



# Por entre alinhavos de memórias: um encontro entre arte, design e resistências femininas.

Maria Erlane Mendonça Lima<sup>1</sup>

---

## Resumo:

Durante muito tempo, as práticas realizadas por mulheres foram inferiorizadas e marginalizadas pelas estruturas hegemônicas de produção de conhecimento, circunstância que pode ser percebida, por exemplo, na história das artes e do design. Práticas como bordado, costura e outras foram consideradas técnicas de menor importância, sendo remetidas ao artesanal, ao “não-erudito”. Haja vista essa problemática, este trabalho germina a partir da proposição de uma poética de resistência feminina atravessada pelas interseções entre arte, design e memórias, a qual busca colaborar para modos outros de fazer pesquisa, fomentando assim, as epistemologias decoloniais.

Para tanto, esta pesquisa artística, com abordagem metodológica qualitativa e objetivos exploratórios-descritivos, compreendeu, inicialmente, através dos pensamentos de Kilomba (2019), Grosfoguel (2016) e Anzaldúa (2000) como a colonialidade, cuja é subsidiada pelo racismo e sexismo, influenciou na construção das estruturas hegemônicas do conhecimento. Por outro lado, depreende-se também a potência da escrita das mulheres, especialmente aquelas inferiorizadas e marginalizadas por sua raça e classe, como um ato político, agente de resistência e mudança das epistemologias dominantes. Apreendeu-se como os preconceitos de gênero e de raça presentes nas epistemologias hegemônicas corroboraram para o menosprezo das práticas realizadas por mulheres, como o bordado e a costura. Ademais, entendeu-se como essas práticas assumiram um papel importante para mulheres latino-americanas e caribenhas perante espaços de opressão e violência, e, como elas foram e são meios de assegurar memórias coletivas, mantendo-as vivas. Utilizou-se a prática artística da autora, a qual fez nascer a arte têxtil nomeada de “por entre alinhavos de memórias”, como um procedimento metodológico que rompe com a lógica tradicional de fazer pesquisa, ou seja, quebrando com a hierarquia entre “sujeito e objeto” e com dicotomias do tipo: “científico” e “acientífico”, “impessoal” e “pessoal”. Em síntese, este trabalho, bem como a arte têxtil que a incorpora, é fruto do encontro entre saberes aprendidos pela autora ao decorrer de sua vida, um cruzamento entre técnicas validadas e invalidadas pelas epistemologias dominantes, juntamente com suas memórias de infância. Um grande mosaico colorido e irregular que alinhava arte, design e memórias felizes.

## Palavras-chave:

Arte têxtil; Design; Epistemologias decoloniais; Memórias; Prática artística.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes, Universidade Federal do Ceará, [erlane.mendonca@alu.ufc.br](mailto:erlane.mendonca@alu.ufc.br).



## 1. Introdução

Por entre alinhavos de memórias relembro minha infância, essa que foi atravessada potentemente pelos saberes e fazeres manuais repassados pelas mulheres de minha família materna. Às vezes, pareço escutar o barulho da máquina de costura de Mainha, minha avó materna, a qual nem havia parado para “descansar o almoço”, pois estava dedicada a costurar tapetes, colchas e roupas. Eu, sempre muito curiosa, ficava admirada com o vaivém da agulha sobre o tecido: “nossa, que coisa legal! Quero aprender isso!”. Lembro-me de recolher pelo chão os retalhos que sobravam para fazer roupinhas de bonecas que, modéstia à parte, ficavam belíssimas. A linha e a agulha de mão eram minhas companhias de brincadeira nessa fase da vida. Brincadeira que, provavelmente, me instigou a adentrar no mundo da moda, e agora, das artes (Depoimento de Maria Erlane Mendonça Lima).

O partilhar dessas memórias, que se mantêm vivas no corpo da autora, é o fio da meada que conduziu o desenvolvimento deste trabalho, o qual objetiva propor uma poética de resistência feminina, atravessada pelas intersecções entre design, arte e memória. Sabe-se que por muito tempo os saberes e fazeres femininos foram marginalizados em diversas áreas, como por exemplo no design e nas artes. Muitas vezes, práticas exercidas por mulheres tais como técnicas de bordado, costura, rendas e tecelagem, não são reconhecidas enquanto artísticas e/ou projetuais.

