



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CAMPUS DO AGRESTE

NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

DESIGN

PAULA DE MELO SOUZA

MEMÓRIA GRÁFICA DOS BORDADOS DE PASSIRA

CARUARU

2019

PAULA DE MELO SOUZA

MEMÓRIA GRÁFICA DOS BORDADOS DE PASSIRA

Projeto de Graduação em Design apresentado como requisito parcial para obtenção do grau em Bacharel em Design pela Universidade Federal de Pernambuco – Campus do Agreste.

Área de concentração: Memória Gráfica

Orientador: Prof^o. Dr. Marcelo Machado Martins

CARUARU
2019

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier - CRB/4 - 1242

S729e Souza, Paula de Melo.
Memória gráfica dos bordados de Passira. / Paula de Melo Souza. –
2019.
117 f.; il.: 30 cm.

Orientador: Marcelo Machado Martins
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Design, 2019.
Inclui Referências.

1. Memória. 2. Artes gráficas. 3. Bordado – Passira (PE). 4. Design. I.
Martins, Marcelo Machado (Orientador). II. Título.

CDD 740 (23. ed.)

UFPE (CAA 2019-481)

PAULA DE MELO SOUZA

MÉMORIA GRÁFICA DOS BORDADOS DE PASSIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design

Aprovada em: 17 / 12 / 2019.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Marcelo Machado Martins (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Andréa Barbosa Camargo (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profª. Drª. Nara Oliveira, de Lima Rocha (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

...às memórias, raízes e culturas do
meu Pernambuco!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Universidade Federal de Pernambuco, em especial ao Campus do Agreste, por me proporcionar uma boa estrutura para continuar no curso; também sou grata ao reitor Alfredo Macedo Gomes, ao diretor do Campus do Agreste, Manoel Guedes, e as coordenações do curso de Design, por seu excelente trabalho durante o tempo em que estive como discente; agradeço ainda, às equipes de técnicos, de infraestrutura e de limpeza por toda sua competência em manter o campus funcionando de uma maneira limpa e organizada.

Não posso deixar de externar minha gratidão ao meu orientador, Marcelo Machado Martins, por todo o seu tempo, empenho e ótimas orientações acerca do meu projeto, sua atenção e carinho durante o período de escrita do trabalho foi um fator de grande motivação para mim.

Agradeço ainda aos meus professores da disciplina de projeto de graduação em Design 1, Bruno Barros e Rosimeri Franck, por toda a ajuda na parte metodológica do projeto e por todo incentivo durante as aulas.

Devo reconhecer todos os benefícios das ações da professora Andrea Camargo, que além das várias oportunidades que tem-me dado, fez com que eu encontrasse no Design, através de suas aulas de Design de Superfície, um norte para a profissão que escolhi para minha vida; serei eternamente grata por isso.

Agradeço, ainda, a todos meus professores, com quem pude aprender tantas coisas ao longo de minha jornada acadêmica; admiro cada uma dessas pessoas e considero exemplos de vida para mim.

À minha família, por sempre acreditar no meu potencial. Mãe (Josefa Pires), você é dentre todas as pessoas do mundo, a que eu mais amo e admiro, sua força é minha inspiração de vida, e o que me faz seguir em frente. Ao meu pai Paulo Batista, quero deixar claro que em todos esses anos, e mesmo eu estando longe de casa, nunca deixei de me sentir segura, protegida e amada, graças aos seus cuidados. A minha irmã, agradeço pela sua existência e por me mostrar todos os dias como ser uma pessoa melhor, eu a amo tanto que não cabe em mim. A minha sobrinha Alice Melo, eu sou grata, pois ela ilumina minha vida com sua

pequena grande alma. Ao meu irmão José Paulo, haha, obrigada por ser meu irmão.

Aos amigos que conheci na faculdade e estão sempre próximos, Xavier, Marina, Carina, Bruno, Rapha, Emerson e Carlos; obrigada por todos os momentos que passamos juntos; eu sou uma pessoa melhor graças a vocês, que me aceitaram do jeitinho que eu sou e isso foi tão importante para mim. Espero que possamos colher os frutos dos nossos esforços juntos, pois vocês são pessoas maravilhosas e merecem o mundo.

Quanto àqueles amigos que estão longe, mas apesar da distância são tão importantes para mim, Eveline e Cleidson estão ao meu lado me apoiando há tanto tempo que já os considero como da minha família e sou agradecida por sempre estarem comigo. Aos que estão muito mais longe e até em outros estados do país, minha gratidão por, apesar disso, estarem me apoiando, Leandro e Natalia, eu amo vocês, obrigada por tudo.

Agradeço ainda a Dani Mello por todo suporte que me deu quando fui em Passira, suas ações foram de muita importância para a realização dessa pesquisa.

Por fim, deixo meus agradecimentos para todas as pessoas que de alguma forma tentaram me desmotivar, pois isso me fez mais forte, me fez menos ingênua, e me fez perceber que eu só preciso ao meu lado pessoas que me fazem sentir-me bem.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo sobre a Memória Gráfica, e o objeto de estudo foram os bordados manuais da cidade de Passira – Pernambuco, que devido ao processo de globalização a industrialização, vêm passando por alguns problemas; e como consequência, esses produtos artesanais vêm sendo menos produzidos e perdendo espaço em meio à produção industrial, o que pode acarretar uma perda de memória e de identidade local. O objetivo geral da pesquisa é projetar uma coleção de estampas inspiradas nos bordados de Passira, para que se tenha um enaltecimento da cultura local para que se promova a preservação da memória dos elementos que são bordados; e seus objetivos específicos são: mapear os bordados de Passira para compor um painel semântico; identificar quais os elementos constituintes são usados com mais frequência para entender melhor a estética do bordado de Passira; analisar quais dos elementos podem ser utilizados para que se tenha uma melhor valorização da Memória Gráfica desta produção em particular. Para o referencial teórico, foram estudados os temas: Memória Gráfica, Design de Superfície e Bordado. Como resultado foi produzida uma coleção de estampas com a proposta de ser aplicada em ambientes como papel de parede.

Palavras-chave: Memória Gráfica; Bordado; Passira; Design de Superfície.

ABSTRACT

This research aims to approach Graphic Memory, and the handmade embroidery from Passira city - Pernambuco consisted of the object of study that due to the process of globalization and industrialization, the referred practice has been having some problems; consequently these handcrafted products have been gradually decreasing in number and have also been misplaced by industrial production, which can lead to a loss of local memory and identity. The general purpose of this research is to project a collection of prints inspired by the embroidery from Passira, in order to extol the local culture and thus promote the conservation of the memory of elements that are being embroidered; The specific goals of this research are: to document the embroideries of Passira in order to compose a semantic panel; to identify what are the constituent elements more frequently used in order to better understand the aesthetics of the embroidery from Passira; to analyze which of the aforementioned elements can be used to provide a better appreciation of the Graphic Memory of this particular production. As for the Theoretical References, the following themes were approached: Graphic Memory, Surface Design and Embroidery. As a result, a collection of prints was produced with the proposal of being applied in different environments as wallpaper.

Keywords: Graphic Memory; Embroidery; Passira; Surface Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa de Passira.....	19
Figura 2	Rótulos de bebida da empresa Ferreira Braga.....	29
Figura 3	Rótulos de bebida da empresa Ferreira Braga.....	30
Figura 4	Exemplo de revista digitalizada pelo site J. Carlos em revistas.....	32
Figura 5	Padrões de grades ornamentadas antigas encontradas em casas de Belo Horizonte.....	34
Figura 6	Exemplo de Design de Superfície aplicado na papelaria.....	38
Figura 7	Estampas feitas em tecido por Goya Lopes.....	39
Figura 8	Produção de tecelagem manual.....	39
Figura 9	Tecido Jacquard.....	40
Figura 10	Malha estampada	40
Figura 11	Tapete Persa.....	41
Figura 12	Azulejos da Igreja e Convento de Santo Antônio (Recife)....	41
Figura 13	Fórmica com textura visual de madeira.....	42
Figura 14	Adesivo de azulejo português.....	45
Figura 15	Módulo.....	48
Figura 16	Estampa com continuidade e contiguidade.....	49
Figura 17	Representação de translação, rotação, reflexão.....	50
Figura 18	Sistemas não-alinhados.. ..	51
Figura 19	Sistemas progressivos.....	51
Figura 20	Multimódulo.....	52
Figura 21	Composição sem encaixe.....	52
Figura 22	Bordado em ponto cruz, feito na Alemanha, em 1735, por Alberta Arnolda Sligters.....	53
Figura 23	Agulha de osso plano do final do período Paleolítico.....	54
Figura 24	Imperador Qianlong (25 de setembro de 1711 - 7 de fevereiro de 1799) foi o quinto imperador manchú da Dinastia Qing, e o quarto imperador Qing da China.....	55
Figura 25	Tapeçaria de Bayeux do século XI.....	56
Figura 26	Ponto back Stich.....	57

Figura 27	Revista Francesa, Modes Travaux, agosto de 1959.....	58
Figura 28	Máquina de costura de Joseph Maderperger chamada de Mão mecânica.....	58
Figura 29	Imagem do livro <i>Sangria</i> , de Luiza Romão.....	61
Figura 30	Página do fotolivro <i>Entre o tempo e o espaço</i>	62
Figura 31	Processo do riscado.....	65
Figura 32	Processo de bordamento sem o uso de bastido.....	65
Figura 33	Processo de acabamento.....	66
Figura 34	Etapas de projeto, segundo Bruno Munari.....	70
Figura 35	Exemplo de Painel Semântico.....	72
Figura 36	Painel de público-alvo.....	76
Figura 37	Painel Semântico com referências dos bordados de Passira em outros contextos.....	77
Figura 38	Coleção de estampas inspiradas em cultura indígena.....	79
Figura 39	Estampas da coleção <i>O mundo da Flor e do Salgueiro</i>	79
Figura 40	Estampas da coleção, <i>Estampando Cultura: Coleção de estampas inspirada no Museu do Homem do Nordeste</i>	80
Figura 41	Bordados da AMAP.....	81
Figura 42	Riscados feitos por moradora de Passira	82
Figura 43	Bordados manuais de Passira.....	83
Figura 44	Cores dos bordados de Passira.....	84
Figura 45	Síntese dos Elementos Gráficos.....	86
Figura 46	Elementos principais da coleção.....	87
Figura 47	Elementos de apoio.....	88
Figura 48	Módulo1, rapport 1, sistema hexadecimal por coluna.....	89
Figura 49	Módulo 2, rapport 2, sistema de repetição tijolo por coluna.	90
Figura 50	Módulo 3, rapport 3, sistema de repetição grade.....	91

Figura 51	Módulo 4, rapport 4, sistema de repetição hexadecimal por linha.....	91
Figura 52	Módulo 5, rapport 5, sistema de repetição tijolo por linha....	92
Figura 53	Módulo 6, rapport 6, sistema de repetição tijolo por linha.....	93
Figura 54	Estampa 1, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	94
Figura 55	Estampa 2, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	95
Figura 56	Estampa 3, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	96
Figura 57	Estampa 4, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	97
Figura 58	Estampa 5, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	98
Figura 59	Estampa 6, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.....	99
Figura 60	Mockup digital da estampa 1.....	100
Figura 61	Mockup digital da estampa 2.....	101
Figura 62	Mockup digital da estampa 3.....	101
Figura 63	Mockup digital da estampa 4.....	102
Figura 64	Mockup digital da estampa 5.....	102
Figura 65	Mockup digital da estampa 6.....	103
Figura 66	Mockup digital da estampa 3 com um fundo diferente.....	104
Figura 67	Mockup digital da estampa 4, aplicada com o módulo maior.....	104
Figura 68	Aplicação em papel.....	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Áreas onde o Design de Superfície atua.....	43
Tabela 2	Tabela de competências.....	44
Tabela 3	Sintaxe visual do Design de Superfície.....	47
Tabela 4	Adaptação do processo metodológico de criação de Munari (2002)	74

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
1.1	INTRODUÇÃO.....	15
1.2	OBJETIVOS DO ESTUDO.....	21
1.2.1	Objetivo Geral.....	21
1.2.2	Objetivos Específicos.....	21
1.3	JUSTIFICATIVA.....	21
1.4	METODOLOGIA GERAL.....	29
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	25
2.1	MEMÓRIA GRÁFICA.....	25
2.2	DESIGN DE SUPERFÍCIE.....	36
2.3	FUNDAMENTOS DO DESIGN DE SUPERFÍCIE.....	46
2.4	O BORDADO.....	53
2.4.1	Contexto Histórico.....	53
2.4.2	Bordado em Passira.....	63
3	DESENVOLVIMENTO PROJETUAL.....	69
3.1	METODOLOGIA PROJETUAL.....	69
3.2	ETAPAS DO PROJETO, DE ACORDO COM MUNARI, 2002.....	71
3.2.1	Problema.....	71
3.2.2	Definição do Problema.....	71
3.2.3	Componentes do Problema.....	71
3.2.4	Coleta e Análise de Dados.....	71
3.2.5	Criatividade.....	71
3.2.6	Materiais e Tecnologias.....	72
3.2.7	Experimentações.....	72
3.2.8	Modelos.....	73
3.2.9	Verificação.....	73
3.2.10	Desenhos de construção.....	73
3.2.11	Soluções.....	73
3.3	ADAPTAÇÃO DA METODOLOGIA PARA A CRIAÇÃO DO PROJETO	73
4	DESENVOLVIMENTO DO PROJETO.....	75
4.1	DEFINIÇÃO DO PROBLEMA.....	75

4.1.1	Contextualização.....	75
4.1.2	Briefing.....	75
4.1.3	Público-alvo.....	76
4.2	COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	77
4.2.1	Pesquisa Visual.....	77
4.2.2	Similares.....	78
4.2.3	Estudo imagético.....	80
5	CRIATIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO.....	85
5.1	GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS.....	85
5.2	DEFINIÇÃO DOS ELEMENTOS.....	87
5.3	GERAÇÃO DE MÓDULOS E RAPPORT.....	89
5.4	DEFINIÇÃO DO MODELO E DA SOLUÇÃO FINAL.....	93
5.5	APLICAÇÕES.....	100
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
	REFERÊNCIAS.....	109
	APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO DA ENTREVISTA.....	113
	APÊNDICE B – RESPOSTA DO QUESTIONÁRIO.....	114

1 INTRODUÇÃO

1.1 INTRODUÇÃO

Artefatos simples e de baixo custo ou relíquias de valor, os objetos têm o poder de desempenhar papéis de grande importância na construção da identidade de um indivíduo, de um grupo ou até mesmo de um lugar. Os objetos dispõem a capacidade narrar histórias e evocar memórias. Por trás de muitos artefatos há histórias, de modo que podem provocar diversas sensações, pois um simples toque, o cheiro, as cores, os formatos desses produtos proporcionam em muitas pessoas apego emocional e afetivo. Por esse motivo, os objetos estão diretamente ligados a questões sensoriais e memoriais.

De acordo com Halbwachs (1990), o aprofundamento nos estudos da memória abarca tanto dimensões socioculturais como materiais. Para o autor, existem dois grandes modos de a memória ser acionada: “Memória Coletiva” e “Memória Individual”. Isso significa que o indivíduo pode acionar ou ancorar suas experiências nesses dois tipos de procedimentos. De um lado, um quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viria tomar lugar em suas lembranças. Por outro lado, ele seria capaz de em alguns momentos se comportar simplesmente como um membro de um grupo que contribuiu para evocar e manter as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo.

Entretando, Halbwachs (1990) afirma também que a memória individual não existe sozinha, pois ela sempre tem um contexto social; a memória coletiva, por outro lado, envolve memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas regras, e se determinadas lembranças individuais penetram algumas vezes nelas, mudam de aspecto assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal, sendo assim, o fluxo é contínuo, bem como a inter-relação entre elas.

A cultura material brasileira que está relacionada diretamente com elementos concretos, como construções e objetos, é de fato muito rica; há uma grande diversidade de artefatos de vários segmentos que podem contar e mostrar um

pouco de nossa memória cultural¹ e coletiva². Sendo assim, para tentar pleitear a memória cultural do Brasil, de uma forma que valorize, perpetue e preserve artefatos gráficos, principalmente para que se tenha uma evidenciação da identidade nacional, encontram-se os campos de estudos de Memória Gráfica Brasileira e Memória Gráfica do Agreste.³

As manifestações de artefatos que fazem parte do dia a dia dos brasileiros, como um bordado manual feito em uma região específica, vêm a se tornar objeto de pesquisa deste abrangente e emergente campo de estudo. Isto porque, como defendemos, simples artefatos podem retratar um pouco da vida cotidiana de um grupo de pessoas, localizado em um tempo/espaço.

O Design de Superfície entra no projeto, pois nesse caso está diretamente ligado ao objeto de pesquisa, pois o bordado, desde o desenho ao relevo causado pelas linhas no tecido, enquadra-se nas definições da área.

O termo Design de Superfície foi introduzido no Brasil nos anos de 1980 pela designer Renata Rubim. Inicialmente era conhecido como Desenho Industrial de Estamparia. De acordo com Rubim (2004), o Design de Superfície pode ser representado pelas mais diversas formas, desde que aceitemos que qualquer superfície pode receber o trabalho.

Existem diversas possibilidades de aplicações para o Design de Superfície, desde a área de papelaria à de porcelana, e o design têxtil é uma das áreas mais ricas do Design e que tem ligação direta com o Design de Superfície, principalmente quando trata de estamparia (uma das principais vertentes do Design de Superfície), pontos e até mesmo a trama do tecido. Para o presente projeto de Memória Gráfica dos bordados de Passira, a escolha do bordado manual abarca uma gama de possibilidades, especialmente pela diversidade de

¹ Assmann define memória cultural como “lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas, repassadas e reincorporadas ao longo das gerações”. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural>> (2016, s/p).

² Além, claro, como dissemos anteriormente, essa cultura material também evoca a “memória individual”.

³ Os campos de estudo da Memória Gráfica Brasileira e Memória Gráfica do Agreste reúnem um grupo de pesquisadores interessados em investigar a história e memória do design gráfico brasileiro, desvendando nomes, imagens, obras e aspectos sociais, técnicos e emocionais pouco conhecidos e até inéditos desta atividade. (CARDOSO, 2018, s/p)

elementos estéticos que podem ser usados como fonte de inspiração para criação de Projetos de Superfícies.

Com relação ao Design Têxtil, mais especificamente sobre o bordado, pode-se dizer que ele é diferente de outros produtos de artesanato têxtil, como, por exemplo, toalhas de mesa e ornamentos aplicados em redes de dormir. Desde o princípio, o bordado tem em sua essência uma função mais estética do que utilitária. Por esse motivo, inclusive, talvez tenha se tornado tão atrativo e popular, tendo em vista que o adorno para algumas pessoas é um dos motivos mais preponderantes e decisivos na escolha de um produto. O bordado está conectado à área de Design de Superfície, principalmente porque os desenhos bordados não deixam de ser estampas, e é um produto que faz parte da cultura brasileira. A partir dessas premissas, nosso intuito é apresentar o bordado em um projeto de Memória Gráfica através do Design de Superfície para que seja valorizado.

De acordo com a literatura especializada, pressupõe-se que o bordado é uma das artes aplicadas mais antigas, e provavelmente deve ter surgido em paralelo com a descoberta da agulha há mais de 20.000 a.C.⁴ No entanto, foi a partir do século VII que o bordado se consolidou de vez, principalmente no Ocidente. Com o passar dos séculos, houve uma intensificação da prática, até porque mosteiros e abadias aderiram à técnica e criaram oficinas de artesanato onde eram produzidos muitos bordados.

No Brasil não se sabe com exatidão quando o bordado foi inserido nas práticas culturais/sociais, mas se tomarmos como referência os povos nativos, a produção artesanal de trançado e tecelagem indígenas são muito fortes, recorrentes e importantes, e algumas dessas peças, assim como o bordado, tinham principalmente função estética e serviam só para ornamentação. No entanto, em se tratando do bordado em si, foi a partir da colonização portuguesa que ocorreu uma inserção de outras culturas em território nacional⁵, tanto a europeia como a africana, a partir da qual se promoveu a integração de diferentes culturas, e dessa forma foram incorporados artefatos, como trajes,

⁴ História da Máquina de Costura – disponível em: <http://www.moah.org/virtual/sewing.html>

⁵ Bordado à mão: O nobre caminho de um ofício atemporal Disponível em: < <https://www.matizesdumont.com/blogs/news/historia-do-bordado-feito-a-mao> >

saias com renda, batas, bordados variados, incluindo o bordado Richelieu⁶, e diversos outros componentes que contribuíram para moldar a identidade brasileira e a tornar tradicional a técnica de bordado.

Vale ressaltar que após mais de quinhentos anos, várias correntes migratórias, transformações sociais e tecnológicas ocorreram, mas ainda existem diversas regiões em território nacional que desenvolveram as suas próprias maneiras de bordar, com suas particularidades e vivências distintas.

Atualmente o bordado é um agente transformador de vidas, pois gera renda para diversas pessoas e se consolidou de vez como elemento da identidade cultural do Brasil. Em todo território nacional, o bordado se faz presente, em alguns lugares com maior destaque, como no Caicó (RN), Maceió (AL) e Ibitinga (SP), que é conhecida por ser a capital do bordado, mas existem ainda muitas outras regiões onde a prática de bordar é muito presente.

Em 2017, em A CASA, museu do objeto brasileiro, localizado em São Paulo, foi realizada uma exposição intitulada de *A Casa Bordada*⁷. Para montar a mostra, a equipe do museu fez uma viagem completa a todas as regiões do Brasil, juntando as peças que seriam exibidas. Com mais de 200 peças, a mostra consistiu em uma estrutura em formato de uma casa, e foi construída com pano, agulha e linha; as paredes, portas, janelas, cômodos e divisórias foram feitos em tecidos bordados à mão por mestres bordadeiras e bordadeiros dos 27 Estados brasileiros, participaram da exposição 60 pessoas de vários grupos e associações diferentes. Esta é uma das iniciativas que pode de fato dar mais visibilidade ao bordado como produto de consumo desenvolvido de diferentes maneiras, nas mais diversas regiões do país.

Das muitas regiões no Brasil onde são produzidos bordados, uma das mais importantes é a cidade de Passira - PE, conhecida como “a terra dos bordados

“O bordado Richelieu é um bordado de características tradicionais que remonta a Idade Média. Parece desconhecer-se a sua origem. Sabe-se no entanto que foi um bordado ‘inicialmente’ muito utilizado como adorno de cabeça pelo Cardeal Richelieu que fazia parte da corte do Rei Luís XIII de França. A designação de ‘Bordado de Richelieu’, segundo parece, nasceu daí.” Disponível em: < <http://giragiraffa.blogspot.com/2014/02/bordados-richelieu.html>>

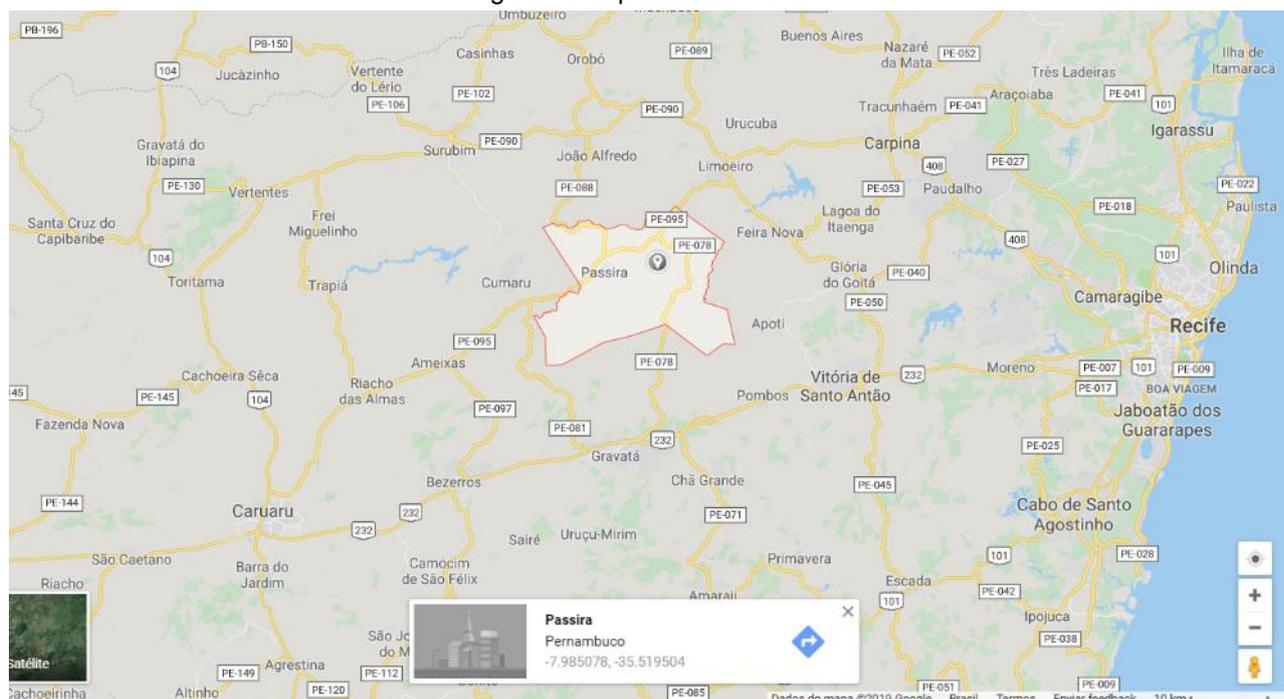
⁷ EXPOSIÇÃO | A CASA BORDADA (2017) <Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/a-casa-bordada/>>

manuais”⁸. Nela os bordados existem tão fortemente que fazem parte da cultura local, gerando renda e criando uma identidade visual e cultural para a região.

Passira é uma cidade do Estado do Pernambuco, e seus habitantes se chamam passirenses. O município se estende por 326,8 km² e contava com 28.628 habitantes no censo de 2010. A densidade demográfica é de 87,6 habitantes por km² no território do município. Vizinho dos municípios de João Alfredo, Cumaru e Limoeiro, Passira se situa a 10 km a Sul-Leste de João Alfredo a maior cidade nos arredores. (fig.1)

Passira fazia parte do município de Limoeiro e era considerado distrito até o ano de 1963, quando foi elevada à categoria de cidade. O início de seu povoamento ocorreu pelo fato de ser área de transição entre a zona canvieira e a região Agreste, ligando as áreas de criação de gado com as dos canaviais.⁹

Figura 1: Mapa de Passira.



Fonte: Capturado do Google Maps (2019)

Em Passira há um setor amplo no ramo da produção de bordado. Pereira (2007) estimou que há mais de dez anos um sexto da população, que correspondia a aproximadamente 5.000 pessoas, trabalhava com o bordado manual, e essa

⁸ Bordado do agreste pernambucano preservado ponto a ponto <Disponível em: <http://redemmanual.com.br/noticias/bordados-de-passira>>

⁹ História de Passira <disponível em: <http://www.passira.pe.gov.br/noticias/index.php/2014-09-13-00-53-38/historia.html>>

atividade estimula o setor produtivo local até os dias atuais. Ainda que o trabalho seja de produção simples, envolve vários profissionais, pois existem diversas etapas: criação, bordamento, engomagem, lavagem e comércio. O desenvolvimento dos bordados em Passira é vital para a manutenção cultural do local, e a comercialização é uma das principais geradoras rendas da cidade.

Atualmente, com o fenômeno da globalização¹⁰, a preservação da memória, dos costumes e dos artefatos tradicionais vêm se tornando cada vez mais difícil, isto porque, em meio à produção têxtil intensa e industrial no Agreste de Pernambuco¹¹, os bordados artesanais de Passira disputam espaço com a grande produção industrial. A perda de espaço desses produtos artesanais e culturais causada por uma saturação de produtos industrializados inseridos no mercado comercial pode promover a descaracterização dos costumes e desvalorização da memória cultural do lugar, gerando uma não identificação dele com os seus habitantes, que pode causar perda de reconhecimento cultural.

Como consequência de os bordados manuais estarem sendo menos produzidos em decorrência da industrialização, pode haver uma perda dos símbolos gráficos e ainda a perda de uma tradição, fazendo com que esses elementos virem apenas lembranças do passado.

Dado exposto, é possível que, com o desenvolvimento de um projeto de Design de Superfície, onde serão feitos registros de elementos visuais dos bordados de Passira, este trabalho possa gerar uma valorização da memória, de forma que ajude a perpetuar a identidade local, pois norteado pela utilização do Design como meio de agregação de valor ao produto.

