



UNIVERSIDADE ESTADUA PAULISTA  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

---

Edna Martins

**LINGUAGEM VISUAL E PANOS AFRICANOS: UMA  
ABORDAGEM GRÁFICA A PARTIR DE ESTAMPAS**

---

Bauru - 2014

Edna Martins

**LINGUAGEM VISUAL E PANOS AFRICANOS: UMA  
ABORDAGEM GRÁFICA A PARTIR DE ESTAMPAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, para obtenção do título de Mestre em Design (Área de Concentração: Desenho de Produto; linha de pesquisa: Planejamento de Produto).

Orientadora: Profa. Dra. **Marizilda dos Santos Menezes**

Bauru, 2014.

Martins, Edna.

Linguagem visual e panos africanos: uma abordagem gráfica a partir de estampas /Edna Martins, 2014.  
165 f. il.

Orientador: Marizilda dos Santos Menezes.

Dissertação (Mestrado): Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2014.

1.Design. 2. Design Gráfico. 3. Design de Superfície. 4. Tecidos. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

**EDNA MARTINS**

**LINGUAGEM VISUAL E PANOS AFRICANOS: UMA  
ABORDAGEM GRÁFICA A PARTIR DE ESTAMPAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, para obtenção do título de Mestre em Design (Área de Concentração: Desenho de Produto; linha de pesquisa: Planejamento de Produto).

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. **Marizilda dos Santos Menezes**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. **MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. **CASSIA LETÍCIA CARRARA**

Prof. Dr. **RICARDO MENDONÇA RINALDI**

Bauru, 2014.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE EDNA MARTINS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DO(A) FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO DE BAURU.**

Aos 22 dias do mês de maio do ano de 2014, às 09:00 horas, no(a) Auditório da Secretaria de Pós-Graduação - FAAC, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. RICARDO MENDONÇA RINALDI do(a) Departamento de Design / Instituto de Ensino Superior de Bauru, Profa. Dra. CASSIA LETICIA CARRARA DOMICIANO do(a) Departamento de Design / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de EDNA MARTINS, intitulada "Linguagem Visual e Panos Africanos: Uma abordagem gráfica a partir de estampas". Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

  
Profa. Dra. MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES

  
Prof. Dr. RICARDO MENDONÇA RINALDI

  
Profa. Dra. CASSIA LETICIA CARRARA DOMICIANO

À minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha saudosa mãe Isabel Custódio Martins (1940 - 2008), meu pai Ernesto Martins (1939 – 2015), meus irmãos Ana, Cristina e Nei.

A Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.

A minha orientadora Marizilda dos Santos Menezes.

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

MARTINS, E. **Linguagem visual e panos africanos: uma abordagem gráfica a partir de estampas**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Design). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2014.

## **RESUMO**

Considerando que a população do Brasil é composta por uma significativa parcela de africanos e afrodescendentes, a cultura destes se encontra miscigenada à cultura brasileira. Entre os africanos, o vestir é equivalente ao viver. Neste contexto o uso de panos como coberturas corporais assume grande importância, sendo o material têxtil impregnado de grafismos que expressam lendas, mitos, regras de comportamento social, político, religioso e outros. Sendo o pano africano importante veículo cultural, esta pesquisa tem como objetivo principal identificar quais são os componentes gráficos que aparecem com maior frequência em superfícies, mais especificamente de determinados panos como o Adinkra, o Adire, o Bogolan, o Gara e o Kente, que poderão ser utilizados para o desenvolvimento de produtos de Design e Moda posteriormente disponibilizados em mercados brasileiros. Para tanto se utilizou de pesquisa bibliográfica com material de estudo adquirido a partir de livros, teses, dissertações, revistas científicas, imagens, tanto do meio impresso como do eletrônico, com o objetivo de retomar conceitos de elementos da Linguagem Visual, princípios da Gestalt, Design Gráfico, Design de Superfície, panos africanos, material de produção e Artesanato, para atingir o já citado objetivo. Este estudo foi um pouco mais além da proposta inicial atingindo outros pontos específicos que poderão contribuir para o desenvolvimento de produtos brasileiros voltados à temática africana.

**Palavras-chave:** design, design gráfico, design de superfície, panos africanos.



MARTINS, E. **Visual language and African fabrics: a graphical approach from prints**. 2014. 165 f. Dissertation (Master in Design). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2014.

## **ABSTRACT**

Considering that Brazil's population is made up of a significant number of African and Afro-descendants, the culture of these is amalgamated to Brazilian culture. Among Africans, the dress is equivalent to live. In this context the use of cloths as body coverings is very important, and the impregnated textile material typefaces expressing legends, myths, rules of social behavior, political, religious and others. Being African cloth important cultural vehicle, this research aims to identify which are the graphical components that appear most frequently on surfaces, specifically certain cloths like Adinkra, the Adire, the Bogolan, Gara and Kente, which They may be used for the development of Design and Fashion products available later in Brazilian markets. For that we used bibliographical research with study material acquired from books, theses, dissertations, journals, images, both the printed medium as electronic, with the aim of resuming concepts of elements of Visual Language, principles of Gestalt, Graphic Design, Surface Design, African fabrics, production and Crafts material, to achieve the aforementioned goal. This study was a bit beyond the original proposal reaching other specific points that could contribute to the development of Brazilian products aimed at African theme.

**Keywords:** design, fashion design, African textiles.

## Sumário

Índice de Figuras .....	11
Índice de Tabelas .....	16
1. Introdução .....	18
2. Design Gráfico: Evolução Histórica .....	20
2.1. Primórdios da Comunicação Visual .....	20
2.2. Identificação Visual .....	25
2.3. Design Gráfico: trajetórias .....	27
3. Elementos Estruturais e Ferramentas Auxiliares da Linguagem Visual .....	31
3.1. Elementos Estruturais da Linguagem Visual .....	31
3.2. Ferramentas Auxiliares da Linguagem Visual .....	41
3.2.1. Leis ou princípios da Gestalt .....	41
3.2.2. Técnicas Visuais .....	50
4. Design de Superfície: conceitos, abordagem histórica e funções .....	60
4.1. Design de Superfície: conceitos .....	60
4.2. Design de Superfície: Funcionalidade, Simbolismo e Estética .....	64
4.3. Módulo e simetria .....	66
4.3.1. Tipos de Simetrias .....	68
5. Design e Moda .....	70
5.1. Moda e Design de Moda .....	70
5.2. O Design Gráfico na Moda: estamparia .....	72
5.3. O étnico e as diferenças culturais na Moda .....	74
6. Artesanato .....	77
6.1. Design e Artesanato: intersecções .....	79
6.2. Design e Artesanato: têxteis .....	82
7. Pano, Não tecido e Tecido Tradicional .....	83
7.1. Panos e Tecidos africanos .....	86
8. Teares .....	87
8.1. Tear Africano .....	89
9. Tipos de Panos Africanos .....	95
10. Objetivos da Pesquisa .....	112

11. Procedimentos de Pesquisa.....	112
12. Análise de Panos Africanos.....	114
13. Resultados.....	142
14. Conclusão .....	155
15. Referências .....	158

## Índice de Figuras

Figura 1: Registros em cavernas. a) Pintura rupestre de Lascaux (França) – c. 15000 - 10000 a.C. ; b) Petróglifos. Sinais ou figuras simples entalhados ou arranhados na rocha – Estados Unidos (s.d).....	20
Figura 2: Pintura na parede do túmulo de Tucancâmon, da XVIII dinastia.....	21
Figura 3: Pintura australiana em rocha – representação de presença espiritual.....	21
Figura 4: a) Antiga tabuleta pictográfica suméria – c. 3100 aC.; b) tabuleta cuneiforme – c. 2100 aC; c) peso com pato (pedra preta) com escrita cuneiforme – c. 3000 aC.....	22
Figura 5: Paleta de escriba egípcio com uma inscrição hierática.....	22
Figura 6: Detalhe do Livro dos Mortos de Tut-mes III – c. 1450 aC.....	23
Figura 7: Página do Livro dos Mortos de Hunefer – c. 1300 a.C. Ritos diante da Tumba.....	24
Figura 8: Papiro de Ani. Novo Império do Egito Antigo. XIX Dinastia (1550-1070 aC.....	25
Figura 9: Registros em diferentes suportes: a) pente Ashante, b) azulejos zellij marroquinos (Tumbas Saadianas - século XVI), c) joia da Armada da dinastia Tudor (rosa Tudor; c. 1585-1590).....	26
Figura 10: a) Caracteres rúnicos entalhados em estojo de osso de baleia (século VIII); b)detalhes.....	27
Figura 11: Peças Gráficas: a) câmera Brownie Kodak (1900); b) catálogo Montgomery (1895).....	29
Figura 12: Diversas Aplicações de Comunicação Visual: a) bule de café Wedgwood (c. 1760) – padrão couve-flor; b) máquina de costura Singer “Nova Família” (cerca de 1870).....	30
Figura 13: Ponto, linha, plano e volume.....	34
Figura 14: Cor - algodão estampado.....	36
Figura 15: Textura - tecido (Coleção Angra).....	36
Figura 16: Escala – tecido estampado.....	38
Figura 17: Proporção. Página de revista.....	39
Figura 18: Movimento. Cartaz para Old Truman Brewery.....	40
Figura 19: Direções - vertical, horizontal, diagonal e curva.....	39
Figura 20: Direção - tecido estampado.....	41
Figura 21: Camadas – tecido estampado (Verão 2014/2015).....	40
Figura 22: Transparências e Camadas. Padronagem em tecidos.....	41
Figura 23: Unidade - tecido estampado.....	45
Figura 24: Segregação e Unidade. Papel de parede (1885), William Morris.....	44
Figura 25: Segregação. Pano Kente.....	46
Figura 26: Unificação. Design para papel de parede (1880). William Morris.....	47

Figura 27: Proximidade. Papel de parede Pimpernel (1876). William Morris.....	48
Figura 28: a) Semelhança de forma e cor. Tecido Afro-Descendentes, Goya Lopes...	49
Figura 29: Fechamento – tecido jacquard.....	49
Figura 30: Continuidade. Turkishtextile. Aquarela sobre papel (1900). William Morris.....	50
Figura 31: Pregnância da forma. Tecido Tambores, Goya Lopes.....	50
Figura 32: Atração e agrupamento - tecido. Coleção Trancoso.....	51
Figura 33: Harmonia – tecido para toalha de mesa.....	52
Figura 34: Desarmonia – Estampa do Estúdio Macali para Ellus.....	53
Figura 35: Equilíbrio – estamparia e coleção de Moda, Craig Fellows.....	54
Figura 36: Equilíbrio (peso e direção) – tecido estampado.....	55
Figura 37: Equilíbrio (simetria) – tecido.....	55
Figura 38: Equilíbrio (assimetria) - tecido.....	56
Figura 39: Desequilíbrio – tecido estampado.....	57
Figura 40: Contraste. Padronagem em tecido Orquídea Sangalo.....	57
Figura 41: Contraste (cor). Página de revista.....	56
Figura 42: Contraste (verticalidade). Padronagem em tecidos. Lucienne Day.....	59
Figura 43: Movimento – tecido estampado.....	59
Figura 44: Dinamismo e Movimento - tecido.....	60
Figura 45: Ritmo – tecido. Coleção Camburi.....	60
Figura 46: Passividade – tecido estampado com motivos infantis.....	61
Figura 47: Contraste – acuidade visual. Padrão em tecidos – Cubos azuis.....	61
Figura 48: Superfícies e texturas: naturais e artificiais.....	63
Figura 49: Detalhe de algodão estampado (1785 – 1790).....	64
Figura 50: Desenho para tecido. Vivian Kilburn, Inglaterra, c. 1790.....	64
Figura 51: Desenhos para aplicação em Louças. a) Council of Jupiter, Minerva and Mercury. Chapa 1 da Odyssey of Homer, gravada das composições de John Flaxman.....	65
Figura 52: Hector e Ajax – ilustração de John FLaxman (por volta de 1870).....	65
Figura 53: <i>Hug Shirt</i> , 2002 (London, UK). Permite trocas de sensações físicas por meio de abraços.....	67
Figura 54: Exemplo de Módulo.....	68
Figura 55: Módulo e variações.....	69
Figura 56: Simetrias. Translação.....	70
Figura 57: Simetrias - Rotação.....	70
Figura 58: Reflexões.....	71

Figura 59: Reflexões.....	71
Figura 60: Inversão.....	71
Figura 61: Dilatação.....	72
Figura 62: Folhetins de Moda: a) anúncio de magazine carioca (1922); b) revista de moda(1919).....	73
Figura 63: Tafetá pintado. China. Séculos XVIII-XIX.....	75
Figura 64: Estampa corrida – grife Osklen.....	76
Figura 65: Desfile de coleção Moda Praia.....	77
Figura 66: Estampas étnicas.....	78
Figura 67: Moda e Tendência. Azulejo Português.....	78
Figura 68: Urdidura e Trama.....	88
Figura 69: Fusaiolas descobertas em Tegdaoust (cujas ruínas se encontram ao sul da Mauritânia).....	86
Figura 70: Tear africano montado com liços e quadros.....	87
Figura 71: a) Liços e quadros; b) liços de metal. ....	90
Figura 72: Tear de baixo liço com 4 quadros. Modelo desdobrável.....	91
Figura 73: Tear de alto liço.....	89
Figura 74: Tecelão do Borno fabricando faixas de algodão.....	90
Figura 75: Castelos de tear.....	91
Figura 76: Tecelagem da África do Oeste. No alto, tecidos Kente, sedas Ashante; embaixo, tecidos Adanudo, sedas Ewe.....	93
Figura 77: Túnica trapezoidal e crânio (Mali), (séculos XI – XII da Era Cristã).....	93
Figura 78: Mapa da África.....	96
Figura 79: Pano Adinkra – padrão Nkyumi.....	97
Figura 80: Musuyidee – símbolo da boa sorte e força espiritual.....	98
Figura 81: Adinkra Obi Nka Bi – símbolo da harmonia, paz, perdão e unidade.....	98
Figura 82: Nsensan Duo e carimbos para estampagem dos tecidos.....	99
Figura 83: Pano Adire.....	100
Figura 84: Panos Adire – índigo; <i>tie-dye</i> ; povos Yoruba. Nigéria (África Ocidental).....	100
Figura 85: Pano Bogolan com design típico.....	102
Figura 86: Panos e roupas Gara. Serra Leoa.....	104
Figura 87: a) e b) Panos Gara. Capa. Algodão e tied-dyed. Final do século XX., Serra Leoa. c) e d) Panos Gara. Capa. Algodão e <i>resist-dyed</i> . Final do século XX., Serra Leoa.....	105
Figura 88: Mama Khaday. Barbara McCann, 1973.....	106
Figura 89: Pano Kente Ashante “Sika Futuro” – cerca de 1910 - 1930.....	107

Figura 90: a) Pano Kente Ashante b) Pano Kente Ewe.....	108
Figura 91: Pano Kente Ashante (exemplo de padrão Mmeeda) – algodão e seda.....	108
Figura 92: Pano Kente Ashante (1950).....	110
Figura 93: a) faixa para pano Kente; b) cachecol Kente.....	110
Figura 94: Panos Adinkra.....	114
Figura 95: Pano Adinkra (Amostra 1).....	115
Figura 96: Motivos - variações cromáticas.....	115
Figura 97: Simetria – Reflexão.....	116
Figura 98: Pano Adinkra (Amostra 2).....	117
Figura 99: Adinkra – Proximidade e Semelhança.....	117
Figura 100: Módulos e Padronagens.....	118
Figura 101: Pano Adinkra Diurno - Kumasi (Gana). Coleção de Thomas E. Bowdich (1817) (Amostra 3).....	119
Figura 102: Motivos e Simetrias.....	120
Figura 103: Pano Adinkra para homens - cerca de 1940 (Amostra 4).....	120
Figura 104: Pano Adire Eleko.....	121
Figura 105: Pano Adire - Shame to Liars (Amostra 1).....	122
Figura 106: Simetria - Reflexão.....	123
Figura 107: Pano Adire (Amostra 2).....	123
Figura 108: Pano Adire.....	123
Figura 109: Simetria radial. Pano Adire.....	124
Figura 110: a) Adire Oniko; algodão, índigo e resit-dye; padrão ‘Luas e frutas’ (Nigéria), anos 60. Victoria and Albert Museum, London. b) detalhe adaptado da fonte (Amostra3).....	125
Figura 111: Adire Alabere; algodão, índigo, resist-dye e costura. Ibadan (Nigéria), anos 60 (Amostra 4).....	126
Figura 112: a) Representação de Adire Alabere; b) módulo e simetrias (reflexão).....	127
Figura 113: Panos Bogolan: a) detalhe de um tradicional Bogolanfini do Mali; b) tradicional Bogolanfini do Mali.....	128
Figura 114: Pano Bogolan Tradicional do Mali (Amostra 1).....	128
Figura 115: Simetria de Translação.....	129
Figura 116: Pano Bogolan (Amostra 2).....	129
Figura 117: Pano Bogolan – povos Bambara (Amostra 3).....	130
Figura 118: Pano Bogolan (Amostra 4).....	131
Figura 119: Panos Gara (1977) - algodão, damasco, tye-dye. Serra Leoa (Amostra 1).....	132

Figura 120: Panos Gara. Capa. Algodão e tie-dye. Final do século XX. Serra Leoa (Amostra 2).....	133
Figura 121: Panos Gara. Capa. Algodão e tie-dye. Final do século XX. Serra Leoa (Amostra 3).....	133
Figura 122: Capa Gara (1977) – algodão, damasco; tie-dye; Serra Leoa (Amostra 4).....	134
Figura 123: Pano Kente Ashante “Sika Futuro” -cerca de 1910 - 1930 (Amostra1)..	135
Figura 124: Pano Kente Ashante (Amostra 2).....	136
Figura 125: Pano Kente Ashante (Amostra 3).....	136
Figura 126: Segregação e padronagens. Pano Kente - Ashante.....	137
Figura 127: Simetria de Translação.....	137
Figura 128: Pano Kente Ewe (Amostra 4).....	140
Figura 129:Pano Kente Ewe (Amostra 5).....	139
Figura 130: a) Chefe Nana Akyanfuo Akowuah Dateh II; b) pano Kente Ewe – rayon e algodão (Gana) – (Amostra 6).....	140
Figura 131: Continuidade.....	140
Figura 132: Seções do pano.....	141
Figura 133: Simetria. a) Inversão; b) Translação.....	141



## Índice de Tabelas

Tabela 1: Critérios para uma atividade ser considerada Artesanato.....	78
Tabela 2: Intersecções entre Design e Artesanato.....	80
Tabela 3: Panos africanos analisados.....	142
Tabela 4: Intersecções entre Design e Artesanato.....	142
Tabela 5: Panos Africanos – Intersecções entre Design e Artesanato.....	143
Tabela 6: Panos Adinkra – elementos estruturais fundamentais.....	143
Tabela 7: Panos Adire – elementos estruturais fundamentais.....	144
Tabela 8: Panos Bogolan – elementos estruturais fundamentais.....	144
Tabela 9: Panos Gara – elementos estruturais fundamentais.....	144
Tabela 10: Panos Kente – elementos estruturais fundamentais.....	145
Tabela 11: Panos africanos – percentagem/elementos estruturais fundamentais...145	
Tabela 12: Panos Adinkra – elementos da Gestalt.....	146
Tabela 13: Panos Adire – elementos da Gestalt.....	146
Tabela 14: Panos Bogolan – elementos da Gestalt.....	147
Tabela 15: Panos Gara – elementos da Gestalt.....	147
Tabela 16: Panos Kente – elementos da Gestalt.....	147
Tabela 17: Panos africanos – percentagem/elementos da Gestalt.....	148
Tabela 18: Adinkra - Técnica visual aplicada/ Harmonia.....	149
Tabela 19: Adinkra - Técnica visual aplicada/Equilíbrio.....	149
Tabela 20: Adinkra - Técnica visual aplicada/Contraste.....	149
Tabela 21: Adire - Técnica visual aplicada/ Harmonia.....	149
Tabela 22: Adire - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio.....	150
Tabela 23: Adire - Técnica visual aplicada/Contraste.....	150
Tabela 24: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Harmonia.....	150
Tabela 25: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio.....	150
Tabela 26: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Contraste.....	150
Tabela 27: Gara - Técnica visual aplicada/ Harmonia.....	151
Tabela 28: Gara - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio.....	151
Tabela 29: Gara - Técnica visual aplicada/ Contraste.....	151
Tabela 30: Kente - Técnica visual aplicada/ Harmonia.....	151
Tabela 31: kente - Técnica visual aplicada/Equilíbrio.....	151

Tabela 32: Kente - Técnica visual aplicada/Contraste.....	152
Tabela 33: Panos africanos - porcentagem/Técnica de Harmonia.....	152
Tabela 34: Panos africanos – porcentagem/Técnica de Equilíbrio.....	152
Tabela 35: Panos africanos – porcentagem/ Técnica de Contraste.....	153
Tabela 36: Adinkra – tipos de simetria/variações entre os motivos.....	153
Tabela 37: Adire - tipos de simetria/variações entre os motivos.....	154
Tabela 38: Bogolan - tipos de simetria/variações entre os motivos.....	154
Tabela 39: Gara - tipos de simetria/variações entre os motivos.....	154
Tabela 40: Kente - tipos de simetria/variações entre os motivos.....	154
Tabela 41: Panos africanos – porcentagem/tipos de simetrias.....	155

## **1. Introdução**

Uma significativa parcela da população brasileira é composta por africanos e afrodescendentes e a cultura africana também faz parte da cultura brasileira compondo nossa história.

Produtos de Design e Moda brasileiros e voltados à temática africana nem sempre traduzem verdadeiramente a referida cultura.

Esta pesquisa tem como objetivo principal identificar quais são os componentes gráficos que aparecem com maior frequência em superfícies de tecidos africanos, que poderão ser utilizados para o desenvolvimento de produtos de Design e Moda posteriormente disponibilizados em mercados brasileiros.

Fazendo parte de uma sociedade composta por diferentes etnias, torna-se comum que nossa cultura material também seja traduzida para nossos produtos. Torna-se relevante para áreas como o Design e a Moda aprofundar pesquisas relacionadas às diferentes culturas.

Designers, estilistas e outros profissionais são solicitados a desenvolver produtos voltados à cultura africana e no desenvolvimento de diferentes produtos, a superfície torna-se componente de destaque para o usuário, uma vez que esta emite mensagens para o observador, as quais podem ser qualificadas como de atração ou repulsão.

Esta pesquisa se detém em estudar superfícies gráficas de panos africanos, mais especificamente os panos Adinkra, Adire, Bogolan, Gara e Kente, com o objetivo principal de identificar quais os elementos estruturais fundamentais da Linguagem Visual, os princípios da Gestalt, as técnicas visuais aplicadas e tipos de simetria se destacam nestes artigos considerados importantes no continente africano.

Os resultados obtidos podem facilitar o desenvolvimento de produtos voltados à temática africana, nos quais a superfície gráfica se apresenta como requisito principal do projeto.

Para situar o leitor no universo da pesquisa apresentada este estudo revê conhecimentos relacionados à evolução histórica do Design Gráfico, aos elementos estruturais e ferramentas auxiliares da Linguagem Visual, aos conceitos e abordagem histórica do Design de Superfície. Traz também uma visão geral sobre o Design de Moda, Artesanato, panos não tecidos, tecidos e teares.

Na última etapa serão apresentados os tipos de panos africanos já citados, os objetivos específicos, a metodologia, a análise das amostras observadas e resultados

obtidos. Há outros panos africanos relevantes, mas aqui os objetos de estudo estão dentre os mais populares da África Ocidental, ficando a intenção de desenvolver outros estudos relacionados a outros panos africanos para uma futura oportunidade.

## 2. Design Gráfico: Evolução Histórica

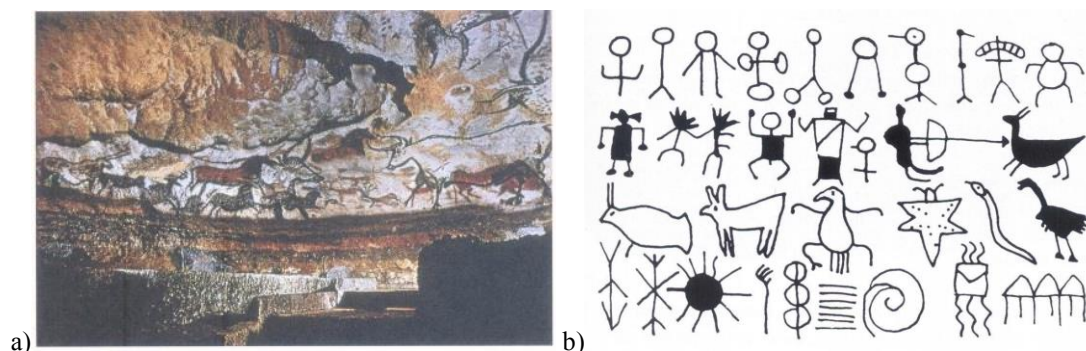
Em seu início, a linguagem visual não era assim conhecida, porém, sinais visuais eram inscritos em variadas superfícies, registrando fatos históricos, lendas, diálogos, já manifestando inclusive a intenção de informar. O que começou de forma simples, com o avanço da humanidade, tendia igualmente a alcançar outros níveis de informação, alcançando o que se conhece como Comunicação Visual.

Representações gráficas que surgiam em diferentes partes do mundo, se revelavam carregadas de caracteres culturais, se direcionando para aspectos de identificação visual, que conseqüentemente também caminhariam para o Design Gráfico.

### 2.1. Primórdios da Comunicação Visual

Quando as designações *Design* e *Comunicação Visual* ainda não existiam, nas superfícies de cavernas (Figura 1) povos pré-históricos já registravam suas passagens por meio de sinais e símbolos, cuja função primeira era a comunicação e informação, pois contavam seus feitos se utilizando de uma linguagem não verbal.

**Figura 1: Registros em cavernas. a) Pintura rupestre de Lascaux (França) – c. 15000 -10000 a.C. ; b) Petróglifos. Sinais ou figuras simples entalhados ou arranhados na rocha – Estados Unidos (s.d).**



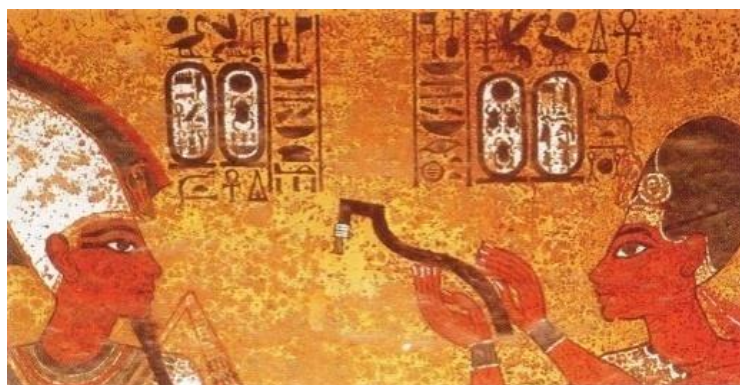
Fonte: (MEGGS, 2009)

Esta atividade de registros, que exigia técnica e criatividade, talvez não fosse feita por especialistas e não contivesse um projeto, porém atingia seu objetivo: comunicar, informar e instruir. Em meio a um amplo ambiente natural, viu-se em superfícies rochosas, e outras, a possibilidade de utilizá-las como suporte de comunicação. O homem pré-histórico já se revelava um importante componente da comunicação, onde já existia um *mensageiro*, uma *mensagem* e um *receptor*. Tais componentes da teoria da comunicação parecem natos ao ser humano; já havia a

intensão de se alcançar determinado resultado.

