



Artesanato, Design e as Práticas Decoloniais: oportunidades de cocriação na América Latina

Crafts, design and decolonial practices: opportunities for co-creation in Latin America

Diony Elvira Gallegos Sanz¹, Nadja Maria Mourao²

¹ Universidade do Estado de Minas Gerais, Graduanda em Design, dionygallégossanz@yahoo.com.br

² Universidade do Estado de Minas Gerais, Doutora em Design, nadjamourao@gmail.com

Resumo. *Este artigo tem como objetivo refletir sobre as relações do Design e do Artesanato, em especial dos bordados, como mecanismos de resistência para a decolonização do fazer manual, em países da América Latina e o Caribe. Acredita-se que estas reflexões podem contribuir para novas propostas de trabalho em cocriação, em futuros desejáveis. Adota-se uma abordagem qualitativa, de cunho interdisciplinar, fundamentada nos pressupostos dos estudos decoloniais, das epistemologias do Sul e da crítica ao pensamento hegemônico ocidental. Problematisa-se a hierarquia científica moderna e de forma interdisciplinar, busca refletir em estudos acerca dos subtemas: artesanato com bordados, sua história e possibilidades de cocriação em design. Conclui-se que o bordado é um ato contínuo de presença e reinvenção dos saberes e estéticas originárias.*

Palavras-chave. Artesanato; Design; Decolonização; América Latina.

Abstract. *The aim of this article is to reflect on the relationship between design and handicrafts, especially embroidery, as an opportunity for the decolonization of handicrafts in Latin American and Caribbean communities. It is believed that these reflections can contribute to new proposals for co-creation work in desirable futures. It takes a qualitative, interdisciplinary approach, based on the assumptions of decolonial studies, epistemologies of the South and criticism of Western hegemonic thinking. It problematizes the modern scientific hierarchy and, in an interdisciplinary way, seeks to reflect on studies on the following sub-themes: embroidery crafts, their history and the possibilities of co-creation in design. In conclusion, embroidery is a continuous act of presence and reinvention of original knowledge and aesthetics.*

Keywords. Handicrafts; Design; Decolonization; Latin America.



1 Introdução

A relação entre o design e o artesanato é objeto de diversas perspectivas e opiniões, refletindo uma variedade de posturas acerca dessa interação. Pode-se afirmar que os resultados dessa sinergia têm apresentado diferentes desdobramentos ao longo do tempo. Essa integração tem se mostrado eficaz, sobretudo quando gera impactos positivos nos âmbitos econômico e social, ao ampliar oportunidades de mercado — inclusive no setor turístico — e ao promover a inovação. Para muitos artesãos, essa parceria representa uma oportunidade de visibilidade de suas habilidades, além de facilitar a criação de vínculos com designers ou empresas, possibilitando o acesso a mercados mais amplos. No entanto, essa relação revela-se multifacetada, com impactos distintos que demandam análises aprofundadas para compreender suas implicações sociais, econômicas e culturais.

Segundo Vidal (2017), a intervenção do design no setor artesanal deveria manter o foco no fortalecimento de sua essência — pertencimento e identidade —, sendo parte primordial da cadeia de produção artesanal, que busca assegurar condições necessárias para a sustentabilidade de uma comunidade ou região. Os materiais e as técnicas empregados na cocriação de um objeto por meio do design artesanal convertem-se na marca de um território, de uma forma de pensamento e de uma época específica.

De forma semelhante, Soto (2006) destaca a importância da permanência do artesanato, enfatizando seu potencial de adaptação mediante inovações que integrem elementos tradicionais a produtos e serviços contemporâneos. Essa articulação viabiliza a continuidade e a valorização do trabalho artesanal no contexto atual.

Entretanto, Novelo (2006) chama a atenção para aspectos negativos que podem surgir em certas colaborações entre designers e artesãos. Em algumas dessas parcerias, observa-se a apropriação das habilidades técnicas dos artesãos pelos designers, apenas para agregar um caráter autóctone a produtos previamente concebidos, relegando o saber tradicional a um papel meramente decorativo e subalterno.

Por outro lado, Temeltas (2017) evidencia como a sinergia entre artesãos e designers pode contribuir para a preservação da cultura comunitária, ao mesmo tempo em que gera aspectos inovadores. O autor explica de que modo o artesanato tem colaborado para a produção, a aplicação e a difusão do conhecimento no contexto da inovação de processos produtivos industriais, inclusive em empresas multinacionais. Observa ainda que, em estudos realizados ao longo dos séculos XX e XXI, o artesanato esteve frequentemente associado ao trabalho manual na confecção de produtos, exigindo a resolução de problemas, a criação de soluções a partir da matéria-prima disponível e a tomada de decisões durante o processo criativo. Dessa forma, o conhecimento ancestral detido pelo artesão pode ser transmitido mediante a aplicação de metodologias do design, especialmente quando há participação colaborativa entre designers e artesãos. Essa interação cocriativa torna-se um meio eficaz para a transferência de saberes e habilidades tradicionais, contribuindo para o desenvolvimento de novos produtos que integram inovação e herança cultural.



Entretanto, a colonialidade constitui um fenômeno complexo e profundamente enraizado, que persiste mesmo após o fim formal do colonialismo e a conquista da independência política pelas nações colonizadas. Permanecem operantes esquemas de pensamento, hierarquizações sociais e culturais que moldam o presente, impondo uma única visão de futuro, pautada nos ideais da modernidade ocidental. Nesse contexto, o uso de termos como “utilitário” e “contemporâneo” muitas vezes reforça hierarquias conceituais, refletindo uma submissão cultural que ainda persiste. Tal perspectiva ajuda a compreender a recusa, muitas vezes categórica, em reconhecer o artesanato e o design no mesmo nível, bem como a constante reticência em adotar a expressão “design artesanal”. De acordo com Farias (2018, p. 15), a colonização “proporcionou o surgimento de padrões de poder estruturais ainda presentes na sociedade latino-americana. A colonialidade, o eurocentrismo e o capitalismo foram responsáveis por incluir a América Latina no ciclo de dominação mundial, do qual jamais saiu”.

