



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

**A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão – uma
leitura dos referenciais gaúchos no design têxtil
para bolsas femininas**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Carla Medianeira Silva Nogueira

Santa Maria – RS, Brasil
2010

A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão – uma leitura dos referenciais gaúchos no design têxtil para bolsas femininas

por

Carla Medianeira Silva Nogueira

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: Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel

Santa Maria - RS, Brasil

2010

**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

**A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão – uma
leitura dos referenciais gaúchos no design têxtil
para bolsas femininas**

elaborada por

Carla Medianeira Silva Nogueira

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

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel
(Orientador)

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

Prof^a. Ms^a. Mirian Martins Finger

Santa Maria, 06 de janeiro de 2010.

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTO

Dedico este trabalho aos meus pais, que sempre estiveram do meu lado apoiando e incentivando todas as minhas investidas profissionais.

Agradeço especialmente as minhas filhas Carolina e Camila e ao meu marido Neto pela paciência e compreensão dos momentos que não pude estar presente para que esse trabalho fosse concluído com êxito. Muito obrigada! Amo vocês!

RESUMO

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

A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão: uma leitura dos referenciais gaúchos no design têxtil para bolsas femininas.

Autora: Carla Medianeira Silva Nogueira
Orientador: Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel
Santa Maria, 06 janeiro de 2010

A presente pesquisa apresenta estudos de padronagens têxteis artesanais e estampas digitais localizadas aplicáveis a acessórios femininos, tendo como referencial o Chimarrão, um marcante símbolo cultural do Rio Grande do Sul. O projeto atende a uma abordagem qualitativa e utiliza como instrumentos de coleta de dados a análise documental, a pesquisa de campo e a observação direta. A investigação sobre o tema descreve o caminho percorrido pelo porongo partindo dos elementos presentes em sua botânica até a dinâmica cultural do chimarrão. Os referenciais visuais aplicados ao design para estamparia, converteram-se em possibilidades viáveis para a produção, preservando a manualidade artesanal e, ao mesmo tempo, utilizando tecnologias atuais, como o *transfer* sublimático. Os resultados obtidos são apresentados em uma minicoleção de bolsas femininas, contendo seis produtos em estilo contemporâneo e com ênfase nos processos eco eficientes de reaproveitamento de materiais.

Palavras-chave: flor do porongo, cabaça, chimarrão, design têxtil, tecelagem artesanal, transfer sublimático, eco design, bolsa feminina.

ABSTRACT

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

The Flower of Gourd and the Wheel of Chimarrão: a reading of the gauchos in reference to textile design handbags.

Author: Carla Medianeira Silva Nogueira
Adviser: Prof. Dr. Carlos Gustavo Martins Hoelzel
Santa Maria, January 6th, 2009

This research presents handmade textiles patterns studies and printworks digital located applicable to women's accessories, referencing the Chimarrão, a remarkable cultural symbol of Rio Grande do Sul. The project serves a qualitative approach and used as instruments to collect data document analysis, field research and direct observation. The research on the subject describes the path of the gourd from information present in their botany to the cultural dynamics of mate. The references apply to the visual design for printwork have become viable possibilities for the production, preserving the manual skill of the craft and, at the same time, using current technologies, such as the transfer sublimated. The results are presented in a mini collection of female handbags, containing six products in a contemporary style and with an emphasis on eco-efficient processes for reusing materials.

Key words: flower gourd, gourd, mate, textile design, weaving craft, transfer sublimated, eco design, female handbag.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Formatos de porongo. Fonte: www.thegourdreserve.com	20
Figura 2: Gavinha. Fonte: Autora.	22
Figura 3: Flor em botão. Fonte: Autora.	22
Figura 4: Flor de porongo. Fonte: Autora.	23
Figura 5: Detalhe da flor de porongo. Fonte: Autora	23
Figura 6: Processo fabril. Fonte: Autora.....	26
Figura 7: Preparo do chimarrão. Fonte: http://www.chimarrao.com	29
Figura 8: Pastilhas de porongo Beraldin/SP. Fonte: Autora.	30
Figura 9: Cabaça pirografada. Fonte: Museu de La Terra Guarani.	30
Figura 10: Figurino. Fonte: http://video.movies.go.com/apocalypto/	31
Figura 11: Arte fulbe bororo. Fonte: Museu do homem – Paris.	31
Figura 12: Cantil - Povo Himba. Fonte: Revista National Geographic, 2004.	32
Figura 13: Trabalho exótico em porongo. Fonte: http://mundogump.com.br/	32
Figura 14: Casa Octogonal. Fonte: www.freirogerio.sc.gov.br/	33
Figura 15: Akihito Hira. Fonte: www.finissimo.com.br	39
Figura 16: Tear de pente. Fonte: Autora.	40
Figura 17: Processo de sublimação. Fonte: Autora.....	43
Figura 18: Bolsas alemãs do século XV. Fonte: Johnson (2007).	46
Figura 19: Tendência verão 2011 para bolsas. Fonte: www.style.com/	47
Figura 20: Bolsas ecobags. Fonte: Pacce (2009).	49
Figura 21: Carteiras Tissume. Fonte: Autora.	50
Figura 22: Bolsas Adriana Yasbek. Fonte: www.ideiasdamary.blogspot.com	50
Figura 23: Cartela de cor. Fonte: Autora	55
Figura 24: Padrão experimental. Fonte: Autora.	60
Figura 25: Padronagens de teste. Fonte: Autora.	61
Figura 26: Teste em algodão cru e malha. Fonte: Autora.	62
Figura 27: Modelo de verificação. Fonte: Autora.....	62
Figura 28: Painel do consumidor. Fonte: Diário visual da autora.....	63
Figura 29: Imagem forte. Fonte: Diário visual da autora.	64
Figura 30: Referencial visual - flor do porongo. Fonte: Autora.	65

Figura 31: Rafes da linha floral. Fonte: Autora.....	66
Figura 32: Páginas do diário visual. Fonte: Autora.....	66
Figura 33: Referencial visual - chimarrão. Fonte: www.flickr.com.br	67
Figura 34: Desenvolvimento dos padrões têxteis. Fonte: Autora.....	68
Figura 35: Referencial visual e módulo linha roda de mate. Fonte: Autora.....	68
Figura 36: Desenho e molde bolsa 1. Fonte Autora.	70
Figura 37: Modelagem e confecção. Fonte: Autora.....	70
Figura 38: Resultado 1- estampa e padrão flor de porongo. Bandeira 1/4. Fonte: Autora.....	71
Figura 39: Bandeira 2/4. Fonte: Autora.	72
Figura 40: Bandeira 3/4. Fonte: Autora.	72
Figura 41: Bandeira 4/4. Fonte: Autora.	72
Figura 42: Bolsa 1 – carteira flor de porongo. Fonte: Autora.....	73
Figura 43: Resultado 2 - estampa e padrão gavinha. Fonte: Autora.....	74
Figura 44: Produto 2 – bolsa gavinha. Fonte: Autora.	75
Figura 45: Resultado 3 - estampa e padrão flor em botão. Fonte: Autora.....	76
Figura 46: Produto 3 – ecobag flor em botão. Fonte: Autora.....	77
Figura 47: Resultado 4 - estampa e padrão nós da amizade. Bandeira 1/4. Fonte: Autora.....	78
Figura 48: Bandeira 2/4. Fonte: Autora.	79
Figura 49: Bandeira 3/4. Fonte: Autora.	79
Figura 50: Bandeira 4/4 Fonte: Autora.	79
Figura 51: Produto 4 – bolsa nós da amizade. Fonte: Autora.	80
Figura 52: Resultado 5 - estampa e padrão mateada. Fonte: Autora.....	81
Figura 53: Produto 5 – carteira mateada. Fonte: Autora.....	82
Figura 54: Resultado 6 - estampa e padrão gajeta. Fonte: Autora.	83
Figura 55: Produto 6 – bolsa gajeta. Fonte: Autora.....	84

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Justificativa	12
1.2	Tema	13
1.3	Objetivo geral	14
1.4	Objetivos específicos	14
1.5	Categorias de investigação	14
1.5.1	Da flor do porongo a roda de chimarrão	14
1.5.2	Design têxtil	14
1.5.3	Moda	15
1.6	Delineamento metodológico	15
1.6.1	Abordagem da ação investigativa	15
1.6.2	Levantamento de dados	15
1.6.2.1	<i>Reconhecendo as formas e o conteúdo do porongo</i>	16
1.6.2.2	<i>Design têxtil e moda – técnicas e materiais</i>	16
1.6.2.3	<i>Pesquisa de produto – bolsas femininas</i>	16
1.6.3	Materiais utilizados para o desenvolvimento do projeto	17
1.7	Metodologia de projeto	17
2	DA FLOR DO PORONGO A RODA DE CHIMARRÃO	20
2.1	O porongo	20
2.2	As sementes	20
2.3	A plantação	21
2.4	Caule e folhas	21
2.5	A gavinha	21
2.6	As flores	22
2.7	A colheita	24
2.8	Cuias	24
2.8.1	Cuias - o processo fabril	24
2.8.2	Levantamento de variáveis do processo fabril	24
2.8.2.1	<i>Variáveis espaciais</i>	25
2.8.2.2	<i>Variáveis ambientais</i>	25
2.8.2.3	<i>Variáveis cognitivas</i>	25
2.8.2.4	<i>Variáveis semânticas</i>	25
2.8.2.5	<i>Variáveis estéticas</i>	26
2.8.2.6	<i>Variáveis organizacionais</i>	26
2.9	Refugio de cuias	27
2.10	Roda de chimarrão - marcas da cultura indígena	27
2.11	O Porongo em outros contextos	29
2.11.1	O porongo no design de superfície	30
2.11.2	O porongo como forma de vestuário	31
2.11.3	O porongo e a arte, a decoração e o artesanato	31
2.11.4	Curiosidades sobre o porongo em outras culturas na atualidade	32
3	DESIGN	34

3.1	Conceito e considerações	34
3.2	Revolução industrial.....	35
3.3	Design brasileiro.....	36
3.4	Design têxtil.....	38
3.4.1	Tecelagem	40
3.4.1.1	<i>Tecidos.....</i>	41
3.4.1.2	<i>Cetim.....</i>	41
3.4.2	Métodos de Estamparia	42
3.4.2.1	<i>Transfer.....</i>	42
3.4.2.2	<i>Estamparia digital por processo de sublimação.....</i>	43
3.4.2.3	<i>Estamparia digital diretamente no tecido.....</i>	44
4	MODA.....	45
4.1	Bolsas.....	45
4.2	Moda e eco-design.....	47
4.3	Eco design têxtil - ecobags.....	48
4.4	Bolsas feitas artesanalmente.....	49
4.5	Planejamento de coleção.....	51
4.5.1	Conceito	51
4.5.2	Segmento de mercado	52
4.5.3	Imagem forte	52
4.5.4	Público alvo ou mercado alvo	53
4.5.5	Painel de criação	53
4.5.6	Linha de produtos	53
4.5.7	Texto da coleção	54
4.5.8	Macro e micro tema	54
4.5.9	Elementos de estilo.....	55
4.5.9.1	<i>Cartela de cores.....</i>	55
4.5.9.2	<i>Silhueta.....</i>	55
4.5.9.3	<i>Acabamento.....</i>	56
4.5.10	Estampas.....	56
4.5.11	Modelagem	56
4.5.12	Confecção.....	56
5	PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	58
5.1	Visão geral do processo criativo	58
5.1.1	Problema	58
5.1.2	Definição do problema	58
5.1.3	Idéia	58
5.1.4	Componentes do problema	58
5.1.5	Coleta de dados	59
5.1.6	Análise dos dados	59
5.1.7	Criatividade	59
5.1.8	Materiais e tecnologias.....	59
5.1.9	Experimentação.....	59
5.1.10	Modelo.....	59
5.1.11	Verificação	60
5.1.12	Desenho de construção	60
5.1.13	Solução.....	60
5.2	Visão detalhada do processo criativo.....	60
5.2.1	Conhecendo as técnicas básicas em tecelagem manual	60

5.2.2	Conhecendo a técnica de estamparia em transfer.....	61
5.2.3	Modelo de verificação	62
5.3	Diário visual – pesquisando o referencial.....	63
5.3.1	Painel do consumidor.....	63
5.3.2	Imagem forte.....	64
5.4	Desenvolvimento da Coleção	65
5.4.1	Desenvolvimento da Linha Floral	65
5.4.1.1	<i>Estudos para os padrões têxteis da Linha Floral</i>	66
5.4.1.2	<i>Estudos para estampa digital da Linha Floral.....</i>	67
5.4.2	Desenvolvimento da linha Roda de Mate.....	67
5.4.2.1	<i>Estudos para os padrões têxteis da Linha Roda de Mate</i>	67
5.4.2.2	<i>Estudos para a estampa digital da Linha Roda de Mate</i>	68
5.4.3	Testes para estamparia digital	69
5.4.4	O desenho do produto - bolsa	69
5.4.5	A modelagem e confecção do produto	70
6	RESULTADOS.....	71
6.1	Resultado 1.....	71
6.1.1	Bandeiras da estampa e do padrão têxtil flor do porongo	72
6.2	Produto 1- Carteira Flor de Porongo.....	73
6.3	Resultado 2.....	74
6.4	Produto 2 - Bolsa Gavinha	75
6.5	Resultado 3.....	76
6.6	Produto 3 – Ecobag Flor em Botão	77
6.7	Resultado 4.....	78
6.7.1	Bandeiras das estampas e dos padrões têxteis nós da amizade	79
6.8	Produto 4 – Bolsa Nós da Amizade.....	80
6.9	Resultado 5.....	81
6.10	Produto 5 – Carteira Mateada	82
6.10.1	Resultado 6.....	83
6.11	Produto 6 – Bolsa Gajeta	84
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

1 INTRODUÇÃO

1.1 Justificativa

Esse projeto apresenta uma pesquisa em estamparia têxtil onde busca interpretar, sob a óptica do *design* contemporâneo, o porongo¹ e a roda de chimarrão², através da investigação do conteúdo da cuia³ como elemento botânico, bem como sua importância simbólica na cultura gaúcha.

O porongo ainda é a principal fonte de matéria prima na confecção do objeto para tomar o chimarrão⁴. Está inserido na cultura do Rio Grande do Sul como um objeto familiar, presente abundantemente na América do Sul, e principalmente arraigado afetivamente à tradição gaúcha. Assim, o uso do chimarrão como referência temática para confecção de produtos em *design* têxtil detém características de identidade cultural e regional.

Desenvolver o projeto tendo como referencia um dos principais elementos que compõem a cultura gaúcha, além de um desafio, é uma grande responsabilidade sendo a autora santa-mariense e vinda de uma família que sempre pertenceu ao grupo de artesãos e fabricantes de cuias da região.

A autora, ao recorrer lembranças de infância, percebe que o chimarrão e a arte de tecer fios estão estreitamente ligados, ao lembrar-se dos encontros aos fins de semana, quando parentes e amigas se reuniam para tomar mate⁵ e tecer em crochê, tricô, bordados em ponto cruz, tapetes de retalhos e outras tramas. Entre uma cuia e outra contavam-se “causos”⁶, trocavam-se conhecimentos gerais, bem como idéias sobre técnicas e diferentes pontos.

Com as novas formas de entretenimento e as atribuições do dia-a-dia esse costume do interior foi se perdendo, repetindo-se com muito menos freqüência e intensidade. No entanto, a cultura do chimarrão ainda continua sendo um hábito passado naturalmente de pais para filhos.

As lembranças de uma infância tranqüila no interior do Rio Grande do Sul composto de culinária, artesanato, folclore e danças típicas resgatam um passado

¹Planta *Lagenária Vulgaris* da família das *Curcubitáceas*, de cujos frutos se fazem cuias e cabaças.

²Reunião de pessoas organizadas geralmente em círculo ou semicírculo para beber o chimarrão.

³Recipiente onde se toma o chimarrão, geralmente é feita de porongo utilizando a parte menor (chamada de “flor do porongo”); muito conhecido também por cabaça.

⁴Bebida resultante da infusão de erva-mate (*Ilex paraguariensis*), preparada em cuia e sorvida por meio da bomba.

⁵Chimarrão.

⁶Anedotas, pequenas histórias do cotidiano.

que ilustra o envolvimento emocional da autora com a temática escolhida, ancorando a pesquisa e insuflando identidade ao projeto.

Por ser um projeto em *design* para estamparia, está inserido no contexto atual do segmento têxtil, agregando valores como compromisso social e ambiental, além de pesquisas das tecnologias têxteis, com ênfase na integração das linguagens arte, artesanato, *design*, *eco design* e moda.

A proposta detém visão exploratória nas possibilidades em *design* de superfície como a combinação de técnicas têxteis tradicionais e atuais, que acabam por acrescentar ao produto final detalhes em tecelagem artesanal e estampas confeccionadas a partir das tecnologias atualmente disponíveis na área têxtil, como a estamparia digital em *transfer* sublimático.

Os resultados obtidos são apresentados em uma minicolecção de bolsas composta de seis unidades em estilo moderno na linha de produtos eco eficientes e exclusivos, inseridos no contexto da moda feminina.

A coleção foi gerada a partir da interpretação do tema e composta em uma mistura de materiais e técnicas, resultando em produtos que revelam a nossa diversidade cultural, e ilustra parte da identidade rio-grandense dentro do cenário do *design* brasileiro.

Este trabalho foi estruturado da seguinte maneira: no capítulo 1, são apresentados aspectos gerais da pesquisa como tema, objetivos, categorias de investigação e a proposta metodológica. Em seguida, no capítulo 2, são descritos a investigação sobre o tema desde o plantio, a manufatura e o uso em diferentes contextos. No capítulo 3, são apresentadas as definições e as considerações sobre o *design*, o *design* brasileiro, o *design* têxtil. No capítulo seguinte, são abordados aspectos sobre a moda, apresentando um breve histórico da bolsa feminina, acessórios em *eco design* e das etapas básicas do planejamento de coleção. O processo criativo é abordado detalhadamente no capítulo 5, e os resultados no capítulo 6, onde foram exibidos os modelos confeccionados e feitas algumas considerações finais sobre o projeto.

1.2 Tema

Este trabalho apresenta como tema: A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão: uma leitura dos referenciais gaúchos no design têxtil para bolsas femininas.

