

ARTES TÊXTEIS NA AMÉRICA LATINA: ESTRATÉGIAS PARA VALORIZAÇÃO DOS SABERES MANUAIS NA ARTESANIA TÊXTIL

TEXTILE ARTS IN LATIN AMERICA: STRATEGIES FOR VALORIZING MANUAL KNOWLEDGE IN TEXTILE CRAFTSMANSHIP

Maria Eduarda Corrêa dos Santos¹
Valdecir Babinski Júnior²

Resumo: O objetivo deste artigo consiste em apontar estratégias para a valorização de saberes manuais da artesanaria têxtil na América Latina. Como recorte, escolheu-se o contexto brasileiro. Metodologicamente, o trabalho pode ser compreendido como uma pesquisa qualitativa, básica, descritiva e bibliográfica. Nesse sentido, a fundamentação teórica apoia-se em uma revisão assistemática da literatura. Os achados envolveram as condições das artes têxteis na América Latina e no Brasil, e permitiram elencar três estratégias para a proteção da artesanaria têxtil nos territórios pretendidos: (I) as artes têxteis devem ser consideradas em sua pluralidade; (II) deve-se estancar os vetores de apagamento cultural que ainda perduram no tempo presente; e (III) o enaltecimento das artes têxteis dos colonizadores deve ser moderado pelo Estado. Assim, infere-se que a valorização das artes têxteis latino-americanas deve ser engendrada pelo Poder público em consonância com os povos nativos desta região continental.

Palavras-chave: Artes Têxteis; América Latina; Povos originários.

Abstract: *The aim of this article is to point out strategies for the valorization of manual knowledge of textile craftsmanship in Latin America. The Brazilian context was chosen as a geographical cut-out. Methodologically, the paper can be understood as a qualitative, basic, descriptive and bibliographical research. In this way, the theoretical foundation is based on an asystematic review of the literature. The findings involved the conditions of the textile arts in Latin America and Brazil, and allowed the identification of three strategies for the protection of textile craftsmanship in the intended territories: (I) textile arts must be considered in their plurality; (II) the vectors of cultural erasure that still persist in the present time must be restrained; and (III) the appreciation of the colonizers' textile arts must be modulated by the State. Thus, it is inferred that the valorization of Latin American textile arts must be engendered by the Public Power in consonance with the native populations of this continental region.*

Keywords: *Textile Arts; Latin America; Native Populations.*

1 INTRODUÇÃO

Galeano (1970) afirma que a monocultura consiste em uma prisão, e a diversidade cultural representa a libertação de um povo. Ao observar a construção da história

¹ Artigo apresentado ao Curso de Moda como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, no ano de 2023.

² Professor orientador.

da América Latina, o autor acentua que o epistemicídio³ causado pelo processo de colonização levou ao apagamento dos saberes artesanais ancestrais e à consolidação do etnocentrismo europeu⁴. No âmbito da Moda, pode-se dizer que uma das formas de expressão cultural de um povo consiste nas artes manuais têxteis que, além de serem repositórios da memória e da história, materializam a identidade dos sujeitos e dos locais envolvidos no contexto. Assim, nota-se que as manualidades e a artesanaria têxtil podem abarcar aspectos socioculturais relacionados com as tradições e o patrimônio de uma determinada civilização (OLIVEIRA, 2020).

Em especial, o artesanato têxtil faz parte de uma herança de corpos subalternizados socialmente, tais como indígenas e negros escravizados, que foram subjugados por uma ótica de desvalorização e uma lógica serviçal. Isto fez com que esses sujeitos tivessem uma relação limítrofe com os trabalhos manuais têxteis, que ao mesmo tempo eram seu espaço de resistência e seu *lócus* circum-adjacente. Em função disso, esses indivíduos que antes transitavam pela interseccionalidade de gênero e de raça, foram obrigados a abandonar a artesanaria têxtil e as manualidades para se adequar ao sistema colonizador e a uma estrutura de opressão, violência e discriminação (LIMA, 2020). Nesse sentido, Lima (2020, p. 11) destaca como exemplo a artesanaria brasileira:

A história das artes manuais têxteis no Brasil é feita por quem, há séculos, desde a invasão e colonização dos portugueses, vem lutando pelo direito a humanidade — em maior ou menor proporção — negros, indígenas e mulheres. Aqueles cuja existência vem sendo legitimada a base de muita luta e cujas mãos foram as responsáveis por embalar, cuidar, cultivar e tecer, literalmente, a vida do país.

Além da perspectiva nacional apresentada por Lima (2020), pode-se notar que na América Latina, como um todo, o processo de enobrecimento dos materiais têxteis e o desenvolvimento dos saberes artesanais estiveram sobre o julgo do olhar coloni-

³ Nesta pesquisa, entende-se epistemicídio como campanha de extermínio social, cultural e linguística criada pelo colonialismo que, por meio de práticas dominantes, buscava (e continua buscando) suprimir os saberes identitários dos povos colonizados, o que os colocava em uma posição de nação subalterna (GALEANO; 1970).

⁴ Neste trabalho, entende-se etnocentrismo como a forma que as pessoas de uma dada etnia observam o mundo ao seu redor e interagem com outros sujeitos. Essa forma é composta pela cultura e pelo modo de vida desses indivíduos que, na tentativa de se mostrarem superiores, produzem discursos políticos, ideológicos e sociais para aviltar e desonrar outras culturas e modos de viver (GALEANO, 1970).

zador. Nesse intercuro, a fusão entre os diversos povos que compunham o continente, assim como suas culturas e tradições, ocorreu de maneira abrupta, pois os invasores europeus ignoravam as linguagens, os conhecimentos e os saberes originários das civilizações nativas. Em solo tupiniquim, esse empobrecimento forçado das raízes ancestrais foi intensificado ao longo dos anos que se seguiram aos períodos Colonial, Imperial e Republicano. Como resultado, houve um apagamento cultural que favoreceu a dominação capitalista e patriarcal, cujo projeto de civilização estava voltado para a homogeneização de povos não europeus (CAVALCANTE, 2017).

No tempo presente, a arte têxtil resiste e busca recuperar seu espaço por meio da valorização da artesanaria e das manualidades relacionadas com o patrimônio material e imaterial dos povos originários. Exemplos disso podem ser verificados no *Mapeamento Urdume* (2021) e no *Glossário Colaborativo: técnicas têxteis latino-americanas* (2021): o primeiro documento trata de um estudo produzido pelo Instituto Urdume que visa identificar técnicas e territórios de existência das manualidades têxteis na região latina do continente; já o segundo tem como objetivo catalogar as técnicas têxteis que têm sido empregadas pelos povos da América Latina na contemporaneidade. Entre seus 515 entrevistados (de oito países), o primeiro documento apresenta informações relevantes sobre a identidade dos profissionais de artes têxteis na contemporaneidade: (I) 34% declararam-se artistas têxteis; (II) 30% autoproclamaram-se artesãos têxteis; (III) 93% identificaram-se como brasileiros; (IV) 4% mencionaram ser argentinos; (V) 2% são mexicanos; e (VI) 1% dos respondentes são chilenos, uruguaios, peruanos, colombianos ou costarriquenhos.

