



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

**DESIGN TÊXTIL: A REMODELAGEM  
DO MOTIVO *PAISLEY* NA CRIAÇÃO DE XALES  
PARA MODA FEMININA**

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**CRISTIAN POLETTI MOSSI**

**SANTA MARIA - RS - BRASIL  
2008**

**DESIGN TÊXTIL:**

**A REMODELAGEM DO MOTIVO *PAISLEY* NA CRIAÇÃO DE  
XALES PARA MODA FEMININA**

por

**Cristian Poletti Mossi**

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

**Orientador: Prof<sup>a</sup>. Ms<sup>a</sup>. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2008**

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

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

**DESIGN TÊXTIL: A REMODELAGEM DO MOTIVO PAISLEY NA  
CRIAÇÃO DE XALES PARA MODA FEMININA**

elaborada por  
**Cristian Poletti Mossi**

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

**Comissão Examinadora**

---

**Prof<sup>a</sup>. Ms<sup>a</sup>. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse**  
(Presidente/Orientador)

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Reinilda de Fátima B. Minuzzi**

---

**Prof. Ms. Rogério Vanderlei de Lima Trindade**

Santa Maria, 2008

**A minha *Nona Lúcia* que me ensinou  
a fazer aqueles recortes...  
(e ela sabe do que estou falando)  
Até hoje eu os faço.  
Eles já eram princípios de estampas!**

## Agradecimentos

“(...) disse o príncipezinho. Eu procuro amigos. Que quer dizer “cativar”?

- É uma coisa esquecida, disse a raposa. Significa “criar laços...”

- Criar laços?

- Exatamente, disse a raposa. Tu não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de mim. Não passo a teus olhos de uma raposa igual a cem mil outras raposas. Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo...”

(Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*, 1994)

Certa vez, uma raposa disse a um pequeno príncipe que nos tornamos eternamente responsáveis pelo que cativamos... Baseado nessa metáfora da vida e da amizade, agradeço...

...a meus pais, Ana e Ademir e a meu irmão Vinícius, por terem estampado em mim a coragem para correr atrás de meus sonhos, com dignidade, acima de tudo...

...a Lais e Léia, minhas irmãs de coração, pela presença e carinho constantes...

...a Lusa, por ser antes de minha orientadora uma amiga que, sempre acreditou no meu trabalho, até mesmo nos momentos em que eu já havia desacreditado nele...

...a Cláudia, pela prestatividade e pelas cuias de chimarrão...

...a Geli, meu “sorriso de estrela”, pelo olhar doce, pelo colo e pela ajuda incondicional...

...a Pati, minha “grande-pequenina” amiga, pelo companheirismo, lealdade e por implantar em mim a paixão e a alegria nas horas mais difíceis deste trabalho...

...ao Leandro, pela força e incentivo no início de tudo...

...a Marilda, minha nova orientadora, pela compreensão e apoio...

...a Aline, Carol, Jana, Ju, Lau, Vanessa e demais membros do GEPAC, pelas novas e preciosas amizades...

...a todos que, de alguma forma, no percurso da construção deste trabalho, e até mesmo antes dele, me cativaram, tornando-se para mim, únicos. Doces e eternas responsabilidades.

“Enfeitar-se é um ritual tão grave. A fazenda não é mero tecido, é matéria de coisa. É a esse estofo que com meu corpo eu dou corpo. Ah, como pode um simples pano ganhar tanta vida?”

Clarice Lispector, *O Ritual*, em *A Descoberta do Mundo*.

## RESUMO

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

### **DESIGN TÊXTIL: A REMODELAGEM DO MOTIVO PAISLEY NA CRIAÇÃO DE XALES PARA MODA FEMININA**

Autor: Cristian Poletti Mossi  
Orientador: Prof<sup>a</sup>. Ms<sup>a</sup>. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse  
Santa Maria, 2008

Partindo do pressuposto que o homem sempre criou objetos com o intuito de *estilizar* seu cotidiano, instituindo assim sua cultura material, a qual está composta, entre outros elementos, também por seus têxteis que servem tanto para recobrir e proteger seu corpo, quanto como diferenciação cultural e social, esta pesquisa teve por objetivo principal remodelar o motivo conhecido por *Paisley* e a partir disso, criar xales para moda feminina, congruentes com o mercado do design têxtil atual. Há inúmeras teorias para a verdadeira origem e significação do motivo proposto, porém o que se sabe é que ele foi trazido da Índia pelos soldados britânicos que voltavam das guerras no oriente durante a Revolução Industrial no século XIX e presenteavam suas mulheres com longos xales de lã da Cachemira, onde tal formato era tecido. Desde então, o motivo *Paisley* fora utilizado na ornamentação das mais variadas superfícies e especialmente na contemporaneidade, momento que favorece múltiplas e diversas apropriações e (re)visitações culturais no design, na moda e nas mais variadas produções visuais, o mesmo apresenta-se de diversos modos e ainda com grande aceitação. O processo criativo desta investigação, pautado no entrecruzamento das metodologias propostas por Mike Baxter (2000) - Ferramenta 'Painel Visual' - e por Luiz Vidal Negreiros Gomes (2001) – Passos para o Processo Criativo – fundamentaram o percurso inventivo da coleção de xales, a qual se divide, de acordo com características específicas, em três linhas distintas, porém que se complementam entre si. A primeira, com base na manga (referencial utilizado para a criação do motivo *Paisley* pela cultura indiana), constitui a linha de verão *Paisley* Mangífera, a segunda, baseada na pinha (referencial utilizado para a criação do motivo *Paisley* pela cultura escocesa), constitui a linha de inverno *Paisley* Araucária e a terceira, nomeada *Paisley* Origem, a qual não tem estação de uso específica e baseia-se no desenho resultante da hibridação de ambos os referenciais. Considera-se que tal pesquisa alcançou bons resultados, apresentando tanto um desenho para estampagem quanto um conjunto de xales bastante diferenciados do que se encontra atualmente.

Palavras-chave: Design têxtil; Motivo *Paisley*; Xale para moda feminina; Processo criativo;

## **ABSTRACT**

Specialization Course Monograph  
Specialization in Design to Pritworks  
Federal University of Santa Maria

### **TEXTILE DESIGN: THE REMODELING OF THE PAISLEY MOTIF IN THE MAKING OF SHAWLS FOR FEMININE FASHION**

Author: Cristian Poletti Mossi  
Adviser: Prof. Ms. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse  
Santa Maria, 2008

Starting from the presupposition that man has always created objects aiming at stylizing its day by day and establishing, thus, its material culture, which is also composed, amongst other elements, by its textiles that besides recovering and protecting its body also work as social and cultural differentiators, the present research had the main purpose of remodeling the motif known as *Paisley* and from that creating shawls for feminine fashion appropriate to the current textile design market. There are several theories for the true origin and signification of the proposed motif, however, what is known is that it was brought from India by British soldiers when they returned from the east wars, during the Industrial Revolution, in the XIX century, and presented their wives with long wool clothes from Cachemira where such format was weaved. Ever since, the Paisley motif has been used in the ornamentation of the most varied surfaces, especially in the contemporaneity, which favors multiple and several cultural appropriations and (re)visitations in design, in fashion and in the most varied visual productions, it appears in several ways and still with great acceptance. The creative process of this investigation, based on the intercrossing of the methodologies proposed by Mike Baxter (2000) – “Visual Dashboard” Tool – and by Luiz Vidal Negreiros Gomes (2001) – Steps to the Creative Process – has grounded the inventive path of the shawls collection which is separated, according to specific characteristics, in three distinct lines that are complemented to each other. The first one, based on mango (referential applied by the indigenous culture for creating the Paisley motif), constitutes the Paisley Mangífera summer line, the second one, based on pinecone (referential applied by the Scottish culture for creating the Paisley motif), constitutes the Paisley Araucaria winter line and the third one, named Paisley Origin, which have no specific use season and is based on the drawing resultant from the hybridization of both referential. Such research reached good results, presenting both a drawing for stamping and a collection of shawls highly differentiated in relation to those that are currently found.

Key Words: Textile Design; Paisley Motif; Shawls for feminine fashion; Creative Process;



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – Exemplos de artefatos utilizados no paleolítico .....	20
<b>FIGURA 2</b> – Azulejo inglês (Fábrica Doulton Lambeth) – Final do século XIX .....	21
<b>FIGURA 3</b> – Prédio da Bauhaus .....	21
<b>FIGURA 4</b> – Exemplo de design contemporâneo – Campanha <i>Underblue</i> – Mobiliário Urbano .....	23
<b>FIGURA 5</b> – Exemplo de motivo “Boteh” produzido na Pérsia.....	30
<b>FIGURA 6</b> – Exemplo (detalhe) de xale indiano utilizando como ornamentação o “cone de caxemira”.....	31
<b>FIGURA 7</b> – Adaptação e transformação do motivo indiano “Cachemire” pelos escoceses e ingleses no século XIX .....	32
<b>FIGURA 8</b> – Exemplo de xale inglês de seda utilizando o motivo <i>Paisley</i> em sua ornamentação – Séc. XIX.....	33
<b>FIGURA 9 (a)</b> – Exemplo de utilização contemporânea do motivo <i>Paisley</i> , nos mais diversos produtos .....	34
<b>FIGURA 9 (b)</b> – Exemplo de utilização contemporânea do motivo <i>Paisley</i> , nos mais diversos produtos .....	34
<b>FIGURA 9 (c)</b> – Exemplo de utilização contemporânea do motivo <i>Paisley</i> , nos mais diversos produtos .....	34
<b>FIGURA 10</b> – Vestido de Charles Frederick Worth .....	39
<b>FIGURA 11</b> – Paul Poiret .....	11
<b>FIGURA 12</b> – Gabrielle “Coco” Chanel .....	12
<b>FIGURA 13</b> – Vestido da estilista Elsa Schiaparelli com referência no movimento Surrealista .....	41
<b>FIGURA 14</b> – O <i>New Look</i> de Christian Dior; Anos 50 .....	41
<b>FIGURA 15</b> – Colete com referência nos <i>punks</i> (anos 70) de Vivienne Westwood	42
<b>FIGURA 16</b> – Moda contemporânea; André Lima.....	42
<b>FIGURA 17</b> – Moda contemporânea; Jum Nakao.....	42
<b>FIGURA 18</b> – Indumentária assírio-babilônica.....	43
<b>FIGURA 19</b> – Detalhe de xale de caxemira da Índia – Séc. XIX.....	44
<b>FIGURA 20</b> – Grande xale destinado a cobrir a crinolina – Inglaterra, 1865 .....	44
<b>FIGURA 21</b> – Exemplos de xales produzidos atualmente - <i>Tarsian &amp; Blinkley</i> .....	45
<b>FIGURA 22</b> – Painel visual demonstrando o <i>estilo de vida do público alvo</i> .....	50

<b>FIGURA 23</b> – Painel de <i>tema visual</i> para a linha de verão <i>Paisley Mangífera</i> .....	52
<b>FIGURA 24</b> – Painel de <i>tema visual</i> para a linha de inverno <i>Paisley Araucária</i> .....	52
<b>FIGURA 25</b> – Prancha de estudos formais – <i>Paisley Mangífera</i> .....	53
<b>FIGURA 26</b> – Prancha de estudos formais – <i>Paisley Araucária</i> .....	54
<b>FIGURA 27</b> – Painel de expressão do produto nº1 – <i>Paisley Mangífera</i> .....	55
<b>FIGURA 28</b> – Painel de expressão do produto nº2 – <i>Paisley Mangífera</i> .....	55
<b>FIGURA 29</b> – Painel de expressão do produto nº1 – <i>Paisley Araucária</i> .....	56
<b>FIGURA 30</b> – Painel de expressão do produto nº2 – <i>Paisley Mangífera</i> .....	57
<b>FIGURA 31</b> – Motivos <i>Paisley</i> criados a partir das experimentações estéticas com base na manga ( <i>Mangífera índica L.</i> ) – Linha de verão .....	58
<b>FIGURA 32</b> – Motivos <i>Paisley</i> criados a partir das experimentações estéticas com base na pinha ( <i>Araucária augustifolia</i> ) – Linha de inverno.....	58
<b>FIGURA 33 (a)</b> - (Re)montagem construída com os recortes feitos a partir das fotocópias tiradas dos novos motivos <i>Paisley</i> , por sua vez desenvolvidos com referência na manga ( <i>Mangífera índica L.</i> ).....	59
<b>FIGURA 33 (b)</b> - (Re)montagem construída com os recortes feitos a partir das fotocópias tiradas dos novos motivos <i>Paisley</i> , por sua vez desenvolvidos com referência na manga ( <i>Mangífera índica L.</i> ).....	59
<b>FIGURA 34 (a)</b> - (Re)montagem fotocopiada, com seus planos e linhas reforçados utilizando a caneta preta. Referência na manga ( <i>Mangífera índica L.</i> ) .....	60
<b>FIGURA 34 (b)</b> - (Re)montagem fotocopiada, com seus planos e linhas reforçados utilizando a caneta preta. Referência na pinha ( <i>Araucária augustifolia</i> ).....	60
<b>FIGURA 35 (a, b e c)</b> – módulo digitalizado e tratado utilizando os recursos da computação gráfica, repetição resultante do mesmo e ao <i>rapport</i> posteriormente definido; <b>Linha <i>Paisley Mangífera</i></b> .....	61
<b>FIGURA 36 (a, b e c)</b> – módulo digitalizado e tratado utilizando os recursos da computação gráfica, repetição resultante do mesmo e ao <i>rapport</i> posteriormente definido; <b>Linha <i>Paisley Araucária</i></b> .....	61
<b>FIGURA 37</b> – Prancha de estudos formais – <i>Paisley Origem</i> .....	63
<b>FIGURA 38</b> – Painel de expressão do produto nº1 – <i>Paisley Origem</i> .....	63
<b>FIGURA 39</b> – Painel de expressão do produto nº2 – <i>Paisley Origem</i> .....	64
<b>FIGURA 40</b> – Detalhes das estampas produzidas para e linha <i>Paisley Origem</i> .....	65
<b>FIGURA 41</b> – Croquis desenvolvidos manualmente, estudando possíveis formatos para os xales das três linhas.....	66

<b>FIGURA 42</b>	– Xales desenvolvidos para a linha <i>Paisley</i> Mangífera.....	67
<b>FIGURA 43</b>	– Xales desenvolvidos para a linha <i>Paisley</i> Araucária.....	68
<b>FIGURA 44</b>	– Xales desenvolvidos para a linha <i>Paisley</i> Origem .....	69
<b>FIGURA 45</b>	– Testes de impressão – Linha <i>Paisley</i> Mangífera .....	71
<b>FIGURA 46</b>	– Testes de impressão – Linha <i>Paisley</i> Araucária .....	71
<b>FIGURA 47</b>	– Testes de impressão – Linha <i>Paisley</i> Origem.....	71
<b>FIGURA 48</b>	– Peça <i>Flor</i> .....	73
<b>FIGURA 49</b>	– Peça <i>Flor</i> .....	73
<b>FIGURA 50</b>	– Peça <i>Flor</i> .....	73
<b>FIGURA 51</b>	– Peça <i>Semente</i> .....	74
<b>FIGURA 52</b>	– Peça <i>Semente</i> .....	74
<b>FIGURA 53</b>	– Peça <i>Semente</i> .....	74
<b>FIGURA 54</b>	– Peça <i>Árvore da Vida</i> .....	75
<b>FIGURA 55</b>	– Peça <i>Árvore da Vida</i> .....	75
<b>FIGURA 56</b>	– Peça <i>Árvore da Vida</i> .....	75
<b>FIGURA 57</b>	– Peça <i>Pinhão</i> .....	76
<b>FIGURA 58</b>	– Peça <i>Pinhão</i> .....	76
<b>FIGURA 59</b>	– Peça <i>Pinhão</i> .....	76
<b>FIGURA 60</b>	– Peça <i>Espinho</i> .....	77
<b>FIGURA 61</b>	– Peça <i>Espinho</i> .....	77
<b>FIGURA 62</b>	– Peça <i>Espinho</i> .....	77
<b>FIGURA 63</b>	– Peça <i>Eternidade</i> .....	78
<b>FIGURA 64</b>	– Peça <i>Eternidade</i> .....	78
<b>FIGURA 65</b>	– Peça <i>Eternidade</i> .....	78
<b>FIGURA 66</b>	– Peça <i>Fluxo</i> .....	79
<b>FIGURA 67</b>	– Peça <i>Fluxo</i> .....	79
<b>FIGURA 68</b>	– Peça <i>Fluxo</i> .....	79
<b>FIGURA 69</b>	– Peça <i>Gênese</i> .....	80
<b>FIGURA 70</b>	– Peça <i>Gênese</i> .....	80
<b>FIGURA 71</b>	– Peça <i>Gênese</i> .....	80
<b>FIGURA 72</b>	– Peça <i>Origem</i> .....	81
<b>FIGURA 73</b>	– Peça <i>Origem</i> .....	81
<b>FIGURA 74</b>	– Peça <i>Origem</i> .....	81

## SUMÁRIO

<b>1. MODELAGEM INICIAL DA INVESTIGAÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2. TESSITURA TEÓRICA.....</b>	<b>19</b>
<b>O design.....</b>	<b>19</b>
Considerações sobre o design: Origens históricas e contemporaneidade.....	19
Design têxtil: A atividade projetual dos fios, tramas e estampas.....	23
O desenho como suporte para o processo criativo em design.....	25
<b>A remodelagem do motivo <i>Paisley</i>.....</b>	<b>26</b>
Deslocamentos temporais, hibridismos e apropriações culturais na contemporaneidade.....	26
Transposição, interpretação e criação em design.....	28
Possíveis origens e percurso histórico do motivo <i>Paisley</i> .....	30
<b>O xale para moda feminina.....</b>	<b>35</b>

Porque nos vestimos? A roupa como cultura e território.....	35
A moda feminina contemporânea – séculos XX e XXI.....	38
O xale: Proteção e luxo na mesma peça.....	43
<b>3. PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>46</b>
<b>Metodologia projetual.....</b>	<b>46</b>
<b>Escolhendo os referenciais e definindo as linhas da coleção.....</b>	<b>49</b>
<b>Remodelando o motivo <i>Paisley</i>.....</b>	<b>53</b>
Experimentações estéticas a partir dos referenciais.....	53
Conceituando as linhas da coleção.....	54
3.3.2.1 Linha <i>Paisley Mangífera</i> – A árvore da vida.....	54
3.3.2.2 Linha <i>Paisley Araucária</i> – A eternidade.....	56
A remodelagem – O novo <i>Paisley</i> .....	57
A linha híbrida – <i>Paisley</i> Origem.....	62
(Re)modelando os xales.....	65
<b>Testes de impressão (bandeiras)/Prototipagem – O resgate da cor.....</b>	<b>70</b>
<b>4. RESULTADOS E DISCUSSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>4.1 Linha <i>Paisley Mangífera</i>.....</b>	<b>73</b>
4.1.1 Peça <i>Flor</i> .....	73
4.1.2 Peça <i>Semente</i> .....	74
4.1.3 Peça <i>Árvore da Vida</i> .....	75
<b>4.2 Linha <i>Paisley Araucária</i>.....</b>	<b>76</b>
4.2.1 Peça <i>Pinhão</i> .....	76

4.2.2 Peça <i>Espinho</i> .....	77
4.2.3 Peça <i>Eternidade</i> .....	78
<b>4.3 Linha Paisley <i>Origem</i></b> .....	<b>79</b>
4.3.1 Peça <i>Fluxo</i> .....	79
4.3.2 Peça <i>Gênese</i> .....	80
4.3.3 Peça <i>Origem</i> .....	81
<b>5. ARREMATES FINAIS</b> .....	<b>82</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	<b>84</b>

## 1. MODELAGEM INICIAL DA INVESTIGAÇÃO

Através dos tempos, o ser humano sempre sentiu a necessidade em *estilizar*<sup>1</sup> seu contexto cercado-se de imagens e objetos que simbolicamente procuraram dar algum sentido à suas vivências e assim, deixar seu legado e entendimento de mundo às próximas gerações.

