



UFSM

Monografia de Especialização

**RESGATE DA PRODUÇÃO DE ESTAMPAS TÊXTEIS
POPULARES COMO REFERENCIAIS PARA CRIAÇÃO DE
DESIGN DE SUPERFÍCIE**

Isabel Amadori

PPGDE

Santa Maria, RS, Brasil

2004

**RESGATE DA PRODUÇÃO DE ESTAMPAS TÊXTEIS
POPULARES COMO REFERENCIAIS PARA CRIAÇÃO
DE DESIGN DE ESTAMPARIA DE SUPERFÍCIE**

por

Isabel Amadori

Monografia apresentada ao Curso de Especialização do
Programa de Pós-graduação em Design Para Estamparia da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para obtenção do grau de

Especialista em Design para Estamparia

PPGDE

Santa Maria, RS, Brasil

2004

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

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

**RESGATE DA PRODUÇÃO DE ESTAMPAS TÊXTEIS POPULARES
COMO REFERENCIAIS PARA CRIAÇÃO DE DESIGN DE ESTAMPARIA
DE SUPERFÍCIE**

elaborada por
Isabel Amadori

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

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Lúcia Isaia - Orientadora

Prof. Dr. Ayrton Dutra Corrêa

Prof. Dr. Edemur Casanova

Profª. Ms. Vani Foletto – Suplente

Santa Maria , RS, maio, 2004

Quem saberá o que sinto.

O quanto sofro,

Quanto amo?

Quem saberá o que calo,

O que sufoco,

O que não grito?

Quem saberá se o que falo

É o que precisa ser dito...

Se não sei eu mesmo,

Se não sou eu mesmo

Quem vive,

Mas o conflito

Quem vive em mim?!

João Paulo

DEDICATÓRIA

Dedico esta monografia a minha mãe.
Mulher de muitos saberes,
de quem herdei o gosto pela artesanaria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a professora Lúcia Isaia que acreditou no meu potencial para realização desta pesquisa, sendo sua orientação de fundamental importância para a elaboração desta monografia.

A toda minha família pelo amparo emocional nesta existência e em especial minha irmã Marilaine, colega da área e incentivadora, com quem pude contar nos momentos difíceis.

Sou grata também pelo apoio de minha grande amiga de todas as horas, Jorgete, que sempre teve uma palavra de carinho e incentivo quando tudo parecia dar errado.

Um agradecimento especial para minhas psicoterapeutas Nadia, Hábaly e Claudia, que me ajudaram a superar os momentos de crise e reencontrar minha força interior.

A todos que de alguma maneira ajudaram ou facilitaram a realização desta pesquisa.

Finalizando, não poderia de deixar de agradecer ao colega Gerson pela sua solidariedade e grande cooperação.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	V
LISTA DE FIGURAS.....	VII
RESUMO.....	X
ABSTRACT.....	XI
1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1-JUSTIFICATIVA.....	1
1.2-OBJETIVOS.....	6
1.2.1-OBJETIVO GERAL.....	6
1.2.2-OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	6
1.3-ÁREA TEMÁTICA.....	6
1.4-CATEGORIAS DE INVESTIGAÇÃO.....	6
1.4.1-ESTAMPAS TÊXTEIS POPULARES.....	6
1.4.2-DESIGN DE ESTAMPARIA DE SUPERFÍCIE.....	6
1.5-ABORDAGEM DA AÇÃO INVESTIGATÓRIA.....	7
1.5.1-PESQUISA BIBLIOGRÁFICA.....	7
1.5.2-PESQUISA ETNOGRÁFICA.....	7
1.5.3-PESQUISA ESTÉTICA.....	8
1.5.4-PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE ESTAMPAGEM.....	8
2-REFERENCIAL TEÓRICO.....	9
2.1-CONSIDERAÇÕES SOBRE DESIGN.....	9
2.2-HISTÓRIA ORAL: FAMILIARIDADE POZZATTI AMADORI.....	12
2.3-HISTÓRIA DE VIDA: COISAS DE ISABEL.....	16
2.4-SOBRE LABORES MANUAIS.....	19
3-O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	26
4-RESULTADOS.....	33
5-CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
6-REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	49

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Risco para pano de parede ; acervo de Edith Pozzatti Amadori.....	13
FIGURA 2 – Composição da autora, em hidrocor, datada de 1993.....	18
FIGURA 3 – Composição da autora, em hidrocor, datada de 1992.....	18
FIGURA 4 – Imagem Referencial: Risco cacho de maçãs.....	27
FIGURA 5 – Imagem Referencial: pintura de pano de prato “flor de pétala em bico”.....	28
FIGURA 6 -- Imagem Referencial: pintura de pano de prato “cajus”.....	28
FIGURA 7 -- Imagem Referencial: pintura de pano de prato “abóbora com flor”.....	29
FIGURA 8 – Imagem Referencial: pintura de pano de prato “cachos de uvas”.....	30
FIGURA 9 – Imagem Referencial: pintura de pano de prato “flor de pétalas arredondadas”.....	31
FIGURA 10 -- Imagem Referencial: pintura de pano de prato “bandeja com flores”.....	32

FIGURA 11 – protótipo de estampa corrida com barrado; largura 220cm.....	34
FIGURA 12 – protótipo toalha redonda; diâmetro 140 cm.....	34
FIGURA 13 – protótipo guardanapo de boca; 26x26 cm.....	34
FIGURA 14 – protótipo estampa corrida; largura 220cm.....	36
FIGURA 15 –protótipo toalha; 140x140cm.....	36
FIGURA 16 –protótipo guardanapo; 26x26cm.....	36
FIGURA 17 –protótipo estampa corrida; largura 220 cm.....	38
FIGURA 18 – projeto para toalha; rapport: 70x70cm.....	38
FIGURA 19 – protótipo guardanapo 26x26 cm.....	38
FIGURA 20 – projeto estampa corrida. rapport: 44x32 cm.....	39
FIGURA 21– projeto para toalha; rapport: 70x70cm.....	40
FIGURA 22 – protótipo de toalha – 140x140 cm.....	40
FIGURA 23 -- protótipo de toalha – 140x140cm.....	40
FIGURA 24 – protótipo de jogo americano 33x48 cm.....	42
FIGURA 25 – protótipo de jogo americano 33x48 cm.....	42
FIGURA 26—projeto para toalha rapport: 70x70cm.....	43
FIGURA 27 – projeto guardanapo de boca; rapport: 28x28 cm.....	43
FIGURA 28 --projeto guardanapo de boca; rapport: 28x28 cm.....	43
FIGURA 29 – projeto de toalha; rapport: 70x70cm.....	43
FIGURA 30- protótipo de estampa corrida ; largura: 220cm.....	44
FIGURA 31– projeto de toalha; rapport: 70x70cm.....	45
FIGURA 32 projeto guardanapo de boca; rapport: 28x28 cm.....	45

FIGURA 33 – projeto de toalha; rapport: 70cmx70cm.....46

RESUMO

Monografia de Especialização
Programa de Pós-graduação em Design Para Estamparia
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

RESGATE DA PRODUÇÃO DE ESTAMPAS TÊXTEIS POPULARES COMO REFERENCIAIS PARA CRIAÇÃO DE DESIGN DE ESTAMPARIA DE SUPERFÍCIE

Autora: Isabel Amadori

Orientadora: prof^a. Dr^a. Lúcia Isaia

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 29 de junho de 2004.

Esta pesquisa parte da constatação da carência de designs de estamparias para superfícies de peças têxteis específicas para cozinhas. Todo processo desenvolveu-se a partir da etnografia das pinturas dos panos de prato objetivando o resgate histórico pessoal/familiar deste labor manual como referência para a criação de uma coleção de estampas têxteis para cozinhas. O referencial teórico foi construído refletindo concepções do design e discussão sobre aspectos históricos dos fazeres manuais. Em função disso foi feita a coleta de dados junto a familiares e pesquisa em bibliografia referente ao tema, para o cruzamento de informações que complementassem os dados de minha história de vida. O referencial imagético da coleção foi buscado nas pinturas de panos de prato de minha autoria executados no período de 1989 a 1996. As estampas foram selecionadas a partir do critério afetivo pessoal e posteriormente foram estudadas, montadas e reelaboradas até a conclusão de projetos. Obteve-se como resultados 23 projetos. Destes, três composês e cinco peças avulsas foram executadas em protótipos.

ABSTRACT

RESCUING THE POPULAR PRINTES TEXTILE AS A REFERENCE FOR THE CREATION OF SURFACE PRINTING DESIGN

Autora: Isabel Amadori

Orientadora: prof^a. Dr^a. Lúcia Isaia

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 29 de junho de 2004.

This research comes from verification of the lack of fabric printing designs specific for the kitchen. All the process developed from the ethnography of painting in dishes cloth with the purpose of rescuing the personal/familiar history of this manual work as a reference for the creation of a printed textile collection for the kitchen. The theoretical reference was built reflecting design conceptions and discussions over history aspects and research in bibliography about the theme, for the crossing of information that could complement the data of my own life history. The imagery reference of the collection came from the paintings made by myself from 1989 to 1996. The paintings were selected under personal affective criteria and afterwards were studied, put together and elaborated until the conclusion of the projects. The result was 23 projects. Among these, three composers and five avulse types were elaborated in prototype.

1- INTRODUÇÃO

1.1-JUSTIFICATIVA

Como artista plástica, o referencial do meu processo de criação sempre partiu do resgate emocional de memórias, versando sobre a experiência estética da infância. Proponho-me a realizar, nesta Monografia de Especialização, um trabalho de resgate através do design de estamperia de superfície. Tenho por objeto de estudo a pesquisa temática dos aspectos formais da produção de panos-de-prato por mim desenvolvida, dos 12 aos 19 anos, através da habilidade em algumas técnicas de pintura artesanais. Após ter concluído o curso de Desenho e Plástica e, através dele ter aprimorado meus conceitos estéticos, vislumbro no design a possibilidade de voltar a trabalhar o decorativismo de peças utilitárias com mais propriedade e reflexão, ajustando temáticas selecionadas às devidas qualidades proporcionadas por esta específica linguagem.

A contemporaneidade acomoda situações e interesses diversos, por vezes antagônicos, sem a necessidade de ser partidária de um e de outro. Isso acontece em todos os aspectos da sociedade atual, onde tudo convive pacificamente, não havendo exigências por definições e opções. Nunca a variação de posições, opiniões, atitudes, visões e caminhos foi tão diversa como agora. E todos coabitam o mesmo espaço/tempo. Por vezes vemos

que o homem tornou-se um ser híbrido, amorfo, anestesiado pelo todo. Ou pode assimilar o que mais lhe convém de qualquer coisa e montar seu próprio mix, seu mundo, sua realidade ou pode apenas “engolir” sem se dar conta: não seleciona, apenas absorve os opostos tornando-se contraditório.

De um modo geral esta tendência é mundial. O estudo científico ampliou-se fomentando o aparecimento de posicionamentos diversos numa proporção tão grande quanto sua variação. As realidades sociais existentes se configuram em uma diversificada variação de extremos opostos. Assim também acontece com a produção cultural que abriga inúmeras manifestações. No Brasil, ao analisar a situação, observamos nitidamente essa “colcha de retalhos” que é a contemporaneidade. Somos um povo rico e pobre, urbano e rural, industrializado e subdesenvolvido com uma miscigenação cultural muito grande.