No Brasil (BR), a expressividade das manualidades têxteis pode ser observada nos dados que as relacionam com a economia criativa. Em 2021, com o crescimento do setor, o país movimentou R\$ 217 milhões, o que contribuiu para a receita da América Latina e Caribe atingir US\$ 124 milhões (aproximadamente, R\$388,74 milhões) em termos de indústrias criativas (FIRJAN, 2022). Outrossim, de acordo com a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN, 2022), o Brasil (BR) pode ser visto como o país que exerce maior influência na América Latina no setor, com ênfase na área de “Cultura e Patrimônio”. Essa autoridade tem origem no crescimento significativo dos postos de trabalho brasileiros que alcançou o montante de 814 mil vagas anunciadas apenas no primeiro trimestre de 2022.

Assim, este artigo visa apontar estratégias para a valorização dos saberes manuais da artesanaria têxtil na América Latina. Para tanto, foi escolhido o país com maior

número de artesãos identificados no estudo do Instituto Urdume (2021): Brasil (BR). Como critério de seleção das obras que compuseram o referencial teórico deste trabalho utilizou-se a indicação de professores e uma leitura preliminar de fontes que tratavam sobre aspectos culturais relacionados à artesanaria. Nesse processo, a pesquisa esteve orientada pelo método científico indutivo, com foco na fenomenologia da questão e em uma postura epistemológica interpretativista.

Metodologicamente, importa comentar que o trabalho empregou obras escolhidas por conveniência e afinidade ao tema proposto das quais, posteriormente, extraiu-se os achados teóricos da pesquisa. Esses achados foram tratados de maneira qualitativa e permitiram traçar uma breve discussão sobre as estratégias identificadas. Isto implica dizer que, diante de Gil (2008), pode-se compreender este artigo como uma pesquisa básica, descritiva e bibliográfica apoiada em uma revisão assistemática e narrativa da literatura científica. Em termos de justificativa, a sustentação do trabalho aborda três perspectivas: (I) motivação pessoal; (II) contribuição acadêmica; e (III) relevância social. Sobre a primeira, cita-se que, desde o começo da graduação em Moda, a autora da pesquisa está interessada em pautas raciais, culturais, sociais e políticas que estão articuladas à Moda e aos materiais têxteis.

Acerca da segunda justificativa, cabe ressaltar que o trabalho pode contribuir com a comunidade acadêmica na medida em que esclarece como países e políticas salvaguardam a memória de suas artes têxteis. Adicionalmente, a pesquisa pode incentivar futuros estudantes a explorarem o campo da artesanaria e das manualidades relacionado com a América Latina. Por último, a terceira justificativa envolve a sociedade. Com esta pesquisa, espera-se estimular a expansão da cosmovisão dos leitores ao serem descortinados elementos culturais por meio dos quais os sujeitos-cidadãos se reconhecem, veem-se e se entendem no mundo. Isso significa dizer que, ao compreenderem sua cultura e identidade, esses indivíduos podem exercê-las com distinção e orgulho.

Logo, o corpo de conhecimento elaborado para o trabalho está organizado em três agrupamentos: (I) a fundamentação teórica, que envolve as artes têxteis na América Latina e, em especial, no Brasil (BR); (II) a discussão, na qual se apresenta uma nuvem de palavras que sintetiza os achados da pesquisa e as estratégias elencadas; e (III) as considerações finais, que exploram sugestões para futuros estudos. Assim, findada a introdução, procede-se para o referencial teórico.

2 CULTURA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO NA AMÉRICA LATINA

Segundo a *Declaração do México sobre Políticas Culturais* (1985), cada cultura possui um conjunto de valores que podem ser considerados insubstituíveis e particulares, pois a forma como cada civilização se expressa no tempo e na história representa a maneira como um povo se entende como parte do mundo. Nesse sentido, a cultura pode ser vista como uma extensão simbólica da ancestralidade de uma nação, ao passo em que também é fator elementar na formação da identidade dos sujeitos que dela fazem parte.

Na visão de Santos (2006), o termo cultura apresenta múltiplas definições que, em geral, apontam para diferentes interpretações sobre uma mesma ideia: cultura significa conjunto de conhecimentos, ideias e crenças de um determinado povo. Ao estudar a formação das Nações, Ianni (1988) vislumbrou que esse conjunto forma a *quinta fronteira* de um país: ao Leste, um dado território pode ser cortado por um rio; ao Oeste por um oceano; ao Sul, pelo país vizinho; e ao Norte, pelas montanhas; mas, ao centro, uma nação possui uma fronteira composta por aspectos linguísticos, econômicos, religiosos, políticos e artísticos que formam sua cultura.

Na história da América Latina, a cultura esteve relacionada com o processo de colonização que, por conta da dominação e da opressão, gerou o apagamento cultural dos povos originários. Em função disso, as civilizações nativas foram saqueadas, materialmente, e sofreram com a apropriação de seus elementos socioculturais. Nesse regime de sufocamento da ancestralidade, os invasores portugueses, espanhóis, holandeses e franceses criaram no continente uma *Sub-América*, com uma economia dependente de fontes estrangeiras, uma política precária e um sentido de pertencimento esvaziado de seu significado (GALEANO, 1970; SANTOS, 2006).

O sentido esvaziado fez com que, mesmo quando libertos e independentes dos países colonizadores, as nações da América Latina engendrassem esforços para construir identidades patriotas que negavam seu viés mestiço, especialmente, suas raízes africanas e indígenas. Relevadas as particularidades de cada civilização, essa trajetória tornou-se comum para diversas nações do continente (IANNI, 1988). Não sem motivo, Calabre (2013, p. 326) cita que “os países latino-americanos guardam, em suas histórias, marcas culturais semelhantes, oriundas dos processos de conquista e ocupação territorial pelos países europeus [...]”. Liderados pelo México (MX),

os países latino-americanos só começaram a romper com esse legado dos povos colonizadores em meados de 1910, quando na Revolução Mexicana instituiu-se um programa governamental para assegurar a todos o direito à educação e à terra.

Para transpor o passado que os invasores postularam como história, tal qual exemplificado pelo governo mexicano, torna-se importante resgatar a memória dos povos que formam a cultura de uma certa região, originariamente. Para tanto, a valorização da cultura deve estar associada ao enaltecimento da identidade e do senso de pertencimento dos cidadãos em relação ao território. Acredita-se que esses fatores podem contribuir para o processo de resgate e edificação da memória dos sujeitos que, embora única, apresenta subjetividades consonantes. De acordo com Hooks (2022), esse processo de recuperação da memória pode reforçar o tecido social a partir do afeto e da lembrança, o que reafirma o compromisso dos indivíduos com o local de onde vieram ou no qual estão.

Para restaurar e preservar a memória de uma nação, faz-se necessário dar atenção às formas de expressão coletiva que podem não estar em exibição nos catálogos de arte de espaços museológicos legitimados ou nas feiras gastronômicas organizadas por agentes de turismo. Embora essas ocasiões e ambientes apresentem formas de consagração da memória de um povo e sejam importantes na constituição da identidade e na reconstituição do passado, elas não devem ser compreendidas como dispositivos mnemônicos *sui generis*. Da oralidade aos objetos ordinários da vida privada dos cidadãos comuns, há lastros, vestígios e evidências que podem ser consideradas rememoráveis e que devem ser, também, outorgadas como patrimônio (HOOKS, 2022).