Nesse sentido Frutiger (1999) coloca que no que diz respeito à afeição que o homem construiu por seus objetos no decorrer de sua existência, é bastante natural que o mesmo tenha sentido a necessidade de marcá-los com algum sinal único, desenvolvendo seu senso estético e chegando à ornamentação. Tatuadas em seu corpo, estampadas em seus tecidos, marcadas nas paredes de suas casas ou ilustradas nas histórias que pontuam o *imaginário*<sup>2</sup> de cada povo, de cada civilização, as imagens e os símbolos (re)constróem constantemente a memória e a cultura das sociedades humanas, revelando-as como elos complexos que são capazes de criar e inventar o mundo o qual vivemos.

A partir do século XIX, com o surgimento do Design (BÜRDEK, 2006) e assim de profissionais ocupados em constituir esse campo de atuação enquanto área do conhecimento humano, surgem inúmeras questões referentes à instauração de objetos no mundo e de que forma os mesmos interagem com seus atores sociais e culturais.

Hoje, algo inquietante e motivador na busca por novas pesquisas na área do Design e especialmente do Design Têxtil, é uma tendência perceptível, assim como na moda e na arte, a qual consiste na reabilitação, ou *remodelagem*<sup>3</sup> de formas, símbolos, figuras e estilos já utilizados no passado e/ou em outras culturas. Cores, motivos e composições reaparecem seguindo convergências atuais, (re)interpretados pelas novas tecnologias e novos materiais disponíveis, acompanhando assim as necessidades do mercado contemporâneo.

O presente trabalho tem como **objetivo**, a partir de uma *remodelagem* do recorrente formato presente na estamparia de diversas culturas, em diversas épocas

---

<sup>1</sup> O termo *estilizar* adentra este trabalho em seu sentido denotativo, significando, como coloca Ferreira (1999), “dar estilo” ou ainda “modificar, suprimindo, substituindo e/ou acrescentando elementos para obter determinado(s) efeito(s) estético(s)”.

<sup>2</sup> Para Postic (1993) o *imaginário* está ligado à atividade de reconstrução do real no sentido de ‘transformação’, ao passo que significamos os acontecimentos que participam de nosso cotidiano.

<sup>3</sup> O conceito de remodelagem está inserido nesta investigação em seu sentido denotativo que, para Ferreira (1999) diz respeito a remodelar, ou “tornar a modelar; refazer com modificações profundas”.

da história humana e conhecido atualmente por motivo *Paisley*<sup>4</sup>, criar xales para moda feminina, compatíveis com o estado da arte do mercado hoje, bem como com as questões contemporâneas referentes ao design têxtil.

Para tanto, elegeu-se três principais núcleos de investigação (categorias) que serão explanados com maior profundidade, partindo da visão de diversos autores no decorrer deste trabalho. São eles:

- 1) O **design têxtil**, o qual entende-se nesta investigação como a concepção de desenhos, a partir de motivos individuais, naturais, geométricos e/ou de origem cultural (AQUISTAPASSE, 2001), entre outros, sempre levando em conta as questões relativas à linguagem visual, bem como o aprimoramento formal e simbólico, para posterior confecção de têxteis que destinam-se a diversos usos, como por exemplo o vestuário (no caso deste trabalho) e a decoração.
- 2) A **remodelagem do motivo *Paisley***, a qual versa pela rememoração e remodelação do motivo cônico conhecido por *Paisley*, que por sua vez consiste em uma forma de gota a qual assumiu na história dos têxteis, de acordo com a cultura que a empregou, uma significação própria.
- 3) O **Xale para moda feminina**, o qual consiste, em uma peça muito antiga que se define por um pedaço de tecido que varia o formato (triangular, retangular, quadrado) e geralmente é utilizado sobre os ombros. Segundo O'Hara (1992), os xales chegaram no ocidente em meados do séc. XVII e popularizaram-se no mundo todo modificando sua dimensão, forma, materiais e modos de feitiço, porém sempre com a função de compor o visual e proteger o corpo.

Essas categorias, ou núcleos de investigação, não mantiveram-se fechados durante a pesquisa, possibilitando o estudo de outras temáticas possíveis de inter-relação com as mesmas.

Das diversas questões que poderiam nortear a presente pesquisa, optou-se por investigar: *Como foi o percurso do motivo Paisley e do xale nas principais culturas em que os mesmos aparecem?* e *Como o motivo Paisley pode ser remodelado na confecção de xales para moda feminina, levando em conta o design têxtil atual?*

---

<sup>4</sup> Segundo a Nova América Têxtil, utilizada ainda antes do Império Romano na Pérsia e na Babilônia, essa forma foi amplamente tecida nos xales de lã de caxemira, na região de mesmo nome na Índia e no século XIX, durante a Revolução Industrial, foi apropriada pela cidade escocesa de Paisley, onde adquiriu este nome, chegando até a atualidade sendo constantemente remodelado conforme tendências e tecnologias de cada época na ornamentação de diversas superfícies. (disponível em: [http://www.novaamericatextil.com.br/fique\\_por\\_dentro/paisley.htm](http://www.novaamericatextil.com.br/fique_por_dentro/paisley.htm))



Para embasar o aporte metodológico desta investigação teórico – prática, busca-se a definição de pesquisa em Zamboni (2001). Segundo o autor, pesquisa é “a busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento” (ZAMBONI, 2001, p.43). O mesmo ainda complementa que não há pesquisa sem método, definindo-o como o caminho pelo qual os objetivos propostos são alcançados.

Tendo em vista o caráter dos métodos utilizados para obtenção dos resultados desta investigação, estima-se que a mesma esteja dentro de uma abordagem *qualitativa*, sendo que para Taylor e Bogdan (1987) a metodologia qualitativa, num sentido amplo, refere-se à pesquisa que produz dados descritivos. Esta e outras características propostas pelos referidos autores estão significativamente presentes nesta investigação. São elas: a) é indutiva, sendo que segue um projeto flexível; b) segue uma perspectiva holística, analisando o contexto ao contrário de reduzir o objeto a variáveis; c) todas as perspectivas são valiosas, ao passo que se busca uma compreensão detalhada dos fatos; d) os métodos qualitativos são humanistas, levando em conta que a investigação não se reduz a equações estatísticas; e) é dada ênfase à validade na sua investigação, estando a pesquisa muito próxima ao mundo empírico e f) todos os cenários e pessoas são dignos de estudo.

A metodologia projetual utilizada na criação dos xales para moda feminina com referencial no motivo *Paisley* baseou-se num sentido amplo, nas etapas do processo criativo propostos por Luiz Vidal Negreiros Gomes (2001), e na ferramenta criativa ‘Painel Visual’ proposto por Mike Baxter (2000).

Tendo em vista minha formação acadêmica inicial em Artes Visuais e acreditando que a Arte e o Design têm cernes comuns – muito embora objetivos diferentes – tive por meta, de alguma forma, trazer minha vivência em Arte para auxiliar em meu processo enquanto Designer/Pesquisador. Acreditando que a arte pontua-se enquanto uma área de conhecimento que trabalha com o fator da criatividade e destina-se a produzir objetos que atuam na sociedade como um propulsor de reflexões estéticas e históricas acerca de seu mundo e de seu contexto, pode agregar valores conceituais ao design que, além desses aspectos, tem por objetivo melhorar, formal e funcionalmente, esse mesmo mundo e esse mesmo contexto.

Para tanto, exponho no capítulo dois a Tessitura Teórica que embasou esta investigação, a qual está construída de acordo com os núcleos e/ou categorias de investigação propostos para o trabalho.

Sendo assim, primeiramente falo pontualmente acerca de aspectos históricos e contemporâneos do Design e da mesma forma, dentro do âmbito de sua especificidade – o Design Têxtil – para então colocar a importância do *desenho* na construção do processo criativo nesse campo de conhecimento.

Em seguida exponho algumas considerações e questões que nortearam a reflexão acerca da *remodelagem* do motivo *Paisley*, fazendo num primeiro momento uma reflexão teórica sobre os *hibridismos* e *apropriações* culturais/temporais recorrentes na contemporaneidade e assim explanar de forma individual os conceitos de *transposição*, *interpretação* e *criação* em design que nortearam este trabalho. Seguidamente coloco de forma pontual o percurso histórico do motivo *Paisley*, referenciando-se às culturas que o utilizaram e assim, as transformações que nele operaram.

Posteriormente coloco questões teóricas acerca do produto proposto, ou seja, o xale para moda feminina, enfatizando a roupa e a moda enquanto territórios identitários/culturais, explanando um pouco os aspectos da moda feminina nos séculos XX e XXI e o xale enquanto peça que se apresenta em diversos períodos da história.

No capítulo três, rememoro meu processo criativo na (re)criação das estampas utilizando como ponto de partida o motivo *Paisley* e seus possíveis referenciais de criação, bem como sua aplicação nos xales para moda feminino, até chegar à *prototipagem* das peças.

Nos capítulos quatro, cinco e seis discuto os resultados da pesquisa, exponho alguns ‘arremates’ ou considerações finais, bem como a bibliografia que orientou o trabalho.

## 2. TESSITURA TEÓRICA

### 2.1 O design

#### 2.1.1 Considerações sobre o design: origens históricas e contemporaneidade

As coisas da natureza falam a nós, fazemos com que o artificial fale por nós: eles contam como foram constituídos, que tecnologia foi utilizada, de que contexto cultural têm origem. Eles nos contam também algo sobre os usuários, suas formas de vida, sobre se pertencem de verdade ou fingem pertencer a certos grupos, (...). O designer necessita, por um lado, entender esta linguagem, por outro deve fazer as coisas falarem por si sós. Nas formas dos objetos pode se ver e reconhecer as diversas formas de vida. (BÜRDEK, 2006, p. 231)

Estima-se que o termo *design* possa ser compreendido como o pensamos atualmente, a fim de designar o desenho ou o projeto de produtos industriais, desde meados do século XIX, durante a revolução industrial (BÜRDEK, 2006). Entretanto sabe-se que o ser humano sempre dependeu de artefatos para sua sobrevivência no mundo e que além de desenvolver a tecnologia necessária a fim de materializá-los, expandiu através deles seu corpo e sua mente, contando assim um pouco de sua cultura e de sua história.

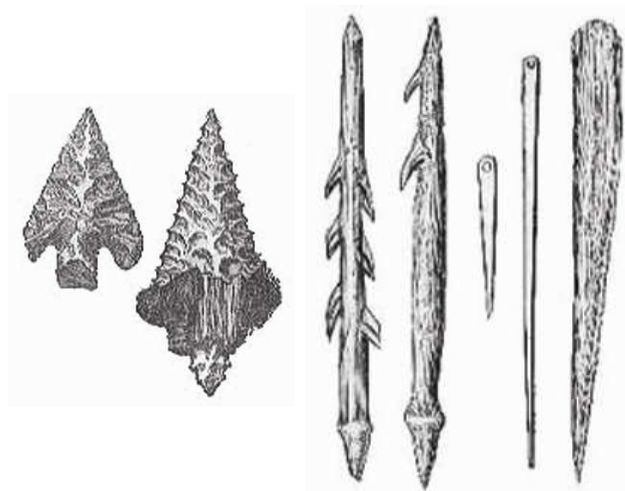
De acordo com Frutiger (1999, p.208)

Já no primeiro estágio da inteligência humana, houve certa comunhão entre o *Homo sapiens* e o objeto. O bastão alongava o braço para bater com mais força, e a pedra transformava a mão numa arma poderosa. Da arma ao instrumento, da vestimenta à habitação, o número de objetos cresceu, e com o uso constante tornaram-se companheiros indispensáveis.

Desde o princípio da humanidade, quando o homem lascou uma pedra e desta criou um instrumento para auxiliá-lo em seus afazeres cotidianos, transparece através de sua visualidade, a própria cultura. Segundo Puerto (1999, p.15), “nascem, assim, os objetos como sendo extensões dos sentidos e dos órgãos deste indivíduo, que se sente limitado”.

Portanto o homem, desde a pré-história (Figura 1), perpassando as civilizações antigas, clássicas e medievais, até chegar ao efetivo surgimento da atividade instituída como ‘design’ no século XIX, expande-se através dos artefatos criados por ele fisicamente e culturalmente, pois, além de ajudá-lo em tarefas não

adequadas ou difíceis para seu corpo frágil, os artefatos registram seu legado a outras gerações.



**Figura 1:** Exemplos de artefatos utilizados no paleolítico - entre 22.000 e 15.000 a.C.  
Fonte: <http://www.uff.br>

Em geral os objetos constituem parte da *cultura material*<sup>5</sup> de um povo e possibilitam sua leitura de comportamentos, visões de mundo, valores estéticos e estágios tecnológicos referentes a um determinado tempo histórico específico.

Segundo Santos (2000), até o final da Idade Média, a atividade de projetar e confeccionar os mais variados objetos de uso cotidiano era destinada aos artesãos. Não havia separação entre planejar formalmente um utilitário e materializá-lo com os mais diversos processos de manufatura. Somente após esse período, com a crescente expansão comercial, a atividade projetual passa a ganhar grande importância, constituindo um diferencial nos produtos que ainda eram produzidos por métodos artesanais.

Com o advento da Revolução Industrial inglesa, em meados do século XIX, passa-se a contratar profissionais a fim de projetar os produtos com maior qualidade estética. Porém, esses profissionais eram geralmente artistas que preocupavam-se somente com a ornamentação/decoração dos produtos (Figura 2), desconsiderando aspectos como custo, processos de produção, funcionalidade, utilização adequada da matéria prima, entre outros (SANTOS, 2000).

<sup>5</sup> “A cultura material é composta em parte, mas não só, pelas formas materiais da cultura” (Enciclopédia Einaudi, 1992). Esta pesquisa entende por cultura material os artefatos, objetos, utensílios e tudo o mais que pode significar através dos mesmos a configuração cultural de um determinado povo localizado em uma porção de tempo/espaço histórica específica.



**Figura 2:** Azulejo inglês (Fábrica Doulton Lambeth) – Final do século XIX.  
 Fonte: <http://blogdaruanove.blogs.sapo.pt>

Com o *modernismo*<sup>6</sup> do final do século XIX e início do século XX, a constante industrialização e os crescentes avanços tecnológicos, inicia-se uma espécie de ‘repúdio ao ornamento’ na produção de objetos, permanecendo uma maior valorização das formas mais limpas e retas, onde impera o total funcionalismo (forma X função). A Bauhaus (Figura 3), escola alemã de design que deu origem a muitas outras pelo mundo, é um bom exemplo da estética em voga na época (SANTOS, 2000).



**Figura 3:** Prédio da Bauhaus.  
 Fonte: <http://republicadosdesalinhados.blogspot.com>

<sup>6</sup> Segundo Kumar (1997) o *modernismo* diz respeito ao movimento cultural que correu em fins do século XIX, o qual simultaneamente afirmava e negava a *modernidade* – denominação abrangente de todas as mudanças intelectuais, sociais e políticas que criaram o mundo moderno – dando continuidade e ao mesmo tempo desafiando seus princípios e ideais.

Segundo Santos (2000), a partir da década de 40, com o conceito de *gute form* (boa forma) – similar europeu do *good design* americano – inaugura a Hochschule für Gestaltung (HfG) em Ulm na Alemanha, onde Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, assume como diretor em 1955 e desenvolve um trabalho voltado ao formalismo exacerbado, que acarreta em seu afastamento dessa instituição um ano mais tarde.

Santos (2000) coloca que no Brasil, as primeiras iniciativas em trazer um trabalho voltado para a questão do design, em termos de ensino e prática, ocorrem na década de 50 com a “política de modernização do Estado” do então presidente Juscelino Kubitschek.

Em 1962 é implantada no Rio de Janeiro a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), fundamentada no currículo da UfG de Ulm e portanto, totalmente desconectada com a realidade tecnológica, social e econômica do país (SANTOS, 2000). Para Santos (2000), essa subordinação da indústria nacional ao capital estrangeiro contribuiu fortemente para a noção do designer como um “maquiador de produtos”, pelo fato do mesmo manter-se afastado do campo fabril do país e assim, pensar somente em suas características estético-formais.

