

# COSTUREIRAS ARTESÃS: DA TEORIA AOS SABERES PROJETUAIS NA PRÁTICA DO DESIGN DE MODA

*Artisan seamstresses: from the theory to the design knowledge in fashion design practice*

Azambuja, Manuela de; Doutoranda; FAAC/Unesp, manuela.azambuja@unesp.br<sup>1</sup>  
Henriques, Fernanda; Dra.; FAAC/Unesp, fernanda.henriques@unesp.br<sup>2</sup>  
Grupo de Pesquisa Design Gráfico Inclusivo: Visão, Audição e Linguagem

**Resumo:** Os métodos artesanais de produção têxtil, historicamente associados às mulheres e aos afazeres domésticos, são subestimados no design. Logo, os modos pelos quais as mulheres adquirem conhecimentos e criam artefatos são pouco reconhecidos. Nesse contexto, apresenta-se uma proposta de pesquisa de doutorado em design que se objetiva compreender os processos projetuais vernaculares de costureiras artesãs – isto é, o desenvolvimento de artefatos têxteis a partir de suas memórias, experiências, sentidos e localidades – sob a perspectiva do design de moda e das Ciências Humanas e Sociais.

**Palavras-chave:** Costureiras artesãs; processos projetuais; design vernacular.

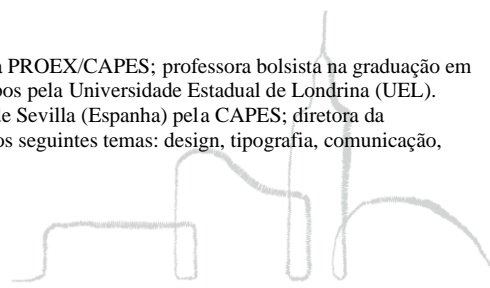
**Abstract:** Design underestimates artisanal methods of textile production, historically associated with women and domestic chores. Therefore, the ways in which women acquire knowledge and create artifacts are little recognized. In this context, the article presents a doctoral research proposal in design that aims to understand the vernacular design processes of artisan seamstresses – i.e., the development of textile artifacts based on their memories, experiences, meanings and locations – from the perspective of fashion design and Humanities and Social Sciences theories.

**Keywords:** Artisan seamstresses; design processes; vernacular design.

---

<sup>1</sup> Doutoranda e Mestra em Design pela Unesp, ambos na linha de pesquisa Planejamento de Produto e com bolsa PROEX/CAPES; professora bolsista na graduação em Design da Unesp; especialista em Direção de Arte: Design e Comunicação e graduada em Design de Moda, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP com bolsa e estágio doutorado sandwich na Universidad de Sevilla (Espanha) pela CAPES; diretora da FAAC/Unesp; professora e pesquisadora nos cursos de graduação e pós-graduação em Design da Unesp; atua nos seguintes temas: design, tipografia, comunicação, imagem, cultura e arte.



## Introdução

A Revolução Industrial substituiu os métodos artesanais que dominavam o mundo produtivo, introduzindo a mecanização nos processos de fabricação e valorizando a produção em massa. No Ocidente, a participação das mulheres no mundo do trabalho ocorreu depois desse advento, efetivando-se na Primeira Guerra Mundial no século XX. Até esses momentos de mudanças sociais, políticas e econômicas, às mulheres cabiam as atividades nos espaços domésticos. Essas percepções são consolidadas no design, o qual é frequentemente associado com os artefatos produzidos em massa e fora dos ambientes do lar. É comum considerar que a área surgiu entre os séculos XVIII e XIX – período de crescimento dos sistemas das fábricas na Europa e nos Estados Unidos – com o objetivo de estabelecer ordem no mundo industrial. Na época, houve um aumento na oferta de bens de consumo acessíveis economicamente à maior parte das pessoas e as atividades discretas de projetar e fabricar passaram a ser o centro dos debates políticos, econômicos e sociais (Braverman, 1981; Cardoso, 2017; Hirata; Kergoat, 2007).

Contudo, historicamente as mulheres foram ativas de diversas maneiras, mas por serem trabalhos predominantemente domésticos, essas participações foram invisibilizadas em decorrência da valorização dos acontecimentos nos espaços públicos dominados pelos homens. Como parte do serviço doméstico, as mulheres se dedicavam aos trabalhos de fiação e outras tarefas como costura, crochê e bordado. Portanto, essas tarefas são constituídas por uma imagem social e cultural de fazeres feminino e doméstico, aspectos irrelevantes para uma sociedade ocidental, industrial e de valores patriarcais (Azambuja; Menezes; Henriques, 2022; Hirata; Kergoat, 2007; Perrot, 2007).

Tendo em vista promover o reconhecimento de mulheres e dessas práticas desvalorizadas no design, este artigo apresenta uma proposta de pesquisa de doutorado que objetiva entender os processos projetuais vernaculares dos artefatos têxteis, isto é, a moda desenvolvida a partir de memórias, experiências e sentidos pelas costureiras artesãs. A costureira considerada na pesquisa corresponde aquela que possui o domínio de toda a produção de um artefato têxtil e o executa de forma completa e, frequentemente, autônoma, como uma artesã. Normalmente, essas mulheres confeccionam produtos em ambiente doméstico para si, família, amigos e às vezes como renda. Elas são desvalorizadas, visto que são mulheres e praticam atividades artesanais (e “femininas”) em ambientes invisibilizados como seus domicílios.

