

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Design – Din

Diplomação em Projeto de Produto

Orientadora: Profa. Dra. Georgia M. de Castro Santos

**Moda e Mercado: desenvolvimento de estamparia com grafismos  
inspirados na literatura de Cordel para uma coleção de moda-praia**

Louise Caetano // 120152819

Brasília

2018

Relatório referente ao projeto de conclusão de curso na habilitação de projeto de produto

Professora Orientadora: Geórgia M. de Castro Santos

Brasília

2018

**AGRADECIMENTO**

Dedico esse trabalho, antes de mais nada, aos meus avós, tão importantes na minha vida e na formação da minha identidade.

Ao meu avô mineiro Ueliton, agradeço por me ensinar a amar a poesia, escrita ou cantada; seja ela de Gonçalves Dias ou de Rita Lee.

À minha avó goiana Eltair, agradeço por me ensinar a ter o prazer de desenhar e por me permitir dar vazão às minhas imaginação e emoções, além de me permitir ter o meu primeiro contato com a moda [Você sempre se parecerá com a Jane Fonda].

Ao meu avô potiguar Raimundo, agradeço por me mostrar o valor do conhecimento e da humildade, riqueza maior que ninguém pode lhe retirar. Obrigada por me ensinar o valor do mistério, com seu jeito silencioso sempre me deixou curiosa em decifrar sua história, tal qual os grandes livros que o senhor sempre lê.

À minha avó piauiense Maria Niceas, agradeço por me ensinar a ser verdadeira com meus sentimentos, a fazer o possível por quem amamos, e por ser um exemplo de mulher forte, a frente do seu tempo.

Agradeço aos meus pais, Christiane e Ricardo, por absolutamente tudo; à minha irmã, Isabel; aos meus padrinhos, Flávya e Leonardo (quase pais postíços), e à toda minha família pelo apoio.

Aos meus amigos, sou grata pelo carinho e pelos momentos de alívio; em especial à Isabel, à Victória, à Júlia Melo, à Manoela, à Camilla, à Hadla, à Júlia Ohana e Lucas.

À minha orientadora, Georgina Castro, meus sinceros agradecimentos, assim como a todos que contribuíram e ajudaram-me nesta realização: Raíssa, Adriana e Isabela.

*“Não troco o meu "oxente" pelo "ok" de ninguém!”*

*(Ariano Suassuna)*

## **RESUMO**

Devido ao vasto universo de possibilidades de atuação do design, procurou-se focar na premissa do design feito de maneira autoral. O formato do mercado

autoral permite a criação de produtos menos padronizados e com ligação direta com a identidade e fluxo criativo do designer, podendo desenvolver projetos para outras marcas ou uma marca própria. Para isso, pensou-se numa temática inspiradora para o processo criativo.

Buscou-se, portanto, para o trabalho de conclusão de curso, aprofundar conhecimentos acerca da literatura de cordel, da sua história e da sua importância na cultura brasileira. O levantamento bibliográfico nos permitiu conhecer a riqueza literária do cordel e os demais elementos iconográficos referentes à cultura nordestina. Isso serviu-nos de inspiração para trabalhar com o design de superfície no desenvolvimento de estamparias. Os conhecimentos adquiridos no curso de design, o interesse pela cultura de moda, e o trabalho já realizado para o mercado de moda, há algum tempo, foi determinante para a escolha de uma peça do vestuário como produto de projeto. A experiência no ambiente de moda possibilitou-nos pensar em um produto que seria amplamente veiculado e estaria ligado à cultura brasileira de moda de praia: o biquíni. Portanto, para a execução e a divulgação da iconografia de cordel, estudou-se a modelagem e o desenho dessa peça do vestuário tão emblemática para servir de suporte aos grafismos da estampa baseada no universo de imagens de cordel. Para a aplicação e a veiculação do texto de cordel foi também desenvolvida uma coleção-cápsula com peças do vestuário de moda-praia, assim como um editorial inspirado nos principais elementos icônicos desse gênero literário. A motivação para expor a arte do cordel foi também pessoal, foi uma introspecção nas raízes nordestinas de minha linhagem familiar. A partir disso, tornou-se mais forte a vontade de divulgar e, de certa maneira, democratizar essa arte nordestina, de uma região do Brasil tantas vezes esquecida, assim como seus expoentes artísticos e polos culturais.

**Palavras-chave:** Literatura de cordel; Moda; vestuário; produto; coleção; Nordeste

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1-</b> desenho retratando as vestimentas usadas por mulheres francesas no século 19 .....	19
---	----

<b>Figura 2-</b> anúncio das Malharias Jantzen (1920) .....	20
<b>Figura 3-</b> propaganda das Malharias Jantzen (1930) e a atriz Rita Hayworth(1940).....	21
<b>Figura 4-</b> Micheline Bernardini, usa o primeiro biquíni feito por Louise Reárd na beira da piscina Molitor, em Paris (1946).....	21
<b>Figura 5-</b> Mirian Etz em campanha publicitária brasileira (1948).....	22
<b>Figura 6-</b> Brigitte Bardot aos 17 anos em seu segundo filme (Manina, the Girl in the Bikini, 1952) onde usa um biquíni pela primeira vez ; Úrsula Andress em Dr. No (1963).....	22
<b>Figura 7-</b> A modelo Rose Di Primo usando biquíni de calcinha tanga em campanha da Blu Man (1970), a atriz Leila Diniz exhibe sua gravidez na praia usando um biquíni no Rio de Janeiro (1970).....	23
<b>Figura 8-</b> As modelos e sex symbols Monique Evans e Luiza Brunet usam biquínis asa-delta (1980).....	24
<b>Figura 9-</b> A atriz Pamela Anderson, em foto promocional para a série "Baywatch", modelo de tankini na capa da "Sports Illustrated" (1990).....	24
<b>Figura 10-</b> Imagem exemplificando pontos de referência de medição, do livro "As Medidas do Homem e da Mulher: Fatores Humanos em Design" de Henry Dreyfuss Associates (2007).....	27
<b>Figura 11-</b> Tecidos sendo estampados pela técnica Shibori e seu resultado final.....	30
<b>Figura 12-</b> Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016").....	31
<b>Figura 13-</b> Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016").....	32
<b>Figura 14-</b> Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016).....	33
<b>Figura 15-</b> Variações possíveis de um módulo (Ruthchilling).....	34
<b>Figura 16-</b> Peças com aplicação de estampas de engenharia da marca Clover Canyon (resort 2014).....	34

<b>Figura 17-</b> Varal que exemplifica o modo de exposição em varal dos cordéis, foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018).....	36
<b>Figura 18-</b> Foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018).....	38
<b>Figura 19-</b> Cordéis de temas variados, adquiridos na banca de revistas. A banca pertence ao Sr. Altair, que vende cordéis na sqs 211 sul. (2018).....	40
<b>Figura 20-</b> Xilogravura de Arievaldo Vianna, ilustrando o cordelista Leandro Gomes de Barros.....	43
<b>Figura 21-</b> Fotografia do poeta do cordelista João Melchíades Ferreira da Silva.....	44
<b>Figura 22-</b> Capa do folheto A História de Zezinho e Mariquinha, de Silvino Pirauá de Lima.....	45
<b>Figura 23-</b> Foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018).....	46
<b>Figura 24-</b> Xilogravuras de Abraão Batista.....	48
<b>Figura 25-</b> Xilogravuras do mestre Dila.....	49
<b>Figura 26-</b> Xilogravuras e matriz de J.Borges. foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018).....	50
<b>Figura 27-</b> Release de uma coleção da Farm sobre a região norte brasileira.....	52
<b>Figura 28-</b> Linha praia da Farm (2018).....	53
<b>Figura 29-</b> Moodboard no lookbook de coleção da marca sobre elementos do Rio de Janeiro.....	53
<b>Figura 30-</b> A Farm tem parceria com a adidas há vários, mesclando o estilo sportwear da adidas com a brasilidade das suas estampas.....	53
<b>Figura 31-</b> Homepage da AMARO.....	54
<b>Figura 33-</b> Linha praia do E-commerce AMARO .....	54
<b>Figura 33-</b> Homepage da KORA SWIM.....	55
<b>Figura 34-</b> Peças da marca KORA SWIN.....	55
<b>Figura 35-</b> Croqui de biquíni e saia pareô.....	56

<b>Figura 36-</b> Croqui de maiô mula manca com babado.....	57
<b>Figura 37-</b> Calandra de impressão por sublimação.....	58
<b>Figura 38-</b> Rapport da estampa autoral com motivos da fauna e flora nordestina.....	60
<b>Figura 39-</b> Biquíni com parte de cima dupla face.....	61
<b>Figura 40-</b> Maiô mula-manca com abertura nas costas.....	61
<b>Figura 41-</b> Saia pareô com babado.....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. – MÉTODO</b> .....	12
1.2 – Objetivos gerais.....	13



1.3 – Objetivos específicos.....	13
1.4 – Justificativa sobre o produto (biquíni).....	14
<b>2 – PESQUISA.....</b>	<b>16</b>
2.1 – Moda e cultura.....	16
2.2.1 – Breve história da moda-praia.....	19
2.1.2 – Modas-praia e modelagem: ergonomia e ergometria.....	25
2.2 – Design de superfície (técnica e métodos).....	30
2.3 -- Literatura de cordel (temática).....	37
2.4 -- Principais nomes do cordel nordestino.....	43
2.5 – Xilogravura no cordel .....	47
<b>3 – DESENVOLVIMENTO</b>	
3.1 – Análise de mercado autoral.....	54
3.2 – Croquis e modelagem.....	58
3.3 – Procedimentos de impressão em sublimação.....	60
3.4 – Editorial .....	63
<b>RESULTADOS.....</b>	<b>70</b>
<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>73</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	

A literatura de Cordel chegou ao Brasil advinda de terras portuguesas. Teve início na Bahia e espalhou-se pela região Nordeste. O nome "cordel" refere-se ao hábito lusitano de pendurar os folhetos de versos em cordas finas para serem expostos à venda. O cordel se estabeleceu como fonte de expressão artística, de notícia e divertimento de toda a região nordeste.

Apesar de ser difícil estabelecer uma data precisa, devido à falta de preservação dos primeiros exemplares, seu surgimento, como cordel brasileiro, deu-se aproximadamente em 1893 com a publicação de versos do cordelista Leandro Gomes de Barros, considerado um dos maiores nomes desse tipo literário até a atualidade.

Os folhetos impressos em xilogravura costumam vir nos mais diversos tons de papel e costumam ter preços baixos, muitas vezes não passando de um único dígito. Os temas são os mais variados: tratam de grandes disputas de amor; fantasia e folclore de animais falantes, seguindo os moldes das fábulas de Esopo; fatos históricos e “causos” regionais. O cordel deu asas à imaginação do homem sertanejo, podendo ser declamados, cantados, se consagrando como uma literatura de resistência e sendo acessível à população do agreste nordestino.

Um dos grandes expoentes da cultura popular brasileira e símbolo literário, o cordel segue todo um sistema de métricas rigorosas, ritmo e hábito que sua leitura seja feita em voz alta; entoadado tal qual os violeiros e repentistas. Em uma época em que a maior parte da população era analfabeta, a tradição de se declamar o cordel ajudou na sua divulgação.

Durante muito tempo, a literatura de cordel foi tratada como uma arte inferior, sendo atribuída a ela o estigma de “popular” por vir de origem nordestina, feita por pessoas comuns, muitas vezes de classe social baixa e sem educação formal. Essa linha de pensamento se reflete na falta de abordagem no meio acadêmico de um elemento tão importante culturalmente ao país

A literatura de cordel se encontra na listagem dos bens imateriais em processo de instrução para registro do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

A falta de contato que temos com elementos de nossa própria cultura é algo a ser pensado, principalmente no meio acadêmico. Muito se estuda sobre a influência de culturas estrangeiras na formação da identidade brasileira, mas pouco se faz no sentido do aprofundamento da identidade e das particularidades locais em nosso país.

Especialmente no que tange à cultura da região Norte e Nordeste. Lembro-me de estudar o barroco mineiro sem a menção à arte da gravura nordestina, nem no ensino básico nem durante o ensino superior.

A cultura nordestina tem grande influência na formação identitária brasileira e em minha própria formação sendo neta de avós nordestinos que vieram para Brasília em 1960. Fui ensinada à dar a devida atenção à arte, à literatura, à música e a todas as manifestações culturais que permeiam a história da formação da identidade do povo nordestino. Foi-me passado desde cedo, o valor de que não existe arte ou aprendizado menor, todo ganho de conhecimento é enriquecedor e faz-nos crescer como seres humanos.

Em âmbito nacional, a cultura nordestina espalhou-se por todo país e muito se deve ao fluxo migratório de pessoas da região para demais estados. Desse modo, ocorre a popularização desses elementos e reconhecimento dos mesmo como itens culturais característicos, influenciando outros movimentos artísticos, literários e adentrando o lar de nascidos em outras regiões.

Assim sendo, este projeto visa enaltecer e homenagear, através do design de produto, elementos simbólicos e regionais da cultura brasileira, a literatura de cordel e a riqueza cultural vinda da região nordeste. Os elementos iconográficos da literatura de cordel são aplicados durante o projeto como fonte de inspiração para a criação de estampa autoral aplicada á produtos de moda praia.

## **1 – MÉTODO**

O método do projeto se divide em imersão, análise e síntese.

A fase de imersão se caracteriza na busca por elementos bibliográficos que permeiam pontos essenciais para a constituição do projeto. O processo de imersão permite fundamentar a base teórica e proporcionar repertório visual, criativo e histórico na construção do produto.

Na fase seguinte, passamos à análise e à síntese do projeto:

- 1 – Estabelecer um planejamento de trabalho, estipular prazos e metas;
- 2 – Elaboração de conteúdo próprio paralelamente à leitura das bibliografias, buscando selecionar o conteúdo mais relevante para a fundamentação teórica do projeto, que resulta neste relatório;
- 3 – Ideação e experimentação do produto final;
- 4 – Finalização do produto final com base nas pesquisas feitas;
- 5 – Desenvolver o editorial com base nas pesquisas feitas, usando a coleção criada.

