Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

Aline Costa Miguel

Estamparia de chita: uma análise gráfica

Rio de Janeiro
2019

Aline Costa Miguel

Estamparia de chita: uma análise gráfica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.ª Dra. Barbara Szaniecki

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

M636 Miguel, Aline Costa.

Estamparia de chita : uma análise gráfica / Aline Costa Miguel. - 2019.
171 f.: il.
Orientadora: Profa. Dra. Barbara Peccei Szaniecki.

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Chita (Tecido) - Teses. 2. Estampagem – Tecidos - Teses. 3. Vestuário - História- Teses. 4. Tecidos – Estampa – Teses. 5. Design e moda – Teses. I. Szaniecki, Barbara Peccei. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 677.074.162.3

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Aline Costa Miguel

Estamparia de chita: uma análise gráfica

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 13 de março de 2019.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Barbara Szaniecki (Orientadora)

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

_____

Prof. Dr. João de Souza Leite

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

_____

Prof.ª Dra. Maria Carolina Garcia

Universidade Belas Artes - SP

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Aos meus alunos que muito me ensinaram. Espero que esta dissertação seja uma contribuição para o conhecimento na área de estamparia.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os envolvidos neste projeto. Primeiramente, a minha orientadora, pela atenção, carinho e disponibilidade comigo desde o primeiro contato. Obrigada, Barbara, você é um exemplo para mim. Um agradecimento a ESDI e a CAPES pelo apoio institucional e financeiro. Agradeço aos professores Ligia Medeiros, Zoy Anastassakis e Roberto DaMatta (PUC-RJ) pelo aprendizado. Aos integrantes da banca examinadora, João Leite, Carol Garcia, Ricardo Arthur e Isabella Perrotta, pela disponibilidade e carinho em aceitar meu convite. Gostaria de agradecer a toda a minha família pela força e suporte sempre, em especial a minha irmã gêmea, Liliana Costa Miguel Lopes, por sempre cuidar de mim, mesmo à distância. Agradeço ao meu namorado, Cesar Ferreira, pela paciência, amor e compreensão, especialmente nas horas da dissertação e a sua mãe, Helena Melo, pelos chocolates maravilhosos que adoçaram minha escrita. Agradeço a Flavia e a Marcia que me receberam com muito carinho no Museu Décio Mascarenhas (MG), me dando toda a ajuda necessária. Obrigada a toda a equipe da Cedro Têxtil (MG) por me apresentar o processo de produção e estamparia têxtil. Agradeço ao Henrique Mascarenhas e ao Sebastião Rezende dos Santos por me apresentarem a Fabril Mascarenhas (MG) com tanta atenção. Agradeço a Jaqueline Mendes por me receber na Estamparia S/A (MG). Um especial agradecimento a Luiza Chiodi pelo carinho em me receber em sua própria casa para uma entrevista, além de me dar todo o apoio com o fornecimento de material gráfico valiosíssimo para a pesquisa. Agradeço a D. Albuína Fernandes e ao José Batista da Silva que foram muito amáveis em me ceder uma entrevista em pleno vôo do Rio de Janeiro para Juazeiro do Norte (CE). Agradeço ao amigo Hilário Fonceca que me apresentou pessoas importantes na pesquisa do Ceará. Agradeço a Dane de Jade pela entrevista dada em seu próprio evento no Crato (CE). Agradeço a Carolê Marques e Bruna Slavieiro (da Farm – RJ) pela disponibilidade em responder às minhas perguntas, mesmo por e-mail. Agradeço às colegas Thais Vieira e Gisela Monteiro pelas dicas na escrita e no mestrado. Um agradecimento ao professor Lincoln Lopes, do Senai Cetiqt (RJ), pelas orientações na área técnica de estamparia e à amiga e professora de ilustração botânica Ângela Guimarães pela ajuda nos estudos botânicos. Agradeço também às designers de estampas Renata Rubim e Evelise Ruthschilling pela disponibilidade em me atender. Enfim, agradeço o carinho de cada um que esteve envolvido de alguma forma neste projeto. Muito obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Tudo vale à pena quando a alma não é pequena

Fernando Pessoa

RESUMO

MIGUEL, Aline Costa. *Estamparia de chita:* uma análise gráfica. 2019. 170f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A pesquisa propõe uma investigação, através de um recorte histórico, sobre o tecido de chita, importado da Índia, e sua apropriação pelos brasileiros. Observaremos sua transformação, ao longo dos anos, de um de tecido de origem popular até seu uso nas passarelas da moda, através de questões referentes aos aspectos estéticos e técnicos. Uma matriz de análise gráfica será apresentada por meio do estudo sobre formas, cores e relação criativa de elementos visuais predominantes nesta estampa desde os anos 1960 até a atualidade. Apesar de ser notória a influência da chita na cultura brasileira, há poucos registros bibliográficos de sua história e de seu desenvolvimento gráfico. Além disso, esperamos que a matriz analítica proposta possa ser utilizada para além da investigação da chita, tendo seu aproveitamento no exame de outras padronagens gráficas em uma contribuição para os estudos na área de Design de Estamparia.

Palavras-chave: Design. Design de estampas. Análise gráfica. Design de Moda. Chita. Floral.

ABSTRACT

MIGUEL, Aline Costa. *Chintz pattern: a graphical analysis.* 2019. 170f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The research proposes an investigation, through a historical cut, about the chintz fabric, imported from India, and its appropriation by the Brazilians. We will observe its transformation, over the years, from a fabric of popular or igin to its use on the catwalks, through subjects related to aesthetic and technical aspects. An array of graphic analysis will be presented through the study of forms, colors, and the creative relationship of visual elements predominant in this print from the 1960s to the present day. Although the influence of the chintz in brazilian culture is notorious, there are a few bibliographic records of its history and its graphic development. In addition, we hope that the proposed analytical matrix can be used in addition to chintz research, and its use in examining other graphic patterns in a contribution to studies in the area of Pattern Design.

Keywords: Design. Pattern Design. Fashion Design. Graphical analysis. Fashion Design. Chintz. Floral.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Exemplos de estampas de chita. A primeira é da marca Farm e as demais da tecelagem Fabril Mascarenhas.....	20
Figura 2	Estamparia de Chita presente na coleção sem gênero da Farm.....	21
Figura 3	Estamparia de Chita na fantasia “Chita Khalo” criada pela Farm no Carnaval de 2016.....	22
Figura 4	Diversas manifestações populares vestidas com tecido de chita.....	24
Figura 5	Chita na política.....	26
Figura 6	Chacrinha exibe sua indumentária feita com tecido de chita.....	35
Figura 7	Colheita do algodão nos anos de 1940.....	39
Figura 8	Esquema de funcionamento do tear.....	40
Figura 9	Entrelace dos fios de *urdume* (verticais) com os de *trama* (horizontais) formando o tecido *plano*.....	41
Figura 10	Tear, responsável pela construção do tecido a partir do entrelace de fios.....	41
Figura 11	*Close* do tear com o entrelace de fios.....	42
Figura 12	Trama aberta do tecido de algodão evidenciando sua transparência.....	43
Figura 13	Técnica indiana de estamparia por blocos esculpidos em madeira.....	45
Figura 14	Primeiros maquinários de estamparia.....	48
Figura 15	Ampliador.....	49
Figura 16	*Close* do ampliador.....	49
Figura 17	*Close* da placa de zinco com o módulo de repetição marcada por buril..	49
Figura 18	Pantógrafo gravador do cilindro de cobre.....	51
Figura 19	*Close* do Pantógrafo gravador do cilindro de cobre.....	51
Figura 20	*Close* do Pantógrafo gravador do cilindro de cobre.....	52
Figura 21	Cilindro na banheira de louça.....	52

Figura 22 *Close* do cilindro na banheira evidenciando a gravação da estampa..... 52
Figura 23 *Close* do cilindro de cobre maciço..... 53
Figura 24 *Close* da máquina de estampar por *rouleaux* evidenciando o rolo gravado (no meio) e o rolo entintador (em verde) com a respectiva calha para a tinta..... 54
Figura 25 Telas virgens de serigrafia para estampa corrida..... 55
Figura 26 Processo manual de estamparia por serigrafia..... 57
Figura 27 Processo manual de estamparia por serigrafia..... 57
Figura 28 Processo manual de estamparia por serigrafia..... 57
Figura 29 Processo manual de estamparia por serigrafia..... 57
Figura 30 Estamparia Plana Automática..... 57
Figura 31 Limitação do processo de serigrafia: emenda de tinta sobre tinta do fundo da estampa..... 58
Figura 32 Processo automatizado de estamparia por cilindro microperfurado..... 59
Figura 33 Cilindro microperfurado..... 60
Figura 34 *Close* do cilindro evidenciando as microperfurações responsáveis pela transferência da pasta de tinta (do interior do cilindro) para o tecido..... 61
Figura 35 Impressora do papel transfer (para posterior estampagem por sublimação)..... 61
Figura 36 Estampagem por sublimação de modo contínuo..... 63
Figura 37 Processo de estamparia por Sublimação - Papel posicionado contra o tecido para iniciar a estampagem na prensa térmica..... 65
Figura 38 Processo de estamparia por Sublimação - Papel e tecido prensados..... 65
Figura 39 Processo de estamparia por Sublimação - ao término da estampagem, o papel é retirado e vimos o tecido impresso..... 65
Figura 40 Tintas específicas (sublimáticas) para a estamparia por Sublimação..... 65
Figura 41 Estampa impressa pela técnica de Sublimação e seu repectivo papel após transferência..... 66
Figura 42 Impressora digital (direta)..... 68
Figura 43 Maquinário responsável por engomar o tecido (no pré-tratamento)..... 69

Figura 44 *Software* da impressora digital apresentando a multiplicação do módulo de repetição (*rapport*) ao longo do tecido..... 69

Figura 45 Impressora digital..... 70

Figura 46 Impressora digital e seu "book de corantes"..... 71

Figura 47 Equipamento responsável pelo pós-tratamento de vaporização do tecido para a fixação de cor..... 72

Figura 48 Maquinário responsável por lavar o tecido (no pós-tratamento)..... 73

Figura 49 *Moodboard* do tema "Tropical" 80

Figura 50 Painel de inspiração do público-alvo..... 80

Figura 51 Máscara simulando peças de biquíni..... 83

Figura 52 Estampa em *rapport* direto..... 85

Figura 53 Estampas em *rapport* do tipo *brik*..... 86

Figura 54 Desenho criado pela autora para a empresa de varejo de moda: Farm, 2006..... 88

Figura 55 Amostras variadas do tecido de chita criadas pela Estamparia da Cedro Têxtil (MG)..... 90

Figura 56 Amostra de *chitinha* criada pela empresa Cedro Têxtil (MG)..... 91

Figura 57 Amostras de *chita* criada pela empresa Cedro Têxtil (MG)..... 91

Figura 58 Amostras de *chitão* criado pela empresa Cedro Têxtil (MG)..... 91

Figura 59 Rota do tecido indiano e suas versões particularizadas desenvolvidas por alguns de seus países consumidores..... 93

Figura 60 Chita - original da Índia (1630)..... 94

Figura 61 Sua cópia inglesa (1869)..... 94

Figura 62 Mapa do Brasil com destaque para as regiões dos entrevistados e alguns de seus nomes..... 95

Figura 63 Apresentação resumida da metodologia de Donis A. Dondis (2007)..... 98

Figura 64 Estampa de chita e a separação dos elementos..... 99

Figura 65 Matriz de análise na versão fundamental 102

Figura 66 Organização gráfica (parte da matriz analítica fundamental)..... 103

Figura 67 Exemplos de arranjos gráficos simples e complexos..... 105

Figura 68 Exemplo de estampa com elementos multidirecionais..... 106

Figura 69 Exemplo de estampa em justaposição pela técnica da *espontaneidade visual*..... 107

Figura 70 Exemplos de *configuração dos elementos* em *sobreposição*..... 108

Figura 71 Exemplos de estampas sob o aspecto *macro* de organização gráfica: *distância entre os arranjos*..... 110

Figura 72 Exemplos dos sistemas de repetição (*rapports*) mais utilizados nas estampas de chita..... 112

Figura 73 Tratamento gráfico (parte da matriz analítica fundamental)..... 114

Figura 74 Exemplos da linha de contorno presente na estampa ao longo dos anos e se constituindo em uma das características da chita..... 116

Figura 75 Exemplos do *preenchimento*, com degradê marcado por pinceladas, presente na estampa ao longo dos anos e se constituindo em uma das características da chita..... 118

Figura 76 Exemplos de estampas iconofágicas..... 119

Figura 77 Trajetória da forma do elemento principal da estamparia de chita..... 122

Figura 78 Exemplos de *escala* da estamparia de chita..... 124

Figura 79 Círculo cromático e a identificação das cores complementares (opostas no círculo) e as quentes e frias..... 126

Figura 80 Exemplos do colorido da chita que é caracterizado pelo uso de cores saturadas e contraste de cores quentes x frias e complementares..... 127

Figura 81 Trajetória da tropicalização dos elementos da estamparia de chita..... 131

Figura 82 Detalhe das estampas da Fabril Mascarenhas de 1987..... 132

Figura 83 Detalhe das estampas da Fabril Mascarenhas de 2018..... 132

Figura 84 Tratamento gráfico do fundo (parte da matriz analítica fundamental)..... 133

Figura 85 Exemplos de estampas de chita evidenciando o plano de fundo..... 134

Figura 86 Pequeno resumo com oito amostras das alterações apresentadas..... 136

Figura 87 Aplicação da estamparia de chita em diferentes produtos..... 138
Figura 88 Estampas da Cedro Têxtil (MG)..... 161
Figura 89 *Close* das estampas da Cedro Têxtil..... 162
Figura 90 Estampas da Estamparia S/A (MG)..... 163
Figura 91 *Close* das estampas da Estamparia S/A..... 164
Figura 92 Estampas da Fabril Mascarenhas (MG)..... 165
Figura 93 Estampas da Fabril Mascarenhas (MG)..... 166
Figura 94 Estampas da Fabril Mascarenhas (MG)..... 167
Figura 95 *Close* das estampas da Fabril Mascarenhas..... 168
Figura 96 *Close* das estampas da Fabril Mascarenhas..... 169
Figura 97 Estampas da Farm (RJ)..... 170
Figura 98 *Close* das estampas da Farm (RJ)..... 171

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	**PANORAMA HISTÓRICO DO TECIDO ESTAMPADO DE CHITA**	18
1.1	**A chita hoje**	18
1.2	**A chegada dos florais têxteis ao Brasil**	26
1.2.1	Flores no cenário artístico brasileiro	33
2	**FLORIDOS MÉTODOS DE PRODUÇÃO: TÉCNICA E TECNOLOGIA**	38
2.1	**Chita tramada**	38
2.1.1	O Algodão	38
2.1.2	Entrelace dos fios	39
2.2	**Chita estampada**	44
2.2.1	As originais indianas	44
2.2.2	As chitas brasileiras	45
2.3	**Carimbos de madeira**	45
2.4	**Impressão por *Rouleaux***	47
2.5	**Impressão por Serigrafia**	54
2.6	**Impressão por cilindros microperfurados**	59
2.7	**Estamparia digital**	61
2.8	**Transfer sublimático (ou sublimação)**	62
2.9	**Estamparia digital direta (DDP)**	67
3	**O GRAFISMO DAS CHITAS**	74
3.1	**Design(er) de estampas**	74
3.2	**Criação de estampas**	77
3.3	**Padronagem floral**	90
3.3.1	Chita, chitinha e chitão	91
4	**MATRIZ ANALÍTICA DA CHITA BRASILEIRA**	92
4.1	**Análise visual da estampa de chita**	92
4.2	**Material coletado**	94
4.3	**Metodologia de análise**	96
4.4	**Primeiras observações**	98

4.5 **Matriz de análise**..... 100
4.5.1 Análise da figura: organização gráfica..... 103
4.5.1.1 Configuração dos elementos..... 103
4.5.1.2 Confirguração dos arranjos..... 108
4.5.2 Análise da figura: tratamento gráfico..... 113
4.5.3 Análise do fundo..... 132
5 **CONCLUSÕES**..... 139
REFERÊNCIAS..... 142
ANEXOS..... 148
Entrevistas transcritas
Albuína Fernandes da Silva..... 148
Ângela Guimarães..... 148
Bruna Slavieiro..... 149
Carolê Marques..... 150
Dane de Jade..... 151
Jaqueline Mendes..... 152
José Batista da Silva..... 153
Katia Maria dos Santos..... 154
Luiza Chiodi..... 154
Maria Bernadeth Mello Lopes..... 156
Maria do Carmo Rezende..... 156
Sebastião Rezende dos Santos..... 157
Sem Identificação do Nome 160
Victor José..... 160

INTRODUÇÃO

A chita é um tecido ordinário de algodão estampado floral produzido na Índia. Seu nome original é *chint* (do idioma hindi, derivado do sânscrito) e significa "pintado/manchado". No sec. XV, com o advento das Grandes Navegações, este tecido foi exportado para vários países como Portugal, Inglaterra, Espanha, França, Tanzânia, Holanda, Brasil, Colômbia, México, entre outros, e adquiriu alcance mundial. (GARCIA, 2010). Por muitos anos, estas nações importaram o tecido e, mais tarde, passaram a produzi-lo em seu próprio país. Inicialmente, os desenhos eram copiados dos originais e aos poucos, foram se modificando e se ajustando à cultura e ao contexto local. Na França, na região da Provença, por exemplo, as *indiennes* (tecidos de chita chamados pelos franceses) deram origem às estampas provençais; em Portugal, na região de Alcobaça, os *pintados* (assim chamados pelos portugueses) deram origem as "chitas de Alcobaça"; na Inglaterra, o comerciante Arthur Liberty desenvolveu uma versão delicada da estamparia floral que a batizou com seu próprio nome: "Liberty" e, aqui no Brasil, o *chint* recebeu o nome de "chita". (GARCIA, 2010). Podemos notar a releitura deste tecido e seu novo batismo como formas de aproximação à cultura do país produtor, em uma visão particularizada, não só de forma estética e tecnológica, como também simbólica e cultural.

A presente pesquisa objetiva investigar de que maneira e em que medida se deu o processo de adaptação do tecido indiano ao contexto brasileiro. O precursor do design no Brasil, Aloisio Magalhães, vê no estudo do contexto nacional a chance de nos distanciarmos do achatamento global que é causado pela diminuição ou perda de caracteres próprios das culturas em prol da aceitação de valores mais universais (SOUZA LEITE, 2014). Inicialmente, o estudo baseava-se na hipótese de a estamparia de chita ter relação com a identidade brasileira cuja associação ocorre no âmbito da moda, no qual a chita é considerada a "cara do Brasil". O designer explica que "para se criar uma fisionomia própria de uma cultura, é preciso antes conhecer a realidade desta cultura em seus diversos momentos". (MAGALHÃES apud SOUZA LEITE, 2014 p. 34). Durante o processo de qualificação, o objeto de estudo se voltou para o corpo da análise gráfica a fim de verificar a questão. O foco da pesquisa passou a residir na construção de uma matriz de análise acompanhada de uma sistematização visual apresentada através de infográficos que ilustrassem, de forma simplificada e didática, a linguagem visual do percurso de modificações estéticas sofridas pela estampa denominada chita ao longo dos anos, desde a chegada da Índia até as releituras feitas nos dias atuais. MAGALHÃES (apud SOUZA LEITE, 2017 p. 17) defende a importância de

estudar o contexto brasileiro em observância do comum e do contraditório, da análise e confronto. "Informar-se e documentar o que foi feito para podermos planejar e programar o que fazer". Ele se refere tanto ao objeto ecológico, como tecidos, móveis e cestarias, como as formas de comunicação, oral, musical e gráfica encontrados nas manifestações populares. A matriz analítica apresentada na presente pesquisa é contextualizada pelo viés histórico, do uso social desta estampa no cenário cultural brasileiro, inicialmente vestindo escravos e posteriormente abarcando todas as camadas da sociedade, e também pelo viés tecnológico, com abordagem dos processos de estamparia e da construção da trama do tecido, apresentando de forma cronológica, os avanços técnicos de produção.

Como resultado desse percurso, a pesquisa pretende identificar os elementos constituintes do padrão gráfico da chita que se mantiveram presentes ao longo dos anos e que parecem configurar uma identidade visual[1] e o reconhecimento dos aspectos que sofreram mudanças contribuindo para o seu trânsito social em uma ampliação do mercado consumidor. Esperamos que a matriz analítica proposta possa ser utilizada para além da investigação da chita, como instrumento pedagógico, tendo seu aproveitamento no exame de outras padronagens gráficas em uma contribuição para os estudos na área de Design de Estamparia.

Metodologia de pesquisa

A metodologia de pesquisa se baseia em um extenso trabalho de documentação do contexto brasileiro através da investigação de campo com recolhimento de dados fornecidos através de entrevistas, amostras e registros fotográficos, além de diversificada bibliografia. As empresas visitadas possuem a maior relevância na produção de chita no país e se localizam em Minas Gerais: Cedro Têxtil, situada em Caetanópolis, Sete Lagoas e Pirapora, e mantenedora do museu têxtil Décio Mascarenhas, considerado o maior da América Latina; Estamparia S/A, localizada na Cidade Industrial, em Contagem, e a Fabril Mascarenhas estabelecida em Alvinópolis, com escritório em Belo Horizonte, criadora das chitas até hoje. As entrevistas constituem registros de depoimentos de brasileiros sobre o próprio tecido brasileiro, ou seja, em uma visão muito particular e nacional. Os entrevistados são oriundos não só do Estado de Minas Gerais (das empresas pesquisadas), mas de diferentes partes do país, como Ceará, São Paulo e Rio de Janeiro. Eles possuem distintas relações com o tecido,

[1] "identidade visual" no sentido de reunir atributos visuais próprios e exclusivos que a caracterize como tal.

desde consumidores, como a D. Albuina da Silva, mãe de sete filhos e moradora da comunidade de Cariatuba, no interior de Juazeiro do Norte (CE); designers criadoras de chitas, como Luiza Chiodi, atuante na elaboração desta estampa floral desde 1990 e Carolê Marques, que desenvolve as chitas para a classe A da sociedade, além de profissionais da área de moda, integrantes do marketing de varejo, como Bruna Slavieiro, e Dane de Jade, coordenadora do escritório regional de cultura do estado do Ceará, entre outros. Todo o material coletado foi submetido à análise com base na contribuição de conceitos e postulações de alguns autores, entre eles, Donis A. Dondis, com sua metodologia de análise visual, e a designer de estampas Evelise Ruthchilling, com o exame de elementos em estamparia.

Estrutura da pesquisa

A pesquisa está dividida em cinco capítulos. O primeiro possui uma abordagem histórica, evidenciando o uso social do tecido, o segundo expõe a parte técnica e tecnológica de maquinário de produção, o terceiro apresenta um esboço do processo de criação e desenvolvimento de uma estampa, o quarto apresenta a matriz de análise com a observação gráfico-estética dos elementos da estampa e o quinto é conclusivo.

O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico do uso social da chita desde a sua chegada ao Brasil, importada da Índia, e eventos socioculturais que suscitaram a produção têxtil do país. O tecido floral simples teve origem popular. Inicialmente, ele vestiu escravos, libertos e classes inferiores, e, com o passar do tempo, passou a ser usado por personagens da literatura nacional e em manifestações populares, adornou artistas e personalidades famosas, foi televisionado, fazendo parte de figurinos de novelas e virando moda em todo o país. A chita alcançou as classes superiores da sociedade por renomados estilistas, desfilou no estrangeiro e decorou residências dos mais variados tipos, níveis sociais e econômicos.

No segundo capítulo, trataremos das questões técnicas e tecnológicas da produção do tecido bem como seus métodos de estamparia. Discorreremos sobre as características do tramado deste pano e sua produção em tear. Com relação ao processo de estamparia, abordaremos sua evolução tecnológica no Brasil, desde os primeiros métodos como os carimbos de madeira, passando por diferentes tipos de gravações do desenho e seus maquinários, em distintos processos, até a tendência apontada pelo modo digital. O conteúdo deste capítulo foi complementado por entrevistas, como a do Sebastião Rezende dos Santos, chefe de produção da fábrica de chitas Fabril Mascarenhas (MG) e Lincoln Lopes, professor

da área técnica têxtil do Senai Cetiqt (RJ) por 16 anos[2], além da documentação fotográfica coletada das pesquisas de campo feitas às tecelagens e estamparias.

O terceiro capítulo apresenta a atividade de design de estamparia enquanto um ramo do design de superfície. Enumeraremos algumas atribuições e conhecimentos técnicos que o designer de estampas deve ter para a elaboração dos projetos. Mostraremos, em linhas gerais, o processo de desenvolvimento de estampas que consiste nas etapas de pesquisa, coleta dos dados e seleção dos itens; primeiros esboços, aprimoramento do desenho com escolha das cores e texturas, adequação de *rapport* e finalização do trabalho com a entrega do projeto gráfico. Este capítulo é uma base introdutória para o capítulo seguinte, pois apresenta nomenclaturas e elementos que serão analisados posteriormente.

O quarto capítulo traz a questão de pesquisa com a apresentação da matriz de análise gráfica. Serão apresentadas classificações e subclassificações das relações entre os elementos compositivos da estampa que ocorrem nos âmbitos organizacional e estético. A autora se baseia na contribuição bibliográfica de designers renomados na área de estamparia no Brasil como Renata Rubim e Evelise Rutchilling, e no estrangeiro, como o designer têxtil Terry Gentille, autor do livro *Printed Textiles – a guide to creative design fundamentals.* O processo de análise também se apoia na metodologia proposta por Donis A. Dondis e é enriquecida com relatos das designers das chitas da atualidade como Luiza Chiodi, da estamparia Fabril Mascarenhas (MG) e Carolê Marques, da empresa de varejo de moda Farm (RJ). Como resultado da análise, observamos que a chita possui determinadas características gráficas que se mantém constantes ao longo de suas releituras, porém outros elementos têm sido modificados a partir de uma sofisticação do desenho que lhe permite uma maior circulação entre diferentes extratos sociais. Esta análise é complementada com a apresentação de infográficos com o objetivo de elucidar o estudo.

O quinto capítulo é conclusivo e apresenta um breve retrospecto de toda a trajetória do tecido de chita, em termos de seu uso social que se ampliou ao longo dos anos, bem como os avanços tecnológicos de maquinário e componentes químicos contribuindo para a melhoria da qualidade do tecido, e, sobretudo a apresentação das suas transformações gráfico-estéticas que, através da metodologia de análise apresentada pela matriz, nos permite verificar os elementos que permaneceram ao longo das diversas releituras configurando algo como uma identidade visual.[3] A elaboração da matriz tem como objetivo contribuir para a aprendizagem

[2] De 1985 a 1990 e de 2005 a 2016.
[3] "identidade visual" no sentido de reunir atributos visuais próprios e exclusivos que a caracterize como tal.

em Design de Estamparia, que possui poucos registros bibliográficos brasileiros disponíveis para estudo.

1. **PANORAMA HISTÓRICO DO TECIDO ESTAMPADO DE CHITA**

Apresentamos um panorama histórico sobre o tecido estampado de chita, importado da Índia até sua chegada ao Brasil. Inicialmente, abordaremos a definição da chita e sua aplicação na atualidade. Sequencialmente, exporemos os aspectos sociais de forma a abranger seu amplo uso que se deu a partir dos escravos e se estendeu às passarelas da moda. A trajetória é enriquecida com entrevistas diversas e bibliografia de apoio.

1.1 **A chita de hoje**

Os autores pesquisados apresentam diferentes definições do tecido de chita. Rosemary Crill (2016), curadora sênior da exposição *The Fabric of India* sediada pelo Museu Victoria & Albert de Londres (UK) entre 2015 e 2016 que resultou da publicação do livro de mesmo nome, apresenta a definição da chita como "tecido de algodão estampado normalmente com desenhos florais [tradução nossa]"[4]. Os autores Renata Mellão e Renato Imbroisi (2005, p. 22), no livro *Que chita bacana*, apresentam a definição pelo dicionário Aurélio: "tecido ordinário de algodão estampado em cores" que é questionada, pois, segundo os autores, nem todo o tecido de algodão estampado é a chita e que, atualmente, podemos encontrá-la em outros tecidos e com diversos desenhos, além da estampa floral com que normalmente é associada. Nesta pesquisa, adotaremos a definição de chita como um tecido originalmente estampado sobre algodão e que, atualmente, pode ser encontrado de forma "relida" em outras bases. Apesar de ela possuir desenhos diversificados, apresentaremos o recorte sobre a estampa floral do tecido. Adoto "a chita" em referência à estrutura têxtil estampada bem como "tecido de chita" ou ainda "floral têxtil". Nos demais casos, eu especifico ao me referir somente ao desenho da estampa como "estamparia de chita" ou "desenho da chita".

A chita, atualmente, está presente em diversos setores de consumo no Brasil: vestuário, decoração, eventos, festas populares, entre outros. Este tecido pode ser utilizado na produção de roupas, carteiras, bolsas, toalhas de mesa, cortinas, capas de almofadas, colcha para cama, fantasias de carnaval etc. Ele pode ser adqurido em muitos locais, desde a compra por metro em lojas atacadistas de tecidos, com valores acessíveis, até a opção da estampa em tecidos

---

[4] "[Original indian] chintz (...) is a printed cotton usually with floral designs." - definição retirada da palestra **"**Chintz: Indian Textiles for the West" apresentada por Rosemary Crill para o International Quilt Study Center & Museum, em Nebraska (USA), em 2009. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=sIzKIrKqS-g>. Acesso em 13 out. 2018.

diferenciados confeccionados em roupas por grifes de moda. Dependendo da base onde é estampada, a chita possui custos diversos, abarcando as diferentes camadas sociais, conforme confirma Maria Bernadeth Mello Lopes, chefe de cozinha, moradora da cidade de Barbalha (CE): "a chita é presença marcante, seja na casa do rico ou do pobre. Toda a decoração de chita fica muito bonita. Toda a minha casa tem chita!" (informação verbal)[5]. Sebastião Rezende dos Santos, supervisor de produção da estamparia Fabril Mascarenhas (MG), apresenta a grande abrangência deste tecido que: "está nas novelas da Globo, no Faustão, no Luciano Huck, no cenário dos cantores brasileiros, em cortinas nas casas do Nordeste, nas mesas de bar do Rio e São Paulo e fora do Brasil também." Ele complementa que o floral têxtil também é encontrado no artesanato, na forração de calçados e cintos ou como lenço de cabeça, além de ser utilizado pelo mercado infantil. (informação verbal)[6]. Apesar de produtos, tecidos e estampas estarem cada vez mais diversificados e em maior quantidade e competitividade, a chita continua sendo consumida pelo mercado e, segundo o supervisor, é um sucesso: "Nunca deixamos de ter, em nossa coleção, o floral da chita." A empresa na qual trabalha é considerada uma das principais fabricantes da chita desde 1980. A designer criadora destas chitas, Luisa Chiodi, moradora da cidade de Sorocaba (SP), explica que fez modificações no desenho, dando um "toque de moda" e "[o floral estampado] começou a sair nas revistas de decoração. Porque aí, dá um vestido, dá uma saia, uma cortina, almofada. Dá para fazer tudo." (informação verbal)[7]. Outra criadora das chitas, Jaqueline Mendes, da empresa Estamparia S/A (MG), reforça a ampla utilidade: "Você pode usar o *chitão* do vestuário à roupa de cama, na mesa, estofado, tem muita qualidade". (informação verbal)[8]. Albuina Fernandes da Silva, aposentada, mãe de sete filhos e moradora da Comunidade de Cariatuba, município de Farias Brito, interior do Juazeiro do Norte (CE), também atribui diversos usos ao pano: "Se a chita for metida para fazer toalha de mesa, eu faço. Faço tudo. A gente faz colcha de cama, vestido para colchão, cortina... o que der certo, o cabra faz." [sic] (informação verbal)[9].

---

[5] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 10 nov. 2017, na cidade de Crato, CE. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

[6] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 25 out. 2017, na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

[7] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 04 dez. 2017, na cidade de Sorocaba (SP). A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

[8] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 26 dez. 2017, na Estamparia S/A em Contagem, MG. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

[9] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 09 nov. 2017, na cidade de Juazeiro do Norte, CE. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

Figura 1: Exemplos de estampas de chita. A primeira é da marca Farm (RJ) do ano de 2017 e as demais da tecelagem Fabril Mascarenhas (MG) do ano de 2018

Fonte: própria[10]

A grife de moda Farm, que representa a estética carioca (ROGAR, 2015), também faz uso constante da chita que é considerada seu estilo principal de estampa, por estar presente em todas as coleções, de forma que os florais se tornaram um elemento de reconhecimento da identidade desta marca. Segundo a diretora Kátia Barros, a estampa de chita possui grande representatividade da cultura do nosso país (UNILEVER, 2015). A designer criadora das chitas da Farm, Carolê Marques, explica que "a chita está presente na maioria dos lugares onde pesquiso [...] seja na decoração, quanto nas roupas folclóricas ou usuais." (informação verbal)[11]. As chitas da Farm são exclusivas e desenhadas por uma equipe de designers de estampas contratados que criam flores em proporções exageradamente grandes e coloridos alinhados às tendências da moda. Esta empresa é uma das principais disseminadoras da chita atualmente, destinada a levar *glamour* para consumidoras de poder aquisitivo elevado. A empresa possui vinte anos de existência e setenta lojas (próprias), com participação em multimarcas e representação no exterior, além da loja virtual, segundo explica Bruna Slavieiro, da área de maketing da Farm. (informação verbal)[12]. Em 2017, a grife criou uma pequena coleção sem identificação de gênero que inclui vestimentas, sapatos, acessórios e itens para a decoração da casa utilizando intensamente a chita.

[10] A segunda e a terceira estampa foram cedidas pela designer Luiza Chiodi da Fabril Mascarenhas.
[11] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 27 dez. 2017, por e-mail. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.
[12] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 16 jan. 2018, por e-mail. A entrevista completa está na seção "anexos" desta pesquisa.

Figura 2: Estamparia de Chita presente na coleção sem gênero da Farm.

DECORAÇÃO PRAIANA

Neste ano, a carioca Farm lançou, pela primeira vez, coleções de tênis, mochilas e vestimentas sem gênero. A novidade é a linha Quero 20 Anos, com artigos de decoração para casa. O repertório traz tapetes, roupa de cama, papel de parede do conhecido estilo praiano da etiqueta... Os preços variam de 79 reais, uma dupla de fronhas, a 598 reais, uma rede. Os edredons são as grandes estrelas. A coberta de desenho inspirado em chita (*foto*), por exemplo, sai por 479 reais. As peças devem chegar às lojas e ao site na sexta (20). *www.farmrio.com.br.*

Fonte: OBERG, 2017.

O tecido de chita também é largamente utilizado em festejos tradicionais brasileiros como as festas de São João e o Carnaval. Durante estas festividades, é possível encontrar os florais têxteis em diversas fantasias caracterizando personagens como: Carmem Miranda, havaiana, baiana, entre outros. A marca Farm criou uma fantasia denominada “Chita Khalo”, na qual combinou a estética mexicana com a brasilidade das chitas tradicionais. (FARM, 2016)

Figura 3: Estamparia de Chita na fantasia “Chita Khalo” criada pela Farm no Carnaval de 2016

Fonte: FARM, 2016.

Katia Maria dos Santos, vendedora da loja de tecidos *Gigi Tecidos*, em Crato (CE), nos informa que a chita é vendida nos meses de junho e julho por conta da festa junina. Fora desta época, ela é retirada da loja, não estando mais disponível para venda (informação verbal)[13]. Fato lamentado por outra vendedora de tecidos da loja vizinha, *TC Tecidos*, pois, segundo ela, a procura pelos florais é diária (informação verbal)[14]. Esta sazonalidade da chita é comum em muitas lojas de tecido do Nordeste. O supervisor de produção Sebastião Rezende dos Santos confirma esta situação e complementa que os florais têxteis são vendidos juntamente com os xadrezes e desenhos festivos[15] para as festas de São João. (informação verbal)[16]. José Batista da Silva, morador de Juazeiro do Norte (CE), explica que “a quadrilha que não tiver chita está descaracterizada porque o povo pobre era o que tinha antigamente. Então, as quadrilhas de São João só usam chita hoje para manter a tradição de antigamente”.

[13] Informação cedida à autora em entrevista na própria loja, em Crato (CE) no dia 11 nov. 2017.
[14] Informação cedida à autora em entrevista na própria loja, em Crato (CE) no dia 11 nov. 2017.
[15] Desenhos festivos possuem o tema da festa de São João com elementos decorativos como bandeirinhas, fogueira etc.
[16] Informação cedida por Sebastião dos Santos em entrevista à autora no dia 24 out. 2017, feita na própria fábrica Fabril Mascarenhas em Alvinópolis (MG).

(informação verbal)[17]. As classes menos abastadas, em suas manifestações culturais, faziam amplo uso deste tecido ordinário por ser um artigo de baixa aquisição econômica. O tecido teve sua utilização continuada pela tradição, se fazendo presente até hoje.

Dane de Jade[18], coordenadora do escritório regional de cultura do estado do Ceará, nos explica que a chita carrega um contexto de tradições populares. "Este tecido é ressignificado ao chegar ao Brasil, assim como as manifestações[19] no sentido de *folk lore*[20] dos costumes de um povo" (informação verbal)[21]. De Jade cita o exemplo do Maracatu[22], cuja dança é constituída por uma corte que é reunida a partir de uma perspectiva europeia, porém adaptada a nossa realidade, com coreografias, maquiagens próprias e vestimentas estampadas de chita. Ela observa que esta adaptação também se dá em outras manifestações como: o *Maneiro Pau*[23], os *Reisados*[24], o *Coco*[25] e as *Lapinhas*[26]. O floral têxtil veste integrantes de inúmeras manifestações populares pelo Brasil afora, como a Festa dos Caretas (Jardim, Ceará), o Baile dos Congos (Espírito Santo), a Festa do Divino (Pirinópolis, Goiás), a Festa da Nossa Senhora do Córrego da Misericórdia (Chapada do Norte, MG), a Festa do Boi (de São Luis do Maranhão), os mamulengos de Olinda, os personagens do Zamaiapunga (Taperoá, Bahia), os participantes do Maracatu (de Pernambuco), o Boi Estrela (de Recife), personagens das danças folclóricas da região centro-oeste, como o Siriri e o Cururu, festas juninas e os foliões dos carnavais de todo o país (AMADOR, 2001).

---

[17] Informação obtida em entrevista cedida à autora em Juazeiro do Norte (CE) em 9 nov. 2017. A entrevista completa está na seção "Anexos" desta pesquisa.

[18] Dane de Jade é o nome artístico de Roseane Bezerra de Oliveira, coordenadora do escritório regional de cultura do estado do Ceará e fundadora da ONG BEATOS (Base Educacional de Ação e Trabalho de Organização Social) da cidade de Crato (CE).

