

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Escola de Belas Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes  
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias  
Contemporâneas

Luciana Ramos de Souza

**A ARTE MANUAL TÊXTIL NO ENSINO DE MODA:  
entre artes, ofícios, ciência e artesanias**

Belo Horizonte  
2023

Luciana Ramos de Souza

**A ARTE MANUAL TÊXTIL NO ENSINO DE MODA:  
entre artes, ofícios, ciência e artesanias**

Monografia de Especialização em formato de artigo científico apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientadora: Luana Carla Martins Campos Akinruli

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica  
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

707  
S729a  
2023

Souza, Luciana Ramos de, 1976-

A arte manual têxtil no ensino de moda [recurso eletrônico] : entre artes, ofícios, ciência e artesanias / Luciana Ramos de Souza. – 2023.  
1 recurso online.

Orientadora: Luana Carla Martins Campos Akinruli.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Monografia em formato de artigo científico.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Artesanato. 3. Moda. I. Campos, Luana Carla Martins. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



## FOLHA DE APROVAÇÃO

NOME: **LUCIANA RAMOS DE SOUZA**, Nº. DE REGISTRO: **2021723903**.

TRABALHO FINAL: **“A ARTE MANUAL TÊXTIL NO ENSINO DE MODA: ENTRE ARTES, OFÍCIOS, CIÊNCIA E ARTESANIAS”**.

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

**APROVADO** em 29 de junho, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Profa. Dra. Luana Carla Martins Campos Akinruli (Orientadora/CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)

Profa. Dra. Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel/ Membro da Banca Examinadora)



Documento assinado eletronicamente por **Luana Carla Martins Campos Akinruli**, **Usuário Externo**, em 04/07/2023, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosângela Fachel de Medeiros**, **Usuária Externa**, em 12/07/2023, às 13:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2438308** e o código CRC **460CE210**.

## **A ARTE MANUAL TÊXTIL NO ENSINO DE MODA: entre artes, ofícios, ciência e artesanias**

### **RESUMO**

O presente artigo relata a experiência da autora, no ensino superior em design de moda, com o uso de oficinas de artes manuais têxteis como ferramentas pedagógicas para os processos de ensino-aprendizagem de metodologia projetual. O objetivo foi avaliar a possibilidade de se estabelecerem diálogos mais significativos entre artesanato e design, compatíveis com o desenvolvimento de habilidades críticas às teorias e práticas projetuais em confronto com o saber-fazer artesanal. Sob um viés teórico, são abordadas temáticas como: cultura de consumo, artes manuais, metodologia projetual e ensino superior em design de moda, que servem de apoio às reflexões do relato de experiências em sala de aula. Os resultados evidenciam uma ampliação das capacidades de compreensão dos alunos através da sensibilização promovida pelo fazer artesanal em sua experiência estética. Concluindo-se que o ensino-aprendizagem de projeto em design de moda pode ser significativamente favorecido pelo diálogo com os saberes do fazer artesanal têxtil.

**Palavras-chave:** artesanato têxtil; design de moda; metodologia projetual.

**TEXTILE MANUAL ART IN FASHION EDUCATION: between arts, handcrafts, science and crafts.**

**ABSTRACT**

This article reports the author's experience, in higher education in fashion design, with the use of textile manual arts workshops as pedagogical tools for the teaching-learning processes of design methodology. The objective was to evaluate the possibility of establishing more meaningful dialogues between handicraft and design, compatible with the development of critical skills to design theories and practices in confrontation with artisanal expertise. Under a theoretical bias, themes such as: consumer culture, manual arts, project methodology and higher education in fashion design are addressed, which serve as support for the reflections of the reported experiences in the classroom. The results show an expansion of the students' understanding skills through the awareness promoted by artisanship in their aesthetic experience. Concluding that the teaching-learning project in fashion design can be significantly favored by the dialogue with the knowledge of textile artisanship.

**Keywords:** textile crafts; fashion design; design methodology.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUÇÃO .....</b>                | <b>05</b> |
| <b>2. FAZERES E SABERES .....</b>         | <b>07</b> |
| <b>2.1 Artífices ou artifícios?.....</b>  | <b>09</b> |
| <b>2.2 O artesanato está na moda.....</b> | <b>12</b> |
| <b>3. CAMINHOS DE INTERLOCUÇÃO .....</b>  | <b>16</b> |
| <b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>      | <b>23</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                   | <b>25</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

Refletir hoje sobre o ensino superior de moda significa buscar novos paradigmas através dos quais conhecimentos e práticas podem ser equacionados na fundamentação de processos reflexivos, críticos, mas também poéticos para o campo. Este artigo trata da dimensão estética do fazer artesanal em sua relação com o design da moda, mais especificamente, sobre as perspectivas de ensino-aprendizagem na formação superior. Considerando-se a trajetória da autora, na condição de docente na graduação em Design de Moda, o interesse dessa pesquisa se volta às artes manuais, em especial às têxteis, muitas vezes desconsideradas tanto como atividade artística quanto intelectual. Procura-se, portanto, compreender se o protagonismo de saberes em comunhão com os fazeres, por meio das artesanias têxteis, poderia instaurar ações e experimentações capazes de atualizar práticas pedagógicas mais significativas, onde o fazer e o pensar, o sentir e o simbolizar se articulariam e se complementariam.

Em nossa cultura, cada vez mais, o currículo dos cursos de moda tem se ajustado aos interesses contingentes de mercado. Mesmo em um contexto onde a sobrevivência do sistema da moda se encontra subordinado a um incessante esforço para produzir novidade, a maioria dos cursos de formação de profissionais designers de moda não permite condições para que a autêntica criatividade, ou seja, a originalidade prospere. Assim, a moda tem se mantido presa a um círculo vicioso de repetição e reprodução de conhecimento de episteme eurocêntrica que desconsidera os saberes tradicionais e que inibe uma alteração na percepção em torno do que significa o conhecimento e seus processos de formação. Principalmente, em um contexto em que o artesanato têxtil é convenientemente explorado por seu potencial de sobrepor diferenciação aos produtos de moda.

Diante do exposto, a metodologia adotada para as discussões propostas para esse artigo tem como base a pesquisa de natureza aplicada de caráter exploratório-descritiva com ênfase no processo de ensino de arte. Para a reflexão sobre o fazer artesanal em sua aproximação com a metodologia projetual na pedagogia do ensino superior formal em Design de Moda, adotou-se uma estrutura formal do tipo relato de experiência. Tendo em vista a interação entre a pesquisadora, professora no ensino superior em moda, e o contexto da área investigada, o relato descreve experiências

de inclusão de oficinas de artesanato têxtil nos programas das disciplinas de História e Teoria do Design em cursos de graduação em Design de Moda os quais a autora atua.

