

## QUANDO O BORDADO E A MEMÓRIA SE ENTRELACAM: IMAGEM E ORALIDADE EM ARPILLERAS AMAZÔNICAS

WHEN THE EMBROIDERY AND MEMORY ARE INTERTWINED: IMAGE AND ORALITY IN ARPILLERAS AMAZONIAN

Marina Haizenreder Ertzogue\*  
marina@uft.edu.br

**RESUMO:** O presente artigo trata da relação entre arte e movimentos sociais através da criação de oficinas de confecção de arpilleras durante a ditadura de Pinochet (1973–1990). As arpilleras chilenas foram instrumentos de resistência política e mobilização popular. Uma das especificidades desse artesanato tradicionalmente feito por mãos femininas é a sua linguagem visual que requer do historiador sensibilidade para lidar com a memória em tecido. No Brasil, a técnica da arpillera está sendo adotada por mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens como instrumento de denúncias por violações dos direitos humanos e registro de perda de lugares de memórias, em virtude da construção de hidroelétricas e da desterritorialização de populações ribeirinhas impactadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arpilleras; Mulheres; Chile; Linguagem visual.

**ABSTRACT:** This article is about the relation between art and social movements through the creation of arpilleras workshops during Pinochet dictatorship (1973-1990). The Chilean arpilleras were an instrument of political resistance and popular mobilization. This handcraft traditionally made by female hands has as the characteristic the visual language, which requires sensibility from the historian to deal with the memory on the fabric. In Brazil, the technique used to make arpilleras is being adopted by women from the Movement of People Affected by Dams as an instrument of claiming against human rights violation and also for registering losses of places and memories due to the construction of hydroelectric plants and deterritorialization of the riparian populations affected by them.

**KEYWORDS:** Arpilleras; Women; Chile; Visual language

### Introdução

Como lidar com a memória em tecido ou a costura de narrativas feita à mão? Considerando-se, sobretudo, a arte têxtil contemporânea e as novas linguagens que estão se impondo como manifestações de resistência feminina, ativismo e performances, estamos diante de uma nova fonte de pesquisa para a história. Sensibilidade e tecido são expressões de uma narrativa íntima e pessoal. Arpilleras, memória e possibilidades de pesquisas para o historiador são temas desse artigo.

Durante o regime de Pinochet (1973-1990), no subúrbio de Santiago as mulheres pobres costuravam, em tecido rústico, arpilleras que percorriam o mundo denunciando a violação dos direitos humanos. Em *As Bordadeiras de Santiago*, Eduardo Galeano (1997, p. 156) descreve o ressurgimento dessa tapeçaria chilena durante a ditadura.

---

\* Doutora em História Social pela USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente (M/D) da UFT. Professora do curso de História (graduação) da UFT. Bolsista Produtividade do CNP.

Pelos caminhos sem fim, andam homens sem rosto. Um olho imenso vigia. No centro do silêncio e do medo, fuma um caldeirão popular. O Chile é este mundo de trapos coloridos sobre um fundo de sacos de farinhas. Com sobras de lã e velhos farrapos bordam as bordadeiras, mulheres dos subúrbios miseráveis de Santiago. Bordam arpilleras, que são vendidas nas igrejas. Que exista quem as compre é coisa inacreditável.

Bordar uma arpillera era também uma forma de resistência. Muitas vezes, a tapeçaria era feita com pedaços de tecidos da roupa do filho morto ou desaparecido. Por essa razão são memórias, registros sensíveis feitos de dor e lágrimas, enfim, um objeto íntimo e frágil diante dos rigores do tempo. Para abordar essa intimidade destacamos um estudo de Peter Stallybrass. Em *O Casaco de Marx*, o autor afirma que a roupa está poderosamente associada à memória ou, para dizer de um modo mais contundente: a roupa é um tipo de memória.

“Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (2012, p. 14). Destacando-se nesse caso os relatos do diário íntimo da poetisa e artista têxtil Nina Payne, onde ela recorda a emoção que sentiu ao remexer nas roupas usadas pelo marido recém falecido. “Vi que a camisa cinza tinha sido usada uma vez, depois de ter sido passada a ferro e, então recolocada em seu cabide para ser vestida outra vez. Se eu colocasse minha cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo” (STALLYBRASS, 2012, p. 14). Vejamos como a intimidade e a memória têxtil descrita por Peter Stallybrass está presente na arpillera chilena *Paz, justicia, libertad*, produzida nas oficinas da *Vicaría de la Solidaridad*, entidade ligada à igreja católica.



FIGURA 1. *Arpillera Paz, Justicia, Libertad*. Autor anônimo.  
Fonte: Catálogo Arpilleras da Resistência Política Chilena (2012, p. 21).

Na arpillera *Paz, justicia, libertad* a memória e o bordado se entrelaçam. Ela retrata uma cena de protesto no subúrbio de Santiago. Ao fundo, a cordilheira dos Andes, o sol e as casas do povoado. Na tapeçaria foram usados tecidos de uma calça cinza e da camisa quadriculada, roupas de um chileno, desaparecido político.

