



ModaPalavra e-periódico

E-ISSN: 1982-615X

modapalavra@gmail.com

Universidade do Estado de Santa

Catarina

Brasil

García Neira, Luz

Iniciação a conceitos metodológico-visuais para o desenvolvimento de estamparia têxtil

ModaPalavra e-periódico, núm. 6, julio-diciembre, 2010, pp. 37-49

Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051717005>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

**Iniciação a conceitos metodológico-visuais para o desenvolvimento de estamparia  
têxtil**

**Luz García Neira**

Mestre em Ciências da Comunicação – ECA/USP

Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP

Professora de Laboratório Têxtil no Centro Universitário Senac-SP

**Resumo**

Este trabalho descreve uma metodologia experimental para a criação de uma coleção de tecidos estampados, acompanhando preceitos pontuais da Teoria da Gestalt no que diz respeito à formação de unidades expressivas. Não houve, durante a ação projetual, o desafio de adequar os produtos finais a qualquer nicho de mercado, porém a metodologia projetual mostra-se pertinente em qualquer nível de domínio de ferramentas de desenho (manuais ou digitais) bem como as temáticas e os estilos diversos.

**Palavras-chave:** design de estamparia, coleção de tecidos, metodologia projetual.

**Abstract**

This paper describes an experimental methodology to create a collection of printed fabrics following specific rules of Gestalt Theory concerning the formation of expressive units. During the design action, there was not a challenge of adapting the goods to any specific fashion market, therefore, the design methodology proved to be relevant at any level of skill in drawing tools (manual or digital), as well as the different themes or styles.

**Keywords:** printing textile design, textile collection, design methodology.

## **Introdução**

O processo de ensino-aprendizagem do design de estamparia têxtil e, por consequência, a sua prática profissional são exercidos, muitas vezes, com base na criação estética livre ou conduzida tematicamente à qual se aplicam técnicas de modulação ou reportagem bem difundidas. Devido, ainda, à profusão de softwares não específicos (horizontais), sejam eles vetoriais ou de manipulação de imagens, a simulação de diferentes encaixes e distribuições de elementos nos planos pode ser cada vez mais experimental, reafirmando a prática de tentativa/erro até que se alcance um resultado satisfatório.

A implantação de uma metodologia projetual para o design de estamparia tem como principal vantagem o aproveitamento integral do esforço criativo, sobretudo tema e linguagem, na realização do projeto. Definindo claramente etapas de trabalho que incluem a pesquisa (temática, estética e técnica), o desenvolvimento do conceito visual, a estruturação formal com base em propostas espaciais e cromáticas específicas e, finalmente, a preparação de matrizes corretas, é possível atingir um grau de eficiência muito alto no desenvolvimento da atividade projetual.

Voltando maior atenção para as questões desse processo, permite-se também que diferentes níveis de apropriação de ferramentas de criação por parte dos designers, bem como diferentes técnicas e tecnologias de produção, não sejam impedimentos para a realização de um bom projeto, ao contrário. Em termos pedagógicos e didáticos, a vantagem de associar a prática da criação do design de estamparia a uma metodologia projetual coesa dá origem a resultados equilibrados, nos quais as habilidades e competências dos alunos, apesar de não niveladas, não geram trabalhos discrepantes e, também, não desestimulam a criação de tecidos por aqueles que ainda não dominam determinadas ferramentas que, teoricamente, trariam resultados mais sedutores. É possível afirmar, inclusive, que à medida que o aprendiz avança em aspectos repertoriais ou se aprimora no sentido técnico (que envolve conhecimento sobre o processo de *produzir* desenho e tecido) e tecnológico (que envolve conhecimento sobre os *modo de produzir* desenho e tecido), os projetos resultantes tendem a melhorar e a multiplicar-se tanto qualitativa quanto quantitativamente.

## **Princípios elementares para a construção de uma coleção de tecidos**

Explica-nos Pompas (1994) que o termo *coleção* deriva do latim *colligere*, palavra que tem dois significados: agrupamento de objetos de uma mesma espécie ou agrupamento de obras diversas organizadas segundo um mesmo olhar. “Esta dupla definição permite evidenciar imediatamente o componente que transforma uma simples soma de elementos em uma coleção: a coerência formal” (p. 145) que, no caso do planejamento das estampas como beneficiamento de ordem gráfica incorporada aos têxteis, materializa-se na composição visual, isto é, nas formas (elementos e sua distribuição), expressões gráficas e cores utilizadas.