Quanto a discussão teórica, que serve de embasamento para o diálogo crítico com o relato, busca-se sobretudo em Yúdice (2006) e Sennett (2012) a compreensão sobre as divergências e possíveis consonâncias entre saberes e fazeres enquanto produtos socioculturais. A reflexão sobre como o fazer artesanal produz sentidos e como estes sentidos ecoam ressignificações para a pedagogia do design de moda se embasa nas ideias de Duarte Jr. (1981), Frade (2006), Svendsen (2010) e Macedo (2022). Assim como em Denis (2000), Sanches (2016) e Lupinacci (2021) na busca por estabelecer um diálogo entre as estratégias metodológicas projetuais do design e o processo contemporâneo do pensar/fazer manual na formação do designer de moda.

## 2. FAZERES E SABERES

O domínio cultural, ao qual estamos submetidos, deslegitimou as artes manuais, assim como seu aprendizado. Embora, atualmente, os artesanatos têxteis e a vocação feminina aos trabalhos de agulha tenham se tornado mais difundidos, midiáticos e valorizados na busca por autenticidade, ainda experimentamos uma realidade tecnicista na área de formação superior em design de moda, que muitas vezes ignora os aspectos de abstração da habilidade artesanal. Reflexo de uma prática colonial, nossa cultura continua reproduzindo e radicalizando distinções, principalmente ao consolidar a ciência como única forma de conhecimento válido em detrimento dos conhecimentos populares.

A ascendência do capitalismo auxiliou o argumento de que deve-se privilegiar uma forma e conhecimento que se traduz facilmente em tecnologia frente ao conhecimento que busca o bem, a felicidade, a natureza, a cultura. [...] Este movimento foi extremamente violento nas regiões sujeitas ao colonialismo europeu, [...] em que os colonizadores colocam-se como superiores e detentores do conhecimento válido para transformar o mundo, tendo como base a ciência. (ALVES, 2020, p. 17)

Neste contexto, os conhecimentos tradicionais, populares, leigos, camponeses e indígenas são desqualificados epistemologicamente, tolerados quando muito, como objetos de estudo da ciência (ALVES, 2020). Transmitidos de geração para geração por meio da educação informal, os conhecimentos tradicionais são adquiridos pela observação e experimentação pessoal de procedimentos e resultados e, portanto, considerados genericamente como desprovidos de métodos da lógica racional (LAKATOS; MARCONI, 2003). Entre os conhecimentos tradicionais se encontram aqueles fundamentados no saber fazer, no desenvolvimento da perícia manual e da habilidade artesanal sustentados por uma relação dialógica entre práticas materiais e ideais, um processo no qual predomina a manualidade (SENNETT, 2012).

De acordo com Bielinski (2003), as artes do fazer vêm sendo depreciadas desde a Antiguidade Clássica, quando se estabeleceram junto aos escravos artesãos. Sendo assim, as artes manuais foram categorizadas como Artes Servis ou, ainda, como Artes Mecânicas, por envolverem ações operativas que demandam o uso das mãos. Nesse sentido, somente ao homem livre, ou seja, ao cidadão, seria permitido professar as denominadas Artes Liberais. Tal perspectiva teve ainda maior ambiência

no contexto do Iluminismo, quando uma maior distensão foi calcada entre os saberes intelectuais e os manuais.

A condição social do artífice se altera, em alguma medida, a partir da emancipação das Belas Artes (categorias ligadas as artes do desenho: pintura, escultura e arquitetura), por volta dos séculos XV e XVI. “Logo os humanistas reivindicam a *liberalità* em favor dos artistas, defendendo a tese de que a operação mental – *il disegno* – antecede a operação manual” (BIELINSKI, 2003, p. 9). Assim, ao assumirem a condição de Artes Liberais, as Belas Artes são valorizadas enquanto ciências e os artistas se emancipam no intuito de afirmar sua competência intelectual rompendo todos os vínculos com os ofícios e com a alcunha de artesãos (BIELINSKI, 2003).

Neste contexto de repartição epistemológica, o método científico se torna fator decisivo de diferenciação também entre os fazeres artísticos em artes maiores e artes menores, alternando denominações, de acordo com o contexto histórico: artes e ofícios, artes utilitárias, artes aplicadas, artes industriais e artes decorativas.

Atualmente algumas daquelas artes menores estão inseridas no que se designa genericamente de *Desenho Industrial*, outras permanecem com a alcunha de *artesanato* ou *arte popular*, sendo que, no campo da educação, a aprendizagem de determinados ofícios se caracteriza como *ensino profissionalizante* ou *técnico*. (BIELINSKI, 2003, p. 15)

A subdivisão das artes menores em desenho industrial associa o fazer mecânico ao âmbito industrial, especialmente a partir do século XVIII, por meio de experimentações formais, estéticas, incorporadas aos meios tecnológicos de reprodução (LUPINACCI, 2021). Desse modo, o desenho industrial, mais tarde design, se inseriu numa categoria intermediária de conhecimento: o tecnológico. Esse tipo de conhecimento, de acordo com Leitão (1981), envolve a aplicação sequencial de conhecimentos científicos e/ou empíricos na produção de bens ou serviços na atividade econômica organizada, de modo a torná-los utilizáveis por uma força de trabalho. Assim, também o design se fundamenta numa atividade projetual, no sentido objetivo de planejamento, de objetos a serem fabricados por outras mãos, objetivando atender contingências de mercado (DENIS, 2000).

Quanto ao artesanato, o termo aparece no “Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa” (1999, p. 90) como “Ofício de função utilitária, lúdica ou mágica, praticado por um artesão”. Borges (2012) cita uma definição muito mais

abrangente e esclarecedora adotada pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura):

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. [...] A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social. (UNESCO, 1997 apud BORGES, 2012, p. 21)

Pode-se apreender que o caráter de produção manual do artesanato é seu principal marcador distintivo, afastando-o do modo de produção industrial do objeto de design, embora, seja classificado como produto, possivelmente, no sentido de artigo ou mercadoria à venda. E mesmo admitindo-se que tenha finalidade a um tempo utilitária e artística, os produtos artesanais não ocupam o mesmo espaço simbólico da arte, como já discuto neste texto. Ávila (2011) vai além, e define artesanato como a produção manual de objetos de caráter utilitário que podem até adquirir valor estético mas, apenas, mediante aprimoramento técnico e bom gosto. Algumas definições do termo artesanal o relacionam a objetos de feitura grosseria e rudimentar. Essa conotação depreciativa segundo Borges (2012) é própria de nossa língua, já que em inglês palavra *craft* (significando tanto arte quanto ofício) evocaria: fazer de maneira habilidosa ou ainda, uma obra bem feita. Sendo assim, pode-se concluir que em nossa cultura o artesanato não se beneficia nem mesmo do título de arte menor, Frade (2006) afirma que o artesanato é uma não-arte: “Para além de uma oposição ou inversão, o artesanato existiria em outra esfera que não a artística” (FRADE, 2006, p. 42),

Todo um aparato cultural, envolvendo principalmente discursos e espaços destinados à manifestação artística, age legitimando certas obras como artísticas e não-artísticas, além de promover uma artificial hierarquia dos objetos (COLI, 1987). De modo que, objetos artesanais quando deslocados de seus espaços e contextos tradicionais para os museus, galerias ou lojas de grife podem merecer o status de objetos de design e até mesmo de obras de arte.

