

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO ACADÊMICO DO AGreste
NÚCLEO DE DESIGN

**AS DOBRAS E REDOBRAS DA RENDA RENASCENÇA:
EXEMPLIFICAÇÃO DO BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE**

EDILENE LEANDRO DE BRITO

**CARUARU
2016**

EDILENE LEANDRO DE BRITO

**AS DOBRAS E REDOBRAS DA RENDA RENASCENÇA:
EXEMPLIFICAÇÃO DO BARROCO NA CONTEMPORANEIDADE**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, com o desiderato de ser avaliada como pré-requisito para obtenção do título de bacharel no Curso de Design.
Orientador: Prof. Dr. Mario Faria de Carvalho

**CARUARU
2016**

FICHA CATALOGRÁFICA

Catalogação na fonte:

Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4 – 1242

B862d	Brito, Edilene Leandro.
	As dobras e redobras da renda renascença: exemplificação do Barroco na contemporaneidade. / Edilene Leandro Brito. – 2017.
	88f. : il. ; 30 cm.
	Orientador: Mario Faria de Carvalho
	Coorientadora: Andrea Barbosa Camargo
	Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, Design, 2017.
	Inclui Referências.
	1. Design. 2. Barroco. 3. Renda renascença. 4. Moda. I. Carvalho, Mario Faria de (Orientador). II. Camargo, Andrea Barbosa (Coorientadora). Título.
740 CDD (23. ed.)	UFPE (CAA 2017-221)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

EDILENE LEANDRO DE BRITO

**“As Dobras e Redobras da Renda Renascença:
Exemplificação do Barroco na Contemporaneidade”**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro,
considera a aluna **EDILENE LEANDRO DE BRITO**.

APROVADA

Caruaru, 20 de março de 2017.

Profa. Dra. Andrea Camargo

Profa. Ma. Glenda Cabral

Prof. Dr. Mario Faria de Carvalho

DEDICATÓRIA

Dedico aos mestres da minha vida
que me direcionaram ao maravilhoso mundo do conhecimento

EPÍGRAFE

“Afinal, projetar, introduzindo as mudanças necessárias, significa ter a predisposição para mudar a realidade sem se distanciar dela.”

Gui Bonsiepe

RESUMO

Este trabalho objetivou propor um projeto de design de superfície para a inovação do desenho da renda renascença a partir do imaginário barroco. Numa abordagem qualitativa e de procedimento fenomenológico, utilizou-se da técnica de análise barroca, dentro das características na teoria deleuziana das dobras do barroco, com base no pensamento do filósofo e matemático Leibniz. A teoria traz uma breve análise do cotidiano e sua implicação direta nas dobras e redobras da renda, até o advento da atividade da renda do tipo renascença no Agreste, que abriga o Arranjo Produtivo Local de Confecção do estado de Pernambuco e o curso de Design da UFPE – CAA. Dada a escassez de estudo na relação barroco/renda/design o tipo de pesquisa utilizado foi a exploratória. O estudo aponta a atualidade do pensamento barroco, em especial, pós anos de 1960 e a influência nos aspectos culturais, comportamentais, tecnológicos e seus reflexos na complexidade da escolha do consumidor, cada vez mais movido por fatores emocionais. Dessa forma, há um breve debate sobre a necessidade de metodologias de design que atenda a esta fluidez na contemporaneidade apresentando o barroco como técnica de análise projetual.

Palavras-chave: Design de Superfície, Barroco, Renda Renascença, Moda

ABSTRACT

This work aimed to propose a design of surface design for the innovation of the renaissance income drawing from the baroque imaginary. In a qualitative and phenomenological procedure, the Baroque analysis technique was used, within the characteristics of the Deleuzian theory of baroque folds, based on the thought of the philosopher and mathematician Leibniz. The theory provides a brief analysis of daily life and its direct implication in the folding and redistribution of income, until the advent of income activity of the Renaissance type in the Agreste, which houses the Local Productive Arrangement of Confection of the state of Pernambuco and the course of Design of the UFPE - CAA. Given the scarcity of study in the baroque / income / design relationship, the type of research used was exploratory. The study points to the relevance of baroque thinking, particularly after the 1960s, and its influence on cultural, behavioral, technological aspects and its repercussions on the complexity of consumer choice, increasingly driven by emotional factors. Thus, there is a brief debate about the need for design methodologies that attend to this fluidity in the contemporaneity presenting the baroque as a technique of design analysis.

Keywords: Surface Design, Baroque, Renaissance Lace, Fashion

LISTA DE ABREVIAÇÕES

ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas

APL: Arranjo Produtivo Local

CAA: Centro Acadêmico do Agreste

CNPJ: Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica

INPI – Instituto Nacional de Propriedade Industrial

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Resumo das metodologias atuais	27
Quadro 2 – Site da Coca-cola coleção Inverno/2016	29
Foto 1 – Uma das imagens do editorial da Vogue Brasil com foco na Coca-Cola	30
Quadro 3 – Abordagem metodológica	31
Quadro 4 – Samambaia de Barnsley	35
Foto 2: Tipo de renda desenvolvida pelo Brasil presente na Europa no século XVIII	38
Foto 3: Renda de agulha da ilha de Burano do século XVI	39
Foto 4: Renda com intervenção francesa entre os séculos XVII e XVIII denominada renascença	39
Quadro 5: Ana da Áustria em 1604, infanta de Espanha e Portugal, aos três anos de idade	40
Desenho 1: Detalhe do punho da manga do vestido da Ana da Áustria como rainha de França	41
Foto 5: Renda tipo crivo de 1720 produzida em Bruxelas	41
Foto 6: Peças da estilista Martha Medeiros modeladas a partir do corte da renda para coleção 2014	46
Desenho 2 – Padrão desenvolvido por Parasole publicado em 1616	49
Desenho 3 – Padrão francês para renda renascença no século XIX	49
Foto 7 – Renda renascença francesa confeccionada a partir do padrão do Desenho 3	49
Foto 8: Tipos de laces disponíveis na França no século XIX	50
Foto 9: Renascença feita por rendeira da cidade de Poção-PE	52
Foto 10: Desenho feito por rendeira mestra da cidade de Poção-PE	52
Foto 11: Renascença francesa do século XIX com traços maneiristas	53
Desenho 4 – Padrão desenvolvido por Parasole publicado a primeira vez em 1616	54
Foto 12 – Peça de renascença exposta na Feneart 2015 pela Associação das Renderias de Poção	55
Desenho 5 – Proposta de Cache e as famílias de curvas pela técnica do barroco	59
Foto 13 – Peça confeccionada por rendeiras de Poção	60
Foto 14 – Coleção Fátima Rendas	60
Desenho 6: Elemento escolhido para o projeto na disciplina de Superfície	61

Quadro 6 – Pranchas desenvolvidas na disciplina de superfície	62
Quadro 7 – Esquema gráfico e moldes da borboleta	63
Foto 15 – Moldes para compor o desenho para renda renascença	64
Foto 16 – Resultado do primeiro estudo	64
Foto 17 – Estudo do desenho com aplicação da renda	65
Desenho 7 – Croqui desenvolvido para ser aplicada a superfície para a renda renascença	66
Foto 18 – Parte frontal da modelagem com o desenho aplicado	67
Foto 19 – Parte das costas da modelagem com o desenho aplicado	68
Foto 20 – Manga da modelagem com o desenho aplicado	69

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 Objetivos	15
1.1.1 Objetivo Geral	15
1.1.2 Objetivos Específicos	15
1.3 Justificativa	15
2. CAPÍTULO 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	17
2.1 O social como fonte de inspiração para o designer de moda	17
2.1.1 O essencial do cotidiano na pós modernidade	17
2.1.2 A natureza das coisas nos espaços imaginados	21
2.1.3 O devaneio na criação	25
2.2 Eterno mais que um instante: a renda renascença e o barroco	32
2.2.1 O barroco brasileiro: efervescência da dinâmica social	33
2.2.2 A mônada e a reprodução nas formas da renda	37
2.2.3 As dobras e redobras da renascença no Agreste pernambucano	42
2.3 Design de Superfície da renda: padrão, risco, desenho.....	47
3. CAPÍTULO 2 METODOLOGIA	56
3.1 O barroco como técnica de análise	57
3.2 A base do projeto	61
3.3 Reconfiguração pela estética barroca	63
CONSIDERAÇÕES	70
REFERÊNCIAS	73
ANEXO Manual das pranchas desenvolvidas na disciplina de Superfície	78

1. INTRODUÇÃO

Configurar um artefato demanda do designer um esforço em reunir informações e encontrar a solução mais adequada ao objetivo proposto. Até chegar ao fim, há um caminho a ser seguido e por isso, várias metodologias projetuais foram desenvolvidas. É certo que não se esgotaram o surgimento de caminhos a serem percorridos, assim como as abordagens.

As teorias ligadas ao imaginário, contrárias às teorias redutoras¹ emergem do debate da pesquisa e o design imerge nas abordagens subjetivas. Neste século, em menos de duas décadas surgiram mais abordagens projetuais em design do que durante todo o século XX e ligadas, em sua maioria, nas qualitativas. Mas há fatores históricos que justificam a dinâmica na busca de novas propostas que orientem os projetos.

Desde o fim da guerra fria e a reorganização dos blocos econômicos no sistema neoliberal que a visão econômica é a globalização. Diversos grupos intelectuais temiam o fim das identidades regionais. Mas, em poucas décadas, do fenômeno da globalização desponta uma realidade cada vez mais nítida, que é a identificação de grupos. A sociedade tribal, fortalecida com o fenômeno da internet, amplia essa necessidade. O regionalismo ganha força.

Mas antes de macros decisões políticas e econômicas e o surgimento oficial da globalização, os anos de 1960 no Ocidente protagonizaram a busca do arcadismo. Das artes em todas as suas expressões até às ciências exatas, grupos de jovens de vários pontos do ocidente passaram a questionar e reivindicar transformações, mas numa revolução questionadora, que em parte, perdeu-se em meio à opressão. A negação do jovem norte americano em ir morrer na guerra do Vietnã e o surgimento do movimento hippie são expressões de uma série de transformações comportamentais convertidas em linguagem também não verbalizada, mas comunicada em artefatos.

A busca pela liberdade de pensamento e comportamento impulsiona jovens latinos contra a implantação da ditadura militar em seus países e na Europa. Em Praga, a primavera de 1968 foi marcada pelo massacre de jovens tchecos. Na América Latina, os protestos ocorreram com a presença de jovens que ousaram mostrar as pernas com o uso da minissaia. A moda não podia ficar de fora.

¹ As metodologias denominadas redutoras, que tem por base em uma série de pesquisadores em especial no campo das ciências humanas, focam em resultados afunilados em números ou conceitos comportamentais genéricos como, por exemplo, a pirâmide de necessidades de Maslow.

As questões ideológicas e políticas e seus reflexos nas transformações sociais dos anos de 1960 ocupam espaço de destaque na história do século XX. Porém, nos círculos acadêmicos das ciências exatas, a década marca a retomada de questões antigas, mas não validada por falta de tecnologia compatível para as pesquisas no campo da matemática e da física.

As curvas, presentes na natureza, com suas mudanças repentinas geram novas equações além dos pontos nas linhas do plano cartesiano com a teoria da catástrofe. Na década de 1970, a geometria fractal se consolida. Pensada há séculos, mas com os cálculos apenas possíveis com o avanço da informática. Na década seguinte, é a vez do surgimento da teoria do caos consolidando os sistemas caóticos na matemática, rompendo com a mecânica clássica e provando, pelo cálculo, as instabilidades do mundo físico.

Economia, arte, política, sonhos, física, moda, social, matemática, cultura... Tudo está em conexão e passível de alterações quando a linha de uma (não há grau de hegemonia) tem a inflexão, a curva, a dobra barroca. É o efeito borboleta! A teoria do Caos prova que no universo as leis não são estáticas e precisas e tudo se transmuta em intensa interação e soma-se, a intervenção humana.

De forma simplificada, pode-se afirmar que o que difere o homem dos demais animais é a sua capacidade em transformar o meio em que vive. Entre as atividades humanas, uma foi escolhida para este trabalho: a renda, em específico, a renda do tipo renascença para ser possível fazer um paralelo com o pensar humano em um determinado espaço e tempo, como no cotidiano da feitura da renda renascença no Agreste que teceu sua linguagem. A teoria maffesoliana, que norteia este trabalho, materializa-se sobre a importância do cotidiano e o quão inspirador pode ser ao designer, em um período em que desponta a necessidade de metodologias mais coerentes com a dinâmica e complexidade do pensar e do comportamento humano. Daí, olhar o social na perspectiva barroca. Sem a rigidez das etapas e racionalidade das metodologias sistêmicas, o barroco eclode como uma opção viável ao mundo complexo das configurações de produto, e no caso em foco, a moda. A salientar, que não é pretensão deste trabalho defender o barroco como metodologia projetual em design. Por ser um trabalho monográfico, embasa-se apenas nas teorias existentes e o barroco é a base para a técnica de análise do design de superfície apoiada na metodologia fenomenológica de abordagem qualitativa.

A escolha na temática moda é por se tratar de uma expressão significativa de um pensar e viver social, além de quando a renda passa a ser aplicada no vestuário, adquire maior valor de mercado. Considerada um produto efêmero, a moda compõe uma das expressões da comunicação do pensar humano e sua coletividade. Há um conjunto imenso de fatores que influencia tendências e

gera estilos. Mesmo que desponte entre as camadas mais altas de uma sociedade teve seu respiro, muitas vezes, em revoluções provocadas pelo povo ou trazidas por povos através das imigrações. A renda enquadra-se nesse contexto.

A renda, tecida pela fina arte da linha e da agulha, é um desdobramento da renda de bilro e do crivo. Tipo de trabalho originário da Grécia antiga se espalha pela Europa com as levas dos gregos no início da idade média. A atividade atravessa séculos dentro dos conventos femininos e depois, abriga-se como uma das prendas necessárias às mulheres da corte, incluindo princesas e rainhas. A renda feita apenas com linha e agulha foi criada pelas mulheres nobres e cultas da ilha de Burano da cidade de Veneza, Itália, no início do barroco italiano no século XVI. Ganhou status ao ser inserida no vestuário real de ambos os sexos e idade (este parágrafo, como os demais, é retomado na fundamentação com as devidas referências para consulta).

É fato que neste trabalho pouco se buscou conceitos. O imaginário barroco requer um olhar mais profundo para a compreensão do fenômeno. Em cada localidade o barroco expressou-se com características próprias devido ao contexto social e a construção das referências e emoções de cada artista. Com a renda não foi diferente. Cada localidade desenvolveu a sua, mas interferir e manter o traço cultural também é desafiador. Por isso, a pergunta que norteia esse trabalho é: Quais as contribuições do design de superfície para a inovação do desenho da renda renascença a partir do imaginário barroco?

Para propor um projeto de design de superfície para renda renascença a partir do imaginário barroco, este trabalho está organizado em duas partes. A primeira compõe a fundamentação teórica. Reúne cinco teóricos principais que são Maffesoli (1996; 1998; 2010), sobre a dimensão social do cotidiano; Deleuze (1991) que busca na mònada leibniziana o fundamento filosófico e matemático do barroco, Wölffin (1989) em sua análise do barroco como movimento mais que estilístico, mas contextualizado no fenômeno da dinâmica social, e Simmel (2008), num debate da essência da moda e sua expressão social. Há um diálogo com outros teóricos com peso secundário, mas em sintonia no debate da dimensão social sobre o cotidiano, imaginário barroco, moda, design (metodologia e desenho) e renda.

A segunda parte trata da metodologia empregada na parte teórica e na projetual com um breve resumo da técnica barroca apresentada por Deleuze (1991), mas que nesse trabalho o emprego é na análise das curvas, como elemento do imaginário barroco, na configuração de uma superfície para renda do tipo renascença. Há uma conexão entre a abordagem qualitativa, com o procedimento fenomenológico possibilitando a análise pelo barroco. Inclui também a estampa aplicada na

modelagem de uma blusa feminina no tamanho manequim 40, conforme medidas do manequim de moulagem da marca Craft, que não segue as medidas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), mas é amplamente difundido (essa marca foi escolhida para os manequins de moulagem do laboratório de moda do CAA). Depois das considerações, o trabalho contém o anexo com o manual do trabalho de graduação da autora quando cursou a disciplina Superfície, que teve por base a ideia do fractal e foi adaptado pela análise barroca para o projeto final desta monografia.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo Geral

Propor um projeto de design de superfície para a inovação do desenho da renda renascença a partir do imaginário barroco;

1.1.2 Objetivos Específicos

- . Relacionar a dimensão social como recurso de inspiração/criação para o design de superfície em moda;
- . Identificar um elemento do imaginário no chamado “risco” da renda renascença do Agreste pernambucano;
- . Reconfigurar, pela estética barroca, um trabalho acadêmico em superfície para o chamado “risco” da renascença.

1.3 Justificativa

Em Caruaru, no ano de 1996, seis entidades de representações da classe empresarial e de profissionais liberais reuniram-se sobre uma instituição, sem composição legal (Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica – CNPJ), para debaterem os rumos para o desenvolvimento da cidade e da região. Já na metade da segunda década do fenômeno da feira da Sulanca havia, e ainda há o desejo, em fazer o Agreste produzir moda e definir tendências, mas vários setores sentiam-se prejudicados pela falta de profissionais com formação técnica e superior. Nascia o Movimento Pólo Caruaru. O objetivo era a

implantação de uma Universidade Pública com uma grade de cursos voltada para as necessidades do mercado.

Em 2002 tive a oportunidade de participar do Movimento e, mais uma vez, o debate do ensino superior é colocado em pauta. As articulações do grupo, na época com mais de 35 entidades integrando o Movimento Pólo Caruaru, foi sensibilizar o governo do estado a instalar um núcleo da Universidade de Pernambuco na cidade e, quanto ao Governo Federal, o Campus da UFPE denominado Centro Acadêmico do Agreste (CAA), com destino inicial para Garanhuns, ser instalado em Caruaru. O argumento decisivo foi o Arranjo Produtivo Local (APL) de Confecção e, Caruaru, como cidade geograficamente estratégica para atender à população circunvizinha que compõe o APL.

Consideramos que o sonho de um confeccionista é produzir moda, porém, ao ingressar no curso de Design, observei o quanto complexo é a área e somada à gestão comercial vigente no mercado local, que não é o foco desta monografia, a proposta tornar-se mais complexa, mas não impossível. As pesquisas e teorias apontam para as transformações do setor como o da alta-costura, que para alguns, está com uma nova roupagem e para outros, desaparecendo gradualmente, porém não é este o foco deste trabalho. Uma coisa é certa: a França (Paris) é a referência forte de moda no mundo, mas também divide este espaço com a Itália (Milão), Inglaterra (Londres), Estados Unidos (Nova Iorque) e Japão (Tóquio). A dinâmica social da contemporaneidade delineia novos cenários e estilos de vida. A lógica do comportamento do consumidor não é mais matemática e as teorias sobre o imaginário já podem ser vistas nas pesquisas de marketing desde o início da década de 1980.

O design também se transformou. Metodologias cada vez menos sistêmicas são estudadas. Em vários campos das ciências sociais e mesmo nas exatas, a valorização da cultura local é o “mote” atual no mundo globalizado. Tratando-se da cultura do Agreste, há um manancial ainda pouco explorado. Ao longo da graduação em Design, em parceria com uma amiga, Elisabete Chalegre, vários trabalhos acadêmicos foram desenvolvidos com a temática ou materiais do artesanato local, com resultados satisfatórios. A renda renascença teve destaque entre eles. Dos trabalhos acadêmicos para a criação de peças de uso pessoal, algumas foram comercializadas com valor agregado por se tratar da renda aplicada ao vestuário e, assim, apontaram o caminho para esta monografia. Unir um sonho de um grupo (a instalação de Centros Universitários); ser aluna do curso de Design (estudar na UFPE é um sonho concretizado), e explorar um dos aspectos da identificação do Agreste (a renda renascença), permite um debruçar breve nas teorias que valorizam o conhecimento comum e demonstrar como trabalhos acadêmicos podem valorizar os potenciais da cultura local.

2. CAPÍTULO 1

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O social como fonte de inspiração para o designer de moda

Ao considerar as variações térmicas, cobrir o corpo é uma necessidade para a grande maioria da população planetária. Mas, para uma comunidade ameríndia dos grotões da Amazônia brasileira isso é desnecessário, porém o adorno do corpo com colares e pinturas são necessidades fundamentais por serem representações de significados e identificação, mas apenas validado se também o adorno for aceito pelo grupo (SIMMEL, 2008). Ou seja, atualmente, já que no planeta é possível encontrar diversidades de agrupamentos humanos que variam da chamada comunidade “primitiva” até a mais avançada em tecnologia, a necessidade com a vestimenta difere a partir da geografia, porém, o conjunto de símbolos criados, inclui-se aí as tribos urbanas, está presente em todas as congregações humanas, cada uma com a sua.

Não é pretensão neste trabalho uma análise histórica detalhada sobre a indumentária. É apenas um breve comentário sobre o despertar de uma necessidade que não é algo apenas individual, mas tem no social, hoje bastante complexo, o seu dínamo no cotidiano. Mas, é recente o estudo da importância da percepção do dia a dia e das efemeridades, porém significativas em relação ao pensar humano e a moda como expressão do social.

2.1.1 O essencial do cotidiano na pós modernidade

Mesmo com todo o processo de globalização, mas do que nunca, o debate na preservação das identidades culturais vem alargando-se em diversos meios do conhecimento. A comunidade emocional pós-moderna busca a junção do arcaísmo e do vitalismo. Compreende-se aqui vitalismo a partir da ideia sobre a força (o dínamo) que movimenta os indivíduos e os unem (pela emoção) em interesses comuns já que toda “ocasião é boa para viver, em grupo, essa perda de si no outro” (MAFFESOLI, 2010, p. 9), quebrando com o pensamento puramente racional e fortalecendo a experiência humana como fonte do conhecimento.

Os anos de 1960 foram turbulentos, jovens foram às ruas em várias partes do mundo reivindicar transformações. O contato do ocidente com a cultura oriental, o movimento pacifista, o

fortalecimento do rock, as drogas psicodélicas, o nudismo nas comunidades hippies, somaram-se e geraram uma nova forma de pensar que adentra os anos de 1970, mas não apenas nos ramos da antropologia e sociologia (CAPRA, 1988). Um pesquisador da área da física como Capra (1988), volta-se o olhar às movimentações sociais e buscou novos paradigmas às suas pesquisas da física quântica. O físico é autor do livro *O Ponto de Mutação* (1983), transformado no filme com o mesmo nome, *Ponto de Mutação* (Capra, 1990), e faz uma severa crítica ao pensamento racional da ciência e de como os dirigentes políticos administraram seus espaços.

Em nossa civilização, modificamos a tal ponto nosso meio ambiente durante essa evolução cultural que perdemos o contato com nossa base biológica e ecológica mais do que qualquer outra cultura e qualquer outra civilização no passado. Essa separação manifesta-se numa flagrante disparidade entre o desenvolvimento do poder intelectual, o conhecimento científico e as qualificações tecnológicas, por um lado, e a sabedoria, a espiritualidade e a ética, por outro. O conhecimento científico e tecnológico cresceu enormemente depois que os gregos se lançaram na aventura científica no século VI a. C. Mas durante estes 25 séculos não houve virtualmente qualquer progresso na conduta das questões sociais. A espiritualidade e os padrões morais de Lao-tsé e Buda, que também viveram no século VI a. C., não eram claramente inferiores aos nossos.