[19] Manifestações populares.

[20] *Folk lore* é uma expressão em inglês que significa *sabedoria popular* e que deu origem a palavra, em português: *folclore*. (CASCUDO, 1962).

[21] Informações cedidas à autora em entrevista com Dane de Jade, coordenadora do escritório regional de cultura do estado do Ceará e fundadora da ONG BEATOS (Base Educacional de Ação e Trabalho de Organização Social) em 11 nov. 2017 em Crato (CE). A entrevista completa está na seção "Anexos" desta pesquisa.

[22] O Maracatu é uma manifestação popular originada em Pernambuco que se trata de uma variante da congada,composta por uma corte com rei, rainha, príncipes, damas e orquestra de percussão, tambores e chocalhos. O grupo canta e dança pelas ruas, sem coreografia específica.. (CASCUDO, 1962).

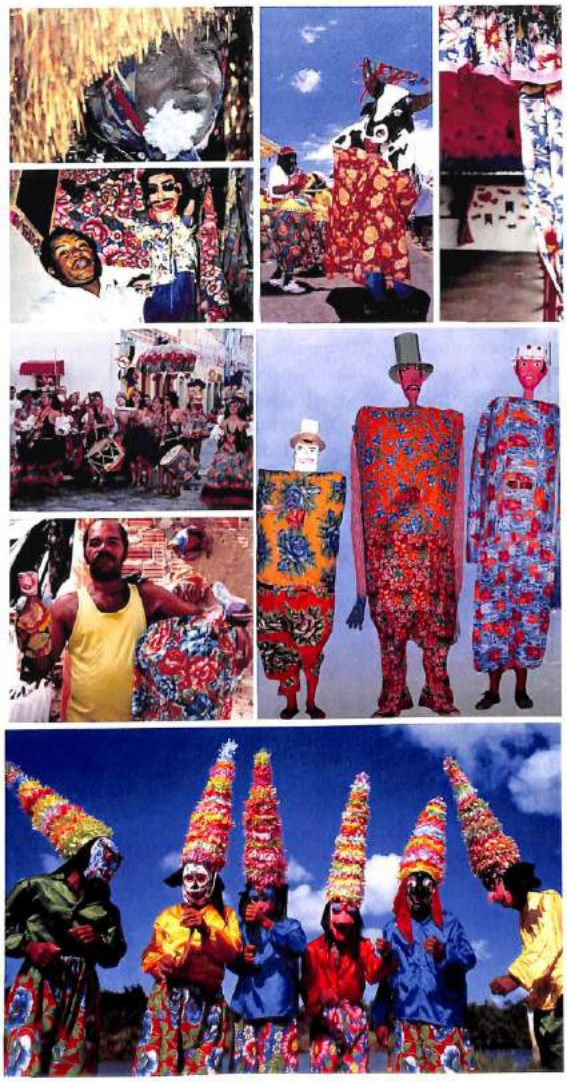
[23] *Maneiro Pau* é um bailado de roda dançado exclusivamente por homens. Sua música possui semelhanças com a da capoeira. A dança é oriunda do cangaço, possivelmente de Cariri (CE). (MARCONDES, 1977).

[24] *Reisado* é a denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia do Reis (6 de Janeiro). No Brasil, eles também festejam o Natal. grupo pode usar coroas, chapéus estupefacientes, espelhos, aljôfares, fitas, panos vistosos etc. (CASCUDO, 1962).

[25] *Coco* consiste em uma roda de dançadores e tocadores que giram e batem palmas. Esta manifestação popular também é conhecida como *samba, pagode, zambê e bambelô*. A música é iniciada pelo tirador-de-coco, ou coqueiro, que entoa versos que são respondidos pelo coro. (MARCONDES, 1977).

[26] *Lapa, Lapinha* é sinônimo tradicional de presépio, é o nome dado à caverna (cova) onde ocorreu o nascimento de Jesus. *Lapinha* se trata de um auto religioso com representação teatral de pastores sobre a chegada dos reis Magos a Belém. (WEHLING, 1994).

Figura 4: Diversas manifestações populares vestidas com tecido de chita.



. Fonte: Amador, 2007, p. 18.

Como podemos observar, a estamparia de chita está intimamente ligada às expressões culturais da população brasileira. As manifestações populares se utilizam do floral, não só em suas vestimentas e indumentárias, como também na decoração dos ambientes nos quais são apresentadas.

O artista plástico Gildásio Jardim, conhecido como o “artista das chitas”, da região de Jequitinhonha (MG), usa os florais em suas obras de arte como uma forma de resgate de memórias, em referência a sua infância vivida na zona rural da Comunidade Abelha Brava, no município de Padre Paraíso. Ele faz uma associação do tecido à pobreza em contraponto à alegria do seu povo. Apesar da larga abrangência do uso deste pano na atualidade, durante muito tempo se restringiu à associação às classes sociais menos favorecidas principalmente pelo baixo custo. D. Albuina Fernandes da Silva, de 68 anos, mãe de sete filhos e moradora da

comunidade de Cariatuba[27], interior de Juazeiro do Norte (CE), se recorda da infância com poucos recursos financeiros que faziam da chita sua única opção de compra: "Não tem dinheiro para comprar o que é bom, uma fazenda boa nem nada, tem que comprar a chita. [...] Ninguém tem nada. Ninguém tem nada não. Só o caminho da roça, o que a roça der." (informação verbal)[28]. Com o passar dos anos e a maior variedade de tecidos a preços acessíveis no mercado, as classes menos favorecidas passaram a adquirir outras opções têxteis, desvinculando a estreita relação que tinham com a chita no passado. Mas as gerações seguintes, ao se deparar com o pano, fazem uma relação com a tradição familiar e suas memórias. Maria do Carmo Resende, estudante de psicologia, se emociona ao falar do tecido: "Eu sinto que foi um resgate da minha infância. Estes tecidos [de chita] me lembram a minha avó. Minha avó usava esses tecidos". (informação verbal)[29]. No exemplo abaixo, a reportagem da revista Época (2016) apresenta a associação do tecido de chita às camadas populares, na política, feita por candidatos à prefeitura do Rio de Janeiro.

[27] Cariatuba está localizada no município de Farias de Brito, interior de Juazeiro do Norte (CE).
[28] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 9 nov. 2017 em Juazeiro do Norte (CE).
[29] Informação obtida em entrevista cedida à autora, na Unilasalle, Niterói (RJ) em 5 maio 2017.

Figura 5: Chita na política.

EXPRESSO

Tecido usado em campanha causa ciúmes em candidatos à prefeitura do Rio

Jandira Feghali diz ser a pioneira no uso da chita, identificada com a classe operária e donas de casa

NONATO VIEGAS
21/08/2016 - 15h00 - Atualizado 22/08/2016 11h45

Compartilhar | Assine já!

Climinha entre Jandira Feghali, do PCdoB, e Marcelo Freixo, do PSOL, por causa da chita (Foto: reprodução)

Dois candidatos à prefeitura do Rio de Janeiro travam uma disputa curiosa. Jandira Feghali, do PCdoB, reivindica, nos bastidores, o pioneirismo no uso do tecido chita entre políticos e não gosta que Marcelo Freixo, do PSOL, a imite. Ambos têm usado o tecido na decoração de seus eventos de campanha. A chita é um tecido de algodão colorido, de estampa florida, barato e identificado com a classe operária e donas de casa.

Fonte: VIEGAS, 2016.

Como pudemos observar, a chita carrega representações simbólicas de extremos como alegria, celebração, festejos e requinte, mas também é associada às classes menos favorecidas desde a sua origem como veremos a seguir.

1.2 **A chegada dos florais têxteis ao Brasil**

O tecido de chita surge na Índia, cuja tradição na produção têxtil remonta à civilização do Vale do Hindu, em torno de 6.000 anos A.C. (CRILL, 2016). Seu nome de batismo possui uma variação de duas denominações: *Chint* (do hindi) ou *Chit* (do marata) que significam: pinta ou mancha (GARCIA, 2010). Segundo Richard Arkwright, autor inglês do livro *History*

of cotton manufacture, publicado em 1835, o nome *chintz* era atribuído à flor do algodão, ou seja, a matéria-prima florescida. (NEIRA, 2012).

No séc. XVIII, o tecido de chita é importado para o Brasil através de tratados comerciais entre Portugal e Inglaterra. No Tratado de Methuen, Portugal fornecia vinhos, com redução tarifária, para Inglaterra que abastecia os portugueses e brasileiros com seus tecidos (principalmente lãs). O casamento da infanta portuguesa Catarina de Bragança com o rei inglês Charles II, teve como dote, dentre muitos benefícios, a cessão de direito, por parte da Inglaterra, no comércio português das Índias Ocidentais, Bombaim, Tânger e Brasil. Com isso, a colônia brasileira passa a importar não só os têxteis ingleses, mas também os tecidos de algodão indiano que eram usados como moeda de troca no mercado escravo. (NEIRA, 2012). Gilberto Freyre (1977, p. 473), em seu livro *Sobrados e Mucambos*, nos explica sobre o comércio com a Índia: "os navios portugueses da linha oriental traziam principalmente da Índia tecidos de algodão de várias qualidades parte dos quais, reexportada daqui para Portugal, para as colônias portuguesas da costa da África e para os portos da América". A importação constante contribuiu para retardar o desenvolvimento têxtil nacional, apesar de o Brasil já possuir uma pequena produção de tecidos de algodão na região nordeste do país desde o séc. XVI, com teares trazidos pelos portugueses na fabricação de sacos e roupas para a escravaria. (JÚNIOR; RONCARI; MARANHÃO, 1976).

O tecido indiano de algodão estampado passou a ser chamado de "chita" pelos brasileiros. Ele foi inicialmente utilizado por escravos e profissionais livres de baixa qualificação juntamente com suas famílias. Segundo a pesquisadora Luz García Neira (2012, p. 104), estes tecidos eram destinados à população escrava e ornados conforme seu gosto. "A chegada dos escravos africanos [...] que já estavam acostumados aos tecidos adornados, provou a necessidade de demarcar claramente territórios simbólicos que identificassem os papéis de cada grupo". Os colonizadores europeus, desde a aportagem em terras brasileiras, em 1500, trouxeram, em seus baús de couro, vestimentas muito pesadas de sua terra-natal, compostas por peças feitas em tecidos como veludo e damasco, impróprios para o calor, além de serem de cores escuras, que em nada condiziam com o clima tropical (MAIOR, 1995). Esta falta de adequação da vestimenta se prolongou até o século XIX. As pessoas com poder aquisitivo mais elevado insistiam em usar roupas de cores sóbrias e tecidos pesados influenciados pelo estilo inglês e pela moda de Paris. Porém, segundo Gilberto Freyre (2003, p. 504), em seu livro *Casa Grande & Senzala*, as vestimentas dentro de casa eram outras:

> nas horas de modorra, é que homens, mulheres e meninos desforravam-se dos excessos europeus de vestuário. Os meninos andando nus ou de sunga-nenê. Os grandes, de chinelos sem meia; de pés descalços; os senhores de engenho, de chambre[30] de chita por cima das ceroulas; as mulheres, de cabeção[31].

Esta diferenciação social através das vestimentas tinha muita importância na sociedade brasileira e, por isso, um decreto foi emitido em 1696, no qual proibia as escravas de usarem vestidos de seda, ou cambraias nem adornos de ouro ou prata em suas vestimentas. (NEIRA, 2012). Os menos abastados costumavam fazer suas próprias roupas. Os homens usavam camisas feitas com o material dos sacos de farinha de trigo ou morim[32] que eram frescas para o trabalho braçal por possuírem fios com trama aberta. As mulheres dispunham de mais opções de tecidos como: brim, filó, siré, fustão e chita (MAIOR, 1995). A chita importada passa a vir também de Portugal a partir de 1775, juntamente com outros tecidos. A metrópole estampava o tecido crú, vindo da Ásia. O têxteis portugueses de algodão ganharam tanta importância que em 1806, representavam 35% da exportação (NEIRA, 2012).

O uso da chita pode ser observado em anúncios do *Jornal do Commércio*, do Rio de Janeiro, e do *Diário de Pernambuco* que, de acordo com Freyre (2003, p. 529), constituíam importantes veículos de comunicação em relação à indumentária dos domésticos das famílias em 1838: "a maioria, porém, de [...] 'calça e camisa de estopa'; ou de 'camisa de algodão grosso e calça de ganga' [...], pretas velhas de 'vestidos de chita roxa, saia lila [sic], [...] e lenço azul amarrado na cabeça'."[33]

A associação do tecido estampado de chita ao povo também é observada nas manifestações culturais por meio de festejos, autos religiosos e procissões. O pintor alemão Rugendas (1835) retrata no livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, o escravo negro africano em seu amor pelas cores brilhantes e ruidosas expressões de felicidade, especialmente nas celebrações com músicas folclóricas, fogos de artifícios e danças. Segundo o artista, o grande número de celebrações por parte da igreja constituía um traço característico da vida pública no Rio de Janeiro. As festividades eram incentivadas pelo governo como uma forma de irmanar diferentes categorias sociais em momentos lúdicos, acentuar solidariedades e esmaecer conflitos. Elas também representavam um instrumento para aquietar os escravos e libertos, na permissão de suas manifestações e incorporação da simbologia de poder. Estes festejos constituíam um importante meio de expressão da mentalidade colonial, em todos os

---

[30] Antiga camisola masculina de dormir, geralmente feita com tecido simples.
[31] Roupa de baixo feminina, camisola.
[32] Morim é um tecido de algodão ordinário de trama é aberta.
[33] "Coleção do *Diário de Pernambuco*. A fase 1825-1880 é a mais interessante para o estudo dos anúncios de negros fugidos e de compra e venda de escravos". (FREYRE, 2003, p. 529).

segmentos sociais, um hibridismo de influências portuguesas, africanas e indígenas (WHELING, 1994). Nesta mescla, estava a chita. Muitas roupas folclóricas, fantasias e ambientes eram decorados com este tecido floral de algodão.

A produção do algodão brasileiro se desenvolveu ainda no séc. XVIII, e o Brasil passou a fornecer a matéria-prima para as indústrias britânicas, devido à interrupção do abastecimento por parte dos americanos (principalmente durante as guerras de independência entre os anos de 1756 e 1776). Em 1750, a produção de algodão se tornou tão rentável que as autoridades portuguesas implementaram medidas para auxiliar o estabelecimento de fábricas no interior do país. (COSTA; BERMAN; HABIB, 2000). Segundo Costa, Berman e Habib (2000, p. 38), "foi o mesmo que chegar um fósforo a um rastilho de pólvora": a indústria progrediu a passos largos. A capitania de Minas Gerais, com o esgotamento das jazidas de ouro, desenvolveu sua produção têxtil. Mellão e Imbroisi (2005, p. 67) nos explicam que o tingimento com pigmentos naturais e a estamparia eram praticados em pequena escala. "Surgiam as 'avós' da chita brasileira." A produção mineira dos tecidos alcançou tal qualidade que, além de exportar para a Inglaterra, passou a fornecer para as demais capitanias. (MELLÃO; IMBROISI, 2005). Fato que chamou a atenção de Portugal que se sentiu ameaçado pela colônia. Em 1785, D. Maria I, a Louca, proibiu a produção dos tecidos mineiros através de um alvará sob pena de desmonte das manufaturas. Porém, algumas delas mantiveram a produção na clandestinidade. Sete anos depois do ocorrido, nova proibição foi ordenada, desta vez pelo governador da capitania mineira, segundo a qual não se poderia fazer uso de qualquer tecido que não fosse produzido por Portugal ou suas colônias asiáticas. "Vestir roupas confeccionadas com tecido brasileiro se tornou, em Minas Gerais, um ato de protesto e rebeldia contra as arbitrariedades da metrópole." (MELLÃO; IMBROISI, 2005, p. 74). Houveram ainda duas iniciativas de estabelecimento de estamparias no Brasil: 1750 na capitania do Grão Pará, através da solicitação do bispo ao secretário do Estado português, e outra em 1768 que, segundo Neira (2012), foi a primeira do Brasil e se estabeleceu na região de Sabará (MG). Porém, a pesquisadora complementa que até a chegada da família real ao Brasil, não existem fontes primárias ou bibliográficas que esclareçam ou confirmem estes fatos.

O cenário têxtil brasileiro se modificou com a vinda da família real para o Brasil em 1808. D. João VI revogou o alvará de D. Maria e abriu os portos às nações amigas. A transferência da corte para o Rio de Janeiro atraiu um grande número de comerciantes e estabelecimentos, sobretudo portugueses e ingleses. (COSTA; BERMAN; HABIB, 2000). O governo promoveu incentivos fiscais para estimular o desenvolvimento têxtil brasileiro, como

isenção ou restituição fiscal sobre os tecidos importados brancos destinados à estamparia e proibição da importação de tecidos estampados que fossem produzidos fora dos domínios do Estado Português. Isso beneficiou empresas como a Estamparia do Catete (RJ) que se expandiu, se transferiu para o Andaraí Pequeno e passou a ser conhecida como a Fábrica das Chitas, apesar de possuir produção em pequena escala. (NEIRA, 2012). O governo também apoiou a atividade de ensino e fabrico de tecidos para incentivar a indústria e o comércio através do estabelecimento do Real Collegio das Fábricas, no Rio de Janeiro, considerado uma das mais importantes instituições ligadas aos ofícios mecânicos, fundada por D. João. Na instituição, funcionava a escola de tecelões, fábrica de tecidos, oficina de tecidos de sedas e algodão, de galões e fitas, além da estamparia de chita e a produção de cartas-de-jogar. Também funcionava a oficina de veludo e de gravação em metal e madeira. (NEIRA, 2012). Em 1844, o Brasil conta com seis fábricas de produção do algodão (algumas com estamparia). São elas: Todos os Santos, Queimado e Conceição, na Bahia; São Pedro de Alcântara, Santo Aleixo e a Fábrica das chitas na região do Rio de Janeiro. (NEIRA, 2012).

Após a proclamação da República (em 1889), estabelecimentos industriais ativaram a economia do país de maneira considerável, com a importação de material e maquinário do estrangeiro, sobretudo ingleses. Segundo Neira (2012), a captação tecnológica do Brasil associada a uma favorável política econômica contribuiu para a formação de um amplo mercado consumidor e promoveu a migração de muitos estrangeiros cuja mão-de-obra era capacitada na área têxtil, como gravadores e instaladores da sessão de gravura. Em 1889, abre a grande indústria têxtil, também inicialmente destinada à produção de chita: Companhia Progresso Industrial do Brasil, conhecida como Fábrica Bangu (RJ) que investiu em equipamentos para a melhoria do tecido estampado. (MELLÃO; IMBROISI, 2005). Apesar deste desenvolvimento tecnológico, a produção têxtil continuava associada aos tecidos populares (como a chita) para a grande massa da população. Em 1906 é comprada a primeira máquina de estampar importada da Alemanha para a grande fábrica de tecidos que virá a ser a maior produtora de chitas e a responsável pela sua disseminação em todo o país: Cia. Cedro & Cachoeira[34], situada no município de Curvelo no Estado de Minas Gerais (NEIRA, 2012).

O mercado consumidor da produção nacional de chita era formado por escravos e pessoas livres de pouco poder aquisitivo, especialmente na região norte e no sertão do Brasil (VAZ NETO, 1990). “Isso talvez explique, ao menos em parte, porque a chita adquiriu essa conotação rural e esteja, muitas vezes associada às vestimentas das mulheres do campo.”

[34] Atual Cedro Têxtil localizada em Sete Lagoas, Caetanópolis e Pirapora (MG).

(NEIRA, 2012, p. 122). Mellão e Imbroisi (2005) esclarecem que os florais têxteis eram usados nas roupas e nas casas das áreas ruais. Eles também explicam que, na República, as cidades se desenvolveram e abrigaram um número cada vez maior de pessoas de baixa renda, subempregadas, errantes, habitantes de cortiços que vestiam a chita. Freyre (1977) complementa que, houve uma migração da população da zona rural para os centros urbanos, durante a segunda metade do séc. XIX, por conta do mau estado sanitário das cidades do interior, com epidemias e doenças causadas, segundo os higienistas, pela destruição dos mangues e extensão de queimadas pela produção cafeeira, que alteraram o clima do país. Segundo o autor (FREYRE, 1977, p. 546), os imigrantes:

> foram trocando sobrados em cidades salubres do interior e do litoral por casas térreas nas capitais e na Corte. Casas de porta-e-janela onde às vezes antigos moradores de sobrados passaram à categoria de indivíduos quase sem eira nem beira.

Eles faziam parte das classes consumidoras do tecido de chita. Classes estas que foram amplamente retratadas por muitos autores da literatura brasileira. O antropólogo Roberto DaMatta (2004) explica que estes autores apresentavam a sociedade através da temática do cotidiano sem pretensão de ditar normas para o Brasil (informação verbal)[35]. A literatura configurava costumes em uma identidade distinta, apresentando intrigas, confusões, alma e coração. As obras literárias eram disseminadas, inicialmente, por meio de folhetins. O *Correio Mercantil do Rio de Janeiro,* fundado por Otaviano de Almeida Rosa, em 1848, foi um dos jornais mais importantes do Rio de Janeiro, pois conseguia reunir a publicação dos intelectuais mais representativos da época em uma união de literatura e jornalismo. A militância de escritores foi a principal característica do jornalismo literário, que, com a publicação de crônicas, contos e folhetins, marcou a imprensa como lugar de debate cultural, cuja função predomina até os dias de hoje. (ARNT, 2004). Os folhetins divulgavam romances, tanto europeus traduzidos quanto brasileiros inéditos. A ficção folhetinesca brasileira refletia a sociedade da época, não pretendendo ser informativa. Estas publicações eram muito populares, além de serem mais acessíveis economicamente que os livros. O jornalismo literário do Brasil, apesar do atraso social, sobretudo ao sistema escravocrata no país, teve papel ativo no lançamento dos fundamentos do romance cujas publicações representaram a porta de entrada para grandes escritores brasileiros na imprensa como Machado de Assis, José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida.

---

[35] Notas de aula da disciplina “Teorias do Brasil 2” ministrada pelo prof. Roberto DaMatta no curso de mestrado em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica, no Rio de Janeiro, em ago.-dez. de 2017.

A obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1991), inaugura o jornalismo literário brasileiro em 1852 retratando as classes populares da sociedade e apresentando seu contexto em detalhes. Nestes detalhes, vemos o tecido de chita como parte integrante do cotidiano de alguns personagens em uma associação direta ao povo, seus usos e costumes. Este tecido simples de algodão é descrito de diferentes formas por diversos autores. Machado de Assis (1899), em sua obra *Dom Casmurro*, descreve um tipo popular carioca de meados do séc. XX, que usava presilhas, calças curtas e esticadas, gravata de cetim preto e veste caseira e leve feita de chita. Guimarães Rosa (2013, p. 90), em *A estória do homem pinguelo*[36], apresenta o personagem Mourão fazendo uma boa avaliação do tecido popular: "Fazenda boa. Chita?" Jorge Amado (1958, p. 70) também retrata a chita em *Gabriela, cravo e canela*:

> Árabes pobres, mascates das estradas, exibiam suas malas abertas, berliques e berloques, cortes baratos de chita, colares falsos e vistosos, anéis brilhantes de vidro, perfumes com nomes estrangeiros, fabricados em São Paulo. Mulatas e negras, empregadas nas casas ricas, amontoavam-se ante as malas abertas.

O autor ainda retrata, em seu conto, a personagem Maria de São Jorge, especialista em mingau e cuscuz de puba, cujo traje era composto por saia colorida de chitão e bata decotada. Vestimenta semelhante é observada pelo arquiduque Maximiliano da Áustria[37] que, em visita de estudos a Salvador, em 1860, notou, em uma escrava, a perfeita harmonia em todo o conjunto: bata branca esvoaçante, xale colorido e uma saia de chita estampada com flores vivas, caindo em volta das ancas. Segundo ele, este era o traje pitoresco e admirável das negras brasileiras. (SANTOS, 1997).

Em 1888, a abolição da escravatura e a vinda de imigrantes europeus para o trabalho assalariado no Brasil, especialmente italianos, possibilitaram a formação de um mercado consumor que impulsionou a industrialização. Os europeus não faziam uso dos tecidos utilizados pela população brasileira de trabalhadores pois, além de serem de qualidade inferior, tanto em sua estrutura quanto em sua estética, eles queriam demarcar a diferença social. A chita era utilizada não só no vestuário, mas também no ambiente doméstico como forro de colchão, cortinas, separador de cômodos da casa, toalha de mesa, forro para almofadas, lençóis, sacola para transportar objetos etc. (MELLÃO; IMBROISI, 2005). O gosto por coloridos intensos, estampas e uso de muitos adornos por parte do povo é observado

---

[36] Conto literário de *Estas Estórias*, escrito em 1962.
[37] Nome real: Ferdinand Maximilian von Habsburg, sobrinho de D. Maria Leopoldina, primeira imperatriz do Brasil. Ele escreveu dois livros que foram publicados como manuscritos em Viena, nos anos de 1861 e 1864.

pelo historiador Affonso Arinos de Melo Franco em seu livro *Conceito de Civilização Brasileira,* escrito em 1936: "identificação da mania de roupas, [...] cores vivas, cheiros fortes, pinturas, brilhantinas, que caracteriza o brasileiro popular". (FRANCO, 1936, p.172).

1.2.1 Flores no cenário artístico brasileiro

A popularidade da chita alcança personalidades icônicas do cenário artístico brasileiro como Carmem Miranda[38]. Ela foi uma das primeiras estrelas da música popular a ousar usar o tecido floral. Sua carreira de cantora e atriz se deu no rádio, cinema, teatro e televisão entre as décadas de 1930 e 1950 principalmente nos Estados Unidos da América onde representava a brasilidade que interessava àquele país, naquele momento. *A grande pequena notável*[39] usava um exótico figurino que ficou famoso: uma versão estilizada da baiana: um turbante com frutas tropicais na cabeça, sapatos de plataforma, uso exagerados de badulaques, colares e pulseiras, roupas com saias decotadas nas pernas, blusas mostrando os ombros, uso de rendas, babados, bordados, paetês e estampas. A chita esteve presente nas primeiras aparições da artista com esta indumentária, porém "o traje não era muito bem visto, já que era feito de chita e, conforme se falava, correspondia à ralé" (VIANNA; MUNIZ, 2010, p. 17). Este visual estilizado desencadeava uma mistura de opiniões e reações. Havia uma desaprovação por parte dos intelectuais brasileiros devido à exposição caricata e estereotipada do Brasil que, de acordo com Garcia (2010, p. 43), "a cultura de massa deixa vazios culturais preenchidos com estereótipos". Porém, havia também um encantamento por parte dos estrangeiros, que apelidaram a artista de *Brazilian Bombshell*[40]. Neira (2012, p. 133) afirma que:

> [...] a mídia se beneficiava das imagens de produtos nacionais que fossem eles mesmos iconografias de nossa nacionalidade e é isso que justifica, nesse contexto, o desenvolvimento pela indústria do conceito de estilo brasileiro, muito bem aplicado no segmento do vestuário e dos têxteis que reforçava a existência de 'uma aparência própria' capaz de "impressionar os estrangeiros".

O cenário do uso social deste tecido estampado se expande com a chegada[41] da televisão ao país em 1950. Inicialmente de uso restrito, a televisão, ao ser manufaturada no Brasil em 1951, teve seu consumo em constante crescimento ao longo da década. Sua programação, originalmente, vinda do estrangeiro, teve grande incentivo do governo nacional

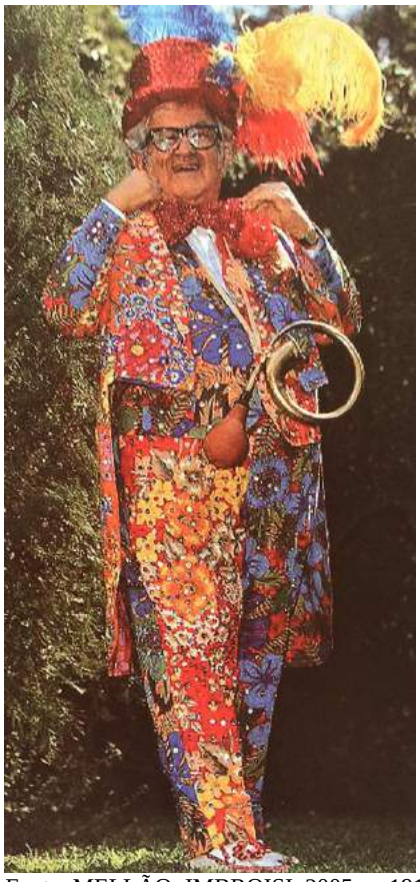
---

[38] Nome verdadeiro: Maria do Carmo Miranda da Cunha.
[39] Apelido dado a Carmem Miranda pelo radialista César Ladeira.
[40] Expressão em inglês que faz referência à mulher muito atraente.
[41] A televisão chega ao Brasil, importada por Francisco Assis Chateaubriand.

para a criação de programas para entreter as massas e, assim, exercer maior controle das ideias difundidas. A programação nacional baseava-se em comédias, programas de auditório, música popular e telenovelas (VINCENT, 2003). Ela reunia o talento de atores, publicitários, realizadores intelectualizados e o conhecimento técnico de profissionais estrangeiros para racionalizar o sistema de produção e a relação entre a emissora e os anunciantes na promoção do desenvolvimento de um mercado consumidor brasileiro (HAMBURGER, 2011). A influência dos meios de comunicação de massa foi muito marcante nesta década, causando uma verdadeira transformação de valores e referências na população. Segundo Neira (2012, p. 127), "a imagem promovida pelas indústrias culturais assumiu importante poder persuasivo, muito explorado, inclusive ou sobretudo, pelas instâncias governamentais, que distribuíam por todo o território nacional imagens de um país moderno e desenvolvido". As personalidades de destaque na televisão possuíam muito carisma e rapidamente ganhavam popularidade com um enorme número de fãs e seguidores. Podemos citar o exemplo do "velho guerreiro"[42] Chacrinha[43] que apresentou diversos programas como a "Buzina do Chacrinha" televisionado por diferentes canais. Era um programa de auditório com exibição de calouros, onde o apresentador obtinha a aprovação do participante com a ajuda da plateia com a pergunta-jargão: "Vai para o trono ou não vai?" Caso o participante fosse desclassificado, recebia buzinadas e ganhava um abacaxi. Com apresentação irreverente e bem-humorada, Chacrinha se autointitulava "palhaço do povo" e era querido por milhões de telespectadores brasileiros. Seu figurino era extravagante: cartola colorida na cabeça, enormes adereços como gravata borboleta e flores na lapela, tecidos bordados, brilhosos e estampados. Dentre eles, estava a o tecido de chita fazendo parte de uma indumentária televisionada para todo o Brasil na década de 1950. (AMADOR, 2001).

[42] Apelido dado a Chacrinha por Gilberto Gil em sua música "Aquele abraço".
[43] Nome real: Abelardo Barbosa de Medeiros.

Figura 6: Chacrinha exibe sua indumentária feita com tecido de chita.



Fonte: MELLÃO; IMBROISI, 2005, p. 191.

Em 1959, a chita alcançou as classes abastadas da sociedade pelas mãos de Zuzu Angel, com uma loja no tradicional bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro. A estilista criava roupas com temática essencialmente brasileira, uso de cores tropicais, adereços de pedras, bambu e conchas, além de rendas e bordados. Dentre os tecidos da coleção, estava o de chita, presente desde o início de sua carreira quando tinha poucos recursos financeiros para a aquisição de material (SILVA, 2006). Nesta época, as fábricas de chita passaram a produzir o tecido com largura maior para alcançar o mercado de decoração. O floral da chita ganhou novas proporções, ficando maiores. Chamados de "chitões", eles passaram a forrar almofadas e colchões. Estes tecidos, juntamente com o zuarte, foram as opções escolhidas pela estilista à época para representar as novas roupas propostas à alta sociedade. O floral têxtil originou longas saias rodadas que, bordadas e com aviamentos[44], caíram no gosto da classe alta do Rio de Janeiro que estava acostumada a copiar os modelos de roupas da moda de Paris. Naquela

[44] Aviamentos são elementos aplicados às roupas através de costura ou colagens com fins decorativos ou funcionais, como sianinhas, botões, zíperes etc.

época, temas brasileiros, como nosso artesanato e folclore, eram vistos como algo inferior e "pobre", contudo, a estilista conseguiu desenvolver peças com sofisticação e requinte que fossem do agrado de sua clientela. As criações desfilaram nas passarelas de Nova York e Zuzu Angel foi a primeira estilista brasileira a alcançar uma carreira internacional. Porém, sua internacionalização foi alvo de diversas críticas por parte dos brasileiros que a acusaram de fazer uma coleção estereotipada, somente para atrair a atenção dos clientes estrangeiros pelo ar exótico emanado de sua estética (AMADOR, 2001).

O tecido de chita, juntamente com outros de algodão, estavam em plena produção, em uma época de alta capacidade produtiva, na qual havia um alinhamento do comportamento dos empresários em prol da valorização da indústria nacional. O algodão estava associado às estampas brasileiras, conforme a publicação da Revista Manchete, apresentada por Neira (2012, p. 186), em 1974, e intitulada *O mundo tem fome de algodão brasileiro*: "É nos estampados de algodão que está o charme da moda brasileira". O gosto pelo consumo da chita tomou enormes proporções em 1975 ao aparecer na novela de grande audiência da TV Globo, *Gabriela*. Oriunda da célebre obra literária de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela* escrita em 1958, a novela se passava em Ilhéus, na Bahia dos anos 1920, e levava o nome da personagem principal, uma moça do povo, sertaneja, alegre e de muito carisma. Interpretada por Sonia Braga, ela usava vestidinho de chita, flor nos cabelos e sandálias nos pés. A consultora de moda Glória Kalil ressalta que a chita virou moda no vestido de tubinho usado pela personagem da novela. Segundo ela, "o vestido [de chita] foi usado por todas as mulheres do país nos anos 70 [sic]." (MELLÃO; IMBROISI, 2005, p. 171). No final desta década, a tecelagem São José (MG) chegou a produzir dois milhões de metros do tecido de chita por mês. O pano ordinário florido, em sua popularidade, virou ditado popular em 1983: "Moça e chita não há feia nem bonita" em uma referência à simplicidade do tecido que não contribui em nada para a beleza da mulher. (AFFONSO, 1983, p. 11). Com o passar dos anos, o desenvolvimento têxtil brasileiro e a entrada de profissionais especializados em estamparia no mercado, a chita foi passando por transformações estéticas, tendo seu desenho cada vez mais elaborado e um aumento na qualidade da estampa e do tecido. Em 2005, o floral têxtil vira tendência de moda da estação primavera-verão, sendo amplamente utilizada em coleções de diversas grifes e por estilistas como Ronaldo Fraga e Lino Villaventura. Após ter se tornado uma referência na moda brasileira, a chita vira tema de carnaval pela escola Estácio de Sá (RJ) com o enredo "Que chita bacana" em 2009 do carnavalesco Cid Carvalho cuja letra do samba-enredo segue abaixo (ARAÚJO, 2017). Parafraseando o artista gráfico e cenógrafo

Gringo Cardia, a chita é uma fotografia da nossa cultura e deveria ser tombada (MELÃO; IMBROISI, 2005).

Sou bonita e faceira, nasci na Índia
Para o mundo conquistar
Deserto atravessei
Cruzei as ondas do mar
Na epopeia uma viagem fascinante
Na Europa deslumbrante então cheguei
No Chá das cinco porcelanas decorei
Através dos portugueses
No Brasil desembarquei

Desbravando esta terra na imensidão
Me pintei com o colorido deste chão
Com a fauna e a flora, ergui sua bandeira
Sou a Chita Brasileira

Com fé cultivei a esperança
Num sorriso de criança
O palhaço colori
Vesti cortejo do Maracatu
Dancei em quadrilhas de São João
Na Festa do Divino minha devoção
O movimento Hippie representei
Com o Velho Guerreiro buzinei
Na Tropicália fui a sensação
Conquistei de vez esta nação

Sou a Chita Bacana a brilhar
No batuque da Estácio de Sá
Sou o samba raiz, felicidade
Com a força da Comunidade.

Com o passar dos anos e as constantes as releituras e redesign da chita, aliadas à melhoria na qualidade, ela foi sendo cada vez mais divulgada por diferentes meios de comunicação como sinônimo de bom gosto, alegria e estilo despojado. Bonsiepe (2011) nos explica que o investimento em publicidade e técnicas de venda por parte das empresas constitui uma forma de estimular a demanda de mercado e assim manipular os preços dos produtos. O autor complementa que a renovação do produto, juntamente com o redesign, possui importante papel econômico para empresas de peso e, por este motivo, há um cuidado maior em relação à demanda de seus consumidores. Com isso, percebemos que o tecido de chita apresentou um desenvolvimento estético que resultou em impactos positivos na produção econômica.

2. **FLORIDOS MÉTODOS DE PRODUÇÃO: TÉCNICA E TECNOLOGIA**

Neste capítulo, abordaremos a parte técnica e tecnológica da estamparia de chita. Inicialmente, apresentaremos as características da sua base: o tecido de algodão. Depois, explicaremos os métodos de estamparia relacionados à produção da chita, desde as originais indianas até as estamparias digitais, contextualizando historicamente os avanços tecnológicos brasileiros.

2.1 **Chita tramada**

2.1.1 O Algodão

O tecido característico de chita é 100% constituído por fibras de algodão. A fibra de algodão é vegetal e totalmente adequada ao clima tropical. Ela possui alto *regain*[45], em torno de 8%. Isso faz com que tenha capacidade de melhor absorção de umidade, tanto do corpo (suor) quanto do ambiente. Sua espécie arbustiva é o algodoeiro, cujo gênero botânico é o *Gossypium,* da família das malváceas, nativa das regiões tropicais e subtropicais do planeta. Segundo Garcia (2010, p. 38), as fibras "nascem dentro de cápsulas que se abrem quando maduras, mostrando flocos muito frágeis (delicados), que devem ser colhidos imediatamente. Isso porque suas flores, levíssimas como uma pluma, têm vida curta: 12 horas em média." A autora ressalta que a durabilidade das fibras vem dos elementos que a compõe: celulose, água e gordura. (GARCIA, 2010).

