

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE SUPERFÍCIE

Rafael Felipe da Silva

ESTANDARTES DA MEMÓRIA:
AFETO E TRADIÇÃO NA MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS

Santa Maria, RS
2022

Rafael Felipe da Silva

ESTANDARTES DA MEMÓRIA:
AFETO E TRADIÇÃO NA MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Design de Superfície, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Design de Superfície

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Mirian Martins Finger

Santa Maria, RS
2022

Rafael Felipe da Silva

**ESTANDARTES DA MEMÓRIA:
AFETO E TRADIÇÃO NA MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Design de Superfície, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Design de Superfície**.

Aprovada em 10 de Junho de 2022:

**Mirian Martins Finger, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)**

Reinilda de Fátima Beruenmayer Minuzzi, Dra. (UFSM)

Valdemir de Oliveira, Me. (UFSM)

Santa Maria, RS
2022

Essa era a expressão visual
na sua origem.
Luxo no estandarte,
pé no chão e suor no rosto.

(Dossiê de candidatura Frevo, 2006)

RESUMO

ESTANDARTES DA MEMÓRIA: AFETO E TRADIÇÃO NA MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIES TÊXTEIS

AUTOR: Rafael Felipe da Silva
ORIENTADORA: Mirian Martins Finger

A pesquisa aborda a manipulação têxtil sob a perspectiva do Design de Superfície tendo como referências artistas que utilizam o bordado como expressão. Assim, foram desenvolvidas superfícies têxteis por meio de experimentos com materiais e técnicas diversas, fazendo uso dos estandartes como suporte. O tema para a confecção das superfícies compreende as memórias pessoais do autor. Em relação aos processos metodológicos e criativos, utilizou-se a fase de problematização proposta por Gui Bonsiepe (1984), os painéis semânticos apresentados por Garner & McDonagh-Philp (2001), bem como os mapas mentais sugeridos por De Oliveira Lima (2008) e o caderno de artista de Rocha (2010). Também se fez relevante estudos referentes ao Design de Superfície, estampas, evolução dos processos de estamparia, manipulação têxtil, estandartes e memória. Os resultados dos processos criativos e metodológicos foram utilizados no desenvolvimento de estampas para aplicação em estandartes. Desta forma, os experimentos realizados a fim de identificar as melhores alternativas são apresentados em seis estandartes com finalidade de uso decorativo.

Palavras-chave: Design de Superfície. Design Têxtil. Estandartes. Memória. Bordado livre.

ABSTRACT

BANNERS OF MEMORY: AFFECT AND TRADITION IN TEXTILE SURFACES MANIPULATION

AUTHOR: Rafael Felipe da Silva
ADVISOR: Mirian Martins Finger

The research addresses textile manipulation from the perspective of Surface Design with as references artists who use embroidery as expression. Thus, textile surfaces were developed through experiments with different materials and techniques, making use of banners as support. The theme for the making of surfaces comprises the author's personal memories. Regarding the methodological and creative processes, we used the problematization phase proposed by Gui Bonsiepe (1984), the semantic panels presented by Garner & McDonagh-Philp (2001), as well as the mental maps suggested by De Oliveira Lima (2008) and the artist's notebook of Rocha (2010). Relevant studies related to Surface Design, prints, evolution of printing processes, textile manipulation, banners and memory were also made. The results of the creative and methodological processes were used in the development of prints for application in banners. In this way, the experiments performed in order to identify the best alternatives are presented in six banners for decorative use.

Keywords: Surface Design. Textile Design. Banners. Memory. Embroidery free.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Módulo básico de repetição.	18
Figura 2 - Multimódulos (composições com encaixe).....	19
Figura 3 - Multimódulos (composições sem encaixe).....	19
Figura 4 - Batik de Java produzido por volta de 1930.	21
Figura 5 - Etapas do processo de impressão por blocos de madeira na empresa Morris & Co.	22
Figura 6 - Produção têxtil de uma estampa de seis (6) cores em uma impressora rotativa.....	23
Figura 7 - Processo de impressão por transfer sublimático.....	24
Figura 8 - Bordados desfile de Alta Costura da Schiaparelli.	27
Figura 9 - Possibilidades dentro da manipulação da superfície em técnica livre experimental: (A) Charlotte Bolton; (B) Mary Katrantzou; (C) Valeria Duque; (D) Viktor e Rolf.	28
Figura 10 - Sem Título (2016), impressão sobre tecido, ponta seca e costura.	30
Figura 11 – Atlântico Vermelho (2017), impressão digital sobre tecido, recorte e costura.....	30
Figura 12 – Parede da Memória de Rosana Paulino.....	31
Figura 13 - À esquerda, parte externa do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário. À direita, parte do avesso do Manto.....	32
Figura 14 – Arthur Bispo do Rosário segurando um de seus estandartes.	34
Figura 15 – Estandartes feitos por Arthur Bispo do Rosário.....	34
Figura 16 - Empty Man, 1991, Bordado sobre linho	35
Figura 17 - Puros e Duros, 1991, Bordado e pedras semipreciosas	36
Figura 18 - Voilà mon coeur, 1989, bordado, cristais e feltro sobre lona	36
Figura 19 - Infográfico com o detalhamento da estrutura do estandarte sugerido por Silva (2016)	40
Figura 21 - Estandartes religiosos.....	42
Figura 22 - Estandarte do Maracatu Nação Cambinda Estrela	44
Figura 23 - Estandarte Maracatu Baque Solto Cambindinha de Araçoiaba	44
Figura 24 - Estandartes de agremiações e de clubes carnavalescos do Recife	45
Figura 25 - Porta-estandarte vestido à Luiz XV, do Clube C. M. Vassourinhas, Carnaval 1953.....	46

Figura 26 - Foto 3x4 de Carvalho Bertote da Silva. Meu avô.	51
Figura 27 – Escritas no caderno de artista sobre memórias com meu avô Carvalho	52
Figura 28 – Painel desenvolvido com memórias do vô Carvalho	53
Figura 29 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com minha avó Nely	54
Figura 30 - Painel desenvolvido com memórias da vó Nely	54
Figura 31 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com meus tios.....	55
Figura 32 - Painel desenvolvido com memórias dos meus tios	56
Figura 33 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com meu amigo Silvio..	57
Figura 34 - Painel desenvolvido com memórias do meu amigo Silvio	58
Figura 35 - Escritas no caderno de artista sobre memórias pessoais.....	59
Figura 36 - Painel desenvolvido com memórias de minha infância.	60
Figura 37 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com Audrian.....	61
Figura 38 - Painel desenvolvido com memórias de Audrian	61
Figura 39 – Painéis Semânticos criados a partir de minhas memórias.	66
Figura 40 – Mapa mental	67
Figura 41 – Memórias escritas no caderno do artista	68
Figura 42 – Estudo de possíveis formatos de estandartes	69
Figura 43 – Bordado livre sobre tecido estampado com paetês, lantejoulas, miçangas e pérolas.....	69
Figura 44 – Bordado livre com linhas, pérolas e pedrarias	70
Figura 45 – Bordado Livre sobre tecido	70
Figura 46 – Impressão digital em sarja com algodão.....	71
Figura 47 – Proposta morfológica de configuração do estandarte.....	71
Figura 48 – Esboço e premissas do Estandarte Carvalho.....	73
Figura 49 – Frente e verso do estandarte Carvalho.....	73
Figura 50 – Linhas utilizadas para intervenção e teste de composição do elemento sobre a superfície.	74
Figura 51 – Bordado no verso do Estandarte Carvalho	75
Figura 52 – Estandarte Carvalho finalizado – Frente e Verso	76
Figura 53 – Estandarte Carvalho vestido.....	77
Figura 54 - Esboço e premissas do Estandarte Nely	78
Figura 55 – Fotos de minha vó Nely	79
Figura 56 – Imagens selecionadas, módulo para impressão e tecido impresso	79
Figura 57 – Elementos bordados na frente do Estandarte Nely	80

Figura 58 – Processo de construção do esplendor	81
Figura 59 - Estandarte Nely finalizado – Frente e Verso	82
Figura 60 - Estandarte Nely vestido	83
Figura 61 - Esboço e premissas do Estandarte Deságua	84
Figura 62 – (A) Tecidos selecionados para o painel frontal; (B) Construção dos módulos; (C) Detalhe da composição final	85
Figura 63 – Construção de tecidos franzidos	85
Figura 64 – Configuração montagem frontal Estandarte Deságua.....	86
Figura 65 – Simulação de aplicação do <i>stencil</i> sobre o estandarte para verificação de posicionamento e escolha de proposta cromática.....	87
Figura 66 – Processo do <i>stencil</i> aplicado no Estandarte Deságua	87
Figura 67 – Esboço, módulo em <i>rapport</i> e tecido impresso	88
Figura 68 - Estandarte Deságua – Frente e Verso	89
Figura 69 – Estandarte Deságua vestido	90
Figura 70 - Esboço e premissas do Ser Quem Se É	91
Figura 71 – Esboço, módulo em <i>rapport</i> e tecido impresso	92
Figura 72 – Bordados sobre a estampa impressa	92
Figura 73 – Detalhe da parte inferior do Estandarte Ser Quem Se É.....	93
Figura 74 – Detalhe da intervenção com bordados no verso do Estandarte Ser Quem Se É.....	93
Figura 75 - Estandarte Ser Quem Se É – Frente e Verso	94
Figura 76 - Estandarte Ser Quem Se É vestido	95
Figura 77 - Esboço e premissas do Herança	96
Figura 78 – Configuração dos painéis utilizados no estandarte	97
Figura 79 - Sistema circulatório humano	97
Figura 80 – Intervenções com bordado manual no Estandarte Herança	98
Figura 81 – Elemento central do Estandarte Herança.....	98
Figura 82 - Estandarte Herança – Frente e Verso.....	99
Figura 83 - Estandarte Herança vestido.....	100
Figura 84 - Esboço e premissas do Estandarte Desmonte.	101
Figura 85 – Primeira etapa de impressão por monotipia com o corpo	102
Figura 86 – Referencia cromática a partir de mapa de termografia do corpo por infravermelho.....	103
Figura 87 – Segunda etapa de impressão por monotipia com o corpo	103

Figura 88 – Bordado livre sobre a superfície impressa por monotipia com o corpo	104
Figura 89 – Fotos de Audrian	104
Figura 90 - Módulo finalizado e impresso em tecido.....	105
Figura 91 - Estandarte Desmonte – Frente e Verso	106
Figura 92 - Estandarte Desmonte vestido.....	107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Perguntas bonsiepeanas 1ª etapa.....	63
Quadro 2 - Perguntas bonsiepeanas 2ª etapa.....	64

Quadro 3 - Perguntas bonsiepeanas 3ª etapa	64
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DESIGN DE SUPERFÍCIE	15
2.1	AS SUPERFÍCIES	17
2.2	ESTAMPA.....	20
2.2.1	A evolução dos processos de estamparia	22
2.3	MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIE	25
2.4	ARTISTAS	29
2.4.1	Rosana Paulino	29
2.4.2	Arthur Bispo do Rosário.....	31
2.4.3	Leonilson	35
3	ESTANDARTES	38
3.1	ESTANDARTES RELIGIOSOS	41
3.2	ESTANDARTES NO MARACATU	42
3.3	ESTANDARTES NO FREVO.....	45
4	MEMÓRIA	48
4.1	MEMÓRIAS PESSOAIS	51
4.1.1	Carvalho	51
4.1.2	Nely	53
4.1.3	Família	55
4.1.4	Silvio	56
4.1.5	Eu	58
4.1.6	Audrian	60
5	ESTANDARTES DA MEMÓRIA: METODOLOGIA PROJETUAL E PROCESSOS CRIATIVOS	63
5.1	PROBLEMATIZAÇÃO	63
5.2	PAINÉIS SEMÂNTICOS	64
5.3	MAPA MENTAL	66
5.4	CADERNO DO ARTISTA	67
6	EXPERIMENTAÇÕES E DESENVOLVIMENTO	68
6.1	EXPERIMENTAÇÕES	68
6.2	MATERIALIZAÇÃO DOS ESTANDARTES: CRIANDO MEMÓRIAS VESTÍVEIS	72
6.2.1	Estandarte Carvalho	72
6.2.2	Estandarte Nely	78
6.2.3	Estandarte Deságua	84
6.2.4	Estandarte Ser Quem Se É	91
6.2.5	Estandarte Herança.....	96
6.2.6	Estandarte Desmonte	101
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	110
8	APÊNDICE 1 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO	116
9	APÊNDICE 2 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO	116

10	APÊNDICE 2 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO.....	117
11	APÊNDICE 4 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO.....	117
12	APÊNDICE 5 – ESTAMPA LOCALIZADA – ESTANDARTE NELY.....	118
13	APÊNDICE 6 – DETALHE – ESTANDARTE NELY	119
14	APÊNDICE 7 – DETALHE – ESTANDARTE NELY	119
15	APÊNDICE 8 – DETALHE – ESTANDARTE NELY	120
16	APÊNDICE 9 – DETALHE – ESTANDARTE NELY	120
17	APÊNDICE 10 – ESTAMPA <i>RAPPORT</i> 80X80CM – ESTANDARTE DESÁGUA	121
18	APÊNDICE 11 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA	122
19	APÊNDICE 12 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA	122
20	APÊNDICE 13 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA	123
21	APÊNDICE 14 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA	123
22	APÊNDICE 15 – ESTAMPA <i>RAPPORT</i> 80X80CM – ESTANDARTE SER QUEM SE É	124
23	APÊNDICE 16 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É.....	125
24	APÊNDICE 17 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É.....	125
25	APÊNDICE 18 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É.....	126
26	APÊNDICE 19 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É.....	126
27	APÊNDICE 20 – DETALHE – ESTANDARTE HERANÇA	127
28	APÊNDICE 21 – DETALHE – ESTANDARTE HERANÇA	127
29	APÊNDICE 22 – ESTAMPA LOCALIZADA – ESTANDARTE DESMONTE	128
30	APÊNDICE 23 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE.....	129
31	APÊNDICE 24 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE.....	129
32	APÊNDICE 25 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE.....	130
33	APÊNDICE 26 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE.....	130

1 INTRODUÇÃO

A atual condição de globalização em que vivemos mudou a forma que nos conectamos, tanto com as pessoas, como também com os lugares e seus aspectos culturais, sociais e políticos. Destaca-se aqui a importância de cada território criar sua identidade para ser reconhecido, tanto dentro de sua própria delimitação demográfica quanto dentro de seu estado, país e também em âmbito internacional.

Esta identidade busca e deve valorizar as características imagéticas locais, podendo ser culturais, de costumes, de pessoas, da história e fatores diversos que caracterizam um determinado território. O design vem de encontro a esta necessidade, buscando promover os ícones e símbolos de um território a fim de criar elementos de identificação onde estes possam ser traduzidos como marca, identidade visual, materiais de comunicação e produtos diversos.

Com esta busca por identidades regionais, a identidade pessoal de cada indivíduo se torna cada vez mais necessária nesta territorialização pessoal, demarcação de fronteiras, construção de memórias e lembranças. Nesse aspecto, entende-se a compreensão de que mais que apenas símbolos e imagens, esses locais são feitos por pessoas, únicas, plurais e cada uma com sua carga de características, lembranças, memórias e personalidades que formam esse conjunto de ricos movimentos culturais que chamamos de cultura local.

Desta maneira, o design de superfície é aplicado nesta pesquisa pela forte possibilidade expressiva dos dois eixos utilizados, sendo eles, a estamperia e a manipulação de superfície. Ambos são utilizados como principal suporte na busca em transformar pessoas e minhas memórias em uma espécie de materialidade, estas compostas por texturas, materiais, estampas e composições diversas. A presente pesquisa surge como proposta em contribuir para a aplicação de novas abordagens relacionadas aos temas, como por exemplo, as superfícies e as memórias, estampas e suas visualidades, produtos culturais portadores de memórias.

Assim, para este trabalho foram utilizados três (3) eixos de pesquisa, sendo o primeiro os estandartes, que são o motivo, o suporte para esse conjunto. Os estandartes são uma herança dos europeus no Brasil, eles eram utilizados principalmente para fins de identificação militar e irmandades religiosas. O estandarte é um objeto que faz parte de uma produção de arte sacra de grande valor social e

histórico e de importante significado cultural na produção artística brasileira. Também utilizados em manifestações como o frevo e o maracatu no carnaval, os estandartes têm a função de ser como uma identidade, identidade de um bloco, de um frevo, de um maracatu, e nesse contexto, os estandartes desenvolvidos são a minha identidade. Eles são bordados, estampados e carregam a função de representar minhas memórias. Como uma vestimenta que nos representa, que demonstra nossa personalidade, os estandartes resultados da pesquisa e desenvolvimento são vestidos, utilizados como uma roupa, alegoria e ornamento com propósito de “vestir minha identidade”, “vestir minhas memórias”, me representar.

O segundo eixo é a memória. Utilizo-me dela e de minhas lembranças como fio condutor para o desenvolvimento de possibilidades durante o processo de pesquisa. Ao acessarmos nossos registros pessoais antigos ou nem tanto antigos, temos a oportunidade de transformar ideias e pressupostos. Memórias e afetos, cheiros, sabores, detalhes, objetos, cores e texturas, e através destes estímulos entrar em sintonia com essas lembranças tão únicas e singulares, ricas em simbologia e significados. Diversas memórias são descritas, e a partir delas, são propostos seis (6) estandartes.

É de conhecimento que o Design de Superfície abrange diversos e diferentes eixos, podendo ser eles cerâmicos, papelaria, têxtil, madeiras, materiais sintéticos e tantos outros que podem ser utilizados por diversos campos, tanto das pesquisas acadêmicas quanto por profissionais, criando possibilidades e estimulando as mais variadas formas de experimentos dentro da área de superfícies. Neste terceiro eixo, é discutida a variedade de materiais e procedimentos que podem ser aplicadas às superfícies, apresentando os mais variados resultados e possibilidades nos processos. Desta maneira, as vertentes a serem incluídas no processo de pesquisa são as do Design Têxtil e Estamparia que, além de visar a utilização de técnicas manuais como a ampliação de possibilidades na ornamentação da superfície, apresentam-se também como uma possibilidade de ampliação de repertório visual disponíveis para possíveis desenvolvimentos de projetos em Design de Superfície.

Além das justificativas anteriormente citadas, os temas escolhidos vêm de encontro ao meu interesse pessoal como pesquisador na junção de uma possível materialização de minhas memórias pessoais com a utilização deste suporte carregado de significados e propósitos, que são os estandartes, resultando em uma conjunto na qual os mesmos serão submetidos ao design de superfície e suas

diversas possibilidades, neste caso mais especificamente, à estamperia e ao design têxtil, conectados com o fazer manual para a ornamentação e intervenção nestas superfícies. Assim, de modo geral a presente pesquisa objetiva desenvolver estampas e estudos em manipulação de superfície motivado por minhas memórias, que posteriormente serão impressos em tecido por meio de impressão digital e, após, ornamentados com a utilização do bordado livre e a manipulação têxtil. Os estandartes serão vestidos e registrados resultando em uma série fotográfica. De forma específica, objetiva-se: pesquisar os fundamentos do Design de Superfícies e técnicas de aplicações; contextualizar memórias pessoais nas superfícies dos estandartes; utilizar memórias pessoais como motivo para o desenvolvimento de estampas e para aplicação em estandartes, e realizar experimentos de manipulação em superfície têxtil.

Deste modo, a pesquisa se apresenta como um projeto de processo exploratório experimental das possibilidades por meio das conexões possíveis entre os três (3) eixos de pesquisa. Iniciando com o entendimento de como as minhas memórias e seus desdobramentos podem ser utilizados como referencial na criação de estampas. Posteriormente por meio da utilização dos estandartes como base/suporte para a aplicação desses estudos, eles são submetidos a intervenções manuais livres com objetivo de explorar os mais diversos resultados que essas ações possam resultar como elemento estético aplicado às propostas. E finalizando com uma série fotográfica do autor vestindo os estandartes, representando o uso de suas memórias materializadas nas superfícies como parte de uma vestimenta que propõe representar a sua identidade.

Este trabalho será executado em diferentes etapas, iniciando-se pelo levantamento bibliográfico sobre o Design de Superfície, apresentado no segundo capítulo deste trabalho, por meio de conceitos e definições desta especialidade do Design, assim como suas competências como a Estampa e seus processos evolutivos, finalizando com a manipulação de superfície. O terceiro capítulo traz uma investigação sobre os estandartes, como se dá seu uso, funcionalidade e um breve levantamento de manifestações no Brasil que se utilizam desse objeto. O quarto capítulo traz as relações da pesquisa com a memória, tendo como base as definições de memória propostas por Halbwachs (2004) e Pollak (1992). Por fim, no último capítulo são apresentados os resultados da pesquisa, desenvolvidos a partir dos procedimentos e processos de pesquisa propostos por Bonsiepe (1984), Garner &

McDonagh-Philp (2001), De Oliveira Lima (2008) e Rocha (2010), tendo como temática minhas memórias pessoais. Assim, como resultados, têm-se a criação de um conjunto de estandartes composto por seis trabalhos, elaborados utilizando manipulação de superfície, ornamentação e intervenção têxtil.

2 DESIGN DE SUPERFÍCIE

Um termo relativamente novo no design, o design de superfície, que tem sua nomenclatura usada nos EUA como *Surface Design*¹, foi trazido para o Brasil na década de 80 pela designer Renata Rubim. Segundo a autora, o design de superfície compreende uma área do design que trabalha a partir de conceituações visuais criativamente introduzidas em diversos aspectos básicos, como cor, textura, imagem, e após tratamento essa área deixa de ser superficial para ser uma inovação estética, passa a ser design de superfície.

Para Rüttschilling (2008) as superfícies sempre serviram para que o homem pudesse se expressar, porém somente há poucos anos foram reconhecidas como elementos do design, a autora ainda apresenta que os primeiros indícios de comunicação gráfica do homem, aconteceram no período Paleolítico (5.000.000 a 25.000 anos a.C.), onde as repetições de traços e figuras formavam ritmos e uma narrativa, já no período Neolítico (10.000 a 5.000 a.C.) as superfícies cerâmicas começaram a ser decoradas com cores e texturas. Nas civilizações Incas, Maia e Asteca, Rüttschilling (2008) comenta que a perfeição das técnicas criadas, é comparada ou superior às técnicas atualmente desenvolvidas, e mais especificamente no Peru existia a maior quantidade de técnicas como “[...] tecelagem, bordado, tricô e os tecidos com padrões axadrezados [...]” (RUTHSCHILLING, 2008, p. 16). A mesma autora cita ainda a importância da azulejaria, como evolução da superfície utilizada, originária nos padrões islâmicos, que se desenvolveu na Holanda, Espanha, Itália e Portugal, e se destaca pela sua utilização em igrejas e palácios.

Estas primeiras manifestações foram apenas algumas de diversas que surgiram posteriormente, e de modo geral por superfície, podemos então entender que é a base de um objeto, seu corpo, sua largura e comprimento, e segundo Rubim (2008), podemos definir design de superfície da seguinte maneira:

O Design de superfície abrange o design de tecidos em todas as especialidades, o de papéis, o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenho e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louças). Também pode ser precioso complemento ao Design Gráfico quando participa de uma ilustração,

¹ Essa designação é amplamente utilizada nos Estados Unidos para definir todo projeto elaborado por um designer, no que diz respeito ao tratamento e cor utilizados numa superfície, industrial ou não. (RUBIM, 2010, p.21).

ou como o fundo de uma peça gráfica, ou em *webdesign*. (RUBIM, 2010, p. 22).

Nesse contexto, podemos colocar o designer como ponto fundamental de articulação e conversação entre vários setores do conhecimento a fim de projetar e resolver problemas, aplicando soluções criativas, dentro das possibilidades que os materiais e as tecnologias disponibilizam, sempre pensando em atender as necessidades do mercado e do consumidor. Também é função do designer projetar superfícies táteis ou visuais, por meio de soluções estéticas e funcionais, levando em conta o contexto sociocultural e as possibilidades de produção (RUTHSCHILLING, 2008). O design de superfície abrange as mais diversas áreas e possibilidades, as mais comuns; segundo a mesma autora, são as seguintes:

[...] Design Têxtil (em todas as especialidades), os de papéis (*idem*), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louças). Também pode ser um precioso complemento ao Design Gráfico, quando participa de uma ilustração, ou como função de uma peça gráfica, ou em Web-Design. (RUTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Quando se trata de variadas superfícies, precisamos perceber que cada objeto e sua superfície, recebem o design proposto de maneiras diferenciadas, que não se limitam apenas em uma visão bidimensional, e Schwartz (2008) coloca como habilidades do designer da seguinte maneira:

Chama-se atenção para a necessidade do designer ter a capacidade de modelar produtos na escala bidimensional e na tridimensional como parte de sua competência básica. Isto é fundamental para o estabelecimento das relações entre bidimensionalidade e tridimensionalidade necessárias à compreensão das características projetuais da Superfície. (SCHWARTZ, 2008, p. 53).

Pensando desta maneira e na funcionalidade que as superfícies podem proporcionar no quesito de possibilidades diversas ligadas às aplicações de forma bi e tridimensional, junto com as habilidades básicas que o designer deve ter para a execução das tarefas, Rüttschilling (2008), também apresenta essa questão das possibilidades que as superfícies de variados materiais podem oferecer:

Design de Superfície é uma atividade técnica e criativa cujo objetivo é a criação de texturas visuais e/ou tácteis, projetadas especificamente para a constituição e/ou tratamento de superfícies, apresentando soluções estéticas,

simbólicas e funcionais adequadas às diferentes necessidades, materiais e processos de fabricação. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Já de acordo com Rubim (2010) design de superfície, é sempre um projeto para uma superfície, seja ela de que natureza for, e quando se trata de superfície têxtil, a autora expõe que a riqueza de aplicações é algo fascinante. Tanto os estampados quando os de malharia, tramados e tricôs, oferecem possibilidades imensas de variadas aplicações. Parafraseando Rubim (2010) desde o mais simples, até o mais sofisticado estampado, sendo ele um comum xadrez ou um estampado rebuscado, com florais que decora ambientes luxuosos, tanto um como outro podem abrigar bons projetos de design de superfície.

Podemos compreender após o exposto, que o design de superfície é uma vertente de importância significativa se observarmos as mais variadas áreas em que ele atua e exerce influência. Sua abrangência de suportes onde pode ser aplicado, e como interage com o usuário, tanto de forma bidimensional como na forma tridimensional, alcança um cunho social, cultural, de representatividade e personalidade.

2.1 AS SUPERFÍCIES

O design de superfície apresenta uma sintaxe visual própria, dentro das possibilidades em sua superfície/base. Este processo conta com o designer, que insere seus conhecimentos para obter o melhor resultado que a junção dos fatores pode oferecer. Nessa sintaxe na qual podemos citar inicialmente os elementos figurativos ou motivos, que, de acordo com Rütshilling (2008, p. 62), são elementos recorrentes na composição, que conferem o sentido ou o tema da mensagem visual do arranjo. Logo após é mencionado os elementos de preenchimento, onde são incluídas as texturas, grafismos, e outros itens que correspondem ao fundo da composição geral. E por fim, os elementos de ritmo, no qual Rütshilling (2008, p. 62), comenta que são os elementos de ritmo que atuam como os impulsos e batidas, sendo responsáveis pela ação de propagação dos tratamentos visuais que vem cobrindo a superfície, é como se os elementos ritmados constituíssem uma coreografia sobre a superfície, e cada ritmo resulta em uma composição diferenciada.