¹⁰ Globalização é o processo de aproximação entre as diversas sociedades e nações existentes por todo o mundo, seja no âmbito econômico, social, cultural ou político. Porém, o principal destaque dado pela globalização está na integração de mercado existente entre os países. A globalização permitiu uma maior conexão entre pontos distintos do planeta, fazendo com que compartilhassem de características em comum. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/globalizacao/>>

¹¹ O setor têxtil no Agreste de Pernambuco, mais precisamente nos municípios de Caruaru, Santa Cruz do Capibaribe, Surubim, Toritama, Taquaritinga do Norte, Brejo da Madre de Deus, Gravatá, Cupira, Agrestina, Belo Jardim, Pesqueira, Vertente e Riacho das Almas. Concentram pouco mais de 18 mil empresas do setor, o polo fatura aproximadamente R\$ 3,5 bilhões anuais e conta com 120 mil empregados diretos, firmando-se como segundo maior produtor de vestuário do Brasil, atrás apenas de São Paulo até 800 milhões de peças por ano. Um levantamento de 20. Disponível em: <<https://agrestetex.fcem.com.br/entenda-a-influencia-do-polo-textil-no-agreste-pernambucano/>> (2018)

1.2 OBJETIVOS DO ESTUDO

1.2.1 Objetivo Geral

- Projetar uma coleção de estampas inspiradas nos bordados de Passira, para que se tenha um enaltecimento da cultura local para que se promova a preservação da memória dos elementos que são bordados.

1.2.2 Objetivos específicos

- Mapear os bordados de Passira para compor um painel semântico;
- Identificar quais os elementos constituintes são usados com mais frequência para entender melhor a estética do bordado de Passira.
- Analisar quais dos elementos podem ser utilizados para que se tenha uma melhor valorização da Memória Gráfica desta produção em particular.

1.3 JUSTIFICATIVA

Para o desenvolvimento integrante deste TCC, de Memória Gráfica através do Design de Superfície, buscou-se compreender as origens sociais e culturais do objeto de estudo, e entender alguns dos possíveis problemas que possam estar ocorrendo na sua produção e no meio em que ele está inserido; a partir da identificação dessas dificuldades, buscou-se gerar alternativas projetais para que ajude a minimizar os problemas que estejam ocorrendo.

A importância da pesquisa consiste na tentativa da preservação da memória coletiva, dos bordados de Passira, através de um projeto de Memória Gráfica por intermédio do Design de Superfície. Neste trabalho Pretende-se mostrar, deste modo, como o Design e o artesanato podem ser usados em conjunto para a melhoria dos artefatos. Outro ponto que vale ressaltar é como a intervenção do designer pode ser utilizada para criar novas possibilidades, de modo que melhore a qualidade de vida dos produtos e em consequência dos seus produtores.

Com a busca pela preservação da memória dos elementos gráficos também será posto em destaque o modo tradicional que o bordado ainda é produzido, isto consiste em evidenciar, reconhecer e explicar as técnicas e os modos de criação

e execução das tarefas, desde o começo até o ponto em que o produto esteja pronto para ser comercializado; com isto, busca-se colocar em foco a prática cultural da produção manual de bordados em Passira, e, deste modo, além de criar registros para perpetuação dos bordados manuais, pretende-se proporcionar visibilidade para o produto, seus produtores, e o seu modo de produção.

A relevância deste trabalho para o Design se dá através da produção de conhecimento científico nas áreas de Memória Gráfica e Design de Superfície. O presente estudo poderá servir como referência para futuras pesquisas, principalmente nos campos de Memória Gráfica Brasileira e Memória Gráfica do Agreste, pois, por tratar de um campo de pesquisa recente, ajudará na sua construção, sobretudo pelo desenvolvimento de mais material prático e teórico.

1.4 METODOLOGIA GERAL

Para o desenvolvimento deste TCC, buscou-se delimitar uma estrutura de métodos de pesquisa que ajudem a atender os propósitos do estudo pretendido.

Inicialmente começaremos com a especificação do Tipo de Pesquisa. Sustentados por Marconi e Lakatos (2011) e Andrade (2014), dispomos para apresentá-lo com as seguintes especificações:

- A. Campo de atuação básico;
- B. Resultados esperados;
- C. Origem dos dados;
- D. Procedimentos empregados;
- E. Objetivos;
- F. Setores do conhecimento envolvidos;
- G. Natureza dos dados;
- H. Foco de interesse;
- I. Grau de generalização dos resultados;

Segundo o Campo de atuação básico, a presente pesquisa entra no enquadramento de Pesquisa Aplicada, pois irá em busca de conhecimento

científico, e seu objetivo de aplicação busca um contexto de investigação real. Dessa maneira, enquadra-se no tipo de Pesquisa aplicada, pois mostra por uma precisão de procura por recursos teóricos para serem empregados nos bordados de Passira, esses que compõem seu uso em análises de imagens para a criação de produto.

No que diz respeito aos Resultados esperados, esta pesquisa entra na classificação de Pesquisa Projetual, visto que seus resultados serão criações de produtos. A integração como Pesquisa Projetual ampara-se no fato de o estudo procurar gerar novos produtos que tiveram como inspiração os bordados da cidade de Passira.

Em referência à Origem dos dados, dentro de uma conjuntura em que está fundamentado este projeto, a sua classificação está em Pesquisa Empírica, pois os dados obtidos advêm de uma conjuntura prática que faz parte de uma realidade tangível. Esta delimitação é em decorrência da perspectiva de criação de uma coleção de estampas a partir dos elementos gráficos dos bordados de Passira, e sua aplicação consiste em papeis de parede.

No que diz respeito à Fundamentação Empírica, de acordo com os Procedimentos empregados, este estudo se enquadra em pesquisa analítica, posto que os dados são fornecidos entre o tema e o pesquisador através de análise de suas mensagens. O desenvolvimento do estudo será feito a partir de análise dos elementos bordados na cidade de Passira, onde os mais relevantes serão selecionados para a produção de um projeto de Memória Gráfica através do Design de Superfície.

Em relação aos Objetivos, o projeto tem relação com o tipo de pesquisa Explicativa, pois identifica, descreve e registra os bordados manuais que são feitos na cidade de Passira. A identificação dos elementos gráficos dos bordados e seus registros fornecerá material para a criação de um projeto que ajude a preservar a de Memória Gráfica dos artefatos que são objetos de estudo desta pesquisa; através das estampas criadas, poderemos dizer se houve uma valorização da cultura local e preservação da Memória Gráfica dos bordados.

Acerca dos Setores de Conhecimento Envolvidos, o presente projeto se enquadra como Interdisciplinar, visto que tem apenas um tema, porém é

trabalhado por entre diversos campos de conhecimentos, que, mesmo com distintos alvos, estão relacionados com a pesquisa. Desse modo, a pesquisa se enquadra assim, pois buscar conhecimentos teóricos e práticos nas áreas de Memória Gráfica e Design de Superfície.

Segundo a Natureza dos Dados, esta pesquisa se apresenta como Pesquisa Subjetiva, pois seus dados são personalizados, como entrevistas e registros fotográficos. Neste projeto, o produtor do objeto de estudo terá um papel importante nos trâmites para a realização da pesquisa, pois será necessária a opinião desses produtores sobre os possíveis problemas que possam estar ocorrendo na produção dos bordados. Dessa forma, conforme o Foco de Interesse, o presente projeto se classifica como Pesquisa Qualitativa, pois é dada uma importância aos fatos e registros feitos em Passira.

Com referência ao Grau de Generalização dos Resultados, buscou-se realizar, com esta pesquisa, uma Pesquisa por Amostragem, considerando que ela trabalha com uma parcela considerável do todo. Assim sendo, para a concepção do projeto de Memória Gráfica, procuraremos um enquadramento por amostragem para que se tenha um encaminhamento para buscar os resultados esperados. A classificação será de extrema importância para determinar os procedimentos para a criação do projeto, uma vez que serão os elementos registrados das amostras que servirão como inspiração e ponto de partida para a parte projetual de Design de Superfície.

Para a realização deste TCC, por fim, organizam seus conteúdos em Aspectos Introdutórios, capítulo 1; Fundamentação Teórica, capítulo 2; Desenvolvimento Projetual, capítulo 3; Desenvolvimento do Projeto, capítulo 4; Criatividade e Experimentação, capítulo 5, seguidos das Considerações Finais, Referências Bibliográficas e Apêndices.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEORICA

2.1 MEMÓRIA GRÁFICA

No início do século XX, Halbwachs (1990) já fazia estudos sobre como a cultura, memória e história se inter-relacionam. O autor afirma que o aprofundamento nas pesquisas sobre memória abarca aspectos materiais, culturais e sociais, e que a memória, apesar de ser construída coletivamente, é também um trabalho individual. Ele propõe uma definição de dois tipos, “memória individual” e “memória coletiva”, sendo que a diferença entre elas consiste em que a memória individual não existe exclusivamente sozinha, pois ela sempre passa por contextos sociais, dessa forma o seu fluxo é contínuo.

Para que se tenha uma memória coletiva, segundo Halbwachs (1990), não basta apenas que sejam trazidas declarações, para ter essa questão da coletividade onde a nossa memória se ampare com a dos outros, pois existe a necessidade de mesmo que essas memórias não sejam totalmente concordantes tenham bastante pontos que estejam em conexão entre uma memória e outra, para que a lembrança evocada possa ser reconstruída sobre um parâmetro com pontos em comum. Ainda segundo o autor, não é bastante a reconstrução de todas as peças de um acontecimento ocorrido no passado para se conseguir uma lembrança. Para que se tenha esta reconstrução, é necessário que os dados ou noções comuns se encontrem no nosso espírito e no das outras pessoas, pois assim há uma troca recíproca e interrupta, e isso só pode ocorrer se os indivíduos continuarem como parte de uma mesma sociedade. Somente dessa maneira pode-se ter o entendimento de que uma lembrança possa ser concomitantemente reconhecida e reconstruída.

Halbwachs (1990) aborda também as diferenças entre memória e história. Segundo ele, a memória tem uma continuidade, e sua sobrevivência ocorre através de um processo de fluxo entre o presente e o passado, a medida que a história segue uma linha reta e sem interrupções dos grandes fatos da humanidade. Desta maneira, por terem métodos de reconstrução diferentes, a memória e a história também apresentam resultados diferentes.

Para um entendimento mais aprofundado entre as diferenças entre memória e história, vamos a algumas explicações: “A história se coloca fora dos grupos e

acima deles, não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar é fixado de uma vez por todas”. (HALBWAKS, 1990, p. 82). Com isso, afirma-se que a história obedece a uma instância didática que é esquematizada, e parece considerar um período como um todo, independentemente em partes dos períodos que foram precedentes ou dos períodos seguintes. Com relação a um dos objetivos da história, ainda segundo Halbwaks, é que se tenha uma ponte entre o passado e o presente, com continuidade sem interrupções. “A história divide a seqüência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos”. (HALBWAKS, 1990, p. 82), e uma das diferenças entre a memória coletiva, ainda segundo o autor, é que ela é uma corrente de pensamentos contínuos, e esta continuidade não tem nada de artificial, pois só mantém coisas do passado que ainda estão vivas ou com capacidade de reviver na consciência do determinado grupo que a retém. Sendo assim, ela não vai transpassar os limites desse grupo.

Ao buscar definições para o termo “Memória Gráfica” foram encontrados diversos trabalhos relacionados à informática e à memória de computadores, uma observação também pontuada por, Farias (2014) que afirma que se buscarmos o termo “memória gráfica”, ou a mesma expressão em francês “memoire graphique”, nas ferramentas de busca da internet, como o Google ou Google Acadêmico, vai acontecer de vários exemplos serem relacionados a dispositivos de sistemas de computadores, porém se a busca for por “memoria grafca” (o termo em espanhol), o resultados da pesquisa vão ser diferentes, resultados esses que têm relação com arquivos de pesquisa em Design Gráfico, ou pesquisa relacionadas à fotografia. Ainda segundo a autora, isso pode ser percebido como uma tendência que data do início do século XXI, e o uso desse termo vem sendo utilizado para pesquisas e projetos que buscam o resgate e a revalidação de artefatos visuais da impressão efêmera, que buscam uma restauração ou uma reafirmação de um conceito ou sentido de identidade local.

De acordo com Farias (2014), os esforços para que se tenha um resgate e uma revalidação dos artefatos visuais estão relacionados a uma definição de Assmann (1995). Nessa definição, o autor faz a descrição de memória cultural objetiva, e afirma que os artefatos são portadores de “energia mnemônica” que tem a capacidade de armazenar conhecimento do qual o grupo origina-se. Esses

artefatos seriam como uma consciência da unidade e das singularidades do grupo. A memória cultural, para Assmann, é composta por heranças representativas materializadas em forma de artefatos, rituais, ou quaisquer outras estruturas que sirvam para evocar significados ou lembranças que tenham associação ou remetam ao passado. O autor ainda destaca a ligação entre memória cultural e identidade, e, de acordo com ele, a memória cultural nos permite, ter através de uma narrativa que vem do passado, a construção de uma imagem, e por meio desse método obter uma identidade de nós mesmos:

A forte vinculação entre memória cultural e identidade permite compreender como ocorrem os processos de preservação das heranças simbólicas enraizadas e institucionalizadas. É nelas que os indivíduos se apegam para construir suas próprias identidades e para pertencerem e se afirmarem como parte de uma comunidade ou grupo social. Isso ocorre porque o ato de recordar e representar o mundo abarca elementos de caráter normativo, pois pertencer a um grupo ou uma comunidade implica adotar modos instituídos ou enquadrados de como pensar e do que pensar; de como lembrar e do que lembrar. As representações sociais expressam visões de mundo de grupos e possibilitam o estudo da cultura enquanto chave para compreender a memória cultural, as construções identitárias, os imaginários e a dinâmica da vida social. (MORIGI et al., 2013, p. 188)

Segundo Farias (2014), os estudos sobre Memória Gráfica vêm sendo mais substanciais e constantes a partir do ano de 2008. Um ano antes, no Brasil foi lançado um projeto de pesquisa com nome de Memória Gráfica Brasileira, que teve formação pelo edital de Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD-CAPES¹²), e reuniu 18 pesquisadores dos programas de pós-graduação em Design da PUC-Rio, Programa de Pós-Graduação em Design da UFPE e Programa de Pós-Graduação em Design do Centro Universitário Senac, além de mestrandos, doutorandos e alunos de graduação bolsistas de iniciação à pesquisa das três instituições citadas.

¹² A Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (atual CAPES) foi criada em 11 de julho de 1951, pelo Decreto nº 29.741, com o objetivo de "assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país". A CAPES concede bolsas de estudo no Brasil visando estimular a formação de recursos humanos de alto nível, consolidando assim os padrões de excelência imprescindíveis ao desenvolvimento do nosso país. Essas ações são coordenadas pela Diretoria de Programas e Bolsas no País (DPB). Disponível em: <http://www.capes.gov.br/pt/historia-e-missao>

O resumo da definição que consta na proposta aprovada pelo Programa de Cooperação Acadêmica diz que:

O papel histórico e social do design no Brasil é assunto pouco estudado e compreendido, apesar de sua importância para a constituição da paisagem construída, para as diversas experiências de interação por meio do comércio e da comunicação, e para a formação de identidades visuais que, por extensão, ajudam a delimitar a identidade coletiva. O presente projeto parte do pressuposto que o design precisa ser compreendido de modo integrado, como uma faceta do fenômeno maior da Cultura, no sentido antropológico desse termo. Ele tem, como objetivo principal, identificar e analisar exemplos relevantes de manifestações gráficas que marquem a memória, a paisagem urbana e a identidade das cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo. (CARDOSO & ALLIS et al. 2007, p.2, apud LESCHKO 2014, p.3)

O grupo de pesquisa Memória Gráfica Brasileira, de acordo com CARDOSO & ALLIS et al. (2007, apud Leschko, 2014) demarca as pesquisas no âmbito nacional e tem ponto como de partida o princípio de que a identidade do Brasil tem uma constituição histórica e que é digna de pesquisas com maior nível de aprofundamento, que ajude na compreensão das funções de sua constante formação. O grupo ainda definiu alguns objetivos:

Os objetivos gerais do grupo tal qual apresentado no projeto são:

- investigar a história do design gráfico no Brasil;
- estudar a relação afetiva do indivíduo com o meio gráfico;
- identificar e analisar manifestações gráficas que marquem a memória, a paisagem urbana e a identidade das cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo;
- estudar as coincidências e dissonâncias entre manifestações gráficas similares presentes nas três cidades;
- desenvolver e aprimorar metodologias de pesquisa para o estudo destas manifestações gráficas;
- chegar a resultados que possam ser utilizados como parâmetros para a avaliação e preservação destas manifestações gráficas enquanto parte de nosso patrimônio histórico, artístico e cultural. (LESCHKO et al., 2014, p.4)

Em paralelo com a criação desse grupo de pesquisa que investiga a Memória Gráfica no território nacional, também houve a criação de um site, batizado com o mesmo nome, Memória Gráfica Brasileira (MGB)¹³. Na descrição do site SOBRAL (2008), afirma-se que a “Memória Gráfica Brasileira dedica-se a

¹³ Site Memória Gráfica Brasileira (MGB), está disponível em: <http://www.memoriagrabricabrasileira.org/>

resgatar e valorizar o riquíssimo legado do design no Brasil” (s/p). E esses esforços também englobam atividades e projetos que já se enquadravam no design, antes que o mesmo fosse configurado como um campo profissional. Na abordagem da autora, a importância da cultura material e da cultura visual para a formação de noções de identidades no Brasil e seu progresso coletivo ainda não teve seu devido valor e reconhecimento, e grande parte dessa lacuna tem atribuição ao desconhecimento de fontes históricas existentes. Um dos objetivos do site é que, com a disponibilização e contextualização de projetos e pesquisas sobre o passado projetual no Brasil, se tenha um fortalecimento da memória nacional em âmbitos histórico, afetivo e do imaginário. Dentre alguns trabalhos encontrados no site, um bom exemplo é a exposição intitulada A BOLA DE OURO que reúne rótulos de uma antiga fábrica de bebidas localizada na Central do Brasil, no pé do Morro da Providência (RJ). Doados ao MGB, pelo fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, os rótulos chegaram em suas mãos no início da década de 1980.

Figura 2: Rótulos de bebida da empresa Ferreira Braga



Fonte: Capturado do Flickr (2019).

Figura 3: Rótulos de bebida da empresa Ferreira Braga



Fonte: Capturado do Flickr (2019).

Para Farias (2014), os produtos gráficos exercem um papel relevante no cotidiano, por intermediarem de nossas trocas de experiências, nossa comunicação e nossos contados com as paisagens urbanas. Segundo a referida autora, ainda que esse importante papel exercido pelos objetos tenha uma contribuição para a construção de identidades coletivas, as pesquisas sobre a composição dos artefatos, especialmente anterior à instauração do campo do design, e ainda onde se tem países que os costumes de design são trazidos do exterior, tem sido deixadas de lado por muito tempo. Sendo assim, a Memória Gráfica compartilha alguns dos interesses e ainda alguns dos métodos com campos de estudo que já são mais conhecidos, tais como a cultura visual, a cultura impressa e a cultura material.

Acerca da relação entre a cultura visual e a Memória Gráfica, Farias afirma que:

Um número importante de estudos descritos por seus autores como memória gráfica são coleções de imagens, acompanhadas de algum tipo de descrição ou análise. Dentro disto grupo, devemos diferenciar o uso da memória gráfica, encontrada principalmente em descrever uma coleção de rascunhos ou de imagens que serviram apenas como referência para um projeto, mas não são centrais para isso, para o uso da mesma expressão no sentido explorado neste papel. Exemplos do primeiro são o blog Memória Gráfica de Honduras, uma coleção de antigas fotos criadas em 2009,2 e a declaração do estilista brasileiro Ronaldo Fraga, dado durante uma entrevista recente, que ele sempre mantém uma "memória gráfica" de suas coleções. Isso não exclui, no entanto, que essas coleções de imagens possam servir apontam para as descrições sistemáticas e análises críticas que caracterizam estudos no campos de memória gráfica

e cultura visual. Coletar imagens e organizá-las, às vezes como bancos de dados digitais sofisticados, é um passo necessário para a maioria dos projetos de pesquisa sobre memória gráfica. (FARIAS, 2017, s/p.)

A referida autora cita alguns exemplos de projetos que se enquadram na citação a cima, como um projeto de graduação denominado de “Memória Gráfica da História do Pulque no México (Salazar Dreja, 2004)”. O autor do projeto obteve dados que incluía fotografias, desenhos e entrevistas, e através disso buscou como objetivo criar um grande registro da cultura visual que tinha associação com uma bebida tradicional do México que é conhecida como pulque. Também foram colhidos registros dos lugares onde tradicionalmente essas bebidas eram consumidas. Outro exemplo de iniciativa com relação à Memória Gráfica e à cultura visual citado por Farias (2017) é o site J. Carlos em Revista¹⁴. Nele, encontram-se diversas edições de revistas projetadas pelo ilustrador J. Carlos na década de 1920, que digitalizadas, servem como um grande banco de dados e de referências visuais; além disso, o projeto compreende ainda a realização de dois livros editados a partir do conteúdo do material digitalizado: *O vidente míope (s/a)* e *O desenhista invisível (s/a)*, ambos editados pela livraria e edições Folha Seca. No primeiro, temos a crônica visual que fez J. Carlos dos anos 1920. A organização é de Cássio Loredano e o texto do historiador e professor Luiz Antonio Simas. No segundo, tem-se uma análise da faceta menos explorada de J. Carlos, sua atuação como designer gráfico. O texto é de Julieta Sobral, fotógrafa, designer e professora da PUC-Rio. E a descrição do projeto encontrada no site para as revistas digitalizadas é a seguinte:

As revistas antigas são instrumentos preciosos para se conhecer o passado. Talvez pelo fato de não terem sido pensadas (projetadas) para durar tanto quanto os livros, elas trazem um retrato fresco e verdadeiro de uma época. Através de suas páginas é possível saber como as pessoas se vestiam, o que comiam, aonde iam, o que se lia ou se via em cinema, teatro e música, o que se consumia... enfim, um verdadeiro manancial de informações apresentadas de forma lúdica, envoltas em deliciosos desenhos, fotografias e letras.

Acontece que as revistas dos anos 1920 eram impressas em parte em papel jornal, um papel que envelhece mal, e cuja fibra com o tempo tende a trincar, rachando as páginas.

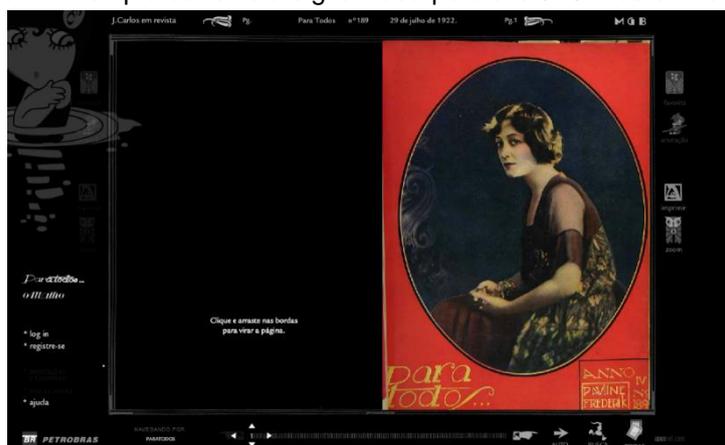
Graças ao patrocínio do Programa Petrobras Cultural nossa equipe digitalizou em alta definição nove anos de duas das

¹⁴Site J. Carlos em Revista Disponível em: <http://www.jotacarlos.org/>

publicações mais importantes no cenário nacional da época - O Malho e a Para Todos - entre 1922 e 1930, período no qual foram dirigidas pelo grande designer e caricaturista J. Carlos. (Disponível em: <http://www.jotacarlos.org/>)

O acervo fica acessível para quem tiver interesse, e a digitalização que foi feita em alta definição foi doada à Biblioteca Nacional. Com isso, a consulta e impressão de imagens de qualidade podem ser feitas sem nenhum manuseio dos originais e sem as limitações cromáticas e visuais impostas pelos microfimes além de não ter o risco de danificação dos originais.

Figura 4: Exemplo de revista digitalizada pelo site J. Carlos em revistas



Fonte: Revista Index

As pesquisas com relação à Memória Gráfica e cultura visual têm em comum alguns focos de interesses, e um deles é buscar a compreensão dos caminhos que a sociedade percorre para selecionar ou projetar imagens e formas visuais, pois, em paralelo, está buscando o entendimento de tais formas. (FARIAS, 2017, s/p.)

Em se tratando da Memória Gráfica e de sua relação com a cultura impressa, Farias (2014), apoiada por outros pesquisadores, afirma que:

Os pioneiros do campo de estudos conhecido como "cultura impressa" o definiram em contraste com os "escribas" (Eisenstein 1980), culturas "orais" ou "quiográficas" (Ong 1982). O advento da cultura impressa é geralmente descrito como ligado ao advento da impressão de livros com tipo móvel século XV na Europa. Ong até usa a expressão "cultura tipográfica" (Ong 1982:42) como sinônimo de "cultura impressa". Embora possamos encontrar vários estudos sobre as origens da impressão com tipos móveis na América Latina sob a égide de estudos de "memória gráfica", o enfoque geralmente não é na impressão de livros. A razão disso é que em países como o Brasil, há muitos anos após a introdução (muito tardia) da impressão com tipos móveis, a maioria dos livros em circulação continuou a ser importada da Europa. (FARIAS, 2014, p. 203)

Alguns exemplos de trabalhos com correlação entre a Memória Gráfica e a cultura impressa são pesquisas sobre espécimes e almanaques realizados do século XIX ou início do século XX pelos membros das equipes de pesquisa responsáveis pelos projetos Memória Gráfica Brasileira (Farias, Aragão & Cunha Lima, 2012), e Memória Gráfica de Pelotas (Leschko, 2010 *apud* Farias 2014, s/p). Outro exemplo citado pela autora são as pesquisas sobre Memória Gráfica com relação à circulação, produção e recepção de impressos, não somente aos que relacionam a impressão com tipo móvel, com tudo, aqueles que englobam investigações sobre as tradições locais de impressão litográfica, fotocopiados, fanzines (FARIAS, 2011). Ainda segundo Farias (2014), o campo de estudo da Memória Gráfica nesse âmbito tem uma amplitude maior de que apenas cultura impressa.

Em se tratando da relação entre a Memória Gráfica e sua vinculação com a cultura material, é preciso esclarecer que:

(...)a cultura material foi entendida como um reflexo passivo da cultura, sendo esta conceituada como um conjunto de normas, valores, ideias, prescrições e regras formais partilhado por um determinado grupo. Inertes, os artefatos portariam significados que lhes seriam inerentes, cabendo ao investigador tão somente a tarefa de retirar deles a poeira do tempo para que esses significados aparecessem e o passado pudesse ser “reconstruído”. (ANDRADE, 2011, p. 13)

Lyman et al. (2000, p. 7, *apud* Andrade 2011, p. 17) afirmam que “Os indivíduos que fizeram os artefatos estiveram submetidos a processos evolutivos, de modo que os elementos materiais da cultura não são reflexos, mas componentes ativos do processo adaptativo, tanto quanto o são, por exemplo, ninhos de pássaros. Isso significa que as possíveis variações que ocorrem retratam outras alternativas para problemas de adaptação. De acordo com os autores citados, os objetos têm a capacidade de proporcionar dados de relevância para o entendimento do processo de evolução, como também das evolutivas de seus usuários.

Para Farias (2014), as representações visuais que são pesquisadas no enquadramento de Memória Gráfica e cultura material se sobrepõem a metodologias que buscam a partir das pesquisas de cultura material, isto é, os materiais impressos (não são apenas visuais) e objetos em 3 dimensões

(também transmitem informações visuais). Tanto é que alguns exemplos que a autora cita são padrões de grades ornamentadas antigas encontradas em casas de Belo Horizonte (GOULART, 2011) e padrões tradicionalmente utilizados por uma comunidade de artesãos no Equador (ERRÁEZ CRUZ, 2011). Além disso, existem outras pesquisas com artefatos materiais (não impressos) que se encaixam nos estudos de Memória Gráfica, devido a essa ligação com a cultura material, como é o caso do projeto: “A Percepção dos sistemas simbólicos e linguagens visuais dos ladrilhos hidráulicos em patrimônios religiosos Tombados pelo IPHAN¹⁵ na cidade do Recife” (VASCONCELOS, 2014). O projeto tem como objeto principal de estudo os ladrilhos hidráulicos em um contexto atual, como uso das novas tecnologias.