### **Cronograma mensal de projeto:**

#### Março

- Pesquisas acerca de moda e de cultura
- Pesquisas acerca de literatura de cordel e de xilogravura

#### Abril

- Pesquisa e definição dos materiais necessários e adequados ao projeto
- Pesquisas a respeito de design de superfície

#### Maio

- Elaboração de conteúdo do relatório
- Geração de alternativas
- Definição das peças a serem desenvolvidas
- Criação da estampa

Junho

- Finalização de relatório
- Confecção das peças
- Editorial
- Montagem da apresentação

## **1.2 – OBJETIVOS GERAIS**

Desenvolver uma coleção-cápsula inspirada na literatura de cordel

## **1.3 – OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Introduzir a trajetória e processo de confecção da literatura de cordel
- Definir e desenvolver croquis das peças da coleção
- Criar uma matriz xilográfica para a estampa da coleção
- Definir os materiais adequados para o desenvolvimento da coleção
- Executar um editorial que expresse o conceito da coleção
- Análise de conceitos semelhantes e concorrentes

## **1.4 – JUSTIFICATIVA SOBRE O PRODUTO**

A escolha por confeccionar uma linha de moda-praia se deu por mais de uma razão. Em parte, foi um reflexo inevitável do apelo turístico que as praias da região nordeste têm como principais cartões portais das belezas naturais brasileiras. Dessa maneira, a associação praia e nordeste se dá de maneira imediata.

Foi inevitável que um dos países com maior extensão litorânea do mundo (além de um dos maiores reservatórios de água doce) e onde faz sol em maior parte do ano tivesse moda-praia como parte marcante de sua identidade. E essa moda se reflete na sua produção de vestuário. A moda e estilo de vida praiano brasileiro é referência mundial, ditando tendências de consumo, beleza e visual.

A dificuldade em se encontrar roupas de moda-praia que sejam democráticas a uma variação maior de biotipos e faixa etárias foi um fator levado em consideração. Apesar do crescimento do interesse comercial em peças que não exponham tanto o corpo e numerações que atendam uma parcela da população que usa numeração maior. Geralmente essas peças ainda se concentram em um nicho estético.

As peças de modelagem maior tendem a recorrer às referências ditas como retrô, (muitas vezes de maneira caricatural) ou seguem a linha minimalista, sem trabalhar com estampas. As marcas que trabalham em construir uma linha visual que carregue influência da cultura brasileira forte são majoritariamente ligadas a um mercado de luxo. Tal característica fez com que se percebesse um nicho para que pudesse trabalhar o design autoral, visto que como designer, sempre senti falta de encontrar peças cuja modelagem me agradasse visualmente, em caimento e também tivesse elementos brasileiros de maneira despretensiosa, assim são esses os elementos que o produto final visa agregar.

A escolha por elaborar esse projeto, deriva também das possibilidades que o design autoral cria no mercado de trabalho, em especial no mercado de moda. O formato do mercado autoral permite a criação de produtos menos padronizados e com ligação direta com a identidade e fluxo criativo do designer, concedendo uma maior liberdade criativa.

O designer atua no campo do design autoral pode optar por vender seu projeto de forma autônoma, como marca própria ou como freelancer, desenvolvendo projetos com sua assinatura para serem vendidos a outras marcas ou plataformas como e-commerces.

O design autoral, gráfico ou de produto, possui ligação direta com os princípios do design de serviços uma vez que o mesmo se pauta na relação entre mercado e cliente, ou seja, o cliente/usuário tornou-se mais participativo no desenvolvimento do produto. Todo o processo assim perpassa pelo conceito de sistema de interações, levando em conta a experiência completa do cliente/usuário ao se relacionar com o objeto ou serviço. A capacidade de se agregar todos esses conhecimentos e possibilidades em um projeto é a demonstração da intercambiabilidade das áreas de design.

É importante como projetista, compreender que as áreas de design mesclam e complementam umas às outras. Não é possível assim, ter uma formação única. O designer deve sempre buscar uma visão ampla do projeto, compreender o porquê do que se projeta, toda a cadeia de produção, venda do produto, compreender os anseios e necessidades do consumidor. Projetar um produto é projetar um serviço, a capacidade de compreender um fluxo de informação necessário para o mesmo e como o produto se apresenta e chega para o usuário é um diferencial do mesmo.

É muito importante que um produto tenha um apelo específico sobre os demais de uma mesma categoria para que seja escolhido pelo público. O apelo emocional que ele desenvolve sobre o consumidor gera uma conexão. As ferramentas de design de serviços devem se interligar ao design autoral de forma a gerar essa conexão.

A observação de um nicho possível de produto tanto na parte de modelagem quanto na de estamparia, e da possibilidade de venda de uma coleção autoral para uma marca já existente (a ser apresentada mais a frente no projeto), com uma conexão afetiva com o consumidor traçada pela narrativa cultural e de identidade brasileira, tornam o presente projeto autoral viável devido ao design de serviços.

## **2 – PESQUISA**

### **2.1 – Moda e cultura**

Dado o tema do presente projeto, é importante que analisemos o que se configura como moda e cultura e a maneira como esses movimentos se relacionam na formação de identidade de um povo. As interligações destes conceitos entre moda e cultura possibilitam diversas ramificações que são expressas numa enorme rede de objetos em cuja forma são atribuídos diversos significados.

Rafael Cardoso em “Design para um mundo complexo” diz que a complexidade de um sistema está ligada ao grau de dificuldade de prever as inter-relações potenciais entre suas partes. Como complexidade entende-se um sistema

composto por diversos elementos, camadas e estruturas, cujas inter-relações condicionam e redefinem de maneira contínua o funcionamento do todo. (Pg.25)

A atribuição de significados é mutável pelo tempo, uma vez que juízos são relativos e é difícil qualificar algo que é uma etapa transitória de um longo processo de existência. O que nos faz ter uma opinião sobre algo, é nossa experiência sobre o artefato, sendo que a imagem que se faz deste objeto afeta a compreensão de seu sentido (pg.59).

Cardoso diz assim, que nossa experiência sobre algo é sempre delimitada por costumes e convenções. Assim a noção de posição está no olhar de quem observa, e é definida por sua formação cultural.

Ontologicamente, fatores ligados as nossas maneiras de atribuir significado podem ter relação com a situação material ou perceptiva. No campo da materialidade do objeto, uso, entorno e duração são fatores de interferência; enquanto ponto de vista, discurso e experiência confluem para o campo da percepção.

Tais fatores são interdependentes, e todos possuem incidência do tempo, que é capaz de os modificar e alterar a qualidade da percepção. Praticamente nenhum significado é estável e imutável em sua essência.

Estes critérios estabelecidos por Cardoso são utilizados para analisar artefatos do cotidiano e a maneira pela qual lhes atribuímos significados. No entanto, tais critérios são também coerentes para como atribuímos razão e importância também a fatores imateriais, como experiências, fatos cotidianos ou culturais.

A experiência de atribuição de significado, mesmo que vivenciada em conjunto, acaba por ser também individual, uma vez que a perspectiva modifica a experiência. Temos a capacidade inata de conhecer outras experiências além das que estamos vivenciando presencialmente. Nosso histórico prévio de vivências, diretas ou indiretas, interfere e define como processamos qualquer outra experiência.

Desse modo, podemos dizer que a memória é um mecanismo de constituição e preservação de identidade (Pg.73); “eu sou o que eu sou porque fui o que fui” (Pg.91). Extraímos do passado, o que julgamos como importante e unimos a nossas identidades no presente. Constantemente, a identidade se encontra em



transformação, poderíamos resumir esse fluxo de transformação no somatório de experiências, multiplicadas pelas inclinações e divididas pelas memórias (Cardoso, Pg 92.)

De onde se constroem essas influências que incidem sobre nossa identidades? A que podemos atribuir esse fluxo de mudanças nos nossos desejos? Gilles Lipovetsky em “O império do efêmero” busca elucidar o que é realmente a moda e sua influência no papel da formação cultural e identitária.

Devemos primeiramente compreender que moda é um assunto mais complexo do que apenas vestuário, vestuário é uma das maneiras e ferramentas pelas quais a moda se manifesta. Mesmo se tratando de uma área tão plural, o estudo da moda é “renegado às antecâmaras das preocupações intelectuais” ditas como reais, e é só abordada de maneira séria quando associada à luta de classes e suas dinâmicas de poder.

A moda liga-se aos conceitos de desejo, da sedução, do que o é efêmero e capaz de impulsionar no papel pela consciência crítica. O processo de sedução ligado à moda é o fator que a faz girar e ao mesmo pode obscurecê-la e torná-la frívola, quando analisada somente pelo aspecto do consumo.

Nossos ambientes cotidianos são organizados pela lógica da moda e sua temporalidade. A moda mantém-se atual através das mudanças, que se estabelecem por uma estrutura cíclica, sempre voltada para o desejo no presente e não no passado.

A relação da moda com a identidade nasce da busca humana pela diferenciação dos demais, sua necessidade de comunicação e através da busca pela inovação estética. A representação dos desejos humanos se dá pela propagação de signos da diferenciação pessoal. Lipovetsky(1987) traça desse modo, uma forte relação entre a moda e uma forma de expressão individualista, a permissividade aos pequenos prazeres.

Antropologicamente, cultura se define como padrões aprendidos e desenvolvidos pelos seres humanos, em padrão acumulativo à partir da transmissão por gerações ou por meio da vivência comum, assim se apresentando como fator identitário de um grupo ou sociedade.

Conhecendo a forma a qual se atribui significado e a efemeridade da moda, a cultura necessita então de significado que se adapte em meio às alterações do ambiente ao seu redor para se manter sólida como identidade, caso contrário, sofre incidência da transitoriedade da moda e se transforma.

### **2.1.1 Breve história da moda-praia**

Apesar de sempre acontecer o contato humano com ambientes sociais e que envolviam atividades aquáticas, pode-se datar o nascimento da moda praia propriamente dita ao fim do século 19, quando surgem as primeiras vestimentas de duas peças voltadas intencionalmente para esse tipo de atividade. As mulheres frequentavam a praia vestindo calções bufantes com uma túnica (figura 1), com a maior parte do corpo coberto.



**Figura 1** desenho retratando as vestimentas usadas por mulheres francesas no século 19.

Esse tipo de combinação foi se adaptando até se parecer mais com um macacão de pernas curtas, semelhante ao maiô, na primeira década do século 20, permitindo com que as roupas de praia se tornassem aos poucos, mais confortáveis.

Com a chegada dos anos 20, conhecida como “Era do Jazz” nota-se os primeiros passos em direção a uma sociedade com maior liberdade social para as mulheres, após a I Guerra Mundial. As mulheres passam a praticar esportes, como o tênis, e vive-se um momento de crescimento econômico, consumismo e lazer.

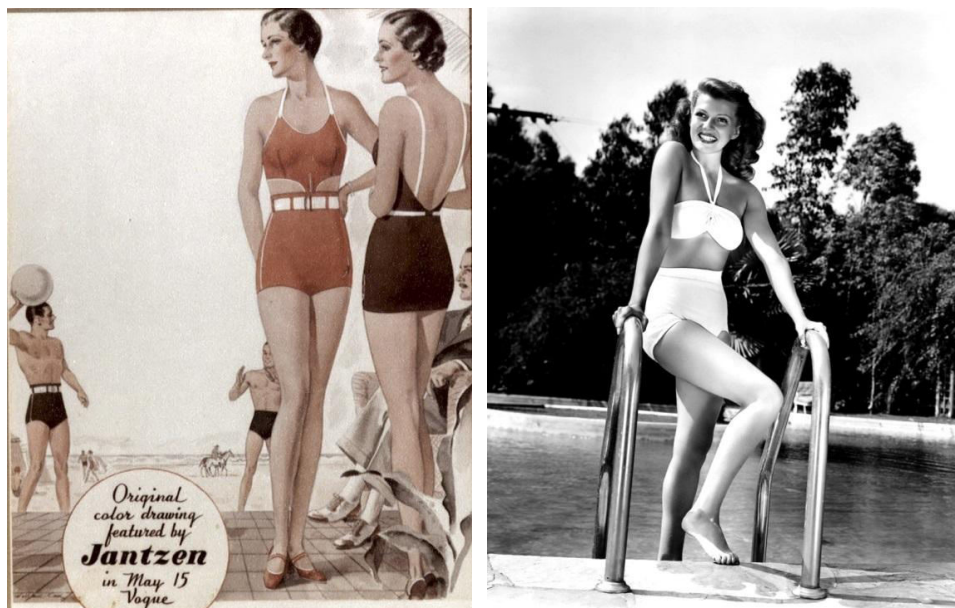
Surge o primeiro maiô (figura 2) peça única em malha ribana e elástico, tecnologia que rapidamente se tornou popular, feito pela Jantzen Company, nos Estados Unidos em 1920. A malharia era uma das mais famosas marcas de trajes de banho da época.



Figura 2 anúncio das Malharias Jantzen (1920)

A prática desportiva trouxe uma necessidade de roupas que se adaptassem à esses novos hábitos, como também um culto ao corpo. Surge então em 1930 a estética de balneário, Coco Chanel popularizou a prática de bronzear-se e isso ocasiona no surgimento de peças de moda praia mais curtas, justas ao corpo e com decote nas costas.

Aparecem os primeiros biquínis, semelhantes a maiôs de duas peças. Mas estes não são ainda populares, começando a se popularizar nos anos 40, com estrelas de cinema como Rita Hayworth (figura 3). Com parte de baixo que cobria até o umbigo, havia apenas uma estreita faixa de pele na região do abdômen aparente entre a parte de baixo e o sutiã.



**Figura 3** propaganda das Malharias Jantzen (1930) e a atriz Rita Hayworth(1940)

No ano de 1946 nos pós II Guerra Mundial, surge o primeiro biquíni que expõem a barriga completamente. Criado por Louis Réard, o conjunto de duas peças recebe esse nome por razão dos testes nucleares no Atol de Bikini, no Oceano Pacífico. Estampado com imagens de jornal (figura 4), a peça foi um escândalo para a época. Réard teve que pagar uma stripper, Micheline Bernardini para modelar a peça, uma vez que modelos profissionais se recusaram a usar a peça. A moda não alavanca, e as mulheres seguem usando maiôs e peças mais comportadas.



**Figura 4** Micheline Bernardini, usa o primeiro biquini feito por Louise Réard na beira da piscina Molitor, em Paris (1946)

No ano de 1948 é quando se tem o primeiro registro de uso de um biquíni em terras brasileiras, pela modelo alemã Miriam Etz, que deixava o umbigo à mostra. Mesmo sendo mais comportado do que o modelo de 1947, acabou virando notícia.



