



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

**DO ARTESANAL AO INDUSTRIAL:
AS POSSIBILIDADES DE RELEITURA DOS TÊXTEIS
DA ETNIA LETA NO DESENHO DE ESTAMPARIA
PARA JOGOS DE CAMA CASAL**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

ROGÉRIO TUBIAS SCHRAIBER

Santa Maria, RS, Brasil

2007

**DO ARTESANAL AO INDUSTRIAL:
AS POSSIBILIDADES DE RELEITURA DOS
TÊXTEIS DA ETNIA LETA NO DESENHO DE ESTAMPARIA
PARA JOGOS DE CAMA CASAL**

por

Rogério Tubias Schraiber

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.**

Orientadora: Prof^a. Ms. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse.

Santa Maria, RS, Brasil

2007

© 2007

Todos os direitos autorais reservados a Rogério Tubias Schraiber. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.

Endereço: Cidade Universitária, bloco 51, apt. 5134, UFSM, Santa Maria, RS, 97 105-900

Fone (0xx)55 8403-0950; End. Eletr: rgartt@gmail.com

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

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

**DO ARTESANAL AO INDUSTRIAL:
AS POSSIBILIDADES DE RELEITURA DOS
TÊXTEIS DA ETNIA LETA NO DESENHO DE
ESTAMPARIA PARA JOGOS DE CAMA CASAL**

elaborada por
Rogério Tubias Schraiber

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

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^ª. Ms. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse.
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Carlos Gustavo Hoelzel (UFSM)

Prof^ª. Ms. Vani Terezinha Foletto (UFSM)

Santa Maria, 30 de novembro de 2007.

RESUMO

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

DO ARTESANAL AO INDUSTRIAL: AS POSSIBILIDADES DE RELEITURA DOS TÊXTEIS DA ETNIA LETA NO DESENHO DE ESTAMPARIA PARA JOGOS DE CAMA CASAL

AUTOR: ROGÉRIO TUBIAS SCHRAIBER.
ORIENTADORA: LUSA ROSÂNGELA LOPES AQUISTAPASSE.
Santa Maria, 30 de novembro de 2007.

Esta monografia apresenta uma proposta de pesquisa em design de estamparia têxtil para lençóis de casal, dividida em quatro linhas: *Dieva Kruts*, *Rakst*, *Māra Zimes* e *Saule*, todas de caráter geométrico. Para a sua realização na Revisão Bibliográfica investigaram-se os seguintes assuntos: I – A etnia Leta: da Letônia à Ijuí; II – Aspectos culturais do artesanato; III – O Design Têxtil. Na Metodologia, o Processo Criativo baseou-se nos sete passos da metodologia de Gomes, que são a Identificação, a Preparação, a Incubação, a Esquentação, a Iluminação, a Elaboração, a Verificação. A escolha desse tema se justifica pela significativa relevância que essa cultura possui para a formação do referido município. Conforme verificou-se a variedade dos bordados, desenhos e formas presentes no artesanato e nas roupas típicas oferecem uma rica fonte para criação de estampas. A importância que esta pesquisa traz para o design de estamparia consiste no fato de desenvolvê-la com fundamentação teórico/cultural que busca referências em uma determinada cultura para, a partir daí, criar mais uma opção têxtil no mercado. Todo o desenvolvimento do processo de criação teve como base a técnica do bordado, idéia que surgiu do próprio referencial e consistiu em fazer interpretações e releituras das formas. Dessa maneira foi possível obter texturas e resultados visuais diferenciados. Cada uma das linhas é concebida a partir de uma combinação de formas e cores. A Linha *Dieva Kruts* possui *rapport* de duplo infinito cuja estampa se repete em todas as direções, levando uma combinação de cores que se harmonizam entre si e com a cor do tecido. Já a Linha *Rakst* possui uma combinação de tons de uma mesma cor, buscando atender outras preferências. Nessas duas linhas foi introduzida uma pequena aplicação de bordado no barrado, a fim de propor uma modalização ao design de estamparia. Na Linha *Māra Zimes* há a presença de uma cor mais étnica e a organização da estampa dá-se a partir da estrutura de uma colcha de retalho. Por fim, a Linha *Saule* é a única que apresenta uma estamparia com linhas sinuosas, diferenciando-se das demais.

Palavras-chave: design têxtil; lençol de casal; estampa geométrica, artesanato, cultura, etnia.

ABSTRACT

Specialization Monograph
Specialization in Textile Pattern Design
Universidade Federal de Santa Maria

FROM HANDICRAFT TO INDUSTRY: POSSIBLE READINGS OF TEXTILES FROM THE LETA ETHNIC GROUP IN THE TEXTILE PATTERN DESIGN FOR COUPLE BED SHEETS

AUTHOR: ROGÉRIO TUBIAS SCHRAIBER
ADVISOR: LUSA ROSÂNGELA LOPES AQUISTAPASSE
Santa Maria, November, 30th, 2007.

This monograph proposes a research study on textile pattern for couple bed sheets which is divided in four lines: *Dieva Kruts*, *Rakst*, *Māra Zimes* e *Saule*, all of them presenting a geometrical feature. For its execution in Review Bibliographic investigated the following subjects: I – The Leta Ethnic: from Latvia to Ijuí; II - Cultural aspects of the handicraft; III – The Textile Design. In Methodology, the creative process based on the seven steps of the methodology of Gomes, who are the Identification, the Preparation, the Incubation, the heating, the Enlightenment, the Development, the Verification. The rationale for the theme choice is the relevant contribution of this culture for the formation of the county. According to what was verified, the variety of embroidery, drawings and shapes presented in the handicraft and typical clothes offers a rich resource for the creation of textile pattern design. The important contribution this research brings to the field of surface design is the fact that it is developed in a theoretical/cultural framework which searches for references in a given determined culture in order to create an option textile for commercial use. The whole development of process was based on the embroidery technique, an idea which was originated from the own framework and consists in making interpretations and several readings of the shapes. Thus, it was possible to obtain textures and different visual results. Each line is formed by a combination of shapes and colors. The line *Dieve Kruts* has *rapport* of double infinite whose textile stamp is repeated in every direction, presenting a combination of colors which is harmonious among them and in relation to the background color. Differently the line *Rakst* has a combination of values from a same color in an attempt to suit other preferences. In these two lines, it was applied a small embroidery in the sheet-border, as a way of proposing a modalization to the textile pattern design. In the line *Māra Zimes*, there is presence of a more ethnic color, and the organization of the textile stamp comes from the structure of a bedspread made of fabric patches. Finally, the line *Saule* is the only one which presents a textile pattern design with winding lines, differently from the others.

Key- words: textile design, water from couple, geometric design, handicraft, culture, ethnic.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Traje Típico Feminino. Fotografia do autor.....	13
FIGURA 2 - Traje Típico feminino com manto. Fonte: http://www.li.lv/old/esp/trajes.html ..	14
FIGURA 3 - Traje Típico Masculino. Fonte: http://www.li.lv/old/esp/trajes.html	15
FIGURA 4–Broche metal e pedras. Acervo de Liana Arays Pydd. Fotografia do autor.....	16
FIGURA 5-Bordado de camisa feminina. Acervo Liana Arays Pydd. Fotografia do autor.....	16
FIGURA 6 - Traje Típico atual da Etnia Leta de Ijuí. Folder Expoijuí e Fenadi 2005. Fonte: UETI – União das Etnias de Ijuí.....	17
FIGURA 7 – Imagem de bordado em Ponto Cruz. Fonte: http://www.geocities.com	22
FIGURA 8 – Imagem de bordado em Ponto Cadeira. Fonte: http://www.coats.com.br	22
FIGURA 9 – Imagem de bordado em Ponto Cheio. Fonte: http://www.linhas.com	22
FIGURA 10 – Imagem de bordado em Ponto Repólego. Fonte: idem figura 09.....	22
FIGURA 11 – Imagem de bordado em Ponto haste portuguesa. Fonte: idem figura 09.....	22
FIGURA 12 – Imagem de bordado Ponto de Laçadas Cruzadas. Fonte: idem figura 09.....	22
FIGURA 13 – Imagem de bordado em Ponto Reto. Fonte: idem figura 09.....	22
FIGURA 14 – Imagem de bordado em Ponto Cordonê. Fonte: idem figura 09.....	22
FIGURA 15 – Desenho do Ramo de Pinho de Riga. Fonte: Acervo de Liana Arais Pydd.....	24
FIGURA 16 – Desenho da Cruz suástica. Fonte: idem figura 15.....	24
FIGURA 17 – Desenho Símbolo da Deusa Mara – Cuska (Zalktis). Fonte: idem figura 15.....	24
FIGURA 18 – Desenho dos Símbolos de Deus e da Terra – Dieva um Zimes. Fonte: idem figura 15.....	24
FIGURA 19 – Desenho da Cruz de Fogo Símbolo da Deusa Mara – Māras Krusts. Fonte: idem figura 15.....	25
FIGURA 20 – Desenho do Símbolo da Mãe Terra. Fonte: idem figura 15.....	25
FIGURA 21 – Desenho da Cruz de Deus – Dieva Krusts. Fonte: idem figura 15.....	25
FIGURA 22–Desenho Símbolo Mãe do Mar e Mãe das Águas. Fonte: idem figura 15.....	25
FIGURA 23 – Desenho da estilização da Estrela. Fonte: idem figura 15.....	25
FIGURA 24 – Desenho da representação da Lua – Meness. Fonte: idem figura 15.....	26
FIGURA 25 – Desenho da estilização do Sol – Saule. Fonte: idem figura 15.....	26
FIGURA 26–Desenho Símbolo da Árvore do Sol–Saules Koks. Fonte: idem figura 15.....	26
FIGURA 27 – Casaco masculino com bordado rakst. Fonte: idem figura 15.....	27

FIGURA 28 – Imagem de lanterna artesanal. Fonte: http://portuguese.goyalindia.com/handicrafts-decoratives.html	28
FIGURA 29 – Imagem de caixa de madeira artesanal. Fonte: idem figura 28.....	28
FIGURA 30 – Imagem de Jarro de vidro artesanal. Fonte: idem figura 28.....	28
FIGURA 31 – Desenho do esquema do tecido após tecelagem. Fonte: http://www.scielo.br	33
FIGURA 32 – Imagem da fibra de lã em um fuso. Fonte: http://www.arlivre.com.br	34
FIGURA 33 – Imagem da Fibra de nylon. Fonte: http://www.aqualandia.com.br	34
FIGURA 34 – Imagem da fibra de amianto. Fonte: http://www.notavalmese.org	34
FIGURA 35 – Imagem do processo serigráfico, em mesa semi-automática. Fonte: http://www.mpsnet.net/virtualshop/CursoSerigrafia/serigrafia1.jpg	39
FIGURA 36 – Imagem de mesa serigráfica, com o processo de quadro rotativos. Fonte: http://www.aucon.com.br/estamparia.htm	40
FIGURA 37 – Imagem de máquina de estamparia a quadros fixos. Fonte: idem figura 36.....	40
FIGURA 38 – Imagem de máquina de cilindros para estamparia corrida. Fonte: http://www.btsj.com.br/pics/i-estamparia1.jpg	40
FIGURA 39 – Imagem de uma prensa de termo transferência. Fonte: www.panmatic.com.br/img/ptm72.jpg	41
FIGURA 40 – Imagens de impressoras para estamparia digital. Fonte: www.dgtex.com.br/sem_custos.jpg	41
FIGURA 41 - Decoração de interiores. Fonte: Biblioteca Atrium Del Interiorismo, Vol 3.....	42
FIGURA 42 - Estampa floral. Fonte: http://www.google.com.br	42
FIGURA 43 - Jogo de cama com estampa floral. Fonte: http://www.teka.com.br	43
FIGURA 44 – Jogo de cama com costuras. Fonte: idem figura 43.....	43
FIGURA 45 - Lençol liso. Fonte: http://www.mercadolivre.com.br	43
FIGURA 46 - Lençol estampado. Fonte: www.biel.com.br/produtos/lencois_02.jpg	43
FIGURA 47 - Grupo de Dança Leto. Fonte: http://www.expojuifenadi.com.br	46
FIGURA 48 – Artesanato leto. Fonte: Liana Arais Pydd.....	46
FIGURA 49 - Detalhes de estampas da pesquisa de mercado. Fotografia do autor.....	47
FIGURA 50 - Bordados desenvolvidos sobre talagarça.....	48
FIGURA 51 - Geração de possibilidade para a Linha Dieva Kruts.....	49
FIGURA 52 - Geração de possibilidades desenvolvidas.....	50
FIGURA 53 – Protótipo da Linha <i>Dieva Kruts</i>	50
FIGURA 54 – Protótipo da Linha <i>Rakst</i>	50
FIGURA 55 – Protótipo da Linha <i>Mãras Zimes</i>	51

FIGURA 56 – Protótipo da Linha <i>Saule</i>	51
FIGURA 57– Imagem da estampa <i>Krustpils</i>	53
FIGURA 58 – Referenciais. Fonte: Liana Arais Pydd.....	54
FIGURA 59 – Bordados desenvolvidos.....	54
FIGURA 60 – Cartela de cores.....	54
FIGURA 61 – Bandeiras escolhidas.....	54
FIGURA 62 – Bandeiras desenvolvidas.....	54
FIGURA 63 - Imagem da estampa <i>Zvaigzne</i>	55
FIGURA 64 – Referenciais. Fonte: Liana Arais Pydd.....	56
FIGURA 65 – Bordados desenvolvidos.....	56
FIGURA 66 – Cartela de cores.....	56
FIGURA 67 – Bandeiras escolhidas.....	59
FIGURA 68 - Bandeiras desenvolvidas.....	56
FIGURA 69 - Imagem da estampa <i>Saules Koks</i>	58
FIGURA 70 – Referenciais. Fonte: Liana Arais Pydd.....	59
FIGURA 71 – Bordados desenvolvidos.....	59
FIGURA 72 – Cartela de cores.....	59
FIGURA 73 - Bandeiras escolhidas.....	59
FIGURA 74 - Bandeiras desenvolvidas.....	59
FIGURA 75 - Imagem da estampa <i>Lielvārde</i>	60
FIGURA 76 – Referenciais. Fonte: Liana Arais Pydd.....	61
FIGURA 77 – Bordados desenvolvidos.....	61
FIGURA 78 – Cartela de cores.....	61
FIGURA 79 - Bandeiras escolhidas.....	61
FIGURA 80 - Bandeiras desenvolvidas.....	61
FIGURA 81 – Imagem da estampa <i>Laieme</i>	63
FIGURA 82 – Referencial. Fonte: Liana Arais Pydd.....	64
FIGURA 83 – Bordados desenvolvidos.....	64
FIGURA 84 – Cartela de cores.....	64
FIGURA 85 – Bandeiras escolhidas.....	64
FIGURA 86 – Bandeiras desenvolvidas.....	64
FIGURA 87 - Imagem da estampa <i>Mara</i>	65
FIGURA 88 – Referenciais. Fonte: Liana Arais Pydd.....	66
FIGURA 89 – Bordados desenvolvidos.....	66

FIGURA 90 – Bandeiras escolhidas.....	66
FIGURA 91 – Cartela de cores.....	66
FIGURA 92 – Bandeiras desenvolvidas.....	66
FIGURA 93 - Imagem da estampa <i>Deusa do Sol</i>	68
FIGURA 94 – Referencial. Fonte: Liana Arais Pydd.....	69
FIGURA 95 – Bordados e desenho desenvolvidos.....	69
FIGURA 96 – Cartela de cores.....	69
FIGURA 97 – Bandeiras escolhidas.....	69
FIGURA 98 – Bandeiras desenvolvidas.....	69
FIGURA 99 - Imagem da estampa <i>Saulotais Stabs</i>	70
FIGURA 100 – Bordados e desenhos desenvolvidos.....	71
FIGURA 101 – Cartela de cores.....	71
FIGURA 102 – Bandeiras escolhidas.....	71
FIGURA 103 – Bandeiras desenvolvidas.....	71

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
LISTA DE FIGURAS	vii
INTRODUÇÃO	1
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	5
1 – A ETNIA LETA: DA LETÔNIA À IJUÍ	5
1.1 – Origem	5
1.2 - A imigração europeia para o Brasil	6
1.3 - A fundação de Ijuí	7
1.4 - A chegada dos letos	8
1.5 – A organização das etnias em Ijuí	10
1.5.1 – A agricultura.....	10
1.5.2 – A igreja.....	11
1.5.3 – A escola.....	11
1.6 - Heranças culturais	12
1.6.1 – Artesanato típico.....	12
1.6.1.1 – A história do vestuário típico da Letônia.....	13
1.6.1.2 – A vestimenta das mulheres.....	13
1.6.1.3 – A vestimenta dos homens.....	15
1.6.1.4 – Objetos de adorno e ornamentos.....	15
1.6.1.5 – Particularidades regionais.....	16
1.6.1.6 – Os trajes típicos nos dias atuais.....	16
2 – ASPECTOS CULTURAIS DO ARTESANATO	17
2.1 – A Manufatura e maquinofatura	17
2.2 – O artesanato	19
2.2.1 - O artesanato em tecelagem.....	20
2.2.2 – O bordado.....	21

2.3 – O artesanato letoniano.....	23
2.3.1 – Os símbolos do artesanato letoniano.....	23
2.3.2 – O artesanato.....	26
2.4 – O uso do artesanato como decoração no cotidiano.....	27
3 – DESIGN TÊXTIL.....	28
3.1 – As origens do design.....	28
3.2 – O design.....	30
3.3 – Tecido.....	33
3.4 – O desenho para estamparia têxtil.....	36
3.4.1 – Estampa corrida.....	39
3.5 – Projeto de interiores para quarto.....	41
3.5.1 – Contextualização do lençol.....	43
METODOLOGIA.....	45
4 – PROCESSO CRIATIVO.....	45
RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	52
5.1. Linha <i>Dieva Kruts</i>.....	52
5.2. Linha <i>Rakst</i>.....	57
5.3. Linha <i>Māras Zimes</i>.....	62
5.4. Linha <i>Saule</i>.....	67
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
7. FONTES BIBLIOGRÁFICAS.....	73

INTRODUÇÃO

A Revolução Industrial ocorrida no século XIX na Inglaterra teve seu início no século XVIII com a mecanização dos sistemas de produção, substituindo assim o modo artesanal de produção que perdurava na Europa desde a Idade Média. Como consequência buscou alternativas tecnológicas para melhorar a produção de mercadorias tendo a oportunidade de uma maior produção de bens, possibilidades de maiores lucros, menores custos e produção acelerada. Outro aspecto da revolução industrial foi o crescimento populacional, que trouxe uma maior demanda por produtos e mercadorias, mas que em alguns lugares da Europa repercutiram de forma negativa, pois as precárias condições de vida forçaram alguns povos europeus a deixar seus países de origem em busca de um futuro mais promissor, espalhando-se por diversos lugares da América, inclusive no Brasil.

Deste modo, imigraram ao Brasil no século XIX diversos povos como Alemães, Italianos, Letos, Suecos, Austríacos, Árabes, Poloneses, Holandeses e outros, os quais são formadores da Colônia de Ijuhy no Rio Grande do Sul, em 1890.

Todos os povos que imigraram a Ijuí conservam sua tradição organizando-se em centros culturais que nos permitem conhecer sobre sua história. A participação desses grupos culturais teve, e ainda possui, extrema importância para a formação do município de Ijuí. Existem 11 etnias oficializadas, além de representantes de outras nacionalidades, que integram a sociedade ijuicense e anualmente realizam a FENADI – Festa Nacional das Culturas Diversificadas.

Essa festa teve início em 1987 e tem por objetivo mostrar ao público a cultura de cada povo, seus trajes típicos, artesanato, gastronomia, música e dança, além de incentivar a integração entre as diferentes etnias.

Destaca-se neste estudo os imigrantes da Etnia Leta que da mesma forma que outras etnias, trouxeram consigo suas tradições culturais e artesanais as que possuem suas origens ainda na antiguidade. O artesanato leto se caracteriza pelo emprego de formas geometrizadas

e pela sua relação com os elementos da natureza. Alguns descendentes de imigrantes letonianos ainda conservam exemplares através dos quais é possível conhecer um pouco dessa tradição. Essas referências foram tomadas como base para o desenvolvimento da pesquisa em design têxtil para jogos de cama casal.