Além destes, o design de superfície também apresenta elementos mínimos constitutivos conforme descreve Rùthschilling (2008, p. 64): o módulo, “[...] unidade mínima da padronagem, isto é, a menor área que inclui todos os elementos visuais que constituem o desenho”. Briggs-Goode (2014) também contextualiza como:

Ao pensar sobre padronagem com repetição, você precisa considerar se deseja desenvolver um design baseado em um módulo, ou se gostaria de criar uma imagem mais complexa, com diversos elementos visuais. (BRIGGS-GOODE, 2014, p. 56)

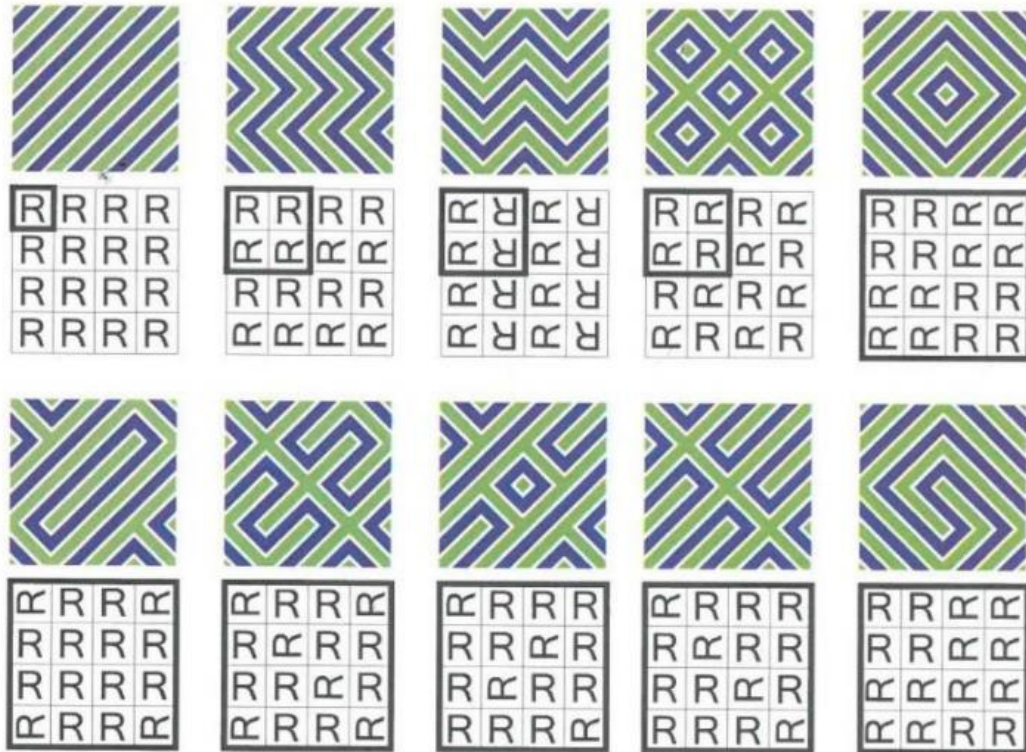
Neste sentido, é válido também citar o *rapport*, representado pela Figura 1, em seu formato de módulo básico, ou seja, a repetição desse módulo de maneira simplificada. Deve existir uma harmonia geral de todos os elementos dentro dessa repetição, que pode ser formada por linhas, formas e cores para que haja uma composição agradável e com uma estética coerente. Esse *rapport*, fará parte de um sistema de repetição que se modifica dependendo da necessidade de cada projeto. Como explica Rùthschilling (2008), este módulo é aplicado em diversos sistemas diferentes entre si, conforme apresentado na Figura 2, os módulos com encaixe, e na Figura 3, os módulos sem encaixe que resultam em formações de desenhos distintos.

Figura 1 - Módulo básico de repetição.



Fonte: Adaptado de Rùthschilling (2008).

Figura 2 - Multimódulos (composições com encaixe).



Fonte: Adaptado de Rüttschilling (2008).

Figura 3 - Multimódulos (composições sem encaixe).



Fonte: Adaptado de Rüttschilling (2008).

Dentro de todas as possibilidades, é função do designer absorver todas as informações e aplicá-las de maneira com que o resultado final seja o mais satisfatório possível para o projeto. Utilizando módulos e repetições como base de apoio, as possibilidades de superfícies e de tecnologias para aplicação nestas superfícies são diversas. Reflexo disso, é a maneira como a percepção sobre o ponto de vista da importância do design de superfície em nossa vida vem mudando. Hoje se torna cada vez mais comum olharmos ao nosso redor e observar diversos exemplos reais de aplicações em superfícies, sejam elas em projetos de design de interiores e

decoreção, no design de produtos e principalmente no design de moda, que acaba sendo um dos meios mais utilizados para a expressão do design de superfície.

2.2 ESTAMPA

A estamparia está presente na história do homem há séculos permitindo identificar civilizações a partir de suas simbologias e elementos criados em suas mais diversas superfícies. A todo momento entramos em contato com estampas e padrões, o que nos mostra essa constante visualização de informações sensoriais. Assim como outras áreas do design, essa modalidade se refere a alguns princípios da relação do designer com a matéria e seus processos podem ser divididos em manuais e industriais, algumas podendo ser realizadas de maneira caseira, manual, e outras apenas com auxílio de tecnologia mecanizada.

Sobre sua origem, a estamparia teria se iniciado antes do século V a.C. em relatos do geógrafo e historiador grego Heródoto²;

Na região do Cáucaso [...] assegura-se possuírem eles uma espécie de árvore cujas folhas pisadas e deitadas n'água, promovem uma tinta com a qual pintam nos trajes figuras de animais. A água não apaga, absolutamente, essas figuras, que ali se grava como se fossem tecidas não desbotando senão com o desgaste da própria fazenda. (CALLAPEZ, 2010, p. 35)

Sua origem antiga abre brechas para muitas outras variáveis sobre seu surgimento, e Callapez (2010) comenta que outros dois prováveis criadores da estamparia seriam os egípcios e os indianos, sendo os egípcios inicialmente utilizando tinta vegetal para pintar suas vestes manualmente com representações de animais, e posteriormente utilizando blocos com cores diferentes para estampas, ou os indianos que utilizavam também uma espécie de bloco, mas pintavam os espaços com respectivas cores manualmente. Esses processos inspiraram posteriormente algumas técnicas de impressão de estampas em tecidos. O fato é, que ao verificar diversas civilizações que desenvolveram suas próprias técnicas de estamparia, constata-se uma provável necessidade da criação de uma identidade própria de cada povo. A estampa nada mais é que uma manifestação de uma personalidade, sendo que quando uma pessoa utiliza uma peça estampada, que foi escolhida por ela mesma, de certa forma, parte de sua personalidade está representada por aquela

² Foi um geógrafo e historiador grego. (BESSELAAR, 1962, p. 3)

padronagem, seja ela nas formas, cores ou se figurativas, nas imagens nela usada. E sobre essa influência da estamperia na história, Chataignier (2006) contextualiza que:

Há quem considere a estamperia como uma arte, até porque as tendências de moda muitas vezes apropriam-se de estilos, motivos e desenhos das artes plásticas. Mesmo no início do século XX, as artes e fatos históricos serviram de ilustração para panos de diversos tipos, registrando dessa forma épocas, costumes e correntes artísticas. (CHATAIGNIER, 2006, p. 82).

As primeiras estampas que surgiram na Índia e Indonésia, como visto anteriormente, se utilizavam das técnicas do Batik, onde uma substância impedia ou bloqueava o contato do tecido com o corante, sendo posteriormente fervido para fixar o corante e remover a substância utilizada para bloqueio do local desejado. (BRIGGS-GOOD, 2014, p. 22). Na Figura 4 um exemplar do Batik da região de Java.

Figura 4 - Batik de Java produzido por volta de 1930.



Fonte: Victoria and Albert Museum, London, [s.d.].

Dentro da estamperia Edwards (2012, p. 14), comenta que “[...] as que utilizam blocos de madeira é uma das mais antigas”, e posteriormente os blocos foram substituídos por rolos de madeira, representados na Figura 5, no processo de impressão pela empresa Willian Morris & Co.³. Como uma evolução desse método, o mesmo autor cita as placas de cobre, e posteriormente, os cilindros como uma

³ Willian Morris (1834-1896) foi teórico político, editor, ativista ambiental, poeta e designer fundador da Morris & Co., empresa de decoração Arts & Crafts, conhecida por seus papéis de parede e tecidos. (SANDERSON DESIGN GROUP, [s.d.]).

evolução dessa técnica. Neste método há registros de 2 mil anos atrás, de carimbos na China, produzidos de terracota e metal, inicialmente utilizados para estampa em papéis.

Figura 5 - Etapas do processo de impressão por blocos de madeira na empresa Morris & Co.



Fonte: Compilação do autor⁴.

Outra técnica, mais atual, é a serigrafia, que segundo Udale (2009, p. 92), os materiais necessários são “um design, rodo e uma “tela de seda” – isto é, uma peça de seda (ou poliéster) esticada uniformemente em uma moldura”. A autora também comenta que o design é fixado na tela, bloqueando o tecido para que a tinta passe apenas nas áreas positivas do desenho para o tecido. A serigrafia pode ser feita em uma ou mais cores, sendo que para cada cor é necessária uma tela diferente.

2.2.1 A evolução dos processos de estampa

Países como a Índia, Inglaterra e França foram fundamentais no processo evolutivo da estampa, desde sua criação, até o seu desenvolvimento e aprimoramento técnico. Dentre os processos que se destacam até os dias de hoje, estão a impressão rotativa por cilindros e a serigrafia. No uso da impressão rotativa por cilindros, a rapidez e a possibilidade de maior metragem de tecidos impressos em um menor tempo são as maiores vantagens desse método, além da necessidade de menos pessoas no processo e a resistência e durabilidade dos cilindros utilizados, que são fabricados de metal. Esse processo se caracteriza pela passagem do tecido

⁴ Montagem a partir de imagens da página no Facebook William Morris & Co. Disponível em: <https://www.facebook.com/WilliamMorrisandCo/>.

de modo contínuo pelos cilindros, onde cada um está configurado com uma cor. Segundo Briggs-Goode (2014, p. 137) a técnica de produção é rápida, contudo, a pré-produção é demorada, levando de oito a doze semanas, pois requer “separação de cores, supervisão da padronagem por repetição, gravação das telas, encaixe de cores e impressão de uma amostra para a aprovação do cliente antes de seguir com a produção em grande escala”. Na Figura 6 podemos verificar a produção de estampa em uma impressora rotativa.

Figura 6 - Produção têxtil de uma estampa de seis (6) cores em uma impressora rotativa.



Fonte: Briggs-Goode, 2014.

A partir da década de setenta, se inicia a utilização da estamperia digital (UJIIE, 2004). São considerados meios de estamperia digital todos aqueles nos quais as imagens são geradas digitalmente, digitalizadas, ou passam por algum meio eletrônico, que neste processo não tenha a utilização de matrizes ou separação de cores, e que a impressão ocorra sem o contato do equipamento no tecido. (RÜTHSCHILLING; LASCHUK, 2013).

Nas técnicas mais modernas, serão citadas a impressão por termotransferência que, de acordo com Udale (2009), consiste em um papel onde foi impresso o design, que é aplicado com a parte impressa sobre o tecido, e com uma prensa térmica é pressionado transferindo a imagem para a superfície. Ainda sobre esse processo, a autora Briggs-Goode (2014) comenta que o mesmo procedimento

pode ser feito com um ferro de passar, apenas exigindo testes para verificar o tempo e temperatura que deverão ser aplicados para a transferência da imagem. Na estampa por sublimação, temos a utilização de uma impressora que faz uso de tinta específica com pigmentos sublimáticos neste processo, onde um papel especial é impresso, e que posteriormente será utilizado para a estampagem. Em métodos industriais, a impressão do papel sublimático pode ser feita pelo modo *offset*, em impressoras com configuração para quadricromia (CMYK), utilizadas para impressão em grande escala. No modo caseiro, a impressora é adaptada, e os cartuchos ou toners são abastecidos com tinta sublimática. Como exemplificado na Figura 7, após impresso, o papel é aplicado sobre o tecido, e com o auxílio de uma prensa térmica a imagem é transferida para o tecido.

Figura 7 - Processo de impressão por transfer sublimático.



Fonte: O autor (2021).

Ainda dentro dos processos mais atuais, temos a impressão digital, que se difere das demais por diversos fatores. Primeiro, pela grande variedade de cores que é possível se imprimir, normalmente esse processo envolve o uso de quatro cores, *CMYK*⁵, para a impressão, e a mistura dessas cores resultam em imagens com composições de cores diversas. Sobre a impressão digital, Udale (2009, p. 93) detalha o processo da seguinte maneira: “A tinta é borrifada sobre a superfície do tecido de maneira controlada, por meio de bicos injetores, que imprimem linha por linha.”. Sobre as possibilidades deste processo, a mesma autora cita:

A estampa digital permite ao designer têxtil trabalhar diretamente do computador para o tecido sem desenhar no papel. É possível criar imagens de alta definição e imprimir muitas cores sem a necessidade de telas numerosas. Além disso, infinitas camadas e complexas imagens

⁵ Expressão usada para definir quatro cores usadas na impressão digital, sendo elas: o C a cor ciano, o M a cor magenta, o Y a cor amarela e o K a cor preta.

tridimensionais podem ser inseridas em um design. A padronagem repetida pode ter qualquer tamanho e não fica restrita ao tamanho da tela. (UDALE, 2009, p.93)

A estamperia por jato de tinta, se utiliza da tecnologia de impressoras digitais adaptadas para o tecido que trabalha da mesma maneira no tecido como trabalharia em um papel, por exemplo. O processo de impressão ocorre com a tinta projetada no tecido, previamente preparado, de forma controlada resultando em cores vivas, definição e uniformidade. Este processo proporciona a possibilidade de impressão de pequenas metragens de tecido. Entre as desvantagens, está a menor velocidade de impressão, quando comparado, por exemplo, com a impressão por cilindros.

Junto com a transformação dos processos de criação de estampa, está a evolução dos métodos e possibilidades de estamperia. Neste sentido, a estamperia digital possibilitou a ampliação na variedade de criações, dando aos designers abrangência de experimentações e novas possibilidades de trabalho, além de maior liberdade nos processos de desenvolvimento e criação de produtos, abrindo possibilidades únicas de personalização à uma menor demanda de quantidade, e com maior facilidade nos métodos processuais.

2.3 MANIPULAÇÃO DE SUPERFÍCIE

A representação de um período através do uso da superfície atua como um aliado importante. Somos seres visuais e, segundo Rüttschilling (2008, p.24), superfícies são delimitadores de forma. Sendo assim, estão em toda a parte, e sempre foram receptáculos para a expressão humana [...]. Da mesma maneira, na visão de Freitas (2011, p. 41), a pele de um produto, assim como a nossa, é a primeira interface comunicativa entre o usuário e o objeto, interior e exterior. Então o uso do design de superfície é de grande apoio para a disseminação de informações e história. Conforme Pezzolo (2017), a percepção de ornamentação dos objetos se iniciou pelo adorno do próprio corpo do ser humano utilizando materiais minerais para obter pigmentos que, pintados no corpo, ofereciam proteção mágica e distinção da posição social dentro de uma comunidade.

Diferente do conceito atual da estamperia, antes do surgimento das matrizes, as ornamentações eram executadas de forma singular, sem a possibilidade de

repetição do mesmo desenho. Apesar de Chataignier (2006) conceitualizar, e parte, esta reprodução sendo restrita ao tecido, é importante destacar que outras superfícies eram estampadas de forma única, como por exemplo, os materiais cerâmicos, que recebiam ornamentação únicas, e que nem sempre repetiam a mesma configuração.

Estampar ou imprimir designa de maneira genérica diferentes procedimentos que têm como finalidade produzir desenhos coloridos – e também brancos ou monocromáticos – na superfície de um tecido, como se fosse uma pintura localizada que se repete ao longo da metragem da peça e aplicada no seu lado conhecido como lado direito. (CHATAIGNIER, 2006, p. 82).

Das possibilidades que as superfícies nos oferecem enquanto suporte, podemos citar a manipulação de superfície, ornamentação e a intervenção têxtil, que acabam se entrelaçando tanto na prática, quanto na forma em que são citadas, e compreendem possibilidades onde o tecido é submetido as mais diversas experimentações em sua superfície, podendo ser com a utilização do próprio tecido, de aviamentos tradicionais e materiais experimentais. Sobre a manipulação de superfícies, Briggs-Goode (2014, p. 106) expõe que “Esses processos alteram as características da superfície do tecido, introduzindo efeitos como relevos, flocagem ou metalizados [...]”. Já Udale (2009) define a ornamentação de superfícies da seguinte maneira:

Em certas culturas a ornamentação expressa identidade social ou superstições. Botões, medalhões e galões mostram status social e poder. Penas de águia são usados por nativos da América do Norte e significam coragem. Artigos brilhantes como moedas ou espelhos, são comumente costurados em roupas para evitar o mau olhado. (UDALE, 2009, p. 108)

As possibilidades de criação de efeitos visuais e texturas quando aplicados aos tecidos e tratamentos na superfície podem ser diversos dependendo das técnicas e materiais utilizados. Uma possibilidade são os bordados, que a partir dessa técnica, desenhos são criados através da utilização de linhas e pontos sobre a superfície. Inúmeros pontos e tipos de bordados podem conferir variados acabamentos à superfície, podendo ainda serem utilizadas, junto das linhas, a aplicação de pedras, miçangas, lantejoulas, paetês, entre outros materiais para a criação de padronagens com cores e texturas (UDALE, 2009). Nas peças

apresentadas no desfile de Alta Costura da Schiaparelli, Outono 2021, podemos ver a utilização de diversas técnicas e materiais para os bordados. (Figura 8).

Figura 8 - Bordados desfile de Alta Costura da Schiaparelli.



Fonte: Compilação do autor⁶.

De maneira geral, o bordado livre é caracterizado pelo seu caráter experimental, que acontece desde a escolha do desenho e risco, escolha dos materiais (agulha e fios), escolha da superfície, dos pontos e dos efeitos que essa técnica propõe. Pode se utilizar apenas de trabalho manual ou também auxílio de máquinas de costura. Sobre essa flexibilidade e suas infinitas possibilidades, Ziani (2013) destaca a versatilidade desta técnica.

O Bordado Livre consiste em manter a tradição como base e os pontos tradicionais são utilizados com o objetivo de ultrapassar as regras básicas. Preencher espaços sem uniformidade, dimensionar profundidade, compor desenhos e tramas, enfim dar efeitos sensíveis que fazem da tradição do bordar a base para transformar e colocar essa linguagem entre as artes visuais. A opção por não utilizar bastidores, a possibilidade de criar o próprio desenho e bordá-lo, também são aspectos que compõem a técnica do bordado livre (ZIANI, 2013, p. 194).

Podem ser utilizados apliques em tecidos, renda, materiais sintéticos, entre outros sobrepostos em formatos variados, e até mesmo no verso do tecido base, que posteriormente, pode ser recortado para revelar a camada inferior ornamentada. Podendo ser utilizadas também tramas entrelaçadas de tecidos diversos e aplicações de materiais não convencionais, de forma que as possibilidades são infinitas. Na Figura 9A temos o trabalho da designer Charlotte Bolton, após na Figura

⁶ Montagem elaborada a partir de imagens coletadas no site da Vogue Runway. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-couture/schiaparelli>.

9B um detalhe da peça da estilista Mary Katrantzou, coleção de outono de 2016. Na sequência, a Figura 9C apresenta a intervenção com bordado sobre fotografia de Valeria Duque, e, por fim na Figura 9D, o detalhe de tramados de tecidos e bordados do desfile de Alta Costura de Viktor e Rolf, outono 2016.

Figura 9 - Possibilidades dentro da manipulação da superfície em técnica livre experimental: (A) Charlotte Bolton; (B) Mary Katrantzou; (C) Valeria Duque; (D) Viktor e Rolf.



Fonte: Compilação do autor⁷.

A criação de ligações, conexões e contextos possíveis, através das composições visuais está ligada à percepção, que é subjetiva a cada indivíduo. A mensagem estampada é composta por conceitos visuais, e os processos construídos resultam em um repertório original, não somente pessoal (acrescenta-se nessa etapa a bagagem cultural do indivíduo que projeta as possibilidades a serem empregadas na superfície), mas vai além, tendo em vista os objetivos propostos de contar, expressar, explicar, inspirar e afetar de algum modo o observador da proposta, sendo isso possível através da utilização de imagens, cores, palavras e texturas que podem ser lidas e que acabam afetando de várias maneiras o observador. A manipulação, intervenção e ornamentação da superfície é uma vertente de importância significativa, se observarmos as mais variadas áreas em que ele atua e exerce influência. A abrangência de suportes onde pode ser aplicado, e como ele interage com o usuário, possibilita diversas formas de conexões com os receptores destas possibilidades visuais.

⁷ Montagem elaborada utilizando imagens coletadas nos sites (A) Embellished Talk, (B e D) Vogue Runway e (C) Valeria Duque.

2.4 ARTISTAS

Após a pesquisa sobre a manualidade do bordado livre e as possibilidades na manipulação de superfície, buscou-se identificar neste subitem artistas que utilizam o bordado como linguagem, a fim de verificar os percursos, processos criativos e suas formas de expressão, também como as técnicas utilizadas, no intuito de conhecer o resultado das produções destes artistas.

2.4.1 Rosana Paulino

A primeira artista a ser destacada, é a artista visual, educadora e curadora Rosana Paulino (1987), que é doutora em Artes Visuais pela ECAC/ESP (Universidade de São Paulo), especialista em gravura pelo *London Print Studio* e recebeu o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras.

Rosana consegue gerar uma grande conexão com o público ao trazer sua história autobiográfica para suas obras, fazendo com que muitas mulheres se identifiquem com seus questionamentos. Como diz Bamonte (2008, p. 294), Paulino se enquadra em uma tendência artística chamada “*story art*”, em que o artista busca estabelecer uma relação com o público através de sentimentos, acontecimentos e memória. Sobre a relação entre conexões e obra, Salles (2016) destaca que existe a:

[...] necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que as novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2016, p. 17)

A autobiografia é uma das características mais marcantes nas suas obras, pois através dela são levantados questionamentos e discussões. A artista expressa suas vivências e sua forma de pensar através do bordado, esse sendo utilizado não apenas como ornamento, mas usado pela artista para transportar a obra para outro local, transformando-a em um instrumento de denúncia: “Em várias obras, Rosana Paulino utiliza a costura e o bordado como técnica e formas de registro, as quais, a artista, constitui maneiras de trabalhar a memória, comunicar-se (BAMONTE, 2008, p. 295). Nas obras da exposição individual Atlântico Vermelho, Rosana Paulino se apropria dos elementos historicamente associados ao universo feminino, como a arte têxtil, e

os transforma, ressignificando através deles temas como a violência e a problemática da condição do negro na sociedade atual. Em ambas as obras, Figuras 10 e 11, que fazem parte da exposição, a artista utiliza impressão sobre tecido e bordado na criação de uma espécie de *patchwork*.

Figura 10 - Sem Título (2016), impressão sobre tecido, ponta seca e costura.



Fonte: Ignorância Times, 2020.

Figura 11 – Atlântico Vermelho (2017), impressão digital sobre tecido, recorte e costura.



Fonte: Ignorância Times, 2020.

O bordado tem um sentido simbólico nas obras de Atlântico Vermelho, além da linha ser usada para unir as impressões em tecido, criando composições, ela é usada no bordado na criação de elementos, como o crânio, e de maneira mais rígida, no apagamento dos rostos.

Outra obra que tem características que se aproximam à manipulação de superfície e também no uso de memórias, é a obra Parede da Memória (1994-2015) apresentada na Figura 12.

Figura 12 – Parede da Memória de Rosana Paulino.



Fonte: Reina, 2018.

Neste trabalho, a artista utilizou fotografias de brasileiros negros, algumas delas de sua própria família, para a criação da obra. As bordas dos elementos são costuradas com linha amarela e preta, e as peças foram distribuídas de forma linear na parede.

Fica claro que o bordado e as intervenções nas superfícies têm um papel fundamental na obra de Rosana Paulino. A maneira como a técnica é aplicada apresenta uma abordagem mais contemporânea na forma de comunicação, transmitindo força e valorizando o bordado como meio comunicativo de suas memórias, e em questões de como é ser uma mulher negra nos dias atuais.

2.4.2 Arthur Bispo do Rosário

Arthur Bispo do Rosário (1911-1988) passou boa parte de sua vida em uma instituição criada no início do século XX, a Colônia Juliano Moreira. Esta instituição abrigava pessoas, que na visão distorcida da época, eram consideradas anormais, sendo assim, maior parte de suas obras foram criadas lá, com materiais que Bispo encontrava na instituição. O artista foi diagnosticado na época como esquizofrênico-paranoico, mas antes disso, Yazigi (2003) cita que Bispo havia trabalhado na marinha dos 15 aos 23 anos, e lá aprendeu a lutar boxe, experiência essa que lhe garantiu uma posição privilegiada na Colônia. Yazigi (2003) também aborda sobre a infância de Arthur Bispo, e como as tradições de sua família são impressas e presentes em suas obras. Uma infância marcada por procissões, quadrilhas e desfiles em que os participantes se destacavam por suas vestes coloridas e profusamente bordadas, tradições estas claramente expressas em sua obra. Referências religiosas, presentes tanto em seu nome, quanto nos festejos que participava quando criança, são recorrentes em toda sua vida, e também se refletem na maioria de suas produções. Um grande exemplo disso é o Manto da Apresentação (Figura 13), que possui um teor sagrado para Bispo, tendo como conceito, revestir o corpo do artista no dia de sua morte. Sobre o Manto da Apresentação, para Dantas (2016, p. 66) “[...] é uma miscelânea do popular, do sagrado e do profano, materializado em poesia. Sua narrativa é densa, profusa e confusa, um labirinto de ideias, histórias e memórias, inseridas numa rede de conexões múltiplas e entrecruzadas”.

Figura 13 - À esquerda, parte externa do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário. À direita, parte do avesso do Manto.



Fonte: Compilação do autor⁸.

Na parte externa do manto, Bispo explora o uso de cores e elementos têxteis como bordados, franjas, fios, aplicações, entre outros, que representam seu cotidiano. Já na parte interna, está bordado o nome de pessoas, que seria aquelas que ele gostaria que fossem para os céus.

Outras obras de Bispo que se relacionam com a presente pesquisa, são os estandartes. Na Figura 14, podemos ver ele carregando uma de suas obras, que eram feitas com materiais de seu cotidiano e o que eram encontrados na Colônia. Em outros de seus estandartes, Figura 15, eram bordados mapas de navegação, com lugares por onde já tinha passado, cidades, países, nome de pessoas, tudo era registrado por bordados, podendo ser escritas, ou até mesmo mapas com figuras de navios e símbolos diversos. Sobre sua matéria-prima, Maciel (2004) comenta que ela é resultado da proposta estética do seu tempo:

Buscava sua matéria-prima (sic) no cotidiano mais imediato, nos redutos marginalizados da pobreza, no agora de sua própria experiência: sapatos, canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, cobertores puídos, madeira arrancada das caixas de feira e dos cabos de vassouras, linha desfiada dos uniformes dos internos, botões, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, tudo o que perdeu, esqueceu ou desprezou. (MACIEL, 2004, p. 17)

⁸ Montagem criada a partir de imagens do site do Museu Bispo do Rosário.

Figura 14 – Arthur Bispo do Rosário segurando um de seus estandartes.



Fonte: Outras vocês del ver, [s.d.]b.

Figura 15 – Estandartes feitos por Arthur Bispo do Rosário.



Fonte: Compilação do autor⁹.

No trabalho de Bispo podemos ver como a memória de fato se funde com seu inconsciente em um trabalho de reconstrução da memória. De maneira paciente, iniciando pelo desfiamento de materiais que são transformados em novos, nesse momento já carregados do peso do tempo que a tarefa lhe consumiu. Palavras são

⁹ Montagem realizada a partir de imagens extraídas de Outras voces del ver e Branco.

escritas de maneira lenta, sendo bordadas: “o ato de escrever bordando parece que organizava os pensamentos do artista ou os arquivos de sua memória”. (DANTAS, 2016, p.135).