À vista disso, pretendeu-se criar e desenvolver um objeto artístico, que fosse fruto da união entre práticas marginalizadas e não marginalizadas pelas estruturas dominantes, inspirado nas memórias da autora, uma mulher nordestina que vive em uma das muitas periferias do Brasil. E assim, nasce uma obra artística têxtil nomeada de “por entre alinhavos de memórias”.

No processo criativo e projetual desta obra, utilizou-se práticas aprendidas pela autora durante sua trajetória de vida. Práticas que foram ensinadas pelas mulheres que a rodeiam e a rodearam, isto é, conhecimentos e habilidades socioculturalmente ligadas ao contexto feminino ocidentalizado; além disso, usou-se algumas técnicas e ferramentas criativas pertencentes ao campo do design. Dessa forma, buscou-se evocar o encontro entre arte, design e memórias na potencialização de uma poética que propõe romper com a lógica perpetuada pela produção epistêmica hegemônica, usando a união entre práticas “legítimas” e “ilegítimas”, incentivando assim, a adoção de conhecimentos insurgentes em práticas artísticas e, também, a valorização de protagonismos femininos.

Para tanto, optou-se por compreender através, especialmente, de pensamentos decoloniais as estruturas hegemônicas que alicerçam a produção epistêmica na sociedade ocidental e ocidentalizada, as quais inferiorizam todo tipo de conhecimento que não advém dos grupos dominantes, isto é, da “maioria”, do “centro”. Conforme o pensamento de Deleuze e Guattari (2011), a maioria não está associada aos grupos formados por uma grande quantidade de integrantes, mas sim aqueles que detêm o poder, a dominação. Nesse sentido, todos aqueles sujeitos que não pertencem a eles, embora sejam maioria em termos quantitativos, serão minoria. Ainda sob a luz das convicções desses autores, depreende-se que as minorias serão as responsáveis por promover as transformações: “é por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 56). De acordo com a perspectiva de Grada Kilomba (2019), a margem é o espaço que faz crescer os autores da resistência à opressão, os sujeitos que impulsionam a transformação das estruturas fincadas pelo centro.

Com base nas concepções de Kilomba (2019) e de Deleuze e Guattari (2011), entende-se que serão os “grupos minoritários”, a “margem” os agentes da modificação das estruturas hegemônicas



consolidadas na sociedade ocidentalizada. Dado isso, acredita-se que é de primordial relevância a propagação das epistemologias produzidas por esses agentes, as quais tencionam desestruturar um sistema homogêneo que exclui, encarcera, silencia e devasta tudo, como Kilomba (2019) ressalta, que foge do centro, ou seja, do eurocentrismo; desse modo, encorajando outros protagonismos, como o das mulheres ocidentalizadas, cujo pretende-se realçar neste trabalho.

## 2. Metodologia

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa artística com abordagem metodológica qualitativa e objetivos exploratórios-descritivos. Com relação aos procedimentos metodológicos adotados para sua construção, primeiramente, realizou-se uma pesquisa bibliográfica nos meios físicos — livros — e virtuais — Google Acadêmico, repositórios institucionais e periódicos —, buscando trabalhos, sobretudo, de abordagem decolonial que trazem discussões acerca das estruturas hegemônicas de produção epistêmica firmadas na sociedade ocidental e ocidentalizada. Durante esse processo, também, priorizou-se procurar por trabalhos que tratassem sobre a inferiorização dos conhecimentos associados historicamente às mulheres, como as técnicas de bordado e costura, nos campos das artes e do design.

Unindo à pesquisa bibliográfica, adotou-se a prática artística da autora como um tipo de procedimento metodológico pertinente para essa pesquisa em artes e design. Conforme Daltro e Maia (2018, p. 191): “a Pesquisa Artística tem a prática artística como agência da pesquisa conduzida por artistas-pesquisadores, os quais vivenciam e investigam, ao mesmo tempo, sua experiência artística e as condições em que ela se dá”.