Isso parece estar mudando lentamente. Atualmente as indústrias e demais segmentos de produção de objetos e artefatos de toda a ordem utilizam-se de profissionais especializados que projetam com qualidade e inventividade seus produtos, levando em conta especificidades além de estéticas e funcionais, como custo, contexto histórico, cultura, entre outras. Cardoso (2004, p.14) afirma que o design “trata-se de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos” e opera atribuindo forma material e conceitos intelectuais aos produtos produzidos.

Segundo Bürdek (2006) o design contemporâneo não deve operar a forma pela forma, nem tão pouco a forma relacionada somente à sua função direta e sim a outros conceitos mais amplos os quais resultam em um produto não somente funcional mas cultural, situado num momento histórico e passível de leitura segundo o que representa. Nesse sentido o autor coloca que “cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões – e não por configuração” (BÜRDEK, 2006, p.225).



**Figura 4:** Exemplo de design contemporâneo;  
A importância do conceito;  
(Campanha *Underblue* – Mobiliário Urbano)  
Fonte: <http://www.underblue.pt>

Portanto, projetar é muito mais que estar planejando um objeto funcional e formalmente agradável. Leva-se em conta outros aspectos de ordem cultural e conceitual (Figura 4), constituindo o design, conforme Bürdek (2006, p.230), como “uma disciplina que não produz apenas realidades materiais, mas especialmente preenche funções comunicativas”. O autor complementa dizendo que atualmente “os problemas sensoriais passam cada vez mais a ter importância no design: o que nos faz questionar cada vez menos sob o ponto de vista metodológico *como se deve projetar produtos*, mas muito mais *que produtos devem ser projetados em geral*” (BÜRDEK, 2006, p.230).

Hoje, o design perpassa quase todos os objetos que interagem com o homem em seu contexto, desde o vestuário até as tecnologias midiáticas e de informação (*softwares*, satélites, entre outros) atuais, estabelecendo assim, uma grande importância e uma intrínseca ligação com o contexto e com as vivências pessoais do mesmo.

### 2.1.2 Design têxtil: a atividade projetual dos fios, tramas e estampas

O design atualmente oferece inúmeros segmentos de atuação, preocupando-se sempre com a criação de objetos funcionais, estéticos e *comunicacionais*<sup>7</sup>. Ao desenhar um artefato, o designer está contribuindo com sua cultura material, além

<sup>7</sup> Terminologia utilizada por Bürdek (2006).

de estar oferecendo às próximas gerações frações da memória cultural de um povo. Uma das atuações do designer configura-se na indústria têxtil, a qual abarca, entre outros, o setor de vestuário e de decoração.

Os têxteis são exemplos de *cultura material*, pois ao começar a tecer fios de fibras naturais ou artificiais, em princípio com o objetivo de proteger seu corpo, o ser humano não apenas cria um simples artefato, mas um verdadeiro meio de comunicação, o qual aponta características muito particulares quanto à sociedade que pertence. Conforme Vincent-Ricard (1989, p.173), “da fibra ao fio, do fio ao pano, o tecido revela uma coerência contínua, inerente à criatividade de todos os tempos”. Portanto, ele nos apresenta *signos*<sup>8</sup> que representam não só a criatividade, habilidade e tecnologia de uma civilização, mas o contexto que faz parte da mesma.

Na indústria têxtil o processo criativo/projetual ocorre da mesma forma que em qualquer outro segmento de produção de artefatos, embora o design nesse campo de atuação esteja ocupado especialmente em valorizar/ativar a superfície bidimensional. Munari (1968, p.20), lembra que “cada coisa que o olho vê tem uma estrutura de superfície própria e cada tipo de sinal, de granulosidade, de filamento, têm um significado bem claro”. Este autor ainda refere-se à indústria têxtil como conhecedora do “princípio de animar as superfícies”. Ou seja, o tipo de trama, a cor, a textura, o desenho (estampa), o tipo de corte que pertencem ao têxtil, conferem-lhe características que lhe são específicas e a tomada de decisão para cada uma delas é parte das ocupações do designer desse setor.

Muitos são os motivos utilizados para conferir valor aos têxteis. Aquistapasse (2001, p.6-7) refere-se ao designer desse setor como “desenhador – artista” e relata que este é o profissional capacitado a, de forma criativa, inovar o produto têxtil, dando-lhe valor visual e tátil ao demonstrar qualidades formais (beleza), funcionais (uso) e informacionais (cultura), para tanto, pode servir-se de muitas fontes de criatividade, sejam elas individuais, naturais, culturais ou abstratas.

Sendo assim, o designer têxtil necessita também ser um pesquisador que, conectado diretamente a seu contexto observa atentamente desde formas criadas pelo homem (geométricas, culturais) até as dispostas na natureza, valendo-se delas ao criar produtos originais e de impacto no mercado.

---

<sup>8</sup> Conforme Saussure (1976) o signo configura-se enquanto uma unidade de significação e divide-se, segundo os estruturalistas, em significante e significado.



### 2.1.3 O desenho como suporte para o processo criativo em design

Em todos os ramos do design (inclusive e especialmente no design têxtil), o desenho configura-se como um dos principais elementos na tomada de decisão e na atuação profissional do designer.

Podemos assim buscar, num primeiro momento, o sentido denotativo da palavra 'desenho', a fim de entender melhor a importância dessa linguagem dentro da atividade projetual. Segundo Ferreira (1999), desenho significa a representação de formas em uma determinada superfície, por meio de linhas, pontos e manchas, com diversos objetivos, entre eles, lúdico, artístico, científico ou técnico.

Porém Gomes (1996) coloca que essa definição é muito superficial, pois o sentido da palavra desenho denota muito além da habilidade representativo-operacional ou de sua técnica/materialidade (debuxo), dizendo que a etimologia da palavra desenho está ligada ao verbo *desenhar*, o qual "tem sua origem no verbo italiano *disegnare* que, por sua vez, vem do latim *designare* – que significa marcar de maneira distinta; representar, designar, indicar, ou (...) arranjar, dispor" (GOMES, 1996, p.29), estando mais ligado ao sentido de imaginar, planejar ou ainda projetar.

Ampliando essa definição e a inter-relacionando com o campo do design, podemos observar a conotação de desenho por Hsuan-An (1997), o qual infere que o desenho, em seu sentido mais amplo, é a ação criadora que abrange a atividade mental. Portanto, o pensar/imaginar é também o desenho, o ato inicial de todo o processo de ação criadora. Segundo o autor, na maioria das vezes, a atividade mental é transformada em coisas concretas, fenômenos, objetos, entre outros, o que nos permitiria concluir que todas as coisas ao nosso redor são produzidas por meio do desenho, o qual desempenha um papel importantíssimo e decisivo na vida humana.

Os primeiros desenhos que encontramos, datam de 40 mil anos a.C. (GOMES, 1997) e, partindo desse princípio, podemos considerar que tudo o que há/haverá no mundo foi/será planejado e constituído a partir do desenho, seja ele dentro de sua conotação material (técnica) ou ainda mental (imaginação/planejamento). Por sua vez, sendo o design, como coloca Bürdek (2006), a atividade que projeta as formas artificiais a fim de conviverem conjuntamente às formas naturais, baseia-se primordialmente no desenho para existir.

Considera-se que desenho também é cognição. Desenhando o homem compreende melhor seu entorno (cultura material) e apreende dentro de formas (bi ou tridimensionais) elementos que existem em seu contexto a fim de entendê-los, ou que deseja que existam, a fim de projetá-los, como é o caso do design. Segundo Gomes (1998), o desenho faz parte de um exercício mental e representativo que nos permite aplicar conhecimentos, registrar imagens, comunicar algo, ilustrar fatos e histórias, conhecer culturas.

O desenho seria então o princípio do design, ou o próprio design em seu sentido mais amplo, ligado às questões projetivas e imaginativas. O desenho conta histórias, conceitua culturas e inventa mundos novos que só seriam possíveis a partir da capacidade humana de projetar ou simplesmente de desenhar.

Tratando-se do design têxtil, o desenho constitui um dos elementos mais importantes na atuação do profissional desse setor, oferecendo inúmeras possibilidades, tanto de caráter formal quanto conceitual. Concebendo um têxtil enquanto trama que possibilita no entrelaçamento de fios um desenho específico ou pensando-o como um suporte a ser estampado e portanto, ornado por desenhos, o designer têxtil está servindo-se primordialmente dessa linguagem na concepção de seus projetos e/ou produtos.

## **2.2 A remodelagem do motivo *Paisley***

### 2.2.1 Deslocamentos temporais, hibridismos e apropriações culturais na contemporaneidade

Há na sociedade atual, uma latente tentativa de aceitação às questões referentes à pluralidade cultural e aos *hibridismos*<sup>9</sup>/*apropriações*<sup>10</sup> propostos pelas práticas de troca pós-modernas. Burke (2003, p.14) relata que o atual momento histórico (a pós-modernidade) é “marcado por encontros culturais cada vez mais freqüentes e intensos” e que “a globalização cultural envolve hibridização”.

---

<sup>9</sup> No contexto desta pesquisa o termo *hibridismo* refere-se às inúmeras trocas e miscigenações culturais características da atualidade. Segundo Burke (2003, p.18) “o preço da hibridização (...) inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”, sendo assim, o hibridismo pode ser definido na contemporaneidade como “o resultado de encontros múltiplos” (BURKE, 2003, p.31).

<sup>10</sup> Segundo Burke (2003) a idéia de *apropriação* (cultural) está ligada ao conceito de ‘imitação’ e de ‘troca cultural’, para designar os diálogos e empréstimos feitos por entre culturas, as quais permanecem constantemente em estado de devir e construção/configuração.

Percebe-se nos dias atuais e especialmente na visualidade cotidiana, uma espécie de citação e/ou apropriação de outras épocas e culturas. Com a desestruturação das fronteiras espaciais após o advento da internet, bem como através da constante globalização e dos crescentes avanços no campo tecnológico, motivos, cores, padrões, formas e outros valores são adaptados e remodelados de acordo com as intenções do produtor visual atual, especialmente na arte, na moda e no *design*.

Oliveira (2007, p. 63), coloca que

As intensas mudanças pelas quais as sociedades vêm passando, dentre elas a globalização, os processos migratórios e o avanço dos meios de informação e comunicação, têm tornado mais evidente os confrontos e as diferenças identitárias, mostrando ao outro quem somos e como nos reconstruímos diante desse *outro*.

A pós-modernidade apresenta, muitas vezes, um caráter de retorno às raízes e de volta ao passado. Não só de rememoração de ideais já outrora abandonados pelo pensamento do mundo moderno (KUMAR, 1997), como de um olhar pessoal e intransferível sobre o diverso, o obsoleto e assim, sobre a própria identidade.

Segundo Knaak (2005, p.31) “essa volta ao passado não se faz por saudosismo ou com o intuito de resgatar valores perdidos”, mas “ao voltar no tempo e na história através da citação” a atualidade propõe “a revisão, a reflexão, o questionamento do passado histórico, ou de determinado momento deste passado a partir de si mesma”.

O ser contemporâneo é constantemente tocado por informações de toda a ordem que o arrebatam ininterruptamente num processo constante de globalização o qual contribui para a formação de subjetividades cada vez mais plurais e fragmentadas, transparecendo através das mais diversas produções visuais atuais todo esse processo.

Hall (2005) define a globalização como um complexo de processos e forças de mudança nas sociedades que está contribuindo cada vez mais para o deslocamento das identidades culturais. O autor coloca que a aceleração dos processos globais resulta numa “compressão espaço-tempo” e faz com que se sinta que “o mundo é menor e as distâncias mais curtas” e “que os eventos em um

determinado lugar têm um impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância”. (HALL, 2005, p.69)

Através de tecnologias como a televisão e a internet, o sujeito atual tem a possibilidade de contatar diversas culturas, estar em vários lugares ao mesmo tempo e até mesmo tomar posse de códigos e valores não natos à sua própria cultura e a sua identidade.

Knaak (2005, p.30) coloca que a “simultaneidade temporal que a tecnologia pode nos proporcionar atualmente é a mesma que a psicanálise encontra na configuração patológica da esquizofrenia” e complementa dizendo que “como na moda e no consumo em geral, para a arquitetura e as artes, ao que parece, tudo é permitido pela pós-modernidade, sobretudo buscar no passado novidades do presente”.

O design, bem como a arte e a moda dos dias de hoje, são calcados, em alguns casos, na remodelagem ou readaptação de padrões já anteriormente utilizados em outras épocas e culturas. Jimenez (1999) infere que a moda chamada “retro” é desde a década de 70 e início dos anos 80, a sintomática de um questionamento do sentido da história e de uma desilusão quanto às utopias propostas pelo modernismo.

Sendo assim, observa-se muitas vezes, uma espécie de deslocamento das noções de tempo e de código cultural, ou como coloca Kumar (1997, p.154 – 155), “tem sido comum recuperar ou descobrir clássicos negligenciados do passado ou identificar em clássicos consagrados as sementes de formas de expressão futuras”.

Percebe-se uma hibridação de valores, conceitos e símbolos que são citados a todo o tempo pelas culturas de massa e pelas mais diversas visualidades cotidianas, criando um cotidiano plural, o qual dificulta uma percepção dinâmica das identidades culturais, especialmente ao que se refere às visualidades e produções visuais no contexto atual.

## 2.2.2 Transposição, interpretação e criação em design

Como já dito anteriormente, o design pode valer-se de diversos referenciais para constituir seu resultado final, sejam eles de ordem individual, natural, cultural ou abstrata (AQUISTAPASSE, 2001). Porém, há diversas maneiras de esses

referenciais serem utilizados a fim de chegar ao produto imaginado/projetado pelo designer.

Dentro dessa concepção podemos falar, partindo do referencial escolhido para o presente trabalho em design (no caso o motivo Paisley), em transposição, interpretação e criação, sendo que essas três instâncias partem de um ponto comum: a observação da realidade.

Definindo melhor cada uma dessas palavras, chegamos à simples significação denotativa dessas palavras, a qual refere-se a transposição enquanto o ato de transpor ou adaptar, interpretação enquanto o ato de interpretar, modificando com um olhar subjetivo e particular a realidade e criação como o ato de criar, ou inventar, construir algo único e novo.

Se analisarmos bem, em algum momento essas três instâncias se inter-relacionam, ao passo que as três envolvem uma adaptação, da mesma forma uma interpretação ou um olhar subjetivo diante da realidade e assim também uma criação, sendo que o fato de deslocar um referencial e modificar sua função primeira já é, de certa forma, criar.

Porém, o designer/produtor visual, tratando-se de um profissional que versa por criar produtos que sejam condizentes com sua cultura e seu tempo histórico, deve estar atento ao seu contexto e ao que é produzido no mesmo. Para tanto, há que se definir conceitualmente cada uma dessas terminologias dentro do trabalho em design, a fim de ler/decodificar de modo mais apurado a quantidade de referências e produções visuais a que estamos dispostos atualmente.

Wong (1998) coloca que “quando um formato é derivado da natureza ou do mundo feito pelo homem, ele é (...) de representação” e sendo assim essa “representação pode ser realista, estilizada ou quase abstrata.”

Sendo assim, a seguir defino cada uma das terminologias, dentro do entendimento da atual pesquisa em design, segundo uma aceção individual acerca das mesmas:

- **Transposição:** Entende-se por transposição, a proposição visual (desenho) que leva em conta a utilização de um determinado referencial, sem nenhuma, ou pelo menos, sem uma profunda modificação em sua formalidade/visualidade, com intuito de manter-se o mais próximo possível da referência original. Aproxima-se da cópia.

- **Interpretação:** Conceitua-se interpretação, a proposição visual (desenho) que parte de uma referência existente no mundo real e com o percurso do processo criativo bem como com as mais variadas experimentações resultantes do mesmo, é dado ao referencial um(a) olhar/visualidade bastante subjetivo(a) que beira a criação, porém não conceitua-se como tal por ainda estar deveras arraigado à referência original.
- **Criação:** A criação é conceituada como o ato ou efeito de uma produção que pode ou não partir de uma referência visual pertencente à realidade, porém não apresenta mais em seu resultado final, características formais e cromáticas diretamente referenciáveis à mesma, criando assim uma visualidade plenamente particular, sem menções anteriores.

### 2.2.3 Possíveis origens e percurso histórico do motivo *Paisley*

Percebendo holisticamente seu percurso, o motivo *Paisley* possui uma história de apropriações dentro de diversas culturas orientais e ocidentais, as quais deram-lhe diversas significações e formas de representação, de acordo com as tecnologias disponíveis, materiais e signos de relevância cultural para cada época. Porém, há muita discussão acerca da verdadeira origem e significado deste popular formato.

De acordo com a Nova América Têxtil, o desenho proposto possui seus primeiros exemplares ainda no Oriente Médio, produzidos na Pérsia e na Babilônia, onde era conhecido por *Boteh* ou *Árvore da Vida* (Figura 5) e possivelmente teria sua fundamentação no fruto da tamareira, a tâmara, representando a importância religiosa, social, cultural e econômica desse vegetal para a cultura citada. (*in*: <http://www.novaamericatextil.com.br>)



**Figura 5:** Exemplo de motivo “Boteh” produzido na Pérsia.  
Fonte: <http://www.woltextapijten.com>

Na cultura indiana, seu desenho teria como referência a representação do fruto popularmente chamado manga (*Mangifera indica L.*) sendo este originário e, por sua vez, símbolo oficial da Índia. O *Cone de Caxemira*, ou *Cachemire* (Figura 6) como era conhecido nesse país, foi amplamente tecido dentro de motivos florais, em lãs da região de Caxemira, apresentando grande popularidade na história dos têxteis. (*in*: <http://www.novaamericatextil.com.br>)



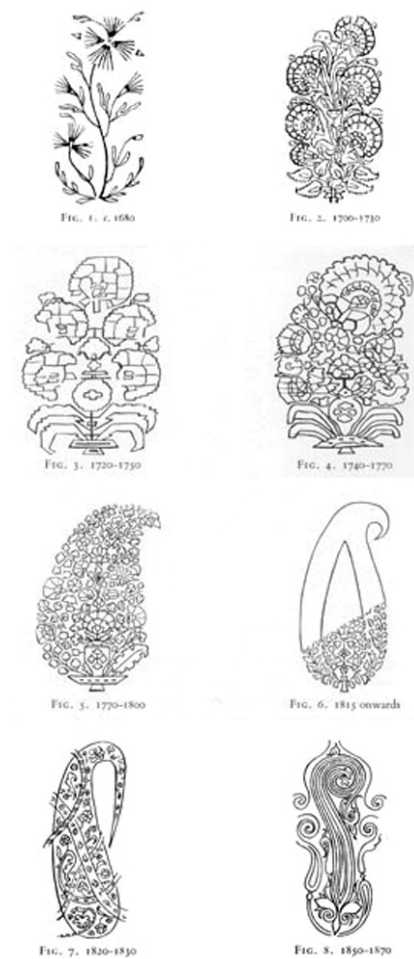
**Figura 6:** Exemplo (detalhe) de xale indiano utilizando como ornamentação o “cone de caxemira”.  
Fonte: <http://www.victoriana.com>

Portanto, considera-se a princípio que o motivo teria para essas duas culturas, um sentido simbólico referente às questões ligadas à fertilidade, pois como coloca Cirlot (1984), no simbolismo tradicional, o fruto equivale ao ovo, o qual tem em seu centro o germe que representa a origem da vida.