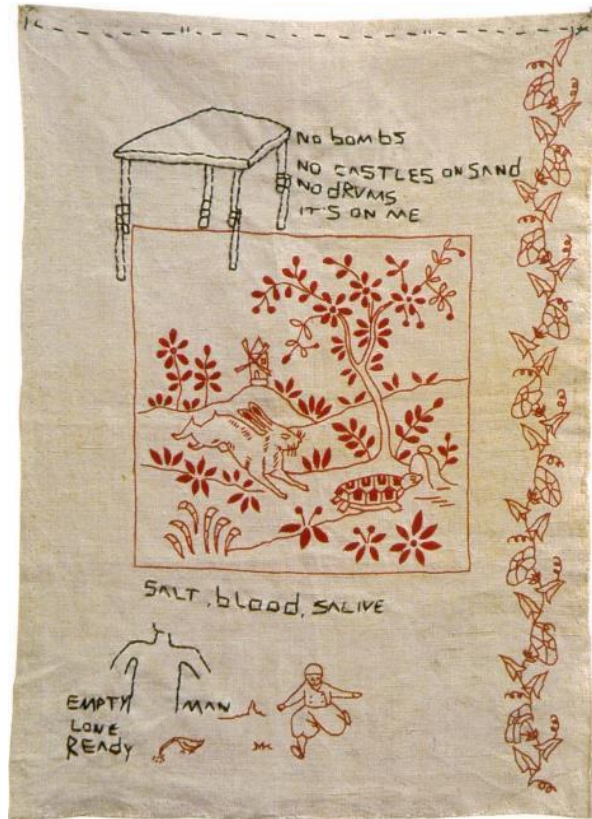
2.4.3 Leonilson

José Leonilson Bezerra Dias nasceu no dia 1º de março de 1957, na cidade de Fortaleza. O quarto de cinco irmãos, Leonilson era filho de Theodorino, comerciante de tecidos, e de acordo com Cassundé (2012), o interesse de Leonilson pela arte e desenho iniciou-se já na infância, já que tinha como costume a observação do espaço de costura de sua mãe, recolhendo pedaços de tecidos para utilizar nas suas brincadeiras. A obra de Leonilson, segundo Cassundé (2012), é dotada de referências do seu imaginário infantil, que possui importante papel no desenvolvimento da construção poética do artista.

Nas criações de Leonilson, conforme Resende (2012), palavras e textos materializam-se por meio das imagens, como meio para comunicar-se com o seu público construindo subjetividades. Utilizando como linguagem a primeira pessoa, o artista reproduz palavras e textos através de seus bordados, pinturas e desenhos. A utilização de materiais variados tais como tecidos de suporte e bordados, reaparecem nas obras de Leonilson em suas produções mais recentes.

É a partir da prática da costura e do desenho utilizando pontos e linhas que surge o chamado e a necessidade pela busca por uma forma de se comunicar. Resende afirma que “Ao delimitar todo esse trajeto e costurar todos os pontos encontra-se a vida, o secreto, o particular, o romântico [...]” (RESENDE, 2012, p. 19). Assim, as produções de Leonilson na visão de Resende (2012), compreendem uma questão pessoal do artista. Na Figura 16, Leonilson utiliza apenas de bordado com linha sobre linho, usando elementos figurativos e palavras para a composição do trabalho. Nas Figuras 17 e 18, o artista se utiliza além de linhas, pedras e cristais acrescentando sobre a superfície têxtil materiais não convencionais. Percebe-se em Puros e Duros, o encapsulamento das pedras envoltas em metal, para que as mesmas possam ser fixadas ao tecido causando uma camada além de visualidade perceptível na composição.

Figura 16 - Empty Man, 1991, Bordado sobre linho



Fonte: Extraído de Cassundé e Resende (2012, p. 183).

Figura 17 - Puros e Duros, 1991, Bordado e pedras semipreciosas



Fonte: Luna, [s.d.].

Figura 18 - Voilà mon coeur, 1989, bordado, cristais e feltro sobre lona



Fonte: Luna, [s.d.].

Além dos trabalhos de Leonilson onde ele faz a utilização do bordado como suporte para sua criação, é possível verificar em sua produção o uso de várias técnicas, o que demonstra que o artista não se via preso em nenhum estilo da produção artística. Não havia a preocupação em ser um artista abstrato, conceitual ou figurativo, percebe-se uma valorização da matéria, e a ligação do artista com o processo, que em muitos exemplos, são reflexo de sua vida, de sua relação consigo mesmo e com o mundo. Com o uso das palavras, Leonilson quase que as usa em modo de confissão de seus sentimentos mais íntimos, um artista preocupado em relatar a verdade, faz uso de palavras bordadas como um manifesto. Sua identidade era exposta em seus trabalhos, criando uma interação com o observador, deixando por conta do outro as possíveis leituras possam ser feitas de sua obra.

3 ESTANDARTES

Tratamos neste momento a investigação sobre a materialidade e contextos ligados aos estandartes. A primeira definição encontrada no dicionário Aurélio da palavra “estandarte” é: “bandeira de guerra”, e de fato, os exércitos se utilizavam deste instrumento que Plutarco [s.d.], na Roma Antiga, comentava que cada Legião possuía seu próprio estandarte. Para Silva (2016) o termo estandarte é aplicado aos mais diversos tipos de bandeiras: bandeiras militares, bandeiras de corporações ou comunidades religiosas, bandeiras distintivas de chefes de estado ou de famílias reais, de agremiações carnavalescas, entre outras.

O estandarte por definição é uma bandeira e por tanto remonta ao surgimento e uso efetivo delas desde que se tem notícia na antiguidade. Podemos supor como suas primeiras aparições as “procissões” egípcias, fenícias e gregas e mais ainda os cortejos militares de comemoração das vitórias durante o Império Romano [...] (SILVA, 2017, p. 5)

Para encontrar as origens dos estandartes, se faz necessário entender o que sua forma e elementos caracterizam. Na Idade Média, segundo Benjamin (1990), os estandartes tomaram forma mais próxima da vista atualmente, com as ocupações islâmicas da Península Ibérica e parte da Itália, onde obtiveram maior desenvolvimento neste período em que houve um crescimento do poder e disputas entre a nobreza italiana.

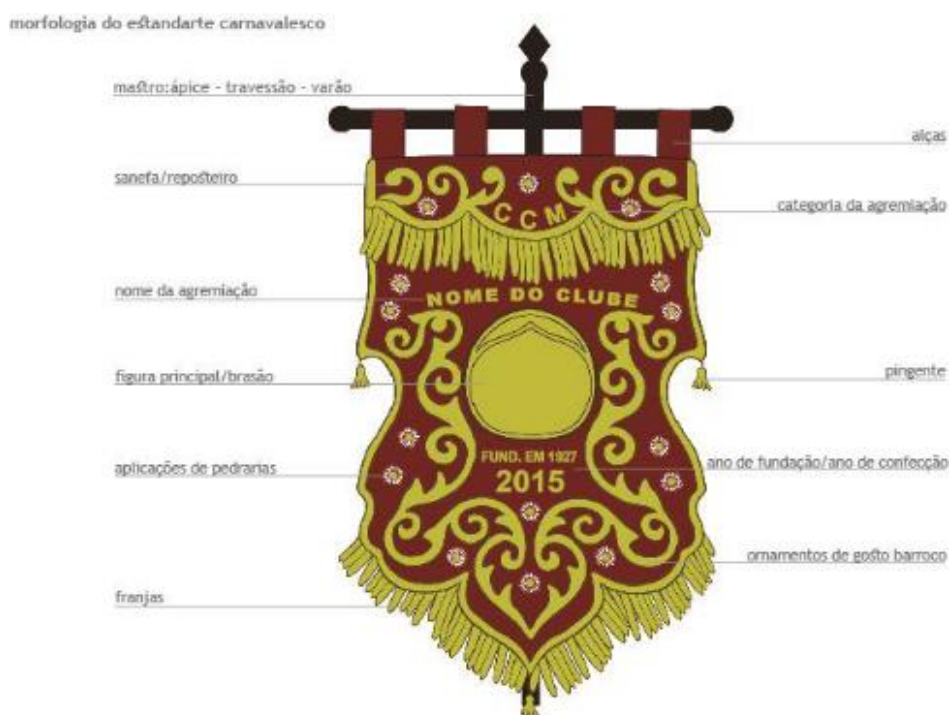
A presença dos estandartes e sua importância crescente deve ser compreendida no contexto do desenvolvimento da Heráldica, como arte e técnica de natureza semiológica, a serviço da nobreza. Nascida da necessidade de identificar as partes em conflito nos campos de batalha, que vai progressivamente se tornando uma arte cortesã e palaciana, na medida em que o poder passa da nobreza militar rural para a corte e se concentra na cidade e na figura do rei. Às vésperas do Renascimento, as cidades, as corporações de ofício e as confrarias religiosas europeias já possuíam seus brasões e estandartes. (BENJAMIN, 1990, p.57)

Chegando no Brasil, o estandarte adquire usos diversos, dentre eles, se torna símbolo, uma espécie de documento identificatório de uma das maiores manifestações de nossa cultura popular, o Carnaval, sendo esse possivelmente o período mais importante da história dos estandartes no Brasil, este objeto se faz presente no processo de construção da identidade brasileira. A mistura de diferentes culturas e as diversas manifestações pelo país, moldam seu significado e sua

importância, tendo o catolicismo, a política, mitos, lendas e crenças como elementos influenciadores diretos na sua configuração atual. Para Silva (2016) o carnaval, como conhecemos hoje, tem origem nas festas pagãs da Europa antiga, chegando a remontar as Saturnais, Bacanais e Lupercalis romanos ou ao culto a Dionísio, realizado pelos gregos. No Brasil, o carnaval adquire diversas manifestações, aqui trataremos mais especificamente do frevo e do maracatu, festas populares que se utilizam do estandarte.

Iniciando pela sua estrutura, os estandartes podem variar dependendo de quem faz seu uso, mas por padrão, algumas características são utilizadas, e estas fazem a simbologia dessa alegoria ser reconhecida quando vista. Iniciando pela sua estrutura, fabricado em tecido, podem ter formatos variados que são sugeridos pelo artesão que irá fazer a confecção. Essa base em tecido é afixada ao mastro: ápice – travessão – varão, que sustenta toda a estrutura a ser acrescentada ao tecido. Informações podem sempre ser alteradas, nos estandartes religiosos basicamente na parte central se encontra a imagem do santo e, em seu entorno, os adornos. Já nos estandartes utilizados no frevo e maracatu, seguem as indicações sugeridas por Silva (2016), na Figura 19. Nesta configuração entram os elementos escritos, como o nome e a categoria da agremiação, junto com sua data de fundação. De elementos figurativos, o brasão ou figura central representando a agremiação, e na parte decorativa, aplicações em pedrarias, pingentes, franjas e ornamentos de gosto barroco.

Figura 19 - Infográfico com o detalhamento da estrutura do estandarte sugerido por Silva (2016)



Fonte: Extraído de Silva (2016).

Nos diversos estudos sobre a cultura popular brasileira e afro-brasileira, o maracatu é sempre identificado como uma das manifestações com mais características africanas, e ele também se utiliza dos estandartes para identificação no carnaval. O Maracatu é sempre relacionado historicamente a irmandades católicas negras e aos cortejos em homenagens aos reis negros coroados (TSEZANAS, 2010).

Com manifestações iniciadas em todo o Brasil no início do século XVII, as únicas que permanecem ativas ocorrem em Pernambuco e no Ceará, as mesmas manifestações na Bahia e Rio de Janeiro, que acabaram extintas, eram consideradas um risco à paz e aos bons costumes da população na época (Dossiê do Maracatu Nação, 2014).

O Carnaval Pernambucano também se utiliza dos estandartes, sendo este suporte considerado o maior símbolo de identidade cultural dos clubes de frevo¹⁰. Os clubes são agremiações carnavalescas, que se associam e se utilizam além do frevo

¹⁰ Atualmente existem diversos tipos de frevo, alguns dançados enquanto outros apenas envolvem música instrumental, ou voz solista com acompanhamento instrumental. Regra geral, o frevo de rua é tocado por bandas ou orquestras de instrumentos de sopro. Em 2012 foi incluído na lista representativa do patrimônio imaterial da humanidade da UNESCO. (VALENTE, 2014, p. 33)

como música, também como dança típica do carnaval, inspirada pela capoeira e pelo ritmo musical do carnaval de Pernambuco. O frevo música é permeado pela fusão de gêneros como a marcha, maxixe, dobrado e polca (SILVA, 2016).

3.1 ESTANDARTES RELIGIOSOS

No Brasil os estandartes são definidos como uma herança da cultura europeia medieval, sendo legado dos portugueses que os introduziram com caráter identificador de tropas militares, irmandades religiosas e confrarias que acabou ganhando espaço maior em cortejos e desfiles públicos. O estandarte também foi sendo incorporado pela cultura popular brasileira, segundo Benjamin (1990), alcançando sua maior expressão no carnaval de Pernambuco, sendo noticiado seus primeiros usos pelo maracatu. O estandarte também é símbolo da religião católica e religiões de matriz africana, fazendo-se presente por meio dos símbolos, ritos, santos e orixás para diversas finalidades.

Para compreender a importância dos estandartes na história do Brasil, os estandartes trazidos pelos portugueses podiam ser vistos na primeira missa realizada no país, celebrada em 26 de abril de 1500 pelo frei Henrique Soares, na Coroa Vermelha, Bahia. Assim, este artefato está intimamente ligado às tradições religiosas brasileiras, abrindo posições das festas do interior, nas comemorações do Rosário, Semana Santa, Divino e Folia de Reis.

Para o curador e professor de história André Oliveira em entrevista concedida à Diocese de Campina Grande sobre os festejos juninos:

[...] primeiramente é preciso destacar que a festa d'O Maior São João do Mundo, tem relação com o nome de São João, santo da Igreja Católica. E esta festa não poderia perder de forma alguma um espaço que colocasse em evidência a presença da Igreja Católica, até porque o santo pertence a esta instituição religiosa. (OLIVEIRA, 2019).

Os estandartes religiosos resgatam a personalidade da fé cristã, onde os católicos costumam ser devotos de diversos santos. Não é incomum encontrarmos diversas imagens de santos em suas casas, conforme apresenta a Figura 21, com devotos segurando estandartes religiosos.

Figura 20 - Estandartes religiosos



Fonte: Extraído de Arouca (2005).

Os estandartes, até então, tinham seu uso exclusivo pelos devotos católicos e sua transição para as festas populares foi realizada pelos escravos. O momento de passagem desse elemento religioso para o profano acontece nos cortejos carnavalescos. Introduzido nos cortejos dos reis de congo na forma de maracatu no carnaval, Silva (2016) descreve que não houve desligamento nem dos cultos religiosos nem das Irmandades, e que eles levavam consigo todos os elementos simbólicos contidos na linguagem visual típica de uma procissão católica. O que originou as cerimônias de coroação dos Reis de Congo e do próprio maracatu foi exatamente essa manifestação dos escravos, em mostrar para os membros do Clero que, dentro de suas tradições, eles tinham seus próprios reis e rainhas, os quais hoje ainda fazem parte dos cortejos dos desfiles do maracatu (SILVA, 2016).

3.2 ESTANDARTES NO MARACATU

O maracatu é uma manifestação artística e carnavalesca em que um cortejo real desfila pelas ruas, acompanhado de um conjunto musical percussivo. Dividido em

vertentes, o maracatu em Pernambuco se dá em duas manifestações. Uma delas é o Maracatu Nação (Figura 22), categorizado como Baque Virado, e presente na parte metropolitana de Recife e “[...] composto majoritariamente por negros e negras, os maracatus nação podem ser remontados às antigas coroações de reis e rainhas do congo” (DOSSIÊ DO MARACATU NAÇÃO, 2014, p. 9). A segunda manifestação é o Maracatu Rural, de Baque Solto (Figura 23), que representa também os cortejos, mas estes influenciados pelos indígenas brasileiros, pela Europa e por religiões de matriz africana. O principal personagem do Maracatu Rural é o Caboclo de Lança, que é o caboclo brasileiro que trabalha nas lavouras. Essa manifestação ocorre apenas na zona da Mata em Pernambuco:

O visual é muito bonito, sobretudo o dos caboclos de lança, que portam um manto (chamado de gola) enfeitado de lantejola, miçanga, vidrilho, canutilho, cujos bordados são, preferencialmente, flores, volutas e arabescos, além de desenhos figurativos, como o da fuga de Jesus para o Egito. Na cabeça, um chapéu recoberto de tiras multicores de papel brilhoso ou celofane. Na mão, uma lança pontiaguda revestida de fitas coloridas que pendem ao longo dela e correspondem, uma a uma, a mil histórias dos carnavais brincados. Nas costas, carregam um engradado de madeira, antigamente forrado com pele de animal (hoje com um tecido à imitação de), que sustenta um conjunto de chocalhos os quais funcionam como idiofones de percussão quando em movimento. O conjunto da fantasia, que eles próprios chamam de arrumação, pesa em torno de vinte quilos ou mais, principalmente quando molhada, pelo suor e/ou chuva. (DOSSIÊ DO MARACATU RURAL, 2013, p.148)

O estandarte, no maracatu, é símbolo da identidade do grupo, normalmente confeccionado em veludo, leva o nome e a data de fundação do grupo. Ele é carregado pelo embaixador, que deve estar dançando, e sempre virando o objeto para todas as direções. Sua principal função é a de identificação, além de agregar nele elementos e símbolos de cada grupo de maracatu (TSEZANAS, 2010).

Figura 21 - Estandarte do Maracatu Nação Cambinda Estrela



Fonte: Extraído do Dossiê do Maracatu Nação, 2014.

Figura 22 - Estandarte Maracatu Baque Solto Cambindinha de Araçoiaba



Fonte: Extraído do Dossiê do Maracatu Baque Solto, 2014.

O estandarte é o primeiro elemento que abre o desfile e apresenta o grupo. Sendo o estandarte o principal elemento simbólico das agremiações, este item

obrigatório em qualquer apresentação, se confunde muitas vezes entre o sagrado e o profano, saindo da igreja diretamente para o carnaval. Esse importante elemento histórico além de ter o objetivo de identificar, se tornou identidade desta manifestação.

3.3 ESTANDARTES NO FREVO

O frevo ocupa lugar de destaque entre as manifestações que fazem parte das celebrações do Carnaval e compreende uma expressão cultural musical, coreográfica e poética de caráter coletivo, embora não deixe de se expressar também em criações individuais.

O primeiro gênero musical criado no Brasil, especificamente para o carnaval, o frevo é categorizado como uma música urbana, e é na música que o frevo inicia seu nascimento, inicialmente menos frenético, sem a dança e sem a companhia das fanfarras. A dança surge dos capoeiristas, que puxavam o bloco. A repressão policial fez com que os golpes fossem disfarçados com a dança e a coreografia passando a ter denominações próprias, tais como, dobradiça, parafuso, tesoura, alicate, entre outras. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA FREVO, 2006)

Os primeiros suportes visuais do frevo foram os estandartes, as roupas, as insígnias dos clubes, os grandes guarda-chuvas. A proximidade, por exemplo, do frevo com as ordens religiosas, é percebida na sua expressão visual. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA FREVO, 2006). O cortejos que se apresentavam retratavam o luxo, que sempre foi presente na Igreja Católica sendo aqui, transposto pelo Carnaval. O Dossiê de candidatura Frevo (2006) ainda cita a influência do simbolismo da igreja católica nos luxuosos estandartes dos clubes, com pinturas de santos e de milagres reinterpretados, podendo ser vistos também na Figura 24.

O estandarte é um dos primeiros e mais importantes meios de expressão visual do frevo. Ele é uma bandeira que identifica as agremiações (troça ou clube), com seus nomes, cores, ano de fundação, ano de confecção do estandarte e símbolo. Seus ancestrais remetem às conformações da heráldica, desde a Idade Média. Os primeiros clubes de frevo, Caiadores, Vassouras, Lenhadores, Pás dos Carvoeiros, saíam às ruas com símbolos próprios, geralmente ligados aos seus elementos de trabalho. Assim, brochas, varas e pincéis para o Caiadores, vassouras, para o Vassourinhas, machados para o Lenhadores. (DOSSIÊ DE CANDIDATURA FREVO, 2006, p. 46)

Figura 23 - Estandartes de agremiações e de clubes carnavalescos do Recife



Fonte: Extraído do Dossiê do Frevo (2006).

A riqueza melódica, a criatividade e a originalidade proveniente da grande mistura de gêneros diversos, foram somadas à inventividade e capacidade criadora dos seus compositores, assim como a diversidade cultural do povo brasileiro. Os escravos recém-libertos, os capoeiras, a nova classe operária e os novos espaços urbanos foram elementos definidores da configuração do Frevo. Na Figura 25, o Porta-estandarte do Clube C. M. Vassourinhas no carnaval de 1953 em Recife.

Figura 24 - Porta-estandarte vestido à Luiz XV, do Clube C. M. Vassourinhas, Carnaval 1953 em Recife.



Fonte: Extraído do Dossiê do Frevo (2006).

Assim como um símbolo de identidade de um grupo, o estandarte utilizado no maracatu faz parte da pesquisa como um suporte de minha identidade, identidade essa composta por minhas memórias. Os estandartes, que tem o principal objetivo de identificação, serão utilizados como suporte para propostas de materialização destas lembranças através da manipulação de superfície e criação de estampas, que posteriormente serão vestidos, numa proposta de criar “*memórias vestíveis*”, memórias materializadas que se transportam das lembranças para o corpo do pesquisador.

4 MEMÓRIA

Instrumento fundamental do laço social, a memória (individual e coletiva) tornou-se, nessa última década, um dos objetos centrais de análise dos historiadores do tempo presente (SILVA, 2002, p. 426). A memória é um elemento constitutivo da formação humana e profissional. Com ela aprendemos sobre nossos sentimentos, limites, funcionamento do corpo e emoções. As memórias, mais especificamente a memória afetiva, é uma lembrança que surge por meio de elementos sensoriais e emocionais. Um item importante são as imagens, pois elas são um ponto de partida para a reconstrução das lembranças, representam um marco na memória, além de acioná-la, acabam retendo, num determinado sentido, informações de um tempo vivido, sendo que para Halbwachs (2004, p. 53) “[...] não são somente os fatos, mas as maneiras de ser e de pensar de um passado, de um ontem, que se fixam na memória”.

Se bem que a sociedade se assemelhe a essas tramas de fios obtidos passando um sobre o outro, de modo que eles escalonam regularmente, numa série de fibras animais ou vegetais, ou de preferência, no tecido, que resulta do entrecruzamento de todos esses fios. É verdade que o tecido de algodão ou seda se divide e que as linhas de divisão correspondem ao objetivo de um modelo ou de um desenho. Será que acontece isso mesmo na sucessão de gerações? (HALBWACHS, 2004, p. 87).

Ao lembrar momentos, familiares, pessoas, personagens a partir de um “trabalho de memória”, segundo Bosi (1987, p. 17), “[...] na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado, a memória não é sonho, é trabalho”. De acordo com Ricoeur (2007, p. 40), a memória permanece em última instância, é a única guardiã de algo que “efetivamente ocorreu no tempo”. Ela assegura a continuidade temporal, a memória, fragmentada e pluralizada, se aproxima da história pela sua “ambição de veracidade”. Ricoeur ainda afirma que, “[...] não temos outro recurso a respeito de referências ao passado, senão a própria memória”. Para o autor, a memória está intimamente ligada à História, às experiências e às vivências.

Ao acessarmos nossos registros pessoais antigos, ou nem tanto antigos temos a oportunidade de transformar ideias e pressupostos. Memórias e afetos, cheiros, sabores, detalhes, objetos, cores e texturas, e através destes estímulos entramos em sintonia com essas memórias tão únicas e singulares, ricas em

simbologia e significados. Sobre além destes aspectos, Pollak (1992) comenta sobre o papel das pessoas e personagens na memória:

Além destes acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens. Aqui também, podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que conhecidas, e ainda de personagens que não pertencem necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (POLLAK, 1992, p. 201-202)

Partindo dessas colocações, Candau (2014), em “Memória e Identidade” coloca que: “A memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada” e, partindo dessa citação, se entende que memória e identidade estão juntas e, naturalmente, não podem ser desassociadas, pois “[...] se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2014, p. 16).

Neste estudo serão utilizadas as propostas elaboradas por Candau (2014) para melhor compreender a memória e suas relações com o indivíduo. O autor elabora uma proposta em três níveis de classificação das memórias individuais.

A primeira, é a memória de baixo nível, ou a protomemória, a mais próxima do que podemos chamar de hábito. Para esta modalidade, Candau (2014, p. 119) nos coloca que: “Podendo determinar atitudes e condutas, a transmissão protomemorial se faz sem pensar, age sobre os indivíduos de maneira involuntária, advém da imersão na sociedade desde a primeira infância, mais do que uma transmissão explícita.”

Na sequência, temos a memória de alto nível ou memória de evocação e/ou lembranças é a memória que incorpora crenças, sentimentos emoções e experiências vividas no passado. De certa forma, refere-se à memória de recordação que pode ser evocada deliberadamente ou invocada involuntariamente. Para esta categoria, o autor comenta que mobilizamos regularmente múltiplas lembranças, recentes ou antigas, e temos por vezes a sorte ou infelicidade de conhecer experiências proustianas, sendo assim teremos aqui duas formas de memória de alto nível. (CANDAU, 2014, p. 23-24). Nesta categoria, Candau (2014) ainda contesta quando citado que não haveria identidade coletiva e pessoal sem o recurso da escrita:

Essa vontade de adesão a um sistema que garanta a perpetuação da uma linhagem, se alimenta de uma memória doméstica de longa duração que se utiliza de vários e diferentes suportes: os documentos de família, os lugares e paisagens que envolvem a propriedade, mas também os múltiplos suportes de lembranças íntimas, objetos tidos como antigos, árvores plantadas por ocasião do nascimento de tal ou tal ancestral, mantas do século passado cuidadosamente dispostas no armário, filmes, fotografias de família, sepulturas, itinerários etc.(CANDAU, 2014, p. 117)

É neste local que se encontra, na memória de alto nível, a chamada expansão da memória, que, segundo Candau (2014) tem o papel de “fixar” o passado:

[...] (lugares, escritos, comemorações, monumentos etc.) contribuem para a manutenção e transmissão da lembrança de dados factuais: estamos assim em presença de “passados formalizados” que vão limitar as possibilidades de interpretação do passado e que, por essa razão, podem ser constitutivos de uma memória “educada”, ou mesmo “institucional”, e, portanto, compartilhada. (CANDAU, 2014, p. 23-24)

E a terceira que é a metamemória, que seria a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória. Esta seria a dimensão de memória passível de compartilhamento coletivo das memórias individuais de cada pessoa. É a memória relativa à representação que cada pessoa faz e diz da sua própria memória, sendo uma forma de apego do indivíduo com o seu passado. Para melhor entendimento, a memória de alto nível será aplicada aos processos propostos na metodologia, e os resultados visuais da pesquisa serão categorizados como metamemória. A metamemória está conectada no que diz respeito à construção de identidade pessoal, sendo a maneira com que interpretamos e representamos lembranças, e o que serão e são feitas com elas. Sobre isso, o autor afirma que “[...] cada um de nós tem uma ideia de sua própria memória e é capaz de discorrer sobre ela para destacar suas particularidades, seu interesse, sua profundidade ou suas lacunas. ” (CANDAU, 2014, p. 24)

Sempre existem relações entre as tramas da vida e as memórias individuais. Considero tais relações como representações, traços, desenhos que podem ser estampados para representar um momento, uma pessoa, uma lembrança, um recorte no tempo. A memória do tempo marca minha história. Sou feito dela, e muito de minha visualidade e trabalho como designer vem deste *background* de minhas memórias e vivências. Acredito que tudo se constrói sobre um determinado desejo, expressão de um sentimento, nada é aleatório e minhas criações se intercalam no tempo e espaço e se constituem enquanto construções de vidas e histórias. Não

existe como manter viva uma memória sem contá-la ou revivê-la através das lembranças. É como uma estampa clássica, elas nunca saem de moda, pois o seu uso torna possível serem lembradas enquanto ainda se fazem presentes. No final, o que realmente importa é como as relações são estabelecidas, se essa memória será individual, para sempre guardada nas lembranças, ou se ela irá se tornar coletiva, uma metamemória afixada a um objeto têxtil passível de observações, de leituras e de pressuposições.

