

**ESTAMPA DE CHITA:**  
**O FLORAL E AS SUPERFÍCIES TÊXTEIS VISANDO UMA**  
**COLEÇÃO DE MODA**

Camile Weber Pires



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

**ESTAMPA DE CHITA:  
O FLORAL E AS SUPERFÍCIES TÊXTEIS VISANDO UMA  
COLEÇÃO DE MODA**

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**Camile Weber Pires**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2013**



**ESTAMPA DE CHITA:**  
**O FLORAL E AS SUPERFÍCIES TÊXTEIS VISANDO UMA**  
**COLEÇÃO DE MODA**

**por**

**Camile Weber Pires**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização 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.**

**Orientador: Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2013**

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

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a monografia de especialização

**Estampa de Chita:**  
**o floral e as superfícies têxteis visando uma coleção de moda**

elaborado por  
**Camile Weber Pires**

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

COMISSÃO EXAMINADORA:

**Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse, Ms. (UFSM)**  
(Presidente/Orientador)

**Carolina Iuva de Mello, Ms. (UFSM)**

**Elza Hirata, Ms. (UNIFRA)**

Santa Maria, 16 de dezembro de 2013.

Para as quatro pessoas mais importantes da minha vida:

Dario, Bernadete, Caroline e Carine.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por apoiar todas as minhas escolhas e estar sempre presente, pelo incentivo e mimos nos momentos em que mais precisei.

Aos meus colegas, hoje amigos, pela troca de experiências e pelos momentos de descontração.

À Lusa, minha orientadora pela ajuda e apoio, que me proporcionaram novas experiências de crescimento acadêmico.

À minha avó Ely, costureira de mão cheia, pela ajuda e ensinamentos.

Ao curso de Especialização em Design para Estamparia, responsável pelo meu aprendizado, agradeço por todas as oportunidades concedidas.

“Blackbird singing in the dead of night,  
Take these broken wings and learn to fly.  
All your life,  
You were only waiting for this moment to arise”.

Lennon / McCartney

# RESUMO

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

## **ESTAMPA DE CHITA:** **O FLORAL E AS SUPERFÍCIES TÊXTEIS VISANDO UMA COLEÇÃO DE MODA**

AUTOR: CAMILE WEBER PIRES  
ORIENTADOR: LUSA ROSÂNGELA LOPES AQUISTAPASSE  
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de dezembro de 2013

A presente investigação apresenta os estudos e os resultados de um projeto em Design de Superfície Têxtil, tendo como referencial o tecido de chita, onde as estampas serviram como subsidio na criação de uma coleção de moda. Para tanto a pesquisa embasou-se na adaptação das metodologias de Bruno Munari (1998) e Bernard Löbach (2001) como ferramentas referenciais na etapa projetiva. Para alcançar esse objetivo, simultaneamente com o processo criativo e geração de alternativas foram realizadas pesquisas em torno de três linhas distintas: o (i) primeiro aborda a **história da chita** e descreve suas características, as quais foram utilizadas como referência no processo criativo; o (ii) segundo trata de conteúdos sobre a **multidisciplinaridade do design**, relacionando o gráfico com o design de superfície e moda; por fim (iii), a realização de uma pesquisa sobre a **superfície têxtil**, propriedades dos tecidos e métodos de beneficiamento têxtil. Nos resultados, constata-se a adaptação das metodologias através de desenhos baseados em referenciais fotográficos, seguindo uma mesma linguagem visual que compõem uma coleção de estampas, com as características associadas às chitas onde algumas foram aplicadas a peças de vestuário. Os protótipos obtidos são apresentados em quatro linhas de estampas que são: *Calêndula, Papoula, Lírio e Hibisco*.

Palavras-chaves: estampa de chita, desenho de superfície têxtil, moda.

# ABSTRACT

Specialization Monograph in Design to Printworks  
Specialization Course in Design to Printworks  
Universidade Federal de Santa Maria

## **CHEETAH PRINTING:** **FLORAL SURFACES AND SEEKING A COLLECTION OF TEXTILES FASHION**

AUTHOR: CAMILE WEBER PIRES  
SUPERVISOR: LUSA ROSÂNGELA LOPES AQUISTAPASSE  
Date and Place of the Defense: Santa Maria, Dezember 16, 2013.

The present investigation shows the studies and results of a Project in Design of Textile Surface, having as referential the cheetah fabric, where the print served as basis in the creation of a fashion collection. For so, the research based itself in the adaptation of methodologies from Bruno Munari (1998) and Bernard Löbach (2001) as referential tools in the project step. To reach the objective, simultaneously with the creative process and the generation of alternatives, it was done the research around three distinctive lines: the (i) first approaches the ***cheetah history*** and describes its characteristics, which were used as reference in the creative process; the (ii) second treats about the contents on the ***design multidisciplinary***, relating the graphic with surface design and fashion; to finish (iii), the realization of a research about ***textile surface***, fabric properties and textile beneficial methods. In the results, it is evidenced that the adaptation of methodologies from the draws based in photographic referential, following the same visual language which compounds a print collection, with the features associated to cheetah where some were applied in pieces of clothing. The prototypes obtained are presented in four lines of prints which are: *Calendula*, *Poppy*, *Lily* and *Hibiscus*.

Key-words: cheetah print, textile surface draw, fashion

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Estampas diferentes são usadas para criar um efeito surpreendente e cheio de estilo. Fonte: Jones (2007, p. 127) .....	1
Figura 2 – Metodologia de Munari. Fonte: Adaptado de Munari (1998) .....	5
Figura 3 – Etapas de um projeto de design. Fonte: Adaptado de Löbach (2001) .....	6
Figura 4 – Método de processo final .....	7
Figura 5 – Tecido de chita. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	8
Figura 6 – Roteiro da Chita pelo mundo. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	9
Figura 7 – Algodão da Índia, século XVIII e 1725-1750. Fonte: Edwards (2012) .....	10
Figura 8 – Mulheres indianas com tecidos estampados. Fonte: Abreu (2012) .....	11
Figura 9 – Tecido de algodão indiano do fim do século XVII. Fonte: Pezzolo (2009) .....	11
Figura 10 – Imitação: tecido fabricado na Inglaterra no século XIX, para ser exportado à Ásia. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	12
Figura 11 – Cadeira em estilo inglês. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	13
Figura 12 – Algodões da Inglaterra, 1805-1810 e 1827. Fonte: Edwards (2012) .....	14
Figura 13 – Colcha de algodão estampado, século XIX. Museu Nacional do Traje, Lisboa, Portugal. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	15
Figura 14 – Mapa do Algodão no Brasil. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	16
Figura 15 – Gravura Caboclas Lavadeira, Viagem pitoresca e histórica do Brasil, de Jean-Baptiste Debret. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	17
Figura 16 – Placa de impressão com estampa floral, utilizada na fábrica do Cedro. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	18
Figura 17 – Fábrica Bangu, inaugurada em 1889, no Rio de Janeiro. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	19
Figura 18 – Processo de alvejamento do tecido cru de algodão, antes de secar e ser usado na estamparia. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	20
Figura 19 – Chitão. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	21
Figura 20 – Tecido passando pelos rolos de impressão e estampa sendo finalizada, Fabril Mascarenhas. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	21
Figura 21 – Chitinha. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	22



Figura 22 – Amostras de lycra com estampas de chita da Tecelagem Santa Constância, coleção Verão 2000. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	22
Figura 23 – Agricultora, neta de imigrantes poloneses, durante colheita de arroz em Santana, Paraná, 1981. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	23
Figura 24 – Saias e vestidos de chita criados por Zuzu Angel no início da década de 60. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	24
Figura 25 – Sônia Braga interpreta Gabriela na televisão, vestida de chita. Fonte: Google Imagens (2013) .....	24
Figura 26 – Peças criadas por Renata Mellão e Iris Di Ciommo, da coleção Moda Bóia-Fria, para a loja SP City. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) .....	25
Figura 27 – Coleções insiradas na chita. Ronaldo Fraga (Verão 2000), Zapping (Verão 2005), Farm (Verão 2010) e Alessa (Verão 2013), respectivamente. Fonte: Google Imagens (2013) ....	25
Figura 28 – Superfície de vidro, produzida por Edgewater. Fonte: Revista Cliche (2013) .....	29
Figura 29 – Estamparias artesanais sobre tecido de algodão. Fonte: Rùthschilling (2008) .....	31
Figura 30 – Vestido de design geométrico e exemplos de motivo étnico, narrativo e xadrez, respectivamente. Fonte: Udale (2009) .....	32
Figura 31 – Tecido floral estampado em branco e preto sobre pura lã. Fonte: Pezzolo (2009) ...	33
Figura 32 – Algodão, 1888, Inglaterra e Algodão, século XVIII, Índia. Fonte: Edwards (2012) ...	33
Figura 33 – Algodão assinado por William Morris, 1873, Inglaterra. Fonte: Edwards (2012) ...	34
Figura 34 – Estampas florais assinadas por Dolce & Gabbana, Basso & Brooke, Duro Olowu e Junya Watanabe. Fonte: Google imagens (2013) .....	34
Figura 35 – Exemplo de painel de inspiração. Fonte: Jones (2005) .....	35
Figura 36 – Ilustração detalhada mostra como o estilista organiza as peças de uma coleção. Fonte: Morris (2007) .....	36
Figura 37 – Ilustração de moda combina figuras e rostos realistas com manipulação digital, para mostrar as roupas de melhor forma possível. Fonte: Morris (2007) .....	37
Figura 38 – Line-up de uma coleção onde foram utilizados os mesmo moldes e processos de ilustração para cada figura. Fonte: Morris (2007) .....	37
Figura 39 – Coleção de tecidos. Fonte: Udale (2009) .....	38
Figura 40 – Categorias das fibras têxteis. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) .....	39
Figura 41 – Amostra de tecidos com fibras naturais. Fonte: Udale (2009) .....	41
Figura 42 – Amostra de tecidos com fibras químicas. Fonte: Udale (2009).....	42
Figura 43 – Amostra de fios. Fonte: Udale (2009) .....	43
Figura 44 – Esquema do ligamento tafetá. Fonte: Liger (2012) .....	44
Figura 45 – Esquema do ligamento sarja. Fonte: Liger (2012) .....	44
Figura 46 – Esquema do ligamento cetim. Fonte: Liger (2012) .....	45
Figura 47 – Roupas tricotada apresentando detalhes gráficos de um casado, Sonya Rykiel. Fonte: Udale (2009) .....	45

Figura 48 – Esquema da malharia por trama e urdume. Fonte: Jones (2005) .....	46
Figura 49 – Processo de estampagem por carimbo. Fonte: Yaname (2008) .....	48
Figura 50 – Blocos de xilogravura. Fonte: Udale (2009) .....	50
Figura 51 – Impressão por quadro manual. Fonte: Fogg (2006) .....	50
Figura 52 – Material para serigrafia. Fonte: Perinotto (2013) .....	51
Figura 53 – Estamparia corrida de cilindro. Fonte: Pippi (2010) .....	52
Figura 54 – Estamparia digital. Fonte: Rigon (2012) .....	53
Figura 55 – Painel conceitual. Fonte: Google imagens (2013) .....	54
Figura 56 – Painel de estilo de vida do consumidor. Fonte: Google imagens (2013) .....	56
Figura 57 – Cartela de cor: Linha Calêndula .....	57
Figura 58 – Cartela de cor: Linha Papoula .....	58
Figura 59 – Cartela de cor: Linha Lírio .....	58
Figura 60 – Cartela de cor: Linha Hibisco .....	58
Figura 61 – Plantação de algodão. Fonte: Pezzolo (2009) .....	59
Figura 62 – Amostra de Cambraia de Algodão: Linha Calêndula e Cetim de Algodão: Linha Lírio e Hibisco .....	60
Figura 63 – Fragmentos de tecido de linho enrolados e mantido por cordões da mesma fibra torcida. Fonte: Pezzolo (2009) .....	60
Figura 64 – Amostra de Linho: Linha Papoula .....	61
Figura 65 – Casulos do bicho-da-seda. Fonte: Google imagens (2013) .....	61
Figura 66 – Amostra de Seda .....	61
Figura 67 – Painel Linha Calêndula. Fonte: Google imagens (2013) .....	63
Figura 68 – Desenhos de observação .....	63
Figura 69 – Desenhos coloridos .....	63
Figura 70 – Elemento flor: Calêndula 01 .....	64
Figura 71 – Construção do <i>rapport</i> .....	64
Figura 72 – <i>Rapport</i> final – 30x30 cm .....	64
Figura 73 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	65
Figura 74 – Estilização da forma para serigrafia .....	66
Figura 75 – Elemento flor: Calêndula 02. Adaptação do desenho para serigrafia e separação de cores .....	66
Figura 76 – Construção do <i>rapport</i> .....	66
Figura 77 – <i>Rapport</i> final – 20x20 cm .....	66
Figura 78 – Fotolitos referentes às 4 cores da estampa .....	67
Figura 79 – <i>Rapport</i> adaptado para o encaixe .....	67
Figura 80 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	68

Figura 81 – Painel Linha Papoula. Fonte: Google imagens (2013) .....	69
Figura 82 – Desenhos de observação .....	69
Figura 83 – Desenhos coloridos .....	69
Figura 84 – Elemento flor: Papoula 03 .....	70
Figura 85 – Construção do <i>rapport</i> .....	70
Figura 86 – <i>Rapport</i> final – 45x45 cm .....	70
Figura 87 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	71
Figura 88 – Construção do <i>rapport</i> .....	72
Figura 89 – <i>Rapport</i> final – 25x25 cm .....	72
Figura 90 – Repetição do <i>rapport</i> .....	72
Figura 91 – Painel Linha Lírio .....	73
Figura 92 – Desenhos de observação .....	73
Figura 93 – Desenhos coloridos .....	74
Figura 94 – Elemento flor: Lírio 05 .....	74
Figura 95 – Construção do <i>rapport</i> .....	74
Figura 96 – <i>Rapport</i> final – 30x30 cm .....	75
Figura 97 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	75
Figura 98 – Elemento flor: Lírio 06 .....	76
Figura 99 – Construção do <i>rapport</i> .....	76
Figura 100 – <i>Rapport</i> final – 25x25 cm .....	76
Figura 101 – Impressão digital do fundo da estampa .....	77
Figura 102 – Adaptação do desenho para serigrafia e separação de cores .....	77
Figura 103 – Fotolitos referentes às 4 cores da estampa .....	77
Figura 104 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	78
Figura 105 – Painel Linha Hibisco .....	79
Figura 106 – Desenhos de observação .....	79
Figura 107 – Desenhos coloridos .....	80
Figura 108 – Elemento flor: Hibisco 07 .....	80
Figura 109 – Construção do <i>rapport</i> .....	80
Figura 110 – <i>Rapport</i> final – 15x15 cm .....	81
Figura 111 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	81
Figura 112 – Construção do <i>rapport</i> .....	82
Figura 113 – <i>Rapport</i> final – 15x15 cm .....	82
Figura 114 – Repetição do <i>rapport</i> e bandeiras .....	83
Figura 115 – Protótipos: Coleção de estampas completa .....	84

Figura 116 – Chitão de Calêndula - Linha Calêndula - Cambraia de Algodão .....	85
Figura 117 – Chita de Calêndula - Linha Calêndula - Cambraia de Algodão .....	85
Figura 118 – Chita de Papoula - Linha Papoula - Linho .....	86
Figura 119 – Barrado de Papoula - Linha Papoula - Seda .....	86
Figura 120 – Chitão de Lírio - Linha Lírio - Cetim de Algodão .....	87
Figura 121 – Chitinha de Lírio - Linha Lírio - Cetim de Algodão .....	87
Figura 122 – Chita de Hibisco - Linha Hibisco - Cetim de Algodão .....	88
Figura 123 – Chitinha de Hibisco - Linha Hibisco - Cetim de Algodão .....	88
Figura 124 – Identidade visual Capitu com nome da coleção .....	89
Figura 125 – Adaptação da marca para a coleção Estampa de Chita .....	89
Figura 126 – Criação dos modelos .....	90
Figura 127 – Modelo 01 .....	91
Figura 128 – Modelo 02 .....	92
Figura 129 – Modelo 03 .....	92
Figura 130 – Modelo 04 .....	93
Figura 131 – Modelo 05 .....	93
Figura 132 – Modelo 06 .....	94
Figura 133 – Modelo 07 .....	94
Figura 134 – Modelo 08 .....	95
Figura 135 – Modelo 09 .....	95
Figura 136 – Modelo 10 .....	96
Figura 137 – Modelo 11 .....	96
Figura 138 – Modelo 12 .....	97
Figura 139 – Modelo 13 .....	97
Figura 140 – Modelo 14 .....	98
Figura 141 – Modelo 15 .....	98
Figura 142 – Modelo 16 .....	99
Figura 143 – Produção das peças piloto .....	99
Figura 144 – Peça piloto 1 – Modelo 01 .....	100
Figura 145 – Peças pilotos 2 e 3 – Modelo 05 e 06 .....	100

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Elementos visuais do DS. Fonte: Adaptado de Rùthschilling (2008) .....	29
Quadro 02 – Áreas do design de superfície. Fonte: Adaptado de Rùthschilling (2008) .....	31
Quadro 03 – Motivos e padrões. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) e Udale (2009) .....	32
Quadro 04 – Propriedades das fibras têxteis. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) .....	40
Quadro 05 – Tipos de fios. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) .....	43
Quadro 06 – Tipos de ligamentos. Fonte: Adaptado de Jones (2005) e Pezzolo (2009) .....	44
Quadro 07 – Tipos de malhas. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) .....	46
Quadro 08 – Tipos de beneficiamentos têxteis. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) .....	47
Quadro 09 – Procedimentos de impressão. Fonte: Adaptado de Chataignier (2006) .....	49

# SUMÁRIO

Resumo .....	vii
Abstract .....	viii
Lista de figuras .....	iv
Lista de quadros .....	ix
<b>Capítulo 1</b> .....	<b>1</b>
Introdução .....	1
1.1    Objetivos .....	3
1.2    Justificativa .....	3
1.3    Modelos de processos referenciais .....	4
<b>Capítulo 2</b> .....	<b>8</b>
A história da chita: da Índia ao Brasil .....	8
2.1    Características da chita .....	10
2.1.1    Chita Indiana .....	10
2.1.2    Chita na Europa .....	11
2.1.3    Chita Brasileira .....	16
2.2    A chita na moda .....	23
<b>Capítulo 3</b> .....	<b>26</b>
Design: conceitos e ferramentas .....	26
3.1    Design gráfico .....	27
3.2    Design de superfície .....	28
3.3    Design de moda .....	35
<b>Capítulo 4</b> .....	<b>38</b>
Conceitos têxteis: conhecendo a superfície .....	38
4.1    Fibras têxteis e fios .....	39

4.2	Tecelagem plana e malharia .....	44
4.3	Beneficiamentos têxteis .....	46
Capítulo 5 .....		54
Processo criativo: do lápis à passarela .....		54
5.1	Definindo a coleção .....	54
5.2	Processo criativo e produção de modelos .....	62
5.2.1	Linha Calêndula .....	62
5.2.2	Linha Papoula .....	68
5.2.3	Linha Lírio .....	73
5.2.4	Linha Hibisco .....	79
Capítulo 6 .....		84
Resultados e discussões .....		84
6.1	Coleção de estampas .....	84
6.2	Coleção <i>Estampa de Chita</i> .....	89
6.2.1	Criação dos modelos .....	91
Considerações finais .....		101
Referências bibliográficas .....		103

## Capítulo 1

# INTRODUÇÃO

Há muito tempo o design de superfície tem sido um dos meios mais populares de decorar um tecido plano. Em projetos de moda a estampa adquiriu presença notável nas peças, estimulando novas técnicas e materiais e exercendo um apelo visual que hoje se mostra como diferencial dentro de uma coleção. Segundo Jones (2005, p. 127), “um dos meios mais eficazes de renovar o visual de uma roupa é a decoração da superfície do tecido com cores e efeitos de textura, detalhes tricotados e estampagem como *silk-screen* ou jato de tinta”.



Figura 1 – Estampas diferentes são usadas para criar um efeito surpreendente e cheio de estilo. Fonte: Jones (2007).

Cada vez mais profissionais do design atuam nesse campo buscando a diferenciação dos produtos, somando valor, tanto às empresas quanto aos serviços que elas fornecem.

Com a Revolução Industrial e o crescimento da tecnologia o mercado da moda deu início à uma produção de produtos em larga escala, de baixa qualidade, que resultava um grande acúmulo de capital. De acordo com Voronovicz e Zacar (2011, p. 2), “diante da aceleração frenética de uma sociedade consumista, dos avanços tecnológicos, do acesso à diversidade de produtos e da efemeridade de moda e tendências a vida útil dos produtos e dos bens de consumo os tornaram obsoletos rapidamente.”



Dentro desse contexto surge o *Slow Design*, ou Design Lento, que busca o melhor aproveitamento do tempo, utilizando-se de um processo lento e reflexivo com foco no desenvolvimento de produtos mais sustentáveis. Essa teoria foi criada pelo designer e pesquisador Alastair Fuad-Luke, que em contramão à aceleração da produção industrial, baseia-se na valorização dos processos artesanais, na reciclagem e extensão da vida útil do produto. (VORONOVICZ; ZACAR, 2011).

Assim, o design de superfície ganha um papel muito importante dentro desse universo, pois existe uma relação mútua entre a moda, design e sustentabilidade, oferecendo uma à outra referências de cores, formas, texturas e processos. A função do designer é tornar a moda possível, incentivando um consumo consciente e interpretando de forma sensível as necessidades e exigências do mercado e atingindo a qualidade estética desejável.

[...] o design tornou-se parte integrante da concepção dos produtos, a grande indústria adotou a perspectiva da elegância e da sedução [...]. Qualquer que seja o gosto contemporâneo pela qualidade e pela confiabilidade, o sucesso de um produto depende em grande parte de seu design, de sua apresentação, de sua embalagem e acondicionamento. (LIPOVETSKY, 1989, p. 190-192).

De acordo com Calderón (2010), o Design de Superfície é bastante aplicado no setor têxtil. A estamparia, uma das modalidades deste setor, consiste na impressão de estampas em tecidos e é desenvolvida pelo designer, o qual se ocupa da criação dos desenhos adequados aos processos técnicos de estampagem.

As estampas possuem um papel importante dentro de uma coleção de moda. Além de mostrarem o conceito da coleção elas também valorizam e diferenciam as peças.

O designer que trabalha com superfícies atua como um agente transformador da realidade, consciente de sua função de pensar, criar, projetar e avaliar os fatores que envolvem o universo do seu trabalho. Ele é um profissional criativo, que interpreta sensivelmente as necessidades e exigências do mercado consumidor, sendo capaz de solucionar em vários estilos, criando ou transformando as superfícies. É um intérprete e um solucionador, apto a atingir alta qualidade estética nas estampas dos tecidos de uma coleção de moda. (CALDERÓN, 2010, p. 6).