1.3 Objetivo geral

Desenvolver uma coleção de bolsas femininas inseridos no contexto da moda, do design têxtil e do eco design, tendo como temática A Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão.

1.4 Objetivos específicos

- Pesquisar os elementos compositivos da planta que origina o porongo, percorrendo sua trajetória desde o cultivo até o uso; exemplificando alguns de seus significados em diferentes contextos;
- Explorar possibilidades de composições que usem a fotografia digital como meio de expressão para estampas localizadas em estamperia digital para aplicação em detalhes como forros, abas e bolsos das carteiras e bolsas;
- Desenvolver texturas através do uso de diferentes materiais, a fim de compor padrões em tecelagem artesanal para detalhes na parte externa de bolsas femininas; e
- Realizar experimentações em reciclagem com sobras de malharia, retalhos de couro e sobras de porongo, e pesquisar possibilidades para criação na linha *eco design* (sustentabilidade e diminuição do impacto ambiental).

1.5 Categorias de investigação

1.5.1 Da flor do porongo a roda de chimarrão

O chimarrão é um símbolo de identidade cultural da região sul do país, com maior expressividade no Rio Grande do Sul. O porongo ainda é a principal matéria prima usada nas rodas de mate como utensílio para degustar a bebida. Está inserido no contexto artesanal, decorativo e em peças utilitárias, porém ainda pouco explorado nas áreas de *design* de superfície, *design* para estamperia, *eco design* e acessórios de moda.

1.5.2 Design têxtil

O *design* têxtil, através de variadas ferramentas de trabalho, projeta texturas bi e tridimensionais (texturas visuais e táteis), com o objetivo de explorar diferentes materiais na busca de aperfeiçoamento estético e funcional para produtos de fabricação artesanal ou industrial.

Esse projeto apresenta investigações em duas técnicas em *design* têxtil: a tecelagem artesanal e a estamperia digital. O uso de diferentes técnicas, tradicionais e contemporâneas, pode acrescentar um contraste interessante ao produto, a tradicional resgatando e valorizando a manualidade, e a digital criando um produto contemporâneo e de apelo mercadológico, possibilitando ao designer abrangência na produção.

1.5.3 Moda

Através do tempo a moda é uma forma de comunicação nos mais diversos grupos culturais. Os acessórios acompanham esse contexto que está diretamente ligado às condições sociais, ambientais e tecnológicas de cada época e cultura.

Essa categoria investigativa concentra-se no segmento de moda em acessórios através de um breve histórico da bolsa feminina e ainda aborda questões relevantes das etapas básicas que compõem o planejamento de coleção em moda.

1.6 Delineamento metodológico

1.6.1 Abordagem da ação investigativa

Nesse projeto a abordagem qualitativa foi escolhida por ser a mais adequada para conduzir a pesquisa em torno do contexto *design* têxtil e moda, concentrando-se na geração de idéias, no processo de criação e na qualidade das informações obtidas por meio das experimentações.

A construção da informação se dá através de subsídios teóricos e práticos em torno das três categorias, com ênfase na investigação exploratória, visando identificar e analisar os signos contidos nas imagens do referencial. Para tanto fez-se necessária a investigação do porongo e da dinâmica cultural que é estabelecida através do hábito regional de tomar chimarrão.

1.6.2 Levantamento de dados

O levantamento de dados iniciou em abril de 2008. Desde então foram armazenadas imagens, textos e bibliografias para dar rastreabilidade ao projeto. As informações foram obtidas através de pesquisa de campo, análise documental, observação direta, observação participativa e pesquisa na internet, que serão detalhados a seguir.

1.6.2.1 Reconhecendo as formas e o conteúdo do porongo

O referencial temático foi investigado em todo seu contexto desde a botânica até o seu aspecto cultural. Através da observação direta foi acompanhado o desenvolvimento da planta *Lagenária Vulgaris*, onde foi observado um pequeno exemplar que nasceu dos refugos de cuias em um terreno baldio localizado na Rua João Bosco Burnier, no bairro Camobi, na Cidade de Santa Maria/RS, terreno esse localizado próximo de uma pequena fábrica de cuias. A manufatura também fez parte da pesquisa sobre cuias, através do levantamento de variáveis no processo fabril na visita à Fábrica de Cuias Pires em Santa Maria/RS.

Como a roda de chimarrão é um hábito corriqueiro na região sul, portanto a observação desse costume é relativamente simples. Para tanto fez-se tomadas fotográficas da cuia de mate tradicionalmente gaúcha, da gajeta⁷ (também usada no Rio Grande do Sul) e de apreciadores da bebida em rodas de chimarrão.

1.6.2.2 Design têxtil e moda – técnicas e materiais

O levantamento de dados sobre as categorias de *design* têxtil e de moda incluiu a participação no curso de tear de pente oferecido na Loja Guria em Santa Maria/RS. Também a visita a malharia Roni Malhas, em Santa Maria/RS, que possibilitou a captação de recursos materiais obtido das sobras de malharia.

Ainda a participação em oficinas oferecidas pela equipe de professores do UNIEURO⁸, no evento de moda Pátio Fashion Show. Oficina de Moulage e Planejamento de Coleção ministradas pela Prof^a Camila Fonseca⁹; e na oficina de Ilustração de Moda, coordenada pela Prof^a Camila Prado¹⁰ em Brasília/DF.

1.6.2.3 Pesquisa de produto – bolsas femininas

Contribuíram para esse projeto, de forma significativa, duas importantes visitas: à Loja e Atelier Tissume em Pirenópolis/GO, a visita a Craft Design 2009¹¹, com atenção especial aos produtos expostos pela *Designer* Adriana Yazbek¹².

⁷ Cuia sem aba (muito usada no Uruguai e Argentina), geralmente adquirida de outra espécie da família das curcubitáceas

⁸ Centro Universitário Euroamericano - instituição de ensino superior de Brasília/DF.

⁹ Professora e coordenadora do Curso Superior de Tecnologia de Design de Moda – UNIEURO.

¹⁰ Designer brasileira e professora do UNIEURO. Participa do Capital Fashion Week desde 2005.

¹¹ Feira semestral de *design* realizada em São Paulo/SP.

¹² Arquiteta, cenógrafa e designer paulista.

Ainda serviu como importante referência para esse trabalho o livro de Lilian Pacce¹³(2009), onde apresenta as peças da exposição “eu não sou de plástico” composta de bolsas na versão *ecobags*¹⁴ elaboradas por diversos estilistas brasileiros e renomadas marcas.

1.6.3 Materiais utilizados para o desenvolvimento do projeto

Os seguintes materiais foram utilizados para o desenvolvimento do projeto:

- Material de consulta: livros, revistas periódicas *Arcdesign*¹⁵ e *L’Officiel Brasil*¹⁶, internet (destaque para <http://www.comunidade moda.com.br>), fotografias, programas de TV GNT Fashion¹⁷ e Project Runway¹⁸, lojas e feiras de *design* e moda;
- Material de apoio técnico: máquina fotográfica digital Sony, PC (Intel Pentium Dual CPU 1.80 GHz, 2.00 GB de RAM, 2002), softwares CorelDRAW X3 e Adobe Photoshop 7.0, impressora Epson CX 5600, máquina de costura Singer, ferro de passar, agulhas (crochê, costura, costura em tricô), tesouras, tear de pregos (quadrado, retangular, circular), tear de pente e acessórios(navete, pescador, pente);
- Material de apoio gráfico/artístico: papéis em diferentes tamanhos e gramaturas, cola branca, tintas (nanquim e acrílica), lápis aquarela, lápis 6B, pincéis e esquadros;
- Material de consumo: tinta para tecido, linhas (tricô, crochê, bordar, costura), barbantes, fitas de cetim, retalhos de tecidos, sobras de malharia, retalhos e tentos de couro, camurça, rendas, entretela, zíperes, botões com imã, argolas de porongo. Ainda tecidos (novos e sobras) em cetim, tactel, percal, seda, linho rústico, algodão (100% e misto) e veludos.

1.7 Metodologia de projeto

Este projeto foi desenvolvido seguindo duas metodologias que se complementaram no decorrer do processo a de Munari (2008) e a de Olver (2003).

Na primeira, é exposta uma diretriz para compreender o projeto como um todo com início, meio e fim. A “receita” para desenvolver um projeto é dispor em ordem lógica uma série de operações necessárias para atingir o objetivo. Uma solução rápida pode não ser adequada sem antes realizar um “cerco” ao produto,

¹³ Jornalista, crítica de moda. Escreve para o Jornal Estado de São Paulo e GNT Fashion.

¹⁴ Sacolas ecológicas de tecido ou outro material que não seja plástico.

¹⁵ Principal publicação nacional dedicada ao design (arquitetura e decoração).

¹⁶ Edição nacional da revista de moda francesa – tendência e comportamento.

¹⁷ Programa de TV por assinatura - aborda os principais eventos de moda no Brasil e no exterior.

¹⁸ *Reality show* americano sobre moda exibido pelo canal People + Arts no Brasil.

verificando se já existem produtos no mercado semelhantes, quais os materiais utilizados e funções desempenhadas.

A utilização desse método de design de produto faz com que não se perca tempo trabalhando sobre idéias sem resultado, ou pior, em algo já conhecido ou fabricado. Mas à primeira vista, o impacto é de bloqueio da criatividade, principalmente para os artistas visuais, grupo em qual se inclui a autora.

Porém, uma vez realizado o levantamento do maior número de informações possíveis do produto que se deseja desenvolver, identifica-se o ponto exato onde é preciso depositar a ação criativa, concentrando os esforços no que é necessário.

Ainda segundo a metodologia de Munari (2008), é possível identificar os processos metodológicos necessários para o desenvolvimento do projeto conceituados na seguinte seqüência:

- Problema: é resultante de uma necessidade na criação de objetos para melhorar a vida das pessoas.
- Definição do problema: definir o problema é ir além da idéia. Faz-se necessário identificar qual tipo de solução mais adequada. Por exemplo: provisória, comercial, definitiva, fantasiosa entre outras.
- Idéia: é o início de um pensamento sobre uma possível solução.
- Componentes do problema: é a divisão do problema em subproblemas para que possamos solucioná-lo em partes.
- Coleta de dados: é o levantamento sobre tudo que já foi feito a respeito do objeto que se deseja desenvolver.
- Análise dos dados: momento de separar o que será usado e o que será descartado.
- Criatividade: depositar a ação criativa partindo dos limites estabelecidos através da análise dos dados.
- Materiais e tecnologias: coleta de dados referentes aos materiais que podem ser utilizados na pesquisa.
- Experimentação: através da experimentação de técnicas e materiais podem-se descobrir novas aplicações e formas de uso diferentes de um mesmo material ou instrumento/ferramenta.
- Modelo: é a amostra resultante das experimentações. Tende a solucionar subproblemas e também tem o objetivo de reduzir a margem de erros.

- Verificação: com o modelo em funcionamento pede-se a opinião de algumas pessoas para ser realizado o controle do modelo, avaliando as opiniões e detectando as modificações necessárias.
- Desenho de construção: desenho técnico informando os dados para a realização do protótipo, executados de forma clara e legível e em quantidade suficiente para o real entendimento, designando as partes e os materiais. Às vezes, faz-se necessário um modelo em tamanho natural com materiais semelhantes.
- Solução: é o resultado dos passos seguidos anteriormente.

Interessante salientar que o esquema metodológico proposto por Munari (2008) se configura de forma elástica, porém o uso da ordem por ele exposta tem gerado bons resultados, entendendo que algumas tarefas são expressamente anteriores a outras.

Elizabeth Olver (2003) ilustra formas de como conduzir, organizar o processo criativo desde a idéia até a concretização do projeto, citando vários exemplos de registros em caderno de desenho, construção do diário visual.

O conteúdo do diário visual não necessariamente está ligado somente às informações técnicas de um produto que se está idealizando. Na verdade, é um registro de idéias inspiradoras, podendo ser um álbum de recortes que reflete, em termos visuais, respostas pessoais, objetivos e experiências, contendo subsídios que servem para expandir as idéias do *designer*, tornado-se um recurso para a produção com a função de nutrir o trabalho.

Olver aborda ainda aspectos relacionados ao conceito do objeto, bem como, idéias relacionadas ao projeto, organização do processo de criação, investigação do tema e amostragem através de exemplos de modelo, peça de prova, protótipo ou peça piloto. Mostra também a importância de gerenciar etapas como custos de fabricação, preços dos materiais, terceirização, embalagem, envio entre outros.

Sendo assim, nessa pesquisa o levantamento de informações sobre o tema e o desenvolvimento do processo de criação está concentrado sob forma de diário, destacando a botânica da planta *Lagenária Vulgaris* e o aspecto cultural do hábito de tomar chimarrão. Esses conteúdos são expressos detalhadamente nos capítulos a seguir.

2 DA FLOR DO PORONGO A RODA DE CHIMARRÃO

2.1 O porongo

O porongo é originário da África e das Américas. Esse vegetal é considerado pela Botânica como a fruta de nome científico *Lagenária Vulgaris*, pertencente à família das *Cucurbitáceas* e é muito conhecido por cabaça.

A família das *Lagenárias* pode apresentar-se em diferentes formatos.

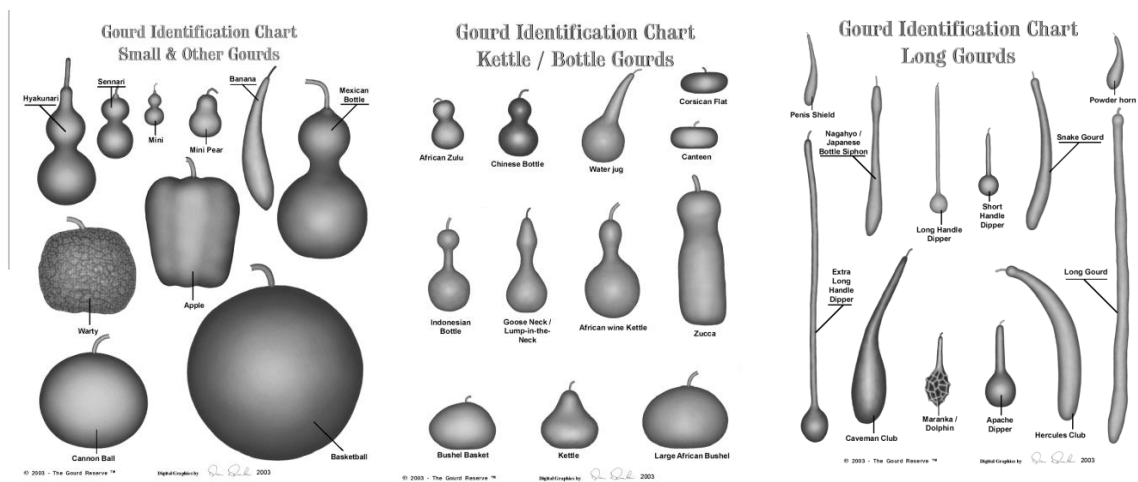


Figura 1: Formatos de porongo. Fonte: www.thegourdreserve.com

Esse fruto foi usado pelos índios que habitavam o território brasileiro muito antes da chegada dos espanhóis. Além de cuias para o chimarrão, eram utilizados como pratos, vasos, copos, cantis, entre outros.

2.2 As sementes

Através da pesquisa de campo observou-se que as sementes quando secas apresentam coloração em tons que vão do bege, passando por vários marrons, chegando a um marrom escuro/tabaco. Possui textura saliente em forma de veios (relevo), formato retangular levemente afunilada em uma das extremidades, medindo aproximadamente um centímetro. A camada interna do fruto seco, onde estão localizadas as sementes, apresenta tons que vão do branco ao tabaco, passando por beges e caramelos. Apresenta uma textura lisa e delicada, mas também com partes rústicas e ásperas.

2.3 A plantação

O cultivo dá-se nos meses de julho a setembro e, raramente, em outubro. O ciclo entre o cultivo e a colheita tem a duração de aproximadamente seis meses.

Por ser uma espécie trepadeira o cultivo da planta *Lagenária Vulgaris* pode ser horizontal ou vertical. A plantação de porongos no Rio Grande do Sul caracteriza-se pelo plantio horizontal, ocupando grandes áreas de terra.

Destacam-se nacionalmente as cidades gaúchas de Santa Maria e Vicente Dutra por produzirem frutos que são amplamente utilizados na confecção de cuias para o chimarrão e ainda no artesanato regional. São comercializadas em grandes quantidades na fronteira do RS e países vizinhos.

2.4 Caule e folhas

A haste dessa planta é caracterizada pelo caule tipo cipó, cilíndrico e coberto de pêlos. Popularmente chamado de “baraço” pode estender-se por metros de distância. Apresenta textura áspera e cor verde envelhecida.

A folha apresenta-se cheia de nervuras, longipeciouladas¹⁹, lisas, tenras e quebradiças. Quando maiores assumem um formato próximo ao desenho de um coração. Possui um odor característico e um pouco forte, textura aveludada, macia e muito agradável ao toque. Mantém um veio central e outros quatro laterais. Contém uma variação interessante de tons verdes.

2.5 A gavinha

Este é um órgão de fixação das plantas trepadeiras caracterizada por seus ramos filamentosos, sem folhas que se prendem a outras partes da própria planta e em outros objetos que estejam no seu alcance como gravetos e estacas.

É um dos elementos mais poéticos da botânica da planta *Lagenária Vulgaris* por ser encontrada em diferentes configurações (agrupamentos e interferências), fornecendo subsídios estético-visuais que nos possibilita trabalhar imageticamente.

Apresenta formato espiralado semelhante a uma mola. Assim, transmite a sensação de elasticidade, amplitude e movimentação desse vegetal.

¹⁹ Folhas que apresentam formato alongado e ovalado.



Figura 2: Gavinha. Fonte: Autora.

A gavinha faz parte da estrutura da planta, presente em toda a sua extensão apresentando finos fios de coloração verde claro coberto por micro pelos.

2.6 As flores

A planta *Lagenária Vulgaris* apresenta uma floração caracterizada pela delicadeza, beleza e fragilidade. Pode ser observada com suas pétalas abertas por pouco tempo, pois um exemplar pode abrir pela manhã e se fechar, ou até morrer, ao entardecer do mesmo dia.



Figura 3: Flor em botão. Fonte: Autora.

A estrutura da flor apresenta-se coberta de micro pelos, quando em botão assemelha-se a uma pequena bola de algodão com formato assimétrico, assumindo diferentes contornos de textura aveludada.