Nesse sentido, adota-se a compreensão de Oliveira (2009, p. 38-39) que considera que “[...] patrimônio é aquilo que é próprio dos homens”. A autora acredita que o patrimônio cultural de um povo corresponde ao suporte da memória e da identidade por meio das quais os sujeitos participam da tradição. Preservar a herança cultural significa salvaguardar conhecimentos tácitos e saberes manuais de uma civilização, o que consiste em transformar em patrimônio o legado material e imaterial de gerações anteriores para garantir que elementos históricos, científicos, arquitetônicos e ecológicos estejam presentes na contemporaneidade para os cidadãos de hoje e de amanhã.

O patrimônio cultural de uma nação também está sujeito aos ordenamentos públicos, às leis em voga e aos ditames da política cultural adotada em cada país.

Esse conjunto de fatores pode tanto promover a preservação dos saberes artesanais e da memória autóctone, como contribuir para a dominação eurocêntrica ainda em curso na América Latina da atualidade. Cabe esclarecer que, como afirma Calabre (2013, p. 323), “[...] a base do conceito de política cultural é o da ação articulada entre o estado e a sociedade como um todo — nas suas frações organizadas ou não. Ou seja, a premissa é a de que uma política cultural é, por essência democrática [...]”. A autora explica que essa política se torna efetiva somente quando resulta do processo de construção coletiva entre os agentes participativos que são, ao mesmo tempo, sujeitos que produzem e que se beneficiam da realidade sociocultural do país e do local onde vivem. Entretanto, no binômio Estado-sociedade, o dever de proteger a cultura, a memória e o patrimônio nacional está sob responsabilidade dos líderes políticos. Porém, isto não isenta os cidadãos da tarefa.

Calabre (2013) acredita que, para que haja uma política cultural favorável às manualidades, faz-se preciso que sejam elaboradas políticas públicas coerentes com as necessidades dos artesãos que habitam o território que se pretende beneficiar. A autora entende que as políticas públicas podem ser definidas como instrumentos de ação que orientam decisões do Estado sobre a alocação de recursos financeiros, materiais e humanos. Essas ações devem ser setoriais para que sejam consideradas as particularidades de cada região, bem como devem ser passíveis de execução e implementação por parte da administração pública. Calabre (2013) ainda afirma que as relações de poder entre as figuras eleitas para representar as vontades de um determinado povo e os cidadãos desse lugar, bem como entre os próprios munícipes e seus líderes comunitários, devem ser levadas em conta na construção de suas políticas públicas.

Pelo exposto, pode-se dizer que as relações de poder e a forma de governo incidem sobre como a cultura é protegida ou desamparada pelo Estado. A partir desse argumento, observa-se que há certa alteração na condução das estratégias que visam defender e perpetuar a memória e o patrimônio cultural dos povos latino-americanos em função da configuração política ser do tipo democrática ou autoritária, liberal ou conservadora, aristocrática ou populista, progressista ou tradicionalista. Por essa razão, Calabre (2013, p. 324) menciona que:

Na história das políticas culturais na América Latina, encontramos, por exemplo, governos autoritários que só se preocuparam com as questões culturais naquilo que dizia respeito à censura e à repressão da oposição política. Mas

também existiram aqueles que construíram e reformularam instituições culturais, incentivando a produção e a difusão de manifestações culturais [...].

Em resumo, Calabre (2013) argumenta que, em função de sua posição política, cada governo compreende a cultura de uma determinada perspectiva e que, portanto, age sobre a expressão cultural de seu povo com base em interesses que podem ou não estar relacionados, diretamente, com os anseios dos cidadãos daquele território, sejam eles nativos ou estrangeiros. Nessa lida, a autora destaca o fato de que a cultura tem sido interpretada e legitimada pelo Estado com base em:

[...] uma política elaborada a partir do conceito de cultura definido como sinônimo de civilização, aos moldes do século XIX, [que] vai priorizar o conhecimento, o letramento, as manifestações artísticas eruditas, a literatura universal, a música clássica, enfim toda uma herança europeia e que se contrapõe ao conceito mais amplo que toma cultura como conjunto de fazeres e saberes [...] (CALABRE, 2013, p. 325).

A partir do exposto por Calabre (2013), pode-se dizer que enquanto a cultura estiver ligada ao discurso político de valorização dos elementos artísticos característicos dos colonizadores, haverá consequências negativas para a recuperação da memória e para a formação do patrimônio cultural. Ao perpetuar o equívoco, o Estado desqualifica e descredibiliza as manifestações culturais das camadas populares da nação, o que as dissocia como coletividade e torna fácil seu domínio político, cultural e econômico. Isso ocorre em função de que, sem uma identidade clara e uma imagem recorrente sobre o passado de seu território, os cidadãos podem acabar por adotar comportamentos alóctones e formas forasteiras de se pensar o local. Com o tempo, isto contribui para criar uma cultura pasteurizada e homogênea que torna fácil a hegemonia dos povos europeus.

Assim, pode-se compreender que a cultura de uma nação está atrelada a forma como os sujeitos que dela dependem manifestam-se diante do corpo social. Para que alcance um equilíbrio capaz de suportar a passagem do tempo, a cultura deve ser protegida por dispositivos legais que envolvem a determinação de políticas públicas favoráveis à preservação da memória e do patrimônio de um povo. Entre essas políticas, acredita-se que deve haver instrumentos para salvaguardar as artes têxteis latino-americanas, uma vez que elas representam a história dos povos originários do continente. Esse assunto será abordado no próximo tópico desta pesquisa.

2.1 ARTES TÊXTEIS LATINO-AMERICANAS

As artes têxteis fazem parte de uma forma de expressão que, além de ser social e cultural, envolve os signos artísticos e estéticos que refletem os costumes de uma época e as tradições daqueles que os criaram. Nessa lida, Oliveira (2020, p. 80) comenta que “[...] os têxteis têm a força de reproduzir e narrar memórias de maneira representativa, conferindo consciência política e autonomia social [...]”. Na perspectiva da autora, essas memórias contêm um registro do tempo, da tecnologia, da intencionalidade e da plasticidade de seus produtores. Como metáfora, pode-se pensar que cada ponto bordado também ata à história as lembranças dos indivíduos que tecem as memórias do presente, registrando sua intencionalidade e plasticidade.

Para Medeiros e Surya (2009) e Gordon (2011), esses objetos tecidos, bordados e construídos manualmente podem ser vistos como elementos portadores de símbolos universalmente significantes, pois eles fazem parte dos rituais da vida humana na medida em que se configuram como aparatos de acoplamento social e materiais relacionáveis. Quando vistos como patrimônio, esses artefatos têxteis servem como registro da história e do território que foram gerados sem a premissa de se tornarem objetos de arte, portanto, eles podem ser emblemas da vida comum de artesãos anônimos, cuja falta de qualificação profissional permitiu a criação de convencionalidades arbitrárias. Como exemplo, observa-se que artigos têxteis fabricados por matriarcas, domesticamente, tendem a ser atrelados a imagens religiosas distantes dos cânones da arte ensinadas como “corretas” em escolas artísticas.