1.1. Design, Artesanato e a Decolonização

O teórico peruano Juan Acha (2009) desenvolve, em seu livro *Introdução à Teoria dos Designs*, uma análise sobre as diferenças entre o artesanato e o design. Destaca o funcionalismo do design, sua produção industrial e em larga escala, além de sua teorização e institucionalização no âmbito universitário. Em contrapartida, o artesanato é definido como expressão que apela à tradição, ao empirismo e a uma produção limitada. Na lógica capitalista, o passado e a tradição são frequentemente deslocados pela modernidade, relegados ao baú das lembranças para serem esquecidos. Esse cenário contribui para compreender como se perpetua o modelo conquistador–conquistado nas relações entre designers e artesãos: não raramente, o designer assume uma posição de autoridade, chegando a “evangelizar” — ou mesmo explorar — os modos de produção artesanal, ditando como os objetos devem ser confeccionados. Uma alternativa a essa lógica hierárquica e assimétrica seria justamente o enfraquecimento das relações de poder nessas colaborações, promovendo relações mais horizontais e dialógicas.

Descolonizar deve ser entendido como um processo de superação do colonialismo que vai além da independência política, abrangendo também a dimensão cultural. A decolonialidade, nesse sentido, constitui um esforço para transcender a colonialidade de poder ainda vigente, implicando uma ação no presente para romper com estruturas de pensamento e comportamento que perpetuam a hegemonia (Acha, 2009).

Existem exemplos práticos de design decolonial na América Latina, que surgem de uma necessidade latente de transição do trabalho individual para o coletivo. O termo *comunidade* torna-se recorrente em diferentes contextos. Nesse sentido, Arturo Escobar (2016), em *Autonomia e Design: A Realização da Vida Comunitária*, discute diversos contextos relacionados ao trabalho de designers e ao fazer artesanal. O autor defende que a autonomia dos artesãos deve ser preservada e que os designers devem aprender com os métodos tradicionais. Ao atuar junto a comunidades, percebe-se que seus saberes são valiosos e que as práticas do design podem colaborar para a preservação da cultura local, em vez de reproduzir modelos eurocêntricos (Escobar, 2016).



Quantas vezes será necessário reafirmar que outras formas de fazer design são possíveis? Diversas iniciativas e coletivos no Brasil demonstram a importância do design em perspectiva colaborativa. Desenhar em conjunto, de forma horizontal, implica revisitar categorias de profissionalização, questionando as aproximações entre design, antropologia e etnografia. É preciso desarticular o pensamento “pasteurizado”, questionar metodologias e discutir quais devem ser os enfoques. Tais reflexões ecoam as provocações de Linda Tuhiwai Smith em seu livro *Decolonizing Methodologies*, ao questionar quais implicações ocidentais estão embutidas no conceito de pesquisa e com que fins se tem investigado os povos indígenas. Pergunta-se, ainda, onde exatamente ocorre a aproximação com o “objeto de estudo” ou “usuário” e que outras posturas hegemônicas devem ser revistas para subverter paradigmas, de modo que se tenham cada vez mais projetos de design feitos *por* e *para* as comunidades.

Do ponto de vista dos colonizados, uma posição da qual escrevo e escolho privilegiar, o termo ‘pesquisa’ está inextricavelmente ligado ao imperialismo e ao colonialismo europeus. [...] As maneiras pelas quais a pesquisa científica está implicada nos piores excessos do colonialismo permanecem uma história poderosamente lembrada por muitos dos povos colonizados do mundo (Tuhiwai Smith, 2015, p. 1 - tradução nossa).

Ao privilegiar a posição do colonizado, a autora inverte a lógica dominante, convidando a repensar o próprio ato de investigar a partir de outros referenciais. No campo do design, essa crítica é especialmente relevante, uma vez que muitas práticas ainda seguem uma lógica extrativista: designers adentram comunidades, recolhem saberes, símbolos ou técnicas e os reinterpretem segundo padrões ocidentais, quase sempre sem devolver valor ou autoria (Tuhiwai Smith, 2015).

Persiste, assim, uma divisão hierárquica entre as práticas artesanais e o design. Os promotores da arte ocidental frequentemente desqualificam o fazer popular e as estéticas indígenas, não reconhecendo essas expressões manuais como “arte”. Técnicas como cestaria, cerâmica, arte corporal, têxteis e bordado são, muitas vezes, marginalizadas por aqueles que cultuam a arte ocidental canônica.

Cusicanqui (2018) relata que, desde a colonização e a criação das academias de Belas Artes, práticas como bordado, cerâmica e trabalhos com elementos orgânicos — como penas — foram relegadas ao campo do artesanato, enquanto técnicas como pintura, escultura, gravura e arquitetura foram canonizadas como formas legítimas de arte. Além disso, atividades artesanais tradicionalmente realizadas por mulheres são desvalorizadas, em oposição à exaltação de obras produzidas por mãos masculinas. A história da arte e do design, consolidada nas academias, funciona, segundo Hooks (1995), como um dispositivo de branqueamento estético e de manutenção dos processos de civilização colonialistas.

Dessa forma, este artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre design e artesanato, em especial os bordados, enquanto oportunidade de decolonização do fazer manual nos países da América Latina e Caribe. Acredita-se que tais reflexões podem contribuir para novas propostas de trabalho em cocriação, alinhadas a futuros desejáveis e socialmente justos.



2 Metodologia

Adota-se uma abordagem qualitativa, de caráter interdisciplinar, fundamentada nos pressupostos dos estudos decoloniais, das epistemologias do Sul e da crítica ao pensamento hegemônico ocidental. Este artigo propõe, em um primeiro momento, a documentação como estratégia de investigação, com o intuito de problematizar a ciência ocidental como forma dominante de produção de conhecimento. Busca-se respaldo em obras teóricas sobre colonialidade do saber, com base em autores como Linda Tuhiwai Smith, Silvia Rivera Cusicanqui e Arturo Escobar, entre outros.

Problematiza-se, ainda, a hierarquia da ciência moderna e, de forma interdisciplinar, procura-se refletir, por meio de estudos, sobre subtemas como o artesanato com bordados, sua história na América Latina e no Caribe, bem como as possibilidades de cocriação no design. Esses caminhos ressignificam as abordagens das ciências, rastreando dimensões complexas frequentemente excluídas da cultura ocidental, em situações específicas como a história da arte.

Em um segundo momento, propõe-se uma breve genealogia da *textileria*, com foco no bordado, utilizando registros ocidentais também como forma de documentar essa prática em contextos latino-americanos e caribenhos. Destaca-se o processo do bordado como elemento constituinte na construção do feminino, suas inserções durante a colonização e sua articulação na modernidade.