JUSTIFICATIVA

A escolha do artesanato da etnia leta como temática para esta pesquisa se justifica pela significativa relevância que essa cultura possui para a Região Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, caracterizando Ijuí como terra das culturas diversificadas, juntamente com os demais grupos étnicos. São povos que contribuíram para a formação da cidade de Ijuí enquanto sociedade e legado cultural, merecendo seu devido reconhecimento. Além disso, a variedade dos bordados e desenhos apresentados pelas roupas típicas e demais objetos, oferecem uma rica fonte para criação de desenho para a estamperia têxtil.

A importância que esta pesquisa trás para o design têxtil consiste no fato de se estar desenvolvendo uma pesquisa com fundamentação teórico/cultural. É um trabalho que busca referências em uma cultura para posteriormente, conceber um novo produto. A criação de um produto que tenha sido elaborado e planejado a partir de uma referência cultural e com significância aos membros do contexto local, é uma das necessidades do design hoje.

OBJETIVO

Conceber uma coleção de jogos de cama, mais especificamente lençol de casal, tendo como referência o artesanato típico da Letônia, o qual foi incorporado culturalmente na formação do povo da cidade de Ijuí – RS, considerando também a necessidade deste produto se inserir no design têxtil atual.

ESTRUTURAÇÃO DO TEXTO MONOGRÁFICO

Para a realização desta pesquisa, a abordagem de investigação necessária foi a Abordagem Qualitativa, a qual nas palavras de Lüdke e André “significa “trabalhar” todo o material obtido durante a pesquisa, ou seja, os relatos de observação, as transcrições de entrevista, as análises de documentos e as demais informações disponíveis” (1986, p. 54).

Todo esse material coletado foi organizado, relacionado e interpretado para posteriormente construir o texto monográfico. Além da pesquisa bibliográfica, a entrevista também foi usada a fim de obter informações mais específicas sobre o tema escolhido. Após a coleta desses dados fez-se uma análise a partir da qual se estruturou o sumário do texto monográfico e se decidiu que o processo criativo se desenvolveria dentro das 7 fases da proposta de Gomes.

Para uma melhor apresentação da sistematização da pesquisa desenvolvida decidiu-se dividi-la em três capítulos, designados como Revisão Bibliográfica, Metodologia e Resultados e Discussões.

O Capítulo I, ou seja a **Revisão Bibliográfica**, está subdividido em três assuntos distintos: no **(i)** é realizado um levantamento histórico sobre a origem da Letônia; os motivos da imigração ao Brasil; a fundação do município de Ijuí; a chegada dos primeiros imigrantes letos na Colônia Ijuhy; a organização das diversas etnias e as heranças culturais dos letos no que se refere a história do vestuário típico da Letônia, objetos de adorno e ornamentos, particularidades regionais e os trajes típicos nos dias atuais; no **(ii)** foi desenvolvido um estudo referente aos aspectos culturais do artesanato em que buscou-se compreender conceitos sobre manufatura, maquinofatura, artesanato de modo geral e mais especificamente sobre o artesanato letoniano, no que diz respeito aos símbolos empregados, a tecelagem e ao bordado. Concluindo esse capítulo fez-se uma análise de como o artesanato é empregado como decoração no cotidiano; e no **(iii)** realizou-se a fundamentação teórica referente às origens do design têxtil e seus conceitos. Da mesma forma investigou-se sobre o tecido com relação às fibras, tramas, beneficiamento, fiação, conceito de desenho de estamparia e sua aplicação em estampa corrida com relação aos tipos de maquinário utilizado nos processos de estamparia têxtil. O capítulo é fechado com uma abordagem sobre os projetos de decoração de interiores e uma referência sobre conceito e confecção de lençóis na atualidade.

No Capítulo II, a **Metodologia**, apresenta-se um conceito de processo de criação (análise conotativa) e todos os passos metodológicos desenvolvidos a partir da proposta de

Gomes, estando colocados estes em sete etapas. A cronologia dessas etapas acompanha todo o desenvolvimento do processo criativo desde os primeiros desenhos e bordados até o protótipo das estampas a serem aplicadas.

No Capítulo III, **Resultados e Discussões**, faz-se uma análise descritiva para cada um dos jogos de cama criados, justificando o trabalho desenvolvido com apresentação da estampa criada, da imagem de referência, dos estudos de bordado, da cartela de cores e das bandeiras desenvolvidas.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1 – A ETNIA LETA: DA LETÔNIA A IJUÍ

1.1 – A Origem

A Letônia é a maior das três repúblicas bálticas, localizada no leste europeu. Sua extensão territorial é de 64.600 km² e sua costa marítima mede 497 km. Faz divisa ao norte com a Estônia, a leste com a Rússia, ao sul com Belarus e a Lituânia e a oeste com o Mar Báltico. Tem como característica principal, a suavidade das elevações montanhosas. Possui lagos e rios, que desembocam no Mar Báltico e no Golfo de Riga, um litoral pantanoso com dunas de areia, importantes portos pesqueiros e praias famosas. As florestas cobrem quase metade da superfície territorial, favorecendo o turismo ecológico, em especial na cidade de Sigulda, rodeada de cavernas, bosques e corredeiras. Banhada pelas águas geladas do mar Báltico, *Riga* é a capital do país e a maior capital das repúblicas bálticas. Na arquitetura da cidade misturam-se edificações medievais e prédios *Art Nouveau*, declaradas patrimônio da humanidade.

Os letos, juntamente com os semigálios e os curônios, bem como os lituanos procedem dos antigos baltos da família lingüística indo-européia, cuja origem se perde no passado. Por volta do ano 2000 a. C. eles penetraram no vale do Rio Dáugava, apossando-se das terras ao sul e ao norte do rio, fazendo com que os fingo-ugros recuassem mais ao norte. Não havia nem um parentesco dos letos com os fingo-ugros – ancestrais dos finlandeses e estonianos.

Para Bindé (2006), esses primeiros habitantes da Letônia, foram tribos nômades de caçadores, pescadores e coletores que se dirigiram para as florestas da costa do Mar Báltico, e por volta desse mesmo ano, foram substituídas pelas tribos indo-européias (ou bálticas) que desenvolveram a agricultura, fixando-se permanentemente na Letônia, na Lituânia e no leste da Prússia. A língua leta, juntamente com a lituana, é considerada uma das mais antigas da família lingüística indo-européia.

Já Maritza Silva (2004), apresenta um outro ponto de vista sobre a formação do país. A Letônia teria 3000 anos de história, porém a parte mais relevante corresponde aos últimos 800 anos, época da formação de *Riga*. No início havia cinco regiões: Latgale, Zemgale, Kurzeme, Livland e Selija. Em 1201, as Cruzadas permitiram a formação de *Riga*, e a partir

daí até a I Guerra Mundial, o país foi alvo de disputa entre alemães, russos, poloneses e suecos. Mas foram os alemães e russos que exerceram maior domínio sobre os letonianos, fazendo-os seus servos.

Somente após a I Guerra Mundial a Letônia conquista a independência em 1920, mas com a Segunda Guerra perde todos os seus progressos, tornando-se novamente dominada pelos soviéticos e alemães. Em 1939 foi forçada a assinar um contrato permitindo a instalação de bases e tropas soviéticas em seu território. Em 1940 o Exército Vermelho invade o país, e no final da II Guerra Mundial, com o novo governo, a Letônia é integrada na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Mas durante a ofensiva alemã, entre 1941 e 1944, a Letônia foi anexada à província de Ostland, tendo sido a população de origem judaica eliminada. Com a liberdade da parte dos russos, o governo soviético foi restabelecido e 105 mil letões foram deportados para a Rússia. Mas em 1987 com a Glasnost, os ideais dos letonianos ganham outro alento, culminando em 1989 com a aprovação, por parte do Congresso da Frente Popular da Letônia, da independência econômica e política em relação à União Soviética.

É sem sombra de dúvidas que a história da Letônia é uma seqüência de ocupações, domínio e exploração da nação por parte das nacionalidades estrangeiras. Somente após anos de conflitos, violência e submissão é que o país consegue firmar sua independência e progredir sem o comando de outras nações.

1.2 - A imigração européia para o Brasil

No século XIX, momento em que tem início a imigração para o Brasil, este recebeu imigrantes de diversas nacionalidades.

Quando o Brasil decide abrir o país ao comércio internacional, começou também a colonização em escala crescente, dando margem ao afluxo de grandes levas de imigrantes, especialmente alemães, austríacos, poloneses, italianos e também letonianos (BINDÉ, 2006, p. 12).

Segundo Fischer (1987), a imigração européia deve ser entendida em um contexto global, pois a Europa ocidental enfrentava problemas de superpopulação devido à industrialização e mecanização da agricultura, o que repercutia em grande índice de êxodo rural. Na Europa Oriental, as etnias eslavas que estavam sob o domínio da Prússia, Áustria,

Hungria ou da Rússia Czarista ansiavam muito pela liberdade política. O cativo político, e principalmente o infortúnio econômico, obrigaram populações inteiras a imigrarem. Frente a esse contexto é muito fácil compreender o sucesso da falsa propaganda sobre o Brasil na Europa, desenvolvida pelos agentes recrutadores de imigrantes. O Brasil representava para o operário e camponês europeu, a promessa da liberdade religiosa e política, a posse privada da terra, o trabalho livre para todos e a possibilidade de enriquecimento rápido. Era como se fosse a nova pátria, a terra da promessa. Mas ao chegar aqui, a realidade não era bem ao que se dizia lá.

Para Fischer (1987) ainda, como o Brasil tinha interesse em chamar os imigrantes para cá, o país enviava esses recrutadores para que desenvolvessem essa linda e enganosa propaganda sobre as supostas condições de vida que encontrariam aqui. O governo brasileiro se preocupava com a defesa do território em caso de guerra pela independência, com a ocupação territorial, com a fixação das fronteiras no sul, com a criação de uma classe média agrícola, com os pequenos proprietários, com desenvolvimento de uma lavoura comercial e com a mão-de-obra assalariada ou semi-escrava para a lavoura cafeeira em substituição a mão-de-obra escrava. Para tanto, necessitava de uma maior população. Assim sendo, trouxe os imigrantes.

A imigração dos povos que formaram a Colônia de Ijuhuy deu-se durante o século XIX, com maior ênfase na sua segunda metade. Mas conforme Fischer (1987), seus princípios ainda remontam ao seu primeiro quartel com a chegada dos primeiros alemães, em São Leopoldo em 25 de julho de 1824.

1.3 – A fundação de Ijuí

Segundo Fischer, em uma reportagem no Jornal Correio Serrano de Ijuí em 5 de novembro de 1967, a história da colonização desse município inicia, mais precisamente, em 30 de maio de 1890 com a fundação oficial da Colônia Ijuhuy pelo Serviço de Terras e Colonização, formando o quinto distrito do município de Cruz Alta. Os primeiros imigrantes a chegarem na colônia foram 22 homens da Rússia Czarista. A colônia de Ijuhuy foi oficialmente instalada no dia 19 de outubro de 1890, sob a direção do Departamento de Terras e Colonização do RS. Ficou situada na orla da floresta subtropical do planalto e significou o início da ocupação das últimas áreas disponíveis no RS para os imigrantes.

Conforme dados obtidos no Museu Antropológico Diretor Pestana de Ijuí, a ocupação da colônia deu-se com imigrantes europeus, com descendentes de imigrantes das Colônias Velhas e luso-brasileiras. Em 1896, da população total 53% eram nascidos no Brasil e 47% eram estrangeiros. Destes, 32% eram alemães, 24% poloneses, 23% italianos e 8% austríacos. Superadas as dificuldades iniciais, em 1912 a colônia foi elevada à condição de município, contando com aproximadamente 25 mil habitantes. Como se verificou em fontes históricas, a população de estrangeiros cresceu cada vez mais.

Nossa comunidade recebeu prazerosamente representantes de pelo menos 19 nacionalidades, pois, é este o número de idiomas que se houve por aqui. Até parece a Babel do Novo Mundo. Segundo as características oficiais, aqui se encontram as seguintes famílias: 500 polonesas, 30 lituanas, 20 rutenas, 10 tchecas, 200 alemãs, 100 austríacas, 100 italianas, 50 suecas e várias finlandesas. Além dessas famílias moram portugueses, brasileiros e seus descendentes, espanhóis, franceses, árabes, gregos, mulatos e bugres (CUBER, 1975, p. 30).

A Colônia Ijuhy foi um ponto em que as diversas etnias fugidas de suas terras de origem, cada qual com seus sonhos, se encontraram para reiniciarem uma outra vida, mesmo que a custo de muito trabalho e dificuldades, mas longe da represália a que eram submetidas em seus países.

1.4 - A chegada dos letos

Para Linck (1958) torna-se um tanto difícil escrever sobre a imigração leta, uma vez que não foram encontrados muitos dados escritos sobre a etnia e os personagens que fizeram a história naquele momento, hoje não vivem mais e não deixaram praticamente nenhum legado teórico. O que conta, hoje, são apenas algumas informações de jornais da época e poucas linhas escritas em esparsos livros e depoimentos de descendentes de imigrantes letos.

Conforme Fischer (1987) os fatores, considerados fundamentais, que originaram os primeiros movimentos migratórios dos letos para o Brasil foram a opressão político-religiosa; o serviço militar que era obrigatório para todos os rapazes e durava até 25 anos; a persistência do sistema feudal; o superpovoamento; o sonho de liberdade; o desejo de possuírem sua própria terra; o trabalho gratuito mensal que deveriam prestar aos condes e barões donos de fazendas; as condições sócio-econômicas precárias que não permitiam ao cidadão adquirir um pedaço de terra para trabalhar e prosperar financeiramente.

Tendo chegado ao Brasil “os letos demonstraram, desde os primeiros instantes, um forte desejo de se integrar à nova terra, de vencer dificuldades e de se enquadrar ao meio que os cercava” (Bindé, 2006, p. 7). No entanto Linck (1958, p. 283) descreve o povo letoniano como “inteligentes, amantes da cultura sobretudo da liberdade, e entendem que ninguém tem o direito de obrigar a pessoa alguma, que tenha pleno uso da razão, a crer nesta ou naquela religião”.

O mesmo autor ainda afirma que quando os primeiros letos chegaram ao Brasil eram em torno de quatro famílias que partiram do porto de Hamburgo na Alemanha, chegando à Ilha de Flores no Rio de Janeiro. De lá vieram para Porto Alegre e foram abrigados por conta do governo na Casa dos Imigrantes, na Rua Voluntários da Pátria. O objetivo desses imigrantes era de tornarem-se agricultores donos de suas terras e livres. Em Ijuí, os primeiros letos chegaram em 1892, os mesmos que antes tinham ido à Argentina, e não satisfeitos lá, mudaram-se instruídos pelos agentes de colonização, e fixaram residência nas linhas 4, 5 e 6 oeste no mesmo ano. Partia-se de Cruz Alta para chegar a Ijuí, onde os imigrantes ficavam hospedados num galpão grande, chamado ‘barracão’, até serem enviados para os locais de trabalho.

Alguns imigrantes letos foram fixar residência em Dom Feliciano/RS, mais tarde se dirigindo para Porto Alegre. Link (1958) ainda relata que entre 1890 e 1895, mais imigrantes letos deixam sua terra de origem e se dirigem para a Polônia ou Alemanha, onde conseguem os passes de imigração para o Brasil. Os navios levavam os imigrantes para as zonas de colonização, os quais em viagem já se informavam que o RS possuía um clima mais semelhante ao europeu pela marcada diferença entre inverno e verão. Os letos recebiam a informação de que a Colônia de Ijuí era muito semelhante com a Europa, mais precisamente com a Letônia, então se dirigiam para lá.

Depois de 70 anos após a chegada dos primeiros letos no RS, estando os pioneiros já falecidos, os descendentes espalharam-se pelo Brasil devido a falta da terra para o cultivo, no entanto outros tantos ainda permaneceram na colônia de Ijuí, multiplicando-se e fazendo parte da sociedade ijuiense até hoje.

1.5 - Organização das etnias em Ijuí

A partir do momento em que as diversas etnias foram se identificando e percebendo sua importância na construção e formação cultural e social da cidade de Ijuí, estas começaram a se organizar em grupos. Foi uma maneira que cada cultura encontrou para vivenciar, valorizar e preservar a tradição do seu país de origem. Exemplo concreto disso é a FENADI – Festa Nacional das Culturas Diversificadas - em que as etnias oficializadas em Ijuí levam até o visitante as peculiaridades de cada povo, seus costumes, tradições, roupas típicas e gastronomia. A primeira FENADI ocorreu em 1987 e visou motivar e organizar os grupos étnicos a fim de resgatar, incentivar e dinamizar as manifestações artístico-culturais, as tradições e a integração entre os diferentes grupos étnicos.

A FENADI juntamente com a EXPOIJUÍ – Exposição – Feira Industrial e Comercial de Ijuí, ocorrem anualmente no Parque de Exposições Wanderey Burmann, local onde cada uma das etnias possui sua casa típica (centro cultural). Hoje são 11 (onze) as etnias que compõem a UETI – União das Etnias de Ijuí. São elas: alemã, afro-brasileira, árabe, austríaca, espanhola, holandesa, italiana, leta, polonesa, portuguesa, sueca e ainda, um grupo de cultura tradicionalista chamado Querência Gaúcha.

A imigração, além de contribuir para formação da sociedade ijuiense, trouxe fortes elementos culturais e tradicionais que contribuíram para esta construção. À exemplo disso fica a dança, a música, a culinária, as benfeitorias e a enorme variedade artesanal de cada etnia.

1.5.1 - A Agricultura

Segundo informações obtidas no Museu Antropológico Diretor Pestana da Unijuí, nas primeiras décadas de colonização o beneficiamento dos produtos da agricultura e da pecuária era realizado de forma artesanal, utilizando vários instrumentos de trabalho. Praticamente todos os agricultores possuíam uma desnatadeira, uma mantegueira, uma prensa de banha, roca e tear. Grande parte da produção era beneficiada em moinhos hidráulicos, alambiques, soques de erva, serrarias e engenhos de cana e outros.

Como a agropecuária constituiu a base econômica de Ijuí, na primeira década ela foi essencial aos habitantes. A produção era diversificada voltada à subsistência, uma vez que o

escoamento era muito difícil e oneroso. O trabalho era manual, pois o colono só contava com instrumentos rudimentares como o saraquá, manga, plantadeira manual e arado.

Com a abertura da ferrovia, em 1911, instalaram-se as primeiras fabriquetas, ferrarias, carpintarias e aumentou a utilização das máquinas agrícolas de tração animal. Embora nas décadas de 30/40 a produção agrícola ainda fosse diversificada, a ênfase era dada à produção de milho, à criação de porco, à produção de aguardente e ao trabalho nas serrarias. Como os letonianos tinham a fama de serem bons agricultores, isto fez com que os agentes de imigração incentivassem ainda mais a ocupação em terras ainda desocupas.

Os letonianos progrediram rapidamente, pois eram inteligentes, robustos, tinham boa saúde e boa força de vontade. Atiravam-se ao serviço, com prudência, procurando sempre, quando possível, obter informações e instruções exatas sobre o plantio dos melhores cereais, da terra mais apreciada para o seu bom desenvolvimento, do cuidado que as mesmas necessitavam durante o crescimento, da melhor época para sua capina, etc (LINK, 1958, p. 290).

Com tanta dedicação os letos e também os demais imigrantes, produziam diversos produtos agrícolas e alguns animais para o consumo próprio.

1.5.2 - A igreja

A construção de uma igreja também constituiu desejo e foi contribuição dos letos. Antes da igreja, os cultos eram realizados em casas de imigrantes, que já faziam salas maiores para receberem os fiéis. Conforme Linck (1958), no início de 1895 iniciaram os preparativos para a construção da casa de oração que foi inaugurada em abril do mesmo ano. A religião era batista, e assim surgiu a primeira Igreja Batista Leta de Ijuí, localizada na Linha 10 Leste e com trinta membros, sendo a terceira do Brasil. Antes vieram as de Nova Odessa e Rio Novo.