Deve-se sublinhar que essa relação entre as artes têxteis e a religião não é recente: ela esteve presente desde os primórdios da civilização ocidental. Na Grécia Antiga, as manualidades têxteis estavam ligadas com objetos que referenciavam deuses e entidades divinas. No Egito Antigo, tapeçarias poderiam ser encontradas em túmulos e em diversos rituais. Mesmo fora desse enquadramento, no começo do islamismo e do budismo, a tecelagem e a artesanaria têxtil possuíam vínculos simbólicos com a fé das pessoas. Além dessa carga religiosa, na Pérsia Antiga, as artes têxteis passaram a ter um caráter político e intelectual. Ornamentados com fios de ouro, prata, pérolas, sedas e pedras preciosas, os tapetes persas representavam a *expertise* de um dado artesão que, apesar de não poder migrar de classe, detinha a graça e a admiração das pessoas ao seu redor (TIGRE; ARAÚJO, 2014).

Entretanto, Schoeser (2003) cita que há evidências das primeiras técnicas de tecimento muito tempo antes da Antiguidade. Segundo o autor, estima-se que elas tenham sido desenvolvidas por volta de 40.000 anos atrás. Como instrumentos funcionais que serviam à agricultura e ferramentas ritualísticas que se relacionavam com a fé, esses tecidos ancestrais carregavam informações sobre o desenvolvimento tecnológico de seu povo, sua habilidade manual e seu conhecimento tácito. Por sua raridade e escassez, acredita-se que eles eram objetos de desejo e adoração.

Apesar de sua relevância no passado, com o decorrer do tempo, as artes têxteis foram sendo desvalorizadas enquanto manifestações artísticas e culturais. Tigre e Araújo (2014) explicam que, com a criação das academias de Arte por volta do ano de 1562, as chamadas artes aplicadas passaram a ser compreendidas como atividades de labor e a não gozar mais do prestígio social de outros tempos. Esse demérito das artes têxteis tem como pano de fundo o fato de elas serem consideradas artes inferiores, em comparação com a visão clássica que determina como Arte, a Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Música, a Literatura, a Dança e, na Modernidade, o Cinema. Por conta disso, tecidos, tapetes, almofadas, cortinas, peças de roupas, itens de decoração e acessórios não possuíam o *status* e a credibilidade de objetos de Arte, tampouco eram artigos merecedores das preocupações eruditas.

Outro fator que contribuiu para a deslegitimação das artes têxteis está relacionado ao gênero. Oliveira (2020) destaca que, geralmente, o saber fazer que diz respeito às práticas têxteis está associado ao universo feminino. Em uma sociedade historicamente patriarcal, machista e misógina, essa ligação faz com que as artes têxteis sejam consideradas um trabalho de menor valor e, portanto, erroneamente merecedoras de um baixo prestígio social. Ao longo dos séculos passados, esse pensamento produziu uma divisão do trabalho manual ligado aos materiais têxteis que, enquanto assegurava aos homens a fabricação de tecidos nobres e artefatos de alto valor; limitava as mulheres ao ambiente doméstico e invisibilizava seus modos de ver e estar no mundo.

Um exemplo que ilustra como a produção dos artefatos têxteis esteve relacionada com uma lógica binária durante séculos pode ser visto no período da Revolução Industrial (1760-1840). As indústrias que fabricavam tecidos empregavam uma mão de obra majoritariamente feminina que estava sob o julgo do trabalho alienado. Nesses espaços, as operárias eram privadas do projeto dos artigos que confeccionavam, assim como não detinham a posse sobre os instrumentos que utilizavam para produzi-

los. Já os homens dessas fábricas ocupavam funções que iam do gerente ao artista, o que lhes permitia conhecer todo o processo de manufatura dos artefatos em produção (SIMIONI, 2007).

Além disso, um terceiro fator que se soma no processo de desvalorização das artes têxteis é a ausência de incentivo para as pessoas permanecerem na indústria da cultura como artesãs. Combinada com a superestima das obras que derivam da visão eurocêntrica sobre os povos do continente, essa falta de amparo do Estado leva os sujeitos que detêm o saber fazer dos artigos têxteis para outras formas de trabalho, relegando as manualidades têxteis para o *locus* de passatempo não-remunerado ou ação voluntária. O desincentivo à carreira na artesanaria também afasta a juventude da área, visto que há opções no mercado de trabalho que garantem mais segurança econômica e estabilidade financeira (SIMIONI, 2007).

Todavia, mesmo diante das forças que visam acelerar sua finitude, as artes têxteis perduram. Outrora marcada por uma vasta abundância cultural e uma rica diversidade artística, a América Latina possui diferentes formas de manifestação artesanal que resistem às campanhas de apagamento até o tempo presente, a citar o exemplo das Arpilleras chilenas. Trata-se de um grupo de mulheres que defendem a arte latina como meio para a produção de artefatos têxteis. Em suas tapeçarias, essas figuras femininas expressam seus anseios, seus desejos e suas realidades. Temas como violência, repressão, injustiça social, perseguição e intolerância cultural podem ser observados com recorrência em seus bordados de protesto (CAMPOS; ALQUATTI; PEREIRA, 2012).

Desde a década de 1970, quando essas mulheres denunciavam as mazelas de seu povo no enfrentamento ao regime de Augusto Pinochet, durante a Ditadura militar chilena (1973-1990), as Arpilleras têm resistido e contado suas memórias por meio de bordados manuais aplicados em tecidos rústicos, como aqueles de sacos de farinha e batata. Conforme explicam Campos, Alquatti e Pereira (2012), o bordado de protesto produzido pelas Arpilleras chilenas passou por um processo de apagamento cultural durante os anos em que o governo militar esteve à frente do país. Contudo, antes chamados de “tapeçarias da difamação”, os artefatos confeccionados por essas mulheres continuam a existir e a representar sua ânsia em materializar mensagens sobre narrativas sociais, políticas, ambientais e ideológicas no presente.

Nicolav (2021) exemplifica o exposto a partir das peças produzidas pelo Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e do coletivo Linhas do Horizonte. No primeiro caso, as Arpilleras brasileiras teceram e bordaram artefatos para denunciar o crime ambiental cometido pelas empresas mineradoras Vale®, Samarco® e BHP®, em 25 de janeiro de 2019. Na data, o rompimento de uma barragem provocou a perda de 270 vidas na cidade de Brumadinho (MG) (Figura 1). No segundo caso, trata-se de um grupo de apoio a movimentos populares que tem como foco o acolhimento à perseguidos políticos, além de abordar outras pautas sociais.

Figura 1 — Bordado realizado pelas Arpilleras brasileiras sobre a tragédia de Brumadinho (MG)



Fonte: Nicolav (2021, s. p.).