Cogita-se que *Paz, justicia, libertad*, tela produzida em 1979, segundo a curadora chilena Roberta Bacic, foi costurada pela mãe ou esposa de um preso político. Esta arpillera, exposta em museus da Europa e da América, transmite ao espectador uma poderosa carga emotiva (BACIC, 2012, p, 12).

Memória e intimidade são componentes dessa tessitura narrativa. A pesquisadora Marjorie Agosín participava das oficinas da *Vicaría de la Solidaridad* (1980), onde ela registrou a existência de várias tapeçarias feita com retalhos de roupas que pertenceram aos desaparecidos. Para termos uma ideia desse artesanato, a arpillera lembra a técnica artesanal do *patchwork*.

As artesãs reuniam-se nas oficinas, antes de começar o bordado elas contavam suas histórias e depois decidiam o tema da arpillera. “Muitas vezes eu vi como o tecido estava cheio de lágrimas.” Recorda Agosín que naquele contexto, a memória não era algo ambíguo, “mas pessoal e que de forma concreta se opunha radicalmente à ditadura” (AGOSÍN, 2008, p. 17).

Em *Tapestries of hope, threads of love* (2008), Agosín afirma que a linguagem visual da arpillera é a linguagem da emoção. O tecido usado para o bordado é íntimo e delicado. Além disso, a experiência de trabalhar com arpilleras evoca a função pessoal de memória. Numa costura que junta retalhos e fios existe uma estreita relação entre as mãos da bordadeira, sua história e o tecido. É no modo de costurar que a memória e a oralidade se entrelaçam, pois nas oficinas onde produziam uma peça coletiva, elas compartilhavam histórias de vida.

Por essa razão, Marjorie Agosín (2008, p, 24) classifica a arpillera como um tipo diferente de memorização, comparado com outros artefatos ligados à memória, a arpillera é algo íntimo, capaz de rememorar até os objetos pessoais dos desaparecidos.

Colchas de retalhos, tapeçarias e outros bordados tradicionais foram utilizados em diversos contextos. Uma das razões de bordar era preservar a tradição oral. O ato de bordar e costurar pode ser considerada uma ação capaz de ativar a evocação, a recordação e a

narrativa em várias comunidades. Segundo Sanchez trata-se de uma ferramenta de reconstrução de memória histórica.

Así, el recuerdo se construye apelando al tiempo como pintura: los colores, olores, texturas, ritmos, formas que hacen, transportan o dan cuenta del momento significativo o del evento traumático. Disponer de papeles de una variedad de colores y texturas busca invitar a explorar la imaginación (SANCHIEZ, 2009, p. 93).

A narrativa de *War imagery in women's textiles* (2014), de Decon e Calvin demonstra que, ao longo da história acreditou-se que apenas os homens vivenciaram a guerra e retrataram os grandes conflitos, não se imaginava, porém, que as mulheres tivessem participação significativa. Decon e Calvin registraram diversas formas de atuação feminina. Afetadas por conflitos bélicos, as mulheres representaram esses impactos através da arte têxtil tradicional: *quisling*, tapeçaria, *patchwork*. Nessa perspectiva, a arte é uma poderosa ferramenta de comunicação social.

A arte desperta emoção, identifica problemas e propõe soluções para esses problemas. Ela desempenha um papel importante em movimentos sociais. Ajuda a manter as pessoas comprometidas com uma causa, em muitos casos, levando a mudanças comportamentais ou sociais (DECON; CALVIN, 2014, p. 8)

Nessa perspectiva, considera-se a arte têxtil como sendo um elo entre a tradição e a contemporaneidade. Isso por causa da linguagem acessível na transmissão de ideias e opiniões. Para Deborah Deacon e Paula Calvin a metodologia empregada na sua criação é tão importante quanto os resultados.

### **A vida em retalhos: imagens e memórias entrelaçadas**

Em *Weavings of war: fabrics of memory* (2005, p. 31), James Young demonstra que em épocas de tragédias e conflitos, o artista precisa ter a capacidade de se reinventar. Existem formas diversas de contar uma história e diferentes técnicas de representação. Todavia, em situações de catástrofes, guerras, crises políticas e recessões surgem formas de expressões artísticas que podem transformar não só o contador de histórias, mas, sobretudo, o modo de um povo contar sua história.

Foi o que ocorreu no Chile, onde surgiu uma forma artística inigualável na arte popular latino-americana. Era uma arte nascida da adversidade e do cotidiano. Em *Agujas que hablan* (1985), Marjorie Agosín descreve a linguagem visual da arpillera e afirma que o discurso nela representado não é algo especulativo ou teórico, mas concreto e experiencial.

Trata-se de uma costura específica que, “por meio de códigos decifráveis revela o que a voz não pode exclamar ou ainda, como em um texto literário, as arpilleras contam uma história” (AGOSÍN, 1985, p. 524).

O fundo da tela, seguindo a tradição, era de pano, usava-se sacos de farinha, onde as figuras em relevo eram pregadas. A tela era totalmente coberta por imagens que retratavam paisagens e figuras humanas. Tudo isso extremamente colorido. Cada elemento era sobreposto com paciência e cuidado, segundo Agosín, “para criar uma visão mágica em cor e harmonia” (AGOSÍN, 1985, p. 527). As bordas da tapeçaria eram arrematadas em crochê para dar o acabamento.