Figura 5: Padrões de grades ornamentadas antigas encontradas em casas de Belo Horizonte



Fonte: GOULAR (2011, s/p)

Farias (2014) defende que o método principal de que podem derivar as histórias dos elementos gráficos é uma análise visual da linguagem deles. A partir disso, pode-se obter informações acerca de repertórios, das tendências e de como

¹⁵ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

acontece a circulação. Essas análises podem trazer um enriquecimento para a história de tais objetos.

Nos últimos 10 anos, o número de pesquisas envolvendo o termo Memória Gráfica vem aumentando. Para Farias (2014), esses estudos têm trazido resultados como coleções de dados visuais, e como muitos deles são colocados em banco de dados digitais abertos para todos, estão sujeitos a análises; além disso, podem melhorar o Design na América Latina. A autora destaca que essas pesquisas podem contribuir sobre como as peculiaridades dos objetos são vistas, dessa forma permitindo um senso de identidade. Outro ponto importante citado por Farias é o de que em muitos casos os objetos escolhidos para as pesquisas são artefatos populares:

A maioria dos artefatos escolhidos como um tema para esses estudos é popular, comercial ou itens vernaculares, produzidos por pessoas anônimas, em muitos casos derivativos, geralmente vistos como banal e de baixo status. Artefatos como estes sempre tiveram um lugar negado em histórias de design modernistas centradas na Europa, inauguradas pela importação de Ulm e Modelos da Bauhaus para educação em design nos anos 60. Ao afastar-se dos tradicionais métodos de história da arte, que tendem a se concentrar em autores de destaque e sua excepcional e trabalhos inovadores, os estudos sobre o memória gráfica permitem uma abordagem imparcial cultura visual do passado local, mostrando que seus produtos podem ser estimulantes e fortalecedores. (FARIAS 2014, s/p)

Dado o exposto, é no universo de estudo de objetos populares que buscou-se o inserir os bordados manuais de Passira, pois, apesar de serem considerados por muitas pessoas um produto banal que serve apenas para ornamentação, eles têm por trás toda uma história e tradição que vêm sendo perdidas em consequência de diversos problemas. Além disso, reconheço que um projeto de Memória Gráfica busca muitas vezes enaltecer a importância desses objetos e assim tentar mostrar como a questão da identidade cultural de um lugar ou de um povo é relevante e, por isso, deve ser enaltecida e perpetuada.

2.2 DESIGN DE SUPERFÍCIE

Para entendermos melhor como o Design de Superfície vai estar relacionado a esta pesquisa, buscou-se compreender melhor acerca da área. Como o Design de Superfície é um campo de atuação que está ligado ao Design, sendo que uma de suas particularidades é tornar, através de seus projetos, as superfícies com fortes características visuais ou táteis, focando principalmente nas funções estéticas.

Design de Superfície é uma atividade criativa e técnica que ocupa com a criação e o desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sócio-cultural e às diferentes necessidades e processos produtivos. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 23).

Indo mais a fundo, buscamos entender a relação do ser humano com as superfícies, e de como isso de certa forma vem sendo usado como um forte meio de expressão simbólico, Rütthchillg (2008) descreve como essa relação entre o homem e as superfícies tem origens em um passado bem distante, e alguns exemplos citados pela referida autora são desenhos que foram encontrados nas cavernas que datam do período Paleolítico, isto é, na Pré-História de 5.000.000 a 24.000 anos a.C. Mais à frente, para ser mais exata no Período Neolítico, de 10.000 a 5.000 a.C, houve uma preocupação com a estética. Nesse período, alguns artefatos passaram a ter um tratamento especial, como no caso das cerâmicas que foram tingidas nas cores preta, vermelha e branca, e outro ponto importante foi o surgimento da fiação, que consiste em transformar fibras em fio, e da tecelagem que, através de técnicas de entrelaçamento de fios, formam tecidos. Em resumo, a autora explica que os povos antigos desenvolveram interesses pelas ornamentações de muitas superfícies e principalmente para utensílios de cunho domésticos, ambientes arquitetônicos e produtos têxteis, de onde decorrem exemplos de tecelagem, cerâmica, estamparias e azulejos que foram de muita importância para o Design de Superfície como se conhece na contemporaneidade.

Em referência a Rubim (2004) e a Rütthschilling (2008), entende-se que o termo Design de Superfície deriva do termo Surface Design, o termo em inglês, que dá

nome a um setor de profissionais atuantes no setor têxtil. E o uso desse termo fez-se necessário para que se tivesse o entendimento de várias áreas, como os setores têxteis e cerâmicos, por exemplo.

Flusser (2007) destaca a importância que as superfícies têm no nosso cotidiano e afirma que elas estão por toda parte nos rodeando e que, comparado a antigamente, não equivalem em quantidade e importância às de hoje em dia.

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

A origem do termo Design de Superfície, que deriva do inglês, como anteriormente citado, denomina apenas o campo de atuação da área têxtil. De acordo com e Rüttschilling (2008), porém, no Brasil o termo é usado para especificar projetos de um modo muito mais abrangente, e não tem vinculação definida para apenas um tipo de material. A autora destaca também que as superfícies estão adquirindo cada vez mais importância no nosso dia a dia, e que mesmo que não tivesse a intenção de mostrar uma lista fechada e concluída, pontuou algumas das principais áreas do Design de Superfície, como veremos adiante.

A primeira área de atuação do Design de Superfície pontuada por Rüttschilling (2008) foi a papelaria, onde ela destacou alguns exemplos como, papéis de embrulho, embalagens, agendas, papéis de parede, blocos etc.

Figura 6: Exemplo de Design de Superfície aplicado na papelaria



Fonte: SPINA (2015)

Outra área pontuada pela referida autora foi a área têxtil, onde se incluem produtos que, em sua composição o uso de fibras engloba basicamente todos os tipos de tecidos, feitos de diferentes procedimentos de criação, tais como tecelagem, malharia, rendas, etc. Nessa área tem-se destaque para as formas de acabamento que têm principalmente função estética, como no caso da tinturaria e da estamparia. E o bordado, que por sua vez, é o objeto de estudo da presente pesquisa, de acordo com a autora citada, é a maior área de aplicação do Design de Superfície e tem a maior diversidade de técnicas, tanto é que das áreas que ela pontuou, na área do design têxtil, houve uma subdivisão.

No primeiro ponto da subdivisão feita por Rüttschilling, está a área da estamparia, que “consiste na impressão de estampas sobre tecidos, onde o designer ocupa-se com a criação dos desenhos adequados aos processos técnicos de estampagem” (RÜTHCHILLG, 2008, p. 31); dentro da estamparia existem várias técnicas, desde artesanais, como a estamparia feita por carimbo, às industriais, como é o caso da sublimação.

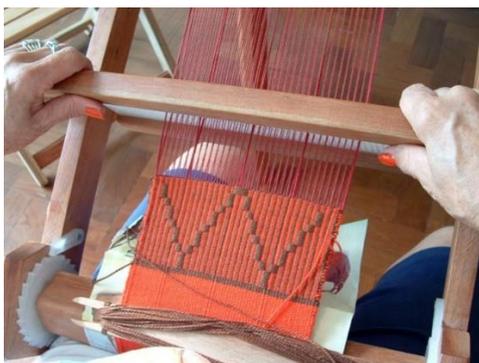
Figura 7: Estampas feita em tecido por Goya Lopes.



Fonte: LOPES (2019)

Em se tratando de outro termo ligado aos termos que estão sendo pontuados em relação ao Design de Superfície dentro do enquadramento do setor têxtil, está a tecelagem, que, de acordo com Rüttschilling (2008), é uma técnica em que os fios são entrelaçados de forma horizontal com os fios que estão na vertical para que se tenha a produção de um tecido. A autora afirma que é uma técnica muito antiga que acompanha o homem desde os tempos da Pré-história, mas que na atualidade teve um grande avanço nos meios de produção com o uso de máquinas como teares eletrônicos de alto desempenho. Se o designer tiver conhecimento sobre tal técnica, pode criar diversos tipos de padronagens, variando os fios, as cores, o modo como os fios são entrelaçados, que é nomeado como ligamento ou estruturas têxteis.

Figura 8: Produção de tecelagem manual.



Fonte: FUNDART (2019)

Após a tecelagem, a técnica citada no enquadramento têxtil pertencente ao Design de Superfície foi o Jacquard, cuja descrição é a seguinte:

Técnica específica de tecelagem, que permite a criação de padronagens complexas e de texturas táteis. Inventada no século XIX, representa hoje o gênero têxtil de maior possibilidade de inovação na indústria equipada com novas

tecnologias. O uso deste tipo de tecido é voltado, principalmente, para revestimento de estofados de móveis e automóveis, além da tapeçaria. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 31)

Figura 9: Tecido Jacquard.



Fonte: ETSY (2019)

Há mais uma técnica citada pela autora que está dentro da categoria de estamparia têxtil, a malharia, que tem como base apenas um fio, assim sendo classificada como tricô, e sua produção se dá através de um maquinário industrializado mecânico e também computadorizado. “A unidade ou ponto da malha é equivalente ao pixel do computador, e com base nesse dado o designer gera o desenho que irá se desenvolver na superfície da malha.” (RÜTHCHILLG, 2008, p. 35)

Figura 10: Malha estampada.



Fonte: FITFASHION (2019)

Tapeçaria foi mais um processo citado que está dentro da estamparia, e sua produção se dá em muitas vezes em uma confecção de cunho artesanal, mas também já existem processos industriais para esta técnica. O uso de fios coloridos e de técnicas diversas de entrelaçamento permite que figuras sejam compostas durante o processo de execução.

Figura 11: Tapete Persa.



Fonte: <https://www.kyowa.com.br> (2019)

Saindo do segmento têxtil, uma outra área é a cerâmica. Nela estão inclusos diversos produtos que, segundo Rüttschilling (2008), são de grande relevância para as aplicações do Design de Superfície. Nesse segmento estão enquadrados produtos que vão desde azulejos, pratos e revestimentos até artefatos para decoração.

Figura 12: Azulejos da Igreja e Convento de Santo Antônio (Recife)



Fonte: [acervodigital – unesp](https://www.acervodigital.unesp.br/) (2015)

Os materiais sintéticos estão entre um dos pontos destacado por Rüttschilling (2008). Ela justifica esse ponto defendendo a ideia de que a indústria sempre lança no mercado diversos materiais sintéticos que prezam por critérios como praticidade e conforto. O exemplo de produto a que se referida autora apresenta é fórmica (plástico laminado), que é utilizado em larga escala de aplicações para revestimento; esse produto destaca-se principalmente por sua praticidade.

Figura 13: Fórmica com textura visual de madeira.



Fonte: Material District (2019)

Sobre o uso de outros materiais, Rüttschilling afirma que:

...o design de superfície pode atuar sobre os mais variados materiais ou suportes. Esse fato acontece, de maneira especial, quando atua complementando outras áreas do design, como a moda ou o design de louças. Destacamos também a importância dos suportes virtuais, que crescem com os avanços tecnológicos. É o que se dá por exemplo com o design de ambientes virtuais. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 40)

Rubim disserta sobre a questão de como o Design de Superfície pode ser representado e afirma que “pode ser representado pelas mais diversas formas, desde que aceitemos que qualquer superfície pode receber um projeto” (RUBIM 2010, p. 35). Ainda com referência à autora, que taxa como uma prática comum a técnica de projetar para superfícies contínuas, citam-se alguns exemplos,

como tecidos a metro, papéis de presente etc, frisando-se a importância que tem para a área saber criar e projetar um desenho.

Tabela 1: Áreas onde o Design de Superfície atua

Áreas onde o Design de Superfície atua	
Áreas	Materiais
1 Papelaria	Papeis de embrulho, embalagens, produtos descartáveis, materiais para escritório/capas de agendas, blocos, etc.
2 Área têxtil e algumas subdivisões	
2.1 Estamparia	Tecidos.
2.2 Tecelagem	Tecidos.
2.3 Jacquard	Tecidos.
2.4 Malharia	Tecidos.
2.5 Tapeçaria	Tecidos.
2.6 Bordado	Tecidos.
3 Cerâmica	Azulejos.
4 Materiais Sintéticos	Fórmica.
5 Outros Materiais	Suportes e interfaces virtuais.

Fonte: adaptado de Rüttschilling (2008).

Para se entender melhor sobre a área do Designer de Superfície é importante saber como o designer atua na área e quais as principais características que esse profissional deve ter para desenvolver projetos:

O designer de superfície é um profissional que se ocupa do projeto da criação de texturas visuais e táteis que irão constituir ou prover qualidades às superfícies por meio de soluções estéticas e funcionais, considerando o contexto sociocultural e as possibilidades de produção. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 55)

Rüthschilling (2008) cita algumas habilidades, conhecimentos básicos e competências que são necessárias para a formação do designer de superfície e para que o profissional desempenhe de forma satisfatória seus projetos. Ela ainda destaca a importância de ele ter uma capacidade em diferentes áreas, para que o projeto de Design de superfície seja concebido de forma completa. Na tabela abaixo, apresentam as competências que devem ser desenvolvidas por pessoas da área de Design de Superfície:

Tabela 2: Tabela de competências

Tabela de competências	
1 Capacidade de geração de ideias múltiplas e originais para um problema ou uma situação: desenvolvimento de processo criativo.	2 Capacidade de formulação, análises e interpretação de imagens: pesquisa
3 Domínio dos elementos da linguagem visual e estratégica de composição visual.	4 Domínio da linguagem do Design de Superfície e suas especialidades.
5 Capacidade de reflexão, conceituação do fazer, por meio de uma visão sistemática do projeto, percebendo a independência dos seus diversos componentes (características dos materiais usados, processos de fabricação, aspectos ergonômicos, psicológicos, socioculturais, ecológicos, etc).	6 Domínio dos processos produtivos para o qual está projetando (têxtil, mobiliário, cerâmico, calçados, moda, interfaces/Web, joias, gráfico, etc).
7 Cultura geral e conhecimentos específicos de história das artes e do Design.	8 Habilidade no preparo de recursos visualizadores e sistemas de representação das ideias, tais como simulações e protótipos, dentre outros.
9 Fluência em novas tecnologias digitais: tanto como ferramenta de criação e visualização, quanto recurso de comunicação (a distância) entre atores da cadeia produtiva e que se destinam os projetos.	10 Capacidade de seleção, organização e sistematização de informações.
11 Habilidade da identificação de necessidades do usuário/consumidor, mercado e empresa-cliente.	12 Compreensão do contexto em que o produto será inserido.
13 Domínio das etapas de desenvolvimento de projeto: colocação do problema de design, definição dos objetivos do trabalho, coleta de informações, tratamento e análise dos dados, busca de soluções, geração e avaliação de alternativas, configuração de soluções e comunicação dos resultados.	14 Uma vez que o trabalho em equipe, faz-se necessária a habilidade nas relações interpessoais, dialogando tanto com especialistas, empresários ou operários da fábrica.
15 Consciência e comportamento ético profissional nas relações com colegas,	16 Conhecimento básico da legislação brasileira, que permita ao designer elaborar propostas e contratos.

clientes, fornecedores e demais profissionais envolvidos nos projetos.	
17 Consciência ecológica.	

Fonte: elaborada com base nos dados de RÜTHCHILLG (2008)

Um projeto de Design de Superfície pode ser responsável por significativas trocas entre os usuários, sendo assim ele pode ser considerado como um elemento comunicativo do produto, existem significados simbólicos que vão depender de vários fatores; como contexto sociocultural por exemplo, e o Designer pode, através de projetos com base na área de Designer de Superfície, identificar possíveis problemas que possam estar ocorrendo, e então, a partir disso, buscar atender às necessidades da sociedade, contribuindo para minimizar anseios dos usuários. Isso pode ser feito através de produtos criados que causem identificação com a identidade de seus consumidores, assim esses artefatos se tornarão objetos de desejo.

Por meio do desenvolvimento de projetos de Design de Superfície, podemos agregar valor a produtos e ajudar a difundir culturas. Fazendo uma associação com Memória Gráfica, está o exemplo dos adesivos com características de azulejos portugueses: ainda que não se tenha o mesmo valor, o produto ajuda a difundir a estética do original, e além disso cria novas possibilidades de aplicações, pois quem vê os adesivos automaticamente se lembra da origem do produto, que, por sua vez, por ser o original não perde o seu valor simbólico.

Figura 14: Adesivo de azulejo português



Fonte: Papel Na Parede (2019)

2.3 FUNDAMENTOS DO DESIGN DE SUPERFÍCIE

Para termos uma melhor compreensão sobre os fundamentos projetuais que norteiam do Design de Superfície, buscaremos apoio teórico em Rüttschilling (2008) que discutiu a existência de diversas restrições em questões projetuais, como o exemplo das limitações dos processos produtivos, necessidades do público a que o projeto é destinado, e necessidade do mercado no geral. A autora ainda cita que, mesmo havendo o emprego de uma metodologia que se adequa aos projetos de Design de Superfície (que é imprescindível para projetos profissionais), é nas composições de cunho visual que o projetista tem o maior controle, “a concepção da arte (desenho), ou seja a criação dos elementos visuais e a maneira como se arranjam sobre o fundo, define o sucesso do trabalho.” (RÜTHCHILLG 2008, p. 61), mais à frente veremos algumas questões técnicas sobre o Design de Superfície.

Ainda em conformidade com Rüttschilling (2008), tem-se o entendimento de que todos os setores do design utilizam subsídios da linguagem visual como uma plataforma de expressão, e mesmo que estejam sendo empregados os mesmos materiais, as coisas que serão feitas vão ser distintas, pois diferem em objetivos e metodologias. Em se tratando ainda dos elementos visuais, que, segundo a predita autora, também podem ser táteis, no campo do Design de Superfície têm participação das composições visuais de modo que possa ter a garantia de uma “característica primordial de **propagação** do módulo, ou equivalente, conferindo qualidades por toda amplitude da superfície, dentro dos princípios de ritmo e de unidade e variedade”. (RUTHCHILLG 2008, p. 61)

Em relação à sintaxe visual onde o Design de Superfície tem como função a identificação de elementos visuais que podem se manifestar de diferentes maneiras, sendo que em algumas delas a participação dos elementos aparecem de forma mais clara, em outros casos não, Rüttschilling (2008) dissertou sobre alguns dos principais pontos dessa sintaxe. Abaixo vão ser citados esses pontos com base nos dados da referenciada autora.

A primeira denominação da sintaxe visual do Design de Superfície que identifica a função dos elementos é denominada como **figuras ou motivos**:

São forma ou conjuntos de formas não interrompidas, optando consideradas em primeiro plano (leis da percepção), invocando tensão e alternância visual entre figura e fundo. Os motivos são recorrentes na composição, ou seja, aparecem muitas vezes, apresentando variações de tamanho, posição e até pequenas alterações formais. Conferem o sentido ou o tema da mensagem visual da composição, que varia de acordo com o grau de interpretação subjetiva, controlada pelo designer. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 62)

O segundo termo que entra no enquadramento é de **elementos de preenchimento**, que em resumo, são texturas, grafismos, dentre outros, que preenchem fundos e têm como função dar ligação visual/tátil entre os elementos. Rütshilling (2008) especifica que tais elementos podem compor uma superfície de maneira que ela os tenha como características principais.

O terceiro ponto é considerado pela aludida autora como os elementos que têm mais força visual e foram denominados **elementos de ritmo**:

São elementos com mais força visual que os demais – costumamos chamar de “temperos”, fazendo analogia a composição de sabores na gastronomia(...)

(...)Metaforicamente, os elementos de ritmo atuam como impulsos responsáveis pela ação da propagação do tratamento visual que vem cobrindo a superfície. As ondas visuais conferem o sentido de continuidade (propagação do efeito) e contiguidade (harmonia visual na vizinhança dos módulos) de toda a superfície gerada ou tradada. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 62)

Tabela 3: Sintaxe visual do Design de Superfície

Sintaxe visual do Design de Superfície	
<i>Termos</i>	<i>Exemplos</i>
Figuras ou motivos	Estampas com tema náutico ou floral.
Elementos de preenchimento	Texturas, grafismos etc. Revestimento com textura do tipo “casca de ovo”, só a textura, sem motivos, ou interagindo com motivos distribuídos sobre ele.
Elementos de ritmo	Essa forma ou tensão é conseguida pela configuração de cor, dentre outros aspectos conferindo os elementos no espaço.

Fonte: Elaborada com base nos dados de RÜTHCHILLG (2008, p. 61).

A respeito dos aspectos que constituem a metodologia projetual do Design de Superfície, a autora destaca que o profissional que trabalha na referida área, mesmo usando uma metodologia projetual, não utiliza uma fórmula:

Não existem fórmulas, mesmo porque o design de superfície é herdeiro da arte, em que a liberdade de criação é conseguida pelo domínio da linguagem visual e de lógicas criativas autorais. Essa abordagem, clara para artistas, tem gerado muitas incompreensões por parte de outros estudiosos e profissionais. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 63)

Mesmo não existindo uma fórmula concreta para a construção dos projetos de Design de Superfície, segundo Rüttschilling (2008) o profissional usa alguns princípios básicos e clássicos, que foram herdados das áreas do design têxtil e cerâmico, princípios esses que são denominados como *noção de módulo* e *noção de repetição*. A autora ainda destaca a importância do mínimo de leis no Design de Superfície, e como essas leis ajudam na contração dos módulos e sistemas de repetição, acarretando o sucesso dos projetos.

Os princípios básicos que Rüttschilling (2008) cita são: Módulo e sua construção, Repetição de Módulos, Encaixe dos motivos (continuidade e contiguidade), sistemas de repetição dos módulos e multimódulo.

Sobre o **Módulo** e como de dá sua construção, a autora explica que ele é a menor área que contém todos os elementos visuais que fazem parte da composição; ele é a unidade da padronagem. Segundo Rüttschilling (2008), a composição visual ocorre em dois níveis, vai depender de como os elementos ou motivos estão organizados dentro do módulo e de como esses módulos estão articulados na formação do padrão de acordo com a estrutura de repetição que já é preestabelecida.

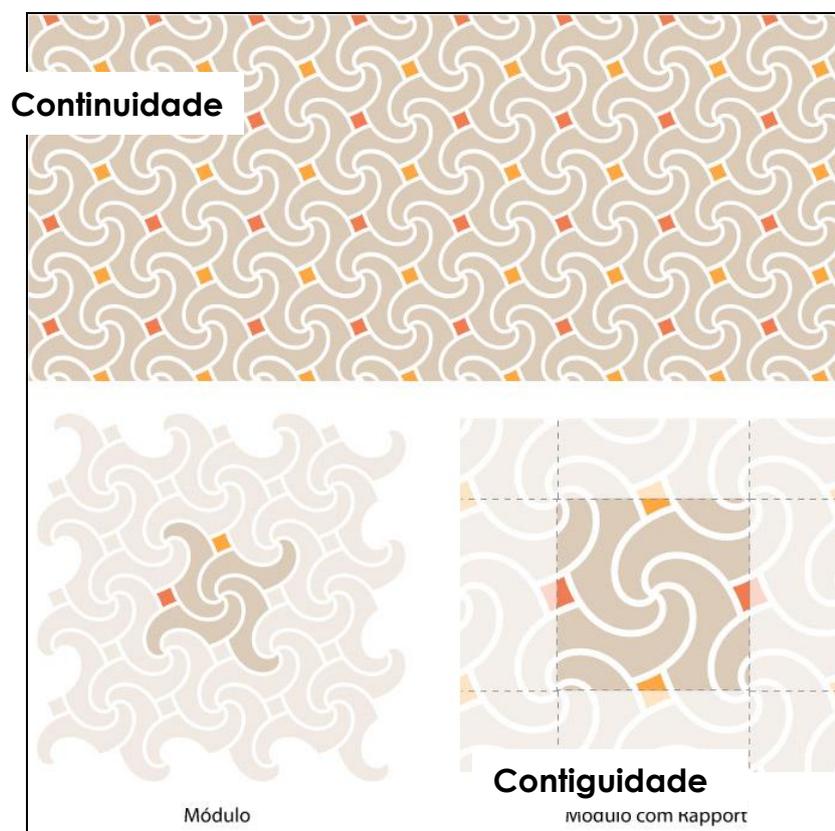
Figura 15: Módulo



Fonte: RÜTHCHILLG (2008)

Ainda de acordo com a referida autora. Sobre o **encaixe entre os módulos** é o processo realizado prevendo os pontos em que as formas entre um módulo e outro se encontram quando justapostos de um modo que é predeterminado pelo sistema de repetição que está sendo usado pelo designer, formando, assim, o desenho. Os princípios sobre encaixe são dois: a **Continuidade**: é uma sequência de elementos visuais disposta sobre algum tipo de superfície de modo que não se tenha nenhuma interrupção entre os módulos, dessa forma gerando um efeito de propagação.

Figura 16: Estampa com continuidade e contiguidade



Fonte: ARTUR (2017)

O segundo termo é Contiguidade, Rütshilling (2008) define **Contiguidade** como:

Harmonia visual na vizinhança dos módulos, estado de união visual. De maneira que, quando repetidos lado a lado e em cima e em baixo, os módulos formam um padrão. O sucesso é verificado na medida em que a imagem do módulo desaparece, dando lugar à percepção da imagem contínua, revelando outras relações entre a figura e fundo, novos sentidos e ritmos. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 65)

Passando das questões modulares vamos agora entender sobre a padronagem em si; a padronagem se dá quando o módulo é repetido de uma maneira organizada:

Repetição: o mesmo que repeat em inglês e rapport em francês. A noção de “repetição”, no contexto de superfície, é a colocação dos módulos nos dois sentidos, comprimento e largura, de modo contínuo, configurando o padrão.

Sistema de Repetição: chama-se “sistema” a lógica adotada para repetição, ou seja a maneira pela qual um Módulo vai se repetir a intervalos constantes. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 67)

Rüthschilling (2008) afirma que sobre os sistemas de repetição existem diversas possibilidades de como encaixar os módulos para obter os padrões; isso vai depender da escolha do designer, conforme a necessidade de cada projeto. A autora ainda ressalta que cada sistema de repetição tem uma estrutura, ou seja, dispõe de uma *grade/malha/grid* que serve para organizar os módulos no espaço.

Ainda tratando sobre os sistemas de repetição, a forma como eles são vistos, causa efeitos diferentes nos resultados dos padrões; abaixo seguem alguns exemplos desses sistemas:

- A. Sistemas alinhados: o módulo é organizado de uma maneira alinhada, tanto verticalmente quanto horizontalmente. Nesse sistema, tem-se a possibilidade de variação dos desenhos dentro dos módulos. Segundo Rüthschilling (2008), essas variações são chamadas de **Translação**, que é quando o módulo mantém sua direção original e desloca-se sobre um eixo; **Rotação**, quando o deslocamento ocorre de maneira radial do módulo ao redor de um ponto; a última variação é a **Reflexão**, que consiste no espelhamento em relação a um eixo ou a ambos.

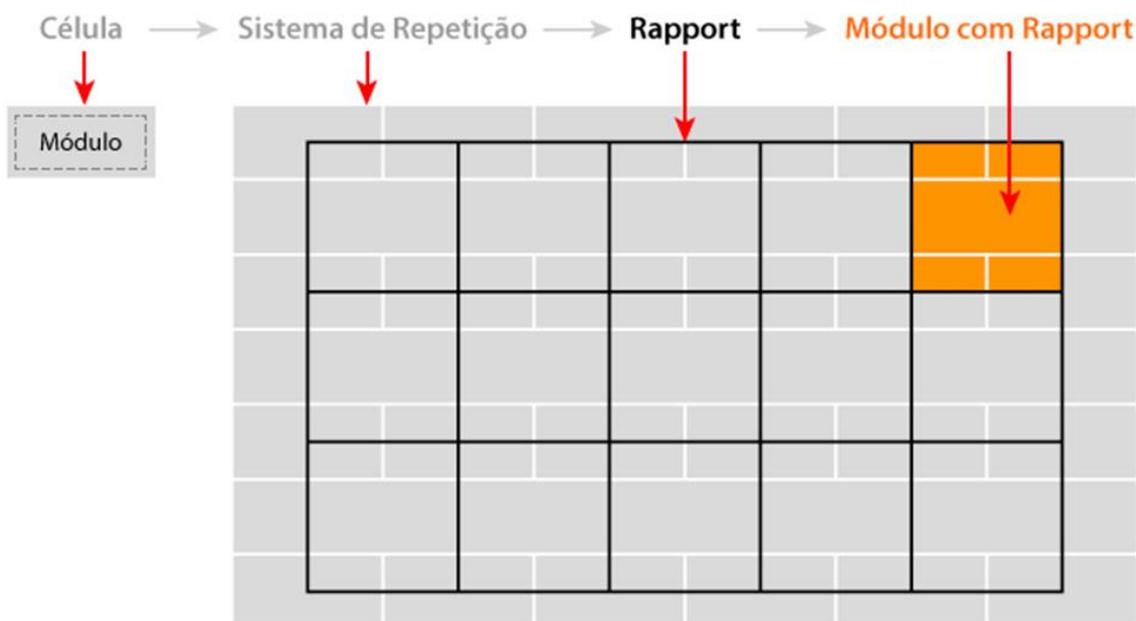
Figura 17: Representação de translação, rotação, reflexão.