O agrupamento de artesãs, tal como ocorre com as Arpilleras brasileiras e o coletivo Linhas do Horizonte, pode representar uma forma de empreendedorismo social característico na economia criativa latino-americana. Para obterem mais representatividade e relevância política, esses grupos se estruturam a partir de benefícios que são compartilhados de forma igualitária. Por meio dessas organizações, ora formais, ora informais, os saberes manuais vão sendo repassados entre pessoas que trocam seu conhecimento háptico umas com as outras. Como exemplo, Gochis e Zavala (2021) citam o caso da tradição têxtil de Cuetzalan del Progreso, cidade localizada no estado de Puebla, no México (MX).

Ao investigarem as práticas têxteis de Cuetzalan del Progreso (MX), Gochis e Zavala (2021) observaram que os artesãos locais estão organizados em dois grupos:

(I) um número significativo de cidadãos está em cooperativas; e (II) alguns sujeitos trabalham de forma independente e autônoma, sendo pouco beneficiados pelos processos de inovação iniciados pela prefeitura da cidade. Importa comentar que o município pesquisado pelos autores apresenta uma economia baseada na agricultura e na pecuária e, como segunda fonte de renda, há o artesanato têxtil e o turismo. A artesanaria local apresenta bordados realizados em teares de alça e a tecelagem de artigos com fibras naturais de jonote e, mesmo não sendo a atividade mais lucrativa na cidade, abarca cerca de 60% dos indígenas munícipes.

Gochis e Zavala (2021) comentam que os artefatos artesanais produzidos em Cuetzalan del Progreso (MX) envolvem vestidos, blusas, mantas, brincos, pulseiras, xales, trilhos, toalhas de mesa e, recentemente, máscaras bordadas com desenhos de figuras da cultura local. Por sua vez, essas figuras possuem como inspiração o território que, na visão dos povos nativos, consiste em uma rica fonte de elementos gráficos que podem expressar sua cosmovisão. Assim como os autores, Pereira (2018) também ressalta que o território possui um papel cosmológico e uma função mítica na cultura de muitos povos originários.

Acerca do assunto, Ianni (1988) postula que o território pode ser compreendido como um elemento significativo maior que as fronteiras de uma nação. Do ponto de vista do autor, “[...] o território é um espaço que a sociedade, o povo, os grupos e as classes criam e recriam, na quantidade e na qualidade. Mas o que é singular no território da Nação é que ele é história [...] [e] a Nação transborda na sua fronteira [...]” (IANNI, 1988, p. 17-18). A ideia de transbordamento defendida pelo autor pode ser considerada uma metáfora para a cultura que, por seu alcance imaterial, flutua acima dos bens tangíveis. Isto permite dizer que, além de veiculá-la no tempo, as artes têxteis encapsulam parte da cultura de um povo.

Assim, pode-se entender que as artes têxteis contribuem de sobremaneira no fortalecimento da identidade da América Latina e, mesmo que parcialmente, representam a cosmovisão de seus nativos. Repleta de símbolos, signos e significados, a cultura latino-americana pode ser materializada por meio dos artefatos têxteis que, notadamente, manifestam na materialidade dos tecidos a memória, o conhecimento tácito, a maestria artesanal e os saberes manuais dos povos que formaram esse território. Logo, examinada a relação entre as artes têxteis e a cultura no continente, explora-se o contexto brasileiro.

2.2 ARTES TÊXTEIS NO BRASIL (BR)

As artes têxteis brasileiras foram marcadas pela trajetória da artesanaria latino-americana e pela fusão de diferentes povos e culturas. Interracial e etnicamente múltipla, essa forma de arte está ligada a interpretação da vida e do mundo circundante feita pelos povos originários, tais como quilombolas, ribeirinhos, indígenas, sertanejos, caiçaras e entre outros (PEREIRA, 2018). Tigre e Araújo (2014) explicam que essas artes também receberam a interferência dos grupos Bantus e Sudanês que foram traficados do continente africano para as terras portuguesas no Novo Mundo.

Tigre e Araújo (2014) mencionam que, com o fenômeno da aculturação dos povos originários, as fronteiras materiais entre as artes têxteis brasileiras foram sendo diluídas ao longo da invasão portuguesa. Os autores chamam a atenção para o fato de que, em muitas culturas nativas, o conceito de arte sequer existia ou, se existia, não se aproximava da compreensão ocidental e eurocêntrica do que poderia ser compreendido como arte. Nesse percurso, as manifestações artísticas ligadas aos insu- mos têxteis foram suprimidas e substituídas por atividades relacionadas com a cate- quização dos povos indígenas que, sob o julgo jesuíta, deveriam ser subservientes à Igreja e a fé dos colonizadores. De fato, “os primeiros mestres-tecelões brasileiros foram os indígenas, pois esse ofício era desconhecido dos jesuítas [...]” (TIGRE; ARA- ÚJO, 2014, p. 11).

Entre os povos indígenas que compunham o país, à época, estavam Yanoma- mis, Boras, Caiapós, Charruas, Campas, Uitotos, Guaranis, Tupinambás, Tupiniquins, Xavantes, Caigangues, Bororos, Ticunas, Pataxós, Jumas, Kisêdjês, Xetás, Guajaja- ras, Munducurus, Caxinauás, Sirianos, Tabajaras, Carajás, Pirarrãs, Zoés, Barás, Po- tiguaras, Guatós, Tucanos, Terenas, Xoclengues, Paiter Suruís, Cocamas e Uru-eu- uau-uau, entre muitos outros. Em maior ou menor concentração, essas populações cobriam parte do território nacional e conviviam em equilíbrio com o meio ambiente, de onde providenciavam o necessário para sua existência (TIGRE; ARAÚJO, 2014; PEREIRA, 2018).

Durante todo o Brasil Colônia (1500-1822), Pereira (2018) sustenta que os po- vos originários foram espoliados enquanto suas culturas foram afanadas e seus arte- fatos saqueados. A partir de um projeto desenvolvimentista dos colonizadores, deu- se início ao esgotamento socioambiental dos territórios ocupados pelos nativos brasi-

leiros que, até o tempo presente, permanece como estratégia de exploração econômica e de dominação cultural. Ao exaurir os recursos naturais, extinguir a fauna local e arrasar o solo, os invasores rechaçaram os povos nativos das florestas e os obrigaram a vestirem-se de “homens brancos”. Não sem razão, o autor afirma que o processo de colonização no país foi, em verdade, um projeto de ecocídio.

Nesse percurso, a higienização racial promovida pelos estrangeiros do Brasil Colônia forçou os povos que viviam em suas terras a serem mão de obra braçal para o trabalho no campo e nos engenhos. Por meio de ações eugênicas, esses sujeitos foram segregados e, com a importação de tecelões e tapeceiros portugueses à mando da elite da época, deu-se início à produção de tecidos em terras brasileiras. Ainda que rudimentar, inicialmente, essa forma de manufatura foi determinante para o processo de apagamento das artes têxteis indígenas, pois destituiu os povos que viviam no território brasileiro de sua potencialidade como produtores e artistas (TIGRE; ARAÚJO, 2014).

