



ISSN 2357-9854 | e-ISSN 2596-3198 (online)

## Bordaduras na experiência formativa de mulheres camponesas

Jossier Sales Boleão

(Universidade Federal de Goiás — UFG, Goiânia/GO, Brasil)

Alice Fátima Martins

(Universidade Federal de Goiás — UFG, Goiânia/GO, Brasil)

**RESUMO — Bordaduras na experiência formativa de mulheres camponesas —** O texto aborda a experiência desenvolvida com camponesas em oficinas de *arpilleras*, que se configura em processos de transformação da forma como estas mulheres enxergam suas realidades e se conectam com a realidade de outras, em comunidades rurais distantes e até mesmo desconhecidas. O recorte feito por meio do bordado livre, abriga uma perspectiva estética e política de exercício da solidariedade provocando o deslocamento de vozes hegemônicas e lugares naturalizados como canônicos. A reflexão feita coloca em evidência as possibilidades de diálogos que se tecem em objetos artísticos e para além deles, que emergem do individual ao coletivo e se costuram do coletivo para ressignificar o individual, em total relação com o cotidiano.

### **PALAVRAS-CHAVE**

*Arpilleras*. Mulheres camponesas. Experiência formativa. Bordaduras.

**RESUMEN — Bordaduras en la experiencia formativa de mujeres campesinas —** El texto discute la experiencia desarrollada con mujeres campesinas en talleres de *arpilleras*, la cual se configura en procesos de transformación en la forma en que estas mujeres ven sus realidades y se conectan con la realidad de otras, en comunidades rurales distante e incluso desconocido. El corte realizado por bordado libre, abriga una perspectiva estética y política de ejercicio solidario provocando el desplazamiento de voces hegemónicas y naturalizadas como lugares canónicos. La reflexión realizada destaca las posibilidades de los diálogos que se entretienen en los objetos artísticos y más allá, que emergen de lo individual a lo colectivo y se cosen de lo colectivo para ressignificar lo individual, en total relación con la vida cotidiana.

### **PALABRAS CLAVE**

*Arpilleras*. Mujeres campesinas. Experiencia formativa. Bordaduras.

**ABSTRACT — Embroidering in the formative experience of peasant women—** The text addresses the experience developed with peasant women in *arpilleras* workshops, which is configured in processes of transformation of the way these women see their realities and connect with the reality of others, in remote and even unknown rural communities. The cut out made through free embroidery, houses an aesthetic and political perspective of exercising solidarity causing the displacement of hegemonic voices and naturalized places as canonical. The reflection made highlights the possibilities of dialogues that are weaved in artistic objects and beyond them, which emerge from the individual to the collective and sew from the collective to resignify the individual, in total relation with daily life.

### **KEYWORDS**

*Arpilleras*. Peasant women. Formative experience. Embroidering.

## **Fios e retalhos: os bordados de enfrentamento**

Este texto faz um recorte da experiência desenvolvida com camponesas ligadas ao Movimento Camponês Popular (MCP), por meio da realização de oficinas de bordado livre ancorado na estética visual e política da *arpillera*. Os fazeres manuais estão intimamente ligados às mulheres do campo e, principalmente, o manuseio de linhas, agulhas, tecidos, da mesma forma com que as mãos se tornam metáforas traduzidas por diversos movimentos populares, com suas mais variadas pautas de reivindicações. É a partir desse lugar histórico que se encontram situadas as experiências de trabalho com grupos de mulheres de movimentos, ao abordarem diferentes estratégias metodológicas para a atuação pautada na educação não formal.

Especificamente estes encontros formativos, por meio do bordado, foram desenvolvidos a partir dos alicerces políticos da prática artística produzida por mulheres, nos mais diversos territórios e contextos da América Latina. No entanto, apesar de ter suas próprias características próprias das transformações naturais realizadas pelos grupos, os objetos e processos se aproximam daquelas *arpilleras* anteriores, as chilenas.