Devido a sua fragilidade a flor em botão é predominante na plantação pontuando em meio ao verde vivo das folhas.

Quando aberta possui aproximadamente cinco centímetros de tamanho. Apresenta as pétalas na cor branca com partes em tons de verde e amarelo.



Figura 4: Flor de porongo. Fonte: Autora.

Composta por cinco pétalas com formato levemente triangular destacando-se as bordas assimétricas de aspecto recortado que lembram uma renda.

Possui textura leve e macia e ainda mostra uma estrutura repleta de veios que vão desde a base da pétala da flor até sua extremidade.



Figura 5: Detalhe da flor de porongo. Fonte: Autora

A parte central, popularmente chamada de miolo da flor, apresenta pequenos volumes como se fossem minúsculos nós em tons amarelo e verde claro.

2.7 A colheita

A primeira colheita se faz no mês de janeiro quando o porongo já está “lorando”²⁰ e pronto para ser raspado manualmente ou no escovão de aço. Deve-se ter uma atenção redobrada no processo de secagem para não “xuringar”²¹. Outra maneira é deixar o porongo secar na lavoura, aonde a colheita se faz lá pelo mês de maio, permitindo uma secagem uniforme e homogênea.

O fruto inteiro apresenta formato assimétrico, com variedade no tamanho, mesmo sendo colhidos e cultivados na mesma época. Com textura abundante, pode apresentar partes lisas e rajadas (geralmente ásperas) em uma mesma amostra.

A cor vai mudando de acordo com a secagem do fruto, passando de um branco esverdeado para um verde amarelado com toques de ferrugem, que posteriormente assume uma cor amarronzada (cor de cuia).

2.8 Cuias

2.8.1 Cuias - o processo fabril

A manufatura das cuias envolve basicamente a uniformização do tamanho da aba, centralização da aba, linchamento da parte interna, colocação do bocal de alumínio (em alguns modelos), gravação, tratamento externo com ácido e maçarico, produzindo as tonalidades de vermelho escuro, marrom claro e até preto, com auxílio de equipamentos adaptados para cada finalidade. Na sua grande maioria as cuias têm o acabamento usando o polidor com cera em um motor de alta rotação, para dar um realce ao brilho uniforme e natural do porongo.

2.8.2 Levantamento de variáveis do processo fabril

No caso desse projeto observar a manufatura nos aproxima do objeto de estudo, a cuia de chimarrão, para tanto foi realizado o levantamento de variáveis do processo fabril, registrado através de fotografias e entrevistas com os proprietários o Sr. Constâncio e a Sra. Neiva Pires da Fábrica de Cuias Pires localizada no Bairro de Camobi em Santa Maria/RS.

²⁰ Termo regional utilizado pelos agricultores que significa a etapa em que o fruto esta amadurecendo.

²¹ Expressão que significa que o fruto pode encolher ou retorcer.

2.8.2.1 Variáveis espaciais

Pode-se observar que o local de trabalho dos operários é simples, amplo e saturado com objetos, equipamentos, matéria prima e ferramentas. A ocupação espacial não tem uma ordenação muito rígida. Existe apenas um pequeno limite entre os lugares onde cada etapa da manufatura é realizada.

O posto de trabalho de cada operário é rodeado por alguns elementos básicos. Ainda dentro das variáveis espaciais, há um lugar em destaque: painel dos bocais, peças circulares ou ovais que compõem o acabamento de determinados modelos. De forma bastante simples são expostos os modelos e tamanhos diferentes confeccionados em alumínio. O recorte é feito no local em uma prensa e é considerada a etapa mais perigosa do processo.

2.8.2.2 Variáveis ambientais

O registro da manufatura do porongo ou cabaça possibilitou identificar variáveis ambientais que remeteram a infância da autora. O som dos motores, o cheiro do pó do porongo, o barulho dos bocais de alumínio, o cheiro do couro (que também é usado para forrar a superfície da cuia), o barulho da acomodação das cuias dentro do balaio, o ruído e o calor no uso do maçarico, entre outros.

2.8.2.3 Variáveis cognitivas

O fluxo de atividades do processo fabril, no caso da manufatura de cuias para chimarrão, não é muito complexo. Basicamente, existe uma relação de tarefas a serem cumpridas obedecendo à ordem das encomendas. A partir do momento que chega a matéria prima da origem (lavoura), ela é selecionada e encaminhada para confecção de determinado desenho de superfície e acabamento, conforme a demanda (encomenda).

2.8.2.4 Variáveis semânticas

O modo de fabricar cuias é mostrado e ensinado de maneira prática, ou seja, quem sabe mostra e ensina. Podem-se observar no local as variáveis semânticas simples nos motores como, por exemplo, especificações sobre marca e voltagem.

2.8.2.5 Variáveis estéticas

As técnicas utilizadas para decorar a superfície do porongo em cuias de chimarrão são bem variadas, porém podemos dividir em duas modalidades básicas: lisa (lixada e polida) ou trabalhada.



Figura 6: Processo fabril. Fonte: Autora.

Dentro das técnicas das cuias trabalhadas podem ser citadas:

- Gravada com broca – efeito de baixo relevo com possibilidades de diferentes traços, texturas e principalmente linhas (curvas e retas);
- Queima com maçarico - gera tons de preto;
- Queima com maçarico após passar ácido – gera tons de vermelho;
- Aplicação de massa – gera tons de branco (parecido com rejunte);
- Couro natural - forradas, costuradas e também pirografadas;
- Couro estampado – possibilidade de logomarcas e desenhos; e
- Durepóx – gera desenhos em alto relevo, texturas, linhas e colagens (de pedras, areias e outros materiais).

2.8.2.6 Variáveis organizacionais

Não foi observado nenhum registro como tabelas, cronogramas das tarefas ou encomendas no dia de observação.

O levantamento e a análise das variáveis do processo de produção de cuias contribuíram significativamente para o envolvimento com o tema, e influenciou de forma positiva para a pesquisa. Vislumbraram-se, então, possibilidades e idéias para criação de padrões em estamparia, que aplicadas ao *design* de superfície agregaram ainda mais identidade ao trabalho.

2.9 Refugo de cuias

Considera-se importante salientar que no processo de fabricação de cuias para o chimarrão utiliza-se apenas a parte menor do porongo também chamada de flor do porongo. A parte maior é considerada refugo e muitas vezes é descartada ainda na lavoura ou no local onde são cortados os frutos. Devido a sua casca resistente por vezes é difícil dar um “fim” as sobras do porongo. Podemos citar ainda como sobras/refugos do plantio de porongos os frutos que apresentam o “gargalo”²² muito estreito e os frutos pequenos demais, que não são utilizados para a fabricação de cuias para chimarrão.

Esses são fatos que nos levam a pensar nas formas de utilização desse material (sobras). Um bom exemplo de reaproveitamento é desenvolvido pela Empresa Empório Beraldin²³ que já faz uso do refugo confeccionando pastilhas para revestimento decorativo, processo descrito mais detalhadamente adiante no item 2.11.1 - O porongo no design de superfície.

2.10 Roda de chimarrão - marcas da cultura indígena

Segundo Bertoletti (2008), a palavra “chimarrão” tem origens no vocabulário espanhol, significando chucro, bruto e bárbaro. Foi empregada pelos colonizadores da Bacia do Prata para designar a bebida rude e amarga dos nativos.

Na língua portuguesa, quer dizer clandestino relativo a época em que o comércio da erva-mate foi proibido no Paraguai.

O chimarrão no Rio Grande do Sul é previsto na lei nº 11.929, de 20 de junho de 2003 que:

Institui o churrasco como “prato típico” e o chimarrão como “bebida símbolo” do Estado do Rio Grande do Sul e dá outras providências como no Artigo 2º - Para assinar as instituições ora estabelecidas, ficam criados “ o dia do churrasco” e o “dia do Chimarrão”, a serem comemorados em 24 de abril de cada ano e incorporados ao calendário oficial de eventos do Estado do Rio Grande do Sul (BERTOLETTI, 2008, pag. 124).

Foram os índios os primeiros a cultivar esse costume e são várias as versões encontradas sobre seu surgimento, a maioria delas aponta para a história de um chá que serve para revigorar as forças de um velho índio.

²² Parte intermediária do porongo (pescoço), que, quando muito estreita não dá passagem a maioria das bombas de chimarrão disponibilizadas no mercado.

²³ Empresa brasileira pioneira em produzir e comercializar produtos com matéria prima de origem orgânica localizada em São Paulo.

Segundo Gatto (2007), a mais antiga lenda trata da trajetória de uma tribo nômade de índios Guaranis abordando a lenda da erva mate que diz:

Um dia, um velho índio, cansado das andanças, recusou-se a seguir adiante, preferindo ficar na tapera. A mais jovem de suas filhas, apesar do coração partido, preferiu ficar com o pai, amparando-o até que a morte o levasse à paz do Yvi-Marai, a seguir adiante, com os moços de sua tribo. Essa atitude de amor rendeu-lhe uma recompensa. Um dia um pajé desconhecido encontrou-os e perguntou à filha Jary o que é ela queria para ser feliz. A moça nada pediu, mas o velho pediu “renovadas forças para poder seguir adiante e levar Jary ao encontro da tribo”. O pajé entregou-lhe uma planta muito verde, perfumada de bondade, e o ensinou que, plantando e colhendo as folhas, secando-as ao fogo e as triturando, devia colocá-las num porongo e acrescentar água quente ou fria. “Sorvendo essa infusão, terás nessa nova bebida uma nova companhia saudável mesmo nas horas tristonhas da mais cruel solidão”. O ancião se recuperou, ganhou forças e viajou até o reencontro de sua tribo. Assim nasceu e cresceu a caá-mini, que dela resultou a bebida caá-y, que os brancos mais tarde chamaram de chimarrão. A origem do nome mate vem do povo espanhol, que preferiu usar a palavra ‘mati’ (cuia), da língua quíchua, para se ajustar melhor à modalidade grave do idioma. No entanto, logo foi substituída por uma palavra guarany – caiguá – nome composto por caá (erva), i (água) e guá (recipiente).

Desde então, o hábito de tomar chimarrão é tido como marca de uma cultura que simboliza a hospitalidade do povo gaúcho e com sua importância folclórica foi passando de geração em geração. Atualmente, circula no campo e na cidade, por diversas classes sociais, sem distinção de idade, cor, raça ou credo.

O ritual de degustação do mate pode ser observado de duas formas distintas: podendo ser um ato solitário de descanso ou reflexão, ou um ato coletivo de confraternização entre parentes e amigos.

O fator intercultural que esse costume expressa vai além das fronteiras gaúchas, diversidade encontrada em rodas de mate aonde pessoas vindas de outros países compartilham o porongo. Ressalta-se também que o mate é muito apreciado no Uruguai, Argentina e Paraguai com variações com relação ao tamanho da cuia, a temperatura da água e o tipo de erva mate. Isso se dá pela semelhança entre as histórias culturais da América do Sul, comuns a essas regiões e também pela proximidade geográfica. Além da bebida (chimarrão), podem-se citar semelhanças na comida, na música e no uso da lã de ovelha para fabricação do vestuário.

O chimarrão é um ritual diário presente no cotidiano do povo gaúcho e seu preparo segue um conjunto de atos e práticas.

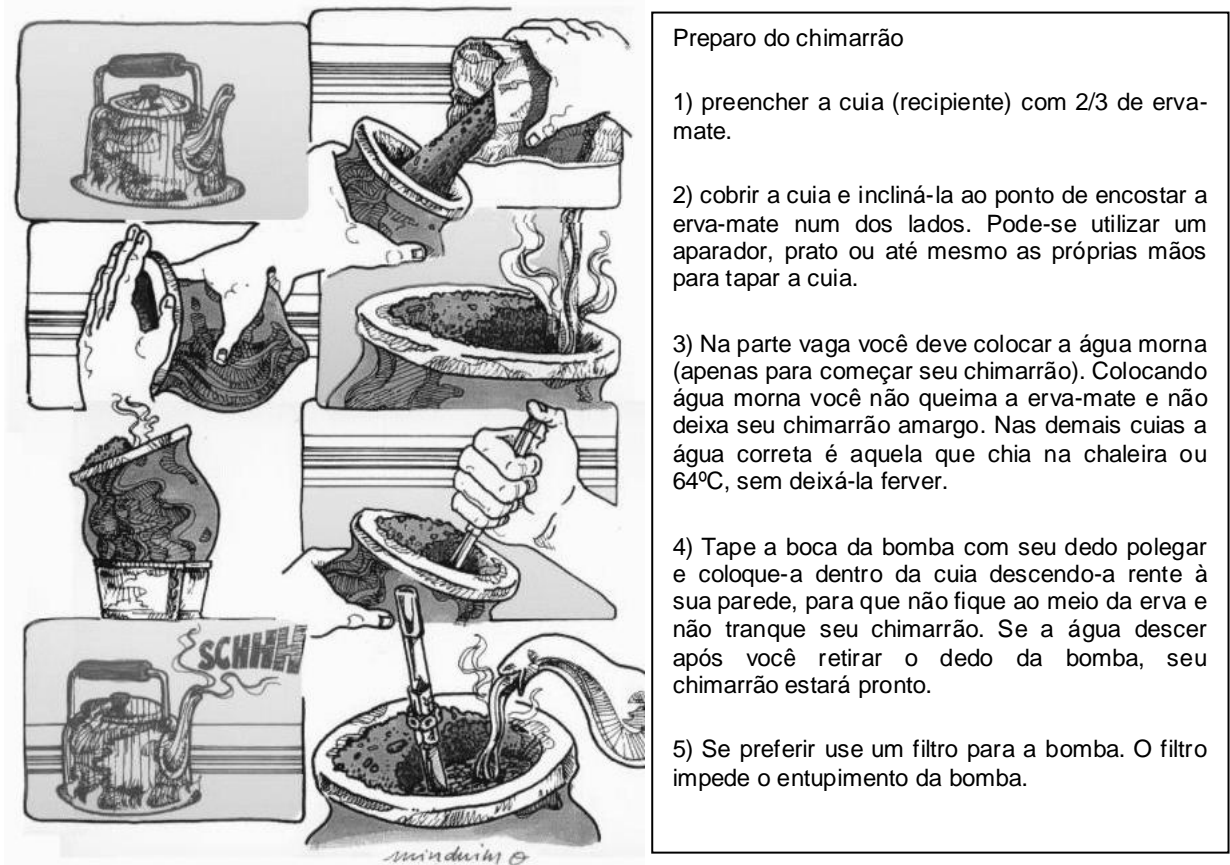


Figura 7: Preparo do chimarrão. Fonte: <http://www.chimarrao.com>

A caracterização do ato de sentar-se para saborear esse chá é marcante e objetiva, denominada popularmente como “roda de chimarrão”. A acomodação dos participantes geralmente é em formato de círculo ou semicírculo, possibilitando assim uma melhor comunicação entre os integrantes.

O chimarrão como elemento de identidade e como marca de um povo transcende o tempo, circulando nas mais variadas rodas incluindo crianças, adultos, jovens e idosos. Interagindo como agente agregador de valores como respeito, união e igualdade.

Portanto, a simbologia contida na roda de chimarrão mostra a tradição de cultivar a amizade, “misturando” os mais diferentes e às vezes até improváveis grupos culturais, sem distinções entre os apreciadores, sendo considerada por muitos como uma cultura exemplar.

2.11 O Porongo em outros contextos

Encontram-se muitos exemplos de uso do porongo, os mais comuns estão no artesanato, porém, podemos citar curiosas e diferentes.

2.11.1 O porongo no design de superfície

O aproveitamento de descartes da fabricação de cuias é utilizado em pastilhas para revestimento de parede ofertado pela loja Empório Beraldin/SP.



Figura 8: Pastilhas de porongo Beraldin/SP. Fonte: Autora.

As pastilhas de porongo estão disponíveis em placas de MDF de 40 x 40 centímetros e três milímetros de espessura (R\$ 450,00 o m²). Com acabamento natural ou clareado por alvejantes, devem ser fixadas na parede com cola branca. São recomendadas apenas para áreas internas.

Outra forma de envolvimento do porongo no contexto do design contemporâneo pode ser visto no Projeto *Ñandeva*²⁴ onde os grafismos contidos em cabaças antigas serviram como fonte gráfica para o desenvolvimento de estampas.



Figura 9: Cabaça pirografada. Fonte: Museu de La Terra Guarani.

Nesse exemplo ilustrado na Figura 9 vemos o porongo como veículo de resgate histórico aplicados no *design* de estampa.

²⁴ O Projeto *Ñandeva* é uma ação promovida pelo SEBRAE e parceiros artistas, artesãos e *designers* do Brasil, Argentina e Paraguai. Oferecendo capacitação a artesãos e valorizam a cultura regional.

2.11.2 O porongo como forma de vestuário

Sabe-se que o homem sempre fez uso de cascas e sementes junto a peles de animais para cobrir ou enfeitar o corpo. As peles, cascas e folhas eram utilizadas como adornos e para ornamentar e hierarquizar o sujeito dentro do grupo.

Um exemplo de como poderiam ser supostamente usadas as pastilhas de porongo para confecção de adereços e “roupas” pode ser visto no figurino de um dos personagens do filme Apocalipto de Mel Gibson, de acordo com a Figura 10.



Figura 10: Figurino. Fonte: <http://video.movies.go.com/apocalypto/>

Juntamente com outros materiais são usados pedaços do que parece ser uma casca de porongo “costurados” com tentos de couro formando uma espécie de “armadura”. Foi feita uma releitura do passado para confeccionar as peças para acessórios e roupas para o figurino.

2.11.3 O porongo e a arte, a decoração e o artesanato



Figura 11: Arte fulbe bororo. Fonte: Museu do homem – Paris.

Por conta de sua casca lenhosa apresenta resistência, durabilidade e fácil manuseio. Foi e ainda é bastante utilizado na decoração e artesanato como enfeites, luminárias, bonecos entre outros.