Ainda no final do século XVIII e início do século XIX, com o advento da Revolução Industrial, esse motivo fora apropriado e modificado/adaptado também pelos ingleses e escoceses da cidade de Paisley, onde inclusive adquiriu este nome pelo qual é conhecido até hoje (O'HARA, 1992). Mirow (1989), no prefácio de seu livro *Paisley Designs* coloca que

The Paisley motif derives its name from the town of Paisley in Scotland, where, in the nineteenth century, machine-woven woolen shals were manufactured to imitate the luxurious extremely expensive Indian shawls that were imported from Kashmir.

Na época (século XIX), os únicos desenhos utilizados para ornamentar as tecelagens escocesas e inglesas eram inspirados em livros de botânica e com isso as indústrias começaram a adaptá-los aos motivos dos tecidos trazidos pelos soldados que voltavam das guerras no oriente (Figura 7) e tecê-los em grandes xales, fazendo com que o motivo *Paisley* se popularizasse em toda a Europa e posteriormente no mundo. (in: <http://www.victoriana.com>)



**Figura 7:** Adaptação e transformação do motivo indiano “Cachemire” pelos escoceses e ingleses no século XIX  
 Fonte: <http://www.victoriana.com>

O’Hara (1992, p.199), relata que “como os xales de caxemira da Índia entraram em moda, as indústrias de Paisley adaptaram o motivo cônico tecendo-o em grandes xales (...). Esse padrão específico ficou conhecido como Paisley e foi



usado principalmente em xales e robes no séc. XIX e no início do séc. XX. Na década de 80, o Paisley voltou à moda (...)" (Figura 8).



**Figura 8:** Exemplo de xale inglês de seda utilizando o motivo Paisley em sua ornamentação – Séc. XIX  
Fonte: <http://www.vintagetextile.com>

Para os escoceses e ingleses, o motivo cônico, ou “*pine cone*” como era chamado por eles, tinha origem na forma da pinha, flor do pinheiro. Portanto, ainda que com outra inspiração, o motivo ainda carregava uma simbologia muito próxima à indiana, já que o pinheiro, como colocam Chevalier e Gheerbrant (1998), é no Extremo Oriente um símbolo de imortalidade.

Podemos encontrar ainda esse formato ornamentando os têxteis e as mais diversas superfícies produzidos em Norwick, Edimburg, Lyon, Paris e Viena (*in*: <http://www.victoriana.com>) no século XVIII e nos mais diversos países até a atualidade. Muitas são as teorias para a verdadeira origem e significado deste formato, porém o que se sabe é que sempre foi amplamente aceito pela humanidade, adquirindo significados distintos de uso, de acordo com cada cultura a

utilizá-la. Nos dias de hoje esse motivo também é encontrado em produtos de toda a espécie (Figura 9 – a; b; c;).



**a**

Fonte: <http://co-opones.to>



**b**

Fonte: <http://party-watch.blogspot.com>



**c**

Fonte: <http://www.housetohome.co.uk>

**Figura 9:** a, b e c são exemplos de utilização contemporânea do motivo *Paisley*, nos mais diversos produtos.

Como podemos perceber, com o exemplo da readaptação do motivo *Paisley*, as criações atuais rememoram estilos e motivos de outras épocas e culturas utilizando-os em diversos produtos e interpretando-os de muitas formas, conforme o tempo histórico, a cultura local e as tendências do momento.

## 2.3 O Xale para moda feminina

### 2.3.1 Porque nos vestimos? A roupa como cultura e território

...tudo envolve o corpo, o maquia, o ressignifica, do estético/estésico ao social, a superposição das duas estâncias levam ao parecer/ser, o sentir bem...esse corpo camuflado, protegido, coberto, enobrecido, cria um estado de comunicação, pois o sujeito/corpo ornado é possuído pela roupagem/vestimenta e torna-se um 'sedutor' (...)! Esse corpo atrai o olhar dos outros...imaginado, real ou fantasiado do que é o ser...pura construção de sentido! (Demetresco *apud* CASTILHO & MARTINS, 2005, p.16)

Ao observarmos a formação e a história dos diversos povos, percebemos hábitos, crenças, valores e ideologias que corroboram num grande conjunto característico, passado de geração para geração, ao qual chamamos *cultura*.

Dentro desse complexo de tradições, estão também suas produções materiais, ou artefatos, que nos ajudam a decifrar os usos e costumes que participam de seu *imaginário* e que podemos chamar de *cultura material*.

Segundo Cuche (2002, p.9-10)

O longo processo de hominização, começado há mais ou menos quinze milhões de anos, consistiu fundamentalmente na passagem de uma adaptação genética ao meio ambiente natural a uma adaptação cultural.

Reafirmando esse pensamento, diz-se que, das primeiras necessidades que o ser humano teve sobre a terra, foi vestir seu corpo nu. Primeiramente cobriu-se com a própria vegetação e com peles de animais, depois desenvolveu a tecelagem e a costura, as quais proporcionaram que criasse têxteis melhor elaborados os quais além de proteger sua fragilidade frente ao mundo, constroem conjuntos de signos que transmitem crenças e valores.

Jones (2005) coloca que se analisarmos atentamente a história dos usos e costumes de diferentes sociedades, envolvendo pois a moda, das mais antigas às mais atuais observa-se a utilização de roupas para transmitir informações culturais.

A autora ainda compara a roupa e a moda às demais linguagens humanas, colocando que podemos a partir das mesmas concluir quem são, a que cultura pertencem, ou ainda quem querem 'parecer ser' seus usuários.

Com o passar do tempo, além de utilizar seu vestuário somente como proteção, o ser humano começou a adaptá-lo ao clima em que vivia, às tradições que cultivava e especialmente ao que acreditava como certo ou verdadeiro e ao que poderia contribuir com seu semelhante até as próximas gerações, transparecendo através dos mesmos sua identidade e assim sua cultura.

Acerca desse assunto, Barnard (2003, p.64) relata que

indumentária e moda, como comunicação, são fenômenos culturais no momento em que a própria cultura pode ser entendida como um sistema de significados, como as formas pelas quais as crenças, os valores, as idéias e as experiências de uma sociedade são comunicadas por meio de práticas, de artefatos e instituições. (...) são, pois, constitutivas daqueles grupos sociais, e das identidades dos indivíduos no interior daqueles grupos (...)

Jones (2005) relata em seu livro *Fashion Design – manual do estilista*, baseada em diversos teóricos, as principais funções práticas das roupas, as quais apresenta-se a seguir uma breve síntese de cada uma. São elas:

- A **utilidade**: as roupas precisam ser úteis, duráveis e práticas, protegendo o corpo do clima e dos perigos do meio ambiente, bem como garantindo o conforto necessário para as tarefas árduas do dia-a-dia.
- A **decência**: as leis morais da maioria das sociedades exigem a utilização de vestuário adequado, a fim de cobrir a nudez do corpo, ou ainda imperfeições, entendendo que o conceito de decência e imperfeição é relativo de cultura para cultura, de tempos em tempos, ou até mesmo de indivíduo para indivíduo.
- A **indecência (atração sexual)**: as roupas podem ter o intuito de mostrar, ao contrário de velar, valorizando os atrativos sexuais de um indivíduo e contribuindo para sua erotização.
- A **ornamentação**: os adornos utilizados por um indivíduo podem, além de valorizar seus atrativos físicos, afirmar sua criatividade e o diferenciar em seu grupo ou cultura.

- A **diferenciação simbólica**: na hierarquia social, a vestimenta pode ser utilizada como um elemento diferenciador entre classes sociais, profissões, filiações religiosas, entre outros.
- A **filiação social**: a roupa pode ser utilizada com o intuito de o indivíduo ser aceito ou incluído na sociedade, porém, frequentemente tem a serventia de negar totalmente seu grupo social ou a própria moda (por exemplo, os *punks*).
- O **auto-aprimoramento psicológico**: frequentemente a roupa é utilizada como meio de afirmação da própria identidade, sendo que, embora os indivíduos esforcem-se para estar inclusos na sociedade através de seu vestuário, dificilmente querem estar vestidos exatamente iguais à seus pares.
- O **modernismo**: a vestimenta é utilizada, em algumas partes do mundo, para expressar um sentimento de modernidade, ao passo que o sujeito esforça-se a fim de utilizar os estilos mais atuais, tentando parecer estar à frente de seu tempo.

Cabe assim considerar que as funções básicas de utilização do vestuário citadas acima, não são estanques, portanto, não possuem uma ordem fixa e, muitas vezes, se inter-relacionam ou ainda anulam umas às outras.

Sabe-se que a roupa tem múltiplas funções, entre elas ‘mascarar’ e demarcar identidades, definindo-se muito além de uma simples proteção, como um signo ativo ou não-neutro, capaz de configurar para seu usuário, um particular território.

Augé (1994, p.58) coloca que “pode-se imputar esse efeito mágico da construção espacial ao fato de que o próprio corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras (...)”, ou seja, ele pode ser “pensado como um território”. Partindo da idéia de que a roupa tem como função primordial revestir o corpo, inevitavelmente também podemos percebê-la dessa forma, com suas características culturais específicas, suas peculiaridades identitárias que definem e até certo ponto rotulam seu usuário.

Nesse sentido, Villaça (2007, p. 142), infere que

A aderência ao corpo mais evidente é certamente roupa: embalagem que vela e desvela, simula e dissimula. Fisicamente autônoma, ela é, entretanto, intimamente ligada ao corpo do qual recebe odores e calor e ao

qual oferece um estatuto. O tecido cortado ou drapeado torna-se imagem no momento em que é vestido.

Portanto, a roupa (re)significa o corpo constantemente, estabelecendo um fluxo de troca e uma negociação contínua entre cheio/vazio, esconder/mostrar, construir/destruir, estar/não estar. O corpo precisa da roupa e a roupa só existe em função do corpo.

Por fim, definindo a roupa como um dos elementos que assumem grande relevância na constituição identitária dos sujeitos pertencentes a um determinado contexto e, dessa forma, percebendo-a como um signo cultural repleto de valores e peculiaridades específicas que permitem o homem, nos diferentes períodos históricos comunicar-se com seus pares, demarcar sua presença e explorar suas vivências, podemos entendê-la como um território que oferece fronteiras significativas na relação sujeito<>identidade<>contexto<>território.

### 2.3.2 A moda feminina contemporânea – séculos XX e XXI

A moda, assim como outros segmentos da sociedade, enquanto fenômeno cultural e constituinte da cultura material de um povo, reflete em seu apanhado de conexões criativas (conscientes e inconscientes) os processos sociais e culturais, os acontecimentos e o pensamento de cada época. A forma como uma sociedade se veste, diz muito acerca de si ou de sua identidade, num processo de contraste entre o *eu* e o *outro*.

A moda pode ser observada enquanto a imagem que queremos passar acerca de nós mesmos, em diversas circunstâncias e condições históricas, formulando para tais, conexões que vão além da simples materialidade da roupa ou de sua aparência superficial, mas conceituam um determinado significado para cada época.

Pollini (2007) coloca que, embora a humanidade sempre tenha se vestido e demonstrado através de suas vestes sua cultura, podemos tratar a moda dentro de seu significado atual somente a partir de processos ocorridos entre o final da Idade Média, por volta da segunda metade do século XIV e a Revolução Industrial no século XIX, por inúmeros fatores sociais, econômicos, identitários, entre outros, mas especialmente pelo fato de o mesmo ter parado mais para pensar na estetização de

si, de seu corpo e em sua *individualidade*, palavra de ordem quando discutimos moda, especialmente no mundo contemporâneo.

Segundo Braga (2004), um dos primeiros e principais acontecimentos responsáveis por mudar de vez a história da moda, foi o surgimento da *Alta Costura*<sup>11</sup>, com Charles Frederick Worth (1825-1895), no final do século XIX. O autor coloca ainda que “foi nesse período que a moda encontrou uma grande maneira de se modificar”, visto que a burguesia industrial ficava cada vez mais rica e “o aspecto visual das roupas dessa nova classe era muito semelhante àquele da nobreza e da aristocracia”.



**Figura 10:** Vestido de Charles Frederick Worth;  
O surgimento da *Alta Costura*.

Fonte: <http://www.heavenofgowns.com>

Pollini (2007) coloca que, posteriormente, entre os séculos XX e XXI, a sociedade, a moda e especialmente a moda feminina – objeto deste estudo – passaram por inúmeras transformações em sua configuração, retratando as novas funções ocupadas pela mulher na sociedade, muito mais ativas e conscientes perante seu contexto. Podemos citar Paul Poiret (1879-1944) como ícone dessas primeiras mudanças por libertar definitivamente a mulher dos apertados espartilhos e criar roupas leves que mudaram a silhueta feminina e assim, a história da moda.

---

<sup>11</sup> Conforme Pollini (2007, p.38) “a Alta Costura surgiu quando o profissional responsável pela execução das roupas passou, então, a realizar seu trabalho de acordo com sua própria concepção de elegância.”



**Figura 11:** Paul Poiret;  
A libertação do espartilho

Fonte: <http://anaclaragarmendia.blogspot.COM>

Essas transformações se iniciam, segundo Braga (2004), com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a mulher desenvolvendo atividades que até então eram detidas somente por homens. Para tanto, precisava libertar-se dos espartilhos e dos longos vestidos armados e extremamente acinturados, não próprios para as inúmeras tarefas do dia-a-dia. Como podemos perceber, esse momento na história e na própria moda, foi decisivo para construirmos a concepção contemporânea que temos acerca da mulher e de seu vestuário.

Um dos principais nomes que podemos citar nessa época é o de Gabrielle “Coco” Chanel (1883-1971), a qual, como coloca Braga (2004, p.71), inovou consideravelmente esse período costurando *tailleurs* de *jersei*, tecido que era utilizado até então somente para a fabricação de *lingeries*.



**Figura 12:** Gabrielle “Coco” Chanel  
Fonte: <http://www.britannica.com>



Após esse momento, analisamos diversos eventos que, somados uns aos outros através das décadas, construíram a concepção contemporânea que temos acerca da moda.

Pollini (2007) iniciando pela década de 1920, com a grande influência da dança (*Jazz, Charleston*), as diversas descobertas científicas e a crise da bolsa de valores de Nova York em 1929, faz uma ampla explanação acerca dos principais acontecimentos do século XX que culminam na moda que conhecemos hoje, com suas múltiplas propostas.

A autora (POLLINI, 2007) coloca que o início do pensamento da moda enquanto conceito e espetáculo pode ser sugerido na década de 1930, unindo referências dos movimentos artísticos *Dada* e *Surrealismo* com a estilista Elsa Schiaparelli (1890-1973), bem como referencia-se à escassez de matéria prima enfrentada pela Segunda Guerra mundial (1939-1945) como responsável pela produção de roupas com materiais alternativos durante a época.

Segundo Braga (2004) os anos 1950 são fortemente influenciados pelo retorno da veste acinturada com o *New Look* de Christian Dior (Figura 14). E posteriormente, as descobertas espaciais, os *hippies* e os *punks* dos anos 1960 e 1970, trazem a minissaia e as roupas customizadas que são ícones a serem lembrados na construção do estilo da época.

A década de 1980 com muito brilho e exuberância e os anos 1990 com referência direta à Aids, a crescente globalização e a multiplicidade de estilos nas ruas e, da mesma forma, nas passarelas corroboram na iniciação de uma moda cada vez mais múltipla e plural, onde as fronteiras estilísticas transitam por diversos campos do conhecimento (POLLINI, 2007).



**Figura 13:** Vestido da estilista Elsa Schiaparelli com referência no movimento Surrealista.  
Fonte: <http://www.arttattler.com>



**Figura 14:** O *New Look* de Christian Dior; Anos 50.  
Fonte: <http://modaeestiloonline.blogspot.com>



**Figura 15:** Colete com referência nos punks (anos 70) de Vivienne Westwood.  
Fonte: <http://veja.abril.com.br>

Pollini (2007, p.80) diz que “o fim do século XX elegeu o múltiplo como sua essência e tornou evidente que não existe uma ‘moda universal’, um estilo único a ser seguido” e complementa colocando que muitos estilos convivem juntos, onde “elementos de raízes históricas, étnicas e estéticas diferentes são combinados de maneira pessoal, e o importante é que o conjunto manifeste a personalidade do usuário”.

Todas essas referências desencadeiam uma moda contemporânea mediada pelo hiperconsumo e pela mudança desenfreada, que está ligada não só à roupa, mas à própria atitude ou à forma de pensar. Atualmente encontramos diversas propostas estéticas coexistindo juntas, sem que haja o apego às verdades absolutas na forma de se vestir. Como coloca Pollini (2007), assim como a Revolução Industrial (séc. XIX) contribuiu definitivamente para construir o conceito contemporâneo que temos de moda, a atual Revolução Tecnológica questiona seu papel na sociedade atual, trazendo discussões do âmbito ético e ecológico.