O algodão era utilizado pelas populações nativas antes mesmo do descobrimento do Brasil. Elas o fiavam e teciam através de em um tear rústico feito com galhos para a produção de redes e faixas. Os primeiros teares horizontais foram trazidos pelos colonizadores ainda no séc. XVI. Inicialmente, estes teares supriam as necessidades domésticas. Alguns jesuítas também aprenderam a utilizar o tear para a produção de tecidos para o consumo dos próprios missionários. (BUENO, 2013). Mas a indústria têxtil teve sua origem nas fazendas da café, nas quais haviam teares que produziam tecidos de algodão inicialmente usados para a confecção de sacarinas e roupas para os escravos e trabalhadores. (NEIRA, 2012). Segundo Stein (1979), o algodão é o elemento tipicamente nacional do desenvolvimento inicial da

[45] *Regain* é a capacidade de absorção da umidade pela fibra. Esta palavra é de origem inglesa e significa "recuperar, reter".

produção do tecido em larga escala no Brasil. Suas longas fibras permitiram a produção de tecidos duráveis, em condição de concorrer com os tecidos importados de algodão, mesmo sendo mal cultivados, mal colhidos e mal processados. “Não fossem os plantadores de algodão, pequenos e grandes do interior do nordeste e, em menor medida, do interior de São Paulo, a indústria têxtil teria sido, por muito tempo, mais um sonho de visionários”. (STEIN, 1979, p. 57). Nas três primeiras décadas do século XIX, as indústrias algodoeiras contribuíram para a formação da elite de empresários paulistas e nos processos de exportação de fibras e tecidos para a Inglaterra. Os ingleses ficaram impressionados com a eficiência da manufatura brasileira, principalmente diante do crescimento da estamparia. (GARCIA, 2010).

Figura 7: Colheita do algodão nos anos de 1940

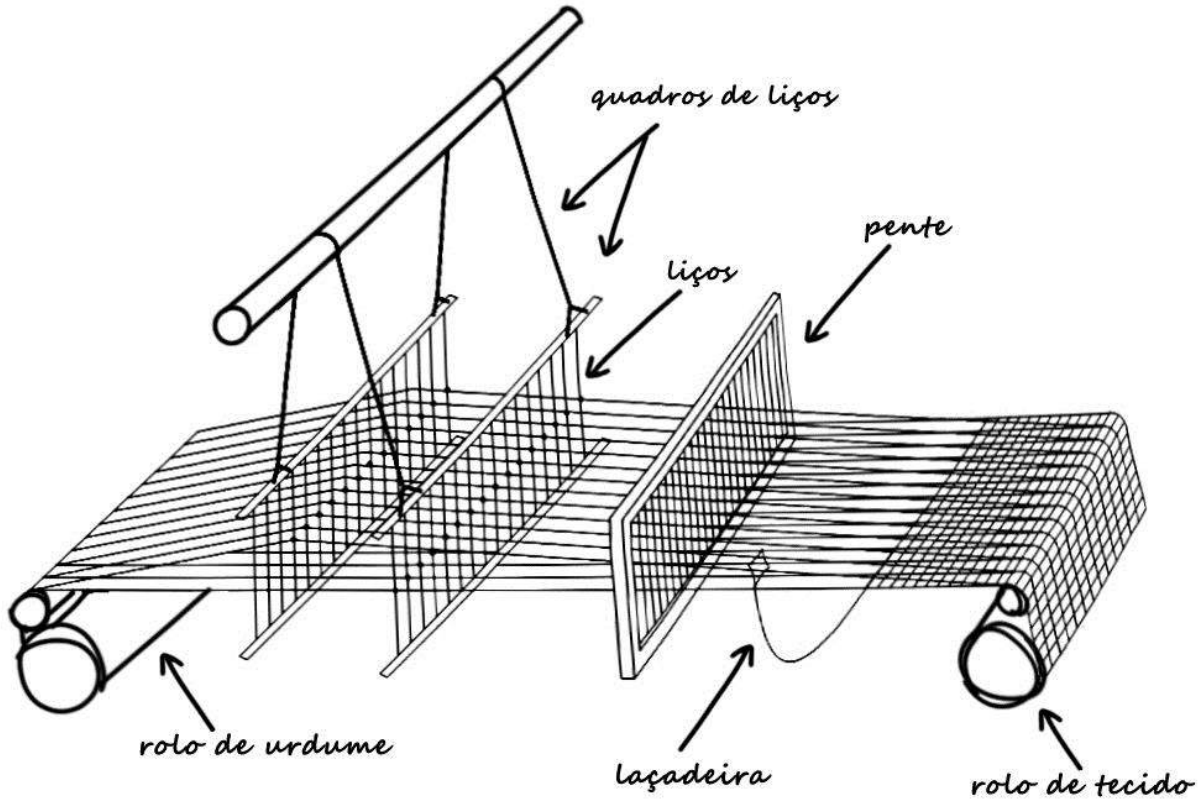
Fonte: BERMAN; COSTA; HABIB, 2000, p. 21

2.1.2 Entrelace dos fios

O tear é o equipamento responsável pela produção do tecido. Os primeiros teares eram manuais e, com o passar do tempo e dos avanços tecnológicos, transformaram-se em automáticos. Seus quadros[46] agulhados se movimentam, batendo (literalmente) os fios e tramando-os para a construção do tecido.

[46] Os quadros de liços (do tear), contendo os fios de urdume, se movimentam verticalmente e alternadamente para a formação da cala, por onde passa o fio de trama. Após a inserção desta trama, o pente do tear bate (literalmente) no tecido, realizando

Figura 8: Esquema de funcionamento do tear

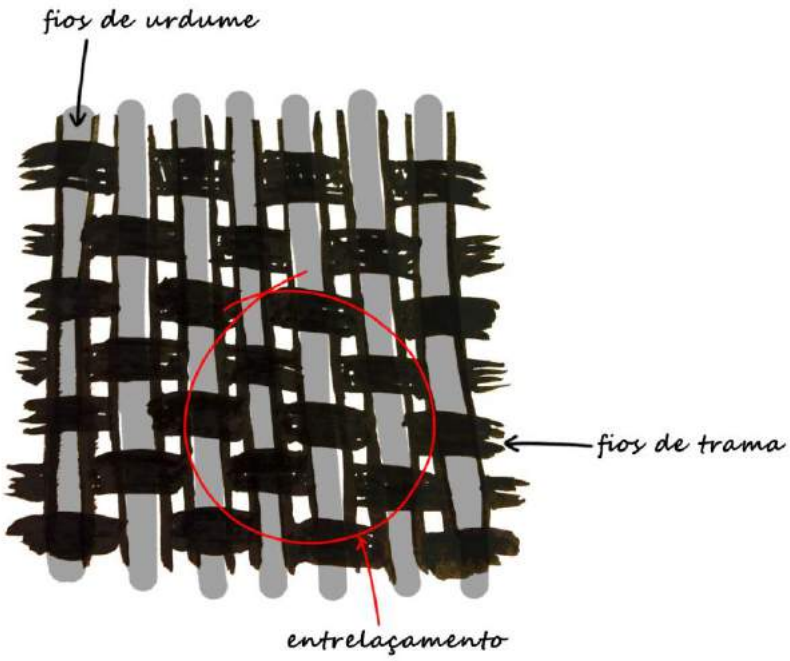


Fonte: própria

As agulhas contidas nos quadros são responsáveis por entrelaçar os fios de *trama* (horizontais) com os de *urdume* (verticais) em ângulo de 90º. Esta característica de entrelaçamento dos fios classifica o tecido de algodão (da chita) como *plano*.

sua construção e entrelaçando, desta forma, os fios de *trama* (transversais) com os de *urdume* (longitudinais) em ângulo de 90º.

Figura 9: entrelace dos fios de *urdume* (verticais) com os de *trama* (horizontais) formando o tecido *plano*.



Fonte: própria

Atualmente, os teares realizam todo o trabalho de construção do tecido e também de acabamento do mesmo, com arremate de suas laterais (ourela). Anteriormente, este procedimento era feito separadamente com o auxílio de uma costureira. O tecido sai do tear enrolado e pronto para próxima etapa de produção.

Figura 10: Tear, responsável pela construção do tecido a partir do entrelace de fios.

Fonte: https://portuguese.alibaba.com/product-detail/sulzer-projectile-looms-127060041.html

Figura 11: *close* do tear com o entrelace de fios.

Fonte: AMORMINO e NEVES, 2007. p. 175

O tecido da chita possui menos fios em sua composição. Isso ocorre em função de sua comercialização, para que tenha baixo custo e seja acessível às classes menos favorecidas da sociedade. Hoje, sua largura está padronizada em 1,40m. Sebastião Rezende dos Santos, supervisor de produção da estamparia Fabril Mascarenhas (MG), explica que "o princípio da chita sempre foi esse: um tecido mais barato que a população mais pobre tivesse acesso" (informação verbal).[47] *Tecido com menos fios* quer dizer que, para ser produzido, ele possui em torno de 33 batidas por polegada quadrada[48] no tear, resultando em uma estrutura de trama aberta (ou rala), bem leve e com pouca densidade[49]. Isso faz com que ele tenha transparência (se colocado contra luz) e seja extremamente maleável[50], desestruturado.

[47] Informação adquirida em entrevista concedida a autora em 25/10/2017 na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG.
[48] Informação técnica adquirida em entrevista concedida a autora em 25/10/2017, com Sebastião Rezende dos Santos, supervisor de produção da estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG.
[49] *Densidade* do tecido é a quantidade de fios por centímetro.
[50] O excesso de *maleabilidade* não é adequado para a área de confecção em geral.

Figura 12: Trama aberta do tecido de algodão evidenciando sua transparência.

Fonte: própria - fotografada na fábrica Fabril Mascarenhas em 25/10/2017 Alvinópolis, MG.

Para que o tecido tenha melhor desempenho na confecção em geral, seja na produção de toalhas de mesa, roupas ou cortinas, é preciso encorpá-lo e torná-lo mais *espesso*. Para isso, deve-se aplicar um beneficiamento que funciona como um *encorpante*, resultando em melhor caimento e agregando valor ao produto. Apesar da melhoria no caimento e no desempenho para confecção, o tecido fica com toque mais rígido e endurecido, ganhando *corpo*[51] e textura. Conhecido como *goma*[52], este *espessante* torna o tecido *engomado*. Inicialmente, a *goma* era composta por amidos (de milho ou de mandioca) e, com o passar do tempo e o desenvolvimento tecnológico, passou também a ser utilizado o *PVA*[53] , composto por soluções químicas para esta finalidade. O processo de aplicação da goma se dá por um maquinário específico em fase de acabamento do tecido, após a estampagem. A goma, além de ajudar o tecido a se acomodar melhor na confecção, também constitui uma das principais características do tecido de chita, marcando sua identidade.

A estampa é o maior agregador de valor do tecido da chita. As cores fortes, que ocupam toda a superfície do tecido, contribuem para dar alta cobertura ao pano, preenchendo sua trama aberta de forma adequada e minimizando sua transparência. Tanto a designer de estampas Jaqueline Mendes, da Estamparia S/A, quanto o supervisor de produção Sebastião

[51] Corpo do tecido está relacionado ao seu peso. O *peso* é resultante de sua *densidade* (quantidade de fios por centímetro).
[52] Após a estampagem, o tecido passa por uma calandra e sua goma, inicialmente constituída pelos amidos, se desmanchava, não apresentando resistência. O produto que o substituiu, PVA, é mais forte, formando uma espécie de filme resistente à espremedura do tecido pela calandra.
[53] *PVA* significa Álcool polivinílico (polímero sintético hidrossolúvel).

Rezende dos Santos, da Fabril Mascarenhas, concordam que este artifício é a melhor opção para “fechar” a trama do tecido. (informação verbal)[54].

2.2 **Chita estampada**

2.2.1 As originais indianas

Na Índia, a estampa de chita era feita por aplicação de carimbos (*block print*), com desenhos esculpidos em madeira, ou à mão, com o auxílio da ferramenta *Kalamkari* (caneta feita de bambú). A produção também podia combinar os dois procedimentos: as linhas do desenho marcadas por carimbos e seu preenchimento à mão livre. (CRILL, 2016). O sucesso desta técnica indiana tradicional era atribuído não somente ao talento e destreza dos entalhadores das matrizes, cujo trabalho era ricamente detalhado e minucioso, juntamente com os estampadores que detinham o controle na distribuição uniforme da pressão nas diversas carimbadas ao longo do tecido, mas também graças a um conhecimento químico profundo e milenar sobre os substratos têxteis, preparação das substâncias corantes e seus reagentes. (NEIRA, 2012). O *mordente* é uma substância química utilizada pelos indianos para regular a tonalidade da cor, estabilizá-la e fixá-la junto ao tecido, fazendo com que a coloração permaneça mesmo após o uso e sucessivas lavagens, além de ser um atributo fundamental no auxílio da estampagem. (CRILL, 2016). Os corantes eram retirados de plantas da Natureza. O azul, por exemplo, era extraído de plantas popularmente conhecidas por índigo (*Indigofera tinctoria*), o amarelo, do tempero do açafrão (cúrcuma) e o vermelho, da planta *Rubia cardiofolia*, dentre muitas outras. Primeiramente, eram aplicadas as cores básicas: azul, vermelho, amarelo e preto. Depois, seguiam as demais cores desenvolvidas a partir da combinação destas. O azul tingido sobre amarelo, por exemplo, produzia uma ampla gama de verdes (cor que não derivava de nenhum tingimento natural). A cor laranja podia ser obtida pela combinação de vermelho com amarelo, o azul tingido sobre o vermelho resultava em gradações de marrons, roxos, violetas, dependendo do quão escuro ou claro do tom original de azul e vermelho que se obtinha. As possibilidades eram inúmeras. Após a

[54] Informação técnica adquirida em entrevista concedida a autora em Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24/10/2016, com Jaqueline Mendes, designer de estampas da empresa Estamparia S/A em Contagem (MG) e em 25/10/20 17, com Sebastião Rezende dos Santos, supervisor de produção da estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis (MG).

impressão completa da chita, o tecido recebia um banho de amido de arroz, responsável por engomá-lo e dar um efeito acetinado. (CRILL, 2016).

Figura 13: Técnica indiana de estamparia por blocos esculpidos em madeira.

Fonte: CRILL, 2016. p. 43

Esta técnica indiana de estamparia é milenar e passada de geração em geração por muitos anos. Hoje, infelizmente, ela se encontra em processo de declínio e extinção.

2.2.2 As chitas brasileiras

A produção das chitas brasileiras também teve início com o uso de carimbos. Ao longo do tempo, os processo de produção foram se aprimorando com os avanços tecnológicos conforme veremos a seguir

2.3 **Carimbos de madeira**

Há poucos registros sobre a produção das primeiras chitas no Brasil antes da vinda da família real. Eles mostram que, as primeiras estampas datam do início do século XIX e eram feitas por carimbos pelas mãos de artesãos que se reuníam em grupos chamados *chitarias* que trabalhavam informalmente, sem regulamentação. (AMADOR, 2001). A vinda da família real para o Brasil, em 1808, promoveu a oficialização destes grupos bem como incentivos fiscais para estimular o estabelecimento de manufaturas e alavancar o progresso no país. (FERREIRA, 1994). O *Real Collegio das Fabricas* foi um exemplo que, segundo Ferreira (1994), constituiu um dos principais núcleos potenciais de criação de imagens gravadas (com a produção de cartas de baralho e estamparia de chita), juntamente com a Impressão Regia,

responsável pela publicação de documentos, e o Arquivo Militar, responsável pela reunião e conservação de documentos relacionados à navegação (CABRAL, 2016). O grupo de artesãos portugueses do Collegio foi oficializado por decreto de 23 de março de 1809 com sede na casa do antigo Guindaste no bairro do Castelo no Rio de Janeiro. (FERREIRA, 1994). A instituição era composta por diversos profissionais, desde diretor, recebedor, escriturário, até os professores, como o mestre da oficina de tecidos do largo de sedas e algodão, mestre da oficina da estamparia de chitas e cartas de jogar, mestre da tinturaria, etc. (CABRAL, 2011). Seu objetivo era capacitar artífices, artesãos e aprendizes vindos de Portugal para as atividades manufatureiras e evitar a dispersão da mão de obra. O foco era a criação de gravuras, portanto abrangia as atividades de produção de cartas de jogar e a estamparia de chita. As chitas eram estampadas pelo processo rudimentar do carimbo. As matrizes eram importadas, de talho-doce ou madeira. De acordo com Ferreira (1994, p. 138):

> [...] a pauta de Alfândega do Rio, reorganizada pelo Decreto nº. 58, de 18 de junho de 1827, alistou "chapas de cobre abertas a buril para estampar um baralho de cartas (...) e outro – é bem verdade que muito posterior, embora podendo indicar a existência da uma prática também antiga -, o Decreto nº. 142, de 29 de dezembro de 1845, taxou em cinco por cento do respectivo valor os direitos das 'pranchas ou formas de pau, para estampar papel ou chitas, com frisos ou dentes de metal, com ou sem eles". Como decreto também menciona rolos de papel, é evidente que se tratava de papel de parede, importado juntamente com as pranchas, para ser impresso aqui. Eis pois, como penetravam na mente dos brasileiros, por assim dizer subliminarmente, as primeiras imagens importadas do estrangeiro: nas flores das chitas e nos papeis de parede e nas figuras das cartas de jogar.

Neira (2012) conclui que os desenhos não eram desenvolvidos localmente e especula que se a matriz de estamparia fosse importada de Portugal[55], a estampa impressa no Brasil teria uma possível semelhança a chita de Alcobaça do que ao *chintz* inglês ou francês que, segundo a autora, "mais tarde se difundiriam entre nós, sobretudo quando aderirmos à moda francesa, já na passagem para o século XX". (NEIRA, 2012, p. 110). Porém, a pauta da Alfândega do Rio, não identifica o país de origem[56] das matrizes e a citação "pranchas [...] para estampar [...] chitas [...] com frisos ou dentes de metal, com ou sem eles" deixa dúvidas se algumas viriam sem marcação para serem esculpidas aqui. A base da matriz da estampa é composta por um simples pedaço de tábua (prancha). O desenho é obtido através de decalque diretamente na prancha e posterior desenho com lápis ou ainda, feito à maneira japonesa, através de colagem de papel fino com o desenho sobre a matriz. Com uma lâmina bem afiada, escava-se em torno dos riscos e manchas, de modo a deixar o desenho em relevo. Os

[55] "Os primeiros tecidos estampados importados devem ter sido de origem inglesa, já que Portugal, em função de seu acordo com aquele país, não desenvolveu sua indústria têxtil" (NEIRA, 2012, p. 105).
[56] Os possíveis locais de origem das matrizes de madeira seriam, provavelmente, Inglaterra ou Índia.

talhos possuem certa profundidade e, por isso, não é preciso técnicas especiais de entintamento. A tinta é passada a tampão ou rolo. O xilógrafo punha o tecido em uma superfície dura e sobre ela premia o taco; ou manejava-o como se fosse um carimbo, golpeando o tecido, ou, enfim, assentava-o sobre o tecido e o batia com o martelo. (FERREIRA, 1994). A tinta utilizada era obtida por processos químicos e se constituíam em corantes, que são substâncias solúveis em meio aquoso, com penetração nas fibras do tecido. (NEIRA, 2012). As pesquisadoras Morales, Basto e Aquino (1971, p. 10) apresentam a estamparia de 1971 feita por blocos de uma forma diferente:

> A impressão por blocos é usada para pequenas produções de nível quase artezanal. Os blocos têm o desenho que se quer imprimir esculpido em alto relêvo. Alternadamente, ou em combinação com o relêvo (pegs), fios de cobre de seções diversas (pins), podem ser parcialmente embutidos nos blocos para obtenção de pontos. Linhas e contôrnos são obtidos por meio de lâminas afiadas (fillets), também de cobre. Chapadas grandes (blotches) são obtidas pelo preenchimento de áreas determinadas com lã ou feltro que proporcionam impressão uniforme. Superfícies correspondentes em tamanho e forma às produzidas por pegs, ping, fillets e blotches, têm a mesma denominação nos demais processos de impressão [sic].

O prof. Lincoln Lopes[57] nos explica que o processo de impressão por carimbos possuía problemas de encaixe do desenho durante o processo de estampagem. Neira (2012) complementa que a tarefa de encaixe do desenho exigia muito trabalho na recolocação do bloco de impressão no local perfeito (apesar do uso de alfinetes como guias[58]) e necessitava do controle da pressão durante as sucessivas carimbadas ao longo do tecido para garantir uniformidade ao desenho. O tecido também sofria mudança de tamanho (encolhia) por conta das sucessivas lavagens para a precipitação de cor. Segundo a autora, este procedimento de estamparia era muito complexo.

2.4 **Impressão por *Rouleaux***

Após a proclamação da República (em 1889), estabelecimentos industriais ativaram, de maneira considerável, a economia do país, com a importação de material e maquinário do estrangeiro, sobretudo inglês. A captação tecnológica do Brasil associada a uma política econômica favorável contribuíram para a constituição de um amplo mercado consumidor e a migração de muitos estrangeiros cuja mão de obra era capacitada na área têxtil, como

---

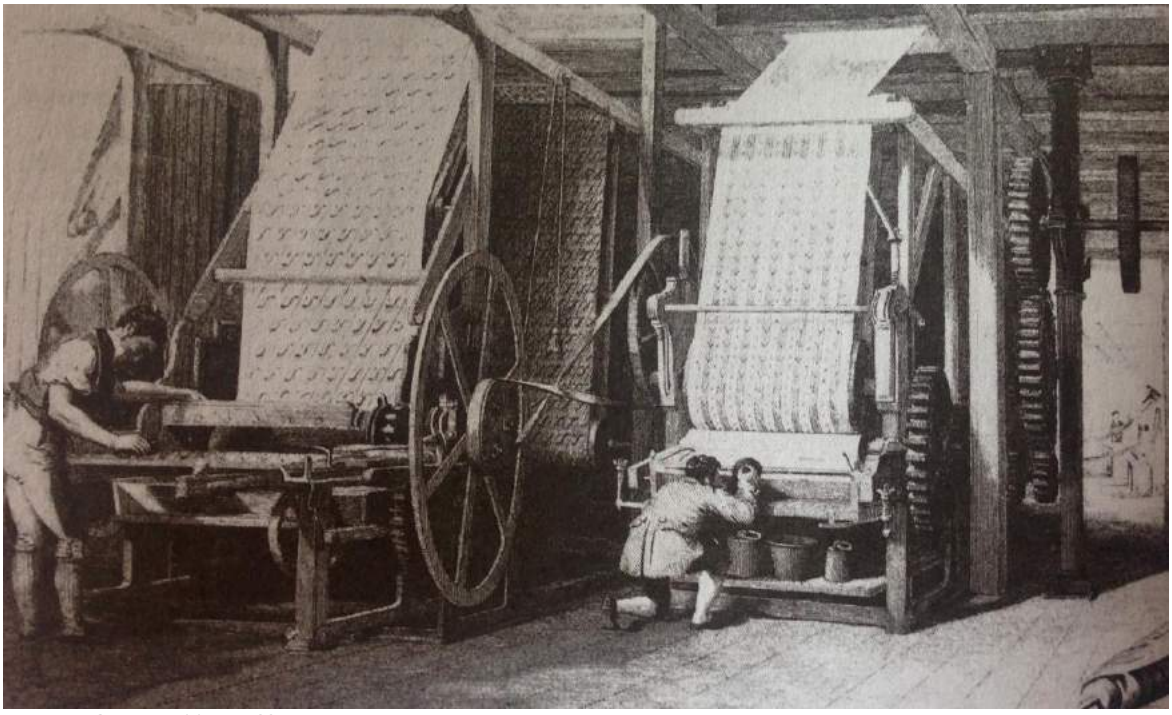
[57] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.

[58] Os alfinetes eram cravados ao redor da carimbada para marcar a posição do encaixe do próximo bloco de impressão. (NEIRA, 2012).

gravadores e instaladores da sessão de gravura, permitindo assim, a criação de estampas próprias produzidas no interior fabril. Empresas como a Companhia América Fabril e a Companhia Progresso Industrial do Brasil (conhecida como Fábrica Bangu), ambas no Estado do Rio de Janeiro, investiram em equipamentos para a melhoria da qualidade do tecido estampado. (NEIRA, 2012). A Cedro & Cachoeira, localizada em Minas Gerais, obteve em 1906 sua primeira máquina de estampar importada da Alemanha. Segundo Neira (2012), esta empresa tornou-se a maior produtora de chitas, responsável por sua disseminação em todo o país.

As primeiras máquinas de estampar importadas para o Brasil utilizavam a técnica chamada *Rouleaux* na qual, cilindros maciços de cobre gravados em baixo relevo, imprimiam tecidos em grandes tiragens sem que ocorressem modificações ou desgaste, nos quais linhas finas e de contorno podiam ser reproduzidas com fidelidade. (MORALES; BASTO; AQUINO, 1971). Esta técnica possuía a grande vantagem de imprimir o desenho contínuo, sem problemas de encaixe. O maquinário, inicialmente, podia imprimir até quatro cores simultaneamente. (GENESIS, ?__). O processo teve sua origem na adaptação da técnica de gravar papel-moeda denominada *intaglio*, onde o desenho era gravado em baixo-relevo em uma placa de cobre. (NEIRA, 2012). Foram desenvolvidos os cilindros de cobre para a impressão dos tecidos. (BUENO, 2013).

Figura 14: Primeiros maquinários de estamparia.



Fonte: FORTY, 2007. p. 68

Inicialmente, o artista criava a estampa, através da criação do desenho do módulo (de repetição)[59]. O módulo deveria obedecer as medidas de encaixe da circunferência do cilindro[60]. Através de um maquinário chamado Ampliador, o desenho (módulo de repetição) era marcado em uma chapa de zinco com o auxílio de um instrumento chamado buril.

Figuras 15 e 16: Ampliador e seu *close*.

Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Figura 17: *close* da placa de zinco com o módulo de repetição marcada em baixo relevo por buril.

Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

[59] O *módulo* corresponde a unidade mínima da estampa, ou seja, o desenho que se apresenta de forma que, ao ser repetido e reproduzido, forme a totalidade da estampa.
[60] A medida do padrão de repetição deveria ser um submúltiplo exato da periferia do cilindro.

A gravação do cilindro era feita através de um maquinário chamado Pantógrafo (cuja imagem segue abaixo) que possuía uma mesa e um cilindro envernizado e virgem (a ser gravado). O artista punha a chapa de zinco (com desenho marcado) na mesa e, com o auxílio do instrumento *pantógrafo*, passava por cima dos sulcos do desenho. Essa máquina possuía muitas pontas secas (tipo "canetas agulhadas") conectadas ao pantógrafo que gravavam simultaneamente o *rapport*[61] da estampa, por todo o comprimento e perímetro do cilindro (NEIRA, 2012), ou seja, o gestual feito pelo *pantógrafo* era replicado pelas cabeças de gravação ("canetas agulhadas") que possuíam um diamante na ponta e riscavam o verniz da superfície do cilindro que ia rotacionando e sendo marcado. O processo de desenho e marcação na chapa era muito detalhado e meticuloso, exigindo muita habilidade e destreza manual por parte do artista. Ele precisava ter muita atenção e cuidado para não errar, não fugir do desenho original. A marcação era feita separadamente para cada cor do desenho (que correspondia a um cilindro diferente). Todo o processo de preparação da estampa era artesanal e muito demorado. Neida Mascarenhas, filha de Alexandre Mascarenhas, fundador da Estamparia S/A, se recorda que, pelas mãos do talentoso Ricardo Martins Diniz[62], os cilindros de impressão eram marcados para tracejarem estampas em tecidos crus[63]. "Ricardo começou a gravar os cilindros à mão. Era uma coisa muito rústica. Tinha uma máquina que era uma pontinha de agulha que o Ricardo tinha de acompanhar para fazer o desenho, na maior dificuldade." (AMORMINO; NEVES, 2007, p. 83).

[61] O encaixe do desenho desenvolvendo a totalidade da estampa.
[62] acionista da Cia. Industrial de Estamparia, atual Estamparia S/A..
[63] Ano de 1946. (AMORMINO; NEVES, 2007).

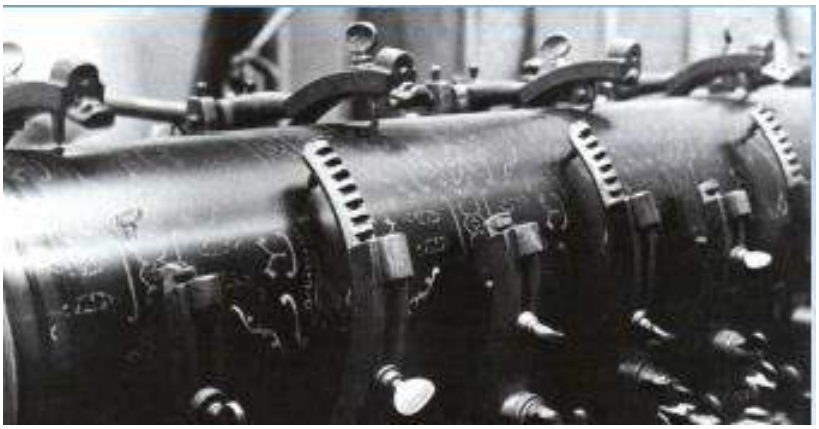
Figura 18: Pantógrafo gravador do cilindro de cobre

Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Figura 19: close do Pantógrafo gravador do cilindro de cobre

Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Figura 20: close do Pantógrafo gravador do cilindro de cobre



Fonte: cedida pelo Prof. Lincoln Lopes

Após esta marcação, o cilindro passava por um banho[64] de ácido níquel para que este baixo relevo marcado, obtivesse maior profundidade. Depois, ele era neutralizado, com remoção do verniz, e passava pelos banhos de cromo e níquel para ter resistência durante a impressão. Este procedimento era feito para os cilindros correspondentes a cada cor da estampa.

Figuras 21 e 22: Cilindro na banheira (de louça) e seu *close* evidenciando a gravação da estampa.

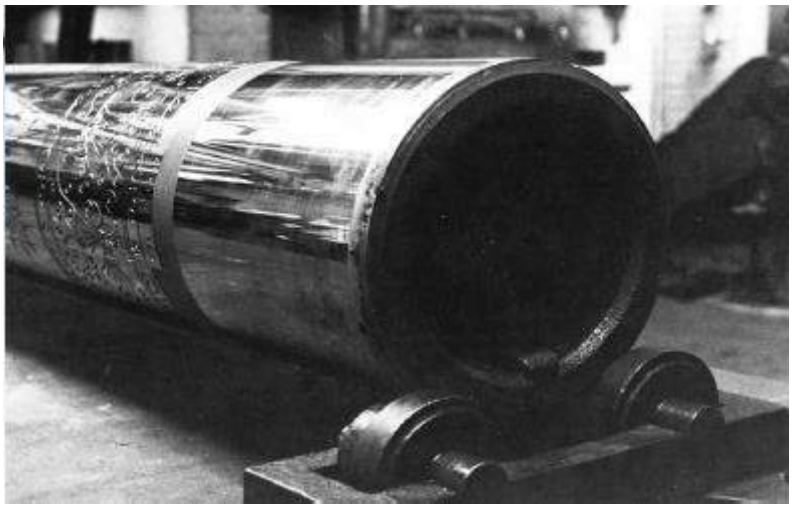
Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Após a gravação, eles eram encaixados na máquina de estampar. Os cilindros de impressão eram muito pesados e difíceis de manusear, muitas vezes, exigindo o auxílio de dois ou três funcionários para sua colocação no maquinário. Sebastião Rezende dos Santos se recorda que "a montagem desta máquina demorava umas quatro ou cinco horas pois eram cilindros pesados e uma dificuldade muito grande nos anos de 1950, 1960". (informação

[64] eletrolítico

verbal)[65]. Ele também explica que a máquina ficava parada durante todo o tempo tornando o processo oneroso e enredando a agilidade da produção.

Figura 23: *close* do cilindro de cobre maciço



Fonte: cedida pelo Prof. Lincoln Lopes

O supervisor pontua que a fábrica onde trabalha possui muitos desenhos e que se a produção fosse feita "pelo método de *rouleaux*, nós estaríamos perdidos. Não teríamos condições de estampar igual a gente estampa hoje: um milhão de cem metros por mês." (informação verbal)[66]. Depois de os cilindros de metal estarem encaixados na máquina, o processo de estampagem se inicia de forma automatizada. O cilindro (entintador) possuía uma calha com tinta e uma escova que "jogava" a tinta no rolo com o desenho gravado[67], exercendo pressão contra ele. Este, por sua vez, pressionava o rolo de tecido transferindo a estampa. Depois de impresso, o tecido era passado para outra máquina para termofixar as cores.

[65] Informação adquirida em entrevista concedida a autora em 25/10/2017 na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG.
[66] Informação adquirida em entrevista concedida a autora em 25/10/2017 na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG
[67] O rolo com a calha de tinta também possuía uma faca de aço que era responsável por retirar o excesso de tinta que ficava neste cilindro, deixando somente a tinta depositada no baixo relevo, responsável por ser transferida para o tecido.

Figura 24: Close da máquina de estampar por *rouleaux* evidenciando o rolo gravado (no meio) e o rolo de tinta (em verde) com a respectiva calha para a tinta

Fonte: própria - fotografada no Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

2.5 **Impressão por Serigrafia**

Segundo Neira (2012), as inovações tecnológicas nos processos de estamparia tardaram a aparecer. Experiências com fotogravação, oriundas da fotografia, foram feitas para a geração de matrizes por volta dos anos 1870, mas somente em 1926 a técnica da serigrafia seria concluída e utilizada comercialmente. Nas décadas de 1950 e 1960, as indústrias brasileiras importaram maquinários semiautomáticos com capacidade de estampar de quatro a seis cores, iniciando a gravação de matrizes fotossensíveis no interior das fábricas. (GÊNESIS, ?__).

Na estamparia por serigrafia (também chamada de *silkscreen*), a tinta é transferida para o tecido através de uma tela permeável de impressão. Cada tela (quadro) estampa uma cor. Este processo pode ser manual ou automático e imprime diferentes tipos de tecido desde que se utilize as tintas colorantes apropriadas. A tela constitui uma moldura que pode ser de madeira ou metal (e ter tamanho variado), no qual há um tecido esticado nela. Atualmente, os tecidos mais utilizados são de Poliéster ou Nylon[68]. Eles são aplicados à tela por um alicate de pressão. Nas molduras de alumínio e metalon, a esticagem é feita por maquinário especial por

[68] Os tecidos possuem diferentes tamanhos de trama (denominados *mesh*) que devem ser escolhidos de acordo com as especificações do tecido, tipo de tinta, tipo de desenho, etc.

ar comprimido e preso com cola (em um processo pneumático). Originalmente, o tecido esticado era a seda, daí o nome: *Silk* (do inglês, seda) e *Screen* (do inglês: tela).

Figura 25: Telas virgens de serigrafia para estampa corrida[69]

Fonte: própria - fotografada em uma estamparia no Rio de Janeiro.

O desenho aparece na tela por meio de revelação (gravação). Para isso, é necessário uma preparação da tela e do desenho. O desenho deve ser separado por cores (pois, cada tela imprime uma cor) e cada cor deverá ser convertida para o preto (independente da cor que se irá estampar). Devemos aplicar linhas e marcações de registro para o encaixe das posições das cores da estampa; Cada desenho (em preto, representando cada cor) deverá ser impresso em um fotolito[70]. Este trabalho de ajuste da estampa para a impressão se chama: Arte Final. A execução da arte-final foi a primeira etapa de digitalização da estamparia têxtil. No Brasil, em meados de 1980, os programas gráficos passaram a substituir o desenho feito à mão (de forma parcial ou integral), juntamente com a separação da cores e impressão dos fotolitos para a gravação das matrizes. Isso trouxe um aumento da precisão técnica e da qualidade de produção e acabamento da estampa. (NEIRA, 2012).

A preparação da tela consiste em aplicar uma emulsão[71] fotossensibilizante de maneira uniforme nos dois lados do tecido através de uma calha, canaleta ou espátula. A secagem deve

[69] Estamparia contínua, cujo desenho se apresenta ininterrupto ao longo do tecido.
[70] filme transparente feito de acetato, papel vegetal ou *laserfilm.*
[71] A emulsão é própria para serigrafia e, normalmente, é adquirida junto com o sensibilizante.

ser feita naturalmente e com a tela na posição horizontal[72]. Esse processo precisa ser feito em um ambiente escuro, com auxílio de luz vermelha.

Gravação da Tela (revelação)

A tela emulsionada é prensada junto ao fotolito (desenho da estampa) em uma mesa de luz[73]. Ao acenderem as luzes da mesa, as partes sem impressão do desenho do fotolito ficarão diretamente expostas à luz causando o endurecimento da emulsão que vedará esta parte da tela, ficando impermeável; O desenho preto protegerá (bloqueará) a emulsão da luz, fazendo com que ela se mantenha mole (permeável). A tela deverá ser lavada, com jato de água, para retirar a emulsão e colocada para secar[74]. Originalmente, este procedimento de estamparia era feito manualmente, com a produção de um tipo de máscara de estêncil feita com nitrato de celulose depositada em papel e transferido na tela de seda para a execução da estampagem. Mais tarde, os processos fotomecânicos foram se desenvolvendo até chegarem ao que conhecemos hoje. (NEIRA, 2012).

Estampagem do tecido

No processo manual, a tela é encaixada na longa mesa de estampagem e posicionada em cima do tecido. A pasta de tinta é depositada na tela e, com o auxílio de um rodo de borracha, a tinta é espalhada ao longo da tela, cobrindo todo o desenho de forma uniforme. A passagem do rodo empurra a tinta da tela que é transferida pela parte permeável estampando[75] o tecido. O procedimento é repetido ao longo dos metros do pano com cada cor da estampa[76]. Alguns intervalos são feitos para a lavagem da tela (para fins de evitar entupimentos). Os quadros são encaixados em posições definidas para que o desenho da estampa seja preciso.

[72] para a emulsão não escorrer
[73] através de pesos ou à vácuo
[74] em local arejado. A aceleração do processo de secagem pode ser feita com o auxílio secadores específicos denominados sopradores.
[75] Penentrando na fibra do tecido
[76] lembrando que cada uma tela corresponde a uma cor

Figuras 26-29: Processo manual de estamparia por serigrafia

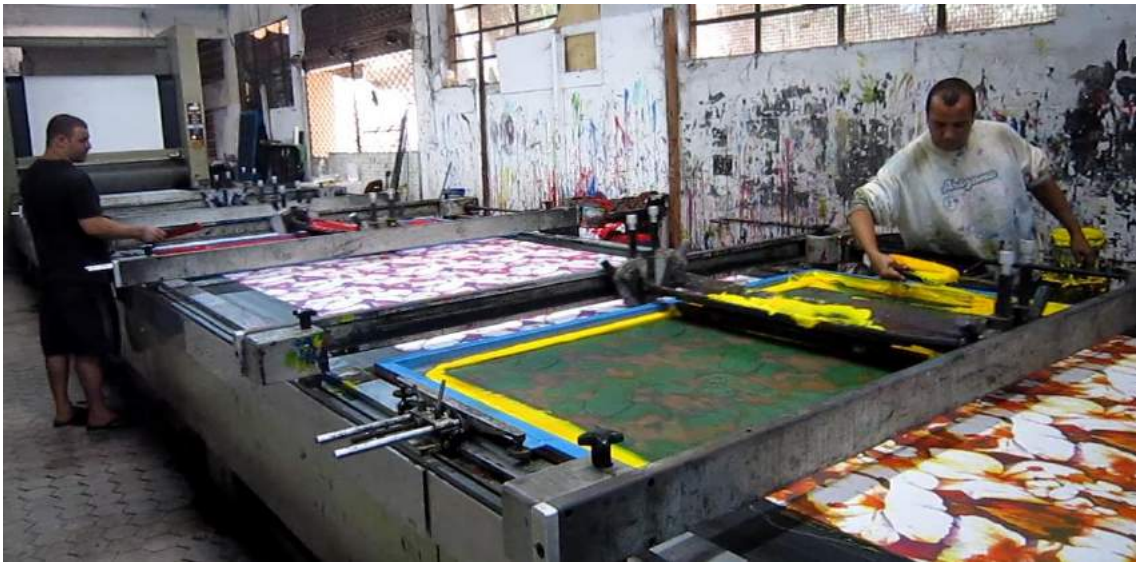
Fonte: própria, fotografada em uma estamparia do Rio de Janeiro.