## **2.1 Artífices ou artifícios?**

Embora as narrações que legitimam a arte e seus objetos não sejam unânimes nem constantes, elas têm o poder de nos tornar indiferentes à artesanaria, assim como insensíveis à admiração e respeito pelo artesanato. Atualmente, a integração globalizante, que caracteriza nossa cultura, opera arregimentando a instrumentalização da arte e da cultura como um recurso. O modelo de culturalização econômica, que se apresenta no estágio atual do capitalismo, se estrutura na acumulação baseada nos direitos de propriedade intelectual, de modo que àqueles que não os possuem é relegado o trabalho de provedores. (YÚDICE, 2006).

Nosso atual modelo cultural favorece o “criador” em detrimento ao “fazedor”, através da qual é elaborada e construída a hegemonia de classes. Baseada nessa nova divisão de trabalho, essa abstração da ideia de inclusão abriga processos de apagamento de grupos socioculturais subordinados ou minoritários, que se situam nesse esquema como trabalhadores de serviços de nível inferior (*Idem*). No Brasil tem se tornado comum que designers (criadores) realizem ações de intervenção junto a grupos e comunidades de artesãos (fazedores), sob o pretexto da revitalização. Segundo o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE, 2014), o principal objetivo dessas incursões é de empoderar os artesãos, aumentando o valor agregado do produto artesanal contribuindo, assim, para a competitividade e ampliação do mercado. Essas ingerências do design no artesanato, em geral, se baseiam em premissas habituais do campo como: o atendimento a determinada função de uso, a partir do emprego de determinadas matérias-primas e determinadas técnicas produtivas (BORGES, 2012).

O design se distingue do artesanato, como já citado, precisamente no fato de que o designer se limita a idealizar o objeto a ser fabricado por outros profissionais. Logo, no processo produtivo industrial, o designer protagoniza a etapa de desenvolvimento de produtos – criação e aperfeiçoamento de objetos fabricados em larga escala – objetivando a satisfação dos desejos dos usuários.

O processo se inicia com a pesquisa de necessidades e aspirações, a partir das quais se desenvolverão as ideias para sua satisfação, em forma de produtos industriais (projeto de produtos). É na transformação destas ideias em produtos de uso (desenvolvimento de produtos) que o designer industrial participa ativamente. (LÖBACH, 2001, p. 29)

Löbach (2001) explica que nessa série de operações, o designer toma parte representando os interesses dos usuários ao materializar suas aspirações na forma de produtos. Mas, em nossa sociedade industrial, os usuários, ou melhor, os indivíduos têm múltiplas e variadas necessidades que são impossíveis de serem atendidas em suas particularidades. Então, na tentativa de sobrepor as modulações e características pessoais, a diversidade é sintetizada na oferta de conteúdos cada vez mais impessoais.

O que é criado por sujeitos e para sujeitos transforma-se em objetos que se dissociam de sua origem e passam a seguir uma lógica própria. A cultura moderna é um resultado inevitável do desenvolvimento da cultura, em que mercadorias, conhecimento e tecnologia passam a predominar sobre a humanidade (SVENDSEN, 2010, p. 136-137).

Nessa cultura de autoridade dos objetos sobre os sujeitos, Svendsen (2010) observa também que um grande esforço é empreendido na tentativa de resgate da individualização. O paradoxo é que essa busca por identidade se realiza justamente no consumo de objetos, particularmente os de valor simbólico: “Os símbolos que adquirimos dizem alguma coisa sobre quem somos” (SVENDSEN, 2010, p. 137).

O objeto/produto industrial, de acordo com Löbach (2001), adquire funções em seu processo de uso que relacionam a satisfação das necessidades das pessoas às bases conceituais do projeto. O autor classifica essas funções em três categorias: a prática, ligada aos aspectos fisiológicos de uso e vinculada a base conceitual técnica do produto; a estética, relacionada ao processo de percepção do produto pelo usuário e vinculada a seu repertório de conhecimento, vivência e experimentação estética; e a simbólica, determinada por todos os aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso. Na hierarquia dessas funções, frequentemente, uma prevalece sobre as outras, que podem até permanecer ignoradas. Para Svendsen (2010), a função simbólica das mercadorias tem predomínio: “Precisamos de razões para preferir uma coisa ou outra numa sociedade de consumo. Precisamos de diferenças. Compramos essas diferenças, em particular, na forma de valores simbólicos” (SVENDSEN, 2010, p. 138).

Nessa circunstância cultural, de supervalorização do caráter simbólico dos produtos, o artesanato tem sido convenientemente usado como fator de “diferenciação” de produtos industrializados. O feito à mão imprime um componente cultural às mercadorias, determinante no consumo de signos simbólicos: “[...] existe um cálculo de interesses em jogo; [...] a cultura está sendo invocada como um recurso

para determinar o valor de uma ação” (YÚDICE, 2006, p. 63). E, nessa transação, produtos são convertidos em símbolos, ao mesmo tempo que símbolos são sintetizados em mercadorias (SVENDSEN, 2010).

## 2.2 O artesanato está na moda

O modo como o mercado se apropria das manifestações de cultura popular se evidencia no design de produtos de moda, já que, nesse campo, o aporte simbólico é destacado no processo projetual. “O mundo experimentado sob o intermédio destes artefatos-mensagens, os quais revelam seus conteúdos (signos culturais) por meio da forma, não é algo desconhecido dos designers que projetam o vestuário de moda” (SANCHES, 2017, p. 27).