Conforme uma busca com o termo “costureira” na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, as pesquisas nacionais sobre a prática da costura e o trabalho da costureira em diferentes regiões do Brasil, geralmente abrangem áreas como Educação, Inclusão Social, Gestão Social, Economia Doméstica, Saúde, Ciências Sociais, Psicologia, Matemática, Engenharia de Produção e Letras. E tratam essencialmente de temas como precarização do trabalho, gênero e reconhecimento das costureiras. Mas, na área do Design essa profissão

e prática tão importantes são pouco tratadas. Além disso, há uma tendência em evidenciar a prática artesanal da construção de roupas sob o viés dos processos criativos e de confecção do alfaiate, cujo trabalho é normalmente mais estimado em decorrência do gênero do profissional. Em contraposição, há também uma tendência em investigar e registrar o trabalho das costureiras sob o viés da desvalorização social e cultural e, conseqüentemente, da precarização.

Nessa pesquisa, pretende-se abordar a relação entre os saberes projetuais da “costureira artesã” com aquilo que é defendido sobre o desenvolvimento de projetos e aquisição de conhecimento no design de moda. Isso significa evidenciar uma perspectiva para além da precarização, apresentando um olhar em que a prática da costureira nada mais é do que uma das principais práticas milenares – e femininas (Melaronka, 2007) – que subsidiaram as estruturas para a existência da área do design de moda hoje, ou seja, evidenciar o ofício da costura como uma atividade de design e recuperar a costureira como alguém qualificado à prática de design.

Esse propósito surgiu a partir das inquietações originadas na pesquisa de mestrado da primeira autora (Azambuja, 2023). Como parte da conclusão, observou-se que dentro das práticas laborais dos cotidianos, as profissionais da costura se utilizam de preceitos projetuais para construção do vestuário, mesmo que não sejam diplomadas na área. Essa presença do fazer design em espaços fora das universidades ou de locais ocupados por designers titulados como profissionais só foi revelado durante o estudo mediante a pesquisa aplicada. Por isso, é significativo retratar os diversos tipos de profissionais e processos que compõem as estruturas das cadeias produtivas – sejam elas industriais, domésticas ou artesanais – a fim de valorizar para conhecer e apoiar essa rede de relações da qual a indústria do design de moda depende para funcionar. Em adição, as narrativas das mulheres do cotidiano que trabalham com atividades artesanais como a costura têm pouco destaque na história. Suas contribuições na área do design, por conseguinte, são pouco compreendidas e raramente consideradas (Almeida, 2022; Buckley, 1986, 2020; Schneider, 2010).

Dessa forma, as questões de pesquisa da investigação de doutorado são as seguintes: qual o espaço do ofício da costura e das costureiras artesãs na teoria e prática do design? Como reconhecer os saberes projetuais das costureiras artesãs no campo? Quais as qualidades necessárias para ser um designer? A hipótese é de que, ao observar, registrar e entender os processos projetuais vernaculares de costureiras, é possível reconhecer o ofício da costura como atividade de design e recuperar essas mulheres como pessoas qualificadas a desenvolver projetos e artefatos têxteis no âmbito do design de moda. Além disso, esse reconhecimento profissional e social pode contribuir na geração de novos conhecimentos ao design, ampliando e diversificando a abrangência da área.

A organização desse artigo abrange quatro tópicos principais: (1) Introdução, com a contextualização da pesquisa de doutorado; (2) Desenvolvimento, citando as principais referências utilizadas para construção da

argumentação inicial; (3) Objetivos e metodologia, com as principais informações sobre a proposta de desenvolvimento da pesquisa ao longo de quatro anos e os respectivos resultados esperados; e (4) Reflexões e considerações preliminares, referindo-se a algumas conclusões prévias citando referências distintas que foram sendo acrescentadas ao longo do estudo e aos próximos passos da investigação.

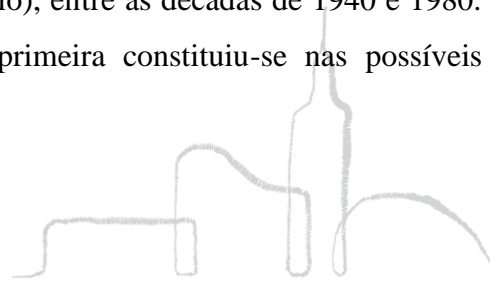
Também, a realização deste trabalho está vinculada ao Grupo de Pesquisa “Design Gráfico Inclusivo: visão, audição e linguagem” da FAAC/Unesp/Bauru sob liderança da Dra. Fernanda Henriques. Um dos focos do grupo é desenvolver estudos envolvendo populações vulneráveis (como pessoas com deficiências físicas e cognitivas) e grupos socialmente marginalizados (como as mulheres). Na pesquisa em questão, serão abordadas as costureiras artesãs, as quais a sociedade e, conseqüentemente, o design coloca em uma posição marginal em relação à área profissional dos designers.

### **Desenvolvimento: as mulheres e a costura no design**

Dona Helenita não é designer, muito menos arquiteta e nem engenheira, pelo menos, não pelos estatutos formais de uma profissão, nunca entrou em uma faculdade e nem teve acesso a compêndios e a círculos intelectuais. Porém, resolveu um problema elaborando soluções, buscando conforto, rompendo com regras e padrões, indo além do que é comum, Dona Helenita foi transgressora (Moura, 2006, p. 02-03).