O processo automatizado se chama Estamparia Plana Automática e a máquina faz toda a estampagem, dotada de um acionamento mecânico[77]. Os quadros possuem estruturas metálicas. O prof. Lincoln Lopes nos explica[78] que o tecido adere a uma esteira contínua que se movimenta para que os quadros encostem no tecido e transfiram a tinta. Há também o maquinário no qual os quadros se movimentam ao longo do tecido. É preciso a presença de, pelo menos, um ou dois técnicos para acompanhar e abastecer as calhas com tinta.

[77] ou pneumático

[78] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.

Figura 30: Estamparia Plana Automática



Fonte: própria, fotografada em uma estamparia do Rio de Janeiro.

Lopes[79] nos explica ainda que as tintas usadas nesta técnica podem ser corantes ou pigmentos, mas, para o tecido de algodão geralmente utiliza-se pigmentos que são composições químicas resistentes ao desbotamento e sucessivas lavagens do tecido, são mais baratas que os corantes e normalmente não necessitam de tratamentos posteriores. Morales, Basto e Aquino (1971, p. 9) ressaltam que "a pasta [de estampar] é a parte essencial da operação de impressão". Por ser um composto solúvel em água, o corante tenderia a se espalhar pelo tecido, cuja superfície é porosa, ultrapassando os limites do desenho. Para que isso não ocorra, foram adicionados agentes espessantes[80] e outros componentes (como ligantes[81] e anti-migrantes[82]) responsáveis pela viscosidade, tornando a tinta pastosa. Isso contribui para que o tecido tenha maior solidez, seja, maior estabilidade de cores e resistência ao uso e lavagens. Após o processo de estampagem, o tecido passa por uma estufa[83] para termofixar as cores. Segundo Neira (2012, p. 52), "foi essa tecnologia [de impressão] que fez com que muitos artistas plásticos se interessassem pelo design têxtil a partir da terceira década do século XX." A autora faz uma referência a grande mudança no processo de gravação das matrizes provocada pelo método fotográfico de geração de imagens para a estamparia. "As limitações dos desenhos, pela primeira vez, estão muito mais relacionadas aos aspectos

[79] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.
[80] Agentes espessantes são responsáveis pela viscosidade da tinta.
[81] Ligantes são responsáveis por fixar a tinta na fibra do tecido.
[82] Anti-migrantes são responsáveis por evitar que a tinta de espalhe pelo tecido.
[83] Polimerizadeira: máquina que faz a polimerização do *ligante*, produto responsável pela fixação da tinta no tecido, formando uma rede (reticulada) que retém a partícula do pigmento. (Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015).

econômicos e produtivos do que aos técnicos ou expressivos". Este procedimento permite captar qualquer variedade de traços, ampliando significativamente as possibilidades de criação das estampas. Porém, ele ainda apresentava uma limitação[84]: não conseguia produzir um desenho que tivesse grandes áreas de fundo, pois, estas áreas se encontravam na produção, gerando emedas de tinta sobre tinta.

Figura 31: Limitação do processo de serigrafia: emenda de tinta sobre tinta do fundo da estampa

Fonte: própria, fotografada em uma estamparia do Rio de Janeiro.

2.6 **Impressão por Cilindros microperfurados**

Apesar de a serigrafia ter seu potencial expressivo, seu processo de estamparia não podia ser considerado muito produtivo, devido a perda de tempo na movimentação e deslocamento dos quadros para a impressão de toda a extensão do tecido. Em 1954, foi patenteada uma máquina que utilizava cilindros microperfurados para a estamparia (NEIRA, 2012). Esta técnica reúne as qualidades do cilindro, em relação ao processo de impressão, com os princípios da serigrafia, em relação à permeografia e gravação das matrizes. (BUENO, 20136). Os cilindros de cobre foram substituídos por aqueles de metais galvanizados sendo muito mais leves e fáceis de manusear. Segundo Morales, Basto e Aquino (1971, p. 11), "no

[84] A solução para esta limitação reside na alteração do desenho da estampa criando elementos nas supostas áreas de emenda das tintas para evitar este encontro e sobreposição das cores de fundo.

Brasil [de 1971] são poucas as indústrias que contam com êste equipamento, sendo que não há nenhum em operação na Guanabara [RJ]. [sic]". Isso só foi ocorrer na década de 1980 com a aquisição do maquinário pela fábrica Bangu, importado da Holanda. Essa tecnologia pode ser encontrada em grande parte das estamparias atualmente e que, de acordo com Neira (2012, p. 54), "só foi superada pela estamparia digital no início do século XX". A impressão por cilindros microperfurados pode estampar diversos tipos de tecidos, desde que utilizem as tintas adequadas.

Figura 32: Processo automatizado de estamparia por cilindro microperfurado

Fonte: própria, fotografada em uma estamparia do Rio de Janeiro.

No processo de estamparia por cilindro microperfurado, o tecido é aderido à uma esteira e passa continuamente por uma sequência de cilindros, cada um deixando impressa a sua cor. O tecido sai seco e completamente estampado da máquina. Os cilindros são calandras de metal galvanizado (cromo-níquel) que possuem o desenho da estampa de forma perfurada, ou seja, com minúsculos orifícios. Eles recebem a tinta (pasta colorida) em seu interior, pelo processo automatizado de alimentação, e a transferem para o tecido através destas perfurações. Cada cilindro imprime uma cor (assim como o processo de serigrafia). Eles são gravados, normalmente, de forma digital, a laser, mas também podem ser gravados pelo processo de produção dos fotolitos (como na serigrafia). A largura dos cilindros pode variar: 1,50m, 1,80m, 2,20m, etc. Eles possuem geralmente 60cm de diâmetro. O desenho do padrão

(*pattern*) da estampa deve se encaixar nestas proporções (MORALES; BASTO; AQUINO, 1971). Apesar de o tecido sair seco da máquina, dependendo do tipo de tinta[85], ele pode passar por uma estufa para a termofixação da estampa e assim conferir solidez (resistência a lavagens e desbotamento), no qual o tecido é exposto a uma temperatura de, aproximadamente, 170 graus por, pelo menos, um minuto[86].

Figuras 33 e 34: Cilindro microperfurado e seu close evidenciando as microperfurações responsáveis pela transferência da pasta de tinta (do interior do cilindro) para o tecido.

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt, Rio de Janeiro.

Na segunda metade do século XX, a indústria têxtil avançou em recursos tecnológicos, com o desenvolvimento de maquinários e matérias-primas, bem como na área de coloração com o desenvolvimento de corantes e pigmentos. Além da utilização dos programas gráficos na criação e desenvolvimento dos projetos de estamparia, os computadores passaram a executar todo o procedimento de impressão das estampas, assim revolucionando a indústria têxtil. (NEIRA, 2012).

2.7 **Estamparia Digital**

Os avanços tecnológicos no processo de estamparia têxtil são contínuos. Sebastião Rezende dos Santos, supervisor de produção da estamparia Fabril Mascarenhas (MG), explica

[85] Caso a tinta utilizada seja o corante, o tecido precisará passar por um pós-tratamento de termofixação. Caso a tinta utilizada na estaparia seja o pigmento, não será preciso nenhum tipo de tratamento.
[86] podendo variar de acordo com a especificação do tecido

que hoje[87], a estamparia digital[88] tem entrado cada vez mais no mercado têxtil, porém os maquinários e tintas ainda possuem elevado custo para aquisição. Ele acredita que, futuramente, este tipo de estamparia dominará o mercado. "É a tendência mundial". (informação verbal)[89]. O termo *digital*, de acordo com Lincoln Lopes, professor de *processos de estamparia* da instituição Senai Cetiqt (RJ), surgiu pelo fato de que as imagens são desenvolvidas e enviadas para a gravação/impressão através de *softwares* que as digitalizam. A estamparia Digital pode ser: Direta (DDP - *Digital Direct Print*) ou Indireta (*DIP – Digital Indirect Print*). (informação verbal)[90]. Na estamparia direta, o maquinário imprime diretamente no tecido, ou seja, a impressão sai do arquivo virtual (por computador) para o substrato, como é o caso da impressora digital. Na estamparia digital indireta, há um elemento que se interpõe entre a tecnologia e o tecido. No caso da estamparia por sublimação, o elemento é o papel sublimático, conforme veremos a seguir.

2.8 **Transfer Sublimático** (ou Sublimação)

Neste procedimento de estamparia, a estampa é impressa em um papel apropriado e é transferida para o tecido quando pressionada contra ele à alta temperatura através de uma prensa térmica. O calor dilata a trama do tecido e libera a tinta do papel, transferindo-a para estampa. Este processo recebe o nome de Sublimação pois a tinta que se encontra no papel está em estado sólido e, ao ser aquecida e comprimida, muda de fase passando para o estado gasoso (ou seja, sublimando) e, finalmente, tinge o tecido. Indicado para tecidos que tenham poliéster em sua composição. O prof. Lopes nos explica que o processo é rápido e não precisa de nenhum tipo de tratamento no tecido (nem antes nem depois da impressão), além de possuir qualidade fotográfica de impressão da estampa e alta solidez – resistência ao tempo e às lavagens (informação verbal)[91]. Existem prensas e papéis de diferentes tamanhos. As estampas para a área de moda, normalmente são impressas em uma área de 1,50m x 1m. Existem maquinários que estampam continuamente o papel. Neste caso, são indústrias que utilizam bobina aquecida para fazer a transferência da tinta do papel para o tecido.

---

[87] ano de 2017
[88] Sebastião Rezende dos Santos se refere à estamparia digital do tipo direta.
[89] Informação adquirida em entrevista concedida a autora em 25/10/2017 na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG.
[90] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.
[91] Idem

No processo sublimático, a aderência da cor ao tecido só ocorre com qualidade devido às fibras serem de Poliéster. Esta mesma aderência não ocorre em tecidos cuja fibra é algodão. No caso da presente pesquisa, optamos em apresentar também este tipo de estamparia (apesar de ela não estampar no tecido característico da chita) pois, muitas empresas utilizam esta técnica nas releituras da chita, estampando em deferentes bases como as mistas de Poliéster com Algodão ou somente Poliéster.

Impressão do papel sublimático

A estampa é enviada[92] em arquivo para um programa (*software*) específico do maquinário de impressão. Ele é responsável por *ripar* o arquivo da estampa, ou seja, codificar (traduzir) o arquivo para a leitura da cabeça de impressão. Segundo Lincoln Lopes, o programa faz esta leitura para que a impressora "possa jogar a gota certa do corante no lugar certo do papel". (informação verbal)[93]. Depois de enviado para a impressora, as cabeças de impressão selecionam as cores e começam a imprimir. É utilizado um papel apropriado (papel transfer) e os corantes possuem afinidade com a fibra de Poliéster. O papel receberá a tinta somente em sua superfície.

Figura 35: Impressora do papel transfer (para posterior estampagem por sublimação)

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

[92] virtualmente
[93] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.

Conforme mencionado acima, a impressão do papel para a Sublimação também pode ser feita por impressoras Offset e por plottagem (bobinas) através de gráficas especializadas. Na produção por papel contínuo, a bobina de papel e o rolo do tecido são alimentados numa calandra especial (quente) que transfere a estampa do papel para o tecido por pressão e calor, conforme apresentado pela imagem abaixo.

Figura 36: Estampagem por sublimação de modo contínuo

Fonte: cedida pelo prof. Lincoln Lopes

Transferência da estampa para o tecido

Depois de impresso, o papel é posicionado contra o tecido e submetido à prensa térmica. O processo de transferência da imagem do papel para o tecido se dá a uma temperatura de 200º C no tempo de 20 a 25 segundos, aproximadamente. A fibra de Poliéster, ao ser aquecida, se dilata (incha) aumentando seus espaços intermoleculares e permitindo a entrada da partícula do pigmento. Ao ser resfriada, ela se fecha mantendo a partícula da tinta lá dentro.[94] As tintas são corantes sublimáticos apropriados.

[94] Este tipo de fixação se chama Solução sólido em sólido, ou seja, do pigmento e da fibra.

Figura 37: Processo de estamparia por Sublimação - Papel posicionado contra o tecido para iniciar a estampagem na prensa térmica

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt.

Figura 38: Processo de estamparia por Sublimação - Papel e tecido prensados.

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Figura 39: Processo de estamparia por Sublimação - ao término da estampagem, o papel é retirado e vimos o tecido impresso.

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Como podemos observar pela imagem abaixo, há adição de duas cores ”MK”[95] e ”PK”[96]. Segundo BUENO (2013), os cartuchos adicionais ao CMYK (cyan, magenta, yellow e black) são responsáveis pela melhoria da qualidade da estampa, na medida que aumentam a quantidade de tons a ser obtida no sistema de policromia.

Figura 40: Tintas específicas (sublimáticas) para a estamparia por Sublimação.

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Ao ser prensado junto ao tecido na estampagem, o papel[97] transferirá (praticamente) toda a tinta para o tecido, não retendo praticamente nenhuma cor conforme o exemplo apresentado abaixo.

Figura 41: Estampa impressa pela técnica de Sublimação e seu repectivo papel após transferência.

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Imediatamente após a estampagem, recomenda-se aguardar uns minutos para que a tinta se estabilize (“assente”) no tecido, pois suas cores ainda podem sofrer variação de

[95] Preto Matte (*Matte Black*)
[96] Preto fotográfico (*Photographic Black*)
[97] Esta transferência total da tinta do papel para o tecido ocorre somente em papéis de boa qualidade. Os de qualidade inferior apresentarão retidão da tinta causando desperdício.

temperatura[98]. O prof. Lincoln Lopes recomenda que o tecido utilizado seja do tipo "PT" (prontos para tingir) ou "PE" (prontos para estampar) e que utilize bons papéis de sublimação para que a produção seja de boa qualidade e não haja diferença de cor entre uma estampagem e outra. Ele alerta também para a importância de produzir uma prova da estampa antes de executar toda a produção para se assegurar das cores e qualidade da imagem. (informação verbal)[99].

Transfer Comum - Curiosidade

Há um procedimento caseiro de transferência da imagem do papel para o tecido realizado por pequenos *bureaux* de impressão, porém são feitos de forma muito superficial resultando em baixa durabilidade da estampa que pode desbotar com facilidade. O papel utilizado é de *transfer*, porém próprio para impressora a jato de tinta ou laser e a impressão é feita nestas impressoras (com pigmento comum para papel). Este tipo de termotransferência ocorre para qualquer fibra, pois a tinta não passará pelo processo de sublimação. O papel *transfer*, ao ter sua imagem transferida para a superfície do tecido, cria uma camada que irá proteger ("segurar") o pigmento no tecido. Ao ser lavada, esta camada vai se quebrando (se desprendendo) e o pigmento vai saindo, resultando no desbotamento da roupa.

2.9 **Estamparia Digital Direta** (DDP - *Digital Direct Print*)

A estamparia digital se assemelha a uma impressora a jato de tinta. Ela imprime diretamente em qualquer tecido e suas tintas são específicas para tal. Este processo não possui limitação de cores e dispensa o uso de matrizes de impressão, porém exige tratamentos do tecido tais como: engomagem, vaporização e lavagem antes e depois do procedimento de estampagem.

---

[98] Este fenômeno é denominado Termocromismo.
[99] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.

Figura 42: Impressora digital (direta).

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Segundo Lopes, este processo foi realmente inspirado nas impressoras a jato de tinta. Nas impressões em papel, pelo fato de suas fibras se orientarem em sentidos diversos, a tinta permanecia onde era depositada, não havendo migrações. Porém, o mesmo não ocorria no tecido, pois, suas fibras eram orientadas para o mesmo sentido ocasionando a migração da tinta e borrando a estampa. Além disso, a pasta de estampar (oriunda do processo serigráfico) era muito espessa para passar pelos pequenos orifícios das cabeças de impressão da impressora digital. A tinta precisaria ser mais líquida. Para isso, a água e o corante foram separados dos demais componentes necessários para estampar (como espessante[100], ligante[101], anti-migrente[102] etc.) fazendo com que estes produtos fossem aplicados nos tecidos através de tratamentos (antes e depois de estampar). (informação verbal)[103].

Pré-tratamento do tecido

Antes da impressão, o tecido deve ser engomado através de um banho com auxiliares químico. Após o banho, ele passa pelo raio infra-vermelho e sai da máquina[104] seco e pronto para ir para impressora digital. Desta forma, as partículas dos corantes, ao serem depositadas na superfície do tecido, não migram e, portanto, dão definição à imagem.

[100] O espessante é reponsável por dar viscosidade à tinta.
[101] O ligante é reponsável por fixar a tinta na fibra do tecido.
[102] O anti-migrante é uma química responsável por impedir que a tinta se espalhe pelo tecido.
[103] Notas de aula dadas pelo prof. Lincoln Lopes na disciplina "Processos de Impressão" do curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt - Rio de Janeiro, nov. 2015.
[104] O equipamento do banho de pré-tratamento é o mesmo que realiza a lavagem do pós-tratamento.

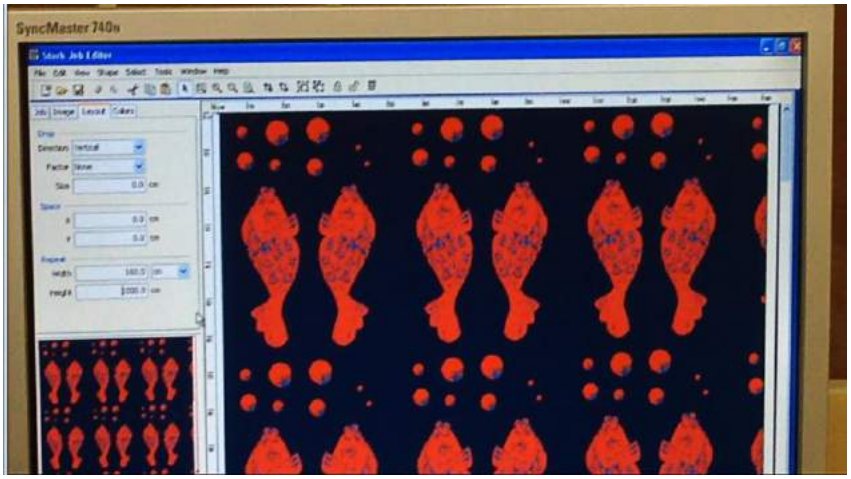
Figura 43: Maquinário responsável por engomar o tecido (no pré-tratamento)

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Impressão

O arquivo da estampa é processado por um programa próprio da impressora digital. Este arquivo deve conter somente o módulo de repetição rapportado, ou seja, a unidade mínima da estampa. O computador vai converter o desenho e multiplicá-lo na largura e altura (do tecido) desejadas. Este procedimento viabiliza a leitura da estampa pelas cabeças de impressão da máquina.

Figura 44: *Software* da impressora digital apresentando a multiplicação do módulo de repetição (rapport) ao longo do tecido.



Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

O tecido é preso à esteira da impressora cujos cartuchos depositam a tinta no tecido através de um dispositivo móvel que se desloca de uma extremidade à outra do pano, evidenciando a estampa. Este processo se assemelha a impressora de papel.

Figura 45: Impressora digital

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

A versão atual deste maquinário possui cabeças de impressão ao longo da máquina que são fixas e somente o tecido passa pela esteira móvel. Isso dá mais agilidade e velocidade de impressão.

Cores

A impressora digital possui um "*book* de corantes" que vai alimentando os cartuchos automaticamente. A quantidade de cartuchos pode variar. A estamparia digital utiliza o sistema de *process color*, cuja mistura de cores se dá através das porcentagens das tintas reguladas com base na interpretação das quantidades feita pelo equipamento. (NEIRA, 2012).

Figura 46: Impressora digital e seu "*book* de corantes"

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

A impressora possui uma manta aquecedora com luz infra-vermelha que seca superficialmente o tecido ao sair da máquina para que ele possa receber os tratamentos posteriores.

Pós-tratamentos do tecido

Após o procedimento de estampagem do tecido, ele passa pelos seguintes tratamentos: vaporização e lavagem.

Vaporização

Depois de estampado, o tecido passa para um equipamento que possui uma câmara de vaporização, no qual o corante irá se fixar à fibra do tecido. Através do calor, os produtos químicos do pré-tratamento encontram a condição necessária para que haja a interação da molécula do corante com a fibra garantindo as propriedades de solidez à lavagem, à fricção e à luz[105]. O procedimento de fixação ocorre quando o calor dilata (aumenta os espaços intermoleculares) a fibra permitindo que as moléculas do corante[106] penetrem nesses espaços.

[105] A exceção é caso do corante disperso (insolúvel) sobre uma fibra de poliéster que utiliza calor, sem vapor.
[106] disperso

Ao resfriar, a fibra volta ao seu volume normal retendo a partícula deste corante[107] em seu interior[108].

Figura 47: Equipamento responsável pelo pós-tratamento de vaporização do tecido para a fixação de cor

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

Lavagem

Após o processo de vaporização, o tecido será lavado para retirar todos os produtos adicionados no pré-tratamento, não consumidos, e o resíduo de corante que não interagiu com a fibra. Nesta etapa são utilizados produtos específicos para ensaboamento, fixação extra etc.

[107] insolúvel
[108] Esse mecanismo pode ser chamado "solução sólido em sólido". Não requer pré-tratamento, logo não requer lavagem posterior

Figura 48: Maquinário responsável por lavar o tecido (no pós-tratamento)

Fonte: própria, fotografada no Senai Cetiqt (RJ).

A estamparia digital oferece muitas vantagens, pois não possui limitação de cores, nem metragem mínima de impressão, não necessita de fotolitos ou matrizes de impressão nem separação de cores. Ela é muito empregada para fazer amostras de estampas e indicada para empresas de moda que necessitam de maior variação de estampas em menores quantidades. Segundo Bueno (2013, p. 13), "os equipamentos de impressão digitais permitem que o desenho obtido tenha *rapport* ilimitado, grande número de cores, encaixe perfeito e muitos outros benefícios criativos". O autor ressalta que este tipo de estamparia representou um grande avanço na tecnologia da indústria têxtil e tem sido usada também na área de decoração e sinalização (BUENO, 2013).

Com base no conteúdo apresentado, podemos observar o processo evolutivo de produção da estamparia têxtil no Brasil ao longo dos anos. Os procedimentos foram gradativamente se aprimorando em termos tecnológicos, químicos e físicos possibilitando uma velocidade de produção e aumento da qualidade do material impresso. Com isso, o processo de desenvolvimento da estampa ampliou consideravelmente as possibilidades de criação, pois as limitações técnicas foram se extinguindo com as novas tecnologias. Impressão de amostras de cor[109] estão facilitadas, dando um grau elevado de confiabilidade à aprovação de novos desenhos e evitando desperdício de tempo, retrabalhos e gastos de material. Isso

[109] Provas e bandeiras

trouxe um aumento considerável na qualidade da estampa, em termos de produção, acabamento e possibilidades criativas.

3. **O GRAFISMO DAS CHITAS**

Neste capítulo, faremos uma breve introdução sobre a atividade do designer de estamparia, com suas atribuições e importância no mercado de trabalho. Apresentaremos também o passo-a-passo do processo de criação de uma estampa, no qual algumas questões e termos específicos da área de estamparia serão abordados e posteriormente utilizados para a análise gráfica do capítulo seguinte.

3.1 **Design(er) de estampas**

Os primeiros tecidos de chita produzidos no Brasil tinham os desenhos copiados dos importados indianos e ingleses (que, copiavam por sua vez, as estampas da Índia)[110]. Os comerciantes ingleses estabelecidos em Portugal tinham autorização para comercializar diretamente com o Brasil. Muitas fábricas brasileiras tinham direção estrangeira, como fiadores e tecelões de Lancashire (UK). Em 1901, o cônsul britânico, em visita a Pernambuco, se refere ao tecido brasileiro como "excelente material [...] empregado, e os últimos modelos e desenhos ingleses [...] cuidadosamente copiados." (COSTA; BERMAN; HABIB, 2000, p. 48). Com o progresso da indústria têxtil brasileira e o aumento do mercado consumidor interno, as estampas foram ganhando uma identidade própria, abandonando a cópia fiel[111]. O trabalho dos desenhistas foi adquirindo cada vez mais importância perante o comércio de tecidos no qual a estampa representava um dos principais diferenciadores do produto.

A atividade de design de estamparia é recente no Brasil e o primeiro[112] curso de especialização data de 1980, oferecido pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). (BUENO, 2013). No Rio de Janeiro, a especialização foi disponibilizada em 2005 pelo Senai Cetiqt. Hoje, a quantidade de cursos na área é enorme e distribuída por todo o país. O design de estamparia se encontra dentro da área do *design de superfície*, termo trazido dos Estados

---

[110] "Os primeiros tecidos estampados importados devem ter sido de origem inglesa, já que Portugal, em função de seu acordo com aquele país, não desenvolveu sua indústria têxtil" (NEIRA, 2012, p. 105).
[111] A prática da cópia foi perdendo força, apesar de ainda ser presente em muitas marcas de moda.
[112] Após algumas tentativas temporárias de ensino (a curto prazo).

Unidos por Renata Rubim (2004), uma das precursoras[113] da estamparia no Brasil. Segundo a autora (2004, p. 22), "o design de superfície abrange o design têxtil (em todas as especialidades), o de papéis (idem), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários". A atividade do design de estamparia compreende a criação de estampas aplicadas de duas maneiras no tecido: em sua superfície pelo método da estamparia ou a partir do entrelace de fios coloridos (tintos) pelo método da tecelagem. A presente pesquisa abordará o processo de estamparia utilizado nos tecidos de chita.

No Brasil, designers em geral e também os de estamparia são absorvidos pelo mercado de trabalho de duas formas: fixa ou temporária. Eles podem ser funcionários com carteira de trabalho assinada, cumprimento de carga horária e encargos sociais. No modo temporário, os profissionais podem trabalhar como *freelancers*, por período determinado ou ainda por trabalho desenvolvido (*job*) que pode compreender a elaboração de apenas uma estampa ou até um conjunto de padronagens gráficas para uma determinada coleção (de roupas, tecidos etc.). O mercado empregador deste tipo de profissional está concentrado na área de varejo de moda e decoração. As empresas constituem estamparias, tecelagens, facções, marcas de moda (de varejo e atacado), papelarias etc. Atualmente, o designer de estampas possui grande demanda por parte do mercado consumidor que têm aumentado em função do desenvolvimento na área de estamparia e a presença crescente de produtos estampados em nosso cotidiano.

Atribuições do designer de estamparia

As estampas têm desempenhado, cada vez mais, papel fundamental na percepção de valor dos produtos por parte dos consumidores frente à competitividade comercial que se tornou mais acirrada. Segundo Fernando Pimentel, diretor Superintendente da ABIT, Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção, as estampas funcionam como um atrativo maior na escolha entre um artigo ou outro, uma marca ou outra. (BUENO, 2013). O designer possui papel de grande importância no desenvolvimento de estampas pois é o responsável pelo sucesso comercial dos tecidos. Forty (2007) afirma que, durante o séc. XIX, a estampa possuía papel diferenciador nas vestimentas tendo, na variedade de design, o princípio do negócio e a chave para o lucro. É fato que a qualidade da estampa influencia

---

113 *Precursora* no sentido de ser uma das primeiras autoras a terem publicações nacionais na área de estamparia no Brasil.

diretamente a competitividade da marca no mercado de moda. Gilberto Mascarenhas Curi, presidente da Estamparia S/A, afirma que: "nós não vendemos panos, vendemos desenhos". (CURI apud ARMOMINO; NEVES, 2007, p. 173). Ele reconhece a qualidade na beleza das estampas como diferenciador de seus produtos, frente à concorrência. Segundo Dondis (2007), o designer deve conceber suas criações como um elemento a mais na produção econômica do produto, não perdendo de vista a noção do lucro. A autora nos explica que os profissionais na área de negócios têm se conscientizado cada vez mais da capacidade do aumento nas vendas por um produto cujo design é bem-sucedido. Podemos observar, como exemplo, a implantação de novos tecidos no mercado consumidor pela fábrica Cedro Têxtil, nos anos 1970, cujos diretores perceberam que, além da qualidade, "uma boa forma de obter o mercado seria com desenhos modernos e uma maior agressividade nas vendas", por isso estavam "comprando desenhos de especialistas no assunto". (VAZ NETO, 1990, p. 340). Isso mostra a importância do papel do designer na concepção e sucesso do produto.

Uma das precursoras[114] do design de estamparia no Brasil, Evelise Ruthchilling (2008) explica que, ao desenvolver um projeto, o designer têxtil deve levar em consideração aspectos como: limitações do processo produtivo, tecnologias disponíveis, maquinário e equipamento existentes, público-alvo e suas demandas, juntamente com as necessidades da empresa e do mercado. Renata Rubim (2006), outra precurssora[115], ressalta a importância do processo tecnológico para o sucesso de um projeto. Os diferentes maquinários são direcionados para determinados tipos de tecidos e, consequentemente, tratamentos diferenciados do desenho da estampa. As tendências contemporâneas constituem importantes indicadores artísticos na criação de uma estampa. Essas tendências são, na realidade, informações apuradas por pesquisadores sobre como serão os possíveis movimentos futuros de comportamento de consumo. O conhecimento do público-alvo também é fundamental para o resultado assertivo do projeto. O designer deve entender o consumidor, seu estilo de vida, ocupações, gostos e preferências. As soluções visuais se darão através do estilo pessoal e cultural do criador. Segundo Terry A. Gentille (1979), designer têxtil, professor da Parsons School of Design em Nova York e autor do livro *Printed Textiles – a guide to creative design fundamentals*, o estilo individual do designer constitui o elemento mais importante da interpretação e inovação estética. A capacidade de interpretação personalizada é desenvolvida pelo designer ao longo do tempo, com treinamento, observação e prática, além dos conhecimentos estéticos e

---

114 *Precursora* no sentido de ser uma das primeiras autoras a terem publicações nacionais na área de estamparia no Brasil.
115 *Precursora* no sentido de ser uma das primeiras autoras a terem publicações nacionais na área de estamparia no Brasil.

técnicos. O estilo próprio do designer é único e que, apesar de ter versatilidade no trafegar pelos “estilos”, não há dois iguais, é algo como uma assinatura. O desenvolvimento artístico se dá de forma constante e por toda a vida criativa do profissional. (GENTILLE, 1979). Dondis (2007) complementa que cada artista desenvolve a sua grafia pessoal cuja expressão individual é regida por muitos fatores e ressalta o ambiente social, físico, político e psicológico no qual ele está inserido. Os recursos tecnológicos, as tendências de moda, o conhecimento do público-alvo e o estilo individual exigem do profissional criador de estampas uma atualização constante através de pesquisas na busca por conhecimentos e novidades.

3.2 **Criação de estampas**

O processo de criação de uma estampa varia de designer para designer, não obedecendo a uma metodologia específica. Dondis (2007), Ruthschilling (2008) e Rubim (2013) concordam que não há regras absolutas no processo de desenvolvimento do processo criativo, possuindo flexibilidade de acordo com a particularidade de cada profissional. Nesta seção, apresentaremos, em linhas gerais, o processo de criação de uma estampa para fins de ilustrar suas etapas. Este processo é fruto da experiência profissional na criação de estampas por parte da autora da presente pesquisa. Os estágios de desenvolvimento de uma estampa compreendem, de forma ampla e generalizada: a pesquisa em diversas áreas; coleta dos dados e análise; seleção e descarte dos itens; primeiros esboços; aprimoramento do desenho, escolha das cores, texturas e formas; ajuste visual do desenho e a finalização do trabalho com a entrega do projeto gráfico. (BUENO, 2013) A seguir, apresentaremos cada etapa separadamente.

Fase inicial: Coleta de referências

A coleta de referências deve ser feita de forma ampla, abrangendo diversas áreas relacionadas ao design têxtil. A designer de estampas Miriam Levinbook (2008) nos orienta que a pesquisa deve ser baseada em referências bibliográficas, em desfiles de moda, em sites especializados e bancos virtuais de imagens, e em pesquisas de campo e deve considerar aspectos de tecnologia e maquinário, de material, de comportamento (especialmente do

público-alvo), de tema (da coleção de produtos) e de design (com suas demais áreas enriquecedoras).

As *bibliografias* constituem publicações especializadas na área de moda e comportamento, livros de desenho, livros de bancos de imagens e demais leituras que enriqueçam a mente e estimulem a imaginação; As *pesquisas em desfiles* de moda da alta-costura e das demais marcas pelo Brasil e exterior são captadoras de tendências e apresentam lançamentos tecnológicos e estéticos, além de serem boas indicadoras no uso de determinadas cores, formas e padrões. A *coleta de informações* também deve ser feita em sites especializados de moda, bancos virtuais de imagens, blogs, além de canais especializados de TV por assinatura; As *pesquisas de campo* incluem ida à exposições, visita a museus e galerias. Estes passeios proporcionam o contato com trabalhos criativos diversos, além de serem boas fontes de referências gráficas, históricas e étnicas. Segundo Gentille (1979, p. 49, tradução nossa[116]), "muito pode ser adquirido estudando-se elementos de design de diferentes culturas e períodos". William Morris, grande artista da Inglaterra dos anos de 1861, se dedicava ao estudo de tradições antigas, dentre elas as indianas, egípcias e bizantinas, para o desenvolvimento de belíssimas estampas. "Por mais que um homem possa ser original, ele não pode desprezar a produção artística feita em tempos passados quando o design estava florescendo."[117] (MORRIS apud THOMPSON, 1988, p. 103, tradução nossa). Ele considerava essencial o estudo das tradições do passado; As *pesquisas tecnológicas* constituem o acompanhamento do desenvolvimento tecnológico, lançamento de tecidos, outros métodos de estampar e novos efeitos de acabamento; É importante fazer uma pesquisa de *materiais* e conhecer o suporte têxtil a ser trabalhado, como a constituição dos tecidos e os diferentes tipos de tintas (metalizadas, opacas); *Pesquisas comportamentais* tratam do conhecimento dos estilos de vida das pessoas, o que elas têm usado nas ruas, formas de se vestir e combinar as estampas, informações do cotidiano que podem se transformar em ideias e inspirações. Esta coleta de dados também pode ser direcionada para o público-alvo no entendimento de seu estilo de vida, suas preferências, gostos, sonhos e desejos; Em algumas situações, o cliente elabora sua coleção de produtos baseada em um determinado *tema* (que pode ser uma localidade, um país ou uma época entre outras possibilidades). Isso o auxilia no desenvolvimento das peças bem como na criação da identidade visual da coleção. A pesquisa nas diferentes *áreas do design* como arquitetura, de interiores e de produtos também são ricas

---

[116] Texto original em língua inglesa: "Much can be gained by studing the design elements of diferente cultures and periods".
[117] Declaração de William Morris a Comissão Real de Instrução Técnica.O texto original em língua inglesa é: "As much as a man may be original, he can not disregard the artistic production made in times past when design was flourishing".

fontes de inspiração nas quais podemos descobrir uma ideia a partir de determinados detalhes, como o formato de uma janela ou a fechadura de uma porta. É importante que o designer esteja atento ao seu redor.

Gentille (1979) nos explica que as fontes de inspiração estão em todos os lugares, qualquer elemento tem o potencial para se tornar uma estampa. Segundo o autor, as coisas mais comuns que vemos em nosso cotidiano são possíveis fontes de referência e cabe ao designer desenvolver a sensibilidade artística para identificar o objeto que servirá de estímulo para despertar o processo criativo. No caso dos florais, as fontes de inspiração podem ser encontradas na própria natureza, em ilustrações e interpretações da flora feitas por diversos artistas ou outros elementos que sugiram partes das plantas ou pétalas, formas geométricas, superfície com texturas, fotos, uma imagem de um cartaz ou uma ilustração em um guardanapo de papel. A questão mais importante na coleta das informações é a consciência visual por parte do designer. O profissional deve estar atento e ciente de tudo que o rodeia. A consciência visual é a responsável por trazer o olhar desperto para os objetos que inspirarão futuras estampas. (GENTILLE, 1979).

Seleção de referências

De posse das referências visuais coletadas, caberá ao designer a tarefa de organização do material através de um processo de tomada de decisão, que inclui seleção e descarte, baseado nos critérios estabelecidos previamente pelo cliente. Estes critérios são tratados no *briefing*[118] no qual o cliente faz as especificações de sua solicitação, apresentando informações sobre a empresa, seus consumidores, tecnologia disponível etc. Alguns pedidos podem ser mais detalhados, e informam o tema da coleção, cores a serem utilizadas e referências visuais. (GENTILLE, 1979). Os dados visuais selecionados ao longo da pesquisa serão utilizados como base de inspiração para a interpretação estilística do designer e posterior transposição para a estampa. Para isso, serão utilizadas diversas técnicas de manipulação dos elementos gráficos de forma a alcançar a comunicação mais adequada à mensagem visual. (DONDIS, 2007).

O designer pode ainda se utilizar de alguns métodos de orientação criativa como a elaboração de um *painel de inspiração* (*ambientação*) e o *brainstorming* a partir dos dados

[118] *Briefing* é uma palavra comumente usada na área de design, originada do inglês que significa *resumo*, ou seja, um resumo do trabalho a ser desenvolvido.

coletados para auxiliá-lo no surgimento de ideias. O painel de inspiração, também chamado de *Ambientação*, *Ambiência* ou *Moodboard*, corresponde a um quadro (painel visual) com as informações reunidas na pesquisa. Ele pode ser direcionado ao tema da coleção ou ao público-alvo (com imagens relacionadas ao seu perfil) e tem como função ajudar a planificar visualmente os dados, servindo como base de inspiração para a elaboração das estampas. O *Brainstorming* é uma dinâmica criativa na qual se escreve palavras relacionadas ao tema, sem julgamento ou limitação, que resultarão em uma lista de apoio para a inspiração do trabalho. Ambos os recursos são apenas sugestões para facilitar o processo criativo, não pretendendo serem prescritivos.

