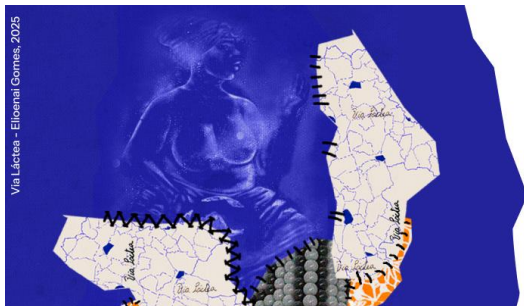




ESTAMPARIA COMO ESTRATÉGIA DIDÁTICA PARA O ENSINO DE ARTE E MODA POR MEIO DE ESTÉTICAS CONTRA-HEGEMÔNICAS

PRINTING AS A TEACHING STRATEGY FOR TEACHING ART AND FASHION THROUGH COUNTER-HEGEMONIC AESTHETICS

Annelise Nani da Fonseca¹

Universidade Federal de Juiz de Fora

Carolina Cerqueira Corrêa²

Universidade Federal de Juiz de Fora

Macaco Vermelho³

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Esta pesquisa investiga caminhos por meio do trânsito entre arte e moda com o intuito de demonstrar a relevância da técnica da estamparia como estratégia didática para o estímulo de desenvolvimento de linguagem autoral nas duas áreas. Isso por meio do estudo de estéticas contra-hegemônicas. Para tanto, a metodologia do trabalho parte da análise crítica da técnica da estamparia na perspectiva Ocidental com autores como Antonio Costella (2006) e Adrian Forty (2007) e da perspectiva decolonial a partir do trabalho da artista Goya Lopes (2010). Dessa forma, o estudo emprega curadoria educativa decolonial como vetor de identificação dos estudantes, reparação histórica e potência cultural e criativa. A pesquisa conclui que o trânsito arte e moda é significativo para o estímulo do processo criativo dos estudantes e que a estamparia na perspectiva contra-hegemônica se trata de uma técnica de tradição ancestral que deve ser cada vez mais priorizada na formação universitária para estimular o desenvolvimento de poéticas autorais.

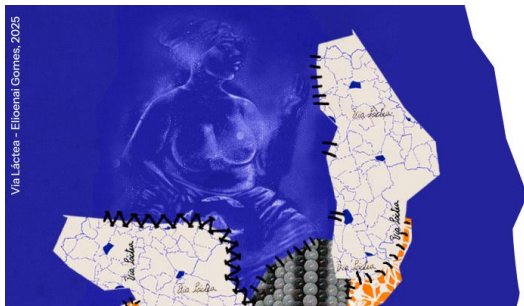
Palavras-chave: Estamparia; Arte; Moda; Estéticas Contra-Hegemônicas; Decolonialidade.

Abstract: This research explores the paths between art and fashion, demonstrating the relevance of the printing technique as a teaching strategy for stimulating the development of authorial language in the two areas. To this end, the methodology is based on a critical analysis of printing from a Western perspective, drawing on authors such as Antonio Costella (2006) and Adrian Forty (2007), and a decolonial perspective, drawing on the work of artist Goya Lopes (2010). Thus, the study employs a decolonial educational selection as a vector for student identification, historical regeneration, and cultural and creative power. The research concludes that the transition between art and fashion is significant for stimulating students' creative process, from a counter-hegemonic perspective, is an ancient traditional technique that should be increasingly prioritized in university education to foster the development of authorial poetics.

¹ Professora no Instituto de Artes e Design da UFJF. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3680077368397791>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3999-4730>.

² Professora no Instituto de Artes e Design da UFJF. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0849366342044876>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1562-840X>.

³ Doutorando em Educação na UFJF. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6281742233253000>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9627-1950>.