Diferentemente, no entanto, de qualquer coleção que podemos construir no dia a dia, à qual vamos adicionando novas aquisições, a coleção de tecidos tem uma construção pensada de modo inverso: do todo (que existe somente no plano imaginário) para as partes. Cabe-nos discutir de que modo, ou quais princípios, essa construção pode ser executada para que, ao final, alcance sucesso. Inicialmente, devemos perseguir a homogeneização parcial de três variantes da linguagem visual: *a cor*, *a forma* e *a expressão gráfica* do traço, já que se trata de composição no campo bidimensional e, portanto, supõe a preexistência de uma ferramenta de desenho.

Jenny Udale (2008), explica a mesma dinâmica de formação de coleção, pelo viés da sensibilidade, indicando que devemos questionar como os tecidos da coleção funcionam/trabalham juntos. Segundo a autora, a associação pode ser feita por diferentes princípios, como o temático ou pela *drawing technique*, abordagem priorizada neste trabalho, em associação com a solução cromática.

### ***A cor***

A seleção cromática, tanto cor quanto tonalidade, é responsável por grande parte da expressividade da coleção, tanto no sentido de impor alguns significados aos tecidos (românticos, tropicais, modernos etc.), quanto na maneira de promover alguma ordem que é percebida quase que de forma ingênua, simplesmente pelo reconhecimento das cores e das relações entre elas pelo receptor. É possível afirmar que uma boa seleção cromática já contribui decisivamente para o fechamento da ideia de *coleção* de tecidos.

### ***As formas***

O fortalecimento do sentido de ‘coleção’ por meio das formas é um tanto mais complexa. Primeiramente, devemos considerar os elementos básicos da comunicação visual utilizados – como o ponto, a linha, a forma, a direção, a dimensão, a escala e o movimento (Dondis, 2000) – para, a seguir, articular as variações de organização espacial (leiaute) que também adquire diferentes formas (princípio do fechamento) a depender de sua organização.

### ***A expressão gráfica***

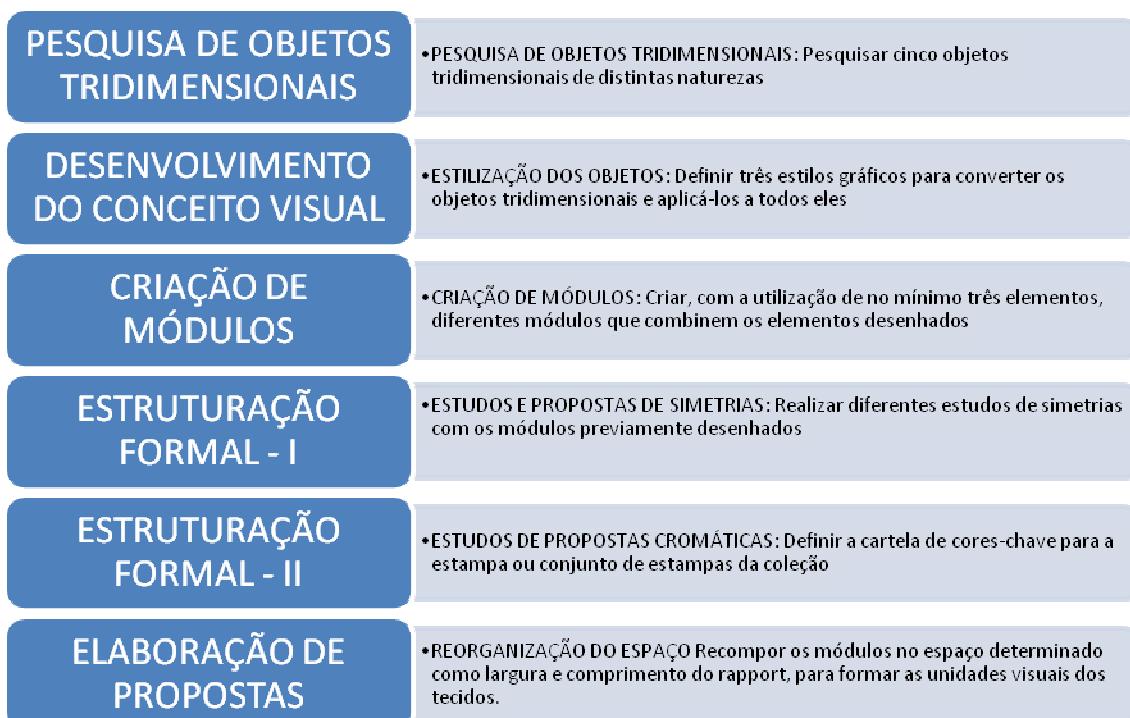
Também poderia ser chamado de *estilo*, pois além de estabelecer-se por meio de determinadas características expressivas, é dotada de certa homogeneidade no conceito da coleção. Num grau muito mais elevado de exigência de percepção apurada, não se limita somente à expressividade, mas também à temática e à maneira de apresentá-la, e podemos até afirmar que é submetido a pré-conceitos, isto é, para denominar algo como pertencente a um estilo, há a necessidade de se conhecer o que configura tal estilo (Arnheim, 2004). A percepção do estilo, desse modo, depende em grande medida do repertório do receptor.