2.11.4 Curiosidades sobre o porongo em outras culturas na atualidade

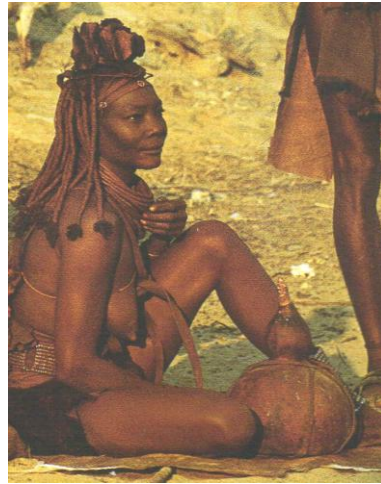


Figura 12: Cantil - Povo Himba. Fonte: Revista National Geographic, 2004.

Os Himbas habitam o noroeste da Namíbia, na África, de cultura seminômade é um povo marcado pela seca, que ainda usam a cabaça em estado natural em forma de instrumento musical em rituais religiosos, para espantar o mal. Usam também como utensílio para reservatório de água (cantil).



Figura 13: Trabalho exótico em porongo. Fonte: <http://mundogump.com.br/>

Na China, o porongo foi usado com sua superfície trabalhada diretamente na fruta ainda no caule. Essa técnica é desenvolvida pelo senhor Zha da província de

Gansu. Ele cultiva as plantas com esmero e investimento. O senhor Zha doou seus frutos (em forma de bola) para o comitê olímpico da Olimpíada de Beijing, para serem vendidos como presentes muito especiais.



Figura 14: Casa Octogonal. Fonte: www.freirogerio.sc.gov.br/

Em Santa Catarina, o porongo é o símbolo da Colônia Celso Ramos. Aparece no alto do telhado da Casa Octogonal, construção dedicada a eventos culturais e a preservação da cultura nipo-brasileira, construída em 2008, e serve de sede da Associação Cultural Brasil Japão da Colônia.

Para os habitantes mais velhos da colônia quando o porongo é chocalhado parece que os sonhos se realizariam. Assim, os habitantes de Celso Ramos nunca perdem a esperança no futuro.

3 DESIGN

3.1 Conceito e considerações

A palavra *design* é um termo que não tem uma tradução para a língua portuguesa. Quando traduzida ao pé da letra significa desenho, o que realmente não ilustra a idéia por completo, nem o conceito das atividades realizadas pelo profissional em design.

O entendimento que se pode ter sobre o *design* é que essa profissão envolve atividades como planejar, delinear, desenhar, esboçar, projetar, esquematizar, criar e executar. É o que fazem os profissionais como engenheiros, economistas, artistas quando desejam construir um objeto concreto. Esse objeto, na verdade, é um produto do intelecto e do meio usado para expressar e materializar essa idéia. Portanto, *design* é o conjunto de ações desde a idéia até a solução para concretizá-la em produto. Também se associa ao conceito de *design* o início da intenção em unir a arte à indústria com o propósito de melhorar a qualidade de vida das pessoas. Países como Itália, Alemanha, França, Inglaterra, EUA, Japão e países escandinavos souberam utilizar o *design* como elemento de diferenciação em seus produtos industrializados (DETEC, 2009).

Porém, definir e entender o desenvolvimento do *design* é uma tarefa complexa. Sabe-se que desde a pré-história o homem vem criando imagens e objetos, desenvolvendo atividades como a cerâmica, têxteis, marcenaria, entre outras. Museus mundo a fora apontam para fatos históricos registrados em artefatos artesanalmente confeccionados pelo mesmo indivíduo com funções utilitárias, inicialmente sem preocupação estética ou consciência projetual. Esses objetos fornecem idéia sobre nossa história, a que grupo social pertencemos, exemplificando homens e hábitos culturais, ilustrando a origem e as necessidades de cada povo.

Segundo Cardoso (2004, p. 15),

Historicamente, porém, a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para um outro, em que existe uma separação nítida entre projetar e fabricar, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design. Segundo a conceituação tradicional, a diferença entre design e artesanato reside justamente no fato de que o designer se limita a projetar o objeto para ser fabricado por outras mãos ou, de preferência, por meios mecânicos. Boa parte dos detalhes em torno da definição do design acaba se voltando, portanto, para a tarefa de precisar o momento histórico em que teria ocorrido essa transição

Portanto, é difícil precisar o momento exato da transição em que o homem iniciou a separação entre as tarefas de projetar e a de fabricar, agravado também pelo fato dessas mudanças terem acontecido em diferentes regiões geográficas e em momentos diferentes.

3.2 Revolução industrial

Contudo, sabe-se de que alguns fatos históricos são marcantes e decisivos dentro do contexto do *design*, como a Revolução Industrial, acontecimento que marcou os séculos XVIII e XIX, com a Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de todas as Nações em 1851. Após a “*Exposição Universal*” de 1851, nasceu o livre comércio da indústria e da manufatura. O aumento significativo dos produtos manufaturados em larga escala apontou a queda da qualidade estética, o que foi fortemente criticado por William Morris e por John Ruskin, bem como toda situação da exposição como se pode ver em Pevsner (2002, p.28) onde relata que:

A qualidade estética dos produtos era horrorosa. Houve alguns visitantes dotados de sensibilidade que o notaram, e logo surgiram na Inglaterra e em outros países debates sobre as razões de um fracasso tão patente.

Então, a Grande Exposição de 1851 serviu, também, para mostrar a dificuldade de integração da arte/estética com a indústria/máquina. Além disso, indicou problemas estruturais e compositivos nos produtos, devido à falta de profissionais capacitados na elaboração e adequação, bem como para projetar e confeccionar objetos utilitários e decorativos direcionados ao público consumidor.

Ainda segundo Pevsner (2002, p.33):

No meio dessa corrida desenfreada não havia tempo para aperfeiçoar as inúmeras inovações que iam cair nos braços de produtores e consumidores. Depois da desapareição do artesão medieval, a qualidade artística de todos os produtos passou a depender de fabricantes incultos. Os desenhistas de certo valor não participavam na indústria, os artistas mantinham-se afastados e o trabalhador não tinha o direito de pronunciar-se sobre matéria artística

Sendo assim, o advento do *design* ancora o surgimento de distintas práticas, onde o *designer* atua em dois eixos fundamentais, através da fundamentação teórica (arte, técnica e ciência), e nos modos de produção (artesanal, manufatureiro, industrial mecânico e industrial eletrônico).

3.3 Design brasileiro

No Brasil, a definição de *design* consta no projeto de lei nº 1.965, do ano de 1996, que regulamenta a profissão de projetista no país e tem a seguinte redação, conforme informação coletada no Detec (in: Venzke, 2002. p.15):

O Design é uma atividade especializada de caráter técnico-científico, criativo e artístico, com vistas à concepção e desenvolvimento de projetos de objetos e mensagens visuais que equacionem sistematicamente dados ergonômicos, tecnológicos, econômicos, sociais, culturais e estéticos, que atendam concretamente às necessidades humanas.

Então o *designer* como um agente social-pesquisador atua desenvolvendo projetos num raio de abrangência nacional e internacional de maneira interdisciplinar, trocando informações nas mais variadas áreas do conhecimento.

No Brasil e no mundo é crescente o desenvolvimento de produtos no *design* contemporâneo, utilizando os mais variados materiais e conceitos. Podem-se citar as criações dos Irmãos Campana, profissionais brasileiros de destaque nacional e internacional, que transformam matéria prima modesta em *design*, utilizando materiais considerados pouco nobres. Muitas vezes trabalhando com itens negligenciados do nosso cotidiano, que ganham forma e estrutura diferenciada aos olhos dos *designers*, transformando-se em objetos de decoração em escala industrial. Muito provavelmente os Irmãos Campana foram os pioneiros em usar fibras naturais com materiais artificiais, o que mostra a versatilidade e a diversidade do *design* brasileiro na elaboração de produtos com qualidade estética e referencial cultural, agregando valor e identidade à produção nacional.

Também se deve lembrar que a projeção no mercado profissional confere ao *designer* uma dinâmica multidisciplinar, observado o trabalho em equipe.

Segundo Roda e Krucken (2004, p.7):

A integração e a comunicação entre áreas revelam-se cruciais. Para gerir o design é preciso criar uma cultura organizacional voltada para o trabalho em equipe, buscando estabelecer relações de confiança e comprometimento de todos os profissionais envolvidos no objetivo comum de melhorar o produto, segundo a estratégia adotada pela empresa. Uma visão sistêmica e integrada da atuação do designer nas organizações é fundamental para a coordenação das atividades e das visões estratégicas que mantêm a organização competitiva a curto, médio e longo prazos. Desta forma o designer pode desempenhar papel fundamental na “criação de sinergia organizacional”. Além da constatação do papel fundamental do designer na gestão e integração das atividades de design, apresentam-se mais três conclusões principais: a) a crescente importância de visualizar a atuação do designer no projeto e planejamento de serviços, baseando-se em uma visão estratégica ampliada, b) a necessidade de promover uma cultura integrada

do design nas organizações, c) a necessidade de voltar o foco das organizações, principalmente as baseadas em serviços, para o usuário/cliente e para as interfaces de suporte entre os atores.

Desenvolver produtos direcionados a um público/cliente/consumidor com uma finalidade, seja de aperfeiçoamento funcional, tecnológico ou estético, traz ao *designer* a responsabilidade de reunir profissionais com várias competências. Além de desenvolver projetos, o *designer* “obedece” a um conjunto de habilidades específicas, atendendo as considerações de mercado, do consumidor e, ainda, muitas vezes assumindo a qualidade de gestor da dinâmica interrelacional.

O termo “*design*” caiu no gosto popular e é empregada nas mais diversas áreas. Independentemente da banalização do emprego da palavra pode-se observar o desenvolvimento de projetos inseridos no contexto comercial/industrial, *design* autoral e também enveredar pela linha de projetos conceituais.

Segundo Roizenbruch (2008):

A autoria passou a ser uma questão bastante discutida no design industrial. Podemos definir design de autor como aquele produto ou objeto que deixa transparecer uma marca, um sinal ou uma expressão daquele ou daquela que o concebeu. A discussão mais comum, nesse sentido, acontece em torno das perguntas: até que ponto o designer pode ou deve deixar transparecer sua marca pessoal em trabalhos que, por princípio, são dirigidos a vários usuários e que, portanto, devem antes de qualquer outro requisito, atender ao gosto geral e, além disso, à qualidade de ser funcional? É possível existir esse traço ou marca individual em produtos com alto índice de reprodutibilidade?

As opiniões podem ser divididas, mas é sabido que a arte pode estar inserida a qualquer atividade humana, com isso, aumentam as possibilidades de produtos com *design* esteticamente diferenciado estarem disponíveis ao consumidor.

O *design* autoral tem o objetivo de atender também demandas pessoais e subjetivas mesmo estando vinculado a algum segmento de mercado. Expressa de forma visível uma assinatura pessoal, uma marca que diz respeito a determinado pesquisador/artista. Geralmente trabalha na intenção de imprimir um traço marcante em produtos diversificados oferecidos ao mercado.

Já na linha conceitual observam-se características que enfatizam projetos de conceito informativo, político, social, sem apelo mercadológico. Visa estabelecer relações com o público através de idéias, como, por exemplo, conscientização ambiental e social.

Muitas vezes o trabalho de um grupo ou um *designer* tem uma ou mais peças conceituais, e partindo dessas elaboram coleções com produtos na linha comercial, como ocorre na carreira dos Campana.

3.4 Design têxtil

Pode-se considerar como os primeiros produtos têxteis no Brasil os artefatos artesanais indígenas feitos a partir da fiação, e o cruzamento e o tingimento de fibras naturais para compor peças como tangas, redes de pesca e a cestaria.

A história do *design* têxtil se confunde com as origens do homem, que começa estampando o próprio corpo. Os primeiros “tecidos” aparecem por necessidade, principalmente para se proteger do frio, através de “roupas” feitas de peles, plumas, folhas, pêlos, cascas, sementes (PEZZOLO, 2007).

A tradição de ornamentar o corpo e o ambiente teve início na Índia e na Indonésia. Nos séculos V e IV a.C. os egípcios já dominavam a técnica. A partir do século XV, os tecidos começaram a entrar, por meio de trocas, na Europa, como exclusividades das altas camadas sociais.

Em meados do século XVII, os tecidos cobrem os corpos com panos rústicos, mais grossos, destinados às classes menos favorecidas, confeccionados por mão de obra escrava.

Nesta época, a produção têxtil no Brasil atendia também a demanda de sacarias para os produtores de açúcar e do tabaco. Ainda assim os tecidos eram fabricados sem uma consciência de uma organização de projeto, a prática andava junto com o projeto.

Segundo Neira (2009), certa consciência projetual surge primeiramente meados do século XVIII, e pôde-se observar já no século XIX que o desenvolvimento impulsionou o aprimoramento dos produtos, dando início a certa consciência de progresso e de produto.

No Brasil, a atividade em *design* têxtil fica mais evidente a partir dos anos 50 e 60, onde o advento do *design* industrial, através das práticas de produção e concepção de produtos, atende a aspectos técnicos, econômicos e culturais.

Ao profissional de *design* têxtil atribuem-se as funções desempenhadas na área de estamparia e tecnologia têxtil ao desenvolver projetos com o objetivo de explorar os materiais, sejam eles tradicionais ou inusitados, elaborar estampas e/ou padronagens investigando possibilidades de cor, forma e texturas.

Segundo Chataignier (2006), “a maior percentagem da produção têxtil é destinada à confecção de roupas e de aviamentos”.

Dentro desse conceito pode-se encontrar uma boa amostragem do que está sendo desenvolvido na área têxtil ao acompanhar as coleções de moda apresentadas em eventos como as semanas de moda dos grandes centros como São Paulo Fashion Week (SP), Fashion Rio (RJ), Minas Trend (MG) e Capital Fashion Week (DF).

Ainda para Chataignier (2006):

A finalidade da verdadeira estamparia é a de tornar o tecido 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, podendo assim desenvolver criações para indústrias e confecções, capturando potenciais clientes desde o consumidor de loja de departamento até o de alta costura.

Um dos destaques do Capital Fashion Week de 2009 foi a coleção verão 2010 de Akihito Hira (jovem estilista de Brasília/DF).

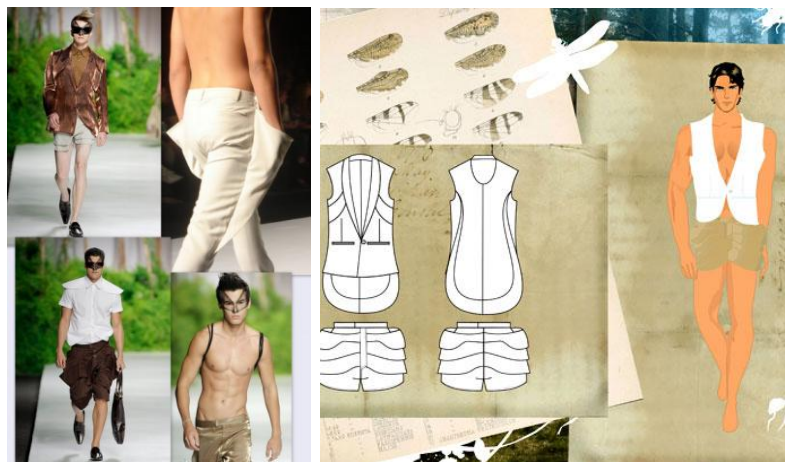


Figura 15: Akihito Hira. Fonte: www.finissimo.com.br

Os modelos apresentados contêm evidente comprometimento com a pesquisa, fator de extrema importância para a interpretação do tema escolhido. Outros quesitos determinantes foram o acabamento impecável das peças, a silhueta e a cartela de cor, elementos de estilo que ilustram o talento do criador e a coerência com o tema da coleção.

A cada evento do setor têxtil nota-se diversificação e inovação, apresentando produtos que se constroem através de pesquisas em diferentes procedimentos com fibras naturais ou químicas.

3.4.1 Tecelagem

Segundo Pezzolo (2007), a tecelagem manual é milenar e tem sua origem nos primórdios da humanidade. Embora o tecido seja perecível, há provas do registro de imagens têxteis em cerâmicas, como as que foram encontradas em potes de civilizações antigas, pinturas em tumbas de faraós, e vários fragmentos de tecidos em diversas regiões do planeta.

As fibras mais antigas são o Linho (10.000 a.C. na Mesopotâmia e Egito), a Lã (7.000 a.C. na Mesopotâmia), o Algodão (3.000 a.C. no Paquistão e Índia) e a Seda (2.700 a.C. na China).



Figura 16: Tear de pente. Fonte: Autora.

O tear é a máquina que permite o entrelaçamento dos fios através do urdume²⁵ e da trama²⁶. A cala é a abertura por onde passa a trama e o pente é a peça que alterna o levantamento dos fios para a passagem da trama.

Do entrelaçamento dos fios nasce a padronagem. O padrão é o desenho ou o módulo que irá se repetir consecutivamente e seqüencialmente num tecido.

Aperfeiçoaram-se os suportes e os recursos, o que determinou uma grande variedade de teares manuais, todos com o mesmo princípio, porém cada um com uma finalidade. O tear de pedal é o mais indicado para o desenvolvimento de padrões têxteis repetitivos. Os teares de alto-liço são indicados para a execução de tapeçaria. O tear de pente-liço é muito simples, mas com muitas possibilidades indicados para vários trabalhos têxteis. Para trabalhos em tamanho pequeno ainda

²⁵ Conjunto de fios paralelos colocados no sentido do comprimento do tear.

²⁶ Fios passados através da cala com auxílio da nateve.

pode-se utilizar teares manuais feitos rusticamente de pregos nos formatos quadrado, circular, retangular e triangular.

A tecelagem pode ser feita de variadas formas, porém são três os ligamentos básicos de cruzamento dos fios da trama com o urdume: tafetá, sarja e cetim. O tafetá é usado em mais de 70% dos têxteis. Quanto à formação, têm-se os tecidos planos, malha e não tecidos.

3.4.1.1 Tecidos

Os tecidos planos são feitos do entrelaçamento de dois conjuntos de fios num ângulo de 90° (liso, maquinado, *jacquard* e estampado).

O tecido liso de aspecto uniforme, sem estampa, pode ter como ligamento tafetá, sarja ou cetim, sendo importante o acabamento e o toque final. Exemplos: cambraia, cetim, crepe, brim, gaze e veludo. O tecido maquinado tem aspeto fantasioso, como por exemplo: xadrez, barrado, listrado e *shantung*. O tecido *jacquard* tem efeito decorativo variando na cor e no brilho.