Além de denunciar as prisões políticas, outra razão para bordar arpilleras era a miséria e a vulnerabilidade. Após o golpe militar no Chile, muitos homens estavam desempregados ou presos em razão da filiação política. Então, diante disso, as mulheres ficaram responsáveis pelo sustento da família.

Em 1974 surgiu o Comitê Para a Paz em apoio às famílias dos desaparecidos. Entre suas ações: organizou oficinas de artesanatos na *Vicaría de la Solidaridad* com finalidade de gerar fonte de renda através da venda de arpilleras, além disso, o Comitê obteve autorização do Papa para organizar uma rede de solidariedade para atendimento dos familiares dos presos e desaparecidos.

As tapeçarias produzidas nas oficinas, que funcionavam dentro da igreja, eram vendidas clandestinamente. O governo chileno considerou aquele tipo de artesanato uma propaganda antipatriótica. A exportação de arpilleras era ilegal, segundo uma nota do jornal *La Segunda*: “Ministro ordena ampla investigação sobre tapeçarias difamantes” (BACIC, 2012, p, 12). A notícia denunciava a remessa de tecidos artesanais de “conteúdo político anti-Chile”, considerado infração à Lei de Segurança” (BACIC, 2012, p, 12).

Em *We, Chile: personal testimonies of the Chilean arpilleras* (1996, p. 29), Emma Sepúlveda-Pulvirenti registrou a história de vida das mulheres que trabalhavam nas oficinas da *Vicaría de la Solidaridad*. Enquanto elas costuravam as bonecas de pano sobre a tela, uma das bordadeiras iniciava o relato da história, tema da arpillera. A fase de finalização era a etapa de maior emoção. Era o momento em que as mulheres desnudavam suas memórias íntimas e experiências brutalmente pessoais.

Para James Young existe uma correlação entre pintura e tapeçaria. A pintura mostra as pinceladas, enquanto a história bordada na tapeçaria se evidenciava em cada ponto dado e,

por extensão, revelava o movimento da mão de quem colocou a agulha no pano. Isso torna-se algo revelador da memória como atividade física, ou seja, “do processo material através do qual os artistas assimilam ato o vívido, interiormente, em mensagem para quem olha” (YOUNG, 2005, p. 34).

Desde o início, as oficinas de arpilleras eram atividades colaborativas. As mulheres não trabalhavam só para o próprio sustento. A renda da produção era dividida entre elas e o material também. Antes de iniciar a peça, o saco de aniagem era limpo, cortada em partes iguais para que o mesmo número de mulheres bordasse sua história, a história da família ou da comunidade (BACIC, 2012, p. 6).

Algumas arpilleras traziam um recurso pouco conhecido: uma venda que escondia uma cena. Seu objetivo era estimular o espectador que ao aproximar da tela poderia tirar a venda para descobrir o que estava oculto. Além disso, reforçava a mensagem da arpillera, na época da ditadura chilena, um bolso secreto que ficava atrás da tela, onde as bordadeiras deixavam bilhetes denunciando o desaparecimento de um ente querido.

A arpillera é um legado precioso para historiadores. Segundo Surendra Singh Negi (2012, p. 124) estamos diante de uma arte essencialmente feminina que produziu um registro visual do Chile no período da censura. Através de desenhos e mensagens, as arpilleras denunciaram a repressão em telas que eram exportadas clandestinamente.

### **A tradição das arpilleras**

— *Nós bordamos nossos problemas, e nossos problemas são feios.*

Primeiro foram as mulheres dos presos. Depois, muitas outras se puseram a bordar. Por dinheiro, que ajuda a remediar; mas não só pelo dinheiro. Bordando arpilleras as mulheres se juntam, interrompem a solidão e a tristeza e por umas horas quebram a rotina da obediência ao marido, ao pai, ao filho macho e ao General Pinochet.

Eduardo Galeano. *As bordadeiras de Santiago* (1997, p. 156).

A técnica teve sua origem na tradição popular das mulheres bordadeiras da Isla Negra (Chile). Com agulhas de crochê, elas uniam as tiras de tecido para formar figuras. “Arpillera são como canções que se pintam.” A frase é da folclorista e cantora chilena Violeta Parra. Em 1958, por causa de uma enfermidade, Violeta se afastou das atividades musicais e

redescobriu uma arte têxtil tradicional. Bordou cenas regionais como os bailes típicos da “la cueca”. Em 1964, fez uma exposição no Museu do Louvre.

Sin embargo, no hay que olvidar que la arpillera nace en los bordados de lana de Violeta Parra durante los años sesenta. Bordados *naif*, donde la folklorista, pintora y arpillerista dibuja escenas de la vida diaria de su pueblo. La tradición iniciada por Violeta se continúa en las bordadoras de Isla Negra, una caleta de pescadores a una hora de Santiago. (AGOSÍN, 1985, p. 525).