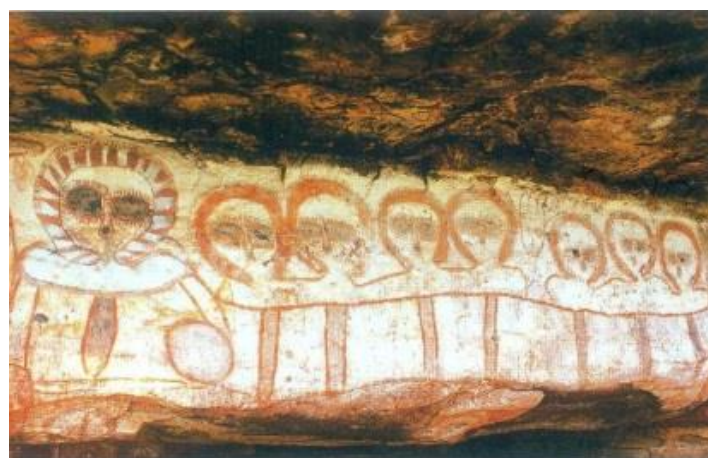
Em diferentes épocas históricas, em registros feitos em cavernas e outros ambientes, já se verificava certa organização espacial, linhas, pontos, formas geométricas, que unidos formavam desenhos mais complexos, representando humanos (Figura 2) e outros seres concretos e/ou imaginários (Figura 3), na intenção de gerar uma história e até diálogos, que exibiam feitos individuais ou coletivos, referentes a ações de diferentes esferas do cotidiano.

**Figura 2: Pintura na parede do túmulo de Tucancâmon, da XVIII dinastia.**



Fonte: (GIBSON, 2012)

**Figura 3: Pintura australiana em rocha – representação de presença espiritual.**



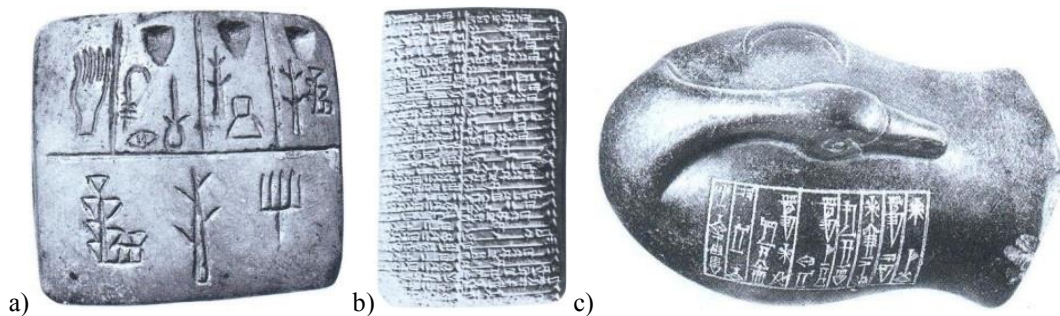
Fonte: (GIBSON, 2012)

À medida que a humanidade avançava o sistema de registro de informações também evoluía. Gibson (2012) relata que, a necessidade de registrar informações e os sistemas de escrita consequentemente elaborados caminhou paralelamente à evolução da linguagem e da civilização. Os primeiros caracteres eram pictogramas, ideogramas e marcas, que representavam o objeto, o conceito ou a palavra. Estes, posteriormente, se revelaram limitados, incentivando o desenvolvimento de sistemas de escrita

abstratos.

Tomando-se por base o Egito e outras civilizações, a necessidade de registrar informações de diferentes esferas (políticas, sociais, econômicas, religiosas), conduzia a evolução dos sistemas de escritas a outros níveis (Figura 4), onde os *escribas* desempenhavam importantes papéis, orientados por sacerdotes, reis e outros personagens de base das sociedades antigas.

**Figura 4:** a) Antiga tabuleta pictográfica suméria – c. 3100 aC.; b) tabuleta cuneiforme – c. 2100 aC; c) peso com pato (pedra preta) com escrita cuneiforme – c. 3000 aC.



Fonte: (MEGGS, 2009)

Eram os escribas quem preparavam os manuscritos - papiros (suporte semelhante ao papel), ataúdes de madeira, sarcófagos de pedra, pergaminhos - pois tinham a capacidade de ler e escrever, por exemplo, as informações presentes nos pergaminhos, fazendo uso de pincéis e tinta, utilizando sinais e símbolos na produção destas obras.

Muitos escribas carregavam uma identificação que podia ser vista como símbolo de *status*. Segundo Meggs (2009) eles carregavam uma paleta de madeira que os identificavam como alguém capaz de ler e escrever (Figura 5).

**Figura 5:** Paleta de escriba egípcio com uma inscrição hierática.

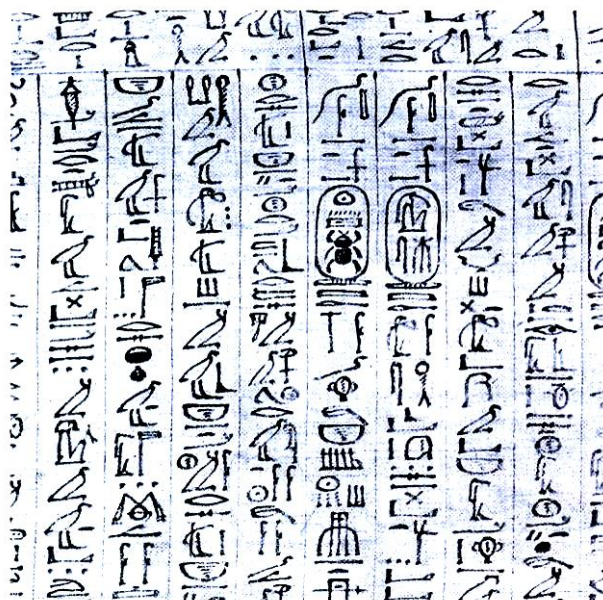


Fonte: (MEGGS, 2009)

Com o passar dos tempos, aquilo que anteriormente cabia somente aos escribas, passou a dividir espaço com outros profissionais, como os artistas. Na encomenda de um papiro fúnebre, artistas preparavam os espaços que continham ilustrações, reservando os demais para o trabalho “escrito” dos escribas. Estes

manuscritos alcançaram tamanha importância que um *layout* insatisfatório ou um acabamento malfeito, resultava na omissão de passagens dos manuscritos (MEGGS, 2009). Nota-se que na produção deste tipo de obra já havia a elaboração de um *grid* e divisão de trabalho (Figura 6).

**Figura 6: Detalhe do Livro dos Mortos de Tut-mes III – c. 1450 aC.**



Fonte: (MEGGS, 2009)

Uma estrutura gráfica coerente foi desenvolvida para papiros ilustrados (Figura 7). Assim encontra-se em Meggs (2009):

Uma ou duas faixas horizontais, normalmente coloridas, se estendiam no alto e na base do manuscrito. Colunas separadas por linhas pautadas eram escritas da direita para a esquerda. Imagens eram inseridas adjacentes ao texto que ilustravam (MEGGS, 2009, p. 32).



**Figura 7: Página do Livro dos Mortos de Hunefer – c. 1300 a.C. Ritos diante da Tumba.**



Fonte: <[http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/)> Acesso em: 30/01/2014

A funcionalidade entre texto e imagem era esteticamente agradável, já que a textura densa dos hieróglifos feitos a pincel contrastava elegantemente com os espaços livres e os planos chapados de cor da ilustração (MEGGS, 2009).

Nesta etapa da Comunicação Visual, os envolvidos na produção de obras manuscritas já se utilizavam de cores para representações simbólicas. Conforme Meggs (2009) o uso do azul claro talvez representassem o azul intenso do rio Nilo e o verde claro, a folhagem existente ao longo de suas margens.

Quanto ao entorno, sua representação era vista nos desenhos de homens com a cor de pele mais escura e a das mulheres, cores mais claras. As escalas também tinham um significado, onde as pessoas mais importantes eram retratadas maiores que as menos importantes (Figura 8). O desenho do corpo humano era plano e em sua vista frontal, apresentava braços, pernas e cabeça em perfil. O olho estilizado era o mesmo independente de frente ou perfil (MEGGS, 2009). Mesmo diante de representações tão distorcidas, os produtores destes manuscritos não deixavam de retratar complexos detalhes resultantes do processo de observação.

**Figura 8: Papiro de Ani. Novo Império do Egito Antigo. XIX Dinastia (1550-1070 a.C.)**



Fonte: <<http://www.cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT01/GT%2001%20-%20Keidy%20Costa%20-%20Humanidades.pdf>> Acesso em: 30/01/2014

A atividade de produção de manuscritos era tão especial que era oferecida não só a opção personalizada, mas já existiam cópias de papiros funerários em estoques, contendo locais reservados para a inscrição de nomes, o que deixa espaço para a ideia da existência de uma produção “seriada”.

Nesses breves comentários a respeito dos primórdios da Comunicação Visual, fica visível a presença não só de *funções práticas*<sup>1</sup> nos sistemas de registros de informações, mas também de *funções estéticas* e *simbólicas*, onde o *status* e o prestígio, posteriormente, impulsionariam o processo de transformações destes sistemas.

## **2.2. Identificação Visual**

Registros históricos expõem que o homem, de épocas remotas, já demonstrava atração por características estéticas visuais presentes em vários suportes – inclusive têxteis, como linho, seda, *icaten* - como revela Yamane (2008) ao falar sobre o surgimento das primeiras estampas realizadas na Índia e Indonésia (séculos V e VI a.C.). Nestas regiões, trabalhadores utilizavam peças modeladas em madeira (as quais

<sup>1</sup> *Funções práticas* são todas as relações entre um produto e seus usuários que se situam no nível orgânico corporal. *Funções estéticas* são as relações entre um produto e um usuário no nível de processos sensoriais. As *funções simbólicas* ocorrem quando a espiritualidade do homem é estimulada pela percepção deste objeto, estabelecendo ligações com suas experiências e sensações anteriores (LÖBACH, Bernd. Desenho industrial: bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Editora Blucher, 2001).

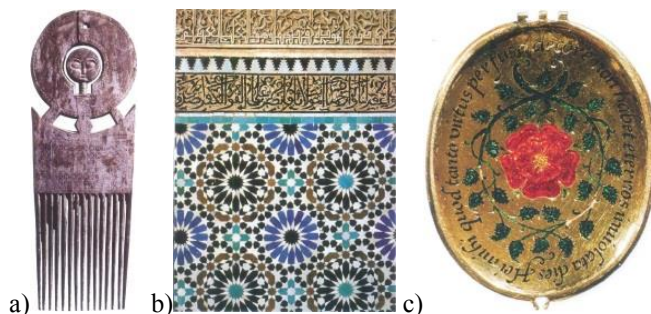
continham motivos gravados) para transferir desenhos para os tecidos, a exemplo de um carimbo.

A mesma autora revela a utilização do estêncil, de bordados e da tecelagem, como técnicas antigas para a ornamentação visual em suportes têxteis, já com a utilização de cores. Sociedades, como as formadas pelos fenícios, revelavam que características que realçavam a estética do produto têxtil, se constituíam um fator a mais de apreciação pelos compradores. Técnicas de ornamentação de produtos também faziam parte de outras sociedades antigas como a egípcia, a persa, a romana, a grega e outras.

Produtos com estampas feitas pela técnica da serigrafia, sobre linho, foram encontrados por arqueólogos em tumbas egípcias de 8.000 anos. “Seda estampada foi encontrada em escavações a leste do Turquistão e Kansu, possivelmente originadas da dinastia Tang chinesa” (YAMANE, 2008, p. 12).

Há outros registros sobre técnicas visuais em diferentes suportes (Figura 9), as quais remontam tempos antigos, porém o que faz com que sua história pareça mais recente são os avanços da Revolução Industrial, responsável por uma divulgação mais abrangente devido aos novos meios de comunicação. Esse novo estágio de produção gerou um caminho que faz com que técnicas visuais aplicadas a diferentes mercadorias, pareçam um acontecimento de tempos modernos, quando, na verdade, há uma ausência de registros, os quais apesar de evoluírem com a humanidade, em uma quantidade exemplar, se perderam ao longo de sua trajetória.

**Figura 9: Registros em diferentes suportes: a) pente Ashante, b) azulejos zellij marroquinos (Tumbas Saadianas - século XVI), c) joia da Armada da dinastia Tudor (rosa Tudor; c. 1585-1590).**



Fonte: (GIBSON, 2012)

Como visto, a Comunicação Visual tem suas raízes em épocas distantes, com o homem primitivo; quando sistemas de escrita ainda não existiam. Os atos do cotidiano

eram retratados por meio de símbolos e sinais, mais tarde constituintes de sistemas de representação e escrita mais complexos.

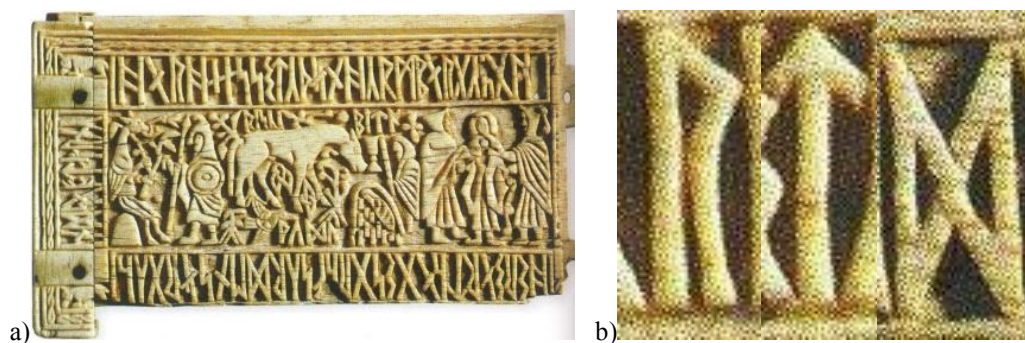
### 2.3. Design Gráfico: trajetórias

O que se revelou uma característica inerente ao ser humano, sua necessidade de comunicação – envolvendo organização, simetria, agrupamento, rebatimentos variados, contraste, linguagem verbal, linguagem não verbal e outros – mais tarde se direcionou para o que se conhece hoje como Comunicação Visual e Design Gráfico.

O desejo de comunicação e registro de informações colaborou para o surgimento de um tipo de profissional que tinha a Comunicação Visual como principal ponto de apoio na geração de informações materializadas em produtos gráficos.

Nascida de sistemas visuais pré-históricos, a Comunicação Visual não desapareceu com sociedades primitivas. Ela continua passando por transformações até os dias atuais e, assim como no passado, também se utiliza de elementos representacionais para transmitir uma mensagem (Figura 10), sejam estes elementos verbais ou não verbais.

**Figura 10:** a) Caracteres rúnicos entalhados em estojo de osso de baleia (século VIII); b) detalhes.



Fonte: (GIBSON, 2012)

O que começou de forma sutil, hoje possui um legado de técnicas e metodologias cujo objetivo maior é o aprimoramento da capacidade de informar e alcançar a percepção humana, considerando inclusive as diferentes capacidades psicológicas, físicas e biológicas do ser, essenciais para se atingir o fim pretendido.

O Design Gráfico, normalmente, utiliza-se de *imagem* e *texto* para compor um sistema de informação considerado adequado e eficiente para comunicar e informar, mas sua esfera de ação não precisa estar obrigatoriamente composta pelo referido par.

Conforme Hollis (2000) o Design Gráfico, como é conhecido atualmente, se constitui como profissão desde meados do século XIX, tendo os futuristas como precursores. O mesmo revela que até então, havia os chamados “artistas comerciais” que criavam peças publicitárias para anunciantes. Estes profissionais eram “visualizadores” (criadores de *layouts*); tipógrafos (que preparavam a parte textual e instruções para composição); ilustradores de todos os tipos (que produziam desde diagramas mecânicos até desenhos de moda); retocadores, letristas e outros que produziam projetos para reprodução.

Aos agentes humanos atuantes nos processo de comunicação, unem-se a invenção do papel, da escrita chinesa – contribuinte essencial à comunicação visual, da impressão, da tipografia e criação de tipos móveis, da produção em grande escala, dos avanços científicos e tecnológicos de modo geral.

A união de figura e fundo, recursos textuais, figurativos e outros, já revelavam que nossos antepassados viam nestes processos mais que ornamentação, viam a oportunidade de otimizar a comunicação e a informação. Segundo Meggs (2009) líderes monásticos utilizavam a ilustração e a ornamentação com propósitos que sobrepujam o de decoração. Eles possuíam uma consciência educacional do uso de ornamentos como criadores de nuances místicas e espirituais.

Ainda quanto à estética e o simbolismo, destacaram-se os chamados *manuscritos iluminados* – em suportes de pergaminho ou papel velino (papel produzido a partir de pele animal, principalmente ovelhas), cuja materialidade da folha de ouro em sua produção resultava em um efeito luminoso extraordinário. Esse tipo de produto não era executado de forma aleatória; exigia projetos bem elaborados onde as funções práticas, estéticas e simbólicas eram trabalhadas com equivalente valor, todas convergindo para o principal objetivo: alcançar a percepção visual, psicológica e espiritual do leitor.

Com a Revolução Industrial, grandes contingentes humanos saem dos campos em direção às cidades. Aumenta-se a busca e a necessidade de alfabetização, aumenta-se também a necessidade de informar as populações. Peças gráficas (Figura 11) passam por novos processos de produção atrelados à necessidade não só de instrução, mas, também de lazer.

Figura 11: Peças Gráficas: a) câmera Brownie Kodak (1900); b) catálogo Montgomery (1895).

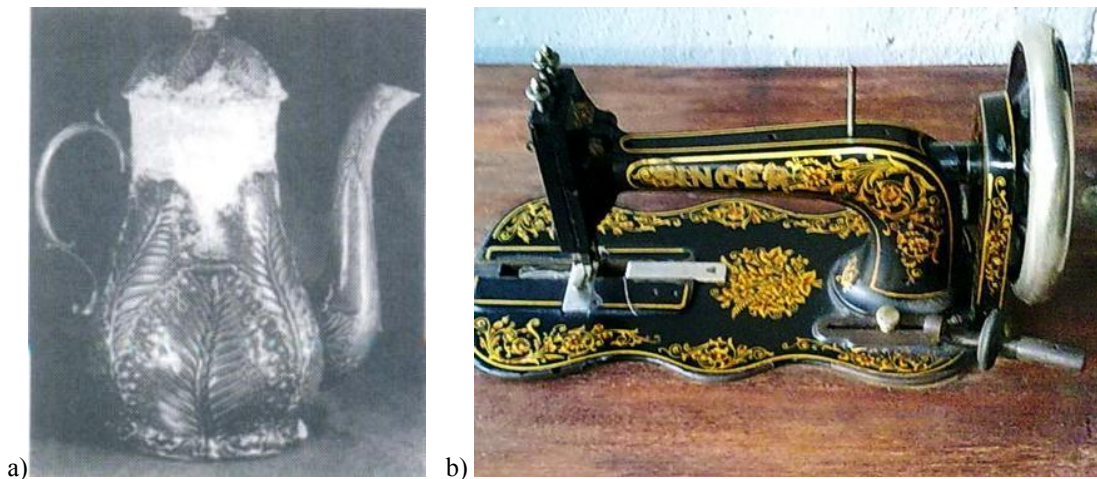


Fonte: (HESKETT, 2012)

Jornais, folhetins, cartazes, catálogos de produtos, pequenas peças informativas (como, por exemplo, os *folders*), baralhos, livros de diferentes tipos e direcionados à diferentes camadas sociais começam a emergir, principalmente nas esferas urbanas. O Design Gráfico continua a passar por transformações coerentes com as exigências sociais.

O aumento populacional nas ruas conduz à necessidade de concorrência individual, de modo que os bens materiais passam a ter maior significado. Além das diversas peças gráficas, a Comunicação Visual e o Design Gráfico, também marcam presença nos tecidos e nas indumentárias de diferentes tipos, nos móveis, na decoração, nos veículos, utilitários domésticos diversos (Figura 12), na arquitetura.

**Figura 12: Diversas Aplicações de Comunicação Visual: a) bule de café Wedgwood (c. 1760) – padrão couve-flor; b) máquina de costura Singer “Nova Família” (cerca de 1870).**



Fonte: (HESKETT, 2012)

Quanto aos tecidos também é válido ressaltar que apesar dos trabalhos dos centros têxteis europeus, os tecidos orientais continuavam a liderar a preferência entre os ocidentais: musselina de seda e ouro do Mossul, tecidos adamascados - com padronagens de Damasco e da Pérsia; sedas decoradas com pequenas figuras encontradas até na Inglaterra; tecidos de Antioquia, com motivos de pequenos pássaros dourados ou azuis sobre campos vermelhos ou pretos (YAMANE, 2008).

Mesmo que ainda não se falasse em moda, o referido fenômeno já existia, deixando-se notar nos folhetins que eram enviados da Europa para diferentes partes do mundo. Aqueles que tinham melhores condições de vida já demonstravam a necessidade de copiar os modelos e padronagens inspirados na moda europeia.

Em todas as áreas de conhecimento, inclusive nas artes aplicadas, se destacam as inovações científicas e tecnológicas. Ainda no ramo das ciências, universidades desempenharam papel fundamental, pois os avanços em pesquisas nos diversos setores da educação colaboraram para o desenvolvimento de novas ideias, o que, mais tarde culminaria em movimentos sociais, não só de âmbito político, mas também estéticos – Renascimento, Iluminismo, Surrealismo, Dadaísmo, Construtivismo, Futurismo e outros.

As transformações de diferentes âmbitos não deixaram de se utilizar do Design e da Comunicação Visual para a produção de peças gráficas como resultantes de ideias materializadas. Produtos gráficos, antes voltados principalmente para estética, assumiam posição inclusive de manifestações políticas. Diante de tantas

transformações que surgiam, mais uma vez se destacava a impressão de produtos para distribuição em massa com a finalidade de instruir as populações.

A Comunicação Visual adquiria mais força e inovações como as fotografias, começavam a ser aplicadas em diferentes peças gráficas, representando realidades de diferentes âmbitos humanos. Elementos estruturais da Linguagem Visual começavam a ganhar destaque teórico no desenvolvimento de diferentes produtos gráficos.

### **3. Elementos Estruturais e Ferramentas Auxiliares da Linguagem Visual**

A composição de uma imagem requer bases ou elementos estruturais, entre os quais se destacam o ponto, a linha, o plano, o volume e outros. O ponto (menor unidade da composição visual), por exemplo, presente desde as mais remotas representações visuais, ainda persiste no desenvolvimento de produtos, até mesmo onde a computação gráfica assume pleno domínio - como o *pixel*. Assim como os demais elementos estruturais, o ponto pode ser utilizado de maneira intuitiva ou planejada.

Junto dos elementos estruturais se destacam as ferramentas auxiliares da comunicação visual, como as leis da Gestalt e as técnicas visuais, dando suporte as intenções comunicativas do mensageiro, buscando alcançar os mais diversos objetivos.

De um modo breve, vê-se a seguir alguns conceitos sobre esses elementos e ferramentas auxiliares utilizados em composições imagéticas.

#### **3.1. Elementos Estruturais da Linguagem Visual**

Segundo Lupton (2008), o Design se utiliza de alicerces ou fundamentos na criação de diversos tipos de produtos como imagens, ícones, texturas, diagramas animações, padronagens. Estes produtos e vários outros resultam da interação de elementos essenciais como: *pontos, linhas, planos, volumes, cores, texturas, escala, movimento, camadas, transparências*.

Quanto a texturas e padrões, a mesma autora acrescenta que estes elementos são produzidos a partir de grandes grupos de pontos e linhas que se repetem interagindo na composição e formação de superfícies singulares e atraentes.



## Forma - ponto, linha, plano, volume

Um dos parâmetros de grande importância no Design é a *forma*, a qual pode ser descrita por Gomes Filho (2000), como se segue:

[...] Os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular. [...]. A forma pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo. De um modo mais prático ela nos informa sobre a natureza da aparência externa de alguma coisa. Tudo que se vê possui forma (GOMES FILHO, 2000, p. 39).

A forma é composta por elementos visíveis como **pontos**, **linhas**, **planos** e **volumes**, onde se destacam classificações como uma das que consta em Dondis (1997), na qual estes elementos também são vistos como conceituais, tendo suprimidos alguns aspectos concretos.

Conceitualmente, um *ponto* referencia uma posição, estando livre de comprimento e largura. A *linha* é um ponto em movimento. Está dotada de comprimento e não de largura; possui direção e posição. Um *plano* é um elemento que possui comprimento e largura, não tem espessura, se limita por linhas e define os limites externos de um objeto/corpo. O *volume* define-se como a trajetória de um plano em movimento; possui posição espacial e é limitado por planos – em um trabalho bidimensional sua visualização é resultado de ilusão (WONG, 1998), configurado por estratégias compostas por sistemas de perspectivas, luzes, sombras e outros (Figura 13).

Figura 13: Ponto, linha, plano e volume.



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Segundo Gomes Filho (2000) estas propriedades consubstanciam a *forma*, de modo individual ou em sua totalidade, onde a forma pode se constituir em um único ponto (singular), ou em uma linha (que se trata da sucessão de pontos), ou em um plano (sucessão de linhas), ou em um volume (uma forma completa, isto é, dotada de ponto, linha e plano). O autor elucida que volume é definido como algo que se expressa por projeção nas três dimensões do espaço, de dois modos:

- **físico:** elemento sólido - bloco de pedra, edifício, o ser humano -, algo real;
- **volume ou solidez tridimensional:** um efeito que pode ser criado fazendo-se uso de artifícios como desenho, pintura, ilustração e outros, sobre uma superfície plana. Utilizam-se luzes e sombras, brilhos, texturas, perspectivas, ressaltando determinadas partes do objeto para obter a sensação de espessura ou profundidade.

A percepção da forma resulta de uma interação entre objeto físico e meio de luz (transmissor de informação), e as condições e imagens que se sobressaem no sistema nervoso do observador, que é, parcialmente, determinada pela própria experiência visual. A percepção da forma exige variações ou diferenciações no campo visual.