Figura 49: *Moodboard* do tema "Tropical"

Fonte: WILLIAMS, 2014.

Figura 50: Painel de inspiração do público-alvo

Fonte: própria

Primeiros esboços

Os primeiros esboços[119] são responsáveis pela investigação do material visual que fará parte da composição. Eles podem ser uma série de rascunhos rápidos e ostensivamente indisciplinados, feitos à mão. Segundo Dondis (2007), a linha é o elemento visual inquiridor do esboço, inquieto e de enorme energia. Ela é fundamental na pré-visualização da ideia, pois apresenta o que ainda não existe (fisicamente) de forma palpável, tornando visível o que ainda não é visto (somente na imaginação). O pesquisador e arquiteto Bryan Lawson conduziu uma entrevista com vários arquitetos, referências internacionais, na qual enfatizaram a importância do desenho no processo de design. (CROSS, 2011). O ato de esboçar e desenhar ajuda a externar as ideias, facilitando a aproximação do problema à solução, pois é difícil conduzir um trabalho de design somente por processos mentais. É preciso interagir com uma representação externa. Jack Howe (apud CROSS, 2011, p. 12, tradução nossa[120]) afirma que "o ato de desenhar parece clarear meus pensamentos". Além disso, os esboços contribuem para coletar um estoque externo e temporário de ideias que podem ser aproveitadas no futuro. (CROSS, 2011). Para MacCormac, o desenho é usado por ele não só como meio de imagem, mas como meio de comunicação. Através do desenho como meio de imagem, o arquiteto consegue descobrir e imaginar algo que não conseguiria construir somente com a mente. Como meio de comunicação, o lápis seria uma espécie de "porta-voz" para transmitir as ideias aos outros. Santiago Calatrava, engenheiro-arquiteto espanhol, também se utiliza destes dois atributos do esboço que desenvolve à lápis e aquerela. (CROSS, 2011). O desenho é a porta de entrada para o desenvolvimento criativo da estampa. É o primeiro momento no qual a ideia ganha forma, passando do meio abstrato da imaginação para o plano físico[121] do papel[122]. O esboço estabelece um diálogo entre mão e mente e ajuda a organizar as ideias bem como visualizá-las. Segundo Gentille (1979), o *croquis* para estamparia requer uma relação especial dos elementos que é diferente da desenvolvida para um desenho ou uma pintura. Enquanto que no desenho e na pintura os elementos se organizam em relação às bordas do papel ou da tela, o *croquis* para a estamparia vai além destes limites e se dá entre os elementos da composição. "Os limites criados pelas bordas do papel são irrelevantes para a composição; os *croquis* devem indicar a aparência do padrão quando estendidos além das quatro bordas do

[119] O *esboço* também é chamado de *croquis* (palavra originada do francês que significa "esboço") ou *sketch* (originada do inglês e significa "esboço").
[120] O texto original em inglês é: "The act of drawing seems to clear my thoughts."
[121] ou vitrual
[122] ou computador

papel e impressos em comprimentos ilimitados de tecido"[123]. (GENTILLE, 1979, p. 51, tradução nossa).

Desenvolvimento do *layout*

Após o trabalho inicial dos esboços, o designer dá sequência à composição da estampa. Nesta etapa, o profissional desenvolve uma série de testes visuais a apartir de técnicas diversas com o auxílio de programas gráficos específicos. "Trata-se de um processo de experimentação e opção seletiva que tem por objetivo encontrar a melhor solução possível para expressar o conteúdo." (DONDIS, 2007, p. 135). Gentille (1979) incentiva o designer a utilizar-se de grande variedade de avenidas criativas, pois não existe uma só solução para qualquer problema de design. Os autores Margolin, Winner, Morello e Orel também concordam que não há um sistema fechado de regras, pois o processo de planejamento, produção e uso dos produtos se dá de forma dinâmica e seus resultados são maleáveis e dependem de múltiplas influências (BUCHANAN; MARGOLIN, 1995). O designer vai elaborando a estampa, tratando imagens e fazendo sucessivos testes com a disposição dos elementos gráficos. Eles podem se organizar de diversas formas na estampa apresentando diferentes frequências, orientações (sentido dos elementos), tamanhos, ordenações (posição dos elementos em diferentes planos e camadas, dando a sensação de profundidade) etc. Segundo Ruthschilling (2008, p. 61), "a concepção da arte (desenho), ou seja, a criação dos elementos visuais e a maneira como se arranjam sobre o fundo, define o sucesso do trabalho." A autora reconhece que os elementos visuais são responsáveis por garantir a principal característica de propagação do módulo gráfico na atribuição de qualidade da estampa. Ao longo do processo de desenvolvimento da estampa, o designer obtém amostras físicas do desenho através das impressões (físicas) em papel para se certificar do tamanho dos elementos e funcionamento estético-visual. O designer também pode fazer uso de máscaras (cortadas em papel) para simular a estampa dentro da peça de roupa conforme apresentado pela imagem abaixo.

[123] O texto original em inglês é: "The boundaries created by the edges of the paper are irrelevante to the composition; the croquis must indicate the way the pattern will look when extended beyond the four edges of the paper and printed on unlimitades lengths of cloth". (GENTILLE, 1979, p. 51)].

Figura 51: Máscara simulando peças de biquíni

Fonte: https://www.instagram.com/p/BhNXL0llLc3/
?taken-by=longinaphillipsdesigns

Durante o processo de desenvolvimento, o designer faz sucessivas avaliações para a escolha da composição gráfica mais adequada, em sintonia com os parâmetros definidos pelo cliente. No caso de um trabalho de redesign, como na estamparia de chita, os testes são feitos respeitando as características gráficas mais importantes do conjunto visual. O processo deve ser feito de forma cautelosa e a longo-prazo para que haja aceitação da empresa (produtora do tecido) e seu público-alvo. Luiza Chiodi, designer dos florais da chita da maior empresa especializada do país, Fabril Mascarenhas (MG), pontua que as mudanças gráficas foram sendo introduzidas de forma gradativa ao longo dos anos. Estas mudanças foram acompanhadas e incentivadas pelo bom retorno e aceitação por parte do mercado consumidor, apesar de, naquela época, não haver muitas pesquisas de mercado: "Em nenhum momento deste processo o consumidor é consultado. Às vezes a escolha é acertada. Outras, redunda em fracasso". (MORALES; BASTO; AQUINO, 1971, p. 25). Apesar da falta de *feedback* esclarecedor por parte do cliente, Chiodi (2017) ousou dar um toque de decoração nos desenhos, com melhorias na estética através de diferentes traçados e distribuições dos elementos na estampa. Segundo a designer, os clientes responderam positivamente: "´Nossa! Que lindo!´ Aí, começou a vender." (informação verbal)[124]. O supervisor de produção desta estamparia, Sebastião Rezende dos Santos, ressalta a importância de atender a demanda do mercado para o sucesso da venda. (informação verbal)[125]. A designer complementa que, além

[124] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017.
[125] Informação adquirida em entrevista concedida à autora em 25 out. 2017, na estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG.

da resposta do mercado consumidor, ela também seguiu sua intuição. “Mudei pela minha intuição, pelo meu sentir.” (informação verbal)[126]. Muitos designers compartilham da opinião da criadora das estampas com relação à orientação pela intuição. Em entrevista realizada com 35 designers RDIs (*Royal Designers for Industry*) das mais diversificadas áreas do design (como gráfico, de produto, de móveis, têxtil, de moda, de engenharia, automotivo e de interiores) sobre os aspectos criativos do design, Robert Davies observou que a maioria considerava a “intuição” como um fator de grande importância para o desenvolvimento dos projetos. Esta maneira “intuitiva” de pensar parece ser inerente ao designer, mas é desenvolvida através da educação. A tomada de decisões e a geração de propostas no processo de desenvolvimento do projeto constituem ações com as quais os designers estão familiarizados e, portanto, não sentem a necessidade de buscar justificativas ou explicações racionais. De certa maneira, eles não consideram o grande número de experiências e aprendizados obtidos anteriormente para a realização de suas respostas “intuitivas” (CROSS, 2011). William R. Miller (1988, p. 2), engenheiro, arquiteto e educador americano, explica que:

> O design é também intuição, essa forma de pensamento subconsciente que nos leva a um sentido mais aprofundado de conhecimento, na maioria das vezes em meio a uma aparente carência de confirmação racional. [...] Pode ser compreendida como o pressentimento que, muitas vezes, se abriga por trás dos nossos esforços para processar uma análise racional.[127]

Dondis (2007, p. 137) complementa que “a intuição simplesmente não basta; não é uma força mística da expressão visual.” Segundo a autora, o significado transmitido pela composição gráfica se dá por uma enorme somatória de fatores e forças específicas, como o planejamento cuidadoso, a indagação intelectual e o conhecimento técnico. A busca pela solução visual é extremamente intelectual e racional na avaliação das opções, escolha de técnicas e tomadas de decisões. Com isso, podemos entender que a “intuição” explicada pela designer Luiza Chiodi estaria relacionada ao seu processo de pesquisa visual e gráfica, além de todo o seu conhecimento prévio nas áreas de estamparia, moda e decoração que a ajudaram a conduzir o desenvolvimento do projeto.

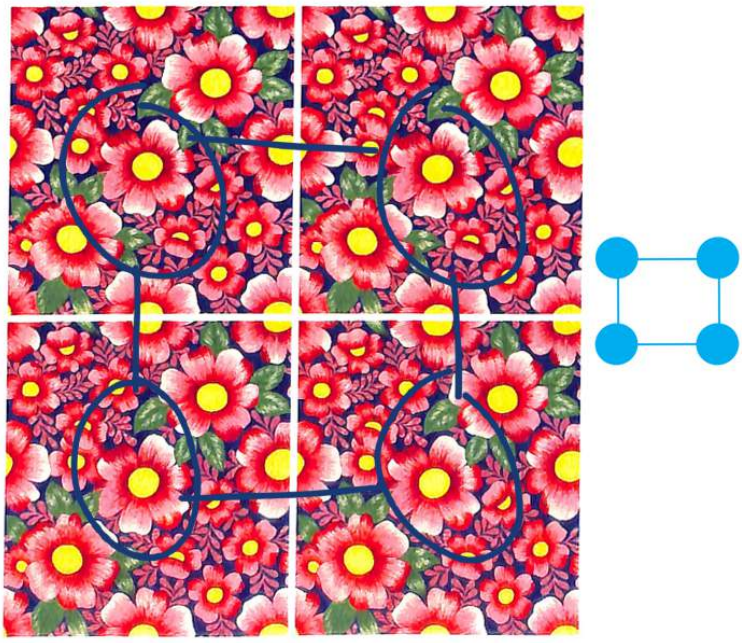
---

[126] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017.
[127] Tradução de João de Souza Leite.

Ajuste técnico: encaixe de *rapport*

O designer deve estar habilitado para o desenvolvimento de estampas, levando em considerações, dentre vários fatores, os conhecimentos técnicos. A estamparia de chita possui uma especificação que a caracteriza como uma estampa *corrida*, ou seja, possui um desenho repetido de forma contínua ao longo do tecido (em sua largura e comprimento). Segundo Rubim (2013), o desenho básico em repetição constitui uma padronagem. Para isso, é necessário que a estampa tenha seu desenho ajustado de forma que haja o encaixe visual da composição apresentada ao longo do suporte. Este encaixe é denominado *rapport* – palavra originada do francês que significa "relação". Um mesmo módulo gráfico, ao se repetir, irá formar a estampa por completo. Os padrões em *rapport* podem apresentar diversas configurações, desde os mais simples, como os observados em azulejos, até os mais complexos, apresentados nas estampas de tapetes persas. Segundo Rubim (2013), a habilidade na obtenção de bons resultados de *rapport* é alcançada através da experiência prática do designer. Abaixo, podemos observar duas formas distintas de *rapport*: o direto (com repetição do módulo gráfico de forma direta) e o *brick* (com repetição do módulo gráfico através de meio salto).[128]

Figura 52: Estampa em *rapport* direto.



Fonte: própria, baseada em AMADOR, 2001, p. 45.

[128] O nome *brick* é originado do inglês e significa *tijolo.* Esta estrutura de *rapport* recebeu este nome por se assemelhar à estrutura de tijolos na constituição de uma parede: dispostos em meio salto.

Figura 53: Estampas em *rapport* do tipo *brik*.

Fonte: própria, baseada em AMADOR, 2001, p. 45.

Estudo de Cores

A escolha das cores em estamparia possui dois grandes determinantes: o *briefing* solicitado pelo cliente e a técnica de impressão cujo desenho será produzido. O cliente pode possuir determinada cartela de cores que será utilizada na coleção e, por este motivo, o designer deve respeitá-la. As amostras das cores podem vir por meio de arquivo virtual ou em tecido ou papel ou ainda, por meio de escalas de cores como a Pantone[129]. As cores também possuem determinadas especificações nos métodos de estamparia que também devem ser repeitadas para um melhor resultado de produção. De posse destas informações, o designer dá continuidade ao desenvolvimento da estampa. A partir da opção mais adequada do *rapport*, ele inicia o estudo de cores por meio da livre experimentação feita por testes visuais. Sua

[129] Empresa americana criadora de um sistema universal de cores direcionada para o setor gráfico e têxtil.

análise deve ser baseada nos critérios previamente estabelecidos pelo cliente. As cores constituem uma fonte de valor inestimável para o designer, sendo uma das mais penetrantes experiências visuais. Elas carregam valor emocional no processo de percepção, podendo ser utilizadas para expressão e intensificação da informação visual. As cores estão presentes ao nosso redor e possuem características individuais com inúmeros significados associativos e simbólicos. (DONDIS, 2009). Sabemos que a estamparia de chita se caracteriza pelo uso de cores vivas. Israel Pedrosa, autor do livro *Da cor à cor inexistente,* nos explica que o uso de cores vivas no vestuário vêm se acentuando a partir da década de 1960. "O vermelho, que antes era utilizado apenas nos trajes esportivos, passou a ser adotado pela juventude na roupa cotidiana como forma de protesto". (PEDROSA, 2009, p. 153). Segundo o autor, as demais cores puras, como azul, verde e amarelo, passaram a ser incorporadas à moda geral em uma identificação com a juventude, na democratização da indumentária de ambos os sexos e de todas as idades. Pedrosa (2009) complementa que a influência da cor no cotidiano popular é revelada em determinados termos e expressões dando um sabor local, colorindo a narrativa oral e as obras literárias regionais, como as cores: verde bandeira e amarelo canário. Dondis (2009, p. 66) postula que "a cor saturada é simples [...] e foi sempre a preferida pelos artistas populares e pelas crianças. Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção". A autora faz relação da saturação das cores ao gosto popular e infantil.

Variantes de Cor

Na área de estamparia, é comum o uso de *variantes de cor*. Elas são opções de cores a partir de um mesmo desenho. Em uma coleção de biquínis estampados, por exemplo, podemos ter três opções de cores de uma mesma estampa disponíveis para venda. A mudança na combinação de cores altera a percepção da estampa como um todo, fazendo com que o mesmo desenho pareça ser totalmente diferente somente pelo uso da cor.

Figura 54: Desenho criado pela autora para a empresa de varejo de moda: Farm, 2006

Fonte: própria.

As variantes de cor podem ser desenvolvidas a partir de uma estampa aprovada pelo cliente. Neste caso, devemos observar as relações de cores existentes entre os elementos da estampa original para que as respeitemos na elaboração das demais opções. Assim, manteremos as características cromáticas e as *variantes* serão harmoniosas ao serem apresentadas em uma mesma coleção. A designer de estampas Jaqueline Mendes, da Estamparia S/A, se recorda das opções de cores que desenvolvia para as estampas de chita: "Geralmente eu desenvolvia em torno de três variantes de cor de cada estampa. Às vezes, mudava somente a cor das flores ou, em algumas estampas, as cores se mantinham nas flores e somente a cor do fundo mudava". (informação verbal)[130]. Dependendo do *briefing* acordado com o cliente, podemos mudar as características cromáticas entre as variantes de cor resultando na percepção de estampas diferentes entre si.

Finalização da estampa

Após o estudo de cores e a obtenção da solução visual mais adequada, o designer apresenta o projeto para o cliente. Esta apresentação pode ser física, através do material impresso, ou virtual por e-mail, reunião via Skype etc. Caso haja pedido de alteração, como a mudança de algum elemento gráfico ou cor, o designer deve fazê-lo e reapresentá-lo. Caso o

[130] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24/10/2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.

layout da estampa seja aprovado, dá-se início ao processo de finalização que consiste em ajustá-lo para a forma de produção (estamparia) a ser feita.

Provas de Cor

Após a aprovação do projeto, devemos pedir uma prova de cor cujo desenho será estampado no tecido selecionado. Este pedido pode vir diretamente do cliente ou do próprio designer dependendo do acordo entre eles. Esta prova se chama *bandeira*. De posse da *bandeira* aprovada, também podemos pedir uma determinada quantidade do tecido estampado para a produção de algumas peças a fim de testar o caimento do tecido juntamente com a localização dos grafismos da estampa. Esta quantidade é estipulada pela estamparia e se chama *pilotagem*. Após aprovação da estampa nas peças-piloto desenvolvidas pelo cliente, ela entra em produção.

Conforme apresentado nesta seção, o processo de desenvolvimento de uma estampa se dá através de diversas etapas que devem ser cumpridas em conformidade ao *briefing* solicitado pelo cliente com as devidas especificações: informações sobre a empresa e o público-alvo, método de estamparia, número de cores a ser utilizado na estampa e tema da coleção. A partir destes dados, o designer inicia a fase de pesquisas que incluem aspectos tecnológicos, de material, de desfiles, de tendências de moda através de bibliografia especializada e blogs de moda. Após a coleta, faz-se uma seleção do que será aproveitado ou descartado. De posse do material selecionado, o designer dá início aos esboços evidenciando as primeiras ideias. Na etapa seguinte, os desenhos passarão por melhorias e detalhamentos auxiliados por recursos gráficos e técnicas visuais através de sucessivos testes e livre experimentação na execução do *layout*. Definido o desenho principal constituinte do módulo gráfico, o designer elabora e organiza os elementos componentes da estampa para realizar seu encaixe, ou seja, seu *rapport*. Após o ajuste técnico, é feito o estudo de cores e, finalmente, há a apresentação para o cliente. Na apresentação, pode surgir uma demanda de alterações e, após os últimos ajustes, a estampa passa a ser formatada para a produção. O designer ou cliente devem solicitar a prova de cor e posterior pilotagem para a execução de algumas peças na avaliação da visualização da estampa e do caimento do tecido.

3.3 **Padronagem floral**

As primeiras estampas de chita produzidas no Brasil possuíam os elementos florais. Com o desenvolvimento têxtil, este tecido passou a receber novos desenhos como carrinhos, xadrezes, entre outros. Apesar da inserção de novos desenhos, o floral continua a ser o mais comercializado e, por este motivo, este tema está diretamente associado à estampa de chita.

Figura 55: Amostras variadas do tecido de chita criadas pela Estamparia do Cedro (MG).

Fonte: própria - Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Flugel (1966, p. 6) explica sobre a associação das flores ao público feminino: “Pelo fato de que as mulheres _ mas não os homens _ frequentemente levavam nomes de flores, que constantemente presenteamos flores às mulheres, e raramente e em menores quantidades aos homens, que falamos do processo fisiológico de 'defloramento' etc”. O autor complementa que as flores possuíam um papel psicológico na identificação com as mulheres na diferenciação do sexo masculino, se mantendo como simbologia de feminilidade e delicadeza. Segundo Ribeiro (2014, p. 13), “a relação homem-natureza perde-se na aurora dos tempos. E não poderia ser diferente, já que o próprio ser humano é parte integrante da natureza”. Por este motivo, as flores são constantemente reproduzidas e interpretadas de diversas formas por muitos artistas ao longo dos anos. Segundo Neira (2012, p. 174):

> Em *Desenhos para tecidos estampados*, matéria sem assinatura publicada na *Revista Têxtil* de junho de 1952, afirma-se que “os desenhos mais bem-sucedidos têm uma base floral que se liga com as tradicionais associações da mente humana e encontra resposta nos instintos humanos fundamentais” (p. 56).

O floral é considerado um tema clássico entre os demais estampados e sua presença se faz constante no mercado consumidor em geral, seja para artigos de decoração ou na estamparia têxtil. Na área de vestuário de moda, a temática floral, geralmente, está presente nas coleções das marcas de varejo, apresentando-se das formas mais variadas, ora coloridas, ora mais discretas, pequenas, grandes, estilizadas, realistas ou inventadas.

3.3.1 Chita, chitinha e chitão

As flores da chita possuem três tamanhos diferentes. Os florais miúdos são, popularmente, conhecidos como *chitinha*. As flores médias são identificadas por *chita* e as maiores por *chitão*. Mas também há consumidores designam por *chita* todos esses tamanhos, englobando-os em uma única classificação.

Figura 56, 57 e 58: Amostras de: *chitinha*, *chita* e *chitão* respectivamente, criadas pela empresa Cedro Têxtil (MG).

Fonte: própria - Museu têxtil Décio Mascarenhas em 20/10/2017, Caetanópolis, MG.

Os primeiros tecidos estampados de chita fabricados no Brasil tinham suas flores em tamanho miúdo ou médio e sua comercialização era feita para fabricação de roupas de adultos e crianças. A aparição do *chitão* se deu por volta dos anos 1960 com a ampliação da largura do tear de 90cm para 1,40m (chegando a ter até 1,90m) numa tentativa de conquistar o mercado de decoração. As novas chitas passariam a enfeitar lençóis, almofadas e a forrar colchões. (GARCIA, 2010). Segundo a designer Liana Bloisi[131], "foi aí que ela [chita] começou a ter uma característica brasileira. Antes não tinha essa coragem, essa força, essa ousadia brasileira, esse descaramento". A expressão gráfica brasileira passou a existir na concepção do chitão "[...] pelas estampas florais bem grandes, em cores vivas, com traços de grafite delineando contornos, e que cobrem toda a trama do tecido engomado". (MELLÃO;

[131] Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/2827_CULTURA>. Acesso em: 05/02/2018.

IMBROISI, 2005, p. 30). Para fins de estudo, recortaremos nossa pesquisa nas chitas e chitões produzidos a partir dos anos 1960. Pelo fato de estes grandes florais apresentarem variedade de tamanhos, adotaremos o termo "chita" para a designação das flores.

4. **MATRIZ ANALÍTICA DA CHITA BRASILEIRA**

Neste capítulo, apresentaremos a matriz analítica e suas classificações tendo como base a contribuição de designers da área de estamparia.

4.1 **Análise visual da estamparia de chita**

Conforme mencionado anteriormente, o tecido de chita foi produzido na Índia e exportado para diversos países do mundo devido às Grandes Navegações do sec. XV. Estes países, com o passar do tempo, passaram a produzí-lo internamente. Os desenhos da estamparia de chita eram, inicialmente, copiados, mas ao longo dos anos, foram se modificando gradativamente em uma adaptação particular e regional. Segundo Garcia (2010), a chita se apropria dos legados destas nações para se reconstruir. (informação verbal)[132]. Na França, na região da Provença, por exemplo, os *indiennes* (tecidos de chita chamados pelos franceses) deram origem às estampas provençais; em Portugal, na região de Alcobaça, os *pintados* (assim chamados pelos portugueses) deram origem as "chitas de Alcobaça"; na Inglaterra, o comerciante Arthur Liberty desenvolveu uma versão delicada da estamparia floral que a batizou com seu próprio nome: "Liberty" e, aqui no Brasil, o *chint* recebeu o nome de "chita". (GARCIA, 2010). Podemos notar a releitura deste tecido e seu novo nome de batismo como formas de aproximação à cultura do país produtor, em uma visão particularizada, não só de forma estética e tecnológica, como também simbólica e cultural. Apresentamos, abaixo, uma imagem ilustrativa destes exemplos.

[132] Notas de sua participação da banca de qualificação da autora da presente pesquisa ocorrida em 16 de Agosto de 2018.

Figura 59: Algumas rotas do tecido indiano e suas versões particularizadas desenvolvidas por alguns de seus países consumidores.

Fonte: própria

Os desenhos mais frequentes apresentados pelas estampas originais indianas eram flores, frutas e árvores, cuja inspiração provém da vegetação exuberante, bem como dos preceitos hindus e budistas. (GARCIA, 2010).

Figuras 60 e 61: Chitas - original da Índia (1630) e sua cópia inglesa (1869).

Fonte: CRILL, 2016, p. 127 e 187, respectivamente.

No Brasil, as chitas passaram por mudanças que lhe conferiram determinadas características visuais. Ao longo dos anos e de sucessivas releituras, estas características se mantiveram de forma a serem identificadas nos diferentes contextos e usos por diversas camadas da sociedade. Neste capítulo, propomos uma avaliação destas características gráficas através de uma matriz de análise com apresentação de infográficos a partir de amostras vindas de diversas fontes. Na seção "Anexos", há um complemento visual contendo um resumo do percurso de modificações estéticas sofridas por esta estampa ao longo dos anos, desde a sua chegada das Índias até as releituras feitas nos dias atuais e também há amostras (reduzidas) coletadas ao longo da pesquisa. A metodologia analítica se baseia na contribuição de designers renomado na área de estamparia no Brasil e no exterior.

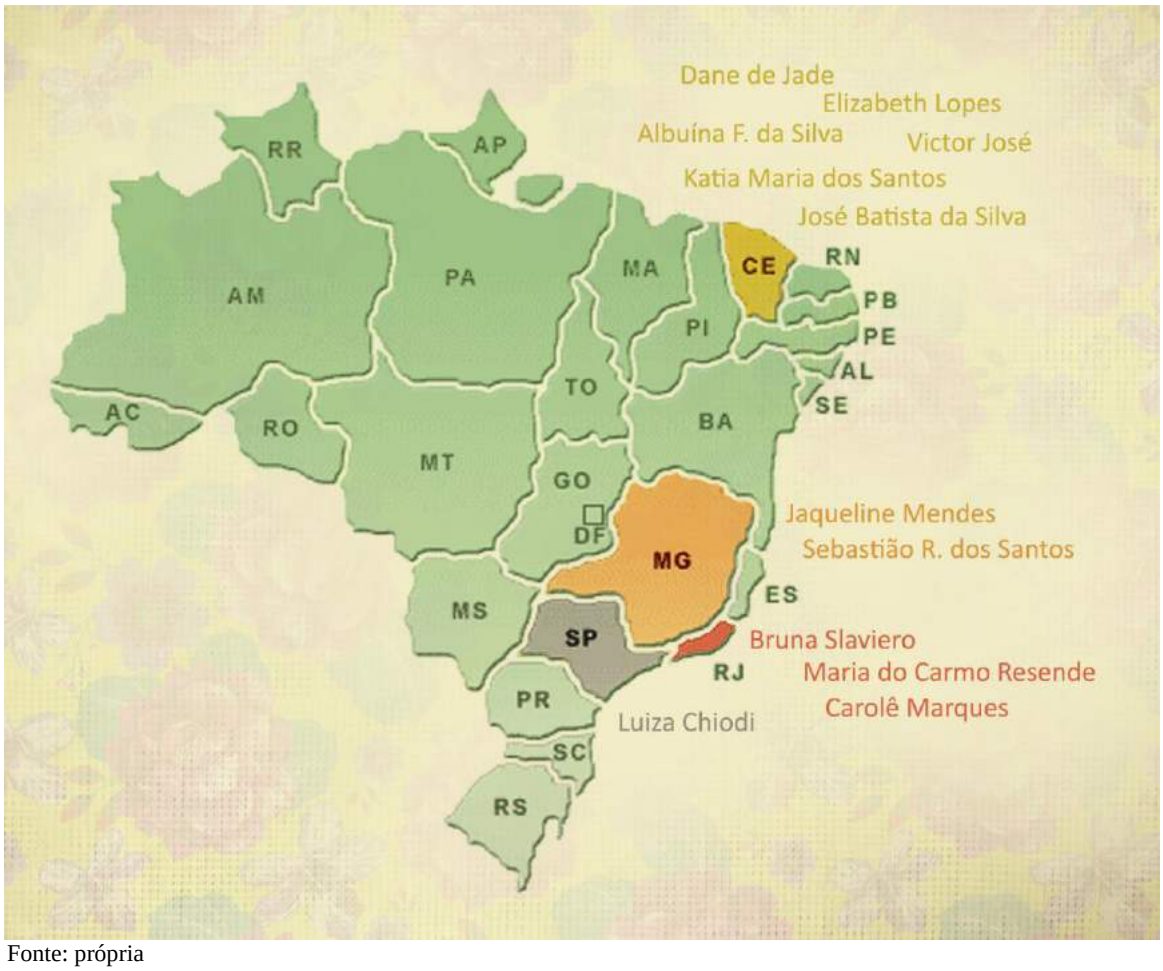
4.2 **Material coletado**

O material utilizado para a análise visual foi coletado por meio da pesquisa de campo em visita às estamparias, e é constituído por entrevistas, registros fotográficos[133] e amostras de tecidos. Esta documentação se soma às pesquisas bibliográficas de apoio. Os entrevistados são oriundos de diferentes estados do país como: Ceará, Minas Gerais, São Paulo e Rio de

[133] Os registros fotográficos foram feitos pela própria autora em visita às fábricas de Minas Gerais, no mês de dez. 2017.

Janeiro. Eles possuem distintas relações com a chita e provém de variadas áreas de conhecimento, se constituindo em: consumidores do tecido, como a chef de cozinha Elizabeth Lopes (de Barbalha, CE) e D. Albuina F. da Silva, aposentada (da Comunidade de Cariatuba, município de Farias Brito, interior de Juazeiro do Norte, CE); designers criadoras das chitas brasileiras como Luiza Chiodi (Sorocaba, SP) e Carolê Marques (Rio de Janeiro, RJ); profissionais da área de moda e produção, como Sebastião Rezende dos Santos (Alvinópolis, MG); integrantes do marketing de varejo de moda, como Bruna Slavieiro (Rio de Janeiro, RJ); e do escritório regional de cultura, como Dane de Jade (Crato, CE).

Figura 62: Mapa do Brasil com destaque para as regiões dos entrevistados e alguns de seus nomes



Fonte: própria

As amostras são provenientes de quatro empresas brasileiras que possuem relevância na produção do tecido de chita em nível nacional. São elas: Cedro Têxtil, Estamparia S/A, Fabril Mascarenhas e Farm que são e foram importantes disseminadoras dos tecidos de chita. Elas foram selecionadas a partir de referências bibliográficas, por indicação dos entrevistados e pelo conhecimento do mercado consumidor por parte da autora. A empresa Cedro Têxtil foi

a primeira grande indústria dedicada à produção de chita no Brasil. Ela foi fundada pela família Mascarenhas em 1872, em Minas Gerais, sob o nome de Companhia de Fiação e Tecidos Cedro & Cachoeira. Esta indústria produziu o floral têxtil por 65 anos, de 1908 a 1973 tendo-o como principal artigo de venda. Hoje, a Cedro é uma das principais empresas têxteis no país, com capacidade de produção de 168 milhões de metros quadrados de tecido por ano, com parque fabril localizado em Sete Lagoas, Caetanópolis e Pirapora. Ela mantém um museu têxtil chamado Décio Mascarenhas, com mais de 1.000 peças de acervo e atendimento a 1.500 visitantes por ano. As amostras coletadas desta empresa datam do ano de 1960. A Estamparia S/A, localizada em Contagem (MG) e também fundada pela família Mascarenhas (neto de um dos fundadores da empresa Cedro Têxtil) em 1944, foi produtora de chita por 71 anos: de 1946 a 2017. As amostras coletadas datam do ano de 1968. A empresa Fabril Mascarenhas, situada em Alvinópolis (MG), com escritório em Belo Horizonte, fundada em 1887, produz o tecido floral com design exclusivo desde 1980 até hoje e é considerada a principal empresa produtora de chita do Brasil[134], com produção de hum milhão e cem metros por mês. Por este motivo, coletamos um maior número de amostras que datam dos anos de: 1987, 1991, 2007, 2009, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 e 2018 e que, juntamente com as entrevistas de seus funcionários, contitui-se no recorte da pesquisa. Analisamos também as versões relidas pela empresa carioca de varejo de moda Farm cuja estampa de chita é tida como emblemática da marca, estando presente em todas as suas coleções de roupa. A empresa possui 20 anos de existência e 70 lojas (próprias), com participação em mais de 1.000 lojas multimarcas espalhadas por 22 estados do país e representação nos EUA, além da loja virtual (SLAVEIRO, 2017) e atua com 600 funcionários contratados. Foram coletadas amostras dos anos de 2006, 2009, 2012, 2016, 2017 e 2018.

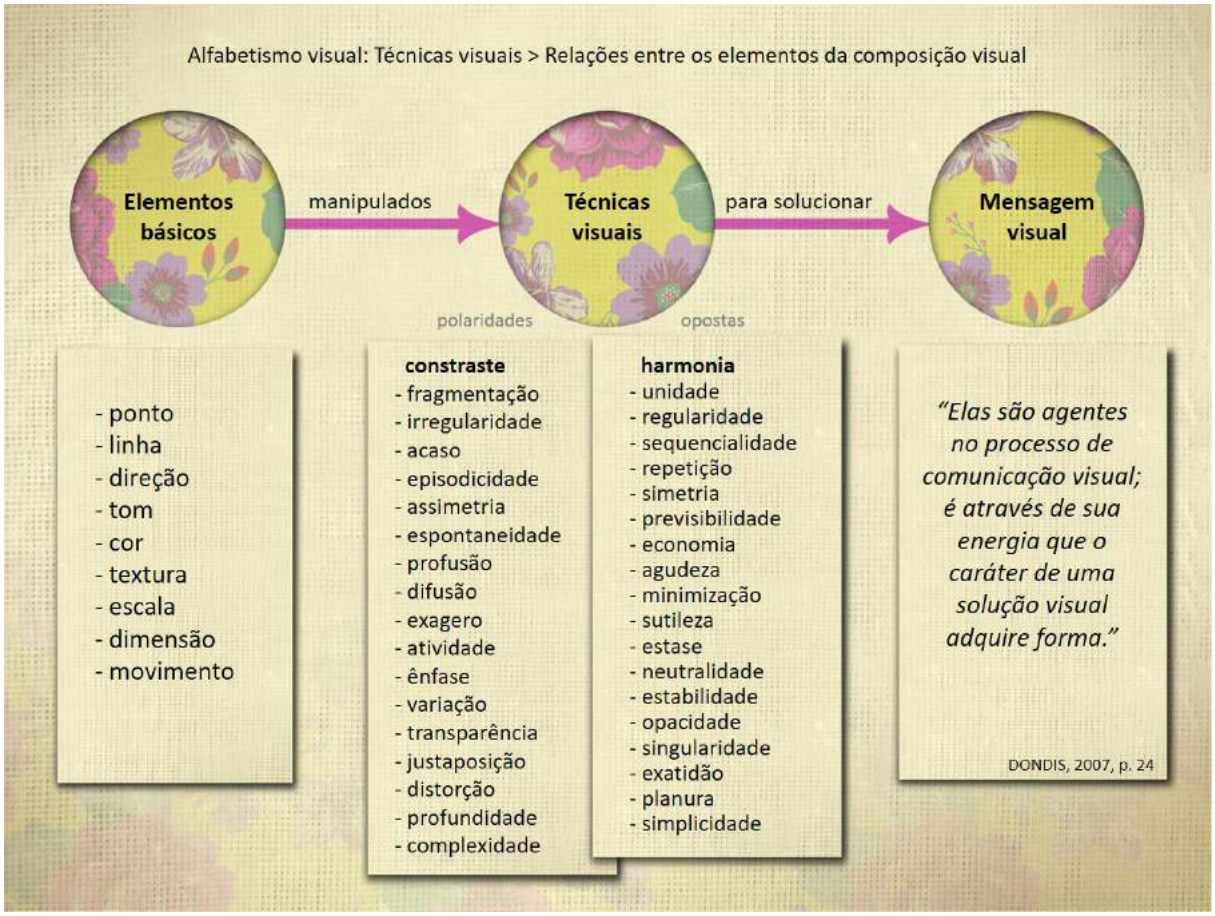
4.3 **Metodologia de análise**

A metodologia de análise é proposta pela autora da presente pesquisa cuja formação é em Design gráfico[135], com especialização em design têxtil[136] e atuação no ramo há quase 20 anos. Desenvolvemos estampas para diversas marcas no Rio de Janeiro, como Redley, Cantão, Farm, Maria Filó; e São Paulo, como Focus Têxtil, uma das maiores empresas

[134] Disponível em: <https://www.sescso.org.br/online/artigo/compartilhar/2827_CULTURA >. Acesso em 5 fev. 2018.
[135] Formada pela Faculdade da Cidade (RJ) em 2001.
[136] Especialização em design têxtil pelo Senai Cetiqt (RJ) em 2004.

atacadistas de tecido do Brasil. Criamos padronagens para o estúdio internacional SistersGulassa e tivemos estampas publicadas no e-book *Repeat After Me* das autoras Claudia Brown e Jessie Whipple Vickery, do estúdio americano PatternPeople. O desenvolvimento desta metodologia conta com a contribuição de designers renomados na área têxtil brasileira como Renata Rubim (2013), Evelise Ruthchilling (2008) e Miriam Levinbook (2008), além dos depoimentos de profissionais da área de moda e estamparia recolhidos por meio de entrevistas, incluindo as designers criadoras das chitas: Luiza Chiodi (da Fabril Mascarenhas, MG), Carolê Marques (da Farm, RJ) e Jaqueline Mendes (Estamparia S/A). A estrutura de análise também se baseia em alguns critérios de Terry Gentille (1979), designer têxtil, professor da Parsons School of Design de Nova York e autor do livro *Printed Textiles – a guide to creative design fundamentals* e Donis A. Dondis (2007), autora do livro *Sintaxe da Linguagem Visual*. Ela explica que os elementos básicos (ponto, linha, cor, dimensão, textura etc) são manipulados através de técnicas de comunicação visual para a elaboração das mensagens visuais. A partir das combinações e conjugações destes elementos é possível planejar e expressar toda a variedade de manifestações, objetos, ambientes e experiências. Por isso, Dondis apresenta técnicas a partir das quais sejam feitam análises das relações entre os elementos básicos para compreender visualmente a expressão compositiva do projeto. Estas técnicas são apresentadas juntamente com sua polaridade oposta, nas versões *harmonia x contraste*, pois, segundo Dondis, estes dois recursos diametralmente opostos, podem alternar em um mesmo trabalho. Na *harmonia*, há necessidade de organizar os estímulos em totalidades racionais e o *contraste* se apresenta como uma força de oposição que choca, desequilibra e chama atenção. (DONDIS, 2007).