Regendo-se em sintonia com os pensamentos de Daltro e Maia (2018), acrescentou-se neste trabalho o processo de criação artística da arte têxtil “por entre alinhavos de memórias”, como caminho investigativo para compreender formas outras de produzir conhecimento; em outras palavras, através da experiência. De acordo com a perspectiva de Coessens (2014), na ciência ocidental, bem como na construção do conhecimento, as visões guiadas pela teoria são tidas superiores às norteadas pelas experiências: “Enquanto a abordagem orientada pela teoria tornou-se o método científico dominante, a abordagem orientada pela experiência foi favorecida pelas formas de compreensão do mundo ‘não científicas’ ou artísticas” (Coessens, 2014, p. 6).

Nessa pesquisa artística, procurou-se transgredir o modo tradicional de fazer pesquisa, ou seja, aquele centrado na distinção entre “sujeito” e “objeto”, que valoriza o “objetivo”, “impessoal” e “científico”. Ajudando assim, a fomentar o que Coessens (2014) realça ser o principal desafio da pesquisa artística: a construção de “[...] uma cultura de pesquisa que faça a diferença, tanto no campo da pesquisa, como na sociedade” (Coessens, 2014, p. 2).

Coessens (2014, p. 3) ressalta que: “uma situação em que o pesquisador é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, rompe claramente as regras da ‘objetividade’ como um código de investigação estabelecida”. Portanto, compreende-se que a pesquisa artística interrompe a relação hierárquica instituída entre sujeito e objeto, a qual se reverbera nas pesquisas tradicionais; onde o objeto é, muitas vezes, o “outro” que merece ser investigado, ser “descoberto”.

A prática artística da autora é constituída a partir da conjunção entre conhecimentos invalidados e validados pelas estruturas dominantes epistêmicas, sendo atravessada por suas experiências e memórias, enquanto mulher nordestina que vive em uma das muitas periferias espalhadas pelo Brasil. A prática artística é formada, principalmente, por saberes e fazeres ancestrais aprendidos por meio das mulheres da sua família, e também, de técnicas e ferramentas amplamente usadas no campo do design, as quais foram aprendidas em sua graduação em Design-Moda.

No processo de criação artística de “por entre alinhavos de memórias”, empregou-se a técnica de *patchwork* e de bordado feito em máquina de costura na sua materialização. Segundo Silva (2022,



p. 1): o “*patchwork* é uma arte têxtil com iconografias formadas a partir da costura de pedaços de tecidos sobre telas produzidas por artistas, majoritariamente, mulheres”. A despeito do bordado, conforme o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, Sebrae (2008), é uma maneira de criar à mão, ou com auxílio da máquina de costura, figuras e desenhos ornamentais sobre o tecido usando linha e agulha.

Além dessas técnicas ancestrais, normalmente, ligadas às narrativas femininas, incorporou-se ao processo de criação da obra têxtil, algumas técnicas e ferramentas pertencentes à área do design, sendo elas: o mapa conceitual e o painel de conceito. Segundo Pazmino (2010), o mapa conceitual é uma ferramenta utilizada para organizar o pensamento, possibilitando ao designer perceber um panorama amplo do problema, planejar objetivos e reunir várias informações em apenas um espaço. Já o painel de conceito, de acordo com Pazmino (2010), contribui para a visualização e delimitação dos significados que se deseja alcançar em determinado produto, corroborando na geração de alternativas quanto ao estilo desse objeto, assim como na definição de suas características semânticas, simbólicas, dentre outras.

O processo de criação artística decorreu em quatro fases. A primeira fase consistiu em recordar o passado, mergulhar em memórias de infância, lembrar pessoas queridas, cheiros e sons através de lembranças, fotografias e objetos guardados. Na segunda fase, reuniu-se todas as informações captadas na etapa anterior em um mapa conceitual, bem como planejou-se nele os caminhos que deveriam ser seguidos, além dos possíveis materiais, técnicas e desenhos que deveriam ser empregados. Em seguida, elaborou-se um painel de conceito com fotografias de pessoas importantes na vida da autora, de objetos que tragam memórias afetivas e imagens retiradas no Pinterest, as quais lhe despertaram, de certa forma, lembranças de sua infância. A terceira fase foi o momento de experimentar as possibilidades para materializar a arte têxtil; conhecer os materiais — retalhos de tecidos que restaram do período da graduação em Moda —, montá-los tal qual um quebra-cabeça imperfeito por meio da técnica de *patchwork*. A quarta e última fase foi dedicada a concretizar as ideias, costurar e bordar memórias.