Neste projeto a proposta criativa é resgatar o popular tecido chita e buscar inspiração nos motivos dos desenhos para criar novos padrões, modernizando e valorizando a cultura nacional.

Ressuscitada esporadicamente nos anos 80 e 90 por designers de vanguarda, ela ressurge agora com a força de suas cores e de sua versatilidade, usada na moda e na decoração. “As coisas com cara brasileira”, explica no livro a consultora de moda Glória Kalil, “deixaram de ser encaradas como caipiras. Passou a ser sofisticado ter outro olhar para isso. A chita faz parte do nosso imaginário e está vivendo uma recuperação. (MORAES, 2005).

As estampas terão como referência os florais da chita brasileira, com cores fortes, assim como a expressão artística da estamparia oriental, traduzidas em formas orgânicas e abstratas, pensadas e produzidas artesanalmente.

Portanto, o objetivo desse trabalho é criar um novo estilo de estampas para serem aplicadas em tecidos dos quais serão confeccionadas peças de vestuário destinadas ao público feminino, utilizando a forma mais artística da serigrafia e os modernos processos digitais, proporcionando um trabalho com qualidade, único, diferente e criativo, tendo como tema o redesenho da estampa de chita.

## 1.1 OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa é a concepção de uma coleção de desenhos de superfície com inspiração na estampa de chita, com foco na estamparia têxtil e nos conceitos do *slow design*, um design mais durador, com o uso de materiais qualificados.

Têm-se como objetivos específicos:

- ▶ Realizar uma pesquisa exploratória sobre o tecido de chita, sua origem, processos de produção e utilização, mundialmente e no Brasil.
- ▶ Realizar um estudo sobre design gráfico e design de superfície, mostrando a ligação que pode ser estabelecida dentre essas duas áreas, expondo sua utilização dentro de um projeto de coleção de moda.
- ▶ Pesquisar sobre conceitos têxteis, tipos e usos.
- ▶ Estudar referências metodológicas para sistematizar o processo projetual, na criação das estampas.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

Como tenho formação em Design Gráfico e Design de Moda, sempre tive vontade de achar um ponto central que unisse essas duas áreas. O design hoje tem um papel importante na moda, tornando possível expressar o que as tendências apontam, agregando valor aos

produtos. Com o Design de Superfície, principalmente com a estampagem em superfícies têxteis, almejo criar produtos de moda fundamentados nos elementos que o Design Gráfico pode oferecer.

A importância do tema que escolhi para este trabalho está na valorização da cultura nacional, utilizando como base as estampas do tecido chita como referência para novos padrões e mostrar a interdisciplinaridade das áreas do design, que trabalhando em conjunto podem gerar produtos diferenciados, em uma área que está em constante renovação.

### 1.3 MODELOS DE PROCESSOS REFERENCIAIS

Segundo Munari (1997), a existência de uma metodologia para um projeto de criação é o que diferencia o artista do designer. Enquanto o artista elabora obras carregadas de conceitos pessoais, através de métodos e técnicas intuitivas, o designer necessita de um método para o projeto, já que, “livre de preconceitos artísticos”, utiliza matéria-prima e técnica que o permitam criar produtos adequados às funções prática, estética e psicológica a que se destinam.

Para a elaboração desta pesquisa, após analisar e estudar algumas metodologias, verificou-se a necessidade de adaptação de um processo que se adequasse melhor ao projeto. Optou-se então pela utilização de dois autores, Bruno Munari (1998) e Bernd Löbach (2001).

O método de projeto, para o designer, não é absoluto, nem definitivo; pode ser modificado caso ele encontre outros valores objetivos que melhorem os processos. E isso tem a ver com a criatividade do projetista, que, ao aplicar o método pode descobrir algo que o melhora. (MUNARI, 1998, p. 11)

Em seu livro “Das coisas nascem coisas”, Munari expõe uma diretriz que compreende o projeto como um todo, com início, meio e fim, dispondo de uma ordem lógica com etapas necessárias que vão da proposição do problema até atingir a solução final. O uso desse método direciona o designer para seu objetivo, através da maior quantidade de informações levantada sobre o produto que se deseja desenvolver.

De acordo com essa metodologia, os processos necessários para o desenvolvimento do produto aparecem na sequência apresentada a seguir.



Figura 2 – Metodologia de Munari. Fonte: Adaptado de Munari (1998).

Löbach (2001), em seu modelo chamado Fases do Processo de Design, coloca que “o conhecimento de um fato ou de um problema é uma das condições necessárias à atividade do designer industrial”.

Ele trata o processo de design como uma ação criativa, sendo ao mesmo tempo um meio de resolver problemas. Ainda segundo o autor, “o trabalho do designer industrial consiste em encontrar uma solução do problema, concretizada em um projeto de produto industrial, incorporando as características que possam satisfazer as necessidades humanas, de forma duradoura”.

Esse processo projetual é dividido em quatro fases, sendo a primeira chamada de fase de preparação, seguindo pelas fases de geração e avaliação e por último a fase de realização.



Figura 3 – Etapas de um projeto de design por Löbach. Fonte: Adaptado de Löbach (2001).

Löbach (2001) aponta que a primeira fase de preparação é composta principalmente pela análise do problema e levantamento das informações necessárias para a sua solução. Na fase de geração são propostas alternativas, sem censuras, com base nas informações da fase anterior, e na fase de avaliação essas alternativas são verificadas, destacando a melhor solução. A fase de realização consiste na concretização da solução, onde são desenvolvidos os desenhos até o produto estar pronto para sua produção.

## ► Plano de desenvolvimento projetual

Após análise dos modelos de metodologia anteriormente apresentados, foram separadas as etapas que melhor se adaptavam a realização da solução do problema proposto, definindo o seguinte esquema que apresenta o método de processo criado para este projeto.



Figura 4 – Método de processo final.

Nesta metodologia adaptada a pesquisa é realizada em quatro fases cíclicas. A primeira chamada de fase de preparação onde serão realizadas as definições e a coleta de informações referentes ao projeto. Na segunda fase de geração serão realizadas o agrupamento das informações teóricas e início do processo criativo, desenvolvidos neste projeto simultaneamente. Na fase de avaliação serão realizadas as escolhas provenientes do processo criativos e as experimentações para a definição do produto. Na quarta e última etapa de realização é onde serão produzidos os arquivos de arte final, construção e finalização dos protótipos e produto.

## Capítulo 2

# A HISTÓRIA DA CHITA: DA ÍNDIA AO BRASIL

Para Liger (2012, p. 101) “a moda é uma busca constante e requer pesquisa de ideias, conceitos, comportamentos que nunca será satisfatória se pensarmos que já concluímos ou fizemos tudo”. Designers buscam nos mais diversos meios temas de inspiração que dão cara para suas coleções, buscando na história e observando as constantes mudanças que acontecem na sociedade. Este capítulo irá descrever a história da chita, tema de inspiração para a coleção de estampas desta pesquisa.

O algodão e o linho são as fibras naturais vegetais mais antigas cultivadas pelo homem (PEZZOLO, 2009). Sendo assim, o tecido de algodão já era conhecido muito antes da nossa atual era e, embora reconhecido como um tecido chinês, foi a Índia que exerceu o papel da sua comercialização entre os povos. Um desses famosos tecidos de algodão produzidos e comercializados pela Índia era conhecido pelo nome de Chita.



Figura 5 – Tecido de chita. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

A palavra Chita deriva de um termo hindu *chint*, usado para descrever um tecido pintado com cores vibrantes. Definida pelo Novo Dicionário Aurélio (2008, p. 231), tem como significado “tecido ordinário, de algodão, estampado a cores”. Em Portugal, esses tecidos



eram conhecidos pelo nome de pintado (derivado de pinta, significando pequena mancha), e na Inglaterra, até hoje, é chamado de *chintz*.

Esse tecido teve sua origem na Índia onde, durante os séculos XI e XV, houve um grande desenvolvimento na produção de tecidos estampados. Pezzolo (2009) descreve que “em 1498, quando Vasco da Gama chegou à Índia, encontrou tecidos de puro algodão estampados com motivos florais, listras e arabescos [...]”. Ao levar estes tecidos, em sua volta para Portugal, ele abriu caminho para o comércio exterior. Os portugueses não se encantaram pelos tecidos, preferido outros produtos como a porcelana e os tecidos de seda, mas ficaram muito interessados com a sua comercialização, criando uma rota de comércio com o oriente pelo cabo da Boa Esperança, na África.

Com temática baseada na cultura do Hinduísmo e Islamismo as estampas, predominantemente florais, conquistaram povos Europeus, como os holandeses, ingleses e franceses, acarretando assim sua exportação em larga escala.



Figura 6 – Roteiro da Chita pelo mundo. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).



## 2.1 CARACTERÍSTICAS DA CHITA

### 2.1.1 Chita Indiana

De acordo com Pezzolo (2009), foi na Índia que surgiram os primeiros tecidos de algodão que há tempos encantam o mundo todo.

As chitas produzidas na Índia tinham características diferentes das que eram produzidas na Europa. Segundo Edwards (2012), “de início, os desenhos tinham como base a observação atenta, pelos artistas indianos, a flora e a fauna, mas essas representações foram aos poucos sendo modificadas para atender ao gosto ocidental”.



Figura 7 – Algodão da Índia, século XVIII e 1725-1750 respectivamente. Fonte: Edwards (2012).

O processo de estampagem indiano era basicamente artesanal, utilizando-se de recursos que existiam em seu meio. Para estampar usavam os cunhos, um tipo de carimbo feito de madeira esculpidas à mão ou metal. De acordo com Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), os pigmentos eram naturais, como o índigo<sup>1</sup> e dióxido de ferro (ferrugem), preparados em fervuras e infusões. Para fixar a tinta no tecido, os indianos foram uns dos primeiros a utilizar a técnica de mordentes<sup>2</sup> (ou fixadores).

Segundo Abreu (2012), “a Índia possuía a maior indústria têxtil do mundo até 1947, hoje, essa é a segunda maior atividade econômica do país”. Pezzolo (2009) também afirma que depois da China, a Índia é o país mais bem preparado para conquistar o mercado de algodão, ocupando o segundo lugar da produção mundial e por ter disponível uma vasta mão-de-obra a baixos custos.

---

<sup>1</sup> Planta leguminosa que produz pigmento azul.

<sup>2</sup> Mordente é uma substância vegetal extraída da seiva de plantas, ou mineral derivado da pedra alúmen, usados para manter a durabilidade da cor.



Figura 8 – Mulheres indianas com tecidos estampados. Fonte: Abreu (2012).

Na Índia a chita é utilizada na confecção de cortinas, colchas, papéis de parede e para o vestuário.

### 2.1.2 Chita na Europa

Os europeus desejavam os produtos oriundos do oriente, não só para consumo próprio também para sua comercialização, visando à obtenção de altos lucros. Pezzolo (2009), diz que a fibra do algodão foi introduzida na Europa no século IV a.C., mas seu uso difundiu-se somente na Época das Cruzadas (1096-1291). Nos séculos seguintes vários países passaram a produzir o novo tecido, que ganhou devida importância com a chegada dos tecidos de algodão indianos, no século XVIII.



Figura 9 – Tecido de algodão indiano do fim do século XVII impresso com prancha de madeira. Fonte: Pezzolo (2009).

Nessa época, os navios eram lotados de tecidos de algodão estampado que fascinava o mercado europeu, devido sua leveza, motivos exóticos, cores brilhantes e resistentes ao tem-

po, eles eram disputados a peso de ouro, sendo utilizados na decoração da casa na mobília e paredes e também na confecção de roupas.

Interessados na novidade têxtil indiana, os Estados europeus não se contentaram em se submeter ao monopólio comercial ibérico: procuraram suas próprias rotas de acesso aos indianos e também começaram a fabricar similares nacionais, ou seja, a abrir suas próprias manufaturas têxteis e estamparias. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

As primeiras tentativas de imitação fracassaram, pois os europeus não dominavam as técnicas e habilidades que os artesões possuíam. Prevendo prejuízos, alguns países como a França proibiram o comércio dos tecidos indianos. Porém, as décadas de proibição não conseguiram erradicar o seu uso. Conforme Pezzolo (2009), toda proibição desperta curiosidade e incentiva reconquista, assim, essa proibição acabou gerando a criação de várias manufaturas de “indianos”, com novas técnicas de estamparia, novos motivos e aprimoramento na química das tinturas.

Em 1690 nasce a primeira manufatura de impressão sobre algodão, em Portugal, a partir da associação de um inglês com um holandês. Assim, “o processo de estampar passou a ser divulgado por publicações que detalhavam a aplicação dos mordentes sobre algodão, a impressão da cor azul e até detalhes sobre a comercialização” (PEZZOLO, 2009).



Figura 10 – Imitação: tecido fabricado na Inglaterra no século XIX, para ser exportado à Ásia.  
Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

No final do século XVII já havia vários ateliês de *indiennagem*<sup>3</sup> em quase todas as cidades européias, estimulados pela grande procura dos panos estampados. Entre elas, foi na

---

<sup>3</sup> Ateliês de *indiennagem* é como eram chamadas as oficinas de estamparia.



Inglaterra que o algodão teve grande importância para o desenvolvimento industrial. Com o beneficiamento do fio e do tecido de algodão, logo os ingleses estavam produzindo produtos de melhor qualidade que os trazidos do oriente. Pezzolo (2009) destaca que nesse momento “a fabricação de tecidos de algodão empregava cerca de 150 mil pessoas na Europa”.

#### a) Chita Inglesa

A produção da chita na Inglaterra originou-se da importação vinda do oriente. De acordo com Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005, p. 45), citando a professora de história e pesquisadora Beverly Lemire, descreve que “a Inglaterra foi gentilmente invadida por flores indianas, que levavam a remodelagem de jardins e à busca da criação do clima exótico oriental, com que sonhavam os ingleses”.

“Em 1613, o monopólio das relações comerciais com a Índia pertencia aos mercadores de Londres, surgindo a Companhia Inglesa das Índias Orientais. Com a companhia, os ingleses tinham autorização para importar algodão estampado indiano sem taxa”. (PEZZOLO, 2009, p. 51). Os tecidos estampados passaram assim a fazer parte das casas e do guarda-roupa dos ingleses.



Figura 11 – Cadeira em estilo inglês, estofada com *chintz*. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Além de importar o tecido indiano, os ingleses começaram também a fabricar seus próprios tecidos com estampas que representavam a diversidade cultural da época. Pezzolo

(2009), conta que a Inglaterra importava a matéria-prima e depois de beneficiá-la estampava a superfície com uma imitação de visão britânica dos originais, e depois comercializava os tecidos na própria Índia.



Figura 12 – Algodões da Inglaterra, 1805-1810 e 1827 respectivamente. Fonte: Edwards (2012).

No início do século XIX, com a Revolução Industrial, a Inglaterra passou a ser a maior potência econômica mundial, e a sua indústria têxtil alcançou seu maior desenvolvimento. De acordo com Pezzolo (2009, p. 36), “para os industriais, o futuro era promissor. A montagem de uma manufatura, [...] não exigia grandes investimentos, e o lucro era garantido por causa do crescimento do mercado”.

A Inglaterra quebrou as regras e saiu na frente. Na segunda metade do século XVIII, nas tecelagens britânicas, novas máquinas substituíram os instrumentos manuais usados até então, que eram cardas, fusos e rocas, teares e cunhos de estampar. O novo maquinário mudou o perfil da indústria têxtil; e seriam as máquinas inglesas que o Brasil importaria na hora de instalar suas primeiras tecelagens industriais, a partir do final do século XIX. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Também dentro do contexto da Revolução Industrial, “a indústria de estamparia, uma das mais importantes nos finais do século XVIII, desempenhou um papel relevante na primeira fase da industrialização fazendo progredir o setor industrial e o comércio internacional”. (FERREIRA, 2001, p. 11)

Com essas novas máquinas e melhorias na fabricação, o comércio de algodão cresceu progressivamente e Lancashire, condado da Inglaterra, passou a ser o principal centro manufatureiro da Europa.

## b) Chita Portuguesa

A relação entre o tecido de chita e Portugal é de grande importância. Mesmo não se interessando pela sua utilização, foram os portugueses que tiveram os primeiros contatos com o tecido indiano, fazendo-o ser conhecido no resto do mundo.

Embora tenham sido os portugueses os primeiros a trazerem os tecidos “pintados” ou “chita” para a Europa, não se interessaram em comercializá-los. Deram preferência às peças de algodão bordado com seda, de seda bordada com algodão e até se seda bordada com fios de ouro, mostrando principalmente cenas históricas oriundas de Saigão. (PEZZOLO, 2009, p. 50-51).

Segundo Ferreira (2001, p. 9), o porto de Lisboa era o centro das trocas comerciais de pintados, só perdendo sua importância em 1594, quando um decreto espanhol feito por Felipe II fechou os portos da península ibérica, impedindo o comércio com os holandeses.

Em meados do século XVII, como consequência do desenvolvimento dos outros estados europeus, principalmente da Inglaterra, Portugal viu seu monopólio sobre o comércio diminuir, voltando sua atenção para o comércio com suas colônias no Atlântico. De acordo com Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), “com o fim da união ibérica em 1640, atravessando graves crises econômicas, Portugal se tornava cada vez mais dependente do ouro brasileiro”.

O aumento da crise levou Portugal a abrir suas relações com outros estados. Nesta época, diversos tratados comerciais foram estabelecidos com a Inglaterra, sempre beneficiando os interesses britânicos. Sem poder concorrer com os excelentes produtos ingleses, a manufatura de Portugal foi fortemente atingida.



Figura 13 – Colcha de algodão estampado, século XIX. Museu Nacional do Traje, Lisboa, Portugal.  
Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).



Apesar das dificuldades enfrentadas pelos portugueses, Pezzolo (2009, p. 52) destaca que “nos séculos XVIII e XIX, a indústria da estampanaria era uma das mais importantes em Portugal. Ela alimentava o mercado interno e o das colônias, e grande parte dessa mercadoria tinha destino certo: o Brasil”.

### 2.1.3 Chita Brasileira

A chita já era conhecida no Brasil desde o século XVII, quando o tecido era importado da Índia, Portugal e Inglaterra para ser usado como moeda de troca de mão-de-obra escrava. Já o algodão, de acordo com Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), “era familiar aos índios quando Cabral apontou na Bahia: eles fiavam, teciam e tingiam com pau-brasil, anileira e outras plantas, para ser usado em redes e faixas”.



Figura 14 – Mapa do Algodão no Brasil. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Devido às políticas protecionistas de Portugal, o desenvolvimento econômico e industrial brasileiro foi afetado assim como, conseqüentemente, a produção de tecidos como as chitas. As importações para manter as relações com o Oriente e as imposições arbitrárias como o alvará de proibição da produção manufatureira fez com que esse tecido sofresse muita concorrência.

Neste período, algumas crises internacionais como as guerras de independência dos Estados Unidos impulsionaram a produção têxtil brasileira. Em Minas Gerais, as “manufaturas têxteis chegavam a produzir tecidos de tão boa qualidade que as populações de outras capitanias começaram a comprá-los” (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005). O movimento de mercadorias não era bem aceito por Portugal, que não queria que nenhuma capitania se tornasse independente de seus produtos.

Num momento em que a produção de tecidos de algodão no Brasil indicava um futuro promissor, um decreto português de 1785 proibiu a criação de manufaturas em nosso país. Com isso, os lusitanos estimulavam sua própria produção e procuravam amenizar a concorrência da Inglaterra, forte produtora de algodão e exportadora do tecido para o Brasil via Portugal. (PEZZOLO, 2009, p. 53).

Em 1808, com a chegada do príncipe regente Dom João VI ao Rio de Janeiro, foram abertos os portos brasileiros a todas as nações amigas, pondo fim ao monopólio português. Com a abertura dos portos o comércio entre Brasil e Inglaterra tornou-se cada vez mais habitual.

Rocha e Queiroz (2008, p. 2) diz que “a importação massiva de produtos ingleses para o Brasil segmentava a população e seu modo de vestir”. Os ricos com maior poder aquisitivo usavam roupas de tecidos pesados e cores mais sóbrias, enquanto o povo usava roupas de tecido de algodão cru ou estampado com cores vibrantes.



Figura 15 – Gravura Caboclas Lavadeira, Viagem pitoresca e histórica do Brasil, de Jean-Baptiste Debret. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).



Aderimos amplamente ao modelo britânico: em 1812, o Brasil consumia 25% a mais de artigos ingleses do que toda a Ásia. Foi assim que aprendemos a vestir roupas sóbrias e pesadas, que nada têm a ver com nosso clima. Essa era a vestimenta elegante, das pessoas de bem. O algodão cru ou estampado – a chita –, a roupa do povo. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Nessa época a estamparia em tecido começou a se desenvolver em solo brasileiro. Nos anos decorrentes houve um grande crescimento no setor manufatureiro e na produção manual de chita. No início do século XIX já existiam instituições que fabricavam chita, como o Collégio das fábricas. Começou com um núcleo de artesões e posteriormente foi oficializado como Casa do Antigo Guindaste, onde eram produzidas cartas para jogos e tecidos estampados. Nessa casa, “as chitas eram estampadas por um processo rudimentar pelo qual o estampador golpeava o tecido esticado sobre uma superfície dura com um carimbo”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Ainda visando o crescimento, na década de 1840 as fábricas já contavam com máquinas de motor hidráulico e a vapor. Em 1844 “foi criado na Bahia o primeiro centro manufatureiro têxtil do país, com a abertura de pequenas fábricas, das quais se destacou a tecelagem Todos os Santos”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Apesar de já existirem fábricas dispersas pelo território brasileiro, foi em 1850 que realmente nasceu a indústria têxtil no Brasil. Com a abolição da escravatura, a chegada de imigrantes e a ascensão do trabalho assalariado, o mercado de consumo começou a incentivar a industrialização. Em 1872, em Minas Gerais, nascia a primeira grande fábrica de chitas do Brasil, Cedro e Cachoeira. Pezzolo (2009) diz que, “em 1869, a indústria de tecidos Cedro e Cachoeira, de Minas Gerais, fabricava pela primeira vez a larga escala de chita em nosso país”.



Figura 16 – Placa de impressão com estampa floral, utilizada na fábrica do Cedro.  
Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

O uso da chita, porém, permaneceu restrito aos trabalhadores brasileiros: imigrantes gostavam de vestir as roupas de seus países de origem, fossem ou não adequadas ao clima de sua nova terra. Além disso, esses novos habitantes não queriam se identificar com a classe mais pobre, ex-escravos, populações rurais ou errantes, que usavam o tecido. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Nesse mesmo ano, surge no Rio de Janeiro a Companhia Progresso Industrial do Brasil, conhecida também como fábrica Bangu, outra grande indústria com modelo britânico, voltada para a produção de chitas. Com exceção do sul, que teve sua produção voltada para outras fibras, todas as outras regiões brasileiras apresentaram produção de chita na história de suas indústrias têxteis.