O ressurgimento das arpilleras e a resistência das mulheres estava relacionado ao contexto político e econômico do governo Pinochet. Depois da queda de Salvador Allende, iniciou-se um período de censura e repressão. Em *Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas*, Marjorie Agosín exalta o protagonismo feminino ao subverter o sentido da costura, atividade do espaço doméstico, transformada em ato político.

Es este el fenómeno de las arpilleristas. En consecuencia, la imagen de la dócil ama de casa que trabaja pacientemente con retales y coloca armoniosamente los diseños superpuestos en una tela ordinaria, invierte radicalmente su función social transformando a esta arte pasiva en una activa protesta donde la mujer, por medio de su propia escritura, crea una dinámica vital en la historia de su país” (AGOSÍN, 1985, p. 523).

Por quase uma década, Marjorie Agosín entrevistou as mulheres nas oficinas para saber: Por que elas bordavam com tanta perseverança? “Estamos aqui para denunciar o que aconteceu conosco e colocar nossa angústia dentro das arpilleras para que os outros fiquem sabendo” (2008, p. 43). O bordado era uma forma de se reconectar ao passado, isso quer dizer, em cada ponto havia um traço da história daquelas mulheres.

Além das oficinas, outro objetivo do Comitê era promover encontros de conscientização política, fomentar a união das mulheres e organizar a distribuição de sopas para as famílias carentes.

En este proceso las relaciones profesionales se volvieron políticas y las arpilleristas desarrollaron camaradería hacia otras compañeras, ya que se dieron cuenta de que compartían un conjunto de problemas más o menos parecidos, gracias al proceso de socialización que Vicaría de la Solidaridad había realizado. De esta forma, las mujeres viven y sienten la noción de camaradería y solidaridad. Vicaría de la Solidaridad no solamente les brinda una oportunidad para ganarse la vida, sino también les enseña cómo sentir el dolor de los demás y ayudarles en esos tiempos duros (NEGI, 2012, p. 120).

A *Vicaría de La Solidaridad* desempenhou um papel significativo para os pobres do subúrbio de Santiago. A entidade obteve doações para as famílias e organizou o comércio

das arpilleras no exterior. No auge da repressão, as bordadeiras escondiam as telas em baixo das saias para levar ao centro da cidade, onde havia um escritório da Vicaría. Através de redes solidárias as arpilleras eram vendidas.

Sin embargo, las arpilleras se llegan a exponer en los Estados Unidos y Europa, como en otros tiempos las creaciones de las bordadoras de Isla Negra se expusieron en el Museo del Louvre, en Paris. Dentro de Chile, las autoridades gubernamentales temen que este arte anónimo y popular incite a los observantes hacia una conciencia revolucionaria peligrosa y tratan de sustituirlo con creaciones abstractas, disfrazadas y desprovistas de la realidad del país. O por bordados de dudoso origen, con frases como la siguiente: En orden y paz, Chile avanza (AGOSÍN, 2008, p. 158).

Os compradores solidários, muitos deles ligados às organizações de defesa dos direitos humanos, revendiam as telas para compradores estrangeiros. De acordo com o testemunho de um funcionário da Vicaría: “Basicamente elas foram compradas por grupos solidários, algo como uma cadeia de solidariedade. Essas pessoas queriam saber o que estava acontecendo no Chile” (ADAMS, 2002, p. 31). Naquela época foi solidariedade internacional que garantiu a sobrevivência das famílias chilenas.

Pedro, membro de uma organização de apoio na França, recorda que as pessoas compravam arpilleras sem ao menos saberem onde colocar. — Vamos ver, qual delas você gosta? Os compradores respondiam: — Não importa, qualquer uma. Eu quero comprar algo por isso, para ajudar essas pessoas (ADAMS, 2002, p. 39).

Com sua crueza, sinceridade e pobreza, uma arpillera era a porta de entrada para o coração. Jacqueline Adams descreve os sentimentos que elas evocam: “Emoções úteis para mobilização de recursos para manter o movimento” (ADAMS, 2002, p. 39). Para as arpilleras a solidariedade significou apoio e reconhecimento ao combate à repressão. Durante a redemocratização do Chile, registramos o valioso testemunho de Violeta Morales, uma arpillera em busca de justiça.

Temos que encontrar algo, mesmo que sejam os ossos de nossos familiares desaparecidos. Ainda há muito que fazer. Continuaremos com a solidariedade que sempre tivemos, esperando uma resposta dos futuros governos. É triste que a organização esteja ficando mais fraca e não estamos fazendo tantas arpilleras. Eu pensei que as pessoas tinham gerado mais consciência política e social, mas parece que não aprendemos muito. Tenho fé em Deus que as arpilleras permaneçam como um testemunho para que outras gerações, não só no Chile, mas também em todo o mundo aprendam muito mais do que aprendemos (SEPÚLVEDA, 1996, p. 58).

Arpilleras amazônicas e o território da memória



Com a redemocratização do Chile, a técnica das arpilleras expandiu-se para outros países. Transformou-se em bandeira de luta pela igualdade e empoderamento das mulheres. As arpilleras produzidas na época da ditadura ganharam as salas dos museus. A curadora e pesquisadora têxtil Roberta Bacic (2012) declarou ser fundamental a retirada das telas dos espaços privados para expor em locais públicos.