A *arpillera* é uma técnica têxtil, que possui raízes numa antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras de Isla Negra, localizada no litoral central chileno. As primeiras *arpilleras* eram montadas em suporte de aniagem, pano rústico proveniente de sacos de farinha ou batatas, geralmente fabricados em cânhamo ou linho grosso. Toda a costura feita à mão, utilizando agulhas, fios e retalhos. Às vezes, são adicionados fios de lã e crochê para realçar os contornos das figuras a serem retratadas. Normalmente, o tamanho destas obras era determinado pela dimensão do saco. Uma vez consumido o seu conteúdo, ele era lavado e cortado em seis partes, possibilitando que o mesmo número de pessoas bordasse a sua própria história, a de sua família e de sua comunidade. A tela de fundo se chama *arpillera*, dando o nome a essa expressão artística popular (BACIC, 2012).

No Brasil, o tecido é conhecido como juta ou estopa, que é de origem vegetal, de uma planta comumente encontrada na região amazônica e por isso é de comum manuseio dos ribeirinhos para fazer sacarias. A juta também conhecida como “fios de ouro”, fazem do país um dos grandes produtores deste tipo de fibra, pois as condições climáticas e a abundância de água na região amazônica são propícias para o crescimento da planta, principalmente na região dos rios Solimões e Amazonas. O fio de ouro possui diferentes utilizações têxteis, mas o que sobressai é a produção de sacarias. Além do Brasil, os países asiáticos produzem a fibra e a Índia se configura como o maior produtor da fibra bruta e de seus manufaturados (FERREIRA, 2016).

Como forma de registrar a vida cotidiana das comunidades e de afirmar sua identidade, as oficinas de *arpilleras* não somente representaram a expressão dessa realidade como também se transformaram em fonte de sobrevivência em tempos adversos. Muitas *arpilleras* fazem referência aos valores consolidados da comunidade e aos problemas políticos e sociais que um determinado grupo enfrenta. Tornaram-se uma forma de comunicar ao mundo exterior, no Chile e fora dele, o que estava acontecendo, e ao mesmo tempo, uma forma de atividade cooperativa e fonte de renda.

Graças às *arpilleras*, muitas mulheres chilenas puderam denunciar e enfrentar a ditadura no Chile (1973-1990), desencadeada pelo governo militar do general Augusto Pinochet. Esse período deixou marcas na história chilena sem precedentes, com dados que somam mais de 3 mil mortos ou desaparecidos durante todo o regime. As *arpilleristas* mostravam o que realmente estava acontecendo nas suas vidas, constituindo expressões de tenacidade e da força com que elas levavam adiante, a luta pela verdade e pela justiça.

A folclorista Violeta Parra contribuiu para difundir este trabalho artesanal, e expôs uma série de *arpilleras* no Pavilhão Marsan, do Museu de Artes Decorativas do Louvre, em 1964. No Brasil, em 2013, foi realizada a exposição *Arpilleras da resistência política chilena*, que ficou em cartaz no Memorial da Resistência, em

São Paulo, de julho a outubro daquele ano. A pesquisadora chilena Roberta Bacic, curadora da mostra percorreu vários países da Europa, Ásia, América e África divulgando o trabalho das *arpilleristas*. As linhas, nestes trabalhos, unem-se para atribuir o teor político ao fazer encantado e permitir que espaços legitimados e canônicos sejam abrigados pela arte dialética dos sujeitos e seus artefatos artísticos marginalizados.

O tecido social do cotidiano aqui se sobrepõe ao tecido do bordado. O tecido é “encantado” porque encanta quem o produz, lhe dá expressão e nessa relação dialética o concreto formula a emancipação social desses sujeitos. A questão ontológica é entre o sujeito e o objeto, ou também seria possível dizer entre sujeito e sujeito (QUEIROZ, 2011, p. 02).

A atribuição que Queiroz (2011) dá ao bordado utilizando-se da carga semântica da metáfora bordado encantado, emerge em primeiro plano a dimensão da arte de construir *arpillera*. Em todo o processo de elaboração há um momento de encantamento que se dá à reflexão introspectiva de cada sujeito e, ao pensar sobre si, projeta esse encanto para uma prospecção de empoderamento e transformação.

As *arpilleras* se tornaram mais que uma atividade lúdica realizada nas comunidades, também extrapolou as linhas atribuídas a uma atividade doméstica desempenhada por mulheres, no interior das necessidades de suas famílias. As *arpilleras* ganharam um caráter político enquanto ato desempenhado coletivamente, as peças desempenham importante papel socializador e de partilha do cotidiano, até a construção de redes de solidariedade. Cada peça parece ser simples, mas a representatividade de cada uma abarca uma simbologia complexa de viveres, sentimentos, desejos, sonhos e conceitos.