Fonte: Site Cores e Tons.

- B. Sistemas Não-alinhados: o módulo pode se mover tanto transversal como longitudinalmente: pode também apresentar dois deslocamento ao mesmo tempo; além disso tem as mesmas possibilidades de se usar translação, rotação e reflexão; nos sistemas não alinhados é comum a associação com o efeito de “tijolo”, conforme Rüttschilling (2008).

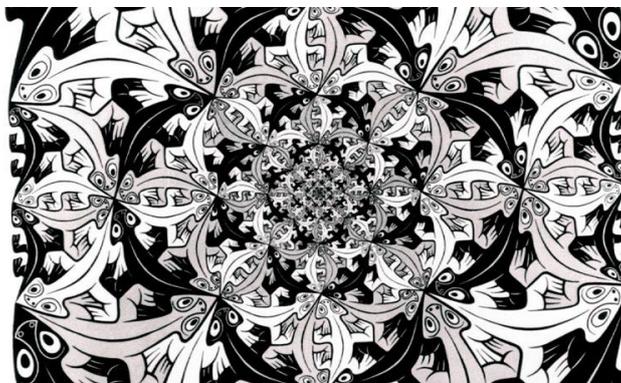
Figura 18: Sistemas não-alinhados



Fonte: Site Cores e Tons.

- C. Sistemas Progressivos: segundo Rüttschilling (2008), são aqueles em que ocorre uma mudança gradual no tamanho das células, sejam de dilatação, seja de contração; essas mudanças ocorrem sob lógicas de expansão predefinidas.

Figura 19: Sistemas progressivos

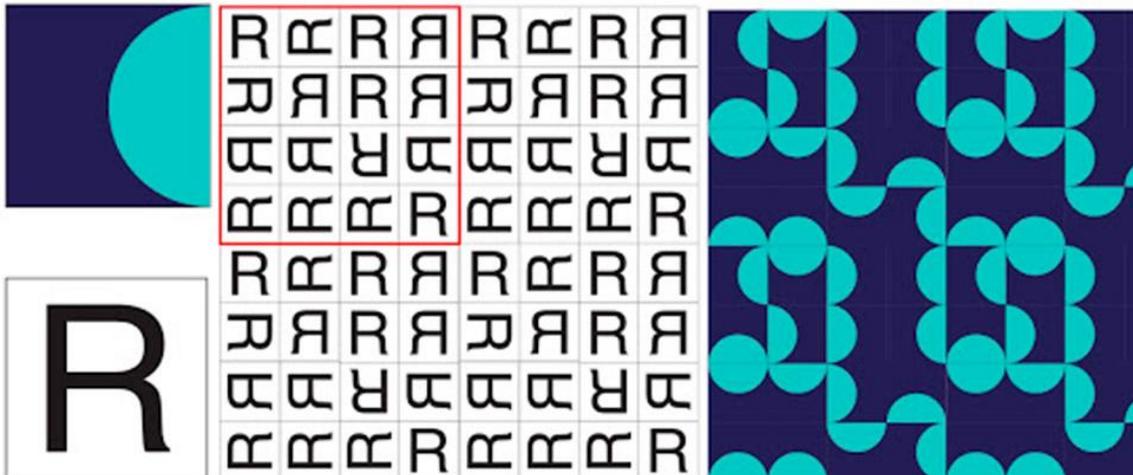


Fonte: Fonte: Site Cores e Tons.

- D. Multimódulo: O multimódulo é composto de vários módulos menores, quando unidos formam um módulo maior; Rüttschilling (2008) destaca

que com o uso de multimódulos as possibilidades de combinações aumentam.

Figura 20: Multimódulo

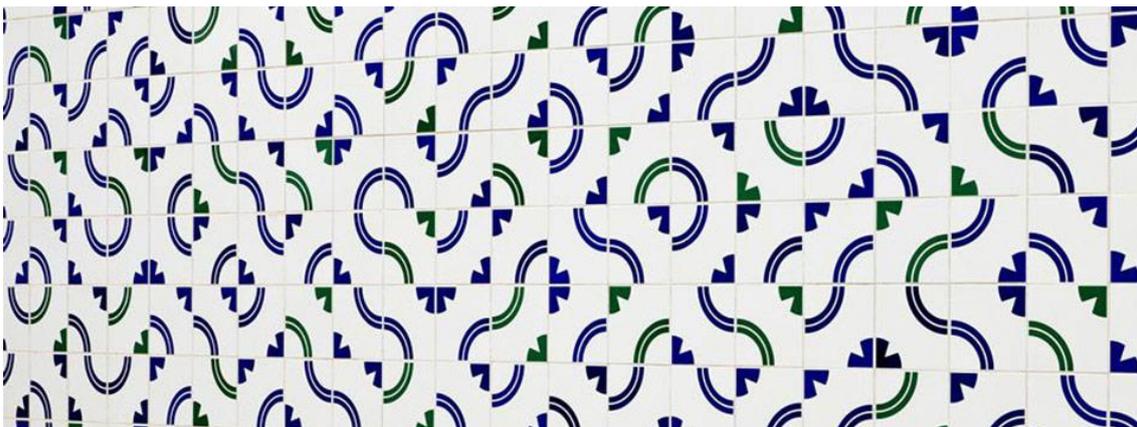


Fonte: Site Cores e Tons.

E. Composições sem encaixe: são compostas por padrões que têm os módulos com semelhanças, porém seus desenhos são distintos; não possuem encaixes, mas apesar disso as composições contêm harmonia visual.

O designer de superfície domina os elementos compositivos e suas relações operacionais. Assim, tem liberdade de construir seus projetos, optando pela ausência de alguns elementos e a recorrência de outros. Dessa forma, alguns designers encontram seus próprios estilos e métodos de trabalho. (RÜTHCHILLG, 2008, p. 70)

Figura 21: Composição sem encaixe.



Fonte: Site Cores e Tons.

Com o conhecimento acerca dos fundamentos do Design de Superfície é provável que os resultados de projetos na área sejam mais satisfatórios, pois com o conhecimento técnico é possível se desenvolver trabalhos com mais segurança, de modo que entenda as necessidades, visando um bom resultado.

2.4 O BORDADO

2.4.1 Contexto histórico

O bordado é uma das técnicas de representação cultural/artística/funcional que pode ser vista em basicamente quase todas as sociedades, claro, com variações de técnicas, significados e finalidades, pois ele acaba sendo um reflexo dos costumes, tradições e condições sociais de cada povo. Ao longo do tempo, a técnica passou por influências de antigos impérios, geográficas, religiosas até hoje se adaptar às mudanças que ocorrem em cada região.

Nas pesquisas realizadas, não foi encontrada uma data exata do início da prática de bordar, porém há uma estimativa de que o bordado vem a ser uma das artes mais antigas e vem desde a Antiguidade.

Na literatura consultada, o relato mais recorrente sobre a origem do bordado está relacionado a um dado constante que foi que um dos primeiros pontos a ser utilizado, ponto esse que hoje é conhecido como ponto cruz, (maneira de bordar em que se faz um ponto sobre o outro, em forma de cruz, sobre o tecido), e algumas pesquisas indicaram que seu surgimento aconteceu a aproximadamente 5.000 anos a.C.

Figura 22: bordado em ponto cruz, feito na Alemanha em 1735, por Alberta Arnolda Slighters.



Fonte: REIS (2013)

Porém, fontes¹⁶ sugerem que o bordado apareceu com os nossos ancestrais que moravam nas cavernas e faziam pontos usando materiais como ossos (agulha

¹⁶ <https://www.matizesdumont.com/blogs/news/historia-do-bordado-feito-a-mao>

feita de ossos) e para fazer o papel da linha, que atualmente é tecida, eles usavam coisas como tripas de animais, ou fibra de plantas, e materiais disponíveis na época em que viviam.

Figura 23: Agulha de osso plano do final do período Paleolítico.



Fonte: Matizes Dumont (2018)

O bordado teve sua origem com a função de ajudar na construção vestimentas para a proteção do corpo, conforme a literatura pesquisada, e mais tarde ganhou um caráter mais ornamental, sendo uma de suas principais características, a função estética.

Durante a pesquisa realizada, foram encontrados registros de textos e imagens de bordados provenientes de vários lugares; na sequência apresenta-se um panorama geral de produção do bordado a partir de momentos considerados relevantes para uma melhor compreensão de sua história.

Os relatos mais recorrentes encontrados sobre o bordado no Oriente estão ligados à história da seda, e principalmente aos trajes dos imperadores nipônicos do século VII, que tinham em suas roupas bordados com símbolos que representavam a lua, o sol, estrelas, dragões, etc. Nas pesquisas, foi relatado que esses trajes têm semelhanças com as vestes dos imperadores chineses e dos nobres. Nas dinastias Qin e Han (221 aC- 220 dC), o bordado foi muito difundido entre os nobres, e durante a dinastia Song (960-1279) teve um grande ápice, isso se deu com a adaptação do bordado para decoração, quando a arte de bordar passou a ser costumeira entre as mulheres chinesas sendo considerada como um prática que ressalta as virtudes da feminilidade. Houve também o surgimento de diversas famílias especializadas na arte de bordar, com isso se teve na época uma grande ajuda para o desenvolvimento econômico.

Figura 24: Imperador Qianlong (25 de setembro de 1711 - 7 de fevereiro de 1799) foi o quinto imperador manchú da Dinastia Qing, e o quarto imperador Qing da China.



Fonte: Wikimedia Commons (2011)

O bordado se tornou uma prática comum também no Ocidente, por volta do século VII, e durante os séculos seguintes a prática foi difundida em mosteiros e abadias, pois, assim como a pintura, o bordado se tornou parte de uma ocupação e uma arte para os religiosos. E mesmo antes disso há relatos de bordados nos textos da Bíblia, por se tratar de uma técnica de ornamentação de tecido. Em algumas passagens bíblicas, portanto, o bordado foi citado para tal finalidade, como por exemplo no texto de Êxodo, onde é descrita a preparação de uma vestimenta.¹⁷

2 Fez-se o efod de ouro, de púrpura violeta e escarlata, de carmesim e linho fino retorcido. **3** Reduziu-se o ouro a lâminas, e estas foram cordadas em fios para serem entrelaçados com a púrpura violeta e escarlata, o carmesim e o linho fino, fazendo disso um artístico bordado. (ÊXODO, 39:2-3)

Ainda em referência ao bordado retratado na religiosidade, não só antigamente, como também hoje em dia, o bordado ainda se faz presente com muita força, principalmente nas vestimentas de membros da igreja católica, como padres, bispos etc.

¹⁷ BÍBLIA SAGRADA. Edição Clarentina

Na realeza, o bordado foi usado fortemente nas roupas de nobres; as damas da corte e até rainhas começaram a dedicar-se ao bordado, tornando a prática cada vez mais nobre.

Outro dado importante sobre a história do bordado é que diversas cenas históricas foram retratadas usando a técnica: uma das mais importantes é a famosa tapeçaria de Bayeux do século XI, que representa nos símbolos bordados os eventos que aconteceram na Normandia contando a história da conquista da Normandia sobre a Inglaterra em 1066; mais especificamente, conta a história da batalha de Hastings, que ocorreu em 14 de outubro de 1066. Apesar de o bordado ser sobre a batalha, há nele diversas cenas que narram fatos antecedentes a ela, e também por isso hoje é considerada uma obra com um enorme valor documental/histórico da época; esse bordado tem 231 metros de comprimento.'

Figura 25: Tapeçaria de Bayeux do século XI



Fonte: La Voz de Galicia (2018)

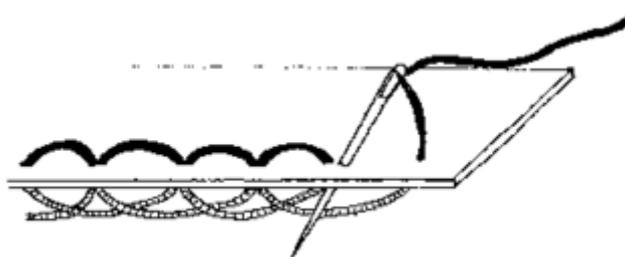
Foi também no século XI que o bordado usado para fins militares teve uma grande força. Tais bordados tinham, além da função estética, uma funcionalidade que servia para identificar escudos, patentes, pendões, brasões, regiões etc. Essa é uma prática que podemos perceber sendo aplicada na contemporaneidade, como na representação de símbolos em fardas, que se aplicam não só na área militar, como também, por exemplo, na área de profissionais da saúde, principalmente médicos.

As referências sobre o bordado na Idade Média entre os séculos XII e XV são numerosas, e é importante destacar a grande importância que a Itália teve para

a propagação da técnica por toda Europa. Foi nesse período, portanto, que o bordado começou a ganhar outras formas, que, com recortes, deu origem às rendas, e no século XVI teve grande relevância, vindo a figurar definitivamente como uma arte decorativa.

No século de XVI, na Idade Moderna, o bordado era basicamente ensinado às mulheres da nobreza. Catarina de Aragão, a esposa de Henrique VII, rei da Inglaterra de 1509 até sua morte, e também Lorde e depois Rei da Irlanda; teve seu nome ligado à técnica de bordar, pois teve grande influência na corte inglesa com seu apreço pelo bordado, inclusive, ela foi uma das responsáveis por ter levado para a realeza um bordado de origem árabe conhecido como backstitch (ponto atrás), mais tarde esse ponto ficaria sendo conhecido como “bordado espanhol”.

Figura 26: Ponto back stich.



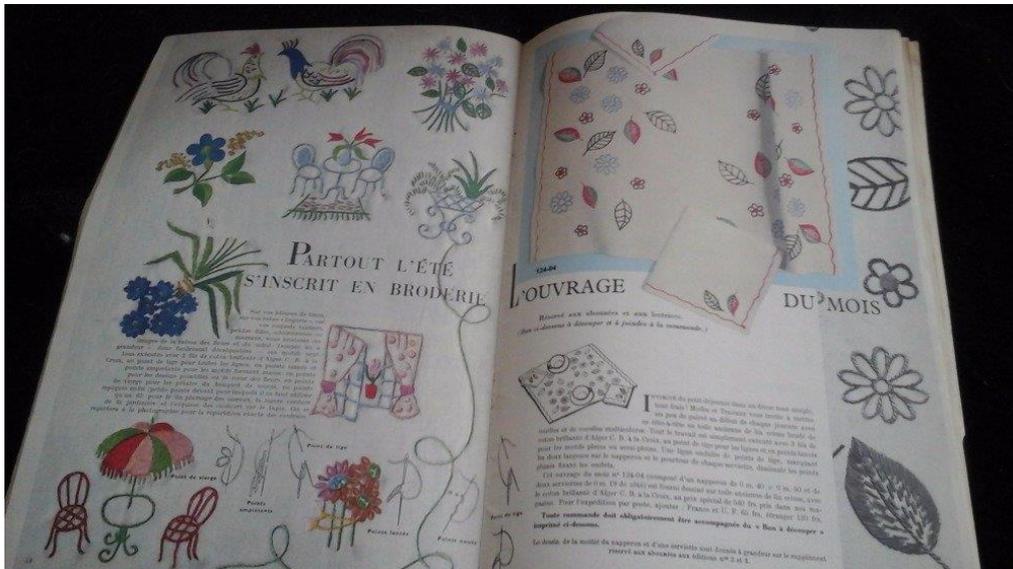
Fonte: Sewing Wiki s/d.

Com o passar do tempo, cada vez mais o bordado foi ganhando território e se espalhando pelos continentes e ganhando um cunho mais popular, não só da nobreza. Com a popularização, surgiram diversos pontos e eram bordados diversos símbolos como flores, letras e muitos outros símbolos que tinham o motivo de ser pelo seu bordador.

O bordado foi se tornando para as mulheres do século XVII cada vez mais valoroso, mesmo porque o saber bordar era muito bem visto na época. Tempos depois, a prática ainda era ligada principalmente ao feminino. As revistas femininas de moda do século XX apresentavam em suas edições novos desenhos para serem bordados, foi no início dessa época que o bordado; começou a ser feito para ornamentar peças de roupas íntimas femininas, prática

essa que dura até os dias de hoje, sendo que nos dias atuais essas peças e os bordados são majoritariamente feitos por máquinas industriais.

Figura 27: Revista Francesa, *Modes Travaux*, agosto de 1959.



Fonte: Um grand marche s/d.

Principalmente durante o século XVIII houve tentativas de mecanização da costura, isso inclui também a técnica do bordado. No ano de 1755, procedeu-se uma tentativa de criar uma patente para uma agulha de uma máquina de costura, pelo alemão Charles Weisenthal, mas essa tentativa não deu certo, pois a agulha não ficou tão funcional. No ano de 1804, foi inventada por John Scott Duncan uma máquina de bordar, que também não teve bom funcionamento. Tiveram diversas tentativas, até que no ano de 1814 uma tradução do austríaco Josef Madersperger deu certo, pois ele inventou, testou e patenteou uma máquina de costurar.

Figura 28: Máquina de costura de Joseph Maderperger chamada de Mão mecânica.



Fonte: Technisches Museum Wien s/a.

Outro marco importante aconteceu em 1829, quando Barthélemy Thimonnier, alfaiate francês, inventou uma máquina que foi batizada de Coseuse (cosedeira). Ela foi uma grande inovação, pois enquanto manualmente eram feitos em média 30 pontos por minuto a Coseuse chegava a incríveis 200 pontos por minuto, na época isso causou problemas que fez com que a máquina não tivesse um bom aceitação pelos trabalhadores, principalmente por medo do desemprego, medo esse que ocasionou a destruição de muitas máquinas e não apenas isso, o inventor foi obrigado a deixar Paris, cidade onde ele morava.

O responsável pela invenção da máquina de bordar, em 1834, foi o alemão Josué Heilmann, que ganhou algumas premiações pelo feito, que foi de grande importância, pois graças a esse invento houve diversos acontecimentos que contribuíram para o desenvolvimento das máquinas de costura e de bordado nos anos de 1860. Foi em 1870 que surgiram os teares para bordar alimentados à mão. Cada vez mais as máquinas de bordar foram sendo aprimoradas, e cada vez mais foram ficando populares; como consequência disso, a partir do século XX, a prática de bordar começou a ser mecanizada, não só em indústrias, como também no setor doméstico, que passou a utilizar máquinas de costura reta e com pedal, embora essa não fosse uma forma muito fácil de bordamento, pois exige a movimentação dos bastidores, em conjunto com a máquina, como também as pernas para fazer a máquina costurar.

Com toda essa modernização, o bordado manual e o bordado feito à máquina passaram a coexistir; o manual era ensinado de mãe para a filha, em escolas e desde a infância, principalmente para o sexo feminino; essa prática era repassada com grande força, principalmente para que quando mais velhas, essas meninas tivessem a habilidade e a prática para bordar seus enxovais de casamento, sendo que muitas vezes as peças começavam a serem produzidas anos antes para tal finalidade. Era considerado bonito que a mulher tivesse o seu enxoval todo bordado, e mais “bonito” ainda se tivesse sido feito por ela; nessa época se tinha a visão de que a mulher tinha que ser bela, recatada e do lar, e bordar o próprio enxoval trazia um status de mulher prendada, pronta para casar.

Outro ponto de revolução na história do bordado aconteceu na década de 1980. Ele se deu principalmente com a evolução da informática, pois, com ela, surgiram

máquinas de bordar eletrônicas e de desempenho profissional que produziam em escala industrial, o processo manual ficava cada vez menor, pois esses novos equipamentos eram/são integrados a softwares de computadores que fazem um processo de decodificação das figuras/símbolos/padrões que serão bordadas. E, dessa forma, trazem principalmente alta produtividade, e esse é um processo que vem cada dia mais sendo modernizado na atualidade, com o surgimento de novos equipamentos, novos materiais, novos programas etc.

Desde que o bordado passou a ser usado para ornamentação até os tempos de hoje, continua tendo valor, e a cada dia que passa novos motivos de bordamento vêm surgindo, dando um novo caráter para a prática, enriquecendo-a e a consolidando cada vez mais durante o passar do tempo, e principalmente graças ao processo de mecanização a prática passou a ser difundida não só para mulheres, mas para ambos os sexos. O saber bordar (manualmente) já não é visto da mesma forma que antigamente quando se trata da mulher, pois o papel feminino que antes era ser bela, recatada e do lar vem se transformando, uma vez que as mulheres ganham mais espaço, independência e poder de escolha para fazer e alcançar novos caminhos que antes pareciam improváveis, em âmbitos profissionais e pessoais. Mesmo que ainda se tenha um longo caminho a percorrer, isso é algo que vem se transformando. Com isso significa que a prática de bordar manualmente vem ganhando novos significados.

Na matéria *Bordado, Arte Contemporânea*, de Eduardo Montenegro, para a revista *Continente* (2017), o assunto tratado é o de como, apesar de processos que antes eram artesanais estarem sendo feitos por técnicas industriais, a tradição do bordado manual ainda resiste em alguns lugares (como em Passira), e ganha outros novos significados.

Em Passira, polo da arte em Pernambuco, o bordado manual ainda resiste à indústria, enquanto que, não só lá, mas em cidades de vários países, o bordado recria-se de diferentes formas e, desta forma, (re)existe. (MONTENEGRO, 2017, s/p)

Ainda na matéria são citados alguns exemplos de como o bordado vem se reinventando, como as intervenções do livro *Sangria* de Luiza Romão. Na obra,

as linhas fazem interferência na fotografia, assim aportando ao projeto uma nova visão.

Para a capa, a artista, admiradora do body art, já tinha concebido uma imagem de uma boca costurada, que seria a síntese do seu livro, mas não sabia como realizar. A ideia de costurar as fotografias e tirar fotos do resultado final acabou vindo de seu editor, Daniel Minchoni... (Eduardo Montenegro, 2017, s/p)

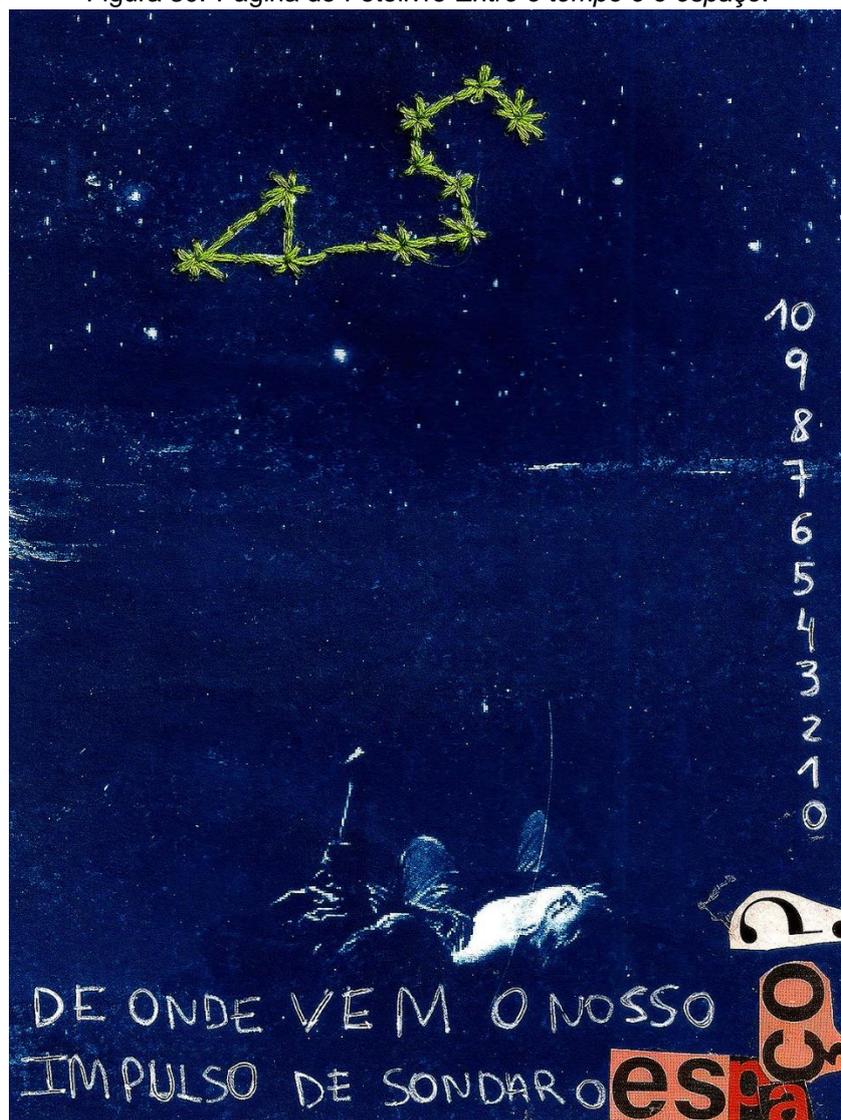
Figura 29: Imagem do *livro Sangria*, de Luiza Romão.



Fonte: Revista Continente 2017.

Outro exemplo que envolve fotografia e bordado é o fotolivro, *Entre o Tempo e o Espaço*(2018) realizado por Ythalla Maraysa. O projeto é uma série de fotografias que tiveram diversas técnicas aplicadas, as fotos, reveladas em cianotipia, técnica de revelação fotográfica do séc.XIX, onde saís de ferro são utilizados para ter como resultado a revelação da imagem em tons azuis da Prússia, passaram por um processo artístico, onde foram feitos bordados, colagens etc.

Entre o tempo e o espaço” faz um micro recorte das viagens astrais e conversas com amig@x sobre a tentativa de entender o cosmo. Trechos de músicas, rastros de sua personalidade, rotas e símbolos são encontrados entre o espaço| tempo que ela mesma criou até chegar no seu universo interno. (MARAYSA, 2018, S/P).

Figura 30: Página do Fotolivro *Entre o tempo e o espaço*.

Fonte: MARAYSA (2018).

2.4.2 O bordado em Passira

Como já dito anteriormente, Passira é conhecida como a terra do bordado manual; para entendermos melhor o porquê dessa nomenclatura buscamos fundamentar boa parte desse capítulo na pesquisa de VASCONCELOS (2016), *Uma prática, um bem cultural: uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE*.

“Agulha e linha fazem a fama de Passira”, esse é o título de uma matéria veiculada no Suplemento Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, publicado em 2000. Nela se expõe ainda que Salgadinho, cidade vizinha à Passira, também é produtora de bordado, no entanto, pela proximidade com a “Terra do Bordado Manual” e por sua quantidade inferior de habitantes se comparada a sua vizinha – 7.139 contra 29.132, segundo Censo de 2000 do IBGE – sua “mão de obra especializada” acaba por abastecer a produção de Passira. Portanto, como já mencionamos anteriormente, mesmo não sendo o único município de Pernambuco que produz o bordado manual, a exemplo da própria cidade de Salgadinho e também de Limoeiro, Passira figura como a “principal produtora de artesanato utilitário bordado à mão no Estado”. (VASCONCELOS, 2016, p. 46)

Os relatos sobre o costume da prática de bordado em Passira em todas as fontes que foram pesquisadas dizem que tal prática faz parte dos costumes dos moradores da cidade, que (antigamente) as pessoas saíam de dentro de sua casa para bordar nas calçadas, que isso era uma cena que antes era muito comum, fazia/faz parte do cotidiano das pessoas, não era apenas uma prática econômica, e com o passar do tempo se tornou cada vez mais um produto cultural.