1.5.3 – A escola

Tendo passado certo tempo na colônia, os imigrantes também começaram a sentir a necessidade de uma escola. Como a única escola ficava a 55 km da colônia, os letonianos

construíram outras nos arredores das propriedades. A falta de professores também era uma dificuldade enfrentada. Para suprir essa necessidade, segundo o Pe. Balduíno Rambo (apud LINK, 1958, 295) no início, uma pessoa idosa que não podia mais trabalhar na lavoura, ajudava as crianças na alfabetização, ler escrever, contar ou então, um pai de família, com uma formação a mais, trabalhava de manhã na escola e de tarde na lavoura.

Conforme Linck (1958) havia muitas crianças e constituía preocupação dos pais em como educar seus filhos, estando tão longe da civilização. Mas em 6 de dezembro de 1895 a colônia leta, recebeu a visita de dois homens vindos da Letônia, um pastor e outro professor. Tomando conhecimento sobre a situação da educação na colônia, o professor decide ensinar as crianças, o que rendeu um bom resultado e incentivou a abertura do segundo educandário de Ijuí, chamado de “Aula Letta”, inaugurado em primeiro de fevereiro de 1899. O primeiro foi fundado pelo professor alemão Robert Roeber, e ficava na sede da comuna. A Aula Letta foi a primeira escola letoniana do estado do RS e a primeira do interior da Colônia Ijuhy. Os educandos aprendiam a língua leta, o português, o alemão e outras disciplinas.

No ano de 1938 comemorou-se o aniversário do quadragésimo ano da escola, a qual neste momento encontrava-se sobre a direção da professora Ana Ukstin Garos. Desse ano em diante a escola passou a ter professores de várias etnias, desconstituindo o traço característico letoniano. No entanto a colônia leta proporcionou ao município de Ijuí e ao estado do RS aproximadamente vinte professores de origem leta.

1.6 - Heranças culturais

A Etnia Leta possui muito em termos de herança cultural, tanto em seu país de origem quanto no que construíram em outras partes do mundo como, por exemplo, em Ijuí.

1.6.1 – Artesanato típico

Conforme a diretora do Centro Cultural Leto de Ijuí a cultura letã é muito marcada pela relação com a natureza. O artesanato típico possui diversas formas e desenhos geometrizados que são criações a partir de elementos da natureza. Essas formas são muito

empregadas em peças bordadas e tecidas para o traje típico e para o artesanato em geral, muito apreciadas pelos letonianos. Em entrevistas realizadas com a diretora, em 2006 e 2007, a mesma dissertou sobre a história do traje típico leto e sobre suas técnicas de confecção desde épocas passadas até os dias atuais, bem como sobre os objetos de adorno e as particularidades de cada região da Letônia. A essas informações foram acrescentadas outras do texto de Zingite (2000), obtidas da página do Instituto da Letônia o qual é uma organização sem fins lucrativos criada para proporcionar informações sobre este país aos estrangeiros, conforme se vê a seguir.

1.6.1.1 – A história do vestuário típico da Letônia

Entre os valores herdados, das gerações passadas, o povo recebeu o legado de seus trajes típicos. Geralmente confeccionadas em lã e linho, as roupas eram usadas em celebrações ou ocasiões especiais sendo conservadas até hoje e legando o conhecimento sobre sua confecção e sua tradição. A tradição possibilita que as pessoas pensem, atuem e criem tal como faziam as gerações passadas. Os trajes para ocasiões de honra eram usados e passados de geração para geração. Cada peça tem sua história e sua lenda e cada traje é exclusivo, conservando e mantendo vivas as tradições de uma região.

1.6.1.2 – A vestimenta das mulheres

O traje da mulher é constituído por uma camisa, uma saia, um colete, um manto, um cinto e uma coroa. A camisa é feita de linho branco com corte em forma de túnica e mangas largas, sendo usada assim há mais de mil anos. Pode possuir bordados geométricos nos punhos e na região dos botões. Hoje, a camisa típica pode assumir a forma de camisa, camisola ou blusa. Tanto a camisa como a saia eram confeccionadas em panos tecidos com forma retangular, sem dar-lhes forma.



Figura 01. Traje típico feminino.

As saias também cobriam a parte superior do corpo, como vestidos. Confeccionavam-se dois tecidos, um para frente e outro para trás, inicialmente prendidos nos ombros, e depois costurados. Desta peça posteriormente se originava um vestido com a união das duas partes. As saias, tecidas em teares, geralmente são de lã e bastante coloridas com listras. O colete, usado sobre a camisa possui uma variação de ornamentos em bordado. O cinto tinha como função de segurar a saia na altura da cintura, ajustando-a ao corpo, permitindo melhor conforto na execução de trabalhos físicos. Somente as mulheres usavam cintos bordados cujos ornamentos estariam relacionados à fertilidade.

Já o manto é formado por um tecido retangular ou quadrado que serve para cobrir os ombros. Há indícios de que é a peça mais antiga de todas e é a mais notável no traje típico. Os mantos mais comuns se usam para abrigo e no verão se usam mantos de linho. Nos séculos XVIII e XIX os mantos para celebrações eram de fundo branco e às vezes azul escuro com aplicações em bronze. Há mantos que são trabalhados com um barrado, também com motivos geométricos, feito no tear e acompanhados de franjas e outros com apliques em metal tanto para o barrado como para as franjas. Estes mantos eram para adornar e agasalhar a usuária.



Figura 2-Traje típico feminino com manto.

A Coroa desde mil anos atrás, identificava a condição familiar da portadora. É o símbolo das solteiras cujo uso se dá até o casamento. A peça é bordada em miçangas, pedrarias, ou confeccionada com flores naturais. Mas a mulher casada também não anda com a cabeça descoberta em nenhuma ocasião. O chapéu mais antigo da mulher casada é o ‘pano de cabeça’, que em muitas regiões se manteve desde os séculos XVIII e XIX, época em que na maior parte da Letônia as mulheres usaram vários tipos de chapéus. Na vida cotidiana as casadas e solteiras usavam panos de linho de algodão, tecidos por elas mesmas. Desde o final do século XVIII e início do século XIX se usava como parte dos trajes típicos, panos de seda industrializados atados na cabeça como chapéu ou sobre os ombros. O chapéu foi a primeira peça em que se empregaram elementos industriais – contas de vidro e lã industrial.

1.6.1.3 – A vestimenta dos homens

O traje típico masculino não contém muitos bordados e apresenta casaco longo, camisa branca, colete de botões calça botas pretas e cinto trançado a mão com estampas geométricas a partir da cruz suástica. É na roupa dos homens que começa as primeiras influências da moda urbana. A camisa, como das mulheres, manteve seu corte em forma de túnica. Outro fator influente na vestimenta dos homens de campo da Letônia foram os uniformes militares, dos quais se adaptaram detalhes de gala e costuras.

Os casacos para ocasiões especiais podiam ser de cor branca e usados com cintos. No oeste da Letônia, os homens usavam cinturões trançados em couro com aplicações de metal, ou todo de metal. O chapéu mais apreciado era o de aba larga de lã compactada e adornado com uma vincha. No verão usavam chapéus tecidos com palha de centeio.



Figura 3. Traje típico masculino.

1.6.1.4 – Objetos de adorno e ornamentos

Para prender as camisas e os mantos as mulheres usavam prendedores de alfinetes em forma de broches ornamentados. Durante os séculos XVII ao XIX existiram centros de artesanaria que criaram variações de prendedores, em alguns casos com apreciável influência renascentista e barroca, refletindo, às vezes, as tradições de cada região da Letônia. Estes adornos, na maioria das vezes, se realizavam em prata e bronze. A parte superior se decorava com ‘pedras’ de vidro vermelho ou verde. No sul de Kurzeme foram característicos os adornos feitos em âmbar. Alguns broches levam inscrições que testemunham uma relação simbólica do âmbar com sol.

Os adornos e ornamentos tem os trajes tradicionais como os seus maiores guardadores.



Figura 04. Broche em metal e pedras



Figura 05. Bordado de camisa feminina

1.6.1.5 – Particularidades regionais

Em cada região da Letônia foi se desenvolvendo aspectos diferentes na vestimenta. A vida dos camponeses, apegado a sua casa e a sua terra, geralmente transcorria em um mesmo sítio, sem conhecer outros lugares. Tudo o que era necessário para vestir-se era confeccionado na própria casa, seguindo as tradições de cada localidade, propiciando assim as particularidades distintivas nos trajes típicos de cada comarca. Na maior parte de Letônia, os usos urbanos se adaptaram primeiro para os trajes de ocasiões especiais, prosseguindo com o uso da confecção caseira para as roupas de uso diário. Como exceção e fenômeno singular, se assinalam algumas comarcas como a de Kurzeme – Nica, Rucava e Alsunga, em que os trajes tradicionais se mantiveram em suas formas clássicas até o século XX, quando as roupas de uso diário começaram ser compradas em vez de serem caseiras.

1.6.1.6 – O traje típico nos dias atuais

Os trajes tradicionais contribuem para a união nas festividades, conservando o legado das gerações passadas em diversas partes do mundo como, por exemplo em Ijuí, onde a Etnia Leta, mesmo que adaptado ao clima local, mantém viva a cultura do traje típico.



Figura 06. Traje típico atual da Etnia Leta de Ijuí.

Atualmente na Letônia se conta com oficinas de arte que confeccionam trajes para seu próprio uso, para as instituições e também para a venda. Até os jovens aprendem acerca de sua manufatura. Os estudantes das escolas de artes e ofícios, freqüentemente confeccionam trajes típicos, com as técnicas de textura e costura que pacientemente vão se adquirindo e praticando. Preparando seu traje típico pessoal aprendem a história de sua nação procurando seguir as tradições da comarca ou vila de onde procedem as raízes de seus ancestrais diretos.

Os valores artísticos contidos nos trajes típicos reaparecem nos dias atuais, tanto nas obras de arte, como em desenhos de muitos objetos de uso diário, resultando em um distintivo dos letões entre outros povos. Ainda que a evolução da tradição nos trajes típicos pertence à história, o espírito de criatividade e personalidade na vestimenta, que tem transcendido tantas gerações, segue vivo entre os letões.

2 – ASPECTOS CULTURAIS DO ARTESANATO

2.1 – A manufatura e maquinofatura

A manufatura compreende a confecção manual de produtos, geralmente com a utilização de instrumentos artesanais. A principal ferramenta da manufatura é a mão. Conforme Barrau (1989, p. 305) “apenas o homem conseguiu imprimir a sua marca sobre a natureza” e desse modo modificou a fauna, a flora e o clima graças a sua mão transformando as possibilidades que a natureza lhe oferecia, criando os utensílios de que necessitava, por meio da mão, conforme se dava sua evolução. Isso é o que caracteriza a espécie humana. Mas somente a mão não seria capaz de criações ou modificações se, paralelamente, o cérebro não tivesse se desenvolvido também.

No princípio da humanidade, por uma questão de sobrevivência, existiam diversas atividades manuais para satisfazer as necessidades do cotidiano. No entanto, o processo de

evolução dos instrumentos de trabalhos trouxe outras conseqüências para a sociedade fazendo com que o homem substituísse “pouco a pouco a ação do próprio corpo por dispositivos físicos” (BARRAU, 1989, p. 308). Aos poucos o trabalho manual foi dando espaços para as formas mecânicas de produção, o que privou o homem de continuar se adaptando ao meio natural, inserindo-o cada vez mais em um processo modalizador dos meios de produção. A manufatura foi considerada o fator de acréscimo da produtividade e do desenvolvimento das forças produtivas e do processo técnico e prevalece na Europa entre os séculos XV e XVIII.

Mais tarde, com o crescente desenvolvimento industrial e o surgimento do capitalismo, a manufatura cedeu seu espaço para a maquinofatura. Esta compreende todos os produtos confeccionados mecanicamente pela indústria. A industrialização pode ser entendida “como um processo gerado pela revolução industrial (...) que consiste nas profundas modificações das estruturas econômicas e sociais devidas ao desenvolvimento rápido da indústria graças às novas tecnologias” (BAIROCH, 1986, p. 327). Embora a máquina praticamente substituiu a mão de obra, além de acelerar e modernizar a produção, a manufatura não perdeu por completo a sua importância.

A mão não perdeu nunca o seu valor simbólico: em primeiro lugar, continua a ser, como outrora, sinal de apropriação, de autoridade e de poder, por vezes mágico. (...). A mão (...) permanece para o homem o símbolo da sua liberdade individual, embora tenha sido e continue a ser um dos factores da sua servidão (BARRAU, 1989, p. 311).

Não há como ignorar a mão perante todo o mecanismo que existe, uma vez que todas as tecnologias existentes foram concebidas através de experimentos manuais e funcionaram graças à habilidade e ao exercício da mão aliada ao cérebro. Atualmente, nos processos de criação em design, os procedimentos em que se aplica em parte a manufatura continuam a ser empregados para o desenvolvimento dos protótipos. Somente na indústria é que começa a segunda parte do processo, quando se aplica a produção em série. Um exemplo disso é a indústria têxtil.

Hoje toda a produção têxtil, tanto a tecelagem como a estampagem, é realizada pela indústria. O processo de confecção passa por diversas máquinas e procedimentos que possibilitam uma maior quantidade de produção com qualidade e em menor espaço de tempo. Com a chegada dos teares eletrônicos e com a estamperia digital esse processo se acelera ainda mais, resultando em uma produção com menor margem de incidentes e com maior agilidade.

2.2 – O artesanato

De maneira mais simples, o dicionário define o artesanato como ‘a arte de fazer objetos’ (BUENO, 2000, p. 90). No entanto sabe-se que o artesanato corresponde a um universo muito mais amplo. A Enciclopédia Barsa (1995, p. 225) apresenta um conceito mais completo, considerando-o como “processo produtivo, anterior à Revolução Industrial, em que o produtor exercia, por conta própria, um ofício manual utilizando ferramentas de sua propriedade (...)”. É trabalho que também se caracteriza por não seguir nenhuma moda ou estilo, uma vez que é uma expressão tradicional de cada povo, desprovido de elementos repetidos industrialmente. O artesanato surgiu da necessidade da confecção de utensílios funcionais para o uso cotidiano, sendo que hoje alguns dos melhores lugares para se conhecer um pouco da história do artesanato brasileiro são os museus do Folclore, em São Paulo, do Índio, no Rio de Janeiro e o de Arte Popular, em Salvador.

O indivíduo que trabalha com artesanato é chamado de artesão ou artista popular. Este é quem recria o mundo a sua volta por meios visuais, expressando as suas idéias e transformando a matéria-prima em artefatos artísticos ou bens de consumo. Independentemente da nacionalidade, todos os artesões possuem uma semelhança: o trabalho manual. Ela controla e manipula os materiais e ferramentas, dando forma a idéias e expectativas, deixando a marca pessoal e decidindo sobre as etapas de criação.

Para Vives (1983, p. 133) o artesão é como “aquele que emprega e transmite, em seu trabalho, técnicas e signos amadurecidos e aceitos no sistema cultural a que ele mesmo pertence”. Como a referência para seu trabalho é o seu próprio contexto, o artesão acaba por conhecê-lo profundamente, dispondo de bom relacionamento, entrosamento e domínio para com os materiais que nele dispõe. Juntamente com o conhecimento que herdou de seus antepassados somado a sua criatividade transforma tudo isso em objetos artesanais que denunciam os significados culturais de seu ambiente de vivência.

A produção artesanal atende diversas necessidades de um grupo social. No entanto objeto artesanal só será considerado importante se portar os significados da cultura local e cumprir com sua funcionalidade. O artesanato mesmo não sendo um objeto único, também nunca é igual entre si, mantendo a singularidade e a identidade revelando a tradição e o artesão que o fez. É como se fosse a presença do artesão e da cultura juntos no mesmo objeto.

O artesanato também é uma ocupação de mão-de-obra e contém um papel econômico e um social, desempenhados na sociedade contemporânea. Segundo Vives, (1983), a prática

da confecção de objetos artesanais utilitários é cada vez menor no homem atual, em virtude da indústria, e que cada vez mais diminuirá, pois o operário não tem liberdade frente a máquina. Perante a força da industrialização, a tendência do artesão tradicional é a de desaparecer e acontecerá que os produtos industriais suprirão a demanda e a necessidade de consumo em geral. No entanto a industrialização não substituiu por completo o artesanato. A máquina proporciona um acabamento mais preciso e uniforme com agilidade, mas como os planos originais e os primeiros modelos são feitos manualmente, para depois serem reproduzidos à máquina, o artesanato ainda é parte muito importante na indústria.

Para a confecção das peças artesanais existem dois tipos de ferramentas empregadas: as de corte, como, facas, tesouras, serras, brocas, limas e cinzéis; e as de junção que são as agulhas, chaves de fenda, grampos e alicates. Os materiais mais empregados, tanto por povos antigos como atualmente, são a madeira, a argila, a pedra, couro, cortiça, ráfia, junco e fibras. Já entre os materiais produzidos pelo homem atual cita-se o metal, o papel e vidro. Além destes, os sintéticos ofereceram novas possibilidades para o artesanato.

O corte e a junção constituem as etapas básicas do artesanato, as quais eram executadas a mão, antes da invenção da máquina. No entanto, ainda hoje há artesões que preferem continuar trabalhando com esse mesmo procedimento. Já o artesão projetista, possuindo formação e outras experiências, cria o desenho do objeto a ser confeccionado, escolhe o material que vai utilizar e experiência possibilidades de trabalhar este material com suas ferramentas, podendo inventar novas ferramentas e ou redesenhar as antigas.

2.2.1 – O artesanato em tecelagem

A tecelagem manual é considerada uma arte popular e uma das mais antigas por sua prática milenar. Seu surgimento pode ter sido na China devido à invenção da seda, por volta de 5000 a 6000 anos a. C. Compreende-se a tecelagem como o ato de tecer, entrelaçar os fios da trama e urdume, formando o tecido.

Para um tecido ser produzido, antes, as fibras devem passar por um processo de fiação e tecelagem. A fiação é a transformação das fibras têxteis em fios e, possui três fases: a primeira, tornar as fibras paralelas, formando uma mecha; a segunda, estirar a mecha até a obtenção de um cordel que diminui progressivamente de diâmetro; a terceira, dar a torção adequada ao fio obtido. Para a realização da tecelagem, se organizam os fios da urdidura de

forma paralela no cilindro do tear. O entrançamento consiste em passar o fio da trama entre o conjunto de fios da urdidura, fazendo funcionar o tear. A tecedura é o ato de tecer o conjunto de fios que se cruza com a urdidura, constituindo o tecido.

2.2.2 – O bordado

O bordado é uma técnica artesanal empregada por diversas culturas, cada qual com suas características específicas que as identificam e as distinguem das demais. A origem do bordado é muito antiga. Povos da antiguidade como, por exemplo, egípcios, sumérios, assírios, babilônicos, persas, fenícios, cretences, gregos e judeus sentindo a necessidade de adornar seus tecidos já o empregavam com destreza e expressão.

O'Hara (1992, p. 49-50) conceitua o bordado como um “trabalho ornamental de agulha, o qual forma sobre tecidos desenhos coloridos”. O bordado sempre deve ser realizado sobre uma base já existente geralmente de tecido. Era uma técnica feita exclusivamente a mão até o início do século XX, mas mais tarde o emprego da máquina possibilitou a reprodução de forma mecânica e eletrônica.

Os bordados manuais podem ser dos seguintes modos:

- Bordado com linhas coloridas compondo desenhos sobre o tecido com o auxílio de agulhas. Como exemplos os bordados em toalhas, guardanapos e roupas.
- Bordado com contas em que lantejoulas, miçangas, caretilhos e pedrarias são aplicadas sobre o tecido com linha invisível. Este tipo de bordado pode ser encontrado em almofadas, bolsas e roupas conferindo um toque de requinte à peça.
- Bordado em talagarça bastante utilizado para tapetes e telas decorativas, em que uma linha mais encorpada preenche os espaços da talagarça compondo desenhos.