Dentro do elemento fundamental *forma*, Dondis (1997) ressalta os seguintes elementos básicos relacionados á geometria: círculo, quadrado e triângulo – incluindo todas as possíveis variações, combinações, permutação de planos e dimensões.

Cada uma das formas básicas é dotada de características específicas, e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados, sejam por associações, por vinculação arbitrária, ligados à percepções psicológicas ou fisiológicas. Por exemplo, o *quadrado*, associado ao enfado, cansaço, aborrecimento, honestidade, retidão, esmero; o *triângulo*, associado ao conflito, tensão, ação; o *círculo*, que simboliza a infinitude, a proteção. Todas as formas básicas se constituem figuras planas, simples e fundamentais, as quais podem ser facilmente descritas e construídas, tanto de modo visual quanto verbal (DONDIS, 1997).

## Cor

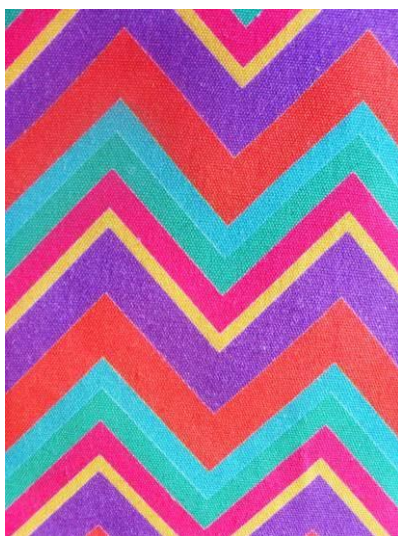
A cor está diretamente ligada às emoções. “A cor está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 1997, p. 64). As cores constituem um importante fator de informação visual, podendo agir tanto de forma positiva como negativa.

Segundo Lupton (2008), a cor pode descrever uma atmosfera ou codificar informações; age como um elemento de realce, conexão, camuflagem, além de ser subjetiva e instável.

A cor muda de significado dependendo da região geográfica, pois os diferentes povos, países e continentes possuem culturas distintas nas quais o elemento cor liga-se fortemente. Apesar de ser elemento universal, seus significados podem passar por mutações, necessitando de cuidados em seu uso.

As cores estão impregnadas de diferentes conotações em diferentes sociedades: o *branco*, no Ocidente, simboliza a virgindade e a pureza, porém, culturalmente, é a cor da morte no Oriente; o *vermelho*, usado pelas noivas no Japão, é considerado extravagante e erótico na Europa e nas Américas. As cores entram e saem da moda e têm ao seu lado uma indústria criada para guiar e prever o seu curso (LUPTON, 2008) - (Figura 14).

**Figura 14: Cor - algodão estampado.**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php?pg=1&ctg=17>> Acesso em: 25/03/2014

Quando se fala de cor, fala-se de tons, brilhos, luzes, sombras, contrastes e todos os aspectos ligados à cor. A cor tem três dimensões que podem ser definidas e

medidas: matiz, saturação e brilho. *Matiz* ou *croma* é a cor em si, e existe em número superior a cem. A *saturação*, relaciona-se à pureza de uma cor, indo do matiz ao cinza.

As cores menos saturadas conduzem à neutralidade e até à ausência de cor, causando sensações de repouso. Quanto mais uma cor se apresentar intensa ou saturada, mais ela se apresenta carregada de emoção e expressão. Os resultados fundamentam a intenção do emissor da mensagem (DONDIS, 1997).

A terceira dimensão da cor é o *brilho*, do claro ao escuro, das variações tonais ou de valor - enfatizando que a ausência ou presença de cor não influencia o tom, uma vez que este é constante (DONDIS, 1997).

Sendo o mais específico dos elementos do processo visual, a percepção da cor se apresenta como o mais emocional dos elementos do processo visual, utilizada para expressar e intensificar a informação visual. A cor possui um significado universalmente compartilhado por meio de experiências e um valor informativo específico que se dá por meio de significados simbólicos ligados a ela.

### **Textura**

É o elemento visual que frequentemente representa as qualidades do tato e pode ser reconhecida por meio deste ou da visão ou pela combinação de ambos (DONDIS, 1997).

Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem de forma única e específica, o que permite à mão e ao olho uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo. “[...]. A textura se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas do material” (DONDIS, 1997, p. 70).

Segundo Lupton (2008), a textura auxilia na compreensão da natureza das coisas e corresponde igualmente a sua função visual, acrescentando detalhes a uma imagem; o designer se utiliza de texturas para reforçar um ponto de vista ou expressar uma presença física (Figura 15).

**Figura 15: Textura - tecido (Coleção Angra).**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php?ctg=21>> Acesso em: 25/03/2014

Lupton (2008) afirma que as texturas incluem a superfície efetivamente empregada na produção de uma peça impressa ou de um produto palpável e a aparência ótica dessa superfície. “Texturas palpáveis afetam a maneira como uma peça é sentida pela mão, mas também afetam sua aparência. Uma superfície lisa ou brilhante reflete a luz de modo diferente de outra, porosa ou fosca” (LUPTON, 2008, p. 53).

### **Escala**

Representa a medida proporcional real e utiliza medidas do próprio ser humano como proporção fundamental. “A produção em série é certamente regida pelas proporções do homem médio, e todos os objetos grandes [...] são a elas adaptados” (DONDIS, 1997, p. 73). Pela escala também se pode gerar variadas texturas (Figura 16), produzindo diferentes efeitos em uma mesma superfície.

**Figura 16: Escala – tecido estampado.**



Fonte: <[http://dipalmatecidos.com.br/page\\_2.html](http://dipalmatecidos.com.br/page_2.html)> Acesso em: 04/02/13

A proporção também se utiliza de fórmulas e entre as mais utilizadas está a seção áurea grega e a unidade modular de Le Corbusier, cujo sistema igualmente se baseia no tamanho do homem. A escala, como outro importante elemento de informação visual, deve ser aprendida para utilização de modo a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado na estruturação da mensagem visual (DONDIS, 1997).

A composição de um sistema visual deve comportar os elementos utilizados pelo Design de maneira que estes estejam relacionados uns com os outros para a configuração do todo, salvo algum objetivo diferente que o emissor da mensagem deseje transmitir. A apresentação dos elementos principais que compõem a Linguagem Visual, de modo geral, se exibidos separadamente podem conduzir o leitor a se distanciar da clareza do objetivo pretendido pelo emissor da mensagem, a não ser que fatores como a ambiguidade e a confusão realmente sejam a intenção de resultado.

A escala - comparação entre objetos - é um meio de reproduzir as relações existentes entre objetos/seres/elementos, sejam estas relações, dimensionais, tonais, térmicas ou outras. A escala pode ser ampliada, reduzida ou natural; um elemento pode ser grande ou pequeno, claro ou escuro, leve ou pesado, quente ou frio e outras, sempre de modo comparativo a outro elemento/objeto mais próximo ao campo visual ou à partes que configuram um objeto (Figura 17).

**Figura 17: Proporção. Página de revista.**



Fonte: (REVISTA VOGUE BRASIL, 2013)

## Movimento

Segundo Lupton (2008) o movimento está diretamente relacionado ao tempo, pois uma palavra ou imagem que se move, o faz de modo espacial e temporal. Sua importância se revela em vários produtos de Design, indo do gráfico à animação.

O movimento vai além de uma mudança espacial, ele pode ser expresso por meio de mudanças cromáticas, transparências, camadas, proporções, escalas, dimensões, interagindo entre si e/ou com os elementos ao redor (Figura 18).

**Figura 18: Movimento. Cartaz para Old Truman Brewery.**

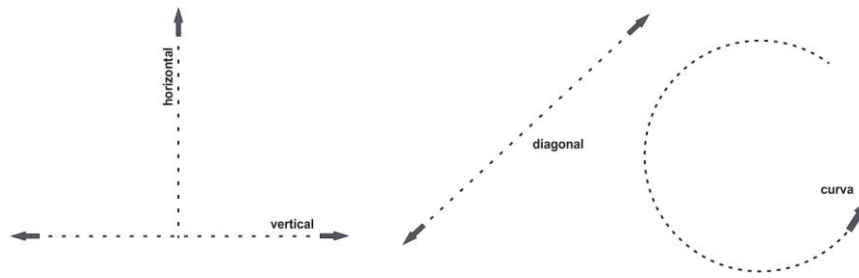


Fonte: <<http://www.padronagem.com.br/>> Acesso em: 10/05/2013

Lupton (2008) esclarece que, de modo geral, composições diagonais evocam movimento, enquanto composições retilíneas parecem estáticas. A autora acrescenta que um corte em uma peça, a utilização de linhas sinuosas, de formas pontiagudas também sugerem movimento.

No movimento trabalha-se a *direção* “[...] o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares [...]” (DONDIS, 2007, p. 23). No geral a direção classifica-se em *vertical*, *horizontal*, *diagonal* e *curva* (Figura 19).

**Figura 19: Direções – vertical, horizontal, diagonal e curva.**



Fonte: adaptado de Dondis (2007)

Pela direção da forma (Figura 20), pode-se gerar um movimento para o centro de atração. Cada direção visual comporta forte significado associativo, além de ser notável ferramenta para soluções projetuais de objetos e composição de mensagens visuais.

**Figura 20: Direção - tecido estampado.**



Fonte: <<http://www.rittsbordados.com.br/tecidos/estampados/>> Acesso em: 11/10/2013

## **Camada**

Conhecidas como *layers* (Figura 21), as camadas são elementos simultâneos e sobrepostos de uma imagem e outras composições como as sonoras, nas quais há sobreposições de sons que se desdobram no tempo (LUPTON, 2008).



**Figura 21: Camadas – tecido estampado (Verão 2014/2015).**



Fonte: <<http://www.padronagem.com.br/>> Acesso em: 10/05/2013

De modo isolado, uma camada pode ser manipulada, de maneira a passar por filtros, transformações; pode ficar oculta, ser multiplicada, ter seus elementos alterados, ser revisada, descartada, ter novos componentes adicionados (LUPTON, 2008).

Segundo Gomes Filho (2000), a técnica de sobreposição pode ser traduzida pela organização de elementos uns sobre os outros, podendo estes ser translúcidos ou transparentes, opacos, expressando a interação de estímulos visuais.

### **Transparência**

Apesar de a transparência sugerir clareza e honestidade, no Design ela não é empregada com este propósito principal. No Design o elemento transparência é comumente empregado com o objetivo de criar imagens densas e sedimentadas; construídas com véus de cores e texturas. Mais uma vez entram em cenas *softwares* de edição de imagens possibilitando aos designers manipular a opacidade de qualquer imagem, seja esta estática ou esteja em movimento (Figura 22).

**Figura 22: Transparências e Camadas. Padronagem em tecidos.**



Fonte: <<http://www.studiomydesign.com.br/46257/420523/portfolio/>> Acesso em: 02/09/2013

### **3.2. Ferramentas Auxiliares da Linguagem Visual**

O Design é uma área que se utiliza de elementos fundamentais da Linguagem Visual - vistos anteriormente - essenciais à compreensão, os quais possibilitam aos consumidores um melhor entendimento quanto à mensagem que se deseja transmitir por meio do produto.

A Linguagem Visual conta também com ferramentas que podem auxiliar no desenvolvimento de projetos visando maior eficácia da comunicação e informação. Entre estas ferramentas estão as leis da Gestalt (a qual lida com a organização de princípios da Linguagem Visual na busca de soluções de questões relacionadas à informação visual) e conceitos que podem lhe dar suporte no processo de transmissão de informação.

As leis ou princípios da Gestalt dizem respeito à unificação, segregação, fechamento e outros, exemplificados a seguir.

#### **3.2.1. Leis ou princípios da Gestalt**

Comumente conhecida como “teoria da percepção visual”, a Gestalt expõe que a percepção visual trata-se de uma aptidão inata do cérebro em organizar a informação a partir de padrões visuais simples (LUPTON E MILLER, 1993 *apud* COUTINHO, 2011). A teoria sugere caminhos para elucidar o processo humano de percepção visual, o qual, segundo Arntson (2007 *apud* COUTINHO, 2011) realiza-se de forma inconsciente, tornando difícil sua comprovação lógica por detrás das operações que a

constituem inexistindo alguma teoria capaz de explicar todo o processo.

A semiótica e as abordagens cognitivas sobre a Comunicação Visual afirmam que a mente humana é um organismo vivo infinitamente complexo que a ciência pode nunca chegar a compreender por completo. Mas conexões importantes entre o que as pessoas vêem e como usam essas imagens surgem quando o processo mental é observado sob um ponto de vista humano e não mecânico (LESTER, 2006 *apud* COUTINHO, 2011, p. 30).

A organização dos princípios da Comunicação Visual e das leis da Gestalt resulta em composições (intenção do emissor, do designer) que buscam solucionar questões de natureza visual.

Nesse processo de comunicação, a percepção, o projeto, a intenção e o ato de “ver” também dependem da capacidade do leitor/observador para que o sistema visual alcance o fim ao qual se destina. “O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado, porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos” (DONDIS, 1997, p. 31).

Dondis (1997) esclarece que o principal fator de comunicação entre o artista e o público, é o sistema físico das percepções visuais (os componentes psicológicos do sistema nervoso, o aparato sensorial por meio do qual vemos).

Os elementos da Linguagem Visual começavam a assumir posição de elevada importância na configuração de peças de diferentes tipos. Um fator presente não só onde o suporte principal é o papel, mas incluem-se outros, como tecido, madeira, metal, construções arquitetônicas, esculturas.

Em produtos, onde comunicar-se de modo visual era fator primordial, já se podiam notar leis da Gestalt - unidade, segregação, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança, pregnância da forma. Outras características conceituais como estilização, abstracionismo, ordem, regularidade, harmonia, também já conquistavam maior espaço, entre os diferentes suportes.

É importante destacar que todo padrão visual é dotado de qualidade dinâmica que não pode ser definida intelectual, emocional ou mecanicamente, por meio de tamanho, direção, forma ou distância. Tais estímulos se constituem apenas como as medições estáticas, porém, as forças psicofísicas que provocam, assim como as de

quaisquer outros estímulos, modificam o espaço e ordenam ou perturbam o equilíbrio. De maneira conjunta, os estímulos criam a percepção de um design, de um ambiente ou de uma coisa (DONDIS, 1997).

Ao se falar sobre elementos da Gestalt, torna-se válido relembrá-los, destacando-se autores como Gomes Filho (2000), Dondis (1997) e Coutinho (2011), como se segue.

### **Unidade**

Pode ser compreendida como um conjunto de elementos que configura o todo, ou seja, o objeto propriamente dito. A percepção do todo se faz, de modo geral, por meio das relações entre os elementos (ou subunidades) que o constituem. “Uma ou mais unidades formais podem ser segregadas ou percebidas dentro de um todo por meio de diversos elementos como: pontos, linhas, planos, volumes, sombras, brilhos, texturas e outros, isolados ou combinados entre si” (GOMES FILHO, 2000, p. 29).

Conforme Dondis (1997), a união das partes deve harmonizar-se como um todo, sendo considerada uma única coisa (Figura 23).

**Figura 23: Unidade - tecido estampado.**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php?ctg=24>> Acesso em: 25/03/2014

## Segregação

Refere-se à capacidade perceptiva de separar, identificar, evidenciar, destacar unidades formais em um todo ou em partes de um todo.

A segregação é um dos dois princípios - segregação e unidade (Figura 24) - dos quais se originam os demais princípios da Teoria da Gestalt. Ela representa o processo cognitivo por meio do qual o alto contraste entre os elementos provoca uma sensação de descontinuidade, dispersão ou desigualdade (GOMES FILHO, 2000).

**Figura 24: Segregação e Unidade. Papel de parede (1885), William Morris.**



Fonte: (EASTERN, 2012).

Segundo Dondis (1997) as técnicas de unidade e segregação (fragmentação) se assemelham às técnicas de simplicidade-complexidade: a unidade é considerada um equilíbrio adequado de variados elementos em uma totalidade percebida visualmente, enquanto a segregação é a decomposição de elementos e unidades de um design em partes separadas, que apesar do relacionamento entre si, conservam características individuais (Figura 25).

**Figura 25: Segregação. Pano Kente.**



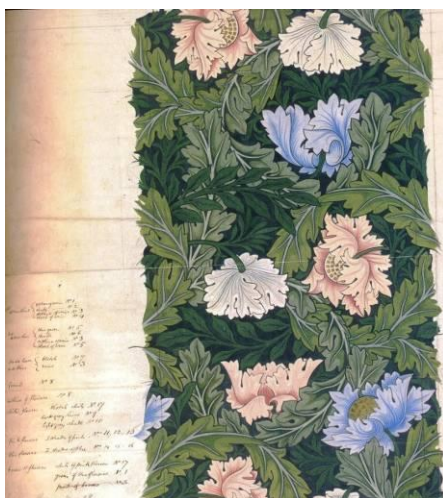
Fonte: (PEZZOLO, 2007)

Sobre simplicidade e complexidade, Dondis (1997) elucida que a ordem contribui fortemente para a síntese visual da simplicidade, em uma técnica que envolve a rapidez e a uniformidade da forma elementar, desassociada de complicações ou elaborações secundárias. Sua formulação visual oposta - a complexidade - compreende um visual intrincado, constituído por inúmeras unidades e forças elementares, resultando em um difícil processo de organização do significado no âmbito de um determinado padrão (DONDIS, 1997).

### **Unificação**

Ocorre quando há fatores relacionados à harmonia, equilíbrio, ordenação visual e, principalmente, onde a coerência da linguagem ou estilo formal das partes ou do todo está presente na composição (Figura 26).

**Figura 26: Unificação. Design para papel de parede (1880). William Morris.**



Fonte: (EASTERN, 2012)

Esta lei também se manifesta em níveis de qualidade, variando devido à melhor ou pior organização formal. Gomes Filho afirma que: “[...] dois princípios básicos concorrem também fortemente para a unificação da organização formal, que são as leis de proximidade e semelhança quando presentes em partes ou no objeto como um todo [...]” (GOMES FILHO, 2000, p. 31).

## Proximidade

Elementos ópticos próximos uns dos outros tendem a ser vistos juntos, formando um todo ou unidades dentro de um todo (GOMES FILHO, 2000). Este aspecto pode ser percebido na Figura 27, na qual motivos orgânicos em tons de cinza compõem um segundo plano enquanto as flores mais claras compõem o plano principal do papel de parede.

**Figura 27: Proximidade. Papel de parede Pimpernel (1876). William Morris.**



Fonte: (EASTERN, 2012)

Em condições iguais, os estímulos mais próximos entre si, tendem, com maior força, a serem agrupados e a constituírem unidades (onde *estímulos* se referem à forma, cor, tamanho, textura, brilho, peso, direção e outros) (GOMES FILHO, 2000).

## Semelhança

A igualdade de forma e de cor tende a construir unidades, ou seja, estabelecer agrupamentos de partes semelhantes. Assim como na proximidade, os *estímulos* mais próximos tendem a se agruparem (GOMES FILHO, 2000).

Tanto a proximidade quanto a semelhança (Figura 28) são dois fatores que além de concorrerem para a formação de unidades concorrem para promoverem a unificação do todo no sentido de harmonia, ordem e equilíbrio visual. “Proximidade e semelhança são dois fatores que muitas vezes agem em comum e se reforçam mutuamente, tanto para constituírem unidades como para unificar a forma” (GOMES

FILHO, 2000, p. 34).

**Figura 28: a) Semelhança de forma e cor. Tecido Afro-Descendentes, Goya Lopes.**



Fonte: (LOPES, 2010)

### **Fechamento**

A organização da forma se direciona espontaneamente para uma ordem espacial voltada para a formação de unidades em todos fechados. Gomes Filho (2000) explica que a obtenção de uma sensação de fechamento visual da forma ocorre por continuidade, em uma ordem estrutural definida – por meio de agrupamento de elementos, constituindo uma figura total mais fechada ou mais completa (Figura 29).

**Figura 29: Fechamento – tecido jacquard.**



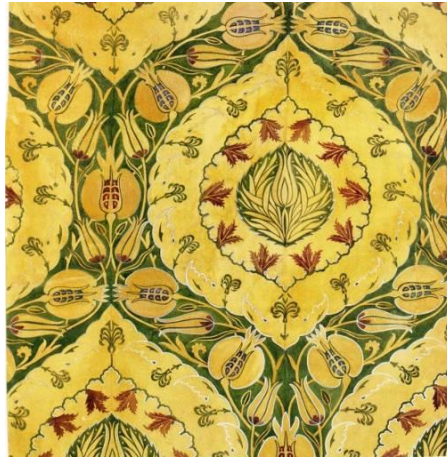
Fonte: <<http://www.padronagem.com.br/?secao=6>> Acesso em: 13/05/2013



## Continuidade

A boa continuidade (ou boa continuação) é a tendência visual dos elementos em se acompanharem (Figura 30). É a impressão visual de que as partes se sucedem, ocorrendo uma organização perceptiva coerente em sua trajetória (GOMES FILHO, 2000).

**Figura 30:** Continuidade. Turkishtextile. Aquarela sobre papel (1900). William Morris.

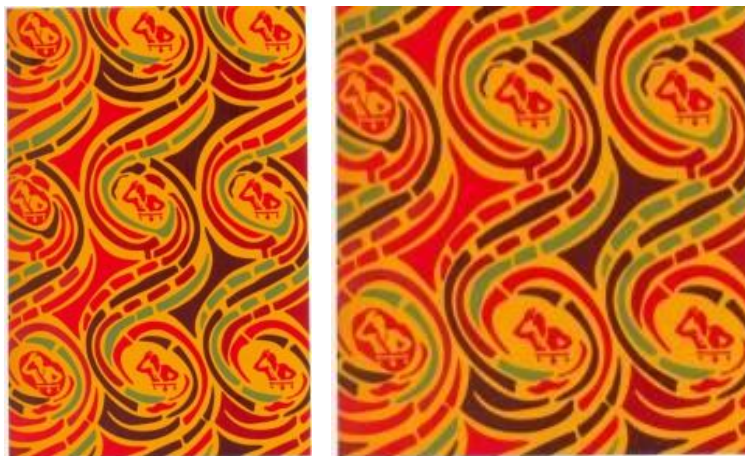


Fonte: (EASTERN, 2012)

## Pregnância da Forma

Segundo Gomes Filho (2000) qualquer padrão de *estímulo* tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante seja tão simples conforme as condições dadas. As forças de organização da forma convergem para o sentido de harmonia e equilíbrio visual, conforme lhes permitam as condições dadas (Figura 31).

**Figura 31:** Pregnância da forma. Tecido Tambores, Goya Lopes.



Fonte: (LOPES, 2010)

Gomes Filho (2000, p. 37) ressalta que “[...] uma boa pregnância pressupõe que a organização formal do objeto, no sentido psicológico, tenderá a ser sempre a melhor possível do ponto de vista estrutural”. De modo geral, quanto maior a organização visual da forma do objeto, maior será a pregnância da forma.

A ‘boa forma’ ou ‘lei da pregnância’ sugere a regularidade, a simetria, o contraste, a ausência de ambiguidade (cuja presença gera uma compreensão oscilante) em um conjunto que visa à clareza da mensagem visual.

Marcolli (1978 *apud* COUTINHO, 2011) acrescenta que esta lei está ligada à ‘boa continuação’, pois na falta desta, as formas, linhas ou ‘objetos visuais’ revelam uma necessidade de distinção ocasionada pela quebra, que torna as formas díspares, menos capacitadas à impregnarem a mente humana.

### **Atração e Agrupamento**

O agrupamento é um dos princípios da Gestalt que conduz o fenômeno da visão à formação de figuras. É condição visual que leva a uma circunstância de relacionamento mútuo envolvendo interações (DONDIS, 1997) – (Figura 32).

**Figura 32: Atração e agrupamento - tecido. Coleção Trancoso.**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php>> Acesso em: 25/03/2014

Dondis (1997) exemplifica esta lei usando pontos e planos: um ponto isolado em um campo permanece só, apesar de relacionar-se com o todo; dois pontos disputam a atenção em sua interação, resultando em comportamentos individuais, devido à distância que os separa, causando a sensação de se repelirem. Vários pontos a distâncias razoáveis uns dos outros, tendem a delinear formas com maior facilidade.

No ato de ver, as unidades visuais individuais criam formas distintas, de modo que quanto maior a proximidade, mais formas complicadas as formas podem gerar. Por meio de suas percepções, o ser humano sente a necessidade de construir conjuntos a partir de unidades; assim liga os pontos de acordo com a atração dos mesmos (DONDIS, 1997).

### 3.2.2. Técnicas visuais

Tem como objetivo auxiliar no desenvolvimento, principalmente, de produtos destinados à comunicação visual. As *técnicas visuais* “são agentes de um processo comunicativo formado por elementos que se relacionam e transmitem algo [...]” (RINALDI, 2009, p. 36). Destacam-se:

#### Harmonia

Está relacionada à disposição formal bem organizada no todo ou entre suas partes, com o objetivo de alcançar uma leitura clara. É resultado de uma boa configuração visual, na qual as unidades formais se integram de modo coerente (Figura 33).

**Figura 33: Harmonia – tecido para toalha de mesa.**



Fonte: <[http://dipalmatecidos.com.br/page\\_7.html](http://dipalmatecidos.com.br/page_7.html)> Acesso em: 15/02/2013

Entre os desdobramentos da harmonia, destacam-se principalmente *a ordem* e a *regularidade*. Por *ordem*, a harmonia ocorre ao se produzir concordâncias e uniformidades entre as unidades que compõem o todo do objeto ou o próprio objeto como um todo. Ocorre pela presença de relações visuais ordenadas e por compatibilidade de linguagens formais – ou seja, livre de conflitos no padrão ou no

estilo do objeto/produto.

Por *regularidade*, a harmonia consiste em conduzir à uniformidade de elementos no desenvolvimento de uma ordem na qual não há espaços para desvios ou desalinhamentos e, na qual, a composição alcance um verdadeiro equilíbrio visual.

Em seu ponto extremo ocorre a desarmonia.

### *Desarmonia*

Deriva de uma desarticulação na integração das unidades ou partes do todo (Figura 34). Entre seus desdobramentos destacam-se a desordem e a irregularidade.

**Figura 34: Desarmonia – Estampa do Estúdio Macali para Ellus.**



Fonte: <<http://chocoladesign.com/o-design-de-superficie>> Acesso em: 25/01/2014

Na *desarmonia por desordem* visual ocorrem discordâncias entre os elementos que compõem o todo ou suas partes; caracteriza-se pela falta de relações ordenadas, por incompatibilidade de linguagens formais ou quando há desvios fortes o suficiente para alterar o padrão ou o estilo visual do produto.

A *desarmonia por irregularidade* caracteriza-se pela falta de ordem e de nivelamento. Um conceito que pode ser utilizado como fator estratégico gerando efeitos que levem à surpresa ou a efeitos insólitos do ponto de vista psicológico.

## Equilíbrio

Segundo Dondis (1997), o equilíbrio é a referência visual mais forte e firme do homem, se constituindo sua base consciente ou inconsciente para fazer avaliações visuais.