Admitindo que o bordado tenha ganhado notoriedade então em meados de 1980, porque foi nesse período que aconteceu pela primeira vez a Feira Artesanal de Passira, que pouco tempo depois foi transformada em Feira do Bordado Manual de Passira; houve também um maior incentivo do poder público, municipal e estadual, na divulgação e no fortalecimento desse artesanato, e, sobretudo a população de bordadeiras e pessoas envolvidas na atividade do bordado parece ter se articulado e se agrupado, de forma inédita e representativa. (VASCONCELOS, 2016, p. 46)

Outro ponto importante para a construção da pesquisa é entender como se dá o processo de bordamento, quais etapas até chegar ao produto final. Com base nos registros visuais de Franco (s/a), em Passira nota-se que os desenhos que são bordados são basicamente figuras tradicionais, como flores e elementos da natureza, mas também é possível notar padrões geométricos, bainhas

arredondadas e tramas que fazem com que o tecido fique com um vazado muitas vezes padronizado.

Mas não é só o tradicional que vem sendo feito, pois, para buscar um novo público Passira (mais especificamente a AMAP - Associação das Mulheres Artesãs de Passira) também borda coisas novas, que podem variar desde as mudanças dos motivos bordados até as cores das linhas, o tamanho do desenho, etc. Em relação aos tecidos, foi notável que os principais a serem usados foram tecidos como o linho e o algodão cru, porém há também o uso de outros tecidos, a depender da escolha da bordadeira ou a finalidade do bordado.

Em se tratando das etapas do bordado, elas podem ser divididas, mas nada impede que apenas uma bordadeira execute todas elas, uma vez que isso vai depender da sua experiência nas práticas e do tempo que a mesma tem disponível. A seguir teremos a descrição dessas etapas com base em Franco (s/a).

A primeira etapa é conhecida como *riscado*; esse processo é onde se dá o planejamento da peça que será produzida, já se faz pensando no destino final, ou seja, em escala real, pois já é pensado no tamanho do tecido em que será aplicado. Quando se faz o riscado, se definem diversas coisas, como os motivos a serem bordados, como esses motivos vão se repetir e é também pensado na harmonia visual da composição. Os desenhos são feitos em papel vegetal, são feitos apenas contornos, após isso o papel é colocado sobre o tecido e com o uso de uma agulha é transferido para o tecido; essa transferência ocorre com uso de alguns produtos químicos que muitas vezes são uma mistura de querosene e anil; esse riscado é conhecido como *risco a gás*, não existe apenas essa forma de riscado, também são usados outros produtos menos nocivos, como óleos vegetais e outros pigmentos na cor azul.

Sobre a etapa do riscado, vale ressaltar que algumas pessoas fazem apenas ela, porém não significa que seja menos importante, pois os desenhos feitos por tais pessoas podem ser bordados por muitas outras; é como uma espécie de “cada artista tem seu traço” e os traços de quem faz essa função se espalham para diversas outras bordadeiras que por sua vez, também têm seu próprio modo

de bordar, assim tornado o trabalho único e característico de cada pessoa que o faz, mesmo que seja em etapas.

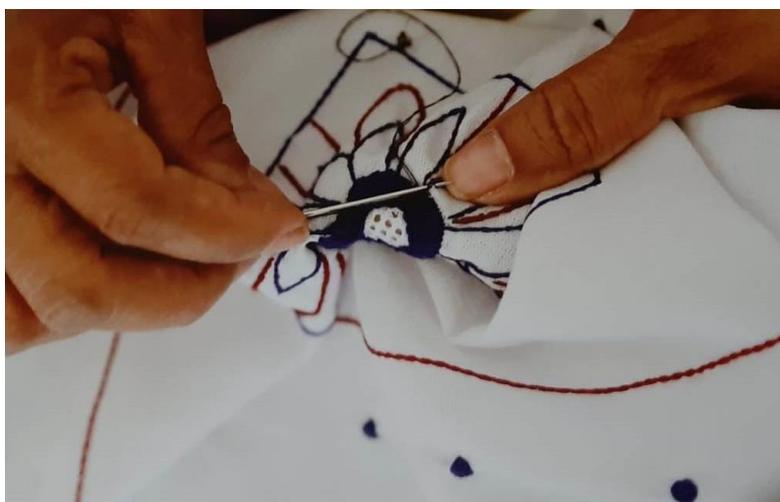
Figura 31: Processo do riscado



Fonte: Tereza Franco. s/a

A etapa seguinte é a prática do bordado em si; nessa prática, a bordadeira de Passira tem um grande diferencial, que é o fato de não usar bastidores para bordar; nessa etapa é que cada uma tem o seu jeito, as suas escolhas de linhas, de cores, de como elaborar os pontos, as variações de pontos a serem usados; é nela que cada uma mostra suas habilidades, isso pode ser notado por exemplo ao olhar o bordado pelo avesso, um jeito de descobrir se o mesmo está bem feito é observando os dois lados, pois se o avesso está com um bom acabamento e com uma beleza, assim como na parte da frente, o trabalho é bem feito. Diversos pontos são usados a depender do bordado e da experiência da bordadeira em Passira os principais pontos são conhecidos como ponto cheio, ponto atrás, haste, bainha, matriz, sombra, bainha e crivo.

Figura 32: Processo de bordamento sem o uso de bastidor



Fonte: Tereza Franco

A etapa de *acabamento* é onde o bordado passa por último antes de ser finalizado; essa etapa consiste na lavagem e engomagem, tem que ser lavado para que as marcas deixadas pelo anil saiam, o tecido é lavado com sabão em pó e ácido cítrico. Após o processo de lavagem, as peças são engomadas com uma mistura de água e goma de mandioca. Depois de totalmente secas elas são passadas a ferro, isso do lado avesso do bordado, para o tecido fique bem uniforme para que o bordado seja evidenciado e fique com uma melhor aparência para ser comercializado, se for o caso.

Figura 33: Processo de acabamento



Fonte: Tereza Franco

Em se tratando da situação atual do bordado manual na cidade de Passira, a situação em relação à prática de bordar já não é a mesma; em relatos mais à frente, buscou-se entender as causas de os bordados estarem sendo cada vez menos produzidos na cidade.

Em meio a corrida contra o relógio em que se vive hoje, o bordado manual se tornou um luxo para quem pode se dedicar à sua realização e também aos cuidados com as peças bordadas. Tais mudanças, somadas aos valores muito baixos alcançados pelos bordados em Passira, levaram a uma queda drástica na produção que hoje conta com um número muito menor de bordadeiras, na sua imensa maioria mulheres. Atualmente as peças mais procuradas são mais fáceis de e conservar. (FRANCO, s/a, s/p)

Ao mesmo tempo em que os bordados vêm sendo menos produzidos, existem ações em Passira que tentam frear esse processo, ou pelo menos manter a tradição de bordar viva; se individualmente as pessoas já não estão mais bordando como antigamente, nota-se um grupo de mulheres que ganham cada vez mais espaço e mantêm os costumes da prática de bordar vivos na cidade. Em 2008 foi fundado um grupo de cooperativismo entre as bordadeiras de Passira, a Associação das Mulheres Artesãs de Passira – AMAP.

A AMAP conta hoje com 50 associadas. Além de gerir a produção, a Associação promove cursos na área rural do município a fim de capacitar futuras bordadeiras e bordadeiros.

Os bordados produzidos em Passira ganharam destaque nacional com o desfile do estilista Ronaldo Fraga, "Turista Aprendiz", no ano de 2010. Em 2014, através de financiamento coletivo com projeto *Bordados de Passira*, passaram por um aperfeiçoamento na prática do bordado e capacitação para confecção de vestuário, aprendendo desenho, modelagem e costura.

Os bordados de Passira são carregados de história e tradição, mas também inovam em suas possibilidades técnicas a partir da demanda local ou externa. Novos pontos são criados pelas bordadeiras, sempre atentas não só às necessidades do mercado, mas também ao que o material possibilita; à imaginação que escapa na repetição de pontos.

(*Associação Mulheres Artesãs de Passira*) Disponível em: <http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_mulheres_artesas_de_passira> Acesso em: 03 de nov. 2019

Não se sabe ao certo quantas pessoas trabalham com bordado manual em Passira no presente momento; apesar das baixas nas produções, ainda há essa cultura que faz parte do lugar, principalmente mantida pelas pessoas mais velhas, que, apesar de em menor quantidade, ainda saem para a frente de suas casas para bordar. Não há dúvidas de que instituições como a AMAP contribuem para manter a cultura do bordado presente na cidade, juntas elas são mais fortes.

E desde então, a AMAP vem tentando realizar suas atividades, baseadas em seus objetivos que, de forma geral, estão relacionados a dar força e representatividade às suas associadas, sempre mulheres e bordadeiras, sendo esses os únicos requisitos para se associar ao grupo. Já contaram com o apoio de algumas instituições como a própria Prefeitura de Passira, o Serviço Nacional de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE – mas, inicialmente, todos os custos foram arcados pelas bordadeiras associadas, tanto para a formalização da Associação quanto para a abertura e manutenção das instalações. (VASCONCELOS, 2016 p. 125)

Durante a coleta de dados para a pesquisa, um nome em especial foi citado como um dos mais importantes ligado à atual situação do bordado de Passira, tanto pelos próprios moradores da cidade, com em matérias e trabalhos acadêmicos que serviram como fonte de pesquisa para o trabalho. Maria Lúcia Firmino dos Santos (Dona Lúcia) foi apontada como uma das principais personagens no cenário atual dos bordados passirenses; ela é uma das

fundadoras da AMAP e ainda atua como líder do grupo de bordadeiras. A entrevista com Dona Lúcia (em apêndice) serviu para ter uma visão de quem vivencia o cenário do bordado quase que diariamente, e dessa maneira pudemos entender um pouco do contexto em que o produto está inserido, e como ele vem se modificando através do tempo.

A prática de bordar foi afetada pelos novo costumes e novas tecnologias, isso também refletiu em Passira, porém em meio a isso existe a beleza da tradição, dos costumes e dos bordados que ainda são produzidos manualmente; a beleza estética também pode ser retratada em de outras maneiras e em outros suportes, (ver exemplo dos azulejos portugueses na página (47) sem que se tenha o mesmo valor, ou talvez um valor diferente, pois o que importa é a intensão de agregar e remeter ao bordado original, para que ele seja sempre lembrado, procurado e valorizado.

3 DESENVOLVIMENTO PROJETUAL

3.1 METODOLOGIA PROJETUAL

No decorrer desse capítulo, a metodologia projetual usada para compor o projeto será descrita, com o detalhamento das etapas a serem empregadas para o processo do desenvolvimento de um projeto de Design de Superfície. O uso de uma metodologia ligada à criação de um projeto torna-o mais eficiente, pois se entendem e se definem com mais precisão os obstáculos a serem resolvidos, com soluções que se adequem de uma melhor forma.

Os problemas encontrados para o desenvolvimento de um produto estão tornando-se cada vez mais complexos, de maneira que é inadequado resolvê-los de forma intuitiva. O planejamento está associado com as necessidades dos usuários desde o estabelecimento de metas para o projeto até o desenvolvimento e controle dos processos operacionais para o alcance destas metas, passando pelas etapas de análise, criação e geração de alternativas, verificação e especificações refinadas de detalhamento. Uma metodologia de projeto proporciona a organização das ideias e cronológica do projeto, possibilitando a visualização de previsão de prazos, e posterior, cumprimento dos mesmos. Ela, também, previne e impede erros humanos, possibilitando compreender e definir com eficácia um problema, na busca por soluções adequadas e também inovadoras. (CARDOSO e PICOLI 2013, p.3).

Para o desenvolvimento da coleção de estampas com inspiração nos bordados de Passira, foi escolhido o processo metodológico de Bruno Munari (2002). Essa escolha foi feita pois as etapas projetuais apresentam uma estrutura adequada para a criação do projeto, tendo em vista a sua versatilidade e capacidade de ajustamento ao tema selecionado.

A seguir, temos as etapas do processo criativo apresentado por Munari (2002), e mais adiante teremos os detalhamentos de todas as adaptações que foram feitas nesse método para que ele tivesse uma melhor adequação no atendimento das necessidades que são pertencentes ao presente projeto de Memória Gráfica por meio do Design de Superfície.

Figura 34: Etapas de projeto, segundo Bruno Munari.



Fonte: MUNARI, 1981, p. 59

Na sequência, serão apresentadas as etapas projetuais de design com base na metodologia apresentada por Munari (2002). Isso será feito para expor os processos e técnicas que fazem parte de cada etapa criativa.

3.2 ETAPAS DO PROJETO DE ACORDO COM MUNARI, 2002

3.2.1 Problema

É a etapa inicial, o ponto de partida: o problema é resultante de uma necessidade e, em vista disso, no início esse problema pode ser apresentado pelo designer com certa generalidade.

3.2.2 Definição do problema

Nessa, é essencial reunir o máximo de dados possíveis em relação ao problema, pois isso ajuda a pensar nas melhores resoluções para ele, nessa etapa é preciso definir também o problema com totalidade, assim é possível definir os limites a serem trabalhados nele.

3.2.3 Componentes do problema

Essa é a etapa em que, após o problema ser definido, ele é dividido em partes, chamadas de subproblemas; geralmente não são mostrados anteriormente, e essa divisão são todas as partes que compõem o problema como um todo, e pode ser de forma tanto direta quanto indireta; aqui podem ser definidos elementos como material a ser usado, para qual público é produzido, quais os similares existentes e outros tópicos que se adequem ao projeto a ser realizado.

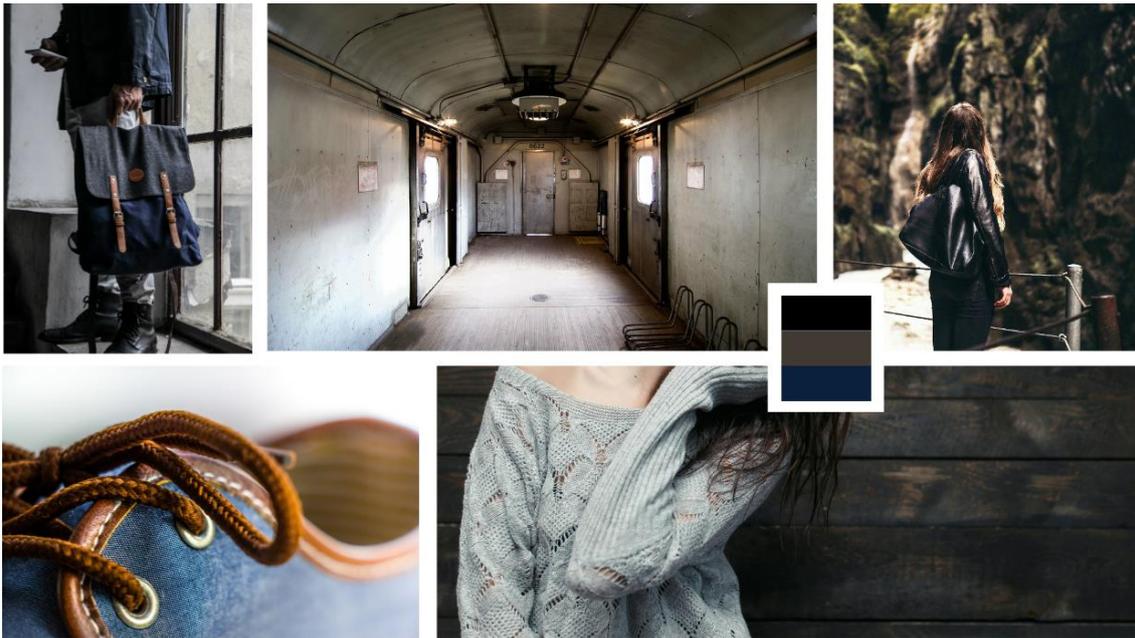
3.2.4 Coleta e análise de dados

Nessa etapa é onde se reúnem as informações que compõem o problema para se ter uma análise mais profunda sobre os componentes; desse modo obtém-se auxílio no processo de gerar alternativas e possibilidades para o projeto na etapa seguinte e é pertinente que as informações reunidas estejam organizadas em conjunto, porque isso dá um direcionamento para o projeto.

3.2.5 Criatividade

Esse é o momento em que, por meio dos dados, pesquisas e análises realizadas na etapa anterior, são desenvolvidos materiais com a finalidade de estimulação do processo criativo; uma forma de fazer isso é adotando o uso de painéis semânticos, pois dessa maneira pode-se ter uma organização visual dos dados pesquisados anteriormente.

Figura 35: Exemplo de Painel Semântico.



Fonte: blog trakto, 2018

Após os painéis semânticos serem compostos, alguns pontos são analisados para representar o tema escolhido da pesquisa, esses elementos analisados podem ser formas, texturas, cores, etc. Isso com base nos componentes do problema. Após a definição desses elementos, serão projetadas as possibilidades de padronagens das estampas que irão compor a coleção de Design se Superfície.

3.2.6 Materiais e tecnologias

Nesse ponto, mais pesquisas são realizadas, agora, a respeito de possibilidades de materiais e tecnologias existentes que melhor se adequem ao projeto; nessa etapa, é definido como e de que forma os elementos serão aplicados nos produtos finais.

3.2.7 Experimentações

Quando já definida a etapa de pesquisa anterior, para dar continuidade ao projeto a fase seguinte acontece com a realização dos experimentos, isto é, nesse momento é definido o que de fato será feito e quais materiais serão usados. Pode haver nessa etapa diversas amostragens, de modo a buscar a que melhor se enquadre para um melhor resultado projetual.

3.2.8 Modelos

Após todas as etapas anteriores realizadas, é nessa etapa que são construídas amostras; essa ela consiste na produção da peça física, pois a partir do modelo é verificado se ele requer alterações, se o uso da técnica de produção funciona, se pode ser modificado.

3.2.9 Verificação

Aqui ocorre a apresentação dos modelos para uma parcela dos usuários ou possíveis usuários; isso acontece com o intuito de se obter opiniões a respeito do produto, e a partir dessas opiniões, observa-se a necessidade de alterações no produto final, ou seja, busca-se saber se o projeto condiz com as necessidades dos usuários dos produtos em questão.

3.2.10 Desenhos de construção

Nessa etapa, faz-se necessário o desenvolvimento de um documento, que pode ser impresso ou digital e sua finalidade consiste em mostrar de uma maneira descomplicada e de fácil compreensão todos os procedimentos e informações que são essenciais para compor as estampas da coleção; isso deve acontecer até a etapa em que elas mesmas forem impressas.

3.2.11 Soluções

Esta é a última etapa e nela acontece a materialização do projeto final, também pode ser considerada como a solução do problema que foi definido na primeira etapa, assim buscando fazer as últimas análises para a identificação de prováveis aperfeiçoamentos do projeto.

3.3 ADAPTAÇÃO DA METODOLOGIA PARA A CRIAÇÃO DO PROJETO

Neste subcapítulo, descreveremos as adaptações feitas na metodologia composta por Munari (2002), para melhor adequação ao projeto de Design de Superfície que terá como objetivo o desenvolvimento uma coleção de estampas inspiradas nos bordados de Passira.

Tabela 4: Adaptação do processo metodológico de criação de Munari (2002).

FASES	Métodos e Processos
1. Definição do Problema.	Contexto, briefing, público-alvo.
2. Coleta e análise de dados.	Pesquisas visuais, similares, estudo imagético.
3. Criatividade e Experimentação.	Geração de alternativas, definição dos elementos, aplicação de cores.
4. Definição do modelo e da solução final.	Aplicação.

Fonte: Da autora, 2019.

Como já dito anteriormente, as etapas da metodologia projetual propostas por Munari passaram por uma simplificação, isso ocorreu para tornar o projeto mais objetivo. A primeira etapa foi a Definição do Problema, nessa fase é onde entra a contextualização da parte projetual, a definição do público-alvo e o briefing.

A fase de coleta e análise de dados se refere aos dados visuais que foram coletados e colocados como fonte de inspiração e referência para, em seguida, se dar o desenvolvimento das estampas com inspiração nos bordados; é nessa fase que se observam as formas mais recorrentes, etapa que se tornou parte fundamental para atingir os objetivos traçados.

Em referência à etapa da Criatividade e Experimentação, ocorreu o uso de fundamentos do Design de Superfície, que serviu como norteador para acontecer o desenvolvimento das estampas. Foram incorporadas técnicas com base nos dados de Ruthschilling (2008), principalmente em relação à criação de módulo, sistemas de repetição e outros procedimentos usuais no Design de Superfície. Nessa parte do projeto, foi realizada a geração de alternativas, como esboços e testes, que posteriormente serão melhorados no resultado final.

Sobre a etapa de Definição do modelo e da solução final, ocorreu também uma simplificação, que se deu em apresentar as estampas prontas em formato digital, e de propor possíveis aplicações dela.

4. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

No capítulo de desenvolvimento projetual, as etapas expostas anteriormente agora serão aplicadas na prática, seguindo a metodologia que foi adaptada de Munari (2002). Essa metodologia norteará a criação projetual, desde de a definição do problema até a solução final.

4.1 DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

Na fase de definição do problema são expostos detalhadamente todos os passos pertinentes que servirão de apoio para o desenvolvimento do projeto. A seguir será apresentado cada passo desenvolvido.

4.1.1 Contextualização

Como já citado na fundamentação teórica, o bordado tem uma importância em diferentes âmbitos, que vão desde os sociais aos culturais, tendo em vista que é uma arte milenar que vem passando por diversas transformações e ressignificações ao longo dos séculos; a prática manual e inicial está sendo cada vez menos produzida, em Passira, que é conhecida como a terra do bordado manual; o efeito dessas transformações já está em curso, assim podendo pôr em risco a identidade local. Os bordados manuais de Passira têm grande riqueza estética, que vão desde cores a formas, e fazem parte da cultura e da tradição local. Dessa maneira, entendeu-se a importância de um projeto de Memória Gráfica através do Design de Superfície, onde elementos visuais dos bordados passirenses possam estar em outros suportes, assim trazendo um enaltecimento dessa prática que pode ser divulgada e usada de outras maneiras sem que concorra diretamente com o produto original.

4.1.2 Briefing

No decorrer da fundamentação, foi percebido que o bordado manual de Passira briga por espaço com produtos do mesmo segmento, porém produzidos de maneira industrializada; assim, foi pensada a possibilidade de criar um produto

que não fosse um concorrente direto do bordado manual, porém que tivesse inspiração nos seus elementos estéticos. Essa diferenciação se fez necessária, pois um dos objetivos do trabalho é divulgar e enaltecer o bordado manual e não concorrer com ele, e o projeto aplicado em um suporte completamente diferente do tradicional faz com que seja atingido outro público, e outras possibilidades de aplicações, dessa maneira despertando interesse sobre o novo produto e também sobre de onde ele foi inspirado, pois as estampas serão criadas com a proposta de serem impressas em papel e aplicadas em ambientes.

4.1.3 Público-alvo

Para o desenvolvimento da coleção de estampas inspiradas nos bordados de Passira, fez-se necessário definir um público-alvo, para encaminhar o resultado para um contexto onde ele tenha a possibilidade de maior aceitação. Dessa forma, a segmentação de público escolhida foi de pessoas que têm valores culturais intensos, sem definição de gênero ou idade; o público que consome produto desse segmento geralmente tem uma compreensão cultural elevada e opta muitas vezes por comprar produtos que tenham um valor cultural agregado. Os aspectos culturais são os que “exercem a mais ampla e profunda influência sobre o comportamento do consumidor” (KOTLER, 1993, p.209).

Figura 36: Painel de público-alvo



Fonte: Elaborado pela autora (2019)

No painel de público-alvo buscou-se inserir elementos que também tivessem ligação com o estilo de vida das pessoas que consomem produtos culturais; de concordância com o painel, essas pessoas são ligadas à programas como ir ao cinema, frequentar feiras de produtos ligados a cultura, ir para festivais de música, principalmente com uma pegada indie: o perfil de público traçado vive programas culturais com frequência e fazem desses programas parte de seu estilo, seja em vestuário, em decorações ou em comportamento.

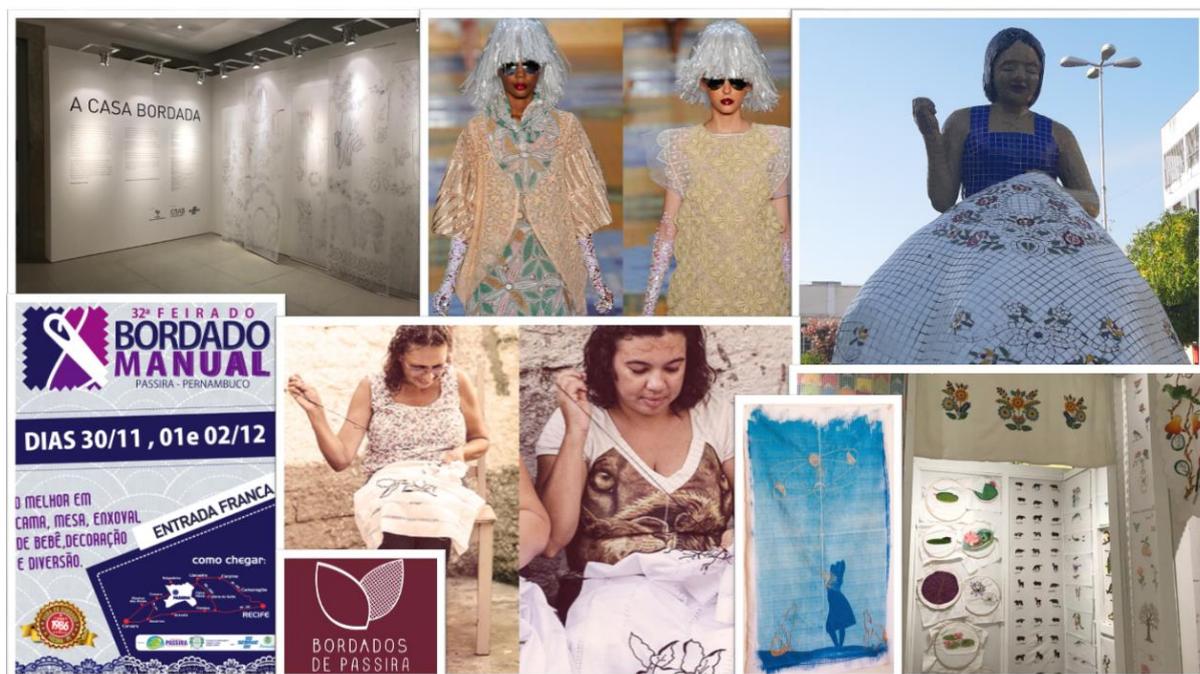
4.2 COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Nessa etapa, ocorreu o aprofundamento acerca do tema principal deste projeto; isso se deu através de pesquisas visuais, com o intuito de entender os elementos gráficos do bordado de Passira e a recorrência desses elementos, que serão essenciais para a fase de criatividade e experimentação.

4.2.1 Pesquisa Visual

Nessa fase metodológica é onde se usam meios visuais para representar o tema pesquisado; isso pode ser feito de diversas formas, como com o uso de fotografia, desenhos, entre outros. Esses conteúdos servem como um guia e são essenciais para representar o contexto do tema pesquisado, assim sendo uma ferramenta imprescindível para chegar a um resultado satisfatório.

Figura 37: Painel Semântico com referências dos bordados de Passira em outros contextos



Fonte: Elaborado pela autora com base em registros encontrados na internet. (2019)

Durante a pesquisa visual, foi desenvolvido um painel semântico com diversas referências de onde o bordado de Passira está inserido atualmente; chegou-se à conclusão de que além da sua produção já tradicional, como é o caso da feira do bordado manual, que acontece há 32 anos, e da prática bordar para o comércio, os bordados de Passira vem sendo inseridos em outros meios, como no caso da já citada exposição *A casa bordada* (página 19). Outro exemplo dos bordados inseridos em outros contextos foi a coleção primavera-verão 2010/11 *Turista Aprendiz*, do designer e estilista Ronaldo Fraga, feita em parceria com as bordadeiras da AMAP. Essa coleta de dados visuais serviu para entender sobre a atmosfera que permeia o contexto dos bordados nos últimos tempos e dessa forma ajudou no embasamento para a criação das estampas, inspiradas neles.

4.2.2 Similares

Para realizar essa etapa, foram pesquisados projetos que entram no enquadramento da área de Design de Superfície, mais especificamente os projetos que tivessem como resultante estampas padrão que representassem uma cultura ou um produto tradicional; isso foi buscado, pois o resultado projetual da presente pesquisa usou como base elementos estéticos de um produto cultural e tradicional, dessa maneira fez-se necessário buscar produtos concordantes em temática. Já citamos anteriormente os adesivos inspirados em azulejos portugueses, a seguir teremos mais exemplos desses projetos com inspiração cultural. O primeiro exemplo, foram as estampas produzidas por Luciana Sabrina Gnoatto e Thais Dyck dos Santos (2015). A coleção criada pelas designers teve como inspiração a cultura Kaingang (povo indígena). As estampas foram criadas a partir de elementos estéticos inspiradas na cultura desse povo.