Em especial, este trabalho busca ressaltar a importância do bordado, enquanto técnica tradicional, inserida na arte contemporânea. Observa-se que, diante das inúmeras oportunidades proporcionadas pelas novas tecnologias, o fazer manual não possui mais a mesma conotação que teve em períodos passados. Argumenta-se que, historicamente, esse fazer manual, instituído como atividade íntima e privada para as mulheres, constitui, sob outros aspectos, uma prática relevante entre artistas latino-americanas.

3 Breve História do Bordado na América Latina e Caribe

No antigo Peru, em época pré-inca, técnicas como o trabalho têxtil, o bordado, a cerâmica, a metalurgia e a ourivesaria atingiram elevado nível técnico e artístico antes da chegada dos espanhóis. Essas técnicas remontam a culturas como Moche, Sican e Chimú. Neste estudo, destaca-se especialmente a Cultura Paracas, importante sociedade na história da América Latina, notória por sua arte têxtil, pelas múmias e pelas práticas médicas de trepanação craniana para o tratamento de fraturas e tumores (Pezzolo, 2019).

Segundo Pezzolo (2019), os Paracas surgiram aproximadamente entre 700 a.C. e 200 d.C., com amplo domínio de técnicas de irrigação e manejo de recursos hídricos. Grande parte das informações sobre a vida dessa cultura deriva das escavações na necrópole de Paracas, investigadas pelo arqueólogo peruano Julio C. Tello na década de 1920. A necrópole de Wari Kayan consistia em inúmeras câmaras funerárias subterrâneas, cada uma com capacidade média para quarenta múmias. Supõe-se que cada câmara fosse de propriedade de uma família ou clã específico, reutilizada ao longo de várias gerações. Cada múmia era cuidadosamente atada e envolta em múltiplas camadas de intrincados



têxteis e ornamentos finos. Esses tecidos são considerados algumas das obras têxteis mais sofisticadas da antiguidade, sendo reconhecidos como um dos principais legados artísticos da Cultura Paracas (Longhena; Alva, 2006).

A Cultura Paracas desenvolveu-se na península de Paracas, localizada no distrito de Paracas, província de Pisco, na Região Ica, a cerca de 18 quilômetros da cidade de Pisco, no Peru. Seus centros principais situavam-se na baía de Paracas, com influência que se estendia a Chincha, Pisco, Ica, Palpa e Rio Grande (Pezzolo, 2019). A cultura Paracas avançou ainda mais ao norte, até o vale de Cañete, e ao sul, até o vale de Llauca, em Arequipa. Os Paracas destacaram-se pela excelência na arte têxtil, utilizando materiais de alta qualidade, como lã de alpaca, lã de vicunha, algodão e penas multicoloridas. A autora enfatiza que essa cultura é considerada uma das mais refinadas entre as antigas civilizações andinas, marcada pela harmonia de cores e desenhos que retratavam animais, figuras antropomórficas e elementos geométricos. As mantas da Cultura Paracas são mundialmente conhecidas por sua qualidade excepcional e pela delicadeza de seus tecidos.

A técnica do bordado, em especial, atingiu grande sofisticação técnica e artística antes da chegada dos colonizadores europeus. Segundo o Centro de Innovación Tecnológica Textil (*CITE* – Sipán, 2017, p. 20–21), a cultura Paracas utilizava técnicas em tear, como o tecido liso, e técnicas fora do tear, como o anelado, os nós e o trançado plano, representando personagens míticos (deidades sobrenaturais). Os artesãos introduziram inovações no bordado, aprimorando traços lineares para formatos curvos e aplicando cores como vermelho, amarelo, azul, verde, preto e siena.

Na imagem da figura 1, apresentam-se uma imagem de um detalhe de figura bordada em manta Paracas, c. 450 a.C., The Met, Nova York, EUA e de outra manta Paracas.

Figura 1 – Detalhe de bordados de mantas Paracas.



Fonte: <https://ensinarhistoria.com.br/paracas-tesouros-enterrados-no-deserto/> - Blog: Ensinar História - Joelza Ester Domingues.



A cultura Chancay contribuiu significativamente para o desenvolvimento do tecido reticular, caracterizado por desenhos quadrangulares e triangulares, possibilitando o entrecruzamento das urdiduras. Já a cultura Nazca produziu têxteis suntuosos, decorados com motivos bordados, pintados ou ornados com penas, utilizando lã de polícromia altamente desenvolvida. Segundo os arqueólogos Giuseppe Orefici, Johny Isla e Markus Reindel, os Nazca empregavam tingimentos naturais; para tons azuis, utilizavam o índigo ou anil, e para tons vermelhos, rosados e alaranjados, faziam uso de antraquinonas e cochonilha (Bourcherie et al., 2016).

Durante o período Inca e Colonial, no Império do Tahuantinsuyo, surgiu a chamada *mita* têxtil, em que grande parte da população era obrigada a fiar e tecer, conforme Statsny (1981). O autor afirma que, durante o virreinato, o têxtil andino sofreu alterações em sua elaboração, com imagens pagãs sendo substituídas por figuras de cunho ocidental. Os colonizadores espanhóis demonstraram grande interesse pelos armazéns de roupas e tecidos. Em 1545, foram criados os *obrajes* — espaços de trabalho compulsório destinados à produção têxtil em larga escala.

Sabe-se que o bordado é uma prática ancestral, cujas origens remontam à Pré-História. Evidências arqueológicas indicam que o uso de linha e agulha antecede inclusive o desenvolvimento da agricultura, com registros datados do Paleolítico Superior, por volta de 15.000 a.C. Estudos mais recentes sugerem que o bordado mais antigo foi identificado na atual América do Sul, em uma esteira proveniente do Cemitério Chinchorro, situado no norte do Chile, cuja datação varia de 5.400 a 3.700 anos atrás, constituindo um dos registros têxteis mais antigos do mundo. Além disso, descobertas na caverna Guitarrero, no Peru, revelaram fragmentos têxteis e cordas datados de aproximadamente 12.000 anos, indicando práticas têxteis ainda mais remotas na região (Jolie et al., 2011).

