

**A CHITA E O ARTESANATO TÊXTIL COMO REFERÊNCIA
PARA ESTAMPAS NO VESTUÁRIO FEMININO**

Mariana Binato de Souza



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN DE ESTAMPARIA**

**A CHITA E O ARTESANATO TÊXTIL COMO REFERÊNCIA
PARA ESTAMPAS NO VESTUÁRIO FEMININO**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Mariana Binato de Souza

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

A CHITA E O ARTESANATO TÊXTIL COMO REFERÊNCIA PARA ESTAMPAS NO VESTUÁRIO FEMININO

por

Mariana Binato de Souza

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Santa Maria, RS, Brasil

2013

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Especialização em Design de Estamparia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Monografia de Especialização

**A Chita e o Artesanato têxtil como referência para estampas no
vestuário feminino**

elaborada por

Mariana Binato de Souza

como requisito parcial para obtenção do grau de
Especialista em Design de Estamparia

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi, Dr^a.
(Presidente/Orientadora)

Prof^a. Fabiane Vieira Romano, Dr^a.

Prof^a. Lucia Isaia, Dr^a.

Santa Maria, 16 de Dezembro de 2013.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que contribuíram para que esta pesquisa acontecesse e que de uma forma ou outra foram indispensáveis, durante este período de intenso estudo e dedicação e incentivaram e acreditaram em mim.

Aos meus pais Maria Cecy Binato de Souza e Hugo Sérgio Silva de Souza que incansavelmente dedicaram a suas vidas aos meus estudos e que, com certeza, são os maiores incentivadores desta vontade permanente de estudar e acreditar em todas as oportunidades que possam acontecer. À minha irmã Ana Paula Binato de Souza, que sempre trouxe nas suas palavras o carinho e a calma necessárias e que mesmo de longe acreditou e me confortou, até mesmo quando ninguém sentia os meus anseios.

Ao meu noivo, Dieison Kaufmann de Souza, que muito mais do que amor, exerceu toda a sua paciência, amizade, dedicação e zelo durante todas as etapas desta pesquisa, esta pessoa que fez com que os momentos de maior cansaço se tornassem felicidade através de pequenos gestos e palavras, muito obrigada por entender e além disso, por acreditar em mim e na minha vontade sempre.

À minha Avó, Cecy Flores Binato, o meu eterno obrigada por me deixar a maior e melhor herança de todas, a paixão pelo tecido e pelo criar e mais que isto, o exemplo de mulher forte e lutadora que desde cedo foi atrás do que acreditava.

À minha orientadora Reinilda Minuzzi, por plantar e instigar em mim o desejo do estudo e do trabalho, obrigada por ser uma pessoa que cria oportunidades para que todos cresçam juntos, lado a lado, obrigada por se tornar um exemplo.

Aos meus amigos, que entenderam a minha distância e que mesmo de longe torcem por mim.

RESUMO

Monografia de Especialização em Design de Estamparia
Curso de Especialização em Design de Estamparia
Universidade Federal de Santa Maria

A CHITA E O ARTESANATO TÊXTIL COMO REFERÊNCIA PARA ESTAMPAS NO VESTUÁRIO FEMININO

AUTOR: MARIANA BINATO DE SOUZA

ORIENTADOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de dezembro 2013.

Este projeto de monografia, no âmbito do Design de Superfície Têxtil, busca englobar aspectos da cultura nordestina brasileira sendo estes o artesanato têxtil e o tecido de chita. Tais elementos, aliados à valorização estética do perfil nacional, podem constituir fatores de redimensionamento da cultura dentro do campo da Moda e da construção de estampas, objeto deste estudo. Desta maneira busca-se um reconhecimento, pelos próprios brasileiros, dessas referências culturais, exploradas na ótica do Design de Superfície. Para tal, o levantamento e resgate de expressões pertinentes à região nordestina, incluindo a agregação de produções manuais em tramados de fios, são propostos na pesquisa como forma de evitar os estereótipos e gerar um significado diferenciado, tendo em vista a valorização cultural como elemento principal para o desenvolvimento de estamparia nesse contexto. Esta pesquisa resultou na criação de duas linhas de estampa com referência nos tecidos de chitão e no artesanato em crochê, Maria Chita e Maria Bonita respectivamente.

Palavras-chaves: Design de Superfície, chita, artesanato têxtil, vestuário feminino.

ABSTRACT

Specialization Monograph in Stamping Design
Specialization Course in Stamping Design
Universidade Federal de Santa Maria

CHITA AND TEXTILE HANDICRAFT PRINTS BY REFERENCE TO THE FEMALE CLOTHING

AUTHOR: MARIANA BINATO DE SOUZA

SUPERVISOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Date and Place of the Defense: Santa Maria, December 16, 2013.

This project monograph about Textile Surface Design attempts to include aspects of northeastern Brazilian culture: the textile handicraft and the tissue of calico. Those elements, allied to the appreciation of the national style profile, can constitute factors of resizing of the culture in the fashioning field of print making, object of this research. This way, it is searched a reconnaissance of the Brazilians of those cultural references explored in the view of Design Surface. For this, the collection and rescue of relevant expressions to the northeastern region are proposed in the research as a way of avoiding the stereotypes and generate a differentiated meaning, in view of the cultural appreciation as the main element to the development of stamping in that context. This search resulted in the creation of two lines of print with reference to chintz fabrics and crafts crochet, Maria Chita and Maria Bonita respectively.

Key-words: Surface Design, chita, textile handicraft, womanly clothing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Design de Superfície sobre madeira desenvolvido por Naama Steinbock e Idan Friedman para Studio Reddish. Fonte: Eroom service, 2013.	21
Figura 2 - Design de Superfície para papel de parede por Marcelo Rosenbaum para Bobinex. Fonte: Bobinex, 2013.	21
Figura 3 - Design de Superfície para Porcelana por Renata Rubim para Del Porto Porcelanas. Fonte: Rubim, 2013.	22
Figura 4 - Design de Superfície para papelaria por Renata Rubim para Teca produtos de papelaria. Fonte: Rubim, 2013.	22
Figura 5 - Design de Superfície Têxtil por Wagner Campelo coleção 2010 para Lybethras Swim . Fonte: Campelo, 2013.	23
Figura 6 - Design de Superfície Cerâmica. Fonte: Arco web, 2013.	23
Figura 7 - Design de Superfície plástica por Renata Rubim para Coza. Fonte: Rubim, 2013.	24
Figura 8 - Azulejos de cozinha, exemplo de organização em módulo. Fonte: Zazzle, 2013.	25
Figura 9 - Exemplo de rapport. Fonte: Autoria própria.	26
Figura 10 - Exemplos de organização estrutural. Fonte: Wong (1998).	26
Figura 11 - Exemplo de referencial que deu origem a estampa projeto de Wagner Campelo. Fonte: Campelo, 2013.	27
Figura 12 - Mapa da região nordeste brasileira. Fonte: Geo Conceição, 2010.	29
Figura 13 - Mostruário de pontos de bordado feito pela líder do grupo Bonequeiras da Estrutural, DF. Fonte: Kubrusly e Imbroisi (2011).	32
Figura 14 - Tecidos feitos em tear com a inserção de fibras naturais a partir da consultoria do designer Renato Imbroisi a região de Muquém, MG. Fonte: Kubrusly e Imbroisi (2011).	35
Figura 15 - Rendas feitas a mão para coleção verão 2011 de Ronaldo Fraga. Fonte: Duas moda e arte, 2013.	36

Figura 16 - Detalhe de Rendas e Bordado, respectivamente, na coleção verão 2011 de Ronaldo Fraga. Fonte: Duas moda e arte, 2013.	37
Figura 17 - Cunho para estampar. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	39
Figura 18 - Roteiro da Chita: “descoberta” na Índia por Vasco da Gama, Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	40
Figura 19 - Colcha de algodão estampado, séc. XIX. Fonte: Barreto (2001).	42
Figura 20 - Placa de impressão com estampa floral, utilizada na Fábrica do Cedro e hoje no acervo do Museu Décio Mascarenhas em Minas Gerais. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	44
Figura 21 - Amostras de tecidos de chitas dos anos 50 da empresa Fabril Mascarenhas com características ainda diferentes das chitas atuais. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	45
Figura 22 - Passo a passo da estamparia: o algodão alvejado ganha contornos dos desenhos e depois cada uma das cores até se tornar chitão (Tecelagem Fabril Mascarenhas). Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	46
Figura 23 - Passo a passo da estamparia: o algodão alvejado ganha contornos dos desenhos e depois cada uma das cores até se tornar chitão (Tecelagem Fabril Mascarenhas). Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	47
Figura 24 - Glossário de Rep’s (chitas) da empresa Fabril Mascarenhas. Fonte: Fabril Mascarenhas, 2013.	48
Figura 25 - Vestidos e saias de Chita criados por Zuzu Angel no início da década de 60, do século XX. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	49
Figura 26 - Peças criadas por estilistas para exposição organizada pelo Museu A Casa em São Paulo, em 2004. Produções de Marcelo Sommer, Dudu Bertholini para Neon e Ronaldo Fraga. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).	50
Figura 27 - Artesanato Mestre Noza, Juazeiro do Norte, Ceará. Fonte: Alexuchoa, 2009.	52
Figura 28 - Grupo de Frevo em Pernambuco. Fonte: Wikipedia, 2012.	52
Figura 29 - Tradicional carnaval bahiano com o bloco Olodum. Fonte: Neumarkt, 2012.	53
Figura 30 - Dança do Carimbó. Fonte: Vivi Amaral, 2010.	53
Figura 31 - Personagem do Reisado, dança popular religiosa de origem africana. Fonte: Enfoque cultura, 2012.	54

Figura 32 - Personagens da Quadrilha Paixão Nordestina. Fonte: Renato Duarte, 2013.....	54
Figura 33 - Painel de Referências utilizado para a criação das estampas da Linha Chitar. Fonte: Desenvolvimento a partir de uma biblioteca de dados do autor, as imagens partem de diverssas fontes e estão no CD em anexo.	55
Figura 34 - Desenho manual. Prancha I. Fonte: Autoria própria.	61
Figura 35 - Desenho manual. Prancha II. Fonte: Autoria própria.	62
Figura 36 - Desenho manual. Prancha III. Fonte: Autoria própria.	62
Figura 37 - Desenho manual. Prancha IV. Fonte: Autoria própria.	63
Figura 38 - Prancha I Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.	64
Figura 39 - Prancha II Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.	64
Figura 40 - Prancha III Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.	65
Figura 41 - Prancha IV Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.	65
Figura 42 - Prancha V Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.	66
Figura 43 - Paleta de cores usada como base para as criações das estampas da linha Maria Chita. Fonte: Autoria própria.	66
Figura 44 - Prancha VI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	67
Figura 45 - Prancha VII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	67
Figura 46 - Prancha VIII Flores e folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	68
Figura 47 - Prancha IX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	68
Figura 48 - Prancha X Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	69
Figura 49 - Prancha XI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	69

Figura 50 - Prancha XII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	70
Figura 51 - Prancha XIII Flores e folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.	70
Figura 52 - Prancha XIV Folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	71
Figura 53 - Prancha XV Folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	71
Figura 54 - Prancha XVI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	72
Figura 55 - Prancha XVII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	72
Figura 56 - Prancha XVIII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	73
Figura 57 - Prancha XIX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	73
Figura 58 - Prancha XX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.....	74
Figura 59 - Conjunto de todas as flores. Fonte: Autoria própria.....	74
Figura 60 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo I. Fonte: Autoria própria.	75
Figura 61 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo II. Fonte: Autoria própria.	75
Figura 62 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo III. Fonte: Autoria própria.	76
Figura 63 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo IV. Fonte: Autoria própria.....	76
Figura 64 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo V. Fonte: Autoria própria.....	77
Figura 65 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo VI. Fonte: Autoria própria.....	77
Figura 66 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo VII. Fonte: Autoria própria.....	78

Figura 67 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo VIII. Fonte: Autoria própria.....	78
Figura 68 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.Grupo IX. Fonte: Autoria própria.	79
Figura 69 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo X. Fonte: Autoria própria.	79
Figura 70 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo [XI]. Fonte: Autoria própria.....	80
Figura 71 - <i>Rapport</i> estampa 01. Fonte: Autoria própria.	80
Figura 72 - Estampa 01. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	81
Figura 73 - Estampa 01 com opções de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	81
Figura 74 - Simulação de aplicação da estampa 01. Fonte: Autoria própria.....	82
Figura 75 - <i>Rapport</i> estampa 02. Fonte: Autoria própria.	83
Figura 76 - Estampa 02. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	83
Figura 77 - Estampa 02 com opção de cor de fundo. Fonte: autoria própria.	84
Figura 78 - Simulação de aplicação da estampa 02. Fonte: Autoria própria.....	85
Figura 79 - <i>Rapport</i> estampa 03. Fonte: Autoria própria.	86
Figura 80 - Estampa 03. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	86
Figura 81 - Estampa 03 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	87
Figura 82 - Simulação de aplicação da estampa 03. Fonte: Autoria própria.....	88
Figura 83 - <i>Rapport</i> estampa 04. Fonte: Autoria própria.	89
Figura 84 - Estampa 04. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	89
Figura 85 - Estampa 04 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	90
Figura 86 - Simulação de aplicação da estampa 04. Fonte: Autoria própria.....	91
Figura 87 - <i>Rapport</i> estampa 05. Fonte: Autoria própria.	92
Figura 88 - Estampa 05. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	92
Figura 89 - Estampa 05 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	93
Figura 90 - Simulação de aplicação da estampa 05. Fonte: Autoria própria.....	94
Figura 91 - <i>Rapport</i> estampa 06. Fonte: Autoria própria.	95
Figura 92 - Estampa 06. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	95
Figura 93 - Estampa 06 com opções de cor de fundo. Finte: Autoria própria.	96
Figura 94 - Simulação de aplicação da estampa 06. Fonte: Autoria própria.....	97

Figura 95 - Painel de referencia de flores crochetas artesanamente.	98
Figura 96 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.	99
Figura 97 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.	100
Figura 98 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.	100
Figura 99 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.	101
Figura 100 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.	101
Figura 101 - Cores escolhidas para a confecção das flores em crochê. Fonte: Autoria própria.	102
Figura 102 - Flores confeccionadas em crochê com escala de tamanho real. Fonte: Autoria própria.	103
Figura 103 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [I] Fonte: Autoria própria.	104
Figura 104 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [II] Fonte: Autoria própria.	104
Figura 105 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [III] Fonte: Autoria própria.	104
Figura 106 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [IV] Fonte: Autoria própria.	105
Figura 107 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [V] Fonte: Autoria própria.	105
Figura 108 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VI] Fonte: Autoria própria.	105
Figura 109 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VII] Fonte: Autoria própria.	106
Figura 110 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VIII] Fonte: Autoria própria.	106
Figura 111 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [IX] Fonte: Autoria própria.	106

Figura 112 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [X] Fonte: Autoria própria.....	107
Figura 113 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [XI] Fonte: Autoria própria.....	107
Figura 114 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [XII] Fonte: Autoria própria.....	107
Figura 115 - <i>Rapport</i> estampa 01. Fonte: autoria própria.....	108
Figura 116 - Estampa 01. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	109
Figura 117 – Estampa 01 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	109
Figura 118 - Simulação de aplicação da estampa 01. Fonte: Autoria própria.....	110
Figura 119 - <i>Rapport</i> estampa 02. Fonte: autoria própria.....	111
Figura 120 - Estampa 02. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	111
Figura 121 - Estampa 02 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.....	112
Figura 122 - Simulação de aplicação da estampa 02. Fonte: Autoria própria.....	113
Figura 123 - <i>Rapport</i> estampa 03. Fonte: autoria própria.....	114
Figura 124 - Estampa 03. Repetição de <i>rapport</i> . Fonte: Autoria própria.....	114
Figura 125 - Simulação de aplicação da estampa 03. Fonte: Autoria própria.....	115
Figura 126 - Exemplo do processo de sublimação parte 1. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.	116
Figura 127 - Exemplo do processo de sublimação parte 2. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.	116
Figura 128 - Exemplo do processo de sublimação parte 3. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Análise de flores presentes nos tecidos de chitão e desenhos interpretativos criados pela autora. Fonte: Desenvolvimento a partir de uma biblioteca de dados do autor, as imagens partem de diversas fontes e estão no CD em anexo.	56
Quadro 2 Tecidos escolhidos para serem estampadas bandeiras para análise de impressão.	117
Quadro 3 Comparação de resultados de impressão em cada tipo de tecido.	118
Quadro 4 Listagem de tecidos escolhidos para impressão final.	120

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Lista de Figuras	7
Lista de Quadros	14
Capítulo 1	17
Introdução	17
1.1. Objetivo	18
Objetivos específicos:	18
1.2. Justificativa	18
1.3. Estrutura do trabalho	19
Capítulo 2	20
Design de Superfície	20
1.1 desenhar a Superfície	24
1.2 O Design de Superfície Têxtil	27
Capítulo 3	28
A Cultura Nordestina	28
3.1. O artesanato	29
3.1.1. O artesanato no Brasil	31
3.1.2. O Artesanato e a Moda	35
3.2. A chita	38
3.2.1. As Chitas de Alcobaça	41
3.2.2. A Chita no Brasil	43
Capítulo 4	51
Processo criativo	51
4.1 Linha de estampas Maria Chita	51
4.1.1. Linha de estampas Maria Bonita	97
4.2. O processo de estampagem	115

Capítulo 5.....	121
Considerações Finais	121
Referências.....	122
Bibliografia consultada.....	125

Capítulo 1

INTRODUÇÃO

A proposta dessa pesquisa é desenvolver um trabalho que integre a Cultura nordestina ao Design de Superfície Têxtil, utilizando-se ainda do bordado como referência para a criação a fim de que a nacionalidade brasileira seja difundida de forma diferenciada. Exaltando-se uma valorização do que faz parte da história e cultura nordestina aproveitando-se da realidade e das visualidades presentes rompendo com o hábito que apenas legitima o que vem de fora do país.