Figura 63: Apresentação resumida da metodologia de Donis A. Dondis (2007).

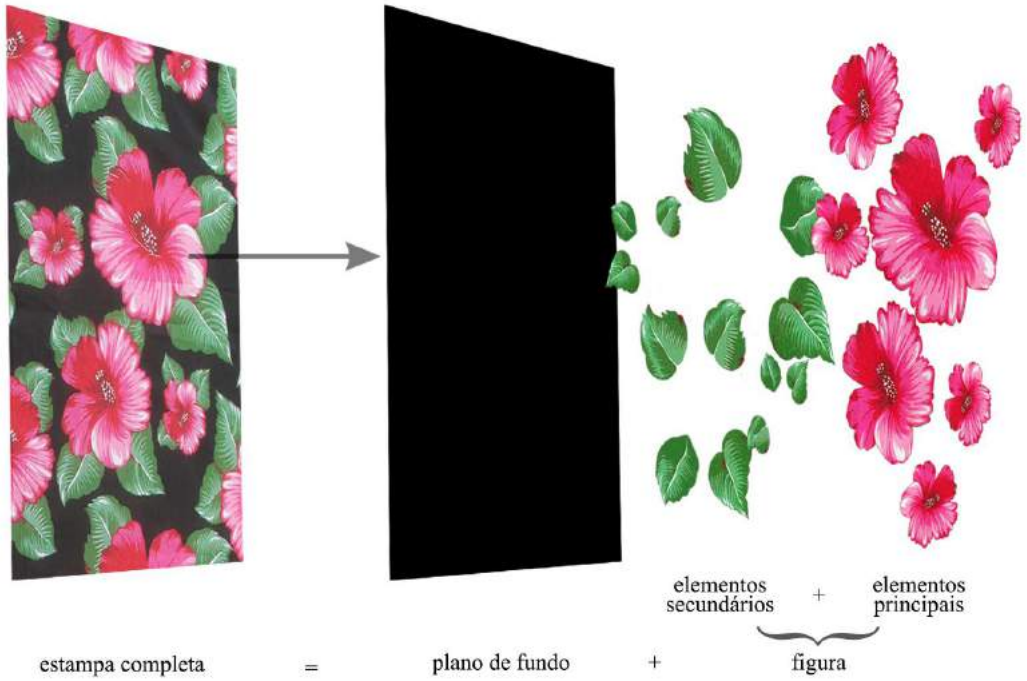


Fonte: própria

4.4 **Primeiras observações**

Nas primeiras observações da estampa de chita, podemos notar elementos que possuem distintas importâncias na hierarquia visual da composição. As grandes flores, localizadas no primeiro plano, possuem papel de destaque constituindo os elementos principais da estampa. As folhagens assumem uma importância secundária, sendo um complemento da informação visual, juntamente com as pequenas flores que, eventualmente, aparecem em algumas padronagens da chita. O plano de fundo atua como um suporte para toda a composição. Para facilitar nosso procedimento de análise, proponho separar os elementos compositivos da estampa em: figura e fundo, conforme esquema apresentado abaixo.

Figura 64: Estampa de chita e a separação dos elementos.



Fonte: própria

Figura

A *figura* compreende, basicamente, flor e folha. A presença destes dois elementos caracteriza a estamparia[137] de chita. Algumas releituras contemporâneas utilizam outros elementos na estampa como borboletas e besouros mas, segundo a designer Luiza Chiodi, são apresentados de forma discreta para não obter maior destaque que os florais. (informação verbal).[138] Apesar de estes elementos estarem presentes em algumas estampas, não possuem frequência suficiente para serem incluídos nas características da identidade visual da chita.

Elemento principal

As grandes flores constituem os elementos principais da estamparia de chita. Segundo Ruthschilling (2008), os elementos responsáveis por assumir o primeiro plano da composição

[137] floral
[138] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017.

são chamados *motivos*. Eles são recorrentes na composição e caracterizam o tema da mensagem visual. Também são chamados de *elementos de ritmo* por serem responsáveis pela promoção do entrelaçamento gráfico-visual da composição, formando uma espécie de "onda" que confere um sentido de contiguidade, pela harmonia entre os módulos de repetição, e de continuidade, pela propagação do efeito. (RUTHSCHILLING, 2008).

Elemento secundário

As folhagens e pequenas flores constituem os elementos secundários na ordem de importância visual da estampa de chita. As folhagens são responsáveis pelo complemento visual da estampa, em uma ornamentação gráfica, juntamente com as pequenas flores. Por sua disposição aparentemente aleatória, espalhadas pela estampa, elas trazem certo dinamismo à composição, contribuindo para o enriquecimento gráfico da padronagem.

Plano de fundo

O fundo da estampa de chita cumpre seu papel de suporte para a estampa, cujas características observaremos a seguir através da matriz de análise.

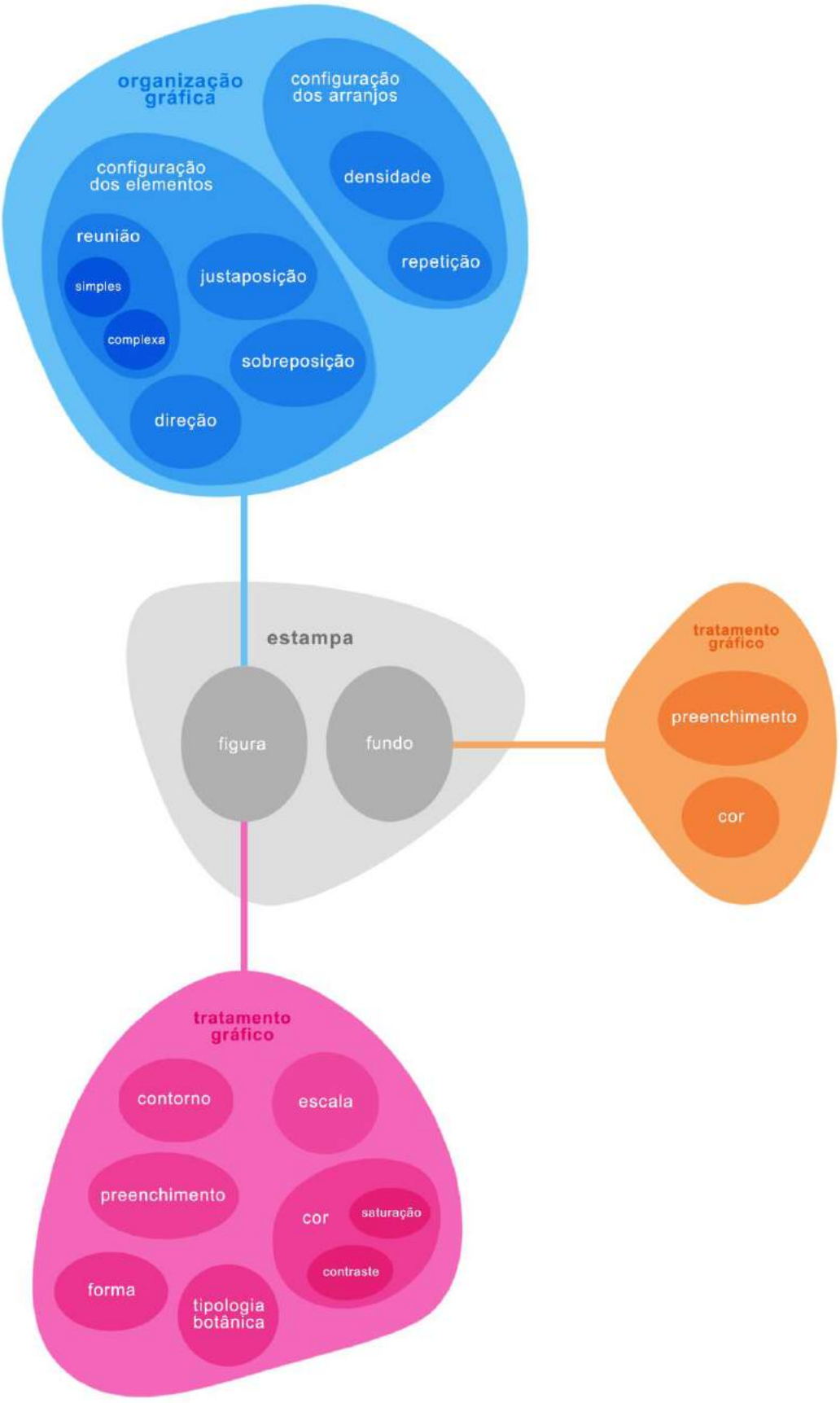
4.5 **Matriz de análise**

A sistematização visual tem como objetivo abarcar os critérios de análise para a identificação das especificidades gráficas características da estampa de chita, ou seja, aquelas que perduraram ao longo do tempo e de suas sucessivas releituras. Foram adotados procedimentos diferentes de análise para a figura e fundo. Isso porque ambos apresentam características específicas merecedoras de estudos distintos. Para a figura (flores + folhas), os critérios estão divididos em duas categorias no âmbito gráfico: *organização* e *tratamento*. A *organização gráfica* corresponde ao viés estrutural da estampa, relacionado à observação organizacional dos elementos no espaço compositivo; e o *tratamento gráfico* contempla a área visual, na concepção[139] estética dos componentes, em um exame das especificidades

[139] No sentido de compreensão, percepção estética.

direcionadas ao desenho. Ambos os conjuntos (*organização* e *tratamento*) atuam como "guarda-chuvas" possuíndo ramificações posteriores que vão se especificando. A *organização gráfica* possui duas subdivisões: *configuração dos elementos* e *configuração dos arranjos*. O primeiro tipo de configuração compreende uma observação íntima da organização dos componentes e o segundo tipo estuda a distribuição dos arranjos (grupos de elementos) ao longo da estampa. O *tratamento gráfico* aborda os seguintes quesitos: tipo de *contorno* e *preenchimento*, *forma*, *tamanho*, *cor* e *tipologia botânica*. No caso do plano de fundo, o critério de análise se restringe ao *tratamento gráfico* do *preenchimento* e da *cor* devido as suas limitações estéticas. Apresentamos, na próxima página, a matriz de análise em sua versão fundamental. Posteriormente, abordaremos cada critério separadamente. Apesar de muitas estampas terem sido coletadas e analisadas, apresentaremos somente alguns exemplos de cada categoria com o objetivo elucidar a pesquisa. Na seção "Anexo", será apresentada a versão expandida da matriz analítica bem como todo o material visual coletado nas empresas visitadas.

Figura 65: matriz de análise na versão fundamental



/

Fonte: própria

4.5.1 Análise da figura: organização gráfica

O critério de *organização gráfica* corresponde à disposição dos elementos na estampa, sua forma de ordenação pelo espaço compositivo. Este critério compreende dois níveis de relações organizacionais: um mais íntimo que corresponde ao detalhe da corelação entre os elementos, ou seja, *elemento x eleme*nto, demonimado *configuração dos elementos*; e outro mais amplo, de forma mais aérea, abarcando a relação entre os grupos de elementos, em uma relação *arranjo x arranjo*, chamado *configuração dos arranjos*. Ambos os critérios possuem segmentações posteriores conforme veremos adiante.

Figura 66: "organização gráfica" (parte da matriz analítica fundamental)

Fonte: própria

4.5.1.1 Configuração dos elementos

Conforme explicado anteriormente, a *configuração dos elementos* compreende as relações organizacionais em nível detalhado, realizado de elemento para elemento. Esta

configuração abrange as seguintes análises: *reunião*, *direção*, *sobreposição* e *justaposição* dos componentes da estampa. Veremos cada critério a seguir.

Reunião

Os elementos da estampa de chita se reúnem em grupos denominados *arranjos gráficos*. Estas reuniões podem ser *simples* ou *complexas*. Os arranjos *simples* compreendem um elemento principal com um elemento secundário, ou seja, uma flor e uma folha. Esta categoria também admite mais de um elemento de cada segmento da hierarquia visual contanto que sejam da mesma *tipologia botânica*, por exemplo: grupo de duas ou três flores do mesmo tipo com folhas também do mesmo tipo. As flores unitárias (sem folhas) também fazem parte desta categoria. Os arranjos *complexos* são composições que comportam uma diversidade de tipos de flores e folhas em um enredamento gráfico que denominamos *buquê* e é caracterizado pela *profusão* de seus componentes. Dondis (2007) nos explica que a técnica visual da *profusão*[140] é obtida pelo acréscimo de elementos[141] para o enriquecimento da composição gráfica.

[140] E oposição à técnica visual da economia de elementos (ou recursos) gráficos.
[141] Ou recursos visuais (DONDIS, 2007).

Figura 67: Exemplos de arranjos gráficos simples e complexos.

Fonte: própria

Direção

Os elementos da estampa podem ser analisados conforme sua direção. Gentille (1979) os classifica em: *unidirecionais*, *bidirecionais* ou *multidirecionais*. Os elementos *unidirecionais* estão voltados para uma única e mesma posição na estampa; Os *bidirecionais* se localizam em posições opostas; Os *multidirecionais* estão orientados para todos os lados da composição gráfica. A estamparia de chita se caracteriza por possuir motivos *multidirecionais* que são identificados na disposição dos elementos pelas mais diversas e contraditórias direções. Segundo Levinbook (2008), a característica desta distribuição, aparentemente aleatória, é constantemente utilizada em função de um melhor aproveitamento do tecido na fabricação das roupas, pois o fato de a estampa não apresentar nenhuma direção específica[142] por parte dos componentes, facilita o encaixe dos moldes das peças no processo de corte e posterior produção. Por isso, este tipo de padronagem é considerado o mais econômico. (GENTILLE, 1979).

Figura 68: Exemplo de estampa com elementos multidirecionais

Fonte: própria

[142] A estampa cujos elementos são multidirecionais, não possuem "pé" (termo, comumente chamado na área têxtil, para designar elementos unidirecionais). (LEVINBOOK, 2008).

Justaposição

Esta categoria apresenta a organização dos componentes dentro dos arranjos gráficos em um plano bidimensional (relação dos elementos lado a lado, justapostos) da padronagem. Podemos observar que os elementos estão distribuídos por uma aparente falta de planejamento da mensagem visual. Os elementos dispostos se encontram de forma aparentemente aleatória e em sentidos diversos, como se as flores e folhas tivessem sido "jogadas" e espalhadas pela estampa, de forma espontânea, sem planejamento.

Figura 69: Exemplo de estampa em justaposição pela técnica da *espontaneidade visual*

Fonte: própria

Sobreposição

Nesta classificação, os elementos apresentam uma sugestão de profundidade, organizados de forma sobreposta, uns para frente e outros para trás, em diferentes planos (camadas). Dondis (2007) nos explica que a representação da dimensão em formatos bidimensionais se dá apenas de forma implícita por um efeito ilusório. Segundo a autora, a dimensão só existe no mundo real, não conseguindo ser reproduzida por nenhuma representação bidimensional, seja por desenho, pintura, cinema ou televisão. Os elementos principais obtém destaque normalmente localizados na camada superior da estampa. Os secundários se posicionam nas camadas inferiores em uma situação complementar, de menor importância visual.

Figura 70: Exemplos de *configuração dos elementos* em *sobreposição*.

Fonte: própria

4.5.1.2 Configuração dos arranjos

A *configuração dos arranjos* compreende as relações organizacionais entre os grupos de elementos. Nesta categoria, são abordados os quesitos: *densidade* e *repetição*.

Densidade

A densidade se relaciona com a frequência da incidência dos arranjos gráficos na estampa. Eles podem estar dispostos de forma densa, ou seja, muito próximos e até em contato uns com os outros, ou da forma oposta, muito espaçados uns dos outros com a evidência de grandes áreas de fundo. (GENTILLE, 1979). Na estampa de chita, notamos grande densidade entre os arranjos. Esta característica denota o efeito de *coesão* visual, havendo, em alguns casos, dificuldade em identificar os arranjos separadamente dada a sua proximidade. Esta técnica é chamada, por Dondis (2007), de *unidade*. Nela, o equilíbrio adequado dos elementos resulta em uma totalidade gráfica. Ruthschilling (2008) denomina *contigüidade* o princípio cuja união visual é tão forte que os módulos de repetição ficam imperceptíveis frente à conexão visual de todo o conjunto da estampa. Observamos que os arranjos gráficos guardam pouca distância entre si, mas ainda evidenciam áreas do plano fundo. Esta é uma característica visual que se mantém ao longo dos anos conforme podemos observar no esquema abaixo, através de amostras da chita coletadas de diferentes épocas, inclusive uma original indiana (para fins comparativos).

Figura 71: Exemplos de estampas sob o aspecto *macro* de organização gráfica: *distância entre os arranjos*

Fonte: própria

Repetição

Este quesito se relaciona com o sistema de *repetição* dos módulos (*rapport*). A organização imperceptível destes módulos se dá através de habilidades no desenvolvimento da técnica do encaixe do desenho (*rapport)* na estampa. Segundo Rubim (2013), os bons resultados são adquiridos através da experiência do profissional e, de acordo com Levinbook (2008), isso é fundamental na resolução dos problemas compositivos para evitar "buracos" e "caminhos de rato"[143] na estampa. No processo de redesign dos desenhos das chitas, Luiza Chiodi procurou desenvolver um *rapport* mais suave, pois os anteriores eram muito marcados, configurando uma estética endurecida e sem movimento. Segundo a designer, as flores eram muito "coladas" visualmente umas às outras e a repetição do desenho era muito assinalada. (informação verbal)[144]. Os *rapports* mais utilizados na contemporaneidade são os de ligação *direta* e tipo *brick*[145] (ou meio-salto). Eles possuem 64 cm de repetição (na altura) em respeito ao diâmetro do cilindro de impressão. (ver mais detalhes sobre o processo de impressão por *cilindros microperfurados* na pg. 58). Esta distância entre os elementos, aliada ao tamanho e complexidade dos enredamentos gráficos, fazem com que não percebamos a repetição do desenho e tenhamos uma apreensão de um efeito de *unidade* visual (explicado no item anterior). Além disso, apesar de toda a *profusão* visual, ao serem submetidos ao sistema de repetição tendo o módulo recorrente em toda a extensão do tecido, os elementos passam a apresentar característica visual da *previsibilidade*[146] (ou *uniformidade*) que, conforme explica Dondis (2007), indica uma organização gráfica convencional em uma previsão da mensagem visual.

[143] Termos comumente usados na área têxtil para designar marcações referentes à má distribuição dos elementos na estampa (LEVINBOOK, 2008).
[144] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.
[145] O nome *brik* é originado do inglês e significa *tijolo*. Esta estrutura de *rapport* recebeu este nome por se assemelhar à estrutura de tijolos na constituição de uma parede: dispostos em meio salto.
[146] A técnica visual previsibilidade (em relação ao sistema contínuo de repetição da estampa) é a polaridade oposta da espontaneidade (de organização dos elementos compositivos da estampa).

Figura 72: Exemplos dos sistemas de repetição (*rapports*) mais utilizados nas estampas de chita.

Fonte: própria

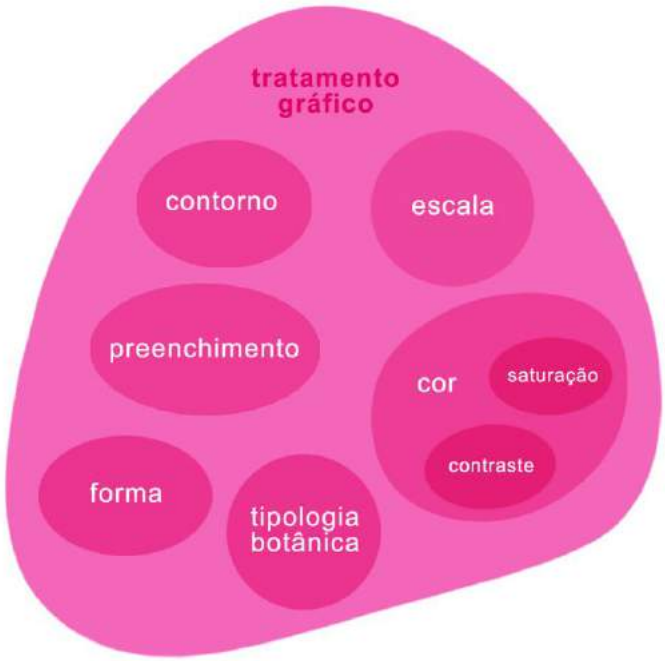
Conforme apresentado pela classificação *organização gráfica*, constatamos que os componentes da estampa de chita se reúnem em *arranjos gráficos* que podem ser *simples* (flor e folha) ou *complexos* (tipo buquê) posicionados por *multidireção*, ou seja, nas mais diversas orientações; Eles se organizam de forma aparentemente aleatória, ora aproximados, ora espaçados, ora sobrepostos, denotando um efeito de *profusão visual*. Além disso, seus arranjos se apresentam de forma densa, com bastante incidência na estampa e poucas áreas de fundo à mostra e seu *rapport* normalmente ocorre de forma *direta* ou em *meio-salto*. Todas estas características são identificadoras da estampa de chita.

4.5.2 Análise da figura: tratamento gráfico

Sabemos que, ao longo dos anos e de sucessivas releituras, o desenho da estamparia de chita passou por transformações, assumindo diversas formas de expressão visual. A inserção dos designers de estamparia no mercado contribuiu para a diversidade de releituras e olhares contemporâneos. Segundo Garcia (2010), a existência e a forma dos elementos da natureza são modificadas por sobreposições, invenções, recortes e acúmulos na composição de um campo que é percebido sob novos olhares e assim permitem a elaboração de novas imagens distantes das originais apesar de guardar certa similaridade. A designer têxtil da Estamparia S/A, Jaqueline Mendes, argumenta que cada artista vai transpor para a estampa a sua interpretação gráfica em um resultado estético individualizado (informação verbal).[147] Mas, é importante ressaltar que a matriz de análise não se apóia na averiguação minuciosa destas diversidades gráficas e sim busca atributos em comum a toda essa heterogeneidade na identificação de uma caracterização gráfica da chita. Para a análise da figura, a categoria *tratamento gráfico* aborda os aspectos visuais e estéticos dos componentes da estampa. Eles estão divididos em: tipo de *contorno* e *preenchimento*, *forma*, *escala* e *cor*. No caso específico da estamparia de chita, proponho complementar a classificação com: *tipologia botânica*, em uma referência à *espécie* da flora. Vejamos cada classificação separadamente.

[147] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 26 out. 2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.

Figura 73: *Tratamento gráfico* (parte da matriz analítica fundamental)



Fonte: própria

Contorno

A presença da linha de *contorno* é observada em muitos desenhos das chitas. Segundo Dondis (2009), a linha constitui um dos elementos básicos no desenvolvimento do projeto. Ela descreve a forma e reflete a visão do designer, com seus sentimentos e emoções. O uso da linha de contorno contribui para a transmissão de uma mensagem visual direta, na clara definição dos elementos, contribuindo para o efeito de *agudeza* visual. (DONDIS, 2009). A linha foi amplamente utilizada na estamparia de chita, porém, com o passar do tempo, seu uso ficou restrito e até desapareceu em determinadas ocasiões. A designer Jaqueline Mendes, da Estamparia S/A, explica que "varia muito a questão do filete e do desenhista também. Os mais antigos realmente eles tem uma delicadeza, depende do desenhista que faz". (informação verbal)[148]. Recentemente, temos observado a aparição do contorno, em alguns momentos, apresentado de algumas formas: mais discretas, em espessura fina, pelo uso de um tom mais escuro que o elemento, ou ainda de forma interrompida, concentrando-se somente nas áreas que correspondem à profundidade do desenho, entre outras. Segundo a designer Luiza Chiodi (2017):

[148] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24/10/2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.

> Esta é outra característica da chita de antigamente: era toda contornada com filete preto. Aí, eu comecei a perceber que aquilo sujava o desenho na impressão do tecido. Porque o preto caía em cima das cores. Eu acompanhava a produção e comecei a observar que o preto vinha em primeiro lugar e depois as demais cores, mas borrava o tecido. Aí, deixava o preto por último e também borrava. Aí comecei a fazer o desenho sem filete e percebi que ficou mais limpo. Quando a estampa tem filete, são filetes que fazem parte da coloração da flor. Eu não ponho mais preto. (informação verbal)[149].

Segundo Mellão e Imbroisi (2005, p. 30): "a chita bacana [...] se caracteriza pelas estampas florais bem grandes, em cores vivas, com traços de grafite delineando contornos, e que cobrem toda a trama do tecido engomado". (MELLÃO; IMBROISI, 2005, p. 30). A citação "traços de grafite" denota a possibilidade de haver alguma relação com o tom escuro (e até mesmo preto) do traço. Jaqueline Mendes corrobora com os autores na medida em que "tem que ter um fundo marcante, cores fortes, tem que ter o contorno, o filete, geralmente na cor preta, para destacar a figura." (informação verbal)[150]. Chiodi explica que, de fato, o traço *preto*, foi um atributo característico da chita, mas que hoje não é mais. (informação verbal)[151]. A partir de nossas observações e estudo dos desenhos obtidos pelas amostras coletadas, constatamos que o traço (em tom mais escuro, não necessariamente preto) possui uma incidência recorrente que nos permite incluí-lo aos atributos classificatórios da estamparia de chita. (O estudo se concentrou nos elementos principais da estampa, ou seja, as flores, pois entendemos que elas representam a maior força visual do padrão gráfico cujos elementos secundários possuem um papel complementar e que, naturalmente, se harmonizam com os elementos de maior relevância visual). Abaixo, exibimos um infográfico com *close* nas flores ordenadas cronologicamente. Algumas especificações e comentários estão adicionados à imagem.

---

[149] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.
[150] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24/10/2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.
[151] idem

Figura 74: Exemplos da linha de contorno presente na estampa ao longo dos anos. Ela constitui uma das principais características da chita.

Fonte: própria

Preenchimento

As amostras coletadas apresentam uma extensa gama de variedades de preenchimento dos elementos da estamparia de chita. Porém, observamos que algumas características gráficas em comum foram reincidentes ao longo dos anos e das releituras. Os componentes desta estamparia se caracterizam pelo preenchimento em cores chapadas e opacas. A passagem de tons, em degradê, é marcada por pinceladas feitas com pincel do tipo *trincha*. Jaqueline Mendes, designer da Estamparia S/A (MG), nos explica que as primeiras estampas produzidas no Brasil foram criadas através de pincel e tinta e essa marcação se origina daí. (informação verbal)[152]. A técnica de luz e sombra, de representação artística do *chiaroscuro,* proporcionada pelo degradê, produz uma ilusão ótica do efeito de tridimensionalidade dos elementos reforçando a noção de profundidade. Com isso, as flores, ganham volume, acompanhado de formas arredondadas. A designer da Fabril Mascarenhas (MG), Luiza Chiodi, nos explica que as flores possuem efeito visual "repolhudo" de "3D" que foi se sofisticando na medida em que profissionais especializados entraram no mercado de estamparia. Inicialmente, os desenhos florais da chita, eram criados pelos técnicos estampadores e possuíam este efeito, mas não era notado por serem mal reproduzidos. Segundo a designer, as primeiras estampas pareciam ter sido "passadas a ferro" (informação verbal)[153]. Dondis (2007) argumenta que este tipo de representação (plana), juntamente com as cores primárias, corrobora para o atributo infantil do estilo primitivo que pode ser notado na estamparia de chita. O aspecto gráfico do efeito "3D" por passagem de tom marcado através de pincel constitui importante característica da chita perpassando o tempo e as releituras. Apresentamos abaixo, de forma cronológica, um infográfico com amostras destas características que estão assinaladas por círculo. Em alguns dos exemplos, observamos o degradê feito de forma simplificada, sem o detalhe da pincelada. Este recurso aparece em algumas estampas de chita, mas não possuem tanta incidência quanto a passagem marcada pelo uso do pincel.

[152] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24 out. 2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.
[153] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.

Figura 75: Exemplos do *preenchimento*, com degradê marcado por pinceladas, presente na estampa ao longo dos anos e se constituindo em uma das características da chita.

Fonte: própria

Durante a pesquisa, observamos que as chitas criadas pela Farm se apropriaram de elementos das padronagens anteriormente criadas pela Estamparia S/A e Fabril Mascarenhas (conforme apresentado abaixo). Segundo Baitello (2000), isso ocorreu através de um processo chamado *iconofagia*.

Figura 76: Exemplos de estampas iconofágicas

Fonte: própria

Norval Baitello Jr. amplia e diferencia o conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade e direciona-o para o âmbito das imagens. Ele explica que "por trás de uma imagem haverá sempre uma outra imagem que também remeterá a outras imagens." (BAITELLO, 2000, p. 3). O autor ainda complementa que:

> a apropriação do espaço e de seus recursos, a apropriação do tempo e de seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nestes casos de um processo de mediação pelas imagens. Então, com isso, temos o surgimento da iconofagia. (BAITELLO apud GARCIA 2010, p. 24).

Pela ótica *baiteliana*, as imagens representam o meio de comunicação pelo qual há a apropriação da ideia, da notícia, dos recursos, ou seja, do que se quer comunicar. Enquanto na

antropofagia "devoramos" culturalmente o outro ou somos "devorados" pelo outro, na iconofagia somos "devorados" pelo abismo que tem como portal triunfal de entrada uma imagem e nos transforma, seres humanos de carne e osso, necessariamente, em imagens. Na moda, há uma constante releitura dos movimentos artísticos e grafismos que, de acordo com Roland Barthes (1967), autor do livro *Sistema da Moda*, se dá através de uma confusão entre passado e futuro. Segundo Sebastião Rezende dos Santos, gerente de produção da Fabril Mascarenhas (MG):

> A moda volta muito, né? Então daqui a pouco ela remete aos anos 1960, aos anos 1970, aos anos 1980... Às vezes, um desenho que você usou a dez anos atrás, de repente volta com outro formato, outra cor... mas volta... Tem desenhos aí que a gente estampou a dez anos atrás e o desenho voltou, mas com as cores da moda do momento. (informação verbal).

Isso significa que certos elementos gráficos são continuamente revisitados, mas também adaptados às tendências do momento. A apropriação de elementos visuais decorativos de épocas passadas é uma prática comum na construção de um desenho em estamparia têxtil (LEVINBOOK, 2008).

Forma

A *forma* está relacionada ao formato dos elementos, feitio das pétalas e folhagens. Os componentes da estampa de chita se apresentam em formas diversas e variadas. A designer Luiza Chiodi explica que os primeiros desenhos da Fabril Mascarenhas eram elaborados pelos próprios estampadores que criavam flores a partir de seus imaginários. (informação verbal)[154]. Esta particularidade não se encontrava em todas as estamparias, pois, de acordo com Neira (2012, p. 174):

> Afirma a Revista Têxtil (junho, 1952) que a maioria das estamparias no Brasil ainda reproduzia muitos florais representacionais, ou seja, aqueles que procuravam corresponder às floras encontradas na natureza. Apesar disso, continuava a enaltecer os clássicos – leiam-se florais – e a ter dificuldades para analisar a produção que se dirigia a propostas de outros tipos.

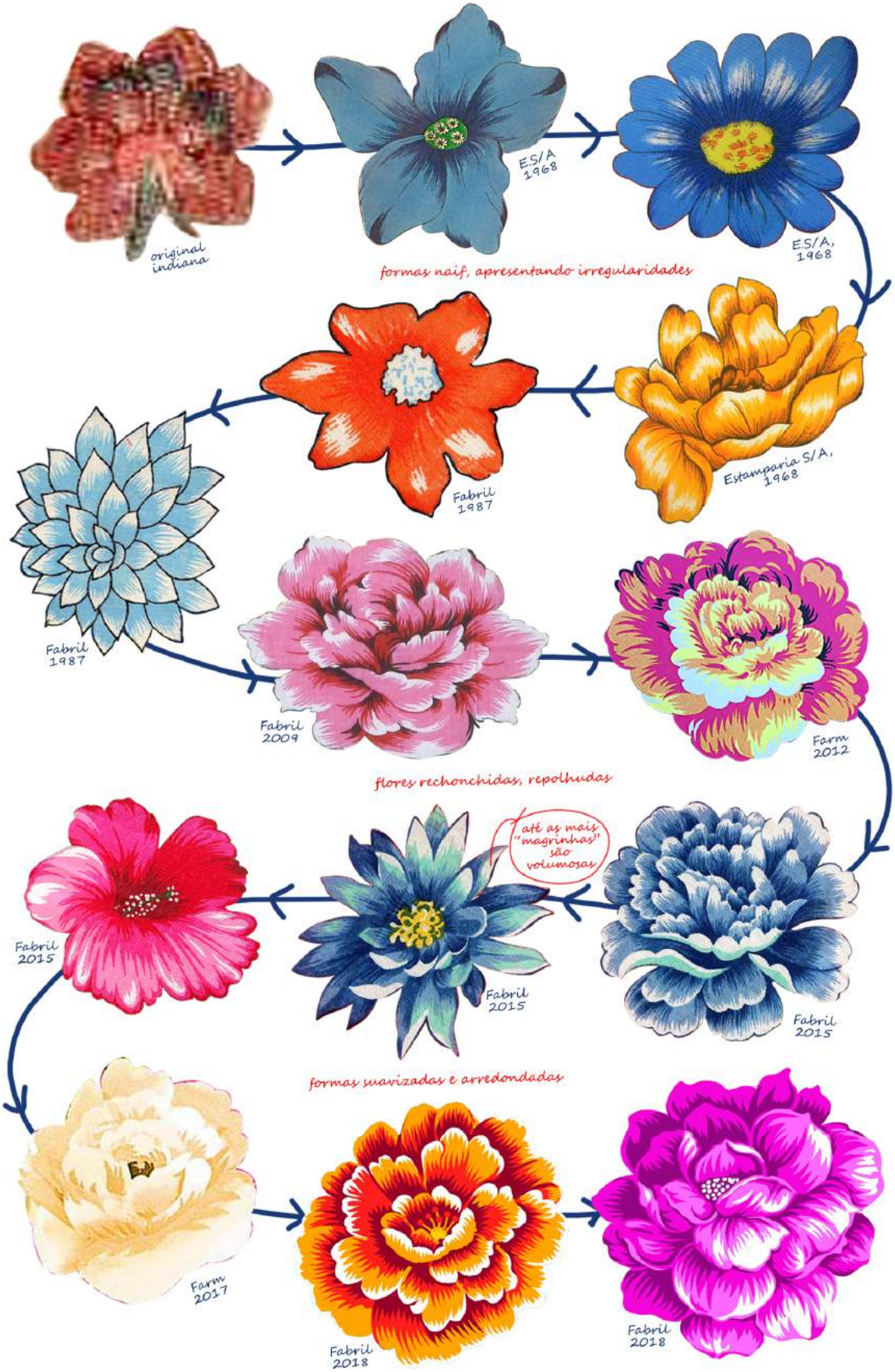
Não havia um conhecimento prévio sobre representação gráfica nem técnicas de ilustração. Não havia uma elaboração mais sofisticada da forma, nem um cuidado no uso das cores. Não se tinha um conhecimento mais apurado sobre o design em estamparia. Segundo

[154] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.

Morales, Basto e Aquino (1971, p. 25), "na mecânica de elaboração dos *patterns*, o esquema mais comum é cada indústria ter um atelier de desenhistas, sem nenhuma formação específica". As autoras ainda ressaltam que a estampa tinha a incumbência de melhorar o acabamento do produto, em termos de qualidade visual, pois "os temas não mudam: são sempre florais". (MORALES; BASTO; AQUNO, 1971, p. 25). Por conta da falta de um conhecimento mais específico, as formas das flores e folhas tinham um aspecto *naif*, que, segundo Chiodi, pareciam ter sido feitas por "adultos-crianças". (informação verbal)[155]. Este atributo infantil na interpretação dos elementos está associado às primeiras estampas de chita. Porém, com o passar do tempo e sucessivas releituras feitas por profissionais especializados na área de estamparia, as formas dos elementos foram se suavizando e se tornando mais orgânicas em uma harmonia gráfico-estética. Apesar da melhora na qualidade do desenho, as flores mantiveram a característica arredondada, em uma representação do volume (aspecto "repolhudo"[156]). Carolê Marques, designer dos chitões da Farm, explica que, em seu redesign, procura manter a estética "rechonchuda" da flor: "Quando falamos em chita, logo pensamos nessas flores mais fortes." (MARQUES[157], 2017). Abaixo, podemos acompanhar a trajetória gráfica (resumida e simplificada)[158] do desenvolvimento do elemento principal desde os primeiros desenhos até os dias atuais. As empresas fabricantes estão identificadas[159] juntamente com o ano de fabricação da estampa.

[155] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.
[156] "Repolhudo" faz menção ao repolho que possui a característica de ser volumoso e rechonchudo.
[157] Carolê Marques de Andrade assina como Carolê Marques
[158] Os elementos foram recortados digitalmente dos arquivos das estampas originais para melhor visualização das alterações da *forma*.
[159] "E.S/A" faz menção a Estamparia S/A (MG) e "Fabril" à estamparia Fabril Mascarenhas (MG).