Figura 17 – Fábrica Bangu, inaugurada em 1889, no Rio de Janeiro. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Após alguns anos de fabricação e comercialização, a chita que já era reconhecido como um dos tecidos mais populares do Brasil sofre mudanças quanto ao tamanho e dimensão de suas estampas, passando a ser chamado de chitão.

Imigrantes portugueses trouxeram para o Brasil muitas colchas e lenços de Alcobça nas primeiras décadas do século XX que acabaram por influenciar nossa indústria na época. Eis aí o elo de ligação entre nossas chitas e o passado rico em detalhes. São as raízes culturais dissimuladas pelos motivos florais graúdos e a exuberância do colorido que caracterizam a chita brasileira. (PEZZOLO, 2009, p. 54)

Em 1912 surge a Companhia Fabril Mascarenhas, comandada pelo coronel Aristides Mascarenhas. Com sua abertura começava a “trajetória de uma empresa que não cresceria muito, mais que começaria a produzir a chita nos anos 70 e o chitão na década seguinte, mantendo essa produção em plena atividade até os dias de hoje”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Com a Primeira Guerra Mundial, a produção de manufaturados brasileira ganha destaque no comércio internacional, aumentando seus lucros. Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005) afirmam que “de 1931 a 1938 a produção nacional de tecidos de algodão cresceu em cerca de 50%, alcançando os 963.757.666 metros anuais”.



Figura 18 – Processo de alveijamento do tecido cru de algodão, antes de secar e ser usado na estamparia.  
Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Nesse período, em 1933 é fundada a Fiação e Tecelagem São José, em Minas Gerais, onde começaram a produção de chita e a gestão do chitão, que já era produzido pela maior parte das tecelagens, mas ainda sofreria muitas alterações até chegar ao que é hoje.

Mais tarde em 1944 era aberta em Contagem, Belo Horizonte, a Estamparia S.A, que “é considerada uma das poucas indústrias que ainda produz chita, mas apenas de 100 mil a 150 mil metros por mês, o que corresponde a cerca de 5% de sua produção mensal de tecidos”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

Com o fim da guerra, novos produtos começaram a ser desejados como, por exemplo, o náilon na área têxtil. Isso fez com que o setor têxtil de algodão recuasse sua produção, fazendo com que a chita “continuasse vestindo os trabalhadores braçais e os moradores das regiões rurais, e era o pano característico das festas populares”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005).

### ► Chitão brasileiro

Chitão foi o nome dado a uma nova chita, mais larga, que começou a se fabricado em larga escala na década de 60. Ele é caracterizado pelas suas dimensões e as cores primárias e secundárias, em tons vivos, chapadas que cobrem o tecido desenhando estampas florais. Para Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), “se alguém fizer essa estampa sobre outro suporte que não seja o morim, certamente a referência do novo tecido será estampa de chitão”.





Figura 19 – Chitão. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Uma das evidências do surgimento do chitão foi a evolução do maquinário. Mesmo havendo indícios de que na década de 40 já havia tecidos com estampas maiores, elas não remetem as características do chitão. Com as máquinas novas de estampa rotativa eram possível fazer matizes maiores com desenhos grandes e secundárias, em tons vivos, chapadas que cobrem o tecido desenhando estampas florais.

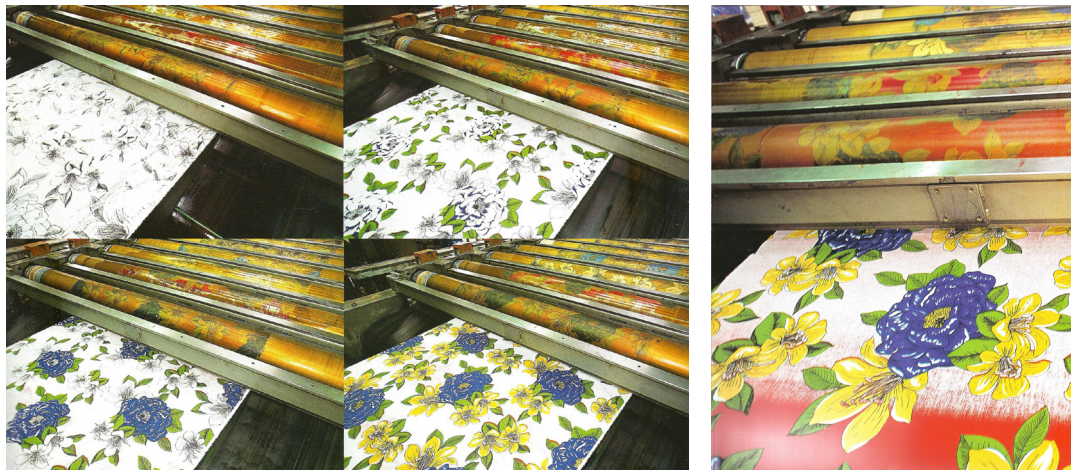


Figura 20 – Tecido passando pelos rolos de impressão e estampa sendo finalizada, Fabril Mascarenhas. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Outra variação da chita foram as chitinhas, com flores miúdas, inspiradas nas estampas *liberty* inglesas. Nas fábricas era comum ampliar a mesma flor de chitinha para fazer o chitão. Citada por Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), a estampadora mineira Jaqueline Mendes conta que copiava a estampa em papel vegetal para ampliá-la, hoje utiliza programas de edição em computador.



Figura 21 – Chitinha. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Assim, a chita cumpriu seu papel de tecido barato e popular. Mesmo ganhando destaque em movimentos revolucionários e artísticos, como o hippie e o tropicalismo, que batiam de frente com a sobriedade e repressão militar, as novas fibras sintéticas cada vez mais ganhavam o mercado e a crise no setor têxtil continuava crescendo.

No final dos anos 80, o estímulo do governo à plantação de soja fez com que as lavouras de algodão diminuíssem, tornando o fio raro e caro para a produção de chita. O tecido começou a ser produzido em tela mista de algodão e poliéster e teve sua estampa aplicada em outros tecidos, como o popeline e a lycra.



Figura 22 – Amostras de lycra com estampas de chita da Tecelagem Santa Constância, coleção Verão 2000. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Em 1984, a São José parou de fabricar chita. Hoje, apenas pequenas indústrias produzem o tecido. Como as mineiras Fabril Mascarenhas e Estamparia S.A. Aos poucos, a chita foi saindo de cena, tornando-se cada vez mais difícil de encontrá-la nas lojas. Até os anos 90 havia uma grande demanda dos tecidos para o Nordeste, na época das festas juninas, mas até esse mercado consumidor parece ter se reduzido. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005, p. 136).



Pelo seu estigma de ser um tecido popular, mesmo apresentando belos resultados essas novas experiências com a chita não tiveram muita aceitação. Para Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005), “as pessoas que se dão conta de seu valor intrínseco são minoria – por enquanto”.

## 2.2 A CHITA NA MODA

A chita é usada para a confecção de vestuário desde o seu nascimento. No Brasil, enquanto os colonizadores tinham sua maneira de vestir baseada na cultura europeia, principalmente por Paris que era o centro da moda na época, o tecido de algodão era muito usado pelas camadas mais populares no período colonial.



Figura 23 – Agricultora, neta de imigrantes poloneses, durante colheita de arroz em Santana, Paraná, 1981. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Com o desenvolvimento das cidades na República, aumentava o número de pessoas com baixa renda e a chita cumpria o papel de vestir a população. Com o passar do tempo foi sumindo do mercado, devido à má qualidade e a concorrência dos tecidos importados.

Não é fácil encontrar chita atualmente. Talvez essa situação mude em breve, graças ao interesse cada vez maior pelo tecido e por tudo o que ele representa. “A chita nos afaga com afeto”, avalia o estilista Ronaldo Fraga, um fã do tecido. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005, p. 138).

Para Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005, p. 171), “livrando-se dos estigmas que carrega desde o início de sua fabricação no Brasil, a chita vive momentos fugazes de glória nas passarelas, em ciclos que se repetem”. Muitos estilistas já usaram a chita como inspiração para suas coleções. A primeira estilista brasileira a usar a chita em suas roupas foi Zuzu Angel.

Ela queria vestir a mulher brasileira e se destacou pela sua originalidade de caráter cultural, usando materiais nacionais, cores tropicais e sua linguagem pessoal, incorporando na moda de sua época muita brasilidade.



Figura 24 – Saias e vestidos de chita criados por Zuzu Angel no início da década de 60.  
Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

Mas não foi sempre que a chita fez parte do mundo de moda. Os movimentos hippie e o tropicalismo, elegendo um visual colorido e florido, ajudaram o tecido a sair dos bastidores sociais para ganhar peças essenciais dos guarda-roupas da época.

Outro fator que inseriu a chita na moda foram alguns programas de televisão. Na novela Gabriela cravo e canela, adaptada de um livro de Jorge Amado, apresentada pela Rede Globo em 1975, eternizou a chita no corpo da personagem Gabriela.



Figura 25 – Sônia Braga interpreta Gabriela na televisão, vestida de chita. Fonte: Google Imagens (2013).

Nos anos 70 e início dos anos 80, as chitas que vestiam Copacabana e São Paulo faziam parte de coleções, como as dos estilistas Sônia Gallotti e Antônio Bernardo, e Renata Mellão, como a coleção chamada de Moda Bóia-Fria. Passados os anos de efervescência, a chita saiu do cenário da moda. Alguns “estilistas mais atentos viriam a ressuscitá-la esporadicamente. Foi o caso do mineiro Ronaldo Fraga, que mantém viva em suas criações a reminiscência de sua infância no interior de Minas Gerais”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005, p. 177).

Ronaldo Fraga lançou coleções que mostraram o valor que a chita carrega como a identidade iconográfica brasileira e a riqueza de suas padronagens. De acordo com Ronaldo o sucesso da chita “vem do fato de ele representar um Brasil que a gente quis negar”. (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005, p. 178).



Figura 26 – Peças criadas por Renata Mellão e Iris Di Ciommo, da coleção Moda Bóia-Fria, para a loja SP City. Fonte: Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005).

A idéia do estilista encontra eco na opinião de Glória Kalil: “As coisas com cara brasileira deixaram de ser encaradas como caipiras. Passou a ser sofisticado ter outro olhar para isso. A chita faz parte de nosso imaginário e está vivendo uma recuperação. [...]” (MELLÃO; IMBROISI; KUBRUSLY, 2005, p. 178).

Na década de 90 o tecido aparece em coleções de marcas consagradas, como a Fórum, Sommer, Zapping, Maria Madalena, Alessa Migani e Farm.



Figura 27 – Coleções insiradas na chita. Ronaldo Fraga (Verão 2000), Zapping (Verão 2005), Farm (Verão 2010) e Alessa (Verão 2013), respectivamente. Fonte: Google Imagens (2013).

Costanza Pascolato, empresária no setor de moda reconhece como chita a estampa, não o tecido. Para ela a chita vai sempre permanecer viva na estamparia e um dia vai ser reconhecida sem perder sua característica. Mellão, Imbroisi e Kubrusly (2005, p. 178) afirmam que “os estilistas que amam a chita e o chitão esperam encontrar a estampa num tecido com qualidade à altura de sua beleza”.



## Capítulo 3

# DESIGN: CONCEITOS E FERRAMENTAS

De acordo com Pippi (2010), no processo de desenvolvimento de coleções e produtos de moda, especificamente que envolvem superfícies têxteis, existem três modalidades específicas de profissionais envolvidos: o Designer Gráfico, que cria ideias visuais de estampas para serem impressas em tecidos; o Design de Superfície, que explora a criatividade em processos de coloração, repetição de módulos e acabamento das superfícies, considerando a percepção sentida de estrutura de fibras e tecidos sobre a pele; e o Designer de Moda, que concebe o feitiço, a modelagem e os detalhes do produto de vestuário. Neste capítulo será relatado como o resultado de um produto, quando bem aceito pelo mercado, pode ser decorrência da multidisciplinaridade existente nos processos de criação e produção.

O design diz respeito a atuar em um projeto desde a sua elaboração, do desenvolvimento até o acompanhamento de sua aplicação. Criar, desenvolver, implantar um projeto, significa pesquisar e trabalhar com referências culturais e estéticas, tecnológicas, interdisciplinares e transdisciplinares, saber compreender o objetivo deste projeto estabelecendo e determinando seu conceito e sua proposta. (MOURA, 2008 apud PIPPI, 2010, p. 35).

Para elaborar qualquer projeto na área do design, é necessário que o designer utilize os mesmos fundamentos de linguagem das composições visuais de desenho gráfico. Rütshchilling (2008, p. 61) diz que “todas as áreas do design, com maior ou menor apelo visual, utilizam recursos de linguagem visual como meio de expressão, trabalhando com o mesmo material, mas fazendo coisas diferentes [...]”.

Os profissionais dessa área devem então transitar entre os diversos campos do conhecimento. É possível pensar em design aplicado à superfície tanto na área gráfica, na moda, em produtos e em interiores com múltiplas possibilidades de elaboração de projetos.

### 3.1 DESIGN GRÁFICO

De acordo com Villas-Boas (2007 apud CALDERÓN, 2010) o design gráfico “refere-se à ordenação projetual estético-formal de elementos visuais, sejam elementos textuais ou não, para compor peças gráficas próprias para a reprodução e comunicação”. Assim, profissionais dessa área estão aptos a desenvolver inúmeros projetos orientados pelas metodologias projetuais (planejamento), apresentando características estéticas, funcionais e de significado a partir de um conceito, podendo direcionar a criação para outras áreas.

Para Pereira e Ribeiro (2008) a influência do design gráfico dentro moda “pode ser facilmente identificada na apresentação visual de qualquer produto, envolvendo desde a criação de uma identidade visual até a concepção e produção de peças gráficas para a inserção do produto no mercado”.

[...] o design tornou-se parte integrante da concepção dos produtos, a grande indústria adotou a perspectiva da elegância e da sedução [...] a forma moda não remete mais apenas aos caprichos dos consumidores, passa a ser uma estrutura constitutiva da produção industrial em massa [...]. Qualquer que seja o gosto contemporâneo pela qualidade e pela confiabilidade, o sucesso de um produto depende em grande parte de seu design, de sua apresentação, de sua embalagem e acondicionamento. (LIPOVETSKY, 1989, p. 164-165)

Outra forma da atuação do design gráfico, mais intimamente ligado à criação de uma coleção de moda, é o desenvolvimento de desenhos apropriados para aplicação em superfície, com processos de estampagem.

As estampas hoje passaram de um conceito puramente ornamental para conceitual, tornando-se um projeto de design. O designer gráfico em sua formação possui conhecimentos sobre composições, cores e formas apresentando capacidades e habilidades para desenvolver estampas direcionais para à indústria da moda. (CALDERÓN, 2010).

Porém, para elaborar projetos de estamparia para moda o profissional gráfico deve ser um pesquisador, procurando conhecer os conceitos que envolvem o design de superfície e de moda, assim como o mercado consumidor em que estão inseridos, matérias-primas e processos de produção. É necessária a busca constante de informações sobre novidades, tendências e diferentes processos criativos dessas áreas para projetar produtos interessantes e inovadores.

## 3.2 DESIGN DE SUPERFÍCIE

O conceito de design de superfície vem sendo discutido por diversos autores a fim de definir seu posicionamento dentro do design, sua abrangência e sua área de atuação. Reconhecido pelo CNPQ como um campo do design em 2005, o termo design de superfície é uma tradução do inglês *surface design*, que segundo Rubim (2005) é usado para definir projetos, elaborados por um designer, referentes aos tratamentos e cores utilizados em uma superfície.

Atualmente já é possível estabelecer algumas definições mais amplas que contemple seus suportes, funções e aplicações. Rùthschilling (2008), pesquisadora da área, define design de superfície como:

Uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituir e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às diferentes necessidades e processos produtivos. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Ainda, segundo Schwartz (2008) pode-se dizer que:

Design de superfície é uma atividade projetual que atribui características perceptivas expressivas à superfície dos objetos, concretas ou virtuais, pela configuração de sua aparência, principalmente por meio de texturas visuais, táteis e relevos, com o objetivo de reforçar ou minimizar as interações sensório-cognitivas entre o objeto e o sujeito. Tais características devem estar relacionadas às estéticas, simbólicas e práticas (funcionais e estruturais) dos artefatos das quais fazem parte, podendo ser resultantes tanto da configuração de objetos pré-existentes em sua camada superficial quanto do desenvolvimento de novos objetos a partir da estruturação de sua superfície. (SCHWARTZ, 2008, p.146).

Sendo assim, o design de superfície trabalha as propriedades estéticas e funcionais dos produtos, desenvolvendo criativamente um conjunto de soluções para o tratamento de superfície, oferecendo qualidades visuais e táteis (como a cor, a forma, a textura e o ritmo) aos mais diversos tipos de revestimentos, levando em consideração questões culturais, psicológicas e sociais.



Figura 28 – Superfície de vidro, produzida por Edgewater. Fonte: Google Imagens (2013).

Além disso, é importante salientar que com os avanços nos estudos e tecnologias, o design de superfície não se limita mais somente a inserção de desenhos bidimensionais e texturas sobre um determinado objeto com combinações e repetições modulares. Para Rüttschilling (2008) hoje a superfície deixa de ser apenas uma aplicação ou revestimento e passa a constituir o próprio objeto, assumindo variadas funções e materialidades.

### ► Fundamentos básicos de Design de Superfície

Existem muitos aspectos que restringem um projeto de design de superfície, como as limitações do processo produtivo e as necessidades do público-alvo. Todas essas restrições devem ser observadas antes do projeto ser iniciado, pois é dentro dessa avaliação que o conceito da composição visual é criado definindo o sucesso do trabalho.

Os elementos visuais divididos por Rüttschilling (2008) como motivos, elementos de preenchimento e elementos de ritmo, constituem a composição visual do desenho de superfície, garantindo à difusão do módulo proporcionando qualidade ao revestimento criado.

Quadro 01 – Elementos visuais do design de superfície. Fonte: Adaptado de Rüttschilling (2008).

<b>MOTIVO</b>	São as formas e elementos que compõe o desenho original, ou módulo. Esses elementos são dispostos no módulo alternando suas características formais, de escala e posição para tornar a estampa mais dinâmica.
<b>PREENCHIMENTO</b>	São texturas, grafismos, etc., que preenchem planos e camadas, responsáveis pela ligação visual e tátil dos elementos, correspondendo em geral a tratamentos de fundos.
<b>RITMO</b>	São elementos com mais força visual que os demais, conseguida pela configuração, posição, cor, dentre outros aspectos conferidos aos elementos no espaço. Estes elementos atuam como impulsos responsáveis pela ação de propagação do tratamento visual que vem cobrindo a superfície.

Ainda dentro dos aspectos que constituem um projeto de design de superfície, existem princípios básicos e específicos para a criação do desenho. De acordo com Araújo e Castro (1984 apud OLIVEIRA, 2012), a construção de um desenho de superfície deve obedecer a dois conceitos básicos: módulo e repetição. Essas técnicas, herdadas do design têxtil e cerâmico hoje deixaram de ser uma condição necessária para o desenvolvimento de projetos, mas ainda auxiliam na sua elaboração permanecendo conhecimentos fundamentais na área.

▶ **Módulo:** unidade mínima da estampa, que inclui todos os elementos visuais que formam o desenho. Na construção de um módulo é necessário prever a repetição em todos os seus pontos de encontro. Essa noção de encaixe segundo Rüttschilling (2008) é regida por dois princípios: o da continuidade, que é a sequência ordenada e ininterrupta dos elementos, garantindo assim o efeito de propagação; e o da contiguidade, que é a harmonia visual na vizinhança dos módulos, formando padrões quando repetidos fazendo o módulo desaparecer dando lugar à percepção da imagem contínua.

▶ **Repetição (*Rapport*):** o mesmo que *repeat* em inglês, também chamado de *rapport*, termo francês, a repetição é a forma de como os módulos são dispostos, na largura e comprimento, de modo contínuo, de maneira que o desenho adquira maior interesse visual configurando o padrão. Para Rüttschilling (2008) existem diferentes possibilidades de encaixe de módulos produzindo vários sistemas de repetição que será definido de acordo com as especificações de cada projeto.

Os sistemas alinhados são os que se repetem sem deslocamento de origem, podendo o desenho variar de posição dentro do próprio módulo. Essas variações podem dar de três maneiras: a translação, que mantém o módulo em sua direção original, deslocando-se sobre um eixo; a rotação que é um deslocamento radial ao redor de um ponto; e a reflexão, é que o espelhamento em relação ao eixo.

Também é possível construir padrões com sistemas não-alinhados e progressivos. Os não alinhados têm como característica o deslocamento do módulo, produzindo encaixes de maior complexidade. Já os progressivos são os que causam uma mudança gradual do tamanho, aumentando ou diminuindo o módulo.

### ► Aplicações do Design de Superfície

Segundo Rubim (2010, p. 47) existe inúmeras aplicações possíveis para o design de superfície, além das mais comuns como o papel e as superfícies têxteis projetos podem ser aplicados também em vidros e emborrachados, materiais ainda pouco explorados.

Quadro 02 – Áreas de aplicação do design de superfície. Fonte: Adaptado de Rüttschilling (2008).

<b>PAPELARIA</b>	Cria estampas para papéis de embrulho, embalagens, produtos descartáveis e materiais para escritório como capas de agendas, papel de parede, etc.
<b>TÊXTIL</b>	Abrange todos os tipos de tecidos gerados a partir de diferentes métodos de entrelaçamento de fios e suas formas de acabamento e embelezamento.
<b>CERÂMICA</b>	Criação de revestimentos cerâmicos para pisos e paredes atendendo às exigências do mercado com soluções inovadoras de revestimentos para construção civil e decoração.
<b>MATERIAL SINTÉTICO</b>	Inovações da indústria para revestimentos variados, na busca de praticidade, maior conforto e melhor conservação
<b>OUTROS MATERIAIS</b>	Aplicação de maneira especial quando atua complementando outras áreas do design, como a moda e o design de louças, com destaque também para os suportes e interfaces virtuais.

A área têxtil é a que possui mais aplicações do design de superfície com o maior número de técnicas. Além da tecelegam, jacquard, malharia e tapeçaria, que utilizam técnicas artesanais e industriais para a construção de padronagens a partir do entrelaçamento dos fios, a área têxtil contempla a estamparia que “consiste na impressão de estampas sobre tecidos, onde o designer ocupa-se com a criação dos desenhos adequados aos processos de estampagem”. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 31).