### 3. Descolonizando epistemologias: narrativas de resistência feminina

Por muitos séculos, a humanidade presenciou extermínios, apagamentos e silenciamentos de vários povos em nome do poder, da dominação de um grupo dito “superior” e “dotado do conhecimento”: os homens ocidentais. Em outras palavras, aqueles que se enquadram no que Deleuze e Guattari (2011) nomeiam de “maioria”; não em termos quantitativos, isto é, o grupo com maior número de sujeitos, mas em relação àqueles que possuem o poder.

Grosfoguel (2016) enfatiza que o privilégio epistêmico desse grupo em detrimento aos conhecimentos produzidos por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento, além de causar a inferiorização cognitiva, tornou-se também um dos mecanismos utilizados para favorecer projetos coloniais, imperiais e patriarcais. Esse privilégio de determinar o que é legítimo, real e o melhor para todos tem ocasionado a depreciação dos conhecimentos gerados por homens e mulheres — inclusive as ocidentais —, que não pertencem a este grupo, semeando assim, estruturas e instituições que engemham o sexismo e racismo epistêmico (Grosfoguel, 2016).

No âmbito acadêmico, as estruturas de validação do conhecimento são reguladas, como realça Grada Kilomba (2019), por pesquisadoras/es brancas/os, sendo essas pessoas que “[...] definem o que é erudição ‘de verdade’ e ‘válida’” (Kilomba, 2019, p. 53), assim, pregando seus entendimentos como universais, isto é, legítimos para todos. Nesse sentido, para essa autora, o que se encontra no espaço acadêmico não trata-se de uma verdade factual científica, pelo contrário, marca relações assimétricas de poder e de raça (Kilomba, 2019).



Considerando os pensamentos de Kilomba (2019) e Grosfoguel (2016), compreende-se que todo conhecimento que não foi produzido pelas “grandes potências”, mas especificamente, nos países evidenciados por Grosfoguel (2016), ou seja, França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Itália, não é reconhecido como legítimo, ou ainda, digno de ser uma ciência verdadeira: “Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico” (Kilomba, 2019, p. 52).

Haja vista o silenciamento das vozes que não se encontram no centro, isto é, aquelas em que o centro tende a mantê-las à sua margem, Kilomba (2019) fala que há uma urgência em descolonizar as estruturas eurocêntricas do conhecimento. Dessa forma, concorda-se quando a autora convoca a produção de “[...] uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas — não há discursos neutros” (Kilomba, 2019, p. 58).

Levando em conta as palavras potentes de Kilomba (2019), a escrita deve ser feita a partir das realidades em que o sujeito está inserido/vivenciando; logo, o conhecimento não pode e nem deve ser universal para todos, pois não é neutro. Glória Anzaldúa (2000) contribui com essa perspectiva quando fala que “devemos priorizar nossa própria escrita e a das mulheres do terceiro mundo” (Anzaldúa, 2000, p. 231). Aliás, é nesse último ponto que este trabalho pretende alinhar seus pensamentos, isto é, a valorização da produção de conhecimento de mulheres ocidentalizadas, “de terceiro mundo”. Pois, como apontam as concepções de Anzaldúa (2000) e Kilomba (2019), as lutas das mulheres brancas, “de primeiro mundo” não são as mesmas das mulheres que vivem às margens do centro: “Minhas queridas *hermanas*, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum” (Anzaldúa, 2000, p. 229).

Tanto para Kilomba (2019) quanto para Anzaldúa (2000), a escrita é tida como um ato político e de resistência, sendo assim, as escritas das mulheres que residem nas margens tornam-se perigosas para o centro. “Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político” (Kilomba, 2019, p. 28). “Porém neste ato [escrever] reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (Anzaldúa, 2000, p. 234). Desse modo, a escrita torna-se uma aliada na luta de mulheres historicamente marginalizadas e invalidadas, sendo o dever necessário para construir novas narrativas, novos protagonismos, logo, descolonizando epistemologias hegemônicas.

## 4. Intersecção entre arte, design e memória: práticas de bordado e costura

Por séculos, os saberes das mulheres ocidentalizadas foram inferiorizados, silenciados e, outrora, massacrados por uma cultura contaminada pelos males do racismo e sexismo, mas também, pela superioridade do conhecimento escrito, cuja é fundamentada pelas epistemologias hegemônicas, sendo herança do colonialismo: “a escrita servia como uma arma reconhecida no arsenal colonial” (Taylor, 2013, p. 77). Todavia, na atualidade, a escrita é usada enquanto arma de resistência para as mulheres marginalizadas, como é acentuado nos pensamentos de Anzaldúa (2000) e Kilomba (2019).