Uma terra tão velha quanto o mundo e um país tão novo em relação ao seu “descobrimento” para os outros continentes. São apenas 504 anos formando o “caldeirão cultural” em que vivemos. Índios, portugueses, africanos e demais etnias como a dos alemães, italianos, judeus, poloneses, muçulmanos e outros que contribuíram para a colonização desta terra, convivem aqui. E emprestam suas características a cultura contemporânea compondo um quadro de diversidade, coexistência e adaptações que muitos defendem ser parte da “pós-modernidade”. Fora dos redutos onde as tradições são preservadas da maneira mais fiel possível nem sempre encontramos elementos culturais bem executados, conforme observa Munari (1987): “Ao estudar-se um aspecto característico de um povo deve procurar-se a sua melhor faceta, se realmente se deseja compreender alguma coisa. As coisas mal feitas são-no em todo mundo. Só o melhor tem características próprias. Todos os países são excelentes em alguma coisa e iguais a todos os outros no resto”. p.88

Esta colocação acende a reflexão sobre o que temos de bom que possa identificar-nos enquanto Brasil, um povo único. Com uma cultura tão

vasta, o que poderia ser nosso e de qualidade (excluindo-se o já estereotipado “país do futebol e carnaval”)? Na busca por uma resposta satisfatória foi difícil escolher entre tantas opções. A melhor resposta, para mim, é a mais abrangente: é o nosso caldeirão cultural, aquilo tudo que ainda resiste em meio de transformações tecnológicas e restringindo a temas específicos cheguei às várias manifestações de folclore, arte popular e artesanato.

Por tudo isso, fui buscar em minha trajetória algo que fizesse parte deste universo cultural popular para servir de subsídio para esta pesquisa. O pano de prato representa grande parte do meu universo estético e cotidiano da adolescência. Seu processo de elaboração totalmente artesanal insere-o na complexidade cultural como objeto utilitário de características decorativas. Objeto este legitimado pelo uso doméstico de qualquer residência. Quem não tem em sua cozinha um pano de prato, feito em algodão com algum elemento decorativo, seja ele feito de próprio punho ou comprado em feiras populares?

Tendo em vista minha trajetória e o atual papel que o espaço físico da cozinha assume numa residência, visualizo a possibilidade de resgatar o fazer genuinamente popular (artesanato) através da criação de peças têxteis que atendam as necessidades decorativas e funcionais deste lugar de convívio familiar. Posso comparar esta tarefa a um desafio: o de fazer parte da intimidade dos moradores, decorando e emprestando conforto a este ambiente, que é espaço onde pessoas se despem da máscara social assumida na sala de visitas, para deixar aflorar sua verdadeira personalidade.

A cozinha, especificamente no Brasil, em outros tempos já foi um espaço destinado apenas a serviços domésticos desempenhados por escravos e serviçais sendo pouco freqüentada pelos donos da casa. Com o passar dos séculos e a reestruturação do modelo socio-econômico, a casa foi diminuindo seus cômodos e ela passou a englobar em seu espaço a

função de outras peças como sala de jantar e copa nas residências de classe média a baixa. Agora todos os habitantes da casa freqüentam seu ambiente, tornando-o “palco” de sua convivência mais despreocupada das convenções sociais.

O termo *cozinha* popularmente abrange um significado mais amplo que o contemplado em dicionários. Estes evidenciam apenas sua função restrita. Segundo Bueno (1996): “compartimento da casa onde se preparam os alimentos”. Como já foi dito, além de ser a sede de serviços relacionados à alimentação, a cozinha de hoje por vezes conjuga em seu espaço a salas de estar íntima e sala de jantar. Pode ser ampla ou ser apenas um espaço diminuto para o preparo das refeições. Tantas variações podem ser claramente observadas em residências, projetos arquitetônicos e revistas especializadas no assunto.

Ao pesquisar sobre a ambientação de cozinhas em revistas de decoração, tanto nacionais como estrangeiras, pude perceber que muito pouco se valoriza o têxtil neste espaço. As matérias falam em conforto e qualidades estéticas, mas as ambientações apresentadas limitam-se a sugestões de móveis e sua organização no espaço e idéias para revestimento cerâmico. Artigos têxteis aparecem em pouca escala nestes espaços concebidos como “modelos”. Existe uma lacuna a ser preenchida ou, pelo menos, a ser apresentada pelos editoriais. Rissi (2003) nos diz que: “A cozinha ultrapassou os limites do funcional para transformar-se em espaço de múltiplas atividades. Deixá-la à mostra, bela e convidativa é uma tendência, assim como torná-la dinâmica e fácil de se deslocar e recompor”. E ilustra sua matéria com imagens de cozinhas que são, sem dúvidas, belas, mas que parecem “nuas” sem a presença de sequer um detalhe têxtil. Assumem um caráter frio e impessoal, e não seria exagero dizer que sugerem um espaço pouco habitado.

Então, como se explica que o espaço mais freqüentado da casa seja sempre apresentado como se fosse um ambiente pouco habitado? Será que

não existem opções de peças têxteis adequadas ao local com qualidades visuais merecedoras de aparecer nestas ambientações?

Faz-se necessário perguntar como é a cozinha do século XXI, e acima de tudo, quem são as pessoas que freqüentam este espaço. Constituem ainda a estrutura social da tradicional “família”? Se olharmos ao nosso entorno veremos que a diversidade é muita. Encontramos famílias no sentido tradicional e também homens e mulheres morando sozinhos, profissionais bem sucedidos; donos de casa; estudantes/amigos em busca de emancipação morando em repúblicas; maridos e esposas voltados para a nova cultura social da praticidade no lar com vistas a priorizar a carreira profissional.

Tendo em vista toda essa diversidade estrutural que convive no mesmo espaço/tempo, planejo criar designs de estamparias têxteis para cozinhas. É nela que a diversidade fica explícita: cozinhas grandes, cozinhas pequenas, cozinhas com mesa para refeições compartilhadas, cozinhas com bancadas práticas para refeições rápidas, salas de jantar sofisticadas para reuniões sociais, ambientes de copa e varanda para refeições mais informais, etc... Cada espaço refletindo o estilo de vida de seus freqüentadores.

Dentro de uma perspectiva particular, prefiro usufruir uma cozinha aconchegante prática e bonita. Gosto de sentar à mesa em uma confortável cadeira de assento estofado com uma bela almofada, para desfrutar uma refeição gostosa apresentada em uma mesa coberta por uma toalha estampada, ou, em refeição mais apressada, dispor de práticos guardanapos ao costume americano. Dentro de uma perspectiva profissional, enquanto designer de superfície, sinto que se faz necessário a elaboração de estampas específicas para serem apresentadas como alternativas têxteis que possam figurar em harmonia dentro deste amplo universo que cabe dentro da definição de cozinha , satisfazendo as necessidades funcionais e estéticas do mesmo.

1.2- OBJETIVOS

1.2.1-OBJETIVO GERAL

Resgatar minha anterior produção artesanal de panos de prato, através da apropriação de suas pinturas. Pela linguagem do design de estamparia de superfície, criar padrões para a produção qualificada de toda uma linha têxtil decorativa, direcionada a compor o espaço físico interno de cozinhas.

1.2.2-OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar a produção artesanal do pano de prato como herança cultural popular;
- Especular a aplicação das estampas criadas em peças de formas e utilidades diversas que sirvam ao universo das cozinhas contemporâneas.
- Criar estampas têxteis que traduzam elementos significativos resgatados das estampas de panos de prato;

1.3- ÁREA TEMÁTICA

Resgate da produção de estampas têxteis populares como referenciais para criação de design de estamparia de superfície.

1.4 CATEGORIAS DE INVESTIGAÇÃO

As categorias de investigação desta pesquisa embasaram-se em estampas têxteis populares e design de estamparia de superfície.

1.4.1 – Estampas têxteis populares: Por meio desta categoria foi feita uma investigação acerca da produção artesanal, processo pelo qual são produzidas as estampas têxteis populares. Em minha pesquisa atual, através desta categoria foi feito o estudo e a reelaboração dos conceitos estéticos artesanais presentes nas pinturas dos panos de prato por mim produzidas, em período anterior ao ingresso no curso superior.

1.4.2 – Design de estamperia de superfície: Categoria que proporcionou reflexões a respeito do decorativo e sobre a responsabilidade do profissional da área. Nesta pesquisa foram investigadas características, implicações e aplicações da linguagem oferecida pelo design de superfície.

1.5- ABORDAGEM DA AÇÃO INVESTIGATÓRIA

Este projeto se orientou a partir de pesquisa bibliográfica, pesquisa etnográfica, pesquisa estética, procedimentos de seleção e estampagem das peças.

1.5.1- PESQUISA BIBLIOGRÁFICA – Envolveu estudo generalizado a respeito da linguagem do design de superfície e as características que a envolvem, sendo esta tomada como parâmetro para ajuste, tradução e transformação das informações obtidas a partir da pesquisa de campo e que foram desenvolvidas através da pesquisa estética. Abrangeu, também, estudo a respeito de questões que envolvem o fazer artesanal e seu papel na formação da identidade cultural.

1.5.2- PESQUISA ETNOGRÁFICA – Deu-se por meio da observação participante, embasada em bibliografia especializada. Morse (1994) diz que a “*etnografia está sempre relacionada a um conceito de cultura*”. Essa no caso

de minha investigação foi buscada no meio em que convivo. A análise dos depoimentos, recolhidos através das pessoas com os labores têxteis manuais, focalizaram o fazer em comum com o meu: a práxis do artesanato em pano de prato.

1.5.3- PESQUISA ESTÉTICA – Teve como objeto de estudo, algumas composições de panos de prato selecionados a partir da pesquisa de campo. Para sua realização, lancei mão de técnicas variadas (cópias xerográficas, recortes, montagens, colagens, desenhos de interpretação, etc...) para chegar aos resultados projetados.

1.5.4- PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DE ESTAMPAGEM DE PEÇAS
- Foram realizados nas dependências do Pólo Têxtil -CAL/UFSM através de processos serigráficos.

2-REFERENCIAL TEÓRICO

2.1-CONSIDERAÇÕES SOBRE DESIGN

Design, termo de origem inglesa, adotado também pela língua portuguesa, tem significação bastante abrangente e de certa forma “mutante”, na medida que, por ser novo, está em constante evolução de acordo com as muitas áreas que seu conceito abrange. Em termos gerais, “design” refere-se a “projeto” de qualquer natureza que envolva a preocupação estética.

Mas podemos elucidar uma visão mais ampla do conceito de design. Segundo Redig (1963) “Design é a disciplina que estuda a relação Homem/Meio sob o ponto de vista do homem”. Consideramos também Barroso (2003) que propõe novos paradigmas para o design, pelos quais defende que o profissional da área deve ter uma visão holística, comprometimento social e transcendência de limites. Essa visão ampla sugere o conceito de design como um processo integral de planejamento que pede um profissional com visão de conjunto. Em condições de trabalhar e emitir conceitos desde a imagem subjetiva até as reais características do objeto concreto. Todo este acompanhamento ideológico desde a base até a finalização exige um profissional extremamente consciente de seu papel social, com visão de mundo definida e comprometida com a transformação da realidade, pois, como nos diz Bonfim (1998) “Produto não é

exclusivamente um objeto de uso prático, pois sua forma é um signo do ser social, suas linguagens estéticas e simbólicas podem servir como anúncio da realidade transformada e antecipação da utopia social”.p151

Essa concepção ampliada suplanta a idéia de design apenas como referência visual concreta do objeto, para englobar a imagem subjetiva que contempla todo o processo. Esse último deve depor em favor do objeto.As origens processual e conceitual agregam valor e situam o objeto final dentro da escala de valores do universo para o qual foi produzido

Atendo-se ao processo de elaboração do produto, Rigueiral (2002) propõe ao designer a seqüência:

1. Atenção;
2. Sensibilidade;
3. Criatividade;
4. Harmonia;
5. Atualização.

Essas “ferramentas”, se não forem inatas podem ser adquiridas para posteriormente fluir de modo espontâneo. Como exercício sugere: 1- Praticar a ATENÇÃO, para perceber tudo que está à nossa volta; 2- Apurar a SENSIBILIDADE para captar o potencial de interesse sobre detalhes, arquivando-os; 3- Usar a CRIATIVIDADE agregando novos elementos aos já arquivados; 4 – A HARMONIA é o resultado dos passos anteriores trabalhados à luz do bom senso; 5- A ATUALIZAÇÃO è tida como uma qualidade extra, adicionada ao processo, sendo quase obrigatória devido ao fácil acesso às informações. Qualquer profissional que esteja inserido no mercado de trabalho deve levar em conta este último item.