Desde 2008, as arpilleras foram expostas em museus, universidades, centros comunitários e galerias em várias partes do mundo. São registro históricos, memórias feitas com fios, linhas e lãs que revelam o impacto da repressão na vida cotidiana. Em 2012 chegou ao Brasil a exposição *Arpilleras da resistência política chilena*.

A mostra era parte de um dos eventos organizados pela Comissão da Verdade e Justiça. A exposição internacional trouxe 30 telas chilenas e percorreu cinco estados: Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Curitiba. Além de palestras, visitas guiadas, tinha oficinas de artilheiras para integrantes de movimentos sociais, ativistas, associações comunitárias, entre outros.

Em 2013, o Coletivo Nacional de Mulheres do MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens) desenvolveu o projeto *Arpilleras por direitos*. Em Buenos Aires, sob a supervisão de Roberta Bacic, um grupo de mulheres do MAB participou de uma oficina para capacitação. A experiência foi multiplicada em dezenas de oficinas ofertadas em 11 estados brasileiros, entre 2014-2016.

As mulheres do Coletivo do MAB organizavam oficinas para ensinar a técnica do bordado e discutir a questão da violação dos direitos dos atingidos por grandes empreendimentos hidrelétricos. Adotando uma metodologia voltada à educação popular, segundo a coordenação do movimento (2016), as oficinas intercalavam aulas práticas e a história do movimento das arpilleras chilenas, além debates em grupos sobre violência, políticas públicas e saúde da mulher.

Nessa perspectiva, a costura apresentou-se como um ato de transgressão. Ao contar essas histórias nas peças, “elas estão transgredindo o próprio papel da costura. Essa técnica serve como uma ferramenta para contribuir no processo de organização das mulheres atingidas” (LOBO, 2016, p. 3).

Em 2015, o Memorial da América Latina, em São Paulo, sediou a exposição internacional *Arpilleras: bordando a resistência*. A programação incluía seminários e oficinas.

A mostra foi dividida em duas partes: “Arpilleras dialogantes” e “Atingidas por barragens, costurando os direitos humanos”. A primeira parte apresentava 12 telas internacionais: Chile, do Peru, da Espanha, da Inglaterra e da Irlanda. A segunda parte da exposição trouxe 25 arpilleras feitas por mulheres atingidas por barragens, em oito estados brasileiros: Ceará, Tocantins, São Paulo, Bahia, Paraná, Pará, Minas Gerais, Rondônia.

Segundo relatório da Comissão Mundial de Barragens é significativa a atuação do MAB para denunciar a violação dos direitos humanos. Desde 2010 observa-se o crescimento da violência contra as mulheres. Entre as causas destaca-se: a migração de milhares de trabalhadores para os canteiros de obras; o inchaço populacional e o aumento dos casos de exploração e tráfico de mulheres (JANUZZI, 2015). A circulação das telas em exposições e universidades tem por objetivo chamar a atenção da sociedade para os impactos provocados pelas hidrelétricas.

A gente vem organizando as comunidades para falar do modelo energético para fortalecer a base e organizar os grupos dentro da comunidade. E para isso a gente usa da técnica das arpilleras. O que nos ajuda a chamar as mulheres para discutir violações dos direitos humanos. Vir para discutir o que é seus direitos. Oficina de arpilleras, (Entrevista com Gisele, Coletivo das Mulheres Atingidas do AM, Belém-PA. 29 de set. 2016).

Uma das diferenças entre as arpilleras chilenas e as brasileiras: no Chile as telas eram comercializadas para garantir o sustento das famílias. No Brasil, as arpilleras não são vendidas, segundo nota do Coletivo do MAB, as telas são instrumentos de mobilização e pertencem ao acervo do movimento.

As arpilleras chilenas e brasileiras estão inseridas na concepção de lugares de memória. Segundo Pierre Nora (1993, p. 13), os lugares de memórias nascem do sentimento de que não existe história espontânea. Por essa razão é preciso criar arquivos, “manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, registrar em atas, porque essas operações não são naturais”. É por isso a defesa pelas minorias, “de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados, nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares da memória” (NORA, 1993, p 13). Parte dessa memória definida por Nora também se insere na memória em disputa, segundo Michel Pollak.

Essa predileção atual dos pesquisadores pelos conflitos e disputas em detrimento dos fatores de continuidade e de estabilidade deve ser relacionada com as verdadeiras batalhas da memória a que assistimos, e

que assumiram uma amplitude particular nesses últimos quinze anos na Europa (1989, p. 4).

A produção da memória requer a existência de objetos de referência os quais consentem em materializar ou substantivar, enfim, dar vazão aos sentidos. “Os rituais de constituição e formalização das memórias socialmente produzidas’, em relação com as apropriações de territórios, segundo Flávio (2013, p, 127), “instauram assim silêncios e esquecimentos de práticas: de coerções, de conflitos sociais, de controles das riquezas que são frutos dos domínios da natureza e do trabalho efetivado pelo capitalismo”.

Para bordar uma arpillera é preciso recordar.