Dona Helenita, uma mulher cujo sonho era ter uma casa própria, desenvolveu ela mesma princípios de um projeto arquitetônico e de design transgressor. Evidências como Dona Helenita comprovam a importante presença da prática de design no cotidiano do público em geral, sobretudo, das mulheres. Suas práticas – normalmente domésticas e artesanais – não foram reverenciadas pela história do design, uma área que reflete os valores industriais e patriarcais de uma sociedade que busca conquistas no mercado, suprimindo a essência projetual e técnica do campo, como afirma Bonsiepe (2012). É significativo reconsiderar narrativas e repensar definições para que outras perspectivas sejam consideradas, já que, segundo Braga e Ferreira (2023), o campo do design no Brasil é composto pela diversidade e entrelaçamento de histórias (micro e macro), pessoas, práticas e artefatos.

Almeida (2022) contribuiu significativamente para a comprovação da importante participação feminina no design. Por meio de um extenso estudo histórico e documental, a pesquisadora buscou, analisou e registrou os trabalhos e as trajetórias de seis mulheres, apresentando-os como parte essencial da história do design brasileiro. Particularmente, na época de institucionalização do design no país a partir de registros do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), entre as décadas de 1940 e 1980. Para isso, duas indagações principais circundaram a investigação, a primeira constituiu-se nas possíveis





contribuições dessas mulheres para o design e, a segunda, quais seriam o lugar dos artefatos têxteis produzidos por elas na história desse campo profissional.

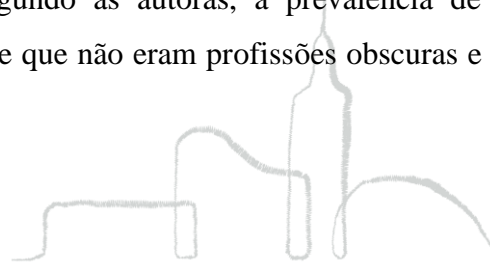
Segundo Almeida (2022) o registro histórico dos feitos dessas mulheres e sua importância para a formação do design brasileiro possuía lacunas, fazendo com que fossem ausentes na historiografia oficial. E apesar de serem de contextos sociais próximos, a autora observou diferenças significativas nas documentações de suas trajetórias. Por isso, elabora durante a tese a reflexão sobre como suas trajetórias de vida e seus artefatos produzidos refletem as relações de gênero, sexualidade, classe, raça, etnia, além da localização geográfica de cada uma. Como parte da conclusão, Almeida (2022, p. 372) enfatiza:

Assim como o trabalho de mulheres, há uma série de produções e existências que estão fora do quadro do design. São narrativas e representações que se opta por não olhar e não enquadrar. Por essa escolha, determinadas práticas, histórias e pessoas se tornam não documentadas, ou até mesmo apagadas do campo. Esse percurso nos ensinou que o design não pode ser pensado como uma atividade isolada. Portanto, é preciso problematizar as definições, classificações, narrativas e representações mobilizadas pelo design, indagando suas inclusões e exclusões, e compreendendo esses mecanismos de seleção a partir de uma perspectiva social, econômica e política.

Dentre essas produções e existências, aquelas relacionadas à prática do fazer e materializar os produtos de design são incorporadas, como é o caso do ofício da costura. Conforme Azambuja, Menezes e Henriques (2022), os trabalhos da costura são constantemente atrelados aos afazeres domésticos, tanto como atividade de lazer para as mulheres, quanto como trabalho conciliado aos trabalhos do lar. Também, a disseminação da máquina de costura doméstica em diversos países e, conseqüentemente, das práticas de costura, intensificou a possibilidade de que as mulheres trabalhassem nessas áreas em casa, como alternativa ao desemprego e como forma de conseguir conciliar as atividades profissionais e domésticas.

De acordo com Melaronka (2007), existem documentos e relatos importantes na história do Brasil que demonstram a relação das mulheres com as práticas da costura (suas experiências e seus conhecimentos). A autora retrata o espaço das mulheres e suas respectivas conquistas no mercado de trabalho por meio da moda. Descreve também parte do cenário de desenvolvimento das indústrias têxtil e de escolas de costura em São Paulo durante as décadas de 1920 e 1950. Mediante a pesquisa documental, analisa de maneira crítica documentos e relatos da época que demonstram a participação e a presença das costureiras na urbanização e industrialização do estado.

Internacionalmente, análises como aquelas apresentadas por Bendall (2021) e Birt (2021) estabelecem novas perspectivas dos papéis das mulheres no comércio de confecção de roupas na Inglaterra nos séculos XVII e XVIII, sugerindo outras percepções históricas e provam que as mulheres foram ativas de diversas maneiras nos processos de projeção, produção e confecção de artefatos têxteis. Segundo as autoras, a prevalência de profissionais da costura nos documentos pesquisados suporta a hipótese de que não eram profissões obscuras e sem influência.



Com esses estudos, constata-se o “gênero” como uma significativa categoria para repensar as narrativas do design. De acordo com Butler (2003) e Louro (2003), o conceito de gênero constata que as características sexuais das pessoas são representadas e estimadas de maneira desigual, dependendo diretamente dos valores socioculturais de uma determinada sociedade e momento histórico. Ou seja, o conceito enfatiza o processo de construção histórico e cultural sobre como os aspectos biológicos dos homens e das mulheres afetam seus respectivos papéis sociais. Nessa perspectiva, as autoras afirmam que os gêneros são concretizados nas e pelas relações sociais, as quais são marcadas por relações de poder manifestadas entre classes, etnias, religiões, idades, entre outras categorias.