Pode ser adquirido por meio de forças de igual resistência agindo em direções opostas, de modo a se compensarem mutuamente, como pode ser observado na Figura 35, na qual Craig Fellows, segundo Morris (2009), formado em estampa têxtil, exhibe sua coleção para conclusão de curso - Universidade de Northampton. Fellows exhibe um figurino cujo equilíbrio é visível nas peças que compõem o todo do vestuário da modelo, tanto nas formas como nas cores.

**Figura 35: Equilíbrio – estamparia e coleção de Moda, Craig Fellows.**



Fonte: (MORRIS, 2009)

Tanto o equilíbrio físico quanto o visual é o estado no qual toda ação atingiu uma pausa. “Por exemplo, em uma composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes” (GOMES FILHO, 2000, p. 57).

Segundo Lupton (2008), em Design, o equilíbrio ancora e ativa elementos no espaço, distribuindo o peso de uma ou mais coisas proporcionalmente. Um dos meios de alcançar essa estabilidade é dividindo os mesmos elementos em, pelo menos, dois lados de um eixo comum e acrescenta que o equilíbrio não precisa ser estático. O equilíbrio pode ser alcançado por meio de outros elementos como a textura, o tamanho, a forma, o valor, a cor e outros, porém, nesta seção serão destacados principalmente o *peso*, a *direção*, a *simetria* e a *assimetria*.

O *peso* é dinâmico e sofre influência por localização (Figura 36). Uma forte posição estrutural pode suportar mais peso do que uma deslocada ou afastada do centro vertical ou horizontal. Na formação de uma composição, um objeto centralizado pode ser contrabalanceado por outros menores posicionados fora do centro. Quanto maior a profundidade em um campo visual, maior o seu peso.

**Figura 36: Equilíbrio (peso e direção) – tecido estampado.**



Fonte: <[http://dipalmatecidos.com.br/tricoline\\_infantil\\_9.html](http://dipalmatecidos.com.br/tricoline_infantil_9.html)> Acesso em: 15/02/2013

A *simetria* é um equilíbrio axial que pode ocorrer em um ou mais eixos, na posição horizontal, vertical, diagonal ou inclinada – uma configuração que resulta em formulações visuais iguais. Dentro de certo relativismo, lados opostos que, sem serem exatamente iguais, porém munidos de certa semelhança, podem gerar equilíbrio simétrico (Figura 37).

**Figura 37: Equilíbrio (simetria) – tecido.**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php>> Acesso em: 22/03/2014

A simetria deixa subentendida uma ideia de repouso gerada pela simplificação do percurso do olhar (COUTINHO, 2011). Segundo Lester (2006 *apud* COUTINHO,

2011), a observação de um motivo simétrico resulta em um processo muito mais simples. Este ponto de vista é descrito por Gombrich (1984 *apud* COUTINHO, 2011) ao afirmar que a simetria ocupa menor espaço tornando-se menos cansativa, pois, requer um processo de memória a curto prazo. Ela expande o campo humano de visão em um efeito que aumenta com a escala.

Uma composição constituída de simetria tende a alcançar a percepção humana com maior facilidade do que uma assimétrica, porém uma composição simétrica pode gerar um efeito estático e monótono. A simetria está mais ligada ao momento enquanto a assimetria relaciona-se com o movimento (COUTINHO, 2011).

A *assimetria* pode gerar um produto/objeto no qual o equilíbrio visual se torne complicado, necessitando do ajuste de muitas forças para alcançar um resultado interessante - o que valorizaria o objeto do ponto de vista plástico ou de instigação psicológica (Figura 38).

**Figura 38: Equilíbrio (assimetria) - tecido.**



Fonte: <<http://www.ateliecolorart.com.br/tecidos-nacionais/rosa>> Acesso em: 25/03/2014

### *Desequilíbrio*

Estado no qual as forças que agem sobre o objeto não conseguem equilibrarem-se, resultando em uma composição aparentemente acidental, transitória e instável (Figura 39). Porém, esta instabilidade pode ser utilizada como técnica compositiva para provocar, inquietar, surpreender ou chamar a atenção do observador/receptor da mensagem.

**Figura 39: Desequilíbrio – tecido estampado.**



Fonte: <<http://www.rittsbordados.com.br/tecidos/estampados>> Acesso em: 22/01/2014

### **Contraste**

Pelo contraste pode-se atenuar ou dramatizar uma mensagem, tudo depende do significado que se deseja transmitir (Figuras 40).

**Figura 40: Contraste. Padronagem em tecido Orquídea Sangalo.**



Fonte: <[http://afinaestampa.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://afinaestampa.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html)> Acesso em: 22/01/2014

O contraste tem a capacidade de excitar e atrair a atenção do observador e dramatizar o significado da mensagem, deixando-o mais dinâmico e importante. O contraste pode ser utilizado, a nível fundamental de construção e decodificação do objeto junto com todos os elementos básicos – linhas, tons, cores, direções, contornos, movimentos e principalmente fatores como proporção e escala. Todas estas forças tendem a realçar a importância do contraste para o controle do significado e da organização visual da forma do objeto.

Quando se fala em contraste, a noção primeira parece estar relacionada à luz e



sombra. Porém, o contraste pode ser trabalhado por outros meios além das *cores*, como: *eixos axiais, movimento, dinamismo, ritmo, passividade e acuidade visual*.

A *cor* é a parte mais emotiva do contraste visual, podendo ser empregada para expressar e reforçar uma informação visual. Dependendo de sua organização, a cor pode fazer algo avançar ou recuar, conforme o contexto de atuação. A cor pode ser um elemento de peso, uma composição equilibrada ou desequilibrada, dentro de um espaço bidimensional conforme as combinações que nele atuem (Figura 41).

**Figura 41: Contraste (cor). Página de revista.**



Fonte: (REVISTA VOGUE BRASIL, 2013)

O uso proposital das cores, do claro e do escuro pode gerar a sensação de leveza ou peso dos objetos, de modo mais ameno ou agressivo. A cor pode ser explorada para objetivos funcionais, psicológicos, simbólicos e outros.

O significado de uma mensagem visual, focalizando-se no contraste, também pode ser trabalhado nos *eixos vertical e horizontal*, dependendo do nível de leveza e realidade que se quer transmitir.

Formas horizontais passam a noção de maior solidez e estabilidade, enquanto as formas verticais (Figura 42) transmitem sensação de maior leveza e menos estabilidade, pois tendem a se levantar do solo e se elevar.

**Figura 42: Contraste (verticalidade). Padronagem em tecidos. Lucienne Day.**



Fonte: <<http://ftmlondon.org/talk-event/lucienne-day-in-the-spirit-of-the-age/>> Acesso em: 22/01/2014

As funções velocidade e direção participam da sensação de *movimento* visual. Este por estar relacionado ao sistema nervoso gera a sensação de mobilidade (Figura 43) e rapidez. “As sensações de movimento são acontecimentos que se dão em sequência, através de estimulações momentâneas, das quais se registra uma mudança estática” (GOMES FILHO, 2000, p. 67).

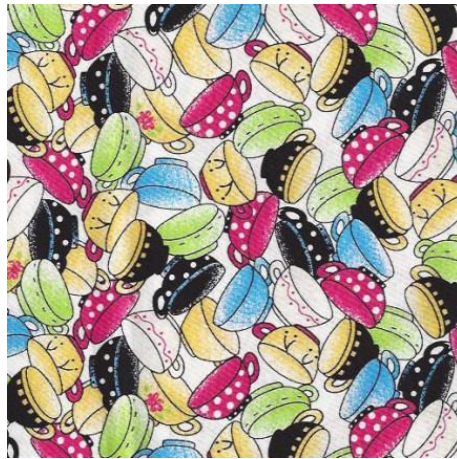
**Figura 43: Movimento – tecido estampado.**



Fonte: <<http://www.rittsbordados.com.br/tecidos/estampados>> Acesso em: 22/01/2014

O *dinamismo* trata de uma Linguagem Visual que exhibe atividade – exhibe maior força e velocidade. Uma composição visual é considerada dinâmica quando há predomínio de sensações como ritmo e movimento – este último refletindo, principalmente, ação (Figura 44).

**Figura 44: Dinamismo e Movimento - tecido.**



Fonte: <<http://www.ateliecolorart.com.br/tecidos-nacionais/cozinha>> Acesso em: 22/03/2014

O *ritmo* (Figura 45) se caracteriza como um tipo de atividade na qual um conjunto de sensações de movimento estão encadeadas de modo ininterrupto, geralmente, contínuas ou sequenciais ou semelhantes e até alternadas.

**Figura 45: Ritmo – tecido. Coleção Camburi.**



Fonte: <<http://www.villanovatecidos.com.br/tecidos-lista.php>> Acesso em: 22/03/2014

A *passividade* pode ser conceituada como o estado no qual um ser recebe uma ação sem reagir, caracterizado por inércia e submissão. Uma representação estática (Figura 46) exhibe uma força imóvel, mediante equilíbrio absoluto. “[...] uma condição que as forças visuais se encontram em repouso, imóveis, sem produzir ou causar sensação de movimento” (GOMES FILHO, 2000, p. 70).

**Figura 46: Passividade – tecido estampado com motivos infantis.**



Fonte: <<http://www.rittsbordados.com.br/tecidos/estampados>> Acesso em: 22/01/2014

A *acuidade visual* trata da capacidade de distinguir estímulos visuais com o objetivo de se obter nitidez de expressão da forma (Figura 47). Esta característica apresenta-se, principalmente, em organizações formais geométricas. A acuidade visual (ou agudeza) se consolida por meio de variados tipos de contornos. Esta característica tende a produzir uma sensação de tensão e até certa agressividade formal e, geralmente, resulta em grande impacto visual.

**Figura 47: Contraste – acuidade visual. Padrão em tecidos – Cubos azuis.**



Fonte: <[http://afinaestampa.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.html](http://afinaestampa.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html)> Acesso em: 22/01/2014

## 4. Design de Superfície: conceitos, abordagem histórica e funções

O projeto de uma superfície é mais do que decoração, é pela superfície de um objeto ou produto que um emissor passa a mensagem desejada ao comprador, leitor ou observador. A área superficial de um objeto, muitas vezes, representa o limite entre os aspectos funcionais, estéticos e simbólicos de um produto.

Segue-se um breve histórico sobre o Design de Superfície, sua evolução histórica e aspectos ligados à funcionalidade, simbolismo e estética dos produtos, indo um pouco mais além, revendo conceitos sobre técnicas geométricas construtivas relacionadas a módulos e simetrias.

### 4.1. Design de Superfície: conceitos

Superfície é o primeiro elemento de contato e de percepção entre usuário e produto. É o limite entre a matéria construtora do objeto, propriamente dito, e o ambiente externo. No que se refere à etimologia, Schwarts (2008) explica que a palavra *superfície* deriva do latim, sendo: *super* (superfície) e *facies* (face).

A autora esclarece o significado de superfície segundo os dicionários Aurélio e Michaelis, pois a superfície se encontra relacionada geometricamente ao conceito de área/face, definida por comprimento e largura, e está relacionada também à parte externa dos corpos - a aparência.

As superfícies são objetos ou componentes dos objetos em que o comprimento e a largura são mensurados de modo mais significativo do que a espessura, apresentando resistência física suficiente para lhes conferir existência. A partir daí, compreende-se a superfície como um elemento passível de ser projetado (RUTHSCHILLING, 2008).

A superfície pode ser compreendida em três grandes abordagens, sendo a **Representacional**, envolvendo questões referentes à geometria e à representação gráfica; a **Relacional**, que se refere a qualquer natureza que envolve o produto, o sujeito e o meio (semântica, ergonômica, cultural, mercadológica, produtiva, entre outras) (SCHWARTS, 2008). A terceira abordagem é a **Estrutural**, cujo termo “estrutural” faz alusão, especificamente, à qualidade fundamental de “construir a

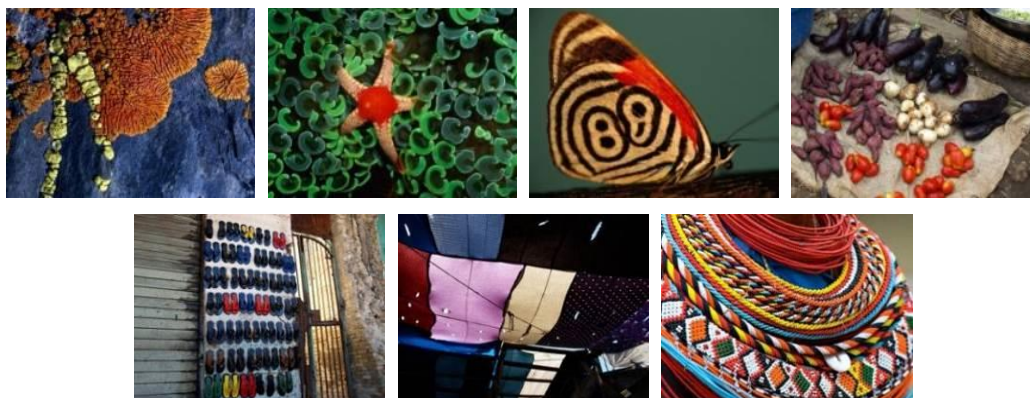
estrutura” de um objeto/produto (RINALDI, 2013).

As três abordagens interferem, em maior ou menor intensidade, na configuração dos aspectos diretamente observáveis que definem a aparência final da superfície de um objeto, uma vez que se interpenetram e se inter-relacionam, resultando em diferentes potencialidades para a percepção, o estudo e a projeção da mesma, ao mesmo tempo em que cria um amplo campo de estudo e discussão no Design (SCHWARTS, 2008).

A superfície é compreendida como objeto projetual, mesmo quando a noção de projeto ainda não pertencia à cultura humana, superfícies ornamentadas já chamavam a atenção do homem contendo intenções variadas. A superfície vai além da materialidade e se configura como um produto passível de relação com o cognitivo e espiritual humano.

“Superfícies são elementos delimitadores das formas” (RUTHSCHILLING, 2008, p. 15). Elas compõem o ambiente que cerca o homem. Ao envolver-se por este raciocínio, o homem se depara com incontáveis tipos de superfícies: lisas, rugosas, frias, quentes, duras, macias, pegajosas, atraentes, repulsivas, feias, bonitas, coloridas, ásperas, entre outras (Figura 48).

**Figura 48: Superfícies e texturas: naturais e artificiais.**



Fonte: <<http://www.nationalgeographic.com/>> Acesso em: 11/06/2012

A estética torna-se um atrativo a mais nos produtos, aliada à funcionalidade e ao simbolismo, onde a superfície torna-se porta de entrada para despertar interesses variados pelos objetos e diferentes fabricantes ou produtores começam a dar maior atenção à superfície no desenvolvimento de seus artigos. Assim se deu no ramo da cerâmica, da azulejaria, louças, têxteis (Figuras 49 e 50) e outros.

**Figura 49: Detalhe de algodão estampado (1785 – 1790).**



Fonte: <<http://www.jstor.org/stable/3258410>> Acesso em: 09/08/2012

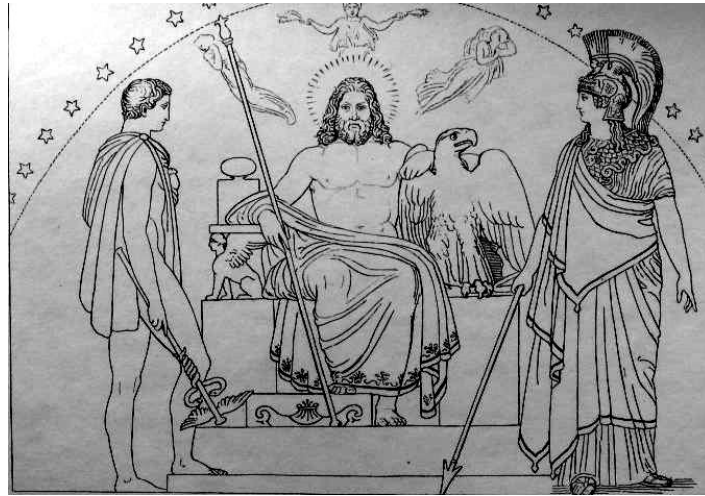
**Figura 50: Desenho para tecido. Vivian Kilburn, Inglaterra, c. 1790.**



Fonte: (FORTY, 2007)

Começara-se a notar a necessidade de aprimorar a estética dos produtos para satisfazer necessidades de públicos mais exigentes, ao mesmo tempo em que os trabalhadores contratados pelas fábricas deixavam explícita uma carência quanto à criação e produção de características ornamentais agregadas ao objeto. Tornava-se necessário contratar desenhistas para o trabalho de criação e produção de desenhos ornamentais (Figuras 51 e 52) para ser executados pelos operários das fábricas, mesmo naquelas onde a execução dos desenhos ainda se fazia de forma manual.

**Figura 51: Desenhos para aplicação em Louças. a) Council of Jupiter, Minerva and Mercury. Chapa 1 da Odyssey of Homer, gravada das composições de John Flaxman.**



Fonte: <<http://www.mccunecollection.org/Odyssey%20of%20Homer.html>> Acesso em: 08/10/2012

**Figura 52: Hector e Ajax – ilustração de John FLaxman (por volta de 1870).**



Fonte: (MORRIS, 1987)

Da antiguidade para cá, são muito conhecidas as manifestações decorativas das primeiras civilizações humanas, em artefatos e utensílios, tanto como na arquitetura, por exemplo, as faixas decoradas (gregas) e cerâmicas dos gregos; os mosaicos dos romanos e bizantinos; os azulejos islâmicos, os hieróglifos egípcios, a caligrafia chinesa, os tratamentos de superfícies dos metais celtas, as joias africanas, os tapetes persas e, dos índios brasileiros, a cerâmica (Marajoara) e a cestaria [...] (RUTHSCHILLING, 2008, p. 16).



Com o processo da industrialização, começavam a surgir produtos exibindo exagerada ornamentação. Artefatos resultantes do analfabetismo visual e estético dos próprios fabricantes, os quais se viam diante de muitas possibilidades de criação, apresentavam uma carência de princípios estéticos.

Estando os fabricantes expostos a maiores possibilidades de lucros, segundo Pevsner (2002), o liberalismo ocupava posição privilegiada na filosofia e na indústria, e instigava, no fabricante, uma completa liberdade para produzir todo e qualquer objeto impregnado pelo mau gosto e má qualidade, desde que conseguissem vendê-los.

A superfície é um suporte por meio do qual o designer emite uma mensagem ao usuário, se utilizando de elementos de comunicação e percepção: táteis, visuais, olfativos e outros. Cores, luzes, sombras, perspectivas, módulos geométricos, figurativos, abstratos, sistemas de repetição, rotação, translação e até elementos culturais, agem sobre a memória e o imaginário dos usuários/consumidores, incentivando-os a uma ação de compra ou não do produto, causada por necessidades baseadas em funcionalidades, simbolismos ou estética dos objetos, ou na soma de todos os citados fatores.

#### **4.2. Design de Superfície: Funcionalidade, Simbolismo e Estética**

Ao se relacionar com um produto, a satisfação primeira do usuário está ligada à funcionalidade prática do produto. Conforme consta em Löbach (2001), são denominadas funções práticas de produtos, todos os aspectos fisiológicos do uso.

Ao analisar o exemplo da Figura 53, pode-se ter uma ideia sobre as funções práticas, simbólicas e estéticas agregadas a um produto. O que seria uma simples camisa, que poderia ser feita de um tecido comum, é produzida a partir de um tecido cuja estrutura é carregada de sensores, valorizando o produto.

Figura 53: *Hug Shirt*, 2002 (London, UK). Permite trocas de sensações físicas por meio de abraços.



Fonte: (SEYMOR, 2008)

Segundo Seymour (2008) quando o usuário toca em sua própria camisa (*Hug Shirt*), os sensores embutidos no tecido capturam a posição e pressão das mãos do remetente, além da duração do abraço. Por meio de um *software* especial instalado em um telefone, os dados do abraço podem ser enviados para um amigo em qualquer lugar do mundo. Quando este amigo recebe a mensagem do abraço no seu celular, sua *Hug Shirt* começara à vibrar e aquece as mesmas áreas que o remetente tocou em sua camisa (tradução nossa)

Esta camisa preenche as seguintes funções:

- **Função prática:** proteger o corpo de intempéries ambientais, promovendo o conforto físico e se comunicar por meio de sensações físicas com outro usuário.
- **Função simbólica:** relaciona-se à questões de afeto e visa alcançar aspectos subjetivos do usuário ativados por suas experiências e memórias.
- **Função estética:** tocar os aspectos perceptivos do usuário por meio de formas, materiais, cores, texturas; criando um sistema global cuja pretensão é alcançar aspectos sensoriais do homem (visão, tato e outros).

Segundo Löbach (2001) a função estética dos produtos é um aspecto psicológico da percepção sensorial durante o seu uso. O mesmo esclarece que, isto significa dotar os produtos industriais de configurações relacionadas às condições perceptivas do homem. “Um objeto tem função simbólica quando a espiritualidade do homem é estimulada pela percepção deste objeto, ao estabelecer ligações com suas

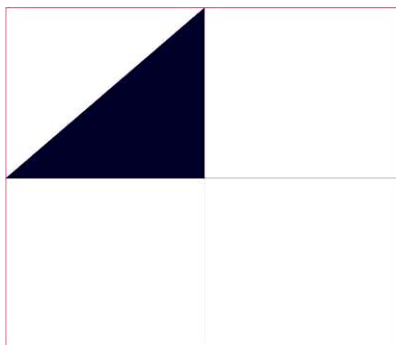
experiências e sensações anteriores” (LÖBACH, 2001, p. 64).

Nota-se que o produto exibido anteriormente está impregnado de funções com o objetivo de se relacionar com o usuário durante seu uso, além de ultrapassar barreiras de funções práticas ao proporcionar sensações físicas em um receptor a longas distâncias; uma característica oferecida por avanços tecnológicos. Mesmo a tecnologia incorporada ao tecido também atua como função simbólica, podendo oferecer ao usuário um produto compatível com seu tempo, limitado somente por barreiras econômicas. Assim as funções estéticas e simbólicas se fortalecem de forma recíproca. “A função simbólica deriva dos aspectos estéticos do produto” (LÖBACH, 2001, p.64).

### 4.3. Módulo e simetria

De modo geral, uma superfície contém um módulo (Figura 54), o qual pode ser entendido como a menor parte na geração de um padrão repetitivo. Quanto à representação gráfica, segundo Schwarts (2008), o Módulo constitui-se bidimensionalmente em uma área limitada, seja plana ou curva, ou tridimensionalmente em um volume composto por faces planas ou curvas.

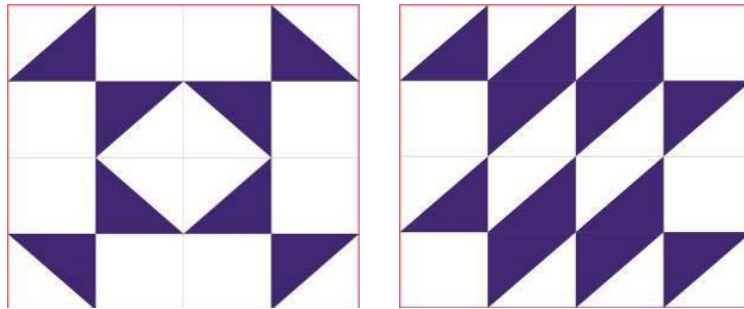
**Figura 54: Exemplo de Módulo.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Um único módulo (em um padrão repetitivo) tende a evoluir ao longo de uma superfície constituindo figuras maiores que podem variar conforme a posição de seus módulos (Figura 55).

**Figura 55: Módulo e variações.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

A Simetria pode ser entendida como a propriedade pela qual um objeto exhibe partes correspondentes (ou congruentes) quando submetida a uma operação específica (ROHDE, 1997 *apud* SCHWARTZ, 2008). Rohde (1997 *apud* SCHWARTZ, 2008) explica que há três classes de simetria possíveis no mundo físico: a estrutural, a formal e a funcional, onde a formal exhibe parâmetros visuais e, em geral, sensoriais.

Rohde (1997 *apud* RINALDI, 2009) explica que:

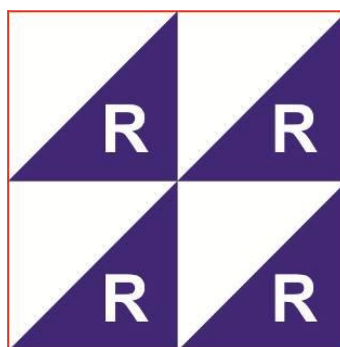
- **Simetria estrutural:** encontra-se em quase todo o Universo, buscando o equilíbrio em modelos de pontos, linhas e planos de simetria descritos na Cristalografia, Geologia, Física Atômica, Astronomia e Mineralogia. No campo da Cosmologia admite-se a simetria até em estruturas mais complexas como os buracos negros e brancos.
- **Simetria funcional:** destaca-se em todos os organismos, dos unicelulares aos superiores, sendo a solução para o contínuo construir de equilíbrios energéticos que compõem o organismo vivo e seu comportamento não simétrico. A ausência desta simetria resultaria em uma inaptidão para a vida.
- **Simetria formal:** talvez seja o sinal dos outros tipos de simetrias na mente e sensibilidade humanas, porém, é, muitas vezes, desnecessária do ponto de vista estrutural e/ou funcional. A necessidade de simetria visual insiste em existir no homem, mesmo eliminadas causas e imposições de estruturas e funções.

### 4.3.1. Tipos de simetrias

Os tipos de simetrias aqui verificados serão configurados a partir de desenhos geométricos compostos em programas vetoriais, distribuídos sobre uma superfície plana. Desse modo e segundo Rohde (1997 *apud* SCHWARTZ, 2008) temos:

**Translação:** o módulo mantém seu tamanho e direção originais, deslocando-se de uma determinada distância ao longo de um eixo dado (Figura 56).

Figura 56: Simetrias. Translação.



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008). Módulo - Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Rotação:** o módulo conserva seu tamanho original, deslocando-se ao redor de um ponto, em sentido horário ou anti-horário (Figura 57).

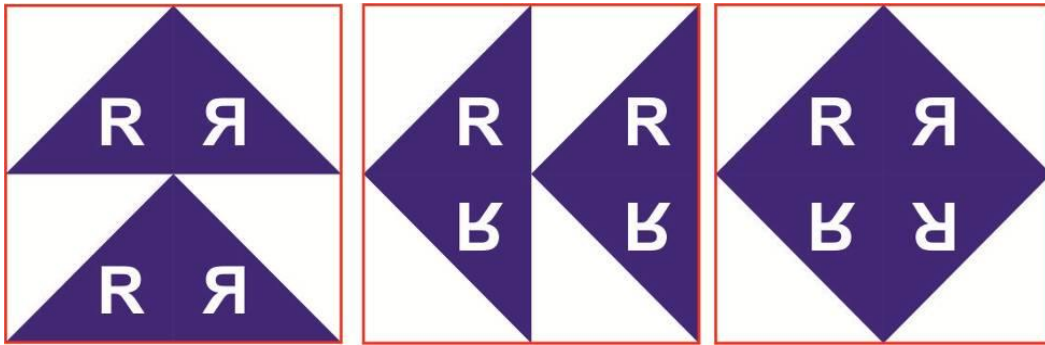
Figura 57: Simetrias - Rotação.



