

# Fios que tecem a resistência – o fio a fio ancestral de Sonia Gomes<sup>1</sup>

*Threads that weave resistance – Sonia Gomes' ancestral thread by thread*

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte da minha pesquisa de doutorado que aborda as questões que envolvem o fazer manual, o fazer feminino e o uso das artes e dos ofícios têxteis como formas de resistência.

Lucia Santiago<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8686-3098>

[**resumo**] Este artigo apresenta um recorte da cena contemporânea das artes e ofícios têxteis como forma de resistência, sem a pretensão de abarcar um universo mais abrangente da sua realidade e dos seus significados sociais, políticos e culturais. O recorte mostra a sua configuração através de um atlas elaborado por inspiração do Atlas Mnemosyne, do pesquisador alemão Aby Warburg. O atlas exhibe conjuntos de imagens das obras de alguns artistas-ativistas têxteis que mantêm vivas as lutas feministas, antirracistas, anticapitalistas e anticoloniais, bem como questões de gênero, através de um posicionamento de resistência contra as narrativas eurocêntricas. Indica também que os ofícios mapeados demonstram como as fronteiras circunscritas no âmbito da vida doméstica e das atividades, designadas como próprias da mulher, estão sendo visivelmente esgarçadas e diluídas. A artista brasileira Sonia Gomes mereceu destaque, uma vez que consideramos que o conjunto de sua obra, através de bordados e outros objetos têxteis, representam um posicionamento dela contra essas narrativas e em favor da decolonialidade.

[**palavras-chave**] **Atlas. Decolonialidade. Montagem. Sonia Gomes. Têxteis.**

[**abstract**] This article presents an overview of the contemporary scene of textile arts and crafts as a form of resistance, without the intention of embracing a more comprehensive universe of its reality and its social, political and cultural meanings. The cut shows its configuration through an atlas drawn up inspired by the *Mnemosyne Atlas*, by German researcher Aby Warburg. The atlas displays sets of images of the works of some textile artist-activists who keep feminist, anti-racist, anti-capitalist and anti-colonial struggles alive, as well as gender issues, through a stance of resistance against Eurocentric narratives. It also indicates that the mapped trades demonstrate how the boundaries circumscribed within the scope of domestic life and activities, designated as belonging to women, are being visibly frayed and diluted. Brazilian artist Sonia Gomes deserved to be highlighted, since we consider that her body of work, through embroidery and other textile objects, represents her position against these narratives and in favor of decoloniality.

[**keywords**] **Atlas. Decoloniality. Assembly. Sonia Gomes. Textiles.**

Recebido em: 29-10-2023

Aprovado em: 01-03-2024

---

<sup>2</sup> Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG. Professora Adjunta do Departamento de Desenho da EBA/UFMG. Contato através do e-mail LFSANTIAGO@GMAIL.COM. <http://lattes.cnpq.br/8941322442594270>.

### *O uso dos têxteis como forma de resistência*

A moda é um fato social, cultural, político, econômico, artístico e um “fenômeno organizado, disciplinado e sancionado” (Souza, 1987, p. 20). Fortemente influenciada pelos processos de industrialização, que se consolidaram a partir do século XIX, e que instituíram o “novo” como a mola mestra das variações do vestuário. Dentro do vasto universo da moda nos interessa o uso dos tecidos, em suas múltiplas variações, como suporte para as manifestações artísticas, políticas, poéticas e como uma forma de resistência.

Nos últimos anos, muitos artistas utilizaram o tecido e a roupa como suporte para suas criações, tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Não é propriamente uma novidade, faz tempo que o tecido, vez ou outra, esteve e está presente em trabalhos artísticos. Na contemporaneidade, muitas obras e ações são utilizadas para denunciar e tornar visíveis as injustiças e a violência cometidas contra as mulheres, as mulheres e os homens negros, ou como recurso para ampliar o debate sobre temas relevantes como o aborto, o meio ambiente e as questões de gênero. O tecido como suporte “revela-se maleável e flexível; ao mesmo tempo também é capaz de suportar uma grande tensão” (Bryan-Wilson, 2019a p. 196), tornando-se uma “ferramenta de força” (Bryan-Wilson, 2019a p. 196).

Por um lado, sua durabilidade e flexibilidade colaboram para o seu uso como suporte em protestos e manifestações políticas, pois facilmente se dobra e se desdobra uma faixa ou uma bandeira que não se desmancha como o papel e o papelão na chuva. Por outro, o uso do tecido cria uma espécie de uniformidade entre os manifestantes, podendo ser um símbolo de dor e revolta, e ainda ser reutilizado (Bryan-Wilson, 2019a). Além disso, o tecido, enquanto roupa, “pode ser uma forte maneira de manifestar a discordância na esfera pública” (Bryan-Wilson, 2019a, p.199) e nas lutas antirracistas, anticapitalistas, anticoloniais, feministas etc., podendo ser utilizado com objetivos e significados diferentes. Por exemplo, as braceiras usadas como sinal de luto, durante a Guerra do Vietnã, entre os anos de 1960 e 1970, foram usadas como símbolo antibélico (Bryan-Wilson, 2019a).

A percepção das artes e ofícios têxteis como uma forma de resistência se deveu ao uso atual do tecido e das técnicas de bordado, costura, crochê, tricô, rendas, apliques de tecido sobre tecido, pinturas em tecido e tecelagem, por artistas e ativistas. Ademais, a produção de objetos feitos em tecido e o uso de muitas dessas técnicas são, num primeiro momento, destinados à mulher, ou designados como trabalho de mulher, assim como sua manutenção e cuidado. Demarcação que surge na primeira fase do capitalismo com a separação dos artífices da pintura, da escultura e da arquitetura dos demais artífices. É nessa fase que o trabalho feminino adquire o status de uma produção menor, rebaixado entre as artes menores, que por sua vez são desvalorizadas frente à Arte Maior (pintura, escultura e arquitetura). As artes e os ofícios têxteis foram vinculados aos fazeres domésticos e, ao longo da história do capitalismo, foram menosprezados (Bicalho, 2022).

Para a filósofa Silvia Federici,

um importante fator na desvalorização do trabalho feminino foi a campanha levada a cabo por artesãos, a partir do final do século XV, com o propósito de excluir as trabalhadoras de suas oficinas, supostamente para protegerem-se dos ataques dos comerciantes capitalistas que empregavam mulheres a preços menores (Federici, 2017, p. 188).

Segundo Federici, “aparentemente, os artesãos estavam interessados em limitar as mulheres ao trabalho doméstico” (2017, p. 188), diante da grave crise econômica. Deslocar e limitar o trabalho das mulheres ao funcionamento e ao cuidado do espaço doméstico, tornou-se para os artesãos “uma condição indispensável para evitar a bancarrota e para manter a oficina independente” (2017, p. 188).