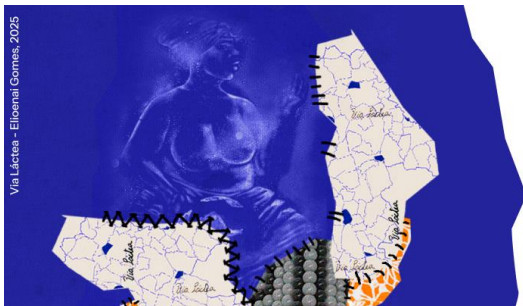
Keywords: Printing; Art; Fashion; counter-hegemonic aesthetics; Decoloniality.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de pesquisas oriundas do Grupo ATAQUE - Arte/Educação⁴, Tradição, Ancestralidade e Estéticas Contra-Hegemônicas e Laroyê: Terreiro de Pesquisa com corpos, culturas y linguagens decoloniais, ambos vinculados à Universidade Federal de Juiz de Fora. O objetivo do artigo consiste em explorar a técnica da estampa por meio da conexão entre arte e moda a partir da decolonialidade com o intuito de estimular o desenvolvimento de poéticas decoloniais. Isso por meio da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2018) que explora o potencial da leitura, da contextualização e do fazer artístico para fundamentar a sistematização das aulas. Além disso, também será mobilizado o pensamento de Paulo Freire (2011) quando explica o papel da leitura crítica, da leitura de si articulada à cultura e a realidade circundante como potência para a emancipação dos sujeitos. Esses autores alicerçam o caminho para colocar em prática o conceito da Curadoria Educativa de Guilherme Vergara (1996) para conscientizar da potência da curadoria como estratégia didática de caráter (re)existente conforme explicam Fonseca e Lampert (2021). Isso com o objetivo de realizar um enfrentamento ao epistemicídio nas matrizes curriculares, cumprir as leis nº 10.639/2003 e a Lei nº 11.645/2008 e, estimular discursos, práticas e poéticas a partir de epístemes para além da euro-usa-centrada⁵.

⁴ O emprego da grafia arte/educação redigido com barra decore de um posicionamento político advogado por uma das suas principais teóricas da área, Ana Mae Barbosa: “Prefiro a designação Arte/Educação (com barra) por recomendação de uma linguista, a Lúcia Pimentel, que criticou o uso do hífen como usávamos em Arte-Educação, para dar o sentido de pertencimento. Já a barra, com base na linguagem de computador, que significa “pertencer a” (2005, p.4)”.

⁵ A terminologia euro-usa-centrada tem origem nos estudos decoloniais a partir do grupo M/C Modernidade Colonialidade surgido no final da década de 1990, que problematiza criticamente as relações de poder deflagradas pela colonialidade. Ele é composto por intelectuais latino-americanos que dentre eles destacam-se: Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh, María Lugones e Nelson Maldonado-Torres. A junção do prefixo euro em relação ao abreviação usa se justifica para dar expressar a dupla colonização sofrida da atualidade que engloba tanto a Europa, quanto os Estados Unidos.

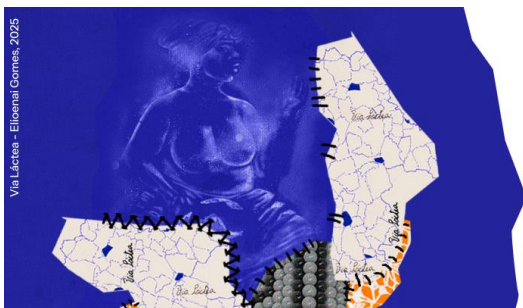


Para tanto, o artigo conta com uma revisão histórica a partir das técnicas da estamparia na perspectiva Ocidental para depois apresentar critérios curatoriais decoloniais para a seleção e análise de estampas que explorem em seu processo criativo a perspectiva contra-hegemônica por meio do trabalho de Goya Lopes.