Neste trabalho consideramos também a abordagem de Munari (1981). Podemos dizer que em sua visão, todo projeto de design pode ser reduzido a um problema síntese a ser solucionado em função do qual se norteará todo o processo de pesquisa. Segundo ele: “O problema não se resolve por si só; no entanto, contém já todos os elementos para sua solução, é necessário

conhece-los e utiliza-los no projeto de solução”. (P. 41) Isso significa que se conhecermos um problema a fundo podemos tirar, dele mesmo, subsídios que encaminhem sua solução:

PROBLEMA→SOLUÇÃO

Então, nos oferece um esquema:

PROBLEMA ⇒ DEFINIÇÃO DO PROBLEMA ⇒ COMPONENTES DO PROBLEMA ⇒ RECOLHA DE DADOS ⇒ ANÁLISE DOS DADOS ⇒ CRIATIVIDADE ⇒ MATERIAIS E TECNOLOGIA ⇒ EXPERIMENTAÇÃO ⇒ MODELO ⇒ VERIFICAÇÃO ⇒ DESENHO CONSTRUTIVO ⇒ SOLUÇÃO

Este esquema evidencia uma visão objetiva sobre a função do designer: Solucionar problemas, sejam eles de qualquer ordem (funcional, estética, etc...). No caso específico desta pesquisa o problema com que nos deparamos é de ordem estética.

Como já foi dito o design abrange muitas áreas dentre as quais encontramos a superfície têxtil que diz respeito a essa pesquisa. Nesta área, um dos aspectos mais importantes é a estética decorativa. Já dizia Basiaco (1982) “temos uma necessidade natural de decoração, de preencher o vazio visual. O homem primitivo já decorava seu corpo, suas roupas, suas ferramentas, sua habitação; fugindo do vazio com a decoração satisfazia uma profunda necessidade psicológica”. (p 60)

Dentro do decorativo podemos enunciar alguns elementos básicos como cor, forma, linha, textura, ritmo e composição. A interação desses elementos é que compõe e identifica a característica pessoal de cada designer em seu trabalho. Hoje este profissional dispõe de grande liberdade para criar seu estilo. Segundo Bonfim (1998):

... o design pós-moderno não tem um padrão fixo ou um vocabulário semântico estabelecido, que possam ser assimilados como uma simples moda (...) A linguagem estética e semântica do pós-moderno é criada considerando características regionais e locais, ou seja, o pós-moderno não tem uma linguagem. Tem muitas. (p 04,05)

O designer tem a possibilidade de explorar, investigar e resgatar múltiplos referenciais sem, com isso, ferir nenhum postulado. Assim sendo, voltamos a questão da harmonia – trabalhar a luz do bom senso – que em meio a tanta liberdade torna-se regra para qualquer linguagem. Isso não significa que a atividade do design seja descompromissada. Parschalk (apud Azevedo) diz que: ¹

... o design deixou há tempos de se preocupar meramente com a produção seriada para o consumo, abrindo caminhos à exploração e ao questionamento das condições e da qualidade de vida do ser humano na sociedade industrial.

Essas são as grandes atribuições do designer: a capacidade de questionar e a liberdade de explorar novas possibilidades técnicas e formais que enriquecem o panorama imagético do objeto da sociedade atual. O compromisso com a qualidade de vida do ser humano é justamente o fator que mais engrandece e torna indispensável a atuação do designer enquanto questionador e provocador frente uma realidade a serviço do mero consumismo.

2.2 - HISTÓRIA ORAL: FAMILIARIDADE POZZATTI AMADORI

A bibliografia sobre panos de prato é diminuta ou até inexistente. Sendo o foco desta pesquisa o resgate de parte de minha história de vida (período que produzia esta artesanaria), lancei mão de conversas informais com alguns familiares e vizinha de estreita ligação na intenção de coletar informações de quem vivenciou minha atividade.

Segundo Meihy (2002):

¹ Comentário sobre o livro: O que é Design, de Wilton Azevedo – SP Brasiliense, 1998.

Todo agrupamento humano -Familiar ou não- tem alguém, quase sempre entre os mais velhos, que guarda a síntese da história do grupo. Tal pessoa é sempre indicada para ser entrevistada. A partir dela outras pessoas de gerações posteriores ou segmentos diferentes tanto em termos culturais como sociais devem também ser envolvidas. (p15)

A primeira pessoa com quem conversei foi minha mãe, Edith Pozzatti Amadori, nascida aos 25 dias do mês de julho de 1930 em Ribeirão/RS, Posso dizer que cresci ouvindo-a dizer “o saber não ocupa lugar”, sempre enfatizando os labores manuais. Transmitiu às filhas todos os saberes artesanais que tem conhecimento, e a estes dá muita importância.

Contou-me que conheceu a pintura em tecido quando tinha por volta dos 18 anos e que aprendeu com as amigas de Colônia Borges, localidade onde vivia. Na época era comum o intercâmbio desses conhecimentos entre colegas e vizinhas, que além da técnica trocavam riscos (desenhos modelos - fig. 1) os quais eram conseguidos principalmente com as “pessoas mais de cidade”. Quanto ao material, contou-me que devido às dificuldades tanto de ordem financeira quanto de acesso, fazia seu próprio pincel com os fios do rabo dos cavalos amarrados a um cabo de madeira também construído artesanalmente. A tinta era comprada, mas, recorda ela, não vinha em potinhos como hoje, e sim em “tubos como os de pasta de dente”. Não lembra da marca, mas recorda que depois de seca, a pintura se configurava numa superfície dura e quebrava com o manuseio. Além disso, não era solúvel em água, “se usava querosene para amolecer a tinta”. Para obter efeitos diferentes usavam “pó de ouro” misturado a tinta e “vidrilhos” (um tipo de glitter mais grosso) sobre a pintura. Mas a informação mais curiosa em



Figura 1

relação á fonte de minha pesquisa é de que na sua juventude não tinham o costume de pintar pano de prato. Este destinado à cozinha era liso. Costumava pintar toalhas de rosto, panos de parêde e colchas, na maioria das vezes peças para o enxoval feitas com algodão de sacaria. Isto só vem confirmar o que Carvalho (1996) diz sobre a cultura italiana: “A tradição fez passar de geração à geração os costumes referentes às tarefas femininas. Entre esses costumes está o preparo do enxoval, que envolvia a artesanaria na confecção de colchas, jogos de cama, mesa e banho, roupas íntimas para a noiva e acessórios para a cozinha”, p11

Para traçar um perfil desta tradição em minha família, conversei também com minha irmã mais velha, Delourdes Amadori Venturine, nascida aos 17 dias do mês de setembro de 1963. Ela aprendeu olhando a mãe, e com poucas evoluções quase todas as informações que me passou coincidem com as suas. Quando começou a pintar a tinta vinha em bisnaga e era diluída em querosene, o que gerava dois aspectos negativos: quando usada em espessura mais pastosa resultava em uma pintura dura, que quebrava. Se usada mais diluída, o resultado era uma pintura mais maleável, porém a fibra do tecido absorvia o excesso de querosene, ficando manchada toda superfície circundante a pintura. Somente algum tempo depois de ter aprendido a pintar é que veio a conhecer a tinta de tecido “Acrilex que vinha em vidrinhos” e proporcionava uma superfície pintada mais maleável, com aspecto mais delicado. Contou que em sua “época de solteira” a moda era pintar panos de parede para pendurar atrás do fogão e da pia com funções decorativas e protetoras. As pinturas combinavam motivos e dizeres religiosos com flores e outras imagens decorativas. E quanto aos panos de prato, disse que eram em sua maioria bordados.

Conversei também com Dilene Maria Toniolo Noro, 59 anos, natural de Santa Maria, moradora de Colônia Pinheiro, minha vizinha na infância e adolescência. Contou-me que só conheceu a pintura de panos de prato muitos anos depois de casada. Em sua juventude estudou em colégio de

freiras. Mas mesmo durante os preparativos do seu enxoval e depois em grande parte de sua vida de casada, seus conhecimentos artesanais envolviam essencialmente fios e tramas. Desconheceu a pintura sobre tecido e só foi ter contato com esta nova maneira de decorar panos de prato na mesma época que eu, por intermédio dos cursos que fizemos em nossa comunidade.

Pelos depoimentos recolhidos, foi possível perceber que o pano de prato pintado é uma manifestação relativamente recente, pois não foram encontrados registros sobre o ato de pintar tecido com pincéis nas literaturas pesquisadas. O pano de prato pintado é uma inovação estética dos meios decorativos artesanais. A pintura não possui o mesmo caráter tradicional que o crochê quase sempre a ela associado. Isso significa que o trabalho manual também dialoga com as novas possibilidades técnicas e materiais. Se nos tempos de menina de minha mãe o material (tinta) não proporcionava um acabamento compatível com a função do pano de prato, é compreensível que este fosse ornamentado por bordados e pontilhas maleáveis. Com o desenvolvimento de materiais mais adequados como tintas específicas para tecido ficou mais fácil alguém visualizar panos de prato pintados. O mesmo é imprescindível por seu aspecto utilitário. Mas não basta ser útil. Se estiver no ambiente, pode também adornar; não apenas decorar, mas assumir um papel demarcatório com vistas a uma distinção de espaço. Sobre isso Carvalho (1998) diz que: *“O sentimento de territorializar o espaço ocupado, inserindo nele quocientes estéticos e artísticos, integra a natureza humana, transparecendo-se em atitudes de deixar nele sua marca. É a singularização que une este humano ao universal”*. (p 27) Todo ser humano sente necessidade de caracterizar o espaço em que habita; de deixar com a sua cara. Este caráter, observado inclusive nos panos de parede (hoje em desuso), pode-se dizer, cumpria a função decorativa que exercem os panos de prato quando expostos a exibir pinturas, bordados, pontilhas e outros adornos.

Toda variação de motivos, desde animais, flores, imagens sacras, dizeres, frutos, etc... bem como a combinação destes, sempre tinham um caráter de mensagem para o observador, algum dizer para quem lesse refletir.

Assim nos diz Vives (in Ribeiro,1983)

Pois na verdade, esse é o papel fundamental do artesanato – seu valor absoluto: testemunhar a vida, dar peso, importância, felicidade, ao cotidiano, seja pela eficácia mágica atribuída aos objetos rituais e de adorno, seja pela própria utilidade intrínseca das peças destinadas à facilitação do existir. p 147

2.3- HISTÓRIA DE VIDA: COISAS DE ISABEL

Nasci aos 09 dias do mês de março de 1977 em Santa Maria, filha de uma família descendente de italianos, típica do interior. Morei na localidade de Colônia Pinheiro-RS até os 16 anos.