Cientes da diluição dessa fronteira doméstica, na qual os ofícios têxteis foram submetidos, reunimos um conjunto de imagens de obras e ações produzidas por artistas-ativistas de lugares variados, com o intuito de compreender e de compartilhar como o uso dos têxteis pode ser abordado como forma de resistência. A apresentação dessas imagens em um atlas, tomou como referência o método de montagem utilizado pelo historiador da arte e teórico da imagem Aby Warburg, na criação do seu *Atlas Mnemosyne*.

Para Warburg, o *Atlas* deveria “ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento” (2009, p. 126). No “atlas” warburguiano, as imagens foram coladas sobre painéis de madeira revestidos de tecido preto; as reproduções são de obras como pinturas, esculturas, prédios públicos, afrescos, gravuras, recortes de jornais, moedas com efígies e selos. O *Atlas Mnemosyne* nunca foi concluído, e Warburg ainda trabalhava nessa obra por ocasião de sua morte em 1929. Esse trabalho “é uma coleção de mais ou menos 1.300 imagens da história da arte e da cultura, reunidas em mais ou menos setenta lâminas, com as quais Warburg pretendia resumir e coroar sua obra. A elaboração consumiu seus últimos anos de vida” (Bredekamp; Diers, 2013, p. xxx).

Aby Warburg utilizou como método a montagem, na qual os fragmentos podem ser reunidos por afinidades, por repulsa, por tensão, por sobreposição, por vontade de criar sentido ou simplesmente pelo acaso. A montagem é uma espécie de jogo, de brincadeira de criança: montar-desmontar, cortar-recortar, costurar-descosturar. Para Antoine Compagnon (1996), há uma alegria nesse jogo repleto, também, de um prazer infantil e de natureza subversiva. A técnica da montagem como recurso criativo foi muito utilizada pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, que buscavam a ruptura com o passado, com as formas lineares das linguagens artísticas. Além do *Atlas Mnemosyne*, há outros exemplos de obras criadas a partir do uso da técnica da montagem. Entre elas estão o livro *Passagens*, de Walter Benjamin; as montagens de atrações do cinema, de Sergei Eisenstein e as montagens de repulsas surrealistas de Georges Bataille na revista *Documents*.

Ainda hoje a montagem permeia muitos processos criativos em áreas distintas, como a literatura, as artes visuais, a música e a moda. No que diz respeito às roupas, quando se trata da construção de uma peça do vestuário, o princípio também é o da montagem, pois uma peça é costurada por partes e, antes da união de cada parte, passa pelo processo de modelagem, no qual cada uma de suas partes é desenhada no papel ou no computador. Depois, cada parte é cortada sobre o tecido e em seguida costurada uma a uma, tornando a roupa visível, tridimensional, e pronta para ser usada.

A elaboração do atlas apresentado neste trabalho teve como objetivos o desejo de conhecer, compreender e compartilhar a prática dos ofícios têxteis fora do âmbito doméstico. Além disso, teve a intenção de tornar visível o caráter poético e político das obras realizadas

por artistas-ativistas, de origens diversas. Vale destacar que ao reunirmos exemplos de manifestações em uma única prancha, não estamos desconsiderando as características singulares existentes no local de onde foram realizadas, assim como o seu significado.

Assim, optamos por destacar no atlas uma das pranchas criadas. A prancha em questão é a que apresenta obras da artista brasileira Sonia Gomes. O destaque para essa prancha nos permite avançar um pouco mais na compreensão do uso dos têxteis e das técnicas manuais como forma de resistência. Do ponto de vista, dos estudos do filósofo argentino Walter D. Mignolo (2017), sobre a decolonialidade, ou decolonialidade, e a colonialidade, é possível analisar e compreender o trabalho artístico de Sonia Gomes como uma ação fronteira entre a descolonialidade e a colonialidade. Tal como a aplicação do conceito de “amefricanidade”, cunhado pela socióloga e ativista brasileira Lélia Gonzalez, nos anos de 1980. Dessa maneira, talvez seja possível apontar como Sonia Gomes encaminha sua obra para a reconstrução de sua identidade étnica (Gonzalez, 1980, p. 135).

### *O fio a fio da resistência*

Numa tentativa de conhecer artistas e ativistas que utilizam como suporte para as suas criações-manifestos tecidos, materiais e técnicas, elaboramos um atlas de imagens nomeado *Atlas dos fios que tecem a resistência*, no qual tentamos reunir exemplos de ações e objetos que adquirem a potência de uma “ferramenta de força” (Bryan-Wilson, 2019a, p. 197), que desconstrói o lugar do fazer feminino e do trabalho de mulher, e mantém vivas as lutas antirracistas, anticapitalistas, anticoloniais, feministas e de gênero. Este atlas é composto de doze pranchas, com fundo de cor preta, no qual as imagens foram dispostas e agrupadas em função de suas “afinidades eletivas” (Didi-Huberman, 2015, p. 135) e podem ser deslocadas de uma prancha para a outra, gerando novas leituras e agrupamentos.

Quanto aos artistas, foram escolhidos em função da sua presença em livros, textos e pesquisas visuais sobre as artes e ofícios têxteis, feminismos e corpos, e ações e manifestações artísticas dissidentes, que realizamos nos dois últimos anos. Cada prancha recebeu um título, levando-se em consideração, as afinidades entre as criações-manifestos e os temas abordadas por cada artista-ativista. Entendemos que, para cada local, grupo e luta há muitas questões que sustentam essas criações-manifestos, de modo que reforçamos que não é nossa intenção desconsiderar as diversas camadas artísticas, sociais, econômicas e políticas dessas manifestações em seus locais de origem.

As artes e ofícios têxteis, além de serem uma forma de resistência e instrumentos de luta, apresentam-se como fios que tecem ou escrevem uma narrativa. Eles “são escrituras da voz, territórios e linguagens de conhecimentos complexos” (Martins, 2022, p. 175).

No ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o filósofo alemão Walter Benjamin afirma que “a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1994, p. 205). Partindo dessa afirmação de Benjamin, compreendemos que os ofícios têxteis são textos, são narrativas que podem ser escritas individual ou coletivamente:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1994, p.205).

Observamos que nos encontros das bordadeiras, costureiras e tecelãs existe uma congregação de vozes na qual cada mulher – ainda hoje esses grupos são formados em sua maioria por mulheres -, compartilha suas alegrias e suas dores, ocupando um espaço no tempo em que está vivendo, tornando-se visível. Desfiando e fiando a vida e a morte, o passado e o futuro, sobrepondo “camadas finas e translúcidas” (Benjamin, 1994, p. 206), sem abreviação do tempo. Há nesses encontros uma troca entre a experiência particular – individual – e a experiência do outro – a “experiência alheia” (Benjamin, 1994, p. 221) da qual nos fala o filósofo em seu ensaio. São experiências que parecem tecer a vida humana, tornando-se matéria desse fazer artesanal. Por fim, é preciso dizer que “a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática” (Benjamin, 1994, p. 220), mostrando-nos que “a antiga coordenação da alma, do olhar e da mão” (Benjamin, 1994, p. 221) é uma ação “típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada” (Benjamin, 1994, p. 221). De acordo com Walter Benjamin, “a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervéem decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (Benjamin, 1994, p. 206-207).