Nosso progresso, portanto, foi uma questão predominantemente racional e intelectual, e essa evolução unilateral atingiu agora um estágio alarmante, uma situação tão paradoxal que beira a insanidade. Podemos controlar os poucos suaves de espaçonaves em planetas distantes, mas somos incapazes de controlar a fumaça poluente expelida por nossos automóveis e nossas fábricas. (CAPRA, 1986, p. 31-32)

Essa crítica ao pensamento racional é explicada por Capra (1988, p. 18) em suas vivências dos anos de 1960/70. Da experiência do nudismo em comunidade hippie passando pela defesa dos negros nos Estados Unidos e o consumo das drogas psicodélicas, o físico austríaco afirma a interligação das coisas no mundo e a necessidade da volta às origens, à natureza, ao orgânico, que, na sociologia compreensiva de Maffesoli (1996), é denominada de arcaísmo. Capra (1988) continua a sua narrativa para a busca da origem e o quanto importante foi participar de uma liberdade de pensamento e não apenas viver, mas sentir a vida no “aqui e agora”. Pode se perguntar por que trazer a visão de um físico para uma monografia na parte sobre o cotidiano, a moda e a renda. É para ilustrar como a nova ordem ou desordem da sociedade dos anos de 1960 foram abrangentes e os questionamentos e as afirmações de Capra (1986; 1988) estão presentes na teoria social que fundamenta este trabalho e a análise do social pode sim, ser fonte de inspiração ao designer.

Segundo Maffesoli (2010, p. 244) “a base sobre a qual se assenta a cultura erudita” é o banal e a vida cotidiana, mas é desprezada como fonte de conhecimento. O sociólogo não quer deixar escapar os detalhes do todo.

Assim, por exemplo, na hipótese do neotribalismo, que formulo da seguinte maneira: é possível dizer-se que, no cerne de uma massa multiforme, há uma multiplicidade de microgrupos que escapam às diversas predições ou injunções de identidade habitualmente

formuladas pelos analistas sociais. Nem por isso a existência destas tribos é menos flagrante; e a existência de suas culturas não é menos real. Todavia, nem estas nem aquelas, naturalmente, inscrevem-se de algum modo numa ordem político-moral; logo, uma análise essencialmente elaborada com base em tais categorias estaria condenada ao silêncio ou, como ocorre na maioria dos casos, à pura tagarelice. Disse e volto a dizer: não é possível resumir (-se); menos ainda, reduzir (-se) ou conduzir (-se) a socialidade a esta ou aquela determinação, ainda que em última instância. Vivemos um momento dos mais interessantes, em que a notável expansão do vivido convida a um conhecimento plural, e em que a análise disjuntiva, as técnicas de segmentação e o apriorismo conceitual devem ceder lugar a uma fenomenologia compreensiva quer saiba integrar a participação, a descrição, as histórias de vida e as diversas manifestações dos imaginários coletivos. (MAFFESOLI, 2010, p. 245-246)

O físico trata da existência mística no social e no universo e toda a interligação levando o leitor a compreender que o universo deve ser observado do ponto de vista doméstico, e não como um relógio, em partes; o sociólogo descreve sobre a física mística da imagem, inclusive, nos pequenos grupos ou tribos urbanas, que o permite afirmar que a forma é formante. Maffesoli (1996, 127) cria o neologismo *formismo* e afirma que o “dado mundano é uma constante inter-relação, interdependência, que é essencialmente complexa, e não se pode abstrair este ou aquele elemento dessa complexidade”. Ambos rejeitam a ideia da exclusão e consideram as mais simples expressões da experiência de um dado grupo, ou tribo, como conhecimento empírico validado. O que Maffesoli (2010) aborda, mas falta na análise de Capra (1986), é o enfoque no imaginário.

Sobre a física mística da imagem, Maffesoli (1996, p. 125) apoia-se em Walter Benjamin e apela “à apresentação que ‘retorna, laboriosamente, à própria coisa’, à necessidade da contemplação, permitindo apreender a multiplicidade de sentidos de um mesmo objeto, seus ritmos variados, numa palavra, toda a concretitude”. Este pensamento maffesoliano serve na parte deste trabalho que analisa os desenhos, chamados pelas rendeiras da região nordeste, de risco, e são neles que o lace é fixado e a renda construída por compor a compreensão barroca no desenho.

Maffesoli (2010) descreve que é justamente na complexidade da análise do contemporâneo que as teorias pós-modernas ganham forças sobre a valorização da experiência do cotidiano. Nessa experiência empírica a moda surge no mundo pós-moderno como uma das expressões mais vivas. Connor (2007, p. 154) apresenta a moda como “uma das mais notáveis e representativas áreas da teoria pós-moderna da cultura popular”. A moda como área de congruência da dinâmica social é defendida também por Maffesoli (1996) para explicar parte da sua teoria. Na defesa da dinâmica social, Maffesoli (2010, p. 196) fala:

“Existe, efetivamente, um ‘conhecimento’ empírico cotidiano que não pode ser dispensado. Estes ‘saber-fazer’, ‘saber-dizer’ e ‘saber-viver’, todos de tão diversas e múltiplas implicações, constituem um dado cuja riqueza a fenomenologia tem, com inteira justiça, posto em destaque”.

Assim, as narrativas da vida de Capra (1988) e suas vivências e experiências com pessoas comuns formaram um físico, diga-se, diferente. É também na ótica do empírico cotidiano que a moda entra como expressão do que pode se chamar de um equilíbrio entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas ou do meio por ser uma das materializações do trajeto antropológico (PITTA, 2005). É na prática corriqueira das rendeiras de Poção exercendo o seu ofício nas calçadas, que está o potencial social para a inspiração do designer para desenvolver diferenciais ao seu trabalho criativo tendo por base uma identificação cultural.

O pensamento pós-moderno consolida-se a partir dos anos de 1970 (CONNOR, 2007), mas o pensar sobre a moda é um fenômeno anterior a pós-modernidade. Não há como negar a moda como fator instigante. Pensadores dedicaram-se e dedicam-se a esse fenômeno marcado pela efemeridade do produto, mas pleno de significâncias. O pensador alemão Georg Simmel (2008), no início do século XX, em 1905, ocupou-se em estudar a moda numa abordagem filosófica. Ele analisa o dualismo – divisão de classes – no processo da imitação e toda a complexidade que o fenômeno desperta que variam dos sentimentos até a atitude de uma pessoa e de um grupo.

A busca de um conceito resumido sobre moda é desafio ao pesquisador e, assim, Treptow (2007, p. 26) analisa: “Simplificando: a moda é um fenômeno social de caráter temporário que descreve a aceitação e disseminação de um padrão ou estilo, pelo mercado consumidor, até a sua massificação e consequente obsolescência como diferenciador social”. Porém, na prática, esse fenômeno social possui diversas dimensões e para atender ao consumidor em sua necessidade cotidiana em vestir-se, uma intensa dinâmica, além do social, é necessária para produzir um produto (indumentária) com um tempo de sucesso efêmero ou imortaliza-lo em seu estilo.

Simmel (2008) não busca conceituar moda, mas tenta encontrar sua essência. Para ele, a “essência da moda consiste em que só uma parte do grupo a pratica, enquanto a totalidade se encontra a caminho” (SIMMEL, 2008, p. 31). Simmel viveu o auge da Alta Costura e sua influência no comportamento de moda incluindo a divisão por classe, não mais simplesmente entre aristocracia e plebeus, mas entre ricos e pobres.

O mundo contemporâneo tem particularidades que permite à sociologia novas maneiras de abordagem, mas a essência da moda sugerida por Simmel (2008) ainda pode ser admitida, mesmo para os movimentos anti moda, mas com o passar do tempo, entram na moda.

O surgimento da minissaia nos anos de 1960 e o movimento punk da década de 1970, ambos na Inglaterra, são reflexos da experiência do cotidiano. Servem de base ao debate da essência da

moda proposta por Simmel (2008), mas fora dos ciclos fechados da Alta Costura, além de justificar a razão pela qual a moda é sempre apresentada como ícone de expressão das novas formas de pensamento pós-moderno. Mary Quant, considerada a criadora da minissaia, juntamente com o francês André Courrèges afirma que "A idéia da minissaia não é minha, nem de Courrèges. Foi a rua que a inventou" (GARCIA, 2016). Ou seja, já havia um grupo de mulheres que ousava mostrar seus joelhos e a moda da época favoreceu, mesmo com uma sociedade conservadora. É uma prova de como o cotidiano das pessoas comuns é fonte de inspiração.

A minissaia, o estilo hippie, e a anti moda do punk, representações que entram e saem a cada estação da moda e, sobre o punk, a influência na superfície da peça jeans (feminino e masculino) consolida-se a cada ano. Os três surgiram a partir de uma série de fatores de uma dada época e local. Quanto ao espaço, ele tem uma importância fundamental nas experiências do cotidiano. Concede a noção do doméstico conforme analisa Bachelard (2008, p. 25): "todo espaço realmente habitado traz a essência da noção da casa". É o espaço que condiciona a "possibilidade da existência humana e da existência natural. [...] de um lado, habituo-me a ver o que me cerca e os outros que partilham esse ambiente, e, do outro, sou visto pela alteridade física social" (MAFFESOLI, 1996, p. 259-260). É nesse espaço conforme pensado pelos dois autores, em especial o último, que se constrói a cultura e a identificação do eu com o grupo e a moda expressa a complexidade do meio.

2.1.2 A natureza das coisas nos espaços imaginados

Tratar de forma tradicional os espaços físicos específicos nesta pesquisa seria uma apresentação do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) e das três principais cidades que compõem o Arranjo Produtivo Local de Confecção (APL-Confecção). Mas, na metodologia empregada neste trabalho, o olhar segue outros caminhos de possibilidades. Não são apenas as cidades de Caruaru, Toritama e Santa Cruz do Capibaribe, as responsáveis pela pujança da região. Elas concentram sim, a comercialização de produtos, mas o Agreste é mais que números. Seria ignorar que neste espaço, região do Agreste pernambucano, existem outros Centros Universitários além do CAA; há outras atividades econômicas além da moda; que a essência da feira é além da feira da Sulanca, sendo a de Caruaru, Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Faz-se necessária uma palavra para dimensionar o espaço geográfico circunscrito. A palavra é ALÉM, assim como Bachelard (2008), na imensidão íntima transcorreu sobre o sentido da palavra VASTO dos textos de Baudelaire que serve de base para suas análises. Além de tudo que se quer introduzir ou já vivido nesse espaço, de todo avanço econômico que os números do Índice de

Desenvolvimento Humano (IDH) elevem-se nas três cidades citadas, de acordo com os (dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, 2016), existem atividades rurais de subsistências e uma infinidade de outras coisas mais comuns na origem das cidades da região. É negar o ALÉM no interior do estado e no que é capaz de expressar e, - aí está o foco do trabalho – uma cultura própria que lhe dá autonomia na identificação.

A proxêmica preocupa-se em estudar como o homem se relaciona com o ambiente, “as situações de contato ou ausência de contato entre as pessoas, examina as ‘distâncias pessoais’ que se estabelecem automaticamente entre as pessoas” e das pessoas com os artefatos e, assim, Munari (2008, p. 340) dá esta explicação de designer para alunos designers. Maffesoli (2010, p. 260) apresenta um sentido mais subjetivo sobre proxemias ao inseri-la no contato da socialidade, pois a ‘cultura primeira’, merece atenção específica”, porque é desse princípio que o autor denomina de “conhecimento comum”. É desse conhecimento que o autor comprehende cultura em ser “a opinião, ‘o pensamento das ruas e das praças’, que são ingredientes essenciais do cimento emocional da socialidade” (MAFFESOLI, 2010, p. 259). Segundo o autor, é a partir dessa cultura que se forma a cultura erudita.

Se a cultura erudita tem suas bases na vida comum, o olhar do designer deve voltar-se para esta última e encontrar a essência que está, na proposta fenomenológica, no fundo da aparência (MAFFESOLI, 1996), que é a transcendência imanente. Na fenomenologia analisa-se o que se vê e se procura a essência do que se está diante de si, do que se vive, pela imaginação poética e fecunda. Na fenomenologia da imaginação (BACHELARD, 2008) a razão, a objetividade pode ser considerada como uma não criação, uma violência. Na dimensão do espaço no ir além, está além do mundo objetivo como sugere Bachelard (2008), para encontrar os elementos simbólicos que compõem as dimensões imagináveis do espaço.

Na visão do antropólogo Hall (2003), a formação da cultura nacional vai além das chamadas instituições culturais. Símbolos e representações estão presentes. Para o autor, tudo é formado e transformado no interior das representações dentro de um dado espaço físico.

É fato encontrar nos registros da imprensa de Caruaru na década de 1990, o debate e as articulações de grupos, em especial empresariais, para a implantação de um Centro Universitário público com cursos para atender as demandas econômicas, principalmente em moda. Fazendo um paralelo com a teoria apresentada até este momento, o surgimento da indústria confeccionista no Agreste começa de forma doméstica, dentro de casa, mas com a intensificação e o surgimento de outras atividades correlatas passa a exigir o conhecimento acadêmico.

A realidade da atividade industrial no doméstico ainda persiste na região. Segundo o Sebrae (2013), que apresenta uma pesquisa quantitativa com 10 cidades do Agreste, das 18.803 unidades fabris identificadas, 42,9% encaixam-se na indústria complementar, as chamadas “facções” a quem a indústria formal terceiriza parte dos seus processos. Essas unidades complementares ainda são informais e domésticas. Os números podem ser maiores porque pelas calçadas dos bairros populares das várias cidades pesquisadas pelo Sebrae, há mulheres retirando as linhas das peças (chamado popularmente de pelo), assim como as rendeiras que também tecem seu ofício nas calçadas, mas não compõe as estatísticas oficiais.

O que chama a atenção nos discursos do empresariado do setor de moda no Agreste é a necessidade da construção de diferenciais e nesse discurso o desejo que a região possa ditar moda. Segundo Palomino (2002), há uma complexa cadeia no ditar da moda que envolve a indústria têxtil, o comportamento de moda e marketing. Para a autora, o cruzamento de informações definem as tendências das estações e mesmo com a queda da Alta Costura, Paris continua a ser o grande centro de difusão. Há outras cidades da moda como Milão, Nova York e Londres que também apresentam as tendências mundiais. Sidney, Lisboa e São Paulo são cidades que buscam entrar no seleto grupo da moda mundial (PALOMINO, 2002). Mas, ter o centro da moda como difusão de tendências, Simmel (2008, p. 28) ainda é muito atual quando afirma “justamente por vir de fora [*a moda*], suscita aquela forma particular e significativa de socialização, que se inicia através da comum referência a um ponto situado no exterior”. Essa percepção é verificada no dia a dia dos fabricantes de confecção do Agreste pernambucano que buscam fora as inspirações para suas coleções ou simplesmente, copiam.

Referente ao Brasil, São Paulo é o lugar para onde a maioria dos confeccionistas da região vai buscar inspiração na montagem das suas coleções e que não são apenas quatro por ano. A partir da experiência profissional da autora nas indústrias locais verificou-se uma dinâmica na montagem das coleções sendo de 6 (seis) até 25 modelos semanais a depender da sazonalidade nas vendas. Parte das empresas fazem viagens internacionais às já citadas cidades da moda. Muitas possuem departamento de criação, mas mesmo assim, o apelo para a moda que está na novela da TV Globo, ainda é forte.

Já é possível identificar marcas com maior qualidade em estilo, modelagem e acabamento, mas, o fenômeno da imitação está na preocupação dos empresários de confecção em acompanhar as tendências porque assim “garante o lucro”, conforme afirma um dos empresários na pesquisa realizada por Carvalho e Piraúá (2010) ao analisar a fala de um dos fabricantes locais. Os autores lembram que “alguns podem considerar que o ato de imitar uma obra não seria ético”, mas apenas para aqueles que “acreditam na criação que parte do nada” (CARVALHO e PIRAUÁ, 2010, p. 327).

Na análise do social os autores explicam, embasados por Maffesoli (1988, p. 169), ser a imitação como expressão da socialidade entre a tribo urbana porque “prevalece sobre as decisões individuais, racionalmente elaboradas”. No tribalismo há o fim do individualismo e a imitação é necessidade de identificação. Por essa ótica, não há condenação ao ato de imitar porque ela (a imitação) faz parte do fenômeno social necessário para agregar o grupo.

Sobre a moda na sua dimensão social, Simmel (2008, p. 50) faz a seguinte análise:

Demonstrou-se que a moda é uma peculiar convergência das mais diversas dimensões da vida; que é uma criação complexa onde, mais ou menos, todas as tendências antagônicas da alma estão representadas. Torna-se assim compreensível que o ritmo geral com que se movem os indivíduos e os grupos influirá também na sua relação com a moda; que as distintas camadas de um grupo, independentemente dos seus diferentes conteúdos vitais e possibilidades externas, se comportam de modo diferente em relação à moda; que os seus conteúdos vitais se desdobram de uma forma conservadora ou em rápida variabilidade.

É possível, a partir da afirmativa do autor perceber o quanto a vida social é a inspiração e mesmo criação na montagem de tendências de moda e criação de estilos. Ao mesmo tempo, rompe com a crítica de vários setores locais com o preconceito da imitação porque ela é vital para a sustentação dos diversos grupos, ou tribos, da sociedade. Retorna-se mais uma vez a Simmel (2008) em não querer conceituar moda, mas compreender sua essência que é a praticada por poucos, enquanto a maioria está a caminho, ou seja, a imitação local também é limitada por tecidos, acabamentos e modelagens que não são os mesmos das grifes copiadas.

Retomando a pesquisa de Carvalho e Pirauá (2010) feita sobre a produção de jeans na cidade de Toritama, uma das três que concentra a grande comercialização de produtos do APL de confecção, é importante ressaltar uma constatação dessa pesquisa: na época, a modelagem de calças, bermudas e shorts femininos, denominada *boyfriend*, tornou-se a tendência de moda divulgada pelas cidades internacionalmente reconhecidas como centro da moda, porém, por não valorizar as curvas do corpo, houve uma rejeição na adoção entre as consumidoras da produção local (norte e nordeste do Brasil).

Ou seja, cada grupo possui seu conjunto de símbolos e valores e apresenta suas peculiaridades no imaginário correspondente ao seu espaço porque há muitas coisas ALÉM do que uma necessidade de status de empresários, instituições setoriais ou governo querem que seja. Os mais de 18 mil fabricantes na região – segundo fontes do Sebrae (2013) – inspiram-se nas tendências de moda, criam seus modelos ou mesmo copiam o que está nas novelas porque em cada espaço mercadológico há grupos que necessitam que haja uma roupa que expresse a dimensão da sua alma e

de outras pessoas que estejam em comum acordo com o seu trajeto antropológico dentro da compreensão subjetiva da proxemias.

2.1.3 O devaneio na criação

Para o designer inspiração e criação são dois momentos constantes à sua prática. Para Garchia e D'Angelo (1999) a compreensão sobre inspiração e criação possuem contornos diferentes de acordo com períodos da humanidade. De ordem divina (influência da religião) até o “abandono das forças incontroláveis do inconsciente” nas teorias atuais guiadas pelo pensamento pós-moderno ligada à teoria estética do surrealismo, a inspiração precede ou mistura-se ao ato de criar (GARCHIA e D'ANGELO, 1999, p. 210).

Na academia, os estudos voltados para a área do design, o termo corrente é projetar com a utilização de métodos e técnicas a permitirem ao designer identificar necessidades e encontrar soluções no desenvolvimento dos mais diversos tipos de artefatos físicos, gráficos, e nas três últimas décadas, virtuais. O fim do século XIX e todo o século XX, o design atraiu pensadores e estudiosos preocupados em desmembrar a ação do designer do artista, tornando a profissão ligada aos aspectos funcionalistas até o início dos anos de 1980. Segundo Bürdek (2006) será o movimento pós-moderno e neomodernos que geram o chamado contramovimento eclético no design na Itália. Segundo o autor, o movimento ganha força em 1983 com um grupo de design alemão que proclama o “Novo Brilho das Coisas”. O design funcional passa a ser visto como limitado e a busca por menos rigidez nas metodologias projetuais, inicia-se.

Sobre as metodologias utilizadas pelos designers há prevalência dos métodos sistêmicos. Mas isso é explicado pela origem do Design ser intrínseca ao surgimento da atividade industrial e possui consequente relação direta no campo da engenharia. Cardoso (2012) explica que a demanda crescente em consumo e a crítica na baixa qualidade dos produtos a partir do surgimento da produção em massa com a Revolução Industrial em meados do século XVIII, alimentavam os debates da necessidade em “conformar a estrutura e a aparência dos artefatos de modo que ficassem mais atraentes e eficientes” (CARDOSO, 2012, p.16).

Bürdek (2006) descreve que do ponto de vista projetual, a história registra alguns nomes antes do período industrial. Do engenheiro/construtor romano Vitruvius (aproximadamente 80-10 a.C) passando por Leonardo da Vinci (1452-1519) seriam alguns desses, mas o autor afirma que dentro do conceito de uma área com um corpo disciplinar formado e, com a acuidade necessária no

âmbito acadêmico, na metade do século XIX, e em definitivo no século XX é que o Design se estabelece no mundo da pesquisa.

Vários autores como Cardoso (2012), Bürdek (2006) e Gomes Filho (2008) apresentam Alemanha e Inglaterra como dois centros interessados nas discussões a cerca de caminhos para auxiliar na configuração de objetos no século XIX. As necessidades funcionais dos produtos, as demandas industriais, os impactos negativos da industrialização na sociedade, o imperialismo europeu são fatores que culminam em vários movimentos que refletem na forma de configuração e estética dos artefatos.

Segundo Gomes Filho (2008) é no final do século XIX, com avanço nos estudos da psicologia experimental, que surge a Gestalt. Opõem-se ao subjetivismo apoiando-se na fisiologia do sistema nervoso referente à percepção sobre a relação sujeito-objeto e quais formas mais agradam ou não, possíveis em ser identificadas ou criadas obedecendo a uma série de leis e categorias.

A Gestalt como sistema de leitura visual da forma ainda é bastante utilizada. Trata sobre a percepção consciente do observador/consumidor. O surgimento da Bauhaus coincide com o momento em que o design tem como propósito a funcionalidade. A frase *A forma segue a função* é atribuída ao arquiteto modernista Louis Sullivan, numa crítica ao ornamento explorado pelo movimento *art nouveau*. (CARDOSO, 2012; BÜRDEK, 2006; GOMES FILHO, 2008). Na virada do século XIX para o XX o modernismo ganha força e é nesse momento que a defesa do funcionalismo em nome da queda do ornamento inicia uma nova fase nas configurações.

Nas primeiras décadas do século XX a moda não fica de fora das transformações. Vários estilistas alteram a forma de vestir, em especial, das mulheres. Fim dos espartilhos e roupas para atender mulheres que passam a participar do mercado de trabalho no entre guerras. Coco Chanel torna-se um ícone dessa grande transformação no tocante às formas, materiais e estilos. A roupa também é funcional para as mulheres e reflete a complexidade do social no impulso das transformações (CALANCA, 2008).

Como já mencionado, os acontecimentos dos anos de 1960 alteram as percepções das pessoas em como ver o mundo. Porém, como frisa Vieira (2007), a partir de 1950, vários designers iniciam as discussões sobre metodologias de configurações de produtos. Mesmo as que se destacam a partir de 1980, ainda tem forte influência sistêmica. O Quadro 1 reúne os principais pensadores em design a partir dos anos de 1980 com suas propostas e diferenciais.