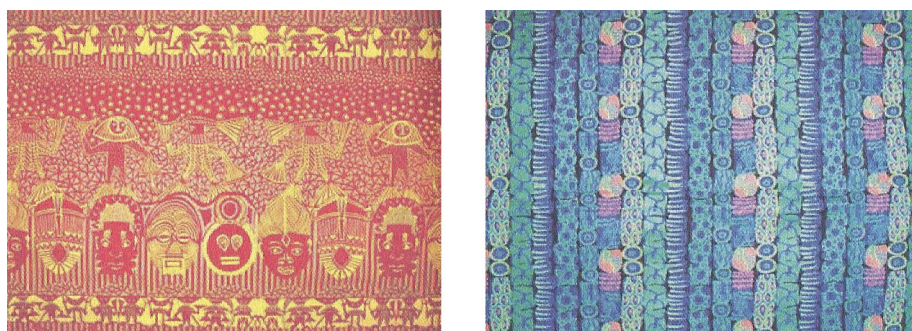


Figura 29 – Estamparias artesanais sobre tecido de algodão. Fonte: Rüttschilling (2008).

Na estamparia, ao longo dos anos, os designers foram classificando os desenhos em estilos que mostram a ampla variedade de estampas disponíveis. Dentro dessa classificação os tecidos podem ser divididos em lisos e fantasia.



Os lisos são caracterizados por uma única cor e se diferenciam pela textura e tipo de fio. Já os fantasias apresentam um grande número de desenhos criados durante a tecelagem, a estamparia, e também por técnicas de bordado e renda. Para Pezzolo (2009, p. 199) “os mais variados desenhos, com uma gama infinita de cores, são usados na decoração de tecidos”. Estes desenhos, por suas características visuais podem ser classificados de acordo com o tema que representam.

Quadro 03 – Motivos e padrões. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009) e Udale (2009).

<b>FLORAL</b>	Baseado em flores é o estilo mais popular usado há séculos, atravessando várias épocas e culturas, sendo o motivo preferido na Índia, berço da arte da estamparia.
<b>GEOMÉTRICOS</b>	Desenhos angulares, em geral abstratos ou não representacionais. Assim como os florais possuem um poder especial de se manterem na moda.
<b>ANIMAL</b>	Simulam peles de animais, geralmente de grandes felinos e cobras. Aparecem em todo o tipo de tecido, muitas vezes de forma estilizada.
<b>ABSTRATO</b>	Motivos que não possuem forma definida, sugerem manchas, pinceladas, borrões, respingos, rabiscos, etc.
<b>FIGURATIVO</b>	Estampas com a reprodução de figuras, incluindo a figura humana.
<b>LISTRAS</b>	Faixas coloridas dispostas paralelamente. As técnicas de tingimento de fios eram sabiamente aproveitadas na formação de listras nos teares.
<b>XADREZ</b>	Linhas horizontais e verticais que se cruzam em ângulo reto. Inclui uma infinidade de variações, como o pied-de-poule e o vichy
<b>POÁS</b>	Pequenos círculos de cor lisa, em vários tamanhos. Quando discretos, as bolinhas são miúdas; quando vistosos elas aparecem bem maiores.
<b>NARRATIVO</b>	Imagens que apresentam objetos e temas do cotidiano em repetição.
<b>PAISLEY</b>	Desenvolvido a partir de uma forma estilizada de planta vista nos xales de caxemira indianos dos séculos XVII e XVIII.
<b>ÉTNICOS</b>	Desenho com estilo estrangeiro ou exótico, normalmente considerado africano ou indiano.



Figura 30 – Vestido de design geométrico e exemplos de motivos étnico, narrativo e xadrez, respectivamente. Fonte: Udale (2009).

A natureza sempre foi reproduzida pelo homem em tecidos. O floral, tema dessa pesquisa, é um dos estilos mais populares, reinventado a cada estação. De acordo com Lima (2012) “o uso do tema floral atravessa varias épocas e culturas, tanto na arquitetura, artes plásticas e literatura, sempre com sua presença luxuosa e poética”.



Figura 31 – Tecido floral estampado em branco e preto sobre pura lã. Fonte: Pezzolo (2009).

Com formas flexíveis, as flores podem ser dispostasm em variadas escalas, entrelaçadas sobre fundos mais complexos ou sobre áreas vazias, em listas e diversas outras maneiras. Para Edwards (2012, p. 58) as “flores desfrutam das preferências da moda em diferentes tempos e lugares e, por vezes, foram utilizadas devido a seu valor simbólico”.



Figura 32 – Algodão, 1888, Inglaterra e Algodão, século XVIII, Índia. Fonte: Edwards (2012).

A estampa floral surge na Índia, onde tecidos de algodão eram pintados com técnicas artesanais. Como visto no capítulo 2, a partir do século XVIII os tecidos indianos com temas florais invadem a Europa tornando-se uma das estampas mais utilizadas e símbolo do refinamento aristocrático europeu.



Mas foi no fim do século XIX que as flores tornaram-se protagonistas de um grande movimento estético, o *Art Nouveau*, que impregnou por meio século a arte européia. Com origem em um sentimento de repulsa pela estética fabril, o *Art Nouveau* utilizava flores, folhas e galhos criando labirintos de formas orgânicas, estilizadas, num desenho anguloso e exagerado. (LIMA, 2012). Nas origens desse movimento surgiu o artista inglês William Morris, que mudou a história da estampa padronada.

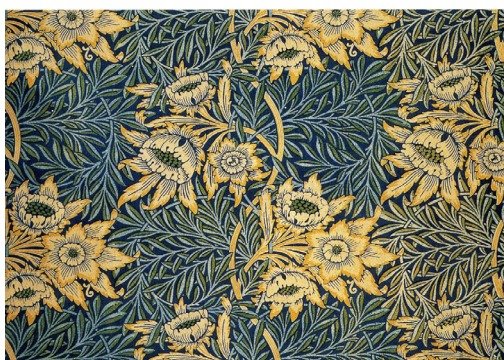


Figura 33 – Algodão assinado por William Morris, 1873, Inglaterra. Fonte: Edwards (2012).

Ainda segundo Lima (2012) “toda a criação de Morris como designer de estampa é um verdadeiro monumento ao pattern, com seus florais de inspiração no gótico medieval, mas impregnados de orientalismos”. Até hoje seus papéis de parede e tecidos estampados servem como referências para desenhos de superfície.

A estampa floral era muito utilizada na decoração de ambientes até a década de 20. Paul Poiret, estilista francês, foi um dos primeiros a aplicar motivos florais em peças de vestuário, hoje um dos padrões mais utilizados na moda.



Figura 34 – Estampas florais assinadas por Dolce & Gabbana, Basso & Brooke, Duro Olowu e Junya Watanabe. Fonte: Google imagens (2013).

### 3.3 DESIGN DE MODA

O designer de moda tem como função “transmitir todas a informações sobre a identidade visual da marca, conceitos envolvidos, pretensão com a coleção, estilo, temática, cores formas, referências, entre outras noções que irão auxiliar e guiar o processo criativo”. (CALDERÓN, 2010, p. 3). Esses profissionais desenvolvem coleções (desenhos dos produtos) baseadas em tendências ou com temáticas que reflitam suas personalidade e elementos culturais.

Ainda para Calderón (2010) as tendências mundias hoje muitas vezes se sobrepõe as características locais, cabendo ao criador resgatar a preservação da identidade com a valorização dos elementos culturais, que podem ser agente diferenciadores e de sucesso nas coleções.

#### ► Criando uma coleção

Uma coleção de moda é um conjunto de produtos com uma relação entre si, construídos em forma de modelos. Para Liger (2012, p. 105) “conceber uma coleção significa estruturar um projeto baseado em estudos previamente realizados”.

Os designers e criadores de moda, buscam em diversos meios inspirações de vivência cultural até simples experiências cotidianas, e com a capacidade de interpretar, criar e adaptar transformam essas inspirações em objetos desejados.



Figura 35 – Exemplo de painel de inspiração. Fonte: Jones (2005).

Na moda “quem cria uma coleção deve ter consciência de ser um tradutor da linguagem do seu tempo”. (LIGER, 2012, p. 106). Um projeto de coleção é a concretização de uma

ideia após o estudo e análise de todas as questões práticas e funcionais por meio de desenhos, geralmente apresentados em forma de *book*<sup>4</sup>.

Para melhor entender de uma coleção é necessário apresentá-la da forma mais clara possível. O ideal é mostrar as ilustrações ou croquis com o maior número de detalhes e amostras do tecido com o qual a peça será produzida. De acordo com Jones (2005, p. 131) é preciso “pensar no equilíbrio entre o número de itens feitos, os tecidos que serão a base e os que darão o devido destaque”. Se forem usadas cores e tecidos demais a coleção pode perder o foco e se for usado de menos pode ficar monótona e repetitiva.

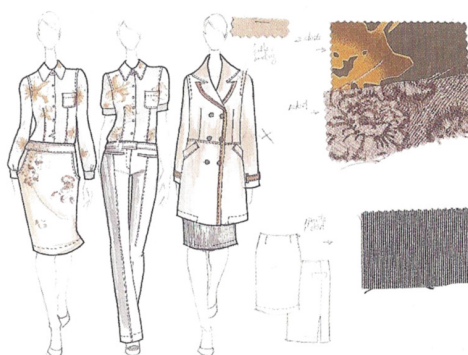


Figura 36 – Ilustração detalhada mostra como o estilista organiza as peças de uma coleção. Fonte: Morris (2007).

O sucesso de uma coleção “tem sempre algo novo para propor, com linguagem coerente e unidade de estilo, destinada a fazer tendência, desenvolvendo o tema com diversas soluções”. (MORIXE, 1992 apud LINGER, 2012).

### ► Materiais e fornecedores

Além dos fatores de criação, o sucesso de uma coleção também depende dos materiais utilizados e fornecedores. A qualidade, pontualidade na entrega e exclusividade de propostas são aspectos levados em conta na contratação de fornecedores, que muitas vezes formam parcerias com estilistas em pesquisas de novos materiais.

Para Linger (2012, p. 118) “a seleção de bons fornecedores, a qualidade dos materiais usados e os aspectos tecnológicos para a confecção dos produtos diferenciam os produtos de marcas caras daqueles de baixo custo”.

---

<sup>4</sup> *Book* um caderno onde se expressam todas as ideias de criação, permitindo que a coleção seja visualizada, expondo o trabalho do designer.

### ► Criação de modelos

Existem várias técnicas de ilustração de moda para criação de modelos. Hoje muitos designers utilizam além do desenho manual interferências digitais que ajudam no melhor entendimento da modelagem.



Figura 37 – Ilustração de moda combina figuras e rostos realistas com manipulação digital, para mostrar as roupas de melhor forma possível. Fonte: Morris (2007).

Uma das técnicas mais utilizadas pelos estilistas é o uso de moldes. Para agilizar a criação os modelos das roupas são desenhadas sobre uma pose definida, assim “uma simples imagem de frente e de costas de uma figura permite que você desenhe rapidamente e com precisão”. (MORRIS, 2007, p. 33).

Os moldes podem ser usados para auxiliar desenhos a mão livre, mas também podem ser adaptados para o computador. Após escaneá-lo podem servir como base para criações artísticas usando programas que permitam mudar as cores e aplicar motivos.

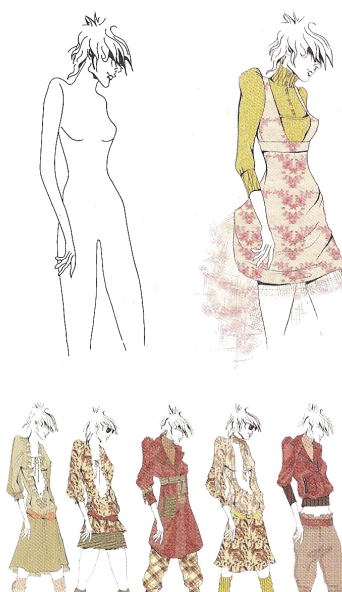


Figura 38 – Line-up de uma coleção onde foram utilizados os mesmos moldes e processos de ilustração para cada figura. Fonte: Morris (2007).



## Capítulo 4

# CONCEITOS TÊXTEIS: CONHECENDO A SUPERFÍCIE

“As aplicações possíveis do design de superfície são inúmeras. As mais comuns são: design têxtil, design cerâmico, design em porcelana, plástico e papel”. (RUBIM, 2010, p. 47). Antes de começar um projeto de design é importante conhecer a suporte onde o desenho será aplicado, pois cada área possui características particulares de podem interferir no efeito desejado. Sendo assim este capítulo contém a pesquisa feita sobre a superfície têxtil, seus conceitos e especificidades.

O produto têxtil é considerado uma das mais antigas manufaturas produzidas pelo homem. Além de usar peles de animais, entrelaçava fibras naturais, como as folhas de palmeira, para proteger o corpo, e com o tempo foi aprimorando o manuseio dessas fibras, transformando a matéria-prima em fios e tecidos. Existem duas formas de transformar fibras em tecidos: a tecelagem e a malharia. Outros produtos como o feltro, renda e tecidos prensados são produzidos através de outros métodos e são classificados como não-tecidos.

Vale ressaltar que o produto têxtil tem a função de reconhecer os diversos tipos de fibras existentes no mercado, estudar os conceitos e propriedades dos fios sabendo reconhecer os diferentes processos e os possíveis defeitos e adquirir embasamento técnico das matérias-primas para indústrias da moda e vestuário serem utilizadas na produção e criação de uma roupa. (VASQUES, 2011).



Figura 39 – Coleção de tecidos. Fonte: Udale (2009).

Para o entendimento do processo de produção da manufatura têxtil, é importante mencionarmos como se dá a transformação no processo de produção:

- ▶ Fibras têxteis (naturais e químicas) e Fios (fiação);
- ▶ Tecelagem plana (tecido) e Malharia (malha);
- ▶ **Beneficiamentos têxteis** (acabamentos).

## 4.1 FIBRAS TÊXTEIS E FIOS

A fibra é a matéria-prima para a produção têxtil, caracterizada por um filamento de pequeno diâmetro que possui propriedades físicas, permitindo serem transformadas em fios e posteriormente em tecidos. As fibras são distribuídas em duas principais categorias quanto a sua origem: naturais e químicas.

Os tecidos são fundamentalmente feitos de fibras, que podem ser categorizadas simplesmente como naturais, artificiais ou sintéticas, sendo que cada uma tem suas próprias características e qualidades. Por exemplo, as fibras de algodão produzem um tecido que permite que a pele respire, enquanto as fibras de lã criam um tecido quente, mas que pode ser sensível ao calor. O modo como são fiadas e a maneira que o fio é fabricado afeta o desempenho e a aparência do tecido final. (UDALE, 2009, p. 41).

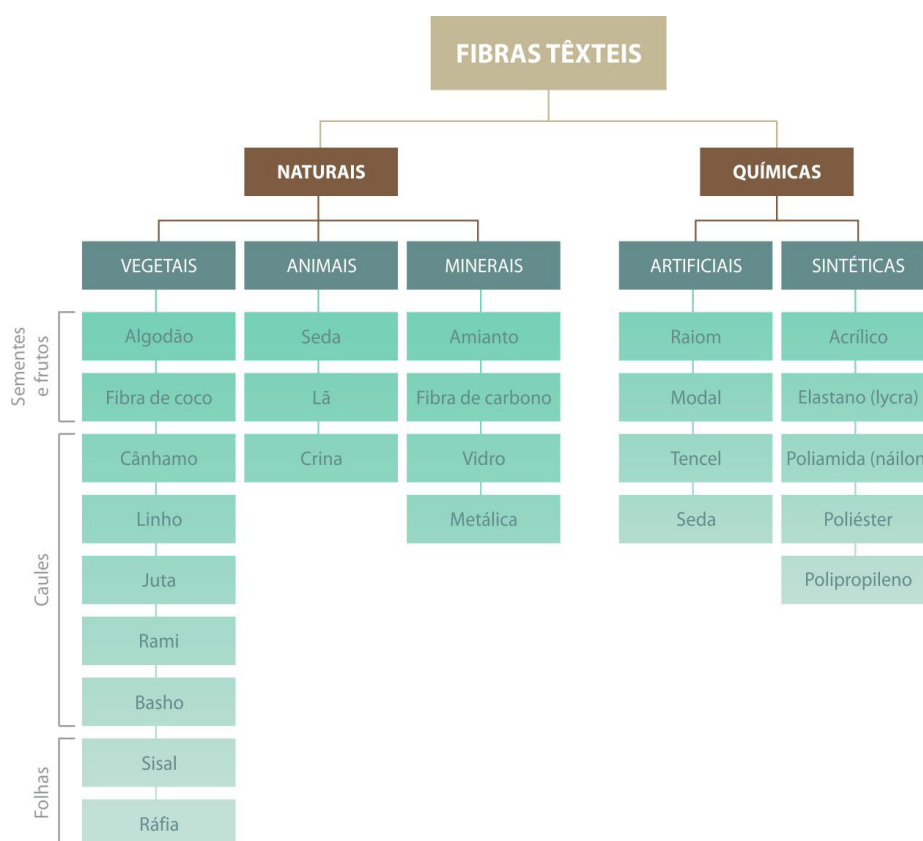


Figura 40 – Categorias das fibras têxteis. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009).

Segundo Pezzolo (2009), para as fibras se tornarem fios, são preparadas passando por máquinas que limpam, estiram-nas e as torcem, tornando-as homogêneas e paralelas, dado ao fio a coesão necessária para entrar no tear.

Outra característica a ser discutida sobre as fibras têxteis é que elas possuem propriedades que as diferenciam umas das outras e que são importantes para a escolha da fibra na fabricação dos tecidos. Essas propriedades são apresentadas no quadro abaixo.

Quadro 04 – Propriedades das fibras têxteis. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009).

<b>FINURA</b>	Relaciona-se com seu diâmetro ou espessura. Quanto mais fina for a fibra, mais agradável será o toque do tecido que produzirá.
<b>ELASTICIDADE</b>	A propriedade que as fibras possuem de voltar ao seu estado natural depois de alongadas por uma força de tração.
<b>RESISTÊNCIA</b>	A característica que certas fibras apresentam de voltar ao estado original após terem sido amarrotadas.
<b>TOQUE</b>	A sensação de conforto que certas fibras proporcionam quando em contato com a pele.
<b>HIDROFILIDADE</b>	A capacidade de absorção e retenção de água que certas fibras possuem. Essa propriedade é encontrada em fibras têxteis naturais.
<b>DESGASTE</b>	Análise do comportamento de fibras mediante ação de agentes mecânicos.

Após a Segunda Guerra, ocorreu uma grande evolução nos processos químicos que permitiu o surgimento de um grande número de fibras sintéticas. Essas fibras muitas vezes substituem as naturais e ainda são mescladas a elas, formando uma infinita variedade e novos tecidos. Para Pezzolo (2009, p. 118), “não é a toa que o tecido constitui a base da evolução da moda. Esta, por sua vez, exige muito mais do que a aparência”.

### ► Fibras naturais

As fibras naturais são de origem orgânica, encontradas na natureza provenientes de fontes vegetais (celulósicas) e animais (pêlos). Elas possuem propriedades específicas como conforto e melhor toque, escoamento da eletricidade estática, higienização, isolamento térmico e permeabilidade do ar. Durante muito tempo, somente fibras naturais foram usadas para a fabricação dos tecidos. As fibras de caules e folhas mais resistentes eram usadas também para a construção de habitações e objetos, enquanto as mais maleáveis usadas para a confecção de roupas.



Figura 41 – Amostra de tecidos com fibras naturais: seda, lã, couro, linho, algodão, bambu e juta. Fonte: Udale (2009).

Mesmo perdendo lugar para as fibras artificiais, que possuem valores agregados devido às tecnologias aplicadas a elas, melhorado em termo de conforto, facilidade de lavagem, entre outros, as naturais ainda continuam com um padrão diferenciado. “O alerta da ecologia, a constatação do verdadeiro conforto e incentivo vindo das passarelas de grandes estilistas asseguram a revalorização das fibras naturais”. (PEZZOLO, 2009, p. 123).

São exemplos de fibras naturais o linho, aperfeiçoado como fibra no Egito, o algodão, desenvolvido na Índia, e a seda, originária da China. Estas fibras irão compor os tecidos usados na coleção apresentada nesta pesquisa e serão melhor descritas no capítulo seguinte.

### ► Fibras químicas

“Durante muito tempo, somente fibras naturais foram usadas na tecelagem, até que a necessidade de criar o que não havia na natureza motivou o surgimento das fibras químicas, produzidas em laboratório”. (PEZZOLO, 2009, p. 118). As fibras químicas foram criadas inicialmente para reproduzir e melhorar as características das fibras naturais. Hoje, a demanda da indústria têxtil e o baixo custo comparado às fibras de produção agrícola, tornaram as fibras artificiais e sintéticas uma necessidade para o mercado.

Estas fibras podem ser divididas em duas categorias: artificiais e sintéticas. As fibras artificiais são criadas a partir de fibras celulósicas, extraída de plantas e de árvores, e não celulósicas, como raiom e o acetato que contêm celulose natural. As outras fibras, também conhecida como sintéticas, são não celulósicas, fabricadas inteiramente de substâncias químicas.





Figura 42 – Amostra de tecidos com fibras químicas: tencel, náilon, elastano, viscose e poliéster. Fonte: Udale (2009).

Em 1889 o francês Hilaire Bernigaud criou o raiom, primeira fibra química, também conhecido como seda artificial. Após as guerras mundiais, devido ao avanço na indústria química, várias novas fibras foram desenvolvidas.

A grande aceitação comercial das fibras químicas lançadas entre as duas guerras motivou o desenvolvimento de novos produtos. Assim, as fibras sintéticas lançadas na indústria têxtil na segunda metade do século XX – poliéster; poliamida e, especialmente o acrílico – chegaram a ocasionar o declínio do algodão. (PEZZOLO, 2009, p. 127).

Suas principais propriedades são maior resistência, facilidade de fixação de vinco e estabilidade dimensional. Para essas fibras, os aprimoramentos tecnológicos e as pesquisas são de grande importância para garantir qualidade ao produto final, seguindo os parâmetros das fibras naturais.

São exemplos de fibras químicas artificiais o raiom (composta de celulose) e fibras químicas sintéticas o elastano (obtida do etano), a poliamida (obtida pela polimerização de aminoácidos) e o poliéster (de origem petroquímica).

A maioria das fibras passa por diferentes processos para a produção dos fios. Os fios naturais são obtidos através da fiação, que torce as fibras descontínuas para formar os fios, enquanto os derivados de fibras químicas são obtidos através da extrusão. Além disso, os fios podem ser constituídos por um ou um conjunto de dois ou mais filamentos, que são produzidos quando as fibras são pressionadas por pequenos furos, transformando-se em linhas longas e contínuas.



Figura 43 – Amostra de fios. Fonte: Udale (2009).