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008). Módulo - Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

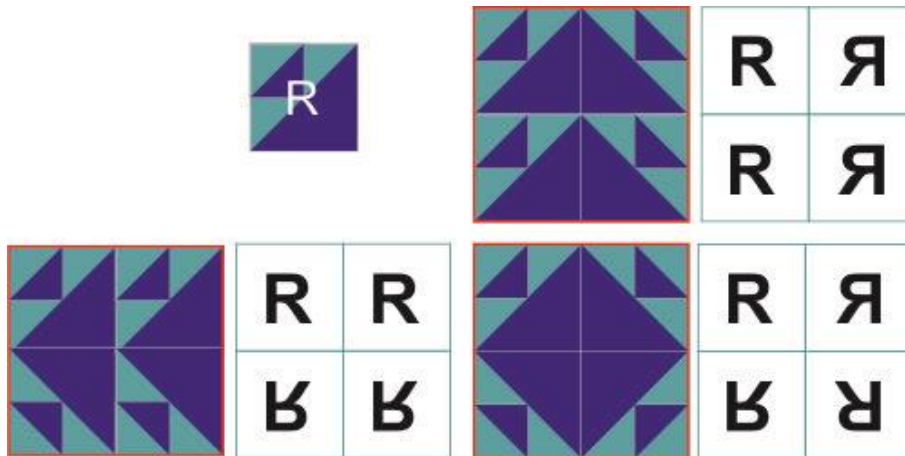
**Reflexão:** o módulo mantém seu tamanho original, porém é espelhado em relação a um determinado eixo ou em relação a ambos (Figuras 58 e 59).

Figura 58: Reflexões.



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008). Módulo - Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

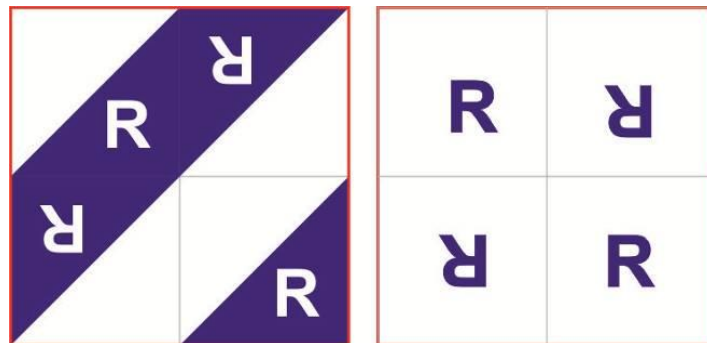
Figura 59: Reflexões.



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008). Módulo - Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Inversão:** o módulo conserva seu tamanho e direção originais, porém, muda seu sentido, equivalendo a duas reflexões ortogonais (Figura 60).

Figura 60: Inversão.

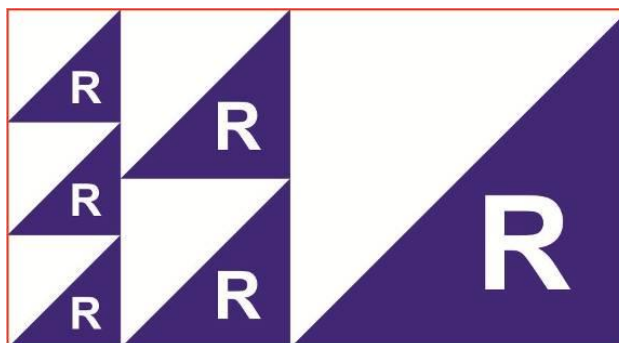


Fonte: Adaptado de Schwartz (2008).

**Dilatação:** o tamanho original do módulo passa por ampliação ou redução,

segundo determinada lei, porém não serão alteradas suas proporções (Figura 61).

**Figura 61: Dilatação.**



Fonte: Adaptado de Schwartz (2008).

A partir destes tipos de simetrias podem-se combinar mais simetrias aumentando a gama de padrões que compõem diversas superfícies, entre estas as têxteis – o principal tipo de suporte utilizado no desenvolvimento de produtos de Design e Moda.

## **5. Design e Moda**

Na esfera social, a indumentária pode ser entendida como a materialização de um determinado estilo de vida, vivenciado por uns e almejados por outros. Muitas vezes com o propósito de se igualar visualmente a determinada camada social, seja por status, seja por prestígio, o indivíduo procura “copiar” seu modo de vestir, tentando simular também seu modo de viver.

O Design e a Moda se unem utilizando diferentes materiais, também incluindo aspectos funcionais, estéticos e simbólicos, para o desenvolvimento e construção dos mais variados tipos de indumentárias.

### **5.1. Moda e Design de Moda**

Antes uma tentativa de cópia fiel, mais tarde, traduções munidas de criatividade e ousadia, a Moda aparece acompanhada de projetos conforme os diferentes *status* que compunham as diferentes sociedades. Modelagens, estampas, materiais, vistos em diversas regiões do mundo, começavam a despertar o interesse de modistas, que divulgavam novos modelos de vestuário vistos principalmente na Europa (Figura 62).

**Figura 62: Folhetins de Moda: a) anúncio de magazine carioca (1922); b) revista de moda (1919).**



Fonte: (CARDOSO, 2004)

A Moda pode ser vista como um fenômeno de repetição, no qual, no início de sua designação, como é conhecida atualmente, as camadas mais baixas da sociedade, na busca de uma equivalência com camadas superiores, viam nos membros destas últimas uma fonte de inspiração, para produzir artigos de vestuário e acessórios semelhantes aos destes.

O vestuário, que acompanha o ser humano desde o seu nascimento até sua morte, é fonte certa de identidade individual, atuando também como fortalecedor social, já que pelo seu modo de vestir o ser se identifica com outros membros sociais, denunciando seus gostos e comportamento. Assim, importa citar que: “O vestuário, sendo uma das formas mais visíveis de consumo, desempenha um papel da maior importância na construção social da identidade” (CRANE, 2006, p. 21). A mesma autora revela que a Moda é uma forma de cultura, que inclui normas rigorosas de aparência vistas como apropriadas em determinados períodos.

A Moda é uma das mais evidentes marcas de *status* social e de gênero, sendo útil, para manter ou subverter fronteiras simbólicas. O vestuário é uma indicação de como as pessoas, em épocas diferentes, percebem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de *status*. Nos séculos anteriores, as roupas eram o principal meio de identificação do indivíduo no espaço público (CRANE, 2006).

Treptow (2007) chama a atenção para a efemeridade da Moda ao dizer que esta possui um carácter temporário que descreve a aceitação e disseminação de um padrão



ou estilo. Ao alcançar o nível de produto de massa, ocorre uma consequente obsolescência como diferenciador social.

Torna-se relevante comentar que, a Moda, apesar de sua divisão generalizada em masculino e feminino, possui um universo existencial mais complexo do que tal divisão simplificada somente em duas vertentes.

Ainda convergindo para o valor social, Gomes Filho (2006) descreve o **Design de Moda** como:

Especialidade ou área de atuação que envolve a criação, o desenvolvimento e a confecção de produtos da moda e atinge diversos segmentos de utilização, relacionados com o uso de objetos diretamente sobre o corpo (GOMES FILHO, 2006, p. 29).

Dos estudos citados e relacionados à Moda, fica claro que até os dias atuais, esta se configura como um fenômeno social. Acrescenta-se que a Moda, assim como o Design, continua a passar por transformações, do mesmo modo que o seu principal componente de existência: a sociedade.

Assim como a Moda surge da necessidade humana do vestir e diferenciar-se socialmente, a ornamentação surge da necessidade de decoração e valorização do próprio ser humano, mais tarde convergindo para processos de estamparia.

## **5.2. O Design Gráfico na Moda: estamparia**

Segundo Pezzolo (2007) a estamparia surgiu da necessidade humana em decorar e colorir o entorno – um processo cujo início se deu pela pintura do próprio corpo humano, passando para o couro e posteriormente para os tecidos (Figura 63).

Figura 63: Tafetá pintado. China. Séculos XVIII-XIX.



Fonte: (PEZZOLO, 2007)

No século XII, da pintura, fabricantes de tecidos passaram a utilizar outras técnicas para decoração como a cera quente (pintura com reserva), possibilitando desenhos mais delineados e preservando regiões que a tintura não deveria cobrir.

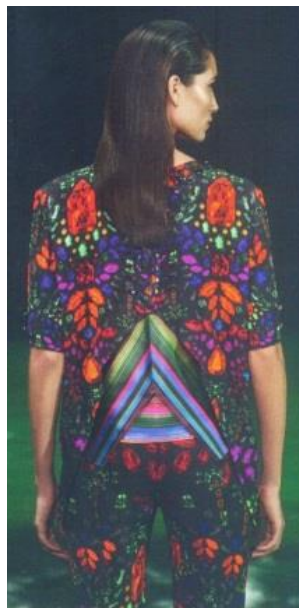
No século XIII, europeus utilizavam carimbos de metal para imitar a pintura com reservas (também denominada *Batik*). No final deste século uma novidade interferia nos processos de estampagem, a invenção do cilindro para estampar, inaugurando uma nova era na área têxtil (PEZZOLO, 2007).

No século XV, a Itália já se praticava a estampagem em tecidos, por meio de madeira gravada, o que mais tarde se espalhou por outros países como a França e a Inglaterra. De modo geral, os tecidos estampados eram privilégio de classes mais abastadas e suas estampas deveriam se adaptar ao mercado europeu. Gravuras europeias serviam como modelo para tinturas indianas; figuras clássicas se misturavam a flores estilizadas; uma botânica decorativa priorizava a elegância das formas e a beleza das cores (PEZZOLO, 2007).

Na indústria de estamparia atual, os desenhos são produzidos, em geral, com a utilização da computação gráfica, tanto em programas vetoriais como bitmap.

Os projetos de estamparia podem comumente ser aplicados aos tecidos de forma *corrida* – ao longo de toda a peça (Figura 64) ou *localizada* – concentrada em determinada região –; podendo também receber as aplicações em conjunto; tudo depende do projeto.

**Figura 64: Estampa corrida – grife Osklen.**



Fonte: (REVISTA VOGUE BRASIL, 2013)

### **5.3. O étnico e as diferenças culturais na Moda**

Para compreender questões relacionadas ao étnico na Moda, faz-se pertinente conceituar o termo *étnico*.

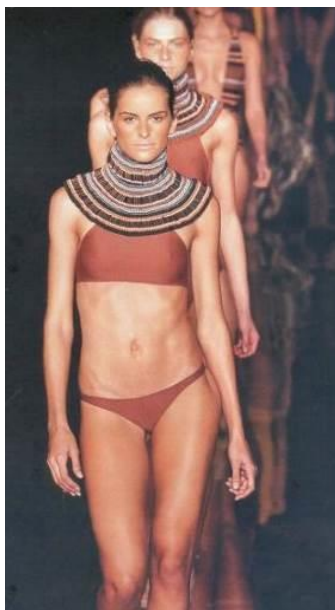
Um grupo étnico é definido como uma unidade portadora de cultura. Um grupo étnico designa uma população que: se perpetua principalmente por meios biológicos; compartilha valores culturais fundamentais; compõem um campo de comunicação e interação, se constitui como um grupo de membros que se identifica e é identificado por outros como pertencente a uma categoria distinguível de outras de mesma ordem (BARTH, 1969 *apud* SILVA,2008).

O episódio das Grandes Navegações foi o fator principal que despertou o interesse pelo “outro” e sua cultura material em um empreendimento que se apoiava em avanços tecnológicos, como conquistas náuticas, para ir além do mundo conhecido. Esse interesse, no que era considerado fora do comum, se fortaleceu com a Revolução Industrial, tendo mais uma vez, avanços no ramo de transportes e comunicações como importantes fatores de descobertas. Contudo, foram nos séculos XIX e XX que este olhar para o outro atingiu seu apogeu.

Um dos fatores especiais de observação dos criadores de moda e estilo, é o fator cor, como pode ser visto no seguinte comentário sobre moda praia (Figura 65): “As modelagens cresceram, as misturas estão liberadas e os maios agora dão destaque

para uma praia étnica, onde predominam os tons neutros e terrosos” (REVISTA ESPECIAL CARAS FASHION, 2011, p. 291).

**Figura 65: Desfile de coleção Moda Praia.**



Fonte: (REVISTA ESPECIAL CARAS FASHION: primavera-verão, 2010/2011)

Além do fator cor, as formas ocupam espaço especial no imaginário dos criadores de moda, como pode ser percebido em outra produção de moda na qual se tem como comentário (Figura 66):

“Um mix de influências culturais, essa é a proposta deste verão. Ele visita a etnia africana e passa pelas etnias sul e norte-americanas, e extrai delas a beleza das formas e cores que estampam nossas malhas, e de forma inovadora o nosso jeans” (REVISTA DAMYLLER – PRIMAVERA-VERÃO, 2014, p. 13).

**Figura 66: Estampas étnicas.**



Fonte: (REVISTA DAMYLLER: primavera-verão, 2014)

Em outro momento comenta-se sobre diferentes culturas:

“Os azulejos portugueses, com suas cores sóbrias sobre o branco, são um símbolo da cultura europeia. Eles aparecem impondo ordem às formas e encanto digno da magia de um caleidoscópio, dentro da tendência do geometrismo” (REVISTA DAMYLLER – PRIMAVERA-VERÃO, 2014, p. 9) (Figura 67).

**Figura 67: Moda e Tendência. Azulejo Português.**



Fonte: (REVISTA DAMYLLER: primavera-verão, 2014)

## 6. Artesanato

Segundo Borges (2011), a Unesco adota o seguinte conceito para *artesanato*:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição de quantidade e com uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, do caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO, 1997 *apud* BORGES, 2011, p. 21).

Os autores descrevem a ideia de o artesanato estar atrelado ao tradicional e acrescentam que, diante de intervenção externa, este se descaracteriza como atividade artesanal. Vão mais além, ao falar de autores que defendem a ideia de que uma imutabilidade tradicional pode conduzi-lo ao desaparecimento, uma vez que sua caracterização também como atividade econômica, o sujeita a intervenções nas melhorias dos processos de produção.

Ferreira e Souza (2008) defendem que a intervenção do Design no Artesanato - sem descaracterizá-lo - pode gerar melhorias de processos e estética, de modo a adequar o produto artesanal às necessidades do mercado consumidor (FERREIRA; SOUZA, 2008).

Os conceitos sobre artesanato podem mudar com o tempo e até conforme transformações sociais. Porém, é importante considerar que não se deve ligar a ideia de artesanato à rusticidade e falta de sofisticação.

Ainda quanto ao artesanato, é relevante considerar o que diz Canclini (1983):

“[...] os produtos considerados artesanais modificam-se ao se relacionarem com o mercado capitalista, o turismo, ‘a indústria cultural’ e com as ‘formas modernas’ de arte, comunicação e lazer” (CANCLINI, 1983 *apud* FERREIRA; SOUZA, 2008, p. 5).

De acordo com a Comissão Consultiva do Artesanato, inserida no Programa Nacional de Desenvolvimento (PNDA), foram estabelecidos critérios (Tabela 1) para que uma atividade se enquadre como artesanato (Tabela 1).

**Tabela 1: Critérios para uma atividade ser considerada Artesanato**

<b>Matéria-Prima</b>	Pode ser natural, semielaboradas, ou constituída de sobras de produtos.
<b>Processo de Produção</b>	Deve ser predominantemente manual, podem ser utilizadas ferramentas ou máquinas que não dispensem a criatividade e/ou habilidade pessoal na elaboração ou execução do serviço; A produção artesanal pode ser padronizada conservando a individualidade das peças; O artesão deve participar, diretamente de todas ou quase todas as etapas da elaboração do produto; Toda atividade artesanal deve resultar em produto.
<b>Condições de Trabalho</b>	Quanto à atividade artesanal, deve desenvolver-se em ambiente doméstico, pequenas oficinas, postos de trabalho ou centros associativos de produção.

Fonte: Adaptado de Ferreira e Souza (2008).

O Artesanato, assim como o Design, possui funções e, segundo Ferreira e Souza (2008), dentre estas se destacam: a *cultural*, a *social* e a *econômica*.

- ***cultural***: quando são utilizadas técnicas tradicionais de uma região e estas são transmitidas de geração em geração, entre os membros da comunidade. “O artesanato insere, na produção, temáticas populares e iconográficas, tornando-se, assim, importante patrimônio cultural do país” (FERREIRA; SOUZA, 2008, p. 7);
- ***social***: alcança um contingente expressivo de pessoas;
- ***econômica***: se trata de uma atividade complementar e, muitas vezes, atua como principal economia urbana e rural – esta última de modo mais intenso.

Antes de argumentar sobre *Artesanato* e *Design* torna-se relevante fazer uma conceituação sobre os dois para posterior paralelo. É importante considerar as diferenças que existem quanto à conceituação da palavra *artesanato*, o qual pode variar dependendo do país e região.

O artesanato, dependendo do país, se constitui uma atividade cujo significado ainda se encontra ligado à pobreza, às precárias condições de vida e ausência de esmero. Isso é elucidado por Borges (2011), ao tratar de alguns significados atribuídos à palavra. A autora revela que em alguns países o artesanato, é aquela atividade

realizada por artesãos, ligada ao rústico, feito de forma rudimentar, desprovido de métodos. Em outros locais o artesanato se posiciona no contrário, assumindo o papel de atividade munida de habilidade extrema, e até engloba especialização profissional envolvendo mais que um indivíduo no processo de execução dos objetos. “Um conceito que não aparece nos dicionários brasileiros e está presente em alguns estrangeiros é o do artesanato como uma área de atividade que requer qualificação profissional e treinamento específico” (BORGES, 2011, p. 22).

No início das atividades de produção, um único objeto era feito por um só indivíduo, do início ao fim. Com as evoluções humanas e inovações nos processos produtivos, um único objeto e/ou produto pode ser feito por vários indivíduos, mesmo aqueles que envolvam o uso de ferramentas mecânicas, além do trabalho das mãos. Constitui-se um processo de execução similar à uma linha de produção, de onde resultará mais que um objeto, se não totalmente iguais, parecidos.

Em países como a Austrália, o *Dictionary of business and management* define *craft* como uma ocupação manual que requer treinamento extenso, geralmente incluindo estágio de aprendiz e alto nível de habilidade; uma atividade que se aproxima da arte deixando espaço para a expressão individual atrelada aos produtos, que são feitos em quantidades limitadas e podem alcançar altos preços (BORGES, 2011).

Segundo Borges (2011), a realidade artesanal brasileira está próxima daquelas encontradas em outros países da América Latina, talvez até se aproxime da ideia de artesanato encontrada em países africanos e indianos.

Esse entendimento de artesanato, em regiões como o Brasil e a África, talvez esteja ligado à condição de países munidos de grandes regiões marcadas pela pobreza e que passam a ideia de falta de opção de vida quanto à atividade econômica, além de se constituírem como países seguidores de moldes internacionais no campo das Artes e Design, por ainda não enxergarem, em sua cultura autóctone, o valor merecido.

### **6.1. Design e Artesanato: intersecções**

O Design e o Artesanato (Tabela 2) possuem vários pontos em comum, como pode ser observado a seguir:



**Tabela 2: Intersecções entre Design e Artesanato**

<b>Qualificação profissional e treinamento específico.</b>
<b>Reprodução em série.</b>
<b>Existência de um projeto.</b>
<b>Produtos que atendem à determinadas funções de uso.</b>
<b>Exigem critérios de qualidade na produção e acabamento.</b>
<b>Possuem linhas de produtos.</b>
<b>Requerem medidas padronizadas.</b>
<b>Exigem adequação entre produção, mão de obra e matéria-prima disponível.</b>

Fonte: Elaborada pela autora conforme pesquisa realizada.

Entre as diferenças atribuídas ao Design e ao Artesanato, o grau de escolaridade exigido entre os profissionais se constitui grande empecilho para reconhecimento, tendo como divisor, de um lado, os designers considerados letrados, e de outro lado, os artesãos considerados não letrados.

Outro obstáculo ao reconhecimento, no caso do Brasil, é o fator industrialização, que por se constituir um fator tardio, trouxe com ele a pressa pela adesão ao industrialismo, reprimindo o artesanato e deixando um rastro de baixa autoestima e gerações munidas de dúvidas quanto à continuidade desta herança cultural.

As faculdades davam continuidade ao ensino de Design, baseado na busca do projeto para a produção racionalizada em série, enquanto a produção artesanal passava por uma acentuada perda de significado cultural. As ricas tradições de produção artesanal, em que as comunidades produziam para seu próprio consumo começaram a perder com a concorrência frente a produtos industriais chineses, e os artesãos passaram a repetir as formas industriais e/ou a adotar estereótipos em sua produção (BORGES, 2011).

As novas gerações que surgiam viam o artesanato como um atraso profissional e começavam a sair em busca de uma qualificação voltada ao nível superior ou abandonavam a referida atividade para trabalhar em casas de famílias mais abastadas devido à perda de terrenos do artesanato, entre estes a tecelagem.

O ensino universitário, principalmente no Brasil, destacando a implantação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), iniciou a estruturação de categorias

distanciadas do artesanato comum.

O programa de ensino da ESDI foi totalmente calcado no programa da Escola Superior de Design de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*) - escola fundada em 1953 na cidade de Ulm, na Alemanha, no embalo de pós-guerra, como uma reação à disseminação, nos países aliados, dos produtos sintonizados com o *american way of life*<sup>2</sup>. Se colocando na contramão de uma visão então imperante no design norte-americano, baseada no *styling* para vender mais, propunha-se um design despido de apelos consumistas, desenvolvido a partir de metodologia ali criada, baseada em uma análise objetiva e racionalista, e cuja expressão máxima focalizava os produtos desenvolvidos pelo designer alemão Dieter Rams para a empresa Braum. A ESDI atraía muitos estudantes estrangeiros, e consta que durante certo período mais da metade de seus alunos eram da América Latina. A Ulm trouxe consigo não só o programa para a ESDI, mas também professores (BORGES, 2011).

Segundo Borges (2011), a Escola de Ulm era a favor das ideias da “boa forma” ou do “bom design” e da linguagem internacional. Professando que a “forma segue a função” considerava-se desnecessário atentar para as construções da cultura local, pois uma vez alcançada a forma “ideal ou adequada” esta poderia ser reproduzida automaticamente e independente do tempo e do lugar. Esta boa forma internacional era considerada estética ideal para a produção racionalizada em série, focalizada nas grandes indústrias, que supostamente iriam demandar os emergentes designers brasileiros.

Estrangeiros e comerciantes de variados tipos colocavam o fator lucro em primeiro lugar, subtraindo de suas atenções heranças culturais das comunidades que tinham no artesanato uma importante atividade, não só ligada à economia mas principalmente à vida. Segundo Borges (2011), a geração de objetos com clara identidade dos lugares onde são produzidos passa pela manutenção e desenvolvimento das técnicas e materiais locais e por sua linguagem - uma demanda que surge principalmente nos locais onde a produção artesanal é mais recente ou onde o artesanato se encontra descaracterizado.

Com o caminhar da história industrial do Brasil e das realidades socioculturais

---

<sup>2</sup> Este conceito descreve a cultura de consumo de massa americana da época (década de 50), uma cultura que se orientava pelos valores da classe média branca e sob cujas bases se formou um consenso que englobava todas as classes sociais (SCHNEIDER, Beat. Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Editora Blucher, 2010).

e econômicas latentes no país, percebia-se que o conteúdo apresentado pela ESDI entrava em conflitos com necessidades populares, considerando que o parque industrial implantado se deparava com atividades econômicas e sociais vernaculares.

Um dos aspectos observados no parque comercial é a falta de padronização dos produtos confeccionados pelos artesãos, que talvez pela falta de atenção que lhes é dada, o produto final apresenta, em muitos casos, variações estéticas e de estruturação física. Aqui a interferência de designers e outros profissionais torna-se de grande valia. Assim declara Borges: “Vários problemas de mau acabamento não podem ser atribuídos a um eventual desleixo do artesão, e sim à ausência de informações e à perda de referências que faziam parte do repertório local, mas foram esquecidas ao longo dos anos” (BORGES, 2011, p. 61).

## **6.2. Design e Artesanato: têxteis**

Tecer significa entrecruzar fios em diferentes sentidos, destacando-se o sentido *vertical* e *horizontal*, respectivamente, *urdume* e *trama*. O fio pode ser originário de diferentes procedências, a saber: naturais, animais, minerais, produzidos quimicamente em laboratórios (CHATAIGNIER, 2006). Para uma melhor compreensão a mesma autora esclarece: “A urdidura pertence a um grupo de fios longitudinais e a trama liga-se a outro grupo de fios chamados também de enchimento e que são transversais colocados na largura do tecido” (id., 2006, p. 21).

O mais antigo indício de material têxtil data de 24 mil anos. Os têxteis tiveram suas origens a partir da manipulação de fibras, desse modo, evoluiu a arte da cestaria e, mais tarde, surgiram os primeiros tecidos. Modos primitivos de entrelaçamento evoluíram para outras técnicas, compondo diferentes padronagens e texturas. Percebeu-se que o processo de entrelaçamento de fios triviais, como o algodão, também podia ser usado em outros tipos de materiais (PEZZOLO, 2007).

Vestígios de tecidos e diferentes materiais têxteis - algodão, seda, lã, linho - foram encontrados em diversas partes do mundo como: Egito, Escandinávia, Índia, Suíça, Turquia.

Por volta de 1400, tecidos considerados maravilhosos eram produzidos em teares manuais nos países mediterrâneos. A estrutura básica encontrada naquela época era como as utilizadas pelos artesãos de hoje e os processos fundamentais da

tecelagem ainda são os mesmos, embora métodos e equipamentos tenham passado por alterações (PEZZOLO, 2007).

Os tecidos se originaram da necessidade de conceder proteção ao corpo humano e, mesmo com sua história fundamentada em funções práticas, assumiram como propriedades de destaque, a função estética e a simbólica.

Se, de início, os tecidos tinham funções limitadas à proteção contra intempéries climáticas, eles adquiriram dimensão social, indicando *status*, riqueza, momentos de socialização do indivíduo, identidade étnica e de gênero nas diversas sociedades. Os tecidos tornaram-se também elementos ricos para estudos culturais, circulando pelas diferentes culturas e servindo como veículo de transmissão de ideias e mensagens sociais (SILVA, 2008).

O desenvolvimento de tecidos avançou no tempo, de modo a criar uma fronteira entre artesanato e design têxtil, porém principal linha divisória parece estabelecer-se em ordem cultural.