A utilização desses recursos visuais (forma, cor, estilo), na composição visual do plano (tecido), pode ser livre, mas a percepção do “sistema como um todo”, tanto entre as diferentes unidades de tecidos quanto entre as partes que compõem cada um deles, é um processo de reconhecimento que, em condições normais de percepção, pode ser estimado. Se, sugere Dondis (2002), a decomposição de uma expressão visual em seus elementos constitutivos permitirá que compreendamos a lógica que constitui o todo, uma metodologia projetual de design que se origine da determinação de partes e do estabelecimento de algumas normas para organizá-las conduzirá, em alguma medida, à conquista de tal unidade visual esperada na coleção. Não cremos que tal pragmatismo cerceie a atividade criativa, mas essa atividade criativa acontecerá de maneira mais objetiva.

Resumidamente, uma coleção de tecidos deve compreender um número limitado de elementos e recursos de representação, além de um repertório definido de soluções de composição que correspondam a leiautes bastante específicos e pré-definidos. Apesar das diferenças estruturais por meio de características estéticas homogêneas, permite-se a coordenação e a combinação entre todos eles (Pompas, 1994).

O percentual de cada *grid* (leiaute) dentro de uma coleção não necessita ser determinado *a priori*, sendo totalmente dependente do tipo de uso aos quais os tecidos destinam-se. Tecidos para decoração, por exemplo, não são coordenados da mesma maneira que tecidos para vestuário infantil, daí que o estímulo para a criação de todos os possíveis leiautes é muito mais um exercício de composição e uma prática metodológica do que o planejamento de uma coleção voltada para um mercado específico.

### Etapas do processo



#### a) Pesquisa de objetos tridimensionais

Como se sabe, a estampa realiza-se no plano bidimensional, ainda que a percepção dos elementos, em função de algumas técnicas compostivas, possa permitir a percepção do efeito de tridimensionalidade. A busca de objetos tridimensionais como ponto de partida, permite que o que se vê não seja simplesmente apropriado, mas

necessariamente recriado. Esse processo tanto pode tentar manter qualquer impressão de volume, quanto planificar totalmente a vista que se tem do objeto.



**Figura 1. Objetos diversos**

**b) Estilização dos objetos**

Partir de um objeto tridimensional é apenas uma opção e, seja qual for a temática a ser desenvolvida, a proposta é que os elementos possuam os mesmos critérios de estilização ou, ao menos, correspondam a dois ou três modelos de estilização por meio da normalização da expressividade. Isso provavelmente dará origem, devido à nossa capacidade de percepção de unidades, a ideia de coleção.

Toma-se por estilo, aqui, a definição de características de unidade expressiva aplicada na representação de determinados objetos, o que permite que sejam diferenciados dos demais (Pérez Dolz, 1937). No caso dessa estratégia metodológica, todos os estilos que possam vir a ser desenvolvidos estão presos em alguma medida à materialidade do traço, sem que, num primeiro momento, sejam propostas outras soluções gráficas como o uso de meio-tom, por exemplo.

O estilo, assim, circunscreve-se às maneiras de reconfiguração dos objetos por meio da organização e não está preso, por essa definição, a nenhuma escola ou movimento artístico específicos.



**Figura 2** Diferentes elementos para a ornamentação dos tecidos

**c) Criação de módulos**

Entende-se por módulo a unidade mínima da repetição bidimensional, composta por largura e comprimento determinado como fundo, na qual são distribuídos os elementos ou figuras.