Desde muito cedo manifestava o gosto pelas atividades que desenvolvessem habilidades manuais. Adorava ver e remexer as caixas de guardados de minha mãe, que entre outras coisas continham imagens, botões, linhas, retalhos, tintas, figurinos de moda de seu “tempo de solteira”, moldes de costura e os “riscos” (assim ela chamava os desenhos/modelos para pintura e bordado que colecionava).

Estava com 11 anos quando freqüentei o primeiro curso de pintura para pano de prato. A técnica empregada era chamada de “pintura com molde vazado” e nada mais é do que uma segunda definição do “Pochoir” com pequenas adaptações. Este molde vazado, ainda hoje é encontrado para vender e consiste em uma folha de papel plastificada onde o motivo (composição) a ser pintado era recortado. Um único molde possibilita trabalhar várias cores, na medida em que as formas vazadas podem ser recolocadas/encaixadas novamente propiciando que aquela ao seu lado

receba uma cor diferente sem o perigo de sujar o espaço anterior. Para execução do processo usa-se uma superfície de isopor e sobre ela se estica o tecido do pano de prato. Escolhida a composição fixa-se o molde correspondente preso ao isopor por meio de alfinetes para que não se mova sobre o pano de prato. Prende-se todas as peças deixando abertos apenas o orifício das formas a serem trabalhadas com determinada cor, através de pincel brocha para bater a tinta (própria para tecido) sobre o espaço vazado. Cada forma pintada é recoberta para a diferenciação cromática do espaço vazado imediatamente ao seu lado. Após colorir todas as formas do molde este é retirado e com pincel nº.0 dá-se o acabamento, executando com tinta preta e branca a parte linear da pintura.

Após aprender, pintei panos de prato de uso doméstico para minha mãe e para o enxoval de uma irmã. Assim fui aperfeiçoando minhas habilidades, conseguindo inclusive a transformação dos grosseiros primeiros traços com pincel nº.0, em delicadas linhas que em sua desenvoltura superavam inclusive o acabamento dos trabalhos da professora!

Pintar panos de prato era para mim, além de prazerosa, uma alternativa financeira. Lembro-me com nitidez do orgulho e satisfação que senti aos 13 anos quando consegui comprar, com o dinheiro dos panos de prato pintados e vendidos, a tão sonhada boneca Barbie que minha mãe não teve condições de me dar!

Porém não me contentava só em reproduzir as composições dos moldes comprados. Algumas idéias criativas davam-me a satisfação de produzir algo que ninguém faria igual. Foi então, que entre outras criações, com orgulho projetei e executei a estampa de uma camiseta. O “molde vazado” desta foi feito em papel ofício e depois da execução da pintura ficou inutilizado (o papel quase se desfez com a umidade da tinta). Por isto os moldes posteriores foram construídos em capas de cadernos escolares que além de mais espessas possuíam um filme plástico protetor que possibilitava a limpeza e reutilização do mesmo.

Fazia experiências pictóricas em peças que agora tinham como destino meu próprio enxoval. Sempre incentivada pela mãe, que via como valores indispensáveis a uma mulher o domínio do máximo de prendas domésticas possíveis, com 14 anos fiz um novo curso de pintura. Desta vez a técnica era “a mão livre” e consistia em desenhar o motivo sobre o tecido e preencher as formas com pinceladas. A professora apresentou novos materiais como tintas metalizadas, gliter e purpurina. Como sempre, no curso ela levava as composições prontas e as alunas não realizavam nenhum desenho



Figura 2

peçoal. Todo esforço limitava-se a dominar o pincel para reproduzir os modelos à disposição de toda turma. Copiei muitas composições, mas



Figura 3

sempre queria criar arranjos de frutas diferentes. Nesta altura eu freqüentava aulas de desenho como aluna especial num colégio da cidade e isso contribuiu como motivação para criar algumas composições (figs.2 e 3), aumentando minha percepção das formas, proporcionando inclusive que eu corrigisse alguns desenhos copiados erroneamente. Orgulhava-me a cada pintura

por ver o seu aperfeiçoamento e a melhoria do acabamento.

Tempos depois conheci uma nova técnica de misturar as tintas que produziam uma pintura muito suave. Tentei reproduzir o efeito, mas ficou com um aspecto mais rústico, então pedi a uma amiga que me desse algumas explicações. Entre outras coisas percebi que não havia chegado aos mesmos resultados por desconhecer e conseqüentemente não aplicar

uma base incolor antes da cor definitiva que deve ser usada em menor quantidade.

Nesta altura eu já misturava as técnicas e os materiais para obter melhores resultados, de forma mais ágil, ou seja, aproveitar o que de melhor cada uma delas oferecia.

A dedicação à pintura dos panos de prato não era exclusiva. Como a maioria dos artesãos, só trabalhava após o serviço doméstico estar concluído. Isso significava temporadas de tardes em que a cozinha, após sua organização diária, virava “atelier”.

A partir dos meus 17 anos a dedicação a estas atividades manuais passou a restringir-se aos finais de semana, pois me mudei para a cidade onde trabalhava de dia e estudava a noite. Sentia falta de manusear os pincéis e as tintas, mas me consolava com a idéia de que futuramente prestaria vestibular para Desenho e Plástica e aí sim teria uma rotina em meio a tintas, pincéis, lápis e outros materiais para produzir desenhos e pinturas muito melhores do que aqueles até então praticados.

2.4- SOBRE LABORES MANUAIS

Neste trabalho adotei o critério descrito em D’Avila (in Ribeiro, 1983) pelo qual “Diferenciamos a produção artesanal como sendo aquela situada ao nível da habilidade pessoal, e produção industrial daquela situada ao nível de mecanização e da automação” (p 174) Esse é um conceito amplo. Atualmente sabe-se que há uma classificação mais complexa e detalhista que estabelece categorias² diferenciadas de artesanato:

- artesanato indígena
- artesanato tradicional

² - categorias citadas em palestra ministrada por Eduardo Barroso durante seminário de arte têxtil 2003-Porto Alegre

-artesanato contemporâneo ou conceitual (produzido por pessoas com formação erudita)

-artesanato popular (produzido por pessoas de formação básica)

-produtos típicos (processados manualmente de forma tradicional)

-souvenirs (também chamado de industriariato)

-trabalhos manuais (geralmente aproveitam sobras de materiais)

Sabemos que os labores manuais são a forma mais antiga que o homem dispõe para construção, organização, interferência e adaptação ao seu meio físico. O apogeu do sistema de produção artesanal deu-se no período medieval, por meio das corporações. Estruturas dentro das quais podíamos encontrar artífices, artesãos e também artistas, como diz D'Avila (in Ribeiro,1983):

Na civilização teocêntrica da Idade Média, as corporações reuniam os aprendizes, artesãos e artistas de modo a resolverem todos os problemas de ordem técnica, assistencial, espiritual e regulamentação profissional no mais elevado grau de fraternidade. Vida religião e trabalho tinham uma única convergência. (p175)

Neste período toda organização social estava assentada no sistema de produção artesanal. Este sistema consistia num processo de formação do indivíduo. E neste processo o homem ressignificava sua existência através do seu fazer, integrando-o em várias dimensões de sua vida. A produção dos bens estava voltada para atender essencialmente as necessidades dos indivíduos. Se neste período a base do sistema de produção era a manufatura, após a revolução industrial houve uma mudança brusca. A mecanização fez a produção aumentar, iniciou-se uma nova ordem de mercado, ou mesmo, uma ordem de criar mercados, pois a capacidade de produção aumentou tanto que foi preciso incentivar o consumo para absorver o produzido. D'Avila (in Ribeiro,1983) coloca que:

Muitas necessidades supérfluas vêm sendo criadas com a industrialização de bens de consumo mal formuladas, isto é, formuladas mais em função dos

interesses internos das indústrias e da rentabilidade financeira do que em face do bem comum e da utilidade do produto. (p169)

O ciclo de produção acelerou-se e o homem tornou-se “peça de engrenagem” do novo sistema. O homem perdeu a noção de suas reais necessidades e o controle sobre seus anseios materiais, pois seus desejos são induzidos. A existência fragmentou-se e cada dimensão (afetividade, trabalho, espiritualidade, etc...) tem sua própria escala de desenvolvimento independente. No contexto do novo sistema o indivíduo produz menos que a máquina; anseia por consumir mais para assim ser mais feliz. Uma felicidade ilusória, proporcional ao poder de consumo. Esta situação é totalmente diversa da satisfação que envolve o processo de produção artesanal. Satisfação esta de produzir envolvendo-se em todas as fases de construção do objeto, degustando sua atividade, refletindo suas necessidades maturando seus desejos. O ciclo acelerado de produção pós-revolução industrial sufoca as atividades artesanais de lenta confecção. Carvalho (1996) diz:

Com o processo de industrialização os artigos artesanais perderam seu espaço enquanto bens de consumo, sendo apreciados mais por seu valor cultural e de lazer.

O ritmo industrial, bem como o aprimoramento tecnológico permitiu a produção seriada, em grandes quantidades de um mesmo produto, a preços mais acessíveis. (p 1)

Venho argumentar em defesa do artesanato como manifestação pura das concepções estéticas populares, imbricados os significados pessoais de cada artesão. Este é o sujeito que tem resistido bravamente a toda pressão da não tão recente sociedade industrial e também da sociedade cibernética. É uma espécie de herói que sobrevive em meio à condições desfavoráveis à prática de atividades emancipatórias. Esta situação é muito bem descrita por Vives (in RIBEIRO, 1983):

... a destreza manual e a liberdade para criar objetos que tenham função utilitária são faculdades que foram retiradas ao homem moderno, em geral, com o advento da sociedade industrial, e que ele perderá cada dia mais, com a intensificação da automação. O operário, hoje, não tem liberdade, perante a máquina, embora nem sempre tenha abdicado da habilidade manual, desejável e solicitada em diversas tarefas industriais. A limitação de seu fazer é total em relação ao produto, pois dele nada decide, além de haver perdido contato com o produto final que ajuda a confeccionar.(p137)

O gosto por este produto feito à mão que transmite a carga emocional de que foi imbuído por seu artesão/construtor, tem resistido até mesmo à recente disseminação de lojas de preço único ou de valores acessíveis às camadas mais populares, que comercializam toda sorte de “quinquilharias” decorativas industrializadas. O mercado popular é invadido por uma enxurrada de objetos de segunda que não passam em testes mais criteriosos de qualidade. Sobre esta situação podemos citar dois aspectos que merecem atenção específica:

1. A massificação do gosto pela vasta repetição de objetos que nem sempre atingem um padrão de qualidade aceitável;
2. A saturação e o estresse provocados pelo estilo de vida da sociedade industrial onde o homem, na pessoa do operário “tornou-se peça de engrenagem, elemento do processo de produção”. Vives, (in RIBEIRO1983)

No que diz respeito ao objeto de estudo específico desta pesquisa, a pintura têxtil artesanal presente em panos de prato, pode ser considerada como um elemento da produção decorativa popular. O mesmo apresenta duas funções: a decorativa e a utilitária, sendo esta última, imprescindível em qualquer cozinha. Pode assumir as mais variadas características decorativas, mas está sempre lá, pronto a atender as necessidades de uso cotidiano presentes nas cozinhas. Concebida artesanalmente, sua produção é tradicionalmente ensinada de mãe para filha para atender o consumo doméstico. Cabe aqui citar Carvalho (1996), quando diz que "*O trabalho artesanal é tão antigo quanto à humanidade, encontrando-se em todas as*

civilizações marcas desse fazer. Essa sabedoria de criar objetos e imagens agradáveis e necessários à sobrevivência humana é repassada informalmente de geração em geração através dos tempos”.