**Figura 16:** Moda contemporânea  
André Lima; SPFW 2004  
Fonte: <http://modasemfrescura.wordpress.com>

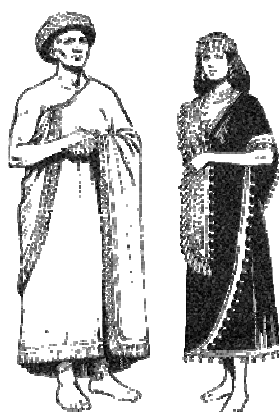


**Figura 17:** Moda contemporânea  
Jum Nakao; *A costura do invisível* / 2004.  
Fonte: <http://rebobine.files.wordpress.com>

Nas figuras 16 e 17, podemos observar dois exemplos de criadores de moda brasileiros que reforçam o que é destacado por Pollini (2007) acerca da moda contemporânea. André Lima (Figura 16), com suas múltiplas referências em diversas culturas e etnias (nesse caso em específico, onde o estilista trabalha com o candomblé baiano e os samurais japoneses), as quais resultam em criações de caráter híbrido no que diz respeito aos referenciais, porém com raízes fortes brasileiras pelas cores e exuberância da coleção, bem como Jum Nakao que, nessa coleção, parte do caráter conceitual da moda para questionar a sociedade atual de consumo e a efemeridade da própria moda.

### 2.3.3 O xale: proteção e luxo na mesma peça

Os xales são peças bastante antigas. Sabe-se que os babilônios (2000 a.C.), assírios (1300 a.C.) e posteriormente hebreus (1000 a.C.) já tinham por vestimenta principal túnicas e xales (KÖHLER, 1993). Köhler (1993) comenta que uma longa estola com franjas ou um cachecol eram utilizados como insígnia de distinção social entre as sociedades assírio-babilônicas.



**Figura 18:** Indumentária assírio-babilônica.  
Fonte: <http://deborixsoares.buzznet.com>

Segundo a Nova América Têxtil, na Índia, os famosos xales de caxemira eram feitos de uma lã extremamente fina, obtida a partir do pelo de cabras selvagens originárias do Tibet e estes eram utilizados somente por homens, chegando à Europa no final do século XVII através dos soldados britânicos e franceses que voltavam de guerras no oriente. (*in*: <http://www.novaamericatextil.com.br>)



**Figura 19:** Detalhe de xale de cachemira da Índia – Séc. XIX  
 Fonte: <http://www.uri.edu>

O'Hara (1992, p.291 – 292) define esta peça como “pedaço de tecido quadrado ou retangular usado em volta dos ombros e amarrado frouxamente sobre o busto” e ainda coloca que “no Reino Unido os centros de Norwik e Paisley produziram inúmeros modelos de xales durante o século XIX”. A autora menciona os pequenos xales de seda do início de 1800, as compridas e estreitas estolas das décadas de 1830 e 1840, bem como os enormes xales de 1850 e 1860 que precisavam cobrir a enorme *crinolina*<sup>12</sup>. Xales decorados com o motivo *Paisley* foram muito usados durante todo o século XIX.



**Figura 20:** Grande xale destinado a cobrir a crinolina – Inglaterra, 1865.  
 Fonte: <http://www.victoriana.com>

<sup>12</sup> Na década de 1840, a crinolina era uma pequena anquinha feita de crina. Durante 1850, surgiu a crinolina de armação, feitas de arcos de aço. Ela produzia saias extraordinariamente rodadas. O estilo foi divulgado pela imperatriz Eugênia, e as mulheres européias seguiram-na. Por volta de 1865, o formato mudou para achatado as saias na frente e produzir volume atrás. (*in*: <http://www.modasite.com.br/c.htm>)

Köhler (1993) coloca que entre o final do século XVIII e início do século XIX, encontramos diversos tipos de xales e mantas para aquecer o corpo e até mesmo como objeto de ostentação. O autor relata ainda que por volta de 1800 entraram em moda grandes xales retangulares que mediam por volta de cinco metros de largura por oito de comprimento e eram confeccionados de tafetá, musselina ou crepe e em geral de cor branca. O autor ainda cita alguns xales de dimensões menores, confeccionados de caxemira oriental, utilizados pelas mulheres ricas e outros conhecidos por “xales longos”, os quais tinham de cinco a seis metros de comprimento por um de largura.

Braga (2004) menciona os xales como importante acessório de vestuário feminino durante o Romantismo, no século XIX. O autor relata que os xales nessa época costumavam cobrir os ombros, o colo e as enormes mangas dos vestidos. Segundo ele, a partir daí, os xales continuaram constantemente em moda, com ênfase principalmente até meados do século XIX, variando tamanho, material e feitura, porém sempre acompanhando as tendências, protegendo o corpo e incrementando o visual.



**Figura 21:** Exemplos de xales produzidos atualmente - *Tarsian & Blinkley*  
Fonte: <http://www.tarsian.com>

Atualmente, segundo o que podemos observar (Figura 21), encontram-se no mercado xales variados, confeccionados com diversas técnicas como tecelagem, estamparia, bordados, entre outras, oferecendo muitas possibilidades ao público feminino que os utiliza em todas as idades, tanto durante o dia como a noite, para diversas ocasiões.

### 3. PROCESSO CRIATIVO

#### 3.1 Metodologia projetual

Considerando que a presente investigação teve por propósito criar um produto que além de funcional, traga reflexões estéticas e *comunicacionais*<sup>13</sup>, bem como seja inovador e congruente com o design têxtil atual, é de grande importância que estejamos refletindo também sobre o processo criativo empregado para alcançarmos esses objetivos.

Salles (1998), discutindo o processo criativo, menciona-o como uma atividade ampla a qual é caracterizada por uma seqüência de gestos, buscando a formação e a transformação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado, ou “processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (Salles, 1998, p.27).

A metodologia projetual utilizada na criação dos xales para moda feminina a partir da remodelagem do motivo *Paisley*, foram baseados no entrecruzamento de duas metodologias: a ferramenta criativa *Painel Visual* proposta por Mike Baxter (2000) e as *Fases do Processo Criativo* propostas por Luiz Vidal Negreiros Gomes (2001).

Segundo Baxter (2000, p.190) “os produtos devem ser projetados para transmitir certos sentimentos e emoções” e, sendo assim, “isso pode ser conseguido construindo-se diversos painéis de imagens visuais” que orientem o designer e sua equipe na concepção dos projetos que se deseja executar. Basicamente utilizam-se três tipos de *Painel Visual*. De acordo com o autor, são eles

- 1) O *Painel de estilo de vida*, onde apresentam-se os valores pessoais e sociais do consumidor, o tipo de vida do mesmo, bem como outros tipos de produtos utilizados por este.
- 2) O *Painel da expressão do produto*, onde aparece basicamente uma síntese do estilo de vida dos consumidores, bem como a emoção que o produto transmite ao primeiro olhar ou ainda o “sentimento do produto” propriamente dito, sem necessariamente se referir às características específicas do mesmo.

---

<sup>13</sup> Terminologia utilizada por Bürdek (2006).

- 3) E o *Painel do tema visual*, onde busca-se uma ampla fonte de formas visuais que orientem a execução do projeto.

No caso da atual pesquisa, foram criadas três linhas e seus respectivos painéis que constituem a coleção de xales para moda feminina com referência no motivo *Paisley*. A linha de verão *Paisley Mangífera*, com referência no fruto popularmente chamado 'Manga' (*Mangífera índica L.*) – referencial utilizado pela cultura indiana; a linha de inverno *Paisley Araucária*, com referência na 'pinha' (*Araucária augustifolia*) – referencial utilizado pela cultura escocesa; e uma terceira linha, criada posteriormente, utilizando uma *hibridação*<sup>14</sup> dos referenciais das linhas anteriores, a qual não possui estação de uso específica.

Embora as três linhas apresentem suas peculiaridades e características conceituais bem definidas, elas fazem parte de uma única coleção e se complementam de alguma forma, portanto, foi necessária a confecção de painéis que trouxessem palavras, imagens, cores, entre outros elementos que explicitassem as mesmas. Adiante, os painéis construídos para o presente estudo serão apresentados, demonstrando como ocorreu sua construção e a influência dos mesmos no trabalho.

Gomes (2001) coloca que o conhecimento do processo criativo, durante a elaboração de projeto de produtos, é fundamental e leva o *desenhador* a “adquirir maior consciência e controle dos caminhos que sua mente percorre, quando ele percebe a necessidade de resolver um dado problema projetual” (GOMES, 2001, p.65).

Segundo esse autor, as fases do processo criativo transcorrem na seguinte ordem e consistem em:

- 1) **Identificação:** Problematização e definição dos objetivos do projeto; Contextualização do produto que se pretende trabalhar, a fim de identificar possíveis problemas, propondo melhoras;
- 2) **Preparação:** Início da busca de possíveis soluções para os problemas propostos. Análise denotativa (significado literal) e conotativa (revisão de literatura) de termos pertinentes ao projeto, bem como estudo do percurso histórico e estado-da-arte do produto em questão;

---

<sup>14</sup> O termo *hibridação* adentra esta investigação em seu sentido denotativo que, conforme Ferreira (1999) significa o “cruzamento fecundo entre indivíduos diferentes na variedade ou na espécie”. Nestes termos, o *desenho híbrido* é resultante do cruzamento entre os esboços anteriores com referência na *manga* e na *pinha*.

- 3) **Incubação:** Momento de, involuntária ou voluntariamente, descansar e procurar outras tarefas com intuito de, a partir do que já foi analisado até então, deixar o inconsciente buscar soluções;
- 4) **Esquentação:** Início de alguns esboços, estudos e esquemas, demonstrando graficamente a proposta do projeto;
- 5) **Iluminação:** Encontro da alternativa mais adequada para viabilização do projeto. Confecção do leiaute final para o produto;
- 6) **Elaboração:** Prototipagem. Elaboração do produto, propriamente dito.
- 7) **Verificação:** Reflete-se sobre a qualidade das técnicas empregadas para execução do produto e se o mesmo atende às propostas iniciais do projeto.

A partir disto propus, num primeiro momento, alguns passos metodológicos do processo criativo para desenvolver o presente trabalho, os quais estão indicados a seguir, destacando-se que os itens foram condensados em relação aos anteriores, para adaptarem-se melhor a esta investigação, porém ainda conservam aqueles citados anteriormente. Sua ordem não seguiu rígida, podendo ser modificada e/ou ampliada conforme o percurso e a necessidade da pesquisa:

- 1) Iniciei a pesquisa e seu processo criativo com um levantamento visual do motivo *Paisley* e do produto proposto, no caso o xale, analisando como os mesmos apresentaram-se no decorrer da história até a atualidade, bem como as possibilidades referenciais para o desenho dos objetos pesquisados.
- 2) Após o primeiro passo, levando em conta o levantamento visual proposto na primeira etapa, analisei e selecionei alguns dados mais expressivos a serem trabalhados. Avaliei significativamente como o motivo *Paisley* comportava-se nos sistemas visuais em que se apresentava bem como alguns xales propostos no mercado atualmente.
- 3) De acordo com as análises, defini o público alvo para a criação da coleção, propus conceitos para o produto e de que forma desejava que ele estivesse interagindo com o usuário (painéis semânticos). Defini concepções visuais para transmitir essas idéias, determinando as linhas para a coleção, a cartela de cores a ser utilizada, iniciando alguns esboços e propondo algumas idéias de materiais para a posterior confecção dos xales.



- 4) Finalmente iniciei as primeiras proposições visuais bem como alguns leiautes do produto em questão, levando em conta a proposta de remodelar o motivo *Paisley* para o design têxtil contemporâneo. Nesse momento tive de forma clara os materiais e as técnicas a serem utilizadas para a posterior prototipagem das peças, através de testes realizados com antecedência, a fim de verificar a viabilidade de produção das mesmas.
- 5) Neste último momento realizei os protótipos propriamente ditos, além de possíveis modificações as quais eram necessárias.

A seguir, descreverei cada passo com mais clareza, demonstrando como ocorreu a remodelagem do motivo *Paisley* dentro dessa investigação e, a partir desta, a criação dos xales para moda feminino.

### **3.2 Escolhendo os referenciais e definindo as linhas da coleção**

Como já citado anteriormente, o primeiro passo dentro do processo criativo desta investigação, deu-se dentro de um *levantamento visual*<sup>15</sup>, buscando analisar como o motivo *Paisley* e os xales apresentaram-se em alguns momentos marcantes de sua história, até a atualidade.

Constatee portanto, que o motivo proposto prestou-se à decoração das mais variadas superfícies, não só no passado, mas especialmente na contemporaneidade e que baseou-se em diferentes referenciais em cada cultura em que fora utilizado, porém, sempre de ordem orgânica, em meio a representações bastante saturadas de elementos e com profundas referências em elementos naturais.

Da mesma forma o xale, desde as civilizações antigas até a atualidade, nos momentos em que aparece com maior força, fora amplamente utilizado tanto para proteção como para diferenciação social e fora confeccionado das mais diversas formas, formatos e dimensões, lisos (simplesmente tecidos) ou estampados, com as mais diversas técnicas e materiais.

Diferentemente de algumas pesquisas/produções no universo da moda e do design, as quais baseiam-se em uma ampla pesquisa de *tendências*, para posteriormente ocorrer a criação em si das peças, a atual investigação teve sua concepção *estilístico-formal* dentro de seus próprios referenciais, não obstante ao

---

<sup>15</sup> O levantamento visual prestou-se a compor as figuras apresentadas na Tessitura Teórica desta monografia, descrita em seu capítulo dois.

mercado atual, porém com uma compreensão de projeto diferenciada, na medida que não obedeceu rigidamente às convergências atuais no que diz respeito ao produto proposto, mas em concepções análogas às utilizadas dentro do próprio processo criativo.

A definição do público alvo para a coleção constituiu parte importante na investigação, tendo em vista que a criação de um produto em design sempre tem a objeção de interagir com a sociedade, solucionando problemas de ordem funcional, estética e/ou comunicacional.

Para tanto, construiu-se primeiramente, de acordo com a ferramenta criativa proposta por Baxter (2000), um Painel Visual que trouxesse o estilo de vida do usuário do produto proposto (Figura 22), juntamente com sua definição que consiste em: *Mulheres de 25 anos em diante, classe média/alta, bem sucedidas, trabalham fora, independentes, casadas ou não, contentes com sua aparência. Utilizam o xale como um acessório para incrementar seu visual e emoldurar sua beleza. Procuram peças diferenciadas, requintadas e podem pagar um alto custo por isso. Embora estejam sempre bem informadas acerca das tendências de moda, pensam que seu estilo é único e autêntico e para tanto, não seguem as mesmas de forma inflexível.*

O painel ainda contém, conjuntamente com imagens de possíveis consumidoras para o produto proposto, objetos que se inter-relacionam esteticamente e que poderiam compor visualmente ao que se instituiu para o 'estilo de vida' do público alvo.



**Figura 22:** Painel visual demonstrando o *estilo de vida do público alvo* para a coleção.

A escolha dos referenciais para o trabalho ocorreu baseada nos mesmos utilizados pelas culturas indiana e escocesa, constituindo num primeiro momento, duas linhas, referentes respectivamente às estações do ano verão e inverno, a fim de compor a coleção de xales.

Portanto, a **manga** (*Mangifera indica* L.), referencial utilizado pela **cultura indiana**, com uma cartela de cores quentes amenizadas por tonalidades frias, formas leves, orgânicas e femininas constitui a linha de **verão Paisley Mangífera**. Essa escolha deu-se especialmente pelo fato do Brasil (país sede da pesquisa) ser um país tropical onde há uma relevante produção dessa fruta.

A **pinha** (*Araucária augustifolia*), referencial utilizado pela **cultura escocesa** durante a revolução industrial, com uma cartela de cores quentes, formas mais geométricas e rústicas, constitui a linha de **inverno Paisley Araucária**. A escolha dessa espécie deu-se pelo fato do Rio Grande do Sul (estado sede da pesquisa) possuir uma relevante produção da mesma em seu território.

A partir da escolha dos referenciais, selecionei algumas imagens que considere esteticamente interessantes de acordo com critério de forma, textura e ampla cartela de cores oferecida pelo ambiente onde os referenciais apresentavam-se, além de boas possibilidades para servirem de base no momento das experimentações estéticas e das proposições visuais. Da mesma forma, procurei fotografar e registrar através do *scanner* a manga e a pinha, bem como suas partes separadamente, onde pude observar com mais atenção os elementos que avalei como importantes para a investigação e para a conceituação das linhas e da pesquisa plástica.

A seguir apresentam-se os dois painéis do tema visual (Figuras 23 e 24) utilizados para a criação das linhas da coleção. O primeiro, onde pode-se observar a dissecação do caroço da manga, as flores, folhas e respectivo fruto, bem como um desenho linear do motivo *Paisley* utilizado na cultura indiana ao fundo. O segundo, onde pode-se observar a pinha em diversos ângulos, o pinhão, o espinho e ao fundo uma textura de carácter rústico que, da mesma forma serviu como referência para criação.



Figura 23: Painel de *tema visual* para a linha de verão Paisley *Mangífera*.



Figura 24: Painel de *tema visual* para a linha de inverno Paisley *Araucária*.

### 3.3 Remodelando o motivo *Paisley*

#### 3.3.1 Experimentações estéticas a partir dos referenciais

Nesta fase iniciei, a partir das imagens (referências) escolhidas, as mais diversas experimentações estéticas utilizando várias técnicas e materiais tais como caneta hidrocor, lápis de cor, colagem de papel colorido recortado, tinta, estêncil, giz de cera, entre outros, sempre observando a própria forma do referencial (manga ou pinha), bem como as formas que interagem com as mesmas em seu ambiente de origem (Figuras 25 e 26).

Num primeiro momento (pesquisa formal) não me preocupei em criar os módulos pensando em sua repetição para posterior estampagem, nem mesmo em ‘induzir’ o formato específico *Paisley* na construção gráfica dos desenhos, mas, tive o intento de propor visualmente as diferenciações estéticas e conceituais às quais tinha me proposto na etapa anterior, dentro das linhas da coleção, das estações do ano a que se prestavam as mesmas e de sua cartela de cores.



**Figura 25:** Prancha de estudos formais – Paisley *Mangífera*.



**Figura 26:** Prancha de estudos formais – Paisley Araucária.

### 3.3.2 Conceituando as linhas da coleção

#### 3.3.2.1 Linha *Paisley Mangífera* – A árvore da vida

A proposta conceitual desta linha de verão esteve baseada na cartela de cores da manga e de seu ambiente que proporcionam tonalidades quentes e vibrantes, amenizadas por cores frias.