A atividade projetual do designer de moda equaciona-se numa complexa relação entre a produção de uma “cultura de moda” (intangível, imaterial) e a produção industrial (tangível, material e concreta), propriamente dita, dos setores têxtil e de confecção (KELLER, 2007). Logo, o design de moda, enquanto conhecimento e prática, opera atribuindo forma material a conceitos intelectuais. O próprio termo design concebe, em sua origem etimológica, uma tensão dinâmica entre aspectos abstratos de concepção e configuração (DENIS, 2000). No entanto, o design vem se afastando de seus aspectos reprodutivos e se orientando para a reprodutibilidade, em direção a aspectos cada vez mais conceituais, intangíveis e menos matéricos (LUPINACCI, 2021).

Como já tratado neste artigo, no universo do consumo os usuários buscam por identidade na expressão de seus valores simbólicos, de modo que, o valor inerente e a funcionalidade dos objetos perdem importância. Assim, se o valor de signo é central, os símbolos têm de significar e ajudar a dizer alguma coisa sobre a pessoa que os possui ou os usa. Nessa associação entre identidade e imagem, a moda, enquanto fenômeno social, se privilegia.

[...] a moda é antes de tudo uma maneira de elaborar a identidade. Pela aparência que assume, um indivíduo se situa em, relação aos outros, como também em relação a si mesmo. Nessas condições, a moda é um dos meios que ele se utiliza para se tornar ele mesmo (ERNER, 2005, p. 220).

Nos tempos atuais, o valor da moda está nas significações atribuídas aos fatos e aos objetos, a despeito de suas características funcionais. Mas, tradicionalmente, a produção de roupas – dominada por artesãos que adquiriam competência pela experiência e habilidade de confeccionar peças únicas, sob medida e finalizadas à mão – visava a qualidade técnica (JONES, 2005). A preeminência estético-simbólica só se configura com a emancipação da figura do costureiro, em meados do século XIX, quando seu trabalho ultrapassa a execução e passa a incidir na invenção (ERNER, 2005). A exemplo da alta-costura francesa, reconhecida mundialmente por seu *savoir-faire* (em tradução livre: saber fazer) – caracterizado pela habilidade de fazer uma roupa artesanalmente –, na qual seus criadores também têm buscado enquadrar seu trabalho em categorias mais “significativas”. “Esta é obviamente a razão por que tantas das principais *maisons* empregam estilistas considerados controversos, capazes de dar um “conteúdo” à moda” (SVENDSEN, 2010, p. 82).

A partir da década de 1960, quando as roupas produzidas industrialmente substituíram quase que inteiramente aquelas feitas sob medida, a ênfase do design de moda se projeta no estilo (CRANE, 2006). Aqui, cabe ressaltar a dimensão simbólica associada ao termo estilo. Na definição do “Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa” (1999, p. 398) estilo é: “Maneira particular como cada um exprime seus pensamentos, suas emoções, seus sentimentos.” O estilo determinaria uma ordem simbólica sobre a funcional, imprimindo diferentes graus de valor, sobretudo associado a função estética das roupas.

Nessa nova configuração do mercado de moda, o artesanato ressurgiu, sobretudo, como fonte de inspiração e criação para o design de objetos contemporâneos, revitalizados pelas artes e técnicas tradicionais. Em relação ao artesanato têxtil, cada vez mais pessoas passaram a ressignificar estes afazeres e a usarem as artes manuais como forma de expressão, feminismo e ocupação dos espaços públicos. Assim, a produção manual de artigos têxteis que tradicionalmente era parte das atividades domésticas e femininas, aos poucos, tornou-se trabalho remunerado, teve suas técnicas de produção aperfeiçoadas, novas tecnologias surgiram e o artesanato voltou a fazer parte dos interesses dos designers de moda (ERNER, 2005; CRANE, 2006). No Brasil, ações implementadas principalmente nas últimas duas décadas, têm reposicionado mercadologicamente o artesanato brasileiro. Peças

artesanais ganham destaque em coleções de vestuários, calçados e acessórios de grandes designers de moda (FAVILLA, 2016).

É fato que a aproximação entre o design e o artesanato é bastante relevante contemporaneamente, principalmente em termos econômicos e de impacto social para ambas as áreas. Gwilt (2014) argumenta que o engajamento de designers de moda com comunidades de artesãos e pequenos produtores colabora para reduzir os impactos socioambientais negativos que estão sempre associados a produção em larga escala. A autora cita um exemplo elucidativo de como a indústria da moda pode promover maior compromisso entre designers e produtores:

A organização sem fins lucrativos Awamaki, com sede no Peru, administra uma cooperativa de tecelagem, tricô e costura, além de oferecer treinamento às mulheres pertencentes a cooperativa. As coleções de moda são desenvolvidas em colaboração com jovens designers que, por sua vez, dão suporte financeiro à cooperativa de tecelãs e costureiras (GWILT, 2014, p. 103).

Mas, muitas vezes, essas intervenções podem estar sujeitas a posturas de superioridade intelectual dos designers. “A moda ainda fala de um lugar colonizador, que se assume como centro, enquanto decide que todo o resto é margem e, portanto, étnico, cultural, exótico” (FERNANDA, 2022, s. p.). Em sua constante busca pelo “novo”, os designers de moda se apropriam de referenciais de determinados grupos, considerados singulares, para representação de elementos estéticos em suas criações. Num modelo de síntese conhecido como etnodesign, no qual referências culturais, entre elas a do fazer manual – processos produtivos e matérias-primas, são assimilados na formação de repertório simbólico e modelos estéticos (SILVEIRA; MARIÑO, 2016).

Diversas tendências e movimentos ao longo da história da moda ocidental produziram signos eficazes inspirados pelo imaginário exótico, e que, constantemente são revisitados e revigorados. O estilo conhecido como Exotismo, por exemplo, ao longo do século XVIII, recorreu às artes decorativas de diferentes culturas, particularmente as orientais, como fonte de inspiração (MACKENZIE, 2010). Assim como o Multiculturalismo, na segunda metade da década de 1960 e início dos anos 1970, que adaptou várias tradições do vestuário étnico para inspirar as criações de designers renomados como o francês Yves Saint Laurent. Em paralelo, o movimento *Hippie*, em seu espírito antimaterialista, combinava artesanato têxtil – pintura à mão,

*quilting* e *parchwork*, bordado, crochê – a um revivalismo histórico de diferentes culturas e etnias (FOGG, 2013).