A prática do artesanato como herança cultural que passa de pai para filho segue um ritmo de tempo próprio, com um ciclo de construção que possibilita vivência prazerosa do processo. Prazer de ver uma peça evoluindo até a sua finalização, encerrando um universo de significações depositadas ali por mãos habilidosas que se comprazem em construir um objeto que condense o lúdico, o utilitário e o decorativo.

Por mais que a atividade de construção do artesanato vise uma compensação de ordem econômica, o seu maior sentido reside na satisfação individual do artesão em ver sua peça crescendo, ganhando vida por ser depositária de seu universo de significados lúdicos e estéticos. O objeto final é a plasmação desse universo subjetivo em um objeto concreto legitimado pela sua presença no cotidiano popular.

Quando a realização pessoal cai em segundo plano, objetivando primeiro a compensação econômica, o artesanato perde seu significado tradicional; altera-se seu ciclo de produção, o tempo já não é o da realização pela construção, mas passa a ser o tempo da otimização, da produção do maior número de peças. A realização apenas de ordem financeira acarreta a perda do tempo de “maturação” da peça artesanal, não existe mais o prazer de ver a mesma evoluir e tomar forma a seu próprio ritmo.

Segundo Martins, (1976)

As peças feitas à mão são únicas. Mesmo que sejam padronizadas não se confundem com nenhuma outra, nem da mesma série ou espécie, ainda que tenham sido elaboradas no mesmo dia e pela mesma pessoa. A ação do fazer, voluntária e simples, baseia-se na experiência das mãos. (p 15)

Atualmente pode-se observar que as pinturas de panos-de-prato seguem uma estética padronizada onde seu processo de construção assemelha-se a uma linha de produção manufaturada. Esta observação

exemplifica claramente a alteração do ciclo produtivo que rouba do artesanato seu aspecto subjetivo, rico de valores e significados genuínos da cultura popular. Na intenção de dinamizar o processo produtivo o artesão dos panos de prato rende-se à modismos técnicos largamente difundidos por revistas especializadas em artesanatos. Até mesmo as composições não sofrem variação, sendo difundidas principalmente por troca direta entre os artesãos. É o efeito da massificação que atinge até mesmo as categorias culturais populares. Segundo Amadori, (2001):

A cultura consiste em padrões explícitos e implícitos de comportamento adquiridos e transmitidos mediante símbolos que constituem as diferenças dos grupos humanos, incluindo sua plasmação em utensílios; o núcleo essencial da cultura se compõe de idéias tradicionais (quer dizer, historicamente obtidas e selecionadas) e sobre todos os seus valores. Os sistemas culturais podem, por um lado ser considerados como produto da atuação humana e por outro lado como elementos condicionantes de ação sucessiva. (p.8)

O efeito da massificação sobre o artesanato elimina as diferenças dos grupos humanos, não sendo mais possível verificar a característica regional que determina a procedência e qualificação do artesanato. Neste processo as idéias tradicionais perdem espaço para as novas técnicas "ensinadas" nos cursos comunitários, nas revistas de artesanato etc...

Mas, considerando que o artesanato genuíno que passa de geração em geração perdeu espaço no cotidiano da contemporaneidade, existindo em uma proporção cada vez mais reduzida dentro da organização sócio-econômica vigente, podemos vislumbrar que essa transformação do modo de passar adiante o saber artesanal por meio de cursos comunitários, publicações e periódicos, seja uma adaptação em favor da sua sobrevivência. Esse fenômeno descaracteriza o artesanato como produção diferenciada de cada comunidade para assumir um papel de instrução massiva. Perde-se o processo de formação integral do indivíduo como artesão praticado pelas antigas corporações e substitui-se pela formação

parcial do indivíduo por meio de cursos intensivos de novas técnicas. Na agitação da vida urbana, essa acaba sendo a oportunidade do indivíduo redescobrir seu potencial de construção e realização. O homem robotizado pela sociedade industrial cria novos meios de redescobrir suas raízes, seu envolvimento em todas as fases do processo de construção de um objeto onde possa depositar algo de subjetivo, objeto, este, com o qual estabeleça uma relação afetiva, impregnada de significados. Essa nova realidade pede uma revisão do conceito de tradição que se altera para acomodar novos aspectos presentes na contemporaneidade como coloca Vives (in Ribeiro, 1983)

Na sociedade contemporânea, não há como considerar tradicionais apenas as experiências transmitidas oralmente, de geração em geração, como geralmente a ciência do folclore o exige. A aceleração da transmissão de conhecimentos, a massificação das informações, realidades nas quais mergulha também o artesão, são fatos sociais contemporâneos, que impedem limitarmo-nos a considerar tradição apenas o saber sedimentado ao longo de muitos anos. Na sociedade contemporânea, será tradicional a expressão de uma experiência peculiar a dado grupo humano, coletivamente aceita e reconhecida. Tal expressão poderá contar, ou não, com muitos anos de presença. A cristalização dessa aceitação poderá ser rápida – até súbita – e a tradição estará formada, pois modernamente, é mais o consenso do que o tempo que faz a tradição. (P133/134)

O processo de massificação da cultura popular já descrito deve ser objeto de estudo e reflexão para um possível resgate da produção artesanal que conta a identidade cultural de uma determinada região. Ainda segundo Amadori, (2001)

O designer tem o dever de conhecer e estar comprometido com os fatores que formam a nossa civilização, pois estes influem no comportamento humano, por isso necessita além de um gosto estético apurado, conhecer a história da humanidade ou pelo menos se interessar por ela, conhecer o homem e suas necessidades pois é para o bem estar deste que seu trabalho está voltado.(p.18)

Se o produto artesanal já não pertence a uma comunidade específica é por que vivemos num tempo em que a informação circula muito rápida. Mesmo o processo de resgatar e revigorar o artesanato tradicional em comunidades acaba prestando-se a uma divulgação massiva. Sabe-se que instituições vêm desenvolvendo programas em algumas comunidades revitalizando saberes. No Seminário de Arte Têxtil realizado em Porto Alegre no mês de julho de 2003, tive oportunidade de assistir a apresentação de iniciativas do designer Renato Imbroisi realizadas em localidades do país mediadas pelo SEBRAE, através das quais tem redescoberto e revigorado algumas práticas artesanais. Os trabalhos resultantes destas iniciativas podem ser conferidos em matérias da revista CasaClaudia (setembro de 2003 e março 2004). Mais recentemente tive oportunidade de observar em várias revistas de artesanato que alguns desses trabalhos já estão sendo copiados e publicados com receitas de como fazer. Isto é compreensível uma vez que vivemos a era da globalização e com o fazer artesanal não podia ser diferente. Ele não consegue manter-se imaculado em seu aspecto tradicional, pois não podemos isola-lo. Ele adapta-se ao sistema social de valores pautados no capitalismo, e agora existe como uma saída para geração de renda.

3 – O PROCESSO DE CRIAÇÃO

3.1-CRIAÇÃO DOS ESTUDOS

Após o resgate inicial de várias panos de prato que pintei no período de 1989 até 1996, escolhi alguns, com imagens que mais me pareceram significativas. A partir desta seleção esses foram xerocados para visualizar suas formas e elementos sem a interferência da cor. As pinturas escolhidas como referenciais para a criação das estampas desta pesquisa são:

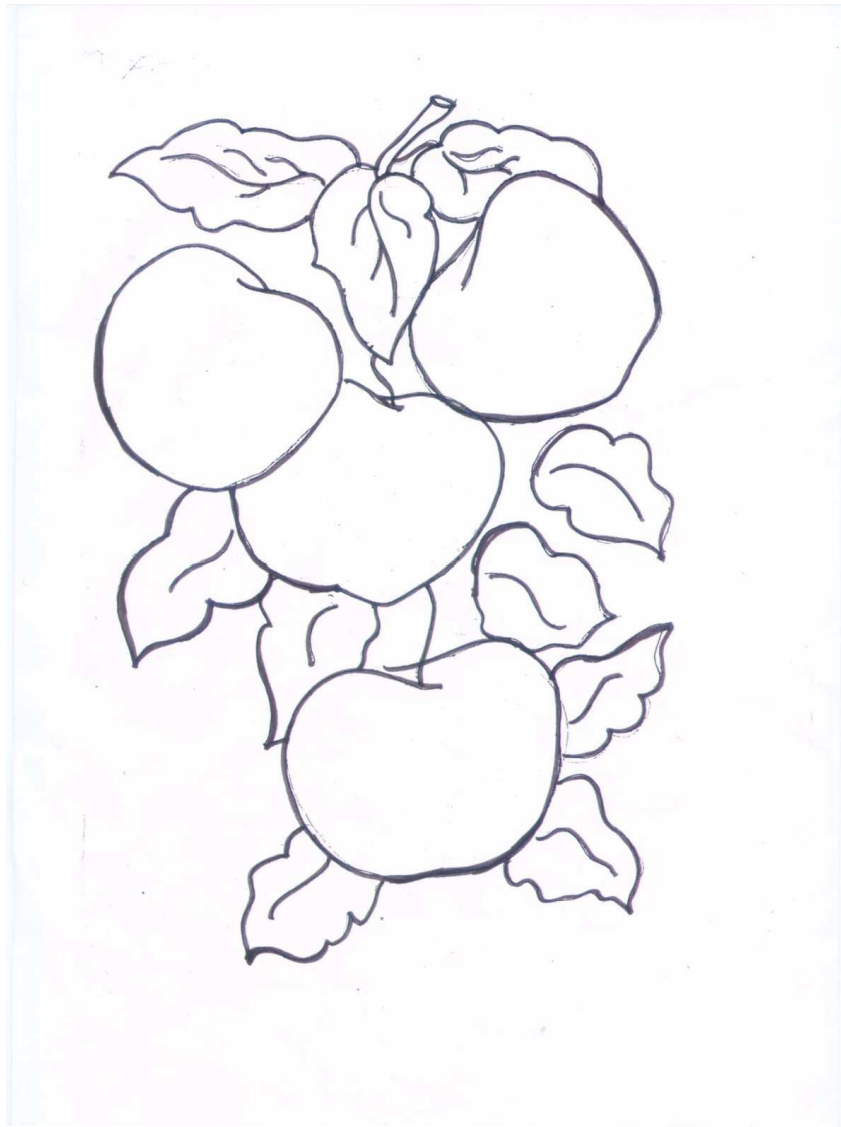


Figura 4

Identificação: Cacho de maçãs

Origem: risco disponibilizado pela professora em um curso de pintura realizado em 1991



Identificação:
Flor de pétalas
em bico
Origem: Risco
disponibilizado
pela professora
em um curso de
pintura realizado
em 1991
Técnica: Mão
livre
Data da
confeção: 1991

Figura 5



Identificação: Caju
Origem: molde vazado
comprado em livraria
Técnica de pintura: pochoir
Data da confecção: 1992

Figura 6



Figura 7

Identificação: Abóbora com flor

Origem: Risco que compus

Técnica de pintura: Mão livre

Data da confecção :1992



Figura 8

Identificação: Cachos de uvas

Origem: Molde vazado comprado em livraria

Técnica de pintura: Mista (pochoir e mão livre)