A referida esteira vegetal foi bordada com fibra de camélido e cabelo humano, formando desenhos geométricos e integrando o vestuário mortuário dos indivíduos sepultados naquele cemitério. No mesmo local, foi encontrada uma agulha de espinha vegetal, com 7,5 cm de comprimento e 0,2 cm de diâmetro. Na América Latina e no Caribe, apesar das mudanças nos símbolos, insígnias e padrões — muitas vezes ressignificados para incorporar mitos e lendas mesoamericanas — os rastros da cosmogonia indígena permanecem vivos no bordado. As bordadeiras perpetuam essa prática de geração em geração, constituindo um legado de experiência, imaginação e destreza (Queiroz, 2011).

Historicamente, os têxteis também foram utilizados como forma de pagamento de tributos entre povos como os mexicanos, os incas e outras civilizações pré-colombianas, assegurando, inclusive, certa autonomia econômica às mulheres. A fragilidade dos materiais e a complexidade de seus processos de confecção produzem um contexto intersubjetivo, em que realidades ambientais influenciam diretamente a escolha das cores e dos materiais. A narrativa oral tem sido o principal meio de preservação dos significados simbólicos da técnica do bordado na América Latina e no Caribe. É relevante destacar que, durante o período de colonização espanhola, no século XVI, a vestimenta feminina sofreu transformações, como a substituição, em alguns casos, do *huipil* pela blusa. No entanto,



essas alterações não representaram mudanças significativas na técnica ou na estética do bordado, que se manteve enquanto expressão cultural (Villarroel, 2024).

Cobo (1979) relata que, no período Inca, os ornamentos e adornos, incluindo cores e materiais, eram rigorosamente controlados. As diferenças nos materiais, nos desenhos e nas cores expressavam rangos, privilégios e papéis sociais entre vivos e mortos. Não apenas seres humanos, mas também ídolos e *huacas* — rochas e corpos mumificados dos Incas — eram cuidadosamente adornados com vestimentas apropriadas. A iconografia têxtil comunicava distinções de gênero, categorias de status e, possivelmente, relações de linhagem. Elementos dessa iconografia reiteram hierarquias, mas também revelam aspectos inclusivos. Fica evidente que as mulheres ocupavam lugar central na formação social e no mito, podendo ser identificadas nos bordados por meio das vestimentas e dos adornos de ouro, que sugerem alto status.

Atualmente, observa-se que as mulheres indígenas latino-americanas, ao bordarem suas próprias vestimentas, constroem cuidadosamente uma identidade alinhada à cultura. Trata-se de um fazer manual que incorpora múltiplas formas de conceber o ambiente simbólico, mediando forças naturais por meio de signos que protegem não apenas a si mesmas, mas também suas comunidades mais próximas (Villarroel, 2024). Essa cosmovisão de cuidado de si e do outro evidencia que estamos entrelaçados em uma rede de determinações mútuas. Não se trata de um conhecimento científico fragmentado, mas de um processo de subjetivação que instaura uma cosmogonia e um saber integral.

A conceptualização cosmológica entre os povos originários escapa ao figurativo e ao antropomórfico. Assim, durante a perseguição religiosa promovida por espanhóis e portugueses, os povos indígenas deslocaram suas insígnias para os próprios atavios. Villarroel (2024) relata que, ao desprezar a linguagem do bordado, os colonizadores não perceberam que a cultura ali inscrita foi preservada e continua a existir até os dias atuais. A linguagem do bordado se tornou forma expressiva de revelar signos temidos pelos colonizadores — ignorantes de seu real significado —, permitindo que a cosmogonia indígena sobrevivesse nos tecidos.

No entanto, a prática do bordado, ao se tornar repetitiva e vinculada à obediência, coincidiu com os modos de instituição dos processos de racialização e feminização do mercado de trabalho nos séculos posteriores, dentro do contexto colonial. O que, em princípio, era um saber-fazer ritualístico, invocando técnicas, crenças e signos de proteção, resultou na constituição de redes econômicas de comércio de bordados na América Colonial, como observado no México e no Peru dos séculos XVII e XVIII (Tapia, 2003). Esse contexto coincide com a hierarquização das práticas culturais em uma disposição espacial sexista e colonial, mobilizada para transmitir valores morais e cristãos em colégios da Nova Espanha.

A gestão da subjetividade surge com o projeto moderno, que institui a divisão entre o espaço público — econômico — e o espaço privado — não econômico. Os poderes públicos passam a exercer controle sobre a vida, estabelecendo o matrimônio heterossexual como forma de racializar o espaço doméstico. Ao confinar mulheres ao lar,



coloniza-se o espaço privado, criando categorias fixas como mulher, negra, indígena, homem e branco, naturalizadas e essencializadas sob um regime epistemológico visual (Blanca, 2011).

A constituição desses marcadores institui políticas de biossegurança que visam evitar contatos indesejáveis e preservar o “bem-estar” social. Nessa estrutura, institucionaliza-se o ideal de família heteronormativa, que exclui arranjos coletivos ou comunitários — como os das populações indígenas e quilombolas — e inviabiliza formas de relacionamento que envolvam diversidade sexual ou origens raciais miscigenadas. Assim, deslocam-se e intensificam-se práticas de cuidado enquanto dispositivos de disciplina e higienização. A produção de sujeitos — negra, indígena, mulher, homem e branco — é resultado desse processo moderno, científico e colonial de racialização e diferenciação sexual.

4 Aspectos Estéticos, Cognitivos e de Afetos

O bordado permanece como uma forma de expressão artística, num processo que resgata o seu valor enquanto meio de comunicação, conduzindo à reflexão. Artistas que se dedicam a essa técnica buscam explorar seu potencial expressivo e criativo em diversos contextos. Os aspectos estéticos, cognitivos e afetivos evocam outros sistemas de significação, seja no artesanato ou na arte, incorporando atitudes como precisão, ritmo e expressividade — processos que atravessam os sistemas ordinários de especialização racional e instrumental.

Durante as ditaduras na América Latina, o bordado foi apropriado como prática política, porém sem abdicar de sua dimensão estética. Nesse contexto, destaca-se o bordado das *Arpilleras* do Chile como expressão de arte feminista. Durante a ditadura de Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990, a comercialização das *arpilleras* — bordados confeccionados por artistas, que mais tarde ficaram conhecidas como *Las Arpilleras* — possibilitou a subsistência de muitas mulheres, além de garantir recursos mínimos para suas famílias. Atualmente, o termo *arpillera* é utilizado indistintamente para designar tanto a técnica quanto a obra de arte em si (Blanca, 2011).