Aqueles que praticam ofícios têxteis ainda têm muito a nos dizer, cabendo-nos identificar e compreender suas práticas para além do espaço doméstico, seu uso como matéria de resistência, forma de habitar, de ocupar território e de narrar a história, individual e coletivamente. Estando localizados a princípio dentro do universo feminino, podemos inferir que a narrativa tecida diz respeito à mulher, ao seu corpo, ao seu pensamento, ao trabalho que realiza e à sua voz. No entanto, uma vez que as fronteiras do “trabalho feminino”, estão em constante processo de diluição, compreendemos que a narrativa tecida se refere àquele que borda, que tricota, que costura.

#### *Atlas dos fios que tecem a resistência*

Há no atlas uma característica importante que é a imaginação. É através dela que a leitura pode ser realizada, pois é a “imaginação que aceita o múltiplo sem resumir o mundo ou esquematizá-lo. Por isso, o atlas é inesgotável enquanto ‘máquina de leitura’” (Fleck, 2019, p. 77). Neste caso, a imaginação é “oferecida como conhecimento transversal, potência intrínseca da montagem” (Fleck, 2019, p. 77), de maneira “que suscita descobertas, laços de semelhanças, algo que a observação direta e isolada não consegue discernir” (Fleck, 2019, p. 77).

O *Atlas dos fios que tecem a resistência*, foi composto por 99 fotografias, dispostas em 12 pranchas. O conjunto inicial de fotografias é de cerca de 300 imagens pesquisadas nos dois últimos anos. Algumas são fotos de pessoas e outras são de trabalhos realizados pelos artistas-ativistas, escolhidas para compor as pranchas. O agrupamento das fotografias em cada prancha se deu a partir da escolha dos artistas-ativistas, dos temas, do uso dos tecidos e de técnicas manuais variadas, em manifestações artísticas e políticas. Investigar as imagens e usar fotografias são procedimentos que constituem o método warburgiano (Fleck, 2019, p. 77), tal qual o seu caráter movente. Assim, fomos descobrindo os “laços de semelhanças” entre elas e montando cada prancha.

A experiência da montagem através da fotografia, faz surgir “algo de estranho e de novo” (Benjamin, 1994, p.93). Cada prancha pode ser identificada por um título e um texto explicativo. Contudo essa montagem apresentada não fecha o significado das pranchas. As imagens de cada uma delas, podem ser abrigadas de formas diferentes, proporcionando novas leituras e significados, a partir da experiência e da imaginação daqueles que as leem e analisam, utilizando a imaginação, decompondo-as e remontando-as numa espécie de jogo. Criando deste modo novas possibilidades de “interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (Didi-Huberman, 2017, p.37).

Para Benjamin, “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora” (1994, p. 94). O observador busca pela “realidade [que] chamuscou a imagem” (1994, p. 94), procura “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (1994, p. 94). O autor afirma que, “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, espaço que ele percorre inconscientemente” (Benjamin, 1994, p.94). Esse pensamento, corrobora a importância da imaginação para as inúmeras possibilidades de montagem e de leitura do atlas.

Na sequência, descrevemos as 12 pranchas do *Atlas dos fios que tecem a resistência*. Como mencionado anteriormente, a prancha 12 será descrita no tópico seguinte, *Os fios ancestrais*, pois ela trata especificamente da obra de Sonia Gomes.

A *Prancha 1: Protestos* (Figura 1) é composta por imagens de grupos e artistas que se reuniram, em tempos distintos, na luta pela democracia, pelo direito ao aborto, pelos direitos das pessoas LGBTQI+. É possível notar o uso de faixas e cartazes feitos de tecido com frases alusivas às lutas. Nas fotos, temos imagens dos protestos *Street Transvestites*, realizados em 1973, um bordado da artista francesa Louise Bourgeois - para quem a agulha e a linha estavam impregnadas de um caráter de reparação dos danos da alma -, e imagens de manifestantes com faixas de tecido bordadas pelo coletivo brasileiro Linhas de Sampa. Compreendemos, que os tempos e os locais dessas manifestações são distintos, e juntá-los na mesma prancha se deu em função das semelhanças dos temas abordados entre as ações, e do uso do tecido e do bordado.

FIGURA 1 – PRANCHA 1: PROTESTOS

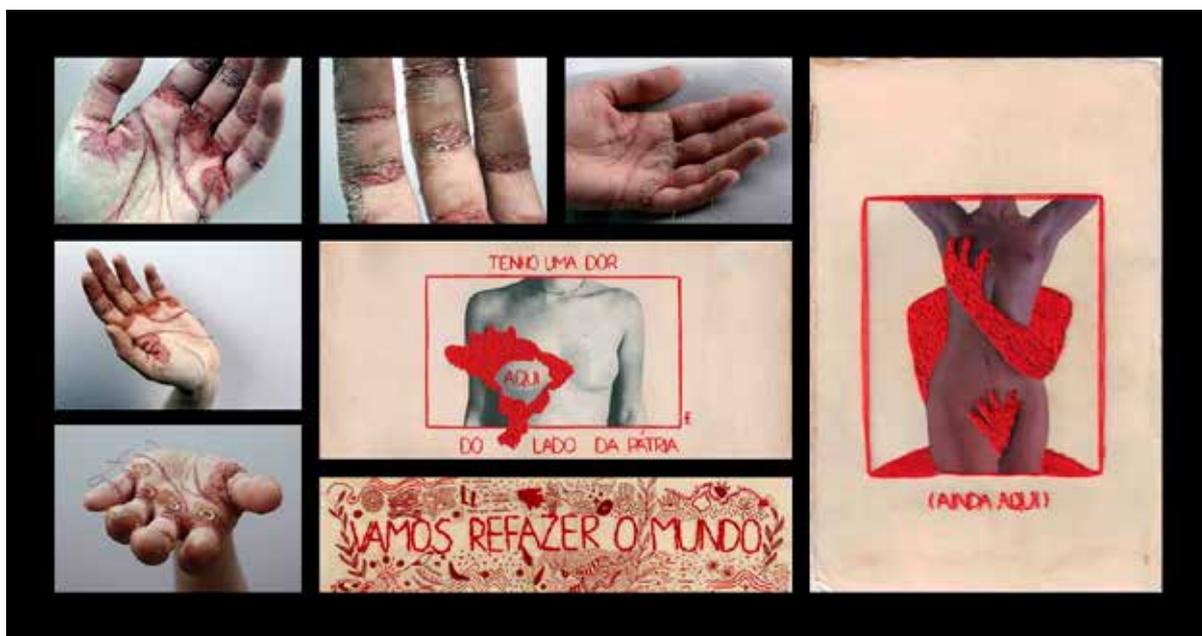


FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023<sup>3</sup>.