O tecido estampado é o que na fase do acabamento recebe a aplicação de cores e desenhos através de diversos métodos de estampagem.

Para esse projeto foram testados tecidos em algodão cru, malha e percal de base natural (100% algodão) e tactel e cetim de base sintética em 100% poliéster.

3.4.1.2 Cetim

Tendo em vista a aplicação do tecido no produto final, neste trabalho optou-se pelo cetim. Este tecido tem origem na China e foi assim denominado em homenagem a Zaitum (ou Tsenthung), onde era a princípio um tecido brilhante de seda em trama bem fechada. Caracteriza-se pelo brilho em um dos lados o que torna o avesso e direito bem diferentes.

No século XX o raiom e outras fibras sintéticas tomaram o lugar da seda. Atualmente é amplamente confeccionado com fibra sintética

O tecido cetim apresenta um tipo de ligamento que produz efeito lustroso e macio, com ótimo drapejamento e tendência a esticar. As passadas dos fios são menos freqüentes nas superfícies sendo cetim na superfície do urdume e cetineta na da trama (JONES, 2005).

3.4.2 Métodos de Estamparia

A pintura corporal é a primeira manifestação do homem com relação à estampagem. Com pigmentos minerais, os desenhos eram feitos com os dedos e espátulas no corpo, posteriormente passando para o couro e depois para os tecidos.

Provavelmente a própria mão, pedaços de madeira e conchas precedem os carimbos confeccionados pelos chineses há cerca de dois mil anos, feitos com blocos de madeira esculpidos para imprimir caracteres caligráficos, que pouco mais tarde seriam usados para estampar tecidos, tanto na China quanto na Índia.

Estampar tecidos é basicamente imprimir um desenho sobre o tecido de forma corrida ou localizada. Na estamparia corrida o desenho se repete através do *rapport* cobrindo toda a extensão do tecido em repetição contínua.

O módulo é a área mínima do desenho que contém todos os elementos que o constituem. A construção do *rapport* se dá de acordo com o módulo e a rede que se deseja formar. Pode ter a largura total do tecido ou ser submúltiplo dessa largura. A rede é um suporte de malha que não é visto, e é geralmente usada para elementos pequenos. Pode ser na forma quadrada, tijolo, retângulo e losango (AQUISTAPASSE, 2003).

Os principais métodos de estampagem são o Batik, o Bloco de madeira, o Rolo de madeira, o Cilindro, o processo a Quadro e o Cilindro rotativo. Ainda o *transfer* em algodão, sublimação e a impressão diretamente no tecido.

A estamparia atinge atualmente um grau de desenvolvimento grandioso e fartamente facilitado pela tecnologia disponível. Estampar objetos e tecidos tornou-se um procedimento fácil após o surgimento do *transfer* e mais recentemente da estamparia digital (impressão diretamente no tecido).

Nesse projeto foram feitos testes em *transfer* para fibras naturais e o *transfer* sublimático para tecidos sintéticos.

3.4.2.1 *Transfer*

O *transfer*, também conhecido como termoimpressão ou termotransferência, surgiu na França em 1980. É um método de estamparia têxtil que usa a alta temperatura para a transferência de corantes. Consiste em imprimir previamente uma imagem em papel *transfer* que é prensada através de prensa ou cilindros quentes de calandra, onde o corante é forçado pelo calor a migrar para o tecido.

Essa técnica é largamente usada em estamparia de camisetas. As características desse processo são a rapidez e a nitidez, possibilitando a impressão de fotos ou variadas estampas sem restrições de cor.

3.4.2.2 Estamparia digital por processo de sublimação

Essa técnica de estamparia também chamada de *transfer* sublimático utiliza a tinta sublimática que reage diretamente com a fibra dos tecidos de poliéster e poliamida, e funciona como uma espécie de tingimento localizado.

Para estampar com essa técnica é necessário seguir os seguintes passos:

- 1º Passo – elabora-se um desenho (estampa localizada ou corrida) em um software ou utiliza-se uma foto digital ou uma foto digitalizada.
- 2º Passo – imprimi-se o arquivo em papel específico para sublimação utilizando tinta especial para esse processo.
- 3º Passo - transferência da estampa impressa em papel para o tecido através de prensa térmica.

Cada tecido possui um tempo e uma temperatura ideal para sua transferência, podendo também ter uma variação em conformidade com o equipamento de transferência. No caso do tecido cetim o tempo de prensa usado foi 22 segundos e a temperatura de 200 graus centígrados.

Importante lembrar que a qualidade do produto final está ligada a vários fatores como: criação ou tratamento de uma imagem perfeita, qualidade o papel, qualidade da tinta utilizada, e utilização do equipamento de transferência ajustado e aferido de forma correta.



Figura 17: Processo de sublimação. Fonte: Autora

Como vantagens esse método de estampa oferece não ter restrições com relação à quantidade de cores e a possibilidade de trabalhar a partir de imagens fotográficas.

O primeiro teste realizado para esse projeto foi feito na Empresa Art Print Digital (Serra /ES) com o seguinte equipamento: MIMAKI JV4 2005 (máquina que produz 25 m² hora) e prensa térmica Metalnox PTS12000. Nesse teste os tecidos apresentaram uma tendência escurecida na cor cobre e vermelho.

O segundo teste foi feito em Brasília/DF na Empresa Zambri com a impressora ROLAND e Térmica Rimaq. O teste apresentou cores claras, cítricas e esverdeadas, não sendo satisfatório para o projeto.

O terceiro teste foi realizado na Empresa Print Borde também em Brasília/DF feito com as impressoras EPSON e MUTOH e prensa Metalnox. Este teste apresenta a cor na tonalidade exata à original do projeto.

Problemas no ajuste dos equipamentos e os diferentes formatos de arquivos utilizados podem ter sido a causa das dificuldades no processo de impressão digital.

3.4.2.3 Estamparia digital diretamente no tecido

Complementando a abordagem feita sobre os métodos de estampa ainda pode ser citada a estampa digital diretamente em tecido, método recente e pouco dominado pelos técnicos. Caracteriza-se pelo emprego de equipamentos como a DPM (Digital Printing Machine). A máquina é basicamente uma impressora, com todos os atributos de uma impressora para fotografia, como ajustes de cor, nitidez, contraste, posição.

Além do computador acoplado a máquina para o desenvolvimento das artes, a DPM possui uma parte de entrada do tecido constituído de cilindros rugosos capazes de tracionar o tecido e mantê-lo paralelo a linha de impressão. Uma esteira de borracha é impregnada de cola acrílica e visa manter o tecido preso e imóvel durante a impressão, que no seu trajeto pela parte baixa da máquina, sofre uma lavagem para eliminação de resíduos de tinta e uma secagem. A máquina apresenta também um sistema de insuflamento de ar para secagem da impressão.

4 MODA

Para Fischer-Mirkin (2001, p.17), “Nossas escolhas para vestir falam de nossos desejos, fantasias e valores”. Certamente são muitos os aspectos envolvidos no contexto da moda e principalmente na moda feminina. A forma de comunicar através do conjunto de peças que constroem o visual de uma mulher fala muito dos papéis que ela desempenha socialmente e de como pode reinventar-se a cada dia: o penteado, os enfeites de cabelo, o sapato, os lenços, as bolsas, as jóias, enfim. Os acessórios também comunicam e deixam claro o poder que a moda tem, encantando ou desencantando, seduzindo ou afastando.

Nas relações interpessoais a forma de se vestir é interpretada das mais variadas maneiras, portanto, mostrar-se sério, criativo ou sexy cria uma impressão positiva ou negativa sobre os demais. Isso mostra o importante papel que a moda desempenha e para muitos, um papel determinante.

A vestimenta transmite idéias sobre a imagem do indivíduo, podendo transparecer fragilizada, sedutora, esportiva, entre outras (FISCHER-MIRKIN, 2001).

Deste modo, entende-se moda como comunicação, sensibilidade e identidade, conotações e informações transmitidas através de cores, formas, texturas e tecidos.

O *designer* de estamparia participa diretamente do processo de elaboração e fabricação dos produtos que vão fazer parte do dia a dia da população em geral no vestuário, na decoração e em outros utilitários.

4.1 Bolsas

Quando se imagina o surgimento da bolsa é impossível não vir ao pensamento um amontoado de pedaços de couro presos a um pedaço de pau, algo de improviso, para levar o necessário, provavelmente comida. E quem sabe até o uso de uma cabaça com alças de cipó ou couro. A verdade é que a bolsa é um item de necessidade humana. Em todas as épocas as pessoas precisavam se deslocar com seus pertences e para isso faziam uso de algum objeto para transportá-los.

Os primeiros modelos eram pequenos pendurados a cintura, fechados com um cordão e eram usados por homens e mulheres.



Figura 18: Bolsas alemãs do século XV. Fonte: Johnson (2007).

No século XV, surge a escarcela, que servia também como porta-moedas, confeccionado para chamar a atenção para doações em público. No primeiro modelo a esquerda na Figura 18 nota-se algumas mudanças como a inovação na colocação de uma armação de metal.

Os modelos a tiracolo usados pelos camponeses eram utilizados para trabalhar. A bolsa formato pêra do século XVII foi criada para se acomodar mais facilmente entre os volumes das saias que nessa época estavam se tornando maiores. Modelos compridos levavam acessórios para tricô, poemas, livros de orações e fitas, e se tornaram tão valiosas que eram deixadas em testamento. Algumas até eram presas ao corpo atadas por baixo do merinaque (espartilho). Quanto aos homens da época, devido aos bolsos presos na roupa, não tinham mais tanta necessidade da porta-moedas.

No século XVIII, a bolsa se torna um objeto mais utilizado pelas mulheres. Elas começam a gostar de levar seus pertences de forma mais aparente em pequenas bolsinhas de malha, bordadas e decoradas. Usam bolsas externas com cordão como corrente para serem levadas na mão, que eram chamadas retículas do latim *reticulum*, o que gerou piadas por parte da imprensa francesa que as batizou de ridículos (dizendo que as mulheres vestiam roupa interior por fora).

Por volta de 1805, a bolsa torna-se estritamente feminina (JOHNNSON, 2007). Inicialmente usada para guardar os labores (trabalhos manuais), depois é utilizada para eventos sociais, para noite e para guardar os objetos de trabalho.

As bolsas de pele apareceram de acordo com a necessidade para longas viagens com modelos de maletas pequenas, com fecho, chave e compartimento

para os bilhetes do trem. Era possível guardar o leque e o dinheiro (geralmente levados pelo homem), chaves, cosméticos entre outros.

Enfim, pequenos ou grandes são muitos os modelos e carregam um arsenal de objetos. Atualmente itens como maquiagem, *laptop*, canetas, absorventes, documentos, perfumes, enfeites para o cabelo, telefone, agendas. Carregar a bolsa junto ao corpo é um hábito que marca a história feminina para sempre.



Figura 19: Tendência verão 2011 para bolsas. Fonte: www.style.com/

Atualmente grandes marcas lançam coleções semestralmente (inverno e verão) em variados tamanhos de acordo com a estação e a tendência de moda. Porém é possível ver lançamentos de produtos novos até a cada trimestre. Entre os objetos de desejo na linha de acessórios femininos mais famosos estão os modelos das marcas Chanel, Louis Vuitton, Carolina Herrera, Gucci, Prada, entre outras. A tendência 2011 mostra modelos pequenos, com muitos detalhes em tecidos, texturas, interferências com outros materiais e cartela de cores neutra.

4.2 Moda e eco-design

Lutar pela preservação da natureza desenvolvendo a eco-consciência e produzindo objetos para a sociedade brasileira dentro desse conceito é também uma vertente em crescimento no design têxtil. Atualmente, o mercado brasileiro já disponibiliza produtos têxteis confeccionados com algodão orgânico, fios de PET²⁷ reciclados, tinturas a base de água, amaciantes naturais, refugos e resíduos reaproveitados.

²⁷ Polietileno Tereftalato de Etila, ou PET é um poliéster, polímero termoplástico ou plástico. Esse material quando transformado em fibra pode ser utilizado na tecelagem na confecção de roupas e acessórios.

As indústrias e *designers* que adotam essas iniciativas estão atendendo uma demanda em expansão, de consumidores que tem a preocupação em preservar o meio ambiente.

Eco design é definido por Fiksel (1996), como sendo:

Um conjunto específico de práticas de projeto orientado à criação de produtos e processos eco eficientes, tendo respeito aos objetivos ambientais, de saúde e segurança durante todo o ciclo de vida destes produtos e processos.

Pode ser citado o exemplo da Empresa Recouro, no Rio de Janeiro, que desenvolve o couro reconstituído, composto de fibras do couro, látex vegetal e agentes vegetais, que produz um produto ecologicamente correto por reaproveitar sobras de indústrias de couro.

4.3 Eco design têxtil - ecobags

Segundo Venzke (2002, p. 3):

O principal objetivo do Ecodesign é a criação de produtos ecoeficientes, sem comprometer seus custos, qualidade e restrições de tempo para fabricação. O conceito de ecoeficiência nos remete a práticas ambientalmente responsáveis, que devem ser concordantes com políticas e estratégia da empresa.

Fato marcante dentro desse tema na linha de acessórios femininos foi a iniciativa da designer inglesa Anya Hindmarch, que em 2007 lança um modelo de bolsa que gera polêmica por ser tão diferente das suas produções anteriores, com o preço em torno de mil dólares cada. Na realidade o custo foi por volta de 15 reais e era de algodão cru com a seguinte inscrição "*I'm not a plastic bag*" (eu não sou de plástico). Nascia a idéia das *ecobags*, sacolas de compras para mercados, lojas, shoppings (PACCE, 2009).

Na verdade as *ecobags* nada mais são do que uma releitura do passado, pois há uns vinte anos atrás as mulheres utilizavam bolsas semelhantes para fazerem a feira. Assim, a designer inglesa levanta uma chama que acende no mundo todo: os cuidados com os problemas causados pelo uso excessivo das sacolinhas de plástico dos supermercados, característica dos tempos modernos.



Figura 20: Bolsas ecobags. Fonte: Pacce (2009).

A parceria moda e meio ambiente traz ao consumidor opções conscientes, como se pôde ver na exposição “eu não sou de plástico” no Porão da Bienal, em 2009, no Parque Ibirapuera, organizada pela Prefeitura de São Paulo, sob curadoria de Lilian Pacce, onde foram mostradas bolsas confeccionadas em vários materiais como: *patchwork* de sobras de tecidos de coleções anteriores, algodão natural, plástico reciclado, malha ecologicamente correta feita de *pet*, papel reciclado, outdoor reciclado, algodão 100%, couro vegetal, vinil reciclável, juta, jeans, palha, couro de tilápia (peixe), lona, cadarço, ráfia, entre outros.

4.4 Bolsas feitas artesanalmente

Ainda como outro referencial de produto para esse projeto, há as carteiras e bolsas com *design* diferenciado e também as de técnica artesanal, que são feitas geralmente com exclusividade em edições limitadas.

Mercedes Monteiro é a criadora a frente da marca Tissume, referência nacional em tecelagem artesanal onde possui uma linha de produtos no segmento de acessórios femininos com reconhecimento internacional.

As peças da marca têm a parte externa confeccionada em tear de pente, com os forros feitos de tecidos comprados em metro em lojas fornecedoras de tecidos. O urdume geralmente é feito com linha de crochê. A textura e o volume de cada peça ficam por conta do tipo de corte feito no tecido usado na trama.

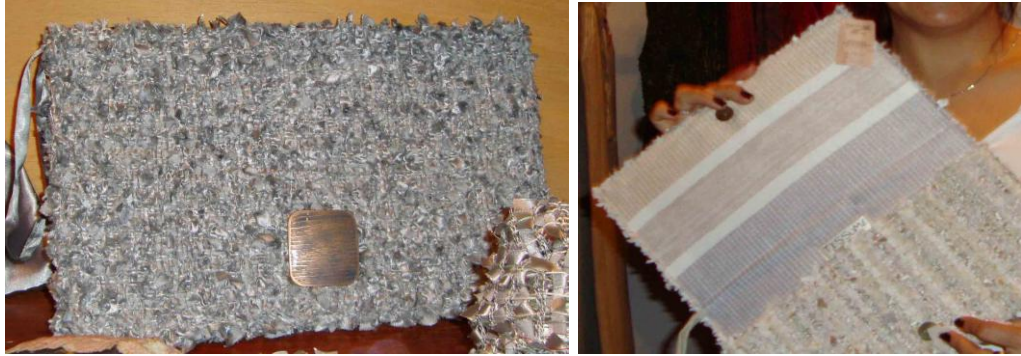


Figura 21: Carteiras Tissume. Fonte: Autora.

A Figura 21 mostra uma carteira na imagem da esquerda que mede aproximadamente 25 x 15 cm, apresenta trama e urdume na cor cinza, textura agradável ao toque com destaque para a macieza e o volume, com detalhe em metal na parte frontal em forma de botão. A peça é feita em ponto tafetá em tear de pente.

A outra carteira, imagem da direita, apresenta trama em tons de cinza claro, médio e branco intercalados num padrão de repetição horizontal (listrado) com urdume na mesma cor, com forro em tecido claro também listrado. Está etiquetada com o nome da marca e o valor da peça (R\$180,00).

Analisando os modelos encontrados na loja Tissume podemos dizer que oferecem funcionalidade (dia e noite), e textura agradável e brilhosa.

Serviu também de referência para esse projeto a linha de bolsas femininas desenvolvidas pela *designer* Adriana Yazbek (Figura 22) apresentada na feira semestral *Craft Design* em São Paulo (2009). Nessa edição da feira, os produtos da *designer* ganharam destaque no quesito *design* em edição limitada.



Figura 22: Bolsas Adriana Yazbek. Fonte: www.ideiasdamary.blogspot.com

As bolsas apresentam estrutura geométrica rígida (em arame), contraste de cores (quentes e frias), detalhes primorosos nas alças e são confeccionadas artesanalmente através de colagem de tecido e papel, resultando em um acabamento com delicadas transparências (R\$ 350,00).

4.5 Planejamento de coleção

As etapas básicas que compõem o planejamento de uma coleção são: geração do conceito, determinar o segmento de mercado, construir uma imagem forte, definir público alvo ou mercado alvo, determinar o painel de criação, determinar a linha de produto, o número de peças, a montagem do perfil do consumidor (painel), descrever o tema de inspiração, elementos de estilo, cartela de cores, estampas (ênfase desse trabalho), modelos (através de técnicas de desenho, artístico, desenho técnico e ilustração de moda), modelagem (bi e tridimensional), a confecção e a produção das peças, embalagem, entre outros.