Muitas vezes o bordado trazia lembranças do rio, do pé de mangueira que dava sombra no quintal, ou da escola, o campo de futebol e o cemitério, enfim, detalhes de uma vida inteira submersa sob as águas da barragem. Conversando com as mulheres que bordam, lembramos de uma passagem de *Ruídos da memória* (1995, p. 31), onde Marina Maluf afirma que assim como historiador, cujo trabalho é o de reconstruir significações pretéritas, a partir de condicionantes do presente.

A relembração é uma reconstrução orientada pela vida atual, pelo lugar social e pela imaginação daquele que lembra. Nada é esquecido ou lembrado no trabalho de recriação do passado que não diga respeito a uma necessidade presente daquele que registra.

As lembranças restituídas numa arpillera revelam uma necessidade presente do registro. A exposição “Arpilleras Amazônicas: costurando a luta por direitos”, no Sesc Boulevard, em Belém, trouxe 17 telas bordadas por mulheres integrantes do MAB, na Amazônia. (2016). A exposição faz parte do projeto *Direitos das mulheres atingidas por barragens*, em parceria com *Christian Aid* e apoio da União Europeia. As telas são registros de territórios ribeirinhos submersos pelas hidrelétricas. Bordados por mão de mulheres da região Norte, elas representam a devastação ambiental, a prostituição, a violência e os lugares de memória, antes e depois da expansão das hidrelétricas.

São registros da vida de comunidades ribeirinhas anterior à barragem: o rio majestoso, em sua forma sinuosa, repleto de peixes multicores, embarcações instrumentos de pesca e frutos silvestre. Ao contrário, são os territórios da memória depois da formação do lago artificial. O tema da arpillera, nesse caso, são os reassentamentos coletivos, onde as casas são padronizadas, de cores e tamanho iguais, o solo é estéril, sem vegetação e água.

As cores são monocromáticas e frias. Em geral, uma mesma arpillera retrata duas cenas, trazendo imagens de antes e depois da barragem.

Os territórios da memória estão entrelaçados no bordado e na oralidade. O deslocamento compulsório e a perda dos laços de vizinhanças são temas recorrentes, da mesma forma, a vida na comunidade é retratada em duas partes. As casas estão unidas por singelo laço de lã, representando os laços de vizinhanças. Com a barragem, conseqüentemente a remoção dos moradores, evidencia-se a quebra da sociabilidade entre comunidades rurais, muitas vezes distantes dos centros urbanos. Os laços de vizinhança envolvem relações de colaboração e ajuda mútua.

Um exemplo de remoção compulsória com rompimento de laços comunitários está na construção da usina hidrelétrica Belo Monte (PA). Entre 5.000 famílias que viviam nos igarapés do rio Xingu, a maioria delas impactadas, diversas comunidades foram separadas com a remoção para reassentamentos rurais coletivos, os Ruc's construídos pelo Consórcio Norte Energia.

O relatório governamental que trata das *Diretrizes ambientais para projetos e construções de barragens e operação de reservatório* reconhece que a remoção forçada trouxe custos sociais e financeiros que antes não faziam parte das despesas das populações atingidas. “São custos associados à desestruturação de laços de vizinhança” (BRASIL, 2005, p. 28).

O relatório, todavia, não considera as perdas simbólicas e imateriais de valor afetivo das populações ribeirinhas. Nesse sentido é importante conhecer o conceito de impactos sociais. Segundo a Comissão dos Atingidos por Barragens — instaurada pelo Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana (2010) — são impactos sociais todas as alterações impostas às redes de sociabilidade que implicam na ruptura das relações sociais e práticas culturais. Quando se trata de perdas de natureza afetiva, simbólica ou cultural: “imateriais e intangíveis”, não passíveis de quantificação, são perdas não indenizadas (CDDPH, 2010).

Para os ribeirinhos o rio é o provedor da subsistência, onde existe água em abundância, peixes e a roça da vazante. O barramento implica não somente em perdas de recursos naturais, mas, além disso, envolve perdas simbólicas. A ligação de uma comunidade tradicional com a água envolve o sentimento de pertencimento ao lugar.

A perda do rio implica no seu desaparecimento. Desconsiderar a função social e simbólica do território significa, segundo Rogério Haesbaert (2007, p. 73), esquecer este

princípio imaterial. “É se sujeitar a não compreender a violência trágica de muitas lutas e conflitos que afetam o mundo de hoje: perder seu território é desaparecer”.

*A História de dona Creuzilene* (CATÁLOGO, MAB 2015, p. 22) é o título de uma arpillera tocantinense que retrata a perda de um território de memória. É uma tela singela que denuncia o fechamento de postos de trabalhos e o abandono da comunidade ribeirinha depois do enchimento do lago da Usina de Estreito (TO/MA). A arpillera representa a comunidades da antes barragem e a remoção depois do enchimento do lago.



FIGURA 2. *História de dona Creuzilene*. Oficina de Arpillera em Babaçulândia – TO. (2015) Arpillera exposta no Memorial da América Latina em 2015 - Foto da autora.