Dentro dessa concepção, Butler (2003) e Louro (2003) afirmam que as sociedades Ocidentais são engendradas pelo sistema binário “sexo-gênero”, pelo qual as características sexuais dos sexos são representadas e interpretadas nas relações sociais originando a concepção dos gêneros “homem” (sexo masculino) e “mulher” (sexo feminino). Entretanto, as autoras defendem que essa compreensão é equivocada e que as identidades são plurais, múltiplas e passíveis de transformação. Assim, Pelúcio Silva et al. (2023) afirmam que a relação entre “design e gênero” resulta na diversificação das narrativas e das práticas do design, atendendo de forma eficaz a complexidade e a pluralidade cada vez mais constatadas nas sociedades contemporâneas.

Conforme Buckley (1986) e Schneider (2010), tanto os processos de design quanto o uso dos produtos são definidos pelas idealizações de gênero. Por esse motivo, mesmo que as mulheres estejam envolvidas com o design de inúmeras maneiras (como praticantes, teóricas, consumidoras ou objetos de representação), os escritos sobre a história, teoria e prática do design costumam desconsiderar a participação feminina na área e sobrevalorizar os homens na profissão. Na trajetória histórica, as mulheres designers são exceções, pois era quase impossível uma mulher conquistar algo na área como uma profissional independente. Algumas possibilidades surgiram mediante disciplinas associadas aos afazeres femininos e trabalhos domésticos, como a tecelagem, ou carreiras construídas ao lado de homens de família que eram designers.

Essas percepções são consolidadas pelos historiadores, os quais frequentemente associam o design com os objetos produzidos em massa em um mundo industrial. Buckley (1986, p. 07, tradução nossa<sup>3</sup>) afirma que as narrativas das mulheres e dos métodos artesanais auxiliam na redefinição dessa história e do que é design:

Excluir o artesanato da história do design é, na verdade, excluir [...] muito do que as mulheres projetaram. Para muitas mulheres, os modos artesanais de produção eram os únicos meios de produção disponíveis, porque não tinham acesso nem às fábricas do novo sistema industrial nem ao treinamento oferecido pelas novas escolas de design. De fato, o artesanato permitiu às mulheres uma oportunidade de expressar suas habilidades criativas e artísticas fora da profissão de design dominada pelos homens. Como modo de

<sup>3</sup>To exclude craft from design history is, in effect, to exclude from design history much of what women designed. For many women, craft modes of production were the only means of production available, because they had access neither to the factories of the new industrial system nor to the training offered by the new design schools. Indeed, craft allowed women an opportunity to express their creative and artistic skills outside of the male-dominated design profession. As a mode of production, it was easily adapted to the domestic setting and therefore compatible with traditional female roles.

produção, foi facilmente adaptado ao ambiente doméstico e, portanto, compatível com os papéis femininos tradicionais.

Para Buckley (2020), a prática projetual do design envolve o fazer/criar algo e, nesse sentido, pode abranger a produção de artefatos necessários no cotidiano das casas, das oficinas e dos locais de trabalho. Olhar o design e sua trajetória histórica sob essa perspectiva, dá a possibilidade de pensar mais sobre aqueles ligados à execução, que produzem, fabricam e montam coisas. Incluindo, por exemplo, as mulheres que atuavam e atuam em seus próprios lares. Porém, essas contribuições se estendem às áreas como a tecelagem, a pintura ou a cerâmica, por exemplo. Quando se trata do ofício da costura, isto é, da confecção de artefatos têxteis de moda, pouco se comenta sobre seus impactos na história e formação do design. Buckley (1986) prenunciou que um âmbito pouco comentado e banalizado pelos historiadores do design é a moda, a qual é marginalizada devido à associação às necessidades e desejos “das mulheres”.

De acordo com Harari (2017), é interessante considerar que no processo evolutivo da espécie humana, o crescimento do cérebro humano foi importante fator para que nossa espécie se diferenciasse das dos outros animais. É por esse motivo que os seres humanos possuem a capacidade criativa e, acima de tudo, a capacidade de desenvolver e materializar os produtos, as ferramentas e os outros diversos mecanismos que permitem atender e até mesmo intensificar as funções do corpo humano. O homem é o único ser vivo que cria a sua existência, humaniza a natureza e a sua própria natureza. Nessa perspectiva, Papanek (1992) evoca que todos os seres-humanos são designers, mas alguns fazem essa atividade profissionalmente e dispoendo de conhecimentos e técnicas específicas. E segundo Manzini (2023), qualquer pessoa pode e deve ser potencialmente incluída na atividade de fazer design, visto que, assim como Papanek (1992), o autor defende que a prática projetual é inerente às mentes humanas enquanto sujeitos que criam e projetam seus meios de vida e de se relacionar.

Com a crescente industrialização, a abertura das primeiras escolas de design e da consequente formalização da profissão, diversos artesãos e técnicas tradicionais foram subordinados às margens do mercado e passaram a atuar de maneira informal. Mesmo que não sejam registradas nem reconhecidas pelo mercado formal, existem uma série de manifestações espontâneas no cotidiano das sociedades que demonstram a capacidade popular de fazer design, mas que são perdidas, justamente por não apresentarem origem acadêmica e profissional. Essas manifestações projetuais espontâneas são introduzidas no conceito “design vernacular”, o qual inclui projetos produzidos à margem do design convencional como as invenções de origem popular (Finizola; Coutinho; Cavalcanti, 2012).