2 ESTAMPARIA NA PERSPECTIVA OCIDENTAL E DECOLONIAL

Quando se pesquisam as origens da estamparia, ela geralmente aparecem duas fontes consideradas clássicas a do professor Antonio Costella (2006), “Introdução à gravura e à sua História” e Adrian Forty (2007) com o “Objeto de Desejo: Design e Sociedade desde 1750”. Citamos estes autores porque a técnica da estamparia comumente é estudada vinculada ao universo da gravura, tendo especificamente semestres dedicados a ela em cursos tanto de bacharelado em Artes Visuais e Licenciatura em Artes Visuais, além dos cursos livres em ateliês, enquanto que, na Moda isso acontece geralmente como uma das atividades que são aprendidas no desenho de moda e em disciplinas vinculadas ao processo criativo e ao desenvolvimento de produto. Nos cursos de Moda ela também ocorre com menos ênfase na técnica e na experimentação em ateliês, como em Artes Visuais, sendo compreendida com mais proximidade ao design gráfico, é ministrada em salas de desenho manual e digital, com mais ênfase no digital. Além das diferenças de encaminhamentos didáticos no ensino entre as áreas, uma coisa permanece: a orientação euro-usa-centrada.

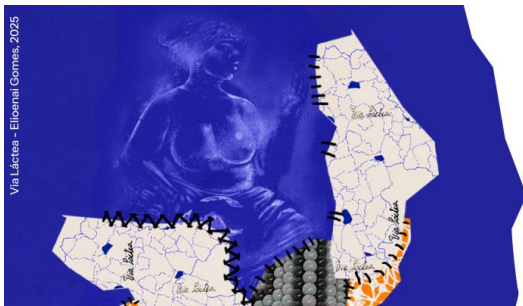
Ainda é frequente o ensino das diversas técnicas de gravura, como monotipia, xilogravura, calcogravura, litogravura e a serigrafia, que se inserem no recorte do trabalho, até o presente, serem contextualizadas como tendo surgido na Europa no século XIV com sacras, santinhos e cartas de baralho europeias. Essa explicação desconsidera os petróglifos rupestres que existem em diversos países, inclusive no Brasil. Desconsidera todo o trabalho em estamparia por xilogravura de tradição islâmica, africana e hindu, para citar algumas culturas. Também desconsidera uma das mais antigas xilogravuras que se tem conhecimento, a Sutra Budista Diamante editada por Wang Chieh, em 868 na China. (Costella, 2006). Nesse sentido, para



Costela (2006) especificamente na serigrafia, os primeiros registros da técnica seriam as estampas feitas em telas de seda para identificar os europeus, com a cruz vermelha, nas Cruzadas. Perante o exposto, cabe ressaltar que não se trata de mero acaso o recorte temporal da historiografia começar a contextualização de uma técnica quase que exclusivamente pela perspectiva ocidental, vinculada a um evento histórico em que um dos principais objetivos foi justamente a posse de terras, controle de território e invasão e ocupação de um espaço por um povo que se julga superior e usa de argumentos religiosos para “justificar” o seu domínio sobre populações e meios de produção.

Outro ponto que deve ser destacado, consiste no próprio nome da técnica que é deflagrado de *seri* (seda) + *grafos* (escrever, desenhar), sendo o próprio suporte da matriz de permeação, no caso a seda, uma materialidade que possui origem vinculada ao oriente. A seda surge na China, sendo trazida para a Europa chegando primeiramente em Constantinopla com um dos primeiros casos de contrabando que se tem registro, devido ao processo moroso e caro para obter a matéria prima. Segundo o pesquisador de História da Moda, James Laver (1989): “de acordo com a lenda, dois monges missionários foram enviados à China pela própria Teodora e voltaram trazendo alguns bichos-da-seda dentro de uma bengala oca. Este talvez seja o primeiro exemplo de espionagem industrial da história (p.48)”. Perante o exposto, não é de surpreender se o próprio tecido é vinculado a uma história de roubo, que a própria técnica possa ter sido apagada para vincular sua autoria a outro território. De acordo com Costella (2006) a técnica da serigrafia, como ficou popularizada o tecido de seda esticado em um bastidor, foi patenteada em 1907 por Samuel Simon em Manchester na Inglaterra, não por casualidade um homem branco/europeu. O próprio nome de um dos tecidos estampados mais populares do Brasil, a chita, vem de um contexto das navegações quando, segundo o pesquisador supracitado, os navegadores encontraram os “*chints*” panos indianos de mais de três mil anos de história, feitos em técnica tradicional, manual e artesanal que, com o passar do tempo passaram a ser referir a eles como chita.