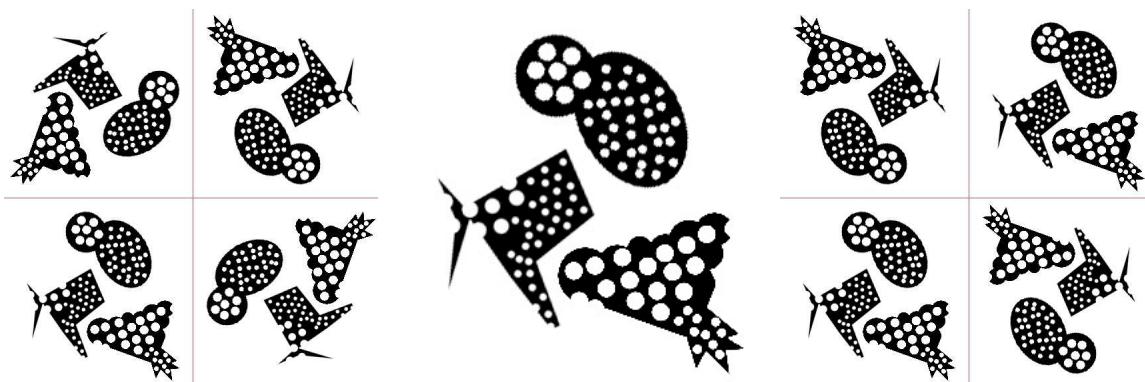
Para evitar que os módulos, quando aplicados os modelos de simetria, deem origem a resultados muito parecidos ou, inclusive, idênticos, deve-se evitar a simetria interna, isto é, a distribuição equilibrada dos elementos por meio dos eixos diagonais ou perpendiculares do módulo.

Como ponto de partida, a elaboração de um módulo que contenha no mínimo três elementos possibilitará a criação de coleções mais amplas com múltiplas combinações. Caso todos os módulos se circunscrevam aos mesmos elementos, é mais difícil criar desdobramentos diversificando a coleção e, por isso, sugere-se a utilização de diferentes elementos em diferentes posições.

**d) Estruturação formal: simetrias**

Segundo Crowe (2004), existem apenas quatro modelos de isometria que permitem a construção de 17 tipos de rebatimento bidimensional para superfícies contínuas. Parte-se da translação, rotação, reflexão espelhada e reflexão ‘deslizada’ para construir todas as outras possibilidades.

É praticamente impossível criar tecidos, pelo sistema modular, sem barramentos. Existem, obviamente, técnicas de deslocamento para minimizar esse problema que ainda não são exploradas por essa metodologia, que se dedica mais à exploração do processo do que de técnicas específicas. As faixas ou barras serão evitadas na reconfiguração dos leiautes que buscam atingir as *grids* clássicas para a ornamentação de tecidos como a formação de barrados, a ornamentação plena ou dispersa.



**Figura 3** Módulo rotacionado

**Figura 4** Proposta de módulo

**Figura 5** Módulo espelhado intercalado

e) **Estruturação formal: cores**

A seleção de cores para grande parte dos designers de moda parte daquilo que se convencionou chamar de tendências, ou seja, o conjunto de informações que indica quais cores serão mais apreciadas por grupos sociais específicos em um período determinado, normalmente uma ou duas estações do ano, ou outras variações, conforme o mercado que se trabalhe. Habitualmente as tendências costumam transferir-se de um local a outro do globo tanto de forma natural quanto produzida pela mídia específica, e são essas as cores que costumam aparecer com maior intensidade nos produtos de consumo em geral e não só na moda ou vestuário.

Independente da cartela de cores que seja utilizada em determinado momento, a estamparia têxtil e, em especial, a coleção de tecidos requerem a utilização de uma razoável quantidade de cores com relações bem precisas que, nessa metodologia, é estimada em nove.

## Modapalavra E-periódico

Para os exercícios em questão, as cores podem ser retiradas de composições visuais já solucionadas como obras de arte ou fotografias e, analisando as tonalidades obtidas, selecionam-se conforme a necessidade mais usual da formação das estampas: duas cores para os contornos (normalmente tonalidades mais escuras); duas cores para as bases dos tecidos (normalmente tonalidades mais claras) e dois jogos de tonalidades sequenciais, sendo um com duas e outro com três cores. Essa organização permite a criação de contrastes entre figuras e fundos e, também, a criação de impressão de volumes a partir das áreas tonais determinadas. Supondo, ainda, que não se trabalhe com meios-tons ou outros recursos gráficos de sistemas de impressão mais precisos, teoricamente essas cores são suficientes para a realização de uma composição visual equilibrada.