Um **tecido** produzido por um *artesão* (um só indivíduo responsável pela criação, desenvolvimento, execução, acabamento), com métodos principalmente manuais, com a utilização de insumos locais, sem intervenção externa, sem o uso de um profissional considerado qualificado ou especializado, sem padronização excelente, é considerado *produto artesanal*.

Um **tecido** desenvolvido por um *designer* (criação), com divisão de tarefas durante o processo de produção, com métodos principalmente industriais, com a utilização de insumos diferenciados, com ou sem intervenção externa, com o uso de profissionais qualificados e especializados, com normas de padronização, é considerado *produto de design*.

Ainda nos dias atuais esta fronteira cultural permanece, classificando um produto como design ou artesanato conforme o grau de escolaridade de seus produtores, materiais utilizados, condições de trabalho e outros pontos já visto no item 6.

## **7. Pano, Não tecido e Tecido Tradicional**

O tecido além de sua função principal, proteger o corpo, está impregnado, como já descrito, de características estéticas e simbólicas, como é o caso do tecido

conhecido como urucubaca. Segundo Chataignier (2006), este último é um produto de algodão, de padronagem xadrez em preto e branco, utilizado no Brasil no século XIX e início do XX; sua nomenclatura preconceituosa deriva do fato de ter sido um tecido usado por marginalizados sociais, inclusive os escravos e que, de acordo com crenças populares eram pessoas azaradas, portadoras de urucubaca. Ainda posicionada como sociedade primitiva torna-se oportuno considerar o termo “primitivismo” utilizado nesta pesquisa:

[...] o termo primitivismo relaciona-se com culturas e sociedades consideradas mais próximas da natureza, e tem o seu alcance ampliado referindo às antigas culturas egípcias, persa, indiana, islâmica, javanesa, peruana, arte tribal africana e da Oceania (SOUZA, 2008, p. 39).

O *pano* pode ser entendido como um tecido ou não tecido que, após ter passado por todos os processos de construção que lhes são próprios, passam a incorporar significados simbólico-culturais. Um exemplo é o Pano-da-costa, utilizado pelas baianas. Segundo Pezzolo(2007), este pano é um acessório importante no traje das baianas, símbolo de estirpe social e religiosa (paramento de candomblé), além de ser emblema feminino. Acredita-se que sua denominação venha de suas origens, ou seja, da Costa da Mina ou Costa do Ouro. É tecido em tear manual e peça usada sobre os ombros, indo da frente para as costas.

Tradicionalmente o Pano-da-costa faz parte do vestuário das africanas, as quais o usam enrolado no corpo, sendo costume em várias regiões da África como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal (SANTOS, 2009).

No universo dos materiais têxteis há os denominados *não tecidos*, que são aqueles que não se originam a partir de teares. Os não tecidos, em sua maioria, são derivados de agrupamento de fibras por técnicas de prensagem.

[...] O nome *não tecido* tem como origem no fato dos mesmos serem feitos por processos sem a utilização do tear, ou seja, não texturizado mediante a aglomeração de camadas que produzem uma superfície contínua por meios de procedimentos mecânicos, químicos ou físicos (CHATAIGNIER, 2006, p. 23).

Segundo Chataignier (2006), os não tecidos são obtidos diretamente de camadas de fibras, presas umas às outras por meios físicos e/ou químicos, resultando

em uma folha contínua. É o caso do *feltro* - o mais antigo com esta característica e obtido a partir do entrelaçamento de fibras - e do *perfix* resultante do processo de *fusão de fibras*. Neste último processo também se enquadram lenços de uso único para higiene, toalhas para limpeza, capazes de suportar várias lavagens.

No que se refere ao *entrelaçamento de fibras de não tecidos*, Pezzolo (2007) esclarece que este processo é feito por agentes mecânicos, por exemplo, a agulhagem – técnica que consiste em emaranhar fibras têxteis entre si por meio de agulhas ou farpas e a feltragem se completa pela adição de produtos químicos. Como exemplo, além do feltro, podem citar-se cobertores e semelhantes.

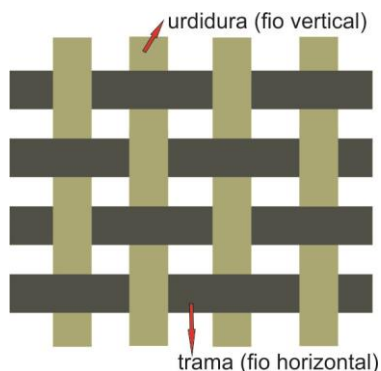
Segundo Pezzolo (2007) o feltro pode ser classificado como um dos mais antigos materiais utilizados pelo homem como proteção e difere dos outros materiais pelo fato de possuir fibras que não são tecidas, fiadas, trançadas, nem tricotadas. Ele tem ampla gama de utilização indo da moda à decoração de ambientes, de objetos do cotidiano ao artesanato. Escavações arqueológicas e textos antigos confirmam o uso do feltro como precursor do tecido.

O *tecido tradicional* resulta da tecelagem, a qual, segundo Chataignier (2006), se originou da cestaria, obedecendo aos mesmos princípios de sobe-e-desce dos gravetos, agora substituídos por fibras vegetais. A autora esclarece que as técnicas de tecelagem evoluíram com maior vigor durante os séculos XVIII e XIX, devido a novos sistemas substitutos de trabalhos manuais, entretanto, sem a extinção destes últimos. A importância dada à tecelagem não estacionou em nos citados séculos.

Em pleno Século XXI, alguns aspectos da tecelagem apresentam-se muitas vezes como verdadeiras obras de arte, constituindo-se num dos atributos mais sedutores da moda e que revelam técnicas antigas e modernas que fazem parte integrante de sua História (CHATAIGNIER, 2006, p. 21).

A tecelagem, lembrando, consiste em entrecruzar fios em diferentes sentidos - *urdume* (vertical) e *trama* (horizontal), como observado na Figura 68. A urdidura se refere a fios longitudinais, enquanto a trama se refere a fios transversais, também chamados de enchimento, dispostos na largura do tecido (CHATAIGNIER, 2006).

**Figura 68: Urdidura e Trama.**



Fonte: Elaborado pela autora baseada em pesquisa realizada.

### 7.1. Panos e Tecidos Africanos

Regiões da África revelam que os artefatos se relacionam, até na estrutura de sua produção, com o modo de vida do africano. Segundo Unesco III (2010) “[...] todos os estudos antropológicos mostram que existe uma relação entre os métodos de tecelagem da rede, seu tamanho e o tamanho das malhas, seu modo de conservação e de uso, de um lado, e as estruturas socioeconômicas, de outro lado” (UNESCO III, 2010, p. 895).

O desenvolvimento da tecelagem se deu, principalmente, devido ao algodão, já cultivado e tecido na África tropical, desde meados dos séculos IX e X – uma atividade que exigia a utilização de ferramentas como as *fusaiolas*<sup>3</sup> (Figura 69) para a fiação e os *teares*.

**Figura 69: Fusaiolas descobertas em Tegdaoust (cujas ruínas se encontram ao sul da Mauritânia).**



Fonte: J. Devisse, Tegdaoust III, foto n. 116, p. 508 (*apud* UNESCO III, 2010, p. 908).

<sup>3</sup> Denomina-se *fusaiola*, um tipo de ferramenta utilizada em processos de fiação. Elas eram abundantes principalmente no período entre os séculos XIII e XIV (HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA III: África do século VII ao XI. Editado por Mohamed El Fasi. Brasília: Unesco, 2010).

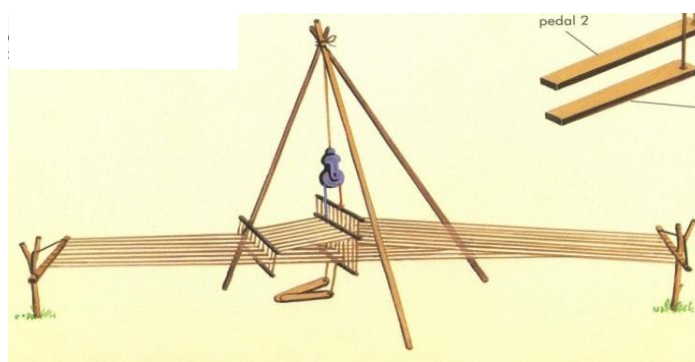
Os teares apresentavam variações regionais, sendo, por exemplo, os de Moçambique diferentes dos encontrados na África do Oeste.

## 8. Teares

Segundo Brahic (1998), a tecelagem continua ser uma atividade aliada do homem, assim alguns povos continuam a utilizar o tear sem alterações desde a antiguidade, de modo que o tear tradicional continua a ser uma necessidade.

O tear africano (Figura 70) é assim chamado porque, nos dias atuais, é utilizado quase que somente na África Negra<sup>4</sup>. Ele se constitui uma ferramenta muito simples, provido de algumas partes como os *liços* e os *quadros* (BRAHIC, 1998).

**Figura 70:** Tear africano montado com liços e quadros.



Fonte: (BRAHIC, 1998)

Chama-se *liço* o tipo de agulha com um orifício central para passagem do fio da urdidura. É peça componente de tear, cujo tipo mais comum, nos dias atuais, é o de metal, apesar de também serem encontrados os de fio. Tanto o de metal quanto o de fio deve conter, na parte central, um olhal por onde passa o fio da urdidura. Dá-se preferência aos teares com maior quantidade de liços, pois se o objetivo é produzir um tecido largo e fino, são necessários pelo menos 150 liços por quadro.

Denominam-se *quadros* (Figura 71a), as molduras de madeira que sustentam os liços. Cada moldura é composta por duas travessas metálicas, por vezes

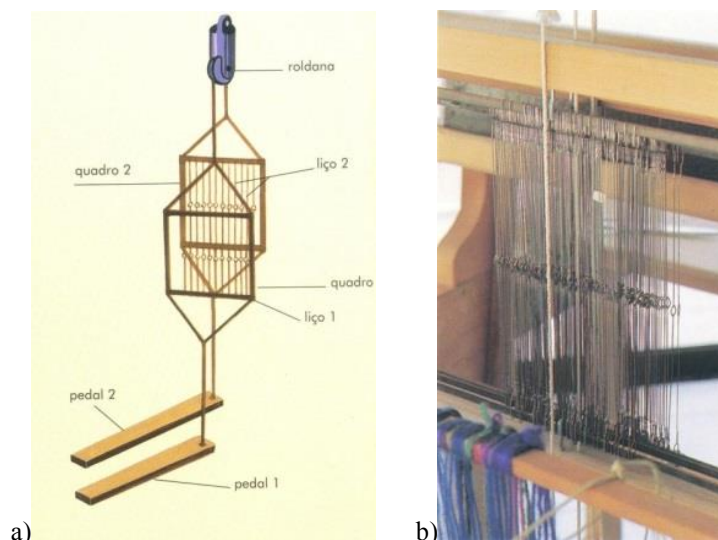
---

<sup>4</sup> O território africano apresentava uma divisão entre África “branca” e África “negra”, esta última considerada um reservatório de escravos (HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA III: África do século VII ao XI Editado por Mohamed El Fasi. Brasília: Unesco, 2010).



denominadas liçaróis, onde se encontram os liços (Figura 71b). Um liço de fio possui um quadro composto por duas lâminas de madeira e não possui liçaróis.

**Figura 71: a) Liços e quadros; b) liços de metal.**



Fonte: (BRAHIC, 1998)

Os liços também apresentam diferenças entre si, interferindo na produção do tecido, que segundo Brahic (1998) se distinguem um dos outros como: **baixo liço** e **alto liço**.

De modo geral, um tear de baixo liço possui urdiduras na horizontal e, mesmo nestes teares, os baixos liços podem variar como, por exemplo, o tear de *baixo liço com dois quadros* e o tear de *baixo liço com quatro quadros*.

O tear de *baixo liço com dois quadros* é o mais simples dos teares artesanais, possibilitando um trabalho de tecelagem com largura superior a 30 centímetros. Possui dois quadros e dois pedais, porém apresenta uma limitação de pontos, visto como um problema, pois oferece como alternativa somente o ponto tela, por vezes denominado *seguido*. Um tear de dois quadros só permite compor uma forma: o primeiro fio em um liço do primeiro quadro e o segundo fio em um liço do segundo quadro. Assim a urdidura pode ser separada em duas camadas de fios sempre iguais, sempre formando o denominado ponto *seguido*.

No tear de *baixo liço com quatro quadros* (Figura 72) as combinações são quase ilimitadas, possibilitando tecer-se facilmente uma grande quantidade de tecidos. Há vários tipos de teares de quatro quadros, inclusive com modelos desdobráveis.

**Figura 72: Tear de baixo liço com 4 quadros. Modelo desdobrável.**



Fonte: (BRAHIC, 1998)

O tear de **alto liço** possui urdidura na vertical. São destinados principalmente à tecelagem de tapetes (Figura 73).

**Figura 73: Tear de alto liço.**



Fonte: (BRAHIC, 1998)

## **8.1. Tear Africano**

Na tecelagem africana o tear se destaca como ferramenta principal e a evidência mais antiga do uso do tear surge no Antigo Egito. O tear é considerado uma das mais notáveis criações africanas e interfere nos aspectos do tecido, de modo a destacar suas características culturais, artísticas, econômicas e sociais (CUNHA JÚNIOR; MENEZES, 2004).

Na África o tipo de tear utilizado é fator primordial para o tipo de tecido que se deseja produzir (Figura 74).

**Figura 74: Tecelão do Borno fabricando faixas de algodão.**



Fonte: A. von Duisburg, *Im Lande des Chegbu von Borno*, Berlin, D. Reimer Verlag, 1942 (*apud* UNESCO V, 2010, p. 594).

Além de função prática, define o uso e o destino do pano produzido, a forma de aprendizado e gênero de quem tece. A região de fala ioruba é onde duas formas de tecnologia têxtil se sobrepõem: o tear vertical de uma agulha e o tear de tiras estreitas de duas agulhas (CUNHA JUNIOR; MENEZES, 2004, p. 4).

Na África, há o *tear vertical*, preso às paredes e sem pedais com um único liço. Ele é utilizado por mulheres, as quais devem aprender sua utilização antes de se casarem - um processo de aprendizagem passado de mãe para filha. Deste tipo de tear resulta uma peça larga, de comprimento limitado. O tecido produzido por este tipo de tear se destina, geralmente, para uso doméstico e para a produção de panos que envolvem os corpos das mulheres.

O *tear horizontal*, antigamente utilizado somente por homens, possui dois liços e se apoia no chão. É desmontável - montado sobre estrutura simples - e portátil. Ao se locomoverem de um lugar à outro, os tecelões podem carregá-lo. Sua locomoção não prejudica a tarefa já realizada. Este tipo de tear produz faixas muito longas e estreitas, que devem ser unidas umas às outras para seu uso e sua destinação é comercial (CUNHA JUNIOR; MENEZES, 2004).

O tear estreito de duas lâminas, ainda usado nos dias atuais, permite tecer longas faixas com aproximadamente 30 centímetros de largura - talvez sua introdução date antes do ano 1000, a partir do Vale do Nilo.

Durante os séculos seguintes, a tecelagem e a venda dos tecidos alcançariam uma notável importância econômica. Tanto a tecelagem como a venda geravam produções secundárias como a cultura do índigo - cultura que fornecia novos elementos de vestimenta e, também, logo criaria signos de distinção social, bem como valores de troca e de entesouramento (UNESCO III, 2010).

Tecelões também se utilizam de teares rústicos para elaborar seus trabalhos, teares estes que não deixam de apresentar peças carregadas de estética, até mesmo compondo um ferramenta de trabalho desagregada visualmente. Como consta em Cunha Junior e Menezes (2004), ao descreverem teares cujos *castelos* (peças controladoras do fluxo de fios e que permitem regular a tensão dos mesmos - Figura 75) se constituem peças esculpidas com imagens detalhadas, entrando em conflito visual com o todo.

**Figura 75: Castelos de tear.**



Fonte: Meyer (2001 *apud* CUNHA JUNIOR; MENEZES, 2004)

O imprevisto não fica de lado no ramo da tecelagem, como ocorre com pequenos aprendizes que, segundo Cunha Junior e Menezes (2004), ainda crianças, ao aprenderem à técnica em pequenos teares construídos por elas próprias, se servem dos dedos dos pés como suporte.

O tear africano possui notável importância simbólica e cultural. UNESCO I (2010) revela que o tecelão de casta - *maabo* (grifo do autor) entre os *Peul*<sup>5</sup> detém os

---

<sup>5</sup> Os Peul se constituem um grupo cultural e não biológico, por exemplo, os Peul do sul de Camarões têm nos Haya da Tanzânia, seus parentes biológicos mais próximos (J. HIEMAUX *apud* UNESCO I, 2010).

segredos das 33 peças que compõem a base fundamental do tear e cada uma delas possui um significado, por exemplo, a **armação**, composta por oito peças principais: quatro verticais e quatro transversais. As quatro verticais simbolizam os quatro elementos-mãe (terra, água, ar e fogo) e os quatro pontos cardeais, enquanto as quatro peças transversais simbolizam os quatro pontos colaterais. O tecelão situado no meio representa o homem primordial, denominado *Maa* (grifo do autor), no centro das oito direções do espaço. O homem se adiciona como o nono elemento, simbolizando os nove estados fundamentais da existência, as nove classes de seres, as nove aberturas do corpo (portas das forças da vida), as nove categorias do homem entre os Peul. “Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam” (UNESCO I, 2010, p. 186). O mesmo esclarece que o vai e vem dos pés nos pedais faz alusão ao ritmo original da Palavra criadora ligado ao dualismo de todas as coisas e as leis dos ciclos. É como se os pés falassem:

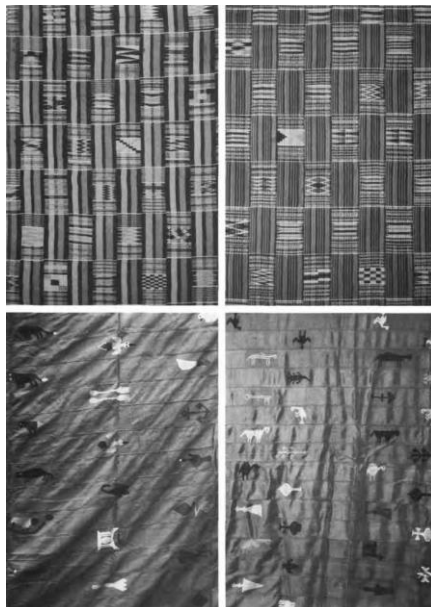
“Fonyonko! Fonyonko! Dualismo! Dualismo!  
Quando um sobe, o outro desce.  
A morte do rei e a coroação do príncipe,  
A morte do avô e o nascimento do neto,  
Brigas de divórcio misturadas ao barulho de uma festa de casamento...” (UNESCO I, 2010, p. 186).

A tira de tecido acumulada e enrolada em um bastão repousa sobre o ventre do tecelão, simboliza o passado, enquanto o rolo de fio a ser tecido simboliza o mistério do amanhã, do futuro (UNESCO I, 2010).

Ainda quanto à fabricação dos panos (Figura 76) fala-se de tecidos de seis faixas, confeccionadas na Costa do Marfim e exportadas para a Costa do Ouro (UNESCO V, 2010). “Segundo o mapa de 1629, Nsoko, o atual Begho, tornara-se um importante centro de tecelagem onde são fabricados da mesma maneira que os tapetes, estofos vestidos pelos Akan” (UNESCO V, 2010, p. 513). Nesta região os tecelões também se ocupavam com a produção de cobertores (chamados *kassa*, *Bomo* e *Nsaa* – grifo do autor) usados até os dias atuais. Torna-se relevante citar que a arte da tecelagem atingiu a perfeição entre os Akan e os Ewe durante o século XVIII, fato comprovado pelos tecidos *Kente* multicoloridos dos Akan, atualmente reputados assim como os estofos *Adanudo* dos Ewe. “Os estofos *Adinkra*, largos tecidos imprimidos de

motivos e símbolos Akan tradicionais, alcançaram renome na região de Brong e foram posteriormente copiados pelos Ashante” (UNESCO V, 2010, p. 513).

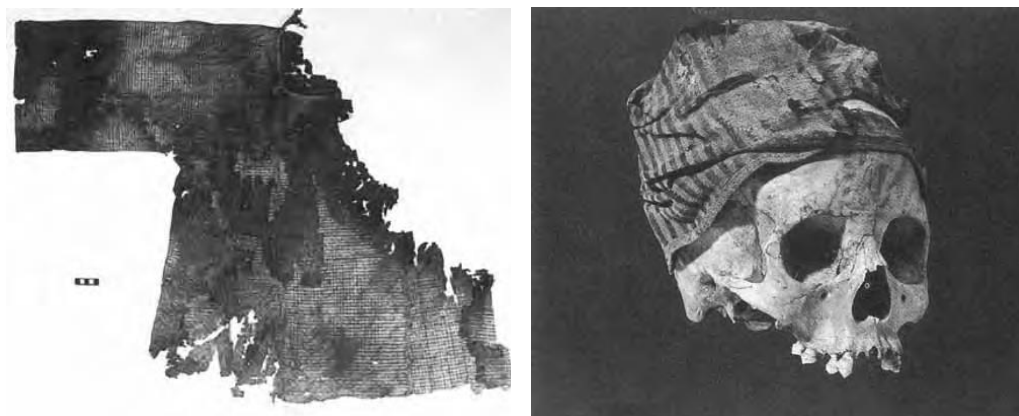
**Figura 76:** Tecelagem da África do Oeste. No alto, tecidos Kente, sedas Ashante; embaixo, tecidos Adanudo, sedas Ewe.



Fonte: V. Lamb, 1975 (*apud* UNESCO V, 2010, p. 514)

Na África Ocidental e Central, além do algodão (Figura 77), também se tecia a ráfia – originária da palmeira de ráfia, cuja fibra podia ser utilizada na tecelagem. Nestas regiões africanas, a fibra de ráfia é tecida em tear vertical e oblíquo, muito largo e com uma única lâmina principal. Estes tecidos, também produzidos em regiões do Congo, eram destinados às vestimentas além de servirem como moedas de troca.

**Figura 77:** Túnica trapezoidal e crânio (Mali), (séculos XI – XII da Era Cristã).



Fonte: G. Jansen, Institut voor Antropobiologie, Ryksuniversiteit Utrecht (*apud* UNESCO, III, 2010, p. 907)

Muitos povos fabricavam tecidos da ráfia, entre estes os Tio eram notáveis neste tipo de produ o; mais no norte do Baixo Zaire, próximo da borda da floresta também se cultivava a palmeira ráfia, utilizada para a produ o de tecidos em grandes quantidades. Em Angola, tecidos de ráfia (de Loango) se tornaram a moeda usual, apesar de, a partir de 1600, se depararem com a concorrência quanto aos tecidos de ráfia - bordados e aveludados - provenientes do Congo. No que se refere a estes últimos “Até o clero os usava para os trajes sacerdotais, em complemento àqueles que importavam da Itália e nos quais se inspiraram os artistas congos” (UNESCO V, 2010, p. 680).

Na África Central, do século XI ao XIV, os produtos de ráfia provenientes do Congo se tornaram produtos renomados (UNESCO V, 2010).

A produ o de tecidos de ráfia destacou-se, principalmente, na África Central<sup>6</sup>, onde se desenvolveram técnicas (antes do século XVI) para sua ornamenta o, em elevado grau, e onde peças de ráfia também serviam como moedas de troca. Em outras regiões africanas, além do algodão e da ráfia, também se destacaram tecelagens baseadas em fibras de cascas de árvores – como os produzidos na Tanzânia pelos Nyamwesi - e couro. Este último utilizado na produ o dominante de vestimentas na savana aberta (UNESCO III, 2010).

Entre os tecidos africanos o material mais utilizado é o algodão. Estes também são mencionados como objetos de troca em outras regiões da África:

[...] já desde os tempos de Gana, os Wangara (Soninke e Maninke - “Malinke”), especializados no comércio, animam a vida econômica: organizam caravanas, que partem para as florestas do Sul, onde trocam peixe defumado, tecidos de algodão e objetos de cobre por nozes-de-cola, ouro, azeite de dendê ( leo-de-palma), marfim e madeiras preciosas (UNESCO IV, 2010, p. 9).

Em outra passagem, UNESCO IV (2010), cita a produ o de tecidos de algodão pelos Dogon (curva do Níger). Entre estes a tecelagem também crescia, movimentando grande comércio de tecidos de algodão, exportados em rolos para

---

<sup>6</sup> A África Central compreende os seguintes países: Zaire, República Centro-Africana, República Popular do Congo, Gabão, Camarões e, em parte, Angola, Ruanda e Burundi (HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, I: Metodologia e pr -história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo; 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010).

províncias do Sul. Nas províncias ocidentais do Mali chegavam caravanas para trocar ouro por produtos como cobre, tecidos de algodão pretos e azuis, linho, tecidos da Índia, fibras vermelhas ou vestimentas ornamentadas de ouro e prata. Em outras regiões, como Kilwa e Sofala, comerciantes Swahili adquiriam tecidos de algodão, de lã e de seda, em troca de ouro.

Tecidos de algodão eram adquiridos em Benin, por holandeses que os trocavam por ouro e prata na Costa do Ouro. “Em 1611, construíram o porto de Nassau, em Morée, na Costa do Ouro (atual Gana); seria esta a primeira feitoria fortificada dos holandeses, na Costa Ocidental da África” (UNESCO V, 2010, p. 14).

Ainda na Costa do Ouro, eram populares as vestimentas dos Estados Berberes (norte da África - Marrocos, Argel, Trípoli e Tunes), chamadas *lanbens*, *hallabens* e *aljaravais* (grifo do autor), estofos (largos tecidos estampados por motivos e símbolos, usado por povos como os Akan, e posteriormente copiados pelos Ashante; muito utilizados em trocas comerciais) de Benin e tecidos *Quaquu* (panos utilizados como trajes finos) da Costa do Marfim.

Cidades-estados Swahili, como Pate (ilha de Pate, Kenya - costa da África Oriental), eram famosas por seus tecidos. Produziam seda de boa qualidade; o algodão era localmente cultivado, desfiado e tecido. Em Serra Leoa, os Bulom (originários dos povos do reino Quoja, de Serra Leoa) trocavam sal marinho pelo ouro vindo do Mali; ouro trocado com portugueses por tecidos de algodão, sinetas de cobre e diversos utensílios metálicos (UNESCO V, 2010).

Grandes quantidades de tecidos de linho leve eram levadas pelos holandeses, pois destes se serviam para se vestirem. Comerciantes da África Ocidental recebiam tecidos de lã - vindos do Oriente por mãos portuguesas - como troca por escravos e ouro.

## **9. Tipos de Panos Africanos**

Este capítulo se resume em identificar os principais tipos de tecidos encontrados na África Ocidental (Figura 78), a qual abrange os seguintes países: Benin, Burquina Faso, Cabo Verde, Camarões, Costa do Marfim, Gabão, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné Bissau, Libéria, Mali, Marrocos, Mauritânia, Nigéria, São Tomé e Príncipe, Senegal, Serra Leoa, Togo.