Figura 38: Coleção de estampas inspirada em cultura indígena



Fonte: Sabrina Gnoatto e Thais Dyck (2015)

O segundo exemplo é o trabalho *O mundo da Flor e do Salgueiro*, coleção de estampas inspiradas em gueixas, desenvolvido por Nicole Iague (2018). No trabalho, elementos estéticos das gueixas, juntamente com elementos das quatro estações do Japão, foram usados como fonte de inspiração para os padrões das estampas, que foram criadas com o intuito de serem aplicadas em leques.

Figura 39: Estampas da coleção *O mundo da Flor e do Salgueiro*.

Fonte: da autora (2019), com base em Nicole Iague (2018)

Por último, temos o trabalho *Estampando Cultura: Coleção de estampas inspirada no Museu do Homem do Nordeste*. Desenvolvido por Juliana Brayner Lyra (2011). No trabalho, foram desenvolvidas estampas com inspiração no Museu do Homem do Nordeste, que tiveram como referências visuais locais para uma exaltação das culturas da região, isso voltado para o desenvolvimento de produtos que valorizassem o design brasileiro com artefatos originários do Brasil.

Figura 40: Estampas da coleção, *Estampando Cultura: Coleção de estampas inspirada no Museu do Homem do Nordeste*.



Fonte: da autora (2019), com base em Juliana Brayner Lyra (2011).

Com a análise de similares apresentados aqui, nota-se que é possível serem desenvolvidos projetos para exaltação de culturas, principalmente culturas que não são tão conhecidas ou valorizadas, ou ainda que estejam passando por um processo de esquecimento, pois com projetos de Design de Superfície, pode-se regatar memórias através de elementos gráficos e através disso transmitir valores culturais que ajudem a perpetuar as identidades, costumes e tradições.

4.2.3 Estudo imagético

Nessa etapa, acontece uma coleta de imagens referentes aos bordados de Passira. É nela que se desenvolve uma análise dos elementos estéticos a fim de atender os objetivos da pesquisa e criar um material para o desenvolvimento da coleção de estampas, de modo que remeta aos motivos dos bordados; esse estudo se deu a partir da criação de painéis que serão apresentados a seguir.

O primeiro painel semântico traz os bordados feitos pelas associadas da AMAP; a seleção foi feita de uma maneira criteriosa para que os elementos estéticos que têm mais destaque na Associação estejam presentes, tanto os tradicionais como os novos motivos bordados (o beija flor e a abelha); jogos americanos têm grande destaque na associação e, por esse motivo, aparecem em maior número no painel (Ver também entrevista em anexo).

Figura 41: Bordados da AMAP



Fonte: da autora com base em registros encontrados na internet e registros autorais. (2019)

O segundo painel diz respeito ao processo de riscado. Foram buscadas referências visuais desse processo, pois ele é caracterizado como um dos mais importantes na prática tradicional do bordado de Passira. O riscado serve para que o bordado seja feito de uma maneira mais uniforme, pois são mantidas a proporção e a simetria dos motivos na hora do bordamento; vale ressaltar que o papel onde o desenho é riscado pode ser guardado como um registro do desenho e usado novamente quando necessário. O painel a seguir é dos riscados de uma moradora de Passira que trabalha fazendo apenas os riscados, para outras mulheres bordarem. Os desenhos são criados por ela e todos levam seu traço e sua assinatura.

Figura 42: Riscados feitos por moradora de Passira



Fonte: da autora com base no material da riscadeira passirense (2019)

O terceiro painel foi inspirado em bordados coletados em pontos de vendas de Passira e produzidos manualmente por bordadeiras e/ou bordadores da cidade. Por terem sido imagens retiradas de diversos locais, podemos ter uma ideia da estética do bordado tradicional no geral, e não restrito a um grupo ou a uma pessoa.

Figura 43: Bordados manuais de Passira.



Fonte: da autora (2019)

Com a coleta de dados e o desenvolvimento dos painéis semânticos, foi possível chegar a algumas conclusões acerca dos elementos visuais que compõem a estética do bordado de Passira. A primeira delas é em relação aos elementos bordados, que, em sua maioria, são flores, folhas e ramos, elementos geométricos também são muito usados, entram na composição na maioria das vezes junto com os bordados florais, gerando harmonia visual. Outro fator observado foi o uso das cores, das linhas e dos tecidos, sendo o tecido geralmente em algodão. A imagem a seguir usa como base cores dos bordados apresentados anteriormente. Os dados coletados nos painéis serviram para nortear as etapas seguintes, até o resultado final.

Figura 44: Cores dos bordados de Passira.



Fonte: da autora

A figura acima se refere às cores dos bordados usados como painéis de inspiração e serviram como base para criação das estampas da coleção do presente projeto nas etapas de experimentação e criatividade; isso se deu, pois o projeto tem inspiração nos elementos dos bordados de Passira e em sua estética, sendo as cores parte essencial disso.

5. CRIATIVIDADE E EXPERIMENTAÇÃO

Na etapa de criatividade e experimentação, é onde são feitas as referências visuais, ou seja, a criação de elementos gráficos para compor a coleção de estampas. Nessa etapa, o processo criativo é livre, claro, tendo em vista a busca pelos resultados desejados; para isso, é interessante gerar diversas alternativas, e por esse motivo isso foram desenvolvidas sintaxes visuais baseadas nos bordados de Passira, em suas cores e formas. Para o desenvolvimento da coleção foi necessário o uso de ferramentas e softwares: como ferramenta para composição dos desenhos, foi usada uma mesa digitalizadora; e para edição das estampas, o Software da Adobe, Illustrator CC 2018.

5.1 GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS

Na etapa de geração de alternativas, houve um desdobramento de quatro subetapas. Na primeira delas, buscou-se sintetizar os elementos dos bordados de Passira; na segunda subetapa, os elementos já sintetizados foram escolhidos para compor testes de padronagens; na terceira, os módulos e o rapport foram criados e, por último, aconteceu a etapa de definição de cores. Todas essas etapas se baseiam nos dados relacionados do capítulo de estudo imagético que serviu como base para a criação da coleção.

Inicialmente, para se dar o desenvolvimento das estampas, buscou-se sintetizar os elementos gráficos, como veremos a seguir.

Figura 45: Síntese dos Elementos Gráficos.



Fonte: da autora (2019)

Após os elementos gerados com base nas referências visuais é interessante ressaltar que essas sínteses gráficas podem sofrer alterações ao longo da geração de alternativas até o modelo final, isso, é claro, sem que mude sua forma base, pois as alterações são referentes apenas ao uso de preenchimento e cores.

5.2 DEFINIÇÃO DOS ELEMENTOS

Após a análise dos painéis semânticos produzidos para o estudo imagético, foram sintetizados graficamente os elementos que mais se adequam ao contexto do tema da pesquisa.

Figura 46: Elementos principais da coleção

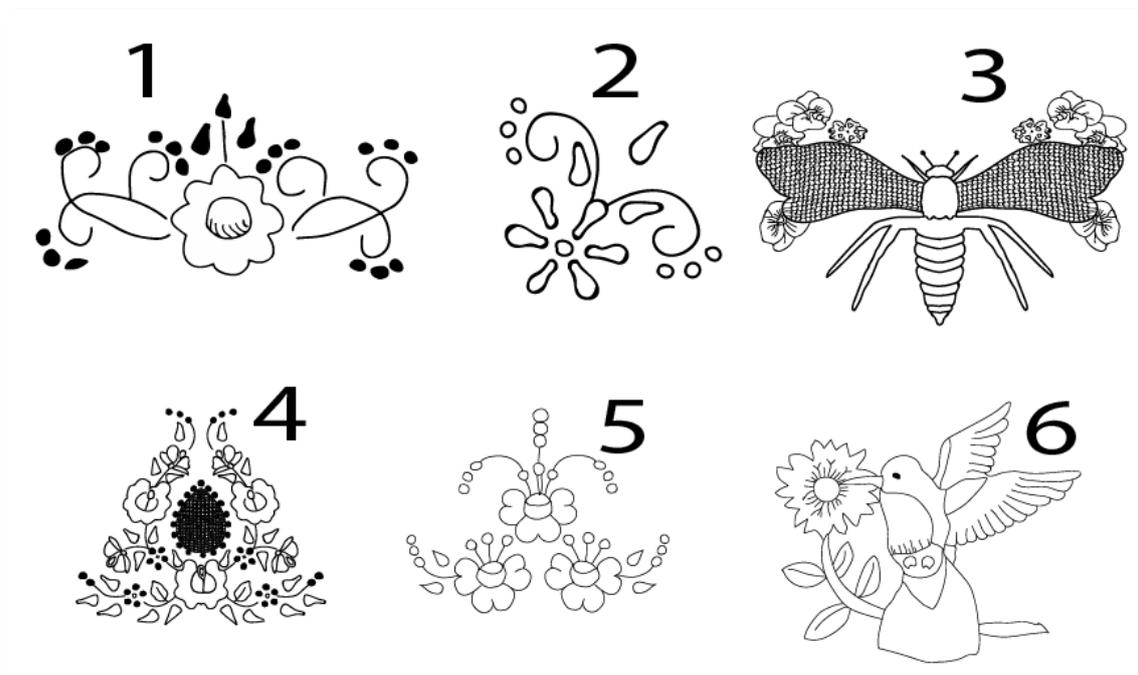
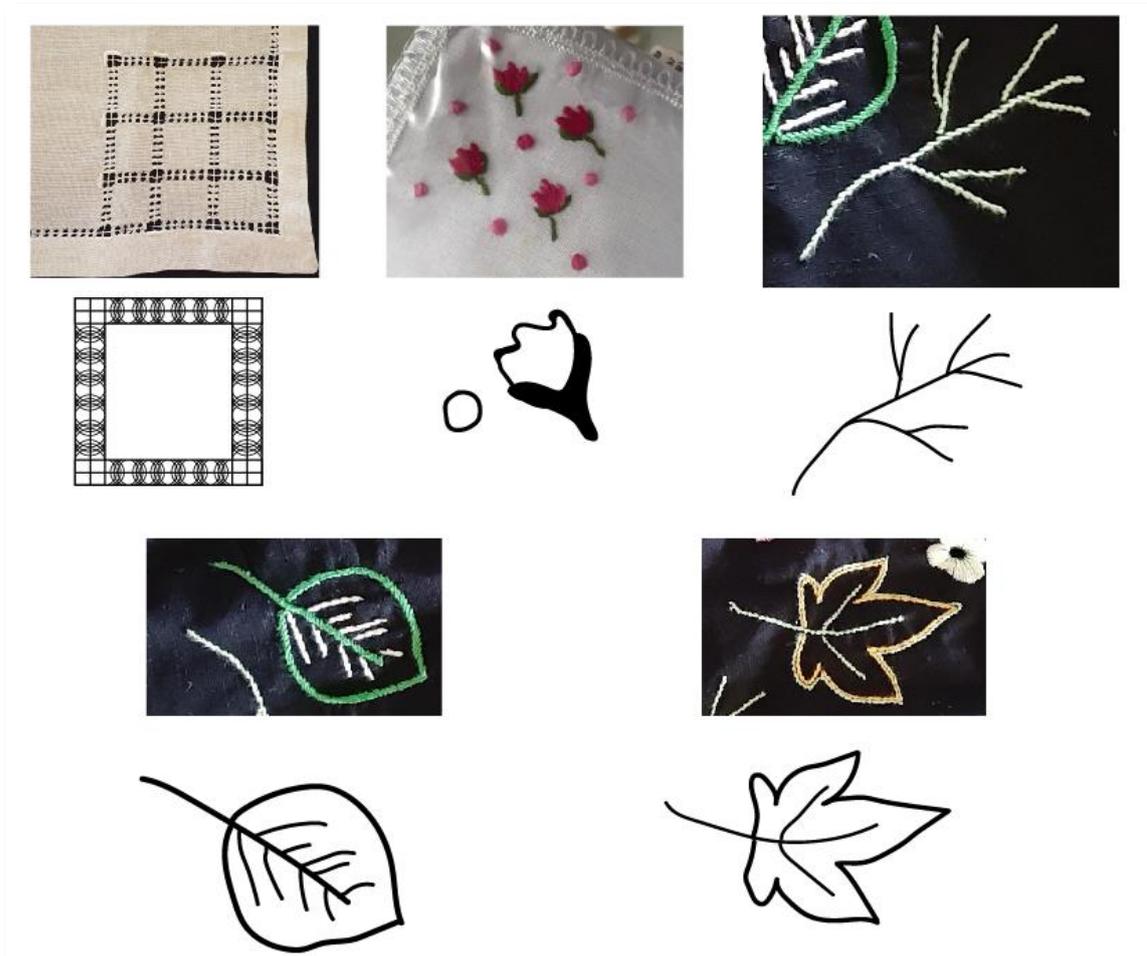


Figura x: elementos principais da coleção

Os elementos foram escolhidos, tendo em vista que seus significados são pertinentes aos objetivos da pesquisa. Os elementos florais, 1, 2, e 4 compõem a maioria dos módulos para a criação das estampas, pois nas pesquisas realizadas e nos dados coletados em Passira para a pesquisa, flores e arranjos de flores é o que mais se borda; o elemento 5 representado na figura não é um bordado em si e sim um riscado, porém como já dito anteriormente, ele é de grande importância para a cultura manual do bordado e por esse motivo foi escolhido para estar entre o quadro de elementos que compuseram a coleção; em relação ao 3 e 6 estão entre os escolhidos pois representam a mudança que o bordado manual vem passando, a abelha e o pássaro são desenhos feitos na AMAP e se destacam por serem distintos em termos de motivo dos demais desenhos. No caso, foram feitos com um discurso de inovação atrelado a sua

criação. A seguir, foram escolhidos elementos de apoio para a criação das estampas.

Figura 47: Elementos de apoio



Fonte: da autora (2019)

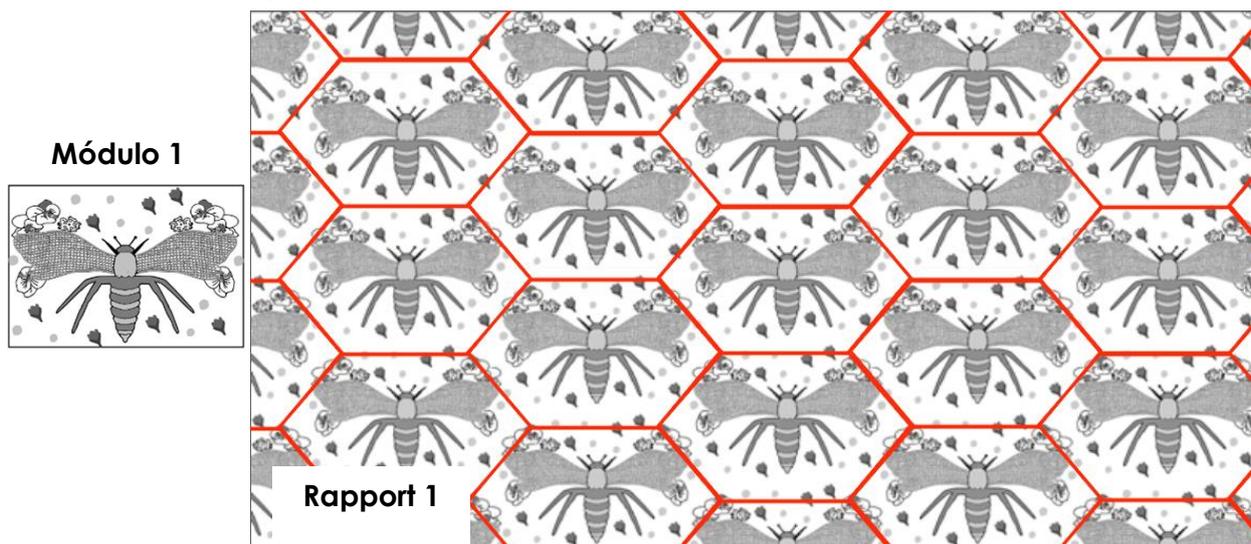
Os elementos de apoio foram escolhidos com a finalidade de dar suporte e trazer harmonia para a composição principal. Assim como todos os outros elementos definidos para criar as estampas, eles tiveram inspiração nos bordados de Passira.

5.3 GERAÇÃO DE MÓDULOS E RAPPORT

Após definidos todos os elementos que iriam compor a coleção, foi dado início à criação dos módulos e dos sistemas de repetição que formaram as estampas. Todo o processo foi feito através do programa Adobe CC 2018 e foram realizados diversos testes com cada elemento da coleção. A seguir, serão expostos os melhores resultados, tanto para a criação de módulo tanto para o rapport.

A primeira estampa foi desenvolvida com a abelha como elemento de destaque. Para a criação do módulo, foram acrescentados elementos de apoio com o intuito de gerar harmonia na composição; o sistema de repetição/rapport foi criado com a ferramenta padrão do Adobe Illustrator CC 2018 e os módulos estão dispostos na forma hexadecimais por coluna.

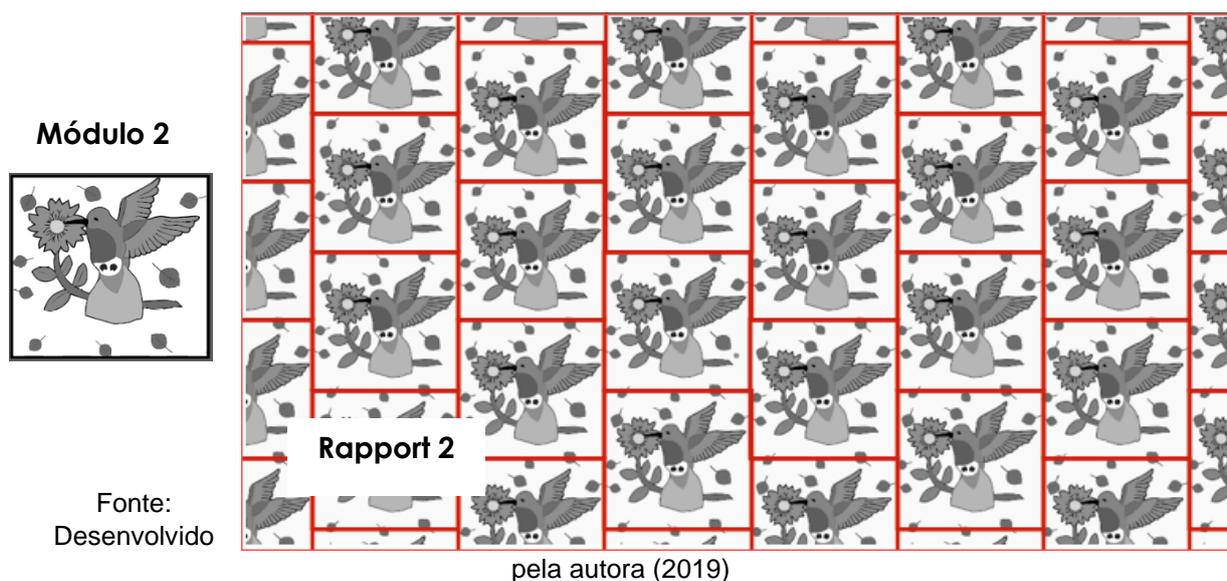
Figura 48: Módulo1, rapport 1, sistema hexadecimais por coluna.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

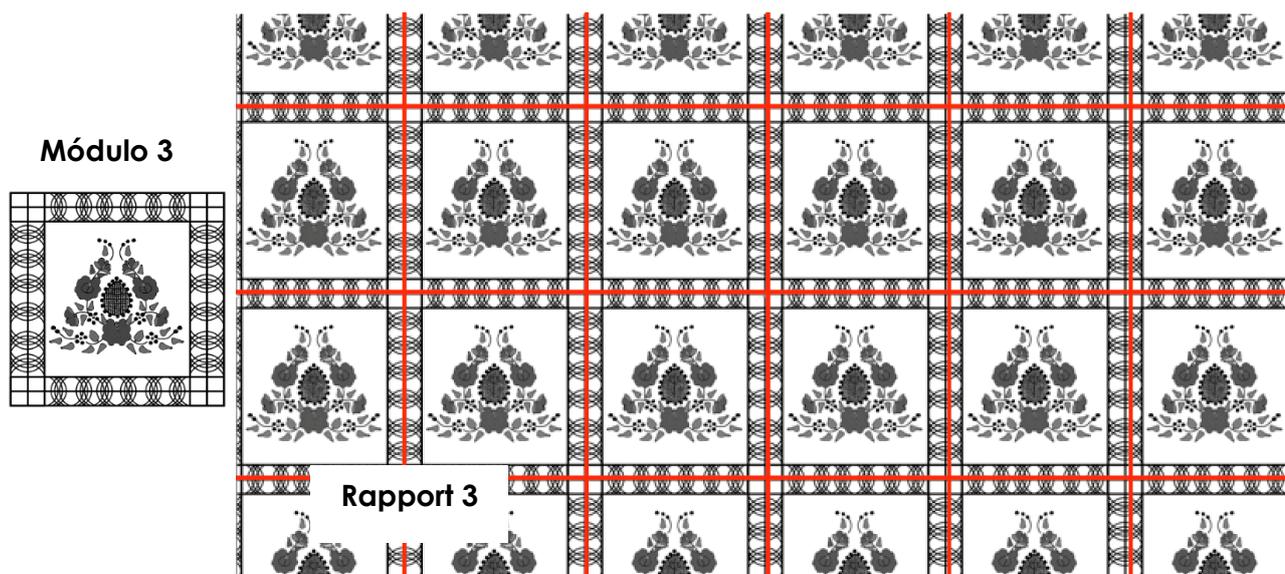
A segunda estampa foi composta com o beija flor como elemento principal. Também houve acréscimo de elemento de apoio, o rapport está disposto no sistema tijolo por coluna e foi gerado no programa Adobe Illustrator CC 2018. Os motivos principais das duas primeiras estampas vêm do painel com os elementos inspirados no painel da AMAP; esses dois desenhos se destacam por terem uma estética diferente dos demais, representam um processo de ressignificação pelo qual o bordado passirense vem passando, principalmente gerado pelo trabalho da AMAP.

Figura 49: Módulo 2, rapport 2, sistema de repetição tijolo por coluna.



A terceira estampa tem seu módulo misto e sem elemento de destaque, se analisado o peso da composição; no centro, temos um arranjo de flores com inspiração nos bordados manuais encontrados no comércio de Passira, nas laterais do módulo, um elemento de apoio composto com inspiração no trabalho de bordado manual da AMAP; essa mistura de motivos gerou uma composição equilibrada visualmente, e o processo de criação foi feito através do Adobe Illustrator CC 2018. O sistema de repetição que compõe a estampa é o de grade, que, nesse caso, fez um fechamento total dos elementos, pois foi deixado um espaço sem elementos entre os dois motivos para que a composição não ficasse com um peso visual muito grande, porque as formas usadas são geométricas e orgânicas. Esse espaço entre os elementos foi escolhido estrategicamente para que não houvesse uma confusão ao se olhar para a imagem.

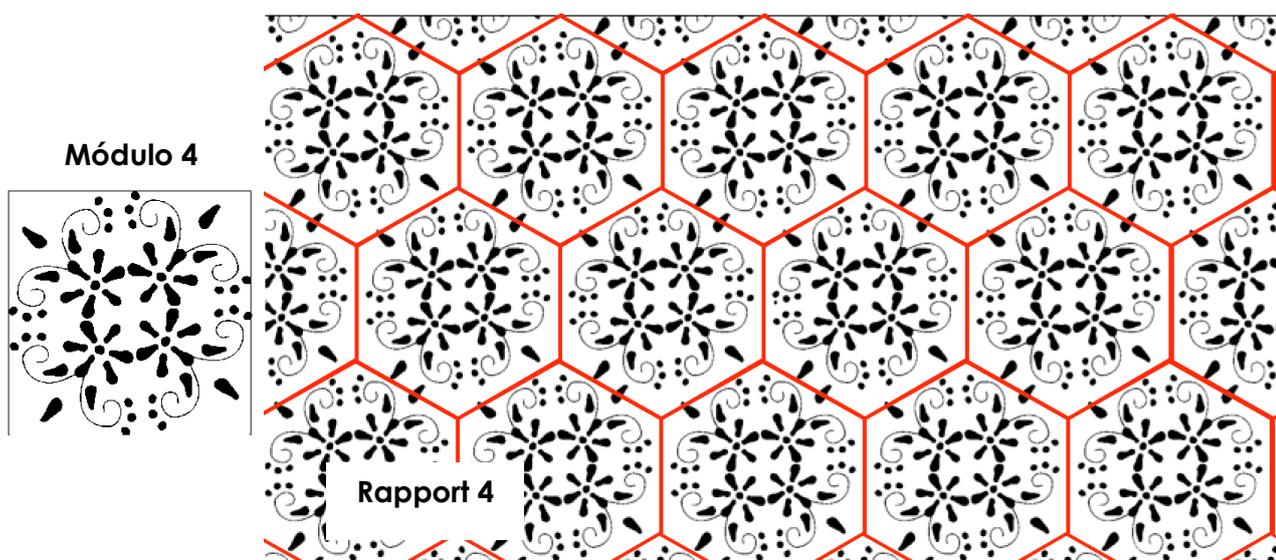
Figura 50: Módulo 3, rapport 3, sistema de repetição grade



Fonte: desenvolvido pela autora (2019)

A quarta estampa tem seu módulo composto por apenas um elemento principal, que foi replicado em quatro e rotacionado, gerando um multimódulo. Ela teve como inspiração os bordados florais e tradicionais produzidos na AMAP. O rapport foi feito no Adobe Illustrator CC 2017, com o sistema hexadecimal por linha.

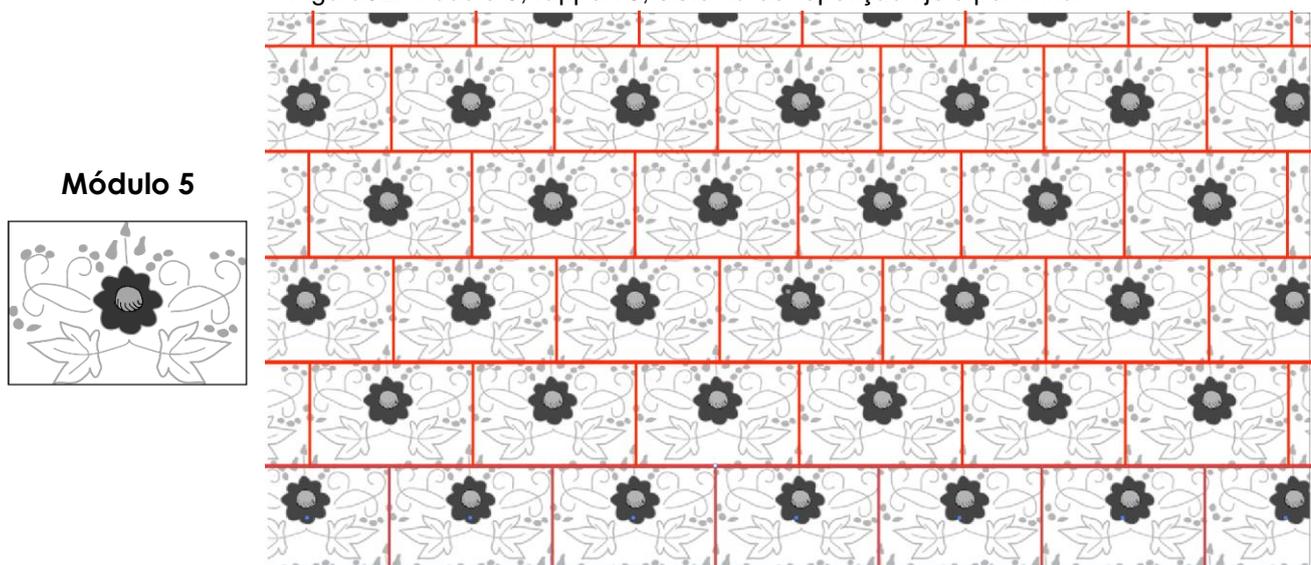
Figura 51: Módulo 4, rapport 4, sistema de repetição hexadecimal por linha.



Fonte: desenvolvido pela autora (2019)

O módulo da quinta estampa foi inspirado em um elemento floral do painel de bordados encontrados no comércio de Passira. Para o desenvolvimento do módulo, foram usados elementos de apoio e o sistema de repetição utilizado no rapport foi o de tijolo por linha.