Os bordados mecânicos e eletrônicos são programados a partir de um sistema de computador e executados à máquina, obedecendo ao comando do programa do computador. Esse tipo de bordado é muito utilizado para aplicações em roupas como camisetas, blusas e outras peças para vestuário.

Há outro conceito de bordado colocado por Magalhães que especifica mais detalhadamente tal arte:

Por *bordado* entende-se o labor da agulha com que, sobre o tecido (...) se aplica uma ornamentação com fios têxteis. A execução dos bordados pode ser realizada em relevo ou não (...), mas na sua maioria são decorados em relevo, directa ou indirectamente, pelos *pontos*: a essência técnica da arte dos bordados. Existem muitas e variadas espécies de bordados, mas o objetivo de cada tipo é a decoração com determinado fim, devendo o bordado estar de acordo com a sua utilidade. Não podem ser belos se não são primeiro adaptados às necessidades que levaram a criá-los (1995, p. 9).

Existe uma grande variedade de pontos de bordado, cada um proporcionando um efeito diferente ao trabalho. Alguns dos pontos empregados são o ponto cruz, ponto cadeia, ponto cheio, ponto repólego, ponto haste portuguesa, ponto de laçadas cruzadas, ponto cordeonê e ponto reto entre outros.

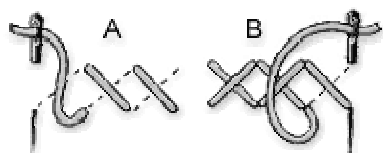


Figura 07. Ponto cruz.



Figura 08. Ponto cadeia.

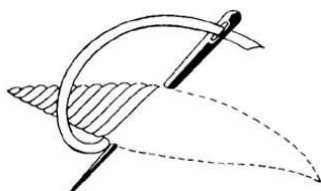


Figura 09. Ponto cheio.

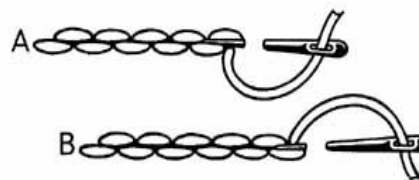


Figura 10. Ponto repólego

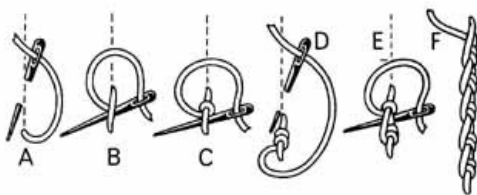


Figura 11. Ponto haste portuguesa.

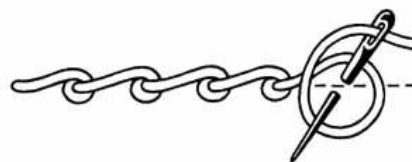


Figura 12. Ponto de laçadas cruzadas.



Figura 13. Ponto reto.

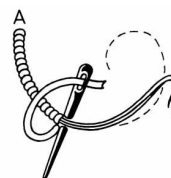


Figura 14. Ponto cordeonê.

2.3 – O artesanato letoniano

As origens do artesanato letoniano se encontram ainda na antiguidade, uma vez que o leto pré-histórico procurava deixar seu ambiente mais bonito quando construía casas com enfeites que embelezavam a moradia. Vestiam-se com esmero, usando roupas cheias de trabalhos manuais. Inclusive as ferramentas, para trabalhar na lavoura, eram feitos à mão e apresentavam desenhos ornamentais. A vida também deveria ser bela e não somente simples e trabalhosa.

Tudo demonstra que o povo letão antigo gostava muito de coisas bonitas. Em escavações foram encontradas jóias, louças e demais utensílios que, além de práticos, eram enfeitados com diversos desenhos. Esta arte perdurou pelos séculos e renasceu em toda sua beleza com o surgimento dos ideais nacionais no fim do século XVI e mais forte, ainda, com a Proclamação da República da Letônia em 1918, quando o artesanato leto demonstrava toda a gama da cultura indo-européia. Com a arte popular os letões conservam a nacionalidade de seus antepassados. Até no Brasil a arte popular letã está sendo conservada como demonstram as gerações que preservam a herança cultural das gerações passadas.

A arte popular letã é uma das poucas que ainda conserva sua tradição, no entanto também é atual. Ao lado de ornamentos geométricos abstratos, de vários milênios, podemos verificar, também, formas barrocas de modo que uma completa a outra. O artesanato letão mantém-se vivo e, tendo as suas raízes nas tradições seculares, continua crescendo e tomando forma nos trabalhos de artesões atuais. É praticamente um elo entre a cultura antiga e a atual que, ao lado de desenhos antigos e tradicionais, desenvolve outros e, assim, o antigo torna-se novo.

2.3.1 - Os símbolos do artesanato letoniano

Segundo a diretora do Centro Cultural Leto de Ijuí, as formas dos desenhos dos bordados e dos objetos decorativos geralmente carregam algum significado relacionado à natureza, como flores, estrelas, lua, sol, ou então ao amor e a paz. Todas as peças bordadas, ou decoradas que me foram apresentadas por ela são praticamente todas confeccionadas na Letônia, uma vez que, conforme palavras da própria diretora, em Ijuí não há ninguém que

faça um artesanato como o original. No entanto as roupas do grupo de dança são feitas em Ijuí, usando tecidos lisos, listrados, xadrezes, lã, flanela, algodão para as blusas, tecido sintético e também o oxford. Para os coletes e saias são usados tecidos de forração que se assemelham com os originais. Para os xales são usadas gregas da mesma cor, também semelhantes ao original, além de franjas de lã.

Na Letônia, em cada cidade, as mulheres criam detalhes particulares em seus trajes, atribuindo-lhes mais beleza. Elas fazem suas coroas de flores naturais com vários tipos de sementes e flores de árvores. Há o emprego de máquinas simples para a confecção do artesanato, tendo até associações, mas o trabalho é todo de caráter manual, até mesmo os botões são feitos à mão. O traje típico tem um custo muito elevado, em 1987 estava custando em torno de 750 reais, hoje, está em torno de 1500 a 2000 dólares, conforme diz a diretora. Mas no dia a dia as pessoas usam roupas comuns, ficando os trajes típicos somente para festas e apresentações. No entanto, na etnia de Ijuí, os bailarinos ainda não tiveram roupas bordadas ao caráter letoniano, devido a questões de custo e de tempo.

A diretora ainda coloca que os desenhos do artesanato leto se assemelham com desenhos incas em que cada traço tem um significado e correspondem a estilizações de elementos da própria natureza. Existem várias releituras de formas naturais que são empregadas no artesanato típico leto das quais algumas estão apresentadas a seguir.

O ramo de pinheiro é o símbolo da Deusa Laime – Laimes Zimes. O pinheiro é encontrado na Letônia nas dunas de areia próximas ao Mar Báltico e é conhecido como Pinho de Riga.



Figura 15. Ramo de Pinho de Riga.

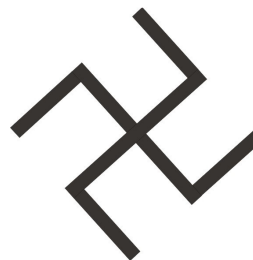


Figura 16. A cruz suástica é o símbolo da boa fortuna da sorte, da proteção e do destino. É a cruz da Deusa Laimes–Laimes Krusts.



Figura 17. A cobra simboliza a deusa Mara – Cuska (Zalktis).



Figura 18. Símbolos de Deus e da Terra – Dieva um Zimes.

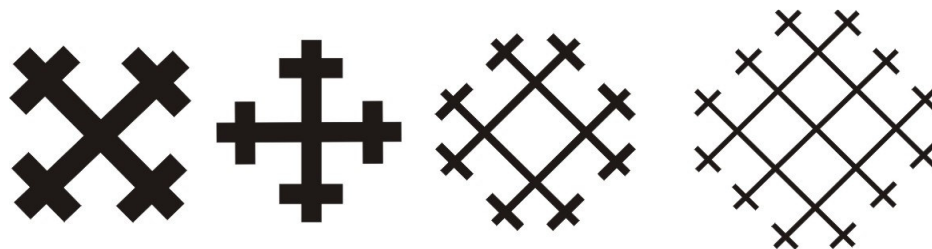


Figura 19. A cruz de fogo representa a proteção do mundo material e, é um outro símbolo da Deusa Mara – Māras Krusts.



Figura 20. Este desenho representa a Mãe Terra e também é outro símbolo da Deusa Mara – Mara Zimes.

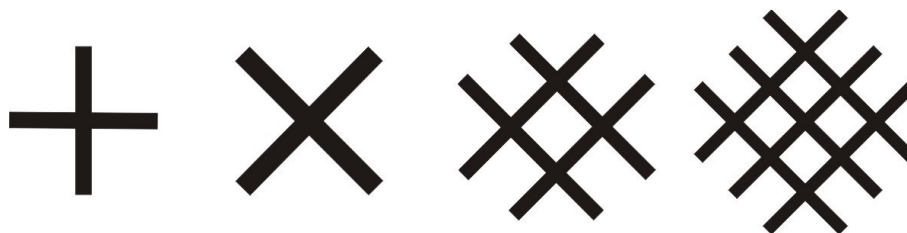


Figura 21. Cruz de Deus – Dieva Krusts.



Figura 22. Este desenho é o símbolo que representa a Mãe do Mar e a Mãe das Águas.

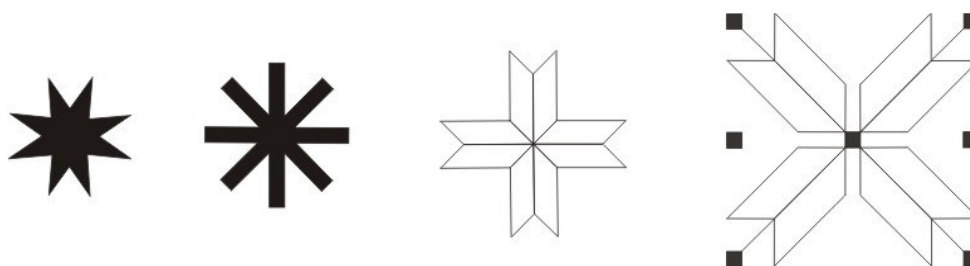


Figura 23. Os desenhos representam uma estilização da estrela – Zvaigzne - que pode se dar em mais de uma forma. Ela significa o cristal da neve, a união entre céu e terra.

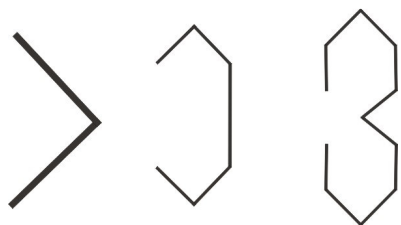


Figura 24. A representação da lua – Meness possui cerca de três variações.

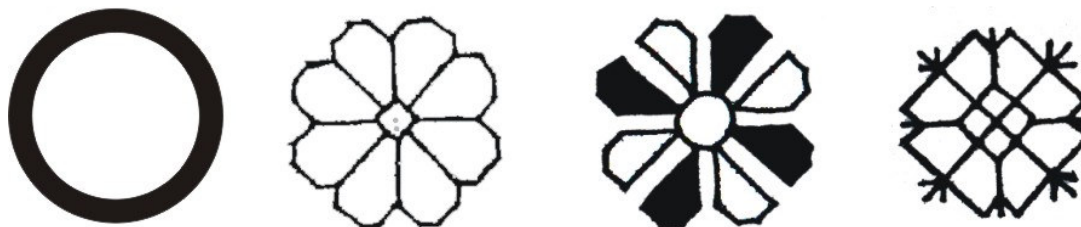


Figura 25. A estilização do sol – Saule - assemelha-se muito com uma flor.



Figura 26. O símbolo da árvore do sol – Saules Koks - está relacionado ao nascente e ao poente e apresenta vários desenhos.

Existem diversas versões dessas formas presentes em objetos decorativos e nos trajes típicos, como por exemplo, em luvas, polainas, almofada, cerâmica artesanal, trilhos de mesa, pratos decorativos, abridores de cartas, marcadores de livros, caixas decorativas, candelabros e jóias.

2.3.2 – O artesanato

- **A tecelagem**

A tecelagem é considerada uma das mais interessantes e antigas formas de arte popular leta. Até em objetos antigos descobertos encontram-se desenhos dos mais originais e complicados. A mulher letã, antiga, gostava de usar roupas belas e vistosas, demonstrando sua imaginação nos desenhos e seu amor no trabalho. Um objeto simples como uma cinta tinha, às

vezes, até três metros de comprimento, cujo ornamento consistia em um único motivo tecido variado em diversas formas. A tecelagem leta, segundo imagens observadas, se caracteriza por compor desenhos pequenos e são muito semelhantes a um bordado.

- **Bordado**

O bordado típico letão se caracteriza pelo uso demasiado de motivos geométricos em suas composições. Essa característica está presente em todo o artesanato típico.

A realização do bordado se dá principalmente no traje típico, mais precisamente nas roupas das mulheres. As roupas para celebrações incluíam bordados de agulha feitos em lã, deixando a peça mais chamativa, exclusiva e particular. Cada mulher tem liberdade para criar em sua roupa para que fique mais bonita utilizando diversos elementos que se relacionam em uma composição.

O bordado de *rakst* é uma técnica empregada na ornamentação de roupas. O termo significa ‘escrita’ e corresponde a bordados semelhantes a escritos, como se fossem símbolos ou letras que se repetem uma ao lado da outra. O ato de realizar esse bordado chama-se *rakstišana*, ou seja, a ‘escritura’. Essa técnica também é usada nas roupas masculinas.



Figura 27. Casaco masculino com bordado rakst.

Em cada região da Letônia desenvolveu-se estilos de bordados diferenciados. Mesmo que sempre mantendo a geometria das formas, é possível determinar o lugar em que a respectiva arte foi realizada. Cada forma do bordado expressa algum pensamento ou desejo e expõem a criatividade de quem o fez.

Além da roupa típica, outras peças também são bordadas, como por exemplo trilhos de mesa, guardanapos e almofadas. Por vezes os bordados desempenhados para estas peças são feitos de modo a não conter lado avesso, ou seja, tanto faz a posição em que se organiza uma toalha bordada sobre uma mesa, sempre estará na posição correta.

2.4 – O uso do artesanato como decoração no cotidiano

É costume da cultura popular a ornamentação das casas com objetos confeccionados artesanalmente. Embora hoje a maioria das pessoas optam por objetos decorativos

industrializados, o artesanato ainda é vivenciado como meio de ornamentação por grande parte da população, principalmente por aqueles de cultura mais tradicional. Os objetos artesanais revelam a beleza do cotidiano e a relação mágica do homem com o meio, uma vez que o artesão o faz referindo-se a ele. Já as obras de arte possuem sua função encerrada nelas mesmas, ultrapassando os conceitos de beleza e fealdade, pois apreciá-las consiste em uma atividade intelectual, absorvendo a intenção e a proposta artístico-provocativa da obra.

Embora o artesanato seja uma prática surgida desde a antiguidade para suprir as necessidades cotidianas, atualmente os artigos artesanais continuam a ser confeccionados, porém não somente para executarem uma função. A necessidade de se viver em um ambiente requintado e aprazível ao olho propicia a confecção de artefatos artesanais com alto nível de beleza e qualidade que integram a decoração de interiores atualmente.

A tecnologia atual contribui para a confecção destas peças, oferecendo melhor acabamento e permitindo detalhes que só seriam possíveis com uso de recursos maquímicos atuais. No entanto o artesão ainda continua mantendo a principal característica dos produtos manufaturados: o trabalho manual.



Figura 28. Lanterna.



Figura 29. Caixa de madeira.



Figura 30. Jaro de vidro.

O artesanato desenvolvido para decoração objetiva manter a tradição do artefato produzido a mão como uma característica que atribui maior valor à peça, permitindo uma estética diferenciada em relação aos produtos inteiramente industrializados. Para a confecção desses objetos emprega-se tanto materiais naturais como industriais.

3 – DESIGN TÊXTIL

3.1 – As origens do design

O design pode ter suas raízes ainda na Pré-História, se levado em consideração que os objetos de pedra lascada foram os primeiros utensílios tridimensionais produzidos pelo

homem primata. Eram peças que já foram pensadas e confeccionadas de acordo com a função que deveriam desempenhar. Ao longo da evolução da sociedade humana as formas de invenção e produção de utensílios necessários à vida cotidiana foram se desenvolvendo cada vez mais. De início, o artesanato foi um forte meio de produção de artigos manufaturados que por muito tempo teve um importante papel desempenhado, principalmente, na Idade Medieval. O artista/artesão criava o produto e o confeccionava manualmente. Havia um primor técnico e boa qualidade no que se produzia. No entanto, com o surgimento da máquina como nova possibilidade de produção, o artesanato sofreu um abalo. Frente aos novos meios mecânicos, o artista apenas concebia o projeto do produto, o qual era a partir de então, realizado pela indústria.

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 direito de pronunciar-se sobre matéria artística (PEVSNER, 2002, p. 32-33).

As máquinas recém surgidas, nesse momento inicial da revolução industrial, fabricavam produtos com baixo nível de qualidade, o que levou os artistas a modificarem seus projetos, ao invés das máquinas já que não tinham contato com elas. O aperfeiçoamento dessas últimas vai se sucedendo ao longo da Revolução Industrial que traz meios mecânicos cada vez mais sofisticados de acordo com a finalidade que deveriam desempenhar. Nesse contexto de desenvolvimento e transformação industrial, fica evidente a passagem que foi acontecendo do trabalho manufaturado para o maquinofaturado e a transformação do artista/artesão como um indivíduo que passa apenas a conceber projetos de produtos a serem fabricados industrialmente e não mais como o feitor do seu próprio produto. Este novo profissional, mais tarde seria denominado de designer.

O surgimento do designer se deu devido às conseqüências do progresso industrial que forçou a transformação da produção dos bens de consumo e da necessidade de um profissional que se adequasse a esse crescente desenvolvimento. Para Munari (1993, p. 22) o designer é como “um projetista dotado de sentido estético; dele depende, em boa parte, o êxito de determinada produção industrial. Sempre que a forma de um objeto de uso (...) é bem estudada, constitui um factor determinante do aumento das vendas”. A aceitação que um produto terá no mercado depende muito do momento em que é planejado, das suas experimentações testes e adequação ao público alvo. Cabe ao designer relacionar todas essas questões.

Ao falar em design não há como não citar a Escola *Bauhaus*. Conforme Munari (1993) o design surge em 1919, no momento em que Walter Gropius funda esta instituição, em Weimar na Alemanha. O fundador deixa claro no programa da escola, o desejo da formação de um outro profissional não só preocupado com as questões artísticas, mas também com a ciência e a técnica.

Como ensino, o objetivo da escola era a formação de um profissional que tivesse utilidade frente à sociedade. Este deveria ser um designer que pensasse a criação do produto para além da sua funcionalidade, que o concebesse também enquanto arte, objetivando a aproximação entre arte e público e, conseqüentemente, de um equilíbrio que seria alcançado no momento em que se vivesse num mundo em que os objetos utilitários fossem também arte. Não havendo mais a nítida separação entre o contexto artístico e o mundo funcional. A arte e a funcionalidade unir-se-iam em um só objeto e, o designer seria o responsável por essa fusão.

3.2 - O design

Diferente da maneira como é executado na arte, o processo de pesquisa e de criação também se faz necessário no design, embora as intenções sejam mais industriais e comerciais do que artístico-provocativas. O design é considerado uma atividade projetual por trabalhar especificamente com o desenvolvimento de projetos para a criação de produtos consumíveis. É uma disciplina de caráter objetivo que trabalha basicamente com forma e função, em que uma deve estar adequada à outra. No planejamento de um produto é necessário refletir sobre o contexto, onde se situa o público a ser beneficiado, a fim de adequar o objeto às necessidades deste grupo social. Bürdek traz um conceito bastante completo sobre design.

design é uma atividade, que é agregada a conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de invenção e de inovação técnica e que por isso gera uma expectativa de o processo de design ser uma espécie de ato cerebral. (...). Cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento. (...). Lidar com design significa sempre refletir as condições sob as quais ele foi estabelecido e visualizá-las em seus produtos (2006, p. 225).