Quadro 1 – Resumo das metodologias atuais

AUTOR	ANO	PROPOSTA	DIFERENCIAL
BACK, N.	1983	Aborda questões de operacionalização do produto projetado, tais como planejamento de produção, mercado, consumo e obsolescência.	Aponta que as fases de um projeto de produto industrial podem ser estabelecidas de diferentes formas com maior ou menor detalhamento. Aborda a gestão e implementação do projeto, considerando a obsolescência.
MUNARI, B.	1983	Abordagem de projeto de forma sequencial, de modo bastante abrangente, evidenciando a lógica do processo de design como etapas gerais a serem cumpridas para a solução de um problema	Destaca a importância do método na solução de problemas de projeto. Destaca que criatividade não significa improvisação sem método e que o problema de design resulta de uma necessidade.
BONSIEPE, G.	1984	Metodologia de caráter acadêmico, estabelece uma sequência de etapas a serem seguidas ao longo do processo	Coloca que a metodologia é uma ajuda no processo projetual, destacando técnicas e métodos específicos em cada etapa do projeto.
BOMFIM, G.A.	1984	Metodologia para suprir a complexidade crescente das variáveis envolvidas em um projeto	Destaca cinco pontos importantes: designer, empresa, consumidor, sociedade e produto.
ROSENBURG, N.	1996	Aborda um produto como um sistema para a solução de problemas	Enumera aspectos relativos ao sistema atrelado ao produto. Destaca a etapa de análise do sistema.
BAXTER, M.	1998	Aborda questões vinculadas ao mercado e ao sucesso do produto projetado.	Articula design e marketing com a proposta de alcançar diferenciação e um projeto de caráter inovador. Elenca uma série de ferramentas a serem empregadas em um projeto de design
LÖBACH, B.	2000	Aponta que o processo de design é tanto um processo criativo como de solução de problemas.	Destaca a lógica de avanços e retrocessos ao longo do processo de design
BITTENCOURT, A.	2001	Projeto a partir do estabelecimento de um problema oriundo de uma necessidade dos usuários	Volta-se para os usuários como direcionamento das ações de projeto.
ABRAMOVITZ, J.	2002	Gestão do processo de projeto por meio do controle das etapas. Aborda o método como um instrumento que orienta o desenvolvimento de um produto de forma segura e efetiva	Aponta a especificação de metas, requisitos e restrições de projeto. Apresenta uma abordagem de gestão do processo de projeto por meio de montagem e execução de cronograma de desenvolvimento.

Fonte: Vieira, 2007

A partir do quadro resumido por Vieira (2007) é possível observar que todos apresentam o processo projetual com etapas definidas dentro do que exige no campo da engenharia. Cada autor já percebe um mundo mais complexo para o design e isso fica mais evidente nas metodologias apresentadas a partir do século XXI. O designer passa a ter mais atenção no momento em projetar. A tecnologia proporcionou uma ampliação nas técnicas de produção, mas as variáveis envolvendo o consumidor ficam mais complexas.

Como alguns criadores de metodologias a serem aplicadas no Design mencionam o marketing como referência no processo projetual, cabe um comentário a respeito de um artigo na área de consumo publicado pelo *The Journal of Consumer Research* em 1982. O artigo objetiva tratar sobre consumo, mas com foco em três aspectos: a natureza simbólica, hedônica e estética no momento da escolha. Com isso, os autores Holbrook e Hirschman (1982) fazem um abordagem metodológica baseada na fenomenologia tornando-se inovador, não apenas no ano de sua publicação (1982), mas nos dias atuais, já que o marketing e o estudo sobre consumo tendem a metodologias ligadas ao pensamento positivista com respostas racionalistas e reducionistas a números ainda hoje, segunda década do século XXI. Aliás, os autores do artigo faz crítica a este tipo de abordagem apresentando-o como restritivo na análise do consumo baseado pela experiência emocional (cognitivo-afeto-comportamento).

Defendem a linguagem não verbalizada nos jogos dos símbolos, prazeres e sonhos da experiência do consumidor tratando sobre estímulos dos sentidos humanos poucos explorados. Nas notas de rodapé do artigo em questão, Holbrook e Hirschman (1982) deixam claro em suas críticas, o quanto são contra o pensamento racionalista. Não citam Bachelard, mas descrevem o consumidor no seu universo de sonho e devaneio e fazem uma revisão literária com autores tradicionais no campo do marketing, mas que já apontavam outros caminhos possíveis na análise do comportamento de compra no início dos anos de 1980 com o crescente aumento pela procura do entretenimento, artes e lazer.

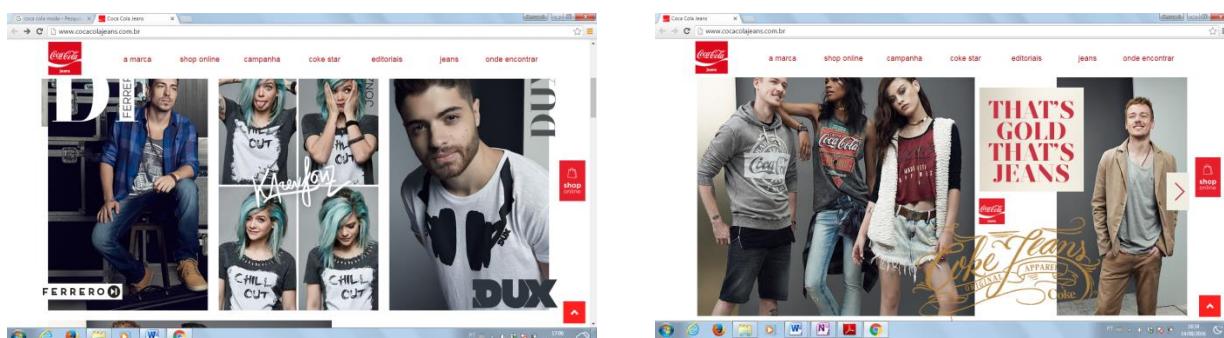
O artigo não traz uma pesquisa em números. É uma análise para um novo olhar nas abordagens de consumo e, na figura que trata sobre os aspectos vivenciais do consumo, apresentam um esquema de como os processos mentais inconscientes do cognitivo/afeto/comportamento interligam nos ambientes do produto e com os critérios de aprendizagem resultando na decisão de consumo prazerosa e feliz.

Holbrook e Hirschman (1982) não focam a análise na repetição da compra, ou seja, na frequência, mas na sensação em comprar. Até porque, o pensamento hedonista já vigente e bastante estudado entre sociólogos nos idos de 1970 é a proposta pós-moderna baseada no efêmero e na experiência estética (MAFFESOLI, 1996) e com isso, reforça a teoria dos autores sobre as experiências de consumo a partir de um dado tempo e espaço e na essência não visível das coisas (princípio básico do método fenomenológico) e, dada a efemeridade do princípio hedonista pós-moderno, o consumidor busca sempre novas experiências de compras, ou melhor, novas experiências estéticas prazerosas.

A citação longa de um artigo justifica-se por dois fatores. Primeiro pela data da publicação (1982). Enquanto vários designers apresentados no quadro de Vieira (2007) buscam metodologias sistêmicas e racionalistas nos anos de 1980 e 1990, pesquisadores do marketing, área tradicionalmente racionalistas, já apontavam pelas mudanças nos processos de escolha e alertam da limitação dos métodos racionalistas utilizados nas pesquisas de marketing e consumo, e daí, segue o segundo fator para a análise desse artigo: a valorização de teorias de design que exploram o subjetivo e valorizam o poder criativo no projeto. Não se quer com isso negar que os autores mencionados no Quadro 1 menosprezam a criatividade. Mas as metodologias mencionadas são engessadas valorizando mais os critérios das etapas.

Passada mais de três décadas da publicação do artigo de Holbrook e Hirschman (1982), o mundo do consumo vivencia experiências emocionais com o advento da internet e o desenvolvimento do mundo virtual, além do crescente marketing de serviços no próprio varejo de produtos manufaturados. O valor da marca motiva a propaganda de produtos a apresentar ao consumidor o quão feliz ele será ao adquirir tal produto. A Coca-Cola é um exemplo típico. A comunicação para consumo é Seja Feliz; Viva o Lado Coca-Cola da Vida; Abra a Felicidade são slogans de uma visão de consumo baseada no tripé natureza simbólica, hedônica e estética e são essas mensagens que a Coca-Cola transferiu para a moda conforme o Quadro 2 elaborado pela autora.

Quadro 2 – Site da Coca-cola coleção Inverno/2016



Fonte: Brito, 2016

A Coca-Cola é uma marca centenária com públicos de todas as idades, mas a subjetividade escolhida para representar a marca Coca-Cola transferida para moda é da juventude. Outros aspectos envolvendo a subjetividade da marca se faz presente como no editorial da Vogue Brasil de janeiro de 2016. A revista trouxe como tema *Aluminium Fever*. Tudo para promover a nova garrafa da marca, que agora é conceito de moda, conforme Foto 01.

Foto 1 – Uma das imagens do editorial da Vogue Brasil com foco na Coca-Cola



Fonte: Vogue Brasil Jan/2016

A Coca Cola Clothing foi criada em 2008. Não foi encontrado, até o fechamento deste trabalho, nada referente ao processo criativo na montagem da coleção, para comparar se é tão subjetivo quanto à proposta de comunicação repassada pelas imagens referente à moda existente no site da marca. Mas, entre os teóricos voltados para a montagem de coleção, na moda o processo ainda é sistêmico como o apresentado por Treptow (2007). O planejamento da coleção apresenta etapas fechadas a serem seguidas. Para quem tem experiência no mercado de confecção local, a urgência no volume de modelos novos por semana para a grande maioria das empresas, o método sistêmico passa a ser lei.

Romper o processo sistêmico na criação torna-se difícil para a indústria, há um momento mais fluído com as abordagens requeridas nos projetos. Vieira (2007) menciona a preocupação com os debates mais subjetivos e faz um mapeamento a partir da década de 1960 conforme Quadro 3.

Quadro 3 – Abordagem metodológica

AUTOR	ANO	ABORDAGEM METODOLÓGICA
ASSIMOW, M.	1963	Morfologia do Design
ARCHER, B.	1984	Processo Criativo
CROSS, N.	1989	Processo Criativo e Desenho
MORAES, E.; MONT'ALVÃO, C.	2000	Ergonomia
GOMES, L.	2001	Processo Criativo
MANZINI, E.; VEZZOLI, C.	2002	Design Sustentável
KINDLEIN JUNIOR, W et al.	2003	Ecodesign
GOMES FILHO, J.	2003	Ergonomia do Produto
MOZOTA, B.	2003	Gestão do Design
NORMAN, D.	2004	Design, Emoção e Usabilidade
DAMAZIO, V.	2005	Design e Emoção
ROSENFELD, H.	2006	Gestão do Desenvolvimento de Produtos Industriais
BEST, K.	2006	Gestão do Design
CELASCHI, F.; DESERTI, A.	2007	Design e Inovação
UTTERBACK, J.	2007	Inovação pelo Design
VERGANTI, R.	2008	Inovação pelo Design

Fonte: Vieira, 2007

O autor apresenta que quanto à abordagem, os teóricos do design conseguem acompanhar as complexidades em especial, a partir dos anos de 1980, mas faz uma análise da dificuldade da inserção de abordagens subjetivas no mundo urgente e mecânico da indústria. Mas o debate cada vez mais amplo direciona o olhar do designer para outras fontes de inspiração para apoio do processo criativo. Apenas àqueles, retomando uma citação já mencionada, “acreditam na criação que parte do nada” (CARVALHO e PIRAUÁ, 2010, p. 327), a realidade mostra, considerando o Quadro 3 que a cada momento, o devaneio faz parte do cotidiano projetual; que a crítica de Capra (1986), também já descrita, vem sendo ouvida, e que, o arcadismo refletido por Maffesoli (1996, 1998, 2009, 2010) no todo de sua obra literária deve ser respeitado. Partindo do que afirma Simmel (2008), a moda como um dos canais de convergência das complexidades sociais, sair da rigidez dos métodos e buscar no infinito das dobras do barroco, propostas projetuais para a moda, pode ser tendência!

2.2 Eterno mais que um instante: a renda renascença e o barroco

Os indícios históricos sobre o local da origem da renda confeccionada com linha e agulha é a Itália, quando mulheres cultas se inspiraram na renda de bilro e do crivo e conseguiram desenvolver uma nova técnica para a tecelagem da renda (PALLISER, 1865; MUSEO DEL MERLETTO, 2016). Palliser (1865) afirma que o conhecimento da fina arte com esses dois elementos foi levada para solo italiano pelos gregos refugiados dos conflitos no Baixo Império entre os séculos IV e V e mantida dentro dos conventos das freiras. A autora, baseada em pinturas do século XV de artistas renascentistas da cidade italiana de Ferrara, observa detalhe de renda na parte da roupa que daria origem aos rufos do século XVI e, estes, em sua maioria com detalhes de renda que passa a ser adereço de luxo nas roupas de reis e rainhas seguidas pelas cortes europeias.

Vários são os motivos que movem populações de lugares e levam consigo o seu saber-fazer. No Novo Mundo, colonizadores e povos trazidos, lamentavelmente, à força (africanos), introduziram nas colônias do além-mar a sua cultura, seja própria ou sob a influência de outros povos com intercâmbio secular entre os residentes do continente de origem. Dos trabalhos típicos às mulheres, como a renda, até a complexidade das corporações de ofícios ligadas às construções, os princípios estéticos foram trazidos, no caso do Brasil, pelos portugueses, mas, aos poucos, contornos artísticos específicos foram surgindo ao longo dos séculos, permitindo ao país construir as características próprias da sua identificação cultural fruto da miscigenação.

O processo de colonização define o surgimento de traço próprio. Duarte Coelho em 1534 não trouxe apenas sua família para assumir as terras da capitania de Pernambuco. O amigo do rei foi autorizado a trazer mestres artífices portugueses, mas aqui tiveram que contar com o apoio de pessoas simples, construtores comuns e autodidatas, africanos escravizados, ou mesmo em menor número, dos nativos da terra e não mais com a estrutura das corporações de ofícios típicas da Europa medieval e moderna (ZEBETTO e TORRES, 2012).

Vale salientar que no período em que Duarte Coelho chega para tomar posse da capitania, Portugal vive situações históricas importantes no campo amplo do movimento renascentista como a de ser um estado constituído há mais de um século (a formação do estado português é anterior ao renascimento); dividia a liderança e rincas nas navegações e do mercantilismo com a Espanha; tinha forte presença da igreja católica, mas o renascimento nas artes chega tardio em Portugal, alguns anos antes da saída do capitão donatário pernambucano da península ibérica, e, intensifica no solo luso na segunda metade do século XVI quando a Itália já consolidava o maneirismo e o barroco.

2.2.1 O barroco brasileiro: efervescência da dinâmica social

A perda da autonomia política de Portugal em fins do século XVI, a invasão holandesa no Nordeste da colônia brasileira, a quebra do monopólio na produção do açúcar, e em especial a contra reforma da igreja católica favorecem, junto a outros elementos históricos, para a chegada do barroco a Portugal. No Brasil, a interiorização da colônia com a descoberta do ouro nas regiões das Minas Gerais no final do século XVII promoveu, no século seguinte, novas expressões da arte brasileira no princípio barroco, com os apelos da expansão da fé cristã em meio à rudeza, e todo o tipo de violência entre as relações sociais do chamado Ciclo do Ouro nos sertões brasileiros.

A realidade agressiva orquestrada no solo da colônia com a presença da Igreja Católica, não era muito diferente da praticada pelos suplícios em solo europeu, como o descrito por Foucault (1999). A dor do corpo dos condenados e todas as emoções daqueles que suplicavam seus pecados em vida foram talhadas, esculpidas e pintadas na arte barroca de cada localidade. Ao dar forma às emoções humanas, com inspirações nas passagens bíblicas, cada artista expressou nas cenas raiva, dor, alegria, tristeza e, entre outros sentimentos, a liberdade do seu referencial de como pessoas comuns se comportam em suas emoções no cotidiano (WÖLFFLIN, 1989).

No caso do Brasil, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), tinha a dor no corpo provocada pela doença degenerativa em suas articulações. Suas obras têm as marcas do antes e do depois da doença, provas que os autores barrocos transferiam às suas produções seus sentimentos aos extremos. Sant'Anna (2000) ao relacionar os mestiços das Minas Gerais do século XVIII com sua arte peculiar, descreve a forma emotiva com as quais cada artista expressava sua arte nas referências das suas experiências pessoais.

Segundo Garchia e D'angelo (1999, p. 49), entende-se o barroco como um “gosto, um estilo, um modo de pensar característico do século XVII europeu, também difundidos na América Latina”. Caracterizado pela organicidade, movimento, não simetria e um grande jogo de luz/sombra, o barroco traz as distorções da forma, a dinâmica da mensagem sem o personagem centralizado e o exagero no ornamento, o que o contrasta com a perfeição buscada pelas obras renascentista e o neoclassicismo.

Será no século XIX que Wölfflin (1989) publica um ensaio e marca o início do barroco como categoria estilística ao quebrar a visão pejorativa construída pelos autores neoclássicos, ressaltando toda essa carga emotiva. Para o autor, as obras barrocas apresentam em seu conjunto apelos para ação, também, a emoção apaixonada do expectador.

O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Visa produzir a impressão do momento enquanto a Renascença age mais lenta e suavemente, mas de modo mais duradouro: é um mundo que gostaríamos de jamais deixar. O barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso, mas em breve nos abandona, deixando-nos uma espécie de náusea.

Ele não evoca a plenitude do ser, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado.

(WÖLFFIN, 1989, p. 47-48)

É essa percepção apaixonada da arte barroca, somada ao mito de Dioniso, que Maffesoli (1996; 1998; 2009; 2010) em seu corpo teórico sustenta a afirmação da natureza barroca nas sociedades pós-modernas e o Brasil, por ser de natureza barroca por excelência, como celeiro dessa pós-modernidade. Wölfflin (1989), Sant'Anna (2000), Maffesoli (1996; 1998; 2009; 2010) entre outros autores de diferentes épocas que tratam sobre o barroco, sustentam o quanto as emoções de uma dada sociedade norteiam as ações da vida cotidiana e como se impregnam nas materializações humanas. O purismo na estética, o rigor nos significados e o pensamento racional dos filósofos iluministas do neoclassicismo não cabem nas sociedades pós-modernas e, considerando Maffesoli (1996; 1998; 2009; 2010), nunca se adequaram nas estruturas estéticas e sociais do Brasil, e para a realidade local, ao agreste pernambucano.

Entre os estudiosos do barroco Deleuze (1991) apoia-se num filósofo moderno, Leibniz, ao apresentar o corpo filosófico do barroco. Baseia-se nos princípios do pensamento leibniziano sobre a mònada. A ideia de mònada está ligada à metafísica. A palavra, oriunda do pensamento neoplatônico significa uno. É a essência das coisas, a alma, a substância simples e primeira que não é alterada por nada externo, o átomo, com a capacidade de reproduzir e dar formas (LEIBINIZ, 1987).

Deleuze (1991), apropriando-se da monadologia, inicia sua obra sobre a função do barroco como traço ao infinito por meio de suas dobras, expressão física da ideia de infinito. Para o autor, não há como definir algo que remete ao infinito e ao mesmo tempo não temporal quando ele busca a definição do barroco. Mas a proposta barroca tem um critério que é a organicidade, peculiar a cada região. Para ilustrar o pensamento do autor, é possível compreender ao analisar o barroco brasileiro. Entre as igrejas católicas da ordem de São Bento, a do Rio de Janeiro tem peculiaridades em relação à igreja da cidade de Olinda, assim como as igrejas de Ouro Preto tem as suas identificações. Todas barrocas, mas como afirma Deleuze (1991, p. 70), não referente às igrejas beneditinas brasileiras, mas com outras citações possíveis a serem contextualizadas, “são idênticos em estado puro, cada um dos quais incluindo a si próprio e somente a si próprio, podendo ser idêntico somente a si”. Mas para o

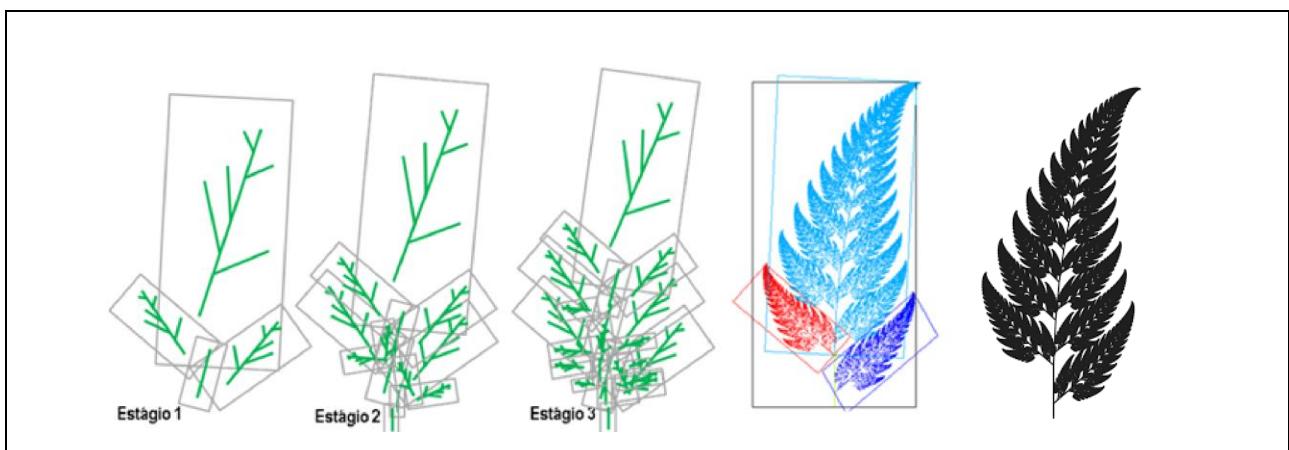
autor, a questão em ser “idêntica em si”, só pode ser para a “forma capaz de ser pensada como infinita por si” (DELEUZE, 1991, p. 71).

Leibiniz, além de filósofo, também foi um importante matemático do século XVII, inventor do cálculo diferencial com os estudos matemáticos sobre curvas, frações e a variação ao infinito. Com isso, as formas orgânicas estão presentes em seus estudos. Deleuze (1991) também recorre a esse princípio mostrando o quanto o barroco é matemático através do cálculo leibiniziano, fluido por natureza e sobre os fractais no campo da geometria.

Mesmo Leibiniz aperfeiçoando a calculadora para operações mais complexas (a invenção de Pascal apenas fazia operações de adição e subtração), não conseguiu materializar o fractal a partir de suas equações, mas explorou sua concepção. Deleuze (1991), também agrupa o conceito à estrutura barroca. Com a diferença em ser hoje a geometria fractal reconhecida pela matemática através dos estudos computadorizados de Mandelbrot e uma série de outros matemáticos como Koch, citado pelo autor.

Barbosa (2005) e Janos (2008) apresentam o fractal sendo uma unidade em que sua forma é a mesma do todo. Não se enquadram na geometria euclidiana, mas compõem uma imensa variedade de fractais presentes na natureza. Um exemplo clássico é a samambaia. Sua menor unidade tem a forma da folha. Segundo Bilote (2005), a samambaia de Barnsley é o exemplo mais simples e enquadra-se na geometria fractal no Teorema de Colagem conforme Quadro 4.

Quadro 4 – Samambaia de Barnsley



Fonte: Nascimento, 2005

É importante ressaltar que Deleuze (1991) pelas dobras da alma busca o ponto singular do barroco. A curva obtida no fractal, mesmo que seja a partir de uma reta é o que o autor chama de inflexão. Cita as variações infinitas de Koch sobre os arredondamentos dos ângulos como prova da

organicidade da natureza pelas dobras do barroco. Essa inflexão é também o elemento genético que permite a reprodução das formas. A ligação metafísica é porque o autor pretende, como afirma Garchia e D'Angelo (1999, p.51), propor, além da estética, apresentar o barroco “como chave interpretativa de expressões artísticas contemporâneas e como paradigma de pensamento”.