Na *Prancha 2: A aspereza do mundo* (Figura 2), apresentamos o trabalho feito pela artista britânica Eliza Bennett, que utilizou como suporte a sua própria mão, dando à técnica de bordado outro significado. Bennett utilizou linhas coloridas para criar uma camada sobre a palma da mão, o que produz uma aparência áspera, ao mesmo tempo que desconstrói a ideia vigente de que existe um trabalho de mulher que é leve e fácil. A técnica do bordado tradicionalmente utiliza uma superfície têxtil em que formas são criadas a partir de linhas e pontos, que adquire outro significado quando o tecido é substituído pela pele. As outras obras são da artista pernambucana Heloísa Marques, que cria cartas bordadas. Marques mistura a delicadeza dos fios e a dureza de algumas palavras, na tentativa de romper com o caráter domesticador das técnicas dos ofícios têxteis. Seus bordados são carregados de nostalgia, sensibilidade e vigor político. A seleção das fotos das obras das duas artistas, foi efetuada pela busca por uma ruptura da domesticação dos fazeres manuais e pela textura, tanto dos fios sobre as mãos de Eliza Bennett, quanto pelos fios que parecem ferir os corpos e os tecidos marcados pela linha vermelha utilizada por Heloísa Marques.

<sup>3</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 1: PROTESTOS, foram extraídas dos seguintes links: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/gay-pride-1973>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://ar-mazemmemoria.com.br/exposicao-pelo-direito-de-existir-linhas-de-sampa/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.artequaeacontece.com.br/louise-bourgeois-ganha-tres-mostras-internacionais-em-2022/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.dolorez.com.br/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 2 – PRANCHA 2: A ASPEREZA DO MUNDO



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>4</sup>

A artista Clara Nogueira e a artista-visual-travesti-preta-sertaneja, performer e atriz Gabi Cavalcante (ou Benedita Arcoverde) figuram na *Prancha 3: O corpo é meu?* (Figura 3). Suas obras tratam do corpo feminino, das questões de gênero, da arte feminina e da arte de protesto ou artevismo (arte e ativismo social) da periferia e dos têxteis. A opção de reunir as imagens nessa prancha foi feita pelo uso das palavras, do corpo feminino, do uso das cores pois as quatro imagens à direita, nos parecem ter a mesma impressão de sufocamento, de apagamento e morte, que a foto à esquerda da prancha.

<sup>4</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 2: A ASPEREZA DO MUNDO, foram extraídas dos seguintes links: <https://www.elizabennett.co.uk/new-gallery>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://origin.dazeddigital.com/artsandculture/article/26069/1/this-artist-is-stitching-her-own-hand-with-needle-and-thread>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.revistaogrito.com/heloisa-marques-a-arte-como-cartas-de-amor/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 3 – PRANCHA 3: O CORPO É MEU?



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>5</sup>

A paulistana Rosana Paulino é uma artista negra que apresenta em suas obras reflexões sobre o racismo estrutural no Brasil, a escravidão, os padrões impostos para os corpos femininos, a inserção e a condição da mulher negra na arte e na sociedade contemporâneas. Também trata de temas relacionados às religiões e às culturas africanas. Rosana se utiliza de várias técnicas, entre elas o bordado e o tecido. A artista Billie Zangewa nasceu em Malawi, vive em Joanesburgo e suas obras são um convite para pensarmos a feminilidade e a identidade das mulheres negras. Zangewa trabalha com colagens têxteis e bordados, sendo a seda o tecido principal da composição de suas telas, nas quais tenta tornar visíveis as inúmeras heroínas domésticas. Nessas obras percebe-se um diálogo entre o pessoal e o político, o suave e o subversivo, o novo e o antigo.

Algumas obras de Rosana Paulino e Billie Zangewa compõem a *Prancha 4: Ontem, hoje e amanhã* (Figura 4). Nesta prancha o que une as obras das duas artistas de nacionalidades diferentes, são a expressão dos rostos, a apresentação dos corpos e as linhas aparentes sobre os tecidos, como se costurassem tempos distintos de terras longínquas.

<sup>5</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 3: O CORPO É MEU?, foram extraídas do seguinte links: <https://extrato.art/busca/trabalhos/trabalhos/linguagem/Arte%20feminista-243>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 4 – PRANCHA 4: ONTEM, HOJE E AMANHÃ



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>6</sup>

Apresentamos na prancha seguinte, Prancha 5, três artistas negros da atualidade que utilizam o cabelo como material para questionamentos sobre os corpos negros nas sociedades contemporâneas, e como meio de discutir suas presenças-ausências nas artes. Cabelos trançados, torcidos, cortados, amontoados e esculpidos que vestem, como se fossem roupas, os corpos negros ou as obras dos brasileiros Janice Mascarenhas e Leandro Souza, e da sul-africana Zanele Muholi. Suas obras corporificam a resistência contra as velhas e ultrapassadas imposições eurocêntricas.

Na *Prancha 5: Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada* (Figura 5), expomos exemplos dessa prática artística de Janice Mascarenhas, Leandro Souza e Zanele Muholi. Os três artistas, cada qual em sua própria linguagem ou linguagens, abordam pautas importantes, como raça, gênero e sexualidade. A performance, em suas obras, é o ponto de semelhança que escolhemos para uni-los na Prancha 5, pois compreendemos que ao performar com seus cabelos crespos, esses carregam em si, um gesto de “descolonização” cultural (Mignolo, 2017).

<sup>6</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 4: ONTEM, HOJE E AMANHÃ, foram extraídas dos seguintes links: <https://fundacaoschmidt.org.br/obras-e-aco-es-contra-o-colonialismo-ganham-forca-na-academia-e-nas-artes/>. Acesso em: 20 jan. 2023. [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616\\_350093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html). Acesso em: 20 jan. 2023. <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.lehmannmaupin.com/artists/billie-zangewa>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 5 – PRANCHA 5: CABELO, CABELEIRA, CABELUDA, DESCABELADA