O autor também esclarece que, além de preencher funções comunicativas, é de grande importância, levar em consideração na elaboração de um projeto, a preocupação com os fatores econômicos, tecnológicos, culturais e históricos, bem como as condições de produção técnica. Para a prática do design, além de ser necessário a compreensão sobre o processo, é de

fundamental importância uma base sobre seu conceito. Segundo Anthero Santos (2000), a definição de design é uma tarefa que muitos já tentaram fazer, no entanto, ainda não se chegou a um conceito absoluto e completo, por tratar-se de uma ciência em constante transformação. O autor apresenta alguns teóricos cada qual com seu conceito de design a começar por Jens Bernsen.

O *design* é uma forma de definir a qualidade dos produtos e da comunicação da empresa, ativando o gerenciamento de seus recursos criativos e suas competências. É tipicamente o *design* como agente da interface que coloca, de um lado, os produtos e organizações e, do outro, os consumidores, usuários e mercado em geral. (1987 apud SANTOS, 2000, p. 20)

Nesse conceito Jens Bernsen deixa claro que a finalidade do design é definir o nível qualitativo de um produto que posteriormente será lançado no mercado. Já Ivan Chermayeff (1996 apud SANTOS, 2000, p. 20) formulou um conceito mais simples:

Fazer *design* não é muita coisa, apenas identificar um problema e torná-lo mais simples. Seguindo a linha de que o *design* deve ser objetivo e prático, sem necessidade de artifícios estéticos ou tecnológicos para mascarar determinado produto, essa aceitação de design nos remete ao já conhecido lema da ‘forma que segue a função’ ainda bastante difundido.

É um conceito que compreende o design como uma forma de tornar mais fácil e prático a interface do produto. O designer japonês Kenji Ekuan (1996 apud SANTOS, 2000, p. 20) expõe um conceito de design relacionando o plano físico com o espiritual do consumidor:

O produto, através de seu *design*, passa diversas informações simbólicas – como a de status – despertando um desejo de compra que vai além das necessidades físicas da pessoa, um desejo que se coloca em outro plano, (...) mas que pode ser representado de diversas maneiras, mostrando desejos de diversos tipos, não só de status, mas também de confiabilidade, segurança, etc.

Kenji Ekuan quer dizer que a forma do objeto/produto contém características culturais e pode despertar desejo de apropriação, de consumo mesmo não havendo a necessidade por parte do consumidor.

Embora alguns conceitos apresentem semelhanças, cada um possui suas particularidades, de acordo com o pensamento de cada teórico. Tendo uma base sobre a definição de design, é necessário aprofundar um pouco sobre o processo de pesquisa que possibilita a elaboração de produtos.

Um dos pressupostos para uma boa pesquisa em Design de Superfície é o domínio do desenho. Trata-se aqui de revestimento de superfícies com imagens bidimensionais, as quais devem ser devidamente pensadas e programadas de acordo com a finalidade de cada

superfície. A importância do desenho no processo de criação em design é evidenciada nas palavras de Gomes (2001, p. 11), o qual o define como “a síntese criativa de fatores e elementos; o conjunto de atitudes e comportamentos que se apresentam ao longo do processo de projeção do produto industrial”. O desenho é compreendido aqui como o meio usado para demonstrar a idéia da criação de um determinado produto. O autor ainda salienta que, para quem desenha, existem duas habilidades que são importantes na profissão e que o identificam como um criador e design: as habilidades mentais que detalham de modo formal e funcional um produto e as manuais que representam visualmente esse produto. Isto significa idealizar o projeto mentalmente e em seguida passá-lo para o desenho com as características que o mesmo foi imaginado. A concepção da idéia do produto, em seu estágio mental, necessita de muita reflexão.

Há um ponto em comum entre arte e design, embora com aplicação de metodologias diferentes numa área e outra: a criação. Esta se dá conforme as necessidades de cada uma dessas áreas do conhecimento. Na arte, cria-se enquanto expressão de idéias, de emoções, de ruptura de conceitos, de construção e desconstrução de ideologias e de estilos formalmente já estruturados, expondo uma outra estética com questões intrínsecas e provocativas, artisticamente, ao olho do observador. No design cria-se, também levando em consideração a estética do produto, mas mais do que isto, o principal objetivo consiste na sua funcionalidade e praticidade no momento do seu uso. Conforme Santos (2000), a criação no processo de design é condicionada aos processos de fabricação, recursos, tecnologias e outros, e é sempre direcionada a um público, sendo que o resultado final seja um trabalho sistemático e estruturado conforme metodologias e ferramentas específicas. O que é diferente de um processo de criação em arte. No entanto, para Munari, o designer é aquele que vai tornar a arte mais compreensível e mais próxima das pessoas.

Hoje o designer restabelece o contato, há muito perdido, entre a arte e o público, entre a arte no sentido de algo de vivo, e o seu destinatário. Não já o quadro para decorar a parede do salão, mas o electrodoméstico destinado à cozinha. Não há lugar para uma arte separada da vida, com coisas belas para admirar e coisas feias para utilizar. (1993, p. 19-20).

É claro que o designer não estará fazendo obras de arte ao tornar mais acessível esse contato, pois se sabe que criação em arte enquanto conteúdo artístico-provocativo é função apenas do artista. O profissional designer utilizará referências artísticas para tornar seus produtos mais belos. Ele se aproveita desta oportunidade para colocar um pouco de beleza juntamente com a funcionalidade do produto que cria, possibilitando um objeto bonito, aprazível e, talvez até decorativo, para quem o adquire.

O processo de criação em design tem como finalidade a invenção de um produto que satisfaça necessidades do público consumidor. O produto é entendido como um determinado objeto feito pelo homem, à mão ou mecanicamente, palpável e comercializável, despertando o desejo de consumo. Esse trabalho é realizado em equipe, atingindo um objetivo específico que consiste na qualidade do produto adequada ao uso.

3.3 – Tecido

Desde o surgimento do tecido, na antiguidade, a sua composição se dá pela distribuição de fios tanto no sentido longitudinal – urdume, largura - como no sentido transversal – trama, largura, ou seja, é um pano tramado.

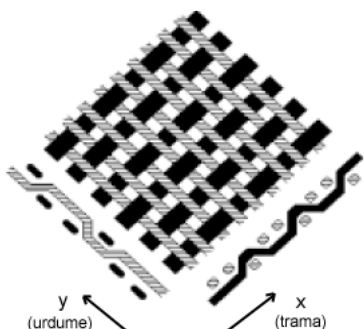


Figura 31. Esquema de um tecido após a tecelagem.

Durante a Idade Média a indústria têxtil foi se desenvolvendo na Europa e as técnicas de produção foram se aperfeiçoando, estimulando ainda mais seu crescimento. Foi o sistema doméstico que produziu a maior parte dos tecidos nesse período. Mas grandes progressos têxteis se deram depois da Idade Média, com o advento da Revolução Industrial, que teve início na Inglaterra no século XVIII, ocasionando assim os maiores avanços na tecelagem. Algumas das máquinas criadas foram a lançadeira voadora, que facilitou a passagem do fio de trama através da urdidura mecanicamente; a fiandeira que fiava mais de um fio por vez; a fiandeira hidráulica que fiava movida a força hidráulica; a máquina de fiar que substituiu a fiandeira e a fiandeira hidráulica, por possuir essas duas funções ao mesmo tempo.

Para a fabricação dos tecidos existem dois tipos de fibras que são as naturais e as químicas.

- As fibras naturais podem ter origem animal, vegetal ou mineral. A principal fibra animal é a lã, outro exemplo é a seda. A fibra vegetal mais importante é o algodão,

ocupando o primeiro lugar em consumo no mundo, outros exemplos são o linho, a juta, o cânhamo, o kenaf e o rami. O linho e o rami são usados na confecção de tecidos finos, já a juta, o cânhamo e o kenaf são usados em cordoaria, sacaria e estopa.



Figura 32. Fibra de lã cardada e enrolada em fuso.

- As fibras químicas se apresentam em dois grupos. As artificiais, que são produzidas a partir de produtos naturais, como a celulose. Podemos citar o rayon cuproamoniacoal, os fios de viscose e de acetato de celulose. As sintéticas, que são puras criações químicas, obtidas por síntese de hulha ou do petróleo, como exemplo, o nylon, terylene, lycra, orlon, crylor, rhovyl.



Figura 33. Fio de nylon.

- A única fibra de origem mineral é o amianto e é empregada em fios, tecidos e material para isolamento e proteção contra calor e fogo.

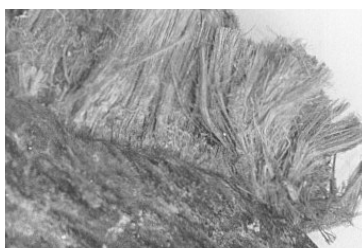


Figura 34. Fibra de amianto.

Com essas fibras as fábricas têxteis produzem uma incrível variedade de tecidos que são empregados em diversos produtos. Muitos têxteis são fabricados torcendo-se fibras em fios e depois tricotando ou tecendo esses fios em um tecido. Foi um método usado há milhares de anos e agilizado pela indústria, posteriormente. Aproximadamente 90% dos têxteis fabricados no mundo são fabricados por trama ou tricô (que é o que chamamos de malha).

Durante a tecelagem os fios empregados na urdidura, são fiados em um tear por uma série de molduras denominadas *arneses*, que abaixam uns fios e levantam outros que faz criar um espaço entre os fios. A *lançadeira*, que é um dispositivo, transporta o fio através do espaço e forma os fios transversais do tecido. O tipo do tecido é determinado conforme o modo como os arneses são levantados e abaixados a cada passagem da lançadeira.

Para a trama do tecido existem três possibilidades:

- O *tafetá* que é a trama, em que o fio transversal passa sobre um fio de urdidura e um próximo, alternadamente, ao longo da largura do tecido. É a técnica mais simples, produzindo texturas lisas como, por exemplo, o guingão, percal e tafetá.
- A *sarja* que é a trama que produz desenhos com linhas diagonais em relevo. O fio da trama passa por cima e, depois por baixo de dois, três ou quatro fios de urdidura de uma só vez, cada carreira seguindo o mesmo desenho. Como exemplo o brim e a gabardina.
- O *cetim* que é a trama em que o fio pode cruzar até 12 fios de urdidura de cada vez, produzindo tecidos macios e luxuosos como, por exemplo, o cetim e o damasco.

Após a tecelagem o tecido passa por um processo de tratamento que se denomina beneficiamento e tem várias etapas.

O beneficiamento tem como objetivo o melhoramento do aspecto visual e tátil, bem como proporcionar alguma característica específica ao mesmo. Esses processos consistem na preparação, que é o *alveijamento*, a purga e a desengomagem para a remoção de sujeiras e branqueamento, preparando-os para a tinturaria, impressão e *engomagem*. Os tecidos de algodão recebem tratamento com soda cáustica antes de serem tingidos, para dilatar as fibras, aumentar sua resistência e lustro. Muitos tecidos são tingidos em cor única através de banho de corante ou por pressão espalhando a tinta pelo tecido. Depois desses processos, alguns são estampados e posteriormente o tecido é esticado e seco em uma máquina para adquirir resistência ao enrugamento e encolhimento. Há ainda outros tratamentos que proporcionam resistência contra bactérias, descoloramento, chamas, mofo, manchas, encolhimento e ao esticamento.

Para confeccionar o tecido é necessário antes, produzir o fio.

- A fiação é o processo de fabricação de fios para a tecelagem. Esses fios são formados por fibras ou filamentos, que podem ser de origem natural, química sintética ou mineral. Em relação às fibras, existem dois tipos de fiação que são a fiação de fibra descontínua, a qual se dá com lã, viscose, poliéster, linho e algodão. Nesse caso a primeira coisa a se fazer é a abertura dos fardos, que vão até a carda, onde as fibras são abertas e unidas em mechas, depois são estiradas para diminuir a densidade linear da massa da fibra e homogeneizar a mistura. Por fim, a massa de fibra é torcida para ficar consistente e obter resistência. O outro tipo de fiação é a produção de fios contínuos por extrusão, usada para poliéster viscose, poliamida, elastano, polipropileno etc.

Existem alguns fatores que são importantes para a qualidade do fio como, por exemplo, o comprimento, espessura das fibras e seu estado de limpeza. Para o algodão é preciso que se retire todo o excesso de folhas e impurezas. Já para a lã, deve-se lavá-la. Para os sintéticos não há essas necessidades.

Há vários métodos para a fabricação de fios:

- as fibras longas e contínuas podem ser unidas de 15 a 100 formando um fio multifilamento e se for com um único filamento forma um fio monofilamento;
- as fibras curtas originam um fio mais macio que as longas;
- com o método de aquecimento o fio é enrolado e aquecido;
- pode-se misturar fibras naturais com fibras artificiais para a confecção de fios combinados, como por exemplo, o fio de algodão com poliéster que é absorvente devido ao algodão e resistente ao enrugamento devido ao poliéster.

Os tecidos dos lençóis utilizados para a estampagem nessa pesquisa desenvolvida correspondem a esta composição, sendo que alguns são inteiramente de algodão. A medida dos mesmos ficou entre 2,30 x 2,60 m e 2,50 x 2,60 m.

3.4 – O desenho para estamparia têxtil

Após as etapas de fiação e tecelagem os tecidos passam por outras etapas, ou seja, o tingimento e estampagem. A estampa já era praticada desde épocas mais remotas com a aplicação de algum procedimento formando desenhos sobre a superfície do tecido. Outra

maneira de se obter desenhos de superfície é através da sua padronagem, ou seja, a maneira como os fios são tramados no momento da tecelagem, originando também motivos repetidos.

Para a criação de uma estampa é necessário pensar primeiramente no desenho e nas formas que a constituirão. O desenho para estamparia, embora assumindo um caráter bastante técnico, também contém um processo de criação com sensibilidade e harmonia. Há a conjugação da função do desenho com a sua estética. Para Wajchenberg (1977, p.149) a definição do desenho está bastante voltada à prática da estamparia devendo “estar enquadrado dentro do rapport, que é o submúltiplo mínimo a ser repetido, sendo que para que isto ocorra, os limites do desenho devem realizar-se de forma que haja a continuidade com o lado oposto”.

Tendo em vista esta concepção, o desenho criado para estamparia deve permitir um limite que possibilite o encaixe dele próprio. Cada possibilidade de estampa apresenta um tipo de simetria. No caso do processo criativo desenvolvido na presente pesquisa as simetrias predominantes foram a bilateral unidimensional e a simetria com rapport de duplo infinito.

A simetria bilateral unidimensional possui a repetição sucessiva de seus motivos em uma linha horizontal, sendo que há um peso idêntico tanto na direção esquerda quanto na direita, proporcionando equilíbrio e um “conceito absolutamente preciso e estritamente geométrico” (HERMANN, 1997, p.16). Essa forma de simetria fica mais visível nos barrados dos lençóis desenvolvidos, que serão mostrados a seguir.

A simetria bilateral unidimensional pode ser constatada até mesmo no corpo humano, em animais ou em objetos, desde que possuam duas metades iguais, uma para cada lado, ao serem divididas por uma linha no sentido vertical, bem ao centro. A presença desse tipo de simetria tem início na antiguidade, quando civilizações como a Suméria, Bizâncio e Pérsia utilizavam-se de desenhos assim para a decoração das construções arquitetônicas.

Já a simetria com rapport de duplo infinito, a imagem estampada, além de se repetir para a esquerda e direita, também se sucede para cima e para baixo, formando um conjunto harmonioso sobre toda a área da superfície do tecido. Este tipo de simetria é muito freqüente em revestimentos impressos, como papéis de embrulho ou de parede, azulejos, tecidos em geral e demais superfícies.

As definições acerca do desenho são mais abrangentes avançando além da simetria e das possibilidades de repetição. Gomes (1996) diz que se referir ao desenho enquanto desenho industrial implica em entender diferentes conceitos ao longo da história. Uma das concepções

que apresenta é a partir de Baldinucci¹ em que “o desenho é como uma representação obtida através de traços daquelas coisas que o homem concebe primeiro na mente, pinta-as na imaginação e que a mão hábil faz parecer aos olhos” (GOMES, 1996, p. 57). É como se o desenho ficasse dividido em duas fases, uma primeira em que se idealiza mentalmente o que se pretende desenhar e uma segunda em que se coloca no papel o projeto tal como foi idealizado.

Outro conceito apresentado dá-se a partir da idéia De Piles²:

Qualquer tipo de desenho seja ele projetado para ambientes, artefatos ou comunicações, não só representa o contexto da cultura material no qual está o desenhador inserido, mas também circunscreve uma vasta gama de valores culturais relacionados com as idéias e o comportamento do grupo de indivíduos para os quais o desenho se destina (GOMES, 1996, p. 59 – 60).

É uma concepção que entende o desenho como aquilo que contém a influência do meio de origem de quem desenha, enquanto recursos materiais e significados culturais, sendo adaptado às necessidades dos sujeitos que também habitam desse meio.

O autor ainda salienta que as definições do desenho estão sempre em transformações pelo fato de que essa prática é determinada por forças sócio-econômicas e pelo contexto cultural do desenhista. Entende-se, portanto, se levado em consideração a cronologia histórica da estamperia, que cada concepção de desenho corresponde a um estilo diferenciado de estampas. Nas mais antigas, antes da revolução industrial, predominava uma grande preocupação com os desenhos enquanto beleza, estética, composição, harmonia, forma e acabamento. Segundo Ginsburg (1993) o desenho criado para os têxteis, contra a fabricação dos tecidos em série, no período inicial da revolução Industrial, era baseado no trabalho artesanal e no desenho artístico. Essa prática originou desenhos sofisticados de alta qualidade artística e ricos em detalhes coloridos. No entanto, os modos de produção do século XIX não permitiam agilidade na confecção e ainda tornavam o custo dessas peças demasiadamente elevado.

Com o desenvolvimento da mecanização os desenhos e a maneira de estampagem foram se adequando às máquinas que surgiam com o desenvolvimento industrial. A era das estampas minuciosamente criadas vai dando espaço à estamperia industrializada. No entanto, mesmo havendo modificações na criação, o têxtil não perdeu seu apreço estético uma vez que

¹ Baldinucci (1624-1696) – autor do livro *Notizie de' Professori del Disegno* lançado em 1681 que documentava a vida de artistas italianos de épocas anteriores à sua. Em GOMES, Luiz Vidal de Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Ed UFSM, 1996.

² Roger De Piles (1635 – 1709) – pintor francês, amador e historiador da arte de muitos países da Europa. Em GOMES, Luiz Vidal de Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Ed UFSM, 1996.

“vivemos em uma sociedade de consumo em que as diferentes tendências e estilos convertem os bens de primeira necessidade em belos objetos aptos para o consumo” (GINSBURG, 1993, p. 91).

O desenvolvimento mecânico transformou os modos de produção dos tecidos e das estampas alterando a técnica e a estética. Muitas adaptações foram realizadas nos desenhos de superfície adequando-os aos novos meios de produção.

Embora aquela confecção artesanal de caráter mais artístico tenha sido substituída pela industrialização da estamparia, as referências nos possibilitam uma ampla fonte para estudo e compreensão dos diferentes processos e estilos de estamparia da história da arte têxtil.

3.4.1 – Estampa corrida

A estampa corrida compreende aquela que repete um desenho incessantemente ao longo de toda a superfície de um tecido ou malha. Essa repetição da imagem pode se dar tanto na largura como no comprimento, e a menor medida repetida é denominada de rapport. Nas indústrias, a estampa corrida é realizada de quatro maneiras diferentes: estamparia a quadro (quadro plano, quadro rotativo, quadro fixo com esteira para o tecido), com cilindros, com termotransferência e atualmente com impressão digital.



a) Estamparia quadros – A estamparia a quadro se realiza em três formas diferentes. A primeira se dá com uma tela de serigrafia contendo um desenho gravado. Essa tela é colocada sobre o tecido e passa-se a tinta com o auxílio de um rodo sobre a mesma. Ao retirar a tela do tecido, observa-se o desenho impresso.