Figura 78: Mapa da África.



Fonte: <<http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2009/08/>>/ Acesso em: 01/02/2014

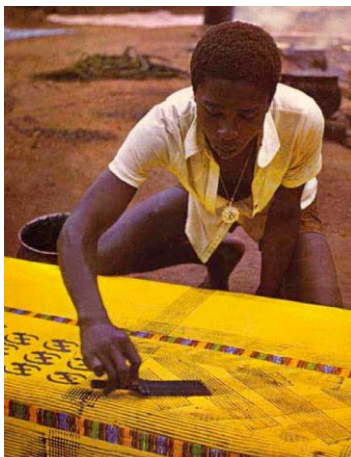
Segundo Menezes (2005) os motivos que compõem os têxteis africanos são obtidos por meio da fiação e da tecelagem - variação da cor e direcionamento dos fios do tecido - e por meio da criação de padronagens realizadas por tinturas, estamparia, aplicações e bordados (e muitas vezes pela combinação destas técnicas).

Os tipos de tecidos mais notáveis e mais conhecidos como característicos de identidade da África Ocidental são: *Adinkra*, *Adire*, *Bogolan*, *Gara*, e *Kente*.

### **Panos Adinkra (Gana)**

Os panos Adinkra (Figura 79) são produzidos pelo povo Ashante (de Gana), na cidade de Ntonso, conhecido como o maior centro de produção de panos Adinkra (MOBLEY, 2012).

**Figura 79: Pano Adinkra – padrão Nkyumi.**



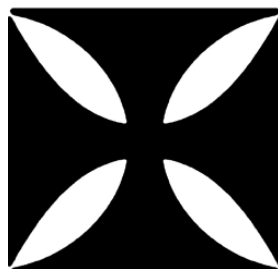
Fonte: (MOBLEY, 2012)

Segundo Mobley (2012), Adinkra é um antigo sistema de escrita africano criado pelos Ashante (povo Akan) - que uma vez existiu na África. O Império Ghana foi conquistado pelo Império Mali e o povo conquistado de Ghana mudou-se para o sul do oeste da África, onde se encontra o atual país de Gana, antigamente conhecido como Costa do Ouro.

Insinuava-se que a arte Adinkra se originou de Gyaman (Costa do Marfim). No início do século XIX, o rei Adinkra do Gyaman tentou copiar o Banco Sagrado de Ouro dos Ashante, que significava a força de unificação da nação Ashante - tentativa que irritou o rei Ashante, o Ashantehene Nana Osei Bonsu-Panyin. O rei Adinkra foi derrotado e morto na guerra e o pano que ele usava foi tomado como troféu pelo Ashante. Com o pano, os Ashante trouxeram também a arte da estampagem. Adinkra significa adeus, despedir-se do outro, daí o uso especial do pano em funerais. Outra versão dita pelos artesãos locais especula que os padrões foram criados pelo primeiro homem que fez o pano, e que os símbolos são passados de geração em geração - alguns mudaram, outros permaneceram os mesmos.

Originalmente os primeiros símbolos Adinkra podem ter sido pintados em panos, porém atualmente além de pintados, são bordados em peças que serão usados não só em funerais, mas em outras ocasiões especiais. Os indivíduos encomendam os panos com artistas locais que utilizam várias informações sobre os clientes com o objetivo de determinar quais símbolos e combinações serão mais apropriados para a produção de um belo pano. Estes panos comunicam por meio de uma linguagem de símbolos (Figura 80) intimamente relacionados à Cosmologia Ashante.

**Figura 80: Musuyidee – símbolo da boa sorte e força espiritual.**



Fonte: (MOBLEY, 2012)

A simbologia Adinkra abrange mais de quinhentos diferentes motivos, alguns dos quais se referem a provérbios tradicionais, parábolas e histórias folclóricas, contendo significados especiais como unidade, paciência, destemor. Um chefe em uma missão de paz talvez use um pano com o símbolo *Obi Nka Bi* ‘Não morda o outro, evite conflitos’ (Figura 81).

**Figura 81: Adinkra Obi Nka Bi – símbolo da harmonia, paz, perdão e unidade.**



Fonte: (MOBLEY, 2012)

O primeiro passo é bordar o pano com pontos coloridos chamados *Kurkruboo*. Quando o pano está preparado para o processo de estamparia, o artista o estende no chão e o prende. Com um instrumento semelhante a um pente, chamado *Nsengan Duo* (Figura 82), as linhas são desenhadas pelo artista, dividindo o pano em campos quadrados. Estes símbolos são desenhados a partir de carimbos, os quais são imersos em tinta – chamada *Adinkra aduro*, imprimindo-os no pano.

**Figura 82: Nsensen Duo e carimbos para estampagem dos tecidos.**



Fonte: (MOBLEY, 2012)

Os panos Adinkra, cujo mérito de produção concentra-se no gênero masculino, quando produzidos em massa, tornam-se responsabilidade de mulheres, porém, ocorre acentuada desvalorização do produto. A produção artesanal também envolve a participação de mulheres, mas, nas etapas iniciais da produção. Nesta categoria há maior exigência quanto à qualidade do produto. As diferenças no produto final são claramente reconhecidas, deixando vestígios quanto à produção – se produzido por homens ou por mulheres (BOATENG, 2007).

O distanciamento de gêneros na produção é tão grande que mulheres são ameaçadas de submissão à esterilidade, caso insistam na produção artesanal de panos Adinkra (BOATENG, 2007).

Ainda quanto aos panos Adinkra, muitos de seus motivos se encontram impressos em vários artigos como camisetas, bonés, utilidades domésticas, broches, artigos de joalheria, chaveiros, convites, bolsas. Inclusive no Brasil há profissionais em moda relacionada à temática africana, como a grife *Prettobásico*, exibindo uma linha, dentro da sua produção, direcionada à cultura Adinkra, dentro de um universo mais amplo de sua coleção principal chamada *Afrobrasilidade*.

### **Panos Adire (Nigéria)**

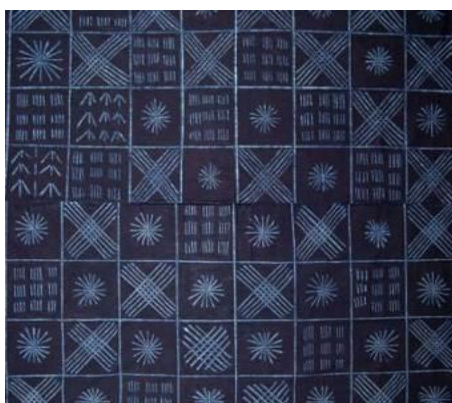
Segundo Saheed (2013), uma das regiões que produzem panos Adire (Figuras 83 e 84) é o Estado de Ogun, situado na Nigéria, mais especificamente a nação Egba, cuja capital se encontra em Abeokuta – capital de Ogun. Além da tecelagem em algodão, o artesanato *tie-dye* faz parte das tradições de Abeokuta. “The city is reputed to be the capital of the adire industry in Nigeria” (SAHEED, 2013, p. 1).

**Figura 83: Pano Adire.**



Fonte: (INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY, 2008).

**Figura 84: Panos Adire – índigo; tie-dye; povos Yoruba. Nigéria (África Ocidental).**



Fonte: <<http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>> Acesso em: 19/04/2014

Tradicionalmente, conforme Saheed (2013), o pano Adire é um pano *resist-dyed* (decoração aplicada contendo partes preservadas de receber tintura) produzido e fiado pelo povo Yoruba, no sudoeste da Nigéria, na África Ocidental. A designação Adire, que significa “*tie and dye*” foi primeiramente aplicada para o pano *índigo-dye* decorado com padrões *resist*, por volta do século XX.

O *Institute of Museum and Library* (2008) esclarece que o Adire (um produto dotado de azul profundo) é um pano encontrado por toda a África é bem conhecido e valorizado.

Por volta de segunda metade do século XX, a introdução de uma ampla variedade de cores, resultante da importação de tintas sintéticas, conduziu à expansão dos panos Adire, utilizando, inclusive técnicas *batik*, com o uso de ceras (utilizadas para preservar as partes que não se quer tingir). Até então o artesanato Adire é, como muitos negócios tradicionais africanos, passados de geração em geração (SAHEED,

2013).

Há diferentes tipos de métodos *resist-dye* utilizados para criar panos Adire. *Oniko* é uma técnica para criar padrões em tecido, também se fazendo uso de tintas. Outro método, chamado *Eleko*, se utiliza de *stencil* (papel ou acetato recortado, utilizado para aplicar desenhos, padrões em tecidos) para pintar sobre o tecido: “O design *Eleko* utiliza *stencil* ou amido durante o processo de pintura do pano Adire (usualmente utiliza-se uma planta chamada cassava)” (INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY, 2008, p. 8, tradução nossa).

Outro método chamado *Alabere* utiliza fios de ráfia para criar padrões nos tecidos. Uma vez completas as primeiras fases de produção, o tecido branco é então mergulhado em uma tinta de cor azul profundo. Quando seco o tecido é desamarrado ou a cera ou goma ou os pontos são removidos - tudo depende da técnica utilizada - revelando a padronagem criada.

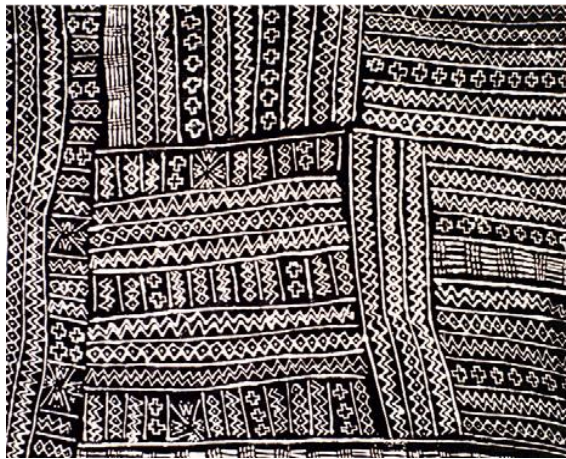
### **Panos Bogolan (Mali)**

São tecidos tradicionais produzidos em algodão branco, fiado e tecido à mão. Este tecido, que significa “tecido de lama” é uma tradição entre os Bambara (etnia majoritária do Mali).

O tecido de lama do Mali é frequentemente chamado Bogolan ou Bogolanfini. A palavra *bogolan* significa alguma coisa feita de lama, enquanto *fini* significa pano. Os melhores trabalhos são realizados na área de Beledougou e acredita-se que o Bogolan se originou ali (POKALOFF, 1982; IMPERATO, 1994 *apud* TOERIEN, 2003, p. 52).

Os motivos pintados no tecido Bogolan (Figura 85) são baseados na vida rural e/ou urbana africana, na natureza e nos diversos ideogramas e formas geométricas tradicionais.

**Figura 85: Pano Bogolan com design típico.**



Fonte: (TOERIEN, 2003).

O Bogolan é produzido a partir de tiras estreitas tecidas por homens locais em tear duplo. Estas tiras são costuradas umas as outras na forma do pano desejado. Em sua tintura são utilizadas tintas naturais de origem vegetal e mineral e o produto final, de modo geral, resulta em um pano de cores branca, castanho e preto. O tingimento tradicional é feito somente por mulheres.

A peça Bogolan é lavada em água e colocada ao sol para secagem, com a finalidade de encolher a peça final. Posteriormente o tecido é encharcado com uma solução marrom e outra amarela, extraída da maceração de folhas de várias árvores e mais tarde será novamente colocado ao sol. Após estas etapas o tecido será submetido a uma aplicação de corantes naturais extraídos da lama.

Esta lama, retirada de lagos e poças, é posta para fermentar durante alguns meses em um pote coberto e, após esta etapa, adquirirá uma cor negra.

Este processo de tintura é composto por etapas precisas e executadas em ordem definida (embeber o tecido em pasta própria, enxaguá-lo com o objetivo de retirar o excesso de lama e colocar para secagem ao sol). Esse processo resultará em uma reação química que fixará as cores, repetindo-se a operação quando se desejar obter tonalidades mais fortes.

A aplicação de cores restantes pode se feita com as mãos, pincel espátula e outras ferramentas, e a manufatura destas peças se dá entre 8 e 12 meses.

Menezes (2005) esclarece que o tingimento dos panos Bogolan é uma tradição passada de mães para filhas e o trabalho de decoração do tecido pode levar semanas. A

reação entre a lama e a tintura vegetal deixa a cor negra impossível de ser retirada. A última fase do processo de tintura será aplicada nas áreas amarelas do tecido - trata-se de uma solução que inclui soda cáustica e tem a finalidade de alvejar estas partes obtendo-se o branco desejado.

Toerien (2003) explica que os desenhos geométricos em preto e branco, tradicionalmente encontrado nos panos Bogolan, podem ser encontrados em vários produtos, desde roupas e móveis até capas de livros e papéis para embrulho.

Toerien (2003) esclarece ainda que juntamente com os panos Kente, o Bogolan é o tecido mais conhecido no mundo e Look-Bone (2001 *apud* TOERIEN, 2003) descreve o Bogolan como 'provavelmente o tecido étnico mais influente da década de 1990'. Seu design tem atraído muita atenção sobre o étnico moderno encontrado em atuais produtos de moda inspirados na África.

Além de ser um produto altamente decorativo, os desenhos ou motivos encontrados nos panos Bogolan estão munidos de significados simbólicos, significados estes também passados de mãe para filha durante os processos de aprendizado. Estes desenhos são, em geral, abstratos ou semi-abstratos de objetos do cotidiano. São usados em conjunto para representar acontecimentos históricos ou comemorar locais considerados heroicos (IMPERATO e SHAMIR, 1970 *apud* TOERIEN, 2003).

Pode haver também combinações de motivos como a combinação chamada *Samory Ani Tieba Benyero*, que conta a história da batalha entre Tieba, um rei do século XIX e o guerreiro Samory. Os significados dos projetos podem variar dependendo da região e do grupo étnico (TOERIEN, 2003).

Tradicionalmente estes desenhos ou motivos ou figuras são dispostos em diferentes campos do tecido. Se um pano foi produzido para ser usado como cobertura de uma mulher, os campos de distribuição dos desenhos serão horizontais, a parte superior será distinta da inferior e dividido em cinco campos diferentes. A região central será a maior e mais complexa e os quatro lados serão emoldurados por tiras estreitas. Nos lados esquerdo e direito, as tiras inferiores terão a mesma largura e complexidade, enquanto a tira superior será muito mais estreita, frequentemente contendo a repetição de um único símbolo (ARNOLDI, 2000 *apud* TOERIEN, 2003). Os panos produzidos para o mercado turístico são mais simplificados, não contendo



orientações claras horizontais, sejam superiores ou inferiores e os desenhos também são mais simples.

### **Panos Gara (Serra Leoa)**

Gara é a denominação usada para um dos corantes tradicionais mais importantes encontrados em Serra Leoa - um corante originário da chamada folha “Gara”, cujo nome científico é “*Lonchocarpus cyanescens*” (um tipo de trepadeira leguminosa) como oposta das plantas asiáticas do gênero *Indigofera*, algumas das quais também se encontram na África Ocidental (LAMB and LAMB, 1984, *apud* SPENCER, 1996). São as folhas desta planta que fornecem uma tintura azul de variados tons, indo do claro ao escuro.

Acredita-se que o tingimento “Gara” foi introduzido em Serra Leoa em meados do século XIX, por Susu e comerciantes Madingos, da República da Guiné, que se estabeleceram na província norte de Serra Leoa, chamada Kabala. Os Madingos encorajaram as mulheres do povo Temme (grupo étnico predominante das províncias do norte) a se envolverem com o tingimento “Gara”.

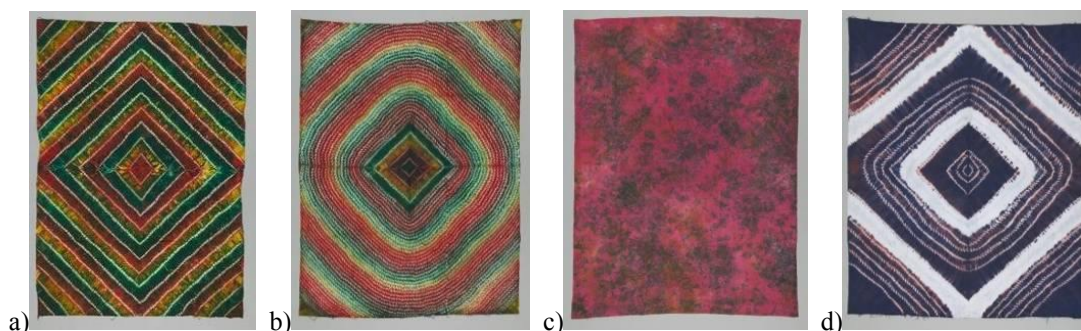
De acordo com Nelson-Willians (*apud* SPENCER, 1996) existem diferentes grupos étnicos em Serra Leoa envolvidos com o comércio Gara (Figuras 86 e 87). Conforme consta em Cole e Hamilton (*apud* SPENCER, 1996) este tipo de tintura é uma atividade predominantemente de mulheres indígenas - amplamente praticado na região norte.

**Figura 86: Panos e roupas Gara. Serra Leoa.**



Fonte: <[http://www.oneworldlink.org.uk/primary\\_1/](http://www.oneworldlink.org.uk/primary_1/)> Acesso em: 19/04/2014

**Figura 87:** a) e b) Panos Gara. Capa. Algodão e tied-dyed. Final do século XX, Serra Leoa. c) e d) Panos Gara. Capa. Algodão e resist-dyed. Final do século XX, Serra Leoa.



Fonte: <<http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm>> Acesso em: 19/04/2014

Os panos Gara, tradicionalmente tingidos com índigo, eram utilizados por chefes como vestimenta cerimonial, tapeçaria, serviam como dotes de noivas, tecidos mortuários, multas judiciais e presentes para notáveis visitas estrangeiras.

Atualmente a palavra *gara* é uma denominação dada tanto para processos de tingimento (naturais e sintéticos), como para os produtos propriamente ditos. São usados por uma ampla parcela social, diferentemente do passado, quando eram usados somente por chefes e guerreiros. Sua fama ultrapassa os limites da África, despertando a atenção de mercadores internacionais inclusive pelo seu *status* de identidade nacional.

Segundo Spencer (1996), o mundo ‘Gara’ abrange o processo de tintura e também os produtos resultantes (os materiais tingidos). Atualmente os ‘Gara’ são utilizados por um amplo círculo de pessoas por razões estéticas e culturais. Estes produtos têm atraído a atenção de mercados não só africanos, como também internacionais. O ‘Gara’ é comumente usado como uniformes diários e cerimoniais em algumas escolas, e muitos escritórios os adotam como uniformes para seus funcionários. Na indústria hoteleira, estes produtos são usados como toalhas de mesa, coberturas de camas, guardanapos, cortinas e até painéis em salões conferenciais e salas de espera.

Uma das especialistas mais renomadas na produção do Gara é Hajjah Khadijatu Kamara (Mama Khaday) (Figura 88).

**Figura 88: Mama Khaday. Barbara McCann, 1973.**



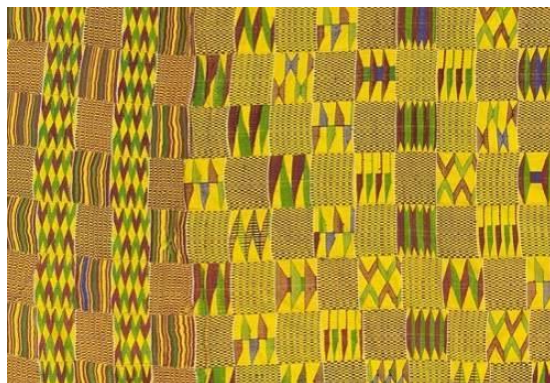
Fonte: (CATALANO-KNAACK, 2011)

### **Panos Kente (Togo e Gana)**

Outros panos, carregados de simbologia cultural, cuja fama ultrapassa os limites do território africano são os denominados Kente, produzidos pelos Ashante (de Gana) e pelos Ewe (de Togo). Assim o *Institute of Museum and Library* (2008) esclarece que o Kente tem sido reconhecido, mundialmente, como um símbolo africano. O Kente costumava ser conhecido como “pano de reis”. No reino Ashante (hoje Gana), o Kente era símbolo de poder e riqueza e era usado somente em ocasiões muito especiais. Existem mais de 300 padrões Kente, os quais contam histórias sobre personagens, grupos, dias históricos e até dizeres de sabedoria. Infelizmente nem todos os significados dos padrões são conhecidos.

O pano Kente é talvez o mais conhecidos de todos os produtos têxteis africanos. Estes panos são tecidos em tiras e ‘falam’ de autoridade e classificação por meio de uma gama de padrões cuidadosamente inseridos, dos quais mais de três centenas de variações de urdidura e tramas se encontram documentados. Os nomes dados, por exemplo, aos panos Kente Ashante variam relacionados a homenagens (Figura 89) a chefes importantes, rainhas, eventos históricos, plantas, animais, provérbios (SEATTLE ART MUSEUM, 2014). A figura abaixo exhibe um pano Kente Ashante de seda muito fina destinado para uso de um chefe principal ou real. O fundo em amarelo sólido é responsável pelo nome recebido “*Sika Futuro*” cujo significado é “pó de ouro” (DUNKAN, 2014).

**Figura 89: Pano Kente Ashante “Sika Futuro” – cerca de 1910 - 1930.**



Fonte: <<http://www.adireafabricantextiles.com/Kente4.htm>> Acesso em: 19/04/2014

Segundo Menezes (2005) os panos Kente são notáveis por serem usados por chefes Akan (reino Ashante) e representam a identidade dos afrodescendentes na Diáspora<sup>7</sup>. Na corte Ashantene os fios eram obtidos de tecidos de seda europeus, os quais eram destramados e novamente tecidos na forma de estreitas tiras, fazendo-se uso de teares de duas ou três agulhas.

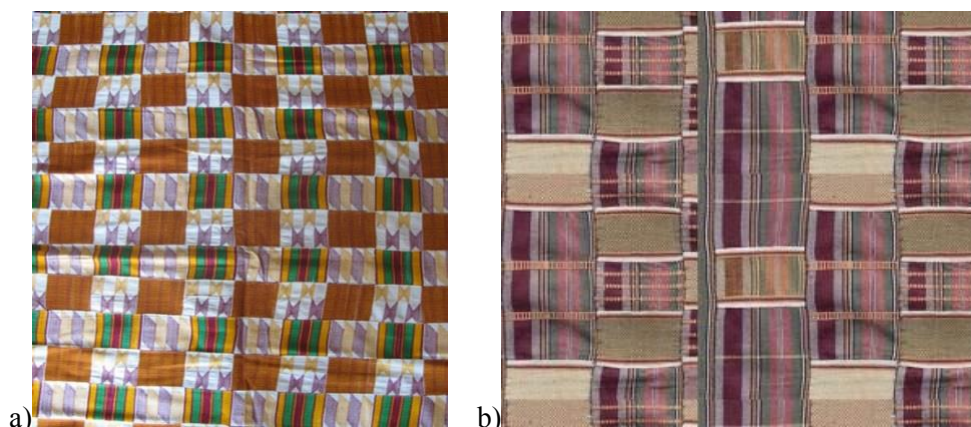
Apesar de se ter mencionado a seda, a produção Kente mais comum ocorre em algodão, e a mistura de ambos os materiais também ocorre, resultando em uma mistura colorida e brilhante devido à seda e, ao mesmo tempo opaca devido ao algodão. “A padronagem é resultado da variação de posição e cores das listras, união de linha e inserção de motivos geométricos” (MENEZES, 2005, p. 5).

Os panos *Kente Ashante* (Figura 90a) tendem a apresentar cores vibrantes e as representações de objetos se dão de forma mais estilizada, enquanto os panos *Kente Ewe* (Figura 90b) são munidos de cores menos vibrantes e objetos representados de forma mais realística (BERMUDA NATIONAL GALLERY, 2010).

---

<sup>7</sup> O termo diáspora exprime a ideia de separação. A chamada Diáspora Africana ou Negra se refere a um fenômeno sociocultural e histórico ocorrido nos países africanos, caracterizado pela imigração forçada da população africana a países que adotavam a mão de obra escrava. Este termo foi elaborado por historiadores que pesquisavam o tema, movimentos civis e descendência de ex-escravos recentes. O período da Diáspora Africana compreende o início da Idade Moderna e o final do século XVIII (SILVA, 2016).

**Figura 90: a) Pano Kente Ashante b) Pano Kente Ewe.**



Fontes: a) <<https://www.african-import.com/Kente-cloth-pieces/product/133-white-kyime-Kente-cloth>> b) <<http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>> Acesso em: 19/04/2014

Todos os padrões Kente possuem significados específicos e podem ser uma poderosa ferramenta para expressar pontos de vista, inclusive políticos. Em 1951, Kwame Nkrumah (primeiro líder eleito em Gana) usou um padrão *Mmeeda* (Figura 91) após sua libertação da prisão, representativo do início histórico de uma nova nação (ibidem, 2010).

“Eu aprendi, por meio de meus pais, a admirar o Kente e percebi que, para a maioria dos ganenses, os panos Kente são heranças. Eles são tesouros preciosos dados em ocasiões importantes e passados de mãe para filha, tio para sobrinho, de pai para filho” (ABENA P. A. BUSIA, 1999 *apud* SEATTLE ART MUSEUM, 2014, p. 1, tradução nossa).

**Figura 91: Pano Kente Ashante (exemplo de padrão Mmeeda) – algodão e seda.**



Fonte: (BERMUDA NATIONAL GALLERY, 2010)

Kwame Nkrumah era uma força na política mundial e levou a primeira bem sucedida transição africana do colonial ao governo independente do século XX. No dia de sua libertação da prisão (12 de fevereiro de 1951) o padrão *Mmeeda* que vestia

pronunciava a independência de Gana (06 de março de 1957) e que ele se tornaria o primeiro presidente de Gana em 1960 (SEATTLE ART MUSEUM, 2014).

O padrão *Mmeeda* é caracterizado por finas faixas vermelhas, amarelas e brancas, em fundos de cores variadas. Historicamente, os panos Kente eram usados somente por reis, agora alguns poucos padrões ainda são reservados para os chefes e a realeza (BERMUDA NATIONAL GALLERY, 2010).

Padrões *Mmeeda* transmitem uma noção de como o pano Kente é usado para marcar acontecimentos históricos. De acordo com um dicionário Ashante, *Mmeeda* traduz “algo inédito, sem precedentes, extraordinário”. Este significado também passou por reformulações (“something that has not happened before”) sendo traduzido como “algo que não aconteceu antes” (SEATTLE ART MUSEUM, 2014, tradução nossa).