4.1 MEMÓRIAS PESSOAIS

4.1.1 Carvalho

O patriarca da família Silva, Carvalho, ou Seu Carvalho (Figura 26) foi uma árvore grande, imponente. Criou raízes na cidade de Pinhalzinho e deu frutos. Lembro de sempre ver Seu Carvalho como uma proteção, era como um muro, onde com ele me sentia protegido, a salvo. Nos momentos de vivência, sentávamos debaixo da bergamoteira, em frente de sua casa, e lá ele descascava, para mim e meus primos, laranjas e bergamotas, cortava a maçã, tirava as sementes e dividia as porções entre nós. Lembro de me dar dinheiro para comprar detergente para fazer bolas de sabão, pois era meu passatempo preferido. Me recordo da polenta brustolada no fogão a lenha, do pinhão feito na chapa, pronto para comer cedo da manhã antes de ir para a escola, da camada de nata na leiteira, que ficava por horas no calor do fogão.

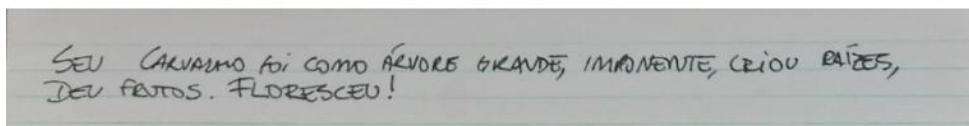
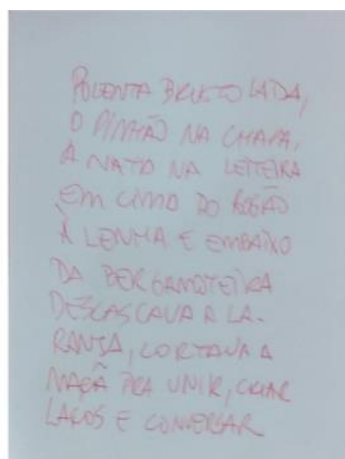
Figura 25 - Foto 3x4 de Carvalho Bertote da Silva. Meu avô.



Fonte: Arquivo do autor (2021).

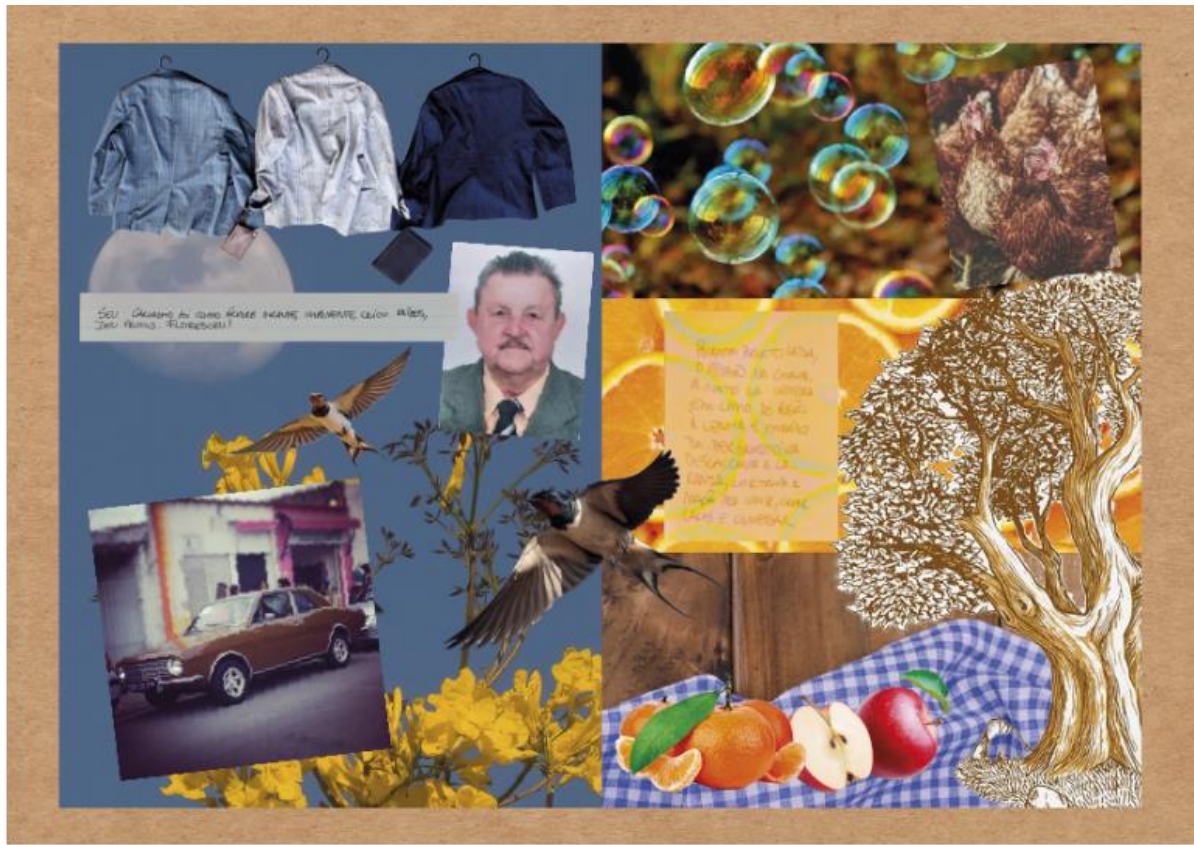
Lembro do galinheiro e do orgulho que ele tinha de como as galinhas e os galos eram bem tratados. Carvalho amava seu Corcel Marrom, não lembro o ano do modelo, mas lembro de andar com ele, e no volume bem alto, tocar as serestas que ele tanto amava. Nas nossas viagens para o litoral ele cantava bem alto: “As *andorinhas* voltaram. E eu também voltei. Pousar no velho ninho, que um dia aqui deixei”. Sempre com o chimarrão na mão, também gostava da música do ipê florido: “Meu Ipê florido, junto a minha cela, hoje tem altura, de minha janela. Só uma diferença, há entre nós agora, aqui dentro as noites, não tem mais aurora”. Seu Carvalho muito antes de muitos familiares perguntou sobre a minha sexualidade, e quando eu disse a verdade, suas palavras foram “Se você é feliz assim, isso é o que importa. Só importa o amor”. Com sua morte lembro de abrir o seu armário, na vontade de guardar alguma lembrança material dele. Meus olhos se encheram ao ver os ternos com padronagem xadrez, peças de cor marrom e verde escuro, e as capangas de couro marrom. Escritas sobre Seu Carvalho no caderno do artista (Figura 27) e painel semântico criado a partir de minhas memórias com ele (Figura 28).

Figura 26 – Escritas no caderno de artista sobre memórias com meu avô Carvalho



Fonte: O autor (2021).

Figura 27 – Painel desenvolvido com memórias do vô Carvalho



Fonte: O autor (2021).

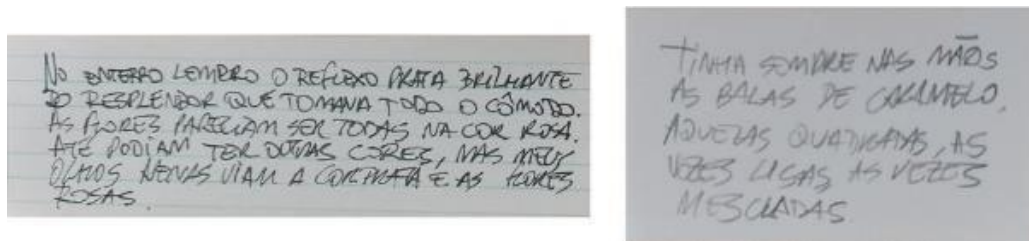
Carvalho era assim, leve, de alma livre, de querer gente de bem ao seu redor, de reunir quem conseguia nos almoços de domingo, de viver intensamente sem pensar, sem planejar. Carvalho, hoje em dia é exemplo, orgulho e saudade.

4.1.2 Nely

Nely Agnes Lang da Silva. Mulher de Carvalho. Vô Nely foi essencial para mim, mesmo com poucas lembranças, sempre ouço falar que minhas tias são muito parecidas com minha vô e, com base nisso, seu legado e seus ensinamentos acabaram passando para frente, e de alguma maneira chegam a mim e são influências para minha formação como pessoa, como ser humano. Vô Nely se foi quando eu era muito pequeno, e algumas das memórias que dela carrego (Figura 30) são de momentos específicos, mas principalmente de seu velório, momentos em sua despedida.

Vó sabia que eu e meus primos adorávamos quando ela chegava em casa com alguma surpresa, alguma lembrança, e as que mais me recordo é dela chegando com balas de caramelo, aquelas quadradas, por vezes de uma cor só, por outras eram mescladas. Também tinha o iogurte, aquele do potinho de sabor morango. Nely teve um derrame, não me recordo data nem quantos anos ela tinha, mas lembro do colchão d'água chegando na casa dos meus avós, ele fazia parte dos cuidados que deveríamos ter com ela a partir daquele momento. Depois disso, apenas me recordo de seu velório. Foi na sala da casa onde morávamos, no centro tinha o caixão, atrás dele um enorme esplendor de cor prata (Figura 31), com dois castiçais enormes, um em cada lado.

Figura 28 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com minha avó Nely



Fonte: O autor (2021).

Figura 29 - Painel desenvolvido com memórias da vó Nely



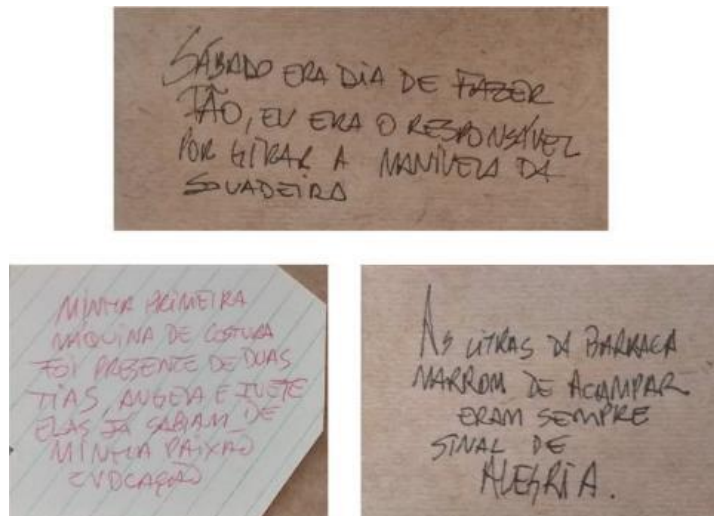
Fonte: O autor (2021).

Lembro do reflexo do esplendor, com diversas pontas e no meio uma pomba, o espírito santo, mas recordo principalmente da cor prata brilhante, reluzente. Ao redor de seu corpo flores rosas, e as coroas que chegavam em sua homenagem pareciam, aos meus olhos, todas em tons cor de rosa. Lembro da enxurrada em meus olhos do brilho prata e o ambiente tomado pela cor rosa. Nely veio da Alemanha jovem, segundo relatos de minhas tias, sofreu muito para aprender a falar português e, jurou nunca ensinar nada da língua alemã para nenhum filho, para eles não sofrerem o que ela sofreu na escola. Vó Nely se tornou professora, e disse que ensinaria para as filhas o que fosse preciso de fazeres manuais, costura, artesanato, mas que principalmente elas estudassem muito, para que elas não precisassem passar pelo sofrimento que ela tinha vivenciado.

4.1.3 Família

Seu Carvalho com Dona Nely teve nove filhos, sendo oito mulheres e um homem. O nome de cada filha tinha que ter o nome de algum santo. Desta maneira tenho como gosto de chamar minhas tias de “As 8 Marias”, Sediane Maria, Rosemeri Maria, Angela Maria, Maria Alice, Maria de Fátima, Maria Terezinha, Angela Maria e Marisa Maria. O único homem, Larri não recebeu nenhum nome de santo em seu batismo. Durante minha infância morei com vários tios, desses momentos trago memórias claras e ainda vivas em minhas lembranças (Figura 31).

Figura 30 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com meus tios



Fonte: O autor (2021).

As principais lembranças com meus tios (Figura 32) são a de quando íamos acampar. Lembro da barraca marrom, com diversas listras do mesmo tom embrulhada em um saco, junto uma lona azul e outra vermelha. Lembro do barulho do rio e do verde das árvores. O prato de vidro, e a xícara branca e marrom. Na Páscoa e Natal, sempre me presenteavam com chocolate branco, meu preferido. Minha primeira máquina de costura foi presente de duas tias, Ivete e Angela, que já percebiam minha paixão e vocação pela costura e artesanato.

Figura 31 - Painel desenvolvido com memórias dos meus tios



Fonte: O autor (2021).

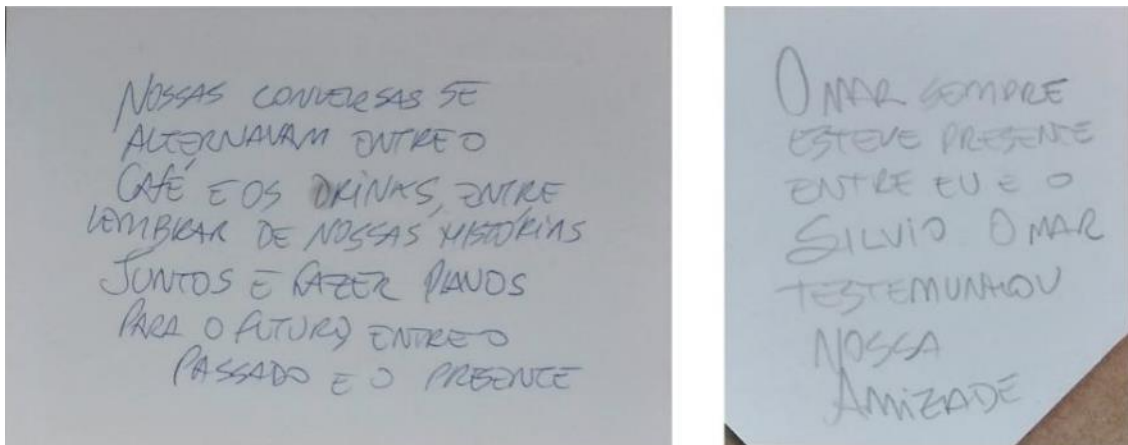
Das memórias e do material, algo além se sobressai dessas lembranças que carrego, se chama herança. Ser um Silva, e poder carregar esse sobrenome tão importante para nossa família, é algo além de que qualquer tipo materialização possível consiga representar. A ligação consanguínea presente em nossa família é algo intangível.

4.1.4 Silvio

Conhecer Sílvio no início de minha adolescência foi um presente que o destino me proporcionou. Essa fase tão turbulenta e densa das minhas memórias foi acalmada, ou menos intensa, com sua presença e companhia. Nossa amizade, que permanece até hoje, me traz muitas memórias e recordações. Lembro dos cartazes com as bordas de papel crepom, do geladinho no final da aula, das partidas de vôlei nos intervalos das aulas. Na hora de estudar, recordo-me principalmente dos sistemas celulares, e suas tentativas de explicar os ribossomos e as mitocôndrias. Lembro do café feito pela sua mãe, sempre antes alternados com estudos e conversas.

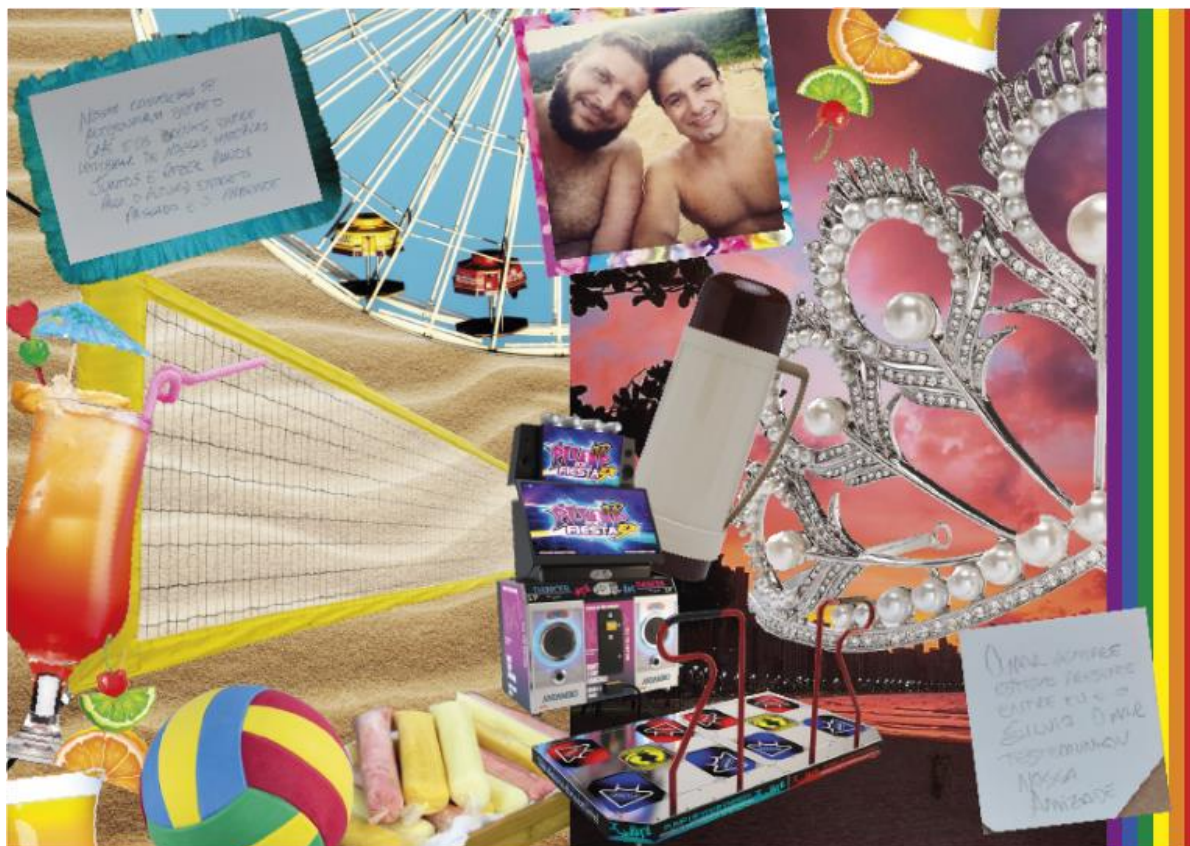
Hoje em nossos encontros alternamos *drinks*, com lembranças do passado e os planos para o futuro. Recordo-me da textura da areia em meus pés, quando saíamos a caminhar por horas, conversando sobre a vida. Do pôr do sol laranja. Do colorido do parque de diversões e da máquina de dança. Até lembro das baladas, das luzes coloridas, e de como era divertido sair sem ter hora para voltar. Escritas sobre memórias com o Sílvio no caderno do artista na Figura 33 e Painel Semântico na Figura 34.

Figura 32 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com meu amigo Sílvio



Fonte: O autor (2021).

Figura 33 - Painel desenvolvido com memórias do meu amigo Silvio



Fonte: O autor (2021).

Minha amizade com Silvio sempre foi cercada pelo mar, por muitas risadas, por algumas viagens, mas sempre por muitas lembranças e alegrias. Quando estamos juntos, o tempo passa mais rápido, as palavras têm mais verdade, e a vida fica mais colorida.

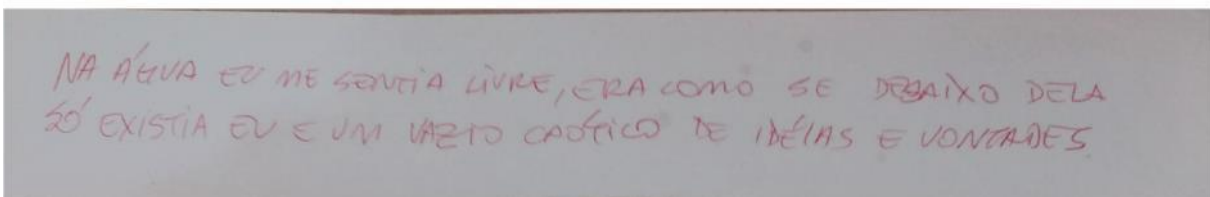
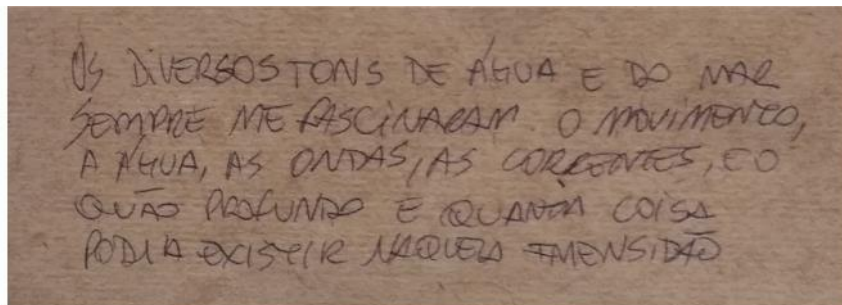
4.1.5 Eu

Minhas lembranças mais fortes de infância são sempre conectadas de alguma maneira, com memórias e momentos na presença da água. Lembro-me que, na água, eu me sentia livre, era como se debaixo dela só existisse eu e um vazio caótico de ideias (Figura 35). Os diversos tons da água e do mar sempre me fascinaram. Mergulhar e me imaginar envolto pelas cores, e por todos os elementos que existem na fauna marinha, era meu passatempo preferido. Me recordo de sentir e imaginar o movimento da água, as correntezas, e o quão profundo podia existir naquela imensidão azul. Outra memória muito forte é a de brincar com tecidos, sem pretensão

nenhuma eu costurava, unia diversos retalhos à mão, com linhas diversas, só queria apenas ver aquele início de *pachtwork* crescer. Recordo de não dar nenhum destino específico a esses tecidos, eram feitos despretensiosamente apenas para ver o efeito que todas as texturas e cores dos diferentes tecidos criavam quando unidos.

Antes de dormir sempre gostava de fazer um chá, acreditava que com esse ritual eu dormiria muito melhor. No quintal da casa do meu vô eu colhia cidreira, hortelã e folhas de um imenso pé de limão. Lembro de sempre ter muitos pesadelos, e minha tia Sida dizia para eu fazer o chá para me acalmar. Outras lembranças são ligadas ao circo, uma paixão que perdura até os dias de hoje. As luzes multicoloridas, as roupas brilhantes e extravagantes dos trapezistas e dos palhaços e as cadeiras coloridas da plateia. Na Figura 36, o painel semântico desenvolvido com minhas memórias de infância.

Figura 34 - Escritas no caderno de artista sobre memórias pessoais.



Fonte: O autor (2021).

Figura 35 - Painei desenvolvido com memórias de minha infância.



Fonte: O autor (2021).

Apesar de situações adversas, e de lembranças não tão boas, recorro de ter muitas cores em minha infância, cores das comidas, da natureza, tons de verdes e os azuis do mar. Tudo isso reflete muito em quem eu sou, pois, como vimos anteriormente, somos moldados por nossas memórias, e, de certa forma, a materialização das visualidades através dos meus olhos, se torna reflexo direto de minhas memórias.

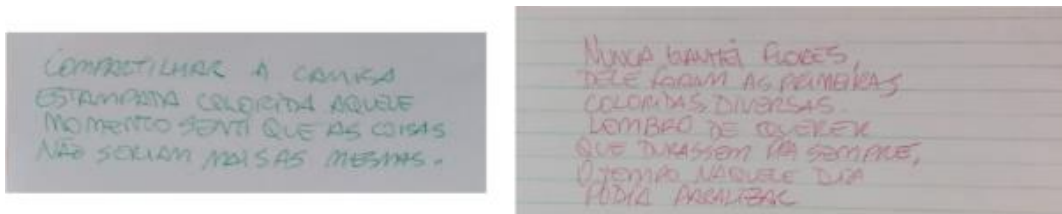
4.1.6 Audrian

Audrian apareceu em minha vida há cerca de 7 anos. Apesar de minhas memórias com ele, de certa forma, ainda muito recentes, se fazem muito fortes e latentes em minhas vivências e nos momentos em que ao acesso. Em nosso primeiro encontro nos vimos vestidos da mesma maneira, com colete jeans, camiseta vermelha e calção preto. Acredito que essa identificação visual inicial muito intensa nos moldou

com forte conexão desde o início de nosso relacionamento. Uma de nossas conexões mais importantes sempre esteve conectada com peças de roupas.

A primeira troca de peças de roupas foi um momento muito marcante. Dei a ele uma camisa colorida que era minha, e que ele sempre gostou. Ver ele vestir, e fazer daquela peça de roupa, que fazia parte de minha história, agora parte das memórias dele, me fez sentir naquele momento que as coisas não seriam mais as mesmas. Em nosso primeiro ano de namoro, me recordo de flores. Nunca tinha ganhado flores, e as que ele me presenteou, foram as primeiras. Eram coloridas, diversas, e lembro de querer que elas durassem para sempre, e que naquele dia, o tempo poderia parar para sempre. Escritas sobre memórias com o Audrian no caderno do artista na Figura 37 e painel semântico na Figura 38.

Figura 36 - Escritas no caderno de artista sobre memórias com Audrian.



Fonte: O autor (2021).

Figura 37 - Painel desenvolvido com memórias de Audrian



Fonte: O autor (2021).

Muitas plantas e as conversas sobre signos estiveram presentes em nossa rotina. Eu, de gêmeos, ele, de câncer, eu sou cor, ele é mais neutro. Eu sou noite, ele é dia. Nos entendemos e nos amamos com essa dualidade frequente.

Os Painéis Semânticos no contexto de memória, começam a se materializar metamemória já neste processo de busca por elementos a serem atribuídos na sua construção, podendo ser figurativos, com cores específicas e itens específicos diversos que fazem parte de alguma lembrança, bem como subjetivos, com elementos abstratos como cheiros e sensações que eram presentes na atmosfera de minhas memórias. Por meio dos painéis ocorre um avivamento das lembranças, abrindo possibilidades para posteriormente sintetizar estas memórias na superfície.

5 ESTANDARTES DA MEMÓRIA: METODOLOGIA PROJETUAL E PROCESSOS CRIATIVOS

Conforme a natureza da pesquisa, ela será desenvolvida de maneira aplicada, logo, todo o processo terá como resultado final um conjunto de estandartes. A metodologia foi pensada como uma linha guia, por onde a pesquisa irá percorrer um caminho, no qual serão esclarecidas e facilitadas diversas etapas desse trajeto. Ela foi sintetizada, com objetivo de ser direta e focada em realmente resolver as necessidades do projeto.

5.1 PROBLEMATIZAÇÃO

Para início da parte metodológica, nas definições iniciais projetuais, será utilizada a etapa da Problematização proposta por Gui Bonsiepe (1984). O autor sugere que sejam introduzidas e entendidas nesta etapa as metas gerais e específicas do projeto. Nesta etapa são apresentados os fatores relevantes acerca do problema em estudo, suas necessidades e objetivos. Para o atual projeto, as perguntas bonsiepeanas “O que? ”, “Por que? ” e “Como? ” foram aplicadas em três etapas, destinadas para as partes práticas projetuais, sendo elas: 1. Os próprios estandartes, modelos finais resultado de todo processo projetual e criativo; 2. As manipulações de superfície que serão aplicadas; 3. As estampas que serão desenvolvidas e usadas nos estandartes.

Quadro 1 - Perguntas bonsiepeanas 1ª etapa

Estandartes	
O que?	<ul style="list-style-type: none"> • 06 estandartes com dimensões médias de 70 cm de largura. As alturas dos estandartes serão de tamanhos variados por se tratar de um processo experimental.
Por que?	<ul style="list-style-type: none"> • Para adequação a demanda do Curso de Pós-Graduação em Design de Superfície de se apresentar os resultados da pesquisa através de um produto. • Pois os estandartes confeccionados pelo pesquisador têm ligação direta com a proposta de utilizá-los como uma forma de identificação pessoal através das memórias, de torná-los em uma peça em que crie a percepção de estar vestindo memórias, vestindo sua identidade.