São estes fios que conectam histórias coletivas e individuais, a motivação para que os grupos sociais brasileiros recorram a estas bordaduras como estratégia de formação e de questionamentos legítimos às práticas elitizadas de ensino. Atribuímos a estas práticas de ensino e aprendizagem, maneiras com que as pessoas colocadas à margem desenvolvem para exercitarem aquilo que lhes é

negado. Dessa forma, os movimentos sociais têm reinventado estéticas e linguagens artísticas para descentralizar os cânones, pois “relegado, o povo cria a sua própria Arte” (BARBOSA, 2020, p. 15).

Os camponeses estiveram ao longo da história relegados ao acesso dos direitos básicos e fundamentais. Associados, ainda nos dias atuais ao caipira, como termo pejorativo, que confere a eles a identidade de atrasados, ingênuos, desprovidos de inteligência, os povos do campo são estigmatizados, principalmente no campo das artes. A intensificação desse cenário ficou ainda mais acentuada no período da ditadura militar no Brasil, que teve seu início em 1964: movimentos sociais, militantes, estudantes, intelectuais e artistas perseguidos, presos, desaparecidos e assassinados.

Apesar das forças nefastas da ditadura, os camponeses continuaram em resistência e se organizando das maneiras possíveis. Alguns dos movimentos camponeses se reorganizaram e outros passaram a existir, após o fim da ditadura, no início dos anos de 1980. Movimento dos Atingidos e Atingidas por Barragens (MAB), Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foram abrindo caminhos para o surgimento de outros grupos organizados pelo Brasil. É nesse contexto que se localiza o MCP.

O MCP surgiu em 2008, com uma pauta de produção de alimentos saudáveis, que tivessem como base o resgate e multiplicação de sementes crioulas. Na concepção do Movimento, as sementes crioulas são aquelas de posse dos camponeses e não são organismos modificados geneticamente em laboratórios, ou seja, o MCP reconhece que ao longo de milhares de anos as sementes vão se adaptando e se modificando para as diferentes situações de clima e solos. No entanto, essa mudança se dá de forma natural e gradativa, pois perpassa pelo cultivo ano após ano pelos agricultores em todo o mundo.

A partir da organização das famílias camponesas, o MCP foi inserindo outras pautas muito caras ao campesinato: uma delas é a habitação. Por meio de

um processo de formação e mobilização foram sendo aglutinadas pessoas para lutarem pelo direito à moradia digna no campo, forjando políticas públicas importantes para o meio rural. Na centralidade desta luta pela moradia camponesa estão as mulheres que rompem diversas estruturas culturais para estar à frente e conquistar esse direito.

Essas mulheres que estão organizadas, ou para conquistar a moradia tão sonhada, para produzir alimentos de base agroecológica, para melhorar a renda familiar ou apenas para encontrarem sentido na coletividade, é que são protagonistas das oficinas de arpilleras, no projeto *Por nós, todas nós*.

As oficinas foram realizadas com grupos de camponesas e diferentes realidades entre elas. Muitas fazem parte de uma das regiões mais pobres do estado de Goiás, localizada no nordeste goiano, algumas analfabetas, outras com maior tempo de organização e realidade mais amena e garantia de renda, por meio do trabalho coletivo. Nestas oficinas de bordados, a motivação foi a realidade das mulheres que vivem no campo e o desafio com a violência que elas sofrem.

**Figura 1 – Oficina de arpilleras, com camponesas**



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

**Figura 2 – Costura de memórias**



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

O tempo de cada encontro era distribuído entre diálogos sobre a realidade de cada uma das participantes conectada às experiências de outras mulheres, com problematização dos aspectos de convergência e, também, de divergência; dinâmicas corporais de entrosamento, cantigas populares e partilhas de muitos causos. Todos estes elementos iam sendo incorporados nos bordados e nas imagens a serem retratadas.

A metodologia utilizada tratou de compreender a arte como campo expandido e em permanente reconstrução e contribuindo para processos de democratização em torno de sua própria aura e dos sujeitos que têm contato com ela, ou que são privados e deslegitimados.