4.5.1 Conceito

O conceito da coleção deve conter a idéia que se quer vender (ex: radical, antigo, moderno, futurista, orgânico, natural), determinando também quanto de básico, *fashion* e vanguarda a coleção vai adotar. Praticamente todas as marcas da atualidade no vestuário têm um pouco de cada vertente.

Entende-se por Básico as peças atemporais que podem ser usadas em todas as estações. Pode ser citado a camisa branca, uma camiseta branca, um casaco preto, um sapato preto e uma bolsa de couro preta. A Loja Marisa é um exemplo de representante no conceito básico.

O *Fashion* é a tendência, a atualidade, o que aparece na mídia (novela, filmes, programas de TV), nas vitrines dos *shoppings*, como por exemplo os produtos das lojas de departamento como Renner, C&A e Riachuelo.

A Vanguarda é o produto inusitado, que pode circular tanto contra quanto a favor da corrente da moda vigente no momento de criação. Por vezes apresentam um valor mais elevado por oferecer criações diversificadas e exclusividades em tecidos, padronagens, estampas que vão do artesanal ao tecnológico. A vanguarda trabalha geralmente com materiais diferenciados ou tradicionais interpretados de forma diferente. Um dos exemplos de estilista de vanguarda que vem se destacando é Alexandre Herchcovitch, que segundo Cosac (2007, p. 90):

Alexandre produziu roupas com linguagens pontuais brilhantes. Entre 1994 e 1995, com a ajuda da mãe, ele revive o crochê e o tricô. E reviver, reintroduzir e reciclar passa a ser marca registrada do artista, como, por exemplo, o uso de colchas de pique e forro de roupas de grifes importadas.

Esse projeto mostra bolsas femininas inseridas no conceito de produtos ecoeficientes, feitos artesanalmente em edições limitadas. Produtos idealizados com o objetivo de unir o natural/artesanal e o tecnológico adotando a vanguarda como vertente principal com 40% do conceito, 30% de *fashion* e 30% de básico.

A vanguarda é expressa na utilização de argolas de porongo nas peças, na elaboração de uma estampa digital exclusiva que acompanha o padrão têxtil artesanal, nos modelos inusitados de bolsa em couro e no modelo redondo.

O *fashion* pode ser vista no modelo *ecobag* e nas carteiras, que atualmente estão em alta com grande oferta e demanda comercial.

O básico pode ser visto na cartela de cor (tons neutros) e no tamanho das peças (tamanho médio – tradicional), no tecido utilizado nos forros (cetim e failete) e o tipo de fecho (botão imã).

4.5.2 Segmento de mercado

O Segmento de Mercado compreende definir a que "fatia" do extenso mercado têxtil que se pretende atender. Para nomear os tipos de segmentos são usadas nomenclaturas em maioria termos em inglês.

Neste projeto a coleção de bolsas atende aos segmentos *casualwear* (informais e práticas), *dailywear* (estilo contemporâneo para o dia-a-dia), *eveningdresswear* (roupas e acessórios formais para ocasiões informais como coquetel, vernissage), *recycledwear* (artigos que usem de reciclagem e reproduzidas em pequena série) e *leatherwear* (couro).

4.5.3 Imagem forte

A imagem forte da coleção pode ser uma foto contendo uma única imagem de uma pessoa que represente o conceito dos produtos, um lugar, um objeto ou também uma montagem, uma composição com vários objetos em uma mesma cena. A imagem forte de uma marca é colocada em editoriais de moda nas revistas especializadas e em *outdoors*, entre outros meios publicitários. Mas nessas publicações nem sempre aparece a peça chave da coleção. As grifes mais famosas não colocam, optando por uma imagem mais conceitual.

A imagem forte que estampa o conceito desse projeto é a de uma mulher madura e consciente (ecoconsumidora), que gosta da natureza e que está em dia com seus deveres como cidadã, promovendo a cultura do consumo consciente. Uma cliente que dá importância aos produtos que são feitos a partir do aproveitamento de materiais, que opta por adquirir produtos com *design* diferenciado, valoriza peças artesanais que tenham identidade com a sua região e seu país.

4.5.4 Público alvo ou mercado alvo

A definição da faixa etária, estilo de vida, classe e comportamento social a que se destinam os produtos é feita através de uma análise de mercado. Para esse projeto definiu-se como público alvo mulheres com mais de 30 anos, consumidoras de classe média que optam por produtos ecoeficientes e/ou artesanais. Porém essa faixa pode ser bem mais flexível devido ao aumento na conscientização dos consumidores, por tanto, uma demanda crescente. Outro fator que contribui para que esse público seja mais extenso são as pesquisas tecnológicas em materiais, produtos e matérias-primas ecologicamente corretas, setor também em grande crescimento.

4.5.5 Painel de criação

O painel de criação é uma das opções para organizar as informações anteriores (conceito, público, imagem forte) concentradas em um único quadro que mostra o conceito geral e a direção da coleção. Esse painel pode ser complementado lentamente durante o desenvolvimento da coleção.

No caso desse projeto foram feitos pequenos painéis (formato A4) que compõem o diário visual da coleção que podem ser vistos na Figura 28.

4.5.6 Linha de produtos

Após a definição do segmento é feito uma tabela dos produtos (*mix* de produtos) a serem desenvolvidos e a quantidade para cada categoria. No caso do vestuário geralmente a tabela é dividida em quatro categorias básicas: *Tops*, *Bottoms*, Acessórios e Complementos. Os *Tops* correspondem a parte superior da roupa, os *Bottoms* a parte inferior, os Acessórios são as peças que ajudam a compor visual e os Complementos são produtos que podem e geralmente são terceirizados, que não

são necessariamente desenvolvidos pelo *designer* da marca, como por exemplo, perfumes, chaveiros, *kits* para banho, aromas para casa.

Este projeto em *Design* para estamparia têxtil apresenta uma minicolecção de bolsas na linha de acessórios femininos dividida nos seguintes produtos: duas carteiras, três bolsas de mão e uma bolsa maior (*ecobag*). Ainda esse projeto apresenta como produtos seis estampas digitais localizadas (em formato A4) e seis padrões têxteis (com variações de cor para os produtos 1 e 4).

4.5.7 Texto da coleção

No texto sobre a coleção aborda-se o conceito sobre o qual o designer desenvolveu os produtos para ser usado em meios publicitários, *tags*, embalagens.

*“Viver quem você realmente é
Valorizar o que (e quem) está próximo;
Ter orgulho do que se tem.
Desenvolver o gosto pelo natural;
Valores familiares passados de geração para geração,
Como o **nosso** “velho” chimarrão”.*

O texto reforça a proposta de consciência ambiental, do gosto pela natureza e pela cultura brasileira, explorando um tema que exemplifica a diversificação tipicamente regional e nacional. Esse pequeno texto serve para aplicação em *tags* (etiquetas) que acompanham os produtos:

4.5.8 Macro e micro tema

Pode-se diluir o macro tema em micro-temas como subitens a serem desenvolvidos mantendo a unidade e coerência do conceito da coleção.

Nesse trabalho optou-se por dividir o macro tema coleção em duas linhas: a Linha Floral e a Linha Roda de Mate.

Na linha Floral, o desenvolvimento do tema ocorre sobre a parte botânica da flor, já na linha Roda de Mate é desenvolvido o aspecto cultural.

4.5.9 Elementos de estilo

Definir e seguir os elementos de estilo é primordial para que a coleção tenha unidade. Durante o processo de ilustração o *designer* já vai acrescentando dados sobre os elementos de estilo que basicamente são os citados a seguir.

4.5.9.1 Cartela de cores

As duas linhas dessa coleção apresentam uma cartela de cor abrangente que vai do bege cru aos verdes, passando por tons nude (tons de pele) e rosa clarinho. Apresentam ainda as cores marrom, marfim, azul, cinza e laranja (com toques de ferrugem, ocre, caramelo, cobre e amarelo).



Figura 23: Cartela de cor. Fonte: Autora

4.5.9.2 Silhueta

Os produtos desta coleção têm a silhueta marcada pela mistura de materiais que enfatizam o contraste de textura através de volumes e relevos táteis, macios e delicados, e também rígidos e rústicos.

4.5.9.3 Acabamento

Nesse projeto foram utilizadas como detalhes decorativos argolas de porongo, tentos de couro, flores estilizadas feitas em crochê. Ainda amarrações com barbante, costuras feitas a mão e nós em barbante, fita e tiras de malha.

4.5.10 Estampas

O sucesso no desenvolvimento das estampas depende da interpretação do *designer*, na coerência da estampa com o tema e o conceito e do produto/marca. Grandes marcas geralmente têm uma equipe de pessoas onde o trabalho é dividido. Há possibilidades de terceirizar recorrendo a empresas de estamparia, ou ainda comprar tecidos a pronta entrega no mercado.

Um dos métodos mais comuns para a elaboração das estampas é extrair do painel de criação informações referentes ao tema em termos formais e cromáticos. Atualmente as possibilidades para o desenvolvimento dessa etapa cresceu devido às facilidades da estamparia digital, um recurso que promove o uso de imagens digitais, como fotografias, garantindo agilidade, precisão e economia ao processo.

O processo de criação é variado, desde desenhos elaborados de forma tradicional (lápiz, nanquim, aquarela, acrílica), desenhos feitos diretamente em softwares (*Corel Draw*, *Photoshop*, entre outros) e ainda podem ser utilizadas técnicas mistas como recortes, colagens, texturas, tecidos, fotos, montagens.

As estampas e os padrões têxteis desse projeto foram elaborados de acordo com o tema através das informações contidas no diário visual. O registro fotográfico serviu como base de referência formal e cromática para as composições, conteúdos expostos de forma detalhada no capítulo cinco.

4.5.11 Modelagem

O desenvolvimento dos moldes que compõem a peça piloto é uma etapa trabalhosa e delicada. Geralmente os moldes são feitos em papel *craft* desenhados dentro das medidas especificadas no esboço.

4.5.12 Confecção

Nesse projeto a confecção das peças obedeceu a etapas distintas, devido às diferenças dos materiais. Primeiro foi elaborada a parte de estamparia digital, depois

os padrões têxteis nos tamanhos necessários e depois providenciados os outros componentes (tecido, forro, entretela, linha, botão).

As peças piloto tiveram seu molde em papel *craft*, que posteriormente é passado para um papelão (ou outro papel mais resistente) para a fase de produção. Algumas peças tiveram um modelo/teste anterior à peça piloto. Os primeiros dois produtos foram confeccionados através de aulas de modelagem e confecção de bolsas com a professora Jaqueline de Alcântara²⁸ em Brasília/ DF.

Tendo em vista que o trabalho do *designer* de estamparia está estreitamente ligado ao setor têxtil e esse está diretamente ligado ao setor moda, o planejamento de coleção, no caso desse trabalho, se fez indispensável. Mesmo que não desenvolvido em toda sua abrangência e complexidade como a abordagem de questões como custeio, apresentação e distribuição.

Ainda que a ênfase desse trabalho esteja inserida no ciclo do desenvolvimento de tecidos, o entendimento das etapas do planejamento de coleção aumenta a intimidade com o setor de demanda dos produtos têxteis. Comprovando que o *design* de estamparia ocupa um papel fundamental dentro da cadeia têxtil da moda de vestuário e acessórios.

²⁸ Profissional com 13 anos de experiência no ramo de bolsas e acessórios femininos. Também é educadora nas disciplinas de desenho de moda, corte, costura e modelagem nas escolas MS Desenhos e Projetare. Desenvolve projetos vinculados a confecção e desenvolvimento de coleção no SEBRAI e SENAI de Brasília/DF.

5 PROCESSO DE CRIAÇÃO

5.1 Visão geral do processo criativo

5.1.1 Problema

Desenvolver uma coleção de bolsas femininas com ênfase na estamparia.

5.1.2 Definição do problema

Optou-se por uma solução comercial, que aliasse a tecelagem artesanal com tecnologias atuais dentro do contexto moda e *ecodesign*.

5.1.3 Idéia

É uma mistura de materiais (nobres e descartes) e técnicas (artesanal e digital) com ênfase no contraste de texturas (rústica e delicada). Produtos em edição limitada (semi-série) dispostos em uma minicollection de bolsas femininas, com estampa digital (sublimação) e detalhes em tecelagem artesanal (tear manual).

Os produtos são direcionados ao público feminino com faixa etária a partir de aproximadamente 30 anos de idade. Consumidoras cidadãs ecoconscientes, que optam por produtos que interpretam temáticas regionais, produtos na linha eco (ecoeficientes).

5.1.4 Componentes do problema

O problema foi dividido nas seguintes partes:

- Experimentações em transfer e tecelagem artesanal;
- Modelo e verificação;
- Definição das imagens de referência;
- Construção do diário visual;
- Definição de equipamentos e materiais;
- Estamparia - desenvolvimento dos padrões têxteis e das estampas digitais;
- Desenho dos produtos (desenho técnico e/ou ilustração);
- Modelagem; e
- Peças piloto da coleção.

5.1.5 Coleta de dados

O levantamento de informações sobre tema, design, estamparia e bolsas foi bastante amplo. Com relação ao produto abrange desde o histórico da bolsa feminina até os modelos atuais, com ênfase em bolsas de pequeno porte, carteiras e *ecobags*.

5.1.6 Análise dos dados

Foram analisadas as criações da confecção Tissume, da *designer* Adriana Yazbek e Pacce (2009).

5.1.7 Criatividade

Analisando o levantamento de dados pode-se chegar a algumas conclusões para definir onde e como usar o potencial criativo. Então se viu que poderiam ser aproveitadas técnicas já utilizadas com adaptações e variações.

Uma das técnicas escolhidas foi a que utiliza tiras de tecido na confecção do padrão, como nas bolsas vistas na loja Tissume, porém com maior volume e de forma pontual no padrão e não em toda a bolsa.

5.1.8 Materiais e tecnologias

Após o levantamento de dados confirmou-se que a investigação do referencial seria feita em duas linguagens têxteis: a tecelagem artesanal em tear manual com a utilização de fios e tecidos; e a estamparia digital através de estudos (*rafes*) em técnicas artísticas e fotografia através dos recursos dos softwares *Corel Draw* e *Photoshop*.

5.1.9 Experimentação

Foram realizados testes em *transfer* em algodão cru, em malha 100% algodão e em percal 100 fios (100% algodão), e estamparia digital em *transfer* sublimático em tecido de poliéster (cetim e tactel). A tecelagem manual foi investigada em tear de pregos (quadrado, retangular e circular) e tear de pente.

5.1.10 Modelo

Foram confeccionados modelos para validar os materiais.

5.1.11 Verificação

Com o modelo em funcionamento pode-se observar as condições e alterações necessárias.

5.1.12 Desenho de construção

Essa etapa foi realizada através de aulas de modelagem e desenho técnico, realizadas no atelier da Prof^a Jaqueline Alcântara em Brasília/DF. Contribuiu ainda a participação na oficina de ilustração de moda promovida pela equipe da UNIEURO/DF.

5.1.13 Solução

As soluções se configuram em uma minicoleção de bolsas femininas contendo seis produtos (peças piloto), confeccionados a partir de seis padrões têxteis artesanais e seis estampas digitais em sublimação.

Os produtos estão dispostos em seis modelos diferenciados, sendo três peças da linha Floral e três peças da linha Roda de Mate.

As peças piloto foram confeccionadas em conjunto com vários materiais em conformidade com o objetivo inicial de reaproveitamento.

5.2 Visão detalhada do processo criativo

5.2.1 Conhecendo as técnicas básicas em tecelagem manual



Figura 24: Padrão experimental. Fonte: Autora.

Na primeira amostra foram pesquisados três tipos de fios para o urdume, como linha de crochê, barbante e linha de nylon; e diversos materiais para produzir a trama como tiras de várias larguras, fita de cetim de duas larguras, barbante, fio de

lã, linha de crochê, linha de bordar, tiras de outros tecidos como algodão cru e voal. O ponto utilizado foi o tafetá.

A segunda experiência têxtil artesanal foi realizada no tear de pente onde foi elaborada uma peça maior (1.40 x 30), que apresenta um padrão de repetição horizontal e com uma pequena variação em diagonal. Foram utilizados fios acrílicos lisos e com textura nas cores referentes ao tema (verde, terra e creme).



Figura 25: Padronagens de teste. Fonte: Autora.

Na figura 25 se vê desenhos em diagonal, vazados, sobreposições. No uso da rafia deve-se ter cautela, pois modifica a estrutura do padrão. Contudo, pode-se dizer que as texturas e padronagens obtidas podem ser aproveitadas e combinadas com outras técnicas e materiais.

5.2.2 Conhecendo a técnica de estamparia em transfer

Foram feitas experimentações realizadas no Pólo Têxtil da UFSM, sob orientação e supervisão do técnico Darci Roberto T. Fidler com papel *transfer* da marca *Bright* no tamanho A4. A primeira amostragem foi em algodão cru e malha de algodão branco, ambos em 100% algodão.

O teste mostra que no algodão cru o tecido deixa a estampa com um aspecto “pixelado” devido às características da trama, e que o processo de termotransferência intensifica as cores, aumentando o tom de amarelo.

Em outra amostra foi realizado um pequeno teste de resistência através da fricção de uma chave (Figura 26). A qualidade desse tipo de estampa vem melhorando, mas geralmente produtos com essa estamparia apresentam um “descascar” com o tempo de uso.



Figura 26: Teste em algodão cru e malha. Fonte: Autora.

Com esse teste comprova-se que a qualidade da estampa é de razoável a boa, entretanto, em malha de algodão apresenta aspecto plastificado, que de fato é uma característica do *transfer* de algodão.