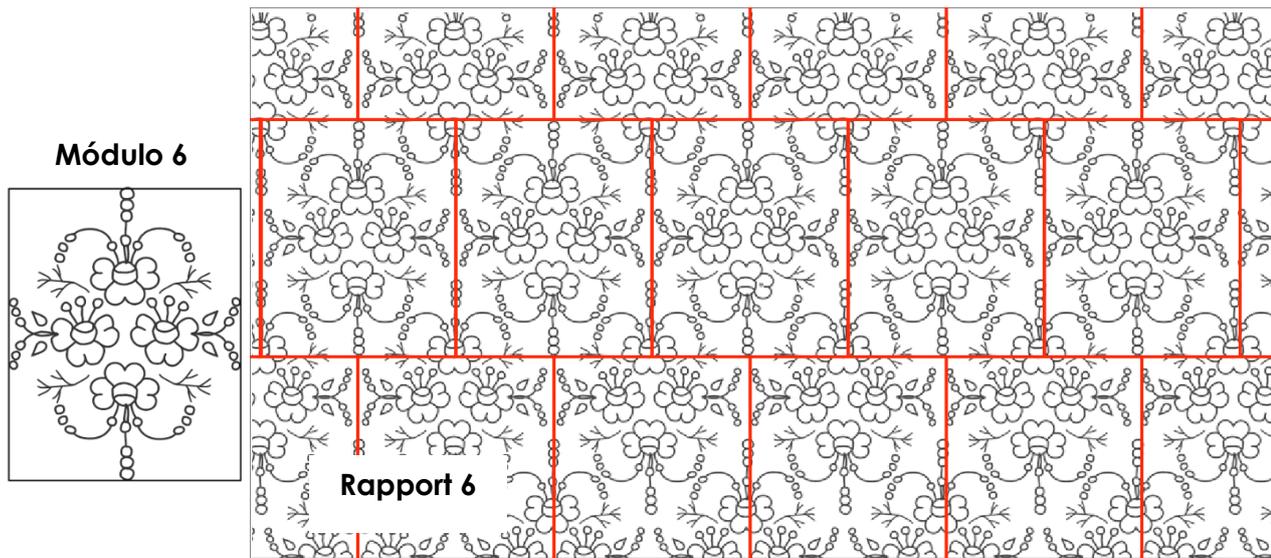
Figura52: Módulo 5, rapport 5, sistema de repetição tijolo por linha.



Fonte:desenvolvido pela autora (2019)

A sexta composição se deu através do uso do principal do elemento inspirado no painel de riscado. Seu módulo foi composto com o uso de elementos de apoio e assim como na quarta composição, o modulo foi replicado e rotacionado, gerando um multimódulo. Para o rapport, o multimódulo foi disposto da forma tijolo por linha, com o uso do programa adobe Illustrator CC 2017. Os sistemas de repetição de todas as seis estampas que compõem a coleção foram escolhidos através de testes e foram descritos aqui na escala de cinza e em preto e branco para que a visualização do rapport ficasse mais perceptível.

Figura 53: Módulo 6, rapport 6, sistema de repetição tijolo por linha.



Fonte: desenvolvido pela autora (2019)

Todos os sistemas de repetição foram definidos de modo que favorecesse o encaixe dos módulos; que, por sua vez, passaram por transformações durante o processo de criação, de maneira que sua disposição na composição tivesse uma harmonia visual, e, é claro que mesmo com essas transformações não perdessem sua essência.

5.4 DEFINIÇÃO DO MODELO E DA SOLUÇÃO FINAL

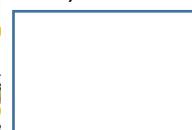
Após todos os sistemas de repetição serem definidos a próxima etapa consiste em apresentar as estampas prontas, com a aplicação de cores, e o detalhamento delas, esse detalhamento foi feito para meios impressos e digitais. Bem como uma recomendação do tamanho de redução máxima de cada composição; essa recomendação foi feita para que não se tenha perda de detalhes nos elementos ou essa perda seja mínima de modo que não comprometa a estética do trabalho.

Figura 54: Estampa 1, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo



**Redução máxima do
Módulo.**

2,5 cm



1,5 cm



R: 241 G:180 B: 51
C: 0% M: 20% Y: 80% K: 0%
Hexadessimal: #FFCC33



R: 81 G: 84 B: 122
C: 34% M: 31% Y: 0% K: 52%
Hexadessimal: ##51547A



R: 153 G: 102 B: 51
C: 0% M: 33% Y: 67% K: 40%
Hexadessimal: #996633



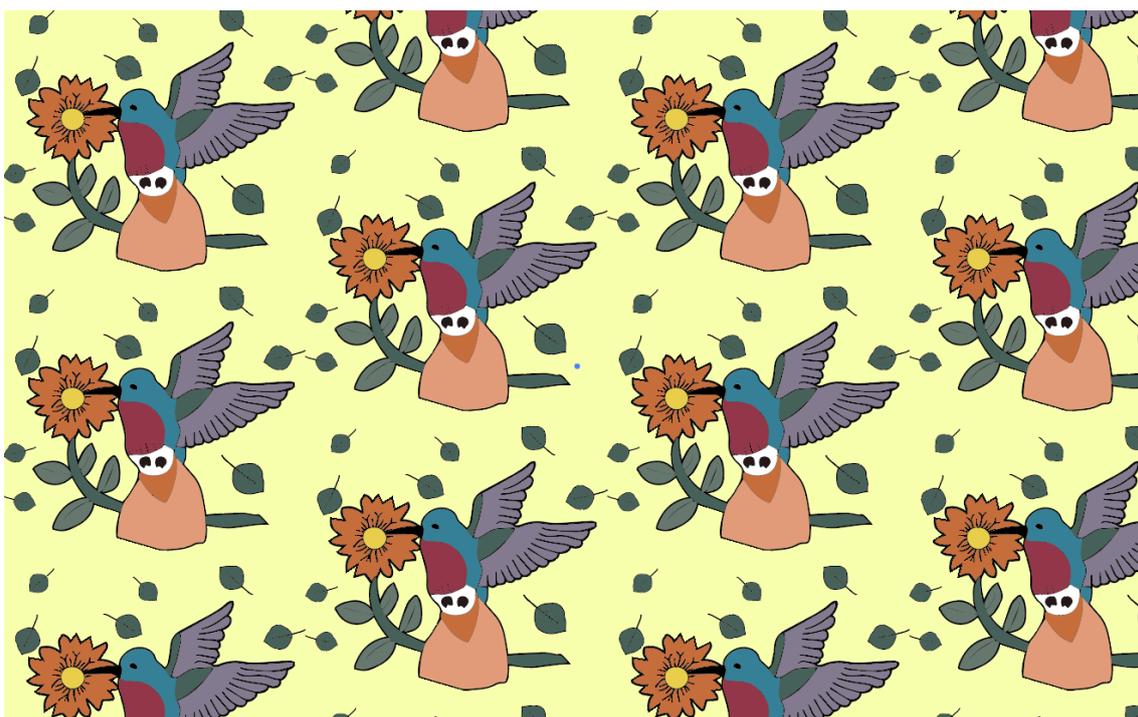
R: 255 G: 255 B: 255
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 0%
Hexadessimal: #FFFFFF



R: 223 G: 35 B: 34
C: 0% M: 84% Y: 85% K: 13%
Hexadessimal: #DF2322

Fonte: Da autora (2019)

Figura 55: Estampa 2, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo



Redução máxima do
Módulo.

1,75 cm



1,5 cm



R: 255 G:255 B: 153
C: 0% M: 0% Y: 40% K: 0%
Hexadessimal: #FFFF99



R: 51 G:102 B: 153
C: 63% M: 33% Y: 0% K: 40%
Hexadessimal: #336699



R: 102 G: 51 B: 51
C: 0% M: 50% Y: 50% K: 60%
Hexadessimal: #663333



R: 204 G: 102 B: 51
C: 0% M: 50% Y: 75% K: 20%
Hexadessimal: #CC6633



R: 204 G: 153 B: 102
C: 0% M: 25% Y: 50% K: 20%
Hexadessimal: #CC9966



R: 102 G: 102 B: 102
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 60%
Hexadessimal: #666666



R: 51 G: 102 B: 51
C: 50% M: 0% Y: 50% K: 60%
Hexadessimal: #336633



R: 75 G: 94 B: 94
C: 56% M: 45% Y: 45% K: 33%
Hexadessimal: 4b5e5e



R: 255 G: 255 B: 255
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 0%
Hexadessimal: #FFFFFF

Fonte: Da autora (2019)

Figura 56: Estampa 3, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo



Redução máxima do
Módulo.

2,25 cm



2,15 cm



R: 153 G: 51 B: 51
C: 0% M: 67% Y: 67% K: 40%
Hexadessimal: #993333



R: 102 G: 102 B: 51
C: 0% M: 0% Y: 50% K: 60%
Hexadessimal: #666633



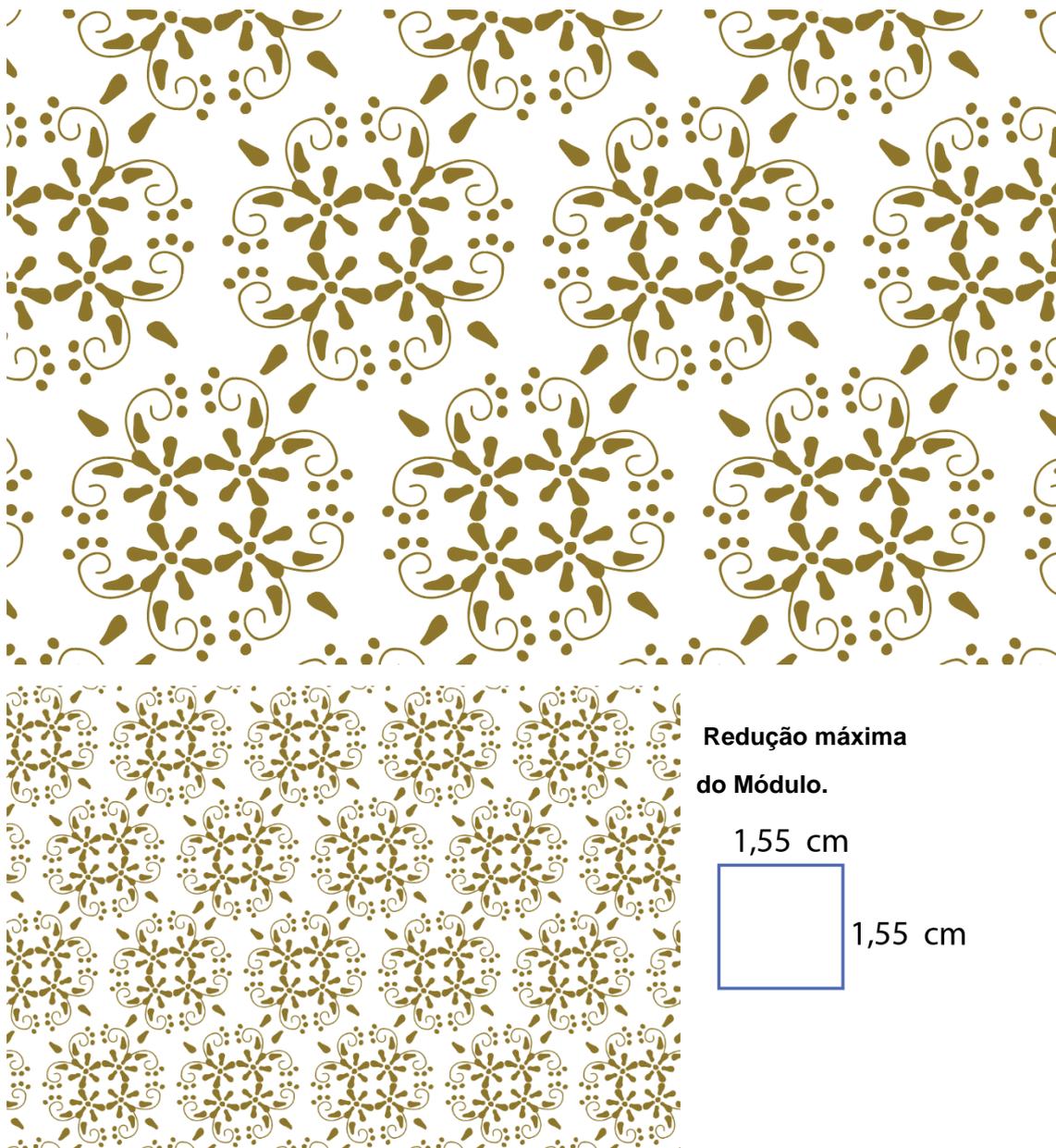
R: 153 G: 153 B: 102
C: 42% M: 28% Y: 65% K: 11%
Hexadessimal: #999966



R: 0 G: 0 B: 0
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 100%
Hexadessimal: #000000

Fonte: Da autora (2019)

Figura 57: Estampa 4, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo



Redução máxima
do Módulo.

1,55 cm



1,55 cm



R: 255 G: 255 B: 255
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 0%
Hexadessimal: #FFFFFF



R: 102 G:102 B: 51
C: 0% M: 0% Y: 50% K: 60%
Hexadessimal: #666633

Fonte: Da autora (2019)

Figura 58: Estampa 5, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.



Redução máxima do
Módulo.

1,85 cm



1,25 cm



R: 102 G: 0 B: 0
C: 0% M: 100% Y: 100% K: 60%
Hexadessimal: #660000



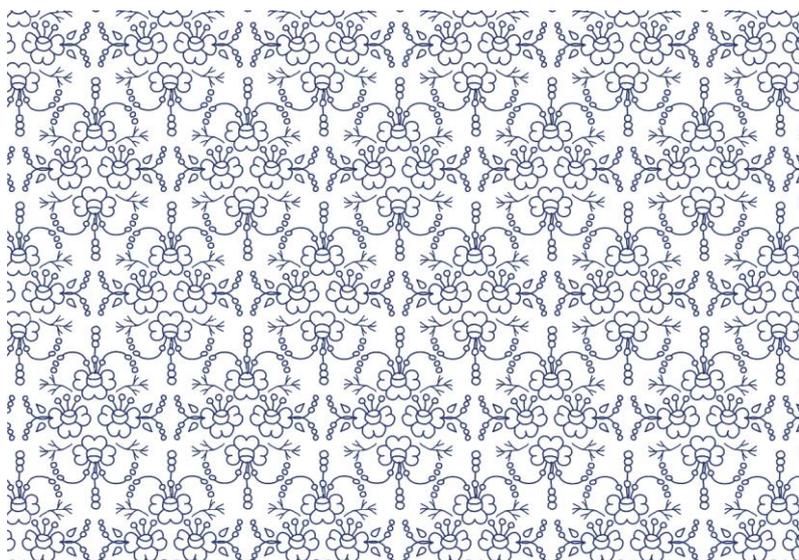
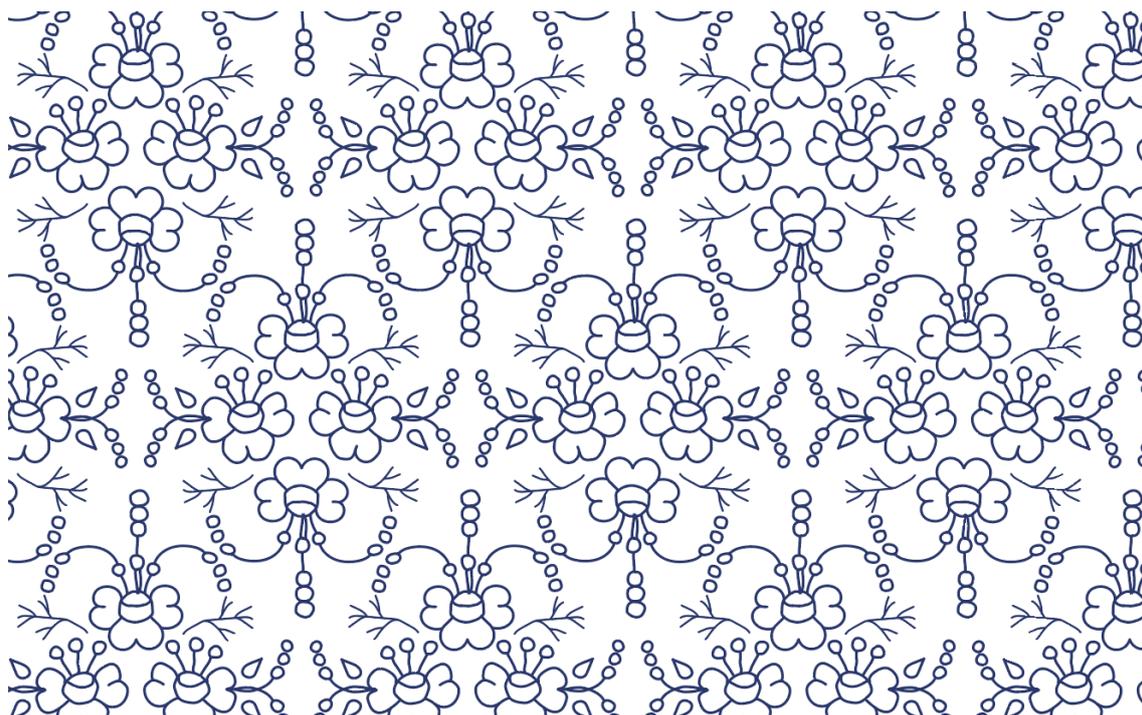
R: 204 G:153 B: 51
C: 0% M: 25% Y: 75% K: 20%
Hexadessimal: #CC9933



R: 0 G: 0 B: 0
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 100%
Hexadessimal: #000000

Fonte: Da autora (2019)

Figura 59: Estampa 6, com detalhamento de cores e redução máxima do Módulo.



**Redução máxima do
Módulo.**

1,65 cm



2,0 cm



R: 255 G: 255 B: 255
C: 0% M: 0% Y: 0% K: 0%
Hexadessimal: #FFFFFF



R: 0 G: 51 B: 102
C: 100% M: 50% Y: 0% K: 60%
Hexadessimal: #003366

Fonte: Da autora (2019)

Em relação a redução máxima, pode haver uma perda maior na visualização dos elementos a depender da qualidade da impressão, a recomendação de redução feita neste projeto se aplica para meios digitais ou impressões a laser de alta qualidade feitas em papel.

5.5 APLICAÇÕES

Nessa fase da metodologia diz respeito aos testes do produto aplicado em *mockups* digitais, que simulam ambientes onde os papéis de paredes poderiam ser aplicados. A seguir também serão apresentadas as estampas aplicadas em protótipos reais.

Figura 60: Mockup digital da estampa 1



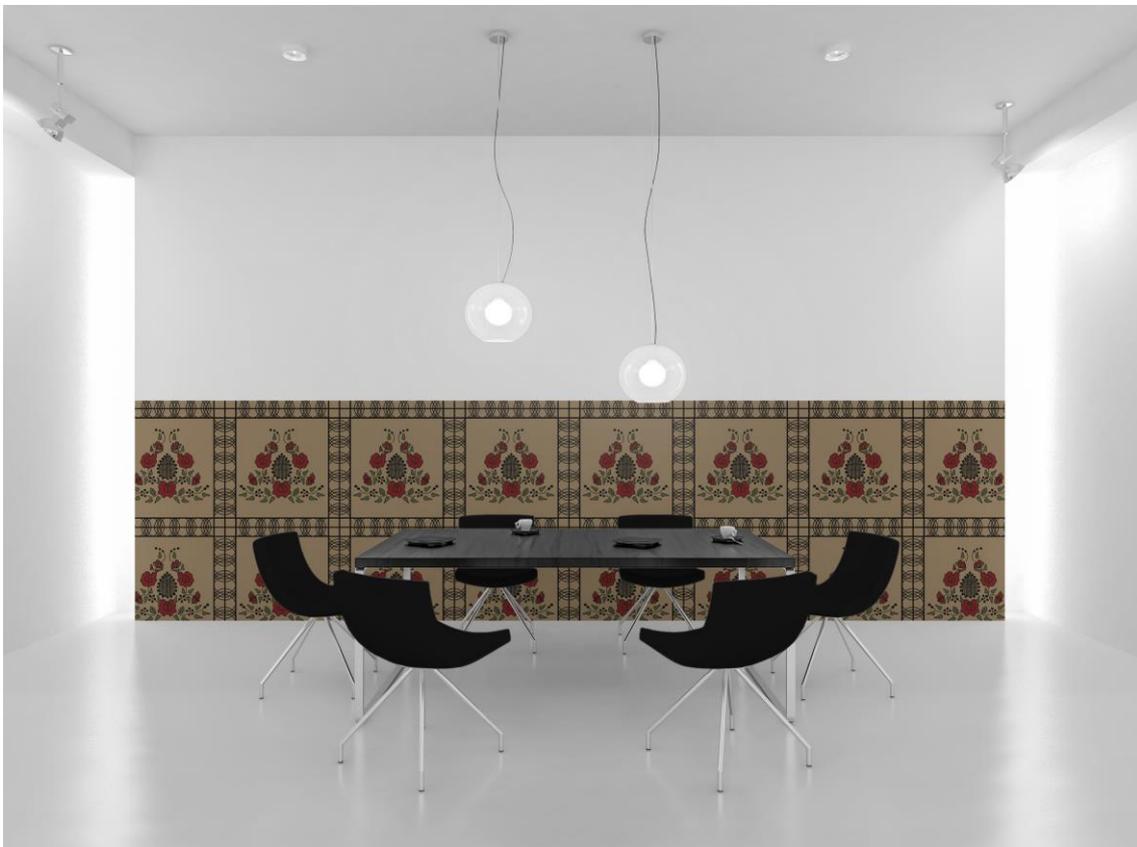
Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Figura 61: Mockup digital da estampa 2



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Figura 62: Mockup digital da estampa 3



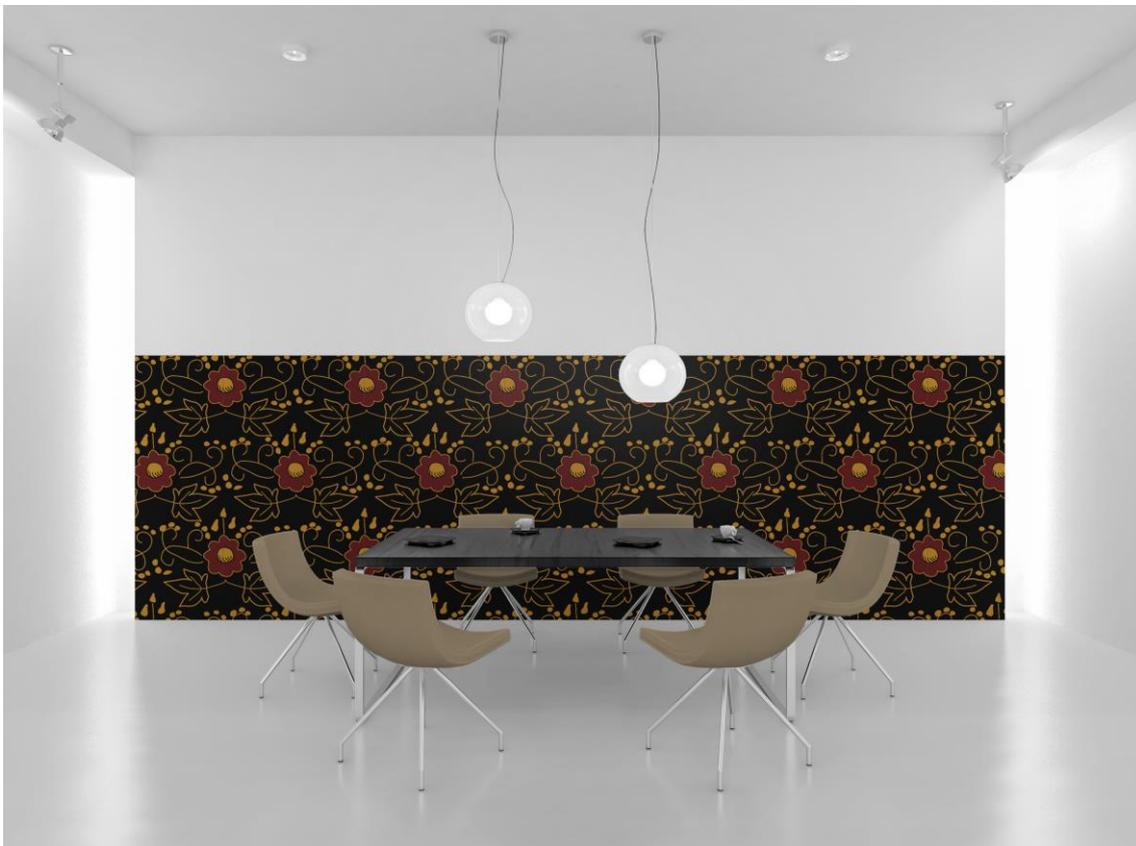
Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Figura 63: Mockup digital da estampa 4



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Figura 64: Mockup digital da estampa 5



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

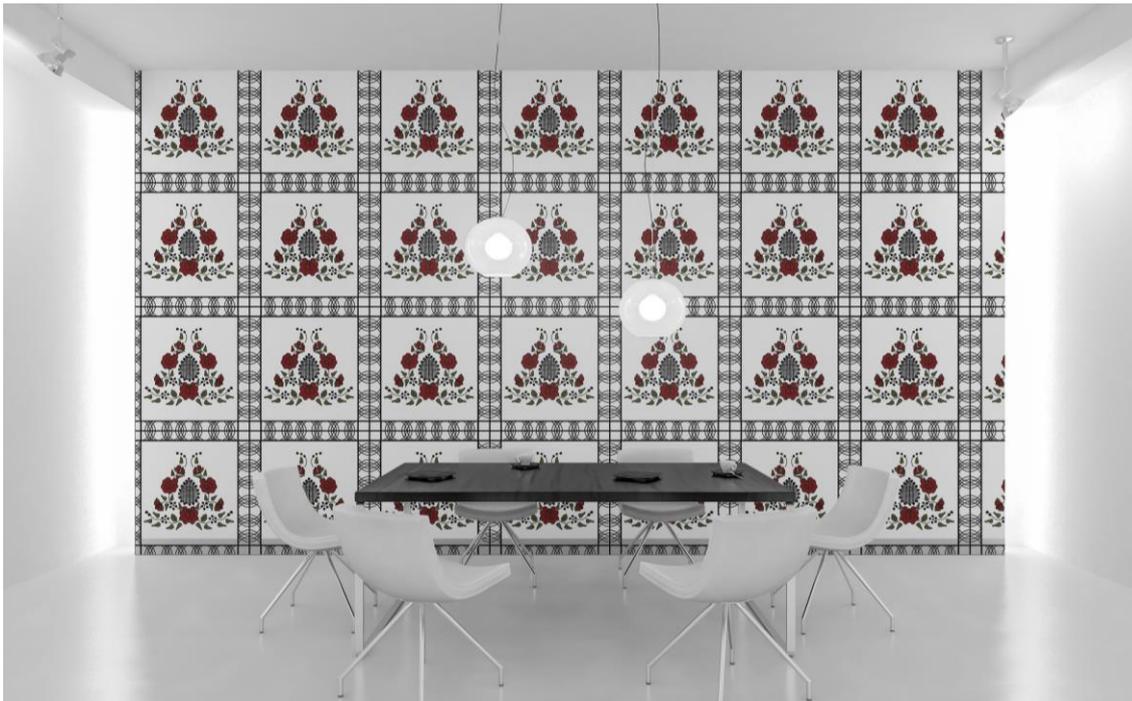
Figura 65: Mockup digital da estampa 6



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

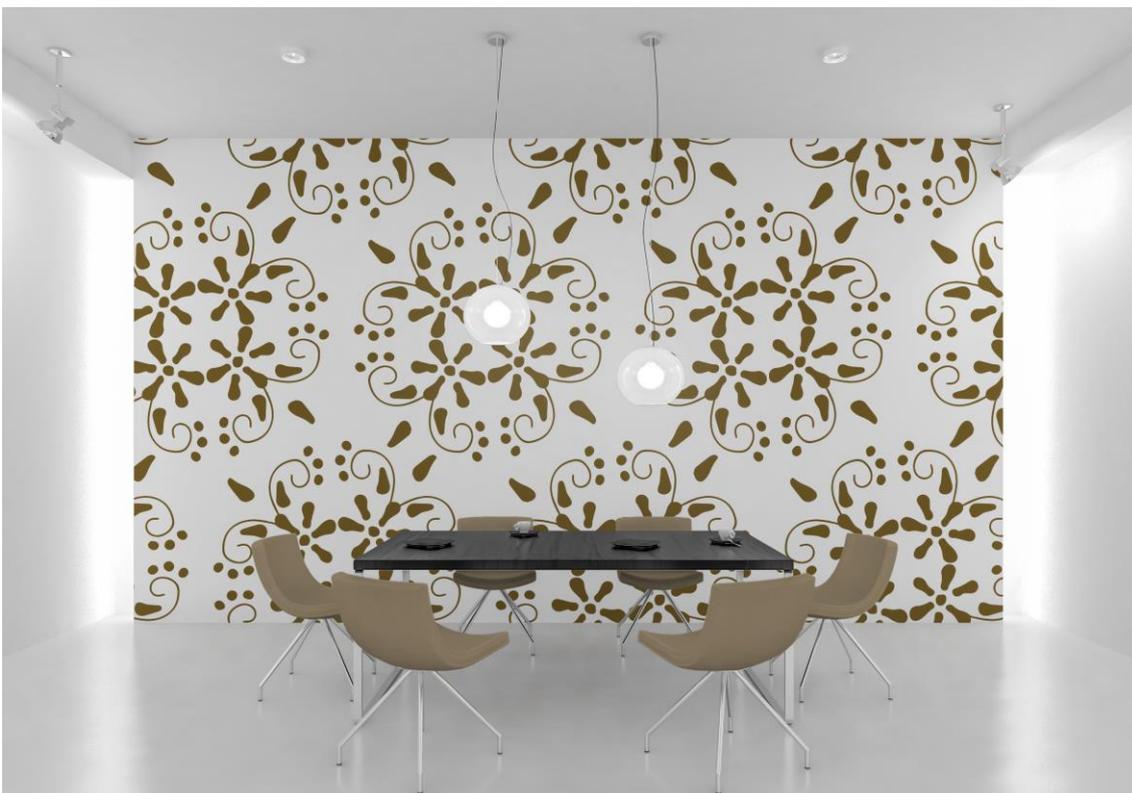
Durante os testes nas aplicações, algumas estampas funcionaram melhor sendo aplicadas em apenas uma parte da parede, deixando o ambiente mais leve e harmônico. Outras possibilidades também foram criadas com o intuito de mostrar que o projeto é adaptável e pode ser mudado para atender as demandas, que possam surgir, claro, essas mudanças são sutis (como tamanho do módulo e cor de fundo), pois a ideia é manter a estética proposta para o projeto.