A textura suave de sua casca, bem como as formas orgânicas, lineares e algumas transparências encontradas no momento da dissecação de seu caroço, e na observação de sua flor, fizeram-me optar por tecidos e aviamentos para o acabamento das peças, com algum brilho, leves e transparentes, como o *Shantung* e o *Chifon*, no caso dos tecidos e o *marabu*, a *renda jabô* e os *pingentes de contas*, no caso dos aviamentos, propondo assim uma linha ousada e sensual.

O conceito norteador desta linha esteve pautado na idéia da “Árvore da Vida”, tendo em vista os primórdios do motivo *Paisley*, ainda no império Babilônico, onde o mesmo carregava tal simbologia (Figuras 27 e 28).



**Figura 27:** Painel de expressão do produto nº1 – Paisley *Mangifera*.



**Figura 28:** Painel de expressão do produto nº2 – Paisley *Mangifera*.

### 3.3.2.2 Linha *Paisley Araucária* – A eternidade

A proposta conceitual desta linha esteve baseada na cartela de cores com diversas tonalidades de verde, cores quentes e neutras, bem como as formas orgânicas, porém rústicas e geométricas encontradas na estrutura da pinha.

As texturas ásperas e aveludadas encontradas em sua dissecação culminaram na proposta de uma linha sofisticada e aconchegante, que traz tecidos mais pesados como a *Malha de Veludo*, o *Renova* e o *Botonê*, bem como forros igualmente estampados, acabamento com barrado de tecido e pingentes que lembram artigos de decoração.

O conceito que norteou esta linha esteve baseado na idéia de “Eternidade”, tendo em vista o referencial utilizado pelos escoceses durante a revolução industrial (a pinha), bem como sua simbologia, em diversas civilizações, a qual carrega essa idéia (Figuras 29 e 30).



**Figura 29:** Painel de expressão do produto n°1 – Paisley *Araucária*.

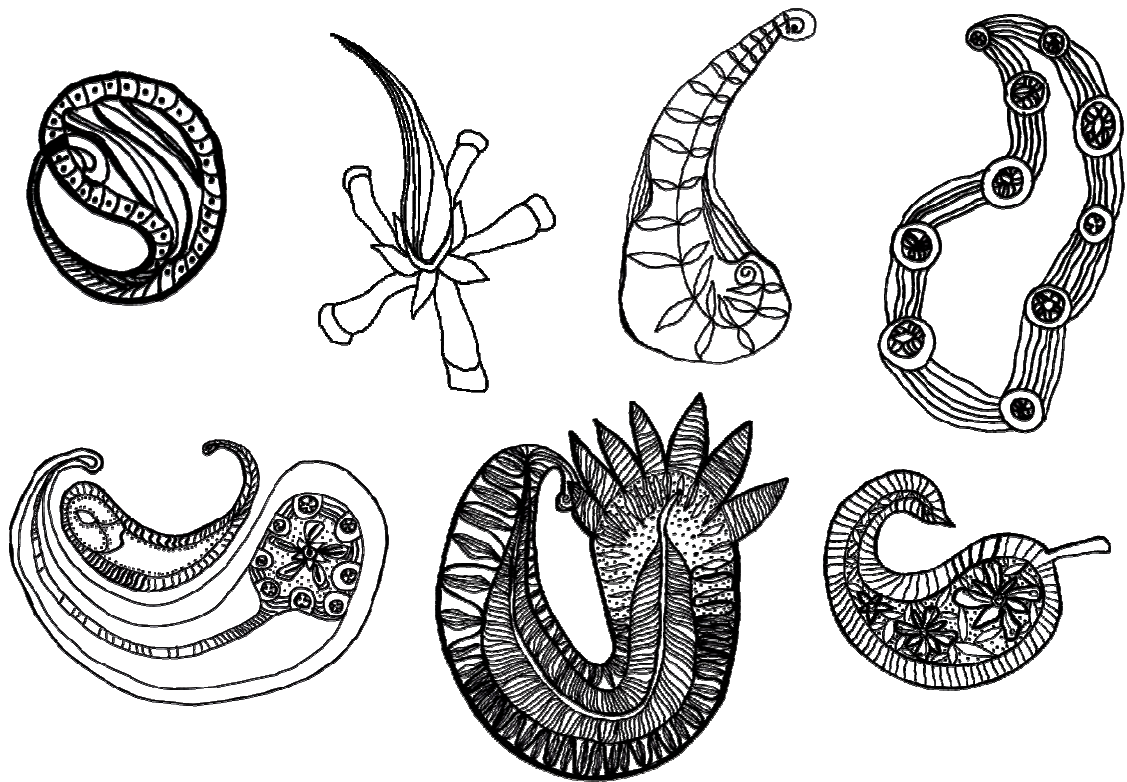




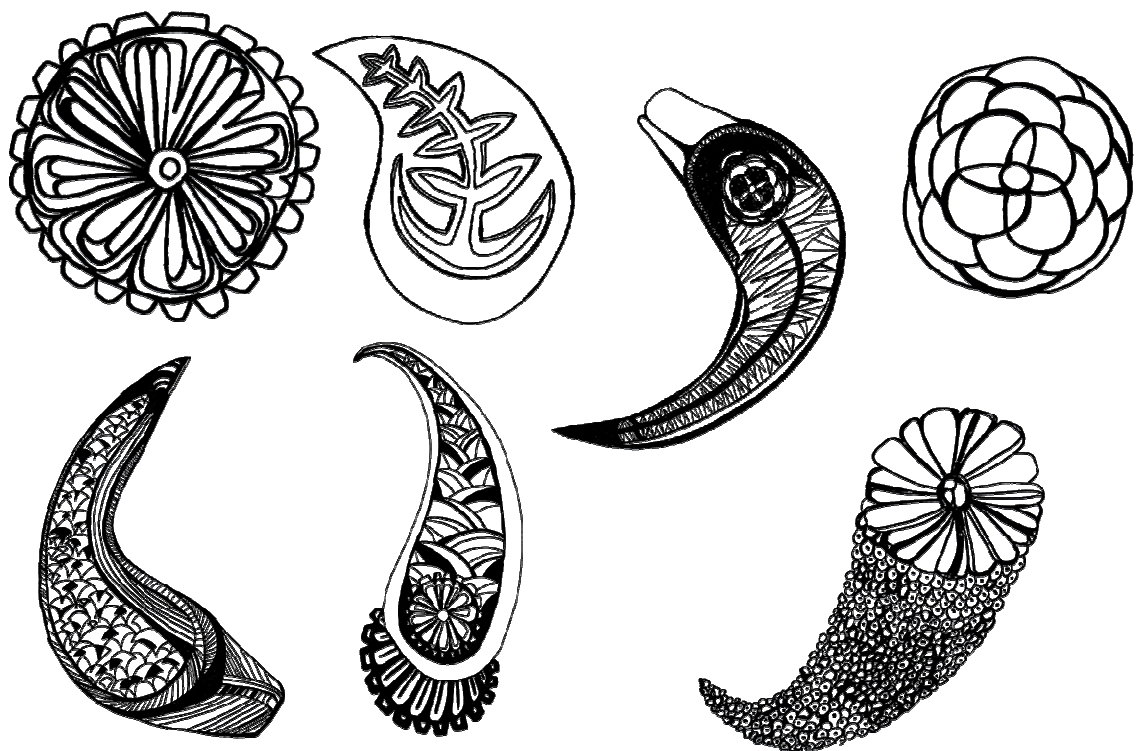
**Figura 30:** Painel de expressão do produto nº2 – Paisley Mangífera.

### 3.3.3 A remodelagem – o novo Paisley

Partindo das experimentações estéticas desenvolvidas com base nos referenciais e, num primeiro momento, abandonando a cor, criei pranchas (Figuras 31 e 32) contendo novos motivos *Paisley* baseados nas formas que considerava mais interessantes e que surgiram durante o processo. Ao construir esses desenhos, procurei não afastar-me do repertório visual/formal adquirido até então, desde o levantamento de imagens, na primeira etapa, até a última fase, das proposições visuais/conceituais das linhas.



**Figura 31:** Motivos *Paisley* criados a partir das experimentações estéticas com base na manga (*Mangifera indica* L.) – Linha de verão



**Figura 32:** Motivos *Paisley* criados a partir das experimentações estéticas com base na pinha (*Araucária augustifolia*) – Linha de inverno

A fim de propor algo realmente diferenciado na construção das estampas propriamente ditas, desenvolvi um processo de criação onde os módulos que seriam repetidos/espelhados posteriormente eram fotocopiados em diversos tamanhos, recortados de diversas formas, desconstruindo assim seus desenhos originais e (re)montados em uma outra superfície.

Nesta etapa não mais era possível identificar o formato proposto, tal como na etapa anterior, mas a possibilidade de um novo desenho a partir da justaposição das formas fotocopiadas, recortadas e coladas (Figura 33 – a e b).



**Figura 33:** a e b correspondem às (re)montagens construídas com os recortes feitos a partir das fotocópias tiradas dos novos motivos *Paisley*, por sua vez desenvolvidos com referência na manga (*Mangífera índica L.*) e na pinha (*Araucária augustifólia*), respectivamente.

Logo após, essa (re)montagem era novamente fotocopiada, com o intuito de obter um desenho plano, sem nenhum relevo por conta da colagem. Posteriormente, com o auxílio de uma caneta preta, as linhas e planos obtidos na sucessão de etapas do processo (desenho / fotocópia / recorte / colagem / fotocópia, nessa ordem) eram reforçados, preservando algumas texturas interessantes, resultantes do mesmo (Figura 34 – a e b).



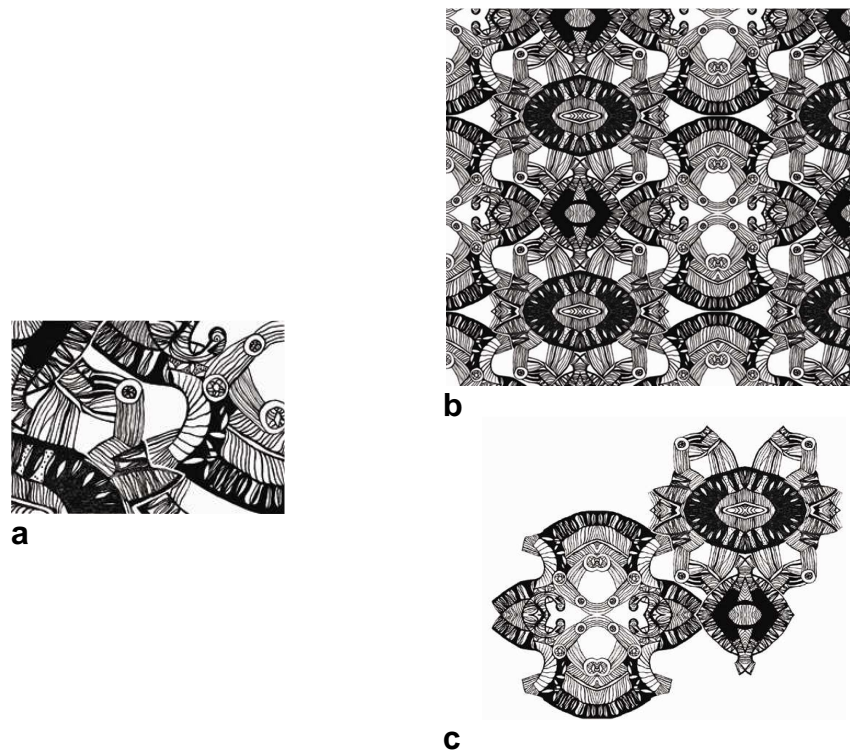
**Figura 34:** a e b correspondem às (re)montagens fotocopiadas, com seus planos e linhas reforçados utilizando a caneta preta. Ambos desenvolvidos com referência na manga (*Mangífera índica L.*) e na pinha (*Araucária augustifólia*), respectivamente.

Em seguida esses desenhos/módulos eram levados para o computador com o auxílio do *scanner*, tratados, rebatidos e espelhados com o auxílio de *softwares* gráficos como *Photoshop* e *Corel Draw*.

Por vezes eram mantidos inteiros, outras eram recortados no próprio computador, resultando em desenhos/módulos menores que derivavam em outros esquemas de repetição. O resultado dessas repetições e espelhamentos constituía um desenho bastante complexo de onde, só então era definido o *rappor*<sup>16</sup> (Figuras 35 e 36 – a, b e c respectivamente).

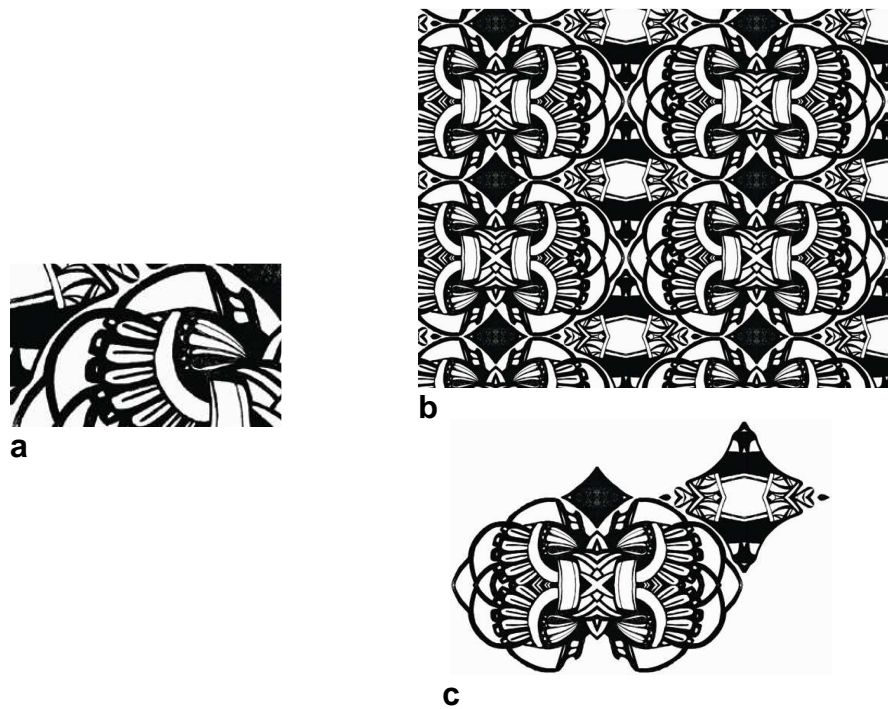
Em virtude do resultado do desenho repetido ser bastante complexo, decidi projetar todas as estampas em preto e branco, problematizando e definindo a questão do *contraste*, a fim de posteriormente aplicar uma cor única em sua configuração, dependendo da coloração utilizada no fundo (o próprio tecido).

<sup>16</sup> Segundo Aquistapasse (2001), o *rappor* consiste na dimensão máxima do desenho a ser estampado, sendo o *módulo* sua área mínima. Este possibilita, através de sua justaposição, uma repetição correta (exata) da imagem.



**Figura 35:** a, b e c correspondem, respectivamente, ao módulo digitalizado e tratado utilizando os recursos da computação gráfica (*softwares* gráficos *Photoshop* e *Corel Draw*), à repetição resultante do mesmo e ao *rapport* posteriormente definido.

**Linha Paisley Mangífera**



**Figura 36:** a, b e c correspondem, respectivamente, ao módulo digitalizado e tratado utilizando os recursos da computação gráfica (*softwares* gráficos *Photoshop* e *Corel Draw*), à repetição resultante do mesmo e ao *rapport* posteriormente definido.

**Linha Paisley Araucária**

### 3.3.4 A linha híbrida ou a terceira linha – *Paisley Origem*

Após definidas as linhas de verão e inverno, *Paisley Mangífera* e *Paisley Araucária* respectivamente, sentiu-se a necessidade de criar uma terceira linha que trouxesse em sua concepção a *hibridação* dos dois referenciais (manga e pinha) utilizados na criação das linhas anteriores, tendo em vista as inúmeras possibilidades estético-formais na utilização desses dois referenciais juntos, bem como propondo estampas que apresentassem uma estrutura de repetição dos módulos mais espontânea, já que a repetição por espelhamento foi prioritária nas linhas anteriores.

Logo, a terceira linha da coleção, nomeada *Paisley Origem*, apresenta desenhos que unem tanto a sinuosidade e a linearidade da linha *Paisley Mangífera*, quanto a atmosfera aconchegante e as formas circulares da linha *Paisley Araucária*, tudo isso empregando uma cartela de cores e tecidos que podem ser utilizados em qualquer estação.

Da mesma forma que na criação das linhas anteriores, a fim de seguir uma mesma metodologia processual-criativa, no desenvolvimento dessa linha também houve a construção de uma prancha de idéias (Figura 37) e painéis visuais pensando na concepção do produto proposto (Figuras 38 e 39).

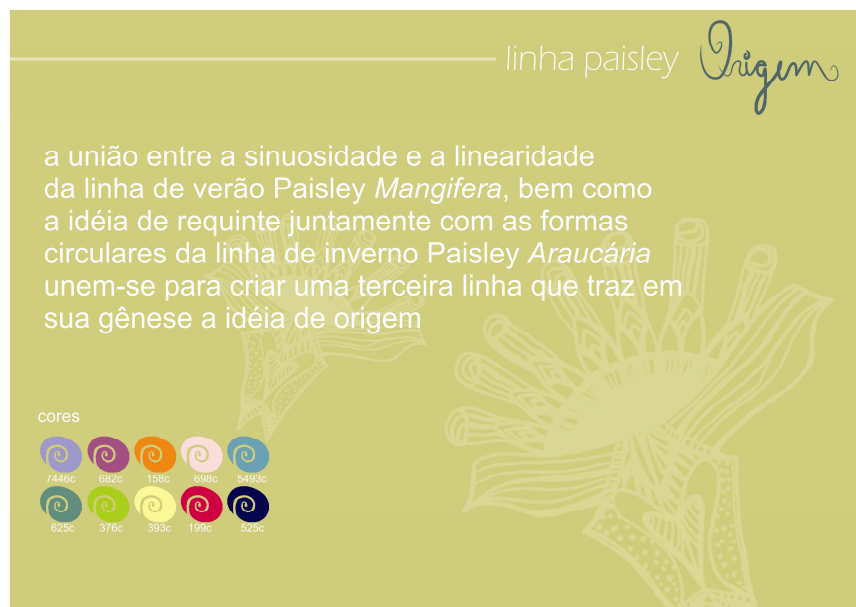
A proposta conceitual desta linha, a qual não apresenta estação de uso específica, ou seja, pode ser utilizada em qualquer estação do ano, esteve baseada em tonalidades da cartela de cores das linhas *Paisley Mangífera* e *Paisley Araucária*, trazendo para seu âmbito criativo referências *híbridas* das mesmas.