Tigre e Araújo (2014) afirmam que, nesse período, o desenvolvimento de uma indústria têxtil nacional não ameaçava o projeto de dominação português. Todavia, com o tempo, as importações brasileiras de tecidos ingleses começaram a diminuir, o que chamou a atenção dos colonizadores que, em 1703, haviam assinado um tratado com a Inglaterra (UK) para tornar suas colônias dependentes dos têxteis ingleses em troca de tornar os comerciantes britânicos dependentes dos vinhos lusitanos. Ainda durante o século XVIII, os autores destacam que:

Desde 1755, a coroa portuguesa já pensava em extinguir as manufaturas brasileiras. Em 1759, os jesuítas foram expulsos do Brasil, mas a tecelagem sofreu realmente em 1785, quando a rainha Maria I assinou o Alvará que proibia todas as fábricas, manufaturas ou teares de galeões, de tecidos ou bordados de ouro ou prata. Somente alguns teares clandestinos foram preservados, dando origem à arte popular das comunidades rurais do Brasil [...] (TIGRE; ARAÚJO, 2014, p. 12).

Banidas das metrópoles e escondidas dos olhos portugueses, as tecelagens clandestinas do interior do país mantiveram algumas poucas tradições na fabricação de objetos em pequena escala, com um número limitado de réplicas. Até D. João VI liberar a produção de tecidos brasileiros em 1808, pressionado pelos preços praticados pelos ingleses, tanto as artes têxteis como a manufatura têxtil estiveram à margem da sociedade e distantes das origens indígenas. Com o tempo, na segunda metade

do século XIX, surgiu na Inglaterra (UK) uma forma de protesto e resposta à manufatura que vinha se tornando pujante desde a Era Vitoriana (1837-1901): tratava-se do movimento *Arts & Crafts* (TIGRE; ARAÚJO, 2014).

Com a popularização do movimento *Arts & Crafts*, as artes têxteis receberam uma nova atenção e, sob o aval dos olhos estrangeiros, os artesãos brasileiros passaram a receber algum prestígio social por suas criações. Outro fator que contribuiu para isso também esteve relacionado com a visão dos europeus: o surgimento da Bauhaus (1919-1933), uma escola de design alemã fundada pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969) no começo do século XX. Símbolo do Modernismo e da vanguarda artística de seu tempo, a escola contava com disciplinas relacionadas com a tecelagem manual e a produção de artefatos têxteis, que estavam à cargo de duas mulheres artistas: Anni Albers (1899-1994) e Gunta Stölzl (1897-1983).

Pode-se dizer que, mesmo em um período diferente daquele em que se encontrava como Brasil Colônia, a elite nacional só validou a importância das artes têxteis e das manualidades para o país depois de receber o aval simbólico dos estrangeiros de além-mar. Esse argumento encontra respaldo em Pereira (2018, p. 260), que advoga que:

[...] consideremos o período da chegada dos europeus às Américas, a colonização que se seguiu; o período do governo de Getúlio Vargas com sua marcha para o Oeste; a fase da ditadura civil-militar instaurada por golpe em 1964; ou, ainda, o período de redemocratização a partir do início da Nova República em 1985; não importa: em todas as fases ora citadas, sem exceção, o desenvolvimento da sociedade brasileira foi baseado em diretrizes econômicas impostas por meio da opressão e da violência sobre povos considerados inferiores e 'pedras no caminho da civilização', numa aliança letal entre capitalismo e racismo, sob a visão etnocêntrica de todos os governos que se sucederam no Poder e, acima de tudo, colonizadora [...] (PEREIRA, 2018, p. 260).

Para Pereira (2018), o sistema político consiste na argamassa que solidificou a discriminação, o racismo e o apagamento cultural dos povos originários e, consequentemente, das artes têxteis brasileiras. Mesmo que tenha sido resultado da inanição do Poder público, a estrutura social e política do país importou modelos comportamentais, tecnológicos e artísticos de nações estrangeiras, sobretudo norte-americanas e europeias, que foram e continuam sendo vistas como exemplos de sociedades capitalistas bem-sucedidas. Isto gerou “[...] consequências destrutivas para os grupos humanos que jamais mantiveram relação de exploração predatória com a terra e o ecossistema” (PEREIRA, 2018, p. 260).

Contudo, apesar de terem sofrido um processo de anulação histórica irreparável, as artes têxteis resistem na contemporaneidade. Nessa perspectiva, pode-se considerar que a indumentária baiana consiste em um exemplo que perseverou até o tempo presente. Fruto da combinação de técnicas de tecelagem africana e de bordado inglês, as vestes típicas das baianas podem ser compreendidas como peças artesanais que derivam do Pano da Costa e dos chamados “Trajes de Crioulas” (SCHADEN; MUSSOLINI, 1972; VALLADARES, 1986).

Em função da posição mercantil da Bahia (BA) e do fluxo de povos que chegavam ao Brasil (BR) nos primeiros séculos da invasão europeia, essas vestes se desenvolveram sob um conjunto de influências que contribuiu para que a indumentária baiana assumisse características próprias no país. Entre essas influências, pode-se citar, principalmente, a cultura das tribos sudanesas e marroquinas. Outro elemento dessa hibridização cultural pode ser visualizado nos lenços de cambraia que são amarrados na cintura junto aos balangândas das baianas (SCHADEN; MUSSOLINI, 1972; VALLADARES, 1986).

Outra forma de expressão da arte têxtil brasileira pode ser vista na cestaria das Ilhas Canárias (MA). O trançado de palha nos cestos de Paneiro e Uru podem ser considerados objetos de arte ao mesmo tempo em que são instrumentos funcionais que servem para o transporte de mantimentos, frutas e castanhas. Em especial, o Paneiro é utilizado como cesto na pesca artesanal por conta de seu espaçamento vazado que é resultado do entrelaçamento de talas de guarimã (ALVES, 2017).

Valladares (1986) destaca que a cestaria possui um valor funcional relevante para as comunidades nômades dessa região, tais como lavradores, pescadores e caçadores, pois, em geral, trata-se de sujeitos que precisam se deslocar frequentemente e que precisam carregar um número limitado de utensílios. De maneira similar, Fonseca (2021) afirma que a cestaria está intimamente relacionada com a cultura indígena brasileira. Diferentes tribos e povos fazem uso de madeiras, cipós, óleos, sementes e outros insumos naturais para produzir artefatos que, ao mesmo tempo, podem ser considerados funcionais e decorativos.

No caso do estado do Amazonas (AM), os trançados Baniwa se sobressaem pela carga cultural que a técnica possui. Essa forma de cestaria é composta por diferentes processos artesanais que levam pontos como o *Rabo de pacu*, *Tsiipa ittipi*, *Tapuru Aakoro lewhe*, *Pegada de maçarico* e *Iwithoipa*. Já no Acre (AC), a tecelagem dos Kaxinawá representa a força das mulheres indígenas que participam de todo o

processo de criação dos objetos, desde o plantio e a colheita do algodão até o acabamento e a embalagem dos artefatos. Todavia, a miscigenação e a fusão cultural local produziram particularidades que provocaram interferências sobre as técnicas têxteis nativas, como é o caso dos bordados europeus produzidos como ornamentação pelos povos da etnia Xukuru (FONSECA, 2021).