**Figura 5 Mirian Etz em campanha publicitária brasileira (1948)**

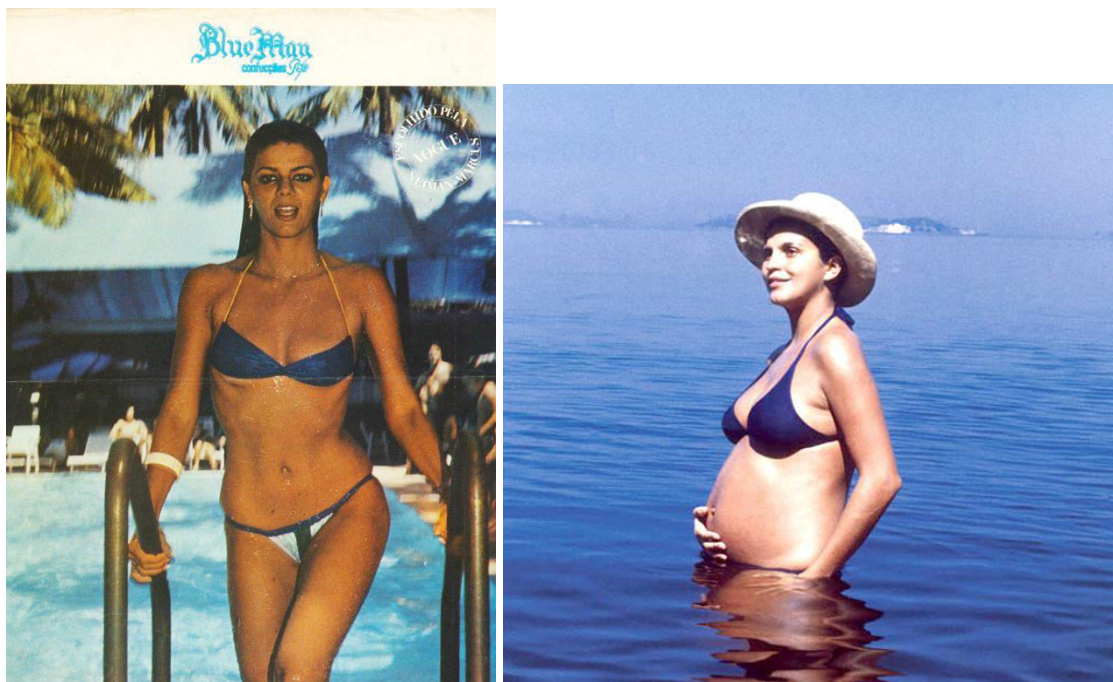
As mulheres seguiam comumente usando majoritariamente o maiô, mesmo que esse começasse a sofrer alterações em sua modelagem, diminuindo de tamanho. Somente no final da década de 50 o biquíni começa a ganhar popularidade verdadeiramente, graças ao poder de lançar tendências das atrizes de cinema como Brigitte Bardot (uma das primeiras a usar o biquíni em um filme) ou Úrsula Andress, em seu papel como Bond Girl em “Dr. No”.



**Figura 6 Brigitte Bardot aos 17 anos em seu segundo filme (Manina, the Girl in the Bikini, 1952) onde usa um biquíni pela primeira vez ; Úrsula Andress em Dr. No (1963)**

O biquíni no Brasil ainda era considerado uma peça de roupa ousada, chegando a ser proibido em concursos de beleza e nas praias, pelo então presidente Jânio Quadros em seu curto mandato (de 1960 até sua renúncia em agosto de 1961). A descoberta das praias brasileiras por estrelas de cinema internacionais logo fez com que o mundo voltasse seus olhos para o estilo de vida do país.

Já em 1970, começam a surgir os primeiros modelos de autoria brasileira, como o biquíni de laço, e em 1971, a calcinha de modelo tanga. As peças de moda praia passam a ter modelagem cada vez menor. Também em 1970, a polêmica atriz Leila Diniz exhibe sua barriga grávida na praia usando um biquíni, fato chocante para a sociedade conservadora da época.



**Figura 7 A modelo Rose Di Primo usando biquíni de calcinha tanga em campanha da Blu Man (1970), a atriz Leila Diniz exhibe sua gravidez na praia usando um biquíni no Rio de Janeiro (1970)**

Surgem biquínis dos mais diversos materiais como jeans, crochê, tecidos tecnológicos, entre outros. O Brasil se consolida como referência mundial em moda praia nos anos 80, com a invenção o biquíni fio-dental e do modelo asa delta (mais cavado nas laterais).



Figura 8 As modelos e sex symbols Monique Evans e Luiza Brunet usam biquínis asa-delta (1980)

Nos anos 90, é inventado o tankini (roupa de praia que é composta por regata e parte de baixo de biquíni), a tendência da asa-delta segue firme (principalmente graças à atriz Pamella Anderson, com seu maiô vermelho na série americana "Baywatch"). Vemos uma maior variedade de estampas e acabamentos e ao fim dos anos 90, começa-se a direcionar a volta de um biquíni menor e de cintura baixa, como os dos anos 70.



Figura 9 A atriz Pamella Anderson, em foto promocional para a série "Baywatch", modelo de tankini na capa da "Sports Illustrated" (1990)



Nos anos 2000, vê-se uma democratização maior no estilo de vestuário de praia, que passa a ser extremamente semelhante ao que segue-se fazendo hoje em dia. Há uma maior oportunidade para experimentação com novos materiais, modelagens, acabamentos e até mesmo, uma liberdade maior para a exposição corporal. Alças fininhas tipo “spaguetti” saem do campo da moda da década diretamente para as peças de moda praia, assim como o uso de transparências e franjas.

A indústria de moda-praia é uma das mais fortes do país, não sendo apenas uma confecção terceirizada para marcas estrangeiras, mas imprimindo o DNA e design autorais brasileiros. O design de moda-praia autoral aqui produzido, é vendido muitas vezes no exterior no mercado de luxo. O Brasil é o 4º maior produtor mundial de malha e 5º maior produtor mundial de tecidos segundo a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (ABIT, 2017).

### **2.1.2 Moda-praia e modelagem: ergonomia e ergometria**

Como designers, comprometemos a desenvolver produtos que atendam da melhor maneira possível as necessidades de nossos clientes, atingindo critérios como conforto e usabilidade. Um produto que é projetado sem levar em conta particularidades como o formato do corpo humano, além da possibilidade de ser confortável pode apresentar risco de danos ao usuário. Levando em conta que o design é uma área técnica e multidisciplinar, aplicam-se conhecimentos da ergonomia.

A ergonomia é a ciência responsável por estudar o ser humano desenvolvendo qualquer atividade física e/ou mental em um meio. Auxilia no objetivo de projetar produtos e serviços que se adequem as mais diversas características humanas, utilizando-se de estudos de outras áreas da ciência, tais quais a anatomia, fisiologia, antropometria, psicologia, biomecânica, engenharia e tantas outras.

Quando falamos em ergonomia, é necessário entender que a mesma visa sanar ou reduzir, o tanto quanto possível, qualquer custo humano (com custos humanos queremos: dizer fadiga, lesões, doenças, mortes, entre outros) que possa resultar da interação do usuário com o produto ou ambiente e maximizar sua eficiência de uso (reduzindo por exemplo, acidentes, lentidão, problemas de

desempenho, erros em excesso, entre outros). A ergonomia é popularmente conhecida como ciência do conforto.

No campo da moda, a ergonomia se faz necessária em especial para que o usuário usufrua do maior conforto possível. O corpo é o suporte que sustenta o vestuário, então é imprescindível que o mesmo se adeque a sua morfologia. Para que isso aconteça, é importante que se tenha conhecimento acerca de suas medidas, biomecânica, o modo se movimenta e as demais necessidades. Cada ação do corpo interfere diretamente sobre como essa peça deve ser pensada.

Em que meio o usuário usará aquela peça? É a primeira pergunta que se deve fazer ao começar a projetar uma peça de vestuário. Essa primeira pergunta já nos permite um guia breve de uma situação para qual a peça deverá se adequar, e assim, características que elas devem ter. Uma roupa de praia não segue as mesmas diretrizes que uma roupa de inverno, tal qual um vestido de festa e um de uso diário se distinguem tanto na modelagem quanto no seu material de confecção.

Cabe à escolha do tecido as mais diversas responsabilidades ergonômicas, uma vez que o mesmo se encontra em constante contato com o a pele do usuário. Através de uma escolha pautada nesse fator e no contexto anterior, evita-se problemas relacionados à inadequacidade térmica e tátil, problemas relacionados ao caimento e modelagem.

É importante também atentar-se a interferência do material na maneira que o usuário se movimenta, se o mesmo se adequa a função a que se destina a peça ou se restringe de algum modo os movimentos que se preveem que sejam feitos ao usarem tal peça de vestuário.

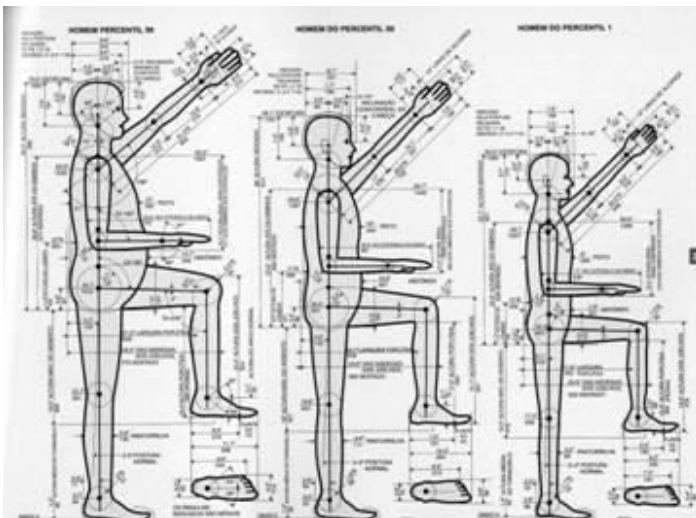
Questão aparentemente simples, mas que necessita de atenção, o fechamento das peças de vestuário requer uma análise ergonômica, de modo a se tornar prático e acessível. O movimento que se executa ao vestir, despir ou fechar a peça deve ser estudado e a solução proposta deve ser de fácil manipulação e intuitiva. Um bom exemplo, é no desenvolvimento de uma peça para uma pessoa que seja portadora de alguma forma de necessidade especial e possua alguma forma de restrição de movimento.

Alguns fatores que são decisivos quanto à ergonomia de uma peça de vestuário, são os relativos às ditas “normas de ajustamento”. A folga, é o fator que

confere conforto e mobilidade nos movimentos; o alinhamento, é relativo aos contornos de silhueta e sentido em que seguem as costuras; enquanto o correr do tecido nos indica o direcionamento do fio. Temos também o fator equilíbrio, se interliga às várias partes da peça e a forma de seu caimento. E por fim, o assentar, que se relaciona a ausência de rugas na peça quando vestida.

Durante a execução das modelagens, consideram-se alguns fatores primordiais: caimento, conforto, usabilidade, movimento, diferenças físicas, flexibilidade, necessidades estéticas, facilidades de vestir e despir. Uma boa modelagem é o primeiro fator que garante no campo da moda que a peça se adeque a fatores de conforto através de um caimento adequado e ajuste. Para isso, utilizam-se os conhecimentos acerca das medidas do corpo humano, ou seja, da antropometria.

A antropometria é a ciência que trabalha com o mapeamento e levantamento de dados relativos às dimensões corporais, volumes, formas, movimentos, articulações, tamanhos e proporções humanas. Dividem-se em três as dimensões antropométricas: estática (relativa às dimensões do corpo parado, dinâmica (ligada aos movimentos das partes do corpo) e a funcional (relativa ao movimento das partes do corpo em conjunto).



**Figura 10** imagem exemplificando pontos de referência de medição, do livro "As Medidas do Homem e da Mulher: Fatores Humanos em Design" de Henry Dreyfuss Associates (2007)

Porém, não existe um padrão único corporal do corpo humano na sociedade, há os mais variados tipos físicos e que tem diferentes proporções corporais. Por isso, a antropometria leva em conta fatores individuais de variação tais quais sexo,

biotipo, idade, etnia, clima e diferenças que possam vir a ser extremas. A metodologia ergométrica desse modo estipula para o mapeamento seleção de amostras, pontos anatômicos referenciados e medidas necessários, estabelece-se métodos de mensuração, execução das medidas e por fim, análises estatísticas.

A questão ergométrica no processo de criação de moda praia se assemelha às particularidades relativas às do processo de criação de lingerie e se diferencia majoritariamente quando pensamos às suas funções ergonômicas.

Quanto à antropometria aplicada à moda praia, as principais medidas a serem avaliadas são as relativas a região do tronco. Proporções entre busto e costas interferem diretamente na confecção de uma parte de cima de biquíni, assim como o volume dos seios. O uso de sutiãs de tamanho errado pode apresentar não apenas desconforto, como danos a saúde.

As medidas de comprimento do tronco relacionam-se diretamente com medidas necessárias na concepção de um maiô, enquanto medidas da circunferência da cintura/quadril é uma das mais importantes no desenvolvimento de peças de baixo, como calcinhas de biquíni.

É importante observar que o aumento de volume corporal não é proporcional ao aumento da estatura. Com isso, outras medidas devem ser consideradas de modo a garantir maior conforto ao usuário. Esse dado muitas vezes é esquecido quando o modelista executa o processo de gradação dos moldes, problema que afeta principalmente as modelagens referentes ao público plus size e de idade avançada.

As medidas ergométricas usadas nas modelagens são comumente calculadas com a média e o desvio padrão, geralmente se utilizando da idéia de que tais medidas maximizam o conforto da maioria e produção em maior escala. No entanto, a utilização de uma média geral tende a beneficiar um uma faixa relativamente pequena da população que se enquadram nas medidas adotadas. Para isso, quanto melhor delimitado o público-alvo, maiores as chances de uma modelagem confortável ao usuário a que se destina.

Em questões ergonômicas alguns fatores são essenciais no desenvolvimento de peças de moda praia que apresentem conforto. A escolha de um tecido que apresente capacidade de secagem rápida, resistência a abrasão e durabilidade em contato com cloro e água do mar, assim como um tecido para o forro que absorva

pouca água, alta resistência e seja de menor tendência a desenvolvimento e ao proliferação de bactérias e outros organismos, pela questão do contato com a área íntima.

A modelagem das peças de praia deve apresentar também uma costura resistente, mas ainda sim fina, que não cause desconforto e nem aperte. A modelagem deve ter configuração mais rente ao corpo, de modo a permitir maior mobilidade sem comprometimento de exposição indesejada do corpo. Pode-se optar por desenvolver sutiãs de menor ou maior sustentação, levando em consideração a coleção, público a que se destinam e material utilizado. Sutiãs de maior sustentação costumam apresentar aro interno ou bojo, o que pode comprometer o conforto.