Os fios além de entrelaçado sofrem por um processo de texturização com a finalidade de realçar seu desempenho e suas qualidades. Nesse processo fibras lisas e duras passam a ser fios macios e cheios, proporcionando maior volume e elasticidade.

Quanto ao tipo, os fios podem ser divididos em quatro principais grupos:

Quadro 05 – Tipos de fios. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009).

<b>FIO PENTEADO</b>	Passa por um equipamento chamado penteadeira, onde são eliminadas as fibras mais curtas e as impurezas que não foram retiradas em processos anteriores, deixando o fio com melhor qualidade, resistência e proporcionando um resultado mais regular.
<b>FIO CARDADO</b>	Por não passar pela penteadeira, possui mais fibras curtas, o que gera defeito na regularidade do fio e na formação de bolinhas no tecido.
<b>FIO FANTASIA</b>	Adquire, por meio de beneficiamento, aspecto ou toque diferente, a fim de valorizar e diversificar o tecido. Exemplos: buclê, chenilha e metalizados.
<b>FIO TINTO</b>	É o colorido antes de entrar na tecelagem.

Para melhorar a qualidade dos tecidos também são feitas misturas de fios naturais e sintéticos. Os fios mistos além de reduzir os custos de um tecido, podem proporcionar um melhor manuseio e maior facilidade de se modelar. Udale (2009, p. 55) afirma que “as fibras sintéticas costumam ser mescladas com fibras naturais para melhorar suas qualidades”. Essa mistura pode ocorrer tanto na produção da fibra, formação do fio ou na confecção dos tecidos e malhas.

## 4.2 TECELAGEM PLANA E MALHARIA

Na tecelagem, os tecidos são criados através do entrelaçamento de fios de comprimento (urdume) com fios de largura (trama), que se cruzam formando ângulos retos, compondo um tecido plano. Segundo Jones (2005, p. 123), “a firmeza e o caimento de um tecido estão relacionados ao número de ligamentos por centímetro”.

Características como a cor, o tipo de fio e a forma como são ligados podem produzir diferentes tipos de tecidos. Os fios podem se entrelaçar de diversas maneiras e essas configurações estruturais formam diferentes tipos de padronagens. No quadro a seguir são apresentados os tipos de ligamentos que interferem no comportamento dos tecidos.

Quadro 06 – Tipos de ligamentos. Fonte: Adaptado de Jones (2005) e Pezzolo (2009).

<b>TAFETÁ</b>	É o tipo mais comum de ligamento. Caracteriza-se pela disposição inversa de fios pares e ímpares, quando a trama e o urdume são do mesmo tamanho e tecidos de forma bem fechada, produzem-se os tipos de tecidos mais firmes e consistentes. Ex.: Chita ou morim, casimira, musseline e chiffon.
<b>SARJA</b>	Feito quando a trama cruza pelo menos duas vezes o urdume para formar cada ligamento, produzindo um padrão diagonal na superfície. A armação sarja resulta em um tecido com direito e avesso nitidamente diferentes. Ex.: Gabardine e espinha-de-peixe.
<b>CETIM</b>	Tipo de ligamento que produz tecidos lustrosos e macios, com ótimo drapejamento e tendência a esticar. As passadas dos fios são menos frequentes nas superfície. Lado direito e esquerdo diferentes, sendo o direito com brilho. Ex: Cetim.

### ► Ligamento Tafetá

É a mais simples das estruturas, desenhada em forma de um jogo de dama, utiliza quadros e teares simples. Os fios da trama passam alternadamente por cima e por baixo de cada fio do urdume, proporcionando ao tecido forte resistência ao uso e lavagens.

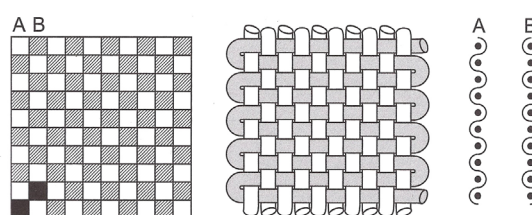


Figura 44 – Esquema do ligamento tafetá.  
Fonte: Liger (2012).

### ► Ligamento Sarja

No ligamento sarja, os fios de urdume passam duas vezes por cima e uma vez por baixo dos fios de trama, formando linhas diagonais na maioria das vezes com um ângulo de 45°. O lado direito se diferencia do lado

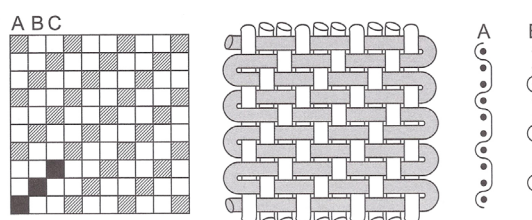


Figura 45 – Esquema do ligamento sarja.  
Fonte: Liger (2012).

esquerdo, caracterizado por uma textura formada pela menor inserção do fio no urdume.

### ► Ligamento Cetim

Consiste em uma ordem aritmética de 5 a 12 fios de urdume e trama. Essas disseminações de pontos formam um tecido liso com dois lados distintos, destacando o direito que adquire aspecto brilhoso.

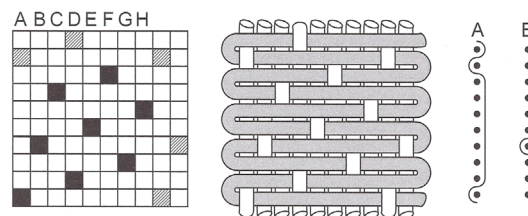


Figura 46 – Esquema do ligamento cetim.  
Fonte: Liger (2012).

As malhas são formadas por laçadas de um ou mais fios unidos entre si, onde as linhas horizontais são chamadas de carreiras e as verticais de fileiras. Na construção da malha, o fio que assume forma curva se entrelaça sem que exista um ponto de ligamento fixo, sustentando-se de maneira livre para se mover quando submetidos a tensões, caracterizando uma grande flexibilidade.



Figura 47 – Roupas tricotadas apresentando detalhes gráficos de um casado, Sonya Rykiel. Fonte: Udale (2009).

Elas podem ser produzidas através de processos manuais e mecânicos, onde os fios se interpenetram e se sustentam por meio de agulhas e podem ser classificadas de três maneiras: malharia por trama, onde o fio corre ao longo da carreira, malharia por urdume, processo parecido com a tecelagem e malharia mista.

Quadro 07 – Tipos de malhas. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009).

<b>POR TRAMA</b>	Formada por um único fio que corre continuamente ao longo da largura do tecido, podendo ser retilínea, saindo reto com bordas laterais ou circular, em tubo.
<b>POR URDUME</b>	Formada por fios que são entrelaçados no sentido do comprimento da malha, onde a largura é determinada pelo número de agulhas dispostas lado a lado, existentes em toda a largura da máquina.
<b>MISTA</b>	Formada quando tanto a malharia por trama quanto por urdume recebe a inserção periódica de um fio de trama com a finalidade de dar mais firmeza ao produto.

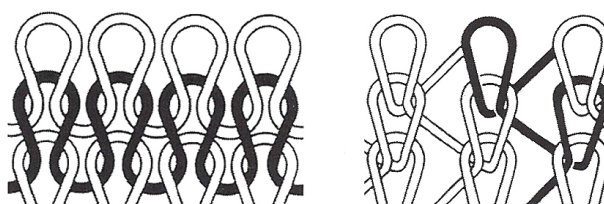


Figura 48 – Esquema da malharia por trama e urdume, respectivamente. Fonte: Jones (2005).

As malhas são superfícies consideradas muito confortáveis, devido sua porosidade e elasticidade, fazendo com que possam esticar quando tensionados, voltando a sua posição inicial e proporcionando um ótimo caimento. De acordo com Udale (2009), em contrapartida aos benefícios das malhas, por ser entrelaçada de modo frouxo, ela são mais propensas a formação de *pilling*<sup>5</sup> do que os fios fortemente entrelaçados dos tecidos tramados.

### 4.3 BENEFICIAMENTOS TÊXTEIS

O beneficiamento é uma das operações mais longas e importantes da tecelagem e engloba todos os processos aos quais os tecidos são submetidos com a finalidade de aprimorar as características visuais e táteis específicas dos produtos têxteis.

Acabamentos e tratamentos podem ser aplicados a um tecido em qualquer estágio da sua produção, seja na forma de fibra, fio, tecido ou na roupa final. Esses acabamentos podem destacar e alterar as qualidades do material têxtil para a moda. Características relacionadas à cor, à textura e ao desempenho podem ser adicionadas. (UDALE, 2009, p. 41) .

<sup>5</sup> Acúmulo de fibras na superfície do fio (formando bolinhas) que geralmente aparecem em tecido e malhas, naturais e sintéticos, devido ao atrito sofrido no uso e o desgaste nas lavagens.

Quadro 08 – Tipos de beneficiamentos têxteis: primeiras etapas. Fonte: Adaptado de Pezzolo (2009).

<b>DESENGOMAGEM</b>	Retira produtos que foram adicionados aos fios para aumentar sua resistência durante a tecelagem.
<b>ALVEJAMENTO</b>	Branqueamento químico que retira a cor amarela e marrom natural das fibras, removendo também impurezas que ainda possam existir.
<b>NAVALHAGEM</b>	Por corte, retira as pontas das fibras salientes na superfície do tecido, que além que apresentar um toque áspero causam problemas na perfeição dos estampados.
<b>FLAMBAGEM</b>	Por queima, elimina pontas de fibras que ainda permaceram na superfície do tecido.
<b>PREFIXAÇÃO</b>	Evita distorções como encolhimento ou alongamento causados pelos banhos aquecidos, principalmente as fibras sintéticas.
<b>TINTURA</b>	Proporciona cor ao tecido
<b>ESTAMPAGEM</b>	Através de vários processos, imprime desenhos decorativos sobre a superfície do tecido.

Após estas etapas, o tecido ainda pode ser submetido a outros processos que modificam sua aparência e adicionam novas propriedades a eles. Alguns desse acabamentos estão citados abaixo.

- ▶ Antifogo: evita que o tecido seja queimado.
- ▶ Antimanchas: repele sujeiras e impede a fixação de manchas.
- ▶ Anti-ruga: evita que o tecido amasse.
- ▶ Calandragem: passando por dois cilindros, sendo um deles aquecido o tecido adquire aspecto lustroso.
- ▶ Gofragem: cria efeitos de relevo na superfície do tecido.
- ▶ Prensagem permanente: garante estabilidade, forma e vincos permanentes em tecidos já confeccionados.
- ▶ Escovagem: melhora o toque e isolamento térmico por meio da escovação da superfície fibrosa.

Como o foco deste trabalho está na estampa, o beneficiamento têxtil que será estudado será a estampagem e seus processos.

### ▶ Estampagem

A partir da necessidade de se expressar através de desenhos e cores, muito antes do surgimento dos primeiros tecidos, os homens já pintavam seus corpos com pigmentos para ressaltar a beleza, distinguir as classes sociais e para se proteger. A pintura do corpo, posteriormente passou para o couro e, mais tarde, para os tecidos.



É certo que a grande maioria dos tecidos produzidos pela indústria têxtil são lisos, quer possuam ou não texturas que muitas vezes produzem efeitos especiais que possam ser interpretados ou vistos como estamparias. Mas a finalidade da verdadeira estamparia é a de tornar o tecidos mais atraente e chamar a atenção de um possível usuário e, claro, a de renovar a moda permanentemente e conquistar novas posições no mercado consumidor. (CHATAIGNIER, 2006, p. 81).

O termo estamparia deriva de *printwork*, palavra inglesa que significa trabalho pintado. De acordo com Chataignier (2006) “estampar ou imprimir designa de maneira genérica diferentes procedimentos que têm como finalidade produzir desenhos coloridos na superfície de um tecido”.

As primeiras estampas apareceram na Índia e Indonésia e no final da Idade Média, no século XV, os tecidos estampados foram levados para Europa, ganhando o resto do mundo. Estampar era considerado uma das mais exigentes técnicas têxteis, muito próximo da arte e tratava-se de uma combinação de reservas de pintura e estampagem com modelos, com motivos gravados em blocos de madeira. (YANAME, 2008).



Figura 49 – Processo de estampagem por carimbo. Fonte: Yaname (2008).

Ainda nessa época, os tecidos estampados eram usados somente pelas altas classes sociais. Artesãos indianos desenvolviam estampas especialmente para o mercado europeu, usando gravuras clássicas européias como modelos para os desenhos.

No século XVIII, com o aparecimento dos carimbos de metais “as técnicas foram aperfeiçoadas, fazendo com que certas manufaturas se tornassem famosas nesse tipo de trabalho”. (PEZZOLO, 2009, p. 185). Com a Revolução Industrial, na Inglaterra, o desenvolvimento têxtil foi pioneiro na produção em larga escala e a estamparia sofreu diversos avanços desde a sua fase inicial artesanal até os novos processos, como a invenção do cilindro para estampar, que deu início a uma nova fase da área têxtil.

Chataignier (2006, p. 83) ressalta ainda que “a contemporaneidade aprimora cada vez mais as técnicas e os estilos de estamparias, sem, no entanto, desprezar ensinamentos antigos e preciosos, capazes de agregar valores aos tecidos atuais”.

Conforme Rüttschilling (2007), a estamparia é a impressão de estampas sobre o tecido. Apesar do significado original da palavra se ater aos processos de impressão, pintura e desenho, o visual gráfico obtido sobre diversos tipos de tecidos pode ser desenvolvido através de outras técnicas. Cada um desses métodos cria um efeito diferente nos tecidos e podem ser divididos, de acordo com Chataignier (2006) em três diferentes procedimentos de impressão:

Quadro 09 – Procedimentos de impressão/estamparia. Fonte: Adaptado de Chataignier (2006).

<b>DIRETO</b>	Feito com motivos coloridos aplicados sobre o lado direito do tecido.
<b>CORROSSÃO</b>	Mistura de corantes que vaporizam e destroem, localizadamente, a tintura do tecido regenerando o fundo branco ou natural do tecido.
<b>FIO TINTO</b>	Desenhos formados por fios que já foram tinturizados anteriormente.

### ► Métodos diretos de estamparia

A estampa pode ser aplicada a superfície dos tecidos por meio de várias técnicas de impressão manual ou digital.

a) **Batik**: nascido na Índia, seu nome vem da palavra *batikken*, que significa desenho ou pintura com cera. Esse processo consiste em aplicar com a mão cera ou parafina quentes sobre o tecido, isolando as áreas em que a cor não deve atingir, removendo a cera após o tingimento com água quente. O processo é repetido de acordo com o número de cores usadas.

Pezzolo (2009, p. 187) observa que “esse método artesanal muitas vezes é associado à tinta aplicada com a mão e a detalhes estampados com auxílio de pranchas de madeira gravadas em relevo, usadas como carimbos”. Hoje é considerada uma maneira de expressão artística.

b) **Estamparia xilográfica**: também conhecido como carimbo, é considerada uma das primeiras formas de impressão. (UDALE, 2009). O desenho é esculpido na madeira, criando um relevo que quando revestido por tinta e pressionado contra o tecido forma a estampa.

Essa técnica permite estampar desenho com várias cores, dividindo o desenho em vários blocos, principalmente os de grandes proporções. Ainda é utilizado hoje em trabalhos com características artesanais.



Figura 50 – Blocos de xilogravura. Fonte: Udale (2009).

c) **Estamparia por quadros/serigrafia:** serigrafia ou *silkscreen* como também é chamada é um processo de impressão no qual a tinta é vazada – pela pressão de um rodo ou puxador – através de uma tela preparada. Este processo assemelha-se ao da fotografia.

Em resumo, o filme desenhado é posto sobre a tela de nylon, que recebeu uma fina camada de líquido (emulsão) sensível à luz. Dentro de uma caixa escura, a tela de nylon com o desenho é exposto à luz muito forte. Passando alguns minutos a emulsão que recebeu a luz seca e adere ao nylon e a que ficou protegida pelo desenho é retirada com água. O resultado é uma espécie de “peneira”, sendo que a parte desenhada está livre para a passagem da tinta e o restante está vedado pela emulsão.

Como o andamento desde projeto consiste em estudos experimentais com aplicações de estampas através deste método, vê-se a importância de definir alguns objetos e produtos essenciais para que se possa executar um bom emprego deste procedimento.



Figura 51 – Impressão por quadro manual. Fonte: Google Imagens (2013).

O uso extensivo da serigrafia nos mais variados setores industriais tem proporcionado o desenvolvimento de novos materiais métodos e equipamentos que, junto com as pesquisas de elaboração artística, abrem novos caminhos de aplicação da técnica na elaboração de produtos cada vez mais diferenciados.

Devido a sua versatilidade de aplicação sobre os mais variados tipos de matérias como tecidos, plásticos, cerâmicas e muitos outros, torna essa técnica uma das mais interessantes a serem usadas.

A trajetória da evolução do processo serigráfico acompanha os desenvolvimentos tecnológicos relativos à produção da imagem, desde a incorporação de processos fotográficos até os recursos digitais atuais. As possibilidades de aplicação sobre diferentes suportes e superfícies, de uso de uma grande diversidade de tintas e outros materiais para imprimir, de impressão de formatos em várias dimensões, de reprodução de imagens de diferentes origens, desde o desenho manual, passando pela imagem fotográfica até a imagem digital são alguns dos recursos explorados pelos artistas que utilizam a técnica, tanto na produção de gravuras e múltiplos, como na impressão sobre objetos tridimensionais, telas, instalações etc. (MACEDO, 2004).

Outro benefício que a serigrafia possui é o de poder ser utilizada como uma técnica de expressão artística. Mesmo hoje sendo voltada para setores como design, confecções, publicidade e promoções, enfim, relacionando-se ao consumo de grande escala, ela ainda pode ser feita manualmente, muitas vezes única, ou seja, um trabalho sempre diferente do outro, não sendo uma mera cópia, mas algo que possui uma alma de obra de arte.

Maria Alice de Macedo (2004) acrescenta também que além de ser um processo que beneficia a aplicação de tintas mais claras – como o branco – sobre um suporte escuro, viabiliza a impressão sobre suportes com características, dimensões e formas fora dos padrões convencionais de outros meios de impressão, possibilitando a edição de grandes e pequenas tiragens, sem limitação quanto ao número de impressões e permite o uso de uma grande variedade de tintas e outros materiais fluidos para imprimir.

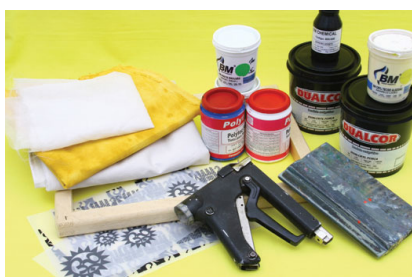


Figura 52 – Material para serigrafia. Fonte: Perinotto (2013).

Os principais materiais utilizados no processo da serigrafia são: arte final ou fotolito, tela ou quadro, mesa para gravação da tela, emulsão, tinta serigráfica, pigmentos, mesa de impressão, rodo e soprador.

d) **Impressão rotativa:** utilizada geralmente para estampas localizadas, em médias e grandes tiragens, envolve um série de telas giratórias que mecanicamente repetem a impressão com perfeição. O procedimento é basicamente o mesmo da estamparia por quadro manual, com telas gravadas com emulsão fotossensível, que possuem um rodo interno que se descola passando a tinta para o tecido. Segundo Udale (2009), “o processo rotativo é muito mais rápido e eficiente do que a serigrafia plana”.

e) **Estamparia cilíndrica:** atualmente é o processo considerado mais rápido, indicado para grandes quantidades de tecido corrido. É feita com o uso de cilindros, geralmente feitos de cobre ou níquel, bastante resistentes, gravados com perfurações onde é depositada a tinta que passa para o tecido. Cada cor corresponde a um cilindro e o processo de gravação pode ser digital (a laser), cera ou manualmente utilizando fotolitos.

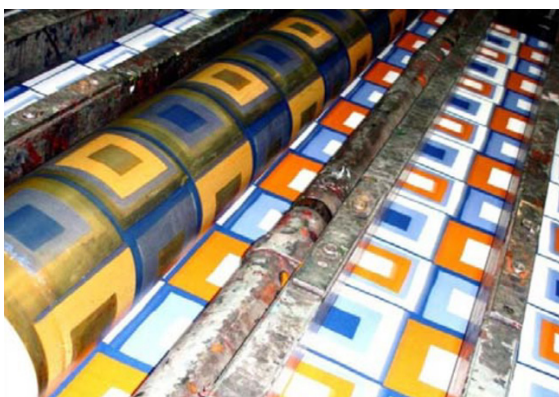


Figura 53 – Estamparia corrida de cilindro. Fonte: Pippi (2010).

A estamparia por cilindro apresenta muitas vantagens em relação a que utiliza quadros, pois “elimina o encaixe de quadros, aumenta a rapidez da produção, estampa qualquer tipo de desenho, oferece maior nitidez e permite grande variedade de cores”. (PEZZOLO, 2009, p. 193).

f) **Impressão por transferência:** Processo onde um papel (pré-impresso com tinta sublimática) é colocado sobre o tecido, com o lado colorido para baixo, e submetido à pressão e alta temperatura, submetendo o pigmento à passagem do estado sólido para o estado gasoso, assegurando que o pigmento penetre no tecido e se isole dentro da fibra.



Segundo Udale (2009, p. 92) essa reação só é possível em tecidos sintéticos. Para a impressão em tecidos naturais é necessário que ele passe por um processo químico de revestimento, o que aumenta os custos. As vantagens desse método são a rapidez com que pode ser produzido e nitidez do desenho sobre o tecido.

g) **Impressão digital:** Processo semelhante à impressão a jato de tinta sobre o papel. Acontece através de uma impressora que imprime no tecido o desenho digital. Esse tipo de impressão possibilita ao designer criar diretamente no computador, sem limites de tamanhos e cores, estampando imagens em alta resolução, proporcionando uma nova linguagem visual ao design de superfície. Porém, por ser uma tecnologia recente, ainda é um processo lento e de alto custo.



Figura 54 – Estamparia digital. Fonte: Rigon (2012).

A impressão digital, segundo Rigon (2012, p. 50) “acarreta menos danos ao meio ambiente que os métodos de estamparia tradicionais”, reduzindo a quantidade de resíduos de tinta, evitando o desperdício e corantes e consumindo menos eletricidade.

Ainda de acordo com Pippi (2010), a impressão pode ser usada em diversos tipos de tecidos naturais, como o algodão, linho e seda e também em tecidos sintéticos como poliamida e poliéster, no entanto com processos menos ecológicos, com a utilização de solventes.

Para imprimir as estampas criadas para este trabalho serão utilizados dois dos processos citados acima: serigrafia manual e impressão digital. Estes processos foram escolhidos devido ao tipo de tecido usado e para atingir o resultado visual e tátil dos desenhos criados.