Essa forma de hibridização cultural que pode ser encontrada nos artefatos têxteis brasileiros pode evidenciar como o período dos teares clandestinos do interior do Brasil (BR) exerceu influência sobre a elaboração dos têxteis nacionais. Pode-se notar, também, que esses objetos representam processos de obliteração dos povos originários. Nessa perspectiva, Silva (2012) advoga que a inviabilização dos artistas indígenas está latente nas técnicas têxteis nativas que receberam a intervenção dos europeus e no anonimato das obras produzidas pelos povos originários, o que aliena seu sentido de pertencimento e anula a compreensão desses sujeitos como autores e produtores da artesanaria têxtil nacional.

Essa falta de reconhecimento e de prestígio social faz com que as artes indígenas sejam vistas como exóticas e assumam a forma de *souvenirs* para turistas. Abduzidas de seu contexto original, essas expressões artísticas tornam-se mercadorias fetichizadas que se destinam a espaços reservados em museus, galerias de arte, instituições de ensino e pesquisa ou câmaras políticas em que figuram como meros ornamentos. Para reverter essa situação, ainda que hipoteticamente, faz-se necessário a ação do governo (SILVA, 2012). Pereira (2018, p. 258-259) confirma o exposto e julga que “[...] a complacência e a omissão de um Estado com esferas políticas e administrativas frágeis, com baixo grau institucional, cooptado e corrompido [...]” pode gerar o apagamento cultural de um povo.

Desse modo, pode-se concluir que as artes têxteis brasileiras têm sua origem ligada com as manifestações artísticas dos povos originários. Indígenas, quilombolas, ribeirinhos e outras tantas populações nativas contribuíram significativamente para a construção de uma cultura têxtil nacional que esteve sob a constante ameaça de desaparecimento. Suprimida por sacerdotes estrangeiros, exilada no campo, proibida pelo governo de outrora e misturada com a cultura dos invasores, a artesanaria têxtil sobreviveu ao Brasil (BR) e, parafraseando Pereira (2018), até hoje insiste em existir. Logo, explorado o contexto do país, procede-se à discussão da pesquisa.

Nesse sentido, adota-se o argumento de Calabre (2013) que, como visto anteriormente, ressaltou a importância de o Estado abraçar um conceito amplo de cultura no qual sejam consideradas todas as formas de produção dos artefatos têxteis e todos os saberes envolvidos na artesanaria produzida pelos seus cidadãos. Como menciona a autora, “[...] uma prática política que toma a cultura como o conjunto de saberes e fazeres da população deverá buscar e trabalhar com o diverso, com o plural, investir no diálogo que promova e fortaleça a diversidade cultural [...]” (CALABRE, 2013, p. 325).

Acerca da segunda estratégia, pode-se dizer que os vetores de anulação cultural permanecem em curso na contemporaneidade devido à inanição do Estado. Esses vetores envolvem uma gama diversificada de percepções equivocadas e de políticas sociais que geram, sustentam e perpetuam processos de obliteração. Entre essas percepções pode-se citar o fato de as artes têxteis não serem consideradas parte de uma cultura erudita ou o preconceito com os saberes manuais quando entendidos como labor característico das mulheres e do lar. Nessa lida, a raiz do problema pode estar na campanha machista e misógina encabeçada por líderes políticos e religiosos que visam descredibilizar a orbe feminina. Ademais, em termos de políticas sociais, pode-se destacar a ausência de incentivos para as pessoas permanecerem em seu território como artesãs. Sem recursos financeiros suficientes para a manutenção de seus núcleos familiares, esses indivíduos tendem a abandonar a artesanaria têxtil quando encontram promessas de crescimento econômico.

Por último, acredita-se que o reconhecimento social, o *status* e o prestígio que recebem as artes têxteis geradas pelos povos invasores devem estar sobre o controle de aparatos estatais que, por meio de políticas públicas transparentes, devem empenhar esforços para evidenciar a contribuição dos povos originários para as artes têxteis na América Latina. Do contrário, a região continental pode assistir ao extermínio dos têxteis de seus nativos e à ruína de sua própria história.

Com base no exposto, pode-se concluir que, como forma de vida que se esguia e se esvai frente ao pacto etnocida dos conquistadores imperialistas, as artes têxteis latino-americanas resistem em meio a destruição de sua identidade e a imposição da cultura dos opressores estrangeiros. Se outrora esses agentes acreditavam que os povos nativos precisavam ser salvos de seu suposto atraso natural e que as artes têxteis eram nada além de trabalho informal e inteligível, hoje, os sujeitos colonizados

buscam ressignificar a artesanaria têxtil por meio da legitimação dos artefatos produzidos pelos grupos que originaram o território. Nesse âmbito, urge a necessidade de se assegurar a diversidade e especificidade artística daqueles que foram os primeiros a estar no continente, verdadeiramente. Assim, discutidas algumas possibilidades para salvaguardar e engrandecer as artes têxteis, encaminha-se para as considerações finais da pesquisa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como objetivo apontar estratégias para a valorização de saberes manuais da artesanaria têxtil na América Latina. A partir do contexto brasileiro, pôde-se perceber que os têxteis latino-americanos estão sofrendo um processo de apagamento que envolve tanto a exaltação da artesanaria gerada pelos colonizadores, quanto o projeto social de enfraquecimento da identidade e da memória dos povos que originaram as nações que ocupam essa região continental no presente.

Com base nas fontes consultadas, foi possível estabelecer três estratégias voltadas para a proteção dos saberes manuais que estão articulados com as artes têxteis latino-americanas: (I) as artes têxteis devem ser consideradas em sua pluralidade; (II) deve-se estancar os vetores de apagamento cultural que ainda perduram no tempo presente; e (III) o enaltecimento das artes têxteis dos colonizadores deve ser moderado pelo Estado. Cabe salientar que as estratégias supramencionadas não esgotam as possibilidades de se debater o assunto, tampouco podem ser consideradas conclusivas ou determinantes. Trata-se apenas de apontamentos superficiais e generalistas que podem ser usados como pontos de partida para futuros estudos. Nessa perspectiva, sugere-se a formação de uma agenda de pesquisa com ênfase na elaboração de diretrizes para políticas públicas de valorização das artes têxteis latino-americanas endereçadas a líderes políticos e representantes legais dos povos originários.

Em termos de desvios, cita-se que a pesquisa passou por redirecionamentos que tiveram como função tornar o texto conciso e coerente com o tempo de execução estipulado. Inicialmente, havia sido previsto que outros países da América Latina seriam contemplados ao longo do corpo de conhecimento, tais como Colômbia, México e Peru. Todavia, limitado pelo cronograma, o escopo original precisou ser alterado.

Dito isso, a autora sublinha seu interesse em, futuramente, continuar o estudo e conhecer os países supracitados, além de suas formas de expressão por meio das artes têxteis. Empiricamente, acredita-se que, ao entender o contexto dos saberes manuais desses povos pode-se descortinar meandros e pormenores diante da formação da identidade têxtil da América Latina.