Para compreender a potência dessas produções, é necessário contextualizar a luta histórica das mulheres chilenas pelo reconhecimento de sua personalidade jurídica. Desde o século XIX, já se observava a mobilização feminina pelo “estabelecimento da personalidade jurídica da mulher”. Em 1915, foi criado o *Círculo de Leitura* em um clube de senhoras, ambiente que fomentou a participação pública feminina. Em 1931, o Código do Trabalho concedeu às mulheres o direito de receber salário diretamente, sem a intermediação do marido, enquanto, em 1934, o Código Civil ampliou a pessoa jurídica feminina, conferindo-lhe o pátrio poder (Blanca, 2011). Esses avanços contribuíram para que, durante a ditadura, grupos de mulheres reivindicassem seu direito de ocupação do espaço público. No trabalho das *arpilleras*, percebe-se uma forma de resistência feminista: a maioria dessas artistas eram mães de pessoas desaparecidas pelo regime. Assim, a maternidade, no registro artístico das *arpilleras*, transforma-se em narrativa, índice e evidência física da existência de seus filhos e filhas.



O papel das avós e mães na busca por meninos, meninas, mulheres e homens desaparecidos, durante regimes ditatoriais em diversos países da América Latina — como Chile, Peru, Brasil, Argentina e Uruguai — instiga reflexões sobre as múltiplas constituições da maternidade. Conforme Blanca (2011), já em 1926, o Chile contava com 51 liceus e um expressivo corpo docente feminino, habituado à expressão pública. Este avanço educacional ocorreu paralelamente ao fortalecimento do movimento feminista, resultando na formação de uma cidadania política feminina. A maternidade, enquanto arma de contestação, emerge durante a ditadura, contrastando com o sentido patriarcal de maternidade como mero atributo de gênero.

De acordo com Albarrán González (2020), os bordados das *arpilleras* possuem um valor que ultrapassa seu poder simbólico e conceitual: eles operam como recapitulação de uma memória viva, por meio da costura de fragmentos de roupas de pessoas desaparecidas. Muitas imagens bordadas foram confeccionadas a partir de retalhos de vestimentas de filhas e filhos desaparecidos, transformando o trabalho manual em uma obra de arte orgânica. O tempo histórico também se manifesta na plasticidade de sua linguagem metonímica, quando partes físicas — fragmentos — tornam-se evidências dos mortos-vivos, já que muitos dos desaparecidos jamais foram enterrados. Assim, os bordados atuam como documentos estéticos e políticos.

A imagem da figura 2 é um dos bordados anônimos, do final da década de 1970, no Chile. As *arpilleras* poderiam ter optado por escrever palavras de ordem, mas decidiram propor obras de arte que projetam uma estética da existência feminina.

Figura 2 – Bordado apresentado na Exposição “Adiós, Pinochet” - Coleção de Heidi e Peter Gessler, Suíça.



Foto: Colin Peck - <https://outraspalavras.net/wp-content/uploads/2013/09/death-to-pinochet.png>

A opção das *arpilleras* pela arte do bordado representa, ao mesmo tempo, um apelo contra a violência e uma convocação para a manifestação social — distinta da postura de outros grupos femininos conservadores da sociedade chilena nas décadas de 1960 e 1970. Essa técnica tem raízes em uma tradição popular de Isla Negra, no Chile, onde grupos de mulheres se reuniam para bordar peças como forma de subsistência e expressão coletiva.



4.1 Posturas Coletivas em Bordados

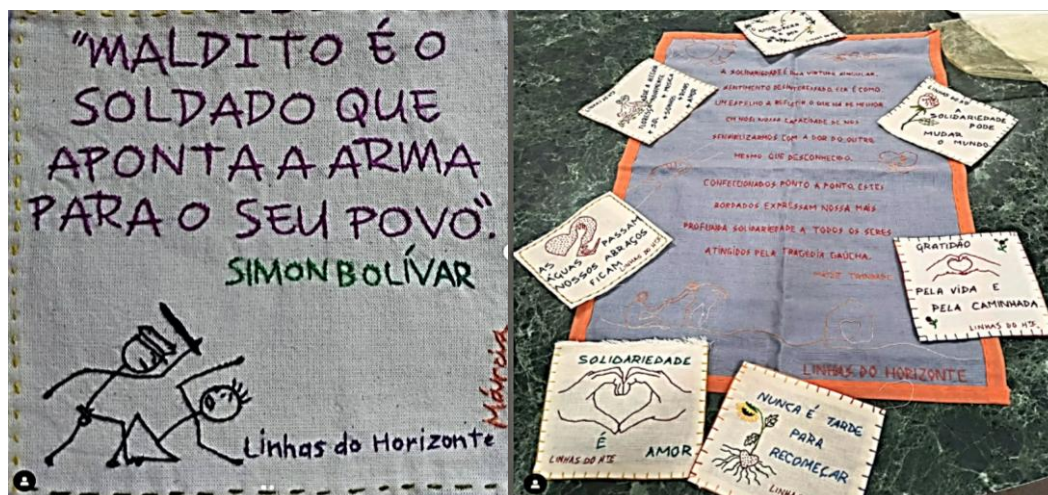
Diante do agravamento da conjuntura política, econômica e social no Brasil — e, de modo particular, em Belo Horizonte —, tornou-se urgente a emergência de novas formas de ação política, sobretudo em contextos de retrocessos democráticos e perda de direitos sociais. Nesse cenário, o coletivo “Linhas do Horizonte – Bordando Política, Bordando por Justiça” foi criado como uma resposta criativa e engajada, articulando práticas têxteis ao ativismo político (Batista, 2018).

Com caráter suprapartidário, de orientação progressista e com o objetivo de lutar pela democracia por meio do bordado, o coletivo mineiro inspirou, nos anos seguintes, a formação de diversos outros grupos em capitais de todo o Brasil. Assim surgiu o *Novelo das Linhas*, o grande coletivo que conecta essas iniciativas. Diante do avanço de uma extrema-direita política no país, esses coletivos colocaram-se — e permanecem — como agentes ativos na defesa da democracia e dos direitos humanos, ocupando ruas e praças públicas e utilizando as redes sociais como plataforma de mobilização (Batista, 2018).