A utilização de estudos antropométricos na prática projetual de design de moda aliada à ergonomia, permite o desenvolvimento de produtos que não somente vestem melhor ao usuário, garantindo satisfação e cumprimento pleno das funções para as quais a peça foi desenvolvida, como através disso, aumentam o potencial de sucesso mercadológico do produto. Tais fatores foram decisivos e buscou-se assim aplicá-los no projeto.

## **2.2– Design de superfície: técnica e métodos**

Desde o princípio dos tempos, a humanidade sente a necessidade de se expressar de maneira imagética, primeiramente de maneira reprodutiva, mimetizando o que via na natureza, passando a registrar hábitos da sua comunidade, utilizando as imagens de maneira mística como forma de pedir o

sucesso de uma caça ou colheita, seguindo para formas mais elaboradas de abstração e utilização das imagens de maneira decorativa.

Assim, a possibilidade de criação de imagens tem relação direta com a percepção, representação ou simulação de processos mentais individuais únicos e possibilita a transmissão de uma ideia. Imagens são também uma forma de comunicação. Surge desse, desse modo, o design de superfície, área responsável por desenvolver padrões e imagens a serem aplicados em têxteis.

O processo de criação de uma imagem para estampa envolve extensa pesquisa teórica. Cada projeto tem seus requerimentos quanto proposta no sentido de busca referencial, pesquisa de tendências, sustentabilidade, mercado, público-alvo, custo e acerca da superfície escolhida e qual técnica será usada para a transferência da estampa.

Os mais diversos elementos podem ser utilizados na criação de uma estampa. Ela pode ser feita através de processos manuais, digitais ou informatizados. Quanto mais manual o processo, maior costuma ser a dificuldade de sua comercialização em larga escala e o risco de onerar o produto final.

A técnica manual é a mais antiga e utilizada até os dias atuais, através de carimbos, stencil e rolos de madeira ou quadros gravados manualmente em telas de poliéster. Diversas culturas possuem técnicas únicas de produções de estampas passadas por gerações. Podemos citar o Batik, técnica original da indonésia que consiste em reservar a cor do tecido com ceras derretidas no momento anterior ao tingimento, que é feito à frio e também o Shibori que utiliza amarrações para se criar padrões no tecido mergulhado à tintura.



**Figura 11 Tecidos sendo estampados pela técnica Shibori e seu resultado final**

Por meio da técnica digital as imagens são estampadas de maneira direta no tecido por meio de impressora digital. É a técnica de impressão mais moderna, que costuma ser mais rápida e apresentar maior número de inovações. Considera-se técnica informatizada, quando há a necessidade de separação de cores com o auxílio do computador, mesmo que a impressão não se configure como digital.

É importante para o designer de superfícies ter conhecimento sobre as características específicas da superfície a receber a estampa, uma vez que questões como a trama, elasticidade e textura interferem no processo de impressão, podendo resultar em falhas na impressão, não-aderência dos pigmentos e mudanças na coloração quando aplicada sobre o mesmo. É importante também, atentar para o fato de que se segue um padrão de cores para impressão em tecido, de forma que o resultado saia o mais próximo o possível do planejado.

Criativamente, a gama de ferramentas a serem utilizadas na elaboração de uma estampa, são inúmeras. Pode-se utilizar meios tais quais a ilustração digital, utilização de fotografias tanto pessoais quanto de banco de imagens, que podem por si só se tornarem estampas ou serem manipuladas digitalmente ou mescladas com ilustrações digitais ou manuais. As imagens podem prover toda forma artística, como aquarelas, ilustrações a óleo, e os mais diversos materiais.

Alguns conceitos são necessários para a compreensão plena da elaboração de uma estampa. Podemos citar por suas funções:

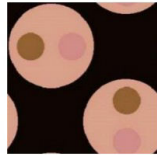


Figura 1. Módulo - menor unidade do padrão<sup>3</sup>.

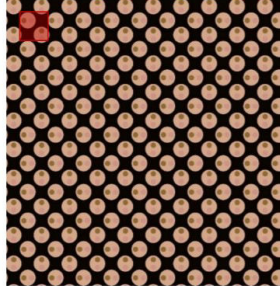


Figura 2. Repetição de *rapport* linear<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Figura 1 – Acervo pessoal das autoras.

<sup>4</sup> Figura 2 – Acervo pessoal das autoras.

Figura 12 Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016")

- Módulo: A concepção de um design de superfície têxtil parte primordialmente pela elaboração de um módulo, que é a menor unidade visual de um padrão de repetição. Se linearmente repetido, o módulo configura um *rapport*, o que significa que ele se repete em suas arestas, em bloco, dando salto completo na horizontal e vertical
- Rapport: (repetição em francês) é a repetição de um módulo com encaixes perfeitos. Pode ter as configurações de encaixe direto, saltado na metade, invertido e espelhado.
- Grid: estrutura que torna possível criar alternativas e visualizar as relações figura e fundo, testar os novos sentidos e ritmos no encaixe dos módulos.

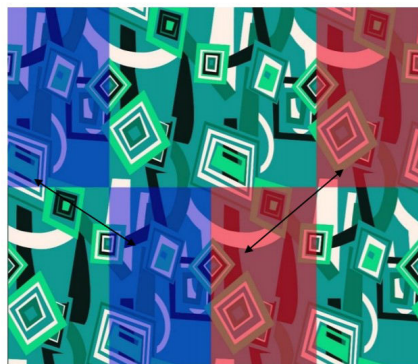


Figura 4. Desenvolvimento do Grid - *Rapport* Saltado  $\frac{1}{2}$ .

Figura 13 Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016")



A estampa visa agregar carga visual a uma peça, trazendo a ela novos significados, cuja compreensão não somente é subjetiva pelo ponto do interpretante, que trás sua própria bagagem e associações que faz a ela, mas também as referências de quem a projeta e os signos que a compõem visualmente.

Diversos são os elementos da composição visual que fazem parte desse processo da percepção humana. Dentre o conjunto de informações da linguagem da comunicação podemos citar a relação com a cor, equilíbrio entre os motivos do padrão, formas, texturas, ritmo, tensão, respiro entre os elementos, alternância visual, a relação entre figura e fundo, são todos fatores que influenciam na visão de harmonia visual e da maneira que a estampa será lida.

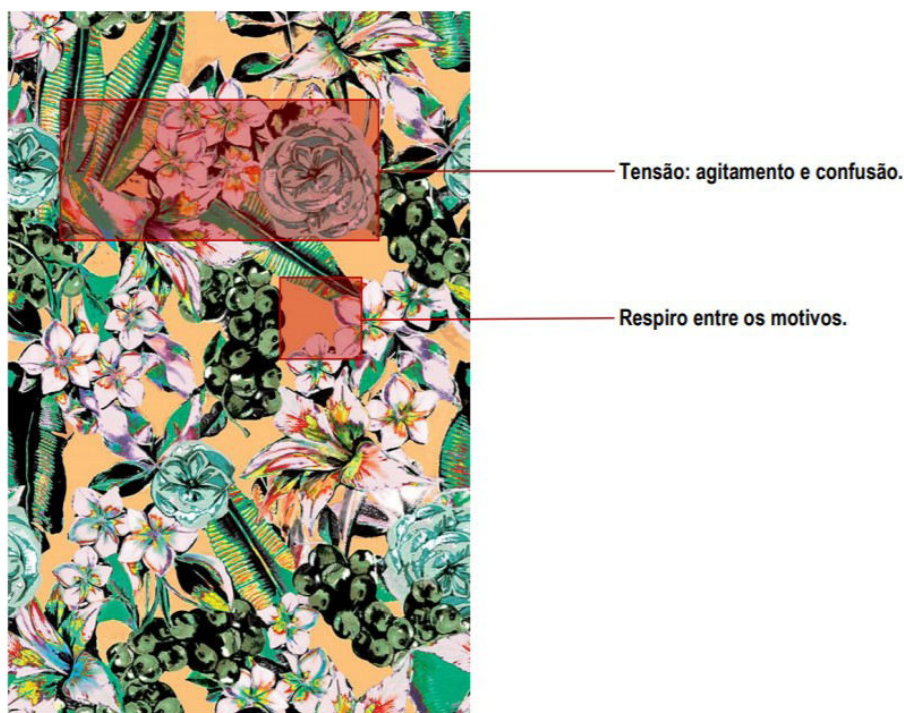


Figura 14 Imagem do artigo "DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL: ALÉM DA IMAGEM" de Tânia Cristina Do Ramo Silva e Fabiana Dos Santos Patrício, Publicado na revista "ENTREMEIOS" (2016)

Uma estampa pode seguir a linha representativa, evocando elementos já conhecidos ao interpretante ou ser inteiramente abstrata em sua composição. Independentemente de qual seja, ela será composta pelos elementos primordiais de ponto, linha, forma, tom, cor, textura, escala, dimensão, movimento e repetição.

O ponto configura a menor unidade visual possível, é a origem de todos os demais elementos, que são a soma de um conjunto de pontos. A linha é o elemento

fluído, dá origem sequencial a uma forma, que pode seguir do formato mais básico como as geométricas as mais infinitas variações, não possui limite de construção. A cor é o que insere valor expressivo e emocional, o tom afigura a ausência ou presença de luz na composição.

Entre outros aspectos da composição, temos as texturas, que proporcionam a compreensão de variações de sensações táteis ou visuais, podendo passar as sensações de maciez, calosidade, dureza entre outros. O contraste fornece contraponto entre duas áreas lidas diferentes e assim dividem o foco de atenção, pode se dar pela cor, tom ou pela proporção. Os fatores escala e proporção definidores da constituição de medida ou tamanho de cada módulo/motivo a ser distribuído pela estampa, enquanto direção e movimento garantem ao mesmo sentido e frequência.

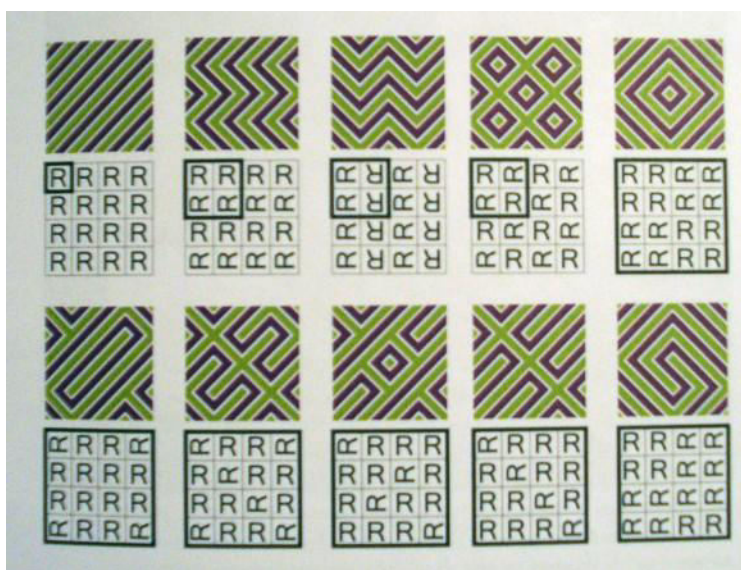


Figura 15 Variações possíveis de um módulo (Ruthchilling)

Entretanto, uma estampa nem sempre é uma superfície contínua, ela pode se dar de maneira localizada, como um detalhe centralizado no meio da peça ou mesmo ser desenvolvida para encaixe em partes específicas da modelagem. Uma nova área do design de superfícies é a engenharia de estampas, que estuda o desenvolvimento de estampas já levando em conta o formato da peça.

Diferentemente da estampa corrida, a estampa de engenharia majoritariamente faz uso de motivos sem módulo de repetição, o que confere destaque tanto para a modelagem quanto para a estampa.



Figura 16 Peças com aplicação de estampas de engenharia da marca Clover Canyon (resort 2014)

Dentre as vantagens que esse novo método oferece, a sustentabilidade do processo de impressão costuma ser maior, vez que a área estampada se limita a área do molde, ao invés de todo tecido. Utiliza-se menor quantidade de corantes e pigmentos na impressão do que na estamparia tradicional. No entanto, a nova técnica ainda possui um custo considerado alto, devido ao seu nível de complexidade em todo processo.

Mas o que garante o sucesso de uma estampa? Considerando que a imagem é uma linguagem, a capacidade que a estampa tem de se comunicar plenamente (e com comunicar, lê-se ter sua mensagem ou intenção entendida de maneira eficiente) com seu público.

Para isso, o processo de criação deve se alinhar a um briefing, que delimitará os requisitos estabelecidos pelo cliente e sequencialmente dá lugar ao brainstorming.

É durante o processo de brainstorming que são gerados os mapas mentais de como traduzir visualmente o conceito por trás da estampa desejada, quais

elementos se adequam ao público e se alinham às tendências de moda vigentes, uma vez que as mesmas mudam com velocidade e isso pode afetar o nível de aceitação da mesma.

A estamparia vinculada à moda traz forte carga simbólica ao vestuário. Não somente pelos diversos métodos disponíveis, mas o processo de estamparia é diretamente afetado pela herança visual, sendo não somente uma forma de expressão da identidade pessoal do indivíduo que a usa, mas também da sociedade em que ele se insere. É um fruto de um tempo e contexto, da reação de um indivíduo e a tentativa de outrem de traduzir uma mensagem visualmente, um processo semântico de valor estético simbólico e cultural.

### **2.3 – Literatura de Cordel: história e importância**

O formato que viria a dar origem a literatura de cordel nordestina chega ao Brasil por volta do século XVIII através dos folhetos de feiras típicas portuguesas, as

chamadas “folhas soltas”. Livretos impressos de maneira independente, que contavam histórias e fatos históricos, notícias e “causos” regionais, entre outros temas do imaginário e dia-a-dia. O nome literatura de cordel, remonta a maneira que tais folhetos eram expostos nas feiras, pendurados em finas cordas.



Figura 17 Varal que exemplifica o modo de exposição em varal dos cordéis, foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018)

Um dos mais importantes elementos da cultura nordestina, a literatura de cordel tem sua origem como elemento tipicamente brasileiro através da oralidade da poesia popular nordestina, feita e alastrada pelos repentistas. Os repentistas eram violistas e poetas, que se apresentavam publicamente cantando seus poemas, muitas vezes em dupla.