**Figura 6** Proposta para diferentes variantes (leitura por linha)

### f) Reorganização dos espaços a partir dos módulos

Uma coleção de tecidos requer a existência de unidade visual entre todos os projetos realizados, mas também diversidade nos leiautes de acordo com o tipo de aproveitamento dos tecidos. Pode-se dizer que os tipos de *grids* das coleções têm constância, uma vez que o seu conjunto atinge todos os tipos de uso dos tecidos pelo menos no âmbito comercial. São eles: *All-over*, *ditsy*, *border*, *stripe* e *square*.

*All-over*: tecidos com estampas contínuas, nas quais, além dos elementos, não se percebe nenhuma intenção diagramática especial. O conceito desse tipo de estampa é

que os elementos ocupem a maior parte do espaço, isto é, reserve-se pouco espaço para o fundo do tecido. A posição dos elementos pode ser unidirecional, bidirecional ou multidirecional.

*Ditsy*: teoricamente, trata-se de um leiaute oposto ao *all-over*, pois é composto por elementos ‘miúdos’, que normalmente não estão muito próximos entre si, reservando um grande espaço para o fundo do tecido, que tanto pode ser uma mancha contínua quanto uma textura.

*Stripes*: “Quando a superfície é dividida em seções largas e estreitas por linhas verticais, horizontais ou diagonais, é produzido o efeito listrado” (Jerstorp; Kohlmark, 2000, p. 14). Essas linhas podem ser uniformes ou não, regulares ou não. Pode, também, haver simetria ou assimetria, e essas escolhas definem em parte a expressão do projeto. Ainda que geralmente os *stripes* sejam formados por linhas, também podem surgir pela alteração/intercalação/ritmo de técnicas, texturas ou estruturas, formando diferentes linhas.

*Square*: “Uma superfície quadriculada ocorre quando dois sistemas lineares são interseccionados e formam ângulos retos ou inclinados. Algumas vezes as linhas formam o padrão; algumas vezes o quadrado é o primeiro elemento e as linhas têm menor significado” (Jerstorp; Kohlmark, 2000, p. 32). Assim como as *stripes*, a percepção do *square* exige a determinação de áreas com diferentes soluções visuais, seja pela cor, pela textura ou pela estrutura, e tanto podem ser regulares quanto irregulares.

*Border*: O conceito de *border* é bem simples e supõe a repetição contínua de um determinado grupo de elementos ou ornamentos, tanto sobrepondo quanto deslocando de maneira a realizar um “contorno” ou uma borda de uma peça. O *border* pode se repetir horizontal ou verticalmente no tecido, o que o diferencia do *stripe*, pois este, equilibrando as distâncias entre os elementos, cria campos visuais fechados no sentido de sua altura e infinito no sentido de seu comprimento.