Figura 66: Mockup digital da estampa 3 com um fundo diferente.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Figura 67: Mockup digital da estampa 4, aplicada com o módulo maior.



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Todas as estampas foram impressas em papel com o intuito de apresentar o produto em um mockup real.

Figura 68: Aplicação em papel



Fonte: Desenvolvido pela autora (2019)

Para que não se tenha perda na qualidade estética das estampas é imprescindível que o processo de impressão seja feito em alta qualidade, de preferência a laser.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a realização desta pesquisa foi possível expandir as possibilidades de projetos sobre Memória Gráfica e sobre Design de Superfície relacionados a produtos têxteis artesanais e culturais. Foi possível entender como o processo de industrialização vem interferindo na prática e na tradição dos bordados manuais de Passira, acarretando à cidade uma possível perda de memória e identidade local. Como resultante projetual desta pesquisa, foi gerada uma coleção de seis estampas inspiradas em elementos dos bordados, que tiveram como intuito divulgar e enaltecer a cultura do bordado manual dessa região em particular.

Durante produção do conteúdo da presente pesquisa, buscou-se a identificação dos elementos bordados em Passira, para que através dos painéis criados, pudesse ser entendida a estética do produto e, a partir disso, buscar inspiração para a parte de criação das estampas.

A grande dificuldade encontrada foi a obtenção de dados visuais dos bordados de Passira. Houve uma certa resistência por parte das pessoas que os produzem, em permitir que registros fotográficos fossem feitos; isso aconteceu, pois, segundo as próprias bordadeiras que não autorizaram os registros, muitas pessoas vão fotografar para “roubar” o desenho, que muitas vezes é autoral ou encomendado com exclusividade por alguém que trabalha apenas no processo do riscado. Com essa dificuldade, foi necessário recorrer a pontos de vendas de Passira onde se vendem os produtos artesanais que são base da presente pesquisa; isso, por outro lado, teve um ponto positivo, pois foram obtidos registros de diversas pessoas que bordam, assim tendo uma melhor compreensão acerca da estética do bordado no geral.

Outra dificuldade encontrada tem relação com a carência de livros nas áreas de Memória Gráfica e Design de Superfície, e até mesmo em relação ao bordado. Para suprir essa escassez, buscou-se apoio acadêmico principalmente em artigos, revistas e sites. Além de buscar apoio na área do design gráfico.

Em relação à metodologia projetual que foi aplicada a este trabalho, ela atendeu os objetivos pretendidos, e aportou à pesquisa uma contribuição para a área de Memória Gráfica, de modo que ela foi atrelada a um produto têxtil. Com isso houve uma ampliação em relação ao que geralmente pesquisadores da área escolhem como tema de pesquisa, pois a maioria dos trabalhos encontrados de Memória Gráfica estão relacionados a rótulos e a elementos arquitetônicos. Houve também uma contribuição para a área de Design de Superfície, principalmente porque mostra a possibilidade de o resultado do projeto estar ligado a significados atrelados à busca da preservação da memória, de uma cultura e identidade de um produto ou região; as relações feitas nos campos citados a cima podem servir como referência para possíveis pesquisas e usadas para realização de outros projetos com objetivos parecidos.

Mesmo a metodologia que foi adaptada para esta pesquisa não tendo a fase de feedback em relação ao produto gerado, foi possível conversar com as pessoas de Passira onde se obtem os dados visuais e com moradores da cidade que convivem com a cultura do bordado. Essas pessoas tiveram uma boa aceitação em relação ao produto gerado, principalmente porque não é um produto que vai concorrer com o bordado, mas foi inspirado nele.

Diante os todos os aspectos referidos, o TCC foi concluído de forma satisfatória, pois foram atendidos de modo positivo todos os objetivos traçados: [1] projetar uma coleção de estampas inspiradas nos bordados de Passira, para que se tenha um enaltecimento da cultura local para que se promova a preservação da memória dos elementos que são bordados; [2] mapear os bordados de Passira para compor um painel semântico; [3] identificar quais os elementos constituintes são usados com mais frequência para saber quais são os mais importantes na hora de compor as estampas; [4] , analisar quais dos elementos podem ser utilizados para que se tenha uma melhor valorização da Memória Gráfica desta produção em particular.

Como perspectiva de trabalhos futuros pretendo pesquisar mais a fundo a relação entre Memória Gráfica e produtos têxteis; também pretendo estudar sobre a área têxtil ligada a culturas e costumes; como por exemplo, as rendas

renascenças que são produzidas na cidade de Pesqueira-PE, quero entender como esses produtos tradicionais vem se adaptando as transformações do mundo atual; e como projetos de design podem agregar valor e trazer novas possibilidades para que identidades de artefatos locais continuem sendo perpetuadas.

REFERÊNCIAS

- Acervo Digital – unesp, **Igreja e Convento de Santo Antônio - Azulejos (Recife)**, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431> Acesso em: 05 jun. 2019
- AICHINGER, Nicole Iague. **O Mundo da Flor e do Salgueiro**. Coleção de estampas inspiradas em gueixas. 178 p. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Design Gráfico – Centro Universitário Senac, São Paulo, 2018.
- ANDRADE Lima, Tania, **Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas [online] 2011, 6 (janeiro-abril) Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034992002>> ISSN 1981 -8122 Acesso em: 01 jun. 2019
- ARTUR, Ricardo. **Design de padronagem Blog dedicado à disciplina DSG1151**. 2017. Disponível em: <http://ricardoartur.com.br/padronagem/category/conceitos/> Acesso em: 12 ago. 2019.
- BÍBLIA SAGRADA**. Edição Clarentina – 2008. Novo testamento. Editora Ave-Maria: Embu, SP. 2008.
- Blog Trakto. **Mood Board ou Painel Semantico: saiba o que é e como usar** Disponível em: <https://blog.trakto.io/painel-semantico-moodboard/> Acesso em: 15 nov. 2019.
- CARLOS, J. **Em revista, MGB**. Disponível em: <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>. Acesso em: 01 jun. 2019
- Cores e tons. **Você sabe o que é Rapport?** 2017. Disponível em: <https://www.coresetons.com.br/> Acesso em: 12 ago. 2019.
- DOURADO, Flávia. **Memória cultural: o vínculo entre passado, presente e futuro**, 2016. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural>>. Acesso em: 01 jun. 2019
- ENTENDA a influência do polo têxtil no Agreste Pernambucano**. 19 fev. 2019. Disponível em: <https://agrestetex.fcem.com.br/entenda-a-influencia-do-polo-textil-no-agreste-pernambucano/>. Acesso em: 13 maio 2019.
- ETSY. **Jacquard marrom**. 2019. Disponível em: <https://www.etsy.com/search?q=Jacquard+marrom&ref=pagination&page=2> Acesso em: 02 jun. 2019
- FARIAS, Priscila L. 2014. **On graphic memory as a strategy for design history**. In: BBARBOSA, Helena e Calvera, Anna (Eds.) Tradition, transition,

trajectories: major or minor influences? (=Proceedings of the 9th International Committee for Design History and Design Studies). Avoeiro: UA Editora

FITFASHION. **Blusa de malha estampada verde**, 2019. Disponível em: <https://www.fitfashion.com.br/blusa-de-malha-estampada-verde.html> Acesso em: 02 jun. 2019

FLICKR, **A Bola de Ouro**. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/julietasobral/sets/72157626043933155/show/> Acesso em: 01 jun. 2019

FRANCO, Tereza. **Risco em anil, Ponto em flor. Memória do bordado de Passira**. s/a

FRANÇA, Alexandre. **BORDADOS RICHELIEU**, 2014. Disponível em: <http://giragiraffa.blogspot.com/2014/02/bordados-richelieu.html>. Acesso em: 23 mai. 2019

FUNDART. **Tecelagem**, s/d. Disponível em: https://fundart.com.br/dt_portfolio/tecelagem/ Acesso em: 02 jun. 2019

GNOATTO, Luciana; LIMA, Thais. **Coleção de Estampas Kaingang da marca Curiô**. 2015. 148 p. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Bacharelado em Design, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

GOOGLE, MAPS. **Mapa de Passira**. Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Passira++PE/@8.0124422,35.6871268,11z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s07abc8130e3246b:0xcfb1e766d9ccc518!8m2!3d-7.9757315!4d-35.5824098> Acesso em: 01 jun. 2019

GOULART, Fernanda Guimarães. **Grades de ferro ornamentais em Belo Horizonte: permanência e mobilidade na constituição de uma memória gráfica**. 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília . junho de 201. Disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/109_M17_RM-GradesDeFerroOrnamentais-ART_fernanda_goulart.pdf. Acesso em: 02 jun. 2019

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revistas Dos Tribunais LTDA, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KOTLER, Philip. **Administração de marketing: análise, planejamento, implementação e controle**. Tradução Ailton Bomfim Brandão. 3º ed. São Paulo: Editora Atlas, 1993. 848 p.

KYOWA. **Tapete Persa Koleay**, 2019. Disponível em: <https://www.kyowatapetes.com.br/tapete-persa-koleay-1740-1-00x1-50-p26678/> Acesso em: 05 jun. 2019

- La Voz de Galicia. **El tapiz de Bayeux**. 2018. Disponível em: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2018/01/21/span-langgl-tapiz-bayeuxspan/0003_201801E21P60991.htm Acesso em: 10 jun. 2019
- LENA, Farias, Priscila. **Acerca del concepto de memoria gráfica1**. Revista Bitácora Urbano Territorial, vol. 27, supl. 4, 2017 Universidad Nacional de Colombia, Colombia Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74855533008> DOI: <https://doi.org/10.15446/bitacora.v27n4Esp.65744>
- LESCHKO , Nadia Miranda et al. **MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA: Notícias de um campo em construção**. Blucher Design Proceedings, Gramado – RS, 30 set. 2014. 11° PeD Design. Congresso Brasileiro de Pesquisa e desenvolvimento em Design. 2014.
- LEVINBOOK, Miriam. **Design de superfície têxtil. In: Design de moda: olhares diversos**. Dorotéia Baduy Pires. São Paulo: Estação das Letras, 2008.
- LYRA, Juliana Brayner. **Estampando Cultura: Coleção de estampas inspirada no Museu do Homem do Nordeste**. Projeto de Conclusão do curso de Design, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011.
- MARAYSA, Ythalla. **Entre o tempo e o espaço**. Fotolivro. Universidade Federal de Pernambuco -Campus Acadêmico do Agreste. 2018
- Material District. **FORMICA-WOODGRAINS-PLA1067-3**, 2019. Disponível em: <https://materialdistrict.com/material/woodgrains/formica-woodgrains-pla1067-3/> Acesso em: 05 jun. 2019
- Matizes Dumont. **Bordado à mão: O nobre caminho de um ofício atemporal**. 2018. Disponível em: <https://www.matizesdumont.com/blogs/news/historia-do-bordado-feito-a-mao>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- MORIGI, Valdir Jose et al. **MEMÓRIA CULTURAL na construção das identidades e mapas imaginários de práticas culturais étnicas**. p. 186-208, 31 out. 2013. Disponível em: <http://seer.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3676>. Acesso em: 2 jun. 2019.
- Papel Na Parede. **Papel de Parede Azulejo Portugues 287689538**, 2019. Disponível em: <https://www.papelnaparede.com.br/papel-de-parede-azulejo-portugues-287689538-6629/p> Acesso em: 05 nov. 2019
- PEREIRA, Geni. **“ACORDAR SUAVE”: AÇÃO DO DESIGN E SUSTENTABILIDADE CULTURAL**. 13 abr. 2007.
- REIS, Reis. **História do ponto cruz**. 2013. Disponível em: <http://www.wagnerreis.com.br/p/historia-do-ponto-cruz.html>. Acesso em: 02 jun. 2019

Revista Continente. **Bordado, arte contemporânea**, 2017. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea> Acesso em: 15 jul. 2019

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Edições Rosari. 2010.

RÜTHSCHILLING, Evelise. **Design de Superfície**. Porto Alegre: ed. Da UFRGS, 2008.

Sewing Wiki. **Back Stitch**. Disponível em: https://sewing.fandom.com/wiki/Back_Stitch Acesso em: 10 jul. 2019

SOBRAL, Julieta et al. **Memória Gráfica Brasileira**. [S. l.], 3 mar. 2008. Disponível em: <http://www.memoriagrabificabrasileira.org/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

Technisches Museum Wien. **Nähhand [sewing hand], Josef Madersperger, c 1830**. s/d. Disponível em: <https://www.technischesmuseum.at/object/naehhand-josef-madersperger-um-1830> Acesso em: 15 jul. 2019

Um grand marche. **Magasine Modes Et Travaux de Collection**. s/a Disponível em: <https://www.ungrandmarche.fr/merceries/p/materiel-tricot/magasine-modes-et-travaux-de-collection/1730789> Acesso em: 15 jul. 2019

VALADARES, Paula.; BRITO, Camila. **Memória Gráfica no Agreste**. Recife: Cepe editora, Zolu, 2018.

VASCONCELOS, Isabella Karim Morais Ferreira de. **Uma prática, um bem cultural : uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE (1985-2008)**. 2016. 243 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

WALTER Sipina. **Prêmio Oxford De Design / 2015**. Disponível em: <http://www.spinadesigner.com/index.php/tag/design-de-superficie>. Acesso em: 02 jun. 2019

Wikimedia Commons. **Qianlong**. 2011. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_the_Qianlong_Emperor_in_Court_Dress.jpg. Acesso em: 10 jun. 2019.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO DA ENTREVISTA

Nome:

Idade:

Natural de:

Há quanto tempo você borda?

Qual a importância do bordado na sua vida?

O que você mais gosta de bordar?

Você ensinou ou ensina alguém a bordar?

Qual desenho é mais procurado por aqui?

Como você vê o bordado feito a máquina?

Em Passira, o bordado manual ocupa o mesmo espaço quem em 10 anos atrás?

A senhora acha que o processo de industrialização interferiu nisso?

O bordado feito em Passira, é mais valorizado quando está em Passira ou quando sai de dela?

Após a inserção dos bordados industrializados no mercado local, tem ou teve alguma estratégia para manter a procura nos bordados manuais?

Você tem algum incentivo do poder público?

Se não tivesse mais ninguém que fizesse bordado manual quem Passira como a senhora se sentiria?

Como você vê o futuro do bordado manual de Passira?

APÊNDICE B – RESPOSTA DO QUESTIONÁRIO

Nome: Maria Lúcia Firmino dos Santos

Idade: 64 anos

Natural de: Passira

Após ter os dados básicos afim de conhecer a entrevistada buscou-se saber a quanto tempo a mesma estava ligada a prática de bordar e as perguntas seguintes foram feitas pensando nos dados pertinentes para a presente pesquisa:

Há quanto tempo você borda?

Dona Lúcia: *Eu comecei a abordar desde os 7 anos de idade, comecei com minha mãe, aí trabalhei com bordado até me casar e depois que eu casei continuei bordando, fui servidora pública mas nunca deixei de bordar, toda vida quando você chegar na minha casa você me encontra fazendo bordado, é um vício.*

Qual a importância do bordado na sua vida?

Dona Lúcia: *É muito importante, para mim além de ser uma arte, além de ser a cultura da minha cidade, é a minha paixão, eu gosto muito de viver dessa arte que eu faço, sempre gostei, aí muita gente dizia assim: “Ah você vai trabalhar fora, você não vai bordar mais”, se enganam, sempre vai ter um tempo para eu fazer meu bordado. Por quê Além de eu gostar, ele fez parte da minha história desde criança, me ajudou, por quê hoje é mais fácil, mas de primeiro era mais difícil, você na cidade pequena, filha de pai agricultor, de mãe bordadeira, pra você conseguir estudar em outra cidade era muito difícil, e eu bordando, eu e minha mãe, eu consegui fazer um curso de Magistério, eu consegui fazer até outro curso, bordando, aí como é que eu vou deixar a minha origem? Jamais!*

O que você mais gosta de bordar?

Dona Lúcia: *eu gosto muito de bordar, bordado livre por quê eles não ficam assim, resumidos aquele desenho, esses eu faço também, mas eu não me sinto muito realizada, eu me sinto feliz quando eu penso assim, vou bordar qualquer outra coisa diferente, eu mudo de cores, mudo de ponto, isso aí eu gosto, eu adoro fazer isso. Funciona assim, eu imagino, assim, eu vou fazer vamos dizer uma montanha, aí eu rabisco, e misturando cores vou fazendo, Ah! isso para mim eu acho muito bom, mas livre mesmo, eu faço às vezes quando tá desenhado, por exemplo a abelha, quando desenharam, ela um rapaz desenhou para mim, uma abelha, Ah, eu amo! se eu pudesse eu bordava direto, porque eu ficava com muita vontade, fazia mudança de cores de pontos, aí eu acho isso fantástico, eu gosto demais de bordar abelha!*

Você ensinou ou ensina alguém a bordar?

Dona Lucia: *ensino, eu ensino sempre, toda vida faz muitos anos que nunca uma pessoa chegou na minha porta me procurando para eu ensinar para eu negar isso, eu ensino o ponto que eu souber para as pessoas que chegam na minha porta, eu ensino, com o maior prazer, quando alguém chega dizendo: eu não sei tal coisa, eu já digo eu vou lhe ensinar, você vai marcar um dia que eu lhe ensino, e ensino mesmo, o que eu souber, e eu fico mais dizendo assim, vocês cuidem! Aprendam, vocês façam, que eu estou ficando velha, aí quem vai tomar conta dessa Cultura?*

Qual desenho é mais procurado por aqui?

Dona Lucia: *São as flores, o que mais vende são as flores, a gente tem produzido muito jogo americano, por é o que sai, aí quase sempre são com flores bordadas, desenho ligado as coisas da natureza né. Olhe o desenho que as pessoas mais também, geralmente a casinha de abelha, porque esse ponto é um ponto muito antigo, e ele nunca sai de linha, nunca sai de linha de jeito nenhum, o que sai assim são os modelos, a gente modifica vai de um jeito vai de outro, mas esse ponto mesmo eu pelo menos tenho comércio para ele de inverno a verão.*

Como você ver o bordado feito a máquina?

Dona Lucia: *ah, bem, tem uns que são bonitos, não vou dizer que são feios, mas eu acho uma aberração, porque tá deixando, trocando as pessoas, tá trocando o amor, a arte, por uma máquina, está tá trocando o ser humano por uma máquina, não é que o bordado à máquina não seja bonito, em parte uns são, outras não são, mas a mão você vê, cada bordado à mão tem uma história, foi uma pessoa, é a vida de uma pessoa, não é uma máquina, é uma pessoa né, porque cada pessoa trabalha de um jeito, antes alguém dizia: esse bordado não é bem feito! Eu digo não tem nada a ver, é o que representa para pessoa, se eu faço desse jeito para mim é importante.*

Em Passira, o bordado manual ocupa o mesmo espaço quem em 10 anos atrás?

Dona Lucia: *não, de jeito nenhum, ocupa muito menos do que ele já ocupou!*

A senhora acha que o processo de industrialização interferiu nisso?

Dona Lucia: *interfere, interfere porque a gente tem um público que entende de arte e tenho público que entende o que é preço, porque chega, compra qualquer coisa a máquina porque o preço é lá embaixo, e o público que entende, que vem comprar por que sabe o que é aquilo, sabe o que é bom, mais interfere, e muito por que a cidade recebe muitos sacoleiros, e sacoleiro você sabe, só quer comprar coisas baratas.*

O bordado feito em Passira, é mais valorizado quando está em Passira ou quando sai de dela?

Dona Lucia: *Ah quando sai, olha, às vezes eu faço algumas viagens quando eu volto eu chego volto o caminho todinho refletindo, porque quando a gente vai para fora a gente ver o amor que as pessoas sentem pelo bordado de Passira, e dá desgosto quando a gente chega que as pessoas não dão aquele valor que realmente deveriam dar, porque muitos acham que aqui não é importante*

que aqui não é bonito e quando você vai lá fora, Ave Maria! Eu chego eu me sinto uma princesa! Por que as pessoas ficam dando tanto valor fazendo tanta pergunta que a gente se enche de orgulho né, lá fora tem valor agora na cidade não tem muito valor como já teve.

Após a inserção dos bordados industrializados no mercado local, tem ou teve alguma estratégia para manter a procura nos bordados manuais?

Dona Lucia: *Olha a gente tenta, porque pelo menos na minha associação a gente criou uma marca, o que é “bordados de Passira”, aí a gente tem etiqueta, as peças da gente sai com etiqueta, esse é o mínimo que a gente pode fazer, porque a gente não pode interferir totalmente, porque as pessoas que vendem bordado à máquina são os comerciantes um pouquinho maiores da cidade, aí a gente não pode brigar contra eles mais*

Você tem algum incentivo do poder público?

Dona Lucia: *Olha esse negócio aí é complicado, porque local a gente não tem, aí a gente, o meu grupo, a gente já teve ajuda de projetos desenvolvidos por estudante, isso para gente achamos ótimo, os projetos que vem dos Estudantes, porque eles veem a coisa com mais clareza. De resto a gente já fez, já participou de um projeto, um só, a gente participou do projeto de Ana Júlia que estava fazendo mestrado aí quando ela chegou no grupo da gente, a gente tava no momento assim, meio perdidas, por que a gente ia sair de um projeto que foi do governo mesmo, depois a gente ficou solta, porque o projeto a gente pensou que dá mais segurança, no momento não foi o que a gente pensou, ele foi válido, com certeza muito válido, mas não foi o que a gente tava esperando, aí quando ela chegou nesse momento, ela viu assim que a gente ansiosa, por que só fazia cama e mesa, aí tava difícil a venda né, é claro tudo muda, aí a gente só fazia coisa para casa, aí as vendas diminuíram, e aí a gente tava naquela coisa querendo fazer roupa, querendo fazer alguma coisa que me chamasse mais atenção, aí foi no tempo que a Ana Júlia passou uns dois anos aqui com a gente, foi que ela formou um grupo de colegas dela e a gente fez esse trabalho bellissimo, e ainda hoje repercute, mais feliz ainda porque ela ganhou a bolsa de estudos por conta desse projeto, ela é uma pessoa super legal não só ela não viu? Tem o Dom, tem a Patrícia, são meninos. Esse ano em fevereiro ela foi para São Paulo, encontrei o grupo todinho foi um barato!*

O cliente que procura o bordado manual é diferente do que procura o industrial?

Dona Lucia: *é, poucos compram enganados, já compraram, hoje em dia eles não compram mais não, eles já tão aprendendo a identificar, porque alguém chega aqui na cidade muitas vezes diz: ah não eu vim até aqui pra comprar bordado à máquina, muitos já rejeitam, eu já escutei até dono de loja reclamando porque tem cliente que rejeita, isso é bom demais!*

Se não tivesse mais ninguém que fizesse bordado manual quem Passira como a senhora se sentiria?

Dona Lucia: *eu ficaria muito triste, porque eu queria que tivesse mais pessoas ainda bordando, porque já teve época que toda casa as pessoas bordavam, na época eu bordava, minha mãe bordava, a vizinha, estava todo mundo; hoje a gente já ver a juventude sem querer fazer essa arte, se ocupa um com outras*

coisas, outros programas de escola, é porque tem essa escola no horário integral que ocupa as adolescentes e depois que você sai da adolescência sem fazer uma arte, que vai começar a fazer é difícil.

Como você ver o futuro do bordado manual de Passira?

Dona Lucia? *Aí eu fico pensando, meu deus, quando eu morrer, eu não quero morrer agora não, mas eu sempre penso, mas eu sempre quero que como há uns 20 anos atrás era tanta gente fazendo bordado na cidade eu mesmo eu trabalhava com Marilene na época, Às vezes a demanda era tão grande que a gente nem terminava de fazer e já vendia. Eu quero que isso volte.*

Aí hoje tem pessoas que pagam R\$ 25 para bordar lençol, de casal com cada cacho de bordado enorme, aí fica falando: “essas bordadeiras estão muito cheia de luxo”, aí eu penso, vai tu fazer, vai passar 20 dias para tu ganhar R\$ 25, Isso é um absurdo por isso que também muita gente não quer, você já pensou, você sentar bordar um negócio enorme quando termina a pessoa vai dar R\$ 2,00.

Veja, a gente não dá um menino para comprar uma bala r\$ 2,00, que dirá um bordado, aí querem que as pessoas façam bonito, e não deixe de fazer para eles, oxente! pera aí, como é que pode um negócio desse?

Aí eles se queixam, por isso eles colocaram máquinas, tem uns engraçados aí, que compraram máquinas para bordar porque não tem problema com bordadeira, aí eu digo, é claro! não é bordadeiras que vocês querem, vocês querem escravas, sem direito a nada!

Se a pessoa adoecer se ficava doente mesmo, não ganhava nada. Pronto, aí eles só queriam receber de toda forma, aí eu fico assim triste, porque eu acho que deveria ter outros segmentos na cidade que fosse buscando essas pessoas, que fosse buscado mais gente, e porque a gente sabe bordar, olha minha filha, quando era o tempo que aqui vendia bordado, você podia chegar ali na frente da igreja e ficar observando a quantidade de pessoas que saía da cidade que tinha comprado, muitos ônibus, entrava um saía outro, isso era o que? dinheiro para cidade. era não, é! muita gente não estaria nas portas de um e de outro pedindo emprego, não precisava.

Mas só que o pessoal parece que gosta, é como o papel do Brasil, gosta que as pessoas sejam analfabetas, é a mesma coisa de uma cidade dessa, gostam que as pessoas sejam pobres, né assim? E não fazem nada gostam que as pessoas fiquem na porta deles batendo pedindo uma mixaria para fazer qualquer coisa, em vez de abrir um centro bem grande, botar as pessoas para trabalhar, para levar para fora, vendia! porque o nosso produto é muito valorizado, e principalmente porque aqui é um lugar que tem muita mão de obra, que ainda sabe bordar, apesar de tudo as pessoas já vem com a maior facilidade para aprender, porque é cultural, qualquer pessoa você começa a ensinar rapidinho ela já pega, e as pessoas não aproveitam, aí é que fico com medo desse futuro, tenho muito medo.