Tanto a sinuosidades e a linearidade dos desenhos da linha de verão *Paisley Mangífera*, quanto a atmosfera de requinte e as formas circulares da linha de inverno *Paisley Araucária* estão presentes nas características dessa linha, optando-se por tecidos como o *Shantung* e o *Cetim*. As franjas utilizando a técnica do macramé, bem como as fitas utilizadas no acabamento das peças, lembram tanto os desenhos geométricos da linha *Paisley Araucária*, como a leveza da Linha *Paisley Mangífera*.

O conceito que norteou esta linha esteve baseado na idéia de “Origem”, tendo em vista o simbolismo que envolve a idéia de ‘fruto’ e ‘semente’ presente em ambas as linhas anteriores.



**Figura 37:** Prancha de estudos formais – Paisley *Origem*.



**Figura 38:** Painel de expressão do produto nº1 – Paisley *Origem*.

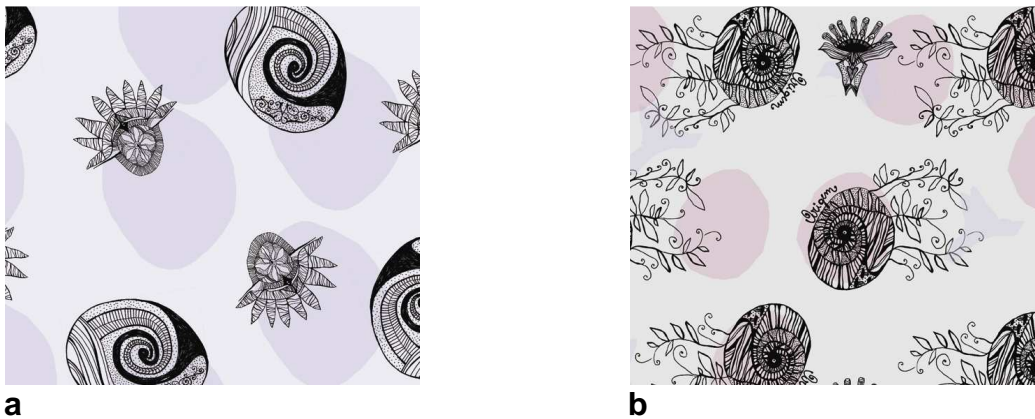


**Figura 39:** Painel de expressão do produto nº2 – Paisley Origem.

A criação das estampas para essa linha ocorreu de forma bem diferenciada das anteriores, onde (no caso das linhas Paisley *Mangífera* e Paisley *Araucária*) a criação do módulo, que por sua vez era espelhado criando assim uma repetição de onde posteriormente era selecionado o *rapport*, ocorreu pautada na fotocópia dos desenhos do formato Paisley, e sua desconstrução/reconfiguração baseada na (re)montagem das partes recortadas e subsequente intervenção gráfica.

Nesta etapa, as estampas foram pensadas já com uma certa organização cromática (Figura 40 – a e b), a qual modificou-se na execução final da peça e os elementos/módulos esboçados nas alternativas visuais geradas (apresentadas no painel de idéias visuais) foram diretamente utilizadas na repetição de forma aleatória, ou seja, a repetição deu-se pelo módulo, não mais pelo *rapport*, ou ainda, o *rapport* no caso desta linha pode ser considerado todo o desenho estampado no xale, de forma integral.



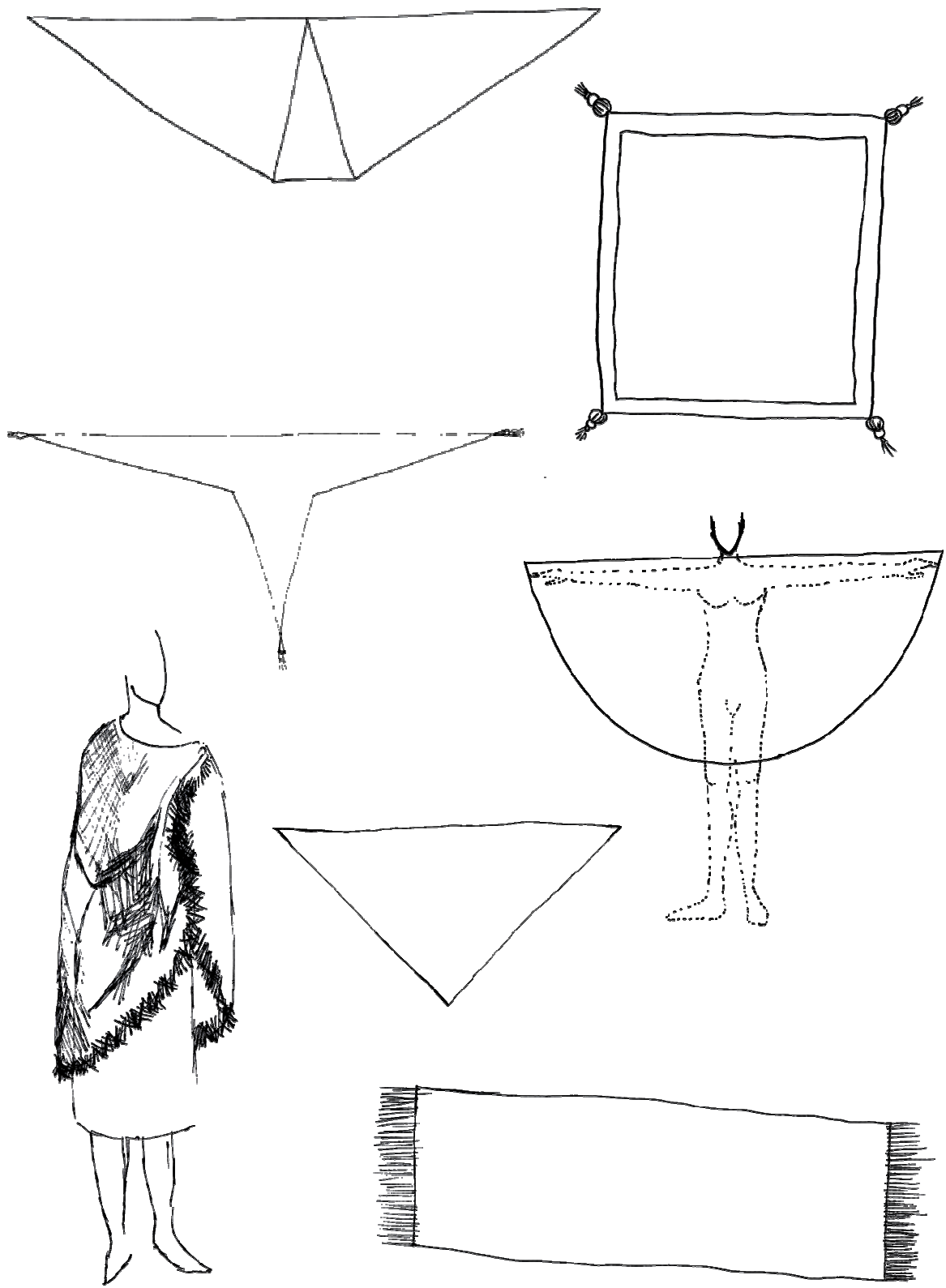


**Figura 40 (a e b):** Detalhes das estampas produzidas para e linha Paisley

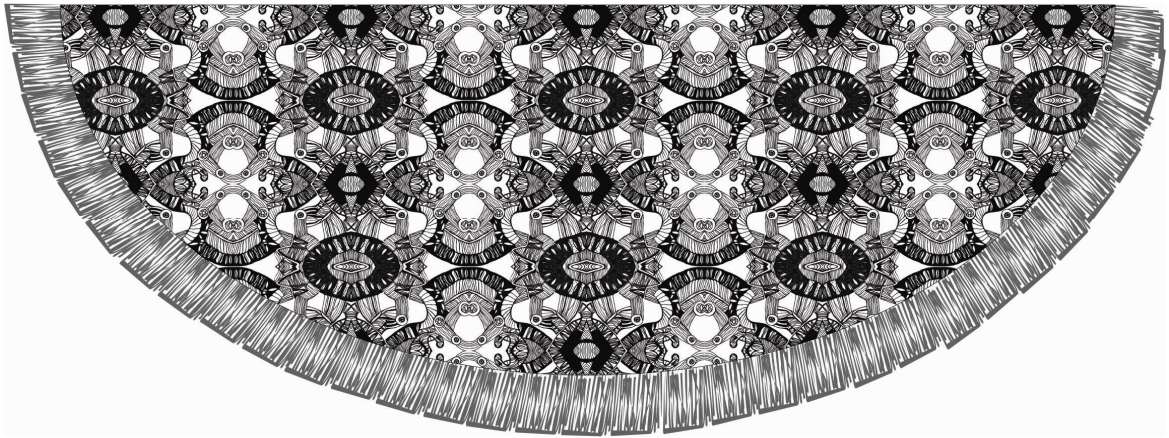
### 3.3.5 (Re)modelando os xales

Definidas as estampas das três linhas, iniciei a criação/modelagem dos xales, a qual baseou-se na geometrização de algumas estruturas principais aparentes nos desenhos das estampas, respeitando, é claro, as formas e proporções do corpo humano e, por sua vez, priorizando pelo conforto da peça no momento de uso.

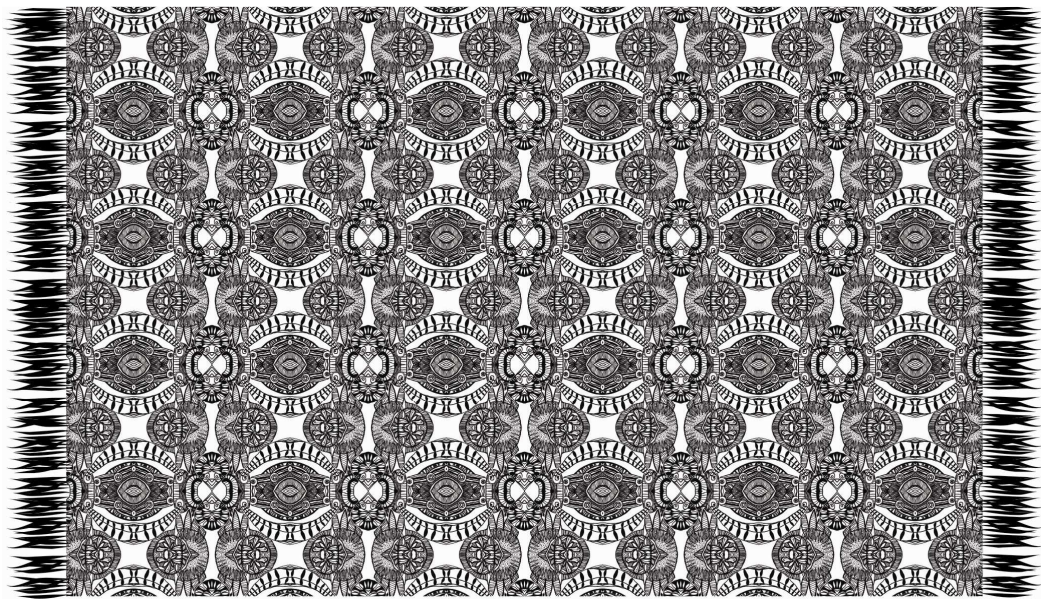
Alguns esboços/croquis foram feitos à mão (Figura 41) e posteriormente redesenhados no computador, com o auxílio do *software* gráfico *Corel Draw*, onde foi possível aplicar as estampas determinadas para cada xale e visualizá-la com maior proximidade ao real (Figuras 42, 43 e 44). Desse modo ficou mais fácil de analisar se a mesma se adequaria ou não na forma proposta para o xale.



**Figura 41:** Croquis desenvolvidos manualmente, estudando possíveis formatos para os xales das três linhas (*Paisley Mangífera*, *Paisley Araucária* e *Paisley Origem*)

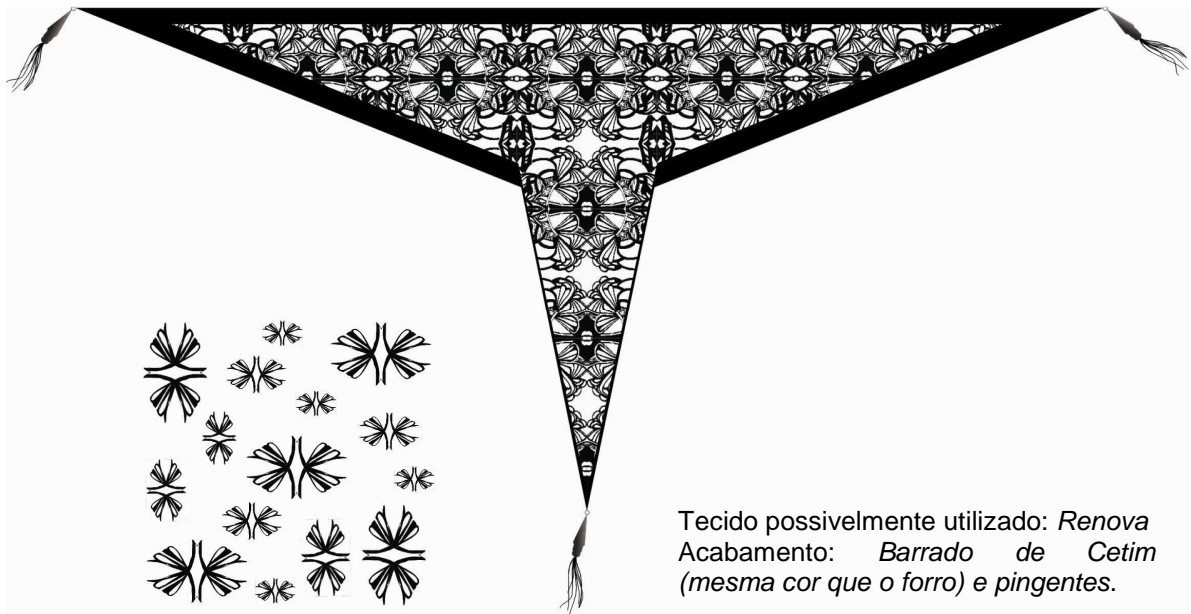


Tecido possivelmente utilizado: *Shantung*  
Acabamento: *Barrado de Renda Jabô*



Tecido possivelmente utilizado: *Chifon*  
Acabamento: *Franja*

**Figura 42:** Xales desenvolvidos para a linha *Paisley Mangífera*, desenhados e com estampa aplicada através dos recursos da computação gráfica; (softwares gráficos *Photoshop* e *Corel Draw*).

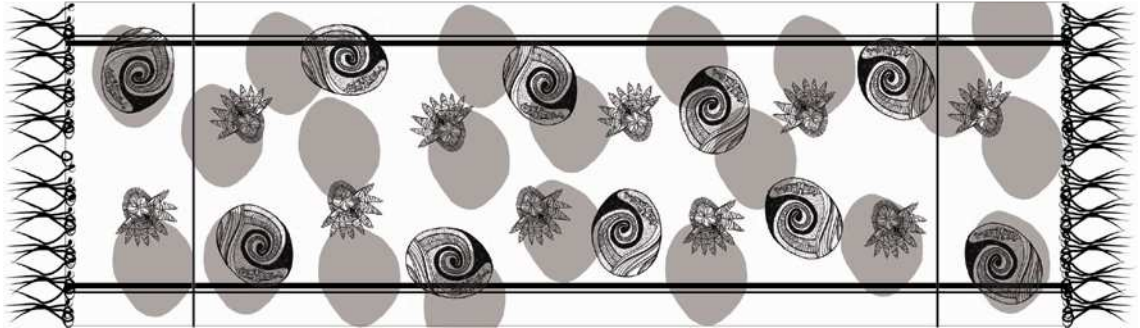


Estampa para forro em cetim

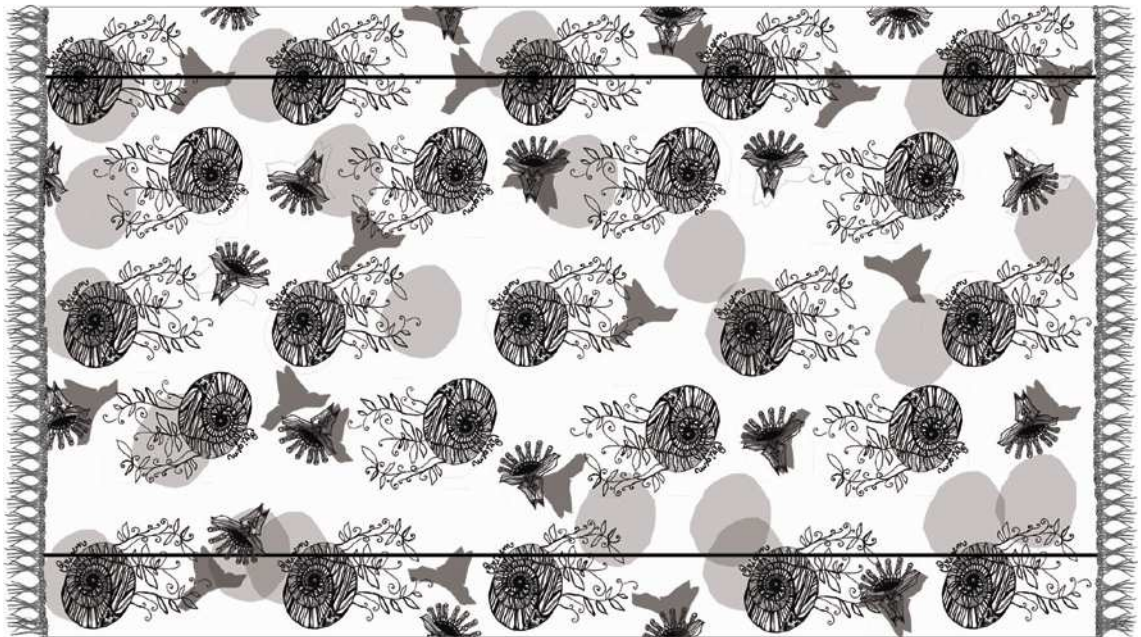


Estampa para forro em cetim

**Figura 43:** Xales desenvolvidos para a linha *Paisley Araucária*, desenhados e com estampa aplicada através dos recursos da computação gráfica; (softwares gráficos *Photoshop* e *Corel Draw*).