A temática escolhida inclui diferentes linhas como o artesanato e o chitão a fim de que estes direcionem a criação das estampas como referenciais imagéticos.

Buscando opções diferentes na criação das estampas, traz-se aliado ao Design de Superfície o artesanato tecido, ferramenta característica do artesanato nordestino que propiciam ao projeto uma veia artesanal sem deixar de lado a estamperia digital que direciona a pesquisa a um rigor de qualidade diferenciado.

Trazer esta temática aliada à moda e ao design de superfície, tendo como público alvo o setor feminino, evidencia as novas possibilidades do consumidor poder ter acesso a produtos com referências nacionais já que esta temática distancia-se muito do comércio brasileiro. O design valoriza-se no momento em que valorizamos nossos costumes e culturas nacionais, o comércio internacional também passa a fazê-lo, é preciso ter alternativas e pre para que isto aconteça, é preciso ter dentro do mercado produtos disponíveis.

A concretização desta pesquisa vem ao encontro da necessidade de perceber-se os valores estéticos, valorizando-os, modificando-os e reconstituindo-os como referências visuais de uma cultura num objeto da moda feminino.

1.1. OBJETIVO

Busca-se trabalhar de forma a trazer ao Design de Superfície, além de fatores da cultura nordestina, uma produção que traduza de forma diferente os aspectos de brasilidade presentes nas referências imagéticas adquiridas, valorizando o que de mais simples e cotidiano há no dia-a-dia do povo brasileiro no caso a chita e o artesanato, eixos que norteiam esta pesquisa.

Objetivos específicos:

- Desenvolver estudos para estamparia corrida na temática proposta, de forma a inovar sem perder a essência cultural presente na brasilidade cotidiana nordestina;
- Criar projetos de Design de Superfície Têxtil que traduzam características presentes no floral e colorido das chitas, agregando elementos advindos do artesanato tecido;
- Utilizar-se do processo de estampagem digital a fim de propiciar além de um rigor de qualidade uma reprodução de detalhes como forma de enriquecer o produto final aliando à simplicidade característica tradicional da chita um fator tecnológico mais contemporâneo;
- Confeccionar peças de vestuário feminino a partir dos protótipos gerados na pesquisa (tecidos), trazendo novas possibilidades de valorizar e perceber os aspectos culturais aliados à moda.

1.2. JUSTIFICATIVA

Perceber as características culturais do Brasil é um fator que em muitos momentos pode se perder principalmente pelo fato de que os brasileiros convivem diariamente com imagens, personagens, tradições e crenças que por serem tão cotidianos, se tornam desvalorizados. Porém atualmente o país está em fase de ascensão cultural e muitas empresas buscam aqui características para difundirem suas marcas baseadas nos

costumes, na flora e fauna, no que é produzido no Brasil e difunde-se de forma promissora em outros países.

O caminho que leva ao “*made in Brazil*” é longo. Há que se perceber que muito do que é produzido baseado na nossa cultura não é feito por nós brasileiros; o olhar do estrangeiro se torna estrangeiro em relação aos nossos costumes. Assim, é preciso treinar o olhar acostumado a ver a todo o momento as mesmas coisas, enxergando tudo que está neste entorno de um jeito diferente, valorizando as produções e manifestações internas.

Desta maneira, a pesquisa propõe construir, no âmbito do Design de Superfície, uma percepção de brasilidade diferenciada, valorizando a cultura e sua construção cotidiana. Ao que é produzido no campo da moda brasileira, busca fomentar uma aliança entre o que configura o contexto imagético a partir das manifestações culturais nordestinas em relação ao que é estereotipado nessa visualidade.

1.3. ESTRUTURA DO TRABALHO

Este trabalho estrutura-se dentro da organização através de capítulos, que especificamente definem-se como:

O capítulo um introduz a temática da pesquisa abordando ainda seus objetivos e a justificativa da mesma.

O capítulo dois aborda o Design de Superfície, sua história, seu contexto atual e a estamparia, elencando itens como os processos de estampagem e os tecidos presentes no mercado.

Dentro do capítulo três, a cultura nordestina é enfatizada onde estão destacadas temáticas como o Artesanato, sua história, seu percurso dentro do Brasil e no contexto da moda e a Chita, revelando como a mesma começou a ser produzida, as Chitas de Alcobaça e o surgimento da Chita no Brasil.

O capítulo quatro refere-se ao processo criativo que aborda todos os fatores, imagens, referenciais que influenciaram a criação dos desenhos e das estampas como um todo, de maneira a configurar um relato deste método mostrando de maneira documental o processo. Aborda ainda aspectos quanto ao processo de estampagem e a escolha dos tecidos.

Capítulo 2

DESIGN DE SUPERFÍCIE

Este projeto busca atuar dentro do campo do Design de Superfície, porém em princípio é preciso entender do que se fala quando o termo superfície é mencionado, pois tal terminologia pode apresentar diferentes significados.

Design de Superfície trata-se de um acabamento projetado para ser aplicado na superfície de determinado revestimento, ou seja, cerâmicas, tecidos, papéis, emborrachados, etc. Estes projetos podem ou não serem tridimensionais, mesmo que na sua maioria, os Designs de Superfícies são bidimensionais.

Segundo Rubim (2004, p. 21) o termo *Surface Design* “[...] é amplamente utilizado 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”. Porém este termo Design de Superfície foi inserido no Brasil pela referida autora na década de 80, quando retornou de um período de estudos nos EUA, desta forma esta definição então passou a ser utilizada no contexto brasileiro abrangendo diferentes superfícies que recebiam certo tratamento de cores e desenhos (RUBIM, 2004).

Mesmo que esta terminologia tenha sido inserida no Brasil há pouco tempo já existem muitos Cursos de Graduação e Pós-graduação na área, o que torna tal abordagem do design um conteúdo a ser inserido no contexto de especialidade da área, mesmo que ainda com muitas dúvidas e discussões sobre a atuação do profissional e os conteúdos que abarcam tal viés do Design.

Os projetos em Design de Superfície envolvem-se tanto no âmbito do revestimento, quanto da criação dos objetos, trazendo cores, texturas e grafismos que ajudam a construir o conteúdo dos mesmos. Desta maneira a relação da superfície com o objeto cria uma nova forma de perceber o produto, onde o olhar e a percepção do consumidor são os responsáveis por esta fase do design, o momento onde há a interação e a conquista do objeto com quem o consome.

Dentro do campo do Design de Superfície, existem inúmeros materiais em que a aplicação de projetos desta área são viáveis, desde tecidos, madeiras, vidros, entre outros.



Figura 1 - Design de Superfície sobre madeira desenvolvido por Naama Steinbock e Idan Friedman para Studio Reddish. Fonte: Eroom service, 2013.



Figura 2 - Design de Superfície para papel de parede por Marcelo Rosenbaum para Bobinex. Fonte: Bobinex, 2013.



Figura 3 - Design de Superfície para Porcelana por Renata Rubim para Del Porto Porcelanas. Fonte: Rubim, 2013.



Figura 4 - Design de Superfície para papelaria por Renata Rubim para Teca produtos de papelaria. Fonte: Rubim, 2013.



Figura 5 - Design de Superfície Têxtil por Wagner Campelo coleção 2010 para Lybethras Swim . Fonte: Campelo, 2013.

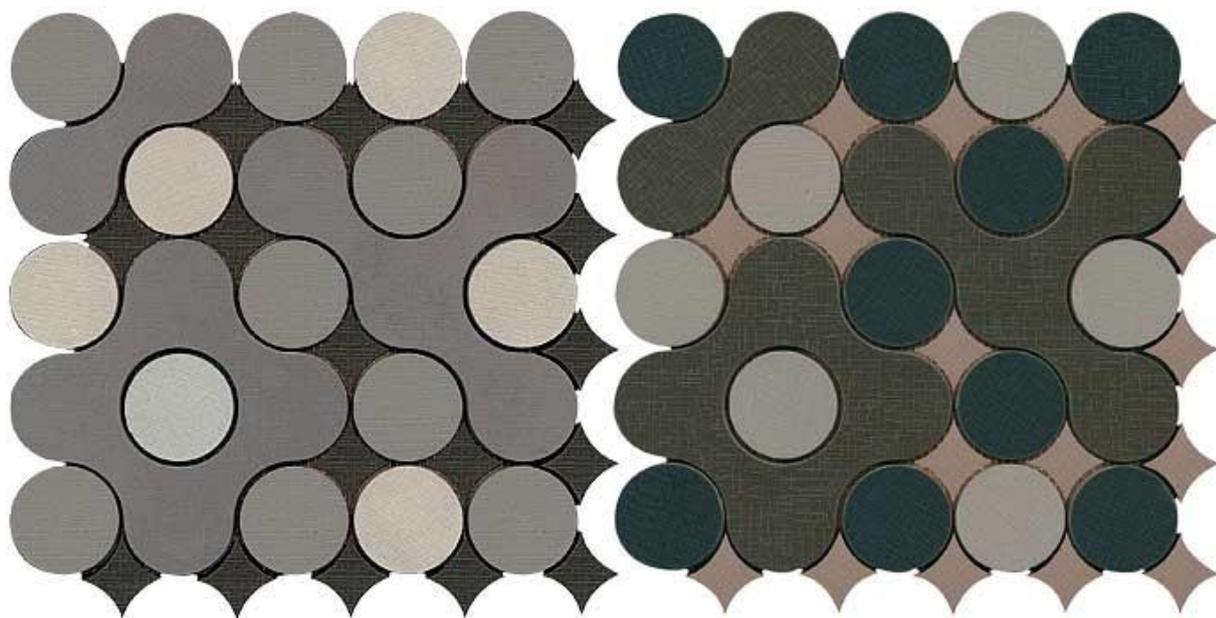


Figura 6 - Design de Superfície Cerâmica. Fonte: Arco web, 2013.



Figura 7 - Design de Superfície plástica por Renata Rubim para Coza. Fonte: Rubim, 2013.

Através as figuras 1 a 7 pode-se perceber a infinidade de possibilidades que o Design de Superfície aborda, desta maneira entende-se quão vasto é o caminho para a criação e produção de estudos que gerem alternativas coerentes que atendam às exigências desta ênfase do Design.

1.1 DESENHAR A SUPERFÍCIE

O Design de Superfície permite-nos criar de diferentes faces a diversos objetos e materiais, porém existem diversos procedimentos para que estes projetos possam realmente serem considerados Design de Superfície e não apenas desenhos que envolvem algo sem organização e estética adequada.

Wong (1998) define alguns aspectos relevantes dentro dos princípios do desenho bidimensional, que ao Design de Superfície se tornam imprescindíveis quando elenca a forma, a repetição e a estrutura, elementos estes que conduzem a construção de projetos de Design de Superfície pois aliados, revelam padronagens concisas que tem grande valor criativo, tornando-se interessantes e cativantes aos olhos do consumidor.

Muitas imagens podem se tornar Design de Superfície, porém algumas se tornam mais interessantes do que outras, isto se dá pela organização dentro do módulo, forma de organização do desenho, normalmente usada em formato quadrado ou retangular que se repete infinitas vezes a fim de criar o padrão definido pelo Designer. Um bom exemplo são os azulejos, que organizados lado a lado formam um desenho que normalmente não se complementa conforme exemplo da figura 8.



Figura 8 - Azulejos de cozinha, exemplo de organização em módulo. Fonte: Zazzle, 2013.

A estrutura e o módulo aliados criam a padronagem porém, este módulo projetado pelo designer pode ser representado por um *rapport*, ou seja, um desenho onde não se percebem os encaixes dos motivos, agregando à estampa um dinamismo maior do que quando criada com módulos com encaixe aparente.

No exemplo a seguir o *rapport*, identificado em tonalidade mais clara, agrega-se a repetição de maneira a deixar os elementos encaixados sem que possamos perceber de forma tão evidente as separações conforme figura 9.



Figura 9 - Exemplo de rapport. Fonte: Autoria própria.

Porém ainda existem diferentes formas de estruturação do *rapport* para que o mesmo possa ser organizado e tornar a superfície ainda mais interessante. Wong (1998) explica que a estrutura nada mais é que um modo de organizar as formas, desta maneira classifica-as como formal, semiformal ou informal, ativa ou inativa e ainda visível ou invisível exemplos mostrados na figura 10.

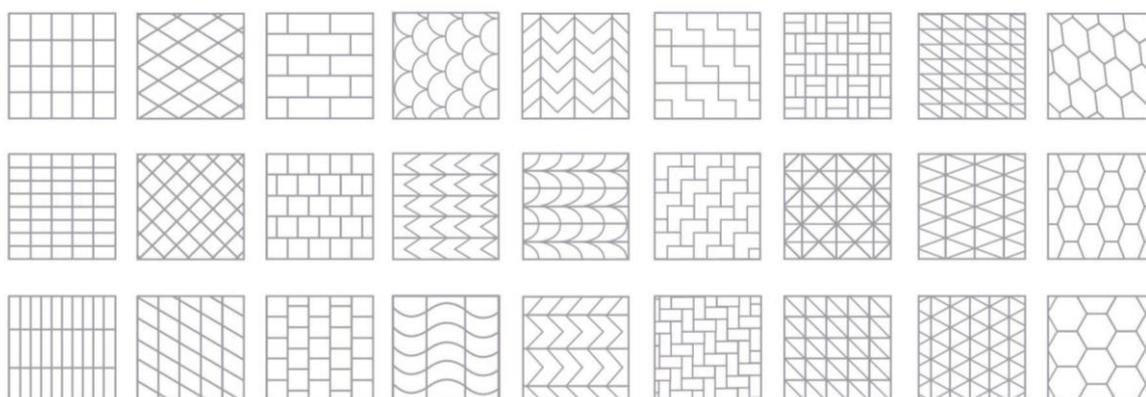


Figura 10 - Exemplos de organização estrutural. Fonte: Wong (1998).