Para Diana Taylor (2013), por um extenso período, as práticas não verbais, tais como rituais, culinárias, danças eram percebidas apenas enquanto meios de preservar a memória comunitária e um senso de identidade, assim, não eram encaradas como modos válidos de conhecimento. Semelhante às práticas citadas por Taylor (2013), na América Latina e Caribe as técnicas de bordado, conforme Rosa Blanca (2015) destaca, foram asseguradas a partir da oralidade ao decorrer dos tempos; nesse sentido, não se constituindo como um conhecimento hegemônico. Nesse contexto, pode-se também acrescentar as técnicas de costura, como por exemplo, o *patchwork*.

Os registros acerca da história dos bordados na América Latina e no Caribe sempre relacionou essas técnicas ao campo artesanal, das manualidades, não validando-as como práticas artísticas (Blanca, 2015). A arte ocidental, por sua vez, não as credibiliza como processos artísticos: “técnicas



como cestería, cerámica, arte del cuerpo y bordado, constituyen un tabú en el arte occidental” (Blanca, 2015, p. 20).

Em consonância com o pensamento de Blanca (2015), apreendeu-se que a história da arte foi atravessada tanto pelo sexismo — pois, “las actividades artísticas realizadas por mujeres han sido minusvaloradas, rescatándose, en todo caso, las obras edificadas por la mano masculina” (Blanca, 2015, p. 20) — quanto pelo racismo, à vista que “la historia del arte se ha instalado en las academias de bellas artes como un dispositivo para el *blanqueamiento* de las artes y los procesos de civilización colonialistas” (Blanca, 2015, p. 20). No campo do design essa realidade não é diferente, segundo as concepções de Ávila e Maynardes (2023).

Em contrapartida a esse cenário de exclusão e apagamento nos campos das artes e do design, percebeu-se, por entre as reflexões de Blanca (2015), a potência adquirida pelos bordados como munção artística e agente de resistência para grupos de mulheres latino-americanas e caribenhas frente a espaços de opressão e violência. Mas também, de seu relevante papel na reverberação das memórias coletivas, cujas se mantêm vivas nos corpos das mulheres, sobretudo, racializadas e marginalizadas.

Cabe lembrar que as técnicas de bordado são historicamente associadas ao contexto feminino nas sociedades ocidentalizadas, as quais, como sugeridas por Blanca (2015), corroboram para “la construcción de la identidad femenina en América Latina y el Caribe” (Blanca, 2015, p. 20).

Além dos bordados, ao transcorrer dos séculos, a costura esteve intimamente ligada à conjuntura feminina, como refletem Rosa e Cunha (2023). Segundo as conclusões dessas autoras, determinadas habilidades e competências, como as práticas de costura, foram vinculadas às mulheres em razão de expectativas sociais e culturais que reforçam os papéis de gênero [na sociedade ocidental e ocidentalizada]. Por outro lado, a prática de costura e seu ofício, como realçam Rosa e Cunha (2023), é um território histórico de resistência feminina, pois, segundo elas, é onde as mulheres puderam atuar profissionalmente, lutar por independência financeira e autonomia.

Salienta-se ainda que, assim como a costura, a produção de bordado tem sido fonte de renda para muitas mulheres, dessa forma “[...] sendo possível estratégias de design para a inclusão social de mulheres” (Ávila; Maynardes, 2023, p. 396). Um exemplo concreto é, por exemplo, a parceria colaborativa entre designers e comunidades artesãs que produzem rendas e bordados no Ceará; segundo concluído por Lima (2025), essa cooperação tem colaborado para valorizar e ressignificar o trabalho dessas comunidades, fomentando sua sustentabilidade econômica e a reverberação de suas histórias. Sabe-se que essas comunidades, em sua maioria, são feitas por mulheres; corpos que carregam o conhecimento vivo e ancestral que os fazem existir e resistir perante um sistema que tende a marginalizá-los e inviabilizá-los.