Já na década de 1990, os avanços na tecnologia de manufatura têxtil possibilitaram técnicas híbridas de sistemas digitais e habilidades manuais, com o objetivo de revitalizar a alta-costura francesa. Fogg (2013) descreve a coleção outono de 2012 do designer Olivier Rousteing, para a Maison Balmain, como um luxuoso renascimento do ofício manual:

Quase superando os adornos de Fabergé que lhe serviram de inspiração com bordados incrustados de pérolas em formações barrocas, ele suavizou o impacto da formalidade apresentando as preciosas roupas como peças avulsas, em vez de um reluzente traje completo de toureiro. O bordado feito a mão tinha o mesmo refinamento do trabalho em ouro dos trajes cerimoniais ou das roupas de gala militares, mas, no meio da coleção, o corte a laser era usado para criar filigranas de couro perfurado, costurado ou colado em contraste com matelassê de couro. O efeito tinha a mesma intensidade e delicadeza do trabalho de um ourives, graficamente exato e com uma engenharia perfeitamente adaptada à forma da roupa, enquanto o efeito geral ganhava um ar contemporâneo e casual graças aos zíperes visíveis das jaquetas de motoqueiro. (*Idem*, p. 491)

Mas, Svendsen (2010) lembra que, a atual lógica do design de moda é produzir signos eficazes mas que rapidamente se tornam supérfluos para dar lugar a outros signos seguidos de novas necessidades. Essa abordagem, portanto, funda-se no potencial econômico de bens e serviços culturais, numa tendenciosa conciliação entre instâncias econômicas, culturais e criativas. Conveniente, de acordo com Yúdice (2003), a manutenção de um sistema padronizado de produção simbólica e a validação do protagonismo dos designers em relação aos artesãos.

### 3. CAMINHOS DE INTERLOCUÇÃO

O desprestígio da habilidade artesanal também encontrou eco na intersecção de currículo, metodologias de ensino e avaliações dos cursos superiores em design de moda com as recentes demandas do setor produtivo. De acordo com Macedo (2022), a industrialização gerou profundas transformações no setor de confecção ao introduzir conceitos como padrão, série e eficiência, os quais participariam, de maneira considerável, da institucionalização e expansão do ensino da moda no Brasil e no mundo. A autora conta que os cursos de moda percorreram durante seu estabelecimento um percurso que entrelaça os fazeres manuais, o ensino do desenho, das artes visuais e mais recentemente o design. Desde então, essas tecituras se esgarçaram em direção a uma formação tecnológica, mais específica e focada nas necessidades industriais de aquisição de competências profissionalizantes.

Na formação superior em design, a ideia de projeto geralmente recebe um tratamento técnico, voltado para a aplicação prática e instrumental, enfatizando-se o conhecimento em si e afastando a dimensão do humano no processo de formação da educação das sensibilidades e da inteligência (LUPINACCI, 2021). Mas, de acordo com Osinski (2001), isso não ocorre somente no campo do design, a autora afirma que mesmo na formação em arte, é cada vez mais raro o encontro de propostas de ensino e aprendizagem pautadas em princípios humanísticos.

[...] os alunos de literatura e arte [e design] devem ser capazes de criar pelo menos trabalhos simples em gêneros relevantes, compreender e apreciar as qualidades dos trabalhos da sua e de outras culturas, e relacioná-los às próprias vidas e interesses, trazendo estas agendas pessoais a qualquer trabalho que criem ou apreciem (GARDNER apud OSINSKI, 2001, p. 107).

Portanto, a despeito das reivindicações de diversidade cultural convenientes às atuais interações econômico-culturais, faz-se necessário pensar numa relação entre design e artesanato que possa se estabelecer de modo sistêmico a partir da troca de experiências, estreitando o relacionamento entre o ensino formal e as artesanias tradicionais.

O estudo da Arte, da cultura visual, [do design], [...] deve ser proposto não tanto como apresenta a semiótica, como signos dos quais se deva identificar significados comunicativos, ou códigos que devam ser identificados, a título de uma nova criptografia. Trataríamos de

considerar [...] os artefatos que integram a cultura visual, como formas de pensamento, como um idioma que deva ser interpretado, como uma ciência, ou como um processo diagnóstico, no qual se deva tentar encontrar os significados das coisas a partir da vida que os rodeia. (HERNÁNDEZ, 2000, p. 53).

Para o autor, os símbolos e os signos mediam o significado que emerge somente a partir de seu uso. Escardin (2021) também argumenta que não há como dissociar o pensamento das ações materiais, da técnica requerida pela linguagem escolhida, não há como separar as intenções da realização, os gestos e o já vivido. Entende-se, portanto, que a tônica da formação em design deveria ser o desenvolvimento de habilidades artesanais em confronto com as produções intelectuais, num movimento dialógico e contínuo, harmonizando mão e cabeça, experiências e significações, técnica e ciência, arte e artesanato.

A partir do contexto exposto, adotou-se para este artigo uma estrutura formal do tipo relato de experiência, visando uma observação crítica-reflexiva sobre uma reaproximação do artesanato ao ensino de moda. “O relato de experiência [...] trata de uma vivência acadêmica e/ou profissional [...], cuja característica principal é a descrição da intervenção.” (MUSSI; FLORES; ALMEIDA, 2021, p. 65). Esse tipo de abordagem, ainda segundo os autores, aceita a experiência como ponto de partida para a aprendizagem e é comumente empregado em estudos realizados por docentes de Instituições de Ensino Superior (IES) principalmente ao tratarem de temas como Ensino e Aprendizagem, Métodos e Técnicas de Ensino e em ações durante os componentes curriculares. Nesse sentido, o relato de experiência se ajusta a descrição da vivência acadêmica da autora enquanto docente no ensino superior em Design de Moda nos últimos dezessete anos e, também, relaciona-se diretamente com o objetivo deste estudo: avaliar as significativas conexões entre habilidades artesanais têxteis e a educação superior formal em Design de Moda.

De acordo com Duarte Junior (1981), a educação possui uma dimensão estética que se baseia em despertar a criação de sentidos e valores que fundamentem as ações dos alunos, de modo que, o sentir, o pensar e o fazer se harmonizem. Na tentativa de compreender o que seja esse despertar estético, a dimensão do fazer se apresentou como um caminho promissor, não somente para contextualizar o ensino de moda em si, mas também o integrar ao ambiente cultural e estético no qual os alunos estão inseridos. Assim, o artesanato, mais especificamente o têxtil, tornou-se subsídio para uma proposta de ensino de moda fundamentada nesses princípios.

O tecido é a principal matéria-prima para design de moda. Na faculdade, os alunos aprendem sobre as principais técnicas industriais de produção têxtil. Iniciando-se por identificar e estudar as principais fibras têxteis, suas características física e químicas, que após o processo de fiação – nome dado ao processo de torção da fibra para formar o fio – tornam-se tecido. Para se transformar em tecido, o fio deve passar por um processo de fabricação; as duas principais formas são a malharia e a tecelagem. Na tecelagem, o tecimento se realiza pelo entrelaçamento de fios longitudinais e transversais; já a malha é tecida por um ou mais fios em laçadas. Ambas as técnicas podem ser reproduzidas tanto industrialmente quanto artesanalmente, com diversas finalidades e aplicações. A materialidade do tecido tem sido explorada até mesmo pelos artistas contemporâneos.