Oliveira (1999) condensa as ideias de vários autores sobre o barroco e a pós-modernidade (alguns citados neste trabalho) a partir das dobras e redobras de Deleuze (1991) e do fractal, e faz um paralelo muito próximo do pensamento maffesoliano sobre as sociedades barrocas:

Essa visão de que vivemos numa recriação do Barroco pode ser inquietante, mas nos remete a uma série de questionamentos interessantes: o fato de estarmos, todos os dias, nos dividindo em um extenso rol de fragmentos, dentro dos quais quase sempre utilizamos diferentes máscaras, aumentando cada vez mais a multiplicidade que essa fragmentação acarreta não seria uma característica intrínseca ao Barroco? Mais ainda: essa busca constante pelo devir que todos vivenciam diuturnamente, carregada de tensões entre carne e espírito, desejo e quietude, não é também um aspecto que estava presente no Barroco? A constatação científica de que a estrutura microfísica e até mesmo atômica dos elementos, com os fractais, teria uma configuração muito aproximada às *mônadas* de Leibniz, sempre se dobrando e redobrando sobre si mesmas, não nos remete ao ideário Barroco? Por fim, a falta de certezas absolutas, característica maior de nossa época, não seria o principal elemento a nos aproximar do mundo Barroco? (OLIVEIRA, 1999, p. 164)

É interessante observar que o momento de lançamento dos textos de Wölfflin (1989) é em 1888, período em que o mundo já vivia a pleno vapor a revolução industrial, mas ainda não havia experimentado a dinâmica do século XX e, hoje, com a revolução tecnológica, é possível fazer um paralelo do barroco do século XVII com a sociedade contemporânea pós-moderna. É permitido afirmar o quanto intenso o barroco é enquanto movimento das várias áreas das ciências sociais e exatas. São dessas bases cotidianas e populares que o erudito se constrói, como afirma Maffesoli (2010) e também Connor (2004). Para este último, a pós-modernidade alterou o conceito das coisas que podem ser denominadas clássicas. Exemplifica na música quando cita o caso do rock, tipo de música popular, oriunda de guetos negros e pobres dos Estados Unidos, mas que é aceito o termo clássico, e não o termo erudito, para um grupo de canções, dentro de certos critérios, criados pela industrial cultural.

Sobre a estética barroca, Deleuze (1991) formula seis características básicas e são:

- A dobra: curvaturas e inflexões,
- O interior e o exterior: articulação de espaços,
- O alto e o baixo: tensão entre os planos de sinestesia,
- A desdobra: dissipação da dobra ou respiro sinestésico,
- As texturas: resistência dos materiais

- Paradigma: modelo da dobra.

As obras do pintor contemporâneo Simon Hantü são inspiração para Deleuze (1991) fazer a ligação da filosofia de Leibniz com as seis características do barroco. Nesta monografia, estas características serão melhores descritas no capítulo da Metodologia, por servir de técnica na configuração projetual de superfície para renda tipo renascença.

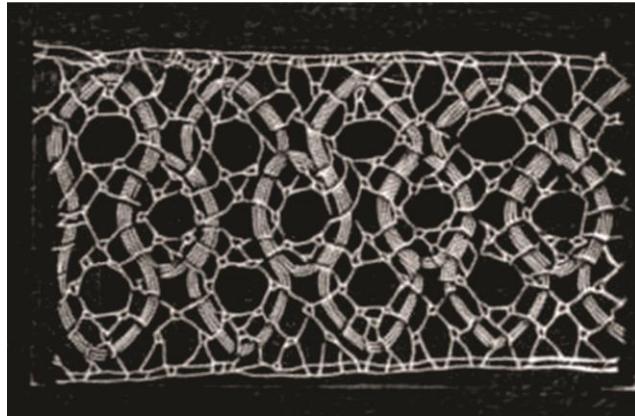
2.2.2 A mônada e a reprodução nas formas da renda

O trabalho feito com fio e agulha e ainda, como parte das tarefas femininas, é antiga e não apenas destinado às mulheres da plebe, mas às damas da corte, princesas e rainhas (PALLISER, 1865 e MUSEO DEL MERLETO, 2016). Dos tapetes persas passando pelos poemas homéricos, a antiguidade é comprovada. O desenvolvimento de novas técnicas no manuseio do fio permitiu o surgimento de uma gama de ofícios que compõem o universo dos tecidos, bordados, rendas, entre outros tipos de artefatos artesanais e muitos, possíveis a serem construídos em escala industrial. Mas, o feito a mão possui um valor intrínseco, muitas vezes sufocado pela própria dinâmica do social que o despreza em certos períodos, mas o valor subjetivo, sempre permanece.

Na história da renda, conforme apresenta Palliser (1865), o social está intrínseco ao seu desenvolvimento. A autora faz uma minuciosa pesquisa histórica sobre a renda e a registra em um livro repleto de notas, muitas delas possíveis em serem encontradas na internet como as obras de artes com as quais exemplifica em seus textos. A evolução da renda entre o século XV ao XVIII é marcada para atender à estética de um reinado ou país o qual influencia outro grupo. Segundo a autora, reis e rainhas encantaram-se com a beleza da fina arte produzida com linha e agulha e introduziram da indumentária pessoal até os mantos dos santos e altares nos eventos sacros com a presença da monarquia (nesse período política e religião se misturavam), além de criar núcleos de produção. Quando um tipo de renda era produzido pela população e incorporado ao vestuário da plebe, esta era abandonada pela aristocracia, comportamento social comum verificado na história da moda e mencionado anteriormente a partir do pensamento de Georg Simmel (2008).

Itália, França, Bélgica (Flandres), Áustria, Rússia, Grécia, Espanha, Portugal, Alemanha e Inglaterra são países citados por Palliser (1865) como áreas que desenvolveram tipos de renda de agulha. Ao mencionar Portugal, a autora cita o Brasil, e apresenta a colônia como fabricante de um tipo de renda própria, porém grosseira para os padrões estéticos do século XVIII conforme a Foto 2.

Foto 2: Tipo de renda desenvolvida pelo Brasil presente na Europa no século XVIII



Fonte: Palliser (1865, p. 93)

A autora ressalta que no Brasil a renda possuía um cordão e entre os seus arranjos, a linha era traçada na construção da renda, diferentemente do tipo aceita pelo mercado europeu, feita em linha (seda, algodão, linho e mesmo fio de ouro e prata) apoiada em gabarito. Segundo o site do Museu de Burano, o espaço é dedicado ao registro da produção da renda a partir do século XV. O surgimento desse tipo de renda está entre as mulheres aristocratas cultas da ilha de Burano, pertencente a Veneza, que tiraram do bilro e do crivo² a inspiração em fazer a renda com apenas linha e agulha.

Mantiveram a almofada e o gabarito, mas sem os alfinetes e o suporte de madeira (bilro) substituído pela agulha. Passaram a criar os pontos no traçar da linha montando estruturas rebuscadas (serão estas estruturas que as francesas irão simplificar). Entre as estruturas rendadas reproduziam o ponto do crivo, tipo de trabalho feito no tecido de linho juntamente com os pontos obtidos pelo bilro. A renda era aplicada em lençóis e fronhas. Por meio da prensa mecânica, os desenhos, chamados de padrões, eram reproduzidos e organizados em livros e vendidos para a alta aristocracia europeia, que até início do século XVI, a renda era atividade exclusiva das mulheres aristocratas, inclusive princesas e rainhas (MUSEO DEL MERLLETO, 2016).

Segundo Dillmont (1886), a renda produzida em Veneza, que irá se redobrar na renda tipo renascença, era extremamente rebuscada conforme Foto 3. As francesas simplificaram o processo conforme Foto 4, substituindo os contornos que dão a forma do arabesco pelo lace, e gerou a renda do tipo renascença no século XVII.

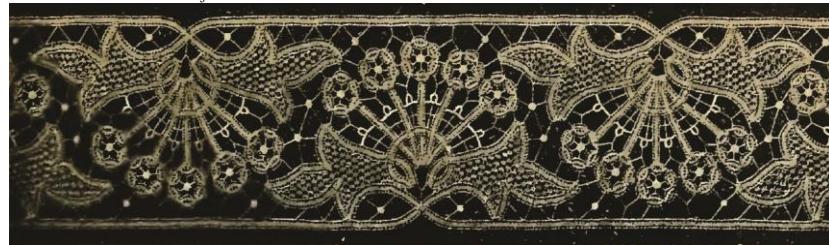
² Não foi encontrada imagens da renda de bilro e do crivo do século XV para ilustrar as informações do Museo del Merlletto. Considerando o processo transformador da renda e dos pontos, qualquer imagem mesmo do século XVII, da renda de bilro e do crivo seria duvidoso aponta-las como inspiradoras para o surgimento da renda na arte da linha e agulha. Para isso, faz-se necessária uma pesquisa histórica na busca de artefato

Foto 3: Renda de agulha da ilha de Burano do século XVI



Fonte: <http://museomerletto.visitmuve.it/en/catalogo-opere/>, 2016

Foto 4: Renda com intervenção francesa entre os séculos XVII e XVIII denominada renascença



Fonte: Dillmont, 1886, p. 3

A aceitação e introdução desse tipo de renda (Figura 3) no vestuário fizeram a técnica sair das mãos das mulheres aristocratas venezianas e adentrarem nos conventos e outros núcleos femininos, até chegar à população mais pobre tornando-se fonte de renda à ilha e à Veneza. Há registro de sua produção em conventos no final do século XVI.

A proposta em simplificar a renda veneziana pelos franceses aconteceu no século XVII (Foto 4). É justamente o resultado dessas redobras da renda veneziana que a França passa a chamar de renascença em alusão ao movimento renascentista surgido na Itália. As mulheres italianas basearam-se no bilro e no crivo para criar a renda e, as francesas, criaram o lace e somaram o ponto *ajour* e assim surgir a renda renascença que se conhece hoje (DILLMONT, 1886).

Dillmont (1886, p. 4-5) é quem registra esta história e desenvolve um livro, via indústria a qual trabalhou por certo tempo (D.M.C.) para divulgar desenhos (padrões) e composição da renda renascença no século XIX:

No século XVII se começa a imitar na França o ponto de Veneza, mas simplificando-o, para chegar a um trabalho mais fácil. Começa de inicio por substituir as partes apertadas da renda por lacets na bobina e por lacets tissados e fazer a mão somente os pontos de renda e as flanges. As obras obtidas por este processo não tinham o requinte do ponto de Veneza, elas foram, no entanto, favoravelmente recebidas e foram chamadas de "renda Renascença". No entanto, no século XVIII, este tipo de trabalho foi perdendo pouco a pouco a sua importância, enquanto que delicadas rendas feitas na agulha com fundo de rede faziam sua aparição na França e na Bélgica. Estas novas rendas conquistaram rapidamente a atenção do público e a renda Renascença foi por muito tempo negligenciada.

Foi em meados do século XIX que a vemos renascer como novidade inglesa sob o nome de "point lace". Ela tem, desde então, não só reganhado o terreno perdido, mas tornou-se um

dos bordados mais repandidos e estimados, graças à grande variedade de lacets de todos os tipos que estão agora no comércio e que permitem variar infinitamente os motivos da “renda Renascença”.³

A estrutura que se vê na renda veneziana da Foto 3, era toda feita na agulha durante a confecção da renda. Os franceses inovaram criando o lace com o objetivo em simplificar. Consequentemente, um novo tipo de renda surge e os franceses a denomina renascença. Uma referência ao movimento renascentista e a renda ter surgido neste período em Veneza e ser a Itália, o berço de ambos.

O que Dillmont (1886) cita sobre o surgimento de um novo trabalho na Bélgica e França também é mencionado por Palliser (1865). A renda delicada (o filô também era tecido à mão) surgida entre os séculos XVI e XVII na região dos países baixos sempre foi preferida na vestimenta da corte e não apenas francesa. Rendas e bordados despertaram outros reinos e estão presentes nos quadros que retratam a realeza nesta época como no Quadro 5 e Desenho 1, ambas retratam Ana da Áustria que entra na história por se tornar rainha de França e mãe do monarca Luiz XIV.

Quadro 5: Ana da Áustria em 1604, infanta de Espanha e Portugal, aos três anos de idade



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juan_Pantoja_de_la_Cruz_004.jpg, 2016

³ A tradução do original foi realizada pelo orientador desta monografia, Dr. Mario Carvalho e o texto em francês traduzido foi: *Au XVII e siècle on commence à imiter en France le point de Venise, mais en le simplifiant, afin d'arriver à un travail plus facile. On essaya d'abord de remplacer les parties serrées de la dentelle par des lacets aux fuseaux et par des lacets tissés et de ne faire à la main que les points de dentelles et les brides. Les ouvrages obtenus par ce procédé n'avaient pas la finesse du vrai point de Venise, ils furent néanmoins favorablement accueillis et prirent le nom de “dentelles Renaissance”. Cependant, au xvme siècle, ce genre d'ouvrage perdit peu à peu de son importance, tandis que de délicates dentelles à l'aiguille avec fond de réseau faisaient leur apparition en France et en Belgique. Ces nouvelles dentelles eurent vite la faveur du public et la dentelle Renaissance fut longtemps délaissée.*
Ce n'est qu'au milieu du xixe siècle qu'on la voit renaître comme nouveauté anglaise sous le nom de « point lace ». Elle a, depuis, non seulement regagné le terrain perdu, mais elle est devenue un des ouvrages de dames les plus répandus et les plus estimés, grâce à la grande variété de lacets de tous genres qui se trouvent aujourd'hui dans le commerce et qui permettent de varier à l'infini les motifs des “dentelles Renaissance”.

Desenho 1: Detalhe do punho da manga do vestido da Ana da Áustria como rainha de França



Fonte: Palliser (1865, p. 136)

Rufos, punhos e bainhas de calças são áreas da vestimenta com presença constante com o uso da renda durante várias décadas e atravessando séculos. O trabalho da renda é demorado e, consequentemente, a peça torna-se cara sempre feita por encomenda e com rígido padrão de qualidade conforme Foto 5, inclusive as tecidas com fios de ouro e prata. Mas, para atender a demanda em escala comercial crescente, o fino ofício da linha e agulha passa a ser solicitado entre as mulheres simples.

Foto 5: Renda tipo crivo de 1720 produzida em Bruxelas



Fonte: Mallalieu, 1999, p. 190

Sua importância comercial verifica-se com a decisão do rei Luiz XIV na criação de núcleos de produção da renda de vários tipos em território francês para consumo interno e de exportação reunindo mulheres plebeias em galpões para a fabricação (PALLISER, 1865 e SILVA, 2013).

Existe um fator importante sobre a renda: sua composição estética é barroca, visível nas Fotos 2, 3, 4 e 5, Quadro 4 e Desenho 1. Segundo Deleuze (1991) isso facilita toda intervenção e o surgimento de identidades a partir dela. É fato que a renda de modo geral aceita modificações e novas criações sobre ela gerando identificação do local onde esta intervenção ocorreu. Dillmont (1886), Mallalieu (1999), Museo del Merleto (2016) e Silva (2013) afirmam que no momento em que a renda passa a ser produzida em escala comercial e o ofício é estendido para a população, a intervenção das rendeiras é inevitável. Se na Europa do século XVII, quando os padrões (desenhos) eram exigidos a serem seguidos de forma rígida para obter valor comercial, as mulheres passaram a intervir na renda e deram origem a novas formas, aqui no Brasil, por sua natureza barroca (MAFFESOLI, 1996), não é diferente. Ou seja, a renda tem sua mônada, a alma. Dobra-se e nas intervenções redobra-se em novos arranjos como expressões sociais da proxemias, mas mantêm a essência em ser renda.

2.2.3 As dobras e redobras da renascença no Agreste pernambucano

As levas de colonos europeus a partir do século XVI às Américas trazem consigo as mulheres com suas atividades artesanais exclusivamente femininas e se interiorizam pelos sertões. A renda de bilro, o crivo e o bordado foram os ofícios interiorizados no Brasil. Não havia em território colonial uma aristocracia, mas a necessidade da casa grande em manter-se decorada e a senhora e suas filhas prendadas na costura, renda e, principalmente, bordados.

O processo de interiorização do Nordeste brasileiro, em especial Pernambuco, começa no século XVII com a proibição na criação de gado em terras de solo massapé, apropriadas para plantio da cana de açúcar, e intensifica-se no século XVIII conforme relata Furtado (2009). Quanto mais a população se organiza em vilas e cidades nos interiores das capitâncias, formavam-se também as classes sociais em duas: o coronelismo fundiário e uma massa de trabalhadores meeiros, já que para a criação do gado, ficava difícil ter o homem escravizado (FURTADO, 2009). O início da interiorização também atraiu cada vez mais missões católicas, entre elas as compostas por freiras e num período em que a produção de vários tipos de rendas era realizada pelas mulheres simples na Europa. Os conventos que mantinham escolas femininas tiveram uma importância fundamental no repasse das técnicas da produção e comercialização dos trabalhos manuais e em especial, a renda renascença no Nordeste brasileiro.

Para a educação feminina, o já estado brasileiro no ano de 1827, estabelece as bases educacionais pelo decreto-lei imperial:

Art. 12. As Mestras, além do declarado no Art. 6º, com exclusão das noções de geometria e limitado à instrução de aritmética só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica; e serão nomeadas pelos Presidentes em Conselho, aquelas mulheres, que sendo brasileiras e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimento nos exames feitos na forma do Art. 7º (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2015)

O ensino das atividades artesanais para as mulheres fazia parte dos currículos nas escolas e internatos femininos. No século XIX o país passa a receber diversas ordens de freiras com o intuito em romanizar pelos princípios da igreja Católica (reacionária e avessa à modernização ocorrida com as revoluções liberais em toda Europa) as jovens aristocratas e ricas (SILVA, 2013), já que com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, os títulos de barão até conde começam a ser ofertados entre os nascidos no Brasil.

No levantamento histórico feito por Silva (2013) sobre a renda renascença em Pernambuco, e por Nascimento e Barros (2011) sobre a educação dos órfãos, todos mencionam o Colégio das Órfãs que acolhia meninas pobres e desvalidas e funcionava no antigo convento das Carmelitas em Olinda a partir de 1847 sendo a fundação de 1835, mas apenas para o sexo masculino.

A escola feminina era dirigida pelas freiras Vicentinas, ordem francesa criada em 1633 e a primeira em que as freiras saíram da clausura com o objetivo em atender aos pobres incluindo o acolhimento e educação. Esta escola no século XIX apresentava uma contabilidade equilibrada, em relação aos demais internatos mantido pela Igreja Católica, e o motivo alegado foi a comercialização das peças de renda renascença feitas pelas alunas pobres para custear os estudos e que eram produzidas sob encomenda às senhoras ricas da capital (SILVA, 2013).

Dillmont (1886) ressalta sobre a retomada pelo gosto da renascença no século XIX, mas lembra, assim como Mallalieu (1999) que ela nunca foi abandonada pelas freiras dentro dos conventos. O fato do ofício nunca ter sido abandonado nos interiores dos conventos; a renda renascença ter voltado ao gosto francês no século XIX; no mesmo período as freiras francesas chegam à Olinda por uma ordem católica que tem por missão ajudar na educação de meninas e jovem pobres, deduz-se que foram elas, as freiras vicentinas, as responsáveis pela transmissão do saber desse tipo de renda, pelo menos, em Pernambuco.

Segundo Nascimento (2006) as meninas órfãs precisavam aprender os ofícios domésticos para depois serem encaminhadas a matrimônios com jovens na mesma condição social, ou às casas de famílias abastadas onde eram aceitas para os afazeres domésticos e quando negras, corriqueiramente escravizadas, sem a intervenção do estado, ou simplesmente expulsas do educandário quando atingiam a idade de 20 anos. A escola também aceitava meninas que não eram

órfãs, chamadas pensionistas de sete aos quinze anos, que também aprendiam o ofício, mas não na obrigatoriedade da produção para vendas.

Mas a interiorização de fato da renda renascença em Pernambuco acontece na década de 1930, segundo relatos da população das cidades de Poção e Pesqueira e registrados por Silva (2013). A história consiste na figura de Maria Pastora, da cidade de Poção que consegue ser aceita pelo Colégio de Santa Tereza em Olinda, ainda mantido pelas freiras vicentinas e voltado para a educação feminina, mas como todas as meninas pobres do internato ela aprende a fazer renda renascença. Quando retorna à cidade de Poção em 1934 para acompanhar a mãe convalescente leva uma encomenda e ensina a amiga Elza Medeiros. Maria Pastora retorna para o educandário e Elza ao observar o potencial comercial da renda funda a primeira escola em Poção de rendeiras com 20 alunas. A partir daí o ofício passa a ser popularizado.

A cidade de Poção está na fronteira de Pernambuco com a Paraíba e faz limites com a cidade de São João do Tigre, esta é uma das que compõe a região chamada Cariri Paraibano composta por 17 municípios, área em que obteve em 2013 o certificado de Procedência Geográfica da Renascença junto ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI). A questão não é reivindicar o certificado sobre a origem. O breve resumo sobre o desenvolvimento da renda no mundo neste trabalho mostra o quanto cada localidade pode contribuir ao seu redobramento barroco, mas em relação ao ponto pujante de comercialização, a feira de Poção criada em 1872 no pátio em frente da Igreja (SILVA, 2013) era onde, até meados dos anos 2000, concentrava a comercialização nos dias de sábado. Não há registro que Elza Medeiros voltou ao Cariri Paraibano, região de nascimento, para ensinar renascença, mas considerando o fluxo de pessoas da região da Paraíba nos dias de feira de Poção, a renda renascença não passou despercebida.

Hoje, a feira da renascença como era chamada, não existe mais em Poção. Porém há várias lojas na cidade abertas todos os dias da semana e no sábado em horário comercial com a venda permanente de peças de renascença. Pesqueira, cidade pernambucana vizinha a Poção possui fábricas com artigo de cama, mesa e banho, além do vestuário em renascença. Peças confeccionadas com esse tipo de renda ou com sua aplicação são também facilmente encontradas na feira de artesanato de Caruaru.

Quanto à produção da renda, o hábito em fazê-la nas calçadas é desde o início como narra as rendeiras antigas entrevistadas por Silva (2013), mas isso é uma característica das mulheres pobres. Mulheres em condição mediana à rica possuíam uma área reservada na casa para suas atividades manuais. Ainda na década de 1930, Pesqueira já possuía uma classe industrial abastada. Somada às

famílias ligadas à política passaram a se diferenciar nas construções das casas, e, as mulheres, com aplicações de renda renascença em suas roupas.

Mesmo com a técnica no domínio de mulheres pobres, o material para confeccionar a renda não era barato e o tempo em tecer uma peça era sempre dedicado para a venda e a soma revertida nos custeiros para a manutenção da família. Assim como na Europa, o uso da renda feita à mão na indumentária passa a ser uma questão de status e diferencial social.

Maia (1980) apud Silva (2013) em entrevista com uma das rendeiras antigas que teve contato com a escola de Elza Medeiros, narra que todas que aprendiam a rendar não podiam contar a ninguém o que estava aprendendo. Todas estudavam de graça, mas ninguém ficava com o que fazia, o que se deduziu mais tarde que a escola funcionou como um ateliê e a produção vendida por Elza Medeiros.

Dois outros fatos interessantes no trabalho de Maia (1980) apud Silva (2013) foi a presença do estilista Dener Pamplona em Recife nos anos de 1950 e seu encanto com a renascença nas roupas das mulheres ricas do interior do estado denominando-as de mulheres-luxo. A partir deste encontro, o estilista sugeriu tingir a renda (sempre era usada na cor branca) e as utilizou em alguns dos seus modelos. Pamplona é apontado por Palomino (2002) como o primeiro estilista brasileiro. Maia (1980) apud Silva (2013) afirma ser o estilista o primeiro a difundir no Brasil a renda renascença colorida e seu potencial na moda de luxo.

Vale fazer aqui uma relação sobre a percepção da renda renascença do século XVIII, abandonada por ser considerada grosseira em comparação às rendas produzidas por outras técnicas de linha e agulha e sua nova percepção no século XX, em especial no Brasil, sobre a renda renascença como status, diferencial social e artigo de luxo. As rendas feitas à mão, tão desejadas e valorizadas antes da era industrial, é um dos artigos a serem reproduzidas em larga escala desde 1808/1809 quando foi patenteado as máquinas de Heathcoat produzindo o filó, superior em comparação ao feito à mão. Mallalieu (1999) pontua o surgimento de máquinas ao longo do século XIX na produção da renda e seu impacto na economia de alguns lugares que produziam a renda artesanalmente e a alteração do comportamento. No século XXI, quando industrialização não é mais a palavra e sim, tecnologia, a renda renascença volta a ser valorizada por não ter sido industrializada, o que prova o valor intrínseco do feito à mão. Hoje, ocupa cada vez mais lugar de destaque nas passarelas da moda brasileira.