### **Memórias e afetos entre as mãos camponesas**

Rama (2008) aponta que na América Latina, por muito tempo os artistas tiveram um único grande objetivo: a independência de sua estética. Ao reconhecer que essa ânsia passou por período extenso de reforço de muitos estereótipos de identidades que compõem as nacionalidades, é inegável a importância destes movimentos latino-americanos para a emancipação dos fazeres artísticos nas muitas comunidades que compõem as experiências latino-americanas.

As análises nesse âmbito devem perpassar pela superação da cegueira que a arte popular deve resgatar o povo, mas não o reconhecer ou então, que deve dar voz ou estar sujeita à petrificação diante do tempo. Por outro lado, o olhar dentro da academia parte das belas artes, do culto/canônico e do letrado ao vislumbrar as criações populares. Essa perspectiva reforça a dificuldade em reformulação do objeto de estudo e atualizar os processos culturais a partir das transformações contemporâneas da sociedade.

No esforço de ter independência e representatividade, desde o século XVIII há um princípio ético pela originalidade e as forças voltadas para a superação dos modelos colonizadores nos países latino-americanos. O regionalismo se inscreveu como potente ferramenta de representatividade e como marcador da diferença, sem juízo de superior ou inferior, mas se trata da legitimidade de coletivos que se configura em construção e expressão.

A reformulação do popular e do tradicional acompanha as transformações que vêm acontecendo, pois não se pode parar o desenvolvimento das sociedades, nem mesmo retroceder no processo de globalização. O que se pode é minimizar seus efeitos e fazer com que os caminhos sejam mais democráticos. Tendo em vista que globalização não é sinônimo de democracia ou de igualdade de acesso e oportunidades. Porém, é inegável levar em conta na perspectiva do tradicional e popular, as suas interações com a indústria cultural local ou global, bem como com a cultura de elite.

Nessa ótica Canclini, na obra *Culturas Híbridas* (2011) apresenta algumas considerações refutadoras à visão romântica de imutabilidade:

- a) Nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram e transformaram-se. Primeiro, porque a expansão modernizadora não consegue incorporar toda a população na relação produção-consumo urbana. Em segundo lugar porque o mercado tem a necessidade de manter estes circuitos para atingir as camadas menos integradas. Os

sistemas políticos levam em conta, como estratégia de hegemonia e legitimidade.

- b) As culturas camponesas têm relação aberta com o folclore e continuam representando a parte majoritária da cultura popular, pois as tradições se reinstalam.
- c) Os produtos artísticos populares não se concentram nos objetos. Há influência interacionista que demonstram a dramatização das dinâmicas de experiências coletivas, seja da significação social ou das interações rituais.
- d) O popular não é hegemonia de setores populares, pois ele é constituído de processos complexos e híbridos e congregam elementos de diferentes classes e nacionalidades.
- e) Não está fixado, o popular, numa melancolia, mas muitas práticas transgridem formas consagradas e até mesmo sagradas em elementos de humor. No entanto, essa transformação pode perpassar por uma zona sensível de qual realmente seja a motivação, mas via de regra se mostra como interpretação de estruturas da tradição e modernidade.
- f) Nem sempre o popular utiliza do recurso da preservação pura das tradições. Muitos artesãos admitem a interação comercial com a sociedade e mercado nacional na renovação de seus produtos.

A arte encontra seus fenômenos na vida social e está em constante atenção às mudanças existentes, por vezes até se filiando à literalização da vida. As *arpilleras* se concretizam na travessia das vivências que as camponesas têm. Ao se depararem nas oficinas, com a proposta de construir narrativas visuais, a partir do bordado livre e de suas memórias, muitas participantes não se sentiam encorajadas, pois em primeiro plano, a vida comum não poderia ser matéria-prima para uma arte em que elas só ouvem falar, dado o processo de se eleger os lugares institucionalizados para tal finalidade.

Nesse viés, ressalta-se a importância de fazer esse olhar pela janela da história e visitar o campo dos esquecimentos, tendo em vista que não se dão de

forma gratuita. Esse apelo que fazemos aos testemunhos é para “fortalecer ou debilitar, mas também para completar, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras” (HALBWACHS, 1990, p. 25). As lembranças recorrem à consistência da memória para que seja forjado esse elo entre as margens.