Data da confecção: 1993

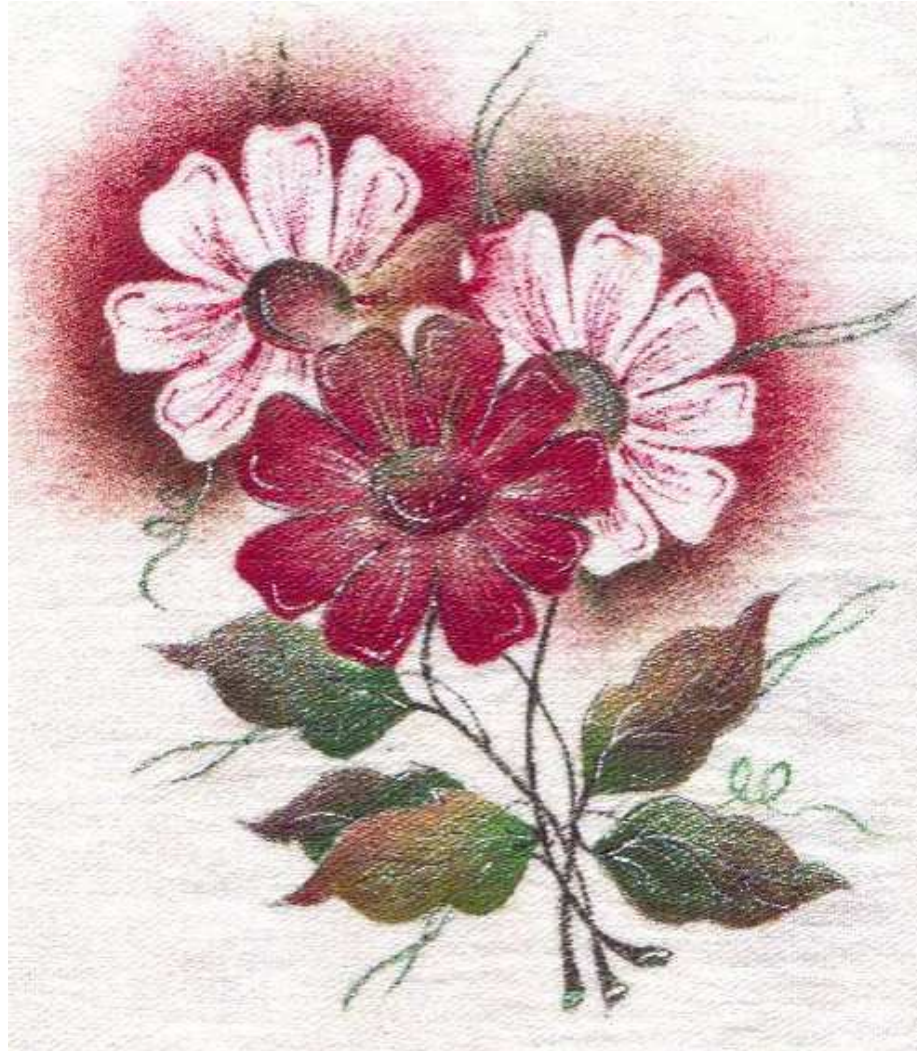


Figura 9

Identificação: Flor de pétalas arredondadas

Origem: molde vazado comprado em livraria

Técnica de pintura: pochoir

Data da confecção: 1993

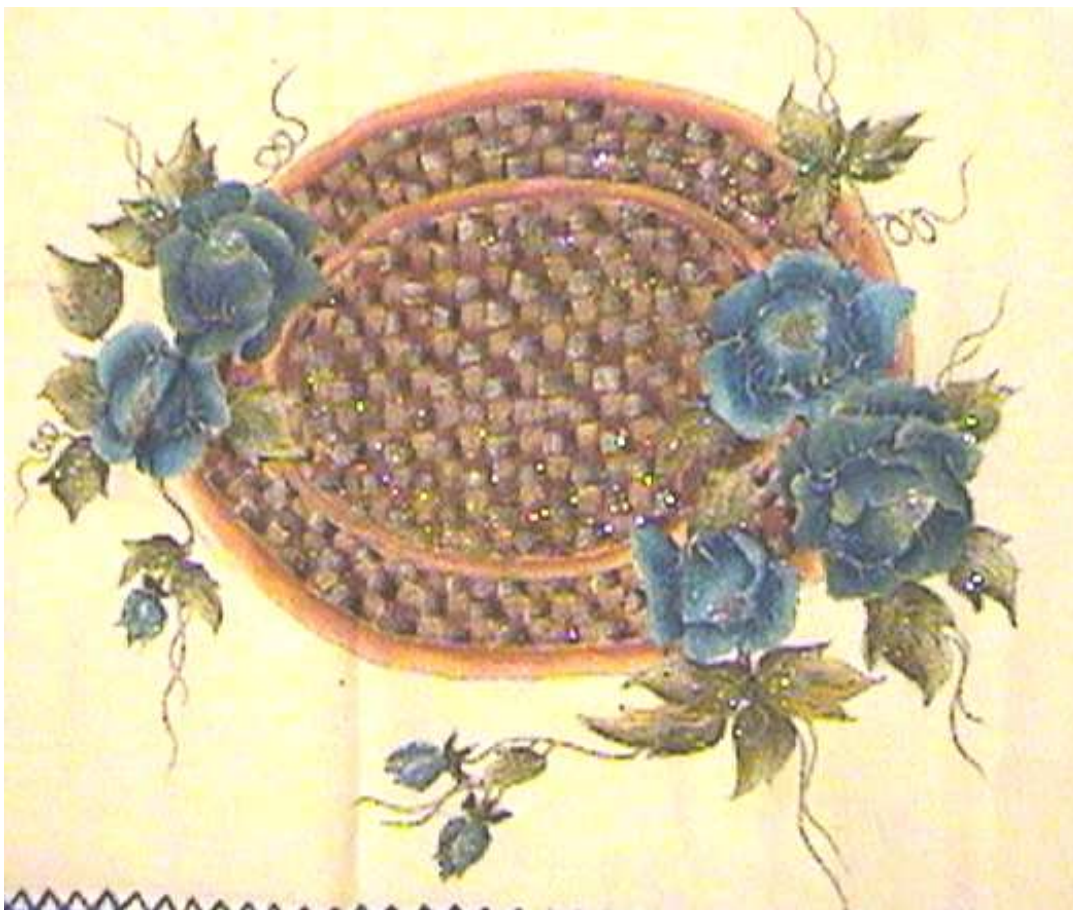


Figura 10

Identificação: Bandeja com flores

Origem: adaptação de risco do acervo da minha Mãe

Técnica de pintura: mão Livre

Data da confecção: 1993

3.2- PADRÕES

A metodologia usada na primeira fase da criação foi xerocar inúmeras vezes cada imagem selecionada e a seguir, realizar estudos diversos, recortando janelas (de dimensões 7x7cm) para serem agrupadas. Desse agrupamento surgiram pequenas estruturas que foram trabalhadas a fim de acrescentar ou suprimir elementos. A única imagem referencial que originou projetos com interpretação direta, sem estudos, foi o cacho de maçãs.

Já nas primeiras tentativas de projetar estampas rigorosamente pautadas sobre as estruturas de rapport de repetição com base em formas chapadas e bem definidas, senti necessidade de investir em projetos que explorassem linhas sensíveis e traços característicos do desenho, bem como texturas. A partir disso surgiram rapports que adaptam o traço artístico à linguagem do design.

Durante todo o processo de criação das estamparias para toalhas de mesa, sempre esteve presente a preocupação em produzir estampas que preservassem a área central mais livre para não causar poluição visual quando postas em uso. A sobreposição de objetos sobre uma impressão carregada (durante refeições, por exemplo) causa confusão ao olhar, não deixando aparecer com clareza nem um, nem outro. Algumas estampas foram elaboradas formando composês.

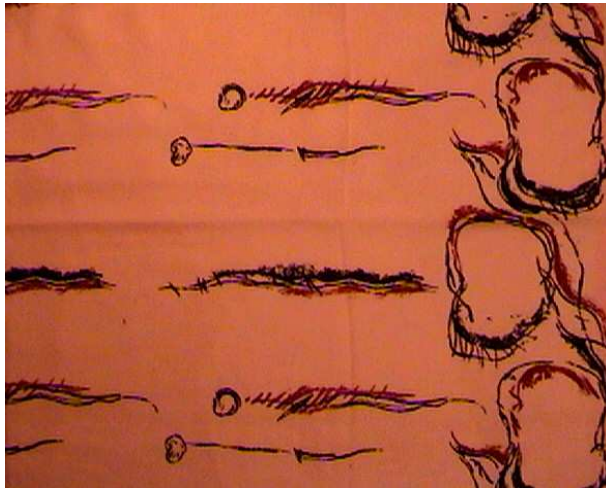
4-RESULTADOS (DESCRIÇÃO DAS PEÇAS)

Os tecidos escolhidos para estampar os layouts foram: linho, algodão e tergal. As tintas foram preparadas com pasta clear e pigmentos. As estampas foram aplicadas com a técnica da serigrafia

Padrões estampados:

COMPOSÊ - 1

IMAGEM REFERENCIAL: Cacho de maçãs (fig. 4)

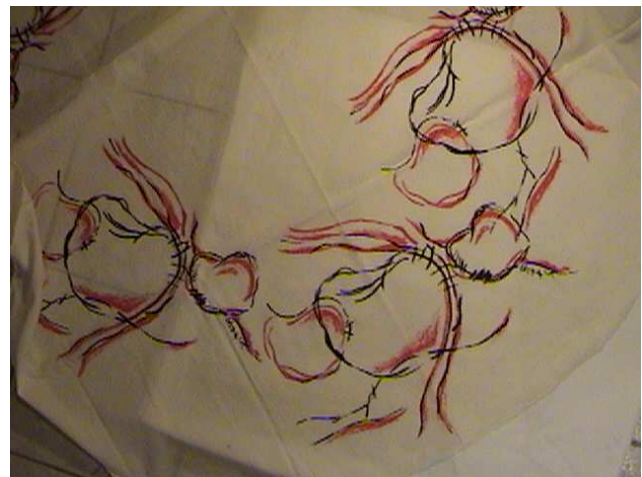


Peça: estampa corrida com barrado

Dimensões: 220 cm de largura

Fibra têxtil: 100% algodão

Figura 11

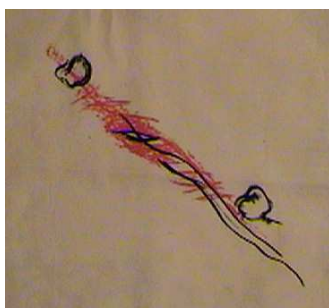


Peça: toalha redonda

Dimensões: 140cm de diâmetro

Fibra têxtil: 50% algodão x 50% poliéster

Figura 12



Peça: guardanapo de boca

Dimensão: 26cm x 26cm

Fibra têxtil: 50% algodão x 50% poliéster

Figura 13

As peças deste composê foram elaboradas enfatizando a linha que ainda identifica o referencial (maçãs). A composição do rapport explora os grafismos e as faixas de texturas que definem as formas. A toalha de mesa estruturou-se a partir do rapport de giro. Com o centro liso, sua apresentação é mais tradicional, pois o barrado está em posição entre o centro e extremidades. A estampa corrida apresenta um barrado mais figurativo em relação à imagem referencial e o restante, configurado-se em um listrado construído pelo rapport de repetição. O guardanapo de boca apresenta uma estampa localizada ao centro em diagonal. Sua composição parte de um detalhe da estampa corrida. O preto remete ao acabamento das pinturas dos panos de prato; o cinza grafite traz o tom dos grafismos do desenho. O bordô e o vermelho trazem a cor da maçã em tom vivo, como nas representações das pinturas artesanais.