Além do apagamento de outras culturas, a história da estamparia na perspectiva ocidental também revela o surgimento das máquinas da Revolução



Industrial, o amadurecimento do parque fabril, as divisões e as relações de trabalho e o surgimento do campo do design. Isso merece ser retomado à luz da crítica decolonial com o intuito de fornecer outras interpretações históricas e pavimentar um caminho para o estudo da técnica a partir de outras epístemes.

Ainda em relação a estamparia na perspectiva ocidental é importante ressaltar que ela deflagrou outros fenômenos ligados à lógica da segregação, a segmentação de mercado pelo design, ou seja, estilo de estampa da classe operária e as estampas dos mais abastados. A partir dessa segmentação, outro elemento importante emerge para entender a lógica do consumo ocidental ligado a estampa é a substituição constante e o culto à novidade, porque os estratos sociais mais abastados para se diferenciarem dos trabalhadores, perante a popularização do acesso aos tecidos estampados que a escala industrial proporcionou, trocavam suas peças com mais regularidade (Forty, 2007). Isso pode ser observado em imagem a seguir:

Figura 1 – Quadro Comparativo de Adrian Forty

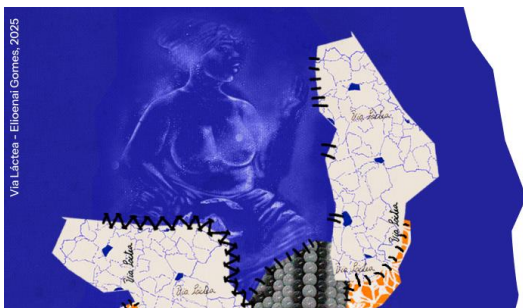


Fonte: Forty, 2007, p.105.

À esquerda: vestido de algodão estampado, Inglaterra, c.1784. No século XVIII, o uso de algodão estampado, estava restrito às classes médias e altas. À direita: vestido de algodão branco, Inglaterra, c.1810. O acesso da classe operária ao algodão estampado fez com as classes alta e média passassem a comparar apenas algodão fino branco.

A partir do percurso transcorrido é possível verificar que a lógica que rege a episteme vinculada a estampa no ocidente nasce em uma conjuntura de apropriação de técnicas artesanais que são popularizadas pelas máquinas que, por sua vez, discriminam as profissões atreladas a confecção das estampas.

É importante ressaltar essa lógica ocidental porque a didática do ensino da estamparia numa perspectiva decolonial exige que sejam contextualizadas outras lógicas as quais ela está associada. Cabe ressaltar que essas segregações entre estratos sociais, determinados designers e gênero, não são premissas em vários

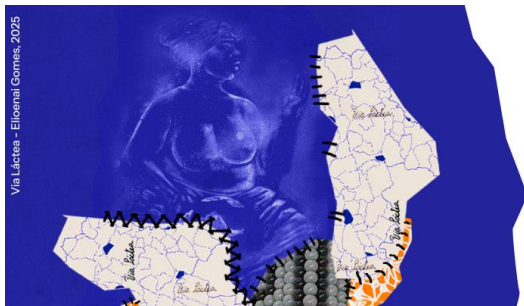


povos tradicionais. Cada população pode estar vinculada a criação de um determinado ornato, design e grafismo de forma distinta, devendo ser pormenorizada em suas especificidades com o devido cuidado estético, social e histórico, cabendo ser feito um “giro decolonial” com os estudantes para citar o termo de Nelson Maldonado Torres (2007) com o intuito de preparar o terreno para a compreensão de outras perspectivas que atravessam a técnica.

Nesse sentido, o culto à novidade sai de cena para a tradução intercultural, para a transmissão de outras formas de sentir e criar e para reconhecimento das diferenças. O uso e a atribuição de valor às peças também mudam de perspectiva o sentido de distinção social, de comunicação de imagem pessoal vinculado à moda para pertencimento, vínculo e autoafirmação.