**Figura 3 – Detalhes da vida camponesa**



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

A memória, que diz respeito ao passado está embrenhada na história das pessoas, dos grupos, das comunidades e das sociedades e ela é uma reapropriação histórica de um passado que é instruído e, muitas vezes, ferido pela história oficial (RICOEUR, 2003). A memória se constitui em lugares de memória. A tessitura destes lugares constituintes de memória faz com que acrescentemos no centro da memória – para além de seu caráter individual – a coletividade. Estes lugares são revestidos de simbolismos dando significados ao grupo e, com isso, é possível falar de memória coletiva. Essa aura simbólica evoca o lugar que ocupa o cotidiano nas comunidades/sociedades.

Fazer memória é um ato transgressor, quando vivemos no centro de uma história que é contada por quem nos oprime, categoriza, decide em quais compartimentos sociais devemos estar e qual a importância deve ter (ou não) nossas vidas individuais e coletivas.

As *arpilleras* surgem dessa transgressão de fazer emergir a lembrança de nossas comunidades afetivas. O bordado, em si, se realiza pelas operações encantadas e afetivas, a partir do convívio social. Antes de ser um ato individual, ele é coletivo, porque o processo de aprendizagem vem de longe, de outros tempos e de outras pessoas.

As oficinas para construir as *arpilleras* passaram pelo que hoje entendemos de memória individual e coletiva. Conceitos caros, que nos permitem a não desviar dos objetivos no lugar em que nos localizamos, como pessoas que vivem em grupos. Mínima ou radical, a memória presentificada em cada bordado homenageia as lutas ínfimas, quietas, tímidas e, muitas vezes, sem interrupções. Outras vezes, as interrupções abruptas como as tempestades que encharcam as terras do campo. Bordar resistências é uma das formas de materializar a beleza dos resquícios que cada um carrega. Por isso rememorar é mais que reconstrução, trata-se de compartilhamento coletivo. Por estes motivos, que rememorar os conceitos de Maurice Halbwachs (1877-1945) neste trabalho, é compartilhar da resistência e da história de quem foi uma das milhares vítimas do nazismo, pois não podemos perder o contato com a memória daqueles que compunham nossos grupos. É disso que se tratam as *arpilleras* e as oficinas de bordado, com as mulheres camponesas.

**Figura 4 – Memórias do preconceito com os cabelos cacheados**



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

Figura 5 – Memórias da avó e a violência do avô



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

A memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo em que um mesmo grupo ritualiza uma parte de seu passado. No entanto, não há linhas que separem nitidamente o desenvolvimento da memória coletiva. A importância da memória para os grupos sociais se dá na continuidade e entrelaçamento do individual e coletivo, pois

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 1990, p. 39)

A pessoa e o grupo vão se significando através dos tempos, “o grupo, no momento em que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 1990, p. 87). E assim, o grupo se fundamenta e concretiza como elemento sumário na constituição dessa memória coletiva perpetuando sentimentos e imagens, que formam a substância de seu pensamento.

O contato que emerge de experiências náufragas transbordou por instantes ou horas a fio (no caso das oficinas de *arpilleras*), em conexão com tempos passados. Ao criar uma *arpillera* sobre a memória autobiográfica relacionando o que havia vivenciado nos tempos de escolas, com os sucessivos episódios de racismo, por exemplo, ao mesmo tempo era feito um processo de ensino aprendizagem a respeito da memória histórica: exterior, maior e coletiva.

Estas representações conectam os diferentes sujeitos com suas experiências individuais e coletivas, localmente situadas para tecerem os fios até outros sujeitos e grupos. Para cada uma das *arpilleras* construídas, as mulheres faziam uma carta dedicada a quem ia ver o seu trabalho. Nesse exercício, cada uma ia fazendo, à sua maneira, a reformulação destas memórias e ressignificava sua própria história.

### **Narrativas visuais e exercício da solidariedade**

As manifestações organizadas a partir de uma sucessão de episódios que integram uma determinada ação, ou em outras palavras: a narrativa, estruturam as experiências de mundo vistas, sentidas ou imaginadas, mas elas se sustentam a partir destas circunstâncias que em algum grau marcam nossas vidas.