Em frente da casa de Creuzilene aparece uma placa: “Vende-se poupas”. Na arpillera está representada uma das atividades econômicas que gerava renda para os moradores que se dedicavam ao extrativismo, coleta de frutas silvestres e a plantação de milho, mandioca e arroz, no período das vazantes. A mesma arpillera, dividida em duas cenas, mostra um reassentamento rural do Consórcio Estreito Energia, empreendedor da UHE Estreito, onde observa-se em cores frias e monocromáticas, as casas padronizadas, o terreno sem vegetação, e dona Creuzilene distante do rio Tocantins.

*A História de dona Creuzilene* foi costurada por um grupo de sete mulheres que vive num acampamento, na zona rural de Babaçulândia. A arpillera segue a tradição chilena, traz um bolso oculto contendo uma carta escrita pelas mulheres que bordaram a tela. A carta relata como a barragem afetou a família de Creuzilene, mulher extrativista, 57 anos, mãe de cinco filhos (CATÁLOGO, MAB 2015, p. 22).

Além de postos de trabalho, outro tema recorrente é a dissolução de laços comunitários. A construção de hidroelétricas foi responsável por perdas de redes de sociabilidade. *A destruição da Comunidade* (MAB 2015) é uma das telas bordadas por

mulheres de Altamira (PA), atingidas pela UHE Belo Monte. Retrata as famílias que viviam em casas de palafitas, a escola e a vizinhança.



FIGURA 3. *A destruição das comunidades*. Coletivo de Mulheres do MAB. *Arpilleras Amazônicas: Costurando a Luta por Direitos* (2014). Foto da autora.

A segunda cena retrata as famílias que foram removidas. A *Destruição das comunidades* mostra os tratores derrubando as palafitas, enquanto isso, em tamanho grande, são construídos os cabos transmissão que cortam o desenho da barragem, na parte inferior da tela e no lado oposto, o Ruc's, Reassentamento coletivo rural, onde as casas são padrão, em três tamanhos.

Acompanha uma carta que denuncia o descaso com as comunidades e o grande volume de energia gerado pela usina sem beneficiar a população de Altamira. Na mesma arpillera, na barra inferior, destaca-se o rio Xingu e a fartura de peixes.

Segundo o Projeto Básico Ambiental da Norte Energia, concessionária da UHE Belo Monte, os baixões de Altamira são considerados áreas com maior índice de degradação ambiental na região. Em 2011, o PBA diagnosticou riscos de contaminação, enchentes e acidentes em casa de palafitas. Por sua vez, a carta que acompanha a arpillera *Destruição da comunidade* diz que antes da construção de Belo Monte, as famílias moravam nos baixões de Altamira, mesmo com estrutura precária, elas viveram por três décadas na área sem preocupação com títulos ou recibos de aluguel.

Segundo Ana Soares Barbosa (2015, p. 118) a demolição das casas de palafitas levou embora muitas histórias construídas e solidificadas, há cerca de 30 anos, entre amigos, vizinhos que fizeram dos baixões um lugar convívio. Com a remoção das famílias acabou-se a tradicional festa de Santo Antônio comemorada na comunidade com o mesmo nome.

Por fim, apresentamos uma arpillera que registra a vida da comunidade Pimentel (Trairão). *Não queremos barragem no Tapajós* mostra a resistência dos ribeirinhos do Tapajós contra a futura construção de uma barragem na região, A arpillera retrata a comunidade convivendo com a natureza exuberante, farta em peixes e frutos da terra.



FIGURA 4. *Não queremos barragem no Tapajós*.

Coletivo de Mulheres Amazonas. Exposição Arpilleras Amazônicas: Costurando a Luta por Direitos (2015). Foto da autora.

Os Laços de vizinhanças estão representados na união das comunidades locais. A arpillera traz uma mensagem das mulheres ribeirinhas, da comunidade de Pimentel: “Não há indenização que pague. Esse rio maravilhoso, os peixes e outros animais; as lindas praias, nossa convivência com parentes e pessoas que conhecemos; nossas casas valem muito para nós” (MAB, 2016).

A produção de arpilleras como instrumento de resistência ultrapassou as fronteiras do Chile, a técnica foi difundida em Zimbábue, Senegal, Colômbia, Peru, Catalunha, Irlanda do Norte e Índia. Para Alba Hernández e María Berenguel, a produção coletiva de uma tapeçaria se constitui em alternativa de participação e resistência de mulheres em situação de vulnerabilidade.

Al tiempo se organizan y movilizan como ciudadanas, a quiénes se les ha vulnerado sus derechos humanos más básicos. Denuncian la represión, la tortura, la desinformación, la escasez o aumento de los precios de los alimentos básicos, la falta de infraestructuras en los barrios, como el agua o la luz. Alzan sus voces de hilo y aguja en denuncia a la situación política del país que las dejaba sin acceso a bienes públicos como la educación, la sanidad, la justicia o el trabajo. HERNÁNDEZ. BEREGUEL, 2010, p. 45).

As arpilleras são territórios de memórias individuais e comunitárias. Através do olhar feminino, a exemplo do Chile, podemos afirmar que os bordados se contrapõem à

memória oficial. Subjacente a sua aparente inocência, além de telas coloridas e bonequinhos tridimensionais, existem histórias de enfrentamento e empoderamento.