Os panos Kente são, com mais frequência, vistos em festivais ocorridos na região sul de Gana e Togo e têm suas origens na regalia do povo Ashante e outros grupos Akan (ibidem, 2014). Torna-se relevante esclarecer que, segundo *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (2005), *regalia* significa *the special clothes that are worn or objects that are carried at official ceremonies*, ou seja, roupas especiais usadas ou objetos carregados em cerimônias oficiais.

Panos Kente são, muitas vezes, usados em formaturas por afro-americanos como símbolos de identidade africana, porém, outros usos do Kente têm perturbado alguns ganenses, que vêm um tipo de pano distintivo sendo comercializado como um símbolo para todas as coisas africanas (SEATTLE ART MUSEUM, 2014). Este fato talvez assinala a importância da individualidade étnica dentro da sociedade africana, demonstrando a importância da distinção social entre os povos e grupos africanos (Figura 92).

**Figura 92: Pano Kente Ashante (1950).**



Fonte: <<http://www.adireafricantextiles.com/Kente3.htm>> Acesso em: 19/04/2014

Os panos Kente são produzidos em um tear resultando em faixas compridas e estreitas (Figura 93a), as quais são costuradas juntas para formar um grande pedaço de pano (Figura 93b). Um autêntico Kente é produzido à mão e seu aprendizado também é transmitido de geração em geração. ‘O autêntico Kente é produzido à mão e o “comércio” de tecelagem é passado através de aprendizes; tipicamente pais para filhos e tios para sobrinhos’ (INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY, 2008, p. 8, tradução nossa).

**Figura 93: a) faixa para pano Kente; b) cachecol Kente.**



Fonte: (INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY, 2008)

Produzidos pelos Ewe (atual região de Togo e Gana), os panos Kente, diferenciam-se pela inclusão de motivos figurativos e pelo uso de técnicas que envolvem misturar duas cores de fios na trama antes de tecer a tira, resultando em um

efeito manchado. Também é característica destes povos, a criação de padrões com o uso de listras e xadrezes de índigo azul e branco (MENEZES, 2005).

Os panos Kente apresentam predominância de formas geométricas, porém os Ashante exibem eventuais formas geométricas. Ocorre translação tanto de elementos como de padrão. Tanto os panos Kente Ashante quanto os Ewe apresentam predominância de blocos de listras.

## **10. Objetivos da pesquisa**

Esta pesquisa tem como objetivo principal identificar quais são os elementos gráficos que aparecem com maior frequência em superfícies de tecidos africanos, mais especificamente Adinkra, Adire, Bogolan, Gara e Kente, que poderão ser utilizados para o desenvolvimento de produtos de Design e Moda posteriormente disponibilizados em mercados brasileiros.

Este trabalho de investigação teve como objetivos específicos:

- identificar os elementos fundamentais da Linguagem Visual, encontrados em estampas têxteis africanas;
- ampliar os conhecimentos relacionados a capacidades e responsabilidades do Design Gráfico quanto à configuração de produtos voltados à temática étnica;
- refletir sobre o valor da Linguagem Visual aplicada às superfícies de produtos;
- destacar a importância da Comunicação Visual em transmitir mensagens para o consumidor e do Design como ponte de contato entre culturas.



## 11. Procedimentos de Pesquisa

Pesquisa bibliográfica elaborada a partir de registros disponíveis em meios impressos e eletrônicos, fundamentada em artigos, livros, teses, dissertações. Uma das etapas consiste em pesquisa exploratória, pois, busca informações sobre determinado objeto, neste caso, os panos da Costa Ocidental Africana.

A pesquisa foi estruturada da seguinte forma:

A primeira etapa tratou do embasamento teórico, onde se fez a coleta de material bibliográfico com o objetivo de retomar conceitos relacionados à *Linguagem Visual, Design Gráfico, Design de Superfície, Design de Moda, Artesanato e Tecidos Tradicionais*.

Em seguida, fez-se coleta bibliográfica sobre *panos africanos*. Nesta etapa foram pesquisados os *panos da África Ocidental* (de onde saíram muitos escravos africanos), relacionados abaixo:

- Adire - Nigéria
- Aso - Nigéria
- Akwete - Nigéria
- Adinkra - Gana
- Akunitan - Gana
- Kuntunkuni - Gana
- Bogolan - Mali
- Gara - Serra Leoa
- Ikat - Costa do Marfim
- Kente - Gana, Togo
- Wax - África Ocidental

Entretanto, dentre estes foram selecionados para análise, os tipos de panos considerados mais conhecidos no continente africano, a saber: **Adinkra, Adire, Bogolan, Gara e Kente**.

Em seguida fez-se uma análise dos panos selecionados, totalizando 22 amostras. Foram utilizados recursos computacionais para enfatizar detalhes dos panos relacionados às características observadas.

As amostras foram analisadas segundo elementos utilizados na Linguagem Visual, para a configuração gráfica de superfícies, onde o fator **estampa** destacou-se

como principal componente de análise do produto. Os parâmetros principais utilizados para análise foram: **elementos estruturais da Linguagem Visual** (ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento, camada); **princípios da Gestalt** (unidade, segregação, unificação, proximidade, semelhança, fechamento, continuidade, pregnância da forma, atração e agrupamento); **técnicas visuais** (harmonia, equilíbrio e contraste), **tipos de simetria** (translação, rotação, reflexão, inversão e dilatação).

A última fase, após as análises, tratou da quantificação dos dados das variáveis de acordo com as amostras, gerando os principais resultados relacionados às características visuais dos panos.

## 12. Análise de Panos Africanos

Os tipos de panos africanos estudados expõem que seus produtores estão capacitados a materializar, em seus produtos, categorias fundamentais do Design, antes de sua existência como profissão.

Nesta etapa foram analisadas amostras dos cinco tipos de panos africanos (**Adinkra, Adire, Bogolan, Gara e Kente**), onde foi destacada a presença ou não dos seguintes fatores anteriormente especificados: **elementos estruturais da Linguagem Visual, princípios da Gestalt, técnicas visuais aplicadas e simetrias predominantes**. Dentre os elementos estruturais, considera-se *transparência*, toda figura que deixa o fundo à mostra, mesmo apresentando uma linguagem de hachuras e *volume* toda forma e composição que representa de modo ilusório, no plano, a noção de profundidade, seja pela espessura representada em perspectiva no desenho da forma, seja pela distribuição do espaço causando a sensação de profundidade.

### Panos Adinkra

Os panos Adinkra (Figura 94) também possuem parâmetros que se destacam dentro da Linguagem Visual.

Figura 94: Panos Adinkra.



Fonte: (MOBLEY, 2012).

A amostra abaixo exhibe repetições de motivos distintos – apresentando variações cromáticas entre si (Figuras 95 e 96). Cada módulo sustenta um motivo, podendo este ser classificado como *motivo puro*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Uma padronagem do tipo “motivo puro” é criada por um meio gráfico, respeitando as regras tradicionais de desenho. Sua característica maior é a distribuição de elementos decorativos sobre um fundo, no qual o padrão geralmente surge pela montagem de tratamentos selecionados ou produzidos

Figura 95: Pano Adinkra (Amostra 1).



Fonte: (MOBLEY, 2012).

Figura 96: Motivos - variações cromáticas.



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Dentre os **elementos estruturais** da Linguagem Visual (Figura 95 e 96) destacam-se: ponto, *linha*, *plano*, volume, *cor*, *textura*, *movimento*, *camada*, *transparência*.

Dentre os **elementos da Gestalt**, os que mais se destacam são: *segregação*, *unificação* (alcançada pelo mesmo estilo de desenho ao longo de toda a peça), *pregnância*, *proximidade* e *semelhança*.

---

por um designer, conforme o estilo que se deseja referenciar ou a finalidade do projeto (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2016).

Quanto às **técnicas visuais** a amostra é marcada pela *desarmonia*, pelo *desequilíbrio* (marcado principalmente pela distribuição irregular de motivos nos quais as formas preenchidas de cores e as formas limitadas por contornos não obedecem à uma padronização regular; quanto à assimetria apresentam-se em alguns motivos, assim como a simetria, enquanto o peso e a direção também não obedecem nenhum padrão regular de distribuição) e pelo *contraste* (marcado principalmente pelo fator cor, movimento - contraste entre fundo de formas mais difusas e campo quadriculado de cores chapada -; o dinamismo também é trabalhado pelo contraste entre o fundo difuso e a malha estática composta por campos quadriculados; a acuidade visual se faz presente nos motivos de cores chapadas apesar de um pouco prejudicada pelo fundo difuso).

Nota-se que o contraste dramatiza a mensagem e atrai a atenção do observador pela composição figura-fundo.

O tipo de simetria que ocorre com maior frequência é a **simetria** de *reflexão* (Figura 97) que compõe os motivos decorativos.

**Figura 97: Simetria – Reflexão.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Na figura 98, os **elementos estruturais** que alcançam maior destaque são: *ponto, linha, plano, cor, textura, movimento, transparência.*

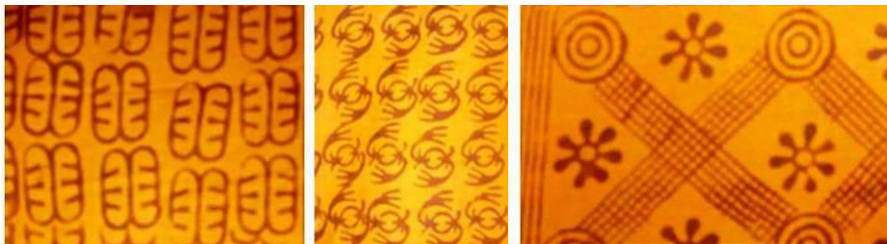
**Figura 98: Pano Adinkra (Amostra 2).**



Fonte: (MOBLEY, 2012).

Na amostra acima, dentre os **elementos da Gestalt**, a *segregação* se revela principalmente por meio das formas. O mesmo se dá pelo princípio de *proximidade e semelhança*, que compõe planos figurativos diferentes em uma mesma peça (Figura 99). O fator *pregnância da forma* também compõe a superfície da amostra, assim como a *unidade, o fechamento, a atração e agrupamento*.

**Figura 99: Adinkra – Proximidade e Semelhança.**



Fonte: Adaptado de Mobley (2012).

A *continuidade* também se materializa na composição imagética da amostra; esta não se prejudica pelas faixas coloridas que são agregadas à peça, pois a presença constante de grupos de motivos semelhantes ao longo da amostra resultam na impressão visual de que eles se acompanham.

Quanto às **técnicas visuais** destacam-se: *harmonia* (produzida pela regularidade e disposição bem ordenada dos motivos, agrupados em grupos

semelhantes). O *equilíbrio* marca a peça principalmente pelo peso, direção e presença de simetria na maioria dos motivos. O contraste se mantém principalmente pela cor; eixos axiais bem definidos em boa organização tanto vertical quanto horizontal; movimento resultante do cruzamento de eixos axiais, boa distribuição dos grupos de motivos decorativos e mudanças de direção; dinamismo marcado pela sensação visual de ritmo e movimento; a acuidade visual também se faz presente apesar de não evidenciada em todos os motivos.

O tipo de **simetria** de maior destaque é de *reflexão e translação*.

Os diferentes **módulos** geram diferentes **padronagens** (Figura 100) – padronagem multimódulo - produzindo um **padrão** composto principalmente por formas orgânicas.

**Figura 100: Módulos e Padronagens.**

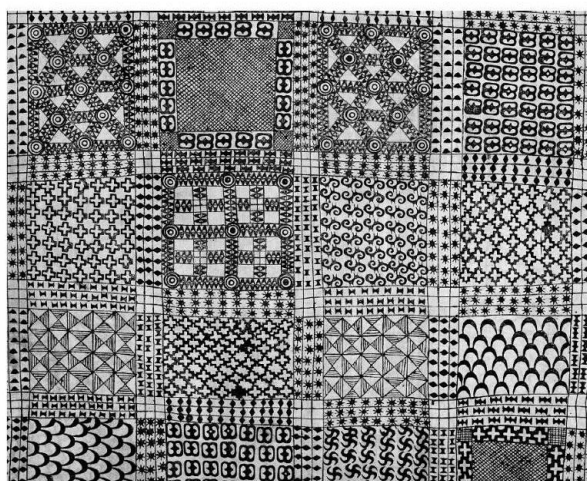


Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

A mesma amostra (Figura 100) exhibe módulos colocados em repetição para formar um módulo maior.

Na figura 101, dentre os **elementos estruturais** observam-se: ponto, *linha*, *plano*, *volume*, *textura*, *escala* e *movimento*.

Figura 101: Pano Adinkra Diurno - Kumasi (Gana). Coleção de Thomas E. Bowdich (1817) (Amostra 3).



Fonte: <<http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>> Acesso em: 19/04/2014

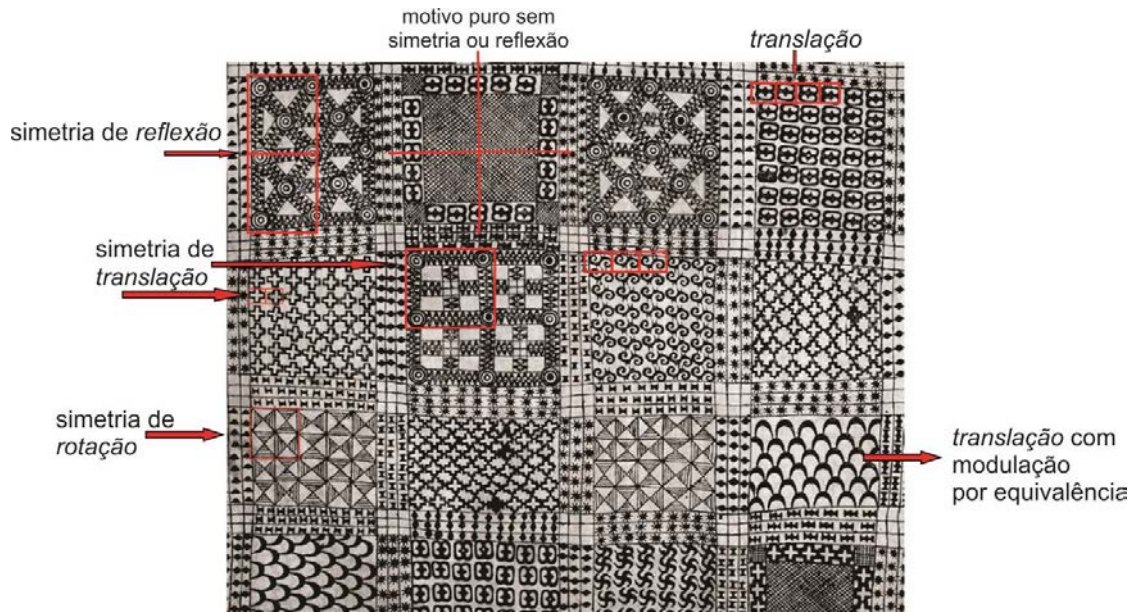
Dentre os **princípios da Gestalt** presentes na peça, destacam-se: *unidade, unificação, proximidade, semelhança, continuidade e pregnância.*

Quanto às **técnicas visuais**, a *ausência de harmonia* é evidente pela desordem e falta de regularidade marcada pela insistência de grupos de motivos nos quais a grande proximidade das unidades entre si geram uma sensação de discordância visual; o *equilíbrio* também é prejudicado pela grande proximidade entre as unidades decorativas (o peso e direção desordenados e marcados pelos grupos de motivos conduzem à uma imagem estática; a simetria aparece em alguns motivos). O *contraste* mostra-se principalmente pela composição da cor preta sobre fundo branco; a acuidade visual se faz prejudicada onde os motivos são compostos por hachuras, no restante ela está evidente. É uma amostra interessante uma vez que a mistura desordenada de muitos elementos organizados em campos gera uma peça estática e ao mesmo tempo nada passiva.

Esta amostra apresenta padronagem multimódulo, com variação de **simetria** nos motivos, os quais se diversificam entre *translação, rotação e reflexão.*



Figura 102: Motivos e Simetrias.



Fonte: Adaptado de <http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>

Na figura 103, observa-se que entre os principais **elementos estruturais** observados na amostra são: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, movimento e camada*.

Figura 103: Pano Adinkra para homens - cerca de 1940 (Amostra 4).



Fonte: <<http://www.adireafricantextiles.com/adiregallery.htm>> Acesso em: 19/04/2014

Dentre os **elementos da Gestalt** destacamos: *unidade, segregação, proximidade, semelhança, atração e agrupamento*. Nota-se que a continuidade e a pregnância da forma são prejudicadas pela junção de faixas coloridas que unem as “massas” de pano de cor amarela que compõem a peça.

As **técnicas visuais** mais representadas na amostra são: *harmonia* (retratada

principalmente pela regularidade e a em menor grau, a ordem); o *equilíbrio* se mantém principalmente pela direção e boa distribuição do peso ao longo da amostra; os motivos que aparecem de modo mais evidente na decoração são marcados pela simetria. O *contraste* é marcado principalmente pela cor; o movimento é marcado pela grande composição na diagonal, gerando também um dinamismo evidenciado por ritmo e constante velocidade. Mais uma vez a acuidade visual se faz prejudicada pela composição em hachuras.

A **simetria** predominante é a de *reflexão*.

## Panos Adire

Panos Adire (Figura 104) também exibem uma expressividade materializada pelo *contraste das cores*.

**Figura 104: Pano Adire Eleko.**



Fonte: <<http://www.adireafricantextiles.com/adiregallery.htm>> Acesso em: 28/01/2014

Dependendo da proximidade entre os motivos, varia-se muito o contraste, como pode ser claramente notado no grupo de panos Adire acima.

A Figura 105, exibe uma amostra do padrão “Ojuteke”, traduzido como “shame to liars” (vergonha para mentirosos) e os **elementos estruturais** que se fazem visíveis na superfície referem-se principalmente à *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, movimento* (representado pela disposição irregular dos elementos), *camada e transparência*.

**Figura 105: Pano Adire - Shame to Liars (Amostra 1).**



Fonte: <<http://www.adireafricantextiles.com/adiregallery.htm>> Acesso em: 28/01/2014

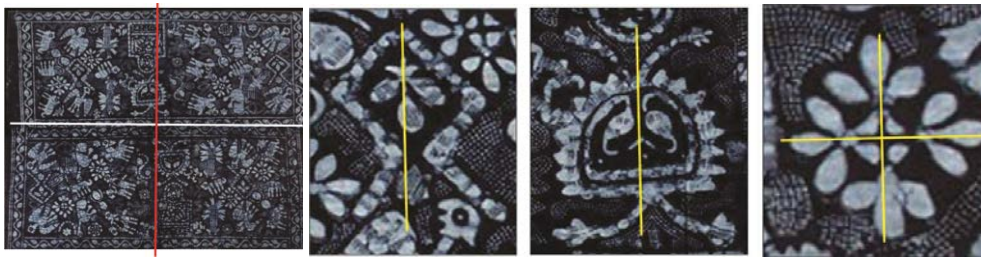
Dentre os **elementos da Gestalt** de maior destaque observa-se: *unidade, unificação, proximidade, semelhança, continuidade e pregnância.*

As **técnicas visuais** são marcadas pela *desarmonia, desequilíbrio* (causado pela desordem relacionada pela ausência de direção na distribuição dos motivos, seguido por peso desordenado e assimetria). Em alguns motivos se apresenta a simetria, como visto na figura seguinte. O contraste é prejudicado na aplicação das cores e ausência de boa distribuição em qualquer dos eixos axiais; há a presença de movimento e dinamismo, ao mesmo tempo em que a passividade se revela pela aplicação de tonalidades em azul - pelo próprio significado da cor e pelo baixo contraste entre tons; a acuidade visual se mostra um pouco prejudicada pelo tipo de técnica decorativa utilizada, resultando em elementos mais difusos.

Esta amostra de pano Adire exhibe uma composição marcada pela *segregação* das figuras. A *unificação* se apresenta pelo uso uniforme da cor que compõe os motivos decorativos, a qual se mantém por toda a peça. Este princípio também é enfatizado pelo uso de uma linguagem uniforme na elaboração dos motivos. A *continuidade* também se faz presente.

Observam-se dois grandes módulos com motivos puros que, por sua vez, apresentam simetria. Há **simetria** de *reflexão* (Figura 106).

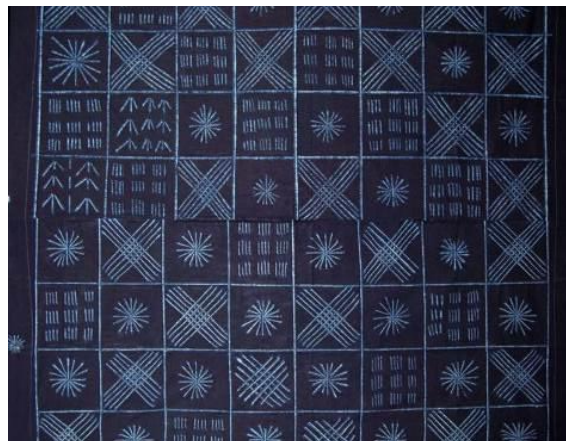
**Figura 106: Simetria - Reflexão.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

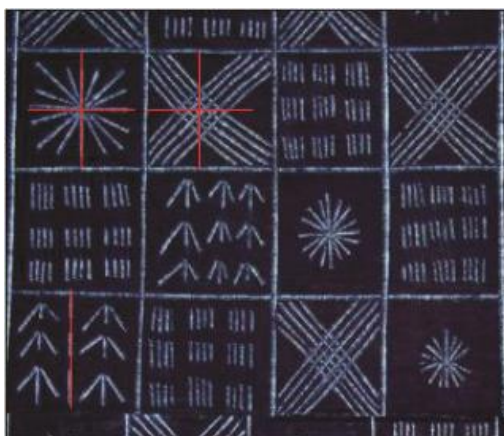
Nas figuras 107 e 108, dentre os **elementos estruturais**, a *linha* é o principal componente da imagem, porém na peça também se nota: *ponto*, *plano*, *cor*, *textura*, *escala*, *movimento*, *camada* e *transparência* (considerada como todo o elemento que deixa uma outar imagem à mostra, neste caso os elementos que por proximidade, deixam o fundo aparente).

**Figura 107: Pano Adire (Amostra 2).**



Fonte: <<http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>> Acesso em: 19/04/2014

**Figura 108: Pano Adire.**



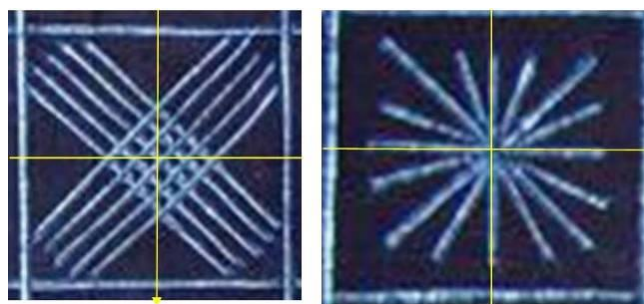
Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Dentre os **elementos da Gestalt**, o fator *continuidade* se faz pelo uso da cor mais clara compondo todos os motivos e pelo posicionamento da malha quadriculada que, apesar de separar os motivos principais do pano, parece compor com estes o único plano decorado da composição. A *unidade* também se apresenta por toda a peça, seguida da *segregação*, *proximidade*, *semelhança* e *pregnância*.

A **técnica visual** de maior destaque é a do *contraste* (marcado pelo movimento e dinamismo em oposição a um campo estático e quadriculado); o equilíbrio é prejudicado pela irregularidade na distribuição de peso e direção dos motivos decorativos enquanto a desarmonia se revela pela desordem e irregularidade.

A amostra é formada por padronagem multimódulo, possível de diferentes leituras, formada a partir de linhas. Alguns motivos mantêm a **simetria** de *reflexão* (Figuras 108 e 109).

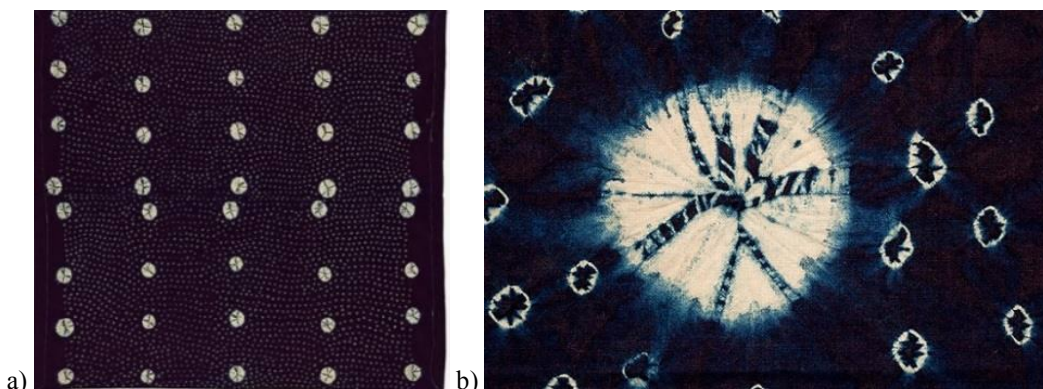
**Figura 109: Simetria radial. Pano Adire.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Os **elementos estruturais** da Linguagem Visual (Figura 110) que alcançam maior destaque são: *ponto*, *linha*, *plano*, *volume* (percebido principalmente no detalhe), *cor*, *textura*, *escala*, *movimento*, *camada* e *transparência* (estes últimos elementos percebidos pela camada de pontos que formam um plano que deixa o fundo à mostra).

**Figura 110:** a) Adire Oniko; algodão, índigo e resit-dye; padrão ‘Luas e frutas’ (Nigéria), anos 60. Victoria and Albert Museum, London. b) detalhe adaptado da fonte (Amostra 3).



Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/>> Acesso em: 18/02/2014

Os **elementos da Gestalt** que mais se apresentam se referem à *unidade, segregação, unificação, proximidade, semelhança, fechamento, continuidade e pregnância*.

As **técnicas visuais** aplicadas se referem à *harmonia* (marcada por ordem e regularidade na distribuição dos motivos decorativos); equilíbrio (ênfasis no peso enquanto a direção torna-se prejudicada pela construção de motivos orgânicos difíceis de serem medidos devido à ausência de uma construção perfeita que evidencie seu direcionamento); o *contraste* se mostra principalmente na cor, movimento, ritmo, dinamismo e acuidade visual.

Verifica-se a presença de **módulos** circulares, os quais se reproduzem por todo o pano, gerando um padrão denominado “Luas e Frutos”.

Há a composição de uma superfície de motivos puros, onde a peça é dividida em dois grandes módulos por **simetria** de *reflexão*.

A Figura 111 exibe uma amostra de pano Adire na qual os **elementos estruturais** que se destacam são: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, movimento* (gerado por formas semelhantes dispostas de modo alternado), *camada* e *transparência*.

**Figura 111: Adire Alabere; algodão, índigo, resist-dye e costura. Ibadan (Nigéria), anos 60 (Amostra 4).**