A região Nordeste, como elucidado no relatório do Sebrae (2008), possui a maior concentração de bordados do Brasil. No Ceará, como enfatiza essa instituição, os vários tipos de bordados são avistados em todo o estado, sendo reconhecidos por sua beleza. Para o Sebrae (2008, p. 12): “Através dos tipos de bordados denotam-se traços característicos regionais de seus habitantes, aspectos inerentes à cultura e história”.

Percebe-se, através das visões até aqui evidenciadas, a importância que as práticas de bordado e costura adquiriram ao longo da tessitura histórica do contexto feminino ocidentalizado, especialmente, para as mulheres marginalizadas, cujas encontram nessas práticas formas outras de existência e resistência frente aos percalços fixados pelas relações assimétricas de gênero, raça e classe social; corpos que guardam conhecimentos, dores e memórias.



#### 4.1 Processo de criação artística: por entre alinhavos de memórias

A prática artística realizada para essa pesquisa artística protagoniza o encontro entre saberes “validados” e “não validados” pelas estruturas hegemônicas de produção de conhecimento. Trata-se da arte têxtil intitulada de “por entre alinhavos de memórias”. Em seu processo de criação artística foram incorporadas práticas historicamente inferiorizadas, como realçado na revisão bibliográfica: o bordado e a costura. Somando a elas, utilizou-se nesse processo criativo e projetual, técnicas recorrentemente usadas na área do design: o mapa conceitual e o painel de conceito. O processo de criação artística da obra é formado por quatro fases, as quais consideram as configurações dada por Fayga Ostrower (2014) ao ato criador, portanto, abrangendo “a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (Ostrower, 2014, p. 9).

Recordar o passado, mergulhar em memórias de infância da autora, uma mulher nordestina que viveu, desde o seu nascimento, o cotidiano da periferia cearense, filha de pais que saíram do interior do estado, assim como seus avós — realidade latente entre as pessoas que fazem a periferia cearense —, foi o primeiro passo do processo de criação artística. Compreende-se ser relevante apresentar o contexto sociocultural, pois, segundo Ostrower (2014), a natureza criativa dos seres humanos se desenha em meio ao contexto cultural em que se está inserido: “Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida” (Ostrower, 2014, p. 5). Dessa forma, a primeira fase consistiu em reviver memórias de infância, lembrar pessoas queridas, cheiros e sons através de lembranças, fotografias e objetos guardados.

Em seus vestígios de memória surgem lembranças da casa de sua avó materna, um pequeno sítio que se fixava em meio a sombra de várias árvores frutíferas. Nesse cenário, a autora lembra das tardes em que observava a sua avó costurando na máquina de costura, objeto que era movido pela força e ritmo do corpo dessa mulher. Dentre os frutos resultantes desse processo de criação ressaltam-se colchas de retalhos coloridas, toalhas decorativas e tapetes com formatos, cores e texturas variadas.

A partir dessas lembranças, elaborou-se um mapa conceitual com palavras e frases chaves que ajudaram a nortear o processo de criação artística da arte têxtil. Como pode ser visto na imagem 1, essa ferramenta criativa tencionou apontar possíveis caminhos para a materialização de “por entre alinhavos de memórias, como criar uma obra que remetesse às colchas de retalhos produzidas por sua avó, desenvolver bordado com figura de máquina de costura, fazer o reaproveitamento de retalhos de seu acervo pessoal e materializar um objeto artístico com estética “desalinhada”.



Imagem 1: Mapa conceitual do processo de criação artística de “por entre alinhavos de memórias”



Fonte: Acervo da autora (2025)

Logo em seguida, criou-se um painel de conceito que expressasse os sentimentos, as emoções e a estética que se desejava concretizar por meio da arte têxtil. A ferramenta criativa, que pode ser observada na imagem 2, nasce por meio de fotografias pessoais da própria autora, bem como de imagens retiradas em uma pasta feita por ela no *Pinterest*<sup>2</sup>. Buscou-se por intermédio da curadoria desses registros visuais criar uma narrativa visual que conduziria o processo de criação artística de “por entre alinhavos de memórias”. Dentre as imagens, pode-se perceber, por exemplo, os tipos de materiais que seriam usados, a estética que se almejava, a figura que conduziria o desenvolvimento do bordado e memórias de pessoas queridas.