Como?	<ul style="list-style-type: none"> • Os estandartes serão confeccionados manualmente, a partir do conhecimento prévio do pesquisador com a aplicação de algumas técnicas em diferentes tecidos como suporte. Tem como objetivo explorar possibilidades que serão experimentadas durante o processo de confecção dos mesmos.
-------	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Quadro 2 - Perguntas bonsiepeanas 2ª etapa

Manipulação de Superfície	
O que?	<ul style="list-style-type: none"> • Intervenção nos estandartes com manipulação na superfície em diferentes técnicas e utilizando materiais diversos.
Por que?	<ul style="list-style-type: none"> • Para investigar e experimentar as possibilidades estéticas obtidas por meio de processos manuais no contexto do Design de Superfície.
Como?	<ul style="list-style-type: none"> • As experimentações serão feitas manualmente com aviamentos diversos. Serão utilizados lã e linhas de diversas espessuras, cristais, paetês, fio de malha, tecidos e outros materiais que possam ser agregados ao processo.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Quadro 3 - Perguntas bonsiepeanas 3ª etapa

Estampas	
O que?	<ul style="list-style-type: none"> • Estampas localizadas e rapport em diversas técnicas para serem utilizadas na confecção dos estandartes.
Por que?	<ul style="list-style-type: none"> • Para complementar o processo, que além da manipulação de superfície, tenha a inclusão de desenvolvimento de estampas para alguns estandartes selecionados.
Como?	<ul style="list-style-type: none"> • As estampas serão desenvolvidas com processos manuais e digitais para posteriormente serem ajustadas e editadas com o auxílio de <i>softwares</i> e edição.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Os resultados da problematização destacam os propósitos do projeto e norteiam como ele deve ser executado. Algumas premissas são incluídas nessa etapa para definir propósitos mais específicos acerca do desenvolvimento dos estandartes.

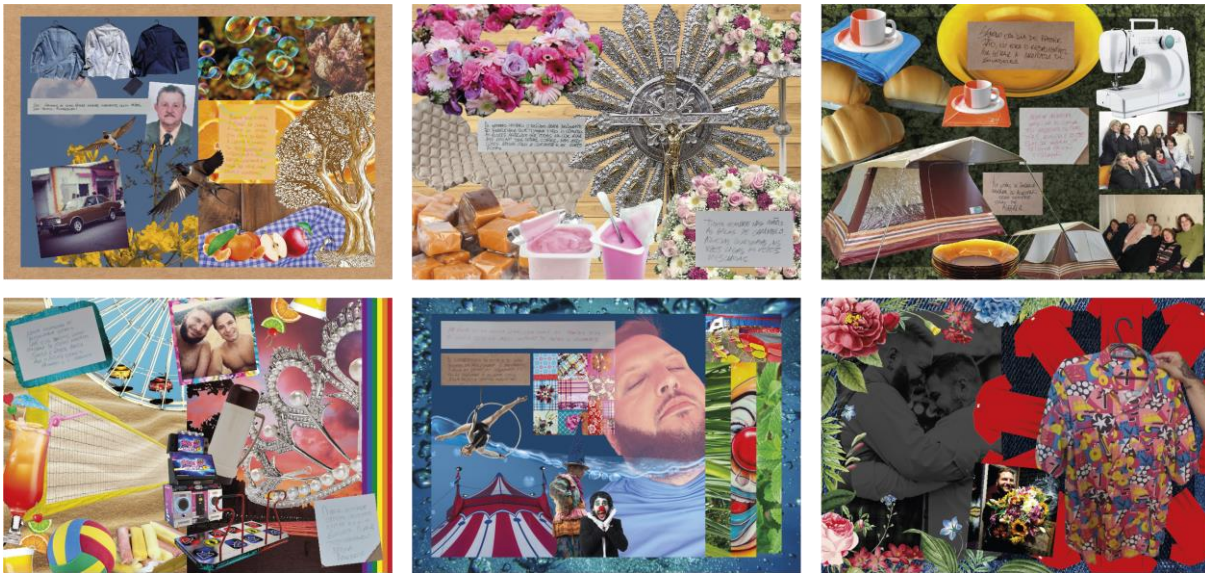
5.2 PAINÉIS SEMÂNTICOS

Partindo dessa etapa serão elaborados painéis semânticos que são ferramentas que possuem como principal característica o uso de referências visuais para orientações de projetos. Eles costumam possuir dois elementos básicos, sendo uma base de suporte e uma mensagem a ser transmitida. Os painéis objetivam demonstrar para Garner & McDonagh-Philp (2001, p. 62) “[...] emoções e sentimentos do designer ao estudar um determinado tema”. Essa ferramenta não é considerada como um painel de tendências, por exemplo, é um instrumento para auxiliar o pesquisador no processo da metodologia. As imagens dos painéis podem ser organizadas em diversas configurações, não possuindo regras específicas, conforme aponta Pereira:

[...] enquanto alguns profissionais optam por separar as referências da prancha em aspectos a serem planejados (paleta de cores, acessórios, ambientes, por exemplo) e outros procuram aproximá-las para facilitar a expressão de ideia, alguns projetistas trabalham com uma lógica de construção aparentemente indefinida. (PEREIRA, 2010, p. 39)

Para a criação dos painéis foram utilizadas, além de atributos materiais contidos em minhas memórias, algumas características subjetivas que foram inseridas a fim de criar uma espécie de *atmosfera* sobre as temáticas e aumentar as possibilidades de subjetividades para o posterior desenvolvimento dos estandartes. Na Figura 39 é possível verificar os painéis desenvolvidos para cada divisão de memórias que foram delimitadas para o desenvolvimento das propostas. Os painéis podem ser visualizados com maiores detalhes entre as páginas 53 e 61.

Figura 38 – Painéis Semânticos criados a partir de minhas memórias.



Fonte: O autor (2022).

Os painéis se fazem necessários na busca da *atmosfera* a ser utilizada nos estandartes e também no processo inicial de avivamento e materialização de elementos presentes das lembranças.

5.3 MAPA MENTAL

Outra ferramenta utilizada foi o Mapa Mental (*Mind Map*). O Mapa Mental é um diagrama usado para representar palavras, ideias, tarefas ou outros itens ligados a um conceito central que são dispostos radialmente em volta deste conceito principal. Uma das definições é do autor De Oliveira Lima (2008), que apresenta o mapa mental como:

Uma ferramenta de organização do conhecimento, capaz de representar ideias ou conceitos na forma de um diagrama hierárquico escrito ou gráfico e capaz de indicar as relações entre os conceitos, procurando refletir a organização da estrutura cognitiva sobre um determinado assunto. (DE OLIVEIRA LIMA, 2008, p. 135)

Enquanto ferramenta, o mapa mental trabalha com conexões entre informações sobre um tema, onde os elementos são organizados de acordo com a importância dos conceitos. A fim de buscar elementos textuais nas descrições das memórias feitas anteriormente, um mapa mental (Figura 40) foi desenvolvido com

alguns elementos destaques, sendo palavras, frases e elementos diversos que se sobressaem dentro de minhas memórias. Para a divisão de categorias foram utilizadas as mesmas premissas das memórias pessoais sendo elas: Carvalho, Nely, Família, Audrian, Silvio e Eu.

Figura 39 – Mapa mental



Fonte: O autor (2022).

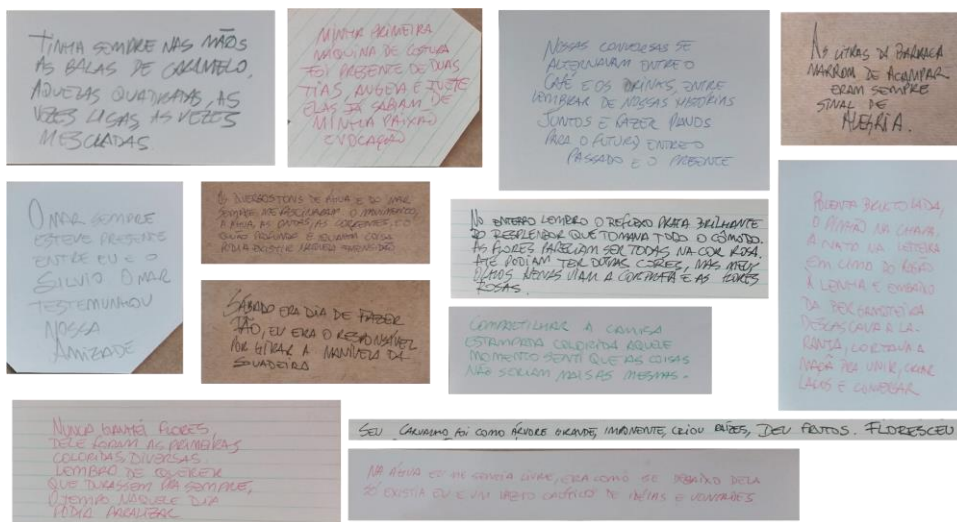
Além de uma ferramenta com objetivo organizacional de ideias, o mapa mental nesse uso, se apresenta como um item para destacar e delimitar alguns elementos textuais que foram utilizados posteriormente como norteadores no momento de criação de ideias e propostas.

5.4 CADERNO DO ARTISTA

Os chamados cadernos de artistas são também utilizados como uma possibilidade dentro dos processos metodológicos e criativos. Esta ferramenta é uma forma de diálogo entre o artista e seu trabalho, mais diretamente, com seu processo criativo. Sobre a definição desta possibilidade, Rocha (2010, p. 611) afirma que “[...] trata-se de um objeto auxiliar na formação e organização do artista em sua produção, carregando uma poética e uma estética que agrega valores a obra do artista”.

Ambos recursos serão adaptados para a presente pesquisa, cuja proposta principal não se dá na concepção de um resultado final, mas, sim, na experimentação de processos, tanto na criação de estampas, como nas manipulações, intervenções e ornamentações manuais nas superfícies têxteis, que posteriormente serão analisados com base nos resultados gerados nas superfícies. Sendo assim, memórias aleatórias foram escritas no caderno do artista (Figura 41) durante o processo de pesquisa e criação.

Figura 40 – Memórias escritas no caderno do artista



Fonte: O autor (2021)

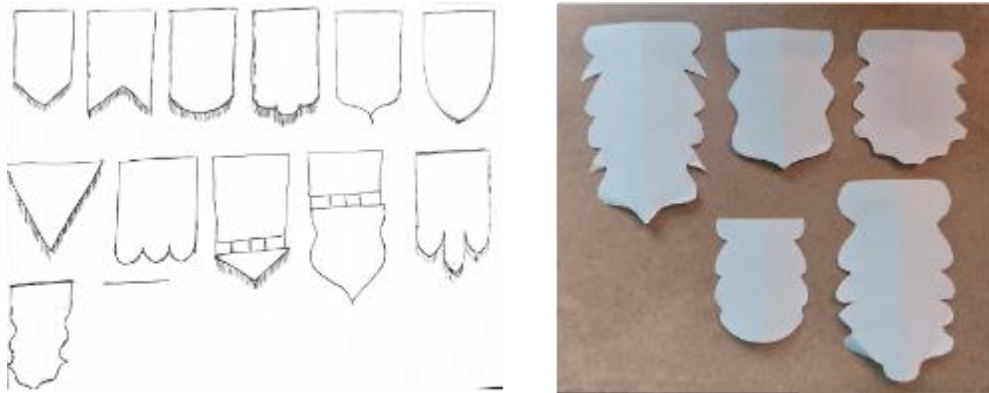
Esta etapa é mais um processo metodológico proposto na busca por subjetividades, neste caso, através de frases e palavras. A partir destas referências, iniciou-se a produção de experimentações com objetivo de integrar as premissas objetivas e subjetivas do projeto.

6 EXPERIMENTAÇÕES E DESENVOLVIMENTO

6.1 EXPERIMENTAÇÕES

Os primeiros experimentos (Figura 42) foram desenhos e recortes de forma livre na busca de algumas possibilidades para os formatos dos estandartes.

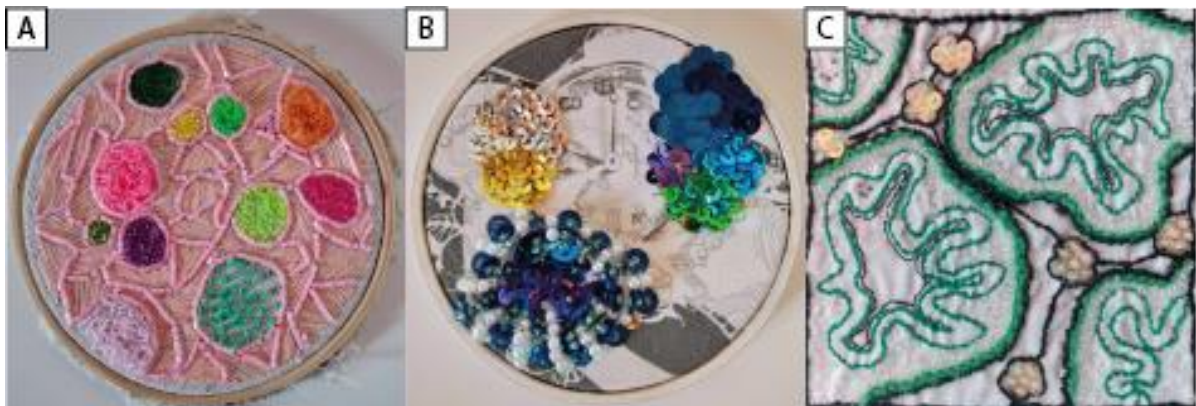
Figura 41 – Estudo de possíveis formatos de estandartes



Fonte: O autor (2021).

A Figura 43^a, retrata o bordado livre sobre tecido cru com a utilização de linhas e canutilhos. Figura 43B, bordado livre sobre tecido estampado, com a utilização de paetês, lantejoulas miçangas e pérolas. Figura 43C, bordado livre sobre tecido branco, com a utilização de linhas em diversas espessuras, aplicação de miçangas e paetês.

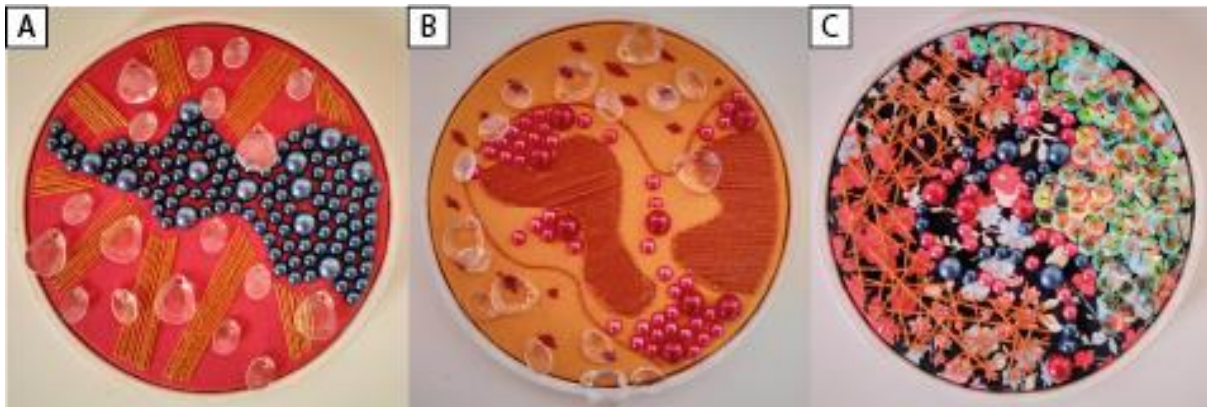
Figura 42 – Bordado livre sobre tecido estampado com paetês, lantejoulas, miçangas e pérolas



Fonte: Compilação do autor (2021).

Já a Figura 44A, 44B e 44C, traz o bordado livre sobre tecido liso e estampado, com a utilização de linha, aplicação de pérolas, lantejoulas e pedrarias.

Figura 43 – Bordado livre com linhas, pérolas e pedrarias



Fonte: O autor (2021).

A Figura 45A apresenta a aplicação de pérolas sobre tecido estampado. A Figura 45B, apresenta-se uma proposta de criação de formas em arabesco com pérolas e linhas, e na Figura 45C, bordado livre sobre tecido cru com a utilização de linha.

Figura 44 – Bordado Livre sobre tecido



Fonte: O autor (2021).

Na Figura 46, registro do resultado do primeiro teste de impressão em tecido por meio de impressão digital com impressora jato de tinta. A base para impressão foi a sarja com algodão.

Figura 45 – Impressão digital em sarja com algodão



Fonte: O autor (2021).

Finalizando os experimentos, uma estrutura morfológica de configuração dos estandartes (Figura 47) foi proposta. Esta estrutura contém em sua base, um tecido com o elemento central, e em seu entorno, manipulações na superfície. No verso uma base em tecido impresso com estampa.

Figura 46 – Proposta morfológica de configuração do estandarte



Fonte: O autor (2022).

6.2 MATERIALIZAÇÃO DOS ESTANDARTES: CRIANDO MEMÓRIAS VESTÍVEIS

Neste momento, na fase de confecção, descreve-se o processo de produção dos seis (6) estandartes. A pesquisa prática culmina, finalmente, em seu modo plástico propriamente dito, sendo essa, parcela importante na materialização da proposta geral. Como citado anteriormente, os processos são abertos, e cada estandarte agrega um processo único em seu modelo de produção. Desta forma, esboços, mostras de experimentações em superfícies e processos são incluídos de forma orgânica, como qual também se deu o processo de construção dos modelos finais. Destaca-se também, que por ser um processo aberto, as alterações, ajustes e adaptações são recorrentes, como poderá ser visto em comparação dos esboços iniciais, com os modelos finais apresentados.

Neste momento, as intenções estéticas e abordagens para cada modelo e fundamentos enquanto linguagem, toma materialidade. Os resultados dos processos são demonstrados por protótipos registrados de maneira formal (frente e verso), e também de maneira vestida, pelo pesquisador, para que se adeque à proposta de criação de “*memórias vestíveis*”, memórias materializadas que se transportam das lembranças para o corpo do pesquisador.

6.2.1 Estandarte Carvalho

O estandarte Carvalho é resultante de memórias com meu avô. Seu diálogo se fundamenta na utilização de seu nome de forma lírica, com a comparação da árvore Carvalho (árvore do gênero *quercus* da família das *fagus*, *Fagaceae*). Além da similaridade dos nomes, a semelhança se dá também de forma poética de como eu descrevo meu avô: “*Carvalho foi uma árvore grande, imponente. Criou raízes. Deu frutos.*”

Optou-se pelo foco na representação de um Carvalho (Figura 48), apoiado pela poética citada anteriormente. Dos cafés-da-manhã, a toalha xadrez azul é utilizada na parte frontal com uma borda que percorre por todo o estandarte. Em sua construção (Figura 49), é utilizado tecido dourado que é a base da estrutura do estandarte. O Lamê dourado é tido como representação da luminosidade de sua personalidade, e também se conecta com o amarelo das flores do Ipê, lembrança de uma de suas músicas preferidas “*O Ipê e o Prisioneiro (Ipê Florido)*”. O verso do estandarte é

composto pelo mesmo tecido utilizado nas bordas da parte frontal do estandarte, um gorgurinho estampado com uma padronagem xadrez na cor azul.

Figura 47 – Esboço e premissas do Estandarte Carvalho.



Fonte: O autor (2022).

Figura 48 – Frente e verso do estandarte Carvalho.

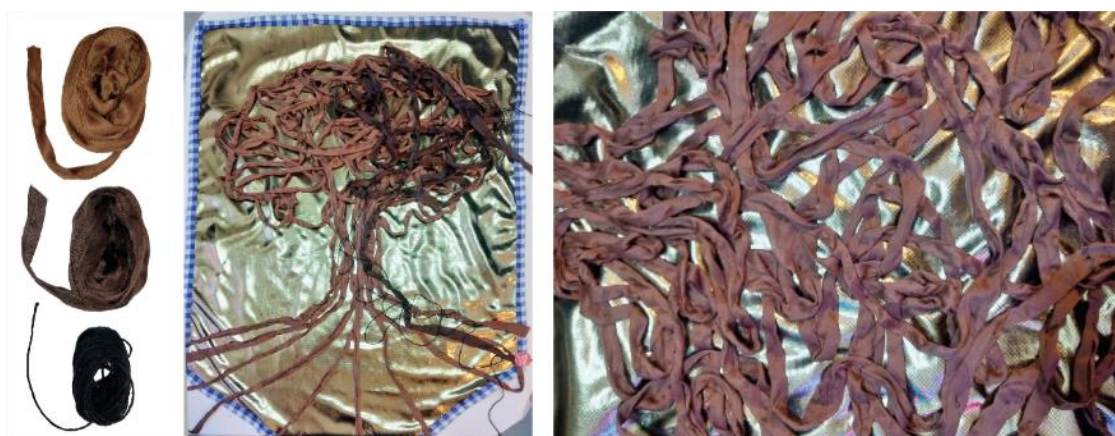


Fonte: O autor (2022).

Para a prévia estruturação da intervenção na parte frontal do estandarte (Figura 50), a representação de um Carvalho, se utilizou fio de malha em dois tons na cor

marrom, e linha preta. Os materiais foram dispostos na sequência de sua intensidade de cor, com o objetivo de criar volume e sombra com as diferentes tonalidades dos materiais. Sendo assim se inicia com a linha de tecido na cor marrom claro, após, a sobreposição da linha de tecido na cor marrom escuro, e finalizando, a linha na cor preta. Posterior ao teste de composição, os materiais foram alinhavados manualmente.

Figura 49 – Linhas utilizadas para intervenção, e teste de composição do elemento sobre a superfície.



Fonte: O autor (2022).

Finalizada a etapa de alinhavo dos materiais, raízes foram acrescentadas ao Carvalho com os mesmos materiais já utilizados. Partindo de sua base, as raízes possuem comprimentos diversos, iniciando com a medida de 30 centímetros, chegando até 3 metros de comprimento. Além da representação de longas raízes de uma árvore, sua utilização tem como objetivo também a finalização em forma de franja no estandarte, arrematando as intervenções da parte frontal do modelo.

Finalizada a construção da frente do estandarte, no verso (Figura 51), intervenção com bordado manual com a frase “*Carvalho foi uma árvore grande, imponente. Criou raízes. Deu frutos*” foi acrescentada de maneira vertical na lateral esquerda do estandarte.

Figura 50 – Bordado no verso do Estandarte Carvalho



Fonte: O autor (2022).

Para suporte dos seis modelos de estandartes, optou-se pela neutralização deste elemento, com objetivo de anular sua visualização na composição final, dando ênfase e destaque para as demais visualidades presentes na configuração do estandarte. Os resultados dos experimentos aplicados no modelo podem ser observados na Figura 52. A medida final do Estandarte Carvalho é de 65x96cm.

Para as fotos formais optou-se pelo fundo branco, para dar ênfase em todos os elementos contidos nele. Também se utilizou o fundo branco para as fotos onde o pesquisador veste os estandartes (Figura 53). Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 1,2,3,4.

Figura 51 – Estandarte Carvalho finalizado – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 52 – Estandarte Carvalho vestido.



Fonte: O autor (2022).

O Estandarte Carvalho é a representação de como os alinhavos da vida se transformam em raízes longas e fortes. Carvalho é como as franjas do estandarte, transbordou, invadiu e se eternizou.

6.2.2 Estandarte Nely

O estandarte Nely tem como ênfase dois eixos em seu processo de construção, sendo o primeiro, a busca pela materialização de seu rosto em minha memória. Até o início da pesquisa, eu tinha poucos referenciais de seu rosto, sendo até então, apenas uma foto que me dava alguma indicação quanto suas feições e seu rosto. O segundo eixo, é a materialização de alguma lembrança, e analisando as memórias por mim descritas, no caderno do artista e no mapa mental desenvolvidos, dois elementos se destacaram, sendo eles, a sensação de que em seu velório todo o ambiente era rosa e extremamente luminoso, e o destaque em minhas lembranças dos esplendores na cor prata que estavam no ambiente. Sendo assim uma frase se destacou: *“No enterro lembro do reflexo prata brilhante do resplendor que tomava todo o cômodo. As flores pareciam ser todas na cor rosa. Até podiam ter outras cores, mas meus olhos apenas viam a cor prata e as flores rosas”*.

Em seu estandarte (Figura 54), optou-se pelo desenvolvimento de uma estampa com as fotos de seu rosto, na busca pela materialização de sua imagem em minha memória e que será utilizada no verso do estandarte. Na frente, a base em cetim na cor rosa, e em sua superfície intervenções têxtil com diversos elementos bordados, e no centro, uma representação de esplendor na cor prata arrematando a proposta.

Figura 53 - Esboço e premissas do Estandarte Nely



Fonte: O autor (2022).

Assim se iniciou um levantamento com alguns familiares na busca por registros fotográficos de minha vó Nely. Na Figura 55 é possível verificar algumas fotos de seu rosto.

Figura 54 – Fotos de minha vó Nely



Fonte: O autor (2022).

Após a seleção de três (3) imagens, foi realizado o recorte e tratamento das mesmas, que posteriormente foram utilizadas para o desenvolvimento de um módulo (Figura 56). Destaca-se aqui que o módulo é localizado (Apêndice 1), no tamanho de 80x100cm. Não se fez necessário a composição das fotos serem em módulo de *rapport*, pois se tem como objetivo em sua construção a prioridade na distribuição dos elementos dentro do tamanho e formato delimitados.

Figura 55 – Imagens selecionadas, módulo para impressão e tecido impresso

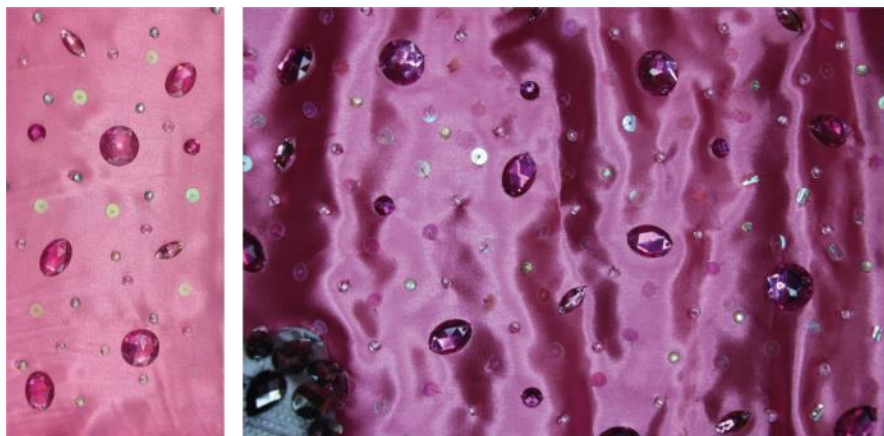


Fonte: O autor (2022).

Para a frente do estandarte, um cetim na cor rosa foi utilizado para sua estrutura. Em sua superfície foram aplicados cristais *hotfix* na cor boreal, além de bordado com *chatons em três* (3) nos formatos, circular, oval e *navete*, e finalizando,

paetês furta-cores foram bordados entre os elementos já aplicados. Na Figura 57 é possível verificar a distribuição dos elementos na superfície para verificação da composição, e o resultado dos materiais aplicados.

Figura 56 – Elementos bordados na frente do Estandarte Nely



Fonte: O autor (2022).

Na construção do esplendor, elemento central da parte frontal do estandarte, o processo se deu por algumas etapas registradas na Figura 58. Iniciou-se com a delimitação do formato em um papelão. Após aplicação de fibra de silicone, o esplendor foi envolto por cetim na cor prata. Para o acabamento, linha sintética na cor prata envolveu as pontas do esplendor, e *chatons* na cor fumê e prata foram adicionados para arremates na parte central e nas pontas, com objetivo de camuflar alguns detalhes e trazer a luminosidade citada em minhas memórias.

Figura 57 – Processo de construção do esplendor



Fonte: O autor (2022).

Finalizando sua construção, o modelo recebeu franjas em fitas de cetim na cor rosa em sua base. O Estandarte Nely pode ser observado finalizado nas Figuras 59 e 60. O modelo possui a medida final de 73x120cm. Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 6,7,8,9.