3 POÉTICAS CONTRA-HEGEMÔNICAS EM ESTAMPARIA

Advogamos a respeito da importância de analisar processos criativos contra-hegemônicos em estamparia porque quando o referencial cultural é limitado a apenas um continente, isso além de discriminar outras culturas reflete diretamente na produção criativa dos alunos que também fica limitada. Essa limitação por sua vez, limita também a capacidade propositiva das marcas no âmbito da moda, visto que elas permanecem colonizadas produzindo estampas pautadas mais pelas tendências do que por uma identidade de marca e um projeto autoral de produto. Esse apagamento das culturas para além da branca europeia, provoca um epistemicídio que empobrece a produção artística. É importante ressaltar este aspecto porque é frequente o entendimento do senso comum a respeito das Leis nº 10.639, de 2003 e a Lei nº 11.645, de 2008, (as quais estabelecem as Normas Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana), como sendo voltadas exclusivamente para as disciplinas teóricas como por exemplo história da arte, não sendo necessária ser aplicada nas disciplinas práticas como por exemplo a gravura e o desenvolvimento de produto. Um exemplo comum em relação a negligência a respeito do domínio de outros códigos para desenvolver estampas, se trata dos adinkras (Nascimento, 2022), por isso, será selecionado



adiante uma estampa que os contenham para demonstrar sua potência no ensino e na produção artística.

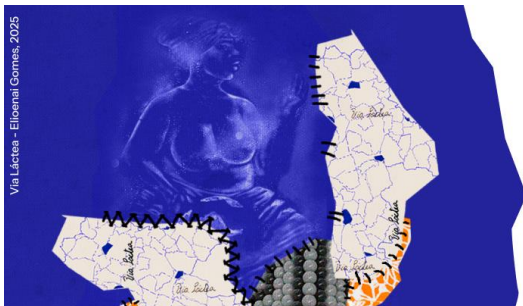
Experimentar com técnicas de estamparia apenas a partir do modernismo quando a técnica passa a ser ressignificada para o âmbito artístico, é ignorar toda a gravura desenvolvida anteriormente por várias culturas. Dessa forma, a didática da serigrafia se amplia ao começar a partir da análise de imagens, do letramento racial e do “giro decolonial” para que o estudante compreenda que o processo criativo em outras populações começa a partir de outras construções de significados.

Um exemplo que demonstra essa virada epistêmica no processo criativo da estamparia é Goya Lopes (1954-). O trabalho de Goya Lopes materializa a complexidade do desenvolvimento de estampa que parte de outros referenciais. Ao analisar o trabalho da artista é possível estabelecer relações entre diferentes técnicas de tecelagem e bordados oriundos do continente africano e a partir do vocabulário dos Adinkras.

Associado na maioria das vezes a uma infinidade de símbolos, o termo ‘adinkra’ é usado com mais precisão para denotar uma mensagem funerária simbólica dada às almas em transição e / ou que partiram (Asante; Mazama, 2009, p. 07, tradução nossa).

Os símbolos adinkra vem dos Akan, atualmente no território de Gana e é representativa da cosmologia dessa população. Adinkra carrega filosofias, provérbios, ideologias, conhecimentos e uma relação direta com espiritualidade, vida, morte e ancestralidade. Esse exercício associativo é importante de ser feito em sala de aula para que os estudantes vejam que é possível desenvolver um processo criativo desvinculado de tendências, que utilize e articule outros códigos visuais para além do euro-usa-centrado de forma consciente e para além de noções de apropriação cultural.

Figura 2 – Quadro Comparativo de Goya Lopes e possíveis inspirações



Fonte: 1- Goya Lopes, Tecelagem, 2010, p.55.

2-Menezes e Lovisi, Tecido baúle, povo Baúle ou Dioula, Costa do Marfim, 2024, p.76.

3-Menezes e Lovisi, Veludo Kassai, confederação Kuba, grupo Shoowa, República Democrática do Congo, 2024, p.139.

4-Menezes e Lovisi, Bordado de Túnica cerimonial, povo Bamiléké, região oeste, Cameroun, 2024, p.113.