5.2.3 Modelo de verificação

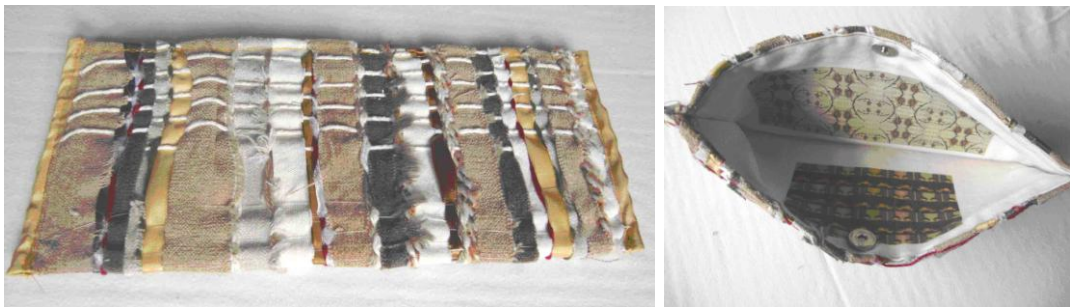


Figura 27: Modelo de verificação. Fonte: Autora.

Verificando o modelo nota-se questões positivas e questões a serem melhoradas. As positivas são:

- Viabilidade do uso do padrão têxtil artesanal para a confecção das bolsas;
- Viabilidade do uso do *transfer* para a parte interna, considerando que o tecido apresenta aspecto plastificado e rígido;
- Apresentação da textura rústica na bolsa, porém com sutilezas de brilho e feminilidade através das fitas e tiras de tecidos finos (leves), como se desejava;
- Viabilidade das medidas em tamanho A4 da estampa digital (forro, bolso, abas, detalhes internos) para a confecção dos modelos da coleção.
- As questões a serem melhoradas são:

5.3.2 Imagem forte



Figura 29: Imagem forte. Fonte: Diário visual da autora.

A imagem forte revela as principais características do conceito do produto/marca. Acima vemos uma cena de convivência familiar onde uma mulher expressa a sua relação com o mundo, com a vida e com o futuro. Mostra um momento família, feliz, de evidente contato físico e o contato com a natureza. Uma mulher que veste uma roupa de vanguarda, que transparece sua personalidade e autoconfiança.

Esse projeto interpreta o tema “chimarrão” como símbolo de igualdade entre os opostos, de valorização do outro e de fortalecimento de vínculos. E é desta forma e com esse conceito que a coleção visa oferecer produtos que contribuam para a consciência ambiental, o gosto pelo natural, a diversidade brasileira e, é claro, a cultura regional gaúcha. Essa é a mistura que marca a silhueta dos produtos da coleção através de tramas, nós e amarrações.

5.4 Desenvolvimento da Coleção

O tema da coleção é abordado em um macro tema (o costume regional de tomar chimarrão) que foi desenvolvido em dois micro temas (a linha floral e a linha roda de mate). Na linha floral os elementos visuais são a flor aberta, a flor em botão e a gavinha. Para a linha roda de mate o elemento escolhido foi a gajeta e os módulos elaborados a partir da mesma.

5.4.1 Desenvolvimento da Linha Floral

A linha floral expressa certa delicadeza feminina com volumes em rendas e tecidos. Contêm crochê, recortes (sobras) de malharia. Apresenta cartela em tons areia, nudes (tons de pele) e verdes nos padrões artesanais. Ainda toques de ferrugem, ocre, azul, laranja e amarelo para as estampas localizadas, feitas em tecido cetim por sublimação.



Figura 30: Referencial visual - flor do porongo. Fonte: Autora.

Para o desenho da estampa digital a idéia inicial era trabalhar com técnicas artísticas tradicionais como pintura e aquarela. No entanto, foram elaborados *rafes* em lápis 6 B (desenhos de observação e interpretação) e aguadas de nanquim.

Também foram desenvolvidos módulos desenhados diretamente no software *Corel Draw*. E ainda composições com imagens fotográficas com sobreposições e texturas. Algumas estampas apresentam a combinações de várias técnicas através da utilização do software *Photoshop*.

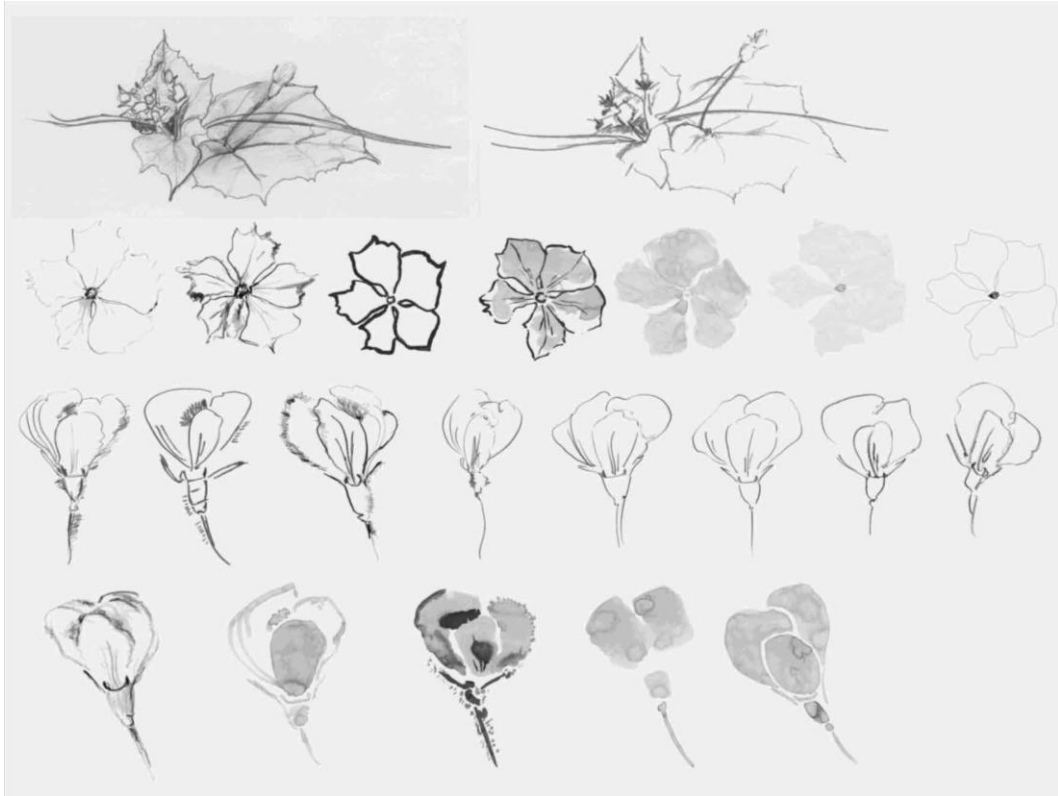


Figura 31: Rafes da linha floral. Fonte: Autora.

5.4.1.1 Estudos para os padrões têxteis da Linha Floral

Os padrões em tecelagem artesanal foram desenvolvidos com base no referencial visual. Para cada padrão foram selecionados materiais para serem tramados que expressassem coerência com o tema através da cor, formato e textura amostras que foram inseridas ao diário visual (Figura 32).



Figura 32: Páginas do diário visual. Fonte: Autora.

5.4.1.2 *Estudos para estampa digital da Linha Floral*

Para a elaboração das estampas digitais selecionou-se imagens fotográficas que foram trabalhadas de duas formas diferentes.

Primeiramente, a foto da flor aberta foi trabalhada diretamente nos softwares *Corel Draw* e *Photoshop*. Depois foram feitas composições.

5.4.2 Desenvolvimento da linha Roda de Mate

Para esta linha foram observados os elementos das rodas de chimarrão e a dinâmica da cuia. Assuntos como a diversidade cultural, a interculturalidade, o regionalismo fazem parte do conceito dessa estamparia.



Figura 33: Referencial visual - chimarrão. Fonte: www.flickr.com.br

O nó, utilizado nos padrões artesanais, simboliza a união e o passar da cuia de mão em mão, simboliza a confraternização e a confiança.

O trabalho aborda o sentido de seqüencialidade, onde pode-se observar que a cuia exerce o movimento dentro da roda, onde o objeto vai e vem.

5.4.2.1 *Estudos para os padrões têxteis da Linha Roda de Mate*

A tecelagem foi confeccionada em teares circulares, pois a forma circular apresenta um formato mais coerente ao conceito que se desejava construir.

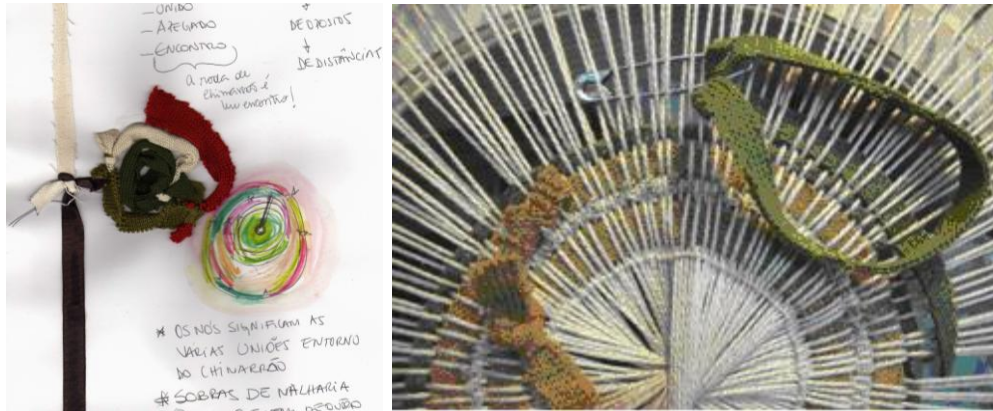


Figura 34: Desenvolvimento dos padrões têxteis. Fonte: Autora.

A roda de mate eventualmente é um círculo fechado, isso só é proporcionado quando são muitos os participantes. Na maioria das vezes é na verdade um semi-círculo de pessoas. Interpretando dessa forma fez-se uma diversificação em um tear circular de pregos com uma argola com efeito de alça, que foi posicionada no centro do tear. A argola é feita de uma espécie de Curcubitácea (popularmente chamada de cabaça doce) construindo o urdume diretamente na argola e partindo dela construindo a trama.

As tiras de malharia presentes em todos os padrões da linha roda de mate representam, simbolicamente, as pessoas vindas de diversos contextos social e cultural. Essa combinação dá origem a padrões com vibrante textura, predominando tons de verdes e beges. Apresentam trama saliente com diferentes relevos em toda a extensão com destaque para o “umbigo” central, devido ao entrelaçamento acumulado do urdume no centro e interferências com outros materiais.

5.4.2.2 Estudos para a estampa digital da Linha Roda de Mate



Figura 35: Referencial visual e módulo linha roda de mate. Fonte: Autora.

A imagem fotográfica de uma gajeta serviu com principal referencial visual, formal, estético e cromático. A imagem foi trabalhada nos softwares *Photoshop* e *Corel Draw*, dentro do conceito de uma estampa que estivesse disposta em círculos e semi-círculos com o intuito de ilustrar a dinâmica do hábito de tomar mate. Em alguns estudos foram acrescentados outros módulos para compor a estampa.

5.4.3 Testes para estamperia digital

Os testes em *transfer* foram feitos em tecido percal de algodão 100 fios (100% algodão) na cor branca. O tecido ficou amarelado e plastificado.

Diante disso foram realizados testes em estamperia digital com tinta sublimática através do processo de *transfer* sublimático, que apresentou melhor resultado com relação a maciez do tecido. Foram feitos testes em três empresas.

O primeiro teste feito na empresa Art Print Digital (Serra/ES) apresentou uma tendência de cor cobre e avermelhada; o segundo teste feito na empresa Zambri (Brasília/DF) apresentou cores esverdeadas e cítricas; e o terceiro teste realizado na empresa Print Borde (Brasília/ DF) que finalmente apresentou as cores satisfatórias ao projeto.

O processo da estampagem sublimática e o acerto da cor foram as maiores dificuldades encontradas no processo. Percebeu-se que quando terceirizado o serviço deve ser acompanhado de perto pelo autor, devido a falta de profissionais com formação na área nas empresas que disponibilizam o serviço.

5.4.4 O desenho do produto - bolsa

Após a escolha das estampas e padrões têxteis deu-se início a seleção dos modelos de bolsas femininas mais apropriadas e viáveis. O desenho de bolsa tem por objetivo unir as estampas e os padrões têxteis seguindo o conceito da coleção. Nesse projeto foram utilizados a ilustração de moda, o desenho técnico e esboços.

A ilustração é o desenho realizado em técnicas artísticas (grafismo, aquarela, colagem, pintura, entre outros) com o objetivo de expressar o conceito do produto e suas características de cor, textura, volume, transparência.

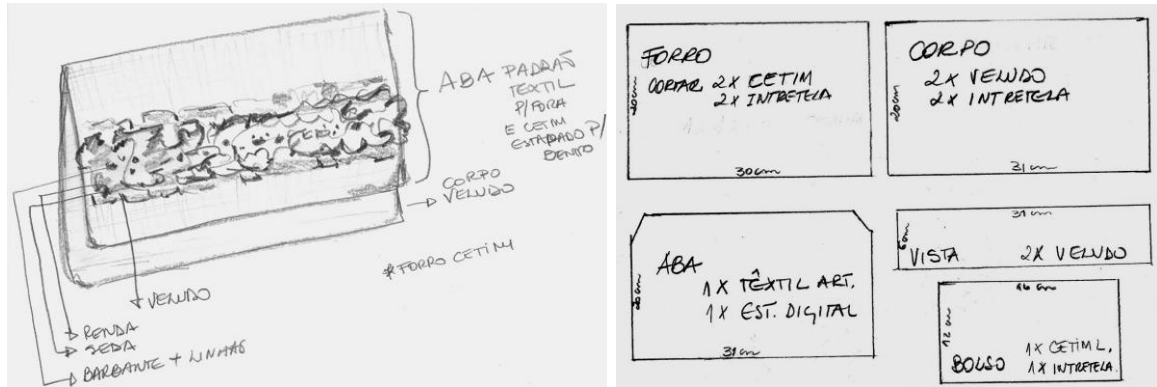


Figura 36: Desenho e molde bolsa 1. Fonte Autora.

O desenho técnico, por sua vez, contém informações detalhadas sobre os tamanhos, os materiais e a montagem. Este desenho contém dados esclarecedores sobre a modelagem, com o objetivo de facilitar o processo de produção.

5.4.5 A modelagem e confecção do produto

A modelagem da bolsa é feita em papel *craft*, para depois ser confeccionada no material definitivo ou ainda fazer em um modelo de teste.



Figura 37: Modelagem e confecção. Fonte: Autora

Na modelagem em papel são feitas anotações sobre as medidas e observações de detalhes sobre o modelo.

Após a confecção do modelo teste são feitos ajustes na modelagem, caso necessário e então parte-se para a peça piloto da coleção.

Se a modelagem for aprovada, o desenho é copiado para um papel rígido e resistente de uso profissional direcionado à produção.

6 RESULTADOS

Como resultados serão apresentados os conjuntos de estampas digitais e padrões têxteis e os produtos confeccionados para a coleção.

6.1 Resultado 1



Figura 38: Resultado 1- estampa e padrão flor de porongo. Bandeira 1/4. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha floral em formato A4. Apresenta cartela de cor suave, clara nas cores branco, amarelo, salmão e azul claro. Apresenta a composição fotográfica caracterizada por planos, sendo um plano de fundo com textura e outro plano sobreposto com a flor trabalhada em diferentes sentidos, tons e tamanhos. Foram utilizados os softwares *Corel Draw* e *Photoshop*.

Padrão têxtil: O padrão em formato retangular se apresenta listrado horizontalmente com textura tátil intensa e marcante com toques de volume e maciez dados pelo tecido (seda). Apresenta urdume na cor verde frio (acinzentado) e na trama as cores verde musgo, amarelo claro e branco

6.1.1 Bandeiras da estampa e do padrão têxtil flor do porongo



Figura 39: Bandeira 2/4. Fonte: Autora.



Figura 40: Bandeira 3/4. Fonte: Autora.



Figura 41: Bandeira 4/4. Fonte: Autora.

6.2 Produto 1- Carteira Flor de Porongo



Figura 42: Bolsa 1 – carteira flor de porongo. Fonte: Autora.

Descrição: Carteira Flor de Porongo da Linha Floral de Carla Medianeira, com mix de materiais: estampa floral digital exclusiva em cetim, padrão têxtil artesanal com textura, veludo e cetim liso.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: moderno;
- Fecho: com botão imã;
- Bolso: interno, para documento;
- Formato: retangular;
- Dimensões: 18 x 29 centímetros.

6.3 Resultado 2



Figura 43: Resultado 2 - estampa e padrão gavinha. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha floral em formato A4. Possui fundo branco – vazio, com vários tons de verde e ocre. Apresenta uma composição caracterizada por planos, revelando uma estampa assimétrica e dinâmica por meio dos recortes e o entrelaçamento dos módulos. Desenvolvida através de várias técnicas e etapas. Utilizando técnicas artísticas de desenho em lápis 6B e aguada de nanquim, arranjados digitalmente nos software *Photoshop* e *Corel Draw*.

Padrão têxtil: O padrão apresenta urdume nas cores verde acinzentado. A padronagem pode ser usada na vertical ou na horizontal. Caracteriza-se pela inserção de argolas de porongo (reaproveitamento) fixadas por amarrações com barbante representando a gavinha (órgão de fixação da planta *Lagenária Vulgaris*).

6.4 Produto 2 - Bolsa Gavinha



Figura 44: Produto 2 – bolsa gavinha. Fonte: Autora.

Descrição: Bolsa Gavinha da Linha Floral de Carla Medianeira, com mix de material: estampa floral digital exclusiva em cetim, cetim liso, voal e têxtil artesanal com argolas de porongo. Possui porta-chaves interno.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: rústico - delicado;
- Fecho: com botão imã;
- Bolsos: dois - para documentos
- Formato: retangular;
- Dimensões: 22 x 34 centímetros.

6.5 Resultado 3



Figura 45: Resultado 3 - estampa e padrão flor em botão. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha floral em formato A4. Apresenta plano de fundo branco - vazio e composição floral em tonalidades entre oliva, verde musgo e caramelo. As linhas do desenho compõem uma estampa dinâmica com uma diagonal marcante, sobreposições e transparências. Desenvolvida a partir da digitalização do módulo feito em aguada de nanquim da flor do porongo ainda como botão. A flor botão foi observada e fotografada durante o período do levantamento de dados sobre o tema. No software Photoshop foi criado um pincel com a imagem que deu origem a composição feita como uma pintura.