COMPOSÊ 2

IMAGEM REFERENCIAL: Flor de pétala em bico (fig.5)

Peça: estampa corrida
Dimensões: 220cm de
largura.
Fibra têxtil: 100% algodão

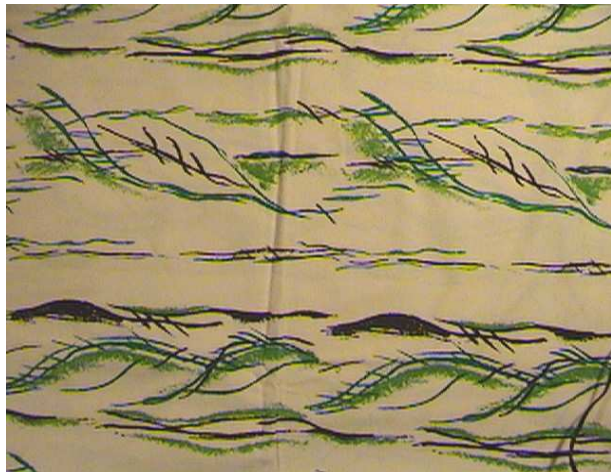


Figura 14



Figura15

Peça: toalha de mesa quadrada
Dimensões: 140cm x 140cm
Fibra têxtil: 50%algodão x 50% poliéster

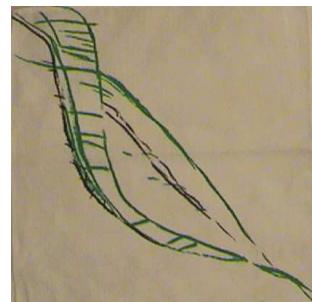


Figura 16

Peça: guardanapo de boca
Dimensões: 26cm x 26cm
Fibra têxtil: 50% algodão, 50% poliéster

Este conjunto possui um maior nível de interpretação, apresentando estampas que não identificam mais a imagem referencial. Tendo por isso um caráter mais arrojado, em relação ao restante da coleção. A influencia preponderante é do desenho artístico. A toalha de mesa é construída com rapport de giro. Os quatro cantos recebem tratamento de texturas e traços que configuram um listrado rico de detalhes. O centro é preservado liso. Na região intermediária, entre cantos e centro encontramos quatro formas (semelhantes a folhas) que se destacam tanto pelos tons vibrantes quanto por sua localização independente. O cinza grafite também está presente. O guardanapo de boca apresenta estampa localizada em diagonal centralizada. Esta é construída só com grafismos. Na estampa corrida fica sugerido um listrado, pela repetição dos elementos alongados.

COMPOSÊ 3

IMAGEM REFERENCIAL: Cajus (fig.6)



Figura 17

Peça: estampa corrida miúda
Dimensões: 220cm de largura.
Fibra têxtil: 100% algodão



Figura 18

Peça: toalha de mesa quadrada
Dimensões: 140cm x 140cm
Fibra têxtil: 100% algodão

Peça: guardanapo de boca
Dimensões: 26cm x 26cm
Fibra têxtil: 100% algodão

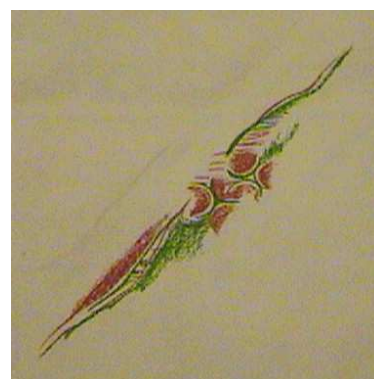


Figura 19

Rapport: estampa corrida
Dimensões: 44x32 cm
Projeto em papel chambril

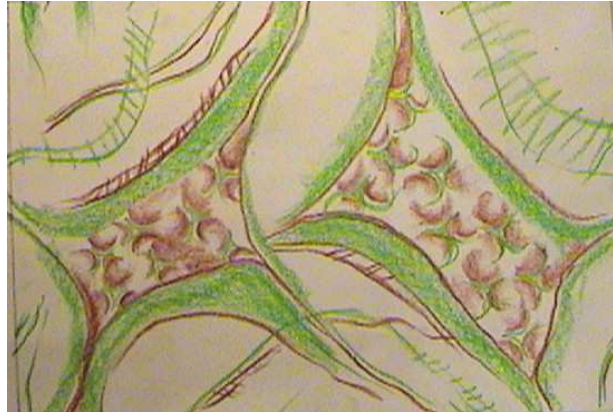


Figura 20

Este composê proporciona uma atmosfera mais romantizada. Sem perder as características principais da coleção criada por esta pesquisa , (espontaneidade, grafismos e texturas) sua apresentação configura-se mais comportada. O uso dos tons verde-amarelado e marrom telha sobre fundo de algodão cru prestam-se a uma interação bastante harmoniosa. Na estampa corrida miúda, são intercalados grafismos espaçados na vertical e na horizontal permeados por muitos elementos pequenos sugeridos por textura. Sua aplicação pode ser diversa: desde revestimento para assentos até utilização como tecido para toalha em estampa corrida. A toalha de mesa apresenta uma estrutura ampla construída com muitos traços e largas faixas de texturas que funcionam como um barrado por toda sua extremidade. Dos quatro cantos emergem pequenas estruturas concentradas que vão se tornando rarefeitas mais ao centro. O guardanapo de boca possui uma estrutura alongada em diagonal, que integra as linhas. A última opção de estampa corrida possui formas amplas e fluídas, com faixas de texturas que se aproximam e confinam pequenas estruturas texturadas.

PEÇAS AVULSAS

IMAGEM REFERENCIAL: Cacho de uvas (fig. 8)

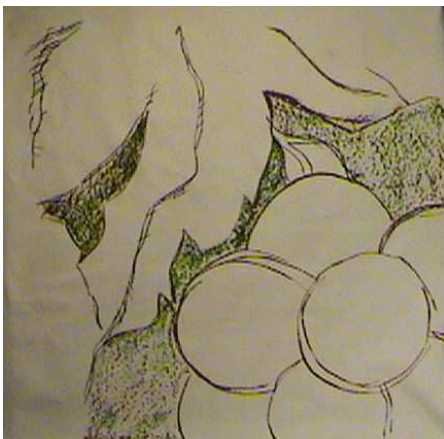


Figura 22

Peças: toalhas de mesa
Dimensões: 140 cm x 140cm
Fibra têxtil: 100% algodão



Figura 21



Figura 23

Estas peças apresentam uma estrutura criada a partir da interpretação da imagem referencial executada como rapport de giro. As formas são amplas, exploram a textura e o grafismo preservando a área central livre de informações visuais. O rapport (Fig.21), apresenta a estampa leve e fluida por meio de grafismos. Sua singularidade está na ausência do barrado, mesmo estando atenta a conservar o centro limpo de informações. O projeto sugere fundo bege escuro, com grafismos em marrom e laranja. No rapport (fig. 22) a presença dos grafismos também é marcante, porém a estrutura da composição é bem definida. Os tons verde e marrom remetem as cores da videira. Também não apresenta barrado. Na figura 23 a presença da textura configura um amplo barrado nas extremidades. As cores amarelo claro de fundo e telha da textura remetem a folha de parreira secando. O cinza traz o grafite dos desenhos.

IMAGEM REFERENCIAL: Bandeja com flores (fig.10)

Peça: guardanapo de jogo
americano
Dimensões: 33cmx48cm
Fibra têxtil: 100% algodão



Figura 24



Peça: guardanapo de jogo
americano
Dimensões: 33cmx48cm
Fibra têxtil: 100% Linho

Figura 25

Estas peças apresentam formas amplas, representadas por grafismos, pinceladas espontâneas e texturas.

IMAGEM REFERENCIAL: Abóbora (fig. 7)



Figura 26

Rapport: toalha de mesa

Dimensões: 70x70cm

Papel chambril

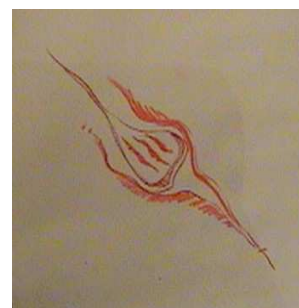


Figura 27

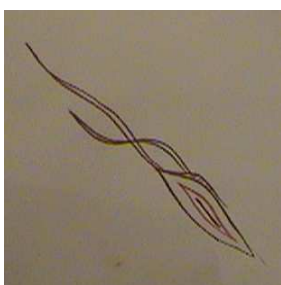


Figura 28

Guardanapo de boca

Dimensões: 28x28 cm

Papel chambril

Guardanapo de boca

Dimensões: 28x28 cm

Papel chambril

Rapport: toalha de mesa

Dimensões: 70x70cm

Papel chambril

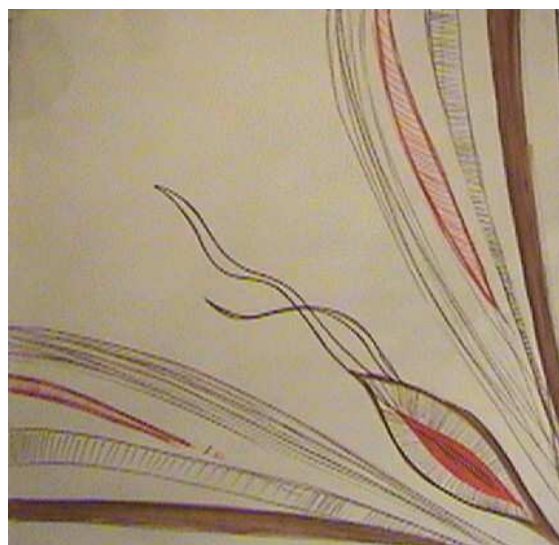


Figura 29

Peça:
estampa corrida
Dimensão:
220cm
Composição:
100% algodão

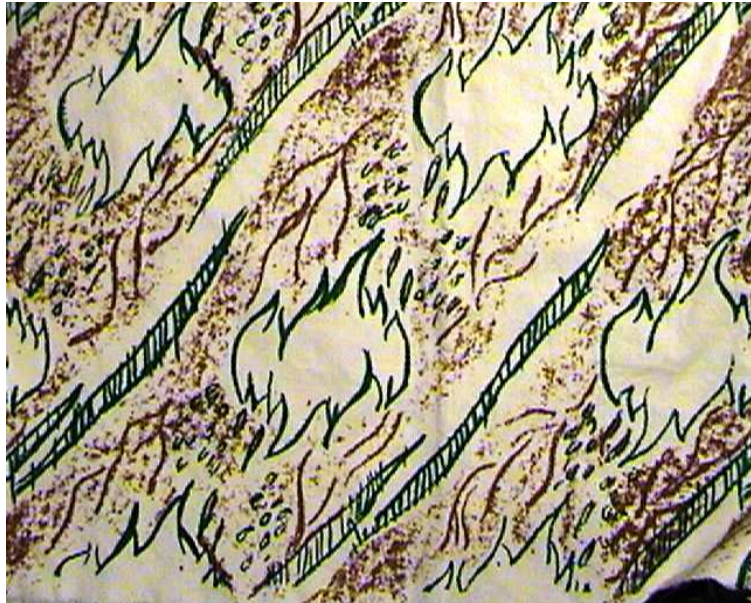


Figura 30

O rapport (fig. 26) configura-se em uma apresentação diferenciada no que se refere a cor: estampa em vermelho, com poucos detalhes em laranja sobre fundo cru. Sua estrutura concentra a estampa nos cantos e extremidades. Para quebrar o grande vazio central, uma estrutura circular é criada por pontos e traços minúsculos. Acompanha o rapport do guardanapo de boca, que reinterpreta um detalhe da estampa da toalha. O rapport da figura 29 apresenta composição que lembra uma estilização geométrica. Nas cores vermelho e marrom sobre fundo cru, também concentra sua composição na extremidade. Na figura 30, temos o protótipo que apresenta a organização das formas em diagonal, sugeridas por grafismos inclinados. Entre elas, faixas maiores de texturas alternadas por formas que deixam o fundo à mostra.