Tendo como foco o contato direto com as pessoas que transitam pelos espaços públicos, os coletivos de bordado buscam extravasar sentimentos, experiências e reivindicações políticas por meio de ações participativas, como oficinas abertas e rodas de bordado realizadas em praças, ruas e outros espaços de convivência comunitária. Nesses encontros, os participantes produzem coletivamente peças têxteis que funcionam como suportes de mensagens — panfletos bordados ou vieses ideológicos —, formas de intervenção estética e política que materializam demandas sociais em linguagem visual. Os panfletos bordados, por exemplo, são pequenos retalhos de tecido que carregam frases, símbolos ou ilustrações de caráter crítico, funcionando como veículos de comunicação alternativa que circulam de mão em mão ou são fixados em locais estratégicos do espaço urbano. Já os vieses, tiras de tecido bordadas com palavras ou expressões de impacto, representam uma forma condensada de manifestação simbólica, de fácil produção e ampla difusão. Essa prática reforça a dimensão relacional e colaborativa do bordado, mobilizando memórias, afetos e repertórios coletivos que interpelam o público de maneira sensível e, ao mesmo tempo, engajada politicamente. Desse modo, os coletivos reafirmam o bordado como ferramenta de ativismo, ampliando seu alcance para além do ato manual, transformando-o em instrumento de ocupação do espaço público, de denúncia social e de fortalecimento de redes de solidariedade. A Figura 3 exemplifica algumas das produções do coletivo “Linhas do Horizonte”.



Figura 3 – Quadrinhos bordados pelo coletivo Linhas do Horizonte



Fonte: @Linhasdohorizonte – Disponível em: Instagram. Acesso em: jul. 2025.

De acordo com Silva (2024), ainda que determinadas peças sejam finalizadas por uma única pessoa, o processo de criação do bordado envolve, em geral, múltiplas mãos e saberes. Assim, cada bordado não expressa apenas a individualidade de quem o executa, mas carrega a memória, a identidade e a experiência coletiva das mulheres envolvidas em sua elaboração.

Esses coletivos buscam criar conexões com o público, sensibilizando para causas globais — como a defesa da liberdade da Palestina — ou locais — como a luta contra a privatização da SABESP, em São Paulo. Ao utilizarem o bordado como instrumento central de comunicação, as bordadeiras permitem que ele atue como mediador entre elas e o público, pois, enquanto criação artístico-artesanal carregada de significados, o bordado produz uma “ativação visual e sensorial particular”, gerando novas formas de conexão com as peças e as mensagens nelas contidas (González-Arango et al., 2022, p. 142).

As integrantes desses coletivos têm plena consciência do poder do bordado como mediador dessas relações, visto que ele as impulsiona a ocupar a vida pública (Peixoto, 2020). O autor observa que os bordados, por serem esteticamente agradáveis e transmitirem a ideia de cuidado e dedicação, tendem a reduzir reações agressivas em contextos de divergência ideológica. Nesse sentido, a ação política vai além do discurso verbal, incorporando criticamente os sentidos históricos da materialidade empregada e revelando uma estratégia de resistência baseada na estética, na tradição e na performatividade do fazer manual.

As escolhas dos ativismos têxteis — técnicas, tecidos, estética — são intencionais e carregam significados específicos para cada grupo. Nesse contexto, Parker (1984), em sua obra seminal *The Subversive Stitch*, argumenta que, embora o bordado tenha sido historicamente utilizado para reforçar ideais de docilidade feminina, ele também guarda um potencial subversivo. Assim, as relações entre o têxtil e o feminino sempre permaneceram entrelaçadas na história da arte.



Já o grupo “Bordados pela Paz de México” organiza-se como coletivo horizontal, no qual todas as vozes têm o mesmo peso, de modo que ideias e decisões fluem sem hierarquias. Esse grupo ampliou a ação do bordado para além dos limites nacionais, organizando sessões de bordado em várias cidades mexicanas e exposições-denúncia com os *lenços bordados* — uma resposta ativa à globalização da violência. Bordam-se, nesses lenços, os nomes de pessoas assassinadas em Honduras e os nomes de filhas e filhos desaparecidos, procurados pelas Mães e Avós da Praça de Maio, na Argentina. Criado em 2011, o movimento cresceu de tal forma que hoje conta com milhares de lenços, nos quais se borda a história dos “caídos” durante o governo Calderón. Por meio das redes sociais e da mídia, outras pessoas e coletivos, com ideias semelhantes, passaram a adotar o bordado como linguagem de expressão (Montero, 2012).

Além da denúncia e da mobilização, esses coletivos também buscam formas de homenagear e agradecer. De acordo com Goes (2022), o coletivo “Pontos de Luta”, de Belo Horizonte — composto por 64 bordadeiras e um bordador — produziu, em 2022, um estandarte bordado em homenagem aos 80 anos do compositor e cantor Gilberto Gil. A confecção teve início em fevereiro e durou cerca de dois meses e meio, em um processo colaborativo que evidencia o potencial do fazer manual como expressão de afeto, resistência e memória cultural. O bordado faz referência a composições emblemáticas de Gil, como *A linha e o linho* — dedicada à sua esposa, Flora Gil —, cujo verso “É a sua vida que eu quero bordar na minha / Como se eu fosse o pano, e você fosse a linha” foi incorporado à peça como elemento central. A escolha do trecho ressalta não apenas a dimensão poética da obra de Gil, mas também o bordado como metáfora da relação afetiva e da construção coletiva de identidades. Esse estandarte é um objeto artístico esteticamente estruturado, carregado de simbolismo e afeto. A Figura 4 apresenta alguns dos quadrinhos bordados por diferentes artistas do coletivo “Pontos de Luta”, estruturando o objeto da homenagem.

Figura 4 – Partes do estandarte confeccionado por diversos artistas do Coletivo Pontos de Luta.



Fonte: <https://blogs.oglobo.globo.com/> - <https://www.instagram.com/dionygallegos/>



O bordado, tanto nos trabalhos coletivos quanto nas produções individuais, manifesta-se como atividade de amor e paz. Enquanto bordam, as pessoas resgatam o significado do fazer, do sentir e da comunicação, transformando o ato em expressão artística. O bordado aproxima e une, reunindo indivíduos em torno de objetivos comuns. Trata-se de uma forma de resistência à violência, de expressão de pensamento crítico e de crença na transformação social.