1.2 O DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL

Dentro do Design de Superfície Têxtil, o campo de criação é muito vasto, desde tecidos, malharia, bordados, assim como os diferentes produtos que podem se utilizar deste processo como as vestimentas, decoração, entre outros. As categorias as quais estão inseridos os motivos de padronagens de Design de Superfície são muitos, xadrezes, listrados, florais, geométricos, entre tantos outros. Estas categorias dividem-se em públicos e temáticas específicas como infantil, jovem, adulto, masculino, feminino.

Para a criação destas estampas são utilizados referenciais, que podem ser eleitos tanto pelo designer quanto por quem esta encomendando tal projeto. (Figura 11).



Figura 11 - Exemplo de referencial que deu origem a estampa projeto de Wagner Campelo. Fonte: Campelo, 2013.

Os processos de criação podem variar de um designer para outro, uma simples imagem cotidiana pode se tornar um ótimo referencial de estudo porém o mesmo deve ser original e dinâmico.

As criações em design têxtil podem variar de tramas à tecidos criados com o mais elevado nível de tecnologia aliando o tradicional ao contemporâneo em uma mesma peça. Em muitos casos as referências de um designer podem ser construídas dentro de um campo clássico e comum, mas podem adquirir um caráter inovador através dos processos os quais são submetidos, e em muitos casos sem perder a essência que compõe tais referências.

Capítulo 3

A CULTURA NORDESTINA

A região nordestina brasileira hoje implica os estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Sergipe. (Figura 12). Por ser a primeira área do país a ser colonizada traz características, indígenas, africanas e europeias diversificando ainda mais seus costumes e tradições que variam de um estado a outro.

As manifestações folclóricas, musicais, artísticas, danças, artesanatos são muito características nesta região, pois como fazem parte de uma rota turística muito vasta as cultivam como forma de cultivar o passado, trazendo esta bagagem imagética dentro do cotidiano.

Esta região é um dos principais expoentes turísticos do país, e muitas vezes dita o perfil do mesmo, fazendo com que suas características façam parte da cultura brasileira como um todo. A cultura de rua, o artesanato, as danças, o folclore, as roupas típicas, o calor, a fauna e a flora locais, bem como a identidade das pessoas que habitam este lugar e que constroem a cada dia a identidade nacional, são os principais fatores que agregam valor e referência ao que é produzido nesta região e fora dela, e que é levada para países estrangeiros.



Figura 12 - Mapa da região nordeste brasileira. Fonte: Geo Conceição, 2010.

Desta maneira trazer a cultura brasileira ao universo da vestimenta feminina através de uma peça de roupa, que é usada em todo o país e fora dele, é uma forma de expandir o contexto nordestino criando a partir de referenciais imagéticos, muitas vezes explorados de maneira única e bitolada, uma opção diferenciada que agrega valor cultural e comercial a um novo produto com perfil singular e construído a partir do tradicional permeando o moderno e o único.

3.1. O ARTESANATO

O artesanato brasileiro nos dias de hoje vem carregado de definições, tabulações, preconceitos, vitórias e, sobretudo histórias distintas. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1997, tratou de definir um significado à palavra artesanato que segundo Adélia Borges (2011, p. 22) está anos-luz em consistência das outras corriqueiramente disponíveis.

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, como o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça

como componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termo de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO, 1997 *apud* BORGES, 2011, p.21).

Porém até chegarmos a esta definição a história do artesanato começou a ser escrita desde o momento em que era uma necessidade e a única alternativa de produção, diferentemente dos dias de hoje nos quais, segundo Kubrusly e Imbroisi (2011, p. 11) o artesanato passou de único meio de fabricação para uma forma alternativa de produção.

Inicialmente, os artesãos eram muito unidos e organizavam-se em grupos que lutavam por seus direitos, haja visto o momento em que, pouco antes da Revolução Industrial, grupos ingleses reivindicaram uma legislação que impedisse a importação de tecidos de algodão estampados vindos da Índia, livres de impostos e conseguiram por 73 anos esta proibição, estimulando a produção interna de tecidos no país (KUBRUSLY; IMBROISI, 2011). Posteriormente, durante a Revolução Industrial, surgiram algumas inovações metalúrgicas inclusive no setor têxtil, em 1733 uma peça fora adaptada aos teares manuais fazendo com que a lançadeira, que leva o fio sobre a urdidura criando a trama, funcionasse de forma automática, sem a necessidade dos tecelões que se uniram contra o inventor deste processo mecânico.

O surgimento do Design como atividade intensificou a migração de trabalhadores do campo para a cidade predominando a economia industrial o que fez com que o artesão perdesse seu prestígio e seu meio de sustento. Segundo Nikolaus Pevsner (2002, *apud* KUBRUSLY;IMBROISI, 2011, p. 15.) os desenhadores de certo valor não participavam na indústria, os artistas mantinham-se afastados e o trabalhador não tinha direito de pronunciar-se sobre matéria artística. O trabalho era mais gélido do que nunca fora na história da Europa.

Surgiram então após a Revolução Industrial as ideias de William Morris que em 1861 fundou uma empresa para revitalizar as artes aplicadas e o artesanato. Sobre seu trabalho, Kubrusly e Imbroisi relatam:

Ele era socialista e acreditava que, opondo-se à Revolução Industrial e recuperando os métodos fabris artesanais, conseguiria condições de vida e trabalho mais dignas e humanas do que aquelas que eram submetidos os

operários. Foi assim que se originou o movimento *Arts & Crafts* (Artes e Ofícios), na Inglaterra, que defendia o artesanato em oposição à produção mecanizada e em série, o fim da distinção entre arte e artesanato e o conceito de “arte para todos” (KUBRUSLY; IMBROISI, 2011, p. 17).

Ainda havia uma esperança para que o artesanato tivesse uma visibilidade maior e fosse valorizado como uma forma diferente de criação e construção. Foi então que em 1919, quase 200 anos depois da Revolução Industrial, Walter Gropius iniciou um processo de criação de uma escola que unificasse arte e artesanato surgindo a Bauhaus. Segundo ele a Bauhaus seria uma nova guilda de artesãos, sem a distinção de classes que ergue uma barreira arrogante entre o artesão e o artista (KUBRUSLY; IMBROISI, 2011, p. 17).

3.1.1. O artesanato no Brasil

O artesanato propriamente dito passou a fazer parte do universo feminino como forma de “passar o tempo”, as mulheres de família bordavam, costuravam e faziam trabalhos manuais incentivadas pela igreja que viam nele uma forma de livrá-las das tentações mundanas. Porém, por mais prendadas, atributo a mulheres que queriam casar, elas nunca poderiam fazer parte das oficinas de artesanatos, as chamadas guildas, pois estas de nenhuma forma admitiam mulheres. Esta prática era estimulada por propagandas e nos colégios apenas para exercê-la como forma de distração nunca como profissão. Em 1942 foi lançada no Brasil uma publicação alemã composta por dez volumes denominada a Grande Enciclopédia do Lar onde um dos volumes era a Enciclopédia de trabalhos manuais.

Segundo a autora Berta Schwetter:

Podemos comparar o nosso lar com um país encantado onde a cada canto nos surge uma colorida surpresa, cada compartimento nos oferece um espetáculo para os olhos e para o espírito. E é bem significativo o fato de que tu, mulher que nos estás lendo, podes ser a fada desta região mágica e de que a um toque de tuas mãos as coisas feias e más se transformem em objetos belos e bons, a sombra se transforma em luz e o caos se faz harmonia. [...] O que estamos procurando sugerir às donas de casa é que delas depende a paisagem doméstica, e que a habilidade manual em muitos casos pode compensar a falta de recursos monetários. (SCHWETTER, 1942, *apud* KUBRUSLY; IMBROISI, 2011, p. 19).

Desta forma as mulheres eram incentivadas a desenvolverem trabalhos manuais em casa estimulando sua criatividade. Porém com o passar dos anos e com a valorização da mão de obra feminina estes trabalhos, que iniciaram com o propósito de “fazer o tempo passar”, tiveram um reconhecimento estético muito grande e estas mulheres organizaram-se a fim de juntas venderem as peças artesanais que produziam valorizando o seu fazer e ainda gerando renda.

O artesanato passou então a conceber sua história novamente de uma forma enriquecida e baseada na valorização da manualidade, do cuidado individual de cada peça, onde, por trás de cada trabalho, há muito mais que linhas, fios, contas, sementes; há também a história daquela região e a forma como são construídos e pensados seus projetos individuais e coletivos. (Figura 13)



Figura 13 - Mostruário de pontos de bordado feito pela líder do grupo Bonequeiras da Estrutural, DF. Fonte: Kubrusly e Imbroisi (2011).

Esta valorização dentro do Brasil se dá há cerca de 20 anos, e quem esta por trás deste re-olhar a esta cultura do “feito à mão” muitas vezes são órgãos públicos, empresas

patrocinadoras, designers, ou seja, verdadeiros apoiadores da cultura material e principalmente imaterial, pois atrás desta valorização de trabalho e do produto em si está também a valorização das pessoas que fazem estas peças, da história de cada um e de sua região, a história do artesanato.

A história do artesanato têxtil brasileiro acompanha, portanto, o perfil da formação de nossa cultura: conhecimentos indígenas se misturam àqueles trazidos pelos portugueses, recebendo contribuições africanas e de outros europeus. Esse é um dos diferenciais de nosso artesanato, que o destaca internacionalmente e que torna ainda mais essencial o resgate e a valorização de técnicas tradicionais e sua renovação por meio de parcerias construtivas. (KUBRUSLY; IMBROISI, 2011, p. 21.).

Em 2013 no Brasil a palavra artesanato está ligada à rusticidade, produtos feitos sem muita sofisticação, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, diferente de conceitos presentes em alguns dicionários internacionais, como o The Concise Oxford Dictionary of Current English, que configuram ao artesanato uma prática que requer qualificação profissional e treinamento específico.

A relação que nós temos com artesanato no Brasil ainda é uma relação de país colonizado. É coisa de pobre, feita por pobre que as pessoas compram para ajudar. Então, as pessoas se ofendem quando querem comprar alguma coisa e descobrem que o preço é maior do que elas imaginavam. Isso demanda cultura, demanda uma apropriação cultural das pessoas em relação ao país. E, principalmente, um investimento no fim do paternalismo, porque a história do “comprar para ajudar” é um paternalismo. O que eu vejo de melhor na arte contemporânea do país tem influência da arte popular. (FRAGA, 2011, p. 45).

Desta forma podemos perceber que em alguns momentos ainda há desvalorização do trabalho que provém de comunidades com baixa renda, porém são estas pessoas que são vistas pelos turistas, são estas pessoas que carregam a cultura brasileira e ajudam a exportar os produtos que fazem do Brasil, um país que tem visibilidade internacional também pelos trabalhos artesanais realizados.

Dentro do Brasil, e calcado a partir dos preceitos da escola de Ulm - Alemanha, que fora a inspiração para a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro em 1963, o design deveria ser livre de apelo de consumo com desenvolvimento a partir de

metodologias racionalistas e objetivas prezando pela boa forma e pelo bom design, assim o afastamento da criatividade individual, das culturas locais, da própria valorização do artesanato dando lugar a uma objetividade técnica e científica, desta maneira os designers com formação na ESDI tinham uma forte influência no Design Alemão, mesmo pertencendo em sua maioria a classe de artistas ou artesãos como relatam Kubrusly e Imbroisi (2011).

Porém passados alguns anos e com a ajuda de entidades governamentais percebeu-se através de programas como o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), Pesquisa Cara Brasileira – SEBRAE, peculiaridades a respeito do artesanato brasileiro e os motivos pelos quais o produto brasileiro assim como seu artesanato não eram mais reconhecidos e principalmente por qual motivo não havia uma integração entre os mesmos dentro do país. Desta forma diferentes entidades iniciaram em diferentes períodos este processo de reconhecer o que faz parte da cultura brasileira, como exemplo o CNRC, em 1975, e o SEBRAE, em 2002.

Naquela data percebeu-se que havia dentro do campo do artesanato uma carência muito grande de uma visão diferenciada tanto de peças, quanto de materiais e até mesmo de valorização do próprio trabalho artesanal. Estava aí o momento de designers agregarem algo à cultura do artesanato brasileiro de uma maneira promissora e trabalhando em conjunto a fim de que tanto designers quanto artesãos se sentissem valorizados, um agregando valor ao trabalho do outro.

Os primeiros designers a iniciarem esta relação de aproximação, precisaram aprender a respeitar os processos de produção e principalmente a terem o cuidado de perceberem o que há por trás do trabalho manual, qual os vieses para percorrer este processo até que se chegue em um produto final, quais histórias e valores aquelas peças carregam consigo.



Figura 14 - Tecidos feitos em tear com a inserção de fibras naturais a partir da consultoria do designer Renato Imbroisi a região de Muquém, MG. Fonte: Kubrusly e Imbroisi (2011).

Em muitos momentos, alguns designers relutaram em impor desenhos ou técnicas que não condiziam com a história dos artesãos, porém o verdadeiro papel e a missão que os mesmos tinham era na verdade de lapidar o trabalho que já existia a fim de que atingissem novos mercados ainda não explorados.

3.1.2. O Artesanato e a Moda

Assim como nas demais áreas, o artesanato está atrelado à moda, e esta união se dá em muitos casos através de designers que utilizam-se de técnicas e tradições passadas de geração a geração para valorizarem ainda mais suas peças. Muitas vezes estes artesãos são contatados para contribuir em determinada coleção, que é projetada a partir das experiências do designer e do artesão; este colabora tanto com a pesquisa quanto com a produção.

Um dos principais designers de moda que desde 2003, tem uma parceria com a produção artesanal é Ronaldo Fraga. Além de introduzir o artesanato em suas coleções, também coordena o Projeto Talentos do Brasil, que tem o objetivo de agregar valor ao

trabalho artesanal dos grupos para a geração de emprego e renda, e também com reafirmação cultural, como relata:

Um dos caminhos em que acredito é aquele ponto que negamos durante muito tempo: se o artesanato pode ser considerado arte erudita ou não, se pode ser considerado arte ou não... Antes de qualquer coisa, o artesanato é uma manifestação, e essas manifestações – manual, gráfica, cultural – são questões caras à indústria da moda, porque nós não construímos isso. Tenho tido uma experiência prática que tem me dado muito prazer: além da minha marca própria, desenvolvo projetos com comunidades e cooperativas ligadas à confecção, e um dos caminhos dessa construção, dessa cara, passa justamente pela apropriação cultural através daquilo que as pessoas transformam com as mãos. (FRAGA, 2007, p. 24-24)

A partir destas parcerias Ronaldo traz estes trabalhos às peças de suas coleções, através das bordadeiras de Passira de Pernambuco e das rendeiras de Monteiro na Paraíba que sob encomenda são responsáveis por determinados aspectos do processo de confecção. (Fiuras 15 e 16).



Figura 15 - Rendas feitas a mão para coleção verão 2011 de Ronaldo Fraga. Fonte: Duas moda e arte, 2013.



Figura 16 - Detalhe de Rendas e Bordado, respectivamente, na coleção verão 2011 de Ronaldo Fraga. Fonte: Duas moda e arte, 2013.

Pensar o Design de moda e o artesanato no Brasil sem aliá-los, significa deixar de lado uma oportunidade de crescimento e de valorização pois uma construção em conjunto além de agregar fatores estéticos agrega ainda fatores culturais e aspectos sociais que contribuem para o desenvolvimento de ambos de maneira promissora.

Os bordados e os processos que o artesanato agrega, contribuem na construção da moda do Brasil e são fatores que devem ter além de especificidades do projeto e da pesquisa do designer, um quê de brasilidade, havendo sempre um cuidado para que este processo de criação em conjunto não se torne disforme nem que as peças tenham apelo do comprar para ajudar.

(...) porque a relação com o artesanato, antes de qualquer coisa, ela parte de um ponto que é visão de mundo, que é se emocionar por uma cultura brasileira, por uma cara brasileira feita à mão. E acreditar que isso não só pode como deve ser viabilizado para que não morra. (FRAGA, 2011, p.42)

Desta maneira podemos perceber que o artesanato traz consigo uma tradição muito importante para a cultura brasileira e que ainda permite aliá-lo a demais projetos possibilitando uma reinvenção do Design de Superfície Têxtil estampado e tramado.