Nascimento, 2022, p.88.

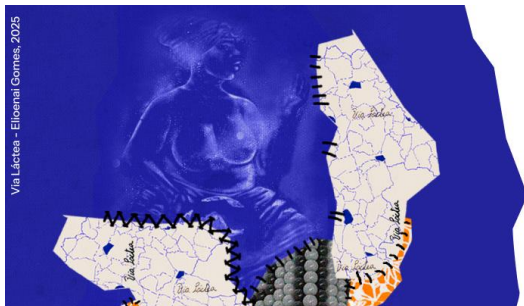
5-Nascimento e Gá, Ani bre a enso gya, nka mani abere koo, 2022, p.88.

6-Silva e Costa. Grafismo frontal, costas e extensões para braços e pernas. Predominância de linhas, quadrados, losangos, triângulos, círculos. Apresentam simetria e assimetria, p.185, 2019.

A primeira imagem é a estampa de Goya intitulada “Tecelagem”, sem indicação de ano da sua produção, retirada do livro “Imagens da Diáspora” (2010) de Goya Lopes e Gustavo Falcón. Conforme o título sugere, a artista se inspira na estética da tecelagem para desenvolver o seu rapport, conforme pode ser observado em trecho da publicação:

Em que pese a diferente procedência étnica dos vários povos do continente, é possível se falar em uma estética propriamente africana. Esculturas, objetos religiosos, adereços, jóias, penteados e uma tecelagem tradicional integram um vasto acervo de manifestações culturais ou artísticas que caracterizam o mundo africano (Lopes e Falcón, 2010, p.16).

Cabe ressaltar, que esse tipo de levantamento iconográfico não pretende amalgamar toda a diversidade de populações do continente africano em uma expressão unificada pastiche, mas justamente ao contrário, a partir da análise da diversidade têxtil do continente, a artista se inspira de forma livre, misturando referências que resultam em uma poética. A poética da artista parte do continente africano mas não se restringe a ele, mesclando informações pessoais, contextos brasileiros como por exemplo a herança ameríndia e a ibérica, deflagrando um design



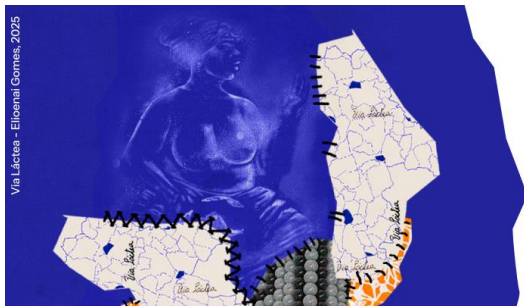
denso e potente que expressa a força afroindígena de Pindorama. A segunda imagem do quadro da esquerda para direita da parte inferior é retirada da exposição “Entre a cabeça e a terra: arte têxtil tradicional africana” realizada em 2024 na Pinacoteca de São Paulo, se trata de um tecido baúle oriundo da Costa do Marfim. Ele foi selecionado devido a sua semelhança ao efeito que a artista explorou de tingimento em azul em sua composição, além da ênfase da verticalidade na diagramação. Os grafismos são obtidos por diversas técnicas a partir do tingimento sendo a costura com fibra de ráfia, a veladura com pasta de amido, os nós e os carimbos (Menezes; Lovisi, 2024).

Na imagem 3, a superior ao lado da estampa de Goya, é possível observar um Veludo Kassai, da República Democrática do Congo, onde os grafismos de losangos são obtidos por meio da trama feita com fibra de ráfia. Sua composição feita majoritariamente de mulheres, não segue um padrão fixo e um projeto prévio, sendo composta de forma intuitiva de modo semelhante a uma improvisação musical. Segundo suas autoras, elas revelam significados mitológicos, histórias tradicionais “que traduzem as palavras do vento” (Menezes; Lovisi, 2024, p.134).

A imagem 4, do bordado, é oriunda de uma túnica cerimonial, do povo Bamiléké, região oeste de Cameroun, ele exprime a importância da pessoa que o veste e a cerimônia para que é destinada. A delicadeza, meticulosidade e o tempo de fabricação que esse tipo de trabalho exige faz com que seu uso seja exclusivo para momentos especiais e pessoas vinculadas à realeza (Menezes; Lovisi, 2024).