Figura 35. Tela de estamparia a quadro.

A segunda máquina, de quadros rotativos, permite estampas localizadas em várias peças ao mesmo tempo, não havendo a necessidade de mover as telas, pois o sistema de giro movimenta os suportes em que se encontram as peças a serem estampadas.



Figura. 36. Máquina de quadros rotativos.



Outra possibilidade de estamparia a quadro é a máquina que mantém o tecido fixo sobre uma mesa e movimenta o quadro realizando impressões lado a lado.

Figura. 37. Máquina de estamparia a quadro.



b) Cilindros - A impressão com cilindros consiste em rolos giratórios, formados por telas de níquel, contendo desenhos gravados em suas superfícies, pelos quais perspassam os corantes contidos em seus interiores, imprimindo os desenhos no tecido. As máquinas de estamparia em cilindros possuem até 12 rolos e produzem em torno de 50 metros estampados por minuto. Utiliza-se um rolo para cada cor.

Figura. 38. Máquina de cilindros.



c) Termotransferência – o desenho a ser estampado é primeiramente impresso em um papel que é posto sobre o tecido a ser estampado. Ambos são levados para uma prensa, onde ocorrerá um processo de aquecimento do papel e, então este transferirá o desenho para o tecido.

Figura. 39. Prensa de termotransferência.

d) Impressão digital - esta consiste na impressão a jato de tinta semelhante a uma impressora conectada a um microcomputador. A máquina assume um tamanho maior aceitando a largura do tecido. Como o processo de estamperia digital está apenas em momento inicial, ainda são raras as fábricas que o praticam. O custo das impressoras e do trabalho ainda é consideravelmente elevado, embora as expectativas em relação ao progresso, expansão e, conseqüente barateamento do custo, são muito otimistas.



Figura. 40. Impressoras de estamperia digital.

3.5 – Projeto de interiores para quarto

As artes decorativas compreendem uma combinação harmônica entre objetos usados para decoração como, por exemplo, cerâmicas, espelhos, tapetes, cortinas, móveis, tecidos de revestimento e outros, com a arquitetura do ambiente em que se encontram, como piso, teto, parede e iluminação. Nesse caso a importância maior é dada às formas, as cores, as linhas e a

textura para que se crie um espaço harmonioso e coerente. As artes decorativas assumem uma função importante na vida dos povos, pois desde a antiguidade, o homem decorava seus utensílios, armas e roupas e, de lá para cá, esta arte foi crescendo e se desenvolvendo.

A decoração de uma casa tem a finalidade de proporcionar a praticidade das pessoas que residem nela, tornando o ambiente agradável e aconchegante. A escolha adequada das cores para a decoração tem por objetivo formar um conjunto sereno e repousante, portanto elas possuem significativa relevância. Do contrário podem tornar o ambiente confuso e desarmonioso. Em qualquer combinação de cores, suave ou viva, quente ou fria, é importante colocar um contraste para realçar o conjunto no geral, como, por exemplo, uma cor mais viva entre um espaço neutro, ou uma cor mais quente num espaço de cores frias pode proporcionar um diferencial embelezando todo o contexto.

O quarto é um dos espaços mais vivenciado da casa, portanto assume uma grande importância. A decoração de um dormitório depende, dentre outros fatores, da preferência de quem o habita. O tecido é um dos principais elementos que integram a ornamentação e deve proporcionar beleza, conforto e bem estar ao usuário. Geralmente, os jogos de cama contêm uma combinação de cores e estampas entre os lençóis, os edredons e as fronhas que, por sua vez se harmonizam com as cortinas, poltronas, almofadas e tapetes. Esse conjunto se integra com todo o contexto do quarto no que diz respeito à iluminação, objetos de decoração, piso, teto e paredes.

Para dormitórios que apresentam um caráter mais rico em ornamentação os tecidos de revestimento podem assumir uma carga maior de motivos estampados, como os florais, proporcionando um cenário de requinte e luxuosidade, satisfazendo gostos mais refinados.



Figura. 41. Decoração de interior



Figura. 42. Estamparia floral

Já para os ambientes mais atuais, os tecidos lisos, listrados, ou menos estampados, oferecem um ambiente mais clássico e leve, sendo de muito bom gosto. Esses jogos possuem

uma dinâmica capaz de atender diversas exigências, combinando motivos florais com zonas lisas de cor.



Figura. 43. Jogo de cama floral.



Figura. 44. Estamparia lisa.

Seja qual for o estilo, as estampas dos tecidos que compõe um dormitório devem, antes de tudo, proporcionar aconchego, tranquilidade e integração, de modo que o usuário tenha bem estar e possa sentir-se relaxado no momento em que estiver desfrutando do ambiente.

3.5.1 – Contextualização do lençol

Não há um registro exato da época do surgimento do lençol, mas se sabe que desde a antiguidade já se usavam tecidos nos leitos. Para Bueno (2000, p. 467) a definição de lençol é a de uma “peça de pano que se põe na cama sobre o colchão ou sob os cobertores”. Tanto o lençol como o sublençol são confeccionados em algodão ou poliéster, levam um formato retangular e são colocados, o primeiro, sobre o colchão e o segundo, sob os acolchoados protegendo-os e oferecendo maior conforto ao usuário.



Figura. 45. Lençol liso.



Figura. 46. Lençol estampado.

A estampa mais usada para tecidos de lençol é a de rapport de duplo infinito. Em lençóis de casal, a estamparia consiste em motivos criados para satisfazer uma preferência masculina e feminina ao mesmo instante. No entanto, também pode ser um tecido liso sem estampas. Na atualidade, os jogos de cama que estão surgindo tendem acompanhar as tendências de cores. A presença de tons fortes em estampas florais e até mesmo lisas é bastante presente.

A indústria hoje procura inovar constantemente, proporcionando boa qualidade e conforto para agradar o sentido e o gosto dos consumidores. Os jogos de cama já estão dispensando a necessidade de serem passados a ferro, devido a propriedades dos tecidos; trazem a aplicação de bordados, de cores e estampas dinâmicas, além do emprego de tamanhos Queen e King. A preocupação com a consciência ecológica também está fazendo parte do processo da indústria. Os designers estão pensando mais na criação das estampas e no modo como podem ser aplicadas nos jogos de cama, conforme será exposto a seguir no processo criativo desenvolvido.

METODOLOGIA

4 – PROCESSO CRIATIVO

Por processo criativo entende-se um momento em que um pesquisador desenvolve estudos a partir de um objeto de interesse, objetivando, através das gerações de possibilidades, a criação de um determinado produto, o que pode ocorrer ou não até o final da pesquisa. Podemos citar aqui dois autores que descrevem como pode ser o processo criativo. Para Gomes a criatividade é compreendida “como um conjunto de fatores e processos, atitudes e comportamentos que estão presentes no desenvolvimento do pensamento produtivo. (...) o processo criativo permite àquele que o conhece obter consciência de suas possibilidades para a prática profissional” (2001, p. 9-14). A criação é compreendida por Gomes como um processo em que o designer gera e materializa um determinado produto. Durante o percurso do processo de criação o designer desenvolve suas potencialidades criativas que serão empregadas em sua profissão. É um processo que tem na criatividade todo o seu desenvolvimento. As informações absorvidas pelos sentidos são levadas ao cérebro, onde são processadas podendo desencadear em idéias úteis a criação de algo.

Já Bürdek, tem uma concepção de processo e metodologia em design com uma definição mais ampla envolvendo diversos aspectos.

Cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é considerado por condições e decisões – e não apenas por configuração. Os desenvolvimentos econômicos, tecnológicos e especialmente os culturais, mas também os fundamentos históricos e as condições de produção técnica tem papel importante, assim como os fatores ergonômicos ou ecológicos com os seus interesses políticos e as exigências artístico-experimentais (2006, p. 225).

Criar algo que ainda não tenha sido produzido ou cogitado envolve reflexões em torno desse conjunto de aspectos, idéias, hipóteses, materiais e alternativas de soluções que podem resultar em um produto. A reunião harmoniosa disso tudo em um produto expressa a capacidade profissional de criação do designer.

Para Gomes (2001) o processo criativo ficou dividido em sete partes, as quais constituíram o processo de criação desenvolvido e nortearam a criação do produto desejado. São elas:

- **A identificação**, que consiste do problema enquanto definição do mesmo a partir da “delineação” do produto e, enquanto delimitação, restringindo, demarcando, ou circunscrevendo os problemas da formação de produtos.

Neste estudo, a identidade e delimitação do respectivo tema da pesquisa desenvolvida se deram no momento em que aconteciam as aulas do Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia e no desenvolvimento do projeto de monografia.

A delimitação do tema compreendeu a confecção de estampas para lençóis de casal a partir dos desenhos do artesanato da Etnia Leta, presente em Ijuí. A escolha dessa temática se justificou pela significativa relevância que a etnia possui para a Região Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, uma vez que o conjunto de etnias, ao qual esta se inclui, caracteriza Ijuí como terra das culturas diversificadas. São povos que contribuíram para a construção da cidade enquanto centro, sociedade e legado cultural, merecendo seu devido reconhecimento. Além disso, a variedade dos bordados, desenhos e formas apresentados no artesanato e nas roupas típicas ofereceu uma rica fonte para criação de estamparias têxteis.



Figura. 47. Grupo de Dança Leta.



Figura. 48. Artesanato leta: tecelagem, bordado, cerâmica e entalhe em madeira.

A importância desta pesquisa consiste em seu desenvolvimento com uma fundamentação teórico/cultural. É um trabalho que buscou referências numa cultura para, posteriormente, construir um produto. Desse modo, o trabalho final teve melhor qualidade e maior valorização. Talvez seja esta a necessidade do design hoje, de um produto que antes

tenha sido elaborado e planejado a partir de uma referência que tenha um significativo valor étnico/cultural. Motivo este que fez tornar válida a temática escolhida divulgando as características étnicas e o legado cultural existente no local, além de permitir o desenvolvimento de um processo de criação sob o viés do design de superfície.

O início do desenvolvimento do processo criativo se deu com a formação de um banco de imagens e textos sobre o artesanato leto e desta cultura em geral. Em seguida foi realizada uma seleção destas imagens para os desenhos dos leiautes utilizados na confecção das estampas.

- **A preparação**, que trabalha com a análise conotativa e denotativa e compreende o início da busca para solucionar problemas de um ou mais produtos, é a compreensão dos conceitos.

A preparação neste estudo teve referências em entrevistas, pesquisas bibliográficas e de mercado, na busca de imagens e no início das primeiras versões do texto monográfico. Fez-se um levantamento, em algumas lojas, sobre as cores e motivos de estampas de lençóis de casal que estão sendo comercializados no momento. Observou-se o emprego de muitas formas florais com colorido bastante vibrante, alguns tecidos listrados, outros lisos e ausência quase total de motivos geométricos. A constatação dessa carência de estampas geométricas deu maior impulso para a criação desses motivos no processo de pesquisa.

- **A incubação**, que são reflexões que se desenvolvem no inconsciente e em menor parte no consciente, buscando associações. Nesta fase é importante períodos de descanso durante o trabalho.

Nesta fase estabeleceram-se relações entre as imagens selecionadas com as cores e motivos encontrados nas lojas, analisando-os de forma coerente e objetivando a criação de leiautes com referenciais inéditos que possibilitem uma estampa diferenciada em relação as que já existiam no mercado.



Figura. 49. Detalhes de estampas encontradas na pesquisa de mercado.

- **A esquentação** que é a representação visual do projeto por meio de desenhos, rascunhos, em que o desenhista vai expondo suas idéias tentando conceber o produto.

Nesse momento foram desenvolvidos desenhos e bordados. Para a confecção dos leiautes os primeiros estudos de formas foram realizados em desenho e, em um segundo momento, bordou-se as mesmas formas. A idéia de bordar surgiu a partir do próprio referencial, pois o artesanato leto possui muitos bordados. O objetivo era fazer uma releitura desse bordado de modo que não fosse imitação fiel dos motivos. Para tanto foram utilizados os bordados em talagarça e o ponto cruz, de modo a obter uma outra estética com variações das mesmas formas, descobrindo diferentes texturas e outras possibilidades de resultados visuais.

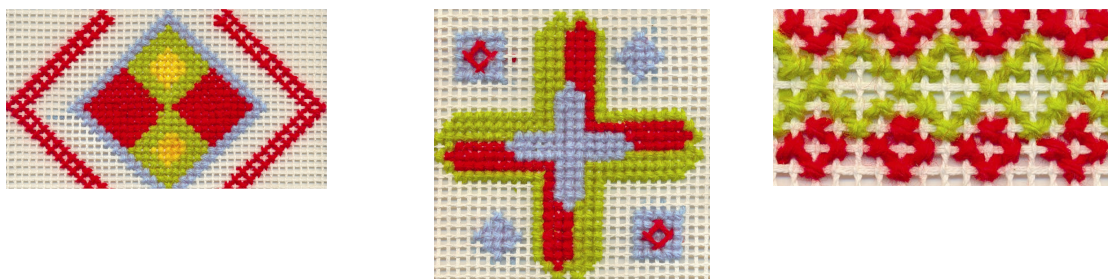


Figura. 50. Bordados desenvolvidos sobre talagarça.

- **A iluminação**, que é o momento em que se dá a idéia que resolve o produto de acordo com o esperado, ou seja, é a resolução do problema, já exposto em uma apresentação.

Foi o momento em que as imagens dos bordados foram escaneadas e retrabalhadas no computador. Desenvolveram-se experimentações de repetição com geração de várias possibilidades de estampas, combinando as formas bordadas entre si e, já objetivando uma visualização do produto. Levando em consideração a escassez de estampas geométricas constatadas na pesquisa de mercado e também considerando que os desenhos do artesanato leto são todos estruturados a partir de formas geométricas, principalmente o losango, decidi, então, pela criação de estamparias em caráter geométrico, mantendo a relação com o objeto de pesquisa e objetivando a criação de uma estampa inédita.

Foi levado em conta que os lençóis são para casais e, para tanto, é necessária uma estampa unisex. Optou-se por criar quatro linhas de estampas. Uma linha de estampa corrida denominada *Dieva kruts*, que significa Cruz de Deus. Outra também com estampa corrida, mas apenas monocromática denominada *Rakst*, que quer dizer bordado semelhante a escritos. A linha *Māras Zimes* que significa Deusa Mara, a Mãe Terra, na qual a estampa foi trabalhada semelhante a uma colcha de retalhos, sendo intercaladas com quadros ora contendo motivos

geométricos ora apenas um fundo neutro. A última linha, caracterizada por formas circulares, foi denominada de *Saule*, cuja tradução significa Sol. Cada uma das linhas foi planejada e concebida a partir de uma combinação de formas e de cores.

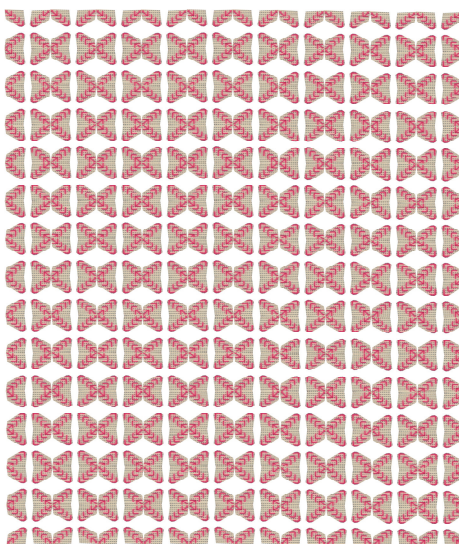


Figura. 51. Resultado de uma das possibilidades desenvolvidas para a Linha Dieva Kruts.

- **A elaboração**, que constitui as diversas experimentações e testes que proporcionam a devida qualidade para o produto final para a posterioridade.

Nesse momento novamente se trabalhou com as gerações de possibilidades de repetição no computador, a fim de ampliar a qualidade visual do produto, resolvendo problemas técnicos de encaixes e repetição. Fez-se um banco com diversos estudos de repetição e composição dos quais foram escolhidos os leiautes que serviram para a confecção das estampas. Como se tratou de estamparia de lençol realizou-se dois leiautes, um para o barrado e o outro para o corpo do lençol. Estando os leiautes definidos, fez-se a separação de cores e a arte final dos mesmos, de modo que permanecessem com sua textura de origem. Foram realizados diversas bandeiras e estudos de cor para cada peça. Ao realizar a impressão das bandeiras observou-se que os pontos do bordado e a grade da talagarça conferiram uma textura e efeitos visuais interessantes que proporcionaram uma maior valorização à estampa. Tendo em vista isso, optou-se em desenvolver leiautes acompanhados de um fundo texturado, fazendo uma relação com o suporte em que as formas foram bordadas.

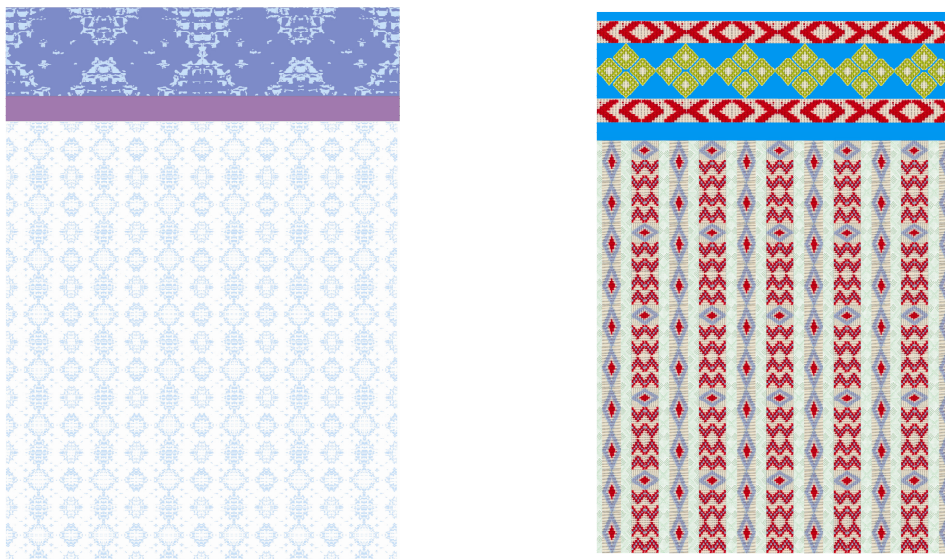


Figura. 52. Geração de possibilidades desenvolvidas.

- **A verificação**, que corresponde ao surgimento do produto, ou seja, sua apresentação em maquete, mocape ou protótipo. Na pesquisa este momento se deu com a estampagem dos lençóis, após a escolha das bandeiras que melhor representariam o produto.



Figura. 53. Da linha Dieva Kruts.

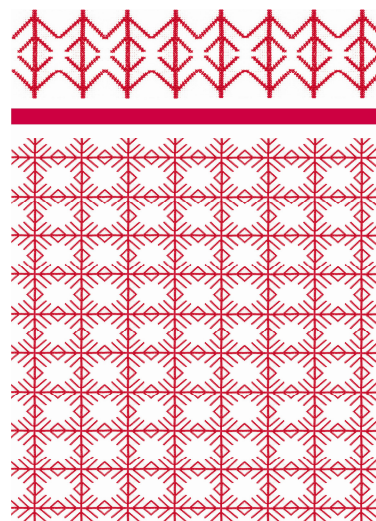


Figura. 54. Da linha Rakst

Na linha Dieva Kruts foram criados motivos cujo rapport, de duplo infinito, se repete uniformemente sobre toda a superfície do tecido tanto para esquerda, direita, para baixo e para cima, conferindo um todo harmonioso somado as cores da estampa e do tecido.

Para a Linha Rakst optou-se por formas menos complexas, mas que proporcionassem uma originalidade para a estampa. Também prevaleceu o rapport de duplo infinito, mas sob outra perspectiva.