As narrativas podem ser de diversas formas e não seguem um formato fechado. Elas desafiam os limites canônicos e, de certa maneira, desestabilizam o sistema por serem novas, criativas e principalmente por estarem ao alcance de pessoas comuns (MARTINS, 2009). Dessa forma, os indivíduos podem se expressar e ainda mais que isso: (re)contarem suas histórias e de seus povos, a vida comum, as intimidades, as trajetórias individuais e coletivas são colocadas em narrações dos mais diversos tipos e com os mais diversos propósitos.

É também a partir dessa localização que as *arpilleras*, pois se por um lado do tecido elas são narrativas costuradas às diversas vidas das pessoas, ao narrar as ausências, as dores, as cores; no lado avesso desse tecer, fazem parte de uma

estética da solidariedade. Por meio das imagens, essas narrativas colocam na superfície do tecido, linhas (in)visíveis que contêm as experiências.

A experiência visual que construímos ao mesmo tempo em que nos assedia, gera conexões com nossos próprios repertórios. Esses repertórios que podem, principalmente, ser individuais, são as imagens associadas a eventos marcantes que guardamos e são acessadas em determinadas ocasiões (MARTINS, 2009). A imagem frásica, como apontado como Bosi (1977) é um produto temporal de efeito, pois é a chegada a partir de um longo percurso de elaboração que resulta na expressão. Assim sendo, essa imagem é outra experiência: a imagem da imagem.

A discussão da poética da solidariedade, conforme apontada por Martins (2018), integra o universo das questões em torno de não-arte, tendo em vista o contexto de produção das bordaduras exercitadas neste trabalho, a partir de um conceito-base, que são as *arpilleras*. O conceito hegemônico de arte deixa de fora desse aparato diversas feituradas, que são cuidadosamente elaboradas para resistir à colonização social e visual.

**Figura 6 – Resistência às hegemonias coloniais**



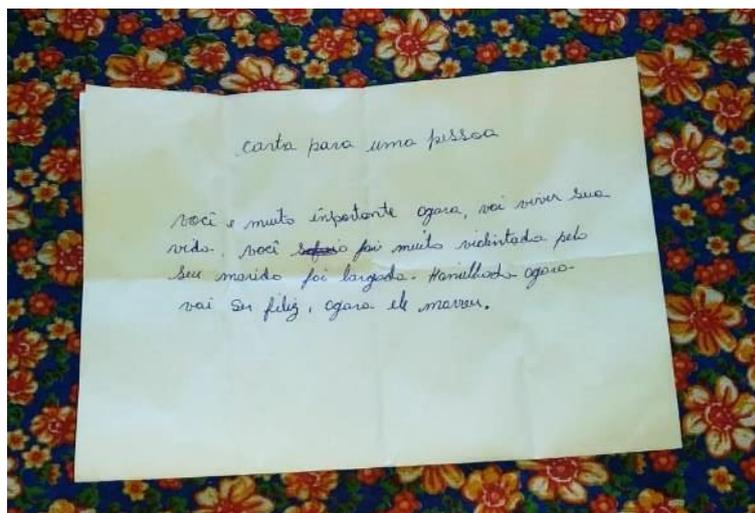
Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

O ponto central de articulação do que aqui é denominado de bordaduras se pauta pela multiplicidade e diversidade, pois refuta a ideia de universal, logo de

dominante, pois são desenvolvidos diversos olhares e esse processo se dá de forma solidária e não mais solitária. A complexidade do processo de feitura dessas bordaduras recorre aos repertórios individuais e vão sendo tecidos a outros para construir as narrativas visuais solidárias.

A cada bordadura finalizada, era colocada no verso uma carta para que outra mulher pudesse ler, se inspirar, ficar encorajada e sentir-se conectada aos fios que bordam o reemprego de ações coletivas e evidenciando vivências comuns. Os bordados do cotidiano se apresentam como instância insurgente de uma estética decolonial.

**Figura 7 – Carta para uma pessoa**



Fonte: Arquivo pessoal de Jossier Boleão.

As referências imagéticas isoladas que demarcam as trajetórias dos sujeitos e as vivências individuais vão compondo uma constelação visual agregando personagens, tempo, ação, espaço e a partir da ação formadora revisitam criticamente essas trajetórias. O entrelaçamento que vai se construindo nesse processo educativo se configura na relação que as pessoas fazem com o trabalho artístico.

As bordaduras construídas na arpillera fazem o caminho caviloso da insurgência, pois demonstra o potencial criador para além do que é localizado no campo da arte, ou da matriz europeia de arte. Trata-se da subversão dos cânones.