A imagem 5, do adinkra Ani bre a enso gya, Anibre a enso Gya, nka mani abere koo, segundo Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (2022), consiste no “símbolo da paciência, da autocontenção, da autodisciplina e do autocontrole” (p. 88). Significa: “Por mais que uma pessoa fique de olhos vermelhos (séria), seus olhos não produzem fogo” (p. 88).

A última figura do quadro foi selecionada para compor a análise em virtude de expressar o vínculo com a cultura ameríndia que Goya afirma em seu trabalho. Isso não significa que o losango da pintura corporal indígena se trate de um adinkra, mas, ressalta que eles possuem um vocabulário estético comum que é usado como



inspiração na construção da poética da artista. O losango na pintura em questão se trata de um grafismo Tupinambá oriundo de Olivença, um distrito de Ilhéus na Bahia. Sua inspiração parte da fauna e flora brasileira, e compõem um idioma código que imprime sua identidade em biojoias, nas paredes das casas e no corpo. Nesse sentido, Silva e Costa (2020) explicam a inspiração para os grafismos parte de diversos elementos como por exemplo os triângulos criados: “pele da jiboia; pontos têm como referência a pelagem da onça pintada; linhas onduladas, as ondas do mar e os pentágonos e hexágonos, formados por linhas contínuas simétricas e assimétricas, estão presentes no casco do jabuti” (p.179).

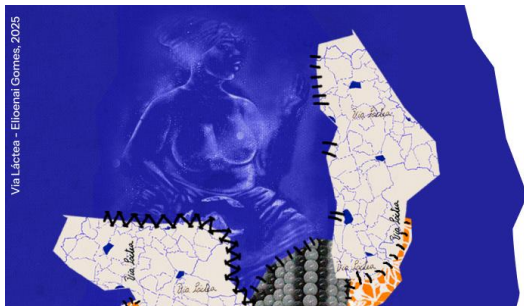
Além do quadro criado pelos autores, analisamos a atividade proposta pela equipe do educativo do Centro Cultural Banco do Brasil em virtude de se tratar da mesma artista citada anteriormente e da obra também ser inspirada no Adinkra Ani bre a enso gya, apesar disso não ser ressaltado pelo educativo. A estampa de Goya da imagem 1 do quadro se trata de “Didara” de 1992, feita em silk screen com 283,5 x 240 cm, vinculada à Coleção Rupestre do acervo da artista. Nela além de explorar os grafismos a artista cria padrões com imagens figurativas, sendo a principal delas o Akuba.

Figura 3 – Quadro Comparativo de Goya Lopes - Jogo do Olhar



Fonte: Ministério da Cultura e BB Asset. Caderno Fullgás: Artes Visuais e anos 1980 no Brasil. CCBB Educativo - Lugares de Culturas, 2025, p.26-27.

Akuba, de acordo com o catálogo, consiste em um adereço utilizado por mulheres que não podem ter filhos, colocados próximo à sua barriga. Essa tradição



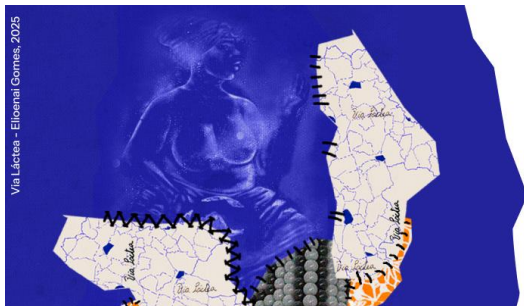
vem de um mito no qual uma mulher estéril chamada Akua entalha, por orientação de um sacerdote, uma estátua com uma criança, ficando, assim, conhecida como uma espécie de amuleto, uma boneca da fertilidade. A principal característica desses artefatos Akuba (criança de Akua) é o fato deles possuírem características femininas devido a valorização do nascimento das meninas em culturas matrilineares.