Figura 77: Trajetória da forma do elemento principal da estamparia de chita

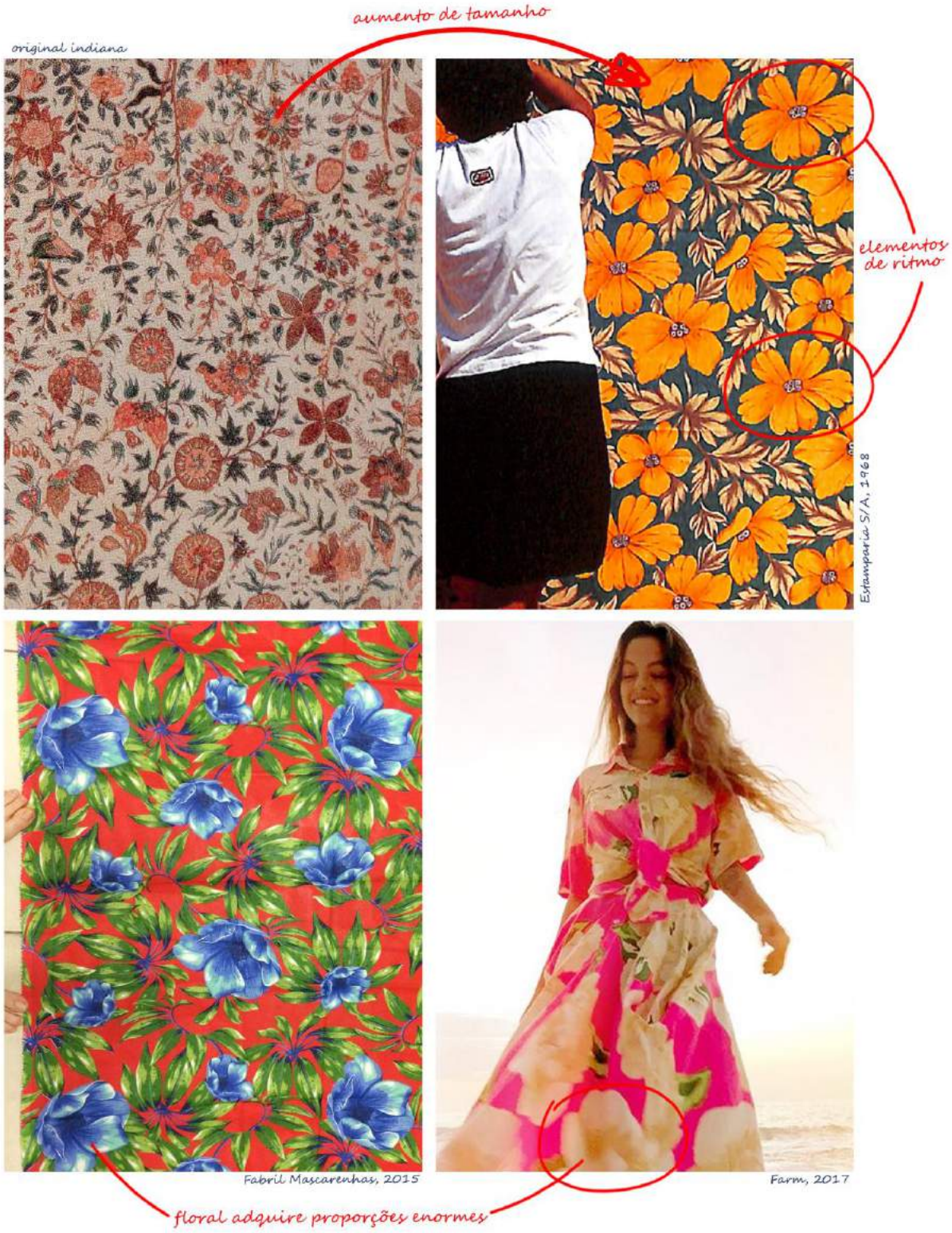


Fonte: própria

Escala

Escala é a relação entre o tamanho real de algo e sua representação. Os elementos das chitas indianas eram em escala pequena assim como as primeiras produções brasileiras que aumentaram de tamanho com o passar do tempo e, por volta dos anos de 1960, o mercado ampliou ainda mais os florais para atender à demanda de decoração. As flores aumentaram e, em algumas releituras contemporâneas, adquiriram proporções enormes. Segundo Dondis (2007), o aumento de tamanho corrobora para o efeito de *exagero visual* característico da estampa de chita. A autora destaca a *escala* como um dos princípios básicos na estruturação da mensagem visual cujo objetivo é construído a partir da definição dos tamanhos dos componentes gráficos, sendo possível dar ênfase a determinado elemento ou reduzir sua importância transformando-o em um simples detalhe. Segundo Dondis (2007), os componentes principais são responsáveis pela *ênfase visual* e sua incidência ao longo do tecido confere *ritmo* à estampa pelo entrelaçamento gráfico visual na formação de "ondas" promovendo sentido de contiguidade (harmonia entre os módulos de repetição) e de continuidade (propagação do efeito). (RUTHCHILLING, 2008).

Figura 78: Exemplos de *escala* da estamparia de chita



Fonte: própria

Cor

As cores constituem fontes de valor inestimável para o designer, sendo das mais penetrantes experiências visuais. Elas carregam valor emocional no processo de percepção, podendo ser utilizadas para expressão e intensificação da informação visual. As cores estão presentes ao nosso redor e possuem características individuais com inúmeros significados associativos e simbólicos. (DONDIS, 2009). A categoria *cor* se subdivide em *saturação* e *contraste*.

Saturação

As cores utilizadas na estamparia de chita se caracterizam por serem saturadas[160], fortes e vibrantes. Segundo Dondis (2007), são cores expansivas, chamando atenção para quem as usa, e estimulantes, provocando excitação de quem as observa. Inicialmente, podemos notar o uso de cores primárias[161] e secundárias[162] nas estampas de chita brasileira. Luiza Chiodi, designer das chitas da Fabril Mascarenhas, explica que: "o fundo era vermelho, *royal*, laranja e um verdão [bandeira]. Você não podia mexer nas cores. Tinha que usar sempre as mesmas, pois os clientes não queriam que mudasse." (informação verbal)[163]. Com o passar do tempo, ela passou a utilizar outros tons, ampliando o espectro cromático das estampas de chita. No relato abaixo, a designer explica como ocorreu o processo de aceitação destas mudanças por parte dos fabricantes, donos da empresa Fabril Mascarenhas.

> Eu comecei a trocar as cores: do tom do vermelho; O royal, eu coloquei várias gamas de azuis. O turquesa, quando eu botei [...], a empresa: "Oh! Nossa! Essa cor? Mas é uma cor de verão, é sempre lançada em Dezembro". [Então, eu disse:] "Então vamos experimentar em uma [única] variante [de cor]." Aí, no ano seguinte, [eles disseram:] "Vamos colocar mais!" Aí, eu fui testando as cores e foi chegando no fundo preto. [Eu sugeri para o chefe:] "Se não vender, vocês cobram de mim o cilindro, a metragem que for. Eu assumo a responsabilidade". [E foi um sucesso de vendas]. (informação verbal)[164].

As releituras têm admitido cores fora do usual da chita como o preto, azul turquesa e rosa *pink*. Algumas marcas, como a Farm, seguem as cores apresentadas pelas tendências de

---

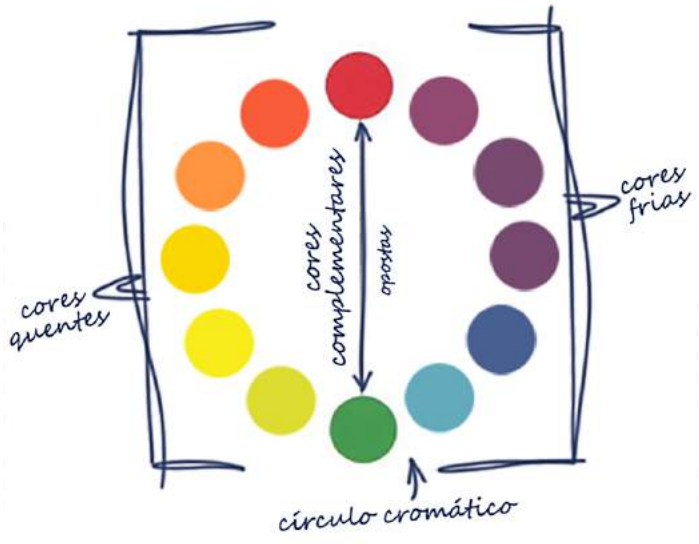
[160] Saturação é a pureza da cor, se relaciona com a sua vivacidade. (LUPTON; PHILLIPS, 2008).
[161] As cores primárias são aquelas que não podem resultar da mistura de outras. São elas: vermelho, amarelo e azul. (LUPTON; PHILLIPS, 2008).
[162] As cores secundárias são o resultado da mistura de duas cores primárias. São elas: laranja, violeta e verde. (LUPTON; PHILLIPS, 2008).
[163] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.
[164] Idem.

moda da estação. As cores saturadas se mantem na estamparia de chita ao longo dos anos. A diferença é que as estampas mais recentes fazem uso de uma maior quantidade de tons, sendo alguns até fluorescentes, enquanto as mais antigas se limitavam ao uso de poucas opções cromáticas.

Contraste

Os contrastes de cores mais utilizados na estamparia de chita são: de temperatura e de cores complementares. O primeiro consiste no uso de cores de diferentes temperaturas. Dondis (2007) explica que a qualidade dominante das cores quentes, gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão, e as *cores frias*, que tendem para o azul e seus tons entre o verde e violeta, possuem propriedades relaxantes, transmitindo sensações de frescor e amplitude. O segundo contraste ocorre na localização de cores opostas no círculo cromático (conforme apresentado abaixo). Estas combinações são: vermelho/verde, azul/laranja e amarelo/violeta. (LUPTON; PHILLIPS, 2008).

Figura 79: Círculo cromático com identificção das cores complementares (opostas no círculo) e as quentes e frias.



Fonte: própria.

O efeito de *ousadia* visual, proposto por Dondis (2007), é identificado na composição gráfica da chita pelo uso de cores saturadas juntamente com o tamanho dos elementos. Segue abaixo, alguns exemplos deste colorido com destaque para as cores do fundo em relação às cores dos elementos principais.

Figura 80: Exemplos do colorido da chita que é caracterizado pelo uso de cores saturadas e contraste de cores quentes x frias e complementares.

Fonte: própria

Tipologia botânica

O *tipologia botânica* faz referência à espécie botânica dos florais da chita. Conforme mencionado anteriormente, os originais indianos se inspiravam na vegetação exuberante com flores, frutas e árvores, bem como os preceitos hindus e budistas. (GARCIA, 2010). Os primeiros desenhos da chita feitos no Brasil eram copiados dos indianos e, com o passar do tempo, os criadores foram realizando um trabalho autoral baseado na imaginação com flores inexistentes na natureza. (informação verbal)[165]. Outros procuravam se inspirar nas reais, mas, os desenhos eram de qualidade muito *naif* apresentando simplicidade de traço, pois não havia um conhecimento prévio sobre representação gráfica nem ilustração, cores ou composição. Os desenhistas não possuíam formação específica. (MORALES; BASTO, AQUINO, 1971). Ao longo dos anos e sucessivos redesigns, as estampas foram ganhando um aprimoramento de traço, formas e cores através de criações de designers especializados na área de estamparia e os desenhos foram obtendo uma tendência visual de efeito mais realista. A designer Luiza Chiodi, da empresa Fabril Mascarenhas (MG), acredita na importância de criar flores reais, do cotidiano brasileiro, como forma de identificação do público com o tecido, para trazer a tropicalidade do nosso país para a estamparia de chita. "Porque não as flores, as cores, trabalhar dentro dessa coisa do tropical que é o nosso país? Aí eu comecei a pegar as flores da natureza e não da imaginação que antes era assim." Hibiscos[166], Papoulas[167] e folhagens de palmeiras foram introduzidas nas chitas brasileiras. (informação verbal)[168]. Segundo a professora de ilustração botânica Ângela Guimarães, as chitas nacionais "são composições que tem vegetais da mata Atlântica: palmeiras, costela de Adão[169] misturadas com vegetais introduzidos no Brasil com sucesso, como as Dálias[170], Lírios[171] e outras." (informação verbal)[172]. Carolê Marques, criadora dos chitões da Farm (RJ), ressalta a importância da identificação da estampa com a cultura carioca e brasileira como a grande a inspiração para o desenvolvimento dos desenhos florais da empresa: "Dizer que a chita é inspiração para mim e para os florais da Farm acaba sendo redundante, né? Todos os nossos florais têm um pouco

[165] Informações concedidas à autora em entrevista em Sorocaba (SP), em: 4 dez. 2017. A entrevista completa está na seção em "Anexos" nesta pesquisa.
[166] Gênero botânico *Commons Wikispecies Hibiscus L.* pertencente à família *Malvaceae.*
[167] Gênero botânico pertencente à família *Papaveraceae.*
[168] idem.
[169] Gênero botânico *Monstera* deliciosa da família *aráceas.*
[170] Gênero botânico pertencente à família *Asteraceae.*
[171] Gênero botânico *Lilium L.* da família *Liliaceae.*
[172] Informações concedidas à autora em entrevista, por telefone, em Niterói (RJ), em: 20 ago. 2018.

dessa lembrança deste tecido que marca nosso regionalismo." (informação verbal)[173]. Jaqueline Mendes, também designer das chitas, da empresa Estamparia S/A (MG), complementa que: "eu acho que a chita é a cara do Brasil, por ser uma linha tradicional, uma linha que atende qualquer classe, por ter cores brasileiras, alegres." (informação verbal)[174]. Segundo Neira (2012, p. 13):

> O senso comum, muitas vezes, aposta que existe uma estética brasileira ou estilo brasileiro próprios dos tecidos estampados. A lembrança da chita, como um tecido genuíno, é fato corriqueiro e, depois dela, os tecidos floridos e coloridos de algodão também são signos de uma brasilidade associada ao ambiente tropical e à alegria do nosso povo, considerada, muitas vezes, o caráter que nos identifica.

Toda a beleza natural brasileira serviu de inspiração para as estampas de chita. O colorido exuberante da mata tropical constitui uma das maiores características que foi observada desde os tempos do descobrimento do Brasil ao causar deslumbramento por parte dos exploradores conforme podemos observar em um dos primeiros relatos publicados no livro *Retrato do Brasil* por Prado (1997, p. 58-59):

> Os jacarandás, por exemplo, se desdobram numa variável infindável o jacarandá preto, o jacarandá rosa, jacarandá-roxo, jacarandá-de-espinho, jacarandatã, jacarandá-violeta, jacarandá-mocó, jacarandá-banana. É a mata do pau-brasil que deu nome à terra, e do seu maciço verde-escuro alça-se a galhada do jequitibá, igual à dos veados, acima dos finos palmitos e das imbaúmas de prata. O chão é um tapete de flores caídas, de todos os tons, desde o amarelo-escuro, do vermelho-rubro, do cor-de-rosa, até o lilás, o azul celeste e o branco alvíssimo. Variando com as estações, ponteiam a tapeçaria de verdura e o roxo da flor-de-quaresma ou o ouro vivo do ipê. (...) Habita o vastíssimo território a mais variada fauna, tão extensa como a própria flora. Representam-no como tipos característicos as dezenove espécie de edentados: tatus, preguiças e tamanduás. Pássaros, das mais vistosas plumagens _ com as suas 72 espécies de papagaios, araras, periquitos e maritacas _, com seus tucanos, beija-flores, e bandos de borboletas, acordam e animam o silêncio da mata feito de mil ruídos de insetos.

Podemos observar que a estamparia de chita (originalmente indiana) passou por uma *tropicalização*, ou seja, pela inserção de elementos da flora tropical brasileira. Abaixo, uma poesia[175] sobre a chita registrada pela escritora Ana Teresinha Drumond Machado, natural de Alvinópolis (MG).

Brasilidade em cores da chita

A chita estampa história de ares distantes
Nas terras lusitanas lançou sua semente,

---

[173] Informação concedida à autora por e-mail em 23 dez. 2017.
[174] Informação obtida em entrevista cedida à autora, no dia 24 out. 2016 na empresa Estamparia S/A em Contagem, MG.
[175] Esta poesida está impressa e se encontra na sala da diretoria da estamparia Fabril Mascarenhas em Alvinópolis, MG. Ela foi escrita em 30/07/2008.

virou canteiro, empós, em múltiplos lugares.

A chita enfeita a mulata faceira,
encobre da menina o fino corpo de glamour,
Adorna o estilo da jovem matreira.

A chita "dá pano para manga" da gente
alegria descarada, festa quente, cultura e arte,
cores vibrantes ostentam a alma "caliente"

A chita é explosão de múltiplas flores,
Perfaz espaços tradutores de viveres
da virginal simplicidade ao chique finês

A chita é opulência e diversidades culturais:
Mamulengos, teatros, folclore, designers,
Vestidos, toques e retoques fulgor(ais)

A chita traz cheiro e encantamento mineiro,
É nordestina, alvinopolense, Mascarenhas,
E, enfim, tem a tropical cara do brasileiro.

Ana Teresinha Drumond Machado

A imagem abaixo apresenta uma linha do tempo com elementos retirados das estampas de chita de diferentes épocas. Neste esquema[176], podemos acompanhar as transformações gráficas com a *tropicalização* dos elementos.

[176] O esquema possui identificação dos fabricantes das estampas e ano de criação. “E. S/A” significa “Estamparia S/A” (MG) e “Fabril” faz menção a empresa Fabril Mascarenhas (MG).

Figura 81: Trajetória da tropicalização dos elementos da estamparia de chita

Fonte: própria

Conforme apresentado pela classificação *tratamento gráfico*, constatamos que os elementos da estampa de chita se caracterizam pelo uso da linha (normalmente fina) de contorno (em tons escuros), seu preenchimento é feito de forma chapada e opaca com degradês marcados por pincel do tipo *trincha* em uma representação do volume que tem sido muito bem retratado em uma passagem de cores detalhada que apresenta brilho e sombras. As formas dos florais acompanham este volume, permanecendo arredondadas e "repolhudas". Em relação às indianas, os florais aumentaram em escala, ganharam tons mais fortes e vibrantes e se tropicalizaram na medida em que elementos da flora tropical brasileira passaram a fazer parte da estamparia de chita. Os designers especializados são os responsáveis pela elaboração mais refinada do desenho em uma complexidade de detalhes e ajuste da forma e novas aplicações de cores. Segundo Dondis (2007), a técnica da *complexidade* compreende uma elaboração mais sofisticada dos elementos em uma organização mais complicada graficamente, conforme apresentado abaixo.

Figuras 82 e 83: Detalhe das estampas da Fabril Mascarenhas de 1987 e 2018, respectivamente.

Fonte: cedida pela designer Luiza Chiodi.

4.5.3 Análise do fundo

O plano de fundo será analisado somente pelo *tratamento gráfico* do *preenchimento* e da *cor* devido a sua limitação gráfica.

Figura 84: Tratamento gráfico do fundo (parte da matriz analítica fundamental)

Fonte: própria

Análise do fundo pelo *tratamento gráfico*: *preenchimento*

Por ser liso, o fundo da estampa de chita é caracterizado, predominantemente, por uma cor chapada e opaca, sem informações visuais. Em alguns casos, observamos a presença de texturas que, normalmente, se apresentam por elementos geométricos simples, como bolinhas de poás. Algumas releituras contemporâneas, como as da marca Farm, exploram as texturas através do uso de elementos gráficos diversos como pequenas estrelas, cruzetas e florais. Estas texturas, segundo Ruthschilling (2008), atuam como *elementos de preenchimento* responsáveis por ocupar um plano ou camada criando uma ligação visual entre os elementos. Dondis (2007) valoriza a textura como uma experiência sensível e enriquecedora. Porém, apesar de a textura ser utilizada em alguns desenhos da chita, ela não possui presença frequente o suficiente que justifique sua inclusão nas características de sua identidade.

Análise do fundo pelo *tratamento gráfico*: *cor (saturação)*

As cores características do plano de fundo na estamparia de chita são saturadas, ou seja, possuem o percentual cromático máximo, conforme exemplos apresentados abaixo com o destaque para a cor utilizada no fundo.

Figura 85: Exemplos de estampas de chita evidenciando o plano de fundo.

Fonte: própria

Conforme apresentado pela matriz analítica, juntamente com os infográficos, podemos concluir que a estampa de chita se caracteriza pela composição de grandes flores, que correspondem aos motivos principais, as folhagens e, em alguns casos, pequenas flores, como elementos secundários, e possui o plano de fundo como suporte. Estes componentes se apresentam reunidos em arranjos (que podem ser simples ou complexos) que, posicionados em diversas direções e organizados de forma aparentemente aleatória, configuram o efeito de *profusão visual*. (DONDIS, 2007). A opacidade de seus elementos dispostos de forma sobreposta nos ajuda a perceber a profundidade da composição gráfica. A insersão densa dos arranjos ao longo da estampa evidencia poucas áreas de fundo cuja repetição do padrão ocorre pelo sistema de encaixe (*rapport*) direto ou meio-salto. No tratamento gráfico dos elementos, observamos o uso da linha (fina) de contorno (em tons escuros), com preenchimento chapado e opaco e degradês marcados por pinceladas do tipo *trincha* na representação do volume das flores, apresentando sombras e brilhos e acompanhado das formas arredondadas em uma representação "rechonchuda". Em relação às originais indianas, os florais aumentaram em escala e ganharam tons mais fortes e vibrantes configurando os efeitos de *exagero* e *ousadia* visuais (DONDIS, 2007). As chitas se *tropicalizaram* com a inserção de elementos da flora tropical brasileira como hibiscos e folhas de palmeiras. Observamos também que, ao longo do tempo, o tratamento gráfico foi se tornando mais detalhado em uma melhoria do acabamento dos desenhos promovendo um aumento da qualidade visual da estampa. As cores, aliadas às formas e tratamento gráfico receberam a contribuição do conhecimento advindo dos profissionais específicos da área de estamparia na complexidade de representação em uma riqueza gráfica. Segue, anexado, a matriz de análise na versão expandida e, na próxima página, um pequeno resumo com apenas oito amostras de estampas a cerca destas mudanças.

Figura 86: Resumo com amostras das mudanças gráficas

Fonte: própria

O aprimoramento do desenho da chita, ao longo dos anos, possibilitou sua aplicação em diversas bases e suportes, como sandálias, papéis de parede, roupa de cama, capas de celulares, tapeçaria, embalagens e até bolo de aniversário e poste de rua conforme podemos observar em alguns dos exemplos apresentados pela imagem abaixo. Com isso, concluímos que as características identificadoras da chita residem no âmbito gráfico em uma desassociação do material. Segundo Garcia (2010, p. 34), "a história é organizada pela memória consciente, ao passo que o imaginário não se orienta por mapas espaço-temporais, mas sim pela pós-vida das imagens, pela memória inconsciente. O suporte some e as imagens permanecem mesmo sem a continuidade do suporte", ou seja, o suporte perde para a imagem. Hoje, percebemos que a identidade da chita está desassociada do substrato têxtil ganhando autonomia visual.

Figura 87: aplicação da estamparia de chita em diferentes produtos.

Fonte: própria

5. **CONCLUSÕES**

Nesta pesquisa, apresentamos o tecido de chita em sua transformação no contexto brasileiro. Surgida na Índia, com o advento das Grandes Navegações do séc. XV, a chita foi exportada para diversos países e alguns deles passaram a produzi-la internamente. A estampa, inicialmente copiada, passou a ter um desenvolvimento autoral em uma contextualização local. Ela também foi ressignificada em uma adaptação cultural individualizada de cada nação. No Brasil, as transformações sofridas pela chita associaram-na à identidade nacional. No âmbito da moda, a chita é vista como "a cara do Brasil". Esta questão foi, primeiramente, o foco da pesquisa. Porém, no processo de qualificação, o objeto de estudo se voltou para o desenvolvimento de uma matriz de análise com fins de verificar esta hipótese. O ponto da pesquisa passou a ser a matriz analítica em sua construção que foi complementada com o contexto histórico-social e tecnológico.

O primeiro capítulo abrangeu o uso social deste tecido. Inicialmente, ele apresentou a definição de chita por alguns autores e, em seguida, sua utilização na atualidade. O texto foi enriquecido com a contribuição de relatos colhidos por meio de entrevistas a diferentes atores sociais e sua relação com a chita. Sequencialmente, foi apresentada a parte histórica. Ao chegar ao Brasil, este tecido foi utilizado pelos escravos e profissionais de baixo escalão. Ao longo dos anos, ele vestiu personalidades da literatura nacional e em festejos de expressão popular. A chita também foi utilizada por artistas, como Carmem Miranda e Chacrinha, que a levaram para a televisão. O floral têxtil virou moda ao aparecer no vestido de Sonia Braga, atriz principal da novela de grande audiência da TV Globo, *Gabriela*, inspirando as telespectadoras de todo o Brasil a comprar os vestidos floridos. Com o passar do tempo, a chita foi ampliando seu uso para as classes mais abastadas da sociedade com ajuda de estilistas consagrados que levaram a chita para as passarelas. Ela passou a ser utilizada também no mercado de decoração e finalmente teve seu uso utilizado por todas as camadas da sociedade brasileira.

No segundo capítulo, desenvolvemos a parte técnica e tecnológica de produção da chita. Trouxemos informações referentes à trama do tecido, o algodão, com maiores explicações sobre a construção da estrutura têxtil, bem como o contexto histórico acerca do desenvolvimento tecnológico do maquinário de estamparia de chita como carimbo, impressão por *rouleaux*, serigrafia, cilindros microperfurados e impressão digital. Estes processos foram ilustrados por uma vasta documentação visual registrada pela autora da presente pesquisa em visita a estamparias, tecelagens e ao Museu Décio Mascarenhas (MG), considerado o maior

museu têxtil da América Latina. As informações foram acompanhadas por entrevistas feitas com profissionais qualificados no ramo técnico de impressão, como Sebastião Rezende dos Santos, chefe de produção da tecelagem Fabril Mascarenhas (MG), uma das principais produtoras de chita atualmente, e Lincoln Lopes, professor aposentado da área técnica têxtil do Senai Cetiqt (RJ).

No terceiro capítulo, apresentamos o profissional da área de estamparia com atribuições que ele deve ter frente ao mercado de trabalho. Discorremos também sobre o processo de criação e desenvolvimento de uma estampa com fins de elucidar este procedimento e apresentar alguns termos usuais em estamparia que serão posteriormente utilizados pela análise do capítulo seguinte. Esta parte é enriquecida com entrevistas feitas com designers atuantes na área têxtil bem como criadores dos padrões florais da chita. Complementamos o capítulo com uma breve explicação sobre os florais e algumas informações gráficas a respeito de seu tamanho e associações simbólicas.

No quarto capítulo trouxemos o foco da pesquisa: a matriz de análise. Sua elaboração foi baseada nos conceitos de autores como Donis A. Dondis e Terry Gentile, nas contribuições das renomadas designers da estamparia no Brasil Renata Rubim e Evelise Ruthchillling, e na nossa própria atuação profissional na área de estamparia por quase 20 anos. A bibliografia se somou a uma vasta pesquisa de campo feita nas principais empresas de estamparia de chita e marca de moda que a utiliza como estampa principal de suas coleções. Destas visitas, obtivemos amostras da chita (físicas e virtuais), além de entrevistas com profissionais da área. A partir desses materiais e informações, desenvolvemos critérios de análise que abordaram questões gráficas dos elementos compositivos da estampa. A matriz trouxe um exame detalhado dos elementos em termos gráficos, em suas relações organizacionais e de tratamento estético. A análise respondeu à hipótese inicial da pesquisa e constatou que a chita possui elementos que permancecem ao longo de tempo, apesar das diversas releituras que lhe deram trânsito social. A matriz pôde acompanhar as transformações gráficas desta estampa em uma identificação dos parâmetros reincidentes em uma sistematização projetual. Estes parâmetros constituem uma forte visualidade que configura uma identidade gráfica própria desta estamparia. É com essa força visual que a chita passa a se descolar do suporte têxtil e a ganhar outras bases. Atualmente, a chita é vista em capas para celular, sandálias de plástico, tapeçarias e embalagens de papel. A matriz apontou as modificações gráficas sofridas pela estampa em diversas apropriações e modificações em um processo que se deu de forma iconofágica, termo utilizado por Norval Baitello Jr. para a apropriação gráfica de elementos, no qual uma figura se apropria de outra para a criação de

uma nova em uma mistura gráfica. Observamos que, ao longo do tempo, a chita ganhou mais cores, se tornou mais colorida, suas flores cresceram e passaram a retratar espécies botânicas da flora tropical brasileira. A partir desta observação, foram apresentados alguns relatos sobre a associação da chita à brasilidade. A apresentação gráfica da matriz foi desenvolvida com o objetivo de se tornar um objeto autônomo que funcionasse como um instrumento pedagógico para além do estudo da chita, de forma a contribuir para o exame de outras padronagens e assim colaborar para a área de Design de Estampas cujos estudos em língua portuguesa são escassos.

A pesquisa buscou destacar um tecido, originalmente indiano, que se tornou 100% brasileiro em uma valorização do produto nacional na promoção de reflexões acerca da apropriação nos trópicos. O estudo mostra que estes artefatos, mesmo que universais, passam por contextualizações locais em uma adaptação cultural de um povo, de uma região. Pareceu-nos pertinente desenvolver uma metodologia própria de análise, vinda de uma designer brasileira, que contemplasse o próprio contexto nacional e não a adoção de fórmulas importadas prontas, apesar da atual metodologia se apoiar nos mais variados estudos, inclusive estrangeiros. Esta linha de raciocínio se alia ao pensamento de Aloisio Magalhães[177], precursor do design no Brasil, ao analisar os projetos do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC):

> Me pareceu prudente não começar a usar modelos já feitos sem antes verificar sua adequação. Isso não quer dizer que a gente não esteja desenvolvendo contatos com os Estados Unidos, Alemanha, França, enfim, países que desenvolveram sistema de atuação de coletas de dados e seu registro. Nossa preocupação é não fazer, de cima para baixo, a adoção de fórmulas de trabalho que poderiam ser artificiais. É tentar, pelo contrário, vir de baixo para cima e, ao entrar em contato com as nossas diversas realidades culturais, achar a maneira mais lógica de operar. (MAGALHÃES apud SOUZA LEITE, 2014 p. 34)

Segundo o designer, nosso grande erro advém de uma posição conservadora que se limita a copiar modelos estrangeiros. Um sistema próprio de análise foi adotado pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) tendo como base a própria experiência advinda das pesquisas. (SOUZA LEITE, 2014).

A ESDI, escola que nos possibilitou esta investigação, teve como projeto pedagógico inicial, um espelho ulmiano de ensino que chegou ao Brasil sem procurar dialogar com o contexto local (SOUZA LEITE, 2007). Isso resultou em uma problematização da pretensão deste método universalista de projetar. Hoje, nessa mesma ESDI é possível desenvolver um estudo que leva em conta nosso contexto singular.

---

[177] Aloisio Magalhães foi fundador e coordenador do Centro Nacional de Referência Cultural sediado em Brasília (DF) no período de 1975 a 1979 (SOUZA LEITE, 2017)

REFERÊNCIAS

ACOM, Ana Carolina. *Quem é esta Mulher?* Zuzu Angel – moda e ditadura militar. Disponível em: < http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda &id=177>. Acesso em: 14 jan. 2018.

AFFONSO, Francisco. (org). *Coleção de Ditados*. Niterói: J. Figueiredo Ltda., 1983

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, Série Bom Livro, 1991.

AMADO, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Círculo do Livro, 1958.

AMADOR, Joana. *Chitão:*análise gráfica de um tecido popular. 2001. 53 f. Trabalho de conclusão do curso (graduação em Desenho Industrial) - Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2001.

AMADOR, Joana. *Chitão:*análise gráfica de um tecido popular. 2001. 53 f. Trabalho de conclusão do curso (graduação em Desenho Industrial) - Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2001. pgs. 18 e 45. Il. color.

ARAÚJO, Rick. Espaço aberto. Fórum da galeria do Samba – Que chita bacana Estácio 2009. Disponível em: < http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/2257 02/0/2/0/>. Acesso em 15 jun. 2018.

AMORMINO, Luciana; NEVES, Osias Ribeiro. *Tecendo memórias: a história da Estamparia*. Belo Horizonte: Escritório de Histórias, 2007.

ARNT, Héris. *Jornalismo e Ficção: as narrativas do cotidiano*. Revista Contemporânea, n. 3 / 2004.2 Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index. php/contemporanea/article/view/23157/16518 >. Acesso em: 22 nov. 2017.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: L. Garnier, 1899. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000194.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2018.

BAITELLO JUNIOR, Norval. As imagens que nos devoram. Antropofagia e Iconofagia. Disponível em: <www.cisc.org.br/portal/downloads/BAITELLO% 20JUNIOR%20Norval/as_imagens_que_nos_devoram_antropofagia_e_iconofagia.pdf>. Acesso em: 20 abril 2018.

_____. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. Ghrebh. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. n. 8 Julho. São Paulo: CISC, 2006. Disponível em: < http://www.cisc.org. br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf>. Acesso em 7 jul. 2018.

BARTHES, Roland. Sistema da Moda. Lisboa, Portugal. Edições 70, 1967

BETH, Hanno; PROSS, Harry. Introducción a La ciência de La comunicación. Tradução: Vicente Romano. Barcelona: Antropos, 1987.

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

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2006 (1979).

BUCHANAN, Richard e MARGOLIN, Victor. *Discovering Design - Exploration in Design Studies*. United States: Chicago University, 1995

BUENO, Ricardo (Org.). *Alma Brasileira*. Porto Alegre: ed. Quattro Projetos, 2013.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS. Editora Unisinos, Coleção Aldus, n. 18, 2003.

CABRAL, Dilma. Mapa – *Memória da Administração Pública Brasileira. Colégio das Fábricas*. Arquivo Nacional, 2011 <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=3451>. Acesso em 03 Jan.2018.

CABRAL, Dilma. *Memória da Administração Pública Brasileira. Real Arquivo Militar*, Arquivo Nacional. 10 nov. 2016. Disponível em:<http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/222-real-arquivo-militar>. Acesso em 07 Out. 2018.

CALDAS, Dario. *Observatório de Sinais:* Teoria e prática das tendências. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2004.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Grupo Editora Global, 1962.

CHIODI, Luiza. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Sorocaba (SP). 4 dez. 2017

COSTA, Shirley; BERMAN, Debora; HABIB, Roseane Luz. *150 anos da história têxtil brasileira*. Rio de Janeiro: Cenai Cetiqt, 2000.

CRILL, Rosemary (Edit.). *The Fabric of India***.** London (UK): V&A Publishing, 2016.

CROSS, Nigel. *Design Thinking*: Understanding how designers think and work. Oxford: Berg Publishers, 2011.

DAMATTA, Roberto. (2004), "O Brasil como Morada (Prefácio)", in G. Freyre, *Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. São Paulo, Global Editora, 2013.

DAMATTA, Roberto. Notas de aula da disciplina "Teorias do Brasil 2" no curso de mestrado em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, ago.-dez. de 2017.

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

FARM. *Hoje é Carnaval*. 2 jan. 2016. Disponível em: < www.farmrio.com.br/ adorofarm/tag/fantasias/_/N-14htc62?Nrpp=7>. Acesso em: 2 mar. 2018. Il. Color.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e Letra: introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem Gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

FLUGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966 (1930).

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2007.

FRANCO, Affonso Arino de Mello. *Conceito sobre a civilização brasileira*. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1936.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro. J. Olympio,. 1977.

_____. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo, SP: Global editora, 2003.

GARCIA, Maria Carolina. *Imagens Errantes*, a comunicação nos têxteis do mercado global. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

GÊNESIS. *Você sabia? História da Serigrafia Têxtil no Brasil*. Disponível em: < http://www.genesistintas.com.br/faq/historia-serigrafia-textil-brasil/ >. Acesso em 05 out. 2018.

GENTILLE, Terry A. *Printed Textiles* – a guide to creative design fundamentals. New York: A Spectrum book, 1979.

GUIMARÃES, Ângela. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel pel celular (aplicativo Whatsapp. Niterói (RJ), XX XX. 2018.

HAMBURGER, Esther. *Telenovelas e interpretações do Brasil*. Lua Nova - Revista de cultura e política no .82 São Paulo, 2011. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo. php?pid=S0102-64452011000100004&script=sci_arttext>. Acesso em 28 out. 2017.

HILDEGARD ANGEL, *Zuzu Angel: a primeira a chutar a bola da brasilidade!* 2011. Disponível em: <http://www.hildegardangel.com.br/zuzu-angel-a-primeira-a-chutar-a-bola-da-brasilidade/>. Acesso em: 20 set. 2017.

JADE, Dane de. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Juazeiro do Norte (CE), 11 nov. 2017.

JARDIM, Gildásio. Conheça *Gildásio Jardim: o artista das chitas, do Jequitinhonha e de Minas Gerais*: depoimento [7 dez. 2016]. Disponível em:<http://www.conhecaminas.com/ 2016/12/conheca-gildasio-jardim-o-artista-das.html>. Acesso em 24 fev. 2018.

JOSÉ, Victor. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Crato (CE), 10 nov. 2017.

JÚNIOR, Antonio Mendes; RONCARI Luiz; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História – texto e consulta. Colônia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.

LEVINBOOK, Miriam. Design de Superfície têxtil in *Design de moda – olhares diversos*. Pires, Dorotéia Baduy. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora LTDA., 2008.

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

LOPES, Lincoln. Notas de aula da disciplina “Processos de impressão” no curso de pós-graduação em Estamparia do Senai Cetiqt. Rio de Janeiro, nov. de 2015.

LOPES, Maria Elizabeth Melo. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Crato (CE), 10 nov. 2017.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do Design*. Tradução: Cristian Borges. Ed. CosacNaify: São Paulo, 2008.

MAIOR, Mário Souto. *Folclore Etc. & Tal*. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995.

MAGALHÃES, Aloisio, 1927-1982. *Bens culturais do Brasil*: um desenho projetivo para a nação / Aloisio Magalhães; organizador João de Souza Leite. – Rio de Janeiro (RJ): Bazar do Tempo, 2017.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira* - erudita, folclórica e popular. 2 v. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1977.

MARQUES, Carolê. Releitura - est. Chita [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alinemiguel@hotmail.com> em 27 dez. 2017

MELLÃO, Renata; IMBROISI, Renato. *Que Chita Bacana*. São Paulo: Editora A Casa, 2005.

MELLÃO, Renata; IMBROISI, Renato. *Que Chita Bacana*. São Paulo: Editora A Casa, 2005. P. 191. Il. color.

MENDES, Jaqueline. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Contagem (MG), 26 out. 2017.

MILLER, William R. *A definição de design*. Tradução: João de Souza Leite. 1988. Disponível em: < http://www.academia.edu/15847251/William_Miller_A_defini%C3%A7%C3%A3o_de_design_The_definition_of_design>. Acesso em 12 jul. 2018.

MORALES, Ana Luíza; BASTO, Angela Lemos; AQUINO, Patricia de. *A indústria têxtil e o designer: a necessidade de uma relação*. Trabalho de conclusão do curso (graduação em Desenho Industrial). Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 1971.

NEIRA, Luz García. *Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OBERG, Barbara. *Consumo*. in Vejinha São Paulo Out/2017 – Veja São Paulo ano 50 no. 42, p. 74. Il. Color.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos.* Textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2007.

RESENDE, Maria do Carmo. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Niterói (RJ), 5 maio 2017.

RIBEIRO, Carlos Eduardo Dias. *A natureza no desenvolvimento de design e no desenvolvimento do projeto*. São Paulo: Senai-SP Editora, 2014.

ROCHA, Maria Diaz, *O significado da cor na estampa do tecido popular*: a chita como estudo de caso. 6º Colóquio de Moda, 2010 Disponível em:<http://www.coloquiomoda.com.br/anais_ant/anais/6-ColoquiodeModa_2010/68848_O_significado_da_cor_na_estampa_do_tecido_popular_-_a_.pdf>. Acesso em: 15 abr.2016.

ROGAR, Silvia. *Borogodó carioca: o fenômeno da Farm*. 2015. Disponível em: < https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2015/11/borogodo-carioca-o-fenomeno-da-farm.html>. Acesso em 24 maio 2018.

RUBIM, Renata. *Desenhando a superfície*, mais considerações finais além da superfície. São Paulo: Editora Rosari, 2013

RUGENDAS, Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil.* Biblioteca Nacional, 1835. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.pdf >. Acesso em: 05 jan. 2018.