O outro ponto de destaque na pesquisa de Maia (1980) apud Silva (2013) e também reafirmada por Silva (2013) é que nos anos de 1950, quando as “encomendadeiras”, assim chamadas

as mulheres que encomendavam as rendas deixaram de pedir peças, as mestras que dominavam o desenvolvimento do padrão ou risco como hoje é chamado o desenho entre as rendeiras do Agreste, passaram a dominar a comercialização.

A rendeira sempre teve uma remuneração baixa para um produto vendido para a consumidora final com valor alto. Historicamente liga-se ao fato em ser uma atividade complementar à receita da família e feita por mulheres, o que também reduz seu valor na sociedade machista. Mesmo com a presença da “atravessadora” (geralmente uma mulher oriunda de uma área rural e que retorna ao local levando trabalho da renda) há outros fatores que também são considerados por Maia (1980) apud Silva (2013) e confirmados por Silva (2013) 30 anos após a pesquisa base (MAIA, 1980 apud SILVA, 2013) sobre as questões da remuneração da rendeira.

A cidade de Pesqueira, fronteira com Poção, passou a ser industrial em 1930 como já citado. Dentro das atividades econômicas, trabalhar nas fábricas (que empregavam também mulheres) era o almejado, mas não havia vagas para toda a população. A atividade de empregada doméstica era requisitada, porém, mesmo no século XXI com as conquistas trabalhistas, a atividade tem baixíssima remuneração em grande parte do interior do estado. Segundo Silva (2013) todas as rendeiras entrevistadas preferem fazer a renda por um preço baixo a se submeterem a venderem os serviços domésticos. Mesmo ganhando pouco, podiam estar em casa cuidando dos afazeres domésticos e dos próprios filhos.

Quanto às mestras que dominam a arte do desenho da renda, se estas possuem os canais de vendas, dominam o mercado. Hoje, a estilista Martha Medeiros domina um ponto a mais: a arte em cortar a renda e modelar em peças do vestuário feminino conforme Foto 6.

Foto 6: Peças da estilista Martha Medeiros modeladas a partir do corte da renda para coleção 2014



Fonte: Madre Santa, 2016

Vários estilistas brasileiros utilizam a renda renascença em suas coleções ou fazem dela o seu carro chefe como é o caso da Martha Medeiro e da Fátima Rendas, esta última localizada em Recife. As rendeiras da região Agreste de Pernambuco e do Cariri paraibano são contratadas seja para “render um pano” como elas chamam uma peça de 1m10 x por 0,90cm (mínimo) com o desenho que compram das mestras ou fazem a renda em peças desenhadas pelas estilistas.

Segundo a presidente da Associação das Rendeiras de Poção, Socorro Germino, uma das poucas mestras no desenho da renda na região e que vende, via Associação, muitos desenhos para as rendeiras do Cariri, em uma das conversas informais com a autora desta monografia, Germino afirma que as rendeiras gostam de fazer renda para Martha (Medeiros) e Fátima (Rendas) devido à remuneração, praticamente o dobro do que a indústria local paga.

Quanto ao risco, como as rendeiras locais chamam o desenho, a forma de criação são modificações combinadas do que já existem de maneira em que o lace seja colocado continuamente. Segundo as rendeiras, sem cortar o lace é um trabalho a menos, e para quem vive de produção de um trabalho demorado, tempo é dinheiro. Algumas formas são mantidas desde os antigos padrões criados pelas italianas do século XV, mas com traços próprios, característica típica do barroco que em cada localidade, os artistas, e neste caso, as mestras do risco da renda renascença do nordeste brasileiro encontraram sua forma de expressão a partir dos seus referenciais cotidianos. Os detalhes do cotidiano e das experiências mais detalhadas dessas rendeiras não entram no foco desse trabalho. Para isso, exige uma pesquisa específica.

2.3 Design de Superfície da renda: padrão, risco, desenho

Desenho é uma das expressões humanas presente nas mais diversas culturas. Este tipo de linguagem inicia-se a partir da infância do ser humano e da própria humanidade e, para alguns, o desenho torna-se elemento fundamental da sua existência. Não se quer, com isso, afirmar um processo evolucionista ao desenho, mas compreender que cada sociedade tem no desenho um recurso de expressão. As pinturas rupestres, as reproduções exatas das formas no período classicistas, as expressões subjetivas e abstratas da arte pós-moderna, um manual de como montar ou usar um produto, o desenho é aplicado para uma gama de situações com variadas funções na sociedade. Por isso, a compreensão sobre seu significado vai além da arte. Derdyk (1989, p. 46), num esforço em buscar um conceito sobre desenho, afirma:

Apesar de sua natureza transitória, o desenho, uma língua tão antiga e tão permanente, atravessa a história, atravessa todas as fronteiras geográficas e temporais, escapando da polêmica entre o que é novo e o que é velho. Fonte original de criação e invenção de toda sorte, o desenho é exercício de inteligência humana.

Para o designer, o desenho tem várias fases. Expressa uma ideia no momento criativo ou, para o designer gráfico e de superfície, pode ser o resultado final do seu projeto. O recurso para composição pode ser um material simples como lápis e papel, ou o mais sofisticado dos programas gráficos, porém vários aspectos o envolvem. Nas áreas profissionais em que o desenho compõe parte essencial da atividade, há uma preocupação em dissecar, em sentido figurado, sua anatomia. Daí, diferir em seus elementos e fundamentos.

Dondis (2007, p. 31) ressalta que a interpretação do significado do desenho “depende da resposta do espectador, que também modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos”. Para percepção e comunicação visual do desenho, a autora divide-o em elementos visuais: linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento. Lupton e Phillips (2008) tratam sobre os fundamentos gráficos do design, não apenas do ponto de vista do desenho, mas de toda expressão visual, como a fotografia, porém abordam elementos específicos do desenho, como ponto, linha e plano sendo um dos fundamentos descritos. Na pesquisa realizada entre os desenhos para renda, este fundamento é o que compõe os chamados padrões ou riscos, porém, a linha é o elemento preponderante.

Para Wong (1998, p. 41), “desenho é um processo de criação visual que tem um propósito”. A renda não é composta de forma aleatória. Sua tecelagem segue um desenho ou gabarito. Isso inclui todos os tipos e em todas as épocas. Para atender à necessidade da rendeira, o desenho obedece a uma forma em ser seguida, mas a própria rendeira pode fazer sua interpretação e altera-lo, no caso, as chamadas rendeiras mestras.

Na Europa, a base para a composição da renda é denominada de padrão. Durante o século XVI os padrões mais apreciados eram os italianos. As primeiras rendas de agulha e linha no século XV seguiam uma lógica geométrica, que, segundo Palliser (1865), há influência gótica. O livro mais antigo com publicações de padrões encontrado pela autora data de 1527 da cidade alemã de Colônia.

Em fins do século XVI, Isabella Cattani Parasole publica em 1597 o livro **Estudo para Senhoras Nobres e Virtuosas** com seleções de padrões para rendas desenhadas por ela, porém, nas publicações, ela substitui o nome Isabella por Elisabetta que, segundo Palliser (1865), por ser a autora mulher, o recomendado à época era substituir o próprio nome por de uma rainha. Em 1616 publica outro livro, e além dos padrões, o conteúdo também trata sobre técnicas de bordados. Parasole era

xilograva e tinha paixão por flores e as retratava nos padrões para renda (PALLISER, 1865). A xilograva explora as formas orgânicas conforme Desenho 2, tornando a renda uma das expressões extremamente barroca, mesmo que para a época (e durante todos esses séculos) a renda, por ser uma atividade feita por mulheres, nunca foi considerada arte (MALLALIEU, 1999 e SILVA, 2013).

Desenho 2 – Padrão desenvolvido por Parasole publicado em 1616



Fonte: Parasole (1891, p. 4)

Parasole (1891) em seus desenhos bidimensionais explora a organicidade em blocos divididos por linhas. Figuras de pássaros e animais que compunham brasões também foram incluídas. Quanto aos desenhos da renda do tipo renascença desenvolvida na França, os registros mais antigos encontrados são os de Dillmont (1886) conforme Desenho 3 e Foto 7.

Desenho 3 – Padrão francês para renda renascença no século XIX



Fonte: Dillmont, 1886, anexo VIII

Foto 7 – Renda renascença francesa confeccionada a partir do padrão do Desenho 3

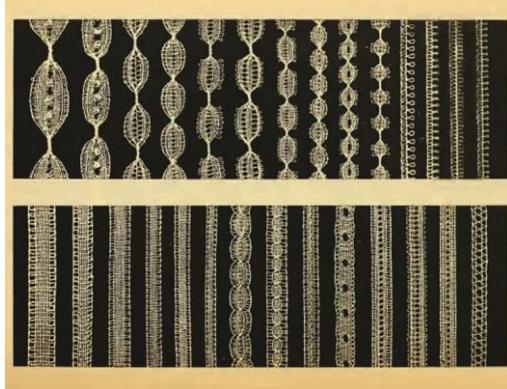


Fonte: Dillmont, 1886, p. 61

As formas orgânicas, em especial os florais, estão presentes nos padrões para renda do tipo renascença no século XIX. Dillmont (1886) seleciona uma série de desenhos reunindo-os em um

anexo no final do seu livro. Há detalhes de como construir os pontos e fixar os diversos laces existentes na época conforme Foto 8.

Foto 8: Tipos de laces disponíveis na França no século XIX



Fonte: Dillmont, 1886, p. 5

Os desenhos selecionados pela autora francesa exploram o recurso da aplicação dos tipos de laces. Na renda renascença atual do Nordeste brasileiro há apenas um tipo de fítilho o qual segue a forma de desenho. Mesmo sendo uma observação própria para as considerações deste trabalho, é cabível ressaltar o quanto é possível ainda explorar o desenho para renascença no Agreste pernambucano, no quesito lace, com a retomada de uma pesquisa histórica dos materiais.

Atualmente, o gabarito para a composição da renda renascença, é chamado de risco entre as rendeiras. Na língua portuguesa, a palavra risco possui vários significados: pode referir-se aos perigos diversos; marcar um texto para destacar a importância, mas também, o risco pode servir para descartar um texto sem importância; ainda segundo Holanda (2008), o risco também significa delineamento; traçado; debuxo ou representação gráfica de seus contornos ou linhas gerais. O último significado é o que melhor se adequa ao sentido do risco para a confecção da renda renascença, já que a peça permanente é a renda, o que torna o termo utilizado entre as rendeiras, também apropriado em seu sentido, sem que com isso, desmereça a importância do desenho. As rendeiras, mesmo as mestras mais experientes, necessitam de um gabarito para fixar o lace.

A linha é o elemento presente neste padrão, risco ou desenho. É na sequencia da linha que o lace é fixado permitindo o surgimento das formas retirado o desenho. Para Wong (1998), Dondis (2007), Lupton e Phillips (2008), a linha surge com o deslocamento do ponto em um dado sentido, ou seja, o ponto em movimento caracterizado pelo comprimento, mas sem ser larga e, se isso ocorrer, deixa de ser linha para se tornar um plano (LUPTON e PHILLIPS, 2008).

Os autores citados apresentam a linha como a estrutura primária na composição de um desenho, servir de contorno, existir de forma imaginária nas margens e alinhamentos de editoriais, mas ao mesmo tempo, a linha pode expressar o sentido principal na compreensão de um projeto gráfico como as linhas de um exame cardiológico: são as alturas das linhas que marcam o batimento do coração (LUPTON e PHILLIPS, 2008).

Dondis (2007) estabelece uma relação completa sobre a linha. Podem ser curvas ou retas, pontilhadas ou contínuas e é possível apenas elas construir formas, texturas, profundidade, luz, sombra, escala, direção. Faz uma relação racional típica da Gestalt, assim como, grande parte dos autores que tratam sobre o elemento e o fundamento da linha.

Para Deleuze (1991, p. 142), a linha está na estrutura orgânica da estética barroca, as dobras, conduzindo a percepção que “não é a que a Gestalt descreverá, ao estabelecer as leis da ‘boa forma’ contra a ideia de uma percepção alucinatória”. É necessário compreender no que trata a Gestalt para entender a negação dessa teoria sobre a percepção da forma por Deleuze. Para Gomes Filho (2008), “Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações [grifo da autora]. A primeira sensação já é da forma, já é global e unificada”. Essa teoria é contrária a sinestesia, presente em duas, das seis características do barroco apresentada por Deleuze (1991).

É na estrutura orgânica da linha que, segundo os autores citados que abordam em suas teorias (DELEUZE, 1991; MAFFESOLI, 1996; WOLFFLIN, 1989; OLIVEIRA; 1999), tratam sobre o imaginário barroco e toda a carga de sentimentos consciente e inconsciente que são encomendadas (lembrando que a estratégia de aproximação da Igreja Católica com os fieis a partir do século XVI era expressar pela arte sacra os sentimentos humanos) e do autor contratado.

Deleuze (1991) apropria-se da linha na concepção matemática leibniziana. A linha pode ser mais do que um devaneio de um simples recurso do desenho. Além da geometria fractal, já mencionada na seção anterior, a teoria da catástrofe do matemático francês René Thom, mencionado pelo autor, surge nos anos de 1960. Baseia-se nas curvas fora do plano cartesiano provando a instabilidade do mundo físico, assim como a teoria do Caos na década de 1980 que rompe com as leis estáticas e precisas do universo da física mecanicista e racional. Os avanços dos cálculos possibilitaram à engenharia transformar curvas em realidade construídas como as estruturas arquitetônicas do Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha, pelo arquiteto canadense Frank Gehry e são as linhas, na perspectiva barroca, a base de todo o trabalho de Bernard Cache (DELEUZE, 1991).

Na expressão barroca brasileira, intrínseca em sua natureza (MAFFESOLI, 1996), as dobras e redobras do barroco contemporâneo estão nas linhas da renda renascença do nordeste brasileiro. Das linhas do desenho à linha de algodão, a renda local desenvolveu sua identidade em seu conjunto (desenho + lace + ponto). Comparando o Desenho 3 e as Fotos 7 e 11 dos padrões franceses do século XIX, com as Fotos 9, 10 e 12 dos desenhos e renda do Agreste pernambucano, é nítida a diferença.

Foto 9: Renascença feita por rendeira da cidade de Poção-PE



Fonte: Acervo da autora, 2016

Foto 10: Desenho feito por rendeira mestra da cidade de Poção-PE



Fonte: Acervo da autora

Na análise descritiva sobre o desenho, a foto 9 traz a peça pronta e ilustra como a linha amplia a proposta barroca já existente no desenho. Mas para este subitem a Foto 10 é o desenho entregue para a rendeira e este permite à rendeira aplicar os pontos que melhor lhe convier.

As figuras de brasões e animais não foram encontradas entre os desenhos atuais da renda renascença do Agreste, mas folhas e a flores, representações constantes na renda europeia, permanecem no imaginário feminino nordestino e muitas linhas traçadas ao infinito, que para uma percepção da forma, são abstratas. No imaginário barroco essas linhas da renda do desenho local, representam o movimento das mônadas, dos átomos, considerando a matéria não palpável, no princípio da imponderabilidade, como afirma Deleuze (1991), representada em suas linhas curvas (Foto 10).

Na Foto 10, na parte superior da blusa, as folhas são fractais em representações maneiristas. As distorções das formas fazem parte da identidade da renda local construída no cotidiano da tecelagem pelas mulheres simples do interior do estado de Pernambuco. Estas características são decorrentes em grande parte dos desenhos encontrados no Agreste pernambucano.

O uso de linhas paralelas é outro aspecto que permanece em dias de hoje dividindo o desenho. A renascença produzida no Nordeste brasileiro explora os pontos para compor a peça e várias com finalização abstrata do desenho. A renda renascença francesa do século XIX possui traços

maneiristas como o apresentado no Desenho 8 e Foto 7, mas Dillmont (1886) traz uma série de combinações com propostas de desenhos com aspecto mais realista da forma conforme Foto 11.

Foto 11: Renascença francesa do século XIX com traços maneiristas



Fonte: Dillmont, 1886, p. 29

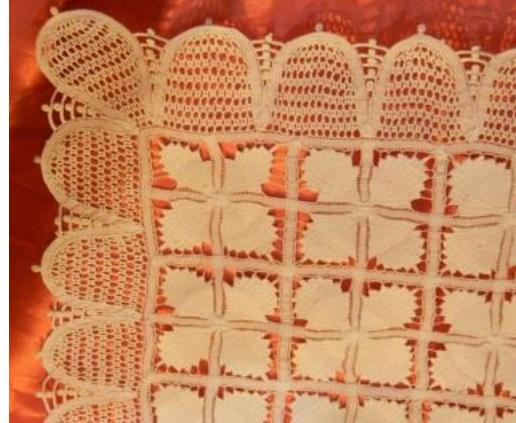
Ao longo dos séculos, novos padrões surgiram, mas alguns aspectos são possíveis identificar nos riscos desenvolvidos pelas rendeiras mestras do Agreste pernambucano referente às finalizações das extremidades da renda conforme comparações entre o Desenho 4 e Foto 12.

Desenho 4 – Padrão desenvolvido por Parasole publicado a primeira vez em 1616



Fonte: Parasole (1891, p. 5)

Foto 12 – Peça de renascença exposta na Feneart 2015 pela Associação das Renderias de Poção



Fonte: Acervo da autora

Palliser (1865), em sua descrição da história da renda, analisa as transformações pelas quais a fina arte da linha e agulha passou em cada localidade europeia. A renda local, não tem a preocupação da uniformidade nas formas, mesmo que o desenho seja repetido como na franja presente na peça da Foto 12. As rendeiras mestras são mulheres simples. Muitas não possuem instrução formal, nem o cabedal cultural das mulheres nobres italiana do século XV que criaram a renda de linha e agulha, mas possuem um saber proveniente das experiências cotidianas e das habilidades desenvolvidas validadas pelo alto valor comercial que a renda renascença possui no mercado. É disso que afirma Maffesoli (2010) em sua teoria do cotidiano sobre o conhecimento comum.

A renda tem sua origem nas atividades das mulheres da corte europeia. A necessidade comercial levou o saber-fazer às mulheres simples da plebe, e cada localidade passou a tecer sua identidade. O processo de industrialização levou a renda feita à mão em declínio na medida em que as máquinas passaram a reproduzir com precisão as rendas artesanais (PALLISER, 1865).

No século XIX, na retomada pela valorização da renda renascença, tipo que não foi industrializado, novos desenhos são desenvolvidos, ou, ressurgem de quando foram criados no século XVII pelos franceses e abandonados no século seguinte, não há como precisar. Dillmont (1886) traz em sua publicação, vários deles. As rendeiras locais buscam novidades de desenhos. As informações repassadas entre as rendeiras é a cópia e pequenas adaptações, mas nem todas conseguem fazer o desenho, mesmo como cópia, o que abre oportunidade ao design de superfície.

3. CAPÍTULO 2

METODOLOGIA

A construção desse trabalho divide-se em duas etapas: fundamentação teórica e projeto em design. A metodologia aplicada atendeu aos dois fins. A abordagem foi qualitativa e o método de procedimento utilizado foi o fenomenológico. Segundo Martins e Theóphilo (2009, p. 46), o método fenomenológico não corresponde a “aplicar um conjunto de regras preestabelecidas, mas se dirigir ao fenômeno como o que se mostra a si mesmo”. Ao método não cabe basear a pesquisa em conceitos já definidos. A proposta na observação e busca de caminhos para desvendar o fenômeno além do que ele aparenta, é para encontrar a essência das coisas. É um método utilizado para linhas de pesquisas que buscam descrever as formas internas da consciência e do inconsciente como o contido no imaginário barroco.

Pela pesquisa bibliográfica que, segundo Fachin (2006, p. 120) tem “como finalidade conduzir o leitor à pesquisa de determinado assunto, proporcionando o saber”, cinco teóricos compõem a fonte primária: Maffesoli (1996; 1998; 2010) e Deleuze (1991), da atualidade e Leibniz (1987), Wölffin (1989) e Simmel (2008), que precedem os dois primeiros, os quais fornecem parte das ideias na construção das reflexões sobre cotidiano, barroco e moda. As fontes secundárias contidas na pesquisa bibliográfica estão em consonância com as cinco principais.

A revisão literária não focou em conceitos, mesmo em que em certas partes alguns foram pontuados. Simmel (2008) trata sobre a essência da moda. Maffesoli (1996; 1998; 2010) desperta a necessidade em observar a experiência vivida no cotidiano de cada comunidade, porque pelo conhecimento comum é que se forja a sua identificação e, não se ocupa em criar conceitos. Deleuze (1991) busca na mònada leibniziana a essência do barroco e é possível dialogar no texto com Maffesoli (1996; 1998; 2010) e Wölffin (1989) sobre a identidade da estética a partir das vivências e emoções de cada localidade expressa em sua estética social e nos saberes, no caso em foco, a renda renascença do Agreste pernambucano.

Esta pesquisa traz noções gerais sobre o barroco na sociedade contemporânea, sua materialização na renda e em maior destaque a do tipo renascença, e propõe uma inovação para o desenho da renda do Agreste pernambucano. As pesquisas envolvendo esta temática para o design ainda são poucas e por isso é do tipo exploratória, o que significa a necessidade em aprofundar mais

sobre a essência do fenômeno estudado, algo limitado pela natureza desse trabalho que é monográfico.

Para Vergara (2003), a utilização de hipóteses não se adequa à pesquisa exploratória por esta servir de sondagem. Este tipo de pesquisa deve ser utilizado quando há pouca pesquisa no campo escolhido de investigação, no caso renda/barroco/design.

Mediante a complexidade das teorias bases dessa pesquisa e correlaciona-las com a renda renascença como expressão barroca, dobrada e redobrada pela dinâmica do cotidiano, a pesquisa do tipo exploratória foi a mais adequada na abordagem qualitativa do estudo do fenômeno social da renda. E na compreensão do surgimento e desenvolvimento da fina arte da linha e agulha houve um breve relato histórico, sendo assim necessária a pesquisa histórica, mas não sendo a predominante.

Na área de design, as referências pesquisadas sobre as metodologias projetuais sinalizam por revisões intensas a partir dos anos de 1980, quando o comportamento do consumidor torna-se complexo em sua compreensão mediante uma série de acontecimentos ao longo do século XX e seus reflexos no social e no viver da comunidade atraindo a atenção do pesquisador. Como afirma Maffesoli (2010, p. 199):

“Com efeito, tal como já foi aqui dito e redito, ‘tudo serve’ para a sociologia, tudo é método, tudo ‘encaminha’. Neste sentido, a experiência, seja ela qual for, encerra uma potencialidade cognitiva”.

A renda renascença na cidade pernambucana de Poção tem uma presença tão marcante na história da cidade, que a sociologia comprensiva pela teoria maffesoliana baseada no conhecimento comum do cotidiano, amplia as possibilidades na compreensão da atividade e intervenção pelo designer pela técnica de análise barroca na proposta em encontrar uma identidade para a moda local. Há a experiência da própria autora durante a graduação de design com o contato com a renda renascença e no desenvolvimento de superfície com este tipo de renda, experiência transformada em conhecimento e utilizada na parte projetual deste trabalho.

3.1 O barroco como técnica de análise

Bonsiepe (2011) é um dos pesquisadores da área do design a apresentar nos anos de 1980 uma metodologia projetual com etapas sequenciadas a serem seguidas. Porém informa a necessidade de métodos e técnicas específicos a cada etapa, por compreender a subjetividade e necessidade dos consumidores. Em seu mais recente livro trata da intelectualidade necessária ao designer devido à

complexidade da cultura e da sociedade e incentiva ao profissional ser também um pesquisador, rebateando o conceito da função do designer puramente concreta em projeto.