O seu processo de organização se dá com sujeitos reconhecidos na periférica autoridade sobre “ser artista”. Entretanto, Colombres (2005) destaca que aqueles que habitam na periferia foram expulsos, necessariamente, não cresceram na margem ou são intrusos; mas ocupam um espaço que a eles é destinado e situado pelo centro. Nessa relação, há as conjunturas servis que continuam fazendo a manutenção do centro e de seus cânones.

O centro está embebido da aura pura e sua base dominadora deslegitima as construções com múltiplos olhares produzidos pela periferia. No entanto, as práticas de produção do sensível emergidas fora dos centros, encontram-se mais próximas das redes de solidariedade, pois, pela necessidade em resistir aos processos hegemônicos sociais, fazem dessa realidade facetas educadoras. Ainda que haja na periferia aqueles necessários ao centro, conforme explicita Colombres (2005), visto que no lugar periférico há aqueles cumprindo a função-centro ao dar visibilidade e reconhecimento ao cânone hegemônico. Isso significa que em todos os locais há tensionamentos necessários para questionar as matrizes existentes e propor formas de ver, ser visto e de entrelaçar o sensível para empurrar as linhas do que é compreendido como arte e não-arte.

A solidariedade poética é uma ramificação da vida sensível e das pessoas que praticam a solidariedade social. Tão cara e importante, na atual conjuntura, ela borda os momentos de fazer coletivo do por vir. Cada uma das oficinas de bordado possibilitou a concretização de nuances sutis da vida de cada camponesa envolvida, pois a narrativa das bordaduras contém outras narrativas invisíveis de vida.

## Referências

- BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação no Brasil. Realidade hoje e expectativas futuras. *Estudos Avançados*, v. 3, n. 7, p. 170-82, 1989.
- BACIC, Roberta. História das arpilleras (prefácio). In: Catálogo da exposição *Arpilleras da resistência política chilena*. Brasília: Marcas da Memória, 2012.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3 ed. São Paulo: USP, 2011.

COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

FERREIRA, Aldenor da Silva. *Fios dourados dos trópicos: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva – Brasil e Índia)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

MARTINS, Raimundo. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. *Revista Vis: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte*, Brasília, v. 8, n. 1, p. 33-3, jan./jun. 2009.

MARTINS, Alice Fátima. Exercícios para uma poética da solidariedade. *Revista Apotheke*, v. 4, n. 2, p. 36-49, 2018.

### **Jossier Sales Boleão**

Doutorando em Arte e Cultura Visual pela FAV/UFG, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação; Mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade, linha de pesquisa Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), com bolsa CAPES; especialização em Direitos Sociais do Campo - Residência Agrária (PRONERA/UFG), com bolsa CNPq; graduação em Letras Português (PUC/Goiás). Atua como técnico social em empreendimentos de habitação de interesse social (PNHR), coordenação e elaboração de projetos sociais. É educador popular e tem interesse pelos temas: artes híbridas e fronteiriças; literatura brasileira; educação e cultura popular; pedagogias e estéticas decoloniais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9050-2183>

E-mail: [jossierboleao@gmail.com](mailto:jossierboleao@gmail.com)

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/1525096555122947>

### **Alice Fátima Martins**

Bolsista de produtividade em pesquisa, pelo CNPq. cursou Licenciatura em Educação Artística, habilitação em Artes Visuais, pela Universidade de Brasília (conclusão: 1983). Mestre em Educação, área de Magistério: Formação e Trabalho Pedagógico, pela Universidade de Brasília (conclusão: 1997). Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (conclusão: 2004). Tem experiência em: a) Artes Visuais, com recorte em arte contemporânea e estética relacional; b) Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura e da Arte; c) Educação, com ênfase na formação de professores em Artes Visuais, e nas relações entre visualidades contemporâneas, cinema e educação. Atua nos campos em que se entrecruzam arte contemporânea, ensino de artes visuais, estética relacional, cinema, fotografia, relações entre cinema e educação, cultura visual, estudos culturais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8674-8524>

E-mail: [profalice2fm@ufg.br](mailto:profalice2fm@ufg.br)

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2768377569632609>

*Recebido em 29 de maio de 2019  
Aceito em 3 de julho de 2020*