A cabeça grande simboliza inteligência, a forma redonda do rosto simboliza beleza, e os braços, que geralmente estão estendidos trazem a ideia de generosidade. No Brasil, Akuba é associada a Oxum. Na composição, estão quatro figuras: Entre uma figura inspirada em uma escultura africana e a akuba há o corpo de uma mulher, grávida, que vibra. O desenho de um trio abraçado são dois homens e uma mulher. Essa estampa fala da vibração do corpo e da música. Os desenhos de animais selvagens, como antílopes, e humanos caçadores, são figuras africanas de arte rupestre encontradas nas montanhas de Tassili n'Ajjer, no sudoeste da Argélia, no deserto do Saara (Ministério da Cultura e BB Asset. Caderno Fullgás, 2025, p. 26).

A partir das análises apresentadas, é possível notar que o processo criativo de Goya Lopes parte de estéticas contra-hegemônicas, de efeitos inspirados em estampas tradicionais, na composição maximalista que congrega vários elementos e sobreposições, nas paletas de cores que exploram cores saturadas e contrastantes, na adição de diferentes elementos simbólicos, na mistura de formas geométricos e orgânicos, figurativos e abstratos, que contam histórias que ao mesmo tempo pertencem a sua biografia e de sua população compondo um novo enredo individual e coletivo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do nosso percurso, é possível perceber a importância da curadoria educativa para ampliar a consciência dos professores na seleção de obras que contenham estéticas, discursos e cosmovisões para além da euro-usa-centrada. A entrada de trabalhos que veiculem outras narrativas, além de cumprir a lei, permite que os estudantes se vejam representados e escrevam histórias com diferentes perspectivas, consiste em uma importante estratégia didática, principalmente no âmbito do ensino de moda/arte para decolonizar as práticas que ainda são permeadas pela dependência de tendências e de cópia. Ou seja, o trabalho em conjunto com práticas de ateliês, com critérios de seleção como os de Guilherme Vergara, e



metodologias de análise de imagem, contribuem para a ampliação de repertório dos estudantes, que por sua vez, deflagram processos criativos distintos, decoloniais, contra-hegemônicos e autorais, tanto em cursos de Moda como em Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (ed.). *Encyclopedia of African Religion*. Los Angeles: A SAGE Reference Publication, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. Editora Perspectiva SA, 2018.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (Ed.). *Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais*. Cortez, 2005.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Editora Mantiqueira, 2006.

FONSECA, Annelise Nani da; LAMBERT, Vanessa Raquel. O papel da curadoria na leitura imagem como ferramenta de (re)existência para a Arte/Educação. In: (RE)EXISTÊNCIAS: ANAIS DO 30º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, João Pessoa, ANPAP, 2021.

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde de 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. *A Importância do Ato de Ler, em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 2011.

LAVER, James. *A Roupas e a Moda: Uma História Concisa*. 4 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Goya; FALCÓN, Gustavo. *Imagens da Diáspora*. Salvador: Solisluna, 2010.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. *Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Cogobó: Ipeafro, 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; 2007. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

MINISTÉRIO DA CULTURA E BB ASSET. *Caderno Fullgás: Artes Visuais e anos 1980 no Brasil*. CCBb Educativo - Lugares de Culturas. Brasília: DF, 2025.

MENEZES, Renato; LOVISI, Danilo. *Entre a cabeça e a terra: arte têxtil tradicional africana*. São Paulo: Pinacoteca do São Paulo, 2024.

SILVA, Vitor Morais da; COSTA, Silvia Kimo. Desenho Geométrico e Grafismo Tupinambá em Olivença, Ilhéus, BA, Brasil: Análise Preliminar. *Revista CESUMAR*, Maringá, n.1, v.25, (p. 170-192), 2020. Disponível em: naep3,+09_8592+RH+v.+25+n.+1_2020.pdf Acesso em: 18 ago 2025.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadorias Educativas. in: ANAPAP, 1996, Rio de Janeiro- Anais. Disponível também em: < <http://www.artes.unb.br/anpap/vergara.htm>>.