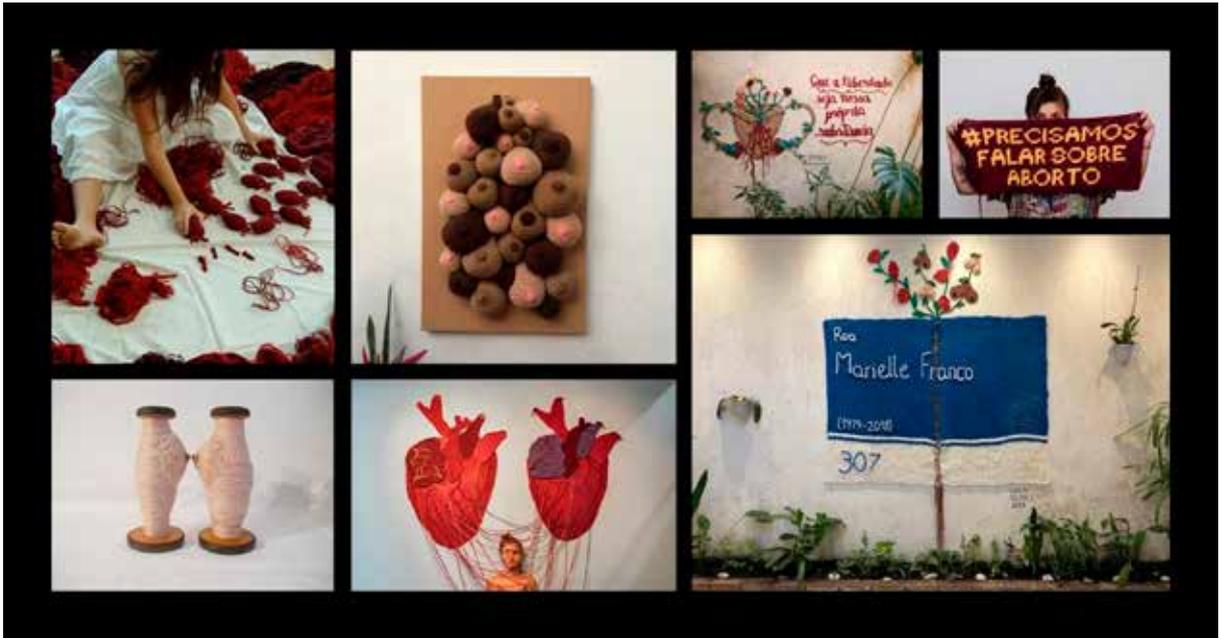


FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>7</sup>

Recorrendo ao crochê e ao tricô, a artista têxtil e visual Karen Dolorez utiliza o corpo como suporte ou lugar de protesto. Nesse lugar, Dolorez questiona a transitoriedade da vida, os padrões sociais, políticos e ideológicos e o papel da mulher na produção artística contemporânea. Ao mesmo tempo, apresenta a mulher tecelã, aquela que fia a vida e a morte. Já Adrianna Eu investiga a relação das pessoas com a própria identidade, as posições de privilégios sociais, a falta de oportunidades e a não conformidade. A artista considera que seu próprio nome provoca um estranhamento. As imagens da *Prancha 6: Quem pode viver?* (Figura 6) apresentam fragmentos das obras dessas duas artistas. O tricô é o princípio da organização dessa prancha. Seu aspecto de aconchego em contraste com os temas abordados pelas artistas destaca as questões levantadas por suas obras.

<sup>7</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 5: CABELO, CABELEIRA, CABELUDA, DESCABELADA, foram extraídas dos seguintes links: <https://ffw.uol.com.br/noticias/beleza/conheca-janice-mascrenhas-brasileira-que-ganhou-concurso-da-dazed/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://inkanyiso.org/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.1854.photography/2021/11/zanele-muholi-art-and-activism/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.artsy.net/artist/zanele-muholi>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://museemagazine.com/features/2017/3/15/whm-zanele-muholi>. Acesso em: 20 jan. 2023. <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=eles-fazem-danca-contemporanea>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 6 – PRANCHA 6: QUEM PODE VIVER?



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>8</sup>

A arte indígena está representada na *Prancha 7: Quem deve morrer?* (Figura 7), pelas obras dos artistas Gustavo Caboco e Jaider Esbell. Gustavo Caboco tem uma produção artística autobiográfica com a qual busca reconhecer e encontrar sua identidade indígena. Ele é filho de uma indígena e somente na adolescência teve contato com a terra de origem da mãe, a terra indígena Canauanim, em Roraima. Para compor suas obras, ele se vale do desenho, da performance, do texto, de instalações e do bordado. Caboco busca compreender e expressar as questões de identidade e preservar a memória como prática. Jaider Esbell, da etnia Macuxi, também de Roraima, foi artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor cultural e pensador indígena. Esbell lutava pela visibilidade e o reconhecimento da arte, da cultura e dos costumes dos povos originários, com forte viés espiritual e ancestral. Buscava uma relação mais harmoniosa do ser humano com a natureza. Através de desenhos, esculturas e pinturas em tecido, o artista procurou dar visibilidade aos temas pelos quais lutava. Suas obras bem como seu pensamento, se tornaram símbolo de resistência. A configuração da Prancha 7 é uma tentativa de tornar visível a arte indígena no mundo das artes. Caboco e Esbell são dois artistas, que nos apresentam a riqueza da cultura de um povo invisibilizado em nosso país. Suas obras demonstram a grandeza dessa forma de resistência possui.

<sup>8</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 6: QUEM PODE VIVER?, foram extraídas dos seguintes links: <http://ofermentorevista.com.br/2019/09/25/acosturadosavessos/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <http://noseomundo.weebly.com/365-artistas--escritores/332-adrianna-eu>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.dolorez.com.br/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 7 – PRANCHA 7: QUEM DEVE MORRER?