Imagem 2: Painel de conceito da obra têxtil “por entre alinhavos de memórias”



Fonte: Acervo da autora (2025)

<sup>2</sup> Link de acesso à pasta com as imagens retiradas do Pinterest: <https://pin.it/7s0P15lx0>. Acesso em: 22 fev. 2026.



Após organizar ideias e pensamentos no mapa conceitual, e por conseguinte, elaborar o painel de conceito da obra que refletisse significados, simbologias, estética, materiais e técnicas que seriam agregadas a este objeto artístico, efetuou-se as fases de experimentação e materialização.

A etapa de experimentação decorreu através da criação de possibilidades para a composição dos retalhos. Isto é, a escolha dos retalhos que formaria o *patchwork*, sua disposição, dentre outros. Após a definição da melhor proposta de composição, iniciou-se a etapa de montagem da obra. Nesse processo, fez-se o esboço do bordado no tecido para facilitar a sua concretização, que seria feita através de uma máquina de costura doméstica. A seguir, na imagem 3, pode-se observar alguns registros do processo de desenvolvimento da referida obra têxtil, isto é, desde o esboço e a finalização do bordado até a etapa de composição do mosaico de retalhos:

Imagem 3 – Registros do processo de desenvolvimento da arte têxtil



Fonte: Acervo da autora (2025)

A arte têxtil é composta por um bordado que representa uma máquina de costura antiga, o qual não se refilou as “pontas de linhas”, assim, conferindo-lhe estética disruptiva e desalinhada. Esta obra artística apresenta um mosaico com bordas irregulares feito a partir do encontro de retalhos com cores e padronagens diferentes. A representação de uma máquina de costura através do bordado evoca memórias de infância da autora, cuja foi atravessada pelos conhecimentos ancestrais que transbordam nos corpos das mulheres de sua família. Alinhava-se lembranças de sua avó materna, uma mulher simples e muito sábia, a qual encontrava na antiga máquina de costura o acalanto para se expressar artisticamente, produzindo tapetes, colchas e toalhas decorativas.

Enfatiza-se que a obra têxtil “por entre alinhavos de memórias” esteve entre as 54 propostas artísticas escolhidas para compor a XI Mostra ICA, ocorrida em novembro de 2025. A exposição reúne trabalhos de várias modalidades artísticas produzidos por estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação que compõem o Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), tecendo assim, a oportunidade de torná-los visíveis à comunidade da própria instituição de ensino e, também, à comunidade externa.



Imagem 4 – Por entre alinhavos de memórias, uma arte têxtil finalizada



Fonte: Acervo da autora (2025)

A imagem 4 expõe a arte têxtil finalizada, apesar da aparência simples, é fruto da costura de memórias, saberes, vivências e experiências capturadas na (re)existência da autora. É o reflexo dos conhecimentos aprendidos por uma mulher nordestina e periférica ao decorrer da sua vida: uma grande colcha de retalhos, a qual é formada pela junção de conhecimentos tidos pelas estruturas epistêmicas hegemônicas como “acientíficos” e, também, “científicos”.

## 5. Conclusões

Através desse trabalho compreendeu-se a importância dos protagonismos das mulheres — sobretudo, aquelas que o centro insiste em silenciá-las e conservá-las à sua margem — para o subsídio e a construção de epistemologias decoloniais. Depreendeu-se ainda a importância da escrita como instrumento de resistência e um ato político para as mulheres, as quais são atravessadas não apenas pela desigualdade e opressão de gênero, mas também, por sua raça e classe. Além disso, apreendeu-se sobre a deslegitimação dos conhecimentos não-escritos, como as práticas de bordado e de costura, pelas estruturas epistêmicas hegemônicas, cujas reconhecem apenas a escrita como forma legítima de fazer pesquisa. Aliás, no campo das artes e do design, por muito tempo, o bordado e a costura não foram consideradas práticas autênticas, justamente, por serem conhecimentos que remetem à oralidade e, sobretudo, à conjuntura feminina.

Em síntese, este trabalho é fruto da interseção entre o “acientífico” e o “científico”, entre o “escrito” e o “não-escrito”, entre o “objetivo” e o “subjetivo”: é um grande mosaico colorido e irregular que propõe uma poética de resistência feminina por entre alinhavos de memórias felizes de uma mulher que sempre vive às margens, sendo arrematada por saberes “válidos” e “inválidos”, se dispondo a ornamentar as paredes brancas e frias das estruturas epistêmicas hegemônicas.