Figura 58 - Estandarte Nely finalizado – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 59 - Estandarte Nely vestido



Fonte: O autor (2022).

O ambiente que se inundava por luminosidade, e que era tomado pela cor rosa. O brilho do esplendor, e a busca pela materialização da imagem de minha vó em novas memórias se encontram nesse estandarte.

6.2.3 Estandarte Deságua

O meu estandarte, leva o nome de Deságua (Figura 61) por todas minhas memórias e lembranças de minha conexão com a água. Em sua frente, ele carrega a sintetização desta relação com o processo de juntar retalhos de tecidos, como eu fazia quando criança, e sobrepondo a composição, um *stencil* com meu rosto. O verso, composto por uma estampa, é proposto por uma explosão de cores, de blocos em tons de cinza que se expandem, revelando diversos tons, referência essa, ao meu processo de crescimento e da descoberta de meu eu.

Figura 60 - Esboço e premissas do Estandarte Deságua



Fonte: O autor (2022).

Sua construção iniciou com a formatação da parte frontal, na costura do painel feito com retalhos de tecidos (Figura 62). Os tecidos que foram escolhidos, de meu acervo pessoal, eram retalhos que anteriormente foram utilizados para a confecção de peças de roupas, e que por si só, já carregam muitas memórias e lembranças. Os painéis foram costurados no tamanho de 10x10cm, e os tecidos foram dispostos de forma aleatória em sua composição. Após prontos, os painéis foram cortados na diagonal e unidos novamente de forma livre.

Figura 61 – (A) Tecidos selecionados para o painel frontal; (B) Construção dos módulos; (C) Detalhe da composição final



Fonte: O autor (2022).

Sendo um dos focos do estandarte, a representação da água, explorou-se diversos tons de azul na criação de tecidos franzidos (Figura 63). Os materiais foram cortados em formato ondulado com diversas larguras e comprimentos, após um alinhavo paralelo foi feito em sua extensão, deixando uma sobra de linha em seu início e final. Finalizou-se puxando uma das linhas, controlando e regulando a quantidade de franzido desejado.

Figura 62 – Construção de tecidos franzidos



Fonte: O autor (2022).

A disposição dos tecidos franzidos se deu de forma aleatória e intuitiva quanto sua localização, cores e tamanhos. Na Figura 64, é possível verificar parte do processo de distribuição das mostras de tecidos sobre o estandarte, além de um recorte aproximado da textura criada sobre a superfície através da intervenção.

Figura 63 – Configuração montagem frontal Estandarte Deságua



Fonte: O autor (2022).

Na sequência, foi desenvolvido um *stencil* a partir de uma fotografia de meu rosto. O *stencil* é uma técnica que permite uma execução rápida e com facilidade de adaptação para diversas dimensões e superfícies. Esta etapa se iniciou na edição digital utilizando a ferramenta *Limiar* do programa de edição de imagens *Adobe Photoshop*. Uma simulação foi feita para verificar sua colocação sobre o estandarte, além de testar qual proposta cromática seria a melhor alternativa para ser utilizada em sua aplicação (Figura 65). Após a edição, a foto foi impressa no tamanho de 48x70cm, dividida em 8 folhas em papel sulfite, no tamanho A4. Após a junção das folhas, uma camada de fita adesiva foi aplicada no verso para “impermeabilizar” o papel, facilitando assim a aplicação da tinta em sua superfície, deixando o *stencil* mais rígido. Na Figura 66, se apresenta o processo de seleção da foto, edição, impressão, e o *stencil* sobre o estandarte com aplicação da tinta.

Figura 64 – Simulação de aplicação do *stencil* sobre o estandarte para verificação de posicionamento e escolha de proposta cromática



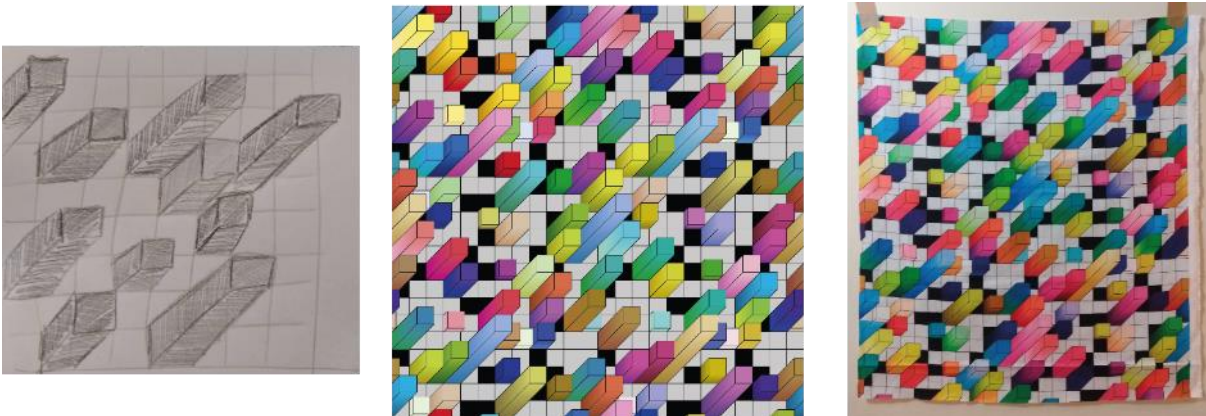
Fonte: O autor (2022).

Figura 65 – Processo do *stencil* aplicado no Estandarte Deságua



Fonte: O autor (2022).

Baseada na proposta de explosão de cores, de blocos em tons de cinza que se expandem revelando diversos tons, o *rapport* para o Estandarte Deságua parte dessas premissas. Na busca por minha identidade pessoal, a estampa retrata esse momento da expansão de minha personalidade e de quem eu sou, se transformando de uma base neutra, para uma expansão de formas isométricas multicoloridas. Os esboços iniciais mostram uma prévia do que seria refinado via *softwares* gráficos de edição, tendo como resultado o *rapport* de 80x80cm (Apêndice 2) e o tecido impresso no tamanho final de 80x100cm (Figura 67).

Figura 66 – Esboço, módulo em *rapport* e tecido impresso

Fonte: O autor (2022).

O último elemento acrescentado nos tecidos franzidos na parte frontal do estandarte, foram paetês na cor azul *royal* de 4x4cm. O Estandarte Deságua finalizado tem a medida de 62x128cm e pode ser observado nas Figuras 68 e 69. Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 11,12,13,14.

Figura 67 - Estandarte Deságua – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 68 – Estandarte Deságua vestido



Fonte: O autor (2022).

Franzidos que deságua, transpassam o estandarte. Tromba d'água. Tecidos costurados, unidos como uma junção de lembranças. O surgir de cores como a expansão de uma personalidade que estava escondida. O Estandarte Deságua é o caos de memórias e as subjetividades das coisas por mim vividas.

6.2.4 Estandarte Ser Quem Se É

O estandarte Ser Quem Se É (Figura 70), consiste no resultado de uma hibridização entre o mar e as luzes multicoloridas que permeiam minhas memórias com meu amigo Silvio. Ser Quem Se É, materializa lembranças em forma de palavras bordadas, e no encapsulamento de elementos que remetem brilhos e cores. Este recorte de um período de nossa amizade retrata tanto nossa proximidade como amigos, tanto como nossas descobertas em ser um adolescente gay na busca em poder ser quem realmente se é.

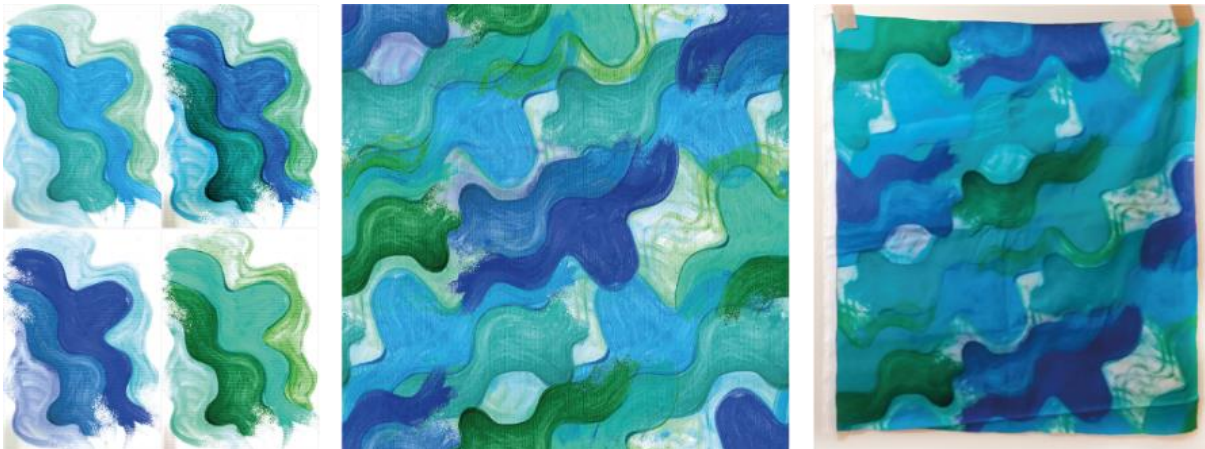
Figura 69 - Esboço e premissas do Ser Quem Se É



Fonte: O autor (2022).

Por meio de alguns estudos em aquarela, um padrão em *rapport* foi pensado em representar as ondas do mar no estandarte. Após esboços, e a seleção das melhores alternativas geradas, a edição cromática por meio de *softwares* de edição de imagens foi utilizada para obter mais variações de cores para o desenvolvimento do módulo. Na Figura 71, é possível verificar as mostras selecionadas e as variações cromáticas aplicadas, o módulo final com o tamanho de 80x80cm (Apêndice 3), e o tecido final impresso no tamanho de 80x100cm.

Figura 70 – Esboço, módulo em *rapport* e tecido impresso



Fonte: O autor (2022).

A frase “O mar sempre esteve entre eu e o Silvio. O mar testemunhou nossa amizade” foi bordada manualmente no tecido impresso, seguindo o movimento das ondas representadas na estampa. O percorrer da escrita pelas sinuosidades do padrão refere-se as palavras fragmentadas que seguem o fluxo imposto pelo mar, são palavras ancoradas pelo movimento da narrativa visual da estampa. Detalhes dessa intervenção estão disponíveis na Figura 72.

Figura 71 – Bordados sobre a estampa impressa



Fonte: O autor (2022).

Na parte inferior do estandarte (Figura 73), a representação do brilho, cores e luzes das festas foram inseridas em uma espécie de encapsulamento de elementos como confetes, paetês e búzios coloridos. A intervenção busca atingir uma solução de efeito visual que possa ser tocado e manipulado pelo observador. Mais uma vez munido da liberdade poética, uma estrutura seguindo as curvas do padrão impresso

no tecido é planejado, onde neles serão inseridos os aviamentos. Após a estrutura estabelecida, o material utilizado que é o vinil cristal transparente, é costurado, e um pequeno espaço de cerca de 4 centímetros é deixado sem costura finalizada, para que por esse espaço, sejam inseridos os aviamentos. Esta solução é proposta onde as subjetividades das memórias de um momento possam ser de certa forma “eternizadas”. Elas podem ser vistas, tocadas, mas mantêm a sua essência, que é a representação destas lembranças de forma intacta, podendo ser acessadas, mas não alteradas, e muito menos interrompidas.

Figura 72 – Detalhe da parte inferior do Estandarte Ser Quem Se É



Fonte: O autor (2022).

Finalizada a construção da frente do estandarte, no verso (Figura 74), intervenção com bordado em linhas de diversos tons de azul é feita em uma representação dos movimentos ondulares da estampa já utilizada e referenciada na frente do estandarte. O bordado nesse momento é feito em uma máquina de costura de forma livre sobre tecido branco.

Figura 73 – Detalhe da intervenção com bordados no verso do Estandarte Ser Quem Se É



Fonte: O autor (2022).

Finalizando sua construção, o modelo recebeu franjas em fitas de cetim na cor laranja em suas laterais. Para seu suporte, o mesmo tecido estampado utilizado na frente do estandarte é usado para camuflar sua estrutura. Um viés em degradê multicolorido é costurado em suas bordas arrematando a parte frontal do Estandarte Ser Quem Se É (Figuras 75 e 76). As medidas finais do modelo são de 60x107cm. Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 16,17,18,19.

Figura 74 - Estandarte Ser Quem Se É – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 75 - Estandarte Ser Quem Se É vestido



Fonte: O autor (2022).

Como correnteza, as lembranças vêm e vão. Aqui a vida é vestida de poesia, onde os flashes e as luzes coloridas são encapsuladas. Momentos eternizados.

6.2.5 Estandarte Herança

A herança neste estandarte não tem ligação alguma com questões testamentárias ou jurídicas de como normalmente a palavra é compreendida. Seu significado é aplicado de maneira figurativa e genética na construção do estandarte que representa minha família e nossa ligação consanguínea. A configuração do Estandarte Herança (Figura 77) é feita pela representação de um coração em sua parte central, com diversas ramificações, nas cores azul e vermelha, que percorrem por toda a superfície.

Figura 76 - Esboço e premissas do Herança



Fonte: O autor (2022).

Nesta proposta, apenas a frente do estandarte foi produzida, visto que o centro de sua configuração será composto por uma “transparência”, logo, seu verso não se faz necessário para não interferir no resultado final. Um tecido na cor preta é a base da montagem. Tendo este tecido preto como referencial, dois tecidos na cor cinza em duas tonalidades são organizados na configuração que se deseja. Orientado pelo esboço inicial, após, os tecidos são alinhavados manualmente fazendo a junção dos três (3) painéis, que serão utilizados na parte inferior e superior do estandarte.

Figura 77 – Configuração dos painéis utilizados no estandarte



Fonte: O autor (2022).

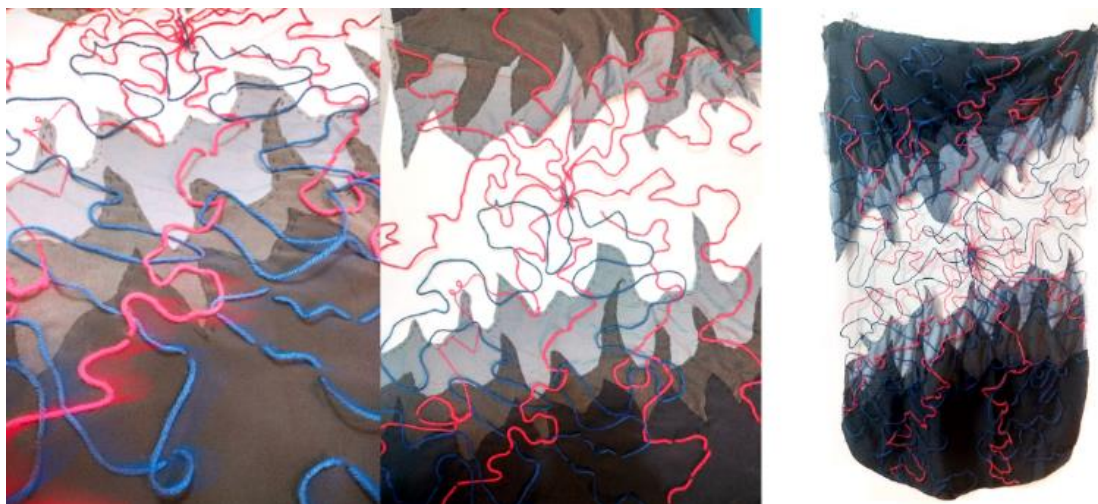
Para a junção do painel superior e inferior, o tecido “tule ilusão” na cor branca é utilizado para esta função. O tule ilusão é um tecido fino, leve, bastante transparente e ao mesmo tempo resistente, o que permite que bordados e intervenções sejam feitos em sua superfície. O modelo finalizado recebeu bordado manual em formato de ramificações com linha de lã nas cores azul e vermelho. A intervenção faz referência com o sistema circulatório humano (Figura 79), que é dividido em aórtico, representado pela cor vermelha, e o venoso representado pela cor azul, e percorre todo o estandarte(Figura 80), onde as linhas se cruzam e se contornam .

Figura 78 - Sistema circulatório humano



Fonte: omvnovara.it, [s.d.]b.

Figura 79 – Intervenções com bordado manual no Estandarte Herança



Fonte: O autor (2022).

Na representação do elemento central do estandarte (Figura 81), o coração, se utilizou o vinil cristal transparente e as mesmas linhas de lã já utilizadas anteriormente nas cores azul e vermelho. O vinil na dimensão de 60x60cm, recebeu alinhavos aleatórios nas duas cores, e posteriormente o material foi modelado no formato desejado. Para fixar a estrutura obtida, as próprias linhas foram usadas costurando o material até se obter o resultado desejado.

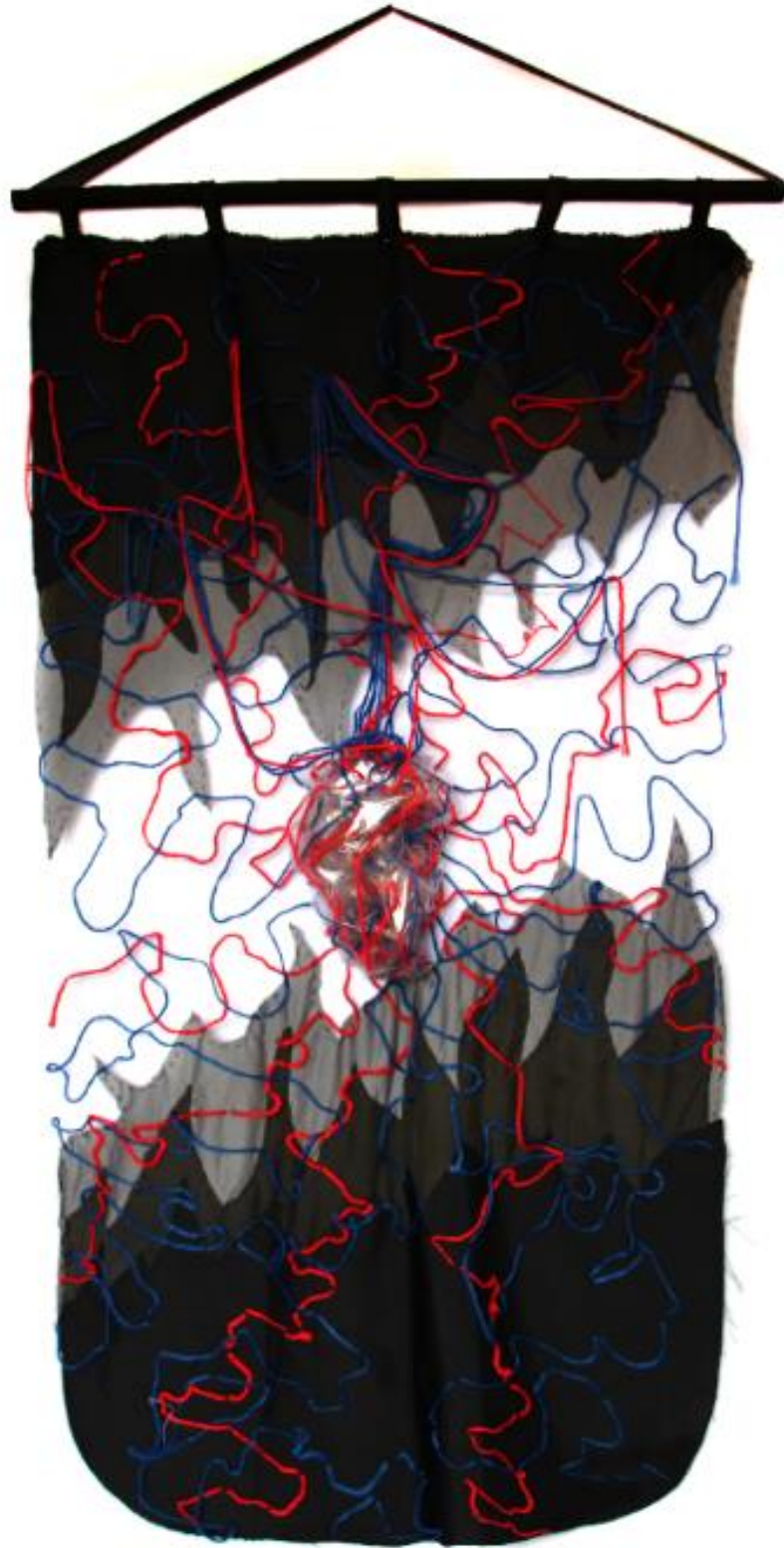
Figura 80 – Elemento central do Estandarte Herança



Fonte: O autor (2022).

O Estandarte Herança pode ser observado nas Figuras 82 e 83. O modelo finalizado tem as dimensões de 68x125cm. Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 20,21.

Figura 81 - Estandarte Herança – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 82 - Estandarte Herança vestido



Fonte: O autor (2022).

O que se carrega é o que vai além dos olhos. Legado em forma de exemplo.
Corre nas veias. Orgulho de ser um Silva.

6.2.6 Estandarte Desmonte

Além do principal significado da palavra desmonte, que é de desmontar, separar as partes, nesta configuração, com o estandarte que representa meu marido Audrian, a palavra desmonte é utilizada na forma de desarmar, livrar-se de armaduras. Esta é a principal premissa para iniciar os experimentos na construção do Estandarte Desmonte (Figura 84), como registrar esse “desarme”, esse momento onde ele se encontra sem armaduras, de maneira material e tátil em seu estandarte? Além disso, como citado em nossas memórias, o uso de peças de roupas em comum, carrega nesta perspectiva, a ação de registro de “por onde esse corpo passou”, o registro de seu uso e seu toque.

Figura 83 - Esboço e premissas do Estandarte Desmonte.



Fonte: O autor (2022).

Na busca por esse registro do Audrian “sem armaduras”, se utilizou a técnica de monotipia com o uso de seu corpo para a parte frontal do estandarte. Conforme Magalhães & Mesquita (2002, p. 28) “A monotipia é uma forma de impressão versátil e direta que se caracteriza, na sua gênese, pela produção de exemplar único”. Sendo assim, este processo singular não possibilita a reprodução idêntica de mais de uma cópia, ou seja, o exemplar obtido é único, e em cada tentativa de reprodução do processo, serão obtidas mostras diferentes umas das outras. Desta maneira, a monotipia disponibiliza a possibilidade da impressão do corpo do Audrian “sem armaduras”, “desarmado”, exemplar único.

O tecido escolhido para o processo de monotipia é o *fleece* na cor preta. Na primeira etapa, uma impressão em monotipia com o corpo é feita com tinta na cor branca. Essa etapa tem como objetivo a criação de uma base de cor clara, que posteriormente irá receber a segunda impressão com tintas coloridas. Na Figura 85, é possível acompanhar o processo de monotipia da primeira cor, passando pela aplicação da tinta, e após, o posicionamento do tecido que foi pressionado sobre o corpo com as mãos.

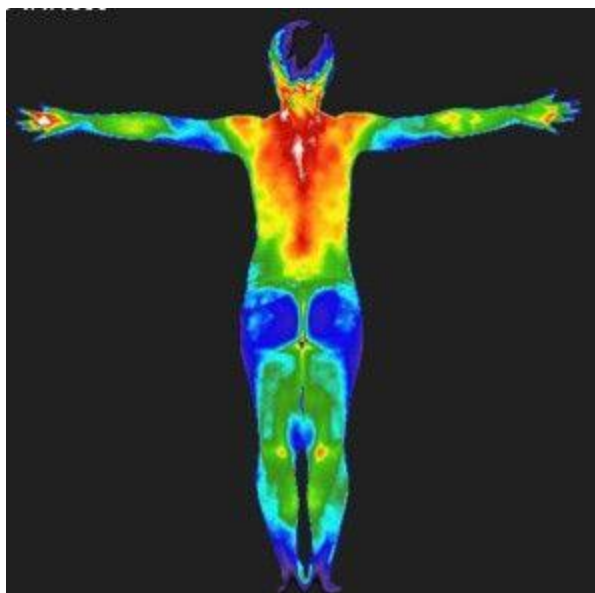
Figura 84 – Primeira etapa de impressão por monotipia com o corpo



Fonte: O autor (2022).

Para a segunda impressão, como referência cromática, se utilizou um mapa de termografia por infravermelho (Figura 86). Este método classifica a temperatura corporal por meio de cores, sendo as cores quentes, representando maior temperatura, e cores frias, menores temperaturas. Com a definição das cores a serem utilizadas, as mesmas etapas anteriormente executadas foram repetidas neste segundo processo (Figura 87), iniciando a monotipia pela colocação das tintas no corpo, após o posicionamento do tecido, e a aplicação de pressão no tecido sobre o corpo com as mãos.

Figura 85 – Referencia cromática a partir de mapa de termografia do corpo por infravermelho



Fonte: Insightthermographyok.com, [s.d.].

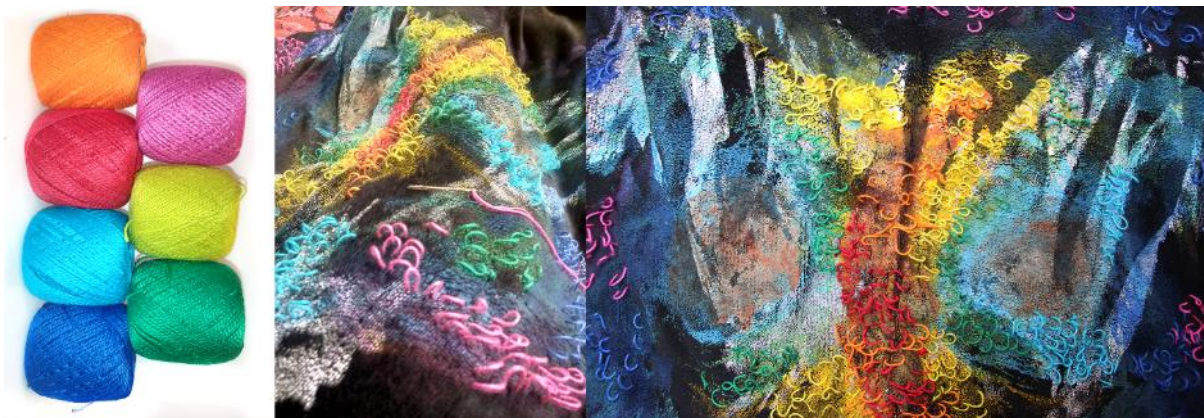
Figura 86 – Segunda etapa de impressão por monotipia com o corpo



Fonte: O autor (2022).

A intervenção na superfície impressa ocorreu com bordado (Figura 88). Utilizou-se linhas nas cores correspondentes, ou mais próximas possíveis às cores das tintas usadas na segunda etapa de impressão por monotipia. O bordado livre ocorreu de forma aleatória, tendo apenas como referencial a localização das cores no tecido. As linhas foram usadas no bordado com a finalidade de criar uma textura sobressaliente na superfície.

Figura 87 – Bordado livre sobre a superfície impressa por monotipia com o corpo



Fonte: O autor (2022).

Para o verso do Estandarte Desmonte, uma sessão de fotos feita por mim foi utilizada para o desenvolvimento de um módulo. Após a seleção das imagens (Figura 89), ocorreu o recorte e tratamento das mesmas. Destaca-se aqui, que o módulo é localizado (Apêndice 4), no tamanho de 80x100cm, e novamente, assim como no módulo criado para o Estandarte Nely, não houve a necessidade de ser um módulo em *rapport*, pois ele tem como base em sua construção a prioridade na distribuição dos elementos dentro do tamanho e formato delimitados. A estampa final (Figura 90), teve como aporte visual e cromático as experimentações feitas na frente do estandarte.

Figura 88 – Fotos de Audrian



Fonte: O autor (2022).

Figura 89 - Módulo finalizado e impresso em tecido



Fonte: O autor (2022).

O Estandarte Desmonte finalizado pode ser observado nas Figuras 91 e 92. O modelo tem as dimensões de 90x78cm. Fotos com detalhes do estandarte estão disponíveis nos Apêndices 23,24,25,26.