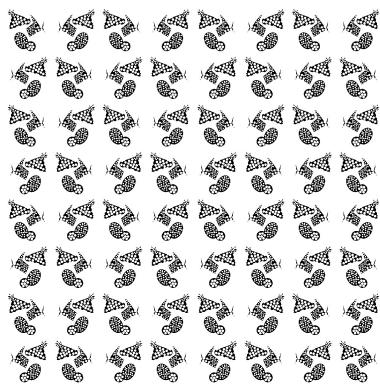


Figura 7 ALLOVER

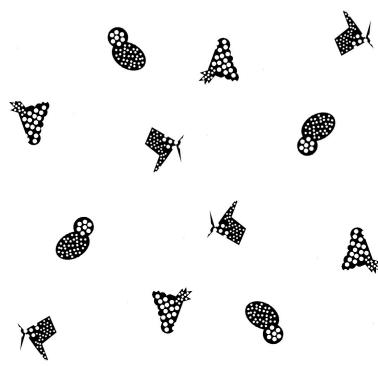


Figura 8 DITSY

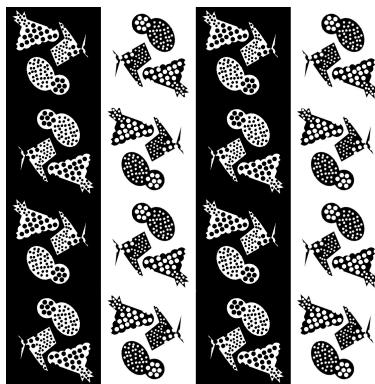


Figura 9 STRIPE

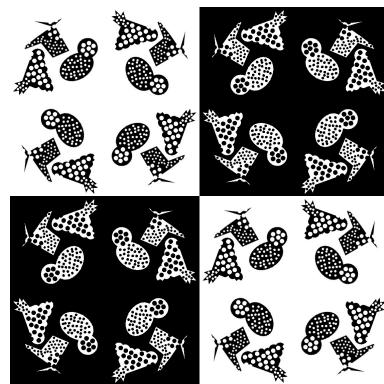


Figura 10 SQUARE

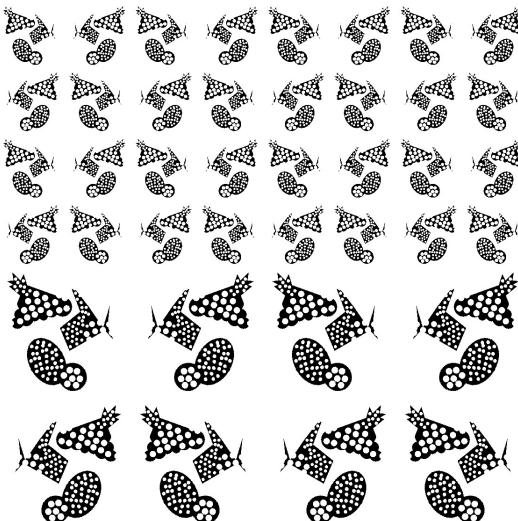


Figura 11 BORDER

2) Reflexões finais sobre o projeto para estamparia: sobre o domínio da linguagem gráfica

Para o desenvolvimento de uma coleção de tecidos, independente da temática e da estratégia cognitiva pretendida, linguagem ou linguagens visuais predominantes devem ser determinadas em primeiro lugar. Evidentemente num estágio já avançado do domínio dos códigos visuais (linha, forma, cor, textura etc.), quando o designer é capaz até mesmo de conduzir o leitor a determinadas significações, essa definição poderia chegar a consolidar-se como um *estilo*, o que abrangeira, inclusive, a reflexão sobre o fluxo comunicativo da composição (representação, simbolismo ou abstração, entre outros).

A determinação dos tipos de elementos gráficos a serem utilizados serve apenas à demonstração da necessidade de limitação de recursos expressivos visuais para que se obtenha uma unidade compositiva no projeto de estamparia, lembrando que o que se pretende não é a criação de uma estampa isolada, mas de um projeto amplo, no qual o esforço criativo se multiplique em diferentes resultados que consolidam uma “coleção”.

Ainda que em estágios mais avançados, quando o designer já se apropriou com mais fluência das técnicas de consolidação de coleções, a repetição de motivos ou de cores deva ser evitada (Udale, 2008), é preciso conhecer a fundamentação estrutural da coleção para que seja possível alterar, dentro dos limites ideais, os elementos/cores que compõem o conjunto de tecidos. Nesse caso, a proporção das cores da paleta pode ser variada em intensidade e saturação (Udale, 2008), e o leiaute dos desenhos propostos primeiramente, podem ser transformados em outros tomando como referência a sua escala, proporção, direção, repetição etc.



**Figura 12** Coleção de tecidos finalizada, por Giselle Fiamoncini

### **Referências Bibliográficas**

- Arnheim, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.  
Dondis, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.  
Jerstorp, K., & Kohlmark, E. *The textile design book. Understanding and creating patterns using texture, shape, and color*. London: A & C Black, 2000.  
Pérez Dolz, F. *Teoría y prácticas ornamentales*. Barcelona: Editorial Labor, 1937.  
Pompas, R. *Textile design. Ricerca, elaborazione, progetto*. Milano: HOEPLI, 1994.  
Udale, J. *Textiles and fashion*. London: Thames & Hudson, 2008.

### **Agradecimentos**

Agradeço à aluna Gisele Fiamoncini que forneceu arquivos de seus desenhos para a utilização neste artigo.

Data de Recebimento: 27/03/2010

Data de Aceitação: 19/04/2010