---

## Through the seams of memories: an encounter between art, design and female resistance.

### Abstract:

For a long time, practices carried out by women have been undervalued and marginalized by hegemonic structures of knowledge production, a circumstance that can be seen, for example, in the history of arts and design. Practices such as embroidery, sewing, and others were considered techniques of lesser importance, being relegated to the artisanal, to the "non-erudite." Given this problem, this work germinates from the proposition of a poetics of female resistance traversed by the intersections between art, design, and memories, which seeks to contribute to other ways of doing research, thus fostering decolonial epistemologies.

To this end, this artistic research, with a qualitative methodological approach and exploratory-descriptive objectives, initially understood, through the thoughts of Kilomba (2019), Grosfoguel (2016), and Anzaldúa (2000), how coloniality, which is subsidized by racism and sexism, influenced the construction of hegemonic structures of knowledge. On the other hand, the power of women's writing, especially that of those who are marginalized and disadvantaged due to their race and class, can also be inferred as a political act, an agent of resistance and change to dominant epistemologies.

It was understood how gender and race biases present in hegemonic epistemologies contributed to the disdain for practices carried out by women, such as embroidery and sewing. Furthermore, it was understood how these practices assumed an important role for Latin American and Caribbean women in the face of spaces of oppression and violence, and how they were and are means of ensuring collective memories, keeping them alive. The author's artistic practice, which gave rise to the textile art named "through stitches of memories," was used as a methodological procedure that breaks with the traditional logic of doing research, that is, breaking with the hierarchy between "subject and object" and with dichotomies such as: "scientific" and "unscientific," "impersonal" and "personal." In short, this work, as well as the textile art it incorporates, is the result of an encounter between knowledge acquired by the author throughout her life, a cross between techniques validated and invalidated by dominant epistemologies, along with her childhood memories. A large, colorful, and irregular mosaic that aligns art, design, and happy memories.

**Keywords:** Textile art; Design; Decolonial epistemologies; Memories; Artistic practice.

### Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 19 ago. 2025.

ÁVILA, Roberta Serednicki; MAYNARDES, Ana Claudia. Bordados e a autonomia das mulheres: uma análise de design feminista. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 353–374, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/71089>. Acesso em: 22 ago. 2025.



BLANCA, Rosa Maria. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional?. **Revista Feminismos**, [S. l.], v. 2, n. 3, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006>. Acesso em: 21 ago. 2025.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423>. Acesso em: 17 ago. 2025.

DALTRO, Emyle; MAIA, Antonio Layton Souza. Conferências Dançantes Movidas Pela Interculturalidade Crítica. In: SÁ, Rubens Lacerda de; CHAVES, Pedro Jônatas da Silva. **Decolonialidade & Educação: esperarçar em tempos de perplexidade**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2023. p. 177-196. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/70041>. Acesso em: 17 ago. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 25–49, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 19 ago. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Maria Erlane Mendonça. Design e artesãos: conservação, ressignificação e valorização das artesanias vestíveis cearenses. In: III Seminário Internacional do Patrimônio Industrial, Alimentos e Sustentabilidade. **Anais...** Pelotas: UFPel, 2025. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/sempias2025/1091649-design-e-artesaos--conservacao-ressignificacao-e-valorizacao-das-artesanias-vestiveis-cearenses/>. Acesso em: 22 ago. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAZMINO, Ana Veronica. **Modelo de Ensino de Métodos de Design de Produtos**. 2010. 454 f. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ROSA, Mislene Aparecida Gonçalves; CUNHA, Daisy Moreira. Ofício de costureira espaço histórico de resistência feminina: construindo competências. **Diversidade e Educação**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 833–859, 2024. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/15237>. Acesso em: 21 fev. 2026.

SEBRAE. **Bordados e rendas para cama, mesa e banho: estudos de mercado SEBRAE/ESPM 2008**. São Paulo: Sebrae, 2008.

SILVA, Cristiane Aparecida Fernandes da. Sentidos sociais da arte têxtil em patchwork: as mulheres, a natureza e a casa. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 30, p. 1-49, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/197014>. Acesso em: 29 dez. 2025.



TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.