Conforme os preceitos de Braverman (1981) e Bonsiepe (2012), reflete-se que no mundo contemporâneo, a costura e outros tipos de ofício mecânico (que se utiliza de trabalho manual e permite ao trabalhador todo conhecimento do processo produtivo) torna-se cada vez mais limitado devido ao crescimento

das indústrias e da consequente mecanização dos processos de produção, fatores refletidos pela teoria e prática do design. A prática da costura considerada no decorrer da pesquisa, contrapõe-se àquela realizada pela costureira operária industrial; corresponde ao ofício daquela que possui domínio de toda produção de um artefato têxtil e o pratica de forma completa, como uma artesã. Essa escolha diz respeito ao argumento de que o design de moda, nesse contexto de industrialização, tem se desvinculado da prática do saber fazer. Isso acontece também à medida que a informática ocupou espaços das funções operacionais antes realizadas por pessoas, resultando na separação entre o design e a essência social do ato de projetar e executar, evidenciando a frequente desvalorização das pessoas e processos voltados à materialização dos produtos.

Em adição, são raros os estudos do design de moda, que tratam da prática do ofício da costura e dos saberes das costureiras, sobretudo, daquelas que se encontram em seus domicílios. Essas mulheres junto à costura, são desvalorizadas pois tem relação com o artesanal e foram, por muito tempo, subordinadas aos espaços privados negligenciados pelos escritos oficiais da área. No entanto, são mulheres que fizeram e fazem parte da rede de relações que compõem a indústria da moda. Como exemplo, quando um designer de moda projeta peças do vestuário, é quase inevitável que essas roupas desenvolvidas passem pelas mãos de costureiras, seja para confecção das vestes quanto para pequenos ajustes a serem feitos após a compra por usuários.

Ao compreender os processos projetuais vernaculares de costureiras artesãs e suas relações com o design de moda, acredita-se ser possível reconhecer o ofício da costura como atividade de design e recuperar as costureiras como pessoas qualificadas a desenvolver projetos e artefatos têxteis de moda.

### **Objetivos e metodologia proposta**

Nesse contexto, o objetivo geral da pesquisa de doutorado proposta, considerando aspectos históricos, sociais, culturais e geográficos, está situado em conhecer e entender os processos projetuais vernaculares de costureiras artesãs, isto é, como elas desenvolvem artefatos têxteis de moda mediante memórias, experiências e sentidos, tendo em vista promover o reconhecimento de mulheres e de práticas desvalorizadas, como a da costura, no design.

Esse objetivo será alcançado mediante quatro objetivos específicos, descritos como: (1) identificar e compreender conceitos e teorias relacionados aos processos projetuais adotados pela literatura de design de moda, design artesanal e design vernacular e design contemporâneo; (2) investigar, observar e registrar dados sobre os processos projetuais vernaculares de costureiras artesãs, considerando suas histórias de vida, contextos sociais, culturais e geográficos, seus trabalhos e respectivos artefatos têxteis; (3) estudar e entender o design enquanto ofício praticado pelos seres-humanos – em particular, entender o design de moda enquanto ofício da costura e da



costureira artesã – e como a cultura e a sociedade influenciam nos processos projetuais vernaculares; (4) interpretar os dados coletados no decorrer da pesquisa e refletir sobre o reconhecimento profissional e social das costureiras artesãs para contribuir na geração de novos conhecimentos ao design de moda.

Em relação a metodologia proposta, a pesquisa é qualitativa e básica, pois pretende gerar novos conhecimentos para o avanço da ciência, em especial no que se refere às Ciências Sociais Aplicadas e à área do design. Segundo os objetivos propostos, o estudo é exploratório, já que proporcionará diferentes informações sobre os processos projetuais vernaculares das costureiras artesãs e suas relações com o design de moda. Também é descritivo, porque propõe o registro e a descrição de determinados fatos ou coisas mediante a observação e o levantamento de dados (Freitas; Provdanov, 2013; Gil, 2002). Poderá ser também propositivo na medida em que refletir e apontar possibilidades de atuação e valorização, em contextos atuais, ressignificando e atualizando a atuação das costureiras artesãs e dos designers.

Em relação aos métodos utilizados, a investigação acontecerá por meio das revisões de literatura e da pesquisa documental. A busca na literatura será produzida a partir de relatórios e fichas de leitura realizadas a partir do estudo aprofundado de materiais já publicados, como livros, artigos, teses, revistas etc. Já a pesquisa documental terá como base materiais ainda não analisados, como reportagens, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, artefatos, entre outros. Nesse contexto, o estudo será guiado pelos métodos dedutivo, pois usará princípios já comprovados para a reflexão de um caso particular, e indutivo, porque considerará levantamentos por intermédio de entrevistas individuais e análises de documentos (Freitas; Provdanov, 2013). A metodologia está dividida em três fases principais conforme o organograma da Figura 1.