A abordagem é qualitativa, o procedimento é fenomenológico e na técnica de análise, o barroco. Com isso, a divisão em etapas rígidas como sugere os métodos sistêmicos, inexiste. Os métodos subjetivos são questionados quanto às respostas e soluções concretas projetuais ao design (VIEIRA, 2007), mas a quebra do tabu do barroco e sua apresentação em um corpo filosófico na área da estética, somada às reflexões no campo da socialidade barroca (WÖLFFIN, 1989, MAFFESOLI, 2009, OLIVEIRA, 1999), asseguram um cabedal intelectual. Torna-se um recurso metodológico possível em concretizar ideias para atender uma demanda crescente de consumidores com escolhas de compras determinadas em experiências emocionais de natureza simbólica, hedônica e estética (HOLBROOK e HIRSCHMAN, 1982).

No barroco, as dobras são infinitas gerando redobras repletas de significados e identificação. As emoções diversas e simultâneas provocadas no expectador são típicas da sinestesia, raramente conscientes, mas assim é como afirma Oliveira (1999), quando imagens e símbolos remetem a sensações já experimentadas, portanto, não se enquadra a Gestalt. Essas questões são levantadas por Wölffin (1989) em fins do século XIX e retomadas por Deleuze (1991) e no conjunto das obras de Maffesoli. O físico quântico Capra, já relacionava um pensamento crítico da sociedade racional na não coerência do saber viver social em harmonia com leis físicas dinâmicas e que, em relação à física, a matemática provou em fins dos anos de 1980 o quanto o mundo físico é numericamente irracional. Para a ciência ainda arraigada à racionalidade, a sinestesia deixou de ser imaginação ou retórica de pensadores e a neurociência a comprova em fins do século XX (LOUREDO, 2016).

Com isso, o século XXI exige fluidez e imersão na subjetividade para concretizar artefatos. Conceitos perdem-se na importância em se chegar à essência. Deleuze (1991) traz em sua obra o item sobre o conceito do barroco, mas descontrói a necessidade em conceitua-lo trazendo às dimensões no foco das características que as descrevem em número de seis. Sua compreensão fornece ao designer uma técnica de análise ao seu trabalho. Retomando as características básicas do barroco já citadas, anteriormente, são elas:

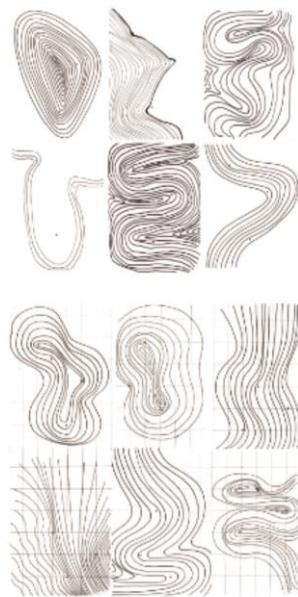
- A dobra: curvaturas e inflexões,
- O interior e o exterior: articulação de espaços,
- O alto e o baixo: tensão entre os planos de sinestesia,
- A desdobra: dissipação da dobra ou respiro sinestésico,
- As texturas: resistência dos materiais,

- Paradigma: modelo da dobra.

O fractal, orgânico por natureza, é matemático nas curvas e a inflexão trata disso. Deleuze (1991), ao citar os matemáticos contemporâneos que provaram que o mundo não é estático e numericamente racional, retoma o pensamento matemático de Leibniz ao incluir como primeira característica do barroco a curva e nela a inflexão, mas para este trabalho, não há a necessidade em explorar o desenho em sua lógica matemática.

O ponto a ser explorado neste trabalho é a “família de curvas”. É necessário observar as referências de Deleuze (1991) ligadas à pintura e, principalmente, arquitetura. O desenho 5 traz uma série de superfície criada por Bernard Cache, um dos arquitetos referenciados pelo autor e adepto pela arquitetura não-padrão e o qual explora o conceito das linhas e famílias das curvas.

Desenho 5 – Proposta de Cache e as famílias de curvas pela técnica do barroco



Fonte: Cache, 2011

O arquiteto explora até à exaustão as famílias de curvas, não que com isso negue as demais características barrocas porque as demais estão contidas entre as linhas, porém é possível analisar o qual inspirador são as possibilidades do barroco utilizando-se de um elemento do design: a linha. As famílias de linhas são exploradas também pelas mestras rendeiras do Agreste pernambucano conforme a Foto 10. Entre as rendeiras locais este traçado é chamado de labirinto e aplicado na grande maioria das peças produzidas conforme foto 13. Fátima Rendas as tem como característica em suas coleções conforme foto 14.

Foto 13 – Peça confeccionada por rendeiras de Poção



Fonte: Acervo da autora

Foto 14 – Coleção Fátima Rendas



Fonte: Néctar Mailing, 2016

O labirinto é o recurso utilizado para preencher os espaços entre as flores e folhas nas duas imagens. Na Foto 14, em que há mais opções de peças em renda renascença, em todas consta este recurso. No caso da Fátima Rendas, o contraste entre o lace e os pontos faz das linhas um recurso visual e torna nítidas as demais características apresentadas por Deleuze (1991).

Como já mencionado, Deleuze (1991) tem por base a arquitetura e pintura. O interior e o exterior na articulação de espaços são exemplificados pelo autor sobre a fachada e a parte interna de um prédio barroco. No caso das rendeiras, o labirinto explorado nas superfícies remetem para si outras características, o alto e o baixo: tensão entre os planos de sinestesia; e a desdobra: dissipação da dobra ou respiro sinestésico. O princípio do infinito, a presença de dois planos da terra e céu, não

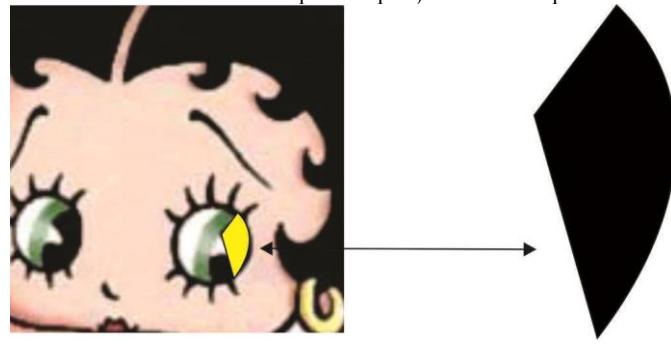
mais na temática religiosa, mas a ideia de algo que sai da superfície e sobe ao infinito, e da imponderabilidade estão presentes neste recurso, o labirinto.

Quanto aos materiais e texturas a renda renascença atualmente está limitada a um único tipo de lace, ao contrário como consta na Foto 8 sobre os laces disponíveis para renda renascença na França do século XIX. A linha utilizada é apenas a de algodão, porém, os pontos obtidos no traçar da agulha entre os laces permitem texturas visuais dinâmicas e intensas. Quanto aos paradigmas, o desenho da renda local não obedece aos padrões rígidos, aliás, nem os definidos por Parasole (1891) entre os séculos XVI e XVII obedeciam a isso. A renda sempre permitiu intervenções em seus desenhos. Nos da renda do Agreste Pernambucano, observam-se traços maneiristas e do rococó, mas todas dentro do contexto do imaginário barroco com linhas, curvas e fractais.

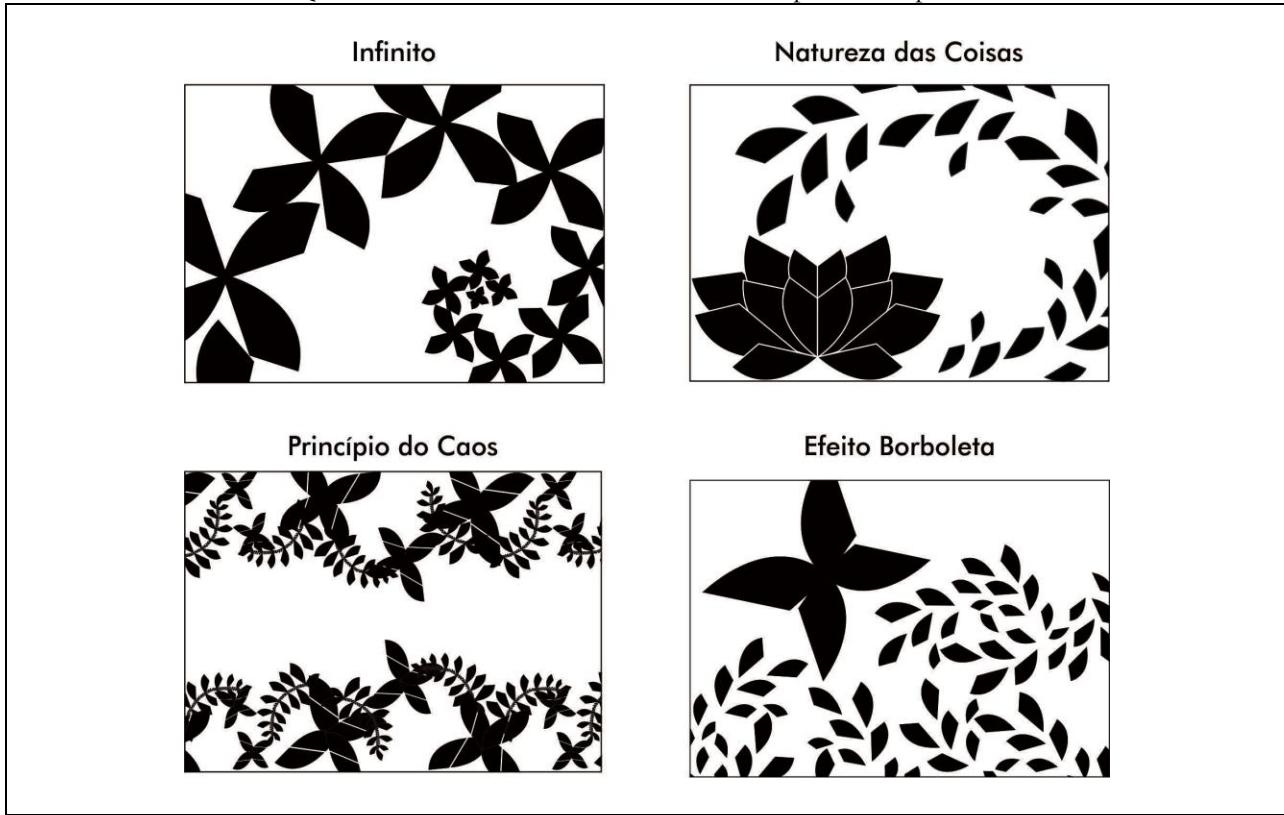
3.2 A base do projeto

Para atender ao terceiro objetivo específico desse trabalho monográfico que comprehende, reconfigurar, pela estética barroca, um trabalho acadêmico em superfície para o chamado “risco” da renascença, foi escolhido um dos trabalhos desenvolvidos na disciplina de Superfície no primeiro semestre de 2013. O trabalho comprehendeu na escolha de um elemento da personagem do desenho animado Betty Boop, conforme Desenho 6. O manual com desenvolvimento de todo projeto encontra-se no Anexo, mas para uma compreensão das possibilidades a partir do elemento, o Quadro 6 foi elaborado para esta monografia e reúne as quatro pranchas desenvolvidas para o projeto na disciplina de Superfície.

Desenho 6: Elemento escolhido para o projeto na disciplina de Superfície



Quadro 6 – Pranchas desenvolvidas na disciplina de superfície



Autor: Brito, 2016

Pelo Desenho 6 é possível identificar duas retas e uma curva que fecham o plano. É um elemento fractal. A combinação desses elementos geram outras formas finais que não são, em seu conjunto, a mesma forma do elemento, mas o princípio do fractal utilizado nas pranchas está na repetição de um elemento orgânico gerando outras formas orgânicas. As formas, como no caso da borboleta, possuem distorções, mas todas são passíveis em serem reconhecidas dentro do arcabouço de informações de imagens comuns às experiências das pessoas.

Quanto ao contorno do plano das duas linhas retas, para Deleuze (1991), seguindo a teoria leibniziana e a geometria fractal contemporânea, esse encontro possui uma curva, uma inflexão. Mesmo que no desenho a linha demonstre o contrário, os testes feitos com a rendeira, na aplicação do lace, a curva tornou-se visível e consta no item seguinte que trata da reconfiguração do projeto acadêmico na proposta barroca.

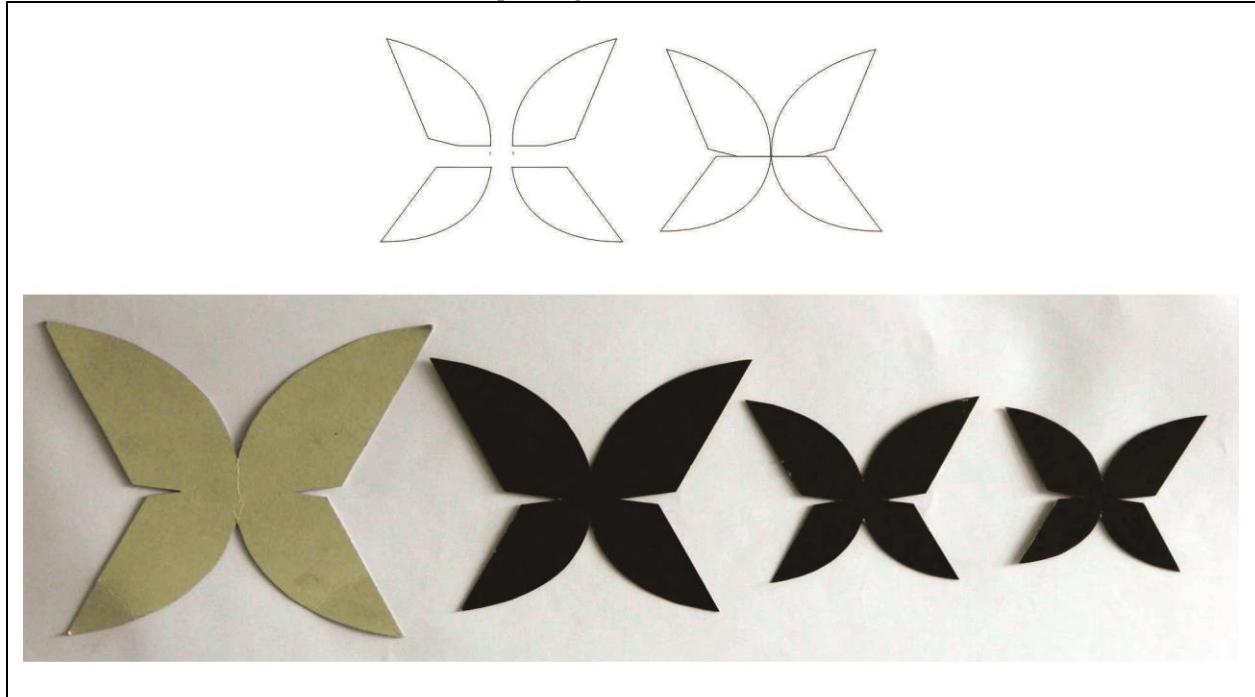
3.3 Reconfiguração pela estética barroca

No Brasil há a lei da Inovação Tecnológica com fins em estimular a cooperação tecnológica; a participação em institutos de pesquisas; a criação de fundos à pesquisa; estimular ao inventor independente e, à inovação. Segundo a Lei nº 13.243 de 11 de janeiro de 2016, o inciso IV do capítulo 2º rege da compreensão sobre inovação:

[...] introdução de novidade ou aperfeiçoamento no ambiente produtivo e social que resulte em novos produtos, serviços ou processos ou que compreenda a agregação de novas funcionalidades ou características a produto, serviço ou processo já existente que possa resultar em melhorias e em efetivo ganho de qualidade ou desempenho; (PLANALTO, 2016)

A área do design é solicitada para encontrar soluções nas mais diversas necessidades. A inovação em design, comumente é chamada de redesign. Para este projeto, a partir de algumas experiências após a criação das pranchas da disciplina de Superfície analisou-se os traços mais comuns da renda renascença com o desenho adaptado e a aplicação da renda para verificar as possibilidades de inovação. O estudo baseou-se na união do elemento apresentado no Desenho 6 em dois tamanhos para compor a borboleta. Em seguida foi criado um molde em quatro tamanhos conforme Quadro 7, feito pela autora para este trabalho.

Quadro 7 – Esquema gráfico e moldes da borboleta



Autora: Brito, 2016

A folha já é uma representação recorrente nos desenhos das rendeiras locais. Também foi utilizado o recurso em reproduzir um molde da folha em quatro tamanhos conforme Foto 15.

Foto 15 – Moldes para compor o desenho para renda renascença



Acervo da autora

Os primeiros estudos resultaram em um desenho conforme Foto 16

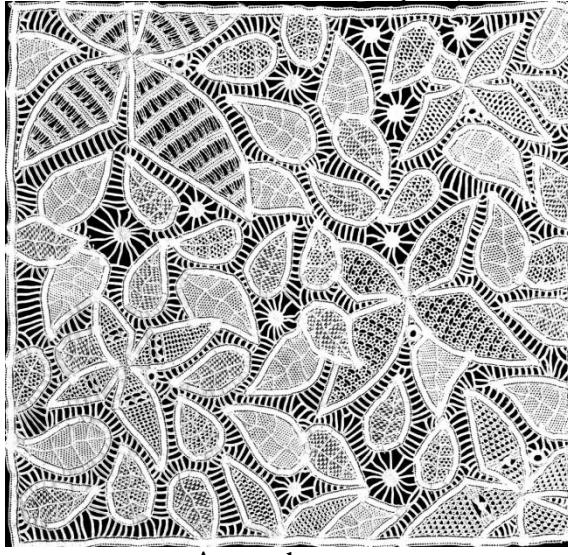
Foto 16 – Resultado do primeiro estudo



Acervo da autora

Uma pequena parte foi entregue para uma rendeira aplicar o lace e a renda para verificar o resultado conforme Foto 17.

Foto 17 – Estudo do desenho com aplicação da renda

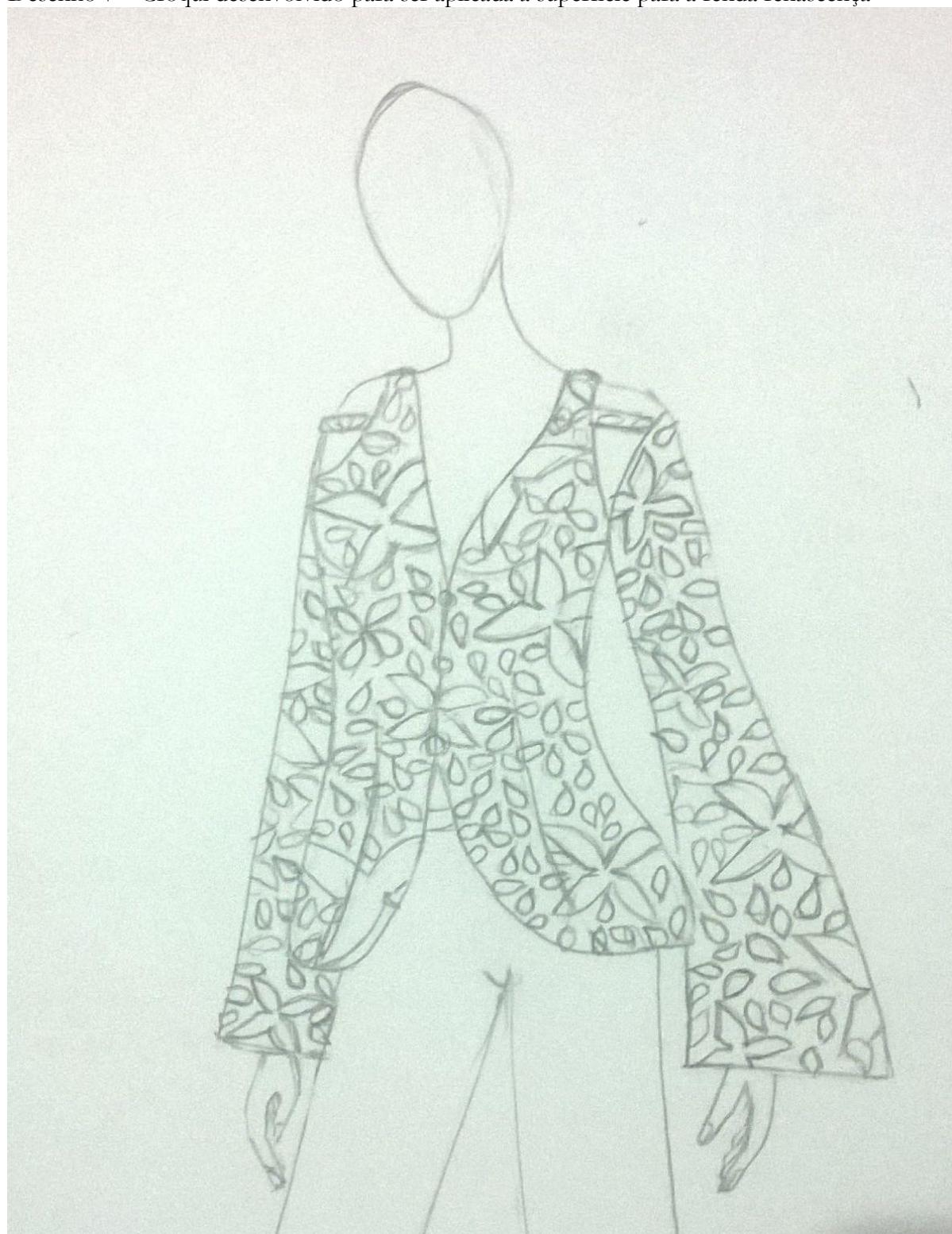


Acervo da autora

Mesmo com um efeito satisfatório no imaginário barroco e dentro da teoria do caos com a dinâmica do desenho, a proposta das linhas fica subjetiva. Sua percepção fica mais visível na renda já confeccionada entre os espaços das folhas e borboletas, mas também pode sugerir a interpretação dos espaços de uma matéria não visível, mas que também se curva.

Com novos estudos, folhas e borboletas cederam espaços às linhas, porém mais suavizadas das existentes no desenho da renda local. A partir da modelagem do croqui do Desenho 7, a proposta final foi incluída conforme Foto 18, 19 e 20.