3.2. A CHITA

A descoberta da Chita remonta há pouco mais de 500 anos, quando Vasco da Gama aportou em Calcutá na África em 1498, encontrando tecidos de algodão estampados, sendo estabelecido um vínculo comercial deste produto entre Portugal e Índia. Por volta de um século depois de Vasco da Gama ter chegado às Índias, conquistadores espanhóis encontraram na América Central tecidos muito semelhantes estampados pelos Incas e Astecas (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

O algodão, os processos de estamparia a carimbo e o uso do mordente (substância vegetal extraída da seiva das plantas, ou mineral (a pedra alúmen usada no tingimento para a durabilidade da cor) eram raros na Europa, pois o algodão necessitava de clima quente para se desenvolver (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

As estampas também chamavam a atenção dos europeus por serem motivos característicos da cultura indiana, o Hinduísmo e o Islamismo, sendo que o último proibia a utilização de representações figurativas predominando motivos florais, arabescos e desenhos geométricos e eventualmente figuras de animais.

A estampagem a cunho (carimbos de madeira figura 17) na Índia, iniciou por volta de 3.000 a.C. As cores eram extraídas de pigmentos naturais como o índigo e o dióxido de ferro. O mordente era aplicado ao cunho que depois carimbava o pano, mergulhava-se este pano em um banho com o pigmento, a cor fixava-se vivamente onde o cunho havia marcado deixando a cor do fundo mais suave. Outra técnica de estampagem era de misturar o pigmento ao mordente e depois carimbar o tecido (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).



Figura 17 - Cunho para estampar. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

O mercantilismo estabeleceu uma rota de comércio segura, fortalecendo ainda mais o poder da igreja católica após os relatos dos cristãos que haviam conhecido o oriente nas cruzadas desde o século XI. Vários povos europeus ficaram fascinados pelo algodão estampado indiano como os holandeses, ingleses, e franceses; os portugueses encantaram-se com a comercialização já que a Itália havia interrompido seu comércio com o Oriente pelo Mar Mediterrâneo em função da tomada de Constantinopla pelos Turcos em 1453. Sendo assim Portugal passa a estabelecer este comércio pelo Cabo da Boa Esperança ao sul da África (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

A União Ibérica em 1580 até 1640 fortaleceu ainda mais o comércio com o oriente visto que Lisboa era o centro comercial e exportava para sua Colônia, o Brasil, e para todo o resto da Europa. Entre os produtos mais procurados eram os chamados indianos, tecidos de algodão estampados vindos da Índia. (Figura 18).



Figura 18 - Roteiro da Chita: “descoberta” na Índia por Vasco da Gama, Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Os chamados indianos em Portugal eram na Índia batizados como *Chint* que em Hindu significa pinta ou mancha ou *Chit* na região meridional onde se fala a língua Marata. Na Holanda chamava-se *Sits*, na Inglaterra *Chintz* ou *Callico* e na França *Toile Peinte* que significa tela (ou tecido) pintada (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Todos estes países europeus não se contentaram com a submissão ao monopólio ibérico procuraram novas rotas de acesso às Índias e começaram a fabricar seus têxteis estampados, iniciando pela Holanda e Hungria no século XVI, mas só em 1690 as estampas sobre algodão iniciaram de fato.

Os ateliês de *Indiennage* surgiram no final do século XVII na Suíça, Holanda, França, Inglaterra, Alemanha e Itália. A Inglaterra iniciou um processo de beneficiamento do fio e logo estavam produzindo indianos de muito melhor qualidade que os originais. Holanda, Inglaterra e França abriram suas próprias Companhias das Índias independentes de Portugal e instalaram-se em Guajarat (oeste), Bengala (leste) e Coramandel (sul) principais regiões produtoras de algodão na Índia.

Entre os anos de 1600 a 1800 os *indians* invadiram a Inglaterra: as flores e ornamentos estampados estavam nas camas, roupas femininas, almofadas, cortinas, estofados, paredes e até nos robes masculinos.

No início do século XVIII, primórdios da Revolução Industrial, houve uma proibição da importação dos indians que durou 73 anos, porém criou-se durante este período um mercado negro de algodões indianos na Inglaterra valorizando ainda mais o seu uso.

Com o fim da União Ibérica em 1661 e a independência holandesa na produção de açúcar a economia portuguesa ficou abalada, porém, após o casamento da Infanta portuguesa Dona Catarina com o rei inglês Carlos II, a relação econômica entre os dois países foi selada e durou até o século XX.

Dentre todos os tratados estabelecidos após esta união, o principal foi o de Methuen em 1703 que consistia em Portugal eliminar as barreiras alfandegárias para os artigos de lã inglesa e a Inglaterra reduziria a taxaço dos vinhos portugueses. Assim a manufatura têxtil portuguesa foi muito atingida em função da concorrência com os produtos ingleses, de qualidade superior, pois eles possuíam um maquinário para o tratamento de tecidos muito avançado. O ouro brasileiro escoou diretamente para a Inglaterra em função do pacto colonial entre os britânicos que autorizava o comércio direto com o Brasil Colônia. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

3.2.1. As Chitas de Alcobaça

Quando começaram a importar tecidos indianos, os europeus os utilizavam para decoração e vestimenta. No século XIX eram procurados os *Palampores* que eram usados como colchas, toalhas de mesa ou panôs. As estampas eram florais com imagens de animais, ao redor da peça uma estampa de diferente motivo formava a moldura. (Figura 19).



Figura 19 - Colcha de algodão estampado, séc. XIX. Fonte: Barreto (2001).

Em Portugal até hoje se fabricam as chitas de Alcobaça, com características muito semelhantes às dos *Palampores*, que começaram a serem fabricadas no século XIX e viraram item de colecionador. As estampas florais são predominantes, porém existem figuras humanas, animais raros, ânforas, frutos, com inspirações chinesas com diferentes cores em listas largas formando as molduras características do tecido. As peças são feitas nas dimensões de colchas ou lenços. As características indianas são muito evidentes mesmo com a ocidentalização das cores e dos motivos, o que não podemos afirmar com certeza é a influência exclusiva indiana, pois França e Inglaterra já fabricavam chitas quando Portugal começou sua produção. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Primeiramente haviam lenços de Alcobaça que tinham tons fortes ao fundo, amarelo ouro, vermelho vivo, azul escuro, com a barra de outra cor formando o padrão de listas ou xadrezes na moldura, eram também chamados lenços tabaqueiros (que se refere ao tabaco), portanto o lenço poderia ser associado em sua origem ao uso do rapé (fumo picado), na época moda em Portugal.

Um enigma que ainda não foi decifrado é em relação ao nome de batismo do tecido já que não foi na Vila de Alcobaça que teve início sua fabricação, pois havia manufatura na vila, mas não estamparia.

Segundo Maria Augusta Trindade “é um mistério a origem das chitas ditas de Alcobaça” no catálogo da exposição Lenços & Colchas de Chita de Alcobaça, montada pelo Instituto Camões de Portugal em 1988 que percorreu vários países chegando ao Brasil em

2001. Segundo ela, “há dificuldade em acompanhar com rigor a introdução da estamperia em Portugal (...) não se encontrou um único documento, catálogo ou citação que forneça elementos sobre chita decorativa e porquê ‘de alcobaça’”. O pesquisador Jorge Custódio diz que não se sabe se houve ou não fabricação de Chitas de Alcobaça na cidade que lhes deu o nome “a tradição referente ao fabrico de tecidos em Alcobaça é um dos maiores enigmas da história industrial portuguesa” (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005). Assim desconhece-se a origem desta nomenclatura.

3.2.2. A Chita no Brasil

A dependência de Portugal (e conseqüentemente do Brasil) da Inglaterra fez o país ser obrigado no século XVIII a importar da Inglaterra tecidos de algodão estampados pela Índia para serem usados como moeda de troca na aquisição de escravos na África. Tal fato influenciou na fabricação das chitas africanas. Estas e outras imposições retratam o desenvolvimento industrial e a produção de chitas brasileiras, como exemplo a decisão tomada pela rainha Dona Maria I, a Louca, em 1785, que foi a mais revolucionária possível, proibindo qualquer tipo de manufatura no Brasil e ordenando que todos os teares fossem levados a Portugal. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Fugindo das tropas de Napoleão a corte portuguesa vem ao Brasil em novembro de 1807 para estabelecer aqui a sede do Império. Em 1808, a partir da chegada do Príncipe Regente Dom João ao Rio de Janeiro, a estamperia em tecido começou a se desenvolver, ao revogar o alvará de sua mãe e autorizar as atividades manufatureiras (MELÃO; IMBROISI e KUBRUSLY, 2005).

Com os acordos de livre comércio entre o Brasil e a França, permitido por Portugal, a Colônia passou a consumir muitos produtos diferentes dos que eram até então comercializados visto que o Brasil tinha permissão de comprar somente de Portugal. As vestimentas inglesas chegaram ao Brasil mesmo sem pertencer ao nosso clima tropical, eram roupas pesadas para as pessoas mais nobres usarem, já os tecidos de algodão crus e estampados – a Chita – eram a roupa do povo.

Apesar de haver ainda uma grande concorrência entre os panos vindos da Inglaterra e da Índia houve um crescimento manufatureiro no Brasil. No início do século XIX já existiam

no Brasil chitarias. O Colégio das Fábricas é um exemplo. Inicialmente com um núcleo de artesãos, oficializado como Casa do Antigo Guindaste, onde fabricavam cartas para jogar e estamperia de Chitas ambas produzidas através da gravura. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).)Figura 20)



Figura 20 - Placa de impressão com estampa floral, utilizada na Fábrica do Cedro e hoje no acervo do Museu Décio Mascarenhas em Minas Gerais. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

O Brasil passou a tomar diferentes rumos políticos: Dom João VI foi coroado e sua mãe Dona Maria I morreu. Ele retornou a Portugal deixando seu filho Dom Pedro que proclamou a República em 1822, fato que representou grandes mudanças ao setor têxtil brasileiro. Na primeira metade do século XIX foram registradas as primeiras fábricas de tecidos de lã e algodão: a de Vila Rica, em 1814, e a do Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, de 1826 a 1848. Em 1844 foi criado na Bahia o primeiro centro manufatureiro do país. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

A tarifa Alves Branco em 1844 impunha valores aos produtos importados em 30% o que favoreceu a nossa manufatura têxtil. A primeira grande fábrica de chitas do Brasil nasceu em 1872 em Curvelo, Minas Gerais, a Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, a qual, porém, parou sua produção de chitas em 1973. Em 1889 inaugurou a

fábrica Bangu no Rio de Janeiro com maquinário britânico. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

De todas as regiões brasileiras apenas o sul do país não produziu Chita na história têxtil, voltando-se sempre à malharia, lã e tecidos sintéticos.

Em 1887 foi fundada a Companhia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, Minas Gerais, que começou a produzir Chitas nos anos 70 e o Chitão nos anos 80 e mantém esta produção até os dias de hoje. A fiação e tecelagem São José fundada em 1933 começou uma produção de Chita e a gestação do Chitão que nos anos 50 foi adotado por quase todas as tecelagens, porém ainda faltaria algum tempo até as estampas ganharem grandes proporções e as cores características do chitão atual. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005). (Figura 21).

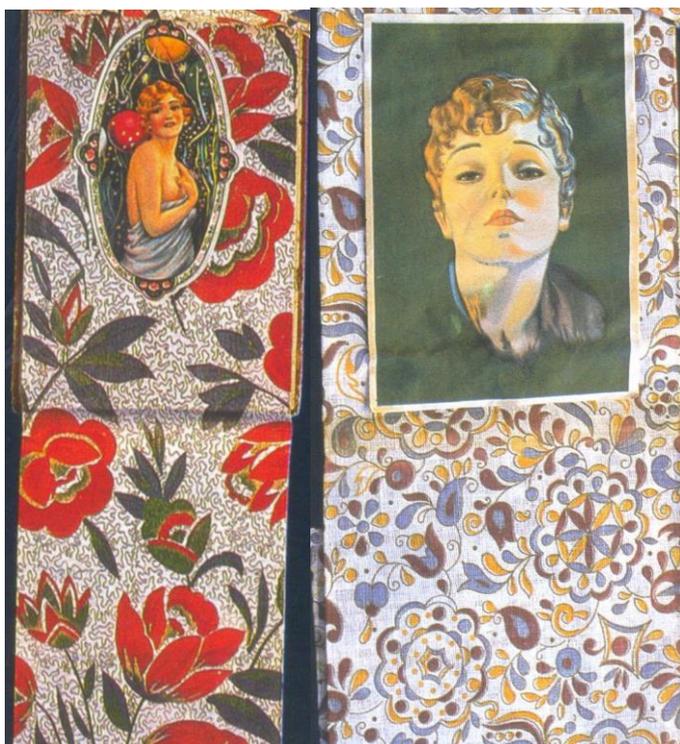


Figura 21 - Amostras de tecidos de chitas dos anos 50 da empresa Fabril Mascarenhas com características ainda diferentes das chitas atuais. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Em 1944 abriu em Belo Horizonte a Estamparia S.A. que possuía outra pequena fábrica de fiação em Diamantina que fiava o Morim para então ser estampado em Belo

Horizonte. A Estamparia S.A. ainda produz Chita, porém corresponde apenas a 5% da sua produção mensal têxtil. (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Apesar de o Náilon ter conquistado o mundo, a Chita continuava vestindo os trabalhadores e moradores das regiões rurais; era o pano das roupas das crianças para brincarem e a decoração das festas populares.

Ao final da década de 50 a tecelagem São José começou a produzir chitas com larguras maiores, pois até então eram produzidas com 60 cm ou 90 cm de largura em função dos teares serem desta largura. Foram cortados dois teares de 90 cm para fazer um de 1,20 m a fim de fazer peças mais largas denominadas Chitões, foram fabricados Chitões de 1,3 m, 1,4 m, e até 1,9 m para a fabricação de capas de colchões. O termo Chitão surgiu a partir da largura das peças de tecido não pelas dimensões de suas estampas (MELÃO; IMBROISI e KUBRUSLY, (2005). (Figuras 22 e 23).



Figura 22 - Passo a passo da estamparia: o algodão alvejado ganha contornos dos desenhos e depois cada uma das cores até se tornar chitão (Tecelagem Fabril Mascarenhas).

Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).



Figura 23 - Passo a passo da estamparia: o algodão alvejado ganha contornos dos desenhos e depois cada uma das cores até se tornar chitão (Teceragem Fabril Mascarenhas).
Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

A Fabril Mascarenhas chegou a ter 150 estampas diferentes de Chitão, porém hoje possui em média oito estampas tendo uma variada cartela de cores (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005). (Figura 24).



Figura 24 - Glossário de Rep's (chitas) da empresa Fabril Mascarenhas. Fonte: Fabril Mascarenhas, 2013.

Nos anos 60, do século XX, as roupas de Chitão já foram a cara do movimento Hippie com o poder dos jovens, Flower Power, o Feminismo, Black Power, Paz e Amor, o Psicodelismo das mudanças radicais (Figura 25). As repressões militares estagnaram o setor têxtil fecharam 130 tecelagens em 3 anos enquanto isso os norte americanos criavam tecidos que não amassavam com fibras sintéticas. Criou-se então no Brasil o GEITEX – Grupo

Executivo da Indústria Têxtil – que estabeleceu metas para corrigir a situação e conseguiu o apoio do governo às empresas para a fabricação de Morim, Chita estampada e outros nove tipos de tecidos (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).