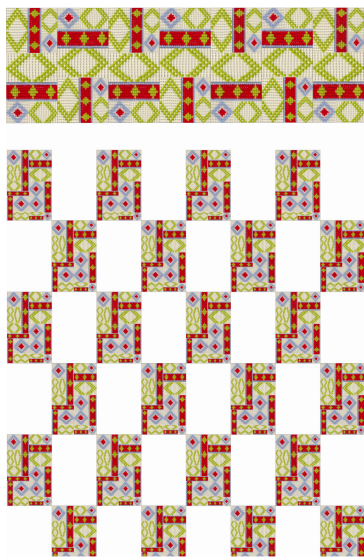


Figura 55. Da Linha Mâras Zime

Na Linha Mâras Zimes empregou-se uma cartela de cores mais étnica e sua organização é concebida a partir da estrutura de uma colcha de retalho, pois seus desenhos estão dispostos em quadros se intercalam ao longo do tecido.



Figura. 56. Da Linha Saule

Por fim a Linha Saule se caracteriza pelo emprego de formas com linhas sinuosas e tons de amarelo e laranja, em que se estabelece uma relação com o elemento Sol, muito cultuado na Letônia pelo fato de aparecer pouquíssimos meses por ano.

Nas quatro linhas predomina o geometrismo das formas. É uma geometria que leva composições irregulares com jogos visuais variados, diferenciando-se das formas geométricas regulares (quadrados, retângulos, triângulos, círculos e outros), uma vez que o objetivo da pesquisa também consiste em desenvolver uma estamparia diferenciada, proporcionando mais uma opção no mercado de consumo. A estampagem dentro do processo criativo foi realizada a quadro, embora para a fabricação em grande escala o método mais adequado seria a estampagem por cilindros que permite maior agilidade e abrange tecidos de maior largura como as medidas usadas nos lençóis desta pesquisa.

A cartela de cores empregadas foi retirada dos referenciais artesanais e também da pesquisa de mercado. A partir das cores obtidas foram realizadas misturas de uma com outra de modo a obter outras tonalidades. Essas novas cores tornaram a ser misturadas com as cores iniciais originando outros tons. Foram feitas diversas bandeiras empregando as cores desenvolvidas. Dessa maneira foi possível relacionar quais cores eram mais adequadas ao tecido sobre o qual seriam impressas. Pensou-se que era de extrema importância a harmonia entre as cores dos tecidos com as da estampa. As diferentes bandeiras permitiram uma maior visão sobre as possibilidades de cor em que a estampa poderia acontecer. Cada estampa recebeu um nome em específico conforme veremos a seguir.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

5.1. Linha *Dieva Kruts*

Na linha *Dieva Kruts* os desenhos para as estampas tiveram como referencial as imagens dos motivos Pinho de Riga (pinheiro) e da Estrela, símbolos bastante presente no artesanato letão. Quanto ao aspecto formal as imagens apresentam um geometrismo em que as diversas formas que constituem os desenhos se harmonizam e se integram em um perfeito encaixe dessas formas.

O nome da linha, *Dieva Kruts*, foi obtido do símbolo da Cruz de Deus, utilizado no artesanato leto, cujo entrelaçamento das linhas, por vezes, forma um conjunto de losangos.

a. Peça de lençol *Krustpils*



Figura. 57. Lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

O jogo de lençol *Krustpils* teve sua estampa criada a partir dos referenciais presentes em uma luva de tricô manual, em lã, vindas da Letônia (ver figura 58). Seus motivos são todos geométricos, sendo empregados, com mais frequência, o losango, forma bastante usada em bordados na cidade de *Krustpils* da Letônia. As cores da luva se apresentam em tons neutros, mas acompanha uma cor mais viva, neste caso o amarelo ouro.

Depois de analisadas as formas presentes na luva foram criados os bordados em linha de tricô sobre talagarça, compondo uma releitura das imagens de referência (ver figura 59). Para a realização destes bordados foram introduzidas duas cores da atual tendência, o azul e o verde claro. Conforme pesquisa de mercado, a preferência do consumidor, hoje, é de cores mais vibrantes, o que proporcionou a combinação das formas do referencial com a tendência atual de cores. No entanto, manteve-se o bege, como cor neutra, presente no referencial.

A estampa deste lençol, tanto do barrado como do todo, foi constituída basicamente pela forma do losango. O modo que a forma foi repetida possibilitou a formação de outros losangos, devido ao encaixe das imagens. A textura proporcionada pelo bordado conferiu um aspecto de originalidade à estampa, desconstruindo o caráter rígido do geometrismo da forma. Já nas estampas das fronhas, foi levado em consideração as pesquisas de mercados, nas quais constatou-se que estas estampas podem variar a forma de desenho bem como a sua

localização, mesmo sendo num jogo para casal. Também partindo da idéia de que o referencial da pesquisa era constituído por um motivo artesanal, com presença de bordados, decidiu-se incluir detalhes de bordado no próprio lençol. Foram realizados experimentos e, após, realizada a aplicação de formas bordadas em linha, a mão, no barrado e nas fronhas.

Imagem de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas



Figura 58. Referenciais.

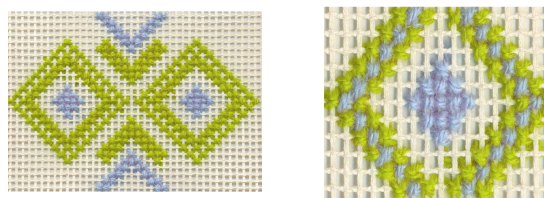


Figura 59. Bordados realizados a partir dos referenciais.

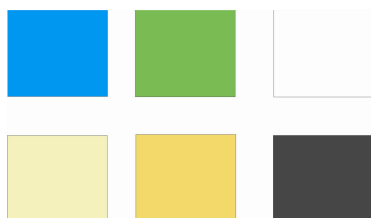


Figura 60. Cartela de cores



Figura 61. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

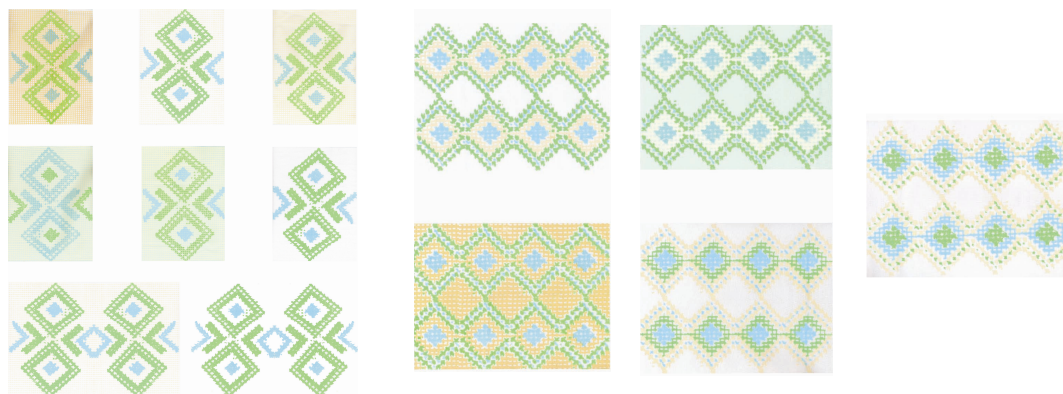


Figura 62. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

b. Peça de lençol *Zvaigzne*



Figura. 63. Lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Para o desenho da estampa *Zvaigzne*, cujo termo significa ‘estrela’, foram usadas as formas dos referenciais de estrelas bordadas, com miçangas e carretilhas, de uma coroa de tecido e, ainda, as formas geométricas presentes em um detalhe de trilho de mesa, também bordado, no qual se vê a repetição do losango, em diferentes tamanhos e, novamente, a presença da estrela, (ver figura 64).

As formas dos referenciais foram interpretadas em três bordados diferentes (ver figura 65), com os quais foram criadas gerações de possibilidades. No barrado prevaleceu a forma da estrela como motivo de maior destaque. Já para o lençol empregou-se apenas um detalhe da estrela, semelhante ao ramo de Pinho de Riga, sobre um fundo neutro com formas de losangos. O conjunto da estampa oferece uma harmonia, pois as formas, ao mesmo instante em que constituem uma geometria, insinuam linhas curvas proporcionando uma leveza à composição.

As cores empregadas foram retiradas do próprio referencial. Após compor a cartela de cores fizeram-se várias misturas entre estas no intuito de encontrar uma combinação que permitisse uma melhor relação da estampa com a cor do tecido a ser estampado. Para o acabamento das fronhas também foram realizados bordados em alguns detalhes das peças.

Imagens de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas

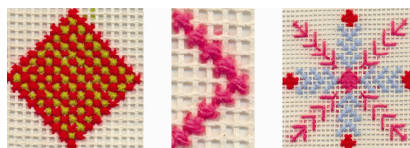
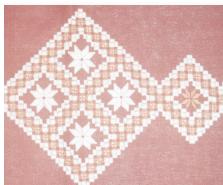


Figura. 64. Referenciais.

Figura. 65. Bordados realizados a partir dos referenciais.



Figura 66. Cartela de cores

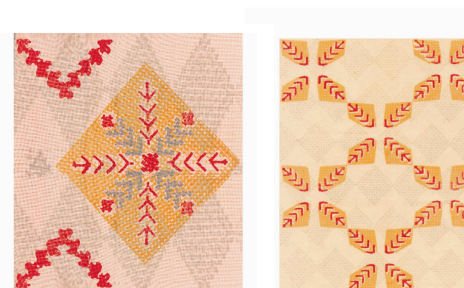


Figura. 67. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

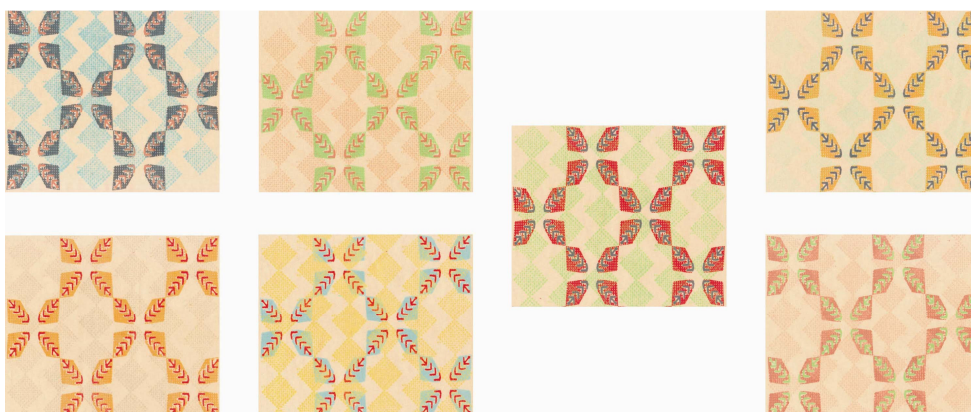


Figura. 68. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

5.2. Linha *Rakst*

Nesta linha os desenhos para as estampas foram desenvolvidos a partir do bordado *rakst*, que possuem uma semelhança com a escrita. São bordados tanto com linhas curvas quanto com linhas retas, cuja forma se repete sucessivamente. Para esta linha optou-se pelas formas mais geometrizadas. Os estudos de formas desenvolvidos foram realizados seguindo as características do *rakst*, mas os referencias foram obtidos de diferentes peças artesanais.

Esta linha teve por objetivo a exploração da monocromia, em que se pesquisou as diversas possibilidades de tons de uma mesma cor, no intuito de criar uma estamparia que satisfizesse outras preferências. Assim como a linha anterior, este lençol também teve a inclusão de bordado, o qual consistiu em um pequeno detalhe, em forma de estrela, presentes no barrado e nas fronhas.

c. Peça de lençol *Saules Koks*



Figura. 69. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Para este lençol foi criada uma estampa em que predominou o uso de linhas retas constituindo tramas de formas geometrizadas. Como referenciais foram utilizados símbolos que representam a *Saules Koks*, ou seja, a ‘Árvore Solar’, empregado no bordado de *rakst*, (ver figura 70). Realizaram-se duas interpretações em bordado deste símbolo (ver figura 71), cuja forma escolhida permitiu uma estampa com zonas mais abertas proporcionadas pela linearidade do conjunto.

A cor escolhida justifica-se pela considerável presença do vermelho no artesanato típico leto. A combinação entre o branco do tecido e a cor escolhida proporciona um caráter mais clássico para a peça. Os detalhes bordados do barrado e das fronhas somam uma sutileza e delicadeza à composição.

Imagens de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas

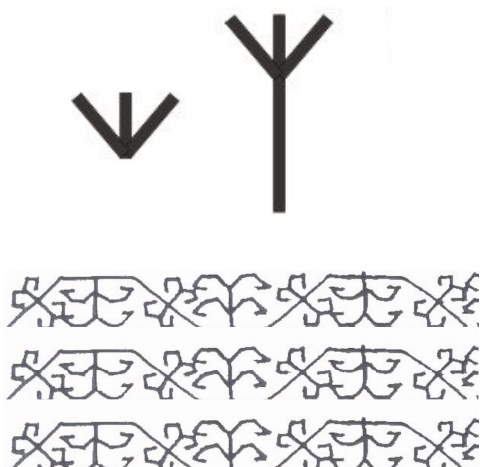


Figura 70. Referenciais.

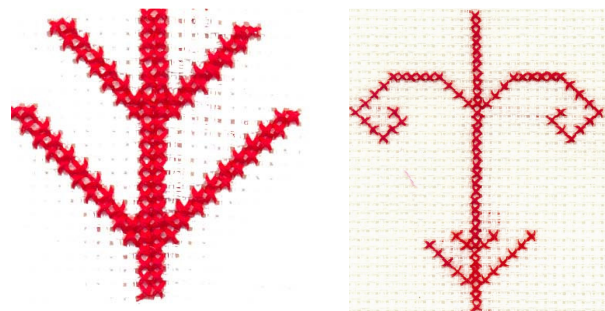


Figura 71. Bordados realizados a partir dos referenciais.

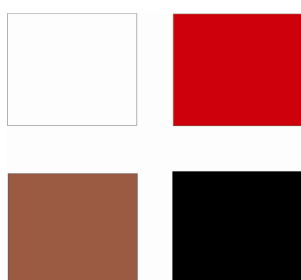


Figura 72. Cartela de cores

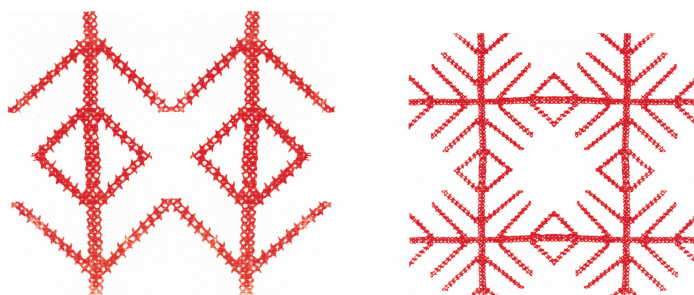


Figura 73. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

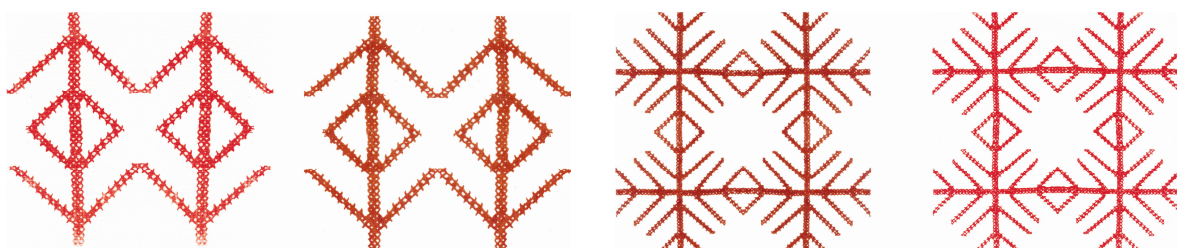


Figura 74. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

d. Peça de lençol *Lielvārde*



Figura. 75. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Este jogo leva o nome da cidade de *Lielvārd*, onde se realiza muito o bordado em *rakst*. A estampa foi realizada a partir dos referenciais de uma polaina, de tricô, apresentando composições com o ramo de pinheiro, em cores vivas e, outro detalhe de um prato decorativo, no qual se vê uma estilização da estrela e do sol, em cores mais escuras (ver figura 76). Essas imagens resultaram em dois bordados (ver figura 77).

O desenho da estampa também apresenta um caráter mais linear, ficando visível a textura oferecida pelo bordado. Nessa peça há uma sobreposição de imagens em tons diferentes. O fundo é constituído por um desenho num tom de verde claro que é sobreposto por outra estampa em um tom mais escuro.

O conjunto geral da estampa exhibe uma trama em que losangos, pequenos e médios, se comunicam originando uma composição bastante geométrica, mas que ao mesmo tempo se dissipa por sua textura diferenciada.

Imagens de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas



Figura. 76. Referenciais.

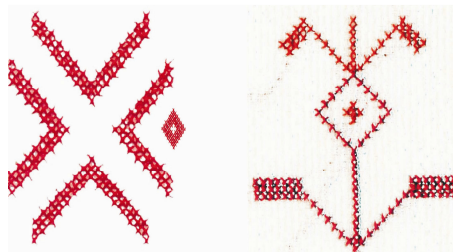


Figura. 77. Bordados realizados a partir dos referenciais.



Figura 78. Cartela de cores

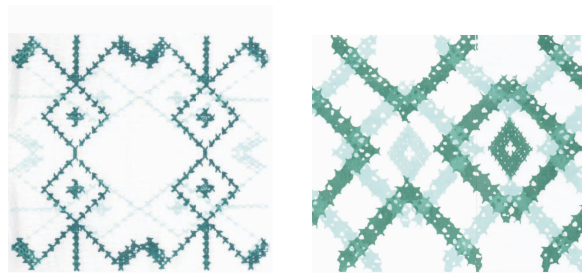


Figura. 79. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

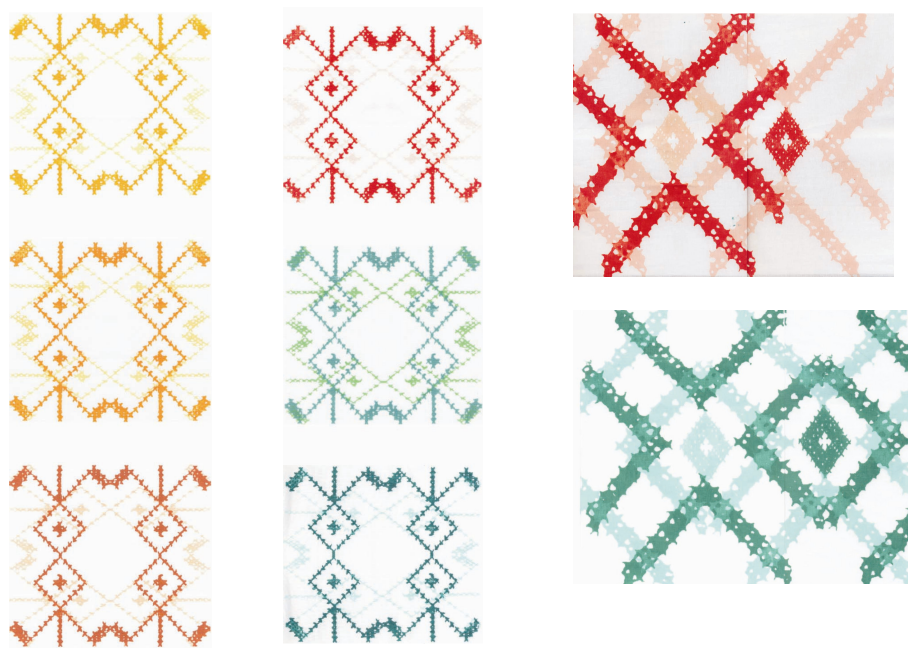


Figura. 80. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

5.3. Linha *Mãras Zimes*

Esta linha constitui-se de estampas com uma grande carga visual e com uma outra escala cromática, cujas cores remetem a um caráter mais étnico. Dado a isso esta série ficou isenta de bordado, uma vez que as imagens estampadas completavam e harmonizavam o todo.