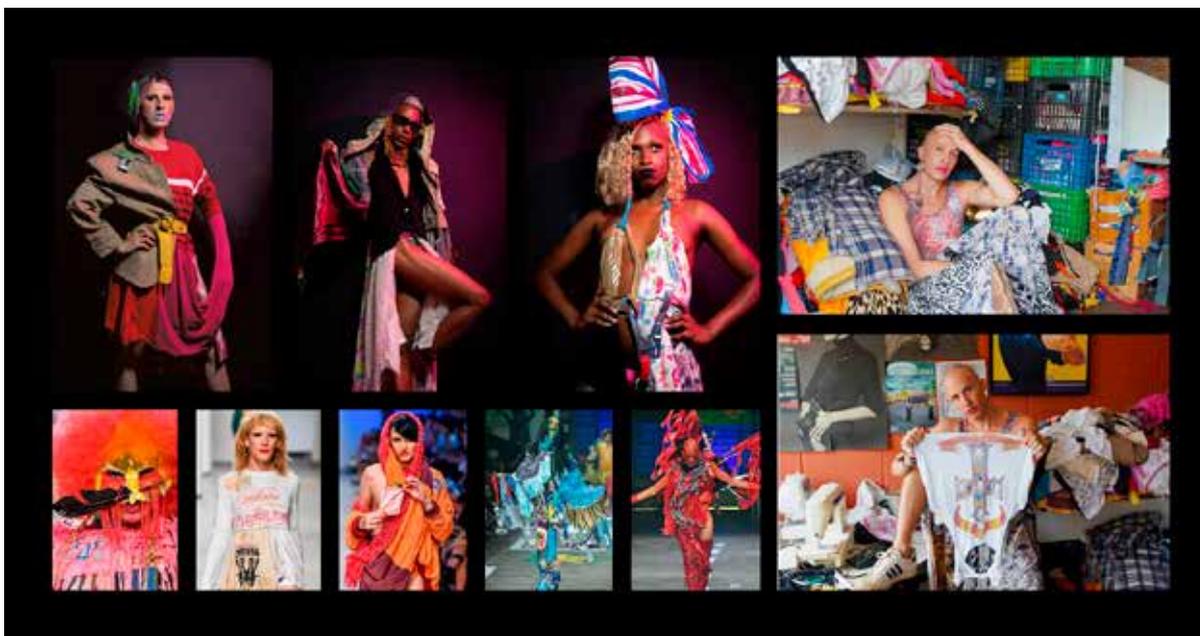


FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>9</sup>

O trabalho da multiartista Vicenta Perrotta compõe a *Prancha 8: Eu, tu e eles*, (Figura 8). Na cena contemporânea, ela é um dos nomes mais interessantes que circulam entre a moda e o ativismo trans no Brasil. Perrotta designa o processo de configuração de novas roupas a partir dos resíduos têxteis de “transmutação têxtil”. Seu trabalho é de cunho colaborativo, destinado a um público formado por artistas, ativistas, universitários e LGBTQI+. Suas roupas têm caráter não binário. Essa artista, ativista e estilista transforma a precariedade em potência, desconstruindo os têxteis e transformando-os em novas vestes com novos significados. Os resíduos têxteis transformados, ou transmutados em vestes, e o fazer coletivo, são os motivos da montagem da Prancha 8. Nos pareceu que Perrotta pratica, ao modo benjaminiano, a “experiência do outro”, de modo único, particular.

<sup>9</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 7: QUEM DEVE MORRER?, foram extraídas dos seguintes links: <https://raphaelfonseca.net/Gustavo-Caboco>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://ateliedehumanidades.com/2021/11/03/fios-do-tempo-antes-do-ceu-cair-por-jaider-esbell/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.tamiosnews.com.br/geral/imperdivel-exposicao-o-xama-devolve-a-vida-na-casa-brasileira-em-sao-sebastiao/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://artishockrevista.com/2021/03/15/presentacion-ruku-de-jaider-esbell/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/partida-precoce-a-arte-as-exposicoes-e-a-saudade-de-jaider-esbell/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 8 – PRANCHA 8: EU, TU E ELOS



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>10</sup>

A *Prancha 9: A dor do meu corpo* (Figura 9) reúne os trabalhos dos brasileiros José Leonilson e Rodrigo Mogiz, do paraguaio Feliciano Centurión e dos argentinos Leo Chiachio e Daniel Giannone, conhecidos como casal Chiachio&Giannone. As obras foram realizadas em momentos posteriores à descoberta da pandemia de aids. No caso de Leonilson e Centurión, suas obras acabaram sendo influenciadas pela situação que viviam – ambos foram diagnosticados com aids. As tensões expostas através do bordado por esses artistas é o fio que nos instigou a configurar a Prancha 9. O bordado é o fio condutor de suas obras. Através dos fios, as questões afetivas, de gênero e sexuais, são bordadas construindo “micronarrativas” (Costa, 2021, p. 194), e “tensionam as relações entre corpo, sexualidade e afetividades” (Costa, 2021, p. 194).

<sup>10</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 8: EU, TU E ELOS, foram extraídas dos seguintes links: <https://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/a-transfobia-esta-presente-em-todos-os-lugares-ate-no-meio-da-moda-diz-vicenta-perrotta-ouca-o-podcast/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.wakabara.com/blog/tag/Vicente+Perrotta>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/247/vicenta-perrotta--ativismo--moda-e-autonomia-rtransr>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 9 – PRANCHA 9: A DOR DO MEU CORPO



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>11</sup>

Para compor a *Prancha 10: As entrelinhas*, apresentamos imagens de bordados realizados por mulheres chilenas durante a ditadura de Augusto Pinochet (Figura 10). Nessa época, os bordados circularam com recados escondidos nas montagens feitas com retalhos e sobras de tecidos. Os temas eram os costumes, a vida diária e os problemas políticos e sociais daquele momento. No Brasil, a técnica é utilizada por mulheres que vivem ou viviam em comunidades atingidas por acidentes e pelos processos de construção de barragens. Esse é um exemplo de uma forma de resistência contra a violação dos territórios e dos direitos das populações que habitam esses espaços, que lutam pela terra e pelo sustento de suas famílias.

Por todo o território nacional existem vários grupos de mulheres que se reúnem para contar suas histórias e lutas diárias através do bordado e dos tecidos. A técnica utilizada foi o motivo da configuração da Prancha 10. Essa técnica é conhecida como arpilleras, surgiu na Isla Negra, no Chile, e tornou-se uma ferramenta de poder e de educação na luta contra injustiças. Seus bordados e montagens têxteis são narrativas coletivas, registro de tempos de muito sofrimento e dor.

<sup>11</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 9: A DOR DO MEU CORPO, foram extraídas dos seguintes links: <http://www.chiachiogiannone.com/Web/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://visualaids.org/artists/feliciano-centurion>. Acesso em: 20 jan. 2023. <http://almofadinhasbr.blogspot.com/p/rodrigo-mogiz.html>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://visualaids.org/artists/leonilson>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 10 – PRANCHA 10: AS ENTRELINHAS



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>12</sup>

Para a configuração da *Prancha 11: Organizando o mundo*, buscamos exemplos da obra de Arthur Bispo do Rosário (Figura 11). Nela, vemos os mantos criados por ele, entre os quais o Manto da Apresentação, com o qual o artista acreditava que encontraria Deus, e algumas *assemblages* produzidas com uma variedade de materiais. Bispo utilizava panos velhos, copos, talheres, papéis, papelão, madeira, garrafas, sapatos, botas, escovas de dentes, vassouras, canecas, tesouras, uniformes e lençóis, que desfiava para obter os fios com os quais bordava.

Recorrendo à memória dos seus tempos de marinheiro e pugilista, destituiu os objetos, os artefatos e todas as coisas que colecionou, de seus valores e funções, tanto de uso como de origem, criando, assim, novos significados para cada um deles. Foi o seu modo de organizar o mundo que nos despertou a atenção nas fotos escolhidas para esta prancha. Utilizando-se de recursos têxteis ou não, Bispo ao tentar organizar o mundo, procurava uma “forma de habitar” (Martins, 2022, p. 174), de “ocupar um território” (Martins, 2022, p. 174), na mesma medida em que recordava do tempo em que foi marinheiro. Em cada artefato ou conjunto de objetos colecionados, foi construindo uma narrativa, a narrativa da vida que ele vivia naquele tempo. Bispo, criou uma forma artesanal de comunicação através de sua escrita individual.