Tecido possivelmente utilizado: *Cetim*  
Acabamento com fitas transversais e franja.



Tecido possivelmente utilizado: *Shantung*  
Acabamento com fitas transversais e macramé.

**Figura 44:** Xales desenvolvidos para a linha *Paisley* Origem, desenhados e com estampa aplicada através dos recursos da computação gráfica; (softwares gráficos *Photoshop* e *Corel Draw*).

### 3.4 Testes de impressão (bandeiras)/Prototipagem – O resgate da cor

Os testes de impressão (execução das bandeiras) constituíram parte extremamente importante no percurso do processo criativo, tendo em vista que, desde a etapa da criação dos novos motivos *Paisley*, perpassando à construção das estampas e sua aplicação nos xales com auxílio do computador (criação dos leiautes), tanto na linha *Paisley* Mangífera quanto na Linha *Paisley* Araucária e com exceção da Linha *Paisley* Origem, a cor fora abandonada, utilizando-se somente o contraste entre preto, branco e tonalidades de cinza.

Durante os testes de impressão (execução das bandeiras) e posteriormente na etapa da prototipagem, utilizou-se a técnica da *serigrafia a quadros*<sup>17</sup>, retomando assim a questão dos estudos de cor e a definição das mais apropriadas para a geração das peças finais, conforme sua relação com o fundo a ser estampado, adequação ao tecido, espessura das linhas e planos do desenho, entre outros aspectos.

Por conta da complexidade e saturação do desenho, optou-se por trabalhar com somente uma cor na estampagem das linhas *Paisley* Mangífera e *Paisley* Araucária, trazendo a questão da policromia somente na linha *Paisley* Origem, pelo fato do desenho e da repetição apresentarem-se mais limpos e com mais espaçamento entre os módulos.

Os testes eram executados mediante a impressão do *rapport* repetido em diversas cores sobre vários fundos diferentes (Figuras 45, 46 e 47), analisando cada um com precisão, a fim de definir exatamente qual cor e em qual fundo utilizar o desenho na etapa da prototipagem. Tomando contato com os tecidos, suas colorações e texturas, as quais respeitaram a cartela de cores para cada linha, foi definida a cor a ser utilizada nas estampas.

---

<sup>17</sup> A serigrafia a quadros define-se pela técnica a qual estampa-se tecidos em metro utilizando-se uma tela constituída por uma moldura de metal ou madeira onde estica-se um tecido fino de poliéster e revela-se nela, através de um processo fotográfico, o *rapport* do desenho que se pretende estampar. Por meio da justaposição das impressões, executadas com o auxílio de um rodo que pressiona a tinta através do tecido de poliéster (somente nas partes não veladas pelo processo fotográfico que revelou o desenho na tela), consegue-se a estampa corrida, sem falhas entre um *rapport* e outro (definição do autor).

Após a estampagem dos tecidos nas peças definitivas, os mesmos eram encaminhados para a execução da costura, acabamento e aplicação dos aviamentos, franjas e acessórios, conforme o leiaute anteriormente desenhado.



**Figura 45:** Testes de impressão – Linha *Paisley Mangífera*.



**Figura 46:** Testes de impressão – Linha *Paisley Araucária*.



**Figura 47:** Testes de impressão – Linha *Paisley Origem*.

## 4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Analisando a coleção de xales para moda feminina criada com referência no motivo *Paisley*, podemos observar algo bastante diferenciado do que está presente no mercado atualmente, especialmente com relação aos desenhos que configuram as estampas, sendo que, por ventura do processo criativo estar pautado na idéia de *remodelagem*, trazendo assim uma (re)construção do referencial/motivo proposto para o trabalho no momento de sua (re)visitação, este tornou-se bastante sutil na visualidade das estampas, fazendo assim surgir novas possibilidades *gráfico-formais* em sua constituição *estilística*.

No que se refere aos xales propostos, podemos perceber certa inovação com relação aos aviamentos aplicados no acabamento de algumas peças (como é o caso da linha *Paisley* Mangífera), a disposição espontânea de determinadas estampas (como é o caso da linha *Paisley* Origem) e à própria forma de outros (como é o caso da linha *Paisley* Araucária), constituindo um conjunto que propõem três linhas bastante distintas por um lado, contudo que se complementam entre si.

Características observadas no momento do levantamento visual proposto durante o processo criativo, como a saturação de elementos constitutivos das estampas, a referência direta à natureza e o movimento sugerido pela própria construção gráfico-formal das mesmas permanecem na medida que as peças finais, embora sendo resultado de uma série de (des)construções, não perderam tais peculiaridades.

Tendo em vista que, como já mencionado anteriormente, a concepção formal tanto das estampas quanto do produto proposto nesta investigação, partiram de relações internas ao processo criativo e, por sua vez, análogas aos referenciais utilizados, foi possível uma adequação do projeto a uma concepção do design enquanto atividade criadora de objetos que, por um lado se baseiam em percepções particulares do *designer* (e de sua equipe) frente ao mundo, contudo que interajam com seus usuários de forma coletiva, resolvendo problemas de ordem *prática* e *estética*.

A seguir analisaremos brevemente cada linha através de cada peça criada para a coleção separadamente, a fim de observar os resultados apresentados no conjunto proposto.



## 4.1 Linha Paisley Mangífera

### 4.1.1 Peça Flor



Figura 48



Figura 49



Figura 50

Tal peça, a qual traz em sua constituição o tecido *Shantung* como base, apresenta uma estampa de tonalidade bastante próxima ao fundo que ameniza um pouco seu brilho, tornando-a bastante sutil e até mesmo requintada. O acabamento que traz *Renda Jabô* como barrado, confere certa sensualidade e ousadia para o xale e referencia-se às transparências encontradas na dissecação da semente da manga. Através de tais detalhes, a peça apresenta uma aparência ao mesmo tempo romântica e noturna.

#### 4.1.2 Peça Semente



Figura 51



Figura 52



Figura 53

Esta peça traz como base o tecido *Chiffon* e sua estampagem executada com uma cor que contrasta com o fundo, confere à peça uma atmosfera mais tropical, alegre e diurna. O acabamento que traz *Marabu* como barrado refere-se aos fios encontrados no caroço seco da manga, após a remoção da polpa do fruto. A transparência do xale reafirma o conceito de leveza e organicidade propostos pela linha.

#### 4.1.3 Peça *Árvore da Vida*



Figura 54



Figura 55



Figura 56

A peça *Árvore da Vida* traz em sua constituição o *Chifon* transparente como base para uma estampa prateada, a qual se refere ao brilho da casca da manga e à leveza proposta pela linha. O desenho que constitui a estampa apresenta uma construção gráfica pautada na idéia de organicidade e linearidade. O acabamento com franjas confere mais caimento para a peça.

## 4.2 Linha Paisley Araucária

### 4.2.1 Peça Pinhão



Figura 57



Figura 58



Figura 59

Esta peça traz como base uma *Malha de Veludo* que lembra a textura da parte interna da casca do pinhão, apresentando a questão da rusticidade do referencial e do aconchego propostos pela linha. Sua estampa que ora se revela, ora se esconde por conta do jogo de luz resultante do movimento da peça, bem como o forro em *Cetim* sutilmente estampado, suas cores escuras e os pingentes utilizados em seu acabamento, demonstram o requinte e a sofisticação deste xale. Seu formato bastante geométrico, o qual combina a sobreposição de tecidos, reafirma os conceitos de força e simetria propostos.

#### 4.2.2 Peça *Espinho*



Figura 60



Figura 61



Figura 62

Esta peça com formato bastante diferenciado, adentra a coleção trazendo o *Renova* como tecido-base e o *Cetim* como forração. Sua forma com três pontas lembra os espinhos que revestem os galhos de onde surge a pinha. As cores quentes e escuras remetem às idéias de rusticidade do referencial, proteção e aconchego propostos pela linha. Os pingentes em seu acabamento e a sutileza da estampa do forro conferem mais sofisticação à peça.

#### 4.2.3 Peça *Eternidade*



Figura 63



Figura 64



Figura 65

A peça *Eternidade* traz como tecido principal o *Botonê*, com uma textura bastante interessante que remete a atmosfera de inverno e aconchego anteriormente propostos. A forração em *Shantung*, através de seu brilho e estampa sutil, confere a este xale um ar de requinte e sofisticação reafirmados pelo barrado que emoldura a peça e pelos pingentes em seu acabamento.

### 4.3 Linha Paisley Origem

#### 4.3.1 Peça Fluxo



Figura 66



Figura 67



Figura 68

Tal peça traz como tecido-base o *Cetim*, tanto para a parte superior do xale quanto para o forro. Sua estampagem em três cores, que ao mesmo tempo se diferenciam e se complementam, conferem ao xale as idéias de contraste e harmonia propostos. O movimento caracterizado pelas formas circulares que servem de base para os outros desenhos de caráter linear estampados de forma espontânea – utilização proposital do módulo – reafirmam a idéia de fluxo e continuidade. O acabamento com fitas costuradas transversalmente por cima da estampa, ajuda a complementar a peça com certo ar de romantismo e feminilidade assim elucidados.

### 4.3.2 Peça Gênese



Figura 69



Figura 70



Figura 71

O grande interesse marcado pela pouca quantidade de formas estampadas e cores apresentados pela peça, reafirmam a idéia de harmonia proposta pela linha, através da evidência às características do tecido, bem como dos aspectos formais que a configuram. As formas que surgem dividindo o xale numa repetição contínua, tangenciadas por uma fita de cor muito sutil, bem como as duas cores de tecido justapostas, combinadas com formas circulares que ornamentam o barrado da peça, conferem a ela uma atmosfera de requinte e reaperceptam o conceito de gênese e continuidade.



### 4.3.3 Peça Origem



Figura 72



Figura 73



Figura 74

A peça *Origem* traz como tecido-base o *Shantung*, acabamento com fitas e franja de *Macramé* que contrastam fortemente com as cores da estampa, conferindo a ela, mais interesse. Sua estampagem, que apresenta uma série de formas planas que servem de base para os desenhos lineares, bem como a palavra título da linha presente na superfície do xale, elucidam as idéias de gênese e espontaneidade propostas. Sua grande dimensão confere à peça bastante versatilidade de uso.

## 5. ARREMATES FINAIS

Chegar ao término de uma pesquisa também é voltar a seu início. É entender justamente que ela não tem um fim, e que pode expandir-se ininterruptamente por entre os meandros descobertos durante seu percurso.

A mais ou menos dois anos dei os primeiros passos investigativos com o intuito de propor uma possível remodelagem para o motivo *Paisley* e a partir disso, criar xales para moda feminina. Inúmeros foram os questionamentos e discussões geradas a partir dessa investigação. Ela nunca permaneceu hermética, buscando assim, na medida do possível, dialogar com as diversas temáticas e campos do conhecimento que circundaram seu *métier* e contribuíram para um melhor entendimento da mesma, desde as questões históricas do motivo e do produto propostos (o motivo *Paisley* e o xale, respectivamente), até demandas técnicas e teóricas acerca do campo do *design*, dos referenciais trabalhados (a manga e a pinha) e da execução das peças em laboratório, dentre muitas outras.

Partindo dos objetivos propostos para a presente pesquisa e, por sua vez, analisando os resultados alcançados, observamos um conjunto de xales para moda feminina que, além de compatíveis com o estado da arte do mercado hoje, acompanham as questões propostas pelo design têxtil na atualidade, o qual abre seu campo a múltiplas e plurais propostas.

Observou-se que tanto o xale quanto o motivo *Paisley*, tiveram grande aceitação nas diversas culturas e sociedades que se apresentam em determinados momentos da história, assumindo em certos pontos, uma conotação que poderia ser entendida até mesmo como simbólica, tendo em vista os referenciais utilizados para a criação de tal motivo (sempre ligados a elementos pertencentes ao contexto de origem – a manga para a Índia e a pinha para a Escócia) e a utilização do xale muitas vezes enquanto diferenciação social.

As metodologias projetuais utilizadas (a Ferramenta Painel Visual proposto por Mike Baxter e os Passos para o Processo Criativo propostos por Luiz Vidal Negreiros Gomes) foram de grande valia na medida em que auxiliaram na organização temporal e de prioridades da investigação, ajudando na construção dos objetivos com mais clareza, bem como no delineamento das questões prioritárias para a pesquisa e construção/produção prática da coleção.

No decorrer da pesquisa, minha formação acadêmica inicial em Artes Visuais contribuiu no momento de adentrar a esse campo de conhecimento que constitui o *design*, através de minhas vivências na construção de processos criativos anteriores que, embora com objetivos e características específicas da área diferenciadas (como a preocupação com o público alvo e a observação de aspectos de ordem técnico-industrial os quais não fazem parte, num primeiro momento e com tanta ênfase do litígio da arte), sempre estiveram pautados na observação sensível do contexto que oferece inúmeras possibilidades criativas, tanto para a arte, quanto para o *design*.

Nesse sentido, a Tessitura Teórica deste trabalho, contribuiu profundamente na construção conceitual dos núcleos ou categorias instituídas para a investigação, perpassando num primeiro momento a questão do *design*, o campo profissional do *designer*, bem como o aspecto do *desenho*, no sentido de *projeto*, logo após a *remodelação* do motivo *Paisley* e todo sua contextualização contemporânea a qual favorece tal apropriação/(re)visitação e por fim alguns pontos que se referem ao recorte do percurso histórico do produto proposto: o xale e suas inter-relações com a área da moda.

Por fim, com a mesma empolgação do início, dou alguns arremates finais a essa investigação: satisfeito com alguns resultados conseguidos até então, contudo com muita vontade de continuar, de desbravar as múltiplas possibilidades que ainda estão em devir.

## 6. REFERÊNCIAS

AQUISTAPASSE, Lusa Rosângela Lopes. Cultura Material: a estamparia têxtil como fator de inovação no comércio de tecidos de lã. **Dissertação de Mestrado**. Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção – PPGEP, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BAXTER, Mike. **Projeto de produto**: guia prático para o design de novos produtos. São Paulo: Blucher, 2000.

BRAGA, João. **História da moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produto**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo, Edgar Blücher, 2004.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M.. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DAVIDOVICH, Elias (ED.). **Enciclopédia Delta Universal**. Vol. 14. Rio de Janeiro: Delta, 1988.

EINAUDI, Enciclopédia. **Volume 25** – Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. [S.l.]: Nova Fronteira, 1999.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GINSBURG, Madeleine. **La historia de los textiles**. Madrid: Editorial LIBSA, 1993.

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

\_\_\_\_\_. **Desenhando**: um panorama dos sistemas gráficos. Santa Maria: Ed. UFSM, 1998.

\_\_\_\_\_. **Desenhismo**. Santa Maria: Editora da UFSM, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HSUAN-AN, Tai. **Desenho e organização bi e tridimensional da forma**. Goiânia: UCG, 1997.

JERDE, Judith. **Encyclopedia of textiles**. Nova York: Facts on file, 1992.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

JONES, Sue JenKyn. **Fashion design – manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KNAAK, Bianca. Citação, apropriação, criação e história circulante. In: **Expressão – Revista do centro de artes e letras**. Santa Maria. v. 1, nº 2, p.29-35, 2005.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós – industrial à pós – modernidade**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil. São Paulo: Plantarum, 1992.

LUBELL, Cecil (Ed.). **Textile collections of the world - United Kingdom and Ireland**. Vol 2. Londres: Studio Vista, 1976.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. Lisboa: Edições 70, 1968.

MIROW, Gregory. **Paisley designs**: 44 original plates. Nova York: Dover Publications, 1989.

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

OLIVEIRA, Rejane de. **Cenários interculturais: globalismo, imigração e a conformação das identidades argentinas na experiência da diáspora**. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (Org). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2007.

POSTIC, Marcel. **O imaginário na relação pedagógica**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993.

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

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Ed. Claridade, 2007.

PUERTO, Henry Benavides. **Design e inovação tecnológica**. Salvador: IEL, 1999.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annalume, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1981.

STORY, Joyce. **The thames and hudson manual of textile printing**. Londres: Thames and Hudson, 1974.

TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Barcelona: Paidós, 1987.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

VINCENT – RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

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

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores associados, 2001.

#### **Referências digitais:**

ANDREWS, Meg. **Beyond the fringe: Shawls of paisley design**. Disponível em: <<http://www.victoriana.com/library/paisley/shawl.html>>. Acesso em: 24/01/2007.

**CRINOLINA**. Disponível em: <<http://http://www.modasite.com.br/x.htm>> Acesso em: 15/02/2007.

**MANGA**. Disponível em: < <http://www.geocities.com/atine50/frutas/manga.htm>> Acesso em: 25/01/2007.

NOVA AMÉRICA TÊXTIL. **Fique por dentro: PAISLEY – A breve história de um estilo**. Disponível em: <[http://www.novaamericatextil.com.br/fique\\_por\\_dentro/paisley.htm](http://www.novaamericatextil.com.br/fique_por_dentro/paisley.htm)>. Acesso em: 20/01/2007.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **Design: arte e tecnologia**. Disponível em: <[http://geocities.com/a\\_fonte\\_2000/design2.htm](http://geocities.com/a_fonte_2000/design2.htm)>. Acesso em: 13/03/2008.

**XALE**. Disponível em: <<http://http://www.modasite.com.br/x.htm>> Acesso em: 15/02/2007.