Ademais, torna-se relevante comentar que parte desta pesquisa foi aprovada em um congresso internacional sediado no México (MX) com foco em artes têxteis na América Latina, em 2023. Entretanto, sua autora não foi contemplada com recursos financeiros para poder participar do evento. A falta de apoio e incentivo contribui para tornar as pesquisas realizadas em nível de graduação invisíveis. Sem receber o prestígio e o esteio das devidas instâncias institucionais, o acesso ao trabalho tende a permanecer restrito à comunidade local.

De toda a forma, a autora da pesquisa agradece o Departamento de Moda (DMO) do Centro de Artes, Moda e Design (Ceart) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) por possibilitar a conclusão desta jornada. Adicionalmente, cabe agradecer o esforço do corpo docente e discente do curso de bacharelado em Moda que, ao longo do percurso formativo, permitiu o debate sobre diferentes assuntos e pautas relacionadas ao universo da Moda. Por fim, a autora da pesquisa agradece o suporte de familiares e amigos, que a incentivaram durante todo o caminho na graduação em Moda.

REFERÊNCIAS

ALVES, S. A. G. **Inventário participativo**: os modos de saber-fazer associados ao trançado em palha de carnaúba da Ilha das Canárias, Delta do Parnaíba e Meio Norte do Brasil. 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Pós-Graduação em Arte, Patrimônio e Museologia, Universidade Federal do Piauí, Parnaíba, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/44n8WUP>. Acesso em: 21 mar. 2023.

CALABRE, L. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. **Escritos**: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 7, n. 7, p. 323-345, jan. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3PmtXdU>. Acesso em: 28 abr. 2023.

CAMPOS, L. J. de; ALQUATTI, R.; PEREIRA, I. Artesanato, Cultura e Turismo: o discurso estético-político nas Arpilleras. **Revista Hospitalidade**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 235-253, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/44lahvT>. Acesso em: 06 maio 2023.

CAVALCANTE, V. P. **Artesanato têxtil e design**: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro. 2017. 142 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/zuWby>. Acesso em: 05 dez. 2022.

FIRJAN — FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SANTA CATARINA (org.). **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. Rio de Janeiro: FIRJAN, 2022. 104 p. Disponível em: <https://bit.ly/42L9weW>. Acesso em: 10 dez. 2022.

FONSECA, S. M. da. **De prenda à resistência**: a tradição cultural da arte têxtil como *práxis* transformadora no Brasil e no México. 2021. 241 f. Tese (Doutorado) — Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3prIVGd>. Acesso em: 12 maio 2023.

GALEANO, E. **As Veias Abertas da América Latina**. Uruguai: L&PM, 1970. Tradução de Sergio Faraco.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOCHIS, A. L. G.; ZAVALA, E. H. La innovación en la vigencia de la artesanía textil. **Face**: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Pamplona, v. 21, n. 1, p. 194-201, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3XhTUgD>. Acesso em: 12 mar. 2023.

GORDON, B. **Textiles**. The whole story. London: Thames & Hudson, 2011.

HOOKS, B. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. São Paulo: Editora Elefante, 2022. Tradução de: Renata Balbino.

IANNI, O. A questão nacional na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 5-40, mar. 1988. Disponível em: <https://bit.ly/3CS1mWo>. Acesso em: 12 maio 2023.

INSTITUTO URDUME. **Glossário Colaborativo**: técnicas têxteis latino-americanas. São Paulo: Sesc, 2021. 154 p. Disponível em: <https://bit.ly/40Ps1xe> Acesso em: 10 dez. 2022.

IPHAN — INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Declaração do México sobre Políticas Públicas**. Brasília: Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, 1985. 8 p. Disponível em: <https://bit.ly/3PINx4t>. Acesso em: 09 mar. 2023.

LIMA, E. Artes manuais têxteis e moda brasileira no Século XIX. **Caderno Urdume**. São Paulo, 2020. p. 1-19. Disponível em: <https://bityli.com/fQNakHi>. Acesso em: 12 mar. 2023.

LIMA, E.; ABDALLA, N. Mapeamento Urdume. *In*: INSTITUTO URDUME (org.). **Artes manuais têxteis na América Latina**: o perfil autodeclarado de artesãos, artistas, profissionais e pesquisadores que trabalham com as manualidades têxteis. 8.

ed. Curitiba: Instituto Urdume, 2021. p. 13-63. Disponível em: <https://bit.ly/3pvY08t>. Acesso em: 12 fev. 2023.

MEDEIROS, M. C. de; SURYA, L. A importância da educação patrimonial para a preservação do patrimônio. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 25., 2009, Fortaleza. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH), 2009. p. 1-9. Disponível em: <https://bit.ly/443IL75>. Acesso em: 17 abr. 2023.

NICOLAV, V. **Arpilleras**: conheça a experiência de raiz chilena que tece a resistência de mulheres no Brasil. 2021. Rádio Brasil de Fato. Disponível em: <https://bit.ly/3plk2uL>. Acesso em: 19 maio 2023.

OLIVEIRA, A. P. P. de. A educação patrimonial e o patrimônio cultural: uma experiência no ambiente escolar na cidade de Mandaguari - PR. *In: FÓRUM DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA*, 5., 2009, Maringá. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH), 2010. p. 37-43. 1 CD-ROM.

OLIVEIRA, N. R. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. *In: ENCONTRO ANPAP SUDESTE DE JOVENS PESQUISADORES*, 1., 2020, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2020. p. 1-12. Disponível em: <https://bit.ly/3po57zY>. Acesso em: 09 abr. 2023.

PEREIRA, F. de L. B. Desenvolvimentismo e ecocídio: causa e (possível) consequência no contexto de ruptura das bases existenciais dos povos originários no Brasil. **Boletim Científico ESMPU**, Brasília, v. 17, n. 51, p. 257-281, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3CCDdTJ>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. 91 p. 16. reimp. Coleção Primeiros Passos. Disponível em: <https://bit.ly/3rb1Lkp>. Acesso em: 20 maio 2023.

SCHADEN, E.; MUSSOLINI, G. **Povos e trajes da América Latina**. São Paulo: USP, 1972.

SCHOESER, M. **World textiles**: a concise history. London: Thames & Hudson, 2003.

SILVA, C. T. da. Por uma Antropologia visual das relações interétnicas: impressões sobre a exclusão social e a inclusão da arte indígena em Vancouver, Canadá. *In: BAINES, S. G. et al (org.). Variações interétnicas: etnicidade, conflito e transformações*. Brasília: Universidade de Brasília (Unb) e Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC), 2012. p. 402-420. Disponível em: <https://bit.ly/436otHp>. Acesso em: 19 jan. 2023.

SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 1, n. 45, p. 87, 1 set. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/46xQSJE>. Acesso em: 12 jun. 2023.

TIGRE, L. A.; ARAÚJO, M. C. Artes têxteis na história. *In*: CONGRESSO CIENTÍFICO TÊXTIL E DE MODA, 2., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Associação Brasileira de Tecnologia Têxtil, Confecção e Moda, 2014. p. 1-18. Disponível em: <https://bit.ly/3qRXLF1>. Acesso em: 21 nov. 2022.

VALLADARES, C. D. P. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.