RUTHSCHILLING, Evelise Ancient. *Design de Superfície*. Porto Alegre: UFRGS editora, 2008.

ROSA, João Guimarães. *A Estória do homem do pinguelo* in Estas Estórias. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

SANTOS, Jocélio Telles dos. *Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: Indumentária e travestismo na Bahia do sáculo XIX*. Rev. Antropol. vol.40 n.2 São Paulo, 1997**.** Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011997000200005>. Acesso em: 05 jan. 2018.

SANTOS, Katia Maria dos. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Crato (CE), 11 nov. 2017.

SANTOS, Sebastião Rezende dos. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Alvinópolis (MG), 25 out. 2017.

SILVA, Albuína Fernandes da. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Juazeiro do Norte (CE), 9 nov. 2017.

SILVA, José Batista da. Entrevista concedida à Aline Costa Miguel. Juazeiro do Norte (CE), 9 nov. 2017.

SILVA, Priscila Andrade. *A marca do anjo: a trajetória de Zuzu Angel e o desenvolvimento da identidade visual de sua grife*. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo. v.2. n. 2 out./dez. 2006 – Dossiê.

SIMILI, Ivana Guilherme; BARBEIRO, Priscila. *Flores, Cores e Formas: O Brasil estampado da chita.* Revista VISUALIDADES, UFG. Goiânia, GO. v. 14 n.2 p. 106-139, jul-dez 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/39636/22421>. Acesso em 08 jul. 2017.

SLAVIERO, Bruna. *Estamparia de Chita* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alinemiguel@hotmail.com> em 16 jan. 2018.

SOUZA LEITE, J. (org.). Aloisio e o Centro Nacional de Referência Cultural in *Aloisio Magalhães Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014

_____ (org). Por que o produto brasileiro não tem estilo? in *Aloisio Magalhães Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014

_____. *De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STEIN, J. Stanley. *Origens e Evolução de Indústria Têxtil no Brasil _ 1850/1950*. Campus: Rio de Janeiro, 1979.

TECGLEN, Eduardo Haro. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Salvat Editores do Brasil S.A., 1979.

THOMPSON, E. P. Stanford. *William Morris: romantic to revolutionary*. California: Stanford University Press, 1988

UNILEVER, 2015. *Kibon e Farm se unem e lançam picolé Mate com Limão*. 06 jsn. 2015. Disponível em: <https://www.unilever.com.br/news/press-releases/2015/kibon-e-farm-se-unem-e-lancam-picole-mate-com-limao.html>. Acesso em: 8 jul. 2016.

VAZ NETO, Orlando de Oliveira. *Cia. Cedro e Cachoeira*: história de uma empresa familiar – 1883 – 1987. Belo Horizonte: Cia. De Fiação Cedro e Cachoeira S.A., 1990.

VIEGAS, Nonato. Tecido usado em campanha causa ciúmes em candidatos da Prefeitura do Rio. *Época*. 21 ago. 2016. Disponível em: <http://epoca.globo.com/tempo/expresso/noticia/2016/08/tecido-usado-em-campanha-causa-ciumes-em-candidatos-prefeitura-do-rio.html>. Acesso em: 2 mar. 2018. Il. color.

VIANNA, Fausto; MUNIZ, Roseane. De quando o conde Drácula conheceu a baiana. *Revista online dObra[s]*, v. 4 n. 8, 2010. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/220/219>. Acesso em: 14 jan. 2018.

VINCENT, Jon. *Culture and Customs of Brazil*. London (UK): Greenwood Press, 2003.

WHELING, Arno. *Formação do Brasil colonial*. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1994.

WILLIAMS, Rhian, 2014. Disponnível em: <https://rhianwilliamsart.wordpress.com/2014/08/14/mood-board-for-tropical-print-design/.> Acesso em 15 de jun. 2018. Il. color.

ANEXOS

Esta seção contém as entrevistas transcritas (apresentadas alfabeticamente) e as imagens coletadas das empresas visitadas bem como um infográfico (em tamanho A3) com resumo visual da matriz analítica.

ENTREVISTA - ALBUÍNA FERNANDES DA SILVA

Profissão: aposentada
Data: 09/11/2017 Local: Juazeiro do Norte (CE).

Aline: A senhora usa ou usava chita?

SILVA: Não tem dinheiro para comprar o que é bom, uma fazenda boa nem nada, tem que comprar chita. Ninguém tem nada. Ninguém tem nada não. Só o caminho da roça, o que a roça der. As coisas se acaba tudo. Se a chita for metida para fazer toalha de mesa, eu faço. Faço tudo. A gente faz colcha de cama, vestido para colchão, cortina... o que der certo, o cabra faz. Nós tinha uma mãe que a irmã de criação trazia de Fortaleza as coisa pra nós. E depois, quando o pai tirava o algodão, papai comprava lá na vila mesmo. Aí, o pai pegava e comprava as roupinha pra nós para as festa de padroeiro, dava dinheirinho para chupar laranja. Ele trabalhava na roça, plantando milho, feijão, algodão. Os mais bonitos era para fazer a roupa. Só a mulher que usa a chita. Homi não usa não. Homi usa blusa lisa ou xadrez. A gente usava a chita na brincadeira de São João. Dançando São João na roça. Eles usa a chita para enfeitar. Não tem com que enfeitar, enfeita só com os pano.

ENTREVISTA - ÂNGELA GUIMARÃES

Profissão: Professora de Ilustração Botânica
Data: 11/07/2018 Local: por telefone (via aplicativo de Whatsapp)

Aline: O que você poderia me dizer das imagens das chitas que te enviei?

GUIMARÃES: Lembre-se que as estamparias acima são inspiradas em vegetais, mas não são necessariamente ilustrações botânicas. São composições. Concorda? Tem vegetais da Mata Atlântica: Palmeiras e Costela-de-Adão misturadas com vegetais introduzidos no Brasil com sucesso como as Dálias, Lírios e outras. As Dálias vieram do México e foram levadas para

Europa. Vi muitas lá e hoje você encontra na chita nacional. O propósito da ilustração botânica é focar na identificação do vegetal e suas partes. Já na composição livre, a identificação é secundária e a beleza e a harmonia falam mais alto, né?

ENTREVISTA - BRUNA SLAVIEIRO

Área do Marketing da Farm (RJ)
Data: 16/01/2018 Local: por e-mail

Aline: Quantas lojas (entre próprias e franquias) vocês tem no Brasil?

SLAVIEIRO: Temos apenas lojas próprias, são 70 no total. Além disso, estamos presentes em mais de 1000 multimarcas através do nosso atacado.

Aline: Vocês possuem lojas no exterior? Quantas e onde?

SLAVIEIRO: Não, ainda não possuímos lojas no exterior. Hoje nossa maior presença é nos EUA, através da Anthropologie.

Aline: Vocês poderiam me passar uma estimativa do faturamento mensal de vocês?

SLAVIEIRO: Nessa reportagem você vai encontrar as infos econômicas que podemos divulgar: https://vejario.abril.com.br/cidades/farm-completa-20-anos-com-faturamento-de-meio-bilhao-de-reais/

Aline: Qual é o público-alvo de vocês? Em que faixa etária vocês atuam? (Imagino que esta resposta seja bem ampla e abrangente, mas eu precisaria de uma informação "oficial", vinda de vcs, para que a pesquisa tenha relevância).

SLAVIEIRO: É bem complicado dar idade para o nosso público alvo. Sabemos que o nosso público consumidor está concentrando principalmente entre os 25 e 35 anos, mas a nossa grande inspiração, é um pouco mais jovem, de 17 a 25.

ENTREVISTA - CAROLÊ MARQUES

Profissão: Designer de estampas da Farm (RJ)
Data: 27/12/2017 Local: por e-mail

Aline: Você fez uma belíssima estampa que eu reconheci como inspirada na chita. Quais foram as características gráficas que você usou que me permitiram fazer esta conexão?

MARQUES: Sim, a estampa "Roda Saia" tem muitos códigos da chita. Dizer que a chita é inspiração pra mim e para os florais da Farm acaba sendo reduntante, né? Todos os nossos florais tem um pouco dessa lembrança desse tecido que marca nosso regionalismo. Essa é uma opinião minha resultado de observação mesmo. Acredito que por ser um tecido atraente pelas suas cores, democrático pelos seus desenhos e acessível pelo seu preço, a chita está presente na maioria dos lugares onde pesquiso, principalmente no Nordeste. Seja na decoração, quanto nas roupas folclóricas ou usuais. Mas, especificamente, essa estampa posso dizer que os códigos que fazem nosso olhar reconhecer nela a chita são:

- O tamanho dos elementos: Por mais que existam chitas com elementos menorezinhos, essa escala poderosa com elementos médios e grandes é algo muito característico da chita;

- A cartela reduzida: isso faz a gente lembrar das limitações de cor que a chita tem, por causa da sua técnica de impressão;

- A estética da flor: Flor "rechonchuda", aberta, elemento poderoso e feminino. (Também sei que existem exceções nesses desenhos, mas quando falamos em chita, logo pensamos nessas flores mais fortes.)

- Rapport corrido

O que eu quis trazer de informação nova (baseada nas tendências de moda) para deixar a estampa contemporânea foi:

- O fundo flúor (mas sem deixar de ser "Brasil" e "Farm")

- A flor ser uma só e branca

- A estética aquarelada

ENTREVISTA - DANE DE JADE[178]

Profissão: Coordenadora do escritório regional de cultura do estado do Ceará (CE), fundadora da ONG *BEATOS* (Base Educacional de Ação e Trabalho de Organização Social) e coordenadora da Escola de Música Padre Ágio (Crato, CE)
Data: 11/11/2017 Local: Crato (CE).

Aline: Você poderia me falar sobre a chita?

JADE: A chita está presente no cotidiano das manifestações populares. Ela carrega um contexto nas tradições populares. Ao chegar no Brasil, o tecido estampado é resignificado assim como as manifestações [populares] no sentido de *folk lore (sabedoria popular)* dos costumes de um povo. O Maracatu, por exemplo, é uma dança onde há uma corte, montada a partir de uma perspectiva europeia, porém totalmente contextualizada a nossa realidade, com coreografias e maquiagens próprias e vestimentas estampadas de chita. Esta contextualização também ocorre em outras manifestações como: o *Maneiro Pau*, os *Reisados*, os *Coco* e as *Lapinhas*. As manifestações passam por uma contextualização se resignificando ao longo do tempo pelo povo. Mudanças e releituras que são feitas e fazem parte da nossa vida. A chita é uma tradição hoje. Você traz um formato para o Brasil e o Brasil resignifica isso: coloca cores do Nordeste, cores do Brasil. Na tradição popular, pelo menos aqui na nossa região [CE], tudo é muito forte. O vermelho é muito vivo, o verde é muito forte, o amarelo é ouro. Dentro da tradição, você traz uma perspectiva também de alegrar, de trazer vida e a possibilidade de colorir o mundo com flores e cores. E as flores desenhadas trazem o romantismo para a estamparia. A chita se transforma e passeia por diversos lugares na sociedade, desde a sua produção na cultura de massa, onde o pano era destinado para o pobre, para aquele que não sem condições de comprar uma seda, nem um tecido refinado até o campo dos modismos, das passarelas, do "simples é chique", com a chita rebordada, ditada por um figurinista famoso, onde "a chita é chique". A tradição popular também passa por esse processo. Ela tem seus mestres que estão vivendo de forma precária, muitos deles abaixo da linha da miséria, mas muita gente olha aquilo ali como produto isotipo para o turista ver: Ah, é bonitinho ver o reisado, mas não sabe o fundamento daquilo, não sabe o processo histórico. Acredito que a

[178] nome real: Roseane Bezerra de Oliveira

chita também está neste lugar, de vir de um processo histórico que acaba por cair nos modismos e afinal é um tecido que tem uma beleza, uma estética e que faz parte do cotidiano da manifestação popular.

ENTREVISTA - JAQUELINE MENDES

Profissão: designer de estampas da Estamparia S/A (MG)
Data: 25/10/2017 Local: Contagem (MG).

Aline: O que você pode me dizer sobre a chita?

MENDES: As estamparias chamavam as chitas de REPs, mas elas possuem diferentes nomes.

Aline: Quais são as características da chita?

MENDES: Primeiro: tem que ter um fundo marcante, cores fortes, tem que ter o contorno, o filete, geralmente na cor preta, para destacar a figura. A intenção de colocar cor é fechar a trama do tecido. A cor forte contribui para isso. [sobre o filete de contorno:] Varia muito a questão do filete e do desenhista também. Os mais antigos realmente eles tem uma delicadeza, depende do desenhista que faz. O desenhista pode fazer uma folha com movimento ou uma dura. Ele vai colocar seu estilo próprio no desenho, vai transpor para a estampa seu estilo individualizado. Tipo de flor: não tem um tipo específico, a questão é as cores fortes, o estilo com pincel e o contorno preto.

Aline: Como eram feitas as primeiras estampas?

MENDES: As primeiras estampas eram feitas pelos artistas que usavam tinta e pincel. Trabalho feito no pincel, daquele do tipo trincha. Você está vendo esta marcação no desenho aqui? Esta marcação, provavelmente, vai daí [do trabalho feito com pincel].

Aline: Vocês desenvolviam quantas variantes de cor da estampa de chita?

MENDES: Geralmente se desenvolvia em torno de três variantes de cor de cada estampa. Às vezes, mudava somente a cor das flores ou, em algumas estampas, as cores se mantinham nas flores e somente a cor do fundo mudava.

Aline: Qual programa gráfico você utiliza para criar as estampas?

MENDES: Atualmente, utilizo o programa: *Photoshop*, apesar de não ser próprio para estamparia. O programa próprio para fazer estampas é o *Best Image.*

Aline: Como era o processo de gravação das máquinas?

MENDES: Os fotolitos são impressos na cor preta para a posterior revelação ao cilindro e pela máquina de *plotter* que tira os filmes, e depois vai para revelação (gravação) do cilindro um por um. Mas, antigamente, tinha o desenhista que criava a estampa e tinha o copista/negativista. Ele tinha que imitar o filete do desenhista. O desenhista criava e o negativista finalizava. Ele precisava ser muito habilidoso. Tinha um setor chamado negativo e o negativista. O negativista pintava em preto no poliéster transparente - filme transparente dando origem ao fotolito.

Aline: Você acha que a chita tem alguma relação visual com o Brasil?

MENDES: Eu acho que a chita é a cara do Brasil, por ser uma linha tradicional, uma linha que atende qualquer classe, por ter cores brasileiras, alegres, atende do Nordeste ao Sul do Brasil. Você pode usar o *chitão* no vestuário à roupa de cama, na mesa, cama, estofado, tem muita utilidade.

ENTREVISTA - JOSÉ BATISTA DA SILVA

Profissão: representante de vendas
Data: 09/11/2017 Local: Juazeiro do Norte (CE).

Aline: Me fale sobre a chita.

SILVA: [a chita] se tornou cultura porque todas as quadrilhas só usa chita. Não usa outro pano. A quadrilha que não tiver a chita está descaracterizada.

ENTREVISTA - KATIA MARIA DOS SANTOS

Profissão: vendedora da loja Gigi Tecidos (CE)
Data: 11/11/2017 Local: Crato (CE).

Aline: Vocês têm chita para vender? Qual é a época do ano que mais vende chita no ano?

SANTOS: Tem sim. Junho e Julho é quando vende mais a chita por causa das festas de São João.

ENTREVISTA - LUIZA CHIODI

Profissão: designer de estampas da Fabril Mascarenhas (MG)
Data: 04/12/2017 Local: Sorocaba (SP).

Aline: Você poderia me falar sobre a chita?

CHIODI: Eu tenho as primeiras imagens quando eu entrei na *Fabril Mascarenhas*, em 1992, quem era tipo um *mata-borrão* que era como se chamava na época. Realmente, os desenhos eram mesmo pintado à mão, pintados à guache. Não tinha computador.

Quando eu entrei, a empresa copiava os desenhos do mercado porque não tinha designer na Fabril. Nesta época, tinha um outro diretor de vendas (que não era o Astrogildo que está até agora desde a época em que eu entrei) que me dizia assim: "Os clientes estão reclamando, estas estampas tem em tudo quanto é canto. Estão antigas". E eu fui contratada lá para introduzir desenhos exclusivos na empresa, criação mesmo. Então, eu comecei a estudar as linhas da empresa e uma delas foi a chita. No começo, eu fazia o recolorido, mas eu olhava para elas e achava, cá entre nós, bem pobrezinha, de falta de arte. Sabe uma coisa dura, chapada? O fundo era vermelho, *royal*, laranja e um verdão (bandeira). Você não podia mexer nas cores. Tinha que usar sempre as mesmas cores, pois os clientes não queriam que mudasse. E o desenho das flores não eram inspiradas na natureza. Era aquela coisa chapada, aquela coisa dura. Feito por uma criança ou por adulto-criança. Com o passar do tempo e eu sempre fui ligada à decoração, já trabalhei na Formatex, Beraldim, etc., fazendo desenhos para decoração. A decoração era (e é) muito forte em mim. Quando eu olhava para as chitas (que eles chamavam de *Reps*), é como se fosse um *refugo*: o tecido rendia muito na fabricação, super aberto, e para que tivesse uma boa venda, ele teria que ter uma camada muito grossa de tinta, era mais barata a tinta que o tecido (para cobrir as imperfeições). Aí, os anos foram passando e eles começavam a confiar mais no meu trabalho e eu comecei a mudar

por minha conta. Eu pensei assim: “vou jogar um toque de decoração nestas estampas”, mas eu não podia fugir muito das características. Comecei a dar um toque de decoração na distribuição [dos elementos pela estampa], no design , com um traço diferente. “Nossa! Que lindo!” Aí, começou a vender. Começou a vender e eu comecei a mudar tudo, mas de uma forma bem lenta, né? Mas eu mudei pela minha intuição, pelo meu sentir, sem pesquisa de mercado porque naquela época não tinha onde pesquisar, ninguém fazia e tudo que eu via no mercado era igual. Eram as festas do bumba meu boi, no Nordeste, do Norte, sabe? Era tudo a mesma cara. Aí eu comecei a elaborar os meus desenhos e com um pouco de jeito. Você tem que respeitar o empresário porque ele tem medo de uma coisa nova. Aí eu comecei a trocar as cores, do tom do vermelho, o *royal* eu coloquei várias gamas de azuis, o turquesa, quando eu botei o turquesa, a empresa: “Oh! Nossa! Essa cor? Mas é uma cor de verão, é sempre lançada em Dezembro”. Então vamos experimentar em uma variante. Aí, no ano seguinte, “não, vamos colocar mais”. Aí, eu fui testando as cores e foi chegando no fundo preto. Se não vender, vocês cobram de mim o cilindro, a metragem que for. Eu assumo a responsabilidade. Aí, aos poucos, a chita foi ganhando uma conotação de moda, além da decoração. Porque não fazer uma flor um pouco menor? Porque aí dá um vestido, dá uma saia, uma cortina, almofada. Dá para fazer tudo. Porque antes as flores eram enormes, uma almofada era uma flor. Então eu fui diminuindo. Aí, eu comecei a introduzir tonalidades de azul, de verde... em cima das cores e das flores. E temos um limite de cores (dos cilindros) que são 7. Então, para você elaborar uma flor que pareça que tenha muitas cores, você tem que estudar bastante. ela não acontece por acaso. Muita gente não sabe que sou eu que faço o desenho das estampas. Acham que era a Fabril. Aí eu comecei a pegar as flores da natureza e não da imaginação que antes era assim. Gorduchinha na flor. Porque a flor não é passada à ferro. Era o imaginário das pessoas que trabalhavam dentro da estamparia porque, na época, não tinha um profissional só para isso. Eram os próprio estampadores que criavam e copiavam as estampas. Eram flores grandes para cobrir bem o tecido.

Se bem que o caminho vem das Índias, passa pela China, se você observar a chita, o colorido é totalmente diferente. Quando chega no Brasil que tem essa coisa de bastante cor. E aí, eu pensava: “Porque não as flores, as cores, trabalhar dentro dessa coisa do tropical que é o nosso país?” Então foi o meu sentir que houve essa mudança. E aí do computador, às vezes não faz o que você quer direito. A chita me toma muito tempo, é muita elaboração, é muito sentir, é muita intuição. Você pode pesquisar. Onde eu vou pesquisar a chita? Não tem. Do jeito que ela é hoje, não tem. E com cara de flor, né? Antes, você não sabia que tipo de flor

que era. Aí começou a sair nas revistas de decoração, o povo trabalhando com chita e aí eu comecei a dar um toque de moda.

Esta é outra característica da chita de antigamente: era toda contornada com filete preto. Aí, eu comecei a perceber que aquilo sujava o desenho na impressão do tecido. Porque o preto caía em cima das cores. Eu acompanhava a produção e comecei a observar que o preto vinha em primeiro lugar e depois as demais cores, mas borrava o tecido. Aí, deixava o preto por último e também borrava. Aí comecei a fazer o desenho sem filete e percebi que ficou mais limpo. Quando a estampa tem filete são filetes que fazem parte da coloração da flor. Eu não ponho mais preto.

ENTREVISTA - MARIA BERNADETH MELLO LOPES

Profissão: chefe de cozinha
Data: 10/11/2017 Local: Crato (CE).

Aline: O que você teria para me dizer sobe a chita?

LOPES: A origem do negro que lembra a chita, da cultura deles também, que é a nossa riqueza também do Nordeste. Achita é presença marcante, seja na casa do rico ou do pobre. Toda a decoração de chita fica muito bonita. Toda a minha casa tem chita: nas almofadas, nas poltronas, na cortina!

ENTREVISTA - MARIA DO CARMO RESENDE

Profissão: Estudante de Psicologia da Unilasalle (RJ)
Data: 05/04/2017 Local: Niterói (RJ).

Aline: Me fale sobre a estampa floral de chita.

RESENDE: Eu sinto que foi um resgate da minha infância. Estes tecidos [de chita] me lembra a minha avó. Minha avó usava esses tecidos.

ENTREVISTA - SEBASTIÃO REZENDE DOS SANTOS

Profissão: supervisão de produção da Fabril Mascarenhas (MG)
Data: 24/10/2017 Local: Alvinópolis (MG).

Aline: Me fale sobre a estampa floral de chita.

SANTOS: Então, você tem o floral maior, que é o *chitão*, o floral médio, que é a *chita*, e o floral bem pequenininho que a gente chama de *chitinha*. Essa é uma padronização da empresa, embora outras pessoas chamem de outros nomes. Eu acredito que os primeiros desenhos que foram lançados para venda, desde que a chita foi criada, sempre foram no floral. Então foram muitos anos trabalhando só no floral. E depois, a chita acompanhou a moda. Não só e relação aos desenhos, mas também às cores. Muitas vezes, as cores são ditadas pela empresa *Pantone*, onde a "cor do ano é essa", "as cores de primavera/verão são estas". Então, a estilista da Fabril Mascarenhas segue muito a moda, o que a moda dita. Como a chita é um tecido muito estampado e é uma coisa que encanta as pessoas, se você ver hoje, a chita está nas novelas da TV Globo, no Faustão, no Luciano Hulk, no cenário dos cantores brasileiros, nas mesas de bar do Rio e São Paulo e fora do Brasil também. A chita está hoje no artesanato, forrando calçado, cinto ou como lenço de cabeça. A chita hoje tem uma abrangência muito grande na questão do uso. Hoje, tudo acompanha a moda.. Mas, no nosso caso aqui, nunca deixamos de ter na nossa coleção, o floral, nem o xadrez, nem o desenho de São João. E hoje, é muito solicitado os desenhos da área infantil que tem uma presença grande nos desenhos de chita. E vai mudando com o passar do tempo. É uma exigência do mercado. A moda acompanha o mercado e o mercado acompanha a moda. Então as duas coisas são casadas. Teve uma temporada passada que a cor do momento era rosa. Nós fizemos muita coisa com rosa. Agora, já não é mais. É outra coisa e assim sucessivamente. A moda volta muito, né? Então daqui a pouco ela remete aos anos 1960, aos anos 1970, aos anos 1980... Às vezes, um desenho que você usou a dez anos atrás, de repente volta com outro formato, outra cor... mas volta... Tem desenhos aí que a gente estampa a dez anos atrás e o desenho voltou, mas com as cores da moda do momento.

Aline: Quantos metros de chita vocês produzem por mês (só do floral)?

SANTOS: Produzimos uma média de uns 600.000 metros por mês de produção só do floral de chita.

Aline: Sr. Sebastião, por favor, me fale sobre a goma do tecido de chita.

SANTOS: Tem que encorpar o tecido porque ele é muito pouco batido [pelo tear], muito aberto e leve. Então, é preciso enchê-lo mais para ganhar corpo e ter mais caimento, para ele ficar um pouco mais rígido, um pouco mais endurecido para se acomodar melhor na confecção: se a pessoa vai usá-lo numa toalha de mesa ou numa roupa ou numa cortina, como o pessoal do Nordeste costuma usar, dividindo um cômodo do outro. Então, este tecido tem que ser um pouco mais cheio exatamente em função do peso dele, pois é um tecido leve, pouco batido, então você tem que encher ele. É por isso que tem que ter um acabamento encorpado. O produto químico [goma], com o passar do tempo, vai mudando numa condição de melhor aplicação. No início, tinha um toque com os amidos (que podiam ser amido de milho, mandioca), mas era um produto que hoje no momento nós temos produtos melhores. O amido, quando você faz a calandragem do tecido após o acabamento, ele não aguenta a espremedura da calandra e perde muito toque. Então, aquilo que você queria lá atrás que era encorpar o tecido, chegava na calandra ele se desmanchava. Então, hoje, você tem o PVA que é um produto mais rígido que forma um filme (película) que aguenta mais esta espremedura da calandra. O tecido é pouco batido porque está aproximadamente em torno de 33 batidas [do tear] por polegada quadrada na tela, então é um tecido de pouca densidade. É um tecido muito aberto, transparente. O que valoriza ele são as cores que, normalmente são fortes e brilhantes. A estampa é o que realmente faz a diferença no tecido. E o fato de este acabamento ser encorpado é para valorizar mais o tecido, dar um pouco mais de peso. A trama aberta, provavelmente, era para o tecido ser mais barato, ter menos custo. Ele possui largura padrão de 1,40m. Esta linha foi desenvolvida para uma camada mais pobre da população. E depois, com o passar do tempo, ela foi recebendo alguns complementos e foi usada muito no segmento de moda porque às vezes, o pessoal bota um forro, uma renda, então valoriza mais como tecido de vestuário. Mas, o princípio da chita sempre foi esse: um tecido mais barato que a população mais pobre tivesse acesso.

Aline: O que é o morim?

SANTOS: O morim é um tecido aberto [sem estampa] e pouca batida de tear. É 100% composto por fibras de algodão. A chita se caracteriza por tecido 100% algodão. Podem ter algumas empresas que colocam um pouco da fibra de poliéster. O poliéster é uma fibra química, seca, derivada do Petróleo. Não é uma fibra recomendada para clima tropical, pois não absorve o suor do corpo nem a umidade do ambiente, pois tem um *regain* muito baixo,

em torno de 1,5%. A fibra de algodão é adequada ao clima tropical. Ela possui alto *regain*, em torno de 8%. Isso faz com que a fibra tenha capacidade de melhor absorção de umidade, tanto do corpo (suor) quanto do ambiente. A diferença do morim para a chita é que o morim era vendido branco (liso, sem estapa) ou tinto e a chita é o tecido estampado. O que valoriza a chita é a gravura. Tem muito tecido floral, no nosso caso aqui, tem muitos desenhos para festa junina de São João para o mercado consumidor do Nordeste. A venda para o Nordeste é muito forte na época de Maio, Junho e Julho. É feito também muito desenho em xadrez e o floral que é a base.

Aline: O senhor poderia me falar sobre as máquinas de estamparia de chita?

SANTOS: As primeiras máquinas de estampar utilizavam cilindro metálico. Eles eram muito pesados para manusear e encaixá-los na máquina. Sua gravação era por um aparelho chamado *pantógrafo* que, através de uma caneta agulhada, o desenho era reproduzido na chapa que daria origem à gravação do cilindro. Era muito difícil montar a máquina, começar a estampar e depois que você terminasse o desenho, desmontava a máquina. A montagem desta máquina demorava umas quatro ou cinco horas pois eram cilindros pesados e uma dificuldade muito grande. Nos anos 1950, 1960. E, a partir de 1970, meados de 1965 para frente, começaram a entrar as máquinas rotativas com cilindro de níquel. Antes era muito difícil. Limitava muito a produtividade da máquina. Imagine você preparar uma máquina, colocar todos estes cilindros pesados na máquina, que era a estamparia de *rouleaux*, começava a estampar e tirar todos os cilindros pesados. Então, você ficava muito tempo com a máquina parada, preparando o cilindro e, depois de estampado, tirá-los (descarregar a máquina) para poder lavar para depois entrar outro desenho. Então, a rotativa teve um sucesso muito grande em relação a este processo muito lento e muito oneroso e muito improdutivo. A técnica dos cilindros (rotativa) veio da Europa e se espalhou pelo mundo. Os cilindros daquela época eram muito difíceis de manusear. Às vezes precisava de dois ou três homens para encaixar o cilindro na máquina. Hoje, na fábrica, a gente tem muitos desenhos. Se fosse pelo método de *rouleaux*, nós estaríamos perdidos. Não teríamos condições de estampar igual a gente estampa hoje: um milhão de cem metros por mês. Para você gravar a chapa metálica, cor por cor e depois fazer os cilindros. É um trabalho meticuloso, muito artesanal e detalhado do artista. E já estamos chagando em uma situação que hoje a estamparia já está mudando, já está entrando muita máquina digital no Brasil. É tendência mundial isso. Ainda assim está com custo alto com relação à aquisição do maquinário e as tintas também são caras. Principalmente o pessoal que

mexe com sublimação, *transfer* que quer usar a estamparia digital para fazer amostras. E a tendência é que esta máquina digital, com o passar do tempo, vá substituindo as rotativas.

Aline: Quais são os ingrediantes da tinta que alimenta os cilindros na estamparia rotativa?

SANTOS: A pasta de estampar possui os seguintes componentes: Ligante, responsável por fixar a tinta na fibra do tecido; Espessante, responsável por dar viscosidade à tinta; Pigmento, responsável pela coloração do tecido; Álcali: responsável por tornar a química da tinta com PH adequado ao tingimento e Água.

ENTREVISTA - SEM IDENTIFICAÇÃO DO NOME

Profissão: vendedora da loja TC Tecidos
Data: 10/11/2017 Local: Crato (CE).

Aline: Tem chita para vender?

R: Não tem chita para vender. É uma pena porque procuram a chita todo o dia para decoração e para fazer roupa.

ENTREVISTA - VICTOR JOSÉ

Profissão: artesão e professor de artes
Data: 10/11/2017 Local: Crato (CE).

Aline: Você usa o tecido de chita no seu trabalho de artesanato?

JOSÉ: Sim. Forro minhas caixinhas de madeira com a chita por ser um tecido lindo.

A seguir, seguem as imagens coletadas das empresas pesquisadas.

Figura 88: Estampas da Cedro Têxtil (MG). Todas datam de 1960.

Fonte: própria[179]

[179] Coletadas no Museu Décio Mascarenhas (Caetanópolis, MG).

Figura 89: *Close* das estampas da Cedro Têxtil (MG).

Fonte: própria

Figura 90: Estampas da Estamparia S/A (MG). Todas datam de 1968.

Fonte: própria[180]

[180] Fotografadas pela autora na própria fábrica.

Figura 91: Close das Estampas da Estamparia S/A.

Fonte: própria

Figura 92: Estampas da Fabril Mascarenhas (MG).

Fonte: própria e algumas imagens foram cedidas pela designer Luiza Chiodi.

Figura 93: Estampas da Fabril Mascarenhas (MG).

Fonte: própria e algumas imagens foram cedidas pela designer Luiza Chiodi.

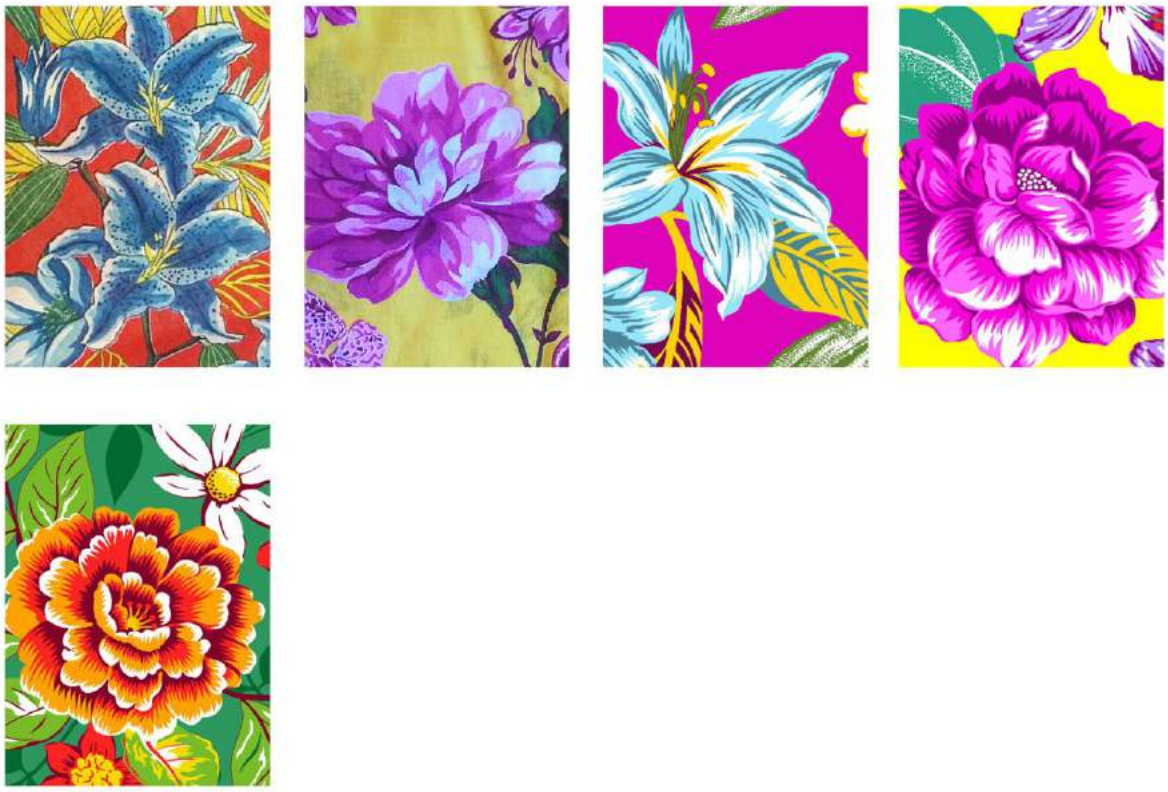
Figura 94: Estampas da Fabril Mascarenhas (MG).

Fonte: própria e algumas imagens foram cedidas pela designer Luiza Chiodi.

Figura 95: *Close* das estampas da Fabril Mascarenhas (MG).

Fonte: própria e algumas imagens foram cedidas pela designer Luiza Chiodi.

Figura 96: *Close* das estampas da Fabril Mascarenhas (MG).

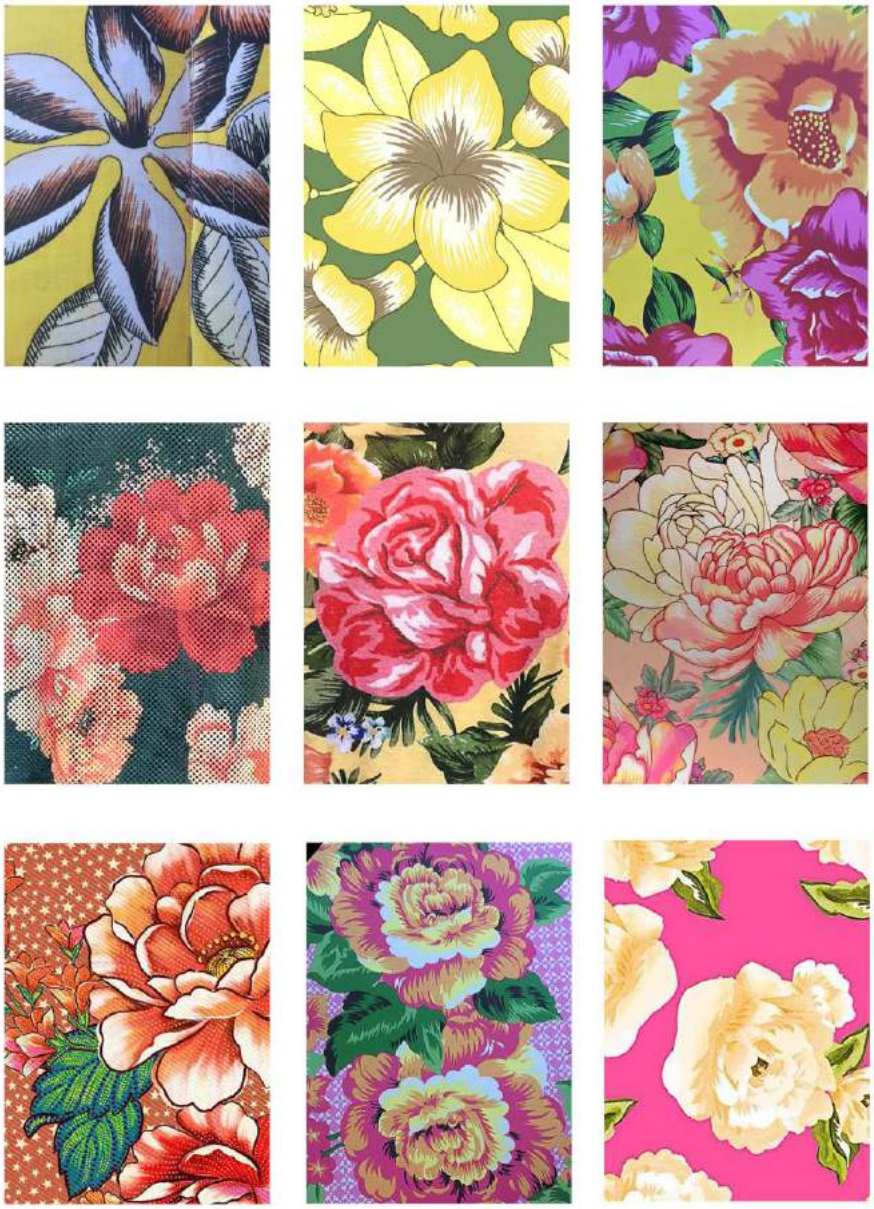


Fonte: própria e algumas imagens foram cedidas pela designer Luiza Chiodi.

Figura 97: Estampas da Farm (RJ).

Fonte: própria.

Figura 98: *Close* das estampas da Farm.



Fonte: própria.