Desenho 7 – Croqui desenvolvido para ser aplicada a superfície para a renda renascença



Fonte: Brito, 2016

Foto 18 – Parte frontal da modelagem com o desenho aplicado



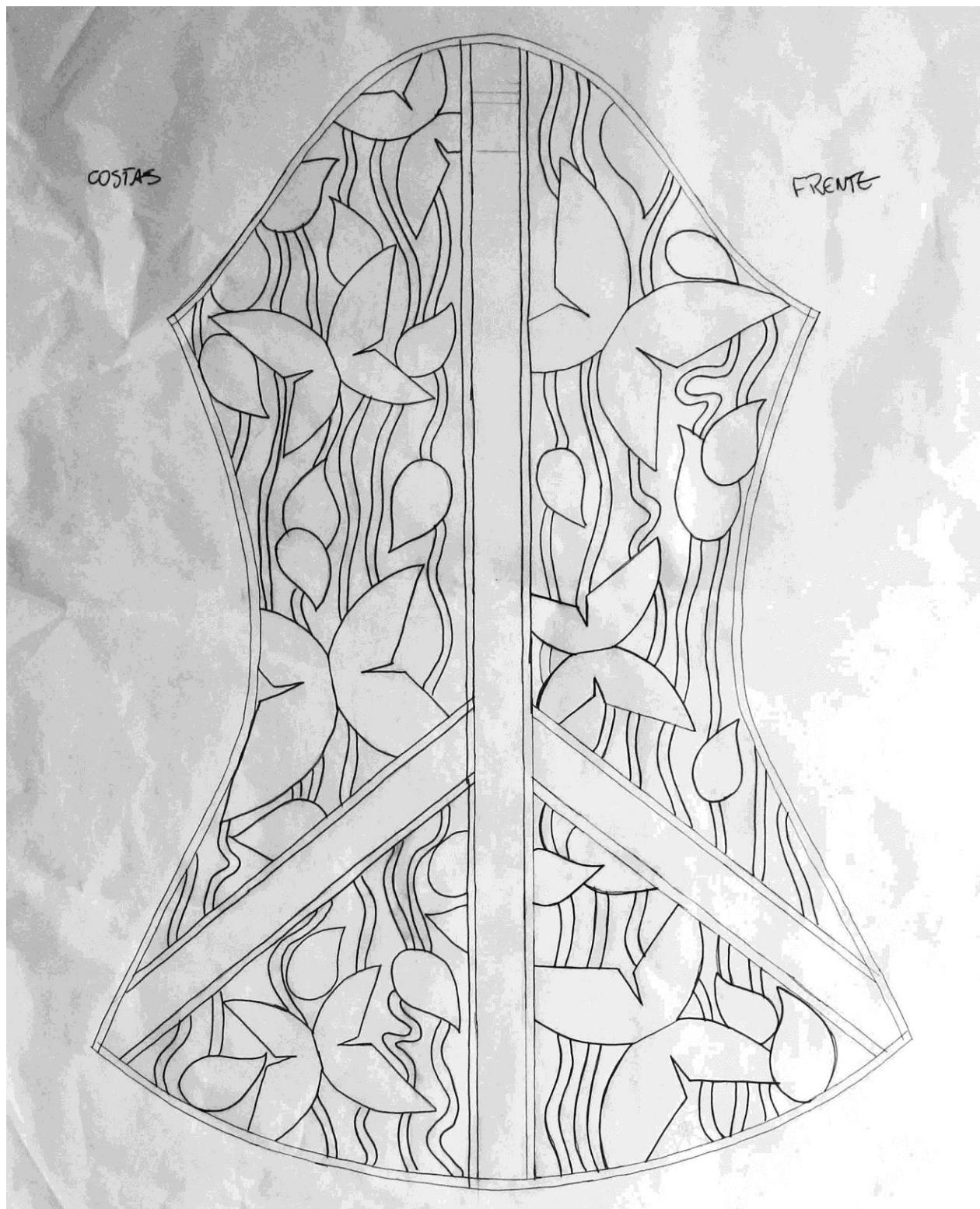
Acervo da autora

Foto 19 – Parte das costas da modelagem com o desenho aplicado



Acervo da autora

Foto 20 – Manga da modelagem com o desenho aplicado



Acervo da autora

CONSIDERAÇÕES

O objetivo geral apresentado neste trabalho (propor um projeto de design de superfície para a inovação do desenho da renda renascença a partir do imaginário barroco) foi possível ser alcançado na observância dos desenhos locais e na identificação do elemento mais presente: a linha e suas curvas. A inovação do projeto final atende também à compreensão do que propõe a Lei brasileira sobre Inovação (Lei nº 13.243/2016). Mas suavizar as linhas e introduzir um elemento novo, a borboleta, não significou criar um novo produto, mas fornece uma comunicação visual diferenciada.

A abrangência do imaginário barroco pode permitir uma fluidez ao designer em seu momento de inspiração e criatividade, o que não significa pensar aleatório. Requer um esforço intelectual na compreensão, em especial, do cotidiano do grupo a quem seu trabalho está direcionado. Dessa forma, as teorias que valorizam o conhecimento comum, que ressaltam não haver conhecimento erudito sem uma base popular, de respeitar o espaço construído a partir do jogo das emoções e dos sonhos abre um campo de configurações projetuais. Não se quer com isso negar a parcela racional, mas a teoria revista abre outras possibilidades de entendimento ao designer, e atende aos questionamentos de vários teóricos da área sobre metodologias projetuais menos rígidas e mais adequadas à dinâmica subjetiva de escolha do consumidor.

No caso em questão, a renda de linha e agulha, é fato que surgiu das mãos de mulheres cultas e aristocratas italianas, mas sua base é entre as mulheres gregas que se espalharam pela Europa a partir do século V e encontraram nos conventos a segurança a continuar a viver. O crivo e o bilro, base da renda de linha e agulha, foram duas das atividades manuais que tornaram a clausura menos intensa. Essa lógica serviu como atividades às mulheres nobres também obrigadas às clausuras dos castelos medievais e modernos.

A renda é barroca por natureza. Desdobrou-se em cada localidade em que se fixou e aqui, no Agreste pernambucano, não foi diferente. A simplificação da renda veneziana pelas rendeiras francesas, que a denominam renascença, chega até o interior de Pernambuco e desdobra-se em uma nova identidade. Ao designer interferir no desenho é desafiador.

Nas áreas do conhecimento mencionadas neste trabalho (sociologia, filosofia, matemática, física, marketing, arquitetura), uma pequena menção, de certo, mas para dar um suporte teórico ao campo da estética em que o Design explora nas configurações dos artefatos em suas diversas vertentes (gráfico, produto, interiores, moda). O “passeio” pelas áreas foi uma estratégia metodológica para compreender a essência dos fatos e não apenas um mapeamento de conceitos e

permitiu inserir novos elementos (a borboleta) e uma nova dinâmica às linhas, já conhecidas e vastamente exploradas, inclusive, por marca como Fátima Rendas.

Retomando o questionamento que norteou esta pesquisa (Quais as contribuições do design de superfície para a inovação do desenho da renda renascença a partir do imaginário barroco?), pode-se assinalar alguns pontos:

- Na breve história pesquisada e narrada sobre a renda, verifica-se em ser esta uma atividade secular, mas que cresce em importância quando inserida no vestuário. Artigo de luxo, a renda feita à mão está presente em rufos, punhos e vestidos da realeza, ícone a ser copiado. Dessa forma, a revisão literária referente à moda, a cópia significa a necessidade de identificação do grupo, mas a própria moda exige renovação. A intervenção na superfície da renda gerou uma proposta nova, mas preserva-se o tipo renascença.
- O traçado conhecido entre as rendeiras de labirinto foi suavizado, mas mantida a proposta de movimento no sentido vertical. A linha foi o elemento do imaginário barroco a ser explorado.
- Registra-se a experiência de parte do estudo da superfície entregue a uma rendeira antiga para confecção da renda (ver Foto 17). Mesmo não sendo o foco deste trabalho buscou-se verificar entre o projetado e o real, já que a execução da renda é feita no Agreste por mulheres simples. A rendeira inicialmente achou dificuldades, já que na maioria dos desenhos, o lace é contínuo, mas encontrou uma forma de acabamento. Durante a feitura da renda, ela se lembrou de pontos que não mais fazia. Como o desenho tem um resultado final diferente do costumeiro, a rendeira sentiu-se satisfeita com o que fez. Houve uma carga de emoção, negativa e positiva, da rendeira. É também disso que trata o barroco na contemporaneidade.
- O que difere, e muito, é o processo de produção na medida em que o lace não mais é aplicado contínuo e sim, há o recorte e a necessidade em ter uma rendeira habilidosa no acabamento. Mas não coube a este trabalho aprofundar-se nesse quesito. Porém, foi provado ser possível executar a proposta criada.
- A modelagem da blusa escolhida a ser aplicada a renda tem a comunicação dos anos de 1960/70. Para a moda, mas que conceitua-la é compreender sua essência como canal de comunicação, e o design pode, plenamente dar forma à mensagem tendo no social sua fonte de pesquisa.

O barroco na contemporaneidade não é um novo barroco como alguns teóricos querem afirmar. Como também não é simplesmente uma mistura de formas. É uma expressão mais que artística. Envolve uma dimensão social mais ampla com suas complexidades emocionais, filosóficas e estéticas. Para uma sociedade de natureza barroca como a brasileira, e em especial o Agreste

pernambucano, o sonho em tornar o Agreste referência no fazer moda, pode ainda estar um tanto distante devido aos vários fatores, como a estratégia mercadológica em que o mercado local gerou, mas é possível, pela compreensão barroca, identificar seus diferenciais. Para tornar isso realidade, o designer pode dar sua contribuição, mas a efetivação necessita de uma cadeia complexa de recurso que não cabe neste trabalho explorar, abrindo assim, as possibilidades em novas desdobras para a pesquisa. A discussão não se esgota aqui.

E, para finalizar, acima de tudo, o esforço constante em compreender o consumidor e suas necessidades. Os agrupamentos humanos, em várias partes do planeta Terra a partir dos anos de 1960, passaram por uma revolução comportamental, cultural, científico e com consequências diretas nas tecnologias. Tantos estímulos despertam novas necessidades no consumidor, e este é cada vez mais complexo. A cada dia, fatores de decisões tornam-se mais e mais subjetivos. Dessa forma, as ciências sociais aplicadas racionalistas, a administração pautada na engenharia e as metodologias de design fechadas em etapas, não mais atendem em plenitude uma sociedade inserida em mundo físico, que se descobriu, também não estático.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Jorge Luiz do. **A produção de renda irlandesa e seu aprendizado em Campos dos Goytacazes/RJ.** Dissertação do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – Mestrado em Museologia e Patrimônio, 2011. Disponível em < http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_jorge_do_amaral.pdf>. Acesso em 18 jun. 2015
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2^a edição, 2008
- BARBOSA, Ruy Madsen. **Descobrindo a Geometria Fractal Para a Sala de Aula.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 3^a ed., 2005
- BILOTE, Ricardo. **Fractais.** Artigo publicado pelo Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica da Unicamp – Campinas, São Paulo. Disponível em < <http://www.ime.unicamp.br/~biloti/fractal.html#teo>>. Acesso em 10 abr. 2013
- BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos.** São Paulo: Blücher, 2006
- CACHE, Bernard. **Architecture Non-Standart.** Article: ENSAPB - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris. Disponível em < <http://th3.fr/theme.php?id=KHOU2&PHPSESSID=fvtkroupr85hv7al26dvbf2a85>>. Acessado em 17 out 2016
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda.** São Paulo: Senac, 2008
- CAPRA, Bernt Amadeus. **Ponto de Mutação, o filme.** Seattle: 1990
- CAPRA, Fritjof. **Ponto de Mutação.** São Paulo: Cultrix, 1986
- CAPRA, Fritjof. **Sabedoria Incomum.** Um livro excepcional, com idéias contemporâneas sobre ciência, metafísica, religião, filosofia e saúde. São Paulo: Cultrix, 1988
- CARDOSO, Rafael. **Design para um Mundo Complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012
- CARVALHO, Mario; PIRAUÁ, José. **O Imaginário da Imitação em Toritama.** Artigo publicado na Revista Famecos, Porto Alegre, v. 17, n 3, Set/Dez 2010. Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8200/5889>>. Acesso em 15 set. 2015
- COCA COLA. <http://www.cocacolajeans.com.br/>. Acesso em 10 jul. 2016
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo.** São Paulo: Edições Loyola, 5^a ed, 2004
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra. Leibniz e o Barroco.** Campinas: SP, Papirus, 1991

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 1989

DILLMONT, Thérèse de. **La Dentelle Renaissance**. Mulhouse (Alsace) : Éditeur Mulhouse, Bibliothèque D.M.C., 1886

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, edição comemorativa 50 anos, 2009

GARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 1999

GARCIA, Claudia. **Anos 60. A Época que Mudou o Mundo**. Publicado pelo site da UOL, Folha Online – Especial Moda – Almanaque. Disponível em <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos60.htm>>. Acesso em 23 jul. 2016

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto. Sistema de Leitura Visual da Forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 8^a ed., 2008

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP &A, 8^a ed., 2003

HOLBROOK, Morris B. e HIRSCHMAN, Elizabeth C. **The Experiential Aspects of Consumption: Consumer Fantasies, Feelings, and Fun**. The Journal of Consumer Research, Vol. 9, No. 2 (Sep., 1982), 132-140. Stable URL: <<http://links.jstor.org/sici?&sici=0093-5301%28198209%299%3A2%3C132%3ATEAOCC%3E2.0.CO%3B2-9>>. Acesso em 08 abr. 2016

IBGE. **Atlas Brasil 2013**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Disponível em <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/uf.php?lang=&coduf=26&search=pernambuco>>. Acesso em 15 jun. 2016

JANOS, Michel. **Geometria Fractal**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2008

LEIBNIZ. **Princípio de Filosofia ou Monadologia**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Coleção: Estudos Gerais / Série Universitário, 4^a ed, 1987

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos Fundamentos do Design**. ??? Cosac & Naify, 2008.

MADRE SANTA. **Coleção Martha Medeiros Verão 2014**. Disponível em <<http://www.madresanta.com.br/blog/tag/sophia-leckmin/>>. Acesso em 10 mar. 2016

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996

MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum. Introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Salina, 2010

MAFFESOLI, Michel. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 4^a ed, 2010

MALLALIEU, Huon. **História Ilustrada das Antiguidades**. São Paulo: Nobel, 1999

MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2^a ed., 2008

MUSEO DEL MERLETTI. Disponível em <<http://museomerletto.visitmuve.it>>. Acesso em 29 jun. 2016

NASCIMENTO, Alcileide Cabral e BARROS, Gabriel Navarro. **Crias do Abandono, Filhos da Ordem. Assistência, Poder e Resistência no Colégio dos Órfãos de Pernambuco**. Artigo publicado pela Revista Clio da UFPE em 2011. Disponível em <<http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/110/83>>. Acesso em 06 maio 2016

NASCIMENTO, Alcileide Cabral. **Gênero e raça: as estratégias de disciplinarização de crianças e jovens enjeitados no Recife (1800-1832)**. Artigo publicado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceitos, realizado nos dias 28, 29 e 30 de agosto de 2006 na Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/A/Alcileide_Cabral_do_Nascimento_08.pdf>. Acesso em 06 maio 2016

NASCIMENTO, Marcio Luiz Ferreira. **Árvore Pitagórica, Samambaia, Jurassic World e Fractais**. Artigo publicado Na Tribuna da Bahia em 01/07/2005. Disponível em <<http://www.tribunadabahia.com.br/2015/07/01/arvore-pitagorica-samambaias-jurassic-world-fractais>>. Acesso em 04 maio 2016

OLIVEIRA, Carla Mary S.. **Dobras e Redobras: Uma Discussão sobre o Barroco e suas Interpretações**. Capítulo de dissertação publicado na revista Política & Trabalho da UFBP, ed 15, 1999. Disponível em <http://www.miniweb.com.br/ciencias/Artigos/pt15_oliveira.pdf>. Acesso em 12 set. 2016

PALLISER, Bury. **History of Lace**. London: Sampson Low, Son & Marston, 1865

PALOMINO, Erika. **A Moda**. São Paulo: Publifolha, Coleção Folha Explica, 2002

PARASOLE, Elisabetta. **Stickereiem und Spitzen**. Berlin: Verlag von Ernst Wasmuth, 1891

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005

PLANALTO DO GOVERNO. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-15-10-1827.htm>. Acesso em 30 mar. 2015

PLANALTO DO GOVERNO. **Lei nº 13.243 de 11 de Janeiro de 2016.** Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/113243.htm>. Acesso em 07 maio 2016

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco, do quadrado à elipse.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000

SILVA, Gezenildo Jacinto da. **Rendas que tecem, vidas que se cruzam:** Tramas e vivências das rendeiras de renascença do município de Pesqueira/PE (1934-1953). Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História pela UFPE. Recife, 2013. Disponível em <<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11359>>. Acesso em 04 mar. 2016

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos.** Lisboa: Edições Texto & Grafa, 1ª ed, 2008.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda:** planejamento de coleção. ??: Brusque, 4ª ed., 2007.

VIEIRA, Gabriel Bergmann Borges. **Design e Inovação:** Projeto Orientado para o Mercado e Centrado no Usuário. Publicado na revista Convergência, 2007. Disponível em <<http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo.php?id=58>>. Acesso em 10 jun. 2016

VOGUE. **Aluminum Fever.** Rio de Janeiro, Globo, edição janeiro de 2016. Disponível em <<http://vogue.globo.com/mundo-vogue/promovogue/promovogue7/noticia/2015/12/aluminum-fever.html>> Acessado em 20 jun. de 2016

WÖLFFIN, Heinrich. **Renascença e Barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1989

WONG, Wucius. **Princípios de Forma e Desenho.** São Paulo: Martins Fontes, 1998

ZERBETTO, Andrea e TORRES, Rodrigo (coordenadores). **Mestres Artífices de Pernambuco.** Brasília, DF: Iphan, 2012. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColCadMem_MestresArtificeis_Pernambuco_m.pdf>. Acesso em 13 jun 2016

NÉCTAR MAILING. **Fátima Rendas – Tarde de Encontro com os Néctas.** Disponível em <<http://www.nectarmailing.com.br/blog-nectar-mailing/2016/9/28/ftima-rendas-tarde-de-encontro-com-nctars>>. Acesso em 10 out 2016

FACHIN, 2006

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração.** 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2003

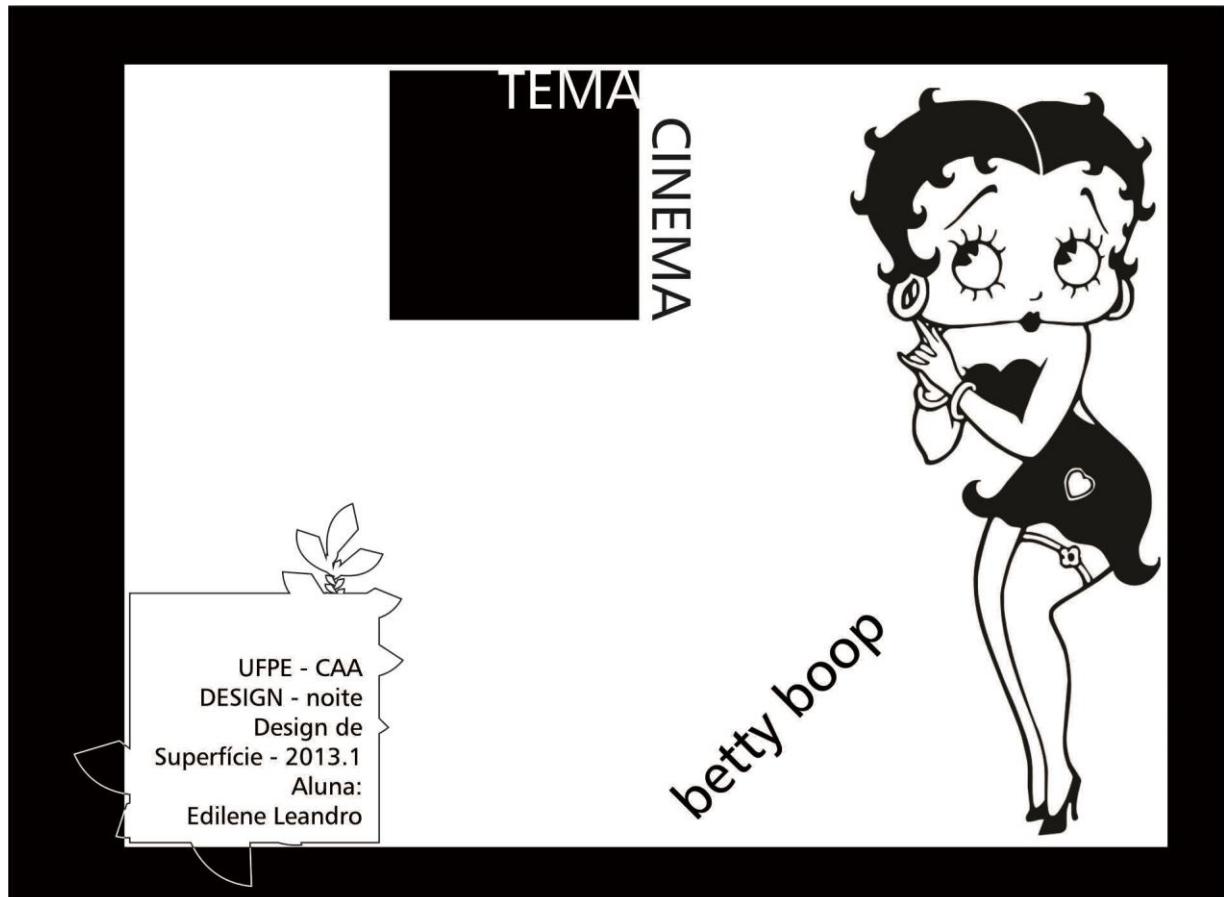
MARTINS, Gilberto de Andrade e THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas.** São Paulo, 2ª ed, Ed. Atlas, 2009

LOUREDO, Paula. **Sinestesia.** Disponível em
<<http://brasilescola.uol.com.br/oscincosentidos/sinestesia.htm>>. Acesso em 26 set 2016

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade.** São Paulo, Blücher, 2011

ANEXO

Manual das pranchas desenvolvidas na disciplina de Superfície



SUMÁRIO

Origem – Betty Boop	3
Princípio criativo – Geometria Fractal	4
Revista – Infinito	5
Infinito – inspiração	6
Recursos visuais – revista	7
Aviamento – Efeito Borboleta	9
Efeito Borboleta – inspiração	10
Recursos visuais – aviamento	11
Digital – Princípio do Caos	13
Princípio do Caos – inspiração	14
Recursos visuais – digital	15
Textura – Natureza das Coisas	17
Natureza das Coisas – inspiração	18
Recursos visuais – textura	19
Material pesquisado	21

ORIGEM

betty boop



olho humano, assim como as digitais, são elementos que não se enquadram na geometria fractal por serem únicas a cada indivíduo e não absorverem o princípio da repetição como, por exemplo, as células da pele, idêntica a todos os seres humanos.



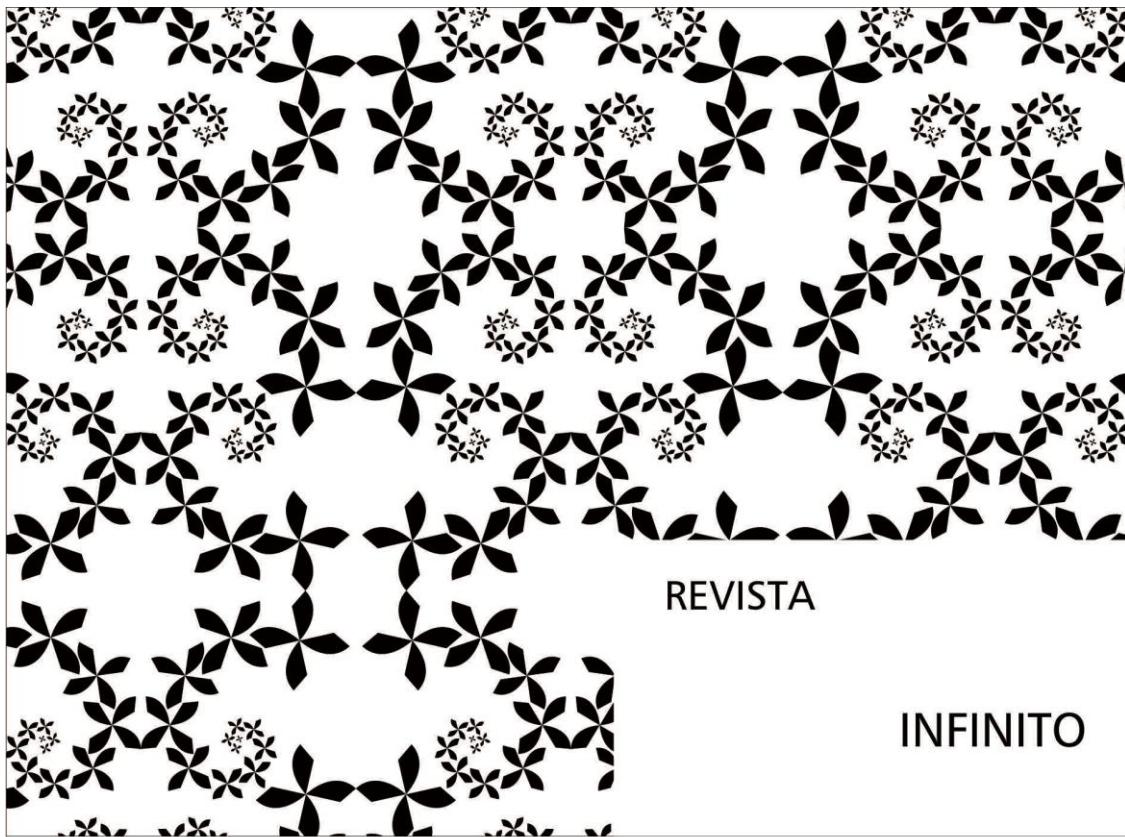
Primeira animação cinematográfica, a Beth Boop estrelou em 1930 nas séries de filmes Talkartoon produzidas por Max Fleischer e distribuída pela Paramount Pictures.