<sup>12</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 10: AS ENTRELINHAS, foram extraídas dos seguintes links: <https://mab.org.br/mulheres/>. Acesso em: 20 jan. 2023. <http://memorialdaresistencia.org.br/exposicoes/arpilleras/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

FIGURA 11 – PRANCHA 11: ORGANIZANDO O MUNDO



FONTE: Prancha elaborada pela autora em outubro de 2023.<sup>13</sup>

Diante das obras dos artistas-ativistas que compõem este atlas - *Atlas dos fios que tecem a resistência*, percebemos que o uso do tecido, de técnicas e de materiais designados como “femininos” e relacionados ao suposto “trabalho de mulher”, está cada vez mais deslocado do espaço doméstico. Cada modo de tornar públicas e visíveis as lutas antirracistas, anticapitalistas, anticoloniais, feministas, LGBTQI+, de gênero, de territórios e de saberes, está cada vez mais transformando as superfícies têxteis em superfícies de resistência, resiliência e de movimento contínuo para a efetivação de uma “prática da decolonialidade” (Mignolo, 2017, p. 16).

É importante ressaltar que, para Walter D. Mignolo, somente através da crítica aos processos de colonização, e da prática da descolonização, será possível vislumbrar uma igualdade econômica, cultural e racial frente às macronarrativas ocidentais, ou seja, a experiência da decolonialidade pode ser extraída da própria experiência da colonialidade (Mignolo, 2017, p. 16).

<sup>13</sup>As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 11: ORGANIZANDO O MUNDO, foram extraídas dos seguintes links: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/itau-cultural-abre-exposicao-de-arthur-bispo-do-rosario-1.2669867>. Acesso em: 10 outubro 2023. <https://hardecor.com.br/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 10 out. 2023. <https://panoramacritico.wordpress.com/2012/03/17/arthur-bispo-do-rosario-a-poesia-do-fio-santander-cultural/>. Acesso em: 10 out. 2023. <https://www.revistabado.com.br/2020/07/29/pouca-linha-e-muita-dor-historia-do-adoravel-arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em: 10 out. 2023.

Para a ensaísta Leda Maria Martins,

Tecer é também tornar o corpo lugar de inscrição do saber e da memória. Esculpir a cerâmica, pintar o barro e as películas corporais, cuidar das crianças e das plantas, coser a dor, nutrir a terra e seus habitantes, trazer à luz e auxiliar na morte, dominar as ciências das ervas e dos alimentos com técnicas do fazer milenares, guardar, resguardar, aprender e ensinar (Martins, 2022, p. 175).

Os ofícios têxteis são “formas de habitar” (Martins, 2022, p. 174), de “ocupar os territórios” (Martins, 2022, p. 174), e adquirem status de ferramenta de poder, instrumentos para a luta contra qualquer tipo de violência e mecanismo diário em favor da sobrevivência. As artes e ofícios têxteis são, também, atos políticos, narrativas individuais e coletivas, e uma forma de resistência.

### *Os fios ancestrais*

Como estudiosa da arte e da cultura popular brasileiras, Cecília Meireles, na introdução do livro *Artes populares*, que integra a obra *Artes Plásticas no Brasil*, publicado em 1952, escreve que nossa formação como povo está configurada numa síntese entre o Carnaval e a Semana Santa. Para ela, é através dessas duas manifestações que se apresentam a riqueza, a singularidade e a permanência dos elementos que compõem nossa arquitetura, escultura e pintura, assim como as habilidades artísticas e decorativas do fazer manual do brasileiro relacionado ao papel, papelão, madeira, tecido, arame, ouro, barro, tinta, agulha, bordados, crochê, tricô, rendas, entre outros.

Cecília Meireles dedicou-se a estudar e observar a produção brasileira no âmbito das artes populares, dos fazeres manuais. Cecília afirma que “a arte popular manifesta a sensibilidade geral dos que a praticam, por uma seleção de motivos que são uma espécie de linguagem cifrada” (Meireles, 1968, p. 16) e que por “de trás desses elementos aparentemente simples, – aparentemente desconexos [...] – estão as infinitas e variadíssimas experiências realizadas por muitas gerações” (Meireles, 1968, p. 16).

No caso dos exemplos apresentados em *Atlas dos fios que tecem a resistência*, catalogamos muitas experiências, tanto no âmbito coletivo quanto no individual, das lutas antirracistas, anticapitalistas, anticoloniais, feministas, LGBTQI+, de gênero, de territórios, de saberes etc. São exemplos que corroboram as palavras de Cecília Meireles de que “a arte popular, em termos modestos, com os recursos mais moderados, resume os grandes trabalhos humanos – é a história em ponto pequeno, é a Vida em reminiscência” (Meireles, 1968, p. 16).

Sobre essa vida em reminiscência e as habilidades artísticas brasileiras, e para a configuração da última prancha exposta em *Atlas dos fios que tecem a resistência*, intitulada *Prancha 12: Meus ancestrais*, foram escolhidas imagens das esculturas têxteis da artista mineira Sonia Gomes (Figura 12).

FIGURA 12 – PRANCHA 12: MEUS ANCESTRAIS



FONTE: Prancha elaborada pela autora em janeiro de 2023.<sup>14</sup>

Nessa prancha, os fios que ligam a obra da artista são a memória e a ancestralidade, o popular e o erudito, o passado e o futuro. Sonia trabalha com tecidos, torções, bordados e materiais variados que vão sendo moldados por suas mãos repletas de memória dos fazeres de sua avó benzedeira e parteira. As questões de identidade racial e a transformação de materiais permeiam toda a sua prática artística. Através de colagens, sobreposições, justaposições e montagens, ela nos apresenta a força e a leveza.

Para a ativista, socióloga, tradutora e professora Lélia Gonzalez, em *Por um feminismo afro-latino-americano*, “a força do cultural se apresenta como a melhor forma de resistência” (Gonzalez, 2020, p. 133). As pautas indicadas neste texto e nas pranchas do *Atlas dos fios que tecem a resistência*, foram, para a nossa mais importante intelectual negra, Lélia Gonzalez, bandeiras que flamejaram em dias de manifestações e protestos, tanto no território nacional quanto no internacional – principalmente nos territórios africano e latino-americano.