5 Possibilidades de Cocriação

Pode-se observar que a cocriação tem sido, de modo geral, um princípio orientador para a refundação de muitos programas educacionais na América Latina. Ainda que inserida, em grande parte, no limitado marco do multiculturalismo neoliberal, a maioria dos países da região atribuiu, em nível constitucional, o direito à educação intercultural. Multiplicam-se, assim, experiências diversas que, com maior ou menor êxito, buscam promover a interculturalização dos currículos. A revitalização das línguas indígenas costuma ocupar um papel central nesses processos, com destaque para a educação intercultural bilíngue (EIB). É fundamental ressaltar que, em sociedades cujas línguas originárias foram historicamente subalternizadas, a revitalização linguística condiciona as possibilidades de reconhecimento efetivo de epistemes próprios e alternativos. Assim, na América Latina e no Caribe, observa-se que a diminuição do uso das línguas indígenas tem significado o silenciamento de uma grande diversidade de concepções de mundo, modos de pensamento e formas singulares de produção de saberes.

Atualmente, o design é percebido como uma disciplina projetual cujo ponto de partida é a solução de necessidades específicas por meio de propostas objetais que agregam valor estético e funcional (Vidal, 2017). Essa perspectiva não se dissocia do artesanato, uma vez que ambas as práticas intervêm na cultura, interpretando-a e traduzindo suas demandas em bens que se incorporam à vida cotidiana.

Compreende-se que há algumas similaridades e diferenças entre o design de produto e o artesanato. Contudo, o propósito principal de sua articulação deveria ser a preservação e a continuidade dos saberes artesanais, bem como de seus significados culturais, por meio de sua integração a sistemas, processos e objetos de natureza industrial. Esse binômio, entretanto, suscita questões relevantes: essas colaborações são social e economicamente equitativas? A resposta não é trivial, pois envolve perspectivas diferenciadas — do artesão, do designer e de todos os atores implicados no processo de cocriação.

Há múltiplas posturas e análises sobre a relação entre design e artesanato. É possível afirmar, no entanto, que os resultados dessa sinergia são variados. Para alguns designers, tais colaborações revelaram-se bastante proveitosas; para determinados artesãos, porém, implicaram invisibilização de suas habilidades, dependência de intermediários e dificuldades de acesso a mercados mais amplos. Assim, a intervenção do designer no setor artesanal deveria priorizar o fortalecimento da essência e da identidade da prática artesanal, reconhecendo-a como elo fundamental na cadeia produtiva de bens



e como parte das condições necessárias para a sustentabilidade de uma comunidade ou região.

Os materiais e as técnicas empregadas na criação de um objeto constituem marcas de um território, de um modo de pensar e de uma época (Vidal, 2017). O conhecimento ancestral detido por artesãos pode ser transferido por meio de práticas colaborativas de design, viabilizando a transmissão de saberes e habilidades para novos produtos. Nesse sentido, o trabalho colaborativo assume papel essencial na mediação entre tradição e inovação, potencializando o valor cultural e social do fazer artesanal.

6 Considerações Finais

Observa-se que a articulação entre design e artesanato constitui um campo dinâmico e multifacetado, no qual coexistem tensões e potencialidades. Embora permeada por desafios relacionados à valorização dos saberes tradicionais e à distribuição equitativa dos benefícios gerados, essa relação também possibilita a valorização cultural, o fortalecimento de identidades locais e a construção de práticas colaborativas mais justas. Assim, quando orientada por princípios éticos, dialógicos e de respeito mútuo, a interação entre designers e artesãos pode configurar-se como uma via potente de desenvolvimento sustentável e decolonial, reafirmando o artesanato como prática viva, criativa e socialmente relevante.

A análise do bordado enquanto linguagem simbólica e política evidencia sua centralidade como prática de resistência e expressão cultural na América Latina, sobretudo entre os povos originários. Historicamente, o fazer manual tem sido mobilizado não apenas como atividade estética ou utilitária, mas também como forma de luta, de preservação da memória e de afirmação identitária. Durante o processo de colonização, muitos dos signos presentes nos bordados foram interpretados pelos colonizadores europeus como símbolos demoníacos, revelando mais sobre sua própria incompreensão cultural do que sobre os significados originais. Apesar disso, tais signos persistiram nos tecidos, trajes e ornamentos, resistindo ao apagamento mediante a força silenciosa da repetição e da transmissão intergeracional.

Dessa maneira, o bordado, enquanto prática simultaneamente subjetiva e coletiva, continua a atuar como ferramenta de articulação entre memória, espiritualidade, território e política. A permanência de suas linguagens visuais e simbólicas nos vestuários e adornos revela uma força cultural que tensiona e desestabiliza narrativas coloniais, afirmando outros modos de existir e resistir. Nesse sentido, o bordado não se limita a um testemunho histórico: configura-se como um ato contínuo de presença, recriação e transmissão dos saberes e estéticas originárias.



7 Referências

ACHA, Juan. **Introducción a la Teoría de los Diseños**. México, Trillas, 4ª edición, 2009.

ALBARRÁN GONZÁLEZ, D. Tejiendo el Buen Vivir para la (re)conexión con la herencia cultural a través de la práctica textil. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**. Ensayos, 111, 69–81, 2020.

AUTOCOLCA. Geoparque Colca y volcanes de Andagua. Autocolca, 2017. Disponível em: http://www.geoparquecolcayvolcanesdeandagua.com/?page_id=4199. Acesso em: 06 maio 2025.

BATISTA, Gláucia. **“Linhas do Horizonte”, coletivo de bordados políticos, completa um ano** - Bordadeiras atuam na defesa de causas políticas e sociais. Postado em: 15 jan. 2018. Brasildefato.com. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/01/15/linhas-do-horizonte-coletivo-de-bordados-politicos-completa-um-ano/>. Acesso em: 08 maio 2025.

BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer**. Arte desde lo queer . Tese (Doutorado em Ciência Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis - SC, 2011.

BOUCHERIE, Nathalie; NOWIK, Witold; CARDON, Dominique. **La producción tintórea nasca**: nuevos datos analíticos obtenidos sobre textiles recientemente descubiertos en excavaciones. Nuevo Mundo, 2016, pp.134–178. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69222#>. Acesso em: 06 maio 2025.