A Beth Boop está presentes nas pranchas, não com os temas de seus filmes, mas o orgânico, o feminino e o delicado estão implícitos nas pranchas Infinito, Efeito Borboleta, Princípio do Caos e Natureza das Coisas. Esses aspectos foram expressos por meio da geometria fractal, responsável em estudar as formas não ajustáveis à geometria euclidiana presente na natureza e, consequentemente, no corpo humano.

A figura da mulher sensual de olhar inocente! É deste olhar o elemento escolhido: parte da pupila da personagem de um dos seus vários closes. Por ironia, o



elemento
simplificado



INFINITO

REVISTA

INSPIRAÇÃO

No século XIII, o matemático italiano Leonardo Fibonacci criou uma sequência de soma de números inteiros na qual os primeiros dois termos são 0 e 1, e cada termo subsequente corresponde à soma dos dois precedentes:
 $0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, \dots$

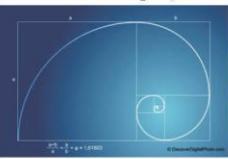
Esta sequência encaixa-se na proporção áurea permitindo a harmonia das formas, incluindo, a humana.



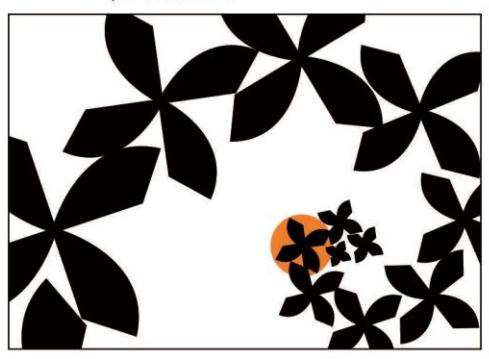
Fractal composto por 4 elementos



Conjunto de Julia: inspiração da forma



Chamada de Divina Proporção



A prancha INFINITO se baseia na teoria evolucionista: uma proposta abstrata da organização da matéria, que contem o princípio de todas as formas, incluindo a humana, e seu movimento, na divina proporção, em um Buraco Negro momento antes da explosão. São 13 elementos que compõe a imagem. Este número inteiro é encontrado na sequência da Fibonacci e, assim como a proporção áurea, é infinita.

A proporção áurea, também chamada Divina Proporção, é encontrada desde antigo Egito. Na pirâmide de Gizé, o quociente entre a altura de uma face pela metade do lado da base é quase 1,618. Os antigos gregos a exploraram na arte e arquitetura.

Recursos visuais
REVISTA

GESTALT

COR

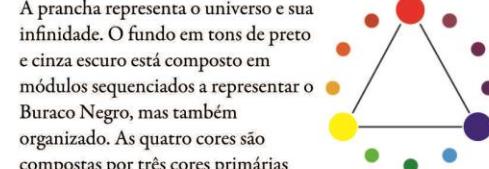
leis:
pregnância
continuidade

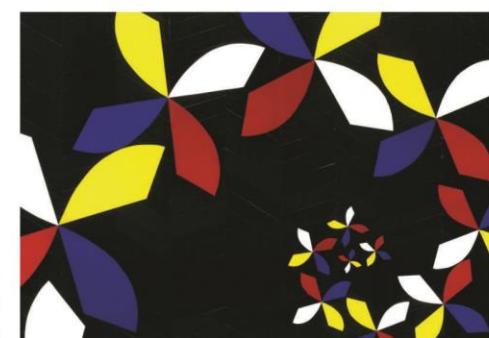
propriedade:
plano

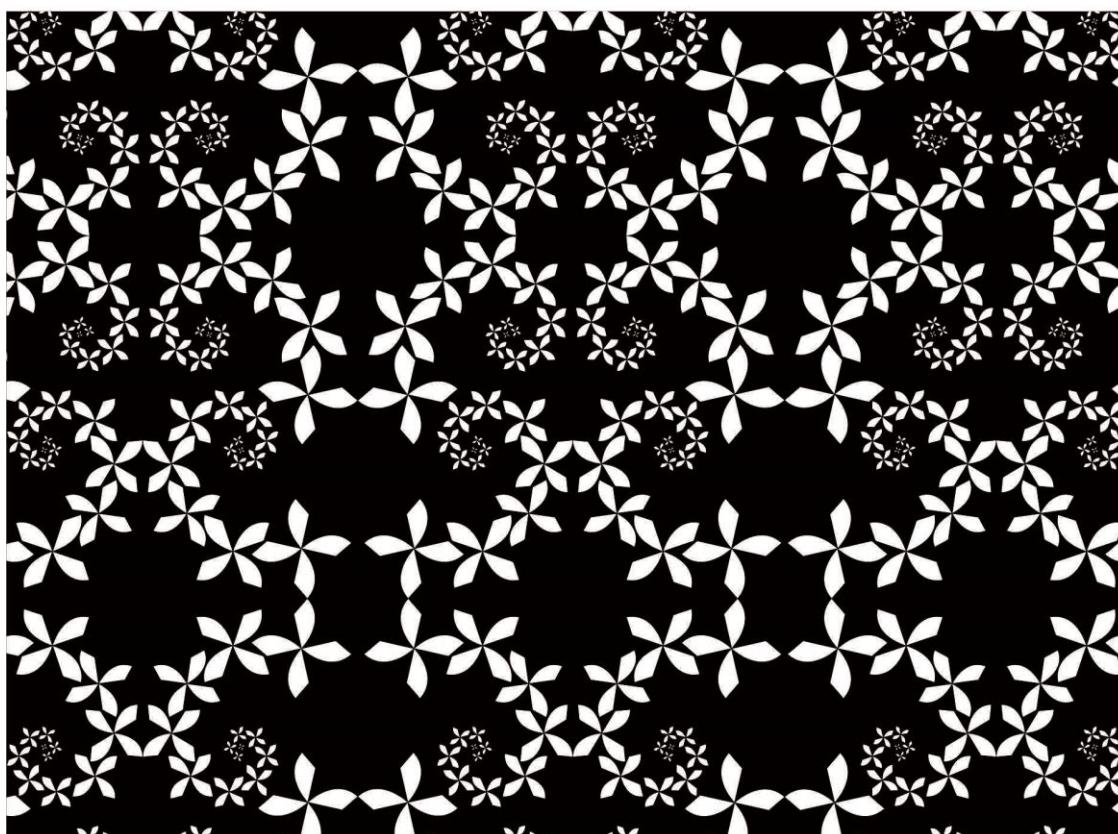
A
prancha representa o universo e sua infinidade. O fundo em tons de preto e cinza escuro está composto em módulos sequenciados a representar o Buraco Negro, mas também organizado. As quatro cores são compostas por três cores primárias azul, amarelo e vermelho e o branco, considerada a cor da luz, representa a reflexão de raios luminosos, já que luz é matéria e todo o primário está contido no Buraco Negro.

técnicas visuais:
profundidade
sequência
ajuste óptico

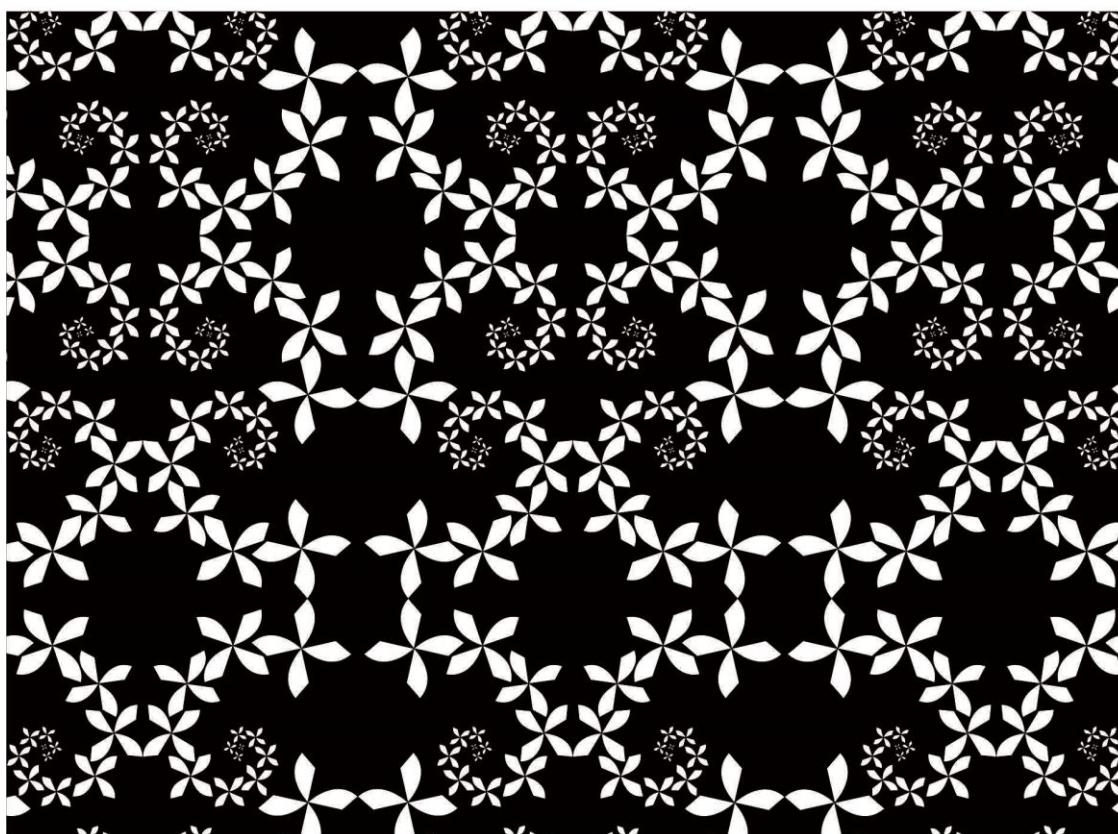
categorias:
proporção/escala
movimento
ritmo







7



AVIAMENTO

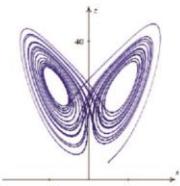
EFEITO
BORBOLETA

Efeito borboleta

AVIAMENTO

INSPIRAÇÃO

Ao montar equações para o estudo das variações meteorológicas em 1960, Edward Lorenz (1917-2008; matemático, meteorologista e filósofo), construiu um modelo matemático de como o ar se move na atmosfera. Ao todo foram 12 equações que combinadas geravam infinitas possibilidades.



Representação da equação formulada por Lorenz: forma de uma borboleta

O desenvolvimento da computação gráfica auxiliou o desenvolvimento da teoria. O traçado das equações dá a forma de uma borboleta daí a expressão Efeito Borboleta e a teoria do caos também a chama de Atrator Estranho.

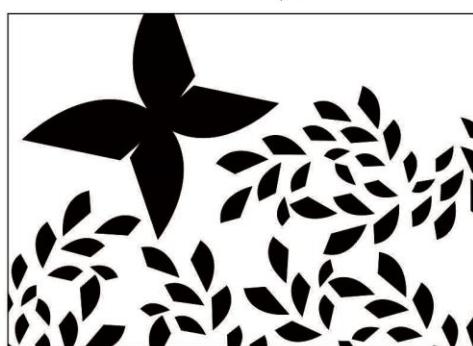
A prancha EFEITO BORBOLETA visualiza o sentido simbólico da expressão com a teoria: o bater das asas de uma borboleta pode gerar um furacão em outra parte do mundo.



O elemento, por si só já é o fractal da borboleta (4 elementos) e do furacão



Sequência para a repetição do furacão



Recursos visuais AVIAMENTO

GESTALT

MATERIAIS / COR

Os tons marrom e bege representam a terra. Os materiais escolhidos foram o tecido algodão cru, para o fundo da prancha, e, miçangas representando o furacão, na verdade, um fractal (pedaço minúsculo do ventaval). O tecido camurça, em azul marinho muito escuro, entre os vários significados, de acordo com a semiótica (Lucia Santaella), consta no sentido afetivo: infinito (princípio da geometria fractal); advertência e preocupação, este dois últimos, ajustáveis à teoria do Efeito Borboleta.

propriedade:
ponto
plano

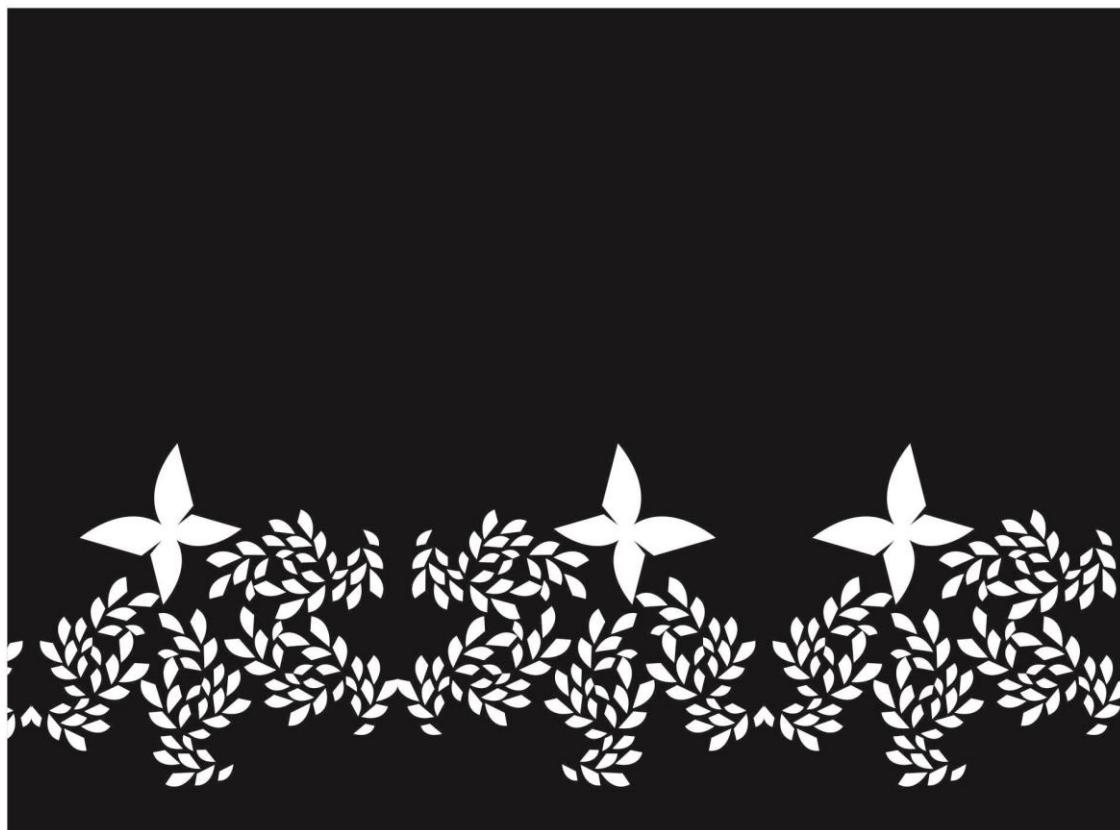
leis:
pregnância
semelhança

técnicas visuais:
redundância
contraste (borboleta/fundo)
aleatoriedade
fragmento

categorias:
proporção/escala
ritmo
dinamismo



11





**Princípio
do caos**

DIGITAL

INSPIRAÇÃO

A teoria do caos é um ramo da física desenvolvida mais intensamente na segunda metade do século XX, mas há registro de seus estudos desde a Grécia antiga, e, retomada, a partir de Galileu, Laplace, biólogo a quem Charles Darwin iniciou seus estudos sobre o evolucionismo, defendia a relação lineares (causa) e não lineares (efeito) na natureza.

A teoria do caos explica como sistemas deterministas podem se comportar aleatórios e imprevisíveis. Identifica sistemas teóricos ocorrendo na natureza e aponta sua prevalência geral. Qualquer pequena alteração, direção, velocidade de ventos pode provocar grandes mudanças num espaço de tempo maior como o crescimento da lavoura e a formação das tempestades.

A prancha PRINCÍPIO DO CAOS representa várias borboletas sobrevoando entre folhas. Pela teoria, esta ação

simples da natureza é o princípio gerador de uma reação, que por sua vez, irá desencadear outras reações. Para a composição do caule foi utilizada a seqüência da samambaia de Barnsley.

Borboletas são representações figurativas de parte da teoria do caos

Barnsley construiu uma samambaia na repetição da própria planta, técnica utilizada no caule e folhas. A borboleta é a combinação de 8 elementos.

Recursos visuais DIGITAL

GESTALT A COR

leis:
segregação
proximidade

propriedade:
plano

técnicas visuais:
sobreposição
transparência sensorial
profusão (folhas e caule)

categorais:
escala
movimento

Folhas, céu e borboletas são as três representações gráficas da prancha PRINCÍPIO DO CAOS. Para as duas primeiras, as cores são representativas do que há na natureza (folha: verde; céu: azul). O degradê do céu inicia-se nas extremidades horizontais a representar o ciclo do dia e noite (leste/oeste) e o meio (a noite profunda). Para as borboletas, a cor laranja, quando ainda era desconhecida pelos europeus até o fim da idade média, a China, desde séculos antes, a considera a cor da transformação, assim como a borboleta que se transforma dentro do casulo e, como ligação ao tema da Betty Boop, a transformação da menina em mulher.



15





Natureza das coisas

TEXTURA INSPIRAÇÃO

Como a geometria fractal é a representação da natureza e, o elemento inicial retirado de uma representação humana (Betty Boop), a prancha, A NATUREZA DAS COISAS, traz a flor vitória régia, e sua lenda entre os indígenas para atender ao ciclo da vida nascer/morrer.

Diz a lenda que Jaci (a lua) era um deus que namorava as mais lindas jovens índias e sempre que se escondia, escolhia e levava algumas moças consigo. Em uma aldeia indígena, havia uma linda jovem, a guerreira Naiá, que sonhava com Jaci e mal podia esperar o dia em que o deus iria chamá-la.

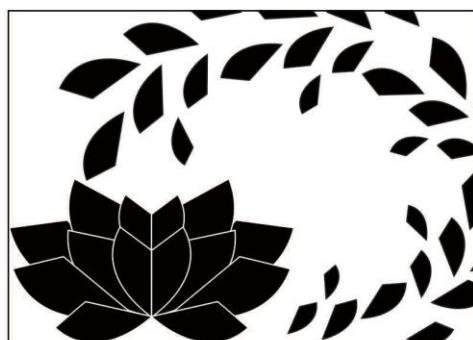
Numa noite em que o luar estava muito bonito, a moça chegou à beira de um lago, viu a lua refletida no meio das águas e acreditou que o deus havia descido do céu para se banhar ali. Assim, a moça se atirou no lago em direção à imagem de Jaci. Quando percebeu que aquilo fora uma

ilusão, tentou voltar, porém não conseguiu e morreu afogada. Comovido pela situação, o deus resolveu transformar a jovem em uma estrela diferente de todas as outras: uma estrela das águas.

A prancha inspira-se na lenda para tratar nascer / morrer como a própria flor: surge em março, fica aberta apenas durante a noite e desaparece em julho para ressurgir no outro ano.



Mesma técnica da prancha de aviãoamento: o elemento, por si só já é o fractal que dá a forma das pétalas sejam unidas ou separadas.



Recursos visuais

TEXTURA

leis:

- proximação (flor)
- segregação (pétalas)
- continuidade

técnicas visuais:

- sobreposição
- coerência
- arredondamento

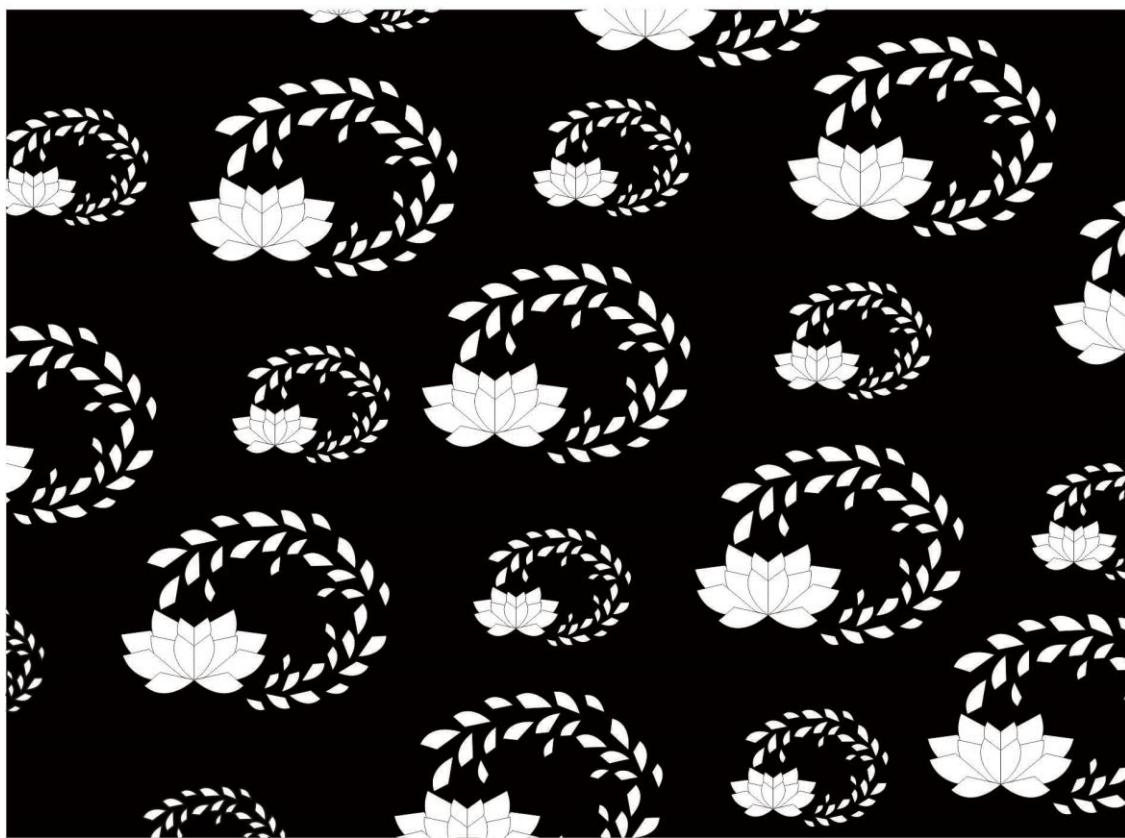
GESTALT

MATERIAIS / COR

Para a NATUREZA DAS COISAS se buscou materiais com a aproximação tátil da figura real. A folha da vitória régia chega a medir 2 metros e suporta até 40 quilos distribuídos em sua extensão. Para a representação de sua resistência, papel kraft texturizado pintado com tinta verde escuro com percepção áspera. À maciez da flor, o material escolhido foi o corino nas tonalidades da flor do seu surgimento no mês de março, e suas etapas (amarelo, rosa e lilás), até sua morte em julho.




19



MATERIAL PESQUISADO

GOMES FILHO, João. Gestalt do Objeto. São Paulo: Escrituras Editora, 8^a ed., 2008

<http://www.sbfisica.org.br/rbef/pdf/vol15a18.pdf>

JANOS, Michel. Geometria Fractal. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2008

<http://super.abril.com.br/cotidiano/benoit-mandelbrot-445222.shtml>

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. Novos Fundamentos do Design. São Paulo: Cosac Naify, 2008

SANTAELLA, Lucia. Cor: Signo Cultural e psicológico. Apud FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. Psicodinâmica das Cores em Comunicação. São Paulo: Edgar Blücher, 5^a ed., 2006

http://pt.wikipedia.org/wiki/Betty_Boop