## Capítulo 5

# PROCESSO CRIATIVO: DO LÁPIS À PASSARELA

Nos capítulos anteriores, foram contempladas as questões teóricas fundamentais que serviram de base para o processo de criação da coleção de estampas. No decorrer da pesquisa foram expostos assuntos que delinearão o foco do trabalho em questão, definindo com coerência a coleção apresentada e seu referencial temático. Todo o processo projetual será explanado passo-a-passo neste capítulo.

Inicialmente serão definidas características que contemplam a coleção: conceito, tema, segmentação de mercado, público-alvo, painéis referenciais, cartelas de cores e de tecidos. Por fim, serão apresentados os métodos de criação e produção das peças, apresentando respectivamente os resultados finais.

### 5.1 DEFININDO A COLEÇÃO

► **Conceito:** A chita já vestiu da elite europeia até os escravos e trabalhadores brasileiros. Visto hoje mais como estampa do que como tecido, a chita renasce do folclore, resgatando sua importância para a cultura brasileira.



Figura 55 – Painel conceitual. Fonte: Google imagens (2013).

A proposta da coleção é reviver a chita como estampa em tecidos mais nobres e resistentes compondo quatro diferentes linhas nomeadas de acordo com o tipo de flor que ilustra a estampa: Calêndula, Hibisco, Lírio e Papoula. Estas espécies foram escolhidas a partir do olhar e percepção das flores nas estampas de chitas já existentes.

► **Segmentação de mercado:** Dificilmente um único produto irá satisfazer as necessidades de um mercado. Os consumidores, cada vez mais exigentes, procuram artigos com os quais se identificam, valorizando características específicas que podem não ter tanto valor para outros grupos. Assim, a segmentação de mercado visa dividir o mercado em grupos, com desejos de compra e necessidades semelhantes.

Para Cobra (2007, p. 99) “a segmentação de mercado é uma das ferramentas mais utilizadas em marketing com o objetivo de conquistar mercados específicos e fincar bandeiras nestes”.

O mercado é constituído de clientes, que diferem uns dos outros de uma ou mais maneiras. Eles podem diferir em seus desejos, recursos, localizações e atitudes e práticas de compra. Por meio da segmentação de mercado, os profissionais de marketing devem dividir mercados grandes e heterogêneos em segmentos menores que podem ser alcançados de maneira mais eficiente e efetiva com produtos e serviços que correspondam às suas necessidades específicas [...] (KOTLER e ARMSTRONG, 2007).

Para o segmento de vestuário o grande desafio é a busca pela diferenciação. Como dito no capítulo anterior, o sistema da moda é um área efêmera, em constante mudança guiada por tendências. Busca-se então segmentar o mercado de acordo com a teoria do *slow design*, desacelerando o mercado da moda, criando um *mix* de produtos casuais mais duráveis.

A segmentação que a presente proposta busca atingir é de consumidores conscientes, que mesmo dentro do *prêt-à-porter* procuram produtos de qualidade (visual e material), criados artesanalmente, visando a estética não somente como uma tendência, mas como arte, tendo como base temas culturais.

► **Público-alvo:** Para a definição de um determinado tipo de público deve-se levar em conta não só seu estilo de vida como também sua personalidade e mais uma série de aspectos que caracterizam esse consumidor. Para Cobra (2007), essa definição é atendida destacando os seguintes aspectos:

Demográficos - Idade, sexo, profissão, renda, classe social, escolaridade;  
 Geográficos - região, estado, município, cidade, bairros, domicílios, densidade populacional, clima, áreas residenciais e comerciais, além das áreas na cidade que são reservadas para serviços;  
 Psicográficos (ou comportamentais) - comportamento de compra com base em conhecimento do produto, conhecimento da moda, aceitação da moda, atitudes e reações aos apelos e conceitos da moda. (COBRA, 2007, p. 103).

Dentro do segmento selecionado, define-se um público-alvo feminino, caracterizado por uma mulher moderna, romântica, alegre, dinâmica e sintonizada com o mundo, buscando estilo próprio na hora de se vestir. Pertencentes a classe B e C, são mulheres com valores sólidos, engajadas em projetos sociais e buscam sempre formas de contribuir dentro das suas possibilidades.

Para melhor esclarecer o perfil da consumidora, criou-se um painel com imagens que ilustram características do público que a coleção pretende abranger.



Figura 56 – Painel de estilo de vida do consumidor. Fonte: Google imagens (2013).

### ► Cartela de cor:

Para ter bons resultados no design de uma coleção têxtil e de moda, a cor é um elemento fundamental para a percepção de uma coleção, pois é o que o cliente vê primeiro. Várias razões motivam a escolha de uma cor: ela pode se relacionar a uma estação, ao perfil do cliente, ao tipo de tecido disponível ou ao conceito do designer, bem como ser influenciada por informações de tendência. O designer ainda tem a possibilidade de produzir uma coleção que combinará com as cores previstas para uma estação específica. (UDALE, 2009, p.112)

Na indústria têxtil, pesquisas indicam que a primeira reação recebida pelo consumidor é causada pela cor (JONES, 2005). As pessoas reagem emocionalmente, intuitivamente e até fisicamente às cores, que possuem significados específicos dependendo do contexto em que estão inseridas.

Na estamparia, o grande número de possibilidades de usos da cor faz com que ela ganhe papel fundamental na criação do desenho. Uma mesma combinação de cores pode gerar diversas interpretações, e dependendo de como são ordenadas podem interferir na harmonia do conjunto, que é o “resultado de uma perfeita articulação visual na integração e coerência formal das unidades ou partes daquilo que é apresentado, daquilo que é visto” (GOMES, 2004 apud ROCHA; QUEIROZ, 2010, p. 3).

Na chita, o equilíbrio da harmonia entre as cores quentes, frias e opostas contribuem para a continuidade da forma. Ainda segundo Gomes (2004 apud ROCHA; QUEIROZ, 2010, p. 3) “a boa continuidade, ou boa continuação, é a impressão visual de como as partes se sucedem através da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupção na sua trajetória ou na sua fluidez visual”.

No Brasil, nascida como um tecido popular, a chita traz na sua identidade visual muitas cores, representando a trajetória da alma brasileira, carregando uma carga cultural muito forte. Distante de tons sóbrios, as cores da chita remetem a sensações de bem-estar e estão intimamente ligadas à natureza.

A cartela de cores de cada uma das linhas da coleção de estampas acompanha as características históricas da chita. Mesmo em tons mais baixos, apresenta o colorido em harmonia com a forma, valorizando e dando dinamismo a coleção.



Figura 57 – Cartela de cor: Linha Calêndula.



## LINHA PAPOULA



C90 M:50 Y:67 K:50 PANTONE 3302 C	C78 M:38 Y:53 K:6 PANTONE 486 C
C20 M:65 Y:100 K:0 PANTONE 7412 C	C45 M:45 Y:100 K:20 PANTONE 119 C
C13 M:43 Y:32 K:0 PANTONE 7427 C	C11 M:81 Y:51 K:0 PANTONE 702 C
C12 M:37 Y:35 K:0 PANTONE 484 C	C80 M:45 Y:100 K:50 PANTONE 357 C

Figura 58 – Cartela de cor: Linha Papoula.

## LINHA LÍRIO



C38 M:16 Y:100 K:0 PANTONE 383 C	C10 M:0 Y:70 K:0 PANTONE 3935 C
C70 M:93 Y:34 K:24 PANTONE 668 C	C60 M:73 Y:20 K:3 PANTONE 667 C
C76 M:73 Y:46 K:40 PANTONE 432 C	C70 M:70 Y:25 K:5 PANTONE 5275 C
C55 M:36 Y:76 K:15 PANTONE 8321 C	C36 M:11 Y:45 K:0 PANTONE 5787 C

Figura 59 – Cartela de cor: Linha Lírio.

## LINHA HIBISCO



C13 M:93 Y:100 K:5 PANTONE 180 C	C0 M:80 Y:90 K:0 PANTONE 171 C
C38 M:44 Y:100 K:13 PANTONE 126 C	C4 M:33 Y:100 K:0 PANTONE 143 C
C62 M:33 Y:100 K:15 PANTONE 7491 C	C42 M:15 Y:73 K:0 PANTONE 577 C
C59 M:90 Y:36 K:80 PANTONE 533 C	C21 M:44 Y:94 K:5 PANTONE 7510 C

Figura 60 – Cartela de cor: Linha Hibisco.



► **Cartela de tecidos:** Para a escolha dos tecidos levou-se em conta a durabilidade das fibras naturais. Os tecidos naturais além de serem mais confortáveis, flexíveis e de toque agradável são mais resistentes que os sintéticos, que formam *pilling* facilmente. Também por derivar de fibras naturais ajudam o corpo respirar, trocando calor com o meio.

Cada linha trabalha com um tipo de superfície, sendo selecionados três diferentes tipos de fibras:

► **Algodão:** Segundo Chataignier (2006, p. 39) o “algodão é a fibra mais usada no mundo” que se desenvolve no algodoeiro, planta do gênero *Gossypium*, crescendo junto às sementes, dentro de uma espécie de cápsula que se abre quando madura. Sua propriedade é definida de acordo com o comprimento de sua fibra, pois quanto mais longa é a fibra, mais forte e maior é a sua qualidade.



Figura 61 – Plantação de algodão. Fonte: Pezzolo (2009).

Atualmente é a fibra mais utilizada também na fabricação de tecidos. Para Pezzolo (2009, p. 43) esse uso se deve por diversas razões, como o “baixo custo, não requer preparação mecânica nem tratamento químico custoso, é lavável e mais resistente que a lã”. Além disso têm propriedades que permitem que a pele respire, ideal para climas quentes, absorvendo a umidade e secando rapidamente.

Sua popularidade baseia-se na sua alta versatilidade. Mesmo existindo algodões naturalmente coloridos, com características mais sustentáveis para a fabricação de tecidos, as fibras de algodão pode ser tingidas e alvejadas, tornando-se um produto lavável e de grande absorção. Ainda de acordo com Pezzolo (2009, p. 44) “na tecelagem, mostra-se perfeita na combinação com inúmeras outras fibras, incluindo as sintéticas e artificiais”.

Para este projeto foram utilizados dois tipos de tecidos produzidos com fibras de algodão: a cambraia e o cetim.

- ▶ Cambraia de algodão: tecido leve, fino e transparente de padronagem tafetá. Produzido por tecelagem plana, recebe um tratamento de goma. Bastante usado em camisas e blusas finas.
- ▶ Cetim de algodão: Tecido liso com aparência brilhante com toque fluido e macio. Dependendo a matéria, torção e tipo de acabamento podem também ter aparência semi-opaca e opaca.

Figura 62 – Amostra de Cambraia de Algodão: Linha Calêndula e Cetim de Algodão: Linha Lírio e Hibisco.

- ▶ **Linho:** com propriedades semelhantes ao algodão, o linho também é uma fibra natural vegetal, extraído de uma planta da espécie *Linum usitatissimum*.



Figura 63 – Fragmentos de tecido de linho enrolados e mantido por cordões da mesma fibra torcida.  
Fonte: Pezzolo (2009).

“A indústria têxtil representa o principal mercado para as fibras de linho”. (PEZZOLO, 2009, p. 77). Com o aperfeiçoamento técnico nesse ramo foram desenvolvidos diversos tecidos de linho com características ímpares que os diferenciam dos demais.

Chataignier (2006, p. 32) afirma que o toque do linho é “macio e sua fibra possui discreto brilho natural absorvendo bem a umidade, com indicação de uso em climas quentes”, além disso sua secagem é rápida, tem bom caimento, elasticidade e resistência.

Devido a todos esses valores referente a conforto, estética e funcionalidade o linho é considerado um tecido nobre, tendo seu uso limitado devido aos altos custos no mercado.

Figura 64 – Amostra de Linho: Linha Papoula.

► **Seda:** é a mais nobre das fibras, de origem animal, obtida através do bicho-da-seda apresenta como característica a leveza, o brilho e o acabamento primoroso. O inseto produz um casulo de onde se retira o fio que pode medir de 400 a 1.400 metros. Segundo Udale (2009, p. 45) “a seda cultivada é mais resistente que a seda obtida na natureza”.



Figura 65 – Casulos do bicho-da-seda. Fonte: Google imagens (2013).

O tipo de fio, entrelaçamento e espessura são as características que influenciam na aparência do tecido. A seda possui qualidade de elasticidade, leveza, flexibilidade e durabilidade, protege contra o calor, o frio, umidade e transpiração. Pezzolo (2009, p. 104) diz que o tecido de seda pode ser “fosco, brilhante, transparente, liso, áspero, com bom caimento, armado, pesado, leve, etc”.

Assim como o linho também é considerada uma fibra nobre e apesar de ser forte é um tecido muito delicado usado largamente na alta-costura e em peças com altos custos.

Figura 66 – Amostra de Seda.

## 5.2 PROCESSO CRIATIVO E PRODUÇÃO DE MODELOS

Segundo Rubim (2010, p. 43) pode-se considerar um trabalho como design de superfície “quando se tratar de resultado de um projeto oriundo de processo criativo, original e único”.

Para a criação das linhas da coleção de estampas foram selecionadas imagens que mostram diferentes posições das flores. A partir das imagens, foram feitos desenhos de observação capturando os detalhes da flor. Esse exercício serve para coletar dados através da percepção visual da forma.

Na etapa seguinte os desenhos de observação foram reproduzidos e submetidos a testes de cor com diferentes materiais a fim de encontrar a técnica que mais se adequasse ao conceito pretendido. Ao fim dessa etapa os desenhos foram escaneados, tratados digitalmente em programas gráficos para virar estampa.

Os programas computacionais ampliam as possibilidades práticas e criativas, são capazes de executar funções correspondentes às exigidas pela sintaxe visual do design de superfície. [...] Permitem a elaboração e finalização dos projetos de maneira mais ágil, segura e barata. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 75)

A digitalização de todos os desenhos e estudos que fizeram parte do processo criativo da criação das estampas estão em anexo no final deste trabalho.

### 5.2.1 Linha Calêndula

De nome científico *calendula officinalis*, a flor calêndula, conhecida popularmente como bem-me-quer, é uma planta com propriedades medicinais sendo utilizada para diversos fins terapêuticos. A flor é encontrada na coloração amarelo-alaranjada e se caracteriza pelo perfume e folhas macia.

Pertencente à família das margaridas, esta flor está intimamente relacionada com o sol, abrindo suas pétalas quando sol nasce e fechando assim que ele se põe. Por essa associação, seu nome deriva da palavra latina *calendae*, que significa primeiro dia de cada mês, da onde provém também a palavra calendário, que é um sistema de tempo baseado no ciclo solar.

Assim a Linha Calêndula abre a coleção trazendo na cartela cores vibrantes em tecidos leve para os verões quentes. Seu desenho retrata principalmente as muitas pétalas da flor, resultando em estampas delicadas e cheias de expressão. A linha contempla uma estampa impressa digitalmente e outra impressa artesanalmente em cambraia de algodão.



Figura 67 – Painel Linha Calêndula. Fonte: Google imagens (2013).

**Desenhos de observação.** Material: grafite.



Figura 68 – Desenhos de observação.

**Colorização a mão livre.** Material: lápis de cor.



Figura 69 – Desenhos coloridos.



► **Desenvolvimento estampa 01:** Chitão de Calêndula

O estilo selecionado para essa estampa foi o tratamento digital das flores pintadas manualmente, utilizando as formas lateral e frontal da flor. O *rapport* de tamanho 30x30 cm é construído organizando as flores de forma livre, rotacionando os elementos para criar dinamismo à estampa. Este desenho será impresso em processo digital em cambraia de algodão, e uma versão de fundo claro das bandeiras em seda pura.



Figura 70 – Elemento flor: Calêndula 01.

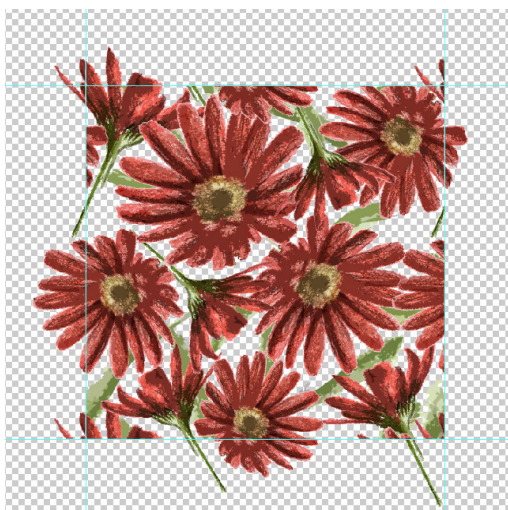


Figura 71 – Construção do *rapport*.



Figura 72 – *Rapport* final – 30x30cm.





Figura 73 – Repetição do *rapport* e bandeira.

► **Desenvolvimento estampa 02: Chita de Calêndula**

O estilo selecionado para essa estampa, diferente da anterior, teve que ser adaptado para o processo da serigrafia. A flor que antes apresentava a expressividade do traço manual foi estilizada para se adequar a técnica proposta. Esta estampa será impressa no processo a quadro manualmente em cambraia de algodão.





Figura 74 – Estilização da forma para serigrafia.

Os desenhos a linhas e a cores foram escaneados e tratados digitalmente, separando as formas por cores e preparando o desenho para gravar na tela.

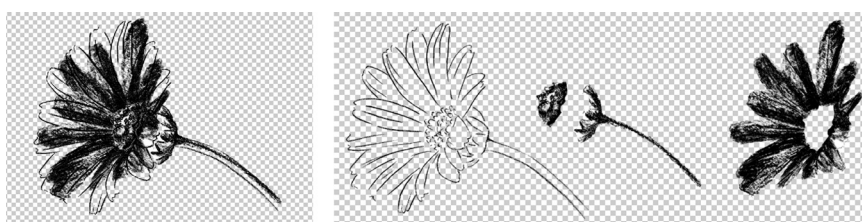


Figura 75 – Elemento flor: Calêndula 02. Adaptação do desenho para serigrafia e separação de cores.



Figura 76 – Construção do *rapport*.



Figura 77 – *Rapport* final – 20x20cm.

O resultado final dos fotolitos impressos é apresentado nas imagens seguintes.

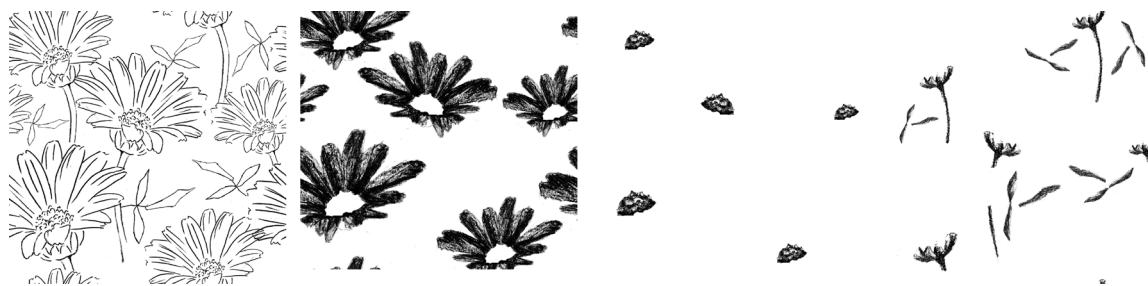


Figura 78 – Fotolitos referentes às 4 cores da estampa.

Neste caso de *rapport* para serigrafia, quando ele exige uma continuidade, são necessárias algumas adaptações para resolver possíveis problemas de encaixe. Sendo assim o *rapport* é modificado manualmente com recorte e fita durex transparente, deixando o desenho como no exemplo abaixo.

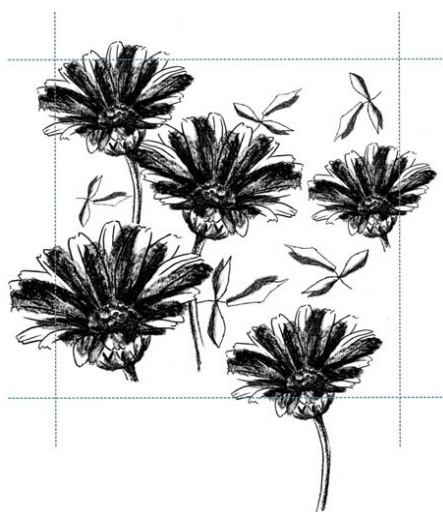


Figura 79 – *Rapport* adaptado para o encaixe.

A partir da cartela de cores são selecionados os tons de cor que serão feitos através de pigmentos para colorir o tecido e as bandeiras.





Figura 80 – Repetição do *rapport* e bandeiras.

### 5.2.2 Linha Papoula

A papoula é uma flor da família *papaveraceae*, encontrada em grande quantidade no hemisfério norte, sendo cultivada principalmente para ornamentação e uso medicinal, servindo como sedativo e aliviando sintomas como os de asma e espasmos.

Uma das características visuais mais marcantes da papoula é o caule reto com muitas ramificações, criando uma bela composição com as pétalas, que podem ser vermelhas ou brancas.



Deste modo a Linha Papoula se apresenta na coleção com uma composição de seu caule e pétalas, formando entrelaces em uma complexa rede, com uma cartela de cor contrastante, combinando cores quentes e frias. A linha contempla duas estampas impressas digitalmente, uma em linho e outra em forma de barrado em seda.



Figura 81 – Pannel Linha Papoula. Fonte: Google imagens (2013).

**Desenhos de observação.** Material: grafite.



Figura 82 – Desenhos de observação.

**Colorização a mão livre.** Material: lápis de cor.



Figura 83 – Desenhos de observação.

► **Desenvolvimento estampa 03:** Chita de Papoula

O estilo selecionado para a construção desta estampa foi o tratamento digital das flores pintadas manualmente, utilizando um único desenho que contém várias faces da flor. O *rapport* de tamanho 45x45 cm é construído com o entrelace das flores e do caule, formando uma rede onde somente alguns elementos ganham preenchimento. O fundo é elaborado com o mesmo desenho das pétalas como textura. Este desenho será impresso em processo digital em linho, e uma versão de fundo claro das bandeiras em seda pura.



Figura 84 – Elemento flor: Papoula 03.

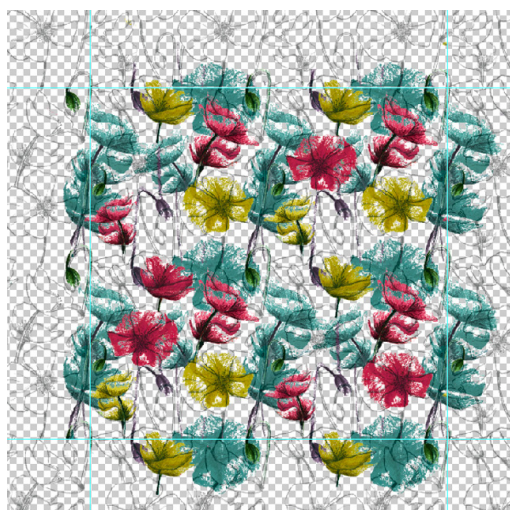


Figura 85 – Construção do *rapport*.