Figura 25 - Vestidos e saias de Chita criados por Zuzu Angel no início da década de 60, do século XX. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

As Chitas vestiram personagens de novelas como é o caso de Gabriela de Jorge Amado em 1960, o apresentador Chacrinha e foram usadas pela estilista Zuzu Angel, vestiram ícones da MPB como Gilberto Gil e Caetano Veloso e passaram a ser uma assinatura da alma brasileira durante a repressão (MELÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Em meados de 2013 a Chita passou de um tecido simples e pobre – por ter baixo custo e ser usado principalmente em casas humildes do nordeste – para uma produto que continua sendo usado em cortinas, capas de colchões e toalhas de mesa no sertão nordestino quanto na decoração de casas de praia e de fazendas que buscam através da utilização desta peça um aconchego, um resgate e uma beleza tropical característicos do Brasil.

Esta valorização e o reolhar a este elemento cultural brasileiro não se deu somente no âmbito da arquitetura de decoração, mas sim no contexto da moda que traz para dentro deste universo, através de estilistas e designers que passaram a dar um valor diferenciado

tendo em vista toda a história que esta peça carrega, assim como o valor de brasilidade agregado e enraizado através da cultura.

Em 2004 o Museu A Casa convidou estilistas para criarem peças de roupas utilizando-se somente do chitão como matéria prima para a confecção das peças revelando a ampla possibilidade de utilização deste tecido simples e com tanta força e características de Brasil. (Figura 26)



Figura 26 - Peças criadas por estilistas para exposição organizada pelo Museu A Casa em São Paulo, em 2004. Produções de Marcelo Sommer, Dudu Bertholini para Neon e Ronaldo Fraga. Fonte: Melão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

As expressões culturais que a Chita possibilita criar, carregam consigo além de fatores culturais uma riqueza imagética que aliada aos elementos da cultura nordestina nortearam os referencias utilizados para este projeto.

Capítulo 4

PROCESSO CRIATIVO

Para o desenvolvimento dos estudos a partir de um painel imagético, tendo como referências os tecidos de chitão e o artesanato tecido, foram criadas duas linhas de estampas. A primeira traz estampas com foco nas principais características dos chitões, suas flores em grandes formatos e o colorido predominantemente a partir de cores puras e vibrantes. Já a outra linha, onde o artesanato tecido foi a base para produção, cria estampas a partir de flores crochetas por uma artesã sãoopedrense, Valéria Torrel, estas peças artesanais, posteriormente, deram origem às estampas manipuladas digitalmente.

4.1 Linha de estampas Maria Chita

Esta linha de estampas baseou-se nas principais características históricas do tecido de Chitão, usualmente encontrado no nordeste brasileiro, e utilizado como tecido para decorações, capas de colchões, almofadas, por ser um tecido de fácil acesso e de custo benefício relevante, considerando-se que o valor do metro deste tecido gira em torno de R\$4,50 (novembro de 2013). Desta maneira, difundiu-se dentro do contexto de uma sociedade de baixo poder aquisitivo. Porém este tecido, atualmente, tem ganho um grande espaço em decorações de espaços sofisticados principalmente em casas de fazendas e praias, pois remete a uma cultura singela, agregando cores e um estilo de brasilidade únicos dentro destes contextos.

As flores em grandes formatos e as cores puras e contrastantes são o que fazem este tecido, em muitos momentos, ter um perfil nacional, pois a flora brasileira se faz presente em cada estampa trazendo todo o colorido presente nas flores usualmente conhecidas pelo povo, que possui uma aproximação muito grande ao rico cenário da

biodiversidade cultivado naturalmente, vinculando também ao colorido da cultura nordestina, presente no cotidiano das cidades históricas e turísticas, como mostrado na imagem a seguir (Figuras, 27, 28 e 29).



Figura 27 - Artesanato Mestre Noza, Juazeiro do Norte, Ceará. Fonte: Alexuchoa, 2009.



Figura 28 - Grupo de Frevo em Pernambuco. Fonte: Wikipedia, 2012.



Figura 29 - Tradicional carnaval bahiano com o bloco Olodum. Fonte: Neumarkt, 2012.

Os tecidos de Chita ainda se fazem presentes nas vestimentas de alguns grupos folclóricos da região, engrandecendo ainda mais os elementos culturais que o mesmo carrega visto que por detrás das danças existem elementos tradicionais que servem de base para a construção da cultura (Figuras 30, 31 e 32).



Figura 30 - Dança do Carimbó. Fonte: Vivi Amaral, 2010.

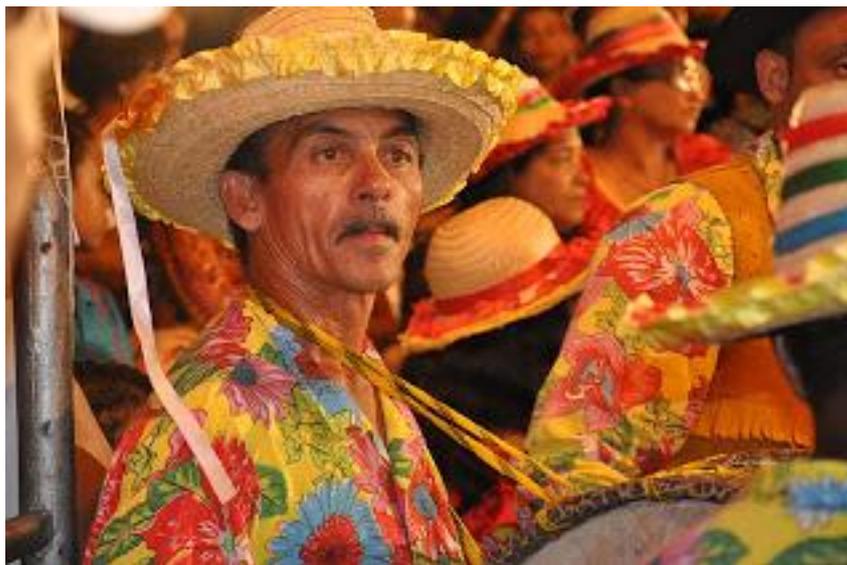


Figura 31 - Personagem do Reisado, dança popular religiosa de origem africana.
Fonte: Enfoque cultura, 2012.



Figura 32 - Personagens da Quadrilha Paixão Nordestina. Fonte: Renato Duarte,
2013.

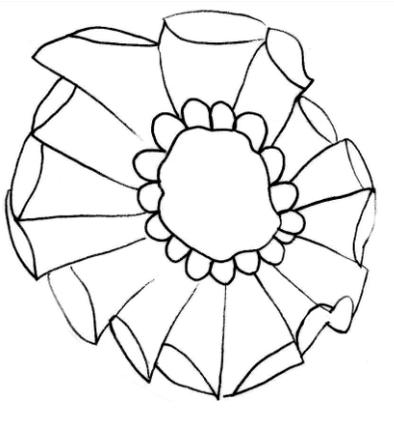
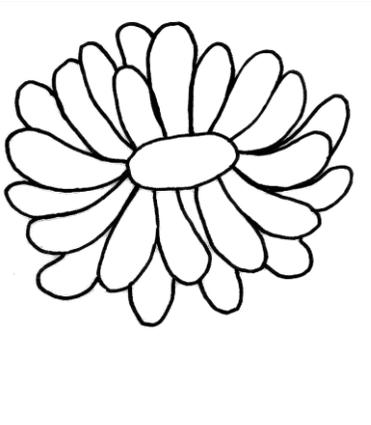
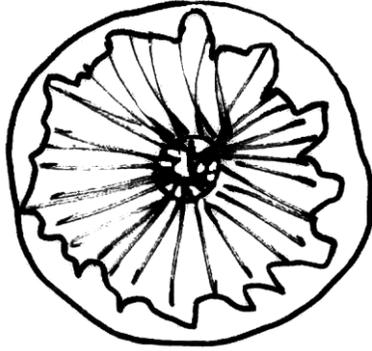
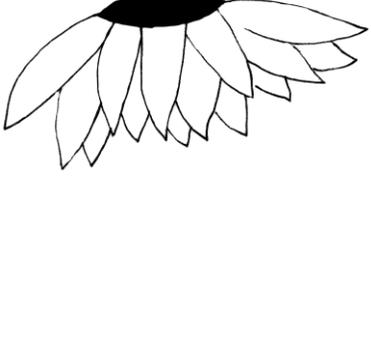
As estampas dos tecidos de chitão existentes conhecidas no mercado deram origem a um painel referencial que serviu de base para a criação dos elementos que compuseram as estampas desta linha onde posteriormente foram estudadas individualmente. (Figura 33)

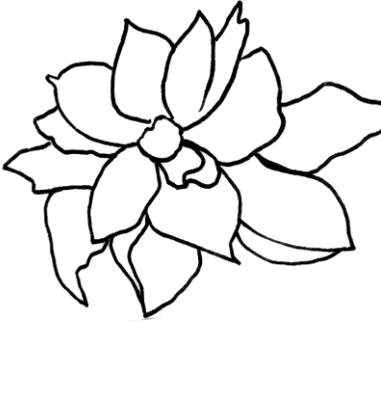
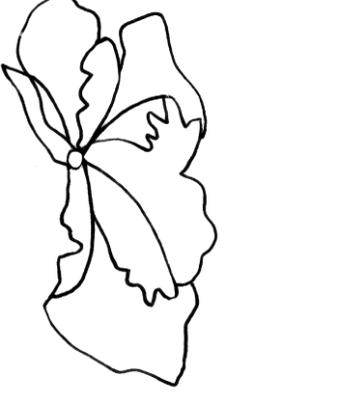


Figura 33 - Painel de Referências utilizado para a criação das estampas da Linha Chitar. Fonte: Desenvolvimento a partir de uma biblioteca de dados do autor, as imagens partem de diverssas fontes e estão no CD em anexo.

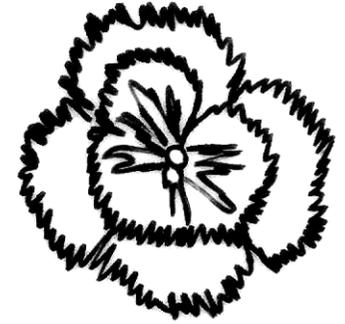
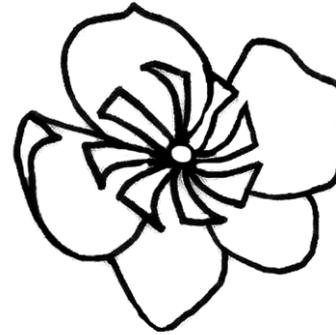
A partir da análise de cada estampa, evidenciou-se a necessidade de estudar os elementos que compunham cada layout dos chitões, no caso as flores que fazem parte dos desenhos. Assim criou-se uma listagem das flores, conforme quadro a seguir, que fazem parte das composições presente nos tecidos de chita estudados os formatos readequando-as à pesquisa. (Quadro 1).

Quadro 1 Análise de flores presentes nos tecidos de chitão e desenhos interpretativos criados pela autora. Fonte: Desenvolvimento a partir de uma biblioteca de dados do autor, as imagens partem de diversas fontes e estão no CD em anexo.

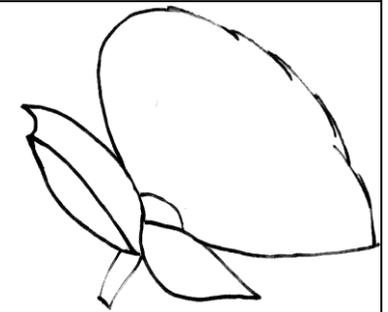
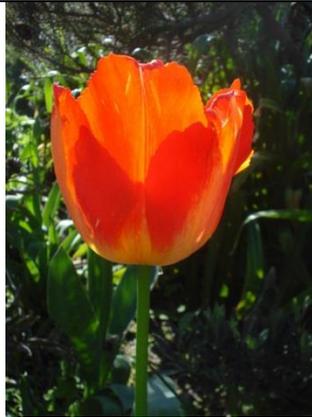
NOME POPULAR	FLOR	ESTAMPA DE CHITÃO	DESENHO INTERPRETATIVO DA AUTORA	
Gérbera				
Crisântemo				

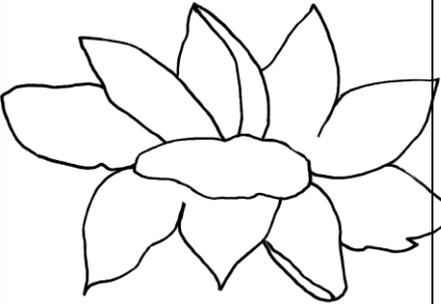
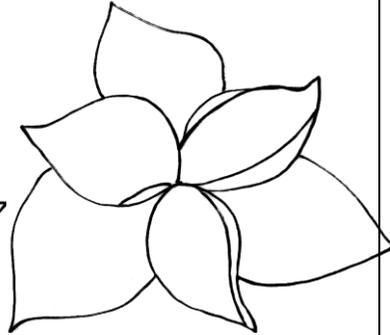
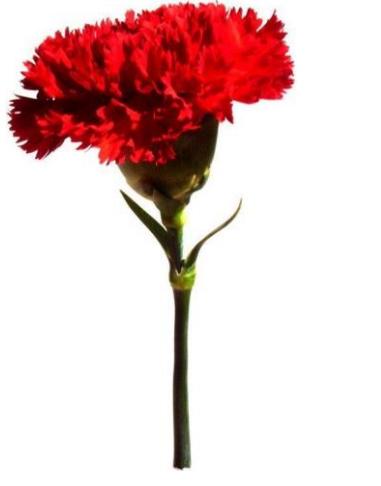
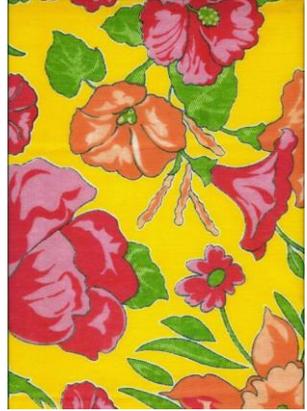
<p>Crisântemo Dobrado</p>				
<p>Hibisco</p>				

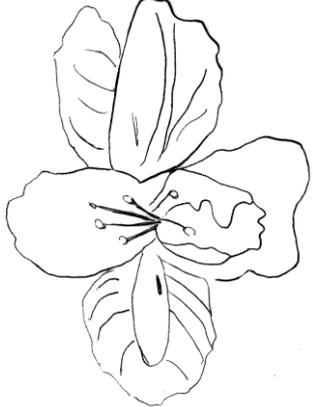
Onze horas



Tulipa



<p>Llorona</p>				
<p>Cravo</p>				

<p>Lírio</p>				
<p>Flor de Lótus</p>				

Tendo por base estes referenciais, iniciou-se o processo de criação de desenhos manuais de flores que posteriormente, fariam parte das composições das estampas porém, os desenhos das flores iniciaram-se em pequenos formatos, sem haver uma coerência com a pesquisa, descaracterizando o foco do trabalho que tinha no tecido de chita sua principal referência para criação. (Figura 34 à 37).



Figura 34 - Desenho manual. Prancha I. Fonte: Autoria própria.



Figura 35 - Desenho manual. Prancha II. Fonte: Autoria própria.



Figura 36 - Desenho manual. Prancha III. Fonte: Autoria própria.

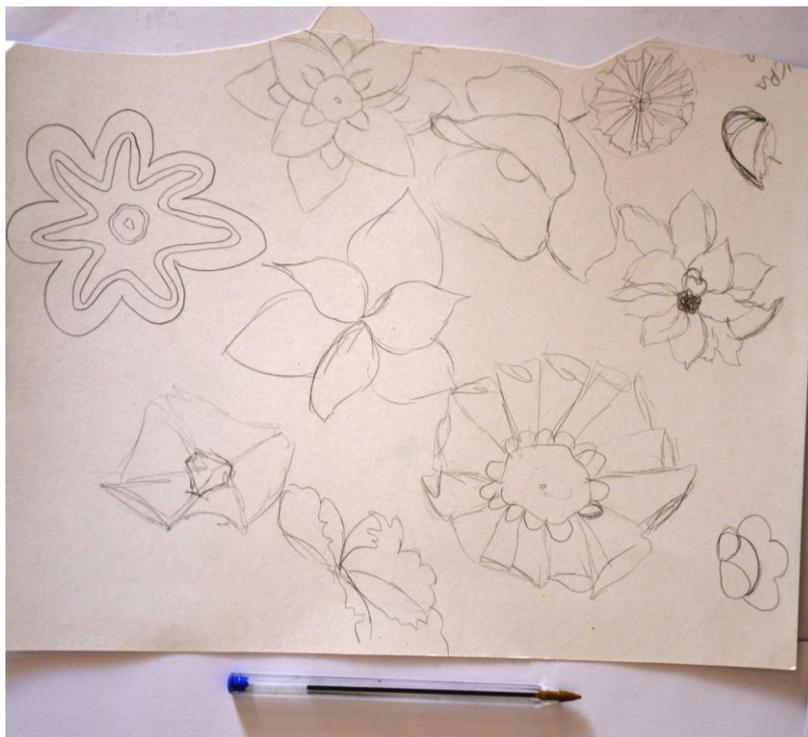


Figura 37 - Desenho manual. Prancha IV. Fonte: Autoria própria.