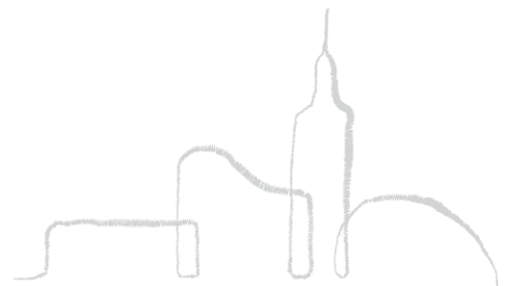
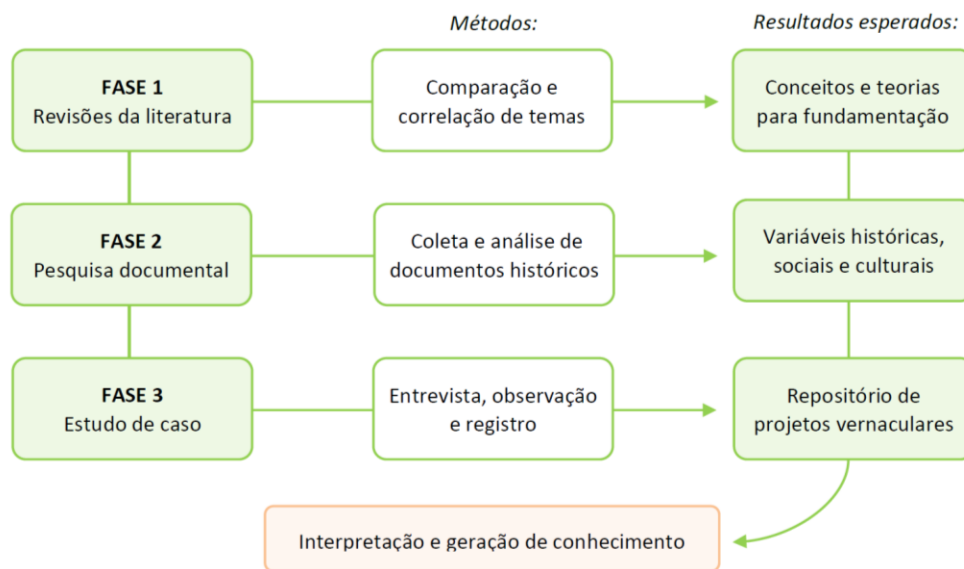


Figura 1: Metodologia proposta.



Fonte: das autoras, 2024

Na Fase 1, objetiva-se realizar as revisões da literatura (RAL e RSL) para o estudo de conceitos e teorias sobre os processos projetuais no design: de moda, artesanal, vernacular, contemporâneo; e sobre as relações entre design, ofício, sociedade e cultura. Os dados coletados na literatura serão comparados entre si e posteriormente com os dados coletados nas Fases 2 e 3, a fim de explorar as relações entre as práticas projetuais vernaculares das costureiras e aquelas defendidas nessas referências publicadas.

Para as revisões, o método da RAL foi escolhido, pois é o meio que possibilita o aprofundamento qualitativo em assuntos relevantes para o estudo em referências que a pesquisadora determinar como necessário ao longo do processo de pesquisa, objetivando a obtenção de saberes relacionados ao tópico em questão. Optou-se também pela RSL, porque é um método estratégico de revisão da literatura que permite encontrar estudos diversos relacionados ao objeto de pesquisa proporcionando objetividade nessas escolhas das referências para fundamentação.

Para a Fase 2, a pesquisa documental pretende a coleta e a análise de documentos históricos no intuito de buscar dados para os contextos históricos, sociais e culturais. Também, visto que, o tipo de costureira (a qual tem conhecimento de todo processo produtivo, concebendo e executando artefatos têxteis como uma artesã) considerada nesse projeto é cada vez menos recorrente, a investigação se dará em dois tempos: histórico e contemporâneo, ambos para a busca de registros e comprovações de “costureiras artesãs” e suas respectivas histórias de vida, contextos sociais, culturais e geográficos, trabalhos e artefatos.

As informações históricas serão encontradas tanto em meios convencionais (livros, revistas, artigos, documentários etc.) quanto não convencionais (história oral, diários, cartas, fotografias, artefatos etc.) de

registros. Esses dados serão encontrados por intermédio das idas à campo para investigar arquivos históricos de museus e bibliotecas, ou pessoais/familiares e de Instituições de Ensino, nacionais e internacionais. Outros documentos poderão estar disponíveis em meios online, como sites de governo ou de museus, entretanto, defende-se que análises físicas desses documentos são interessantes para captar os detalhes que às vezes são perdidos quando os arquivos são digitalizados.

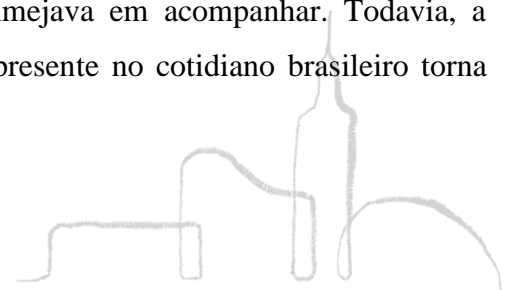
Conforme as variáveis históricas, sociais e culturais descobertas na Fase 2, na Fase 3 planeja-se um estudo de caso para entrevistar, observar e registrar costureiras artesãs e seus processos projetuais vernaculares no tempo contemporâneo (Gil, 2002). Por meio das idas à campo para estabelecer contatos, pretende-se encontrar de 3 (três) a 9 (nove) costureiras artesãs que atuem dessa forma na atualidade. Para as entrevistas, será essencial o aceite dessas mulheres em participar mediante à conduta ética em pesquisa científica de apresentar os objetivos, malefícios e benefícios de pesquisa junto à assinatura da pesquisadora e da entrevistada no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. O resultado esperado para esta fase é que se tenha um repositório de projetos vernaculares de artefatos têxteis desenvolvidos pelas costureiras.