Modalidade muito popular em todos os estados da região nordeste, o repente segue métricas rígidas das quais seguiram para o cordel. O cordel nasce da necessidade de se ter impressos os poemas proseados pelos repentistas, dando acesso a um público maior as histórias contadas. Devida a sua marcante raiz oral,

considera-se correto que os versos sempre sejam entoados com ritmo e em voz alta, o que lhes garante uma característica própria peculiar e musicalidade.

A impressão de cordéis começa a ganhar força e crescer em número com a chegada e popularização da tipografia ao Brasil, dando origem às primeiras editoras especializadas no gênero, ao final do século XIX e tendo seu maior crescimento em relevância aproximadamente em 1930. Um dos principais responsáveis é o editor e poeta João Martins de Athayde, considerado um dos primeiros a fazer inovações na impressão de cordéis.

A falta de preservação das primeiras publicações dificulta que precisemos datas quanto ao começo da produção autoral e caracteristicamente brasileira. É popularmente considerada como início da veia da publicação brasileira, a edição sistemática dos versos de Leandro Gomes de Barros em 1865, considerado primeiro cordelista brasileiro e até hoje um dos mais importantes.

Os folhetos de cordel são uma forma acessível da representação cultural nordestina e muitas vezes foram subestimados intelectualmente por virem de veia popular e serem feitos em grande parte por pessoas de baixa escolaridade e classe social. É ignorância subestimar sua força, uma vez que o mesmo foi durante muito tempo, um dos principais meios de comunicação e contato literário que grande parte da população do sertão nordestino tinha acesso, principalmente nos sertões e áreas rurais.

Muitas dessas regiões não tinham sequer acesso a jornais, uma vez que os mesmos tratavam e circulavam apenas nas grandes cidades. O cordel é democrático: chega a todas as camadas da sociedade e teve alcance e produção em todos os estados da região nordeste. Tendo esse aspecto em vista, a tradição conjunta com a oralidade se mostra mais uma vez importante no poder de alcance literário, uma vez que grande parte da população brasileira era analfabeta (segundo o Censo de 1906, 74,6% de toda a população do país) e o quadro educacional era ainda mais grave nos estados nordestinos.

Os cordéis são feitos grande parte das vezes pelo próprio poeta que os escreve, e carregam marcas da sua origem na oralidade, fazendo uso da linguagem informal e expressões regionais. Feitos em papel simples como o papel jornal, em pequeno formato, traz em sua capa uma ilustração e na contracapa, informações

básicas sobre o autor. Suas páginas sempre são em quantidades múltiplas de 4 e seus versos seguem estruturas rígidas de métrica, oração e ritmo

A métrica é o fator que rege quantos versos um poema pode ter por estrofe, quantas sílabas poéticas ele deverá ter em cada verso, e quais sílabas devem ser as tônicas. A métrica mais comumente usada é a sextilha, composta por estrofe de seis versos; a mais rara, a septilha (composta por estrofe de sete versos).

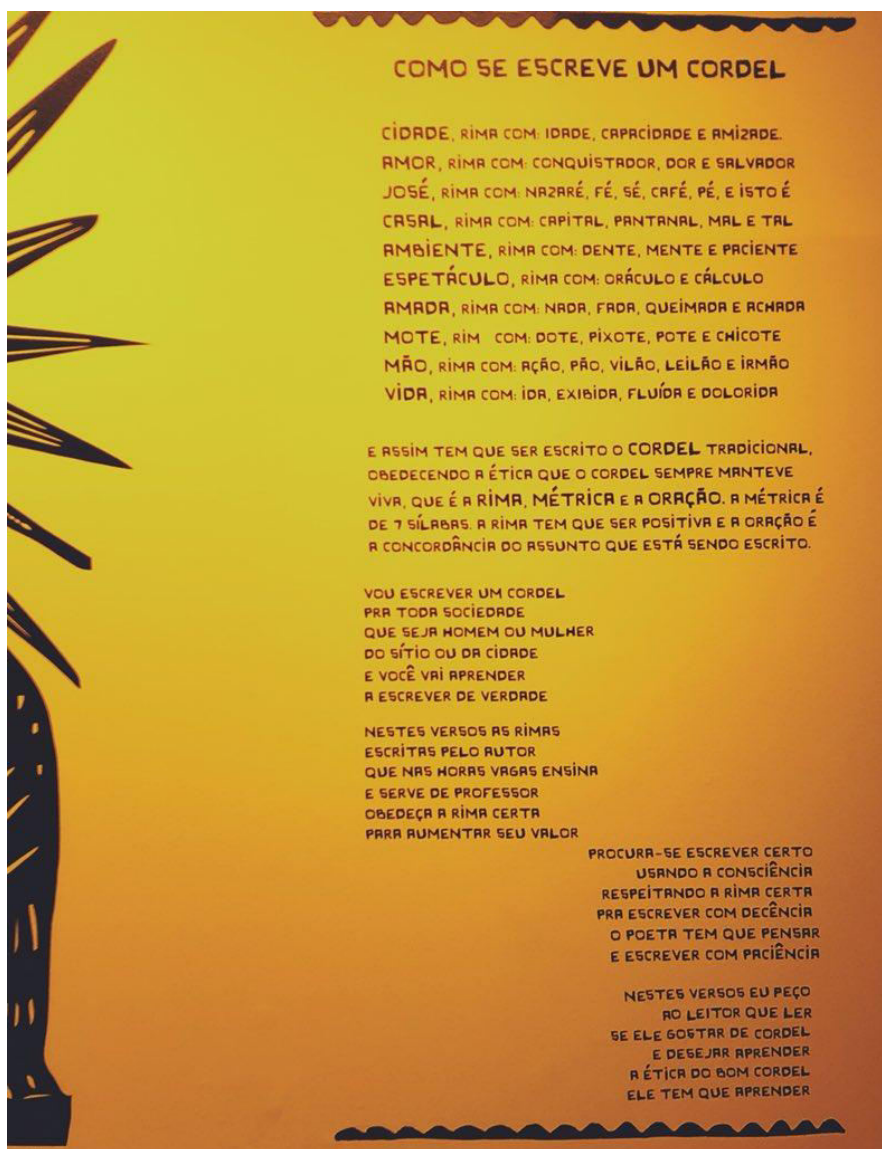


Figura 18 foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018)

Tem-se ainda a quadra (estrofe de quatro versos), a oitava (composta por estrofe de oito versos), a décima (estrofe de dez versos), quadrão (os primeiros três versos devem rimar uns com os outros, o quarto deve rimar com o oitavo, o quinto, o sexto e o sétimo devem rimar entre si) e o martelo agalopado, formato que remonta

mais diretamente da tradição repentista, que é formado por estrofes constituídas por decassílabos

Os temas da literatura de cordel são abrangentes e podem ser divididos de maneira principal em:

- Cordéis cômicos ou de sátira abordam por meio de humor, as mazelas da vida humana cotidiana, questões religiosas e políticas. Muito recorrente, era o personagem que usava de sua astúcia e peraltice, muitas vezes por meio da trapaça, para ludibriar grandes fazendeiros, figuras que atravessam seu caminho e até mesmo, o diabo. Alguns deles se consagram popularmente, como João Grilo e Pedro Malasartes.
- Cordéis de ciclo social, revolvem acerca do drama social e humano. Abordam questões regionais e que afetam o povo nordestino, como o cangaço, a seca, injustiças sociais e sociedade patriarcal.
- Cordéis políticos, giram em torno de fatos e ações políticas, agem como uma espécie de comunicação de notícias, simultaneamente. Muitos cordéis deste gênero foram produzidos acerca do governo de Getúlio Vargas.
- Cordéis que se dispõem a recontar clássicos da literatura universal (como Romeu e Julieta), histórias de fantasia e folclore. Um tema recorrente são os animais que falam ou possuem características humanas, cujas histórias acabam geralmente por ter um ensinamento moral ao fim. Esse tipo em específico, se assemelha muito às fábulas de Esopo. Maioria das vezes, cordéis que recontam clássicos estrangeiros, são “abrasileirados”, passando a trocar elementos estrangeiros por nacionais (como uma Julieta que tem linguagem informal tipicamente nordestino), facilitando a identificação com o leitor.
- Cordéis sobre amor e relacionamentos onde alguns dos tópicos recorrentes são fidelidade e amores proibidos, são cordéis majoritariamente norteados pelo protagonismo e heroísmo masculino e também pela traição. A visão patriarcal é um reflexo cultural do período e da região.



- Cordéis de cunho religioso, que tratam de céu e inferno, pecado, entidades religiosas como deus e o diabo, a conduta de igreja, a falta de crença, entre outros. É um dos temas mais populares da literatura de cordel.

O crescimento no interesse pela literatura de cordel pela classe intelectual passa a acontecer tardiamente em comparação com sua origem, passando a ser elemento de estudo acadêmico a partir dos anos 70.

Com o surgimento da internet ao final dos anos noventa, a forma de produção contemporânea de cordéis se moderniza e passa a atingir um público ainda maior e global. Permite também a preservação de cordéis antigos em meios digitais e o acesso do público a essas publicações com as quais talvez não tivesse acesso fisicamente.



Figura 19 Cordéis de temas variados, adquiridos na banca de revistas. A banca pertence ao Sr. Altair, que vende cordéis na sqs 211 sul. (2018)

O cordel segue sendo escrito por novos autores, trazendo novos leitores e mantendo sua tradição impressa. O público do cordel nordestino tem se diversificado em turistas, estudiosos, estudantes e curiosos, mas a sua base de consumidores principais segue sendo o seu leitor original, o povo nordestino.

Pela facilidade de acesso nos dias atuais, o cordel tem sido apropriado como veículo de aprendizagem, como a exploração de seu cunho pedagógico, agora

sendo implantada como meio de estudo inclusive infantil, de matérias como gramática e literatura.

Grande patrimônio cultural, o cordel tem papel monumental na identificação da cultura nordestina e na propagação da literatura regional, segue sendo produzido e se adaptando aos novos tempos e tecnologias. Tendo tamanha extensão temporal, nos permite analisar tudo o que entendemos como cultura da região, o pensamentos, ações, hábitos, valores, costumes, medos, indo além do aspecto do visível e permitindo que se trace um retrato da identidade nordestina e sua relação com a passagem do tempo.

#### **2.4 – Principais nomes do cordel nordestino**

Considerado o primeiro cordelista brasileiro e até hoje um dos mais importantes, o poeta Leandro Gomes de Barros (paraibano nascido em 1865 e morto em 1918) produziu mais de mil cordéis durante sua trajetória.

Com a edição mais sistemática de seus versos, em 1893, passa a ser indicado como marco do começo da literatura de cordel essencialmente brasileira,

que já vinham sendo esparsamente publicados desde o século XIX. Estima-se que Leandro publicou cerca de mil cordéis, muitos dos quais infelizmente não temos acesso por terem se perdido no tempo.

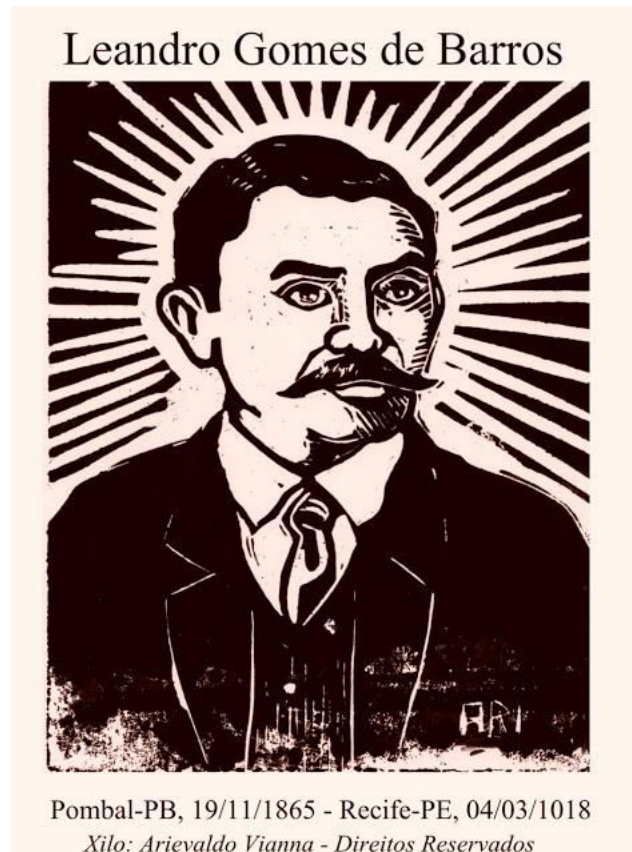
Os folhetos de Leandro Barros influenciaram as gerações de cordelistas seguintes e mantiveram sendo publicados mesmo após sua morte. Ariano Suassuna se inspirou em dois de seus aclamados folhetos para escrever atos de “ O Auto da Compadecida”, sendo eles “O enterro do cachorro” e “A história do cavalo” que defecava dinheiro. Questionado sobre sua visão acerca do que daria sentido à vida e a sua religiosidade, Ariano Suassuna cita o poema “O mal e o sofrimento”, do cordelista.

“Eu acredito em Deus por uma necessidade. Se Ele não existisse, a vida seria uma aventura amaldiçoada. Eu não conseguiria conviver com a visão amarga, dura, atormentada e sangrenta do mundo. Então, ou existe Deus, ou a vida não tem sentido nenhum. Bastaria a morte para tirar qualquer sentido da existência. Um grande poeta popular, Leandro Gomes de Barros, meu conterrâneo da Paraíba, escreveu três estrofes que eu creio que formulam aquele que eu acho o problema filosófico mais grave da Humanidade. Veja você: Camus, o grande escritor franco-argelino, tem um livro em que começa dizendo que o único problema filosófico realmente sério é o do suicídio. O suicídio é uma coisa muito grave: a pessoa avalia o mundo, avalia a si própria e acha que não vale a pena. Mas apesar dessa frase ser muito bonita, Camus, a meu ver, estava errado. O problema filosófico na verdade não é o do suicídio, que é apenas um aspecto dele. Mais grave, para mim, é o problema do mal e do sofrimento humano. Então, sinto que Leandro Gomes de Barros formulou muito melhor que Camus essa questão. Essa é a pergunta mais séria que as pessoas que não acreditam em Deus podem fazer às que acreditam.”

O mal e o sofrimento

Se eu conversasse com Deus

iria lhe perguntar  
por que é que sofremos tanto  
quando viemos para cá?  
Que dívida é essa  
que o homem tem de morrer para  
pagar?  
Perguntaria também  
como é que Ele é feito  
que não come, que não dorme  
e assim vive satisfeito.  
Por que foi que Ele não fez  
a gente do mesmo jeito?  
Por que existem uns felizes  
e outros que sofrem tanto,  
nascidos do mesmo jeito,  
criados no mesmo canto?  
Quem foi temperar o choro  
e acabou salgando o pranto?