As cores também não faziam juz ao que havia sido encontrado como característica dos chitões, desta maneira a partir do painel de referências foram analisadas as pigmentações mais relevantes e condizentes com os tecidos e foi criada uma paleta que guiou a construção das estampas. (Figura 38 à 42).



Figura 38 - Prancha I Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 39 - Prancha II Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 40 - Prancha III Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 41 - Prancha IV Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 42 - Prancha V Desenho de flores em pequenos formatos. Fonte: Autoria própria.

Na paleta predominam cores fortes com tonalidades puras em sua maioria quentes. (Figura 43).

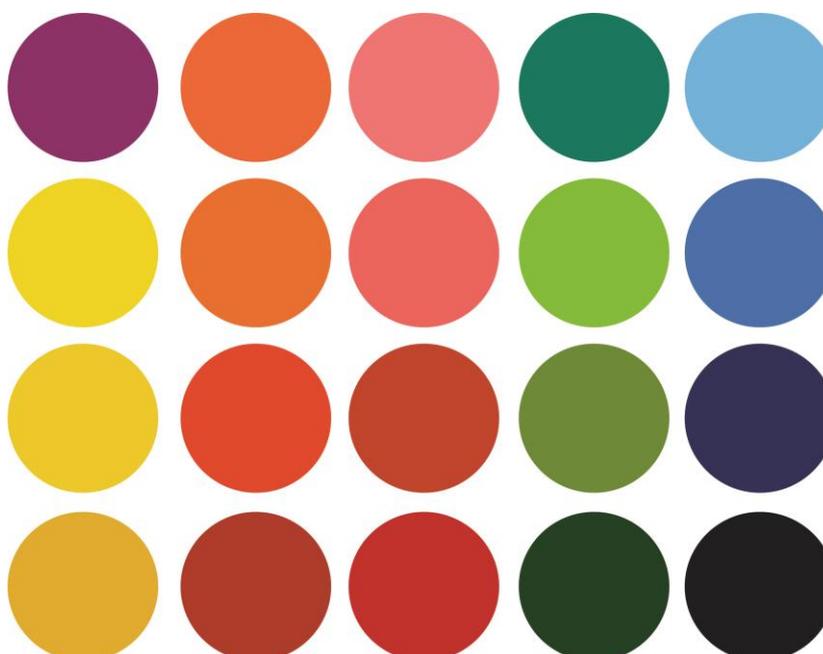


Figura 43 - Paleta de cores usada como base para as criações das estampas da linha Maria Chita. Fonte: Autoria própria.

Posteriormente as flores foram redesenhadas a fim de haver uma maior coerência com o referencial, assim criados a mão e em grandes formatos, o que possibilitou a geração de detalhes e um dinamismo maior. Os mesmos foram manipulados digitalmente através dos programas Adobe Photoshop CS5 e Corel Draw X5, a fim de se tornarem as peças para a montagem do *rapport* que deu origem às estampas da linha Maria Chita. (Figura 44 à 70).



Figura 44 - Prancha VI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 45 - Prancha VII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 46 - Prancha VIII Flores e folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 47 - Prancha IX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 48 - Prancha X Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 49 - Prancha XI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.

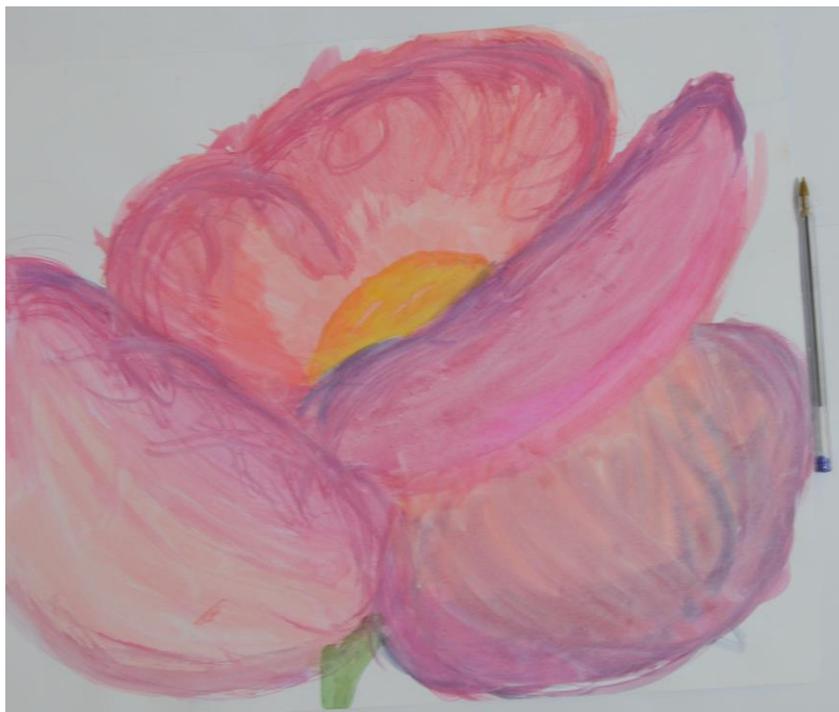


Figura 50 - Prancha XII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 51 - Prancha XIII Flores e folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 52 - Prancha XIV Folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 53 - Prancha XV Folhas desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 54 - Prancha XVI Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Aatoria própria.



Figura 55 - Prancha XVII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Aatoria própria.



Figura 56 - Prancha XVIII Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 57 - Prancha XIX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 58 - Prancha XX Flores desenhadas em grande formatos. Fonte: Autoria própria.



Figura 59 - Conjunto de todas as flores. Fonte: Autoria própria.



Figura 60 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.

Grupo I. Fonte: Autoria própria.



Figura 61 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.

Grupo II. Fonte: Autoria própria.



Figura 62 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.
Grupo III. Fonte: Autoria própria.



Figura 63 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.
Grupo IV. Fonte: Autoria própria.



Figura 64 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.

Grupo V. Fonte: Autoria própria.



Figura 65 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.

Grupo VI. Fonte: Autoria própria.



Figura 66 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.
Grupo VII. Fonte: Autoria própria.



Figura 67 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas.
Grupo VIII. Fonte: Autoria própria.



Figura 68 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo IX. Fonte: Autoria própria.



Figura 69 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo X. Fonte: Autoria própria.



Figura 70 - Desenhos manipulados digitalmente para a criação das estampas. Grupo [XI]. Fonte: Autoria própria.

A partir destes desenhos referenciais foram criados os *rapport* que deram origem as seis estampas da linha Maria Chita. (Figura 71 à 88).



Figura 71 - *Rapport* estampa 01. Fonte: Autoria própria.



Figura 72 - Estampa 01. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 73 - Estampa 01 com opções de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 74 - Simulação de aplicação da estampa 01. Fonte: Autoria própria.



Figura 75 - *Rapport* estampa 02. Fonte: Autoria própria.



Figura 76 - Estampa 02. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 77 - Estampa 02 com opção de cor de fundo. Fonte: autoria própria.



Figura 78 - Simulação de aplicação da estampa 02. Fonte: Autoria própria.



Figura 79 - *Rapport* estampa 03. Fonte: Autoria própria.



Figura 80 - Estampa 03. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 81 - Estampa 03 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 82 - Simulação de aplicação da estampa 03. Fonte: Autoria própria.



Figura 83 - *Rapport* estampa 04. Fonte: Autoria própria.



Figura 84 - Estampa 04. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 85 - Estampa 04 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 86 - Simulação de aplicação da estampa 04. Fonte: Autoria própria.



Figura 87 - *Rapport* estampa 05. Fonte: Autoria própria.



Figura 88 - Estampa 05. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 89 - Estampa 05 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 90 - Simulação de aplicação da estampa 05. Fonte: Autoria própria.



Figura 91 - *Rapport* estampa 06. Fonte: Autoria própria.

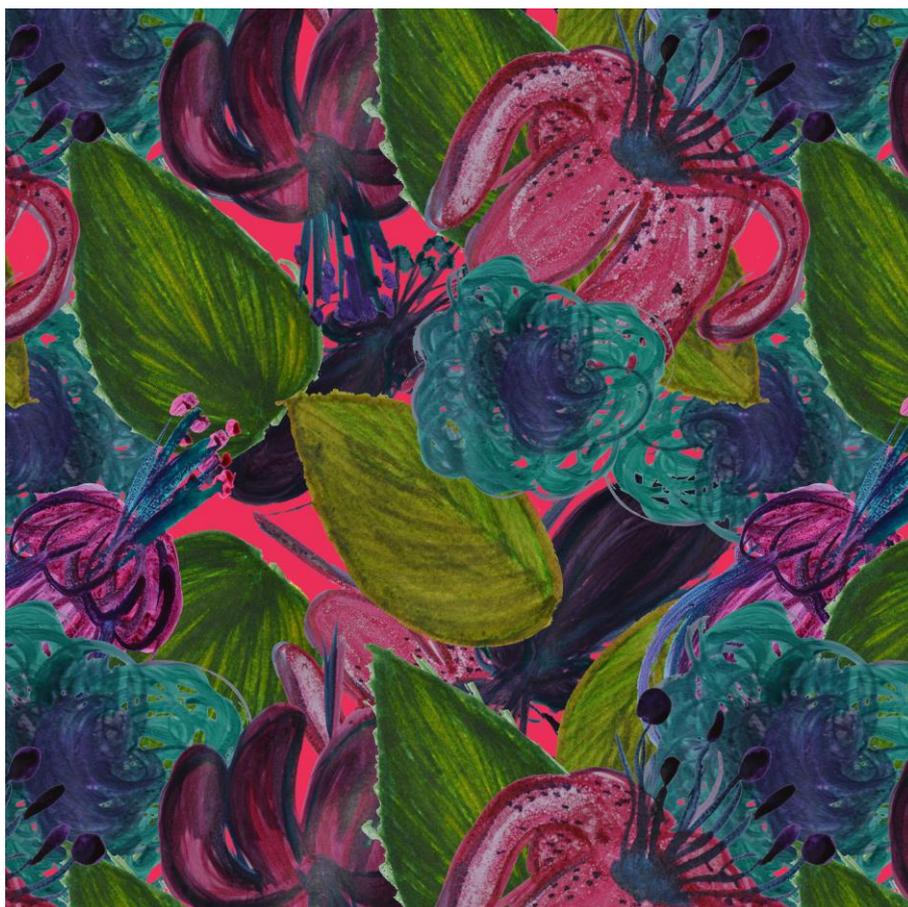


Figura 92 - Estampa 06. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 93 - Estampa 06 com opções de cor de fundo. Finte: Autoria própria.



Figura 94 - Simulação de aplicação da estampa 06. Fonte: Autoria própria.

4.1.1. Linha de estampas Maria Bonita

A linha de estampas Maria Bonita, iniciou pelo fato de se querer inserir dentro da pesquisa, além do chitão outra característica fortemente nordestina, como o artesanato tecido, ou seja através das rendas e do crochê porém com o intuito de ainda transpor ao desenho os motivos florais já evidentes na Linha Maria Chita.

Desta maneira criou-se um painel de referencias de flores criadas por artesãs brasileiras para dar inicio a este estudo.



Figura 95 - Painel de referencia de flores crochetas artesanalmente.

Tendo por base alguns dados encontrados no livro Desenho de Fibra de Renato Imbroisi e Maria Emília Kubrusly (2011), tentou-se estabelecer contato com um grupo de crocheteiras do Distrito Federal, chamado Art Crochê, tendo em vista que estas mulheres criaram bolsas em flores de crochê inspiradas nos desenhos das flores do chitão. Porém o contato com este e os demais grupos os quais o livro referendava foi extremamente difícil. Entrando em contato com o Instituto A Casa, Museu do Objeto Brasileiro, e pesquisas via web, encontrou-se uma Rede Solidária de Artesanato e Cultura Popular chamada Paranoarte.

Organização Não-Governamental Rede Solidária de Artesanato e Cultura Popular - PARANOARTE Projeto de geração de renda na comunidade e inclusão social. Proposta – Trabalho social voluntário voltado para o desenvolvimento da comunidade, focado no artesanato produzido principalmente com resíduos têxteis e materiais recicláveis em parcerias com a rede de produção e de comércio solidário, valorizando o artesão, o meio ambiente e a cultura popular. Consiste em buscar nas comunidades do Distrito Federal, especialmente entre os integrantes dos grupos de terapia comunitária, a descoberta de competências pessoais e habilidades artesanais para o desenvolvimento de trabalhos produtivos que resultem em geração de renda, dignidade, cidadania, melhoria da qualidade de vida e da auto-estima para as artesãs, suas famílias e demais participantes do projeto. (PARANOARTE, 2013).

Através desta organização, estabeleceu-se contato com uma das artesãs do Grupo Bordado Colorido, Elizarda, da cidade de Samambaia, DF, a artesã e suas companheiras de grupo confeccionam peças em crochê inclusive algumas flores, porém o grupo trabalha separadamente, desta maneira a artesã encaminhou imagens de alguns modelos de flores que fazem parte de seu acervo de criações. (Figura 89 à 93).



Figura 96 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.



Figura 97 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.



Figura 98 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.



Figura 99 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.



Figura 100 - Flores em Crochê cedidas pela artesã Elizarda do Grupo Bordado Colorido - DF. Fonte: Fotografia da artesã.

Após o envio a artesã deixou de responder aos contatos impedindo a encomenda das flores, porém como a linguagem do crochê é universal solicitei a uma artesã da cidade de São Pedro do Sul, Valéria Torrel Du Bail, para que analisasse as fotografias e visse da possibilidade de confeccionar algo semelhante a fim de dar continuidade ao trabalho de criação das estampas desta linha. Após a confirmação da possibilidade de confecção estabeleceu-se uma cartela de cores a fim de serem criadas as flores em crochê. (Figura 94).



Figura 101 - Cores escolhidas para a confecção das flores em crochê. Fonte: Autoria própria.

Estas flores foram criadas conforme a criatividade e gosto da artesã Valéria em uma parceria que uniu os referenciais da pesquisa e o trabalho prático dela, sem deixar em nenhum momento de valorizar a autoria mesmo sendo realizado por duas pessoas.

As imagens a seguir são das flores criadas pela artesã Valéria que posteriormente são a base para a criação das estampas desta linha. (Figura 95 à 109).



Figura 102 - Flores confeccionadas em crochê com escala de tamanho real. Fonte: Autoria própria.

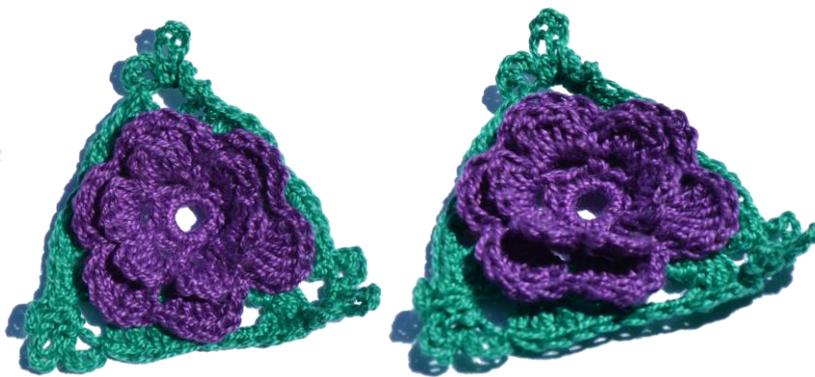


Figura 103 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [I]
Fonte: Autoria própria.