IMAGEM REFERENCIAL: Flor Redonda (fig 9)

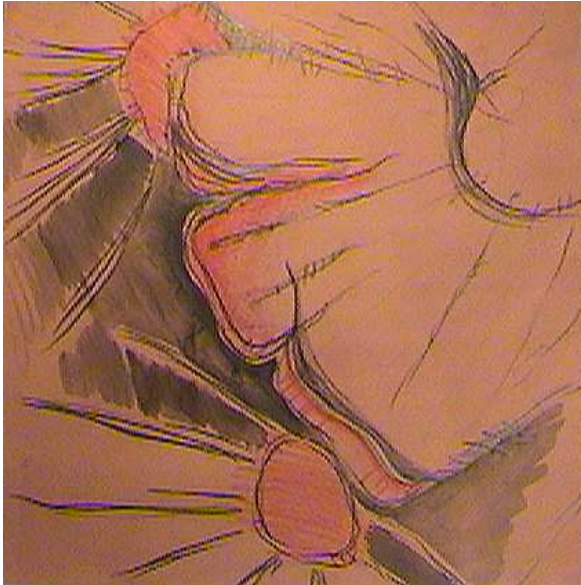


Figura 31

Rapport: toalha de mesa
Dimensões: 70x70cm
Papel chambril

Guardanapo de boca
Dimensões: 28x28 cm
Papel chambril

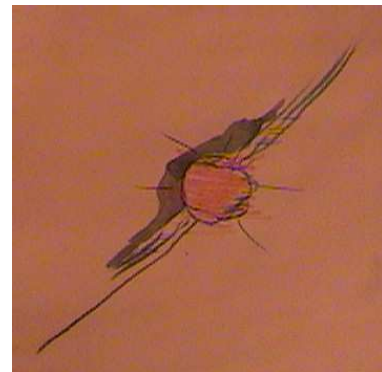


Figura 32

Este rapport estrutura-se a partir de elementos formais da própria imagem referencial. A composição, estilizada em grafismos que compõe formas amplas, utiliza o vermelho e o grafite sobre fundo laranja salmão. Este projeto apresenta um efeito peculiar em relação aos outros: uma mancha aquarelada contribui para a definição da estrutura formal, atraindo a atenção próximo as extremidade.

IMAGEM REFERENCIAL: Flor de pétala em bico (fig. 5)

Rapport: toalha de mesa

Dimensões: 140x1,40cm

Papel chambril



Figura 33

Este projeto apresenta uma estrutura linear centralizada, acentuada pela presença externa de uma textura bem fechada que delinea o desenho central. Situada na região intermediária ela suaviza-se em degradê até extinguir-se nas extremidades da toalha.

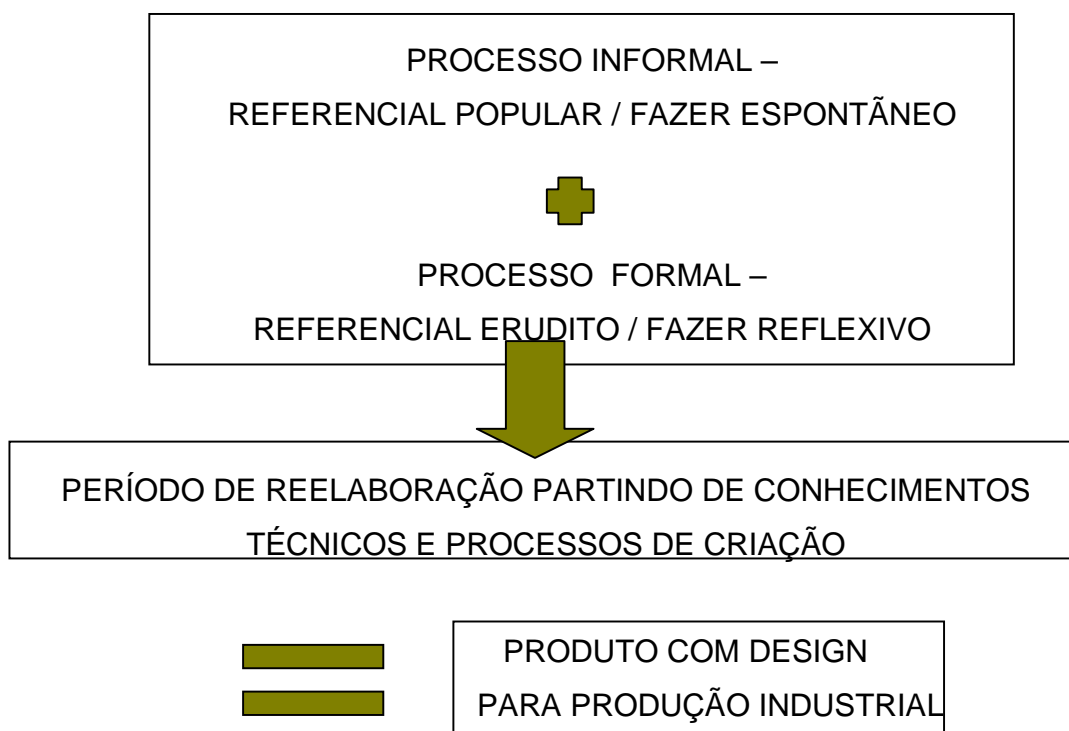
5-CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa contempla um olhar sobre os labores manuais ,resgatando em específico a pintura dos panos de prato. Sua tradição ainda é muito recente, sendo derivada da adaptação de outras peças decorativas e da evolução das técnicas e materiais.

A feitura dos panos de prato pintados foi a prática que constituiu grande parte do meu processo de formação plástica informal na adolescência. Os conceitos estéticos desta prática têm grande aceitação junto à população sendo de riquíssimo potencial e conteúdo para serem adaptados à linguagem do design de superfície em escala industrial.

As peças resultantes dessa pesquisa também sofrem grandes influencias da minha trajetória artística na linguagem do desenho, apresentando tendência peculiar ao evidenciar o traço e as linhas sensíveis. Sua estruturação, pautada nos conceitos do rapport de giro e rapport de repetição, adapta características do desenho artístico para o design. Como resultado, temos uma linha de designs de estamparias têxteis para cozinha, apresentando traços que além de criar formas e definir estruturas mantêm-se como elementos decorativos.

Considerando todo o processo e os projetos resultantes desta pesquisa é possível verificar que a mesma atingiu seus objetivos. Assim sendo apresento o seguinte esquema que visualiza com síntese os elementos formadores que proporcionaram a criação dos projetos:



Este esquema sintetiza o envolvimento e a reflexão no desenvolvimento desta pesquisa. Os resultados obtidos propõem alternativas de designs têxteis para as cozinhas, de modo a contribuir para a superação da carência de produtos com composição de superfície dotados de qualidade visual para este ambiente.

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

AGUILAR, Nelson. **Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento** – Catálogo versão abreviada. Fundação Bienal de São Paulo – S.P. 2000

AMADORI, Marilaine P. **A Simbologia Primitivo-Cristã Aplicada ao Design De Estamparia Para Tapetes.**/Monografia de Especialização CAL/UFSM-- 2001

AMADORI, Marilaine P & CORRÊA, Ayrton Dutra©. **A Simbologia Primitivo-Cristã Aplicada ao Design De Estamparia Para Tapetes.** / Artigo da Revista Expressão ano 6 nº 2 jul/dez 2002 CAL/UFSM

BARROSO, Eduardo. **Palestra sobre artesanato. Seminário de Arte Têxtil.** P. Alegre - julho 2003

BASIACO, Silvestre Peciar. **Reflexões sobre o Decorativo** / Artigo da Revista do Centro de Artes e Letras /UFSM v .4 nº.1 jan/jun 1982

BONFIM, Gustavo Amarante. **Idéias e Formas na História do Design: Uma Investigação Estética**. João Pessoa:ed universitária/UFPB, 1998.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD,1996

CARVALHO, Sandra Helena Escoto. **As Possibilidades Formais Do Crochê E Sua Aplicação No Design De Superfície** / Monografia de Especialização CAL UFSM – 1996

----- . **Porque Os Doutores Possuem Em Suas Cozinhas Panos De Prato Adornados Com Pontilha De Crochê...** / Dissertação de Mestrado CE. UFSM -- 1998

DALMAZZO, André Krusser. **O Ensino Da Comunicação Visual Sob O Enfoque Gardneriano** /Dissertação de mestrado CE UFSM – 2002

GOMES, Luiz Vidal Negreiros; STAINER, Ana Amélia. **Debuxo**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1997

GONÇALVES, Elisa Pereira. **Iniciação à Pesquisa Científica**. Campinas : ed. Alínea, 2001

MARCONI, Marina de Andrade. **Artesanato Masculino**. Franca: UNESP, 1991

MARTINS, S. **Artes e Artesanato Folclóricos**. Rio de Janeiro: FUNARTE,1976

MEIHY, José Carlos sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: edições Loyola,2002 – 4ª. Ed.

MOLES, Abraham. **O Kitsch** . São Paulo: Perspectiva, 1994

MORSE,Janice. **Qualitative Reserch Methods**. London: Sage, 1994

MOUTINHO, Stella Rodrigo Otávio. **Dicionário de Artes Decorativas e Decoração de Interiores**. São Paulo: Nova Fronteira; s.d.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1981

----- **Arte Como Ofício**. Lisboa: Presença, 1987

PARSCHALK, Guinter. **Revista Design e Interiores**. SP: Editores Associados, nº.10, novembro/dezembro de1988.

REDIG, Joaquim. **Sentido Do Design**. Rio de Janeiro: ESDI, 1963.

RIBEIRO, Berta G; ALVIM, Maria Rosilene Barbosa; HEYE, Ana M. ; VIVES, Vera de; D'ÁVILA, José Silveira; TEIXEIRA, Dante Luiz Martins. **O Artesão Tradicional e Seu Papel na Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte ,1983.

RICK, Cristiane F. **Geometrismo Como Referencial Para Estamparia Têxtil Visando Decoração De Interiores** / projeto de pesquisa para

especialização de Design para estamparia. Departamento de Artes Visuais – CAL UFSM – 1999

RISSI, Daniele. **Artigo da Revista ArcDesign.** Nº.29, p.48, SP, março/abril 2003

RIGUEIRAL, Carlota. **Design & Moda: Como agregar valor e diferenciar sua confecção.** Brasília: Ministério do Desenvolvimento, 2002

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do Mestre Artesão.** Campinas: SP. Autores Associados, 1998

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Malmann. **500 Anos Da Casa No Brasil /** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

<http://www.karsten.com.br/> acesso em: 13/07/03

<file://A:\Design>, Identidade Cultural e Artesanato.htm acesso em: 05/08/03