[...] pode-se observar uma grande variedade de procedimentos e suportes distintos, como bordado sobre tecido, sobre folhas e fotografias antigas, esculturas de crochê, desde pequenas até as monumentais, escultura com malha, vestíveis, instalações, entre outros. As peças hoje em dia se liberaram da decoração e passam a explorar as possibilidades têxteis. (BAMONTE; TINTA; BARBIERI, 2022, p. 21-22)

Assim, ao contrário do ambiente acadêmico da moda, as habilidades artesanais têxteis (bordado, crochê, costura, cestarias, fiação, feltragem, tecelagem, tricô, trançados entre outras) vêm ressurgindo, nas últimas décadas, em novos contextos. Para Sennett (2012), a habilidade artesanal, ou seja, a perícia se fundamenta na destreza e na repetição de uma ação, o que, para o autor, permite avaliar a própria prática e modulá-la de dentro para fora. “À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete” (SENNETT, 2012, p. 49). A habilidade portanto, ao tornar-se perícia, deixa de ser uma atividade mecânica e tende a aproximar-se da linguagem do design.

Entendendo que tanto o ato de projetar quanto a habilidade artesanal envolvem a afinação entre práticas concretas e ideias, optou-se por inserir no conteúdo programático das disciplinas de História e Teoria do Design, ministradas pela autora em cursos superiores de Design de Moda, oficinas de técnicas artesanais têxteis. Em geral, os programas dessas disciplinas são abordados por meio de aula expositiva, com a transmissão do conhecimento do professor para o aluno, geralmente de forma verbal e fundamentalmente teórica. História do Design e Teoria do Design podem constar dos currículos dos cursos de Design de Moda como disciplinas separadas ou

complementares e, na maioria das vezes, dedicam-se a expor aos alunos um conjunto de referências teóricas que incluem conceitos, terminologias, definições, princípios gerais e escolas de pensamento do campo do Design de Produtos.

Historicamente, como já discutido, o designer passa a existir na ocasião de transição de um tipo de fabricação artesanal, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para o modelo industrial, no qual existe nítida separação entre o projetar e o fabricar (DENIS, 2000). Com base nessas discussões teóricas da origem do design e de suas relações com campos adjacentes é que são propostas as oficinas como recurso didático e exercício de dialética crítica. A abordagem crítico-dialética fundamenta-se em uma práxis (análise teórica e aplicação prática), provocada pela reflexão e ação sobre uma realidade, buscando-se a transformação (MEDEIROS; RODRIGUES, 2016). Nessa perspectiva, as oficinas pedagógicas propostas alicerçaram o processo de ensino-aprendizagem, especialmente ao preverem uma formação coletiva, que envolve interação e troca na construção de saberes.

As oficinas são espaços de construção coletiva de um saber, de análise da realidade, de confrontação e intercâmbio de experiências, de exercício concreto dos direitos humanos. A atividade, a participação, a socialização da palavra, a vivência de situações concretas através de socio dramas, a análise de acontecimentos, a leitura e discussão de textos, a realização de videodebates, o trabalho com diferentes expressões da cultura popular etc. são elementos presentes na dinâmica das oficinas (CANDAU, 1999, p. 11 apud AGUIAR; SILVA, 2021, p. 5).

O modelo pedagógico de oficina permite a construção de espaços mais democráticos na relação entre professora e alunos e se mostra muito valioso nas dinâmicas de exposição e troca de saberes. Nos cursos superiores em Design de Moda, é comum que a teoria se sobreponha à prática numa rotina mecânica de repetição de conteúdos. As oficinas de artesanias têxteis propostas atuam na ampliação dos conhecimentos adquiridos em sala de aula e os relacionam com o cotidiano dos alunos. A maioria dos alunos recebe com entusiasmo e certa nostalgia a informação de que terão de tecer, bordar, crocheter, tricotar e manipular superfícies têxteis dentro das salas de aula das faculdades. Alguns, inclusive, animam-se a compartilhar seus saberes e experiências no contato, na maioria das vezes familiar, com algumas técnicas. Como tradicionalmente a produção de artigos têxteis era parte importante das atividades domésticas e da rigorosa relação feminina com os trabalhos

manuais, os alunos geralmente compartilham memórias afetivas relacionadas ao artesanato têxtil produzido por figuras maternas (mães, tias, avós).

Percebendo a riqueza dessas recordações propiciadas por heranças e ensinamentos passados de mãe para filhos, avós para netos, nossa pluralidade cultural começa a ser discutida nas aulas subsequentes.

É essa a realidade cultural que a(o) aluna(o) leva para a escola, é com essa realidade multifacetada, híbrida, que a(o) nossa(o) estudante chega para nós, professoras(es), para se abrir a novos saberes, mas necessitada(o) de compreensão e conhecimento sobre sua própria cultura. (RICHTER, 2003, p. 88)

Esse contexto nos permite formular algumas hipóteses que propõem linhas de investigação para nos ajudar a entender o meio através do qual surge e se reproduz o afastamento entre o artista, o artesão e o designer. Em aulas teórico expositivas, seguidas de debates entre os alunos, são discutidos os fundamentos da configuração do ambiente material: o ser humano em suas necessidades e aspirações; trabalho e materialização; objetos naturais e artísticos, produtos industriais e artesanais em relação a satisfação das necessidades humanas. O aporte teórico que subsidia essas discussões é provido pela professora. Aos alunos é solicitado o aprofundamento por meio de pesquisa e inventário material nos mais diversos meios, incluindo-se suas próprias lembranças e referências pessoais na busca por estabelecer novos caminhos de aproximação para compreensão estética e cultural.

[...] os valores são analisáveis em seus componentes objetivos e subjetivos. Isso é eminentemente válido para o valor estético, em que os elementos objetivos e subjetivos se misturam muito intimamente para se constituírem em uma qualidade estética. (RICHTER, 2003, p. 105)

Esse sentimento de valor estético vai se conectando às origens individuais e sociais dos alunos e despertando o processo criativo, bem como linguagens mais singulares. Dinâmicas de apresentação dos inventários arrolados e de troca de experiências são promovidas nas aulas seguintes.