A categoria inicial utilizada para focar a pesquisa nas Fase 2 e 3 será a geográfica, pois atende os limites da pesquisadora, por isso, a investigação se inicia na cidade de Bauru/SP. Conforme o andamento, outras localidades serão consideradas.

### **Reflexões e considerações preliminares**

As práticas artesanais têxteis – como costura, tecelagem, crochê e bordado – sempre foram significativas no decorrer da história das civilizações, precisamente porque subsidiam a produção e a materialização dos artefatos têxteis necessários, por exemplo, como expressão artístico-simbólica e abrigo do corpo. No mundo contemporâneo, esses ofícios mecânicos (que se utilizam de trabalho manual e permitem ao trabalhador todo conhecimento do processo produtivo) tornam-se limitados devido ao crescimento das indústrias e da consequente mecanização dos processos de produção, fatores refletidos e sustentados pela teoria e prática do design de produto. Além disso, esses métodos de produção são historicamente associados às mulheres e ao ambiente doméstico e, por isso, são também subestimados no design.

De acordo com Borges (2011) e Braga e Ferreira (2023), no Brasil, a aderência ao “estilo internacional” para construção do campo do design validou a visão de que a tradição artesanal, amplamente presente no dia a dia popular, era o contrário do progresso industrial do qual o país almejava acompanhar. Todavia, a diversidade e entrelaçamento de histórias, pessoas, práticas e artefatos presente no cotidiano brasileiro torna



significativo o ato de reconsiderar narrativas e repensar definições para que outras perspectivas sejam consideradas no design nacional.

Nesse contexto, a pesquisa de doutorado proposta objetiva contribuir para a formulação de diferentes abordagens da prática do design de produto no Brasil, sobretudo considerando aspectos do design vernacular e os modos de projetar femininos em ambiente doméstico. Esse propósito é alcançado mediante a discussão sobre o registro e a análise dos processos de criação de mulheres costureiras no desenvolvimento de artefatos em determinados contextos culturais e geográficos do país. Espera-se reconhecer os modos pelos quais as mulheres adquirem conhecimentos e criam artefatos no design, particularmente, no que tange os artefatos artesanais têxteis e de moda.

Mediante estudos e reflexões iniciais, observou-se a necessidade em esclarecer as diferenças entre o que seria um processo de criação de um artefato. Para isso, buscou-se em Bürdek (2010), Munari (2022) e Löbach (2001) definições sobre a criação no campo. De maneira geral, os autores apontam que o processo projetual é definido como um processo criativo, normalmente guiado por um método e/ou por uma situação a ser atendida com uma solução específica. Em complemento, no campo das artes, Ostrower (2013) aponta a criatividade como um potencial inerente aos seres humanos e o processo de criação surge da necessidade de controlar o mundo à sua volta. A criação tem como ponto de partida a consciência e a motivação humanas, além de estar impelida de sensibilidade (porta de entrada das sensações) que, por sua vez, dá origem a percepção (elaboração mental das sensações). Nestas definições, concluiu-se que, enquanto um processo projetual é metodológico e situacional, o processo de criação tem caráter intuitivo e subjetivo.

O ponto em comum nos quatros autores condiz com o elemento principal de um processo criativo projetual, o qual se refere ao ser humano por trás do desenvolvimento. As criações, sejam elas intuitivas ou mais objetivas, são essencialmente constituídas mediante a memória e as associações, ambas provenientes das experiências, sensações e percepções que constituem o mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses. Há também a tensão psíquica, definida como uma força motriz para elevar a criatividade. Ela provém dos imprevistos (altos e baixos) da vida de cada criador e suas diferentes emoções e da capacidade de renovar a atividade de criação.

Para Ostrower (2013), todo indivíduo se desenvolve dentro de uma realidade social em que se moldam os valores de vida. O criar, portanto, é um agir integrado ao viver humano, o qual se elabora mediante as experiências dentro de um contexto cultural. A partir da visão humanista da geografia, Tuan (1983) traz importantes complementos sobre a experiência humana, geralmente vinculada as atitudes e aos valores relacionados ao ambiente físico humano. O autor enfoca questões das aptidões humanas, capacidades e necessidades, e como a



cultura as acentua e as distorce. Com isso, se refere às definições de “espaço”, o qual caracteriza-se como sendo uma demarcação de território. E de “lugar”, centros em que se atribui valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas e psíquicas de comer, descansar, procriar e se relacionar cultural e socialmente.

A partir desses espaços demarcados e lugares valorizados, os humanos entendem o mundo de certas maneiras e, conseqüentemente, o experienciam de diversos modos. Dentre eles, a capacidade de criar símbolos contribui para a atribuição de significado e organização do espaço e do lugar. A cultura, portanto, entra como fator explicativo, pois é desenvolvida pelos humanos e influencia seus comportamentos e valores. Para Tuan (1983), a natureza da experiência humana é extremamente complexa e abrange as diferentes maneiras pelas quais as pessoas conhecem e constroem a realidade. É mediante sensações, percepções e concepções de sentidos que os humanos experienciam o mundo exterior e desenvolvem a capacidade de aprender a partir da própria vivência.