Padrão têxtil: Apresenta padronagem em listras que podem ser usadas na vertical ou horizontal. As listras nas cores verde e bege/cru são feitas com recortes (sobras) de malha. O padrão sofre interferências em crochê formando um volume que representa o botão de flor em meio ao verde das folhas da plantaço. O urdume se apresenta na cor bege cru feito com linha fina.

6.6 Produto 3 – Ecobag Flor em Botão



Figura 46: Produto 3 – ecobag flor em botão. Fonte: Autora.

Descrição: Bolsa flor em botão da linha floral de Carla Medianeira, com mix de material: failete, cetim liso, estampa floral exclusiva digital, têxtil artesanal com interferências em crochê, com espaço interno amplo com divisórias laterais.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: ecobag;
- Fecho: com botão imã;
- Bolsos: dois (interno e externo com botão);
- Formato: quadrada;
- Dimensões: 42 x 45 centímetros.

6.7 Resultado 4



Figura 47: Resultado 4 - estampa e padrão nós da amizade. Bandeira 1/4. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha roda de mate em formato A4. Apresenta cartela de cor contrastante em marfim, azul, tonalidades de verdes e laranjas. A textura de fundo desenvolvida no software *Photoshop* cria uma estampa dinâmica, com movimentação, com certa espacialidade. Destaque para as sobreposições e transparências. A estampa foi elaborada a partir de módulos sobre a imagem fotográfica da gajeta..

Padrão têxtil: Apresenta formato circular confeccionado em tear manual de pregos circular. Cartela de cor predominantemente verde com toques marrom claro e bege cru. Oferece textura tátil marcante e agradável ao toque devido a grande quantidade de tiras de malha com interferências através de nós (representando a união das pessoas em torno do hábito de tomar chimarrão).

6.7.1 Bandeiras das estampas e dos padrões têxteis nós da amizade



Figura 48: Bandeira 2/4. Fonte: Autora.



Figura 49: Bandeira 3/4. Fonte: Autora.

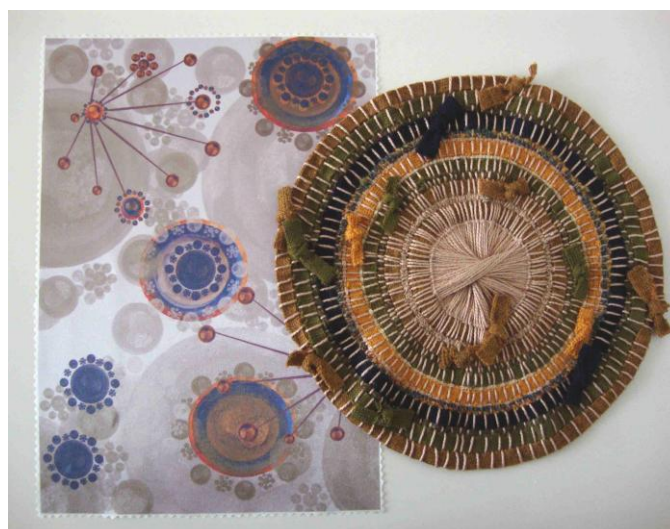


Figura 50: Bandeira 4/4. Fonte: Autora.

6.8 Produto 4 – Bolsa Nós da Amizade

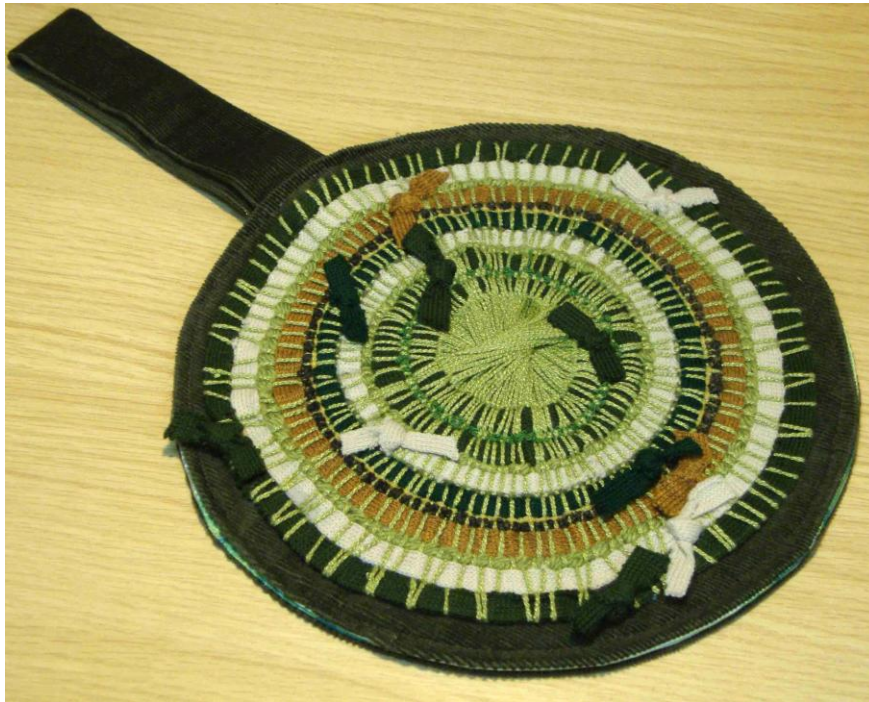


Figura 51: Produto 4 – bolsa nós da amizade. Fonte: Autora.

Descrição: Bolsa nós da amizade da linha roda de mate de Carla Medianeira, com mix de material: estampa digital circular exclusiva, têxtil artesanal com textura tátil marcante, com alça de mão.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: moderno “hippie”;
- Fecho: com botão imã;
- Bolsos: interno para documento;
- Formato: circular;
- Dimensões: 25,5 centímetros (alça: 15 centímetros).

6.9 Resultado 5



Figura 52: Resultado 5 - estampa e padrão mateada. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha roda de mate em formato A4. Apresenta cartela de cor com verde escuro e oliva, laranja, cobre, azul e marfim. Desenvolvida a partir da digitalização do módulo gajeta feito através de imagem fotográfica. No software *Photoshop* foi criado um pincel como um carimbo que compôs uma textura de fundo sem a intenção na definição exata de planos. A estampa representa a dinâmica da mateada (concentração de pessoas em evento que reúne apreciadores do chimarrão).

Padrão têxtil: Apresenta um padrão em formato circular realizado em tear manual de pregos. A cor verde apresenta contraste em relação as cores ferrugem e caramelo. A textura fica mais evidenciada na parte central devido ao volume formado pela interferência com nós em fita de cetim e barbante. Essa interferência na composição também remete ao referencial botânico floral – a gavinha (forma e conceito). A reciclagem aparece na utilização das tiras feitas de recortes de malharia (sobras).

6.10 Produto 5 – Carteira Mateada



Figura 53: Produto 5 – carteira mateada. Fonte: Autora.

Descrição: Bolsa mateada estilo rústico - urbano da linha roda de mate de Carla Medianeira, com mix de material: lona, cetim liso, cetim com estampa digital exclusiva, têxtil artesanal com textura tátil intensa.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: rústico - urbano;
- Fecho: aba com botão imã;
- Bolsos: dois internos para documento;
- Formato: retangular;
- Dimensões: 16,5 x 25,5 centímetros.

6.10.1 Resultado 6



Figura 54: Resultado 6 - estampa e padrão gajeta. Fonte: Autora.

Estampa digital: Estampa localizada da linha roda de mate em formato A4. Apresenta cartela de cor azul, laranja, cobre e tonalidades de marrom. Foi desenvolvida a partir da digitalização da imagem fotográfica da gajeta (tipo de cuia usada para chimarrão). Apresenta uma composição assimétrica caracterizada por planos. Um plano de fundo com elementos menores e uma forma maior disposta no primeiro plano. Foi elaborada nos softwares *Corel Draw* e *Photoshop*.

Padrão têxtil: Apresenta-se em um formato semicircular realizado em tear manual de pregos. Cartela de cores quentes predominado o caramelo, ainda marrom escuro e claro, amarelo, bege cru e ferrugem. Textura tátil intensa e interferência com uma argola de cabaça doce que serve com uma pequena alça. A argola prende os fios do urdume do padrão.

6.11 Produto 6 – Bolsa Gajeta



Figura 55: Produto 6 – bolsa gajeta. Fonte: Autora.

Descrição: Bolsa gajeta da linha roda de mate de Carla Medianeira, com mix de material: couro, argola de cabaça, cetim liso, cetim com estampa digital exclusiva, têxtil artesanal.

Especificações:

- Gênero: feminino;
- Estilo: rústico;
- Fecho: com botões de pressão;
- Bolsos: interno para documento;
- Formato: semicircular;
- Dimensões: 19 x 31 centímetros.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse projeto apresenta a elaboração, o desenvolvimento e a produção de uma minicolecção de bolsas femininas, com ênfase na estamparia têxtil. Descreve detalhadamente o processo de criação apresentando os resultados em padronagens artesanais e estampas digitais, bem como produtos com o conceito de *ecodesign*.

A temática abordada traz a Flor do Porongo e a Roda de Chimarrão, interpretados de forma contemporânea, em seu contexto botânico e sua dinâmica cultural, com ênfase na importância simbólica do chimarrão na cultura gaúcha.

O referencial teórico possibilitou o entendimento de relevantes conceitos sobre o design e suas vertentes. Foi possível entender que o profissional *designer* têxtil desempenha funções na área de estamparia e tecnologia têxtil e contribui diretamente para o aprimoramento da indústria no setor. Além disso, este profissional participa das várias etapas no processo de elaboração e produção nos segmentos moda, decoração e outros.

A categoria de investigação moda foi decisiva para o conhecimento da história do produto e para o planejamento da coleção. Acrescentou ainda conhecimentos sobre a estrutura e a demanda no ciclo do desenvolvimento de tecidos e modelos vinculados ao setor de vestuário e acessórios.

Durante o desenvolvimento do processo criativo percebeu-se a necessidade de estabelecer um fio condutor com base na coerência entre o tema e o conceito do produto. Para tanto, as informações foram concentradas no diário visual, através de colagens de imagens e dados referentes ao projeto, contribuindo muito para o resultado final desse trabalho.

Durante o processo criativo priorizou-se a busca por variedade, possibilidades e versatilidade, que só o laboratório (a pesquisa experimental) pode proporcionar. Explorou-se possibilidades de materiais e técnicas tradicionais combinadas à estamparia digital de forma harmônica. Também houve interferências com outros materiais de reaproveitamento, como malharias e argolas de porongo (com tratamento anti-cupins).

A variedade obtida do processo de criação pode ser vista na estamparia digital, quando um mesmo referencial repete-se de forma muito particular e diferenciada. Os resultados revelam estampas elaboradas de forma livre como uma

tela de pintura e apresentam ainda as variações no formato dos padrões artesanais em retangular, semicircular e circular.

A produção das bolsas priorizou o acabamento e a versatilidade, culminando em seis modelos diferentes, todas com conceito ecoeficiente incorporado, e que se adaptam a diferentes ocasiões. Assim, levando-se em consideração que atualmente a mulher assume vários papéis sociais, muitas vezes em um mesmo dia, a carteira (produto 1), por exemplo, pode ser usada de dia, a noite, em uma festa social ou casual entre outros.

As estampas e as padronagens oferecem possibilidades de cor, forma e texturas que podem ser aproveitados em outros segmentos como acessórios (sapatos), vestuário (vestidos) e também na decoração (luminárias).

Pensando no processo de distribuição e comercialização do produto foram elaboradas *tags*, embalagem e etiqueta bordada.

A maior dificuldade encontrada durante o processo de criação está relacionada à cor. No caso das estampas digitais houve a necessidade de fazer vários testes em três empresas do setor para se encontrar as tonalidades corretas. Outra dificuldade foi com relação a alguns fios empregados nos padrões têxteis devido à falta ou diferença de tonalidade por não serem do mesmo lote.

O aprendizado foi imensamente gratificante tanto na parte prática quanto na teórica, visto que serviu como uma oportunidade para desenvolver habilidades direcionadas ao design (têxtil, moda, eco, produto).

As perspectivas após a conclusão dessa etapa do projeto são de dar continuidade ao trabalho, ampliando essa primeira coleção para vinte modelos. Elaborar e registrar uma marca, desenvolver parcerias e estabelecer uma estratégia de divulgação para inserir os produtos no mercado. Também se pretende desenvolver uma linha de produtos semelhantes, porém 100% eco eficientes, incorporando algodão orgânico, fio de pet, entre outros materiais ecologicamente corretos que estão sendo desenvolvidos na indústria do setor têxtil.

Acreditando na viabilidade de produtos em *design* têxtil com reaproveitamento de materiais, técnicas artesanais e tecnologias atuais como uma forma de contribuição à preservação dos costumes, do meio ambiente e da vida, considera-se satisfatórios e promissores os resultados obtidos desse projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUISTAPASSE, L. R. L. **Cultura Material**: o desenho de estamparia como inovação de tecidos de Lã. Dissertação de Mestrado – UFSM, Santa Maria, 2001.
- BERTOLETTI, Carlos H. **Nossos Símbolos: nosso orgulho!** Porto Alegre: Editora Corag, 2008.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 2004.
- CHANTAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2006.
- COSAC, C. **Alexandre HERCHCOVITCH**. Coleção moda Brasileira vol 1. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DETEC - UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ. **Detec** – Departamento de Ensino de Tecnologia. Curitiba, 2009. Disponível em <<http://www.detec.ct.utfpr.edu.br/>>. Último acesso dia 15 abril 2009.
- FIKSEL, J. Design for environment creating eco-efficient products and processes. Mc Graw Hill, New York: 1996. In: Makiya, I. **Ecodesign na cadeia produtiva de cana-de-açúcar**: soluções cooperativas. Apresentação Oral. In: Congresso da Universidade Paulista. 2009. Disponível em: <<http://www.advancesincleanerproduction.net/first/textos%20e%20arquivos/CongressoUNIP/Oralpresentations/OP4A/OP4A1/Ieda%20Kanashiro%20Makiya%20-%20Presentation.pdf>> Acesso em 21 agosto 2009.
- FISCHER-MIRKIN, Toby. **O Código do Vestir**: os significados ocultos da roupa feminina. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- GATTO, Alcides. **Lenda da Erva Mate**. Sentinela do Pago, 2007. Disponível em: <<http://sentineladopago.jimdo.com/chimarryo.php>>. Último acesso dia 22 setembro 2009.
- JOHNSON, Anna. **Malas – o poder de um acessório**. China. 2007.
- JONES, S. J. **Fashion design**: manual do estilista. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- NEIRA, Luz. **Design Têxtil**. O Design Têxtil e a Consciência Projetual no Brasil. 2009. Disponível em <<http://www.iararevista.sp.senac.br/index.php>>. Acesso dia 15 setembro 2009.
- OLVER, Elizabeth. **El Arte del Diseño e Joyería de la Idea a la Realidad**. Barcelona: Acanto, S.A., 2003.

PACCE, Lilian. **Ecobags: moda e meio ambiente**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

RODA, R; KRUCKEN, L. **Gestão do design aplicada ao modelo atual das organizações: Agregando valor a serviços**. In Proceedings P&D 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2004, Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, São Paulo.

ROIZENBRUCH, Tatiana A. 8º congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Multiculturalismo: a diferença como chave para um design híbrido no Brasil**. 2008. Disponível em <<http://www.modavestuario.com/308designautoral.pdf>>. Acesso dia 22 setembro 2009.

VENZKE, C. S. **A situação do ecodesign em empresas moveleiras da região de Bento Gonçalves, RS: análise da postura e das práticas ambientais**. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2002.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACHETTINNI, Monica B. **Artesanato** Disponível em <<http://eduardobarroso.blogspot.com/search/label/Artesanato>>. Acessado em 21 setembro 2009.

ALFIERI, Paulo. **Noções de estamperia têxtil**. São Paulo: Fundação Educacional Inaciana, 200-.

ARTE EM CABAÇA. **Fragmentos de textos de Jean Batista Debret**. Disponível em <http://arteemcabaca.blogspot.com/2008_06_22_archive.html>. Último acesso dia 15 abril 2009.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL. **Abit**. São Paulo, 2009. Disponível em <http://www.abit.org.br/site/navegacao.asp?conteudo_dinamico=644&tipo=4&idioma=PT> Último acesso dia 20 maio 2009.

CRANE, Diane. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

ELISA ATHENIENSE. **Carteiras e Bolsas**. Apresenta o site da designer. Disponível em <<http://www.elisaatheniense.com.br/>>. Acesso em 31 agosto 2009.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 8. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

LA ESTAMPA. **Estamparia**. Disponível em: <<http://www.laestampa.com.br/>>. Acesso em: 01 setembro 2009.

MARTHA MEDEIROS. **Coleção de moda**. Disponível em: <<http://www.marthamedeiros.com.br/verao2009/colecoes.htm>>. Acesso em: 29 agosto 2009

MONTEIRO, Mercedes. **Tissume tecelagem artesanal**. Disponível em: <<http://www.tissume.com.br/>>. Último acesso em: 13 setembro 2009.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**, 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PARENTE, Sara Cardoso Dominguez. **História da Bolsa**. Disponível em: <<http://sarabolseira.multiply.com/journal/item/8/8> >. Acesso em: 01 setembro 2009.

PARIS FASHION WEEK. **Moda**. Disponível em: <<http://paris.fashionweek.com.br/video/2-glorinha-kalil-tira-duvidas-sobre-bolsas/>>. Acesso em: 31 agosto 2009.

POLEIRO DAS CORES. **Cabaças**. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/poleirodecoces/2216898001/>>. Último acesso dia 17 setembro 2009.

PONCIANO, Francisco. **Segmento de moda**. 2006. Disponível em <<http://www.comunicandomoda.com/2006/07/article-segmentos-de-mercado-de-moda.html>>. Acesso em: 11 setembro 2009.

PORTAL MUNDO DAS FLORES. **Porongo**. Disponível em: <<http://www.portalmundodasflores.com.br/search.asp?tipo=ddp&secao=ver&busca=602>>. Último acesso dia 15 abril 2009.

REVISTA COSTURA PERFEITA. **Tecelagem**. Disponível em <www.costuraperfeita.com.br>. Acesso em: 04 agosto 2009.

STYLEFRIZZ. **Bolsas Exóticas**. 2007. Disponível em: <<http://stylefrizz.com/200804/kathleen-dustins-original-evening-bags-too-daring/>>. Acesso em: 25 abril 2009.