A atitude valorativa, situando-se primordialmente na esfera do sentir, é anterior a razão. [...] frente a vida a postura humana nunca é objetiva, no sentido de “conhecimento desinteressado”. É por perceber algo como importante para sua vida (como um valor) que o homem se atrai a tarefa de conhecê-lo. (DUARTE JR, 1981, p. 33-34)

Arranjados sempre formação circular na sala de aula, cada aluno é convidado a apresentar aos demais seus achados e compartilhar suas impressões. As ideias e conceitos, considerados mais importantes para eles, são analisadas e sintetizadas posteriormente em “mapas mentais” elaborados pelos alunos divididos em pequenos grupos. Os mapas mentais são diagramas muito utilizados por designers no processo de geração de ideia. Geralmente são elaborados a partir de um ponto ou tema central do qual se criam linhas de conexão, num movimento de divergência ou diversificação, para assuntos, conceitos e contextos relacionados ao núcleo central. (AMBROSE; HARRIS, 2011). Os mapas finalizados são, então, afixados nas paredes da sala de aula para que possam ser constantemente consultados durante o processo de tomada de decisões criativas individual.

A partir da experiência estética descrita se inicia a fase de oficinas propriamente dita. Essa costuma ser a fase mais desafiadora tanto para a professora quanto para os alunos envolvidos, pois envolve a conexão entre a experiência sentida, a crítica social e a expressão criativa. Como abordagem metodológica, decidiu-se trabalhar os aspectos cognitivos aliados às artesanias têxteis. A proposta de trabalho com os alunos envolve a apreciação e o exercício de quatro técnicas de tessitura e manipulação têxtil artesanal: tecelagem, crochê, tricô e bordado. Para cada técnica são destinadas, em geral, quatro aulas, para que sejam explorados os pontos mais simples e para a familiarização dos alunos com os instrumentos necessários para a execução de cada uma. A finalização e acabamento, bem como, as experimentações com possíveis materiais alternativos são estimuladas a prosseguirem individualmente fora da sala de aula. Muitos alunos são vistos tecendo prazerosamente em ambientes comuns da faculdade nos intervalos das aulas, o que gera interesse e curiosidade de alunos também de outros cursos.

Os produtos das oficinas de artesanato têxtil nos cursos de Design de Moda se manifestam no formato de maquetes têxteis., que “[...] fazem parte de uma das modalidades de expressão criativa do design, [...] são novas propostas têxteis, que o estilista desenvolve a partir de elementos presentes em sua fonte de inspiração” (IAMAMURA, 2012, s. p.). A maquete têxtil é, portanto, um recorte representativo de uma nova proposta têxtil que considera tanto as peculiaridades materiais e técnico-construtivas que caracterizam o tecido do ponto de vista de sua função prática, quanto

os requisitos formais e estilísticos, que determinam as qualidades estético-simbólicas do tecido.

A experiência entra em sua fase final na etapa de seleção, “[...] em que uma das soluções de design propostas é escolhida para ser desenvolvida. O principal critério de decisão é a adequação a finalidade” (AMBROSE; HARRIS, 2011, p. 24). Assim, de um total mínimo de três produções individuais de maquetes têxteis, cada aluno deve eleger aquela que atende melhor as finalidades de uso para a moda e elaborar um protótipo de produto (peça do vestuário ou acessório) para um perfil de usuário estabelecido por eles. Desse modo, tem-se o encerramento do projeto abordando as três principais diretrizes metodológicas do processo projetual:

[...] explorar o contexto e identificar relações referenciais (DELIMITAR); experimentar combinatória dos referenciais e multiplicar as possibilidades (GERAR); avaliar e canalizar as possibilidades para uma proposta viável e factível (AVALIAR/CONSOLIDAR). (SANCHES, 2017, p. 111)

Fica claro, portanto, que tanto o ato de projetar quanto a habilidade artesanal envolvem a afinação entre práticas concretas e ideias que evolui para a identificação e materialização de soluções de problemas. Lupinacci (2021) defende que a prática projetual admite duas dimensões fundadoras: a simbólica (*poiesis*), relacionada a significados e ao sentido que ele desencadeia; a técnica (*práxis*), pertinente à sua materialidade, concretude, à ação justificadora de todo projeto.

A experimentação do fazer manual têxtil envolvendo materiais, instrumentos e técnicas tradicionais durante as aulas na graduação em Design de Moda oferece corpo aos saberes. Como explica Frade (2006), a sabedoria do corpo, própria do artesão, constantemente submetida à racionalização, passa à incorporação. Num sentido pedagógico, constitui-se um modelo de ação construtiva que envolve para além da materialidade do objeto, a compreensão do próprio ato de criar, estabelecida por potentes conexões entre o fazer e o pensar.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto procurou refletir sobre a construção do conhecimento na formação superior do designer de moda, considerando em particular a articulação entre saberes e fazeres tradicionais no ensino-aprendizagem de moda. Buscou-se estreitar o relacionamento entre o ensino formal e os saberes tradicionais explorando o papel da artesanaria têxtil em ações pedagógicas mais integrativas no ensino de projeto de produtos de moda. Assim como possibilitar o desenvolvimento de habilidades críticas da própria prática em confronto com as produções teóricas do campo do design. Considerando-se que o campo de produção da moda se reproduz por meio do currículo acadêmico, possibilitando a manutenção e renovação do sistema de produção do vestuário, é ainda mais importante refletir sobre os instrumentos e as modalidades de ensino de moda que não sejam dirigidas apenas para o interesse de contingentes de mercado.

Para este artigo, utilizou-se o relato de experiência como principal técnica de pesquisa, levando-se em consideração a relação da autora, docente do ensino superior em design de moda, com o contexto da área investigada e os objetivos da pesquisa. A descrição e crítica reflexiva da experiência relatada buscou avaliar os potenciais reflexivos, críticos e poéticos do artesanato têxtil no ensino superior de moda.

Assim, tendo como apoio a estrutura de relato e o objetivo dessa pesquisa, inicialmente se identificou a natureza dos saberes tradicionais, artísticos, tecnológicos e suas apreciações de ordem moral e valorativa. Observou-se que nossa cultura atua condicionando uma atitude depreciativa em relação ao artesanato ao mesmo tempo que o explora convenientemente como fator de “diferenciação” de produtos industrializados.

Em seguida, foi analisada a recente reaproximação entre moda e artesanato, sobretudo, na busca por inspiração para a representação de elementos estéticos no projeto de produtos. Dessa apropriação das artesanias pela moda, conclui-se que, em geral, ela se manifesta como recurso para a renovação de repertórios simbólicos e modelos estéticos para abastecer o mercado de consumo. E, ainda, que essa tendenciosa conciliação entre instâncias econômicas e culturais atuam, muitas vezes, na manutenção do protagonismo dos designers em relação aos artesãos.