Esses conceitos indicam os próximos passos de pesquisa, situados em ampliar a busca na literatura sobre como a cultura e a sociedade influenciam processos projetuais vernaculares e iniciar o registro sobre as costureiras artesãs. Em adição, com a pesquisa de doutorado proposta, pretende-se estimular o desenvolvimento de novas abordagens e metodologias de pesquisa em design, especialmente aquelas que valorizem e integrem conhecimentos e experiências de lugares e parcelas da sociedade tradicionalmente marginalizados. Os resultados esperados são um repositório de processos projetuais vernaculares de costureiras artesãs e a construção de um fluxograma de projeto centrado no desenvolvimento de produtos de moda sob o viés regional-brasileiro. Além de promover novas reflexões sobre as narrativas dominantes no campo do design no Brasil e, sobretudo, colaborar para a comprovação da importante participação feminina na área.

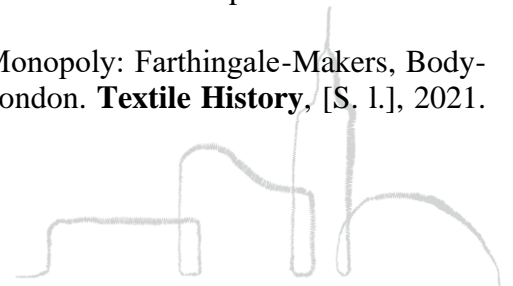
## Referências

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio**. Tese (Doutorado em Design) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: 2022.

AZAMBUJA, Manuela de. **Design e moda, por quem?** Um registro das mulheres dos ofícios da costura na cidade de Bauru. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Estadual Paulista, Bauru/SP, 2023.

AZAMBUJA, Manuela de; MENEZES, Marizilda dos Santos; HENRIQUES, Fernanda. Vida, moda, história e ativismo: Uma revisão sistemática da literatura sobre a participação das mulheres no ofício da alfaiataria. **Projética**, Londrina/PR, v. 13, n. 3, p. 282–298, 2022. DOI: 10.5433/2236-2207.2022v13n3p282.

BENDALL, Sarah A. Women’s Dress and the Demise of the Tailoring Monopoly: Farthingale-Makers, Body-Makers and the Changing Textile Marketplace of Seventeenth-Century London. **Textile History**, [S. l.], 2021. DOI: 10.1080/00404969.2021.1913470.



BIRT, Sarah. Women, Guilds and the Tailoring Trades: The Occupational Training of Merchant Tailors' Company Apprentices in Early Modern London. **London Journal**, [S. l.], v. 46, n. 2, 2021. DOI: 10.1080/03058034.2020.1810881.

BONSIEPE, Gui. **Design: como prática de projeto**. São Paulo: Blucher, 2012.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo Kasperevici. A abordagem da Micro-História e a pesquisa em História do Design no Brasil. **Estudos em Design**, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 128–140, 2023. DOI: 10.35522/eed.v31i2.1714.

BRAVERMAN, Harry. **Capítulo 20: Nota final sobre qualificação**. In: BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista: A degradação do trabalho no século XX**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. p. 359–379.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, [S. l.], v. Vol. 3, n. No. 2, p. 3–14, 1986.

BUCKLEY, Cheryl. Made in patriarchy II: Researching (or re-researching) women and design. **Design Issues**, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 19–29, 2020. DOI: 10.1162/desi\_a\_00572.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BÜRDEK, Bernhard E. **Design e Metodologia**. In: BÜRDEK, Bernhard E. **Design: História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Editora Blucher, 2010, p. 225-272.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange G.; CAVALCANTI, Virgínia P. Vernacular design: a discussion on its concept. In: **Proceedings of the 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies**. São Paulo: Blucher Design Proceedings, 2012. p. 557–561. DOI: 10.5151/design-icdhs-107.

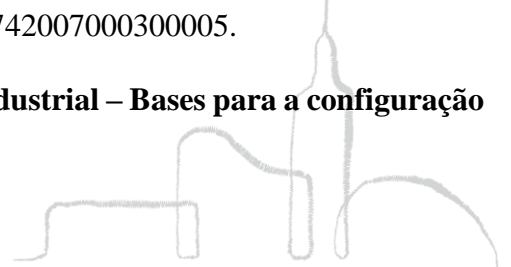
FREITAS, Ernani Cesar De; PROVDANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HARARI, Yuval Noah. **Parte um: A Revolução Cognitiva**. In: HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: Uma breve história da humanidade**. 30. ed. Porto Alegre/RS: L&PM Editores, 2017.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, [S. l.], v. 37, n. 132, p. 595–609, 2007. DOI: 10.1590/s0100-15742007000300005.

LÖBACH, Bernd. **O processo de design**. In: LÖBACH, Bernd. **Design Industrial – Bases para a configuração dos produtos Industriais**. São Paulo: Editora Blucher, 2001, p. 139-155.



LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2003.

MANZINI, Ezio. **Políticas do cotidiano**. São Paulo: Blucher, 2023.

MELARONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda: Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MOURA, Mônica. Transgressão e Impertinência no Design e seus arredores... romper com as fronteiras ou ser descabido? In: **V Simpósio do LaRS: Laboratório de Representação Sensível**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006. p. 1–18.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2013.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world: human ecology and social change**. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1992.

PELÚCIO SILVA, Larissa Maués; ROSSI, Dorival Campos; HENRIQUES, Fernanda; CONTINI, Guilherme Cardoso. Género y Diseño: binarismo, transgresiones y transdisciplinariedad. **Cuaderno 191 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, [S. l.], n. 2023/2024, p. 59–79, 2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SCHNEIDER, Beat. **Design: uma introdução**. Editora Blucher, 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