Figura 104 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [II]
Fonte: Autoria própria.

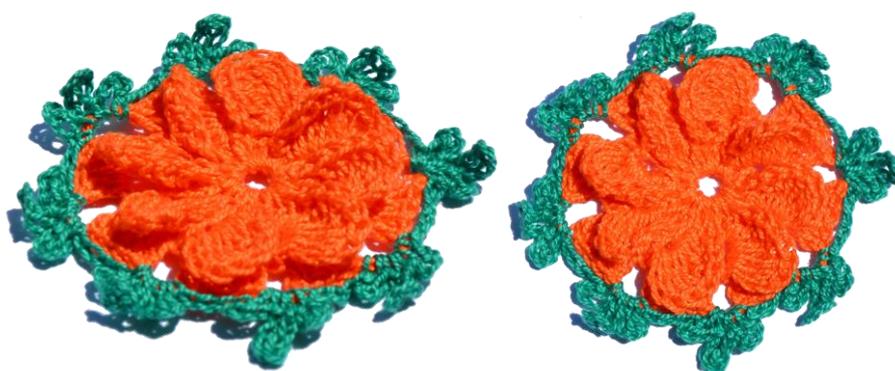


Figura 105 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [III]
Fonte: Autoria própria.



Figura 106 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [IV]
Fonte: Autoria própria.

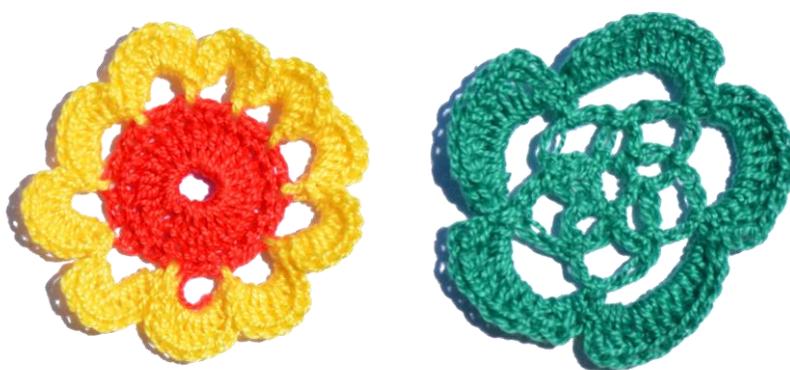


Figura 107 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [V]
Fonte: Autoria própria.

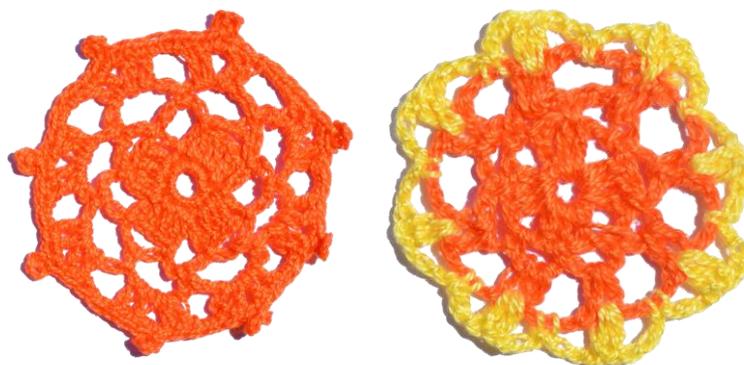


Figura 108 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VI]
Fonte: Autoria própria.



Figura 109 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VII]
Fonte: Autoria própria.



Figura 110 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [VIII]
Fonte: Autoria própria.



Figura 111 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [IX]
Fonte: Autoria própria.

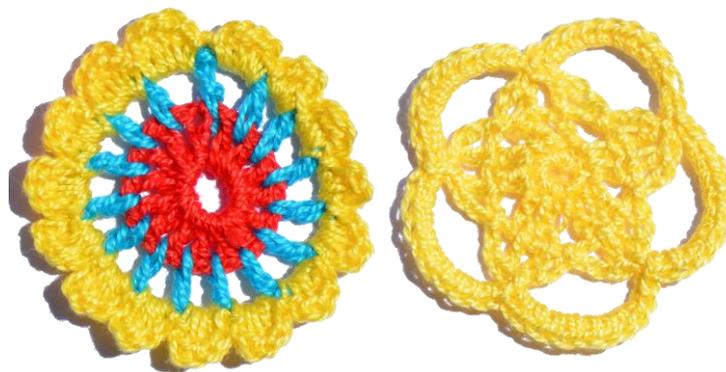


Figura 112 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [X]
Fonte: Autoria própria.

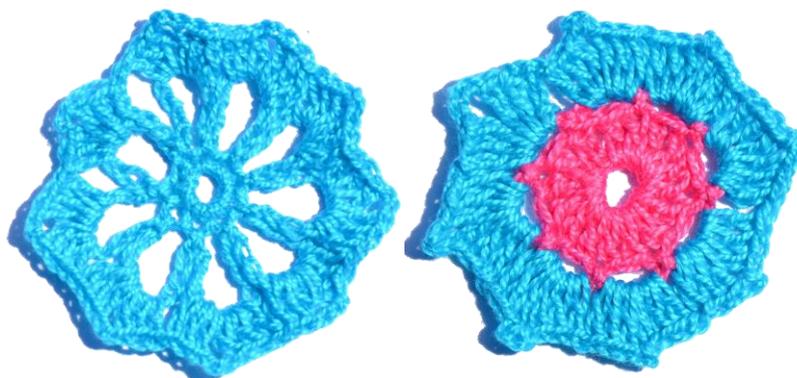


Figura 113 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [XI]
Fonte: Autoria própria.



Figura 114 - Flores em Crochê confeccionadas pela artesã Valéria. [XII]
Fonte: Autoria própria.

Estas flores foram manipuladas digitalmente e deram origem à linha de estampas Maria Bonita, onde todas tem fundo branco, havendo variações de tamanhos das flores em cada estampa e uma organização dentro do *rapport* diferenciada à cada uma delas, promovendo uma diversidade maior entre as mesmas. (Figura 108 à 116).



Figura 115 - *Rapport* estampa 01. Fonte: autoria própria



Figura 116 - Estampa 01. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 117 – Estampa 01 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 118 - Simulação de aplicação da estampa 01. Fonte: Autoria própria.



Figura 119 - *Rapport* estampa 02. Fonte: autoria própria

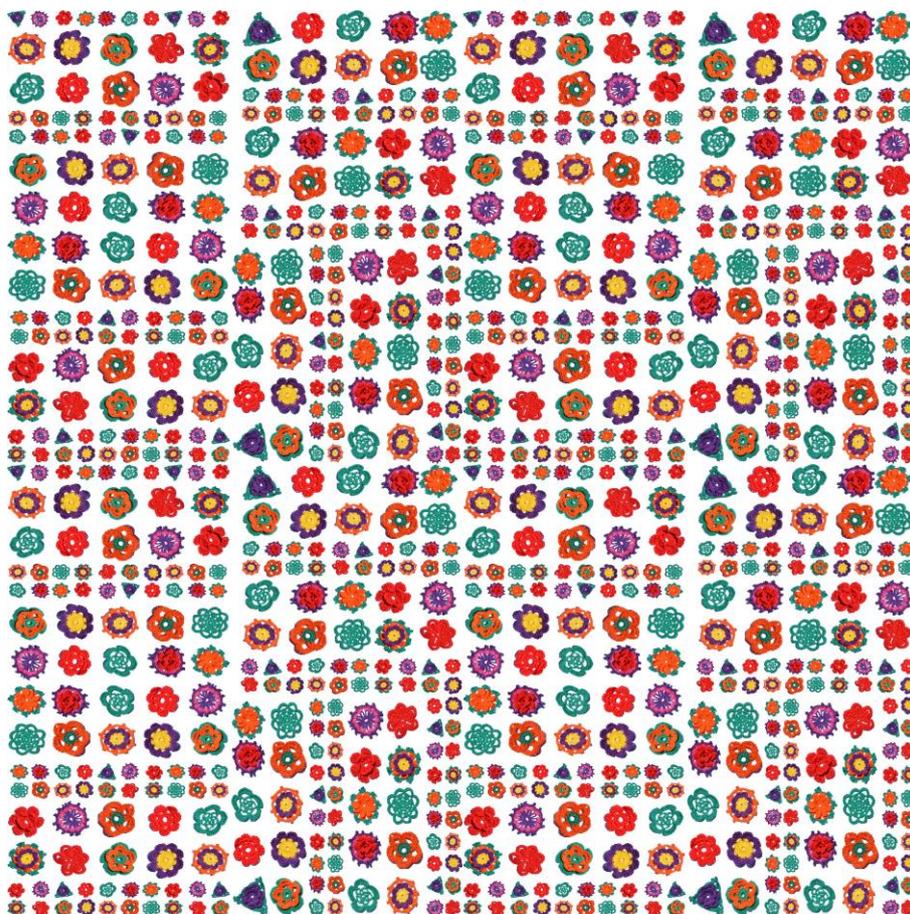


Figura 120 - Estampa 02. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.

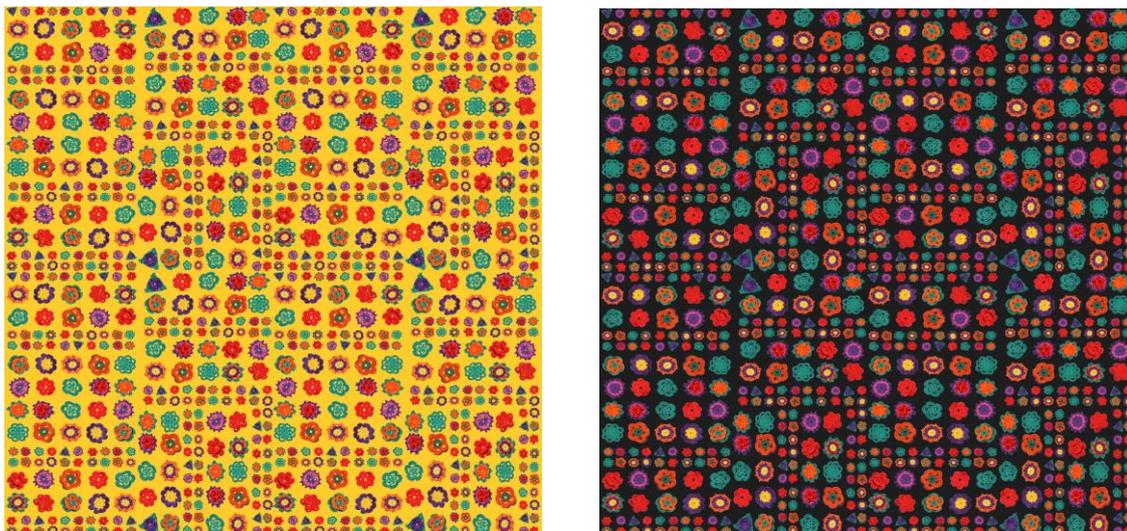


Figura 121 - Estampa 02 com opção de cor de fundo. Fonte: Autoria própria.



Figura 122 - Simulação de aplicação da estampa 02. Fonte: Autoria própria.



Figura 123 - *Rapport* estampa 03. Fonte: autoria própria



Figura 124 - Estampa 03. Repetição de *rapport*. Fonte: Autoria própria.



Figura 125 - Simulação de aplicação da estampa 03. Fonte: Autoria própria.

4.2. O PROCESSO DE ESTAMPAGEM

Com base no processo de criação, que prima pelos detalhes presentes nos desenhos de maneira que sejam transferidos ao tecido será utilizado o processo de impressão por sublimação, ou seja, um método que usa tintas em cartuchos para serem usados em impressoras comuns de grande formato que imprimem telas de poliéster como explica Melanie Bowels (2009).

Este processo é muito utilizado atualmente pela sua facilidade e rapidez de impressão, porém apenas tecidos com no mínimo 60% de poliéster recebem este tipo de impressão isto porque este método é basicamente a mudança do estado sólido para o gasoso sem que passe pelo estado líquido, sendo assim a tinta sublimática esta no papel transfer solidificada, em contato com o tecido e através do calor ela penetra em suas fibras depositando a tinta. (Figura 117 a 119).

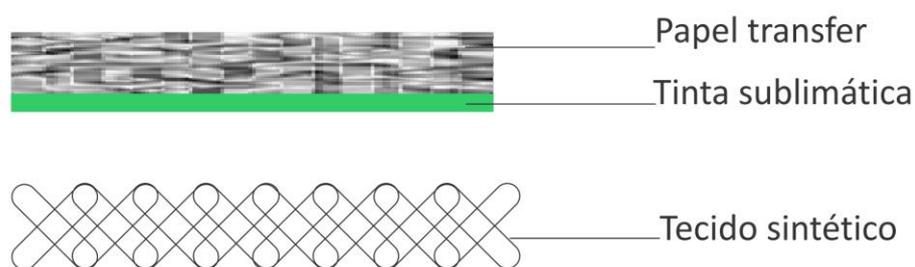


Figura 126 - Exemplo do processo de sublimação parte 1. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.

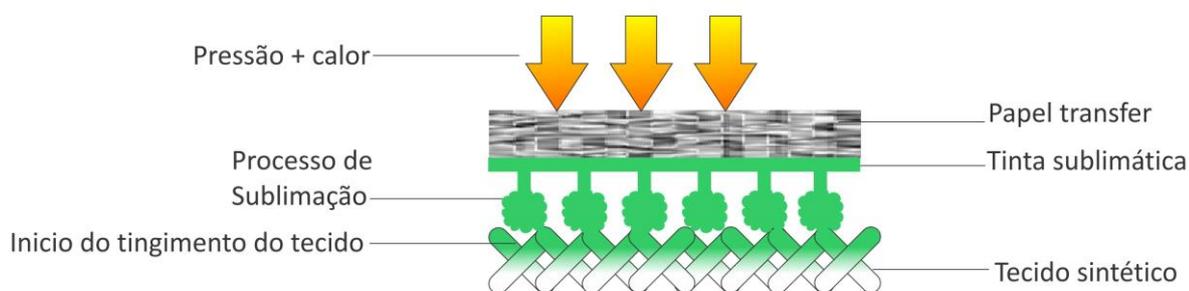


Figura 127 - Exemplo do processo de sublimação parte 2. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.

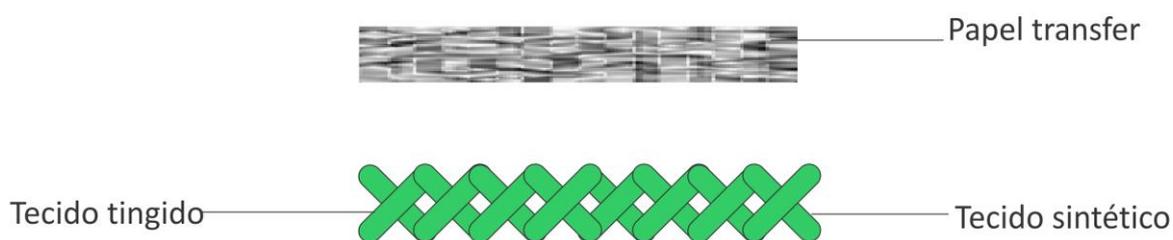


Figura 128 - Exemplo do processo de sublimação parte 3. Fonte: Adaptado de Portal da Sublimação, 2013.