O nome da linha foi extraído do símbolo da Deusa Mara que é composto por triângulo e por uma barra estreita e longa

d. Peça de lençol *Laimé*



Figura. 81. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

A estampa *Laimé*, cuja significação é ‘Deusa’ foi realizada a partir do referencial de um xale em tecelagem manual (ver figura 82). Como as formas presentes na peça proporcionaram vários motivos para o bordado (ver figura 83), optou-se em criar um rapport com a junção de várias formas em diferentes tamanhos. Esse rapport foi intercalado com outro contendo apenas um fundo neutro para equilibrar e obter a característica de uma colcha de retalhos.

Foi empregada uma variedade maior de cores no intuito de obter uma linha mais direcionada às características étnicas. Para o acabamento foi aplicada no barrado a costura de um viés verde escuro que trouxe uma maior valorização para a peça.

Imagem de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas



Figura 82. Referencial.

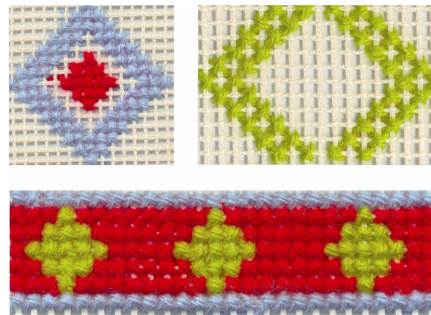


Figura 83. Bordados realizados a partir do referencial.



Figura 84. Cartela de cores.



Figura 85. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

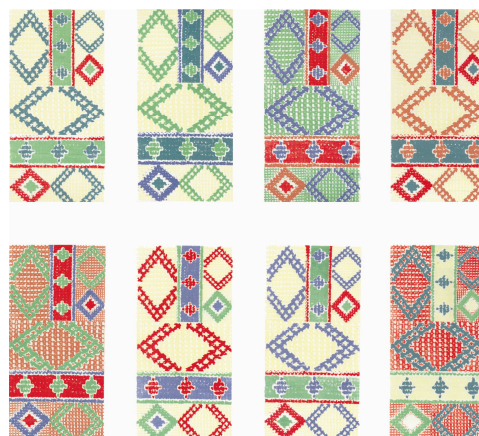


Figura 86. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

f. Peça de lençol *Mara*



Figura. 87. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Para o desenvolvimento da estampa *Mara*, nome de uma divindade da religião leta, foram usados os referenciais presentes em um punho de camisa masculina, bordado a mão em cores vivas, e um detalhe pintado de um prato decorativo, em cerâmica (ver figura 88). A organização dessa estampa foi um tanto diferente da anterior. Embora também se tenha criado um rapport com diversos motivos e um neutro, conforme possibilitou os bordados criados (ver figura 89), o diferencial esteve contido na maneira de conceber a repetição. Os módulos eram impressos de forma aleatória, não respeitando a mesma intercalação do lençol anterior.

As cores escolhidas entraram em consonância com a cor do tecido, que já apresentava uma tonalidade mais étnica. Ao sobrepor as cores da impressão sobre a do tecido houve uma ligeira modificação nos tons destas, conferindo uma maior harmonia entre todo o conjunto de cores.

Assim como nas outras duas linhas, a diferenciação da estampa das fronhas também se fez presente. As formas das estampas foram concebidas de maneira que, se mudarmos o posicionamento dos travesseiros, tem-se cada vez uma organização diferente entre as imagens de ambas as fronhas.

Imagens de referência, estudos de bordados, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas



Figura. 88. Referenciais.

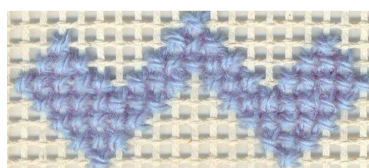
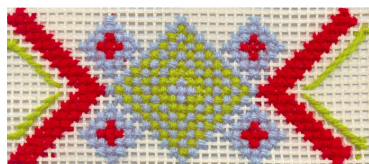


Figura. 89. Bordados realizados a partir dos referenciais.

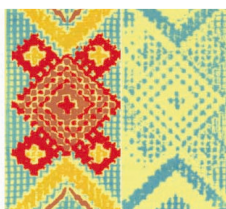
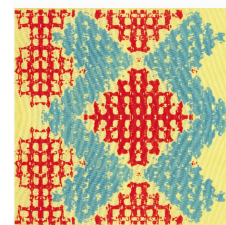


Figura. 90. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

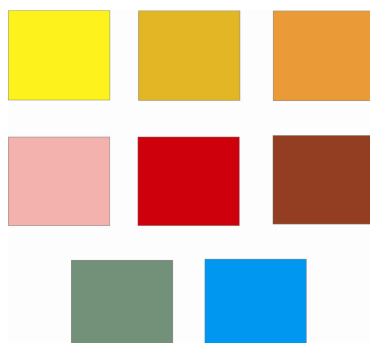


Figura 91. Cartela de cores.

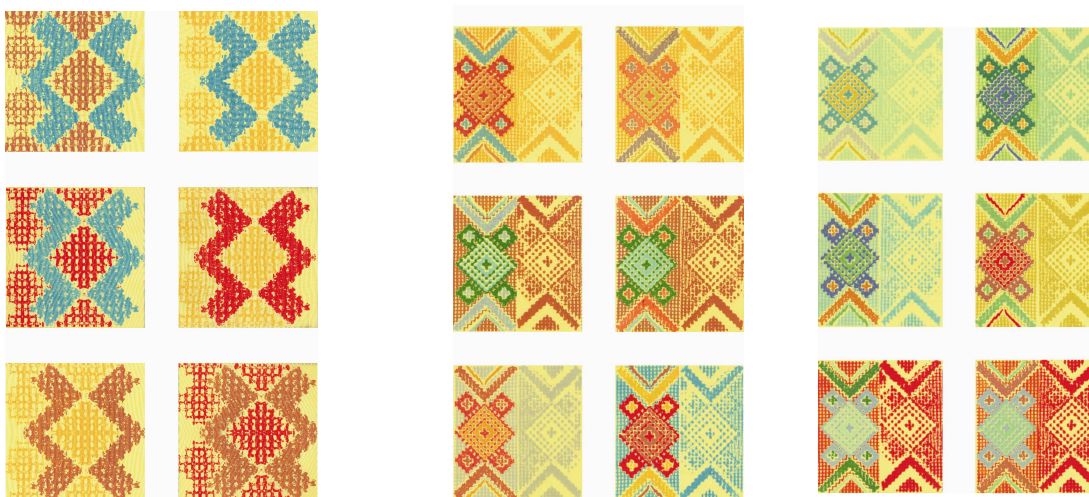


Figura. 92. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

5.4. Linha *Saule*

As estampas desenvolvidas para esta linha possuem um desenho mais circular, cujo rapport se repete sem a necessidade de encaixar as imagens umas nas outras.

O nome da linha foi extraído do símbolo do Sol que pode apresentar até quatro variações conforme visto anteriormente.

g. Peça de lençol Deusa do Sol



Figura. 93. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Para esta estampa foi utilizado um broche de metal em cor cinza escuro e detalhe laranja (ver figura 94) como referência para a criação de um bordado e um desenho (ver figura 95). O diferencial deste lençol consiste no fato dos motivos estampados serem mais distantes uns dos outros em relação às demais estampas. O rapport é composto de formas circulares semelhantes a flores, mas na cultura leta representa a estrela solar.

Em seu contexto geral é uma estampa que possui uma maior leveza devido à dispersão das formas sobre o tecido. Já o barrado possui um desenho maior e recebeu o acréscimo de uma grega em seu contorno ganhando destaque em relação ao contexto geral da estampa.

Imagens de referência, estudos de bordado e desenho, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas



Figura. 94. Referencial.

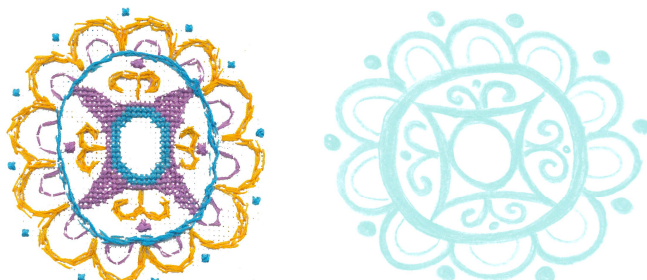


Figura. 95. Bordado e desenho realizados a partir do referencial.

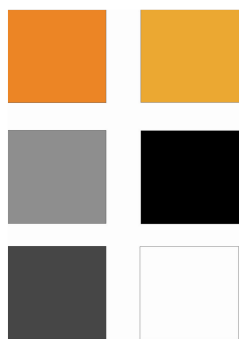


Figura 96. Cartela de cores

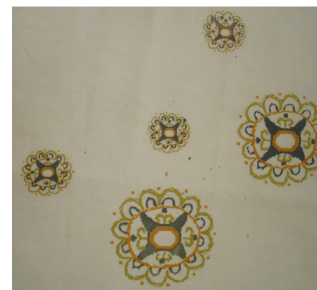


Figura. 97. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol

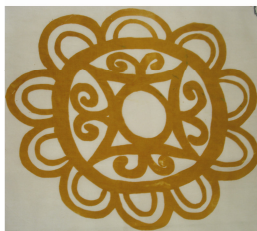
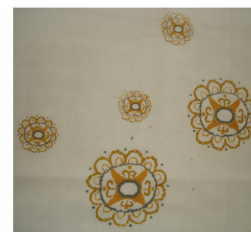
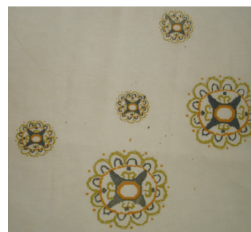


Figura. 98. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

h. Peça de lençol *Saulotais Stabs*

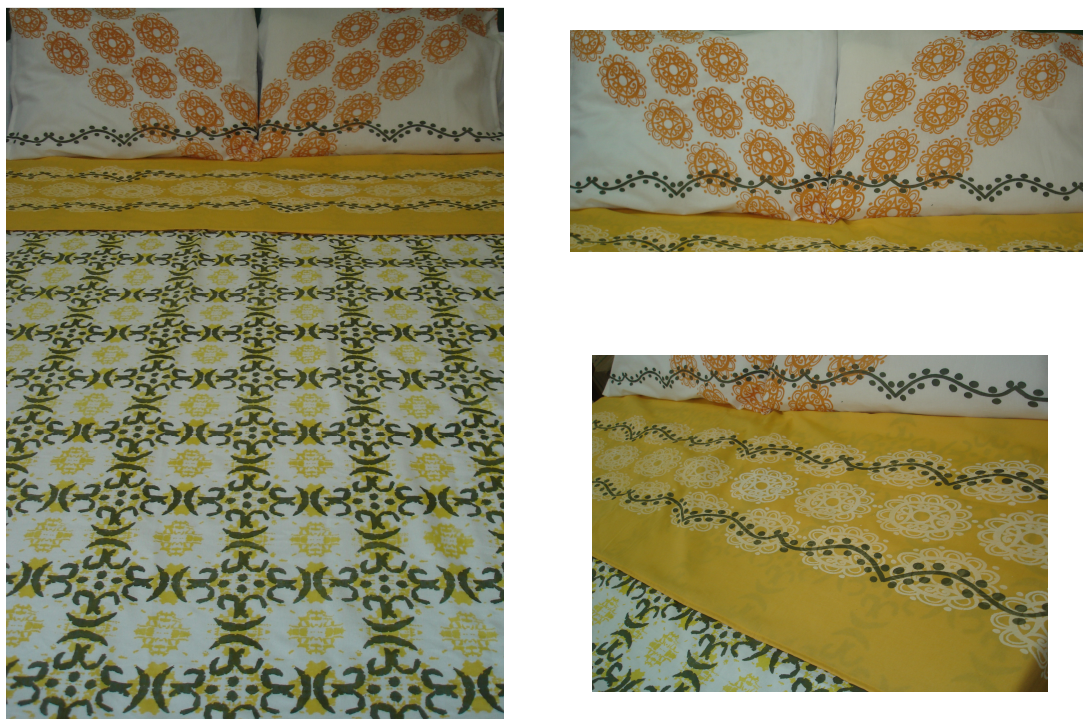


Figura. 99. Imagem do lençol, detalhes e fronhas.

- **Análise e descrição da peça**

Para o desenvolvimento do jogo *Saulotais Stabs*, cuja tradução em português quer dizer ‘Bastão Solar’, a imagem de referência manteve-se a mesma da estampa Deusa do Sol, porém foram criados um outro bordado e dois desenhos (ver figura 100), um para detalhes do barrado e fronhas e outro para textura de fundo.

Mantendo as linhas sinuosas esta estampa se caracteriza por um desenho mais denso em relação ao da estampa anterior. O rapport também é de duplo infinito, mas não se encaixa entre si de modo que constitui formas isoladas uma ao lado da outra.

Diferenciando de todos os outros lençóis, este possui o barrado em outra cor. Foi escolhido um de tecido de cor laranja e estampado à parte para, posteriormente ser costurado ao lençol, de cor branca. A cor usada para estampar o lençol faz relação com a cor do barrado havendo uma harmonia entre as cores dos tecidos com as empregadas na estampagem.

Imagens de referência, estudos de bordado e desenhos, cartela de cores e bandeiras desenvolvidas.

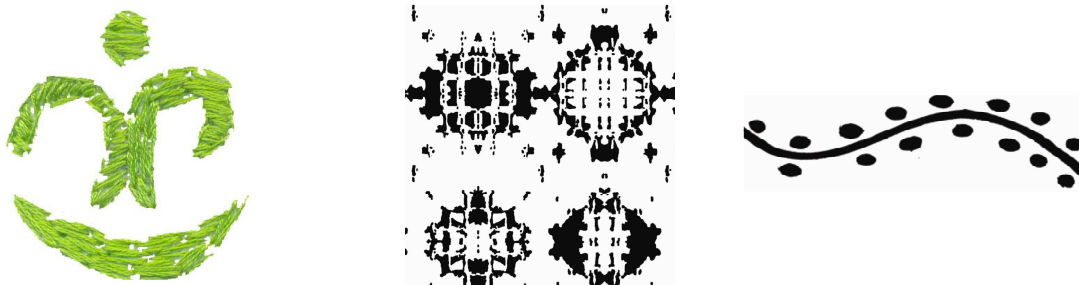


Figura. 100. Bordado e desenhos realizados a partir do referencial.

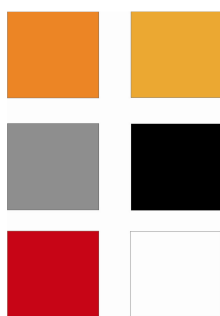


Figura 101. Cartela de cores



Figura. 102. Bandeiras escolhidas para barrado e lençol.

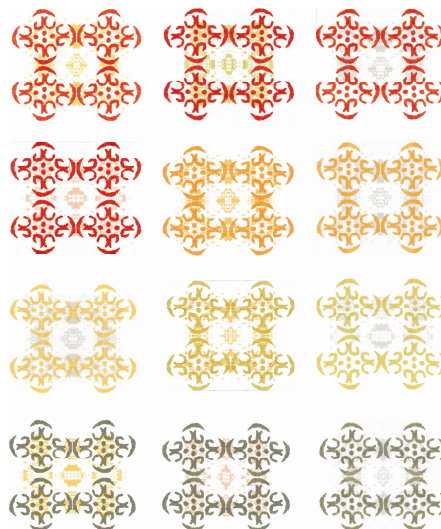


Figura. 103. Bandeiras desenvolvidas para barrado e lençol.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura leta possui valores e tradições assim como qualquer outra etnia e por isso merece reconhecimento e valorização. Por esse motivo tornou-se o objeto de pesquisa para esse processo de criação em estampas para jogos de lençóis de casal, levando em consideração a necessidade da preservação dos elementos culturais.

A estética do artesanato Leto proporcionou subsídios visuais para a criação das estampas, onde a escolha pelos referenciais culturais que trazem em si uma simbologia própria com elementos da natureza, foi de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa. A característica geométrica presente no artesanato foi explorada no processo criativo através da técnica do bordado buscando assim conceber diferentes possibilidades de releitura das formas.

O conhecimento sobre uma cultura, no caso a leta, na perspectiva de um designer, estimulou e contribuiu para a compreensão de questões específicas do design enquanto conceito, processo de criação e acerca da necessidade de criar um produto com referências do local ao qual o mesmo produto se destina. Somado a isso, o conhecimento e o desenvolvimento do processo dentro da proposta de Gomes, que foi adaptada para uma pesquisa em desenho têxtil, possibilitou uma maior organização da mesma.

No processo criativo foram investigadas diversas gerações de possibilidades de estampas para lençóis de casal mantendo sempre o caráter geométrico em relação ao referencial étnico. A referência artesanal, hoje muito explorada é um objeto de pesquisa bastante amplo e gerou inúmeras idéias e possibilidades, bem como ainda disporia de outras tantas se assim necessitasse. Ressalta-se também que no desenvolvimento dos protótipos o processo de estampagem, realizado com a estamparia a quadros proporcionou resultados satisfatórios de acordo com o esperado.

Sendo assim conclui-se que os objetivos foram atingidos e constata-se que é de fundamental importância uma modalização no processo de criação, uma vez que o design contemporâneo necessita do desenvolvimento de um produto que tenha um diferencial em relação ao já existente no mercado de consumo e também a fundamentação teórica seja uma das fases de todo o processo, para que futuramente estes tenham outros desdobramentos e seqüência.

7. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

BARRAU, Jacques. Mão/Manufacto. **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989.

BAIROCH, Paul. Indústria. **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

BINDÉ, Ademar Campos. **As etnias em Ijuí**: os letos. Ijuí: Ed Ijuí, 2006-v 4.

BUENO, Silveira. **Silveira Bueno**: minidicionário da língua portuguesa. Ed. rev. e atual. São Paulo:FTD, 2000.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática no design de produtos**. Tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CUBER, Pe. Antoni. **Nas margens do Uruguai**. Ijuí: Fidene, 1975.

ENCICLOPÉDIA BARSA. **Artesanato**. Rio de Janeiro, V.3, 1995.

FISCHER, Martim. **Etnias diferenciadas na formação de Ijuí**. Ijuí: Ed. Unijuí, 1987.

LINK, Frederico. Imigração letoniana. In: Becker Klaus (org). **Enciclopédia Riograndense: Imigração**. Canoas: Ed. Regional Ltda, V. 2, 1958.

LÜDKE, Menga, ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: Abordagens qualitativas. São Pulo: EPU, 1986.

GOMES, Luiz Vidal de Negreiros. **Criatividade**: projeto, desenho, produto. Santa Maria: sCHDs, 2001.

GOMES, Luiz Vidal de Negreiros. **Desenhismo**. Santa Maria: Ed UFSM, 1996.

GINSBURG, Madeleine. **La História de los Textiles**. Madri: LIBSA, 1993.

HERMANN, Weyl. **Simetria**. Tradução: Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.

MAGALHÃES, M. M. de S. Calvet de. **Bordados e Rendas de Portugal**. Lisboa: Coleção outras Obras-Veja, 1995.

MUNARI, Bruno. **A arte como ofício**. Tradução de Wanda Ramos. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. In: RIBEIRO, Berta. **O ARTESÃO tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. The traditional artisan and his role in contemporary society. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: De 1840 à década de 80**. Tradução: Gloria Maria de Avello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. Tradução de João Pulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PYDD, Liana Arays. **Depoimento pessoal**. Ijuí, RS – 2006 e 2007.

WAJCHENBERG, Eng. Moysés I. **Beneficiamentos têxteis: Fibras**. V. 2. São Paulo: 1977.

SANTOS, Flávio Anthero dos. **O Design como Diferencial Competitivo**. Itajaí: Editora da Univale, 2000.

Fontes Digitais

SILVA, Cristina Maritza. **Letônia-História**. 2004. Disponível em <<http://www.icicom.up.pt/blog/blogoscopio/arquivos/001042.html>>. Acesso em 27 setembro 2006.

ZINGITE, Ilze. Disponível em http://www.li.lv/old/li_eng_facts.htm. 2000. Acesso em 27 setembro 2006.