Figura 90 - Estandarte Desmonte – Frente e Verso



Fonte: O autor (2022).

Figura 91 - Estandarte Desmonte vestido



Fonte: O autor (2022).

É como se no abraço estivesse carregando um mundo todo. Um toque eternizado que imprime e leva um pouco de minhas cores.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da produção ancorada pelos referenciais presentes na pesquisa, foram criados seis (6) projetos de estandartes que expressam de maneira singular seu propósito original, de serem desenvolvidos de modo experimental, onde a metodologia adotada é apenas um suporte para a aplicação de práticas, quase que em sua totalidade, de forma empírica. Este trabalho iniciou-se com a proposta de trazer para a área do design de superfície a materialização das memórias pessoais através de intervenções e manipulações diversas sobre superfícies. Um dos objetivos deste trabalho foi demonstrar, em parte, o processo de construção de um projeto e como diferentes técnicas podem ser desenvolvidas dentro da especialidade de Design de Superfície.

Como primeira consideração, o projeto tem validade enquanto documento de pesquisa acadêmica, que visa possíveis abordagens para o design de superfície evidenciando soluções formais e estéticas de ligação direta com os objetos pesquisados. A proposta de aproximação e experimentação dos processos durante a pesquisa e seus resultados não se encerram como um estudo de técnicas para estamparia e manipulação de superfícies, pois se utilizam de conhecimentos variados para alcançar uma concepção estética específica conforme proposto pelo pesquisador.

Se no início da pesquisa havia uma delimitação de técnicas a serem utilizadas, ao final, foram agregadas outras soluções que de fato, se tornaram relevantes na medida em que se iniciou a construção do trabalho. Este fazer prático, proporcionou a utilização de alguns elementos estéticos que conectem os seis (6) estandartes de alguma maneira. Os modelos finais não têm pretensão de terem uma unidade visual, mas se unem influenciados pela estética do pesquisador que é aplicada em sua configuração. Afinal, memórias e lembranças não são lineares, não possuem, por exemplo, uma cartela cromática única e pré-definida, não ocorrem de forma organizada em sua construção, e por mais que se tenha utilizado de metodologias para organização das lembranças, os resultados são parte desse processo intuitivo de desenvolvimento de soluções.

Os estandartes podem ser encarados como produtos de design resultado da ação do pesquisador em fazer parte, e se fazer presente durante todo o processo de produção. Tão presente o fazer parte, que ao final os estandartes são vestidos,

utilizados como uma mensagem visual de suas memórias, que acabam se tornando um reflexo de sua identidade pessoal. Estandartes que podem ser considerados documentos de registro da identidade do pesquisador/usuário.

Outro aspecto essencial é o tempo dedicado na construção dos standartes, dos bordados e intervenções, e na criação das estampas e módulos. A parte prática se evidencia tanto em manualidades, com a utilização de materiais simples como tecidos, linhas e aviamentos, como também na utilização de *softwares* de edição, que se tornaram imprescindíveis para o processo de experimentação.

As qualidades e aspectos evidenciados no processo de produção ampliam as possibilidades quanto aos fazeres experimentais, tanto no uso de técnicas manuais, na manipulação de superfícies, como também o uso de tecnologias destinadas a edição vetorial ou de imagens. Com aporte na utilização de memórias pessoais e do standarte como suporte, pode-se afirmar que a elaboração do presente estudo contribui com soluções e perspectivas singulares para o campo de investigação no design de superfície.

REFERÊNCIAS

AROUCA, Claudio. **Catalão: festas e tradições**. São Paulo: DBA Dórea Books and Art, 2005.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira. **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**, v. 17, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2022.

BENJAMIN, Roberto. **Heráldica dos Estandartes do Carnaval de Pernambuco: Estudo dos estandartes do acervo do Museu do Folclore da Universidade Federal Rural de Pernambuco**. Recife, 1990.

BESSELAAR, J. V. D. Heródoto, pai da História. **Revista de História**, [S. l.], v. 24, n. 49, p. 3-26, 1962. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121556>. Acesso em: 17 abr. 2022.

BONSIEPE, Gui. **Metodologia Experimental: Desenho Industrial**. Brasília: CNPQ/Coordenação Editorial, 1984.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 2 ed. São Paulo. T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRANCO, Thayara C. Arthur Bispo do Rosário: louco(?), gênio, na contramão manicomial. Blogspot. 07 de maio 2015. **Imagem**. Disponível em: <http://dppcesf.blogspot.com/2015/05/thayara-castelo-branco-arthur-bispo-do.html>. Acesso em: 17 abr. 2022.

BRIGGS-GOODE, Amanda. **Design de Estamparia Têxtil**. Porto Alegre: Bookman, 2014.

CALLAPEZ, Maria Elvira. **Os plásticos em Portugal: a origem da indústria transformadora**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**; tradução Maria Leticia Ferreira, 1. ed. – São Paulo: Contexto, 2014.

CASSUNDE, Carlos Eduardo Bitu; RESENDE, Ricardo; MACIEL, M. E. **Leonilson: sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a Fio: Tecidos, Moda e Linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

DANTAS, Larissa Uchôa. **Manto da apresentação: O corpo ritualístico, narrativo e alegórico de Arthur Bispo do Rosário**. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11517>. Acesso em: 10 abr. 2022.

DE OLIVEIRA LIMA, Gercina Ângela Borém. Mapa conceitual como ferramenta para organização do conhecimento em sistema de hipertextos e seus aspectos cognitivos. **Perspectivas em ciência da informação**, v. 9, n. 2, 2008.

DOSSIÊ DE CANDIDATURA FREVO. **Frevo Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Recife: Iphan, 2006. Disponível em:** http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossielphan14_Frevo_web.pdf. Acesso em: 10 de jan. 2022

DOSSIÊ DE CANDIDATURA DO MARACATU BAQUE SOLTO. **Maracatu Baque Solto Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Recife: Iphan, 2014. Disponível em:** http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf. Acesso em: 10 de jan. 2022

DOSSIÊ DE CANDIDATURA DO MARACATU NAÇÃO. **Maracatu Nação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Recife: Iphan, 2014. Disponível em:** http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 10 de jan. 2022

EDWARDS, Clive. **Como compreender design têxtil: guia para entender estampas e padronagens. São Paulo: SENAC São Paulo, 2012.**

EMBELLISHED TALK. Mystic Babe. Embellished Talk. 19 jun. 2017. **Imagem.** Disponível em: <http://www.embellishedtalk.com/mystic-babe/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície: ações comunicacionais táteis nos processos de criação. São Paulo: Editora Blucher, 2011.**

GARNER, S.; MCDONAGH-PHILP, D. Problem Interpretation and Resolution via Visual Stimuli: The Use of “Mood Boards” in Design Education. **International Journal of Art and Design Education Design Education**, v. 20, n. 1, p. 57–64, fev. 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.**

IGNORÂNCIA TIMES. ATLÂNTICO VERMELHO. Ignorância Times. Nov. 2020. **Imagem.** Disponível em: <https://ignoranciatimes.com.br/rosana-paulino-atlantico-vermelho>. Acesso em: 10 abr. 2022.

INSIGHTTHERMOGRAPHYOK.COM. Pinterest. [s.d.]. **Imagem.** Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/155726099604298843/>. Acesso em: 11 mai. 2022.

LUNA, Filipe. Janela Para Dentro. Revista FAAP. [s.d.]. **Imagem.** Disponível em: <http://revista.faap.br/janela-para-dentro-jose-leonilson-artes-visuais-artes-plasticas-museu-de-arte-brasileira-mab/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas – Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.**

MAGALHÃES, Cristina; MESQUITA, Elza. **Monotipia artística: Experiências de impressão (técnicas aditivas e substractivas)**. Tparte: Revista de Artes Visuais, n. 1, p. 28-35, 2002.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. Acervo. [s.d.]. **Imagem**. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

OLIVEIRA, André. Estandartes Divinos - Símbolos da Fé Cristã é o tema da exposição deste ano na catedral cenográfica no Parque do Povo. **Diocese de Campina Grande**. 26 jun. 2019. Disponível em: <https://diocesecg.org/noticia/14786/estandartes-divinos-simbolos-da-fe-crista-e-o-tema-da-exposicao-deste-ano-na-catedral-cenografica-no-parque-do-povo>. Acesso em: 10 abr. 2022.

OMVNOVARA.IT. Pinterest. [s.d.]b. **Imagem**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/473018767122200583/>. Acesso em: 11 mai. 2022.

OTRAS VOCES DEL VER. Pinterest. [s.d.]b. **Imagem**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/518195500845749848/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

OTRAS VOCES DEL VER. Pinterest. [s.d.]a. **Imagem**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/327848047843224907/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

PEREIRA, Fernanda Camargo Guimarães; RIBEIRO, Juliana Pontes. **Superfícies: novas fronteiras para o design**. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: 2008

PEREIRA, Tais Vieira. **Mood Board como espaço de construção de metáforas**. [s.l.] UNISINOS, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/3029> . Acesso em: 10 abr. 2022.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**. História, trama, tipos e usos. 5. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Cícero**. Trad. Sady Garibaldi. São Paulo, Atena Editora, sd. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>. Acesso em: 10 de abr. 2022.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 10 abr. 2022.

REINA, Andrei. Sutura da arte no tecido social. Revista Bravo. 07 dez. 2018. **Imagem**. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e> . Acesso em: 10 abr. 2022.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. Leonilson: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Maria Clara Martins. Caderno de artista: um meio de reflexão. **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) Entre Territórios**, 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Editora Rosari, 2010.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**: Porto Alegre, 2008.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet; LASCHUK, Tatiana. Processos contemporâneos de impressão sobre tecidos. **ModaPalavra e-periódico**, n. 12, p. 60-81, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5140/514051625004.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SALLES, Cecília. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

SANDERSON DESIGN GROUP. Produtos muito bem trabalhados que sustentam o legado de William Morris. **Sanderson Design Group**. [s.d.]. Disponível em: <https://sandersondesign.group/our-brands/morris-co/>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. **Design de superfície: por uma visão projetual geométrica e tridimensional**. 2008. 200 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89726>. Acesso em: 10 abr. 2022.

SILVA, Helenice Rodrigues da. "Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/kyjmJTTrkQy9w9RD6DdTBfw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abr. 2022

SILVA, Hugo Vandrê Cavalcanti da. **Estandartes–bandeiras de festa e tradição: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval de Recife e Olinda**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17911>. Acesso: 10 abr. 2022.

SILVA, Hugo Vandrê Cavalcanti da. **O sagrado e o profano como vetores na configuração do estandarte carnavalesco em Pernambuco**. In: XXI Congresso Alas Uruguay, 2017, Montevideo. XXXI Congresso ALAS 2017 Acta Académica... Montevideo, 2017, p. 1-20. Disponível em: https://www.easyplanners.net/alas2017/opc/tl/5129_hugo_vandre_cavalcanti_da_silv

a.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.

TSEZANAS, Julia Pittier. **O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural**. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19072010-141500/en.php>. Acesso em: 17 abr. 2022.

UDALE, Jenny. **Fundamentos de Design de Moda 02: Tecidos e Moda**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

UJIIE, Hitoshi. Digital Inkjet Fabric Pinting, **Selvedge Magazine**, 00, 29, May/June 2004. Disponível em: <https://issuu.com/selvedgemagazine/docs/sv00-dig>. Acesso em: 10 abr. 2022.

VALENTE, Francesco. **Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico**. 2014. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/12244>. Acesso em: 10 abr. 2022.

VALERIA DUQUE. PAPER, THREAD, SCISSORS. 2020. **Imagem**. Disponível em: <https://vduquefoto.myportfolio.com/paper-thread-scissors>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON. Sarong. **Imagem**. [s.d.]. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O96704/sarong-unknown/>. Acesso em: 10 abr. 2022.

VOGUE RUNWAY. Mary Katrantzou. Vogue Runway. 21 fev. 2016. **Imagem**. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/mary-katrantzou>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VOGUE RUNWAY. Viktor & Rolf. Vogue Runway. [s.d.]. **Imagem**. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-couture/viktor-rolf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

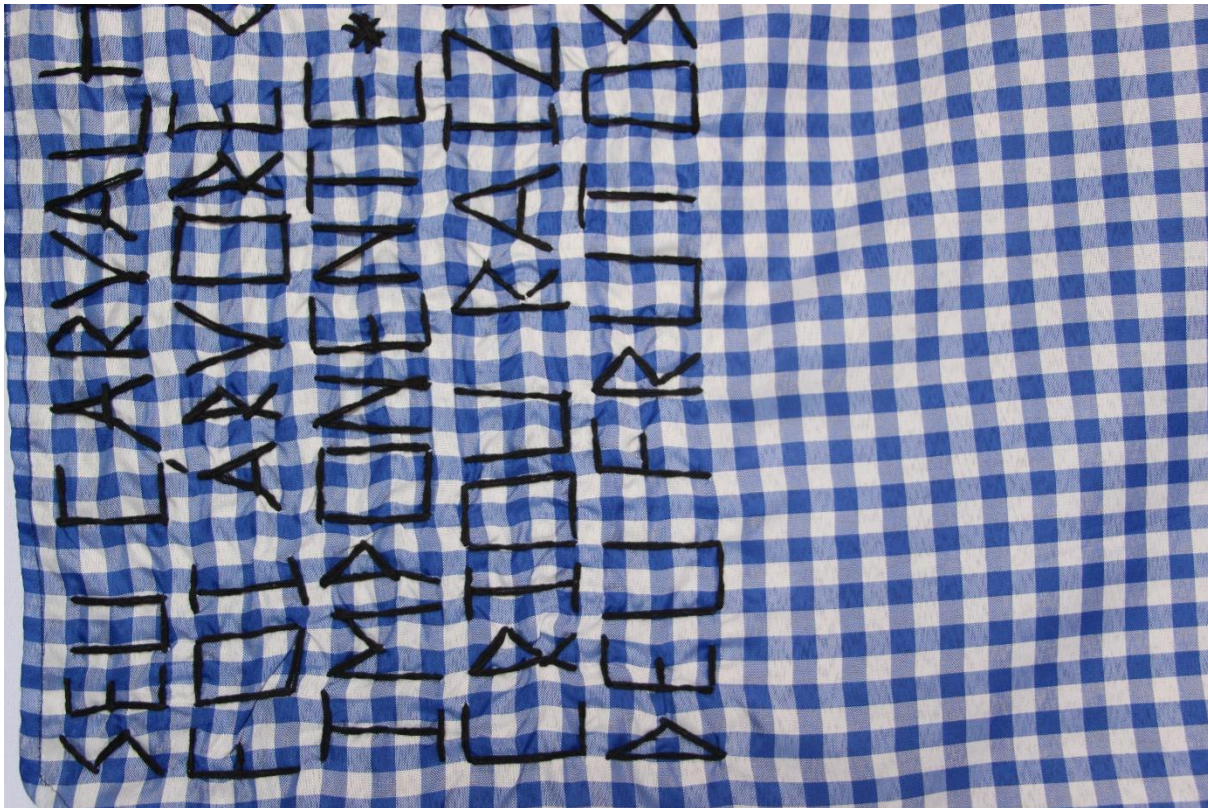
VOGUE. Schiaparelli. Vogue Runway. 05 jul. 2021. **Imagem**. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-couture/schiaparelli>. Acesso em: 10 jan. 2022.

WILLIAM MORRIS & CO. Facebook. 2019. **Imagem**. Disponível em: <https://www.facebook.com/WilliamMorrisandCo/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

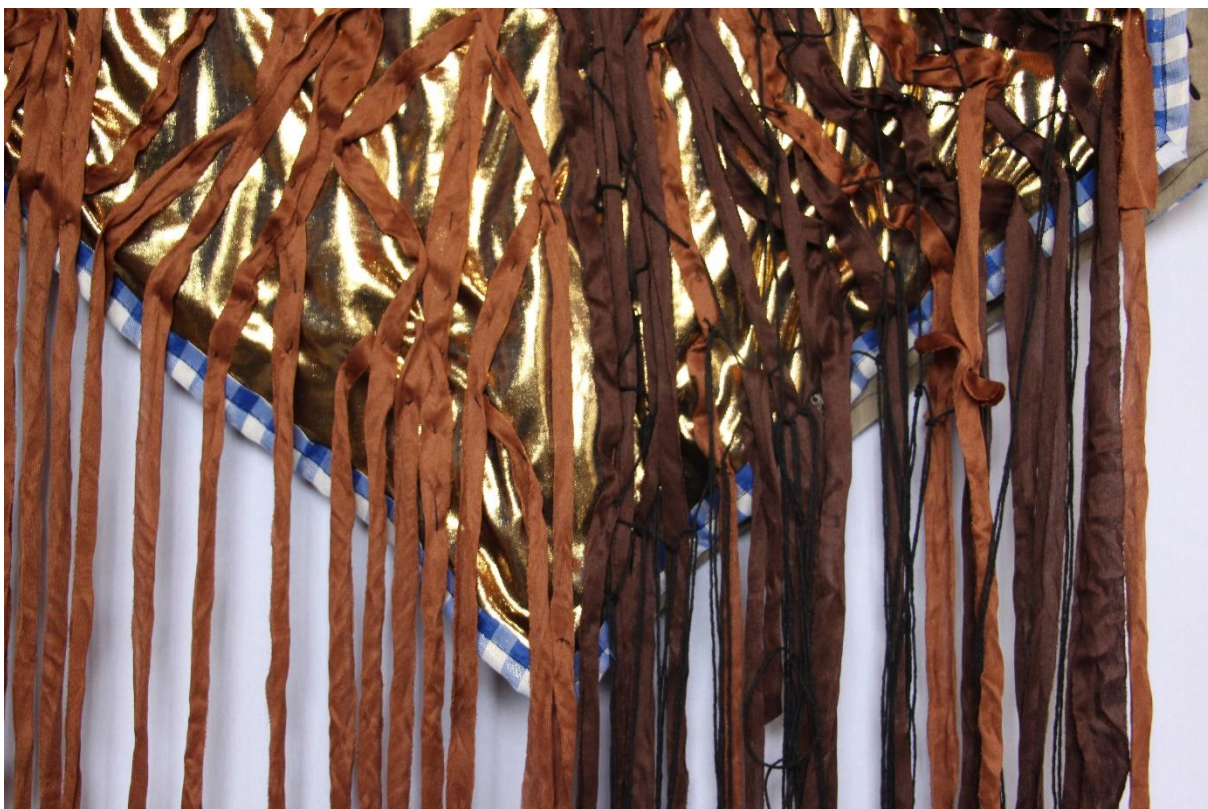
YAZIGI, Latife. **As obras de Arthur Bispo do Rosário: Ensaio fenomenológico**. Congresso ARIC, Amiens, França, 2003. Disponível em <https://xdocs.com.br/doc/arthur-bispo-latife-9280vxr96vnm>. Acesso em: 17 abr. 2022.

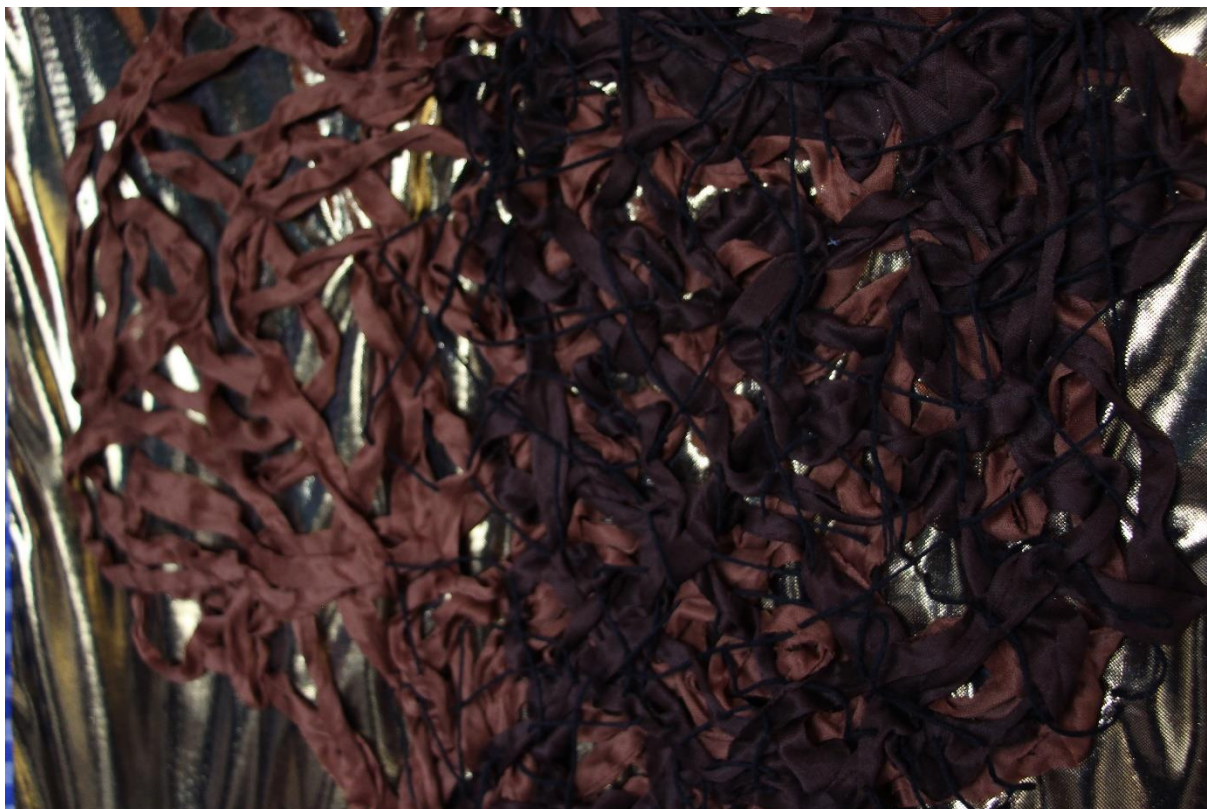
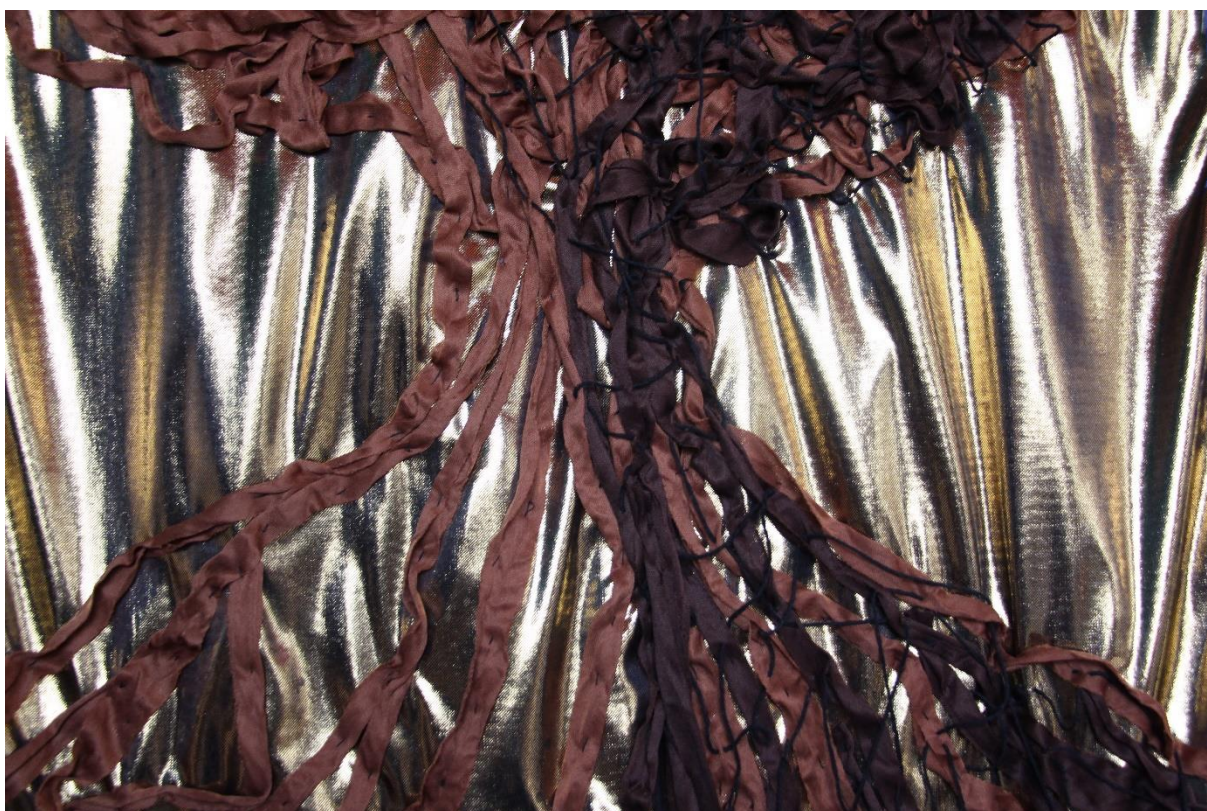
ZIANI, Beth. Tempo de Bordar. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9730>. Acesso em: 10 jan. 2022.