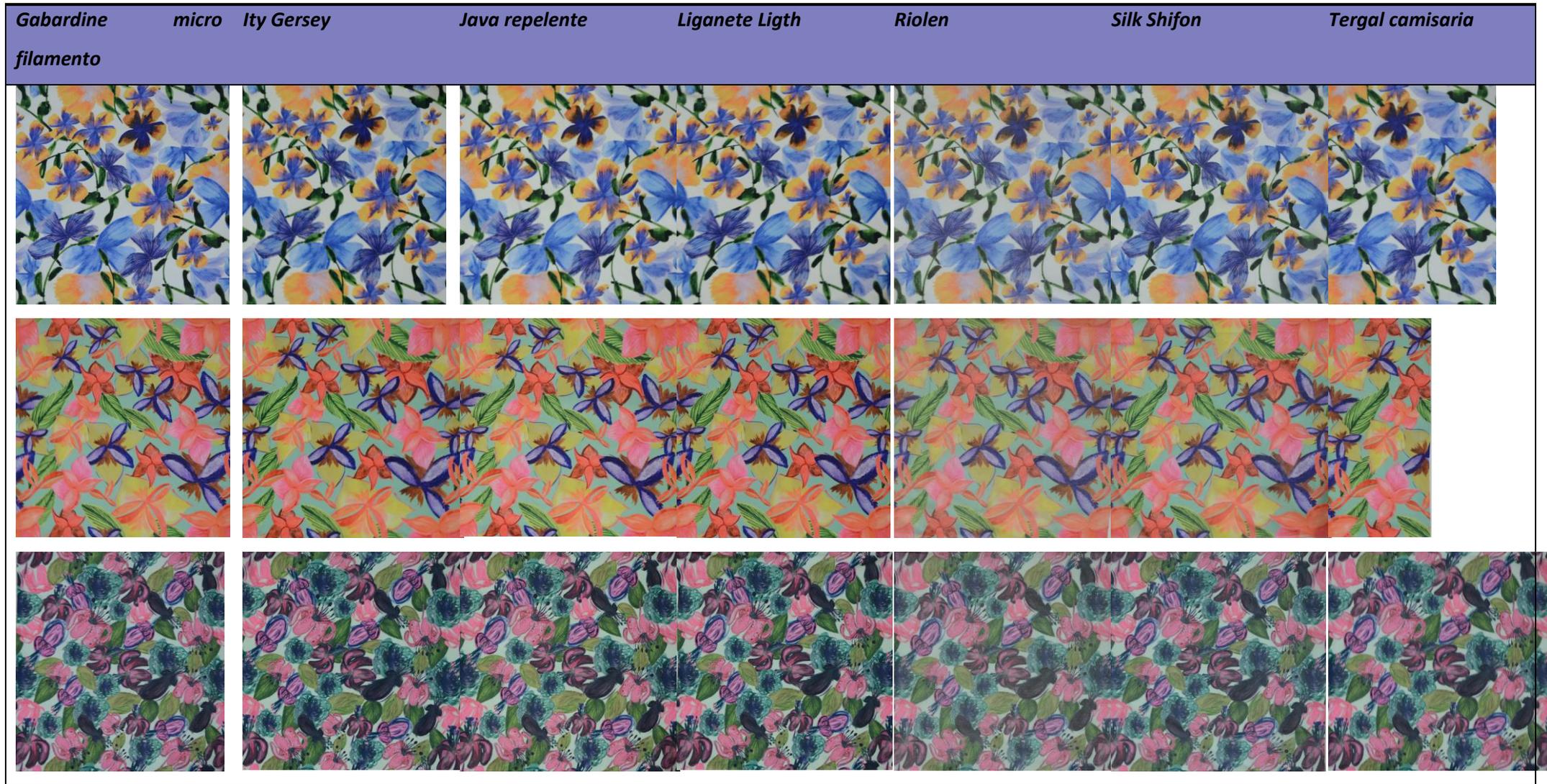
Além dos tecidos terem uma porcentagem sintética mínima de 60%, devem ter caimento visto que o projeto tem o intuito de criar peças de vestuário feminino trazendo conforto e leveza. Desta maneira foram escolhidos a critério de testes os tecidos abaixo elencados com suas composições.

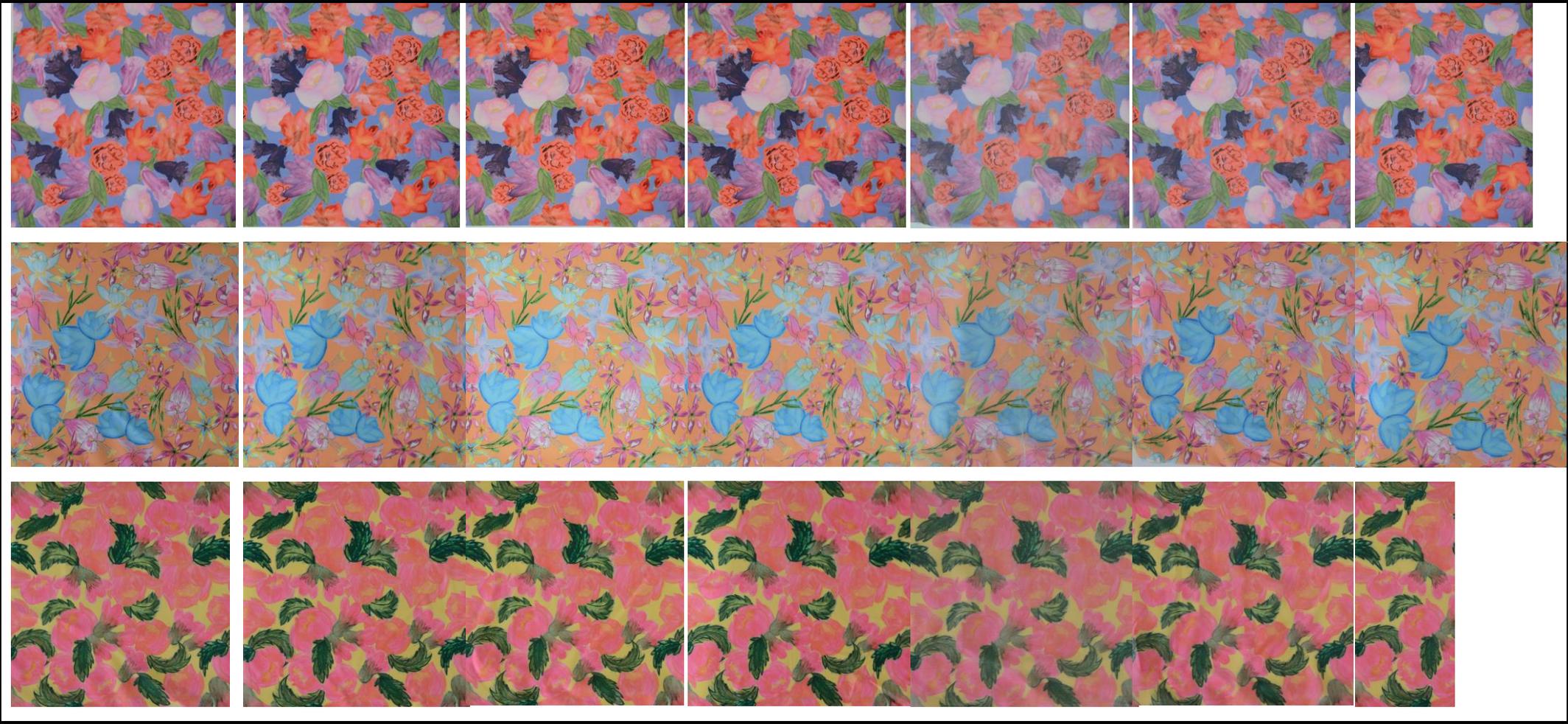
Quadro 2 Tecidos escolhidos para serem estampadas bandeiras para análise de impressão.

Nome do tecido	% Poliéster	% Algodão	% Elastano
Gabardine micro filamento	100%	0%	0%
Ity Gersey	96%	0%	4%
Java repelente	100%	0%	0%
Liganete Ligth	96%	0%	4%
Riolen	63%	37%	0%
Silk Shifon	100%	0%	0%
Tergal camisaria	65%	35%	0%

Desta maneira as opções de bandeiras deste projeto alternam-se quanto ao tecido de suporte, não quanto a variação de cor o que possibilita diferentes formas de se perceber o projeto, tanto em tecidos mais finos quanto em tecidos mais encorpados. (Quadro 2).

Quadro 3 Comparação de resultados de impressão em cada tipo de tecido.





A partir da análise dos resultados prévios de estampagem de bandeiras de variação de tecidos, foram selecionados os que melhor se adequam a pesquisa levando em conta tanto a qualidade de impressão quanto o conforto e caimento do tecido. Desta maneira foram selecionados os seguintes tecidos. (Quadro 4).

Quadro 4 Listagem de tecidos escolhidos para impressão final.

Nome do tecido	% Poliéster	% Algodão	% Elastano
Gabardine micro filamento	100%	0%	0%
Java repelente	100%	0%	0%
Liganete Ligth	96%	0%	4%
Silk Shifon	100%	0%	0%

Capítulo 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto propiciou uma aproximação maior com o universo cultural nordestino, também ao que hoje é expoente no artesanato brasileiro bem como à essência que o tecido de chitão carrega consigo principalmente aos elementos intrínsecos que tal tecido carrega consigo fortalecendo ainda mais a cultura nordestina pelas suas características imagéticas.

Este processo de pesquisar e exercer o olhar estrangeiro perante uma cultura brasileira fez com que se percebesse a valorização de elementos e figuras que muitas vezes são estereotipadas, aqui nesta pesquisa vistas sob um novo ângulo, fortalecendo e construindo um novo olhar e partir deste um novo processo de experiência ao que já faz parte do tradicional.

A criação dos elementos construtores das estampas foi sendo construído e reavaliado a todo instante, criando questionamentos quanto a coerência com o referencial bem como com o que se pretendia fazer desde o primeiro momento. Estabeleceu-se um norte à pesquisa e os erros e acertos no decorrer construíram uma caminhada que resulto no trabalho mostrado neste projeto. Algo que buscou expressar os objetivos da pesquisa de forma clara e coesa com o que se propunha desde o princípio. A evolução da pesquisa e o rever foram essenciais para que o amadurecimento do projeto fosse algo fortalecido criando uma base forte a todo o processo prático e plástico.

Desta maneira pode-se perceber que ao final da pesquisa construiu-se um trabalho baseado nos elementos culturais mas que estes produtos do processo são também elementos com potencial construtor de culturas criando assim uma evolução da cultura nordestina a partir dela mesma.

REFERÊNCIAS

ALEXUCHOA. **Artesanato Mestre Noza, Juazeiro do Norte, Ceará.** Disponível em: <<http://www.pbase.com/alexuchoa/image/118879433>>. Acesso em: 10 set. 2013.

AMARAL, Vivi. **Dança do Carimbó.** Disponível em: <<http://viviamaral.wordpress.com/category/danca-folclorica-brasileira/>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

ARCO WEB. **Design de Superfície Cerâmica.** Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/design/o-que-vale-agora-e-o-neodesign-foi-se-o-05-06-2008.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

BARRETO, Patrícia Salvação. **Lenços & Colchas de chita de Alcobaça.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

BOBINEX. **Design de superfície sobre papel de parede.** Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/casa-e-cia/noticia/2012/07/papel-de-parede-de-designer-personaliza-superficies-com-um-design-moderno-3832106.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

BORDADO COLORIDO. **Catálogo do grupo Bordado Colorido.** Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/paranoarte/sets/72157626686058318/>>. Acesso em: 15 set. 2013.

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

BOWLES, Melanie. ISAAC, Ceri. **Diseño y estampación textil digital.** Barcelona: Blume, 2009.

CAMPELO, Wagner. **Exemplo de referencial que deu origem a estampa.** Disponível em: <<http://padronagens.wordpress.com/2013/03/>>. Acesso em: 11 set. 2013.

CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL (CNRC). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3415>>. Acesso em: 20 jul 2013.

COZA. **Design de Superfície plástica.** Disponível em: <<http://renatarubim.com.br/portfolio/necessarias-2/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

DEL PORTO PORCELANAS. **Design de Superfície para Porcelana.** Disponível em: <<http://renatarubim.com.br/portfolio/delporto/>>. Acesso em: 09 set.2013.

DUAS MODA E ARTE. **Rendas feitas a mão para coleção de Ronaldo Fraga.** Disponível em: <<http://duasmodaearte.wordpress.com/2010/06/16/spfw-ronaldo-fraga-e-o-artesanal/>>. Acesso em: 17 set. 2013.

ENFOQUE CULTURAL. **Personagens do Reisados.** Disponível em: <<http://enfoquecultural.blogspot.com.br/2012/01/foalias-e-reisados-brincadeira.html>>. Acesso em: 05 nov. 2013.

EROOM SEVICE. **Design de superfície sobre madeira.** Disponível em: <<http://www.eroomservice.com/blog/2012/04/yakuza-designer-table-collection-by-studio-reddish/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

FABRIL MASCARENHAS. **Glossário de Rep's (chitas) da empresa Fabril Mascarenhas.** Disponível em: <<http://www.fabril.com.br/?pag=produtos&cat=REPS>>. Acesso em: 15 maio 2013.

FRAGA, Ronaldo. A incorporação do artesanato na criação da moda. In Artesanato: intervenções e mercados. In: **Caminhos possíveis.** SAMPAIO, Helena. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/site/wp-content/uploads/Artesanato-Interven%C3%A7%C3%B5es-e-Mercado1.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2013.

FRAGA, Ronaldo. Ronaldo Fraga. Estilista de moda e proprietário da grife Ronaldo Fraga. [jul. 2011]. In: **Brasil feito à mão.** Ano 4, nº 12, p.40-45. Entrevistador: Carlos Moreira. Minas Gerais: Difusora, 2011.

GEO CONCEIÇÃO. **Mapa da região nordeste brasileira.** Disponível em: <<http://geoconceicao.blogspot.com.br/2010/07/regiao-nordeste.html>>. Acesso em: 10 maio 2012.

KUBRUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. **Desenho de Fibra. Artesanato Têxtil no Brasil.** Rio de Janeiro: SENAC, 2011.

LYBETHRAS SWIM. **Design de Superfície Têxtil por Wagner Campelo.** Disponível em: <<http://padronagens.wordpress.com/2011/09/19/referencias-fontes-de-inspiracao-e-resultados/>>. Acesso em 10 set. 2013.

MELLÃO, Renata; IMBROISI, Renato; KRUBUSLY, Maria Emilia. **Que Chita bacana.** São Paulo: A Casa Museu do Objeto Brasileiro, 2005.

MORELLI, Gustavo. **Projeto Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios – um caminho para o made in Brazil.** Distrito Federal, BsB: SEBRAE, 2002.

NEUMARKT. **Carnaval na Bahia.** Disponível em: <<http://www.neumarkt.com.br/blog/?p=1307>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

PARANOARTE. **Rede Solidária de Artesanato e Cultura Popular.** Disponível em: <<http://paranoarte.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 set. 2013.

RENATO DUARTE. **Personagens da Quadrilha Paixão Nordestina**. Disponível em: <<http://blogrenatoduarte.blogspot.com.br/2013/06/quadrilha-paixao-nordestina-2013-o.html>>. Acesso em: 06 nov. 2013.

RUBIM, Renata. **Desenhando a Superfície**. São Paulo: Rosari, 2004.

SUBLIMAÇÃO. **Exemplo do processo sublimático**. Disponível em: <<http://www.portaldasublimacao.com.br/o-que-e-sublimacao/41>>. Acesso em: 22 set. 2013.

TECA PAPELARIA. **Design de Superfície para papelaria**. Disponível em: <<http://renatarubim.com.br/portfolio/teca/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

WIKIPEDIA. **Grupo de Frevo em Pernambuco**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Portal:Pernambuco/Cultura>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZAZLE. **Azulejos de cozinha, exemplo de organização em módulo**. Disponível em: <http://www.zazzle.com.br/o_limao_corta_o_grande_azulejo_da_cozinha-227678884290547114>. Acesso em: 10 set. 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

LEAL, Joice Joppert. **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil; Instituto UNIEMP; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: SENAC, 2007.

QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo; (Org). **Coleção Moda Brasileira. Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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