No Chile e no Brasil, a resistência contra a violação de direitos humanos foram temáticas abordadas. No Chile, a crise econômica impulsionou a busca por uma atividade remunerada para o sustento da família. O dinheiro arrecadado era dividido entre as mulheres e parte dele reservada para um fundo de assistência. No Brasil, o Coletivo Nacional das Mulheres do MAB trouxe a técnica, sob a supervisão da curadora Roberta Basic, como instrumento de conscientização e resistência. As arpilleras também contêm registros de danos ambientais causados por hidrelétricas. Nelas estão representados múltiplos territórios de memórias e histórias, onde oralidade e imagem se entrelaçam em busca de uma escuta para romper o silêncio.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Jacqueline. Art in social movements: shantytown women's protest in Pinochet's Chile. *Sociological Forum*, (U.S.), Wiley, v. 17, n. 1, p. 21–56, mar. 2002.

AGOSÍN, Marjorie. *Tapestries of hope, threads of love*. 2. ed. USA: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

AGOSÍN, Marjorie. Agujas que hablan: las arpilleras chilenas. *Revista Iberoamericana*, v. 51, n. 132–3, p. 523–9, Jul. 1985.

BACIC, Roberta. História das arpilleras (prefácio). In: *Catálogo da exposição Arpilleras da Resistência Política Chilena*. Brasília: Marcas da Memória, 2012.

BARBOSA, Ana Soares. A cada dia, um morador perde o direito aqui em Altamira. INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL (Org.). *Dossiê Belo Monte*. São Paulo: ISA, 2015.

BRASIL - MINISTÉRIO DA INTEGRAÇÃO NACIONAL. SECRETARIA DE INFRAESTRUTURA HÍDRICA. *Diretrizes Ambientais para Projeto e Construção de Barragens e Operação de Reservatórios*. Brasília: Bárbara Bela Editora Gráfica e Papelaria Ltda. 2005.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS DA RESISTÊNCIA POLÍTICA CHILENA. Brasília: Projeto Marcas da Memória/Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, 2012. Disponível em: <<https://arpillerasdaresistencia.files.wordpress.com/2012/01/catalogo-eletronico-arpilleras1.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO ARPILLERAS, BORDANDO A RESISTÊNCIA. São Paulo: Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens. 2015. Disponível em: <<http://www.mabnacional.org.br/publicacao/exposi-arpilleras-bordando-resistencia-cat-logo>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

CONSELHO DE DEFESA DOS DIREITOS DA PESSOA HUMANA/ Relatório da comissão especial atingidos por barragens. Resoluções 26/06, 31/06, 1º/7, 2/7, 5/7. Brasília: 2010. Disponível em



<[http://www.mabnacional.org.br/sites/default/files/Relat%C3%B3rio%20Final\\_0.pdf](http://www.mabnacional.org.br/sites/default/files/Relat%C3%B3rio%20Final_0.pdf)> Acesso em :2 abr. de 2016.

DEACON, Deborah; CALVIN, Paula. *War imagery in women's textiles*. North Carolina: McFarland e Company, 2014.

FLÁVIO, Luiz Carlos. A geografia e os territórios de memória. *Faz Ciência*, Volume 15 – Número 21–Jan/Jun 2013 – pp. 123-142.

GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

HERNANDEZ, Alba Pérez; BERENGUEL, María Viñolo. Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social. In GIL, Carmen G. *¿Por qué tienen que decir que somos diferentes?* S. l., *Otras*, p. 41-54, p. 45, 2010.

LOBO, Ivan, Revolução costurada: as mulheres que bordam a própria resistência. *Fórum*, 13 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2015/06/13/revolucao-costurada-as-mulheres-que-bordam-a-propria-resistencia/>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

JANUZZI, Laís. Arpilleras. Bordando a resistência. *Radis: comunicação e saúde*, Fundação Osvaldo Cruz, n. 154, jul. 2015. Disponível em: [http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/revista-radis/154/comunicacao\\_e\\_saude/](http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/revista-radis/154/comunicacao_e_saude/). Acesso em 24 de ago. 2016.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 73.

NEGI, Surendra Singh. Dos experiencias chilenas de resistencia las arpilleras y viudas. *Arenas*, México: Universidad Autónoma de Sinaloa, v. 31, año 13, p. 117–124, mayo/ago. 2012.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, v. 10, n. 1, p. 7–28, 1993.

POLLAK Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REIS, Maria José e BLOEMER, Neusa M. Reis. *Hidrelétricas e populações locais*. Florianópolis: Cidade Futura/ Ed. da UFSc, 2001.

SANCHEZ, Gonzalo et al. Recordar y narrar el conflicto. Bogotá: Foletras, 2009.

SEPÚLVEDA-Pulvirenti, Emma. *We, Chile: personal testimonies of the Chilean arpilleras*. Falls Church, Va: Azul Editions, 1996.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

YOUNG, James. Living with the Fabric Arts of Memory. In: Cooke, Ariel Zeitlin, MAdowell, Marsha (Org.). *Weavings of war: fabrics of memory*. Michigan: University Museum, 2005.