As esculturas têxteis de Sonia Gomes tornaram-se sua ferramenta de poder, deslocando a figura da mulher negra para outra dimensão e rompendo com o lugar pré-estabelecido de subalternidade. As torções feitas com os tecidos hoje lembram as rodilhas que sua avó usava na cabeça para carregar coisas, misturando o passado e o presente. Poderíamos perguntar: existe um silêncio em suas esculturas, um silêncio da rejeição, da invisibilidade? E responder: Sim, um silêncio que envolve o espectador atento, que pode ser deslocado para

<sup>14</sup> As imagens utilizadas, para a montagem da PRANCHA 12: MEUS ANCESTRAIS, foram extraídas dos seguintes links: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>. Acesso em: 20 jan. 2023. <https://www.ufrgs.br/artevera/as-maos-de-ouro-de-sonia-gomes-costura-e-memoria/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

a sua própria ancestralidade. Essa mulher negra descobriu suas próprias formas de habitar, de ocupar territórios, tendo como ferramenta de poder o tecido, o bordado, a torção, a amarração, a aplicação de materiais diversos sobre uma superfície têxtil. “Tudo isso é inscrição de memória, de identidades e de subjetividades” (Martins, 2022, p. 175).

Sonia Gomes, encontrou a sua forma de narrar a sua história com tecidos, fios e balangandãs. Suas esculturas têxteis, por um lado, foram transformadas em superfícies de resistência, tornaram visíveis os fazeres considerados secundários, que adquiriram status de Belas Artes. As fronteiras instituídas pelo mercado da arte são diluídas, não extintas. Por outro, saíram dos quartos de costura, dos espaços de domesticação, e foram para os museus do Brasil, da Alemanha, da Dinamarca, de Nova York e de Veneza. Além disso, romperam com “a dureza dos sistemas” (Gonzalez, 2020, p. 132) vigentes, a saber: capitalista, imperialista, patriarcal; “o que nos remete a um espírito de profunda determinação, dados os obstáculos impostos pelo racismo dominante” (Gonzalez, 2020, p. 132).

Entre amarrações, torções, bordados e tecidos, Sonia questiona a presença da mulher na arte, a ausência da mulher negra na arte, o racismo, munida com agulha, linha, balangandãs e uma consciência crítica sobre essas pautas. Lélia Gonzalez acreditava que é “justamente a consciência objetiva desse racismo sem disfarces e o conhecimento direto de suas práticas cruéis que despertam” (Gonzalez, 2020, p. 132) uma disposição ou uma abertura “no sentido de resgate e afirmação da humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado ‘inferior’” (Gonzalez, 2020, p. 132). Sonia Gomes coloca em prática o conceito de “amefricanidade” cunhado por Lélia Gonzalez na década de 1980. Para a ativista:

[...] as implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico e intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos iorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica [...] (Gonzalez, 2020, p. 134-135).

Essa construção “afrocentrada” e a “identidade étnica”, para Lélia Gonzalez, significava dizer que:

[...] a *América*, enquanto sistema etnográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo (Gonzalez, 2020, p. 135).

A artista mineira é uma “ameficana”, não é uma “presença fantasmagórica”, nem invisibilizada pelos sistemas, pois em silêncio resiliente e com firmeza tem furado a bolha imposta pelo capitalismo às mulheres negras. Através de seus procedimentos criativos, essa mulher-artista nos convida a construir e reconstruir os nossos saberes e práticas do passado. Portanto, podemos afirmar que Sonia Gomes tem a consciência ancestral, um olhar para o futuro e uma consistente prática da descolonialidade.

### *Outros fios*

Neste *Atlas dos fios que tecem a resistência*, apontamos a abundância do uso do tecido e do bordado, do aproveitamento e da transformação de materiais em elementos de poder para o exercício de um ativismo social e artístico. Através das criações-manifestos e das imagens das obras dos artistas-ativistas, com os quais ele foi configurado, é possível compreender as razões e a importância de manter vivas as lutas das mulheres, das mulheres negras racializadas e invisibilizadas, as questões de gênero, de raça e LGBTQI+. É possível também ler as narrativas individuais e coletivas escritas através do bordado, de montagens têxteis, de torções etc., e perceber que as fronteiras do trabalho feminino estão, de fato, cada vez mais diluídas e em contínua desconstrução. Essas narrativas inscritas sobre a superfície têxtil contribuem para fortalecer iniciativas individuais e coletivas que vêm se mostrando como formas de resistência frente às narrativas comprometidas com os mecanismos e interesses colonizadores.

A leitura do atlas possui como requisito fundamental a imaginação, o caráter movente de suas imagens, compreender as características de cada artista, local e temas que nos ajudaram a definir essas escolhas e a sua disposição em cada uma das pranchas, bem como de outra forma as razões da sua denominação. Nada disso, todavia, impede que olhares dos espectadores, movidos pelo mero acaso produzam novas leituras, resultantes das suas escolhas e experiências subjetivas.

Ressaltamos que consideramos que essas proposições artísticas estão carregadas de especificidades oriundas do local de origem de seus autores, não podendo dessa forma serem generalizadas.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 91-107.

BICALHO, Adriana. Artes têxteis: poéticas e políticas. **Primavera de Museus 2022**, Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte, 2022.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. *In*: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (ArteFíssil; 7). p. xvii-xxxvii.

BRYAN-WILSON, Julia. Feminismos, tecidos e resiliência. *In*: BRYAN-WILSON, Julia. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: catálogo. São Paulo: MASP, 2019a. p. 195-205.

BRYAN-WILSON, Julia. “Arte não precisa ser feita por artistas”. [Entrevista cedida a] Laura Fortes. **Revista Select**, [s. l.], 3 set. 2019b. Disponível em: <https://select.art.br/arte-nao-precisa-ser-feita-por-artistas/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Fábio José Rodrigues. Diversas e plurais: linhas, lãs, agulhas, missangas, lantejolas, botões, tecidos... Nas práticas artísticas das dissidências sexuais e de gênero na arte contemporânea. **Grau Zero**: Revista de Crítica Cultural, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 171-197, 2021. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/12905/9114>. Acesso em: 27 jan. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história, I. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. (Humanitas).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e a acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FLECK, Débora Balzan. **Educada a suportar**: um atlas ao corpo-cariátide. Dissertação de mestrado - UFRGS. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/203852>. Acesso em: 20 abr. 2024. p. 77- 130.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Org. Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MARTINS, Leda Maria. Quando mulheres falam. *In*: LOSITO, Lucila (org.). **Mulheres de terra e água**. São Paulo: Elefante, 2022. p. 160-177.

MEIRELES, Cecília. **Artes populares**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968. (As artes plásticas no Brasil).

MIGNOLO, Walter D. Desafios decoloniais hoje. *In*: **Revista Epistemologias do Sul**: pensamento social e político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia. Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/790/656>. Acesso em: 10 abr. 2024.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. *In*: BARTHOLOMEU, Cezar (org.). **Dossiê Aby Warburg. Revista Arte e Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 19, p. 118-147, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/2062>. Acesso em: 25 mar. 2022. p. 126.

Revisor do texto: Diogo da Costa Rufatto, graduado em Letras (Universidade de Passo Fundo). E-mail: [dc.rufatto@gmail.com](mailto:dc.rufatto@gmail.com)