8 APÊNDICE 1 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO



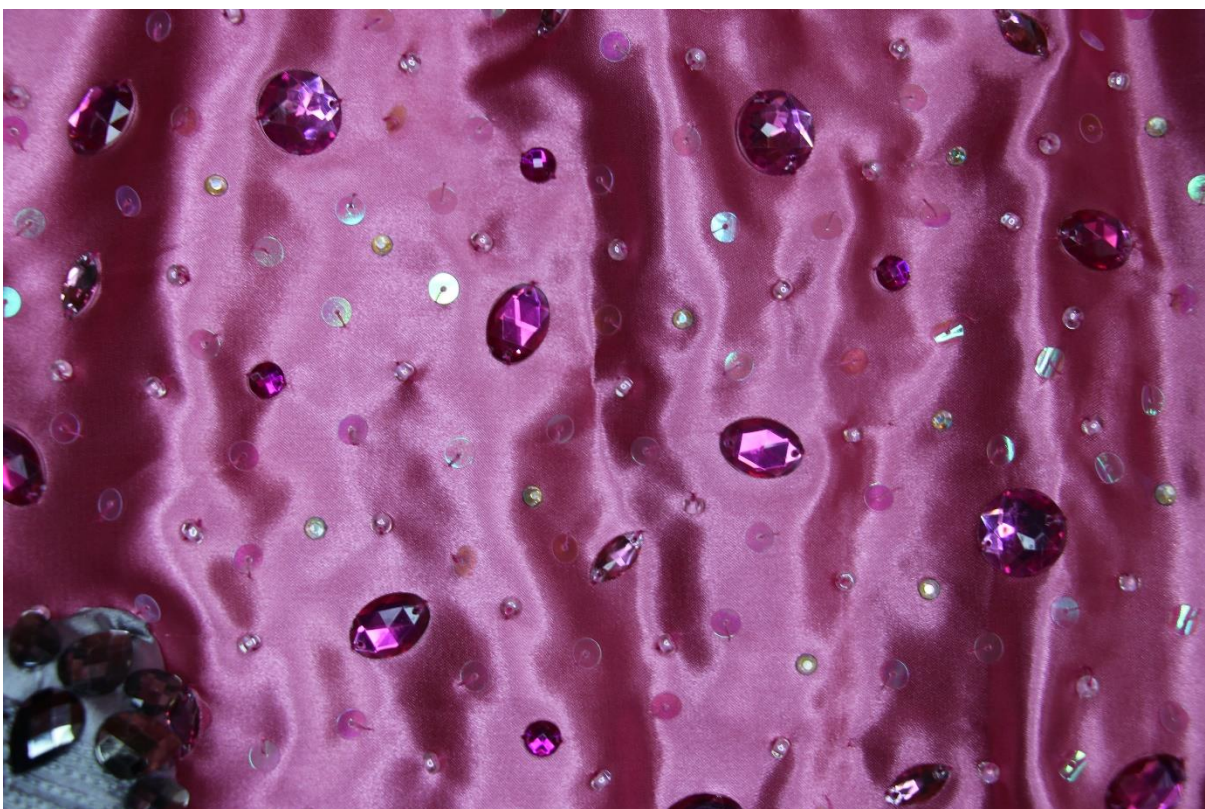
9 APÊNDICE 2 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO



10 APÊNDICE 2 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO**11 APÊNDICE 4 – DETALHE – ESTANDARTE CARVALHO**

12 APÊNDICE 5 – ESTAMPA LOCALIZADA – ESTANDARTE NELY

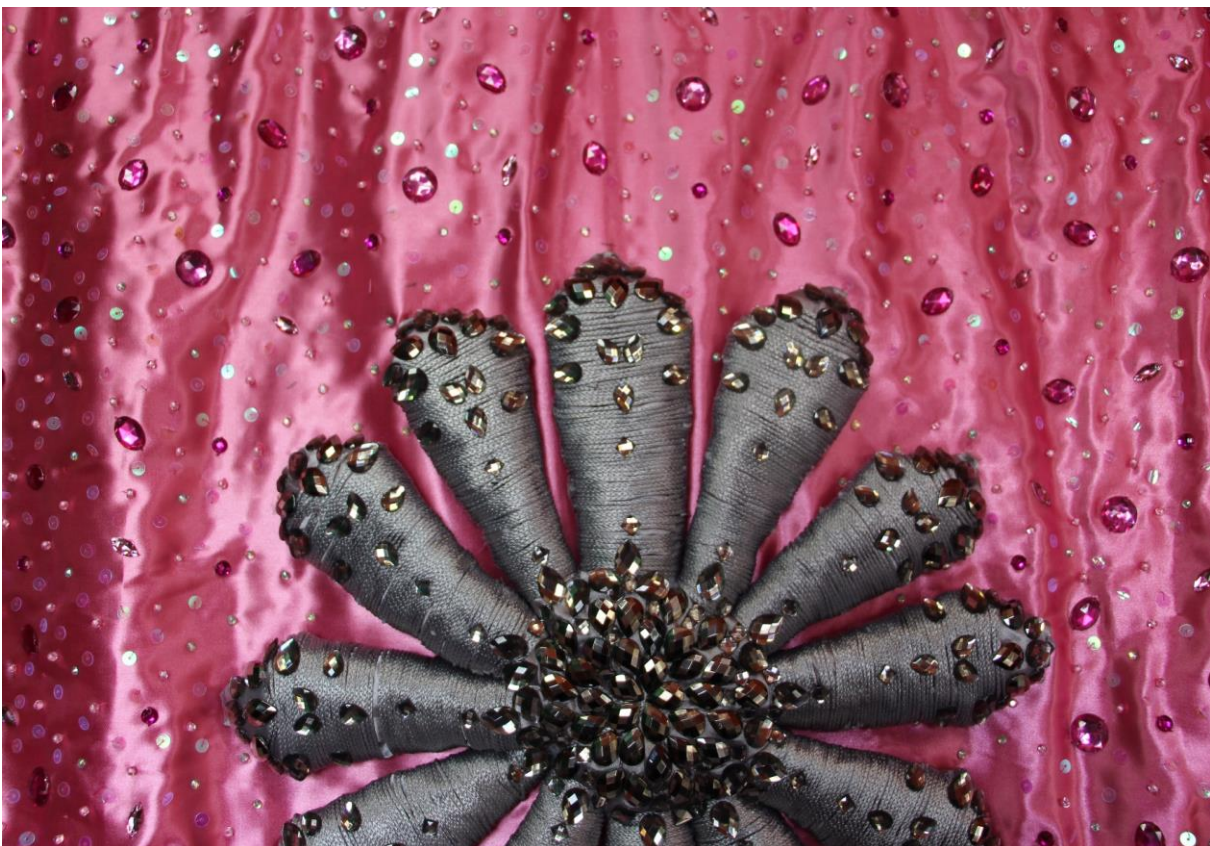


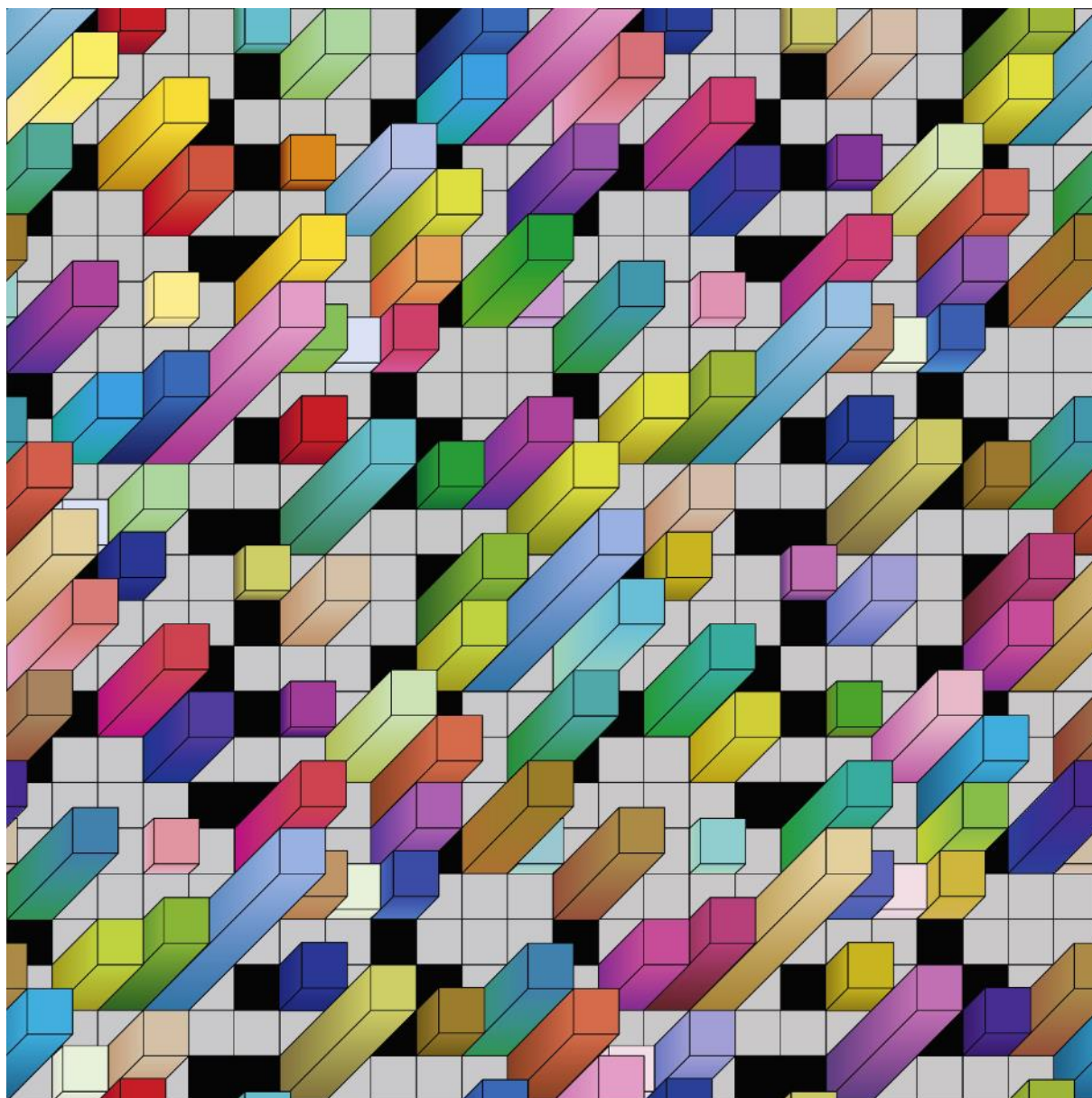
13 APÊNDICE 6 – DETALHE – ESTANDARTE NELY**14 APÊNDICE 7 – DETALHE – ESTANDARTE NELY**

15 APÊNDICE 8 – DETALHE – ESTANDARTE NELY



16 APÊNDICE 9 – DETALHE – ESTANDARTE NELY



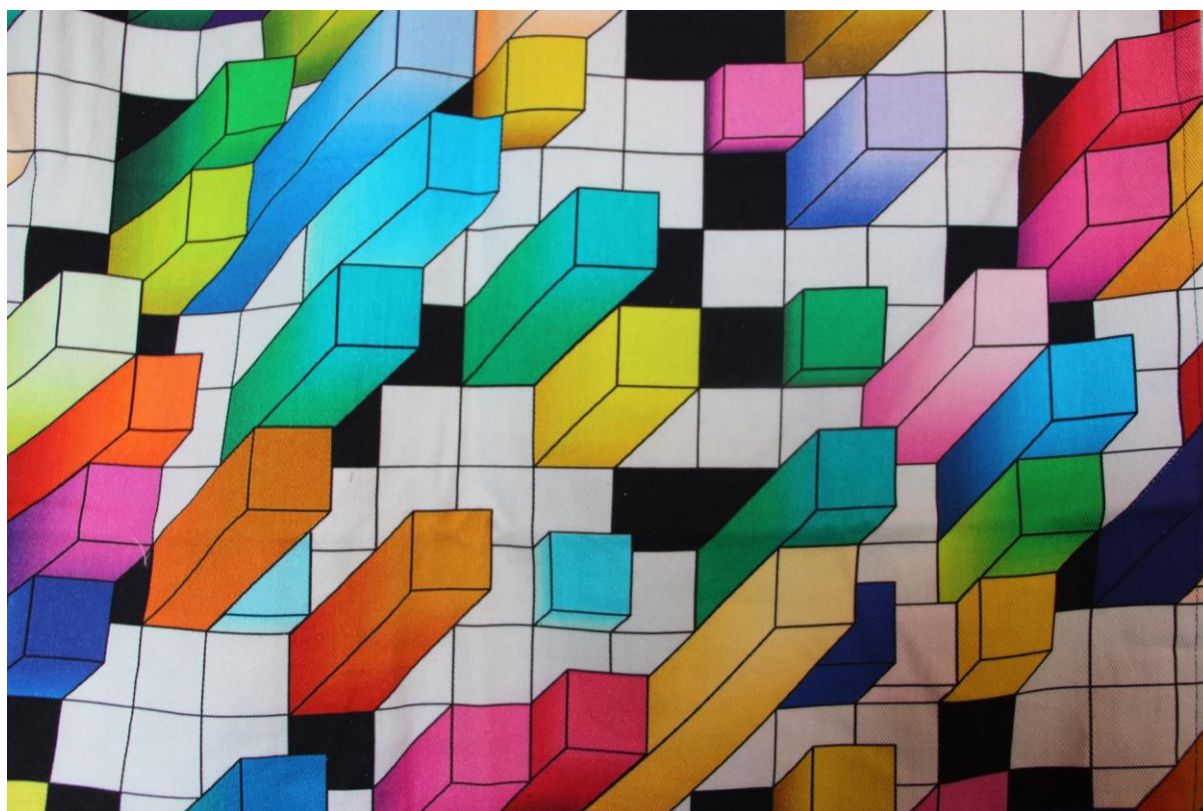
17 APÊNDICE 10 – ESTAMPA *RAPPORT* 80X80CM – ESTANDARTE DESÁGUA

18 APÊNDICE 11 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA

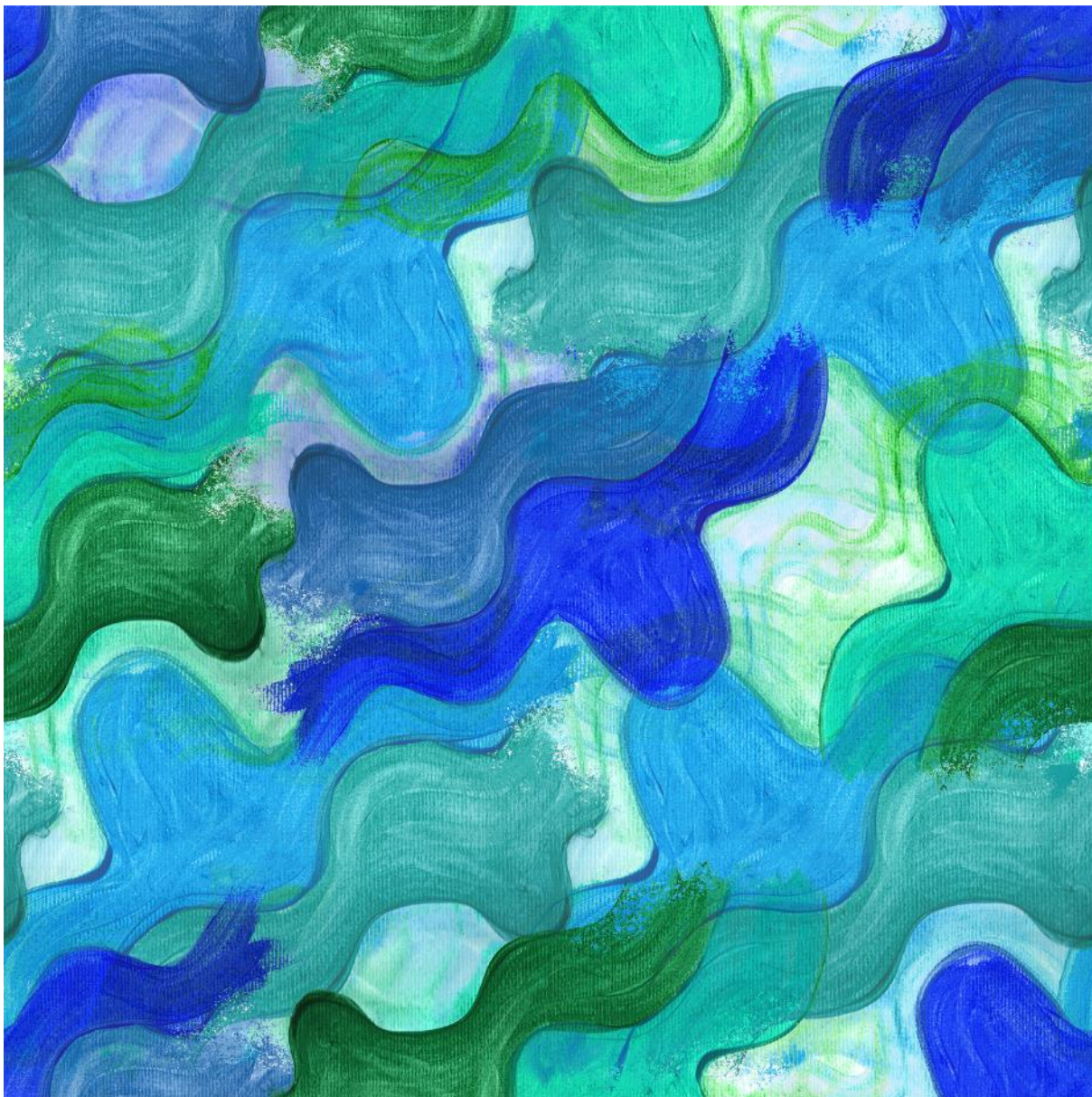


19 APÊNDICE 12 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA



20 APÊNDICE 13 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA**21 APÊNDICE 14 – DETALHE – ESTANDARTE DESÁGUA**

**22 APÊNDICE 15 – ESTAMPA *RAPPORT* 80X80CM – ESTANDARTE SER
QUEM SE É**



23 APÊNDICE 16 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É



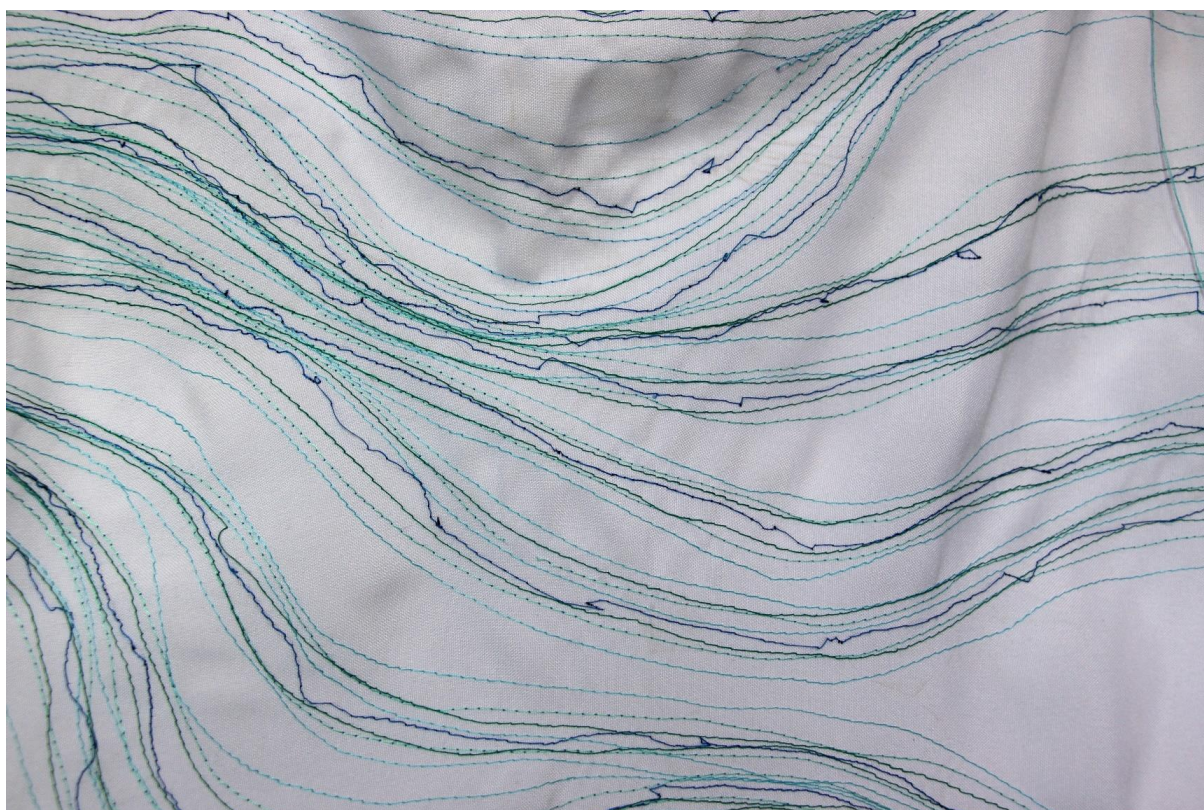
24 APÊNDICE 17 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É

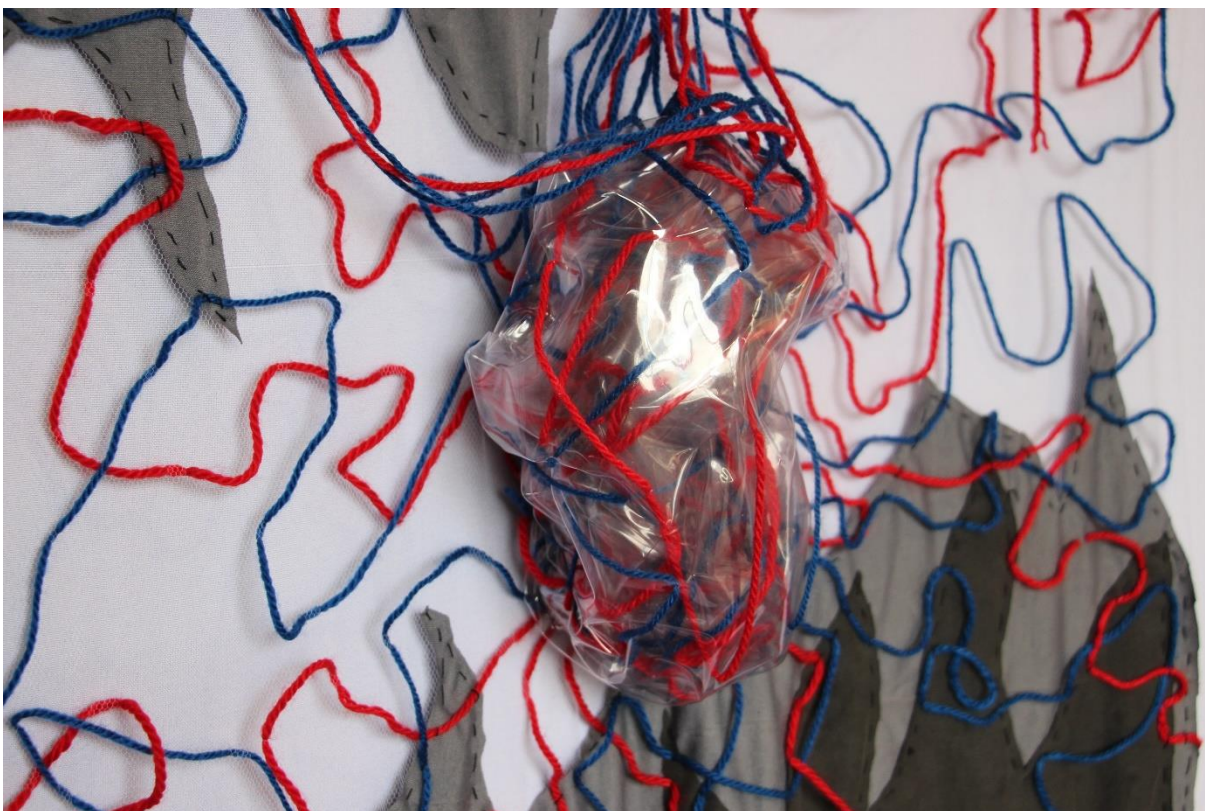


25 APÊNDICE 18 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É



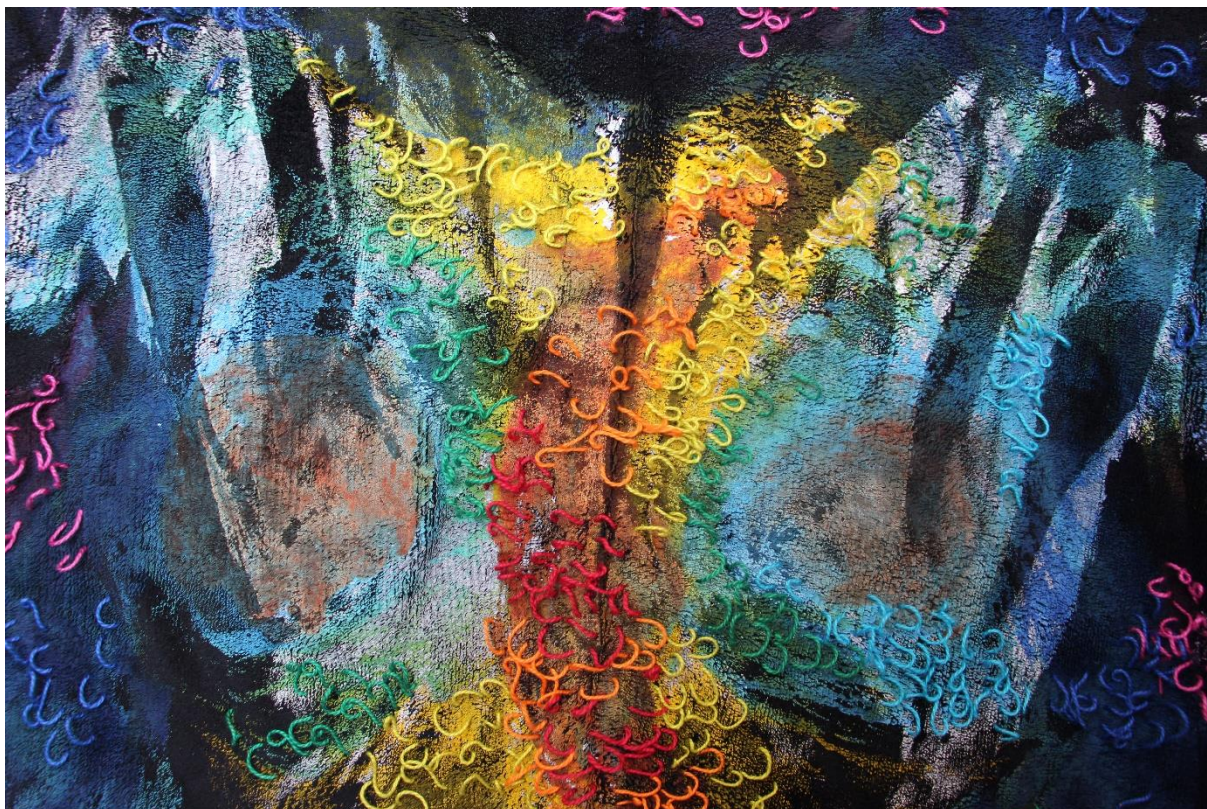
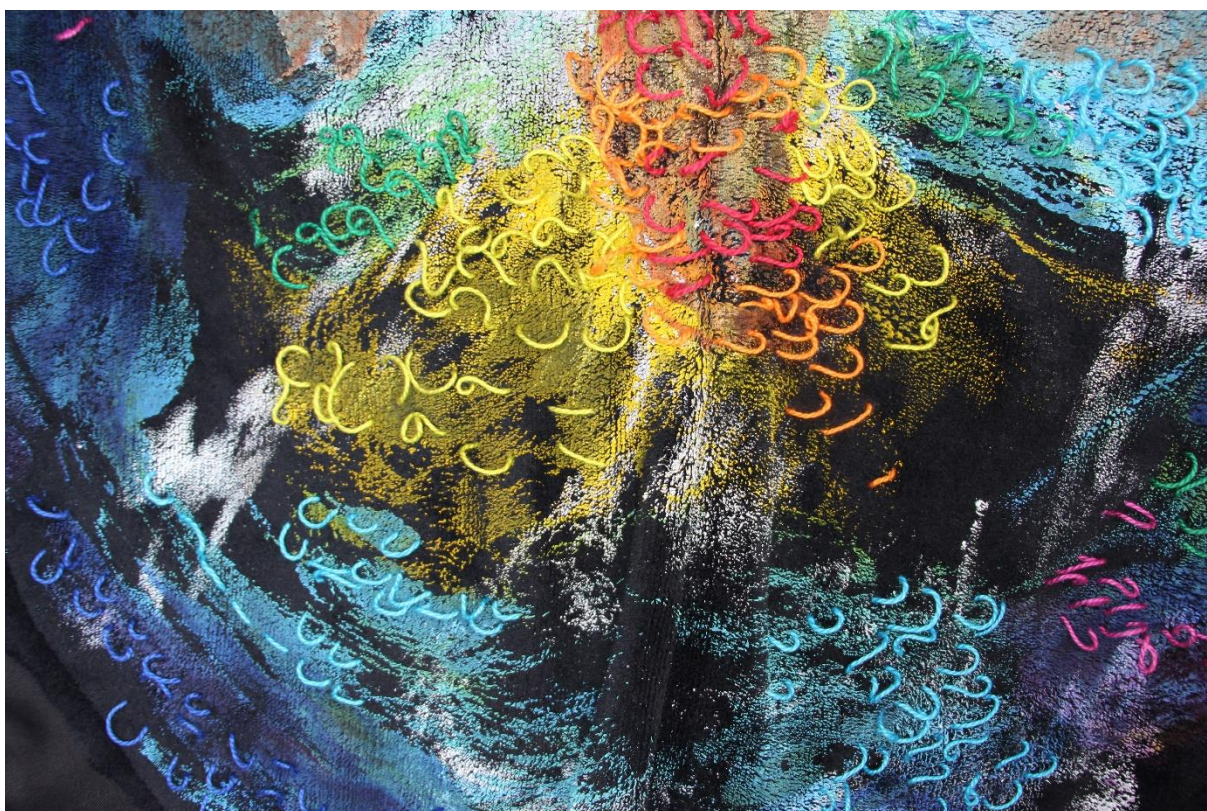
26 APÊNDICE 19 – DETALHE – ESTANDARTE SER QUEM SE É



27 APÊNDICE 20 – DETALHE – ESTANDARTE HERANÇA**28 APÊNDICE 21 – DETALHE – ESTANDARTE HERANÇA**

29 APÊNDICE 22 – ESTAMPA LOCALIZADA – ESTANDARTE DESMONTE



30 APÊNDICE 23 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE**31 APÊNDICE 24 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE**

32 APÊNDICE 25 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE



33 APÊNDICE 26 – DETALHE – ESTANDARTE DESMONTE