Por fim, buscou-se compreender como o fazer artesanal têxtil produz sentidos e como estes sentidos ecoam ressignificações para o projeto de produtos de moda. A partir do trabalho da autora com oficinas pedagógicas de artes manuais têxteis no ensino superior em design de moda, evidenciou-se que o formato oficina, apesar de pouco utilizado no ensino superior, favorece o processo de construção do conhecimento e de articulação entre diferentes saberes, concorrendo para o sucesso do processo de ensino-aprendizagem em design. Esse recurso, aliado a investigação e prática das artes manuais têxteis, provou-se muito valioso no estímulo a capacidade dos alunos de incorporarem ações construtivas. A partir das práticas desenvolvidas nas oficinas relatadas, foi possível aos alunos ampliarem a compreensão de que o fazer artesanal é, ao mesmo tempo, pensar, perceber e sentir os objetos, enquanto lhes são reveladas suas qualidades.

Portanto, pode-se confirmar que a metodologia projetual do design, em sua tensão dinâmica entre aspectos abstratos de concepção e configuração, pode se beneficiar, de modo ético, dos saberes do fazer artesanal. Especialmente, se o estímulo a esse rico e significativo diálogo for considerado desde o momento de formação profissional do designer de moda.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Marcia de Medeiros; SILVA, Arthur Pedro Morais da. Oficinas educativas como metodologia no processo ensino-aprendizagem: construção e práticas. *Pesquisa e Debate em Educação*, Juiz de Fora: UFJF, v. 11, n. 2, p. 1-13, e31842, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/RPDE/article/view/31842/23372>. Acesso: 31 maio 2023.
- ALVES, Tainá Viana. *Saberes tradicionais e suas epistemologias*: proposta para a Universidade Federal de Uberlândia. Monografia (Graduação em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/32657/5/SaberesTradicionaisEpistemologias.pdf>. Acesso: 03 maio 2023.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Design Thinking*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ARTESANATO. In: *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ÁVILA, Cristina. *Artesanato e design: a arte de construir objetos*. Belo Horizonte: Associação de Desenvolvimento de Projetos, 2011.
- BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins; TINTA, Edmarcia Regina; BARBIERI, Maria Fernanda Vieira. O têxtil e as artes visuais brasileiras: investigação e catalogação. In: BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. (org.). *Poéticas têxteis nas artes visuais: pesquisas no Brasil e em Portugal*. Bauru: Canal 6, 2022.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação – de 1856 a 1900*. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- BORGES, Adélia. *Design + artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2012.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. Coleção Primeiros Passos, vol. 46. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução a história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DUARTE JR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez, 1981.

ERNER, Guillaume. *Vítimas da moda: como a criamos, por que a seguimos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ESCARDIN, Bruna; et al. O pensar com as mãos. In: *O sensível e as artes manuais, grupo de estudos*. Urdume, Rio de Janeiro, p. 6-27, 2021.

ESTILO. In: *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

FAVILLA, Clara. *Artesanato Brasil*. Brasília: Sebrae, 2016.

FERNANDA, Ana. O branco não é a norma: moda étnica para quem? 2022. In: *Carta Capital*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/fashion-revolution/o-branco-nao-e-a-norma-moda-etnica-para-quem/>. Acesso: 27 maio 2023.

FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FRADE, Isabela. *A pedagogia do artesanato*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.41-49, 2006. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12619>. Acesso em: 1 nov. 2022.

GWILT, Alison. *Moda sustentável: um guia prático*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

IAMAMURA, Patrícia do Nascimento. *Um estudo sobre o design de superfície têxtil: aplicação e criação*. 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/25417269-Um-estudo-sobre-o-design-de-superficie-textil-aplicacao-e-criacao.html>. Acesso: 30 maio de 2023.

JONES, Sue Jenkyn. *Fashion design: manual do estilista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KELLER, Paulo Fernandes. *O trabalho imaterial do estilista: a produção de moda e a produção de roupa*. 2007. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/31-encontro-anual-da-anpocs/st-7/st34-1/3167-paulokeller-o-trabalho/file>. Acesso: 05 maio 2023.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

LEITÃO, Dorodame Moura. *O conhecimento tecnológico e sua importância: possibilidades de sua transferência internacional*. Brasília, p. 33-44, 1981. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/149/149>. Acesso: 05 maio 2023.

LÖBACH, Bernd. *Design industrial: bases para configuração dos produtos industriais*. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LUPINACCI, Ana Lucia Gimenez Ribeiro. *Design, projeto e linguagem: uma reflexão para a educação superior*. Curitiba: Appris, 2021.

MACEDO, Kárita Bernardo de. Entre ofícios, cultura e indústria: possíveis antecedentes da criação dos cursos superiores da área de moda no Brasil. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1-22, 2022.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/21068>. Acesso em: 12 jul. 2022.

MACKENZIE, Mairi. *Ismos: para entender a moda*. São Paulo: Globo, 2010.

MEDEIROS, Alexsandro Melo; RODRIGUES, Renan A. Considerações da Teoria Crítica para abordagens crítico-dialéticas em Ciências Humanas e Sociais. In: RODRIGUES, Gilse E.; JUSTAMAND, Michel; CRUZ, Tharcísio S. *Fazendo Antropologia no Alto Solimões: diálogos interdisciplinares*. São Paulo: Alexa Cultural, 2016, p. 131-146. Disponível em:

<https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/consideracoes-da-teoria-critica-para-abordagens-critico-dialeticas-em-ciencias-humanas-e-sociais/>. Acesso: 02 jun. 2023.

MUSSI, Ricardo Franklin de Freitas; FLORES, Fabio Fernandes; ALMEIDA, Cláudio Bispo de. Pressupostos para a elaboração de relato de experiência como conhecimento científico. *Práxis Educacional*, Vitória da Conquista, v. 17, n. 48, p. 60-77, 2021. Disponível em:

<https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/9010>. Acesso em: 30 abr. 2023.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Arte, história e ensino: uma trajetória*. São Paulo: Cortez, 2001.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano das artes visuais*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2003.

SANCHES, Maria Celeste de Fátima. *Moda e projeto: estratégias metodológicas em design*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SEBRAE. Relação design e artesanato. *Boletim Artesanato*, 2014. Disponível em: [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/9098ce06cd35759c99dc435a9d5d356c/\\$File/4748.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/9098ce06cd35759c99dc435a9d5d356c/$File/4748.pdf). Acesso: 25 maio 2023.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVEIRA, Carina Santos; MARIÑO, Suzi Maria. Reflexões sobre a hedonomia, o etnodesign e a moda. *1º Congresso Internacional de Ergonomia Aplicada, Blucher Engineering Proceedings*, v. 3, p. 872-881. 2016. Disponível em:

<http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/engineeringproceedings/conaerg2016/7687.pdf>. Acesso: 30 maio 2023.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.