CITE. SIPÁN - CENTRO DE INNOVACIÓN TECNOLÓGICO TURÍSTICO ARTESANAL SIPÁN LAMBAYEQUE. Línea artesanal bordado a mano. Tecnología e innovación (CITE-SIPÁN ed., Vol. MINCETUR., 2017. Disponível em https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/473565/6_Bordado_a_mano_2017.pdf. Acesso em: 06 maio 2025.

COLABORA. **Bordadeiras da resistência**. Postado em: 5 maio 2023. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods16/bordadeiras-da-resistencia/>. Acesso em: 06 maio 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y Diseño**. La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

FARIAS, Mayara Helenna Verissimo de. **Os limites do novo constitucionalismo latino-americano como estratégia de superação da colonialidade na América Latina**. (Dissertação) Mestrado em Ciências Jurídicas – Universidade Federal da Paraíba-UFPB/CCJ, João Pessoa, 2018.

GOES, Ancelmo. **Gilberto Gil faz 80 anos e recebe uma série de homenagens**. Postado em: 25 jun. 2022. O Globo. Disponível em:



<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/gilberto-gil-faz-80-anos-e-recebe-uma-serie-de-homenagens.html>. Acesso em: 08 maio 2025.

GONZÁLEZ-ARANGO, Isabel Cristina; CUÉLLAR-BARONA, Margarita; PÉREZ-BUSTOS, Tania; RIVERA, Mariana. X.; SIMAN, Yael. Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. **Revista CS**, 38, p. 9-15, 2022b. Disponível em: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5806>. Acesso em: 08 maio 2025.

GUATTARI, Félix. **De la production de subjectivité**. Chimeres, n. 4, 1986. Disponível em: <https://www.revue-chimeres.fr/JOURNEES-INTERNATIONALES-GUATTARI-30>. Acesso em: 08 maio 2025.

HOOKS, bell. **Art on My Mind**: Visual Politics. New York: The New Press, 1995.

JOLIE, Edward A.; LYNCH, Thomas F.; GEIB, Phil R.; ADOVASIO, JM. Cordage, Textiles and the Peopling of the Andes in the Late Pleistocene. **Current Anthropology**, 52 (2): 285, 2011. DOI: 10.1086/659336.

LONGHENA, Mari; ALVA, Walter. **Peru Antigo Grandes Civilizações do Passado**. Barcelona, ES: Editora Folio. 2006.

MINISTÉRIO DE CULTURA DO PERU. **Resolución Viceministerial N.º 128-2018-VMPCIC-MC**. Declara Patrimonio Cultural de la Nación los conocimientos, saberes y prácticas asociados al bordado del Valle del Colca, en la provincia de Caylloma, región Arequipa. Lima, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.gob.pe/institucion/cultura/normas-legales/208705-128-2018-vmpcic-mc>. Acesso em: 07 maio 2025.

MONTERO, Martha Patricia. **“Bordando pela paz”**: a ferida em um lenço. Postado em: 05 dez. 2012. Disponível em: <https://www.sinembargo.mx/449678/bordar-por-la-paz-la-herida-en-un-panuelo/>. Acesso em: 08 maio 2025.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Os riscos da agulha. **Revista Trilhos**, Santo Amaro, Bahia, 1, 1, p. 75–91, 2020. Disponível em: <https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/19>. Acesso em: 14 jun. 2024.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. Editora Senac, São Paulo, 2019.

QUEIROZ, Karina. **O tecido encantado**: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. Tese. Universidade de Coimbra, 2011.

PARKER, Rosizska. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. London, The Women’s Press Ltd., 1984.

SÁNCHEZ DÁVILA, Mario. Yanque en el valle del Colca (Caylloma, Arequipa). Historia y cultura en los siglos XV-XX. Investigaciones arqueológicas del Tahuantinsuyo. **Revista Haucaypata**. 2017, pp. 69-70. Disponível em: <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/622579/Yanqueenelvalledel.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 05 maio 2025.



TUHIWAI SMITH, Linda. **A descolonizar las metodologías:** Investigación y pueblos indígenas. Cultura y sociedad. Santiago de Chile, Editorial, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14606925.2017.1352876>. Acesso em: 05 maio 2025.

SILVA, Milena de Oliveira. **Ativismos têxteis contemporâneos:** uma cartografia de novas artes da política no Brasil. In: 34ª Reunião da Associação de Antropologia, UFMG, Belo Horizonte, 23 a 26 julho, 2024. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/34rba_092_18327384_544268.pdf. Acesso em: 08 maio 2025.

SOTO, Alfonso. **Las Artesanías y el Diseño.** En Novelo, V. (Coord.) La capacitación de artesanos en México, una revisión. Plaza y Valdés Editores. 2006.

STATSNY, Francisco. Las artes en el valle del Colca. The Art of the Colca Valley. En: Mauricio de Romaña et al. **Descubriendo el Valle del Colca.** Discovering the Colca Valley. Barcelona, 1987, pp. 161-162. Disponível em: <https://www.buenaventura.com/assets/uploads/publicaciones/c91efde5d1ddf4ebb721df40e9cce18d.pdf>. Acesso em: 05 maio 2025.

TAPIA, Verónica Noemi Vidal. **La función social del bordado en la educación femenina de la Nueva España del siglo XVIII:** el caso del Real Colegio de San Ignacio de Loyola de la Ciudad de México. Artículo académico Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003.

TEMELDAS, Handan. Collaboration and exchange between “Craftsman” and “Designer”: Symbiosis towards Product Innovation. **The Design Journal**, 20(supp.1), S3713-S3723, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1352876>. Acesso em: 05 maio 2025.

VIDAL, Ernesto. **Diseño Artesanal:** Una Apuesta Por El Rescate De Los Valores Artesanales Colombianos. Corporación Universitaria de Investigación y Desarrollo. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.23831.16804>. Acesso em: 05 maio 2025.

VILLARROEL, Karen Rosentreter. Artivismos textiles en América Latina: Mil agujas por la Dignidad, bordados políticos accionados entre la digitalidad y la calle. Revista Internacional de Filosofía y Teoría Social - **Utopía Y Praxis Latinoamericana**. Ano: 29, n.o 104, Universidad de Barcelona, España, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10501675>. Acesso em: 7 maio 2025.