João Melchíades Ferreira da Silva, nascido em 7 de setembro de 1869 em Bananeira, Paraíba. É considerado um dos grandes cordelistas brasileiros da primeira geração e se auto intitulava *O cantor da Borborema*, pelo seu trabalho como repentista, apesar de se destacar mais popularmente como poeta.

Melchíades nunca frequentou a escola, sendo alfabetizado por meio de aulas fornecidas para adultos e crianças pela igreja. Entrou para o exército aos 19 anos de idade e foi combatente aos partidários de Antônio Conselheiro, na Guerra

de Canudos no ano de 1897. A Guerra serviu de inspiração para o primeiro cordel a falar de Antônio Conselheiro, intitulado *A Guerra de Canudos*, publicado no início do século XX e só posteriormente identificado como de sua autoria.

Era conhecido como poeta-cronista, por ter como um de seus temas as histórias, costumes e feitos dos habitantes da região da Serra da Borborema, onde vivia. Sua obra possui forte influência religiosa, chegando a usar trechos de material da igreja católica. No folheto *A besta de Sete Cabeças* usa textos do Apocalipse de modo a profetizar a Primeira Guerra Mundial. Sua obra é estimada em um total de 36 publicações, sendo a mais conhecida *O Pavão Misterioso*, inspirado na obra *Mil e uma Noites*, embora haja discordância se o poema seria mesmo de sua autoria ou de José Camelo de Melo Rezende.

“– Eu fiz o aeroplano  
da forma de um pavão  
que arma e se desarma  
comprimindo em um botão  
e carrega doze arroba  
três léguas acima do chão.

O pavão de asas abertas  
Partiu com velocidade  
Coroando todo o espaço  
Muito acima da cidade  
Como era meia noite  
Voaram mesmo à vontade.”

#### *Trecho de Pavão Misterioso*

Nascido na cidade de Patos, na Paraíba no ano de 1848, Silvino Pirauá Lima é um dos mais aclamados nomes poesia popular nordestina. Silvino, que recebia o apelido de “o enciclopédico” de seus conterrâneos (devido a variedade de seu repertório, mudou-se para Recife no ano de 1898 por conta da seca e lá fixou residência.

Conhecido como um exímio repentista e violeiro, Silvino percorreu



de  
da

diversos estados pelo país como Maranhão, Pará e Amazonas, acompanhando Francisco Romano Caluête, considerado maior cantador de seu tempo, de quem era discípulo. Juntos, se apresentaram cantando improvisos em feiras e festas. É dito que em certo momento recriou um célebre desafio de seu mestre e Ignácio da Catingueira, que teria tido 8 dias de duração.

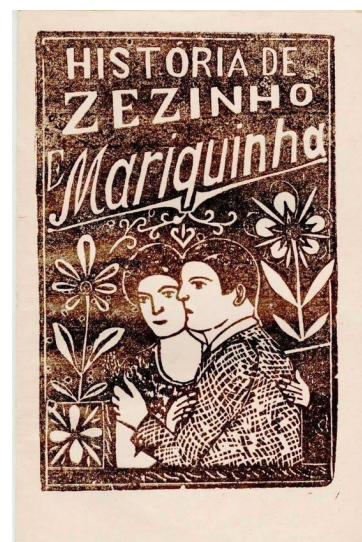
São atribuídas a Silvino a autoria de diversas inovações na literatura de cordel, como a introdução de do romance em versos (composição mais longa que o folheto tradicional) e do “martelo agalopado” métrica muito utilizada onde o poema possui um ritmo mais acelerado, além de ser um dos primeiros a utilizar a métrica de sextilhas.

Silvino morreu cantando, vítima da varíola em 1913 na cidade de Bezerros. Destacam-se na sua produção, poemas como “A história de Crispim e Raimundo”, “Descrições da Paraíba”, “A história das três moças que queriam casar com um só moço” e “A vingança do sultão”.

“[...] Vai tudo numa carreira  
Envelhece a mocidade  
A avareza e a vaidade  
E quer queira ou não queira  
Tudo se torna em poeira  
Cá nesta vida cansada  
É uma lei promulgada  
O dever assim destina  
E tudo vem a ser nada[...].”

## 2.5 – Xilogravura no Cordel

A xilogravura é uma técnica de impressão que se assemelha a um carimbo. A imagem a ser impressa é gravada utilizando ferramentas cortantes em uma base de madeira, que recebe o nome de matriz. As áreas que ficam em alto relevo são as que entrarão em contato



com a superfície e serão impressas. Se utiliza então, um rolo de borracha para espalhar a tinta de maneira uniforme sobre a matriz, posicionando-a sobre a superfície que irá receber a impressão e pressionando-a de maneira uniforme a fim de garantir que a mesma saia sem falhas.



Figura 23 foto tirada pela autora na exposição "J.BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018)

A xilogravura foi introduzida no Brasil pelos portugueses, e possui caráter utilitário, sendo utilizada para ilustrar rótulos, jornais e peças publicitárias. Mesmo estando profundamente associadas no imaginário popular, nem sempre a xilogravura fez parte do Cordel.

Os primeiros cordéis que se tem notícia com ilustrações em suas capas datam da década de 30, somente em 1940 a xilografia passa a se fazer presente com regularidade. Estes primeiros cordéis da década de 30 faziam uso de clichês, utilizam de retratos de celebridades, postais e fotografias de figuras como Lampião e Padre Cícero, muitas vezes reutilizados de jornais.

Um dos grandes atrativos da xilogravura se dava pela acessibilidade e baixo custo da mesma. Havia grande dificuldade para se encontrar clichês de retícula e outras ferramentas gráficas de ilustração, pelo alto valor que esses materiais possuíam e a origem humilde dos cordelistas e editores.

Mas o valor de produção na xilografia é baixo. As madeiras utilizadas provinham dos mais diversos tipos de árvores locais, as ferramentas para entalhe podiam ir de um canivete à até mesmo serem desenvolvidas pelo próprio gravador, a mesma matriz poderia ser utilizada diversas vezes para impressão. A madeira era o suporte para que o gravador pudesse transpor sua criatividade livremente.

Considera-se então duas escolas de formação dos principais gravadores do Nordeste, a escola de Juazeiro do Norte no Ceará e a de Caruaru em Pernambuco. As duas cidades são centros de romaria e giram em torno da vida religiosa, especialmente Juazeiro do Norte por se tratar da cidade da famosa figura de Padre Cícero.

A escola de Juazeiro é famosa pela riqueza de detalhes, poucos espaços negativos, personagens no mesmo plano que o fundo e uso detalhado de sombras. Alguns dos xilogravuristas de renome que saíram de lá são Walderedo Gonçalves, Stênio Dias, Francorli, José Lourenço, Abrãoo Batista e João Pedro Neto.

No caso da vertente pernambucana, as gravuras são conhecidas por manterem traços limpos, personagens como elemento central, sem traços de fundo e mantendo uma quantidade maior de espaço em branco. O que seria um reflexo do processo de industrialização e uso até então funcional da xilogravura. Da escola de Caruaru, surgem nomes como Dila, J.Borges, José Costa Leite e Francisco Amaro.





**Figura 24** Xilogravuras de Abraão Batista

Nascido em Juazeiro do Norte, Ceará, em 1935, Abraão Batista, ficou

órfão de pai aos 7 anos de idade e cursou os primeiros anos escolares em Juazeiro e se mudou para Fortaleza para cursar o ensino médio e depois ingressar no ensino



superior. Formou-se Farmacêutico Bioquímico pela Universidade Federal do Ceará, e seguiu carreira acadêmica.

Batista não só é poeta e xilógrafo como também escultor e ceramista. Começou seu trabalho com cordel no ano de 1968, quando o Papa da época decidiu cassar 44 santos católicos. O tema lhe rendeu o mote de “A entrevista de um jornalista de Juazeiro do Norte com os 44 santos caçados”.

Fundou o Centro de Cultura Mestre Noza e a Associação dos Artesãos do Padre Cícero com o intuito de contribuir para a valorização da atividade de artesanato na cidade de Juazeiro. Durante sua produção, criou mais de 200 títulos. É também membro fundador da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, com sede na cidade do Rio de Janeiro.

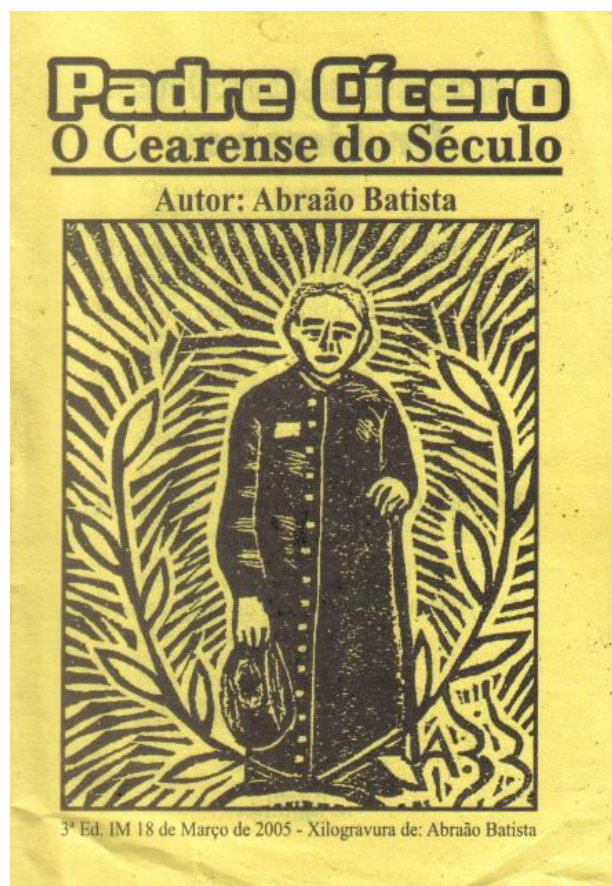




Figura 25 Xilogravuras do mestre Dila

O Xilogravurista e cordelista, José Soares da Silva (que também assina José Cavalcanti e Ferreira, José Ferreira da Silva) ou apenas como é mais popularmente conhecido: Dila, nasceu em Bom Jardim, Pernambuco, no dia 23 de setembro de 1937. Dila vendia seus folhetos nas feiras de Alagoas, Pernambuco, Ceará e Paraíba.

Chegou em Caruaru por volta de 1952 e por lá se estabeleceu, trabalhando para jornais e posteriormente montando sua oficina gráfica. Dila é um dos poucos xilogravuristas populares a utilizar também borracha e linóleo para compor suas matrizes além da madeira. Dila usa como ferramenta para gravação uma lâmina de barbear. Seus temas preferidos são as aventuras de Lampião e o cangaço, juntamente com os milagres de Padre Cícero.

Sua gráfica, que é também sua casa, é atração turística na cidade e segue atendendo encomendas de carimbos e rótulos de cachaça, doces e produtos de pequenos fabricantes. No ano de 2002, Dila foi contemplado com o título de Patrimônio vivo de Pernambuco.



Figura 26 Xilogravuras e matriz de J. Borges. foto tirada pela autora na exposição "J. BORGES 80 ANOS", no museu Caixa Cultural, em Brasília (2018)

José Francisco Borges é considerado um dos maiores xilogravuristas do país e foi declarado Patrimônio vivo de Pernambuco em 2016.

Nascido no município de Bezerros, na região agreste do estado onde vive e segue trabalhando até os dias atuais. J. Borges, como é mais conhecido, começou aos 10 anos a trabalhar no campo, no cultivo de algodão, corte de cana-de-açúcar.

Trabalhou como mascate, marceneiro, pintor (estima ele que já tenha exercido por volta de onze profissões diferentes), antes de começar a escrever cordéis no ano de 1964. O sucesso de seu primeiro cordel lhe deu ânimo para começar o segundo, quando entrou em contato com a xilogravura pela primeira vez. Começou a fazer suas próprias matrizes e desenvolver método de pintura autoral para colorir suas gravuras.

O gravador e cordelista autodidata ganhou notoriedade na década de 70, quando passou a gravar matrizes dissociadas dos cordéis e chamar a atenção de

marchands e colecionadores de arte. Já trabalhou com figuras como Eduardo Galeno, José Saramago e Ariano Suassuna.

Os estilos de gravuras desenvolvidos nessas duas regiões foi base para as demais regiões do Nordeste, sendo o estilo pernambucano influência principal das regiões de Alagoas e Sergipe. Os gravadores Minelvino Francisco Silva e Jussandir Raimundo de Souza (JRS) se utilizam de ambos os estilos, cearense e pernambucano desenvolvendo figuras que se sobrepõem em fundos trabalhados, na região baiana.

Eventualmente, com o estabelecimento e reconhecimento de sua linguagem única, a xilogravura de cordel ultrapassa a fronteira regional e artística a qual estava contida e passa se apresentar de maneira independente das publicações. Xilógrafos passam então a vender suas gravuras independentemente de publicações, atingindo assim um público que passa a se interessar pela cultura popular nordestina.

Pode-se atribuir grande parte desse crescente interesse que surge tanto pela xilografia quanto pelo cordel ao Movimento Armorial, idealizado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna em 1970. O movimento buscava resgatar e estimular a criação de obras que partissem do romanceiro popular nordestino. O conceito do movimento em muito se assemelha a uma versão nacional do que seria o Gesamtkunstwerk (obra de arte total) uma ideia de Richard Wagner, compositor alemão que acreditava na confluência de todas as manifestações artísticas (música, literatura, dramaturgia) em direção ao que seria uma arte única.

Deste modo, Ariano Suassuna se junta a outras proeminentes figuras de diversos campos artísticos brasileiros para desenvolver o que seria um movimento sem regras rígidas de princípios, mas que confluíram para uma “heráldica nordestina”. O termo “armorial” tem sua origem da expressão francesa “armoiries” ou “armes”, cujo significado é “conjunto de armas ou brasões de família”, se provando mais do que adequado para o que seriam os planos de Suassuna. Alguns gravadores que se destacam no meio erudito através de suas gravuras que remontam às tradições nordestinas de romanceiro são Gilvan Samico, José Altino, Newton Cavalcanti e Manuel Messias.

A xilogravura nordestina e a literatura de cordel ganha espaço além das fronteiras regionais e tornam-se elementos de notoriedade como parte da identidade cultural brasileira, passando a integrar peças publicitárias, novelas.