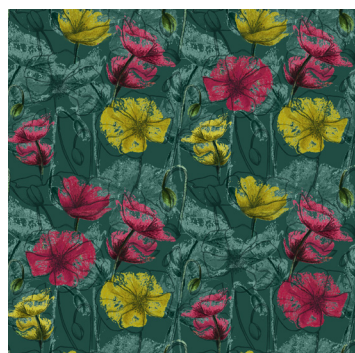


Figura 86 – *Rapport* final – 45x45cm.





Figura 87 – Repetição do *rapport* e bandeiras.

► **Desenvolvimento estampa 04:** Barrado de Papoula

Nesta estampa o mesmo elemento da Chita de Papoula é usado para a construção de um barrado. O *rapport* de tamanho 25x25 cm é construído horizontalmente preservando a cartela de cores da estampa anterior, mantendo a transparência do fundo e destacando as linhas que controem o desenho. Esta estampa será impressa digitalmente no tecido de seda.



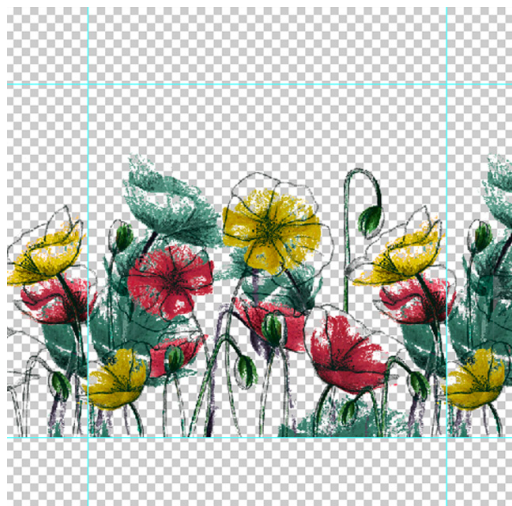


Figura 88 – Construção do *rapport*.



Figura 89 – *Rapport* final – 25x25cm.



Figura 90 – Repetição do *rapport*.

### 5.2.3 Linha Lírio

Lírio é o nome dado a flor de *lilium* que pertence à família *liliaceae* e tem origem nas regiões do Hemisfério Norte. Eles apresentam folhas grandes uniformemente distribuídas ao longo da haste. As flores terminais, podem ser solitárias ou em grupos, dependendo da variedade e são muito perfumadas. O lírio sempre foi visto como o símbolo da pureza e é uma das flores mais antigas do mundo, possuindo com grande variedade de espécies perfumadas e muito cultivadas como ornamentais.

Assim a Linha Lírio apresenta estampas delicadas com flores em tons de lilás e azul, valorizadas por um contorno branco que compõe toda a sutileza do desenho. A linha contempla duas estampas, um chitão impresso digitalmente em seda, uma chitinha somando o digital com intervenções de serigrafia em cetim.



Figura 91 – Painel Linha Lírio. Fonte: Google imagens (2013).

**Desenhos de observação.** Material: grafite.



Figura 92 – Desenhos de observação.



**Colorização a mão livre.** Material: lápis de cor.



Figura 93 – Desenhos coloridos.

► **Desenvolvimento estampa 05:** Chitão de Lírio

Para essa estampa foram desenhadas três diferentes posições da flor, produzindo um movimento de rotação ao desenho. O fundo da estampa foi trabalhado com o mesmo preenchimento das flores como textura e as diferenças de escala das flores torna o *rapport* mais dinâmico. Esta estampa será impressa no processo digital em seda.



Figura 94 – Elemento flor: Lírio 05.

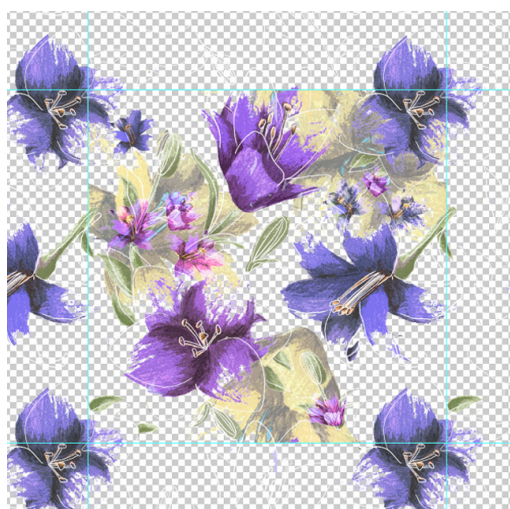


Figura 95 – Construção do *rapport*.





Figura 96 – *Rapport* final – 30x30cm.

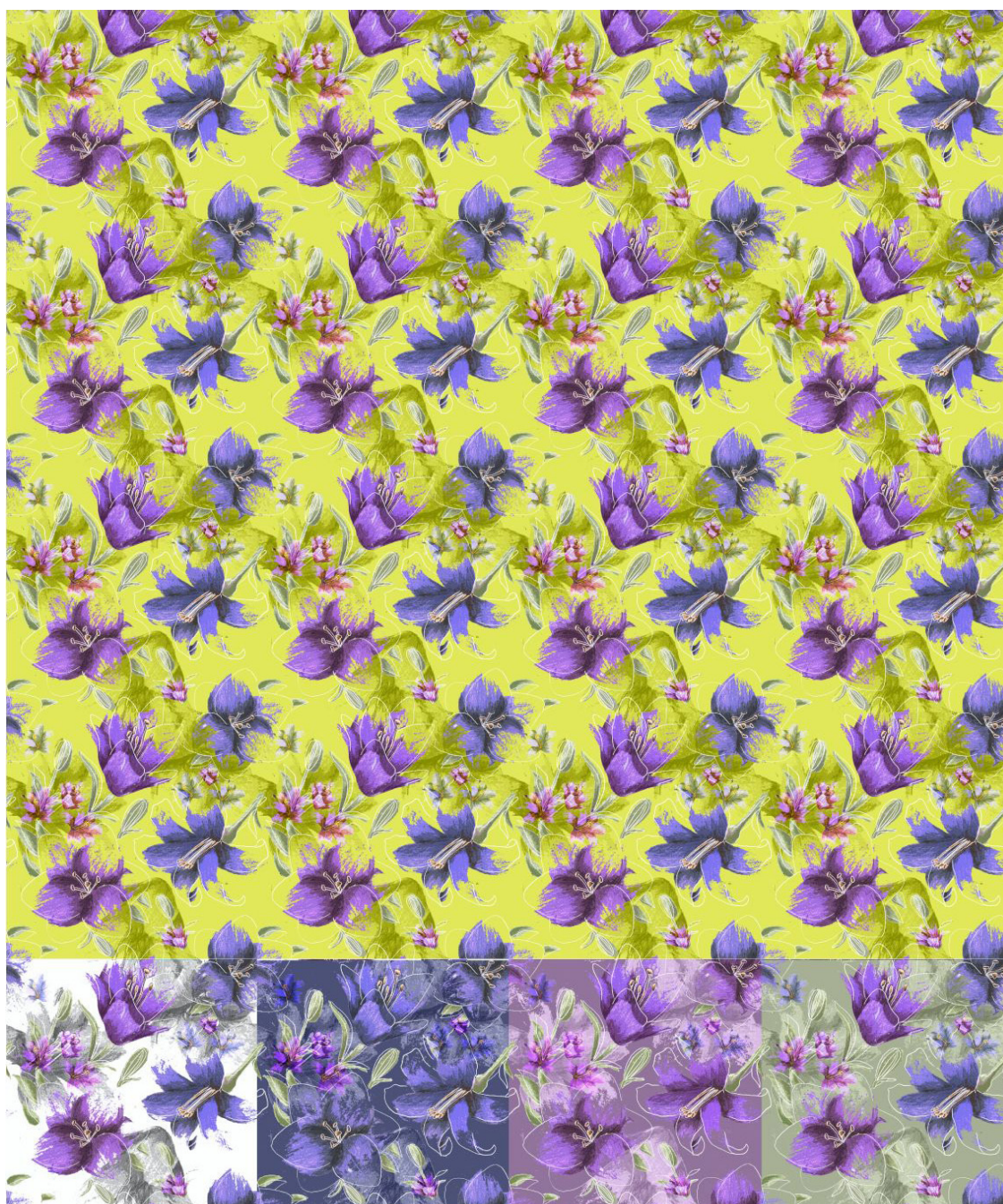


Figura 97 – Repetição do *rapport* e bandeiras.



► **Desenvolvimento estampa 06:** Chitinha de Lírio

Para Chitinha de Lírio serão usados dois processos de impressão. O fundo da estampa tem o desenho do *rapport* como textura trabalhada com a mesma cor de fundo impressa digitalmente sobre o tecido. A segunda camada de cor será feito com serigrafia manual com quatro cores. Essa união do digital e manual soma valor à estampa produzindo efeitos diferentes de toque sobre o cetim.



Figura 98 – Elemento flor: Lírio 06.

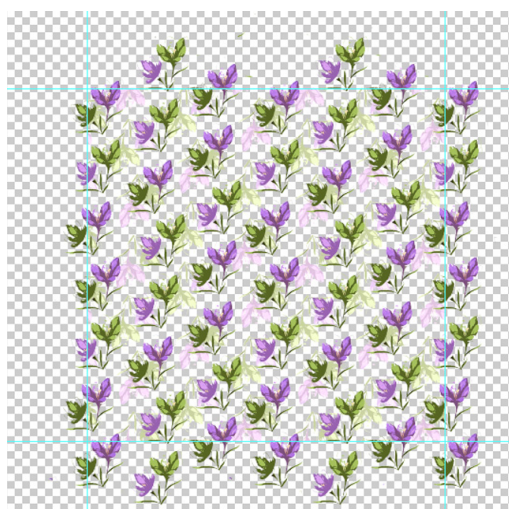


Figura 99 – Construção do *rapport*.



Figura 100 – *Rapport* final – 25x25cm.

Finalizado o *rapport* o fundo foi separado pra a impressão digital.



Figura 101 – Impressão digital do fundo da estampa.

Na a segunda etapa o elemento flor 06 foi dividido em duas cores para a serigrafia.

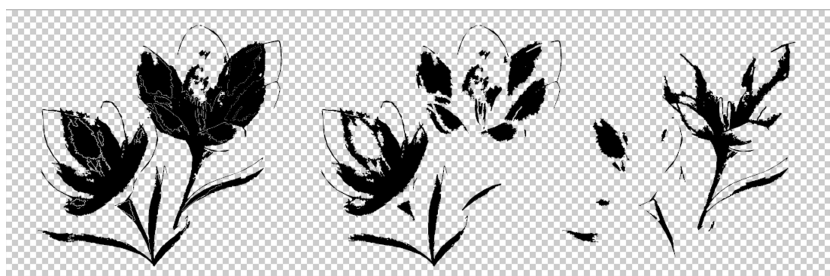


Figura 102 – Adaptação do desenho para serigrafia e separação de cores.

Para facilitar a impressão o *rapport* foi refeito sendo repetido doze vezes para a gravação das telas. O resultado final dos fotolitos impressos é apresentado nas imagens seguintes.



Figura 103 – Fotolitos referentes às 4 cores da estampa.

Neste caso, assim como na Chita de Calêndula, também deve-se ter cuidado com a continuidade da estampas, sendo necessárias algumas adaptações para resolver possíveis problemas de encaixe.



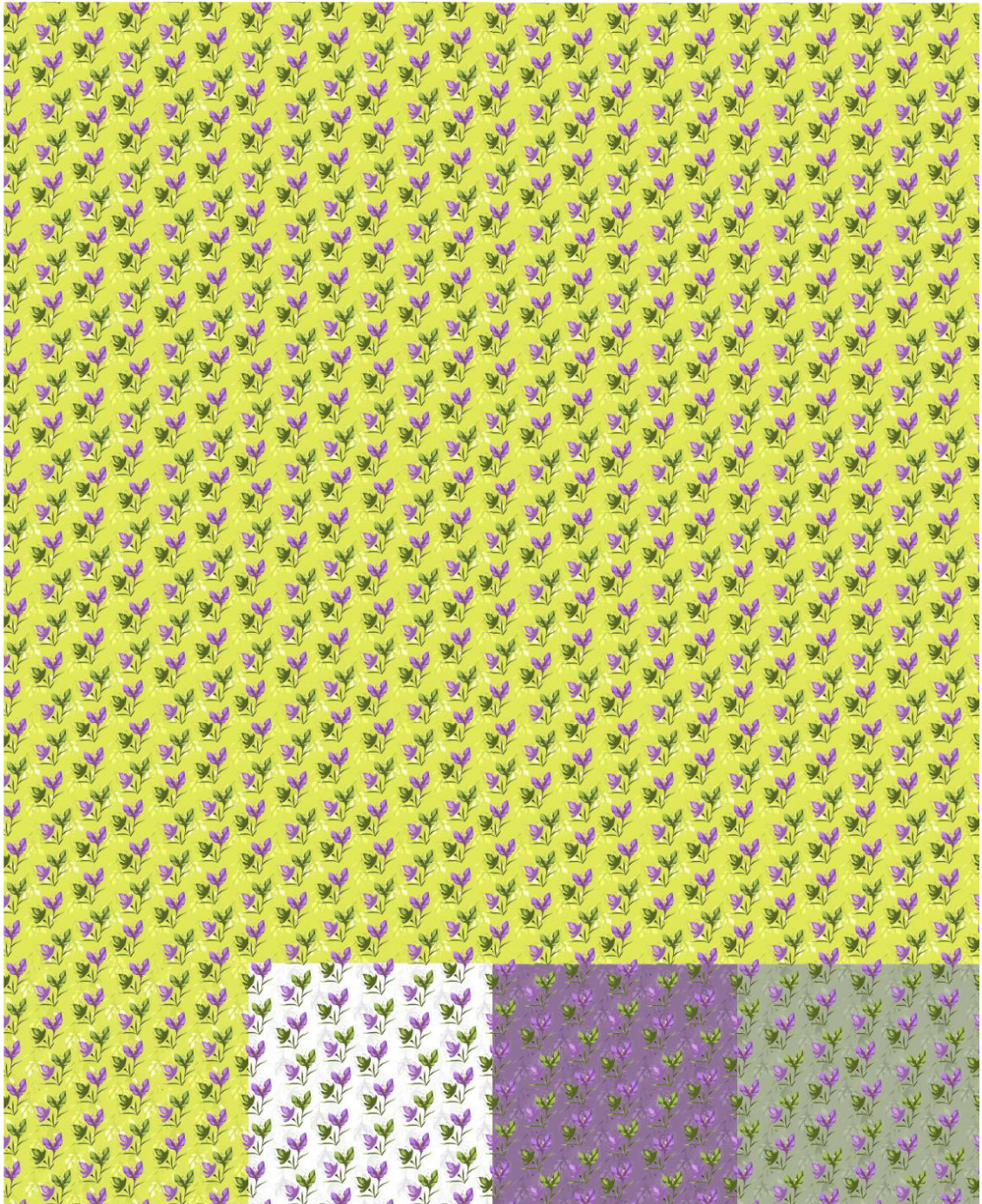


Figura 104 – Repetição do *rapport* e bandeiras.



### 5.2.4 Linha Hibisco

O Hibisco da família das *Malvaceae*, é uma flor com pétalas e folhas exuberantes. Encontrada em maior quantidade nas regiões tropicais e subtropicais o hibisco é a flor que melhor ilustra o verão, e é muito encontrada em estampas de chita.

Suas folhas possuem uma cor verde com alto brilho, enquanto suas pétalas, que podem chegar a medir doze centímetros, possuem cores e tonalidades muito intensas e vivas. A variedade de cores das flores Hibisco compreende o laranja-brilhante, rosado e diversas tonalidades do vermelho.

A Linha Hibisco fecha a coleção com estampas de maior contraste apresentando as pétalas e folhas da flor. A linha contempla duas estampas, um chitão e uma chitinha, impressas digitalmente em cetim de algodão.



Figura 105 – Painel Linha Hibisco. Fonte: Google imagens (2013).

**Desenhos de observação.** Material: grafite.



Figura 106 – Desenhos de observação.

**Colorização a mão livre.** Material: lápis de cor.



Figura 107 – Desenhos coloridos.

► **Desenvolvimento estampa 07:** Chita de Hibisco.

A estampa Chita de Hibisco utiliza um desenho único da flor rotacionando a forma para montar o *rapport*. A estampa apresenta a flor nas cores quentes vermelho e amarelo em alto contraste com o fundo azul escuro. Nas bandeiras são modificadas as cores dos fundos de acordo com a cartela. Esta estampa será impressa em cetim.



Figura 108 – Elemento flor: Hibisco 07.

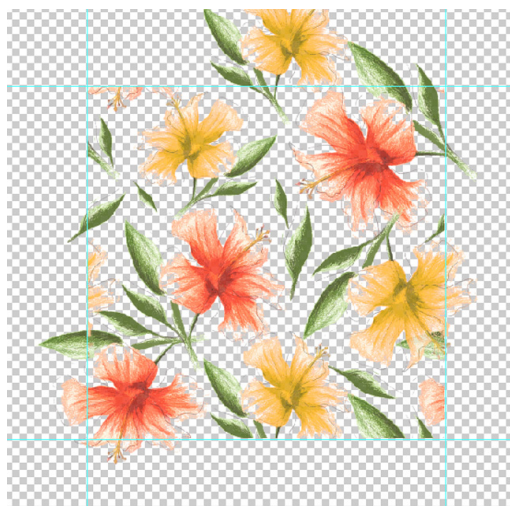


Figura 109 – Construção do *rapport*.





Figura 110 – *Rapport* final – 15x15cm.



Figura 111 – Repetição do *rapport* e bandeiras.

► **Desenvolvimento estampa 08:** Chitinha de Hibisco

A estampa Chitinha de Hibisco complementa a estampa anterior utilizando a mesma flor em menor escala. O *rapport* disponibiliza as flores em linhas horizontais, rotacionando e espelhando o desenho. As bandeiras são trabalhadas com as mesmas variação de cor, todas em cetim de algodão.

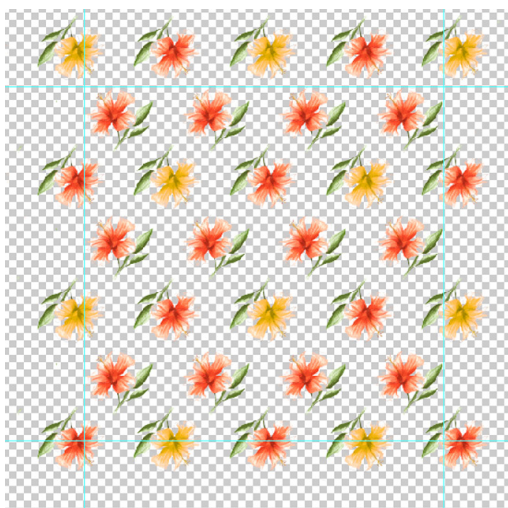


Figura 112 – Construção do *rapport*.



Figura 113 – *Rapport* final – 15x15cm.



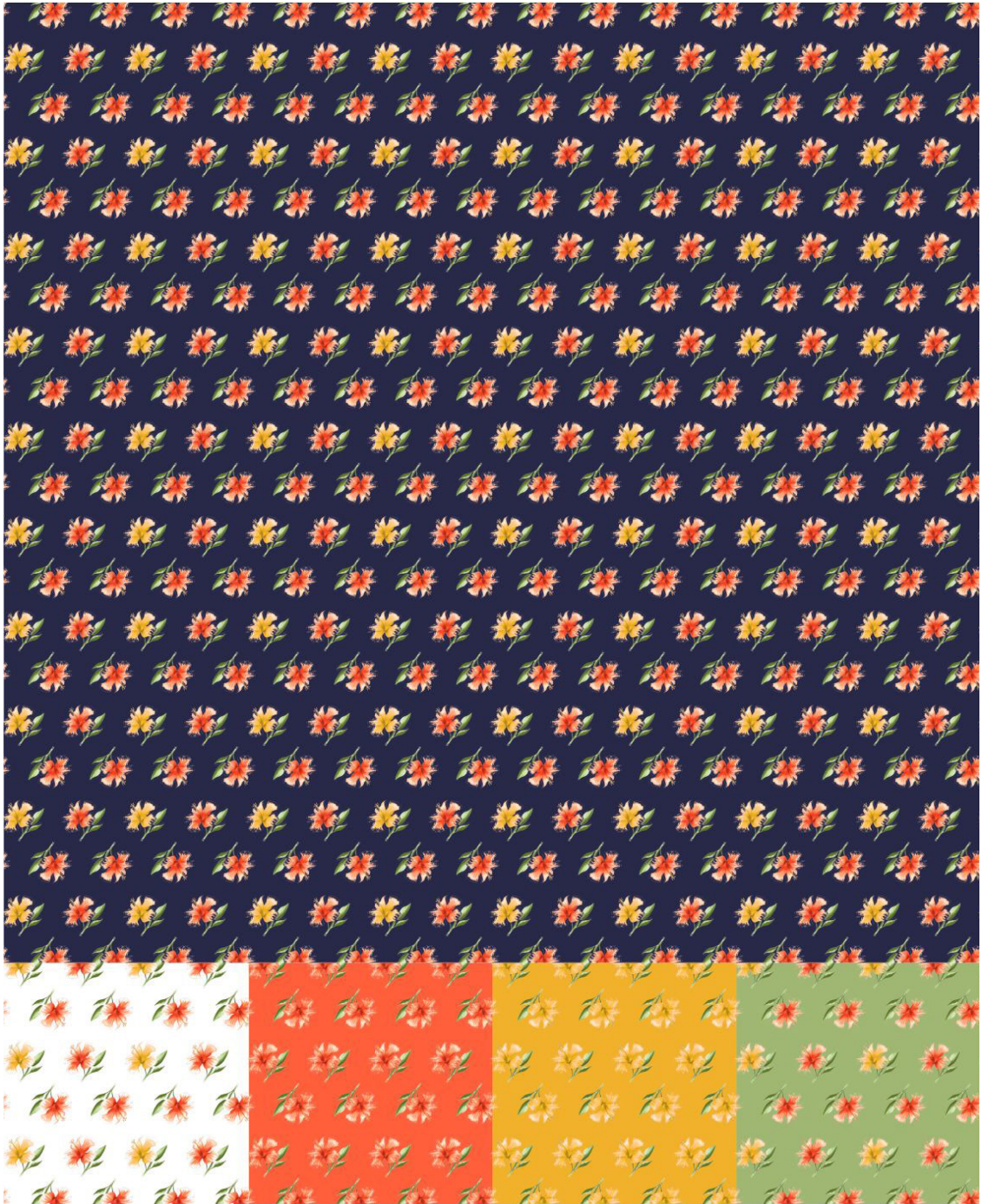


Figura 114 – Repetição do *rapport* e bandeiras.