A xilogravura e Cordel nordestinos conquistam assim o devido respeito no meio intelectual, a que tanto tempo foi renegado pela origem dita como popular, hoje sendo objeto de estudo e exposição em museus não somente no Brasil como no exterior.

A estética da xilogravura de cordel nordestina foi assim, o elemento chave para a caracterização do projeto, por evocar de maneira imagética o imaginário desta forma de literatura e ser também um dos seus principais elementos de reconhecimento entre o público. A estampa desenvolvida para o projeto, se inspira principalmente na escola de xilógrafos de Caruaru, em especial J. Borges. Optou-se por seguir a linha desse grupo, uma vez que trabalhavam com fundos mais simples e grafismos que resultam em um rapport mais harmônico.

### 3.1 – Análise de mercado autoral

O design autoral surgiu como tema no projeto devido ao desejo de poder atuar em várias frentes do design e elaborar projetos tivessem não só uma conexão contratual com o autor, mas uma ligação quanto a identidade, além da possibilidade de trazer um pouco do universo pessoal para o desenvolvimento de produtos.

A coleção de moda praia foi pensada de modo que pudesse ter uma assinatura pessoal da designer, mas ser vendida para uma marca que se interessasse pelo projeto e a troca que esse tipo de desenvolvimento de coleção em parceria envolve, podendo assim optar por trabalhar diretamente com marcas com visões de mercado e de design semelhantes.

O crescimento das vendas por e-commerces e redes sociais não somente ajuda no crescimento do mercado de design autoral através do contato direto com o consumidor, como também na prospecção de novos clientes. O feed permite que se passe de maneira visual suas ideias, posicionamentos e o próprio perfil estético. Dentro da proposta do projeto, uma marca cujo perfil se aproxima do nicho temático e trabalha com parcerias, é a carioca FARM. Apesar de dispor de uma equipe de criação de design de superfícies própria, a marca que aposta fortemente em produtos que valorizem e ressaltam a cultura brasileira (além do lifestyle carioca) trabalha também com designers convidados e parcerias. A marca trabalha também com uma linha praia.



Figura 27 release de uma coleção da Farm sobre a região norte brasileira

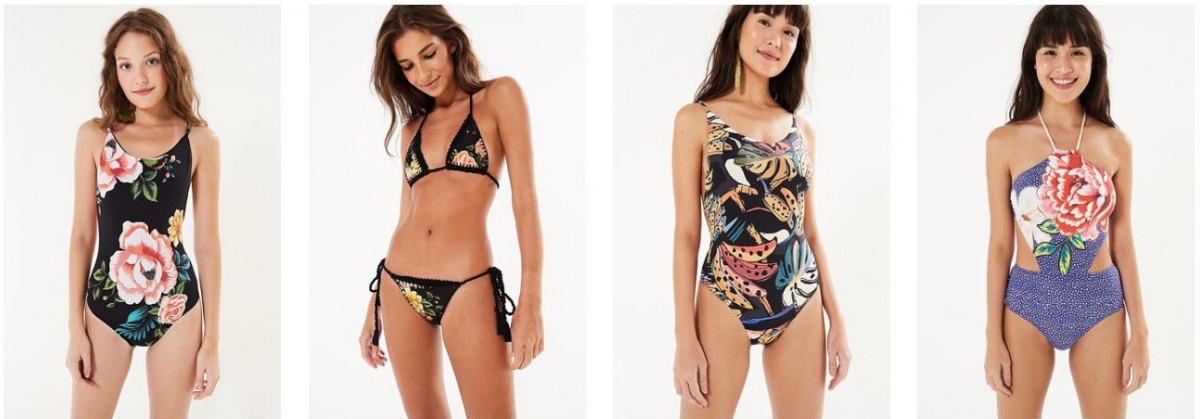


Figura 28 linha praia da farm (2018)



Figura 29 moodboard no lookbook de coleção da marca sobre elementos do Rio de Janeiro

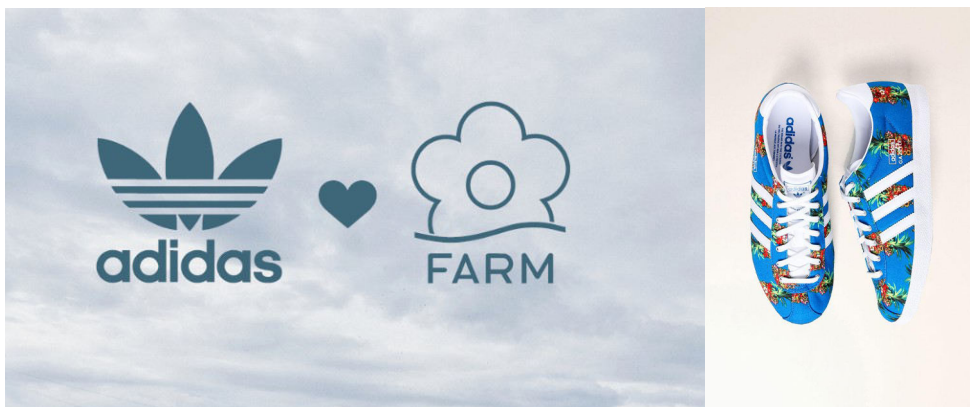


Figura 30 A FARM tem parceria com a adidas há vários, mesclando o estilo sportwear da adidas com a brasilidade das suas estampas

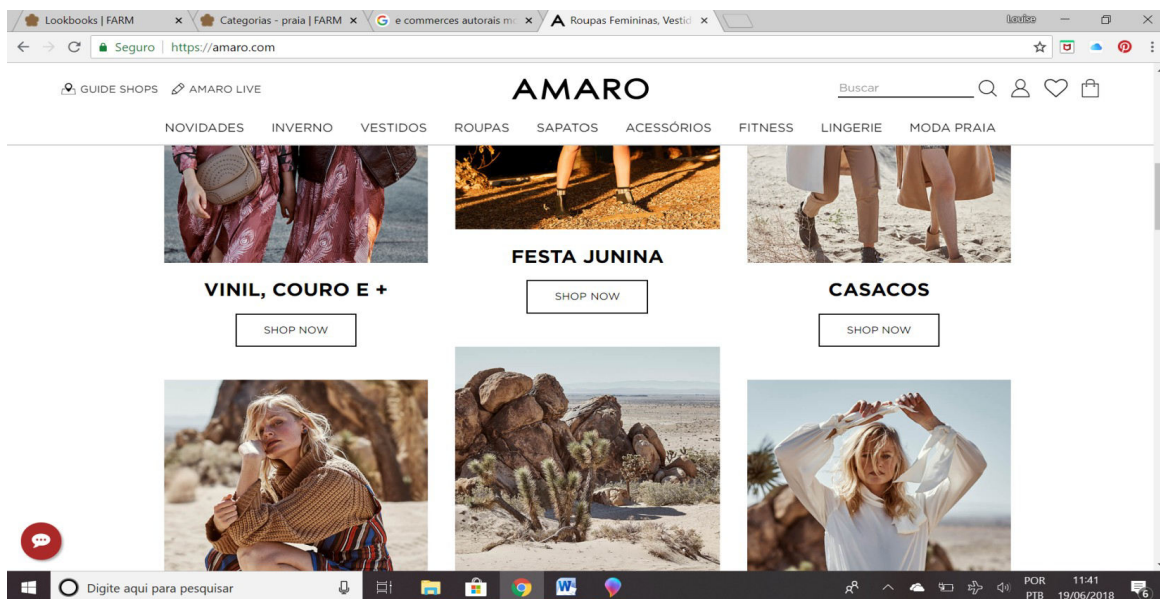


Figura 31 homepage da AMARO

E-commerces como AMARO, também apresentam um meio interessante para o design autoral. A marca tem um algoritmo para identificar o tipo de corte, cor, estampa ou tendência que tem interessado mais ao seu público (ou mesmo a cliente em individual, como forma de lhe oferecer peças e promoções direcionadas ao seu gosto). Suas coleções são sazonais, ecléticas e profundamente desenvolvidas com base nos dados que eles obtêm sobre seu público e análise de tendências. Assim como a FARM, também possui linha praia.

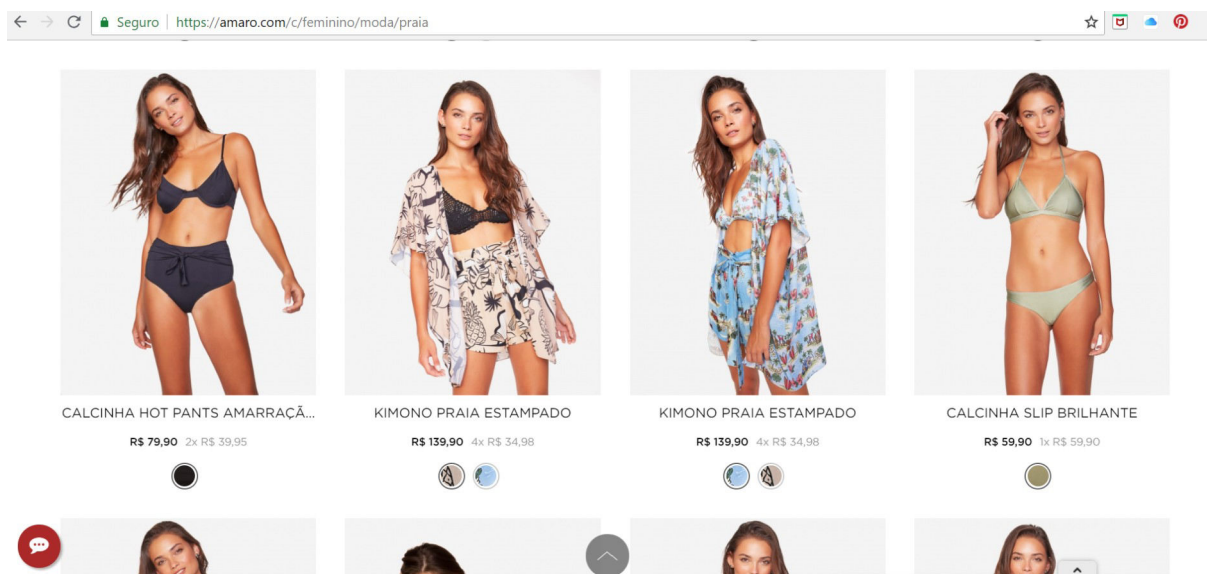


Figura 32 Linha praia do E-commerce



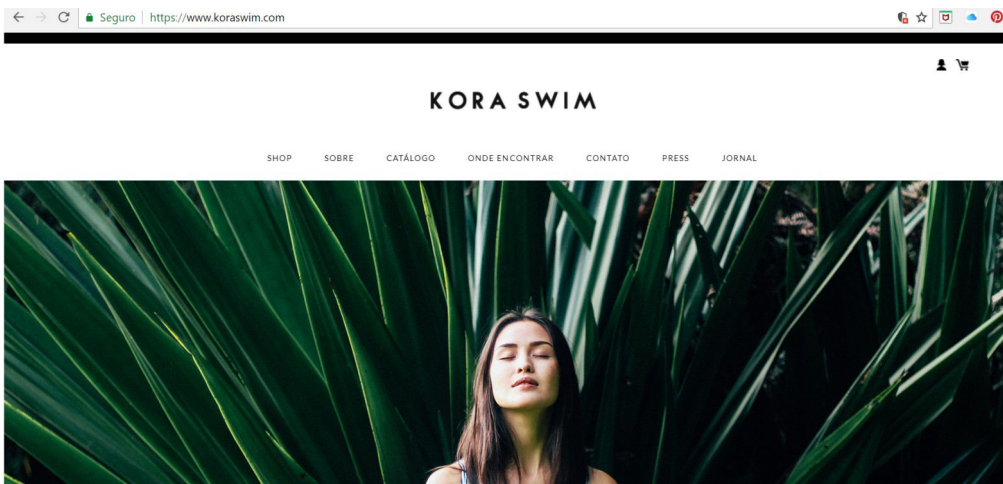


Figura 33 Homepage da KORA SWIM

Muito comum no meio do design autoral, são as marcas independentes como a KORA SWIM que optam por ter um site próprio com vendas online, vender seus designs para lojas multimarcas ou atacado. Esse tipo de ação, para quem tem desejo em começar uma marca própria não só trabalhando como designer autônomo, permite ter um controle interessante sobre a produção e acompanhar o crescimento da marca no mercado.

Marcas independentes costumam focar de maneira mais intensa na interação direta com o cliente por meio de redes sociais, para fazerem com que os algoritmos de redes sociais trabalhem a seu favor (trazendo clientes que sigam páginas semelhantes, por exemplo) e também por ser sua melhor forma de divulgação. A KORA SWIM possui também uma loja física.

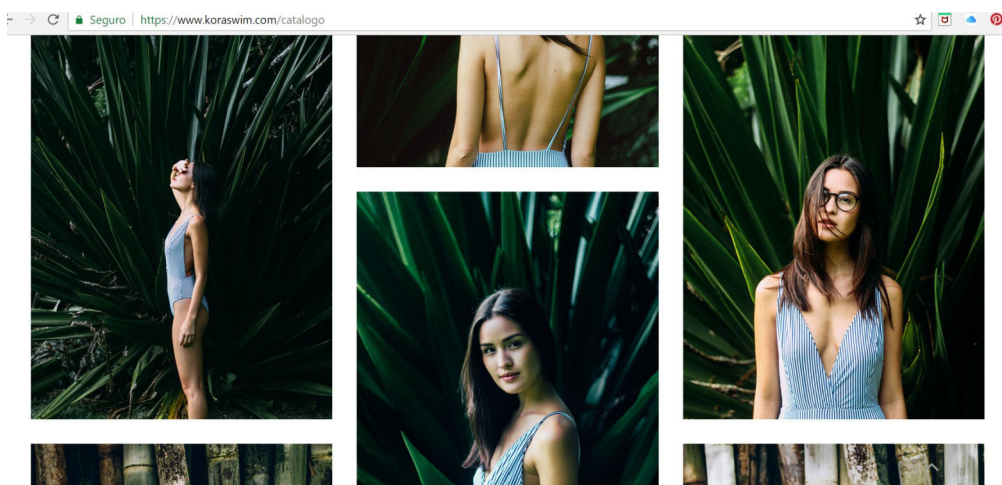


Figura 34 Algumas peças da marca

### 3.2 – Croquis e modelagem

Desde o princípio foi pensado para o desenvolvimento da coleção uma cartela de cores que evocam a estética xilográfica do cordel. Dessa forma, ficou estabelecido que a cartela de cores da coleção seria restrita às cores preta e branca, sendo a estampa desenvolvida aplicada sobre a parte branca. A escolha de cores também proporciona trabalhar as questões de contraste e a ilusão de se aumentar e diminuir as proporções do corpo, usando as percepções visuais que as cores nos trazem, aprendidas ao longo do curso de design.



**Figura 35** Croqui de biquíni e saia pare

Quanto à linha estética, a modelagem busca poder atender a um público amplo e sem restrições etárias, com peças de formato maiores e que expõem

menos o corpo do que as que mais comumente se encontra no mercado. Serviram majoritariamente como inspiração as peças de moda praia das décadas de 1930 e 1940. As peças pilotos foram desenvolvidas na numeração feminina 40.

Pensou-se também, na possibilidade da transição que as peças da linha praia poderiam fazer para o dia-a-dia da usuária e assim ampliar suas possibilidades de uso. O maiô pode ser usado como um body, a saia pareô em material mais grosso e se assemelhando à atual tendência das saias de comprimento midi. A parte de cima do conjunto de cima de biquíni, por ser mais larga e de amarração, permite ser usada de ambos os modos, com a amarração pra frente ou para trás e também em tecido dupla face, optando em usar ou a face preta ou a estampada.



**Figura 36** Croqui de maiô mula manca com babado

### **3.3 – Procedimentos de impressão em sublimação**

Devida a escolha por desenvolver uma linha de moda praia, o método de impressão para a estampa se tornou inviável como xilogravura como o que fora inicialmente imaginado. A tinta de tecido que seria usada para se imprimir em xilogravura, sobre a base do material do biquíni/maiô e pareô, que são a Lycra e a Elanca, respectivamente, apresentaria ranhuras que comprometeriam a qualidade da impressão e possivelmente não teria a resistência necessária à água.

Com base nisso, optou-se por produzir a estampa digitalmente e imprimi-la pelo processo de sublimação. A sublimação é um processo utilizado para se estampar tecidos sintéticos que tem em sua composição ao menos 50% de poliéster, o que a torna ideal para moda praia. Uma das limitações da sublimação, é que ela apenas é possível em superfícies brancas ou claras.



**Figura 37** calandra de impressão por sublimação

A impressão por sublimação funciona através do uso de uma impressora de uso específico, papel especial e prensa térmica. A fórmula química dos pigmentos de impressão de sublimação é diferente dos das impressoras comuns e são transferidas do papel de transporte para o tecido através da regulação entre calor, pressão e tempo. Na indústria em grande escala, o papel transfer é impresso por meio de offset e segue o padrão CMYK (quadricromia de amarelo, ciano, magenta e preto; que juntos geram as demais cores), enquanto em menor escala é usado o processo de impressão a jato de tinta.

O processo é uma reação química em que a tinta transmuta do estado sólido para o gasoso, sem passar por seu intermediário líquido, a evaporação sendo o que liberta a tinta para aderência para o tecido.

A estampa foi feita inteiramente digital, utilizando ilustrações de elementos típicos da fauna nordestina (caju, graúna, mandacaru e calango) para o módulo e sua aplicação no rapport. A repetição do rapport seguiu a linha linear.

Elementos módulo:

Rapport 10x10:

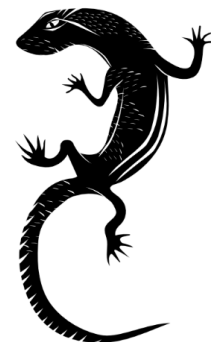
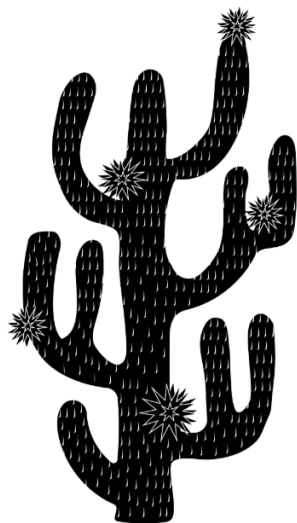




Figura 37 rapport da estampa autoral com motivos da fauna e flora nordestina

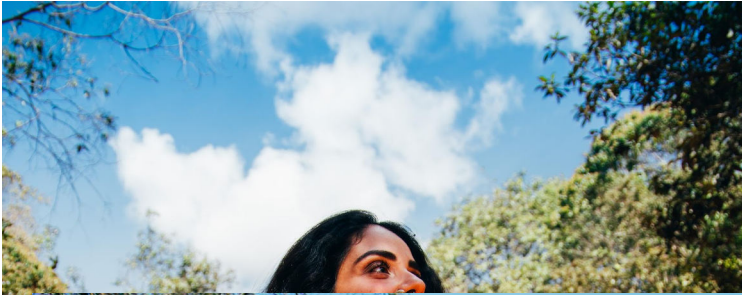
### 3.4 Editorial

O editorial foi fotografado no Jardim Botânico de Brasília pela fotógrafa Raissa Azeredo, com direção de arte e produção de moda da autora. As modelos foram

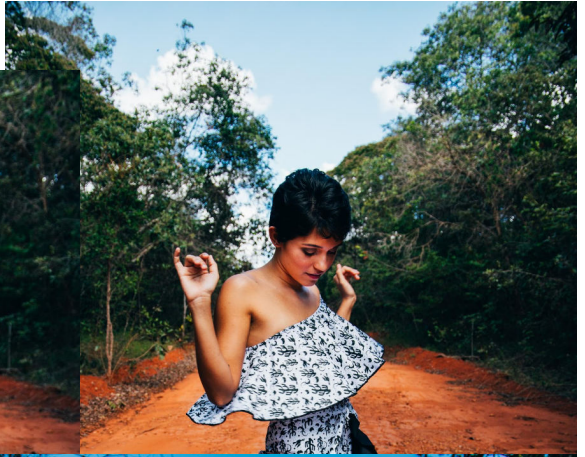
escolhidas pensando na mulher brasileira e nordestina, sua beleza natural e descontração, sem retoques.

Buscou-se captar a essência da coleção desenvolvida nas fotografias e a atmosfera lúdica que a mesma foi imaginada, utilizando elementos como a cajuína (bebida típica da região nordeste), o chapéu de cangaceiro, o caju e cordéis.









## RESULTADOS

A impressão do têxtil no produto de moda-praia.



Figura 38 Biquíni com parte de cima dupla face

Figura 39 Maiô mula-manca

Figura 40 Saia pareô com babados

## CONCLUSÕES

A literatura de cordel é um tema envolvente e abrangente, que se expande para as artes visuais, com a xilografia e para a música, com sua origem na cantoria repentista. Com a sua variedade de temas, existe um gênero de cordel para agradar a cada pessoa, um estilo único de linguagem (tanto escrita, quanto visual) e ter a oportunidade de me aprofundar nesse estudo foi uma experiência valiosa e extremamente emocional.



Muito da beleza da literatura de cordel e demais elementos que com ela se associam, vêm da delicadeza e da simplicidade com que seus artistas se dedicam. O cordel, a xilogravura, e o repente, exigem mais do que pura técnica, pedem um “molejo” especial que cada um de seus artistas traz de forma única. Durante toda a pesquisa, me impressionou perceber como cada cordelista e xilógrafo tem sua singularidade evidente. A única explicação que fui capaz de encontrar é o simples prazer em se fazer aquilo.

Em sua grande maioria, vê-se que o cordel veio da vontade pura de se expressar e poder criar algo que proporciona também prazer e diversão à população, uma via de mão dupla com ganhos para todos. O cordel é acessível e democrático, um exemplo autêntico da criatividade e passionalidade inata brasileira.

Todo o processo de criação e pesquisa baseado na temática do Cordel foi leve e prazeroso. Concluir esse projeto certamente não significa que encerrarei as pesquisas, mas que possíveis projetos poderão ser desenvolvidos sobre essa temática.

Questionamentos quanto à parte prática e projetual surgiram, por conta da dificuldade de se produzir moda-praia em Brasília. Permitiu a expansão dos horizontes quanto às possibilidades do trabalho com o design de superfícies e com a amplitude do trabalho do design autoral.

O encontro entre moda praia e a literatura de cordel ocorre de maneira harmônica. A relação entre a cultura da região nordeste, que é conhecida por ser rota turística litorânea e um produto de moda praia, que é destinado à tal tipo de atividade, faz com que haja um encaixe entre tema e produto.

O produto passa a ser então, não somente base para o desenvolvimento do projeto, mas parte da própria conceituação acerca da região e hábitos associados ao nordeste brasileiro.

O processo de ressignificação e utilização de um elemento gráfico tal qual a xilogravura de cordel através do design junta o moderno a uma cultura tradicional e manual. Alia-se o pensamento processual do design e tecnologia à uma importância cultural e afetiva de um saber tradicional, cujo conhecimento e técnica são passados de geração para geração.

O projeto se encerra com o reconhecimento da multidisciplinaridade do design e a necessidade de buscar sempre estender o repertório a ser trabalhado. Além

disso, expresse a enorme satisfação pessoal de poder conhecer e trabalhar com os elementos da cultura brasileira, e da tão rica iconografia que compõe a identidade nordestina.

## REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novais **Riqueza de Pobre**. [Disponível em <<http://www.periodicos.usp.br/ls/article/view/15694/17268>>].

Associação Brasileira de Literatura de Cordel . [Disponível em <<http://www.ablc.com.br/>>].

Assessoria de Comunicação, Ministério da Cultura. **Leandro Gomes de Barros, o Príncipe dos Poetas** [Disponível em <<http://culturaspopulares.cultura.gov.br/leandro-gomes-de-barros-o-principe-dos-poetas/>>].

BENJAMIN, Roberto.. **João Martins de Athayde**. [Disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/JoaoMartinsdeAthayde\\_siteCordel\\_FCRB.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMartins/JoaoMartinsdeAthayde_siteCordel_FCRB.pdf)>].

BENJAMIN, Roberto. **João Melquiades**. [Disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMelquiades/joaoMelquiades\\_biografia.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoMelquiades/joaoMelquiades_biografia.html)>].

BONIFACIO, Bruna. **ESTAMPARIA: RAPPORT, MÓDULO E GRID** [Disponível em <<http://www.revistacliche.com.br/2013/01/estamparia-rapport-modulo-e-grid/>>].

CARDOSO, Rafael. **Design Para Um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012

DA SILVA, Josué Gomes. **A Moda Brasileira Ganha o Mundo**. [Disponível em <<https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/NovaDelhi/pt-br/file/Industria10-ModaBrasileira.pdf>>].

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013

GASPAR, Lúcia. *Silvino Piruá de Lima*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>.

GASPAR, Lúcia. *Dila [José Soares da Silva]*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>.

GASPAR, Lúcia. *João Melchíades Ferreira*. **Pesquisa Escolar On-Line**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>.

GILVAN Samico. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10514/gilvan-samico>>. Acesso em: 19 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HATA, Luli, **O cordel das feiras as galerias** [Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270030>>].

HAURÉLIO, Marco. **Antologia do cordel brasileiro**. São Paulo: Global, 2012

J. BORGES 80 ANOS, 2018, Caixa Cultural de Brasília.

LITERATURA de Cordel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo9658/literatura-de-cordel>>. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras; 2009.

MAXADO, Franklin. **MAXADO NORDESTINO E O CORDEL EM FEIRA DE SANTANA** [Disponível em <<http://periodicos.uefs.br/ojs/index.php/leguaEmeia/article/viewFile/1987/1471>>].  
MAYA, Ivone. **Silvino Pirauá de Lima**. [Disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/SilvinoPiraua/silvinoPiraua\\_biografia.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/SilvinoPiraua/silvinoPiraua_biografia.html)>]

MIRANDA, Antônio. **Poeta Abraão Batista – Síntese biográfica**. [Disponível em <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/ceara/abraao\\_batista.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/ceara/abraao_batista.html)>].

NEPOMUCENO, Eric. **Em entrevista inédita, Suassuna disserta sobre temas como Deus, morte e filosofia**. [Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-entrevista-inedita-suassuna-disserta-sobre-temas-como-deus-morte-filosofia-13383820>>].

OLIVEIRA, Maria Leonara; SILVA FILHO, Marcelo Nicomedes dos Reis. **LITERATURA DE CORDEL: UMA ARTE QUE SE EXPANDE ATRAVÉS DOS RECURSOS TECNOLÓGICOS**. [Disponível em <<http://sociodialeto.com.br/edicoes/16/10012014014638.pdf>>].

VEIGA Darcila Brum da; VEIGA, Cristiano Henrique Antonelli da. **DESEMPENHO EXPORTADOR BRASILEIRO DO SEGMENTO DE MODA PRAIA FEMINA: UMA ANÁLISE DA PRIMEIRA DÉCADA DOS ANOS 2000**. [Disponível em <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_vol6\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol6_n2_Artigo.pdf)>].

RUTHCHILLING, Evelise Anice; LASCHUK, Tatiana. **Engineered Print: o uso integrado da estamperia digital com a modelagem**. [Disponível em <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Design-e-Processos-de-Producao-em-Moda/Engineered-Print-o-uso-integrado-da-estamperia-digital-com-a-modelagem.pdf>>].

SANTOS, Arisvaldo da Silva. **LITERATURA DE CORDEL E INTERDISCIPLINARIDADE: RUMOS DA LITERATURA POPULAR**. [Disponível em <[http://www.revistadialogos.com.br/Coneab/Arisvaldo\\_Silva\\_Santos.pdf](http://www.revistadialogos.com.br/Coneab/Arisvaldo_Silva_Santos.pdf)>].

SILVA, Tânia Cristina do Ramo; PATRÍCIO, Fabiana dos Santos. **Design de superfície têxtil: além da imagem estampada.** Entremeios [Revista de Estudos do Discurso], Seção Estudos, Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre (MG), vol. 13, p. 15-32, jul. - dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.20337/ISSN2179-3514revistaENTREMEIOSvol13pagina15a32>

STEVENSON, Nj. **Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial.** Recife: Universitária da UFPE, 1974.

TEIXEIRA, Larissa Amaral. **LITERATURA DE CORDEL NO BRASIL: OS FOLHETOS E A FUNÇÃO CIRCUNSTANCIAL.** [Disponível em <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1840/2/20513195.pdf>>.

WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa; PIRES, Florencia Rodríguez. **HISTÓRIA DO DESIGN AUTORAL** [Disponível em <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/.../5257>>.