## Capítulo 6

# RESULTADOS E DISCUSSÕES

Nesta seção serão expostos os resultados do processo criativo aplicados à superfície têxtil, assim como o desenvolvimento da *Estampa de Chita*, coleção de moda criada com as estampas deste projeto.

### 6.1 COLEÇÃO DE ESTAMPAS

As estampas desenvolvidos foram impressas digitalmente e com serigrafia em tecidos naturais, sendo nesse processo somado ao desenho a textura e efeitos de cor e luz das fibras. Todas as estampas, exceto o Barrado de Papoula possuem quatro variações de cores, apresentadas em forma de bandeira de tamanho 25x25 cm.



Figura 115 – Protótipos: Coleção de estampas completa.



*chitas de calêndula*



Figura 116 – Chitão de Calêndula - Linha Calêndula - Cambraia de Algodão.

*chita de calêndula*



Figura 117 – Chita de Calêndula - Linha Calêndula - Cambraia de Algodão.



*chita de papoula*



Figura 118 – Chita de Papoula - Linha Papoula - Linho.

*barrado de papoula*



Figura 119 – Barrado de Papoula - Linha Papoula - Seda.





Figura 120 – Chitão de Lírio - Linha Lírio - Seda.



Figura 121 – Chitinha de Lírio - Linha Lírio - Cetim de Algodão.



*chita de hibisco*



Figura 122 – Chita de Hibisco - Linha Hibisco - Cetim de Algodão.

*chitinha de hibisco*



Figura 123 – Chitinha de Hibisco - Linha Hibisco - Cetim de Algodão.

## 6.2 COLEÇÃO ESTAMPA DE CHITA

### ► A marca:

Capitu é uma marca fictícia desenvolvida para um trabalho anterior e servirá como apoio para o desenvolvimento da coleção *Estampa de Chita*. Os conceitos da marca foram criados de acordo com uma identificação pessoal.



Figura 124 – Identidade visual Capitu com nome da coleção.

► **Conceitos da marca:** A marca Capitu se apresenta no mercado da moda com uma proposta diferenciada, com um estilo retrô, revisita o antigo para lançar o novo. Com muita personalidade, atitude e vontade de inovar, conectados a tudo o que está acontecendo no mundo, a Capitu atende aos desejos de mudança. A cada coleção traz uma nova forma de fazer moda pesquisando tendências, combinando e misturando conceitos.

A Capitu também é uma empresa preocupada com a sustentabilidade e a responsabilidade social, e dentro destes conceitos traz para suas coleções temas e materiais que lançam a ideia de consciência ecológica, incentivando seus cliente a darem mais atenção para estas questões. Use muito mais que uma marca. Use uma marca que tem sua própria identidade. Use Capitu.

Para essa coleção a marca ganhou versões com suas principais estampas. Estas versões irão ilustrar as etiquetas e outros materiais gráficos da coleção.



Figura 125 – Adaptação da marca para a coleção Estampa de Chita.



► **Criação dos modelos:**

Na criação dos modelos foi usado como base uma única posição e sobre ela foram feitos todos os esboços, desenhados em cima da pose criando alguns efeitos de sombra e diferenças na espessura das linhas.

Depois de prontos todos os modelos foram digitalizados no programa Adobe Photoshop, onde foram trabalhadas as estampas sobre os desenhos a grafite buscando mostrar além da modelagem da roupa o comportamento e escala da estampa aplicada. Segundo Morris (2007, p. 172) o Adobe Photoshop é um aplicativo “ideal para se obter efeitos suaves e pictóricos e oferece muitos pontos de partida para a criação da ilustração de moda”. Nele o arquivo é construído por camadas possibilitando a criação do desenho em áreas específicas.

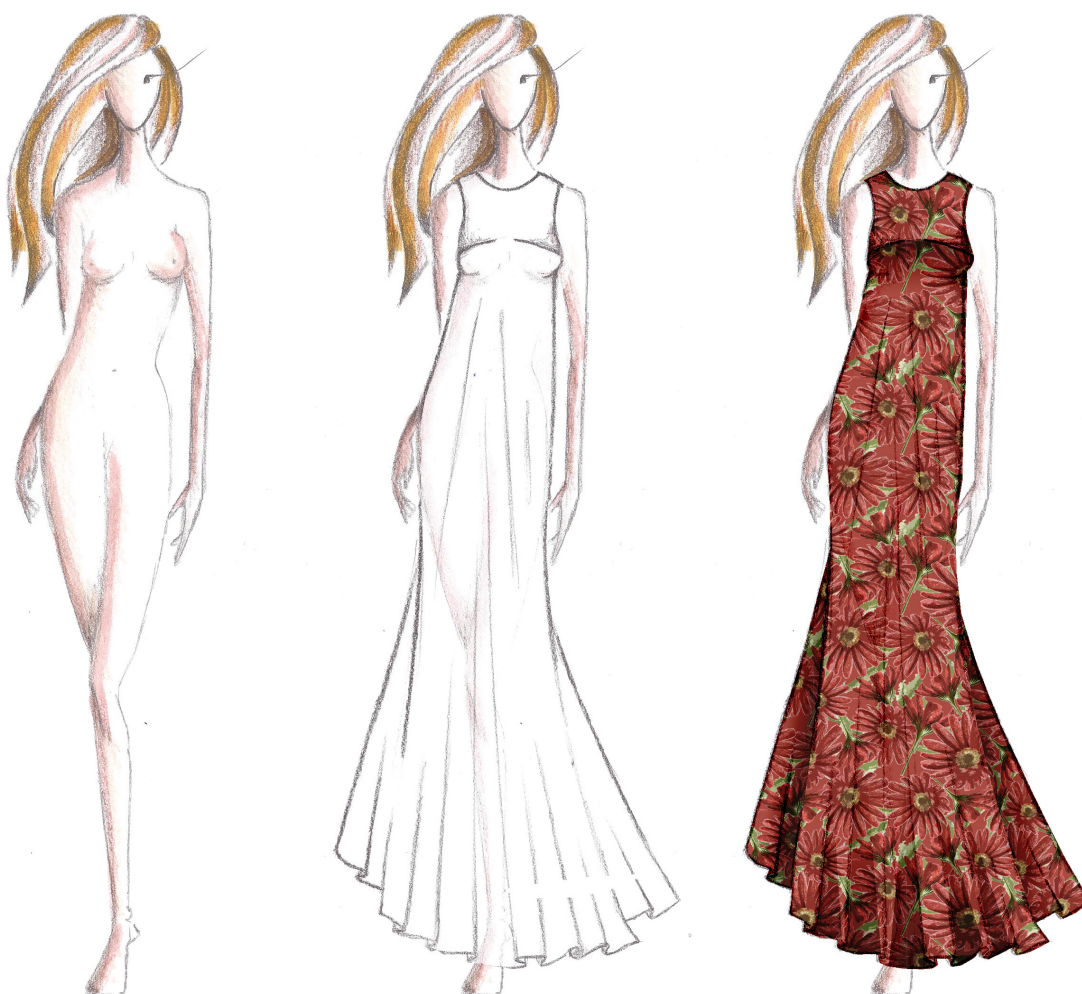


Figura 126 – Criação dos modelos.



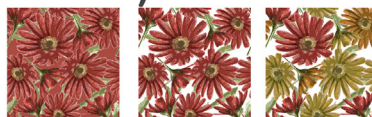
A coleção *Estampa de Chita* apresenta modelos leves para o verão, valorizando as transparências e os godês, com peças coloridas combinando dentro das cartelas de cores de cada linha estampas e lisos.

A seguir serão apresentadas todas as peças que compõe a coleção. Cada croqui vem acompanhado com as estampas que serão aplicadas ao modelo, os tecidos que serão utilizados e um texto descritivo que expõe as características para melhor entendimento das peças.

### 6.2.1 Criação dos modelos



*estampas*



*tecidos*

- ▶ O **modelo 01** é um vestido longo godê de cambraia de algodão com um pala vazado nas costas. A saia é transpassada formando uma fenda na frente à esquerda. Este modelo é apresentado em três estampas da Linha Calêndula.

Figura 127 – Modelo 01.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 02** é composto por duas peças. Um top recorte princesa em cambraia e cetim e uma saia de seda transpassada compondo o look. Este modelo é apresentado nas Linhas Calêndula e Lírio.

Figura 128 – Modelo 02.



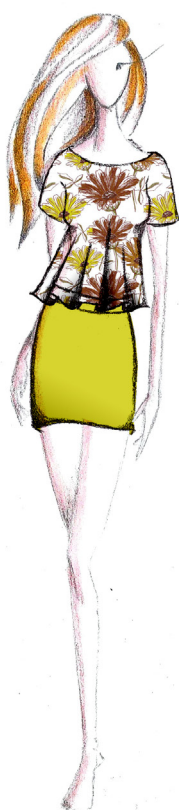
## estampas



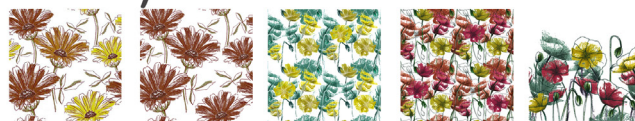
## tecidos

- ▶ O **modelo 03** é um vestido curto de cambraia de algodão com detalhe em tiras no busto. Este modelo é apresentado com estampas da Linha Calêndula.

Figura 128 – Modelo 03.



## estampas



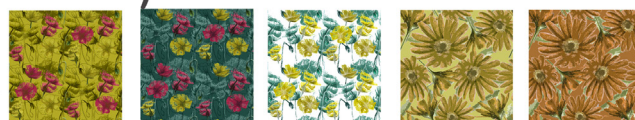
## tecidos

- ▶ O **modelo 04** é composto por uma blusa de corte godê em cambraia e seda e uma saia curta em cambraia e linho. Este modelo é apresentado nas Linhas Calêndula e Papoula.

Figura 130 – Modelo 04.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 05** mostra uma calça e uma blusa regata lisa produzidas em linho e cambraia. Este modelo é apresentado em três estampas da Linha Papoula e duas da Linha Calêndula.

Figura 131 – Modelo 05.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 06** é composto por três peças. Uma regata curta, uma blusa em seda com a estampa de barrado e uma saia dupla em linho e seda. Este modelo é apresentado nas Linhas Papoula e Lírio.

Figura 132 – Modelo 06.



## estampas



## tecidos

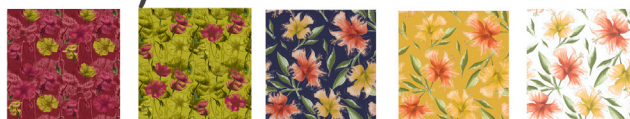
- ▶ O **modelo 07** é um vestido longo godê de linho e cambraia de algodão com gola alta. Este modelo é apresentado nas Linhas Papoula e Calêndula.

Figura 133 – Modelo 07.





## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 08** é um macacão tomara-que-caia produzido em linho e cetim. Este modelo é apresentado em duas estampas da Linha Papoula e três da Linha Hibisco.

Figura 134 – Modelo 08.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 09** compõe uma saia longo em seda com forro de cetim branco e uma camiseta lisa em cetim colorido. Este modelo é apresentado com estampas da Linha Lírio.

Figura 135 – Modelo 09.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 10** uma calça em seda forrada e linho com uma tunica de seda valorizando a transparência. Este modelo é apresentado em três estampas da Linha Lírio e duas da Linha Papoula.

Figura 136 – Modelo 10.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 11** é um conjunto de saia e blusa de cetim, a saia com babados nas laterais estampada com chitinhas. Este modelo é apresentado nas Linhas Lírio e Hibisco.

Figura 137 – Modelo 11.



## estampas



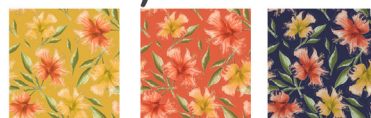
## tecidos

- ▶ O **modelo 12** é composto por um top estampado de chitinhas em cetim e uma calça colorida de cetim. Este modelo é apresentado nas Linhas Lírio e Hibisco.

Figura 138 – Modelo 12.



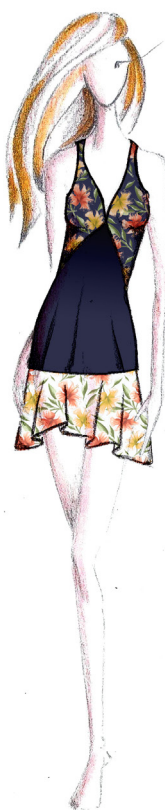
## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 13** é um vestido de cetim longo tomara-que-caia com duas cores e frizado no busto. Este modelo é apresentado com estampas da Linha Hibisco.

Figura 139 – Modelo 13.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 14** é um vestido curto de cetim com recortes e saia godê na barra. Este modelo é apresentado na Linha Hibisco.

Figura 140 – Modelo 14.



## estampas



## tecidos

- ▶ O **modelo 15** é um conjunto de top e mini saia em cetim. Este modelo é apresentado com estampas de chitinha nas Linhas Hibisco e Lírio.

Figura 141 – Modelo 15.





- ▶ O **modelo 16** é composto por uma blusa regata e uma calça de cetim estampados. Este modelo é apresentado com estampas das Linhas Hibisco e Lírio.

Figura 142 – Modelo 16.

#### ▶ Criação do produto:

Para melhor avaliação dos resultados da pesquisa foram selecionados três modelos pra produção. A partir dos croquis foi feita a modelagem em tamanho 38. Em seguida com os moldes prontos as peças piloto foram cortadas no tecido e costuradas.



Figura 143 – Produção das peças piloto.



Figura 144 – Peça piloto 1 – Modelo 01.



Figura 145 – Peças pilotos 2 e 3 – Modelo 05 e 06.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda é um dos símbolos da sociedade de consumo atual, e o estudo sobre esse universo revelou que é necessário, sempre, a busca por inovações. O projeto monográfico presente teve como objetivo desenvolver uma coleção de estampas buscando referências culturais e visuais nos tecidos de chita, criando um novo tipo de desenho floral e aplicando-o em tecidos naturais nobres que serviram como foco para uma coleção de moda.

Durante a fase de pesquisas percebeu-se que as características das chitas sofrem modificações dependendo do contexto social e cultural em que estão inseridas. Isso ficou claro na pesquisa feita sobre sua história, sua chegada ao Brasil e como ela é apresentada hoje pelos estilistas, sendo resgatada como símbolo cultural de brasilidade.

Os estudos realizados sobre o design de superfície e os tecidos também ajudaram a compreender conceitos e fazer as melhores escolhas de materiais e processos de impressão para a estamparia.

Durante o processo criativo houve várias experimentações de formatos e materiais, a partir de um referencial fotográfico, levando em consideração o conceito de desenho e pintura manual, e sobre esses desenhos foram feitos estudos até obter os resultados desejados. Assim, o processo de geração de alternativas foi sendo melhorado a medida que eram realizadas. Pode-se dizer que a metodologia projetual criada para este projeto, com base nas metodologias de Munari e Löbach, propondo que as etapas teóricas e criativas do projeto sejam realizadas simultaneamente ajudou na assimilação e compreensão da proposta e a busca pelo resultado pretendido.

Espera-se que todas as considerações feitas e resultados obtidos nesta pesquisa possam contribuir para futuros estudos, na área de design para superfícies têxteis, realizados no curso de Especialização em Design para Estamparia e afins. Pessoalmente, este projeto aumentou meu interesse pela área de superfície e moda, onde pretendo seguir meus estudos e me tornar futuramente profissional.

Acredita-se que os objetivos foram alcançados, uma vez que o trabalho resultou em produtos com características diferenciadas, identificando os traços típicos das chitas em um desenho mais gestual e delicado, no qual foram aplicados todos os conhecimentos pessoais, adquiridos ao longo do curso e pelo material pesquisado.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CASA. **Museu do objeto brasileiro**. Disponível em: <[www.acasa.org.br](http://www.acasa.org.br)>. Acesso em junho de 2013.

ABREU, Leda Estergilda de. **Cores da Índia**. Disponível em: <<http://revistaplaneta.terra.com.br/secao/cultura/cores-da-india>>. Acesso em: 13 de julho de 2013.

CALDERÓN, Gracia Casaretto. **O processo criativo do designer gráfico na elaboração de estampas para uma coleção de moda**. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 9., 2010, São Paulo. Anais eletrônicos... Pelotas: UFPEL, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhemi.br/congressodesign/anais/artigos/69559.pdf>> Acesso em: 15 mai. 2013.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2006. 168 p.

COBRA, Marcos. **Marketing e moda**. São Paulo: Senac, 2007.

EDWARDS, Clive. **Como compreender design têxtil: guia rápido para entender estampas e padronagens**. São Paulo: Senac, 2012. 256 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 7. ed. Curitiba: editora Positivo, 2008.

FERREIRA, Maria Augusta L. P. Trindade. **Lenços e colchas de chita de alcobaça**. [S.l. : s.n.], 2001. 95 p.

JONES, Sue Jenlyn. **Fashion design: manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 240 p.

KOTLER, P.; ARMSTRONG, G. **Princípios de Marketing**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007. 600 p.

LIGER, Ilce. **Moda em 360°: design, matéria-prima e produção para o mercado global**. São Paulo: Editora Senac, 2012. 284 p.

LIMA, Celso. **Flores de ontem**. Disponível em: <[http://celsolima.zip.net/arch2012-09-23\\_2012-09-29.html](http://celsolima.zip.net/arch2012-09-23_2012-09-29.html)>. Acesso em: 20 de outubro de 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial:** Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgar Blucher, 2001. 206p.

MACEDO, Maria Alice Alvim de. **A serigrafia e suas aplicações:** recursos para a produção artística. São Paulo, 2004. Disponível em: <[geocities.yahoo.com.br/anpap\\_2004/textos/clv/maria\\_alice\\_macedo.pdf](http://geocities.yahoo.com.br/anpap_2004/textos/clv/maria_alice_macedo.pdf)>. Acesso em: junho 2013.

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

MORAES, Penha. **Chita, Ela agora é bacana.** Revista na Poltrona, São Paulo, 15 mai. 2005. Disponível em: <[www.acasa.org.br/ensaio.php?id=83&modo=clipping](http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=83&modo=clipping)> Acesso em: 18 mai. 2012.

MORRIS, Bethan. **Fashion illustrator:** manual do ilustrador demoda. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 208 p.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1998. 378 p.

OLIVEIRA, Monique Aline Arabites de Oliveira. **Design de superfície:** proposta de procedimento metodológico para criação de estampas têxteis como referência em elementos naturais. 2012. 159 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2012.

PALOMINO, Érika. **A moda.** São Paulo: Publifolha, 2002.

PEREIRA, Fernanda Camargo Guimarães; RIBEIRO, Juliana Pontes. **Superfícies:** Novas Fronteiras para o Design. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 8., 2008, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: SENAC, 2008. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/arquivos\\_materias/ped2008/39520.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/arquivos_materias/ped2008/39520.pdf)>. Acesso em: 27 abr. 2013.

PERINOTTO, Alcides Valentim. **Você conhece a serigrafia?** Disponível em: <<http://portaldeartesanato.com.br/materias/351/>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos:** história, tramas, tipos e usos. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2009. 328 p.

PIPPI, Luis Fernando Aita. **Design de Superfície:** um estudo sobre a aplicação de termocromismo em camisetas. 2010. 172 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PUPPIM, Régis. **Experiências de Sustentabilidade na Moda.** In: COLOQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Goiás: UFG, 2012. Disponível em: <[http://colouquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda\\_2012/GT11/COMUNICACAO-ORAL/103214\\_Experiencias\\_de\\_Sustentabilidade\\_na\\_Moda.pdf](http://colouquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT11/COMUNICACAO-ORAL/103214_Experiencias_de_Sustentabilidade_na_Moda.pdf)>. Acesso em: 23 mai. 2013.

RIGON, Patrick Ribeiro. **Design de superfície:** interação superfície-meio. 2012. 122 f. Trabalho de conclusão de curso (Curso de Design Visual) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2012.

RIGUEIRAL, Carlota; RIGUEIRAL, Flavio. **Design e moda**: como agregar valor e diferenciar a sua coleção. São Paulo: Instituto de Pesquisas Tecnológicas, Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Publicação IPT, 2806. 2002.

ROCHA, Maria Diaz; QUEIROZ, Mônica. **O significado da cor na estampa do tecido popular**: a chita como estudo de caso. In: COLOQUI DE MODA, 6., 2010, São Paulo. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: SENAI, 2010. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda\\_2010/68848\\_O\\_significado\\_da\\_cor\\_na\\_estampa\\_do\\_tecido\\_popular\\_-\\_a\\_.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/68848_O_significado_da_cor_na_estampa_do_tecido_popular_-_a_.pdf)>. Acesso em: 12 mar. 2013.

RUBIM, Renata. **Desenhando a Superfície**. 2. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2010.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 104 p.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. **Design de superfície**: por uma visão projetual geométrica e tridimensional. 2008. 216 f. Dissertação (Pós-graduação em Desenho Industrial) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP, 2008.

UDALE, Jenny. **Fundamentos do design de moda**: tecidos e moda. Porto Alegre: Bookman, 2009. 176 p.

VASQUES, Ronaldo Salvador. **A indústria têxtil formadora de conceitos e moda brasileira nos anos 1960**. In: COLOQUI DE MODA, 7., 2011, Maringá. Anais eletrônicos... Maringá: UEM, 2011. Disponível em: <[http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda\\_2011/GT08/Comunicacao-Oral/CO\\_89593O\\_Produto\\_Textil\\_Moda\\_e\\_Historia\\_na\\_Decada\\_de\\_1960.pdf](http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT08/Comunicacao-Oral/CO_89593O_Produto_Textil_Moda_e_Historia_na_Decada_de_1960.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2012.

VORONOCICZ, Priscila; ZACAR, Cláudia Regina Hasegawa. **Slow Design e os Requisitos para o Design Sustentável**. In: Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 4., 2011, Curitiba. Anais eletrônicos... Curitiba: UTFPR, 2011. Disponível em <<http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/gt026-slowdesign.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2013.

WIKIPEDIA. **Calêndula**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Calendula>>. Acesso em: 13 out. 2013.

WIKIPEDIA. **Hibisco**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hibisco>>. Acesso em: 13 out. 2013.

WIKIPEDIA. **Lírio**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADrio>>. Acesso em: 13 out. 2013.

WIKIPEDIA. **Papoula**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Papoula>>. Acesso em: 13 out. 2013.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins fontes, 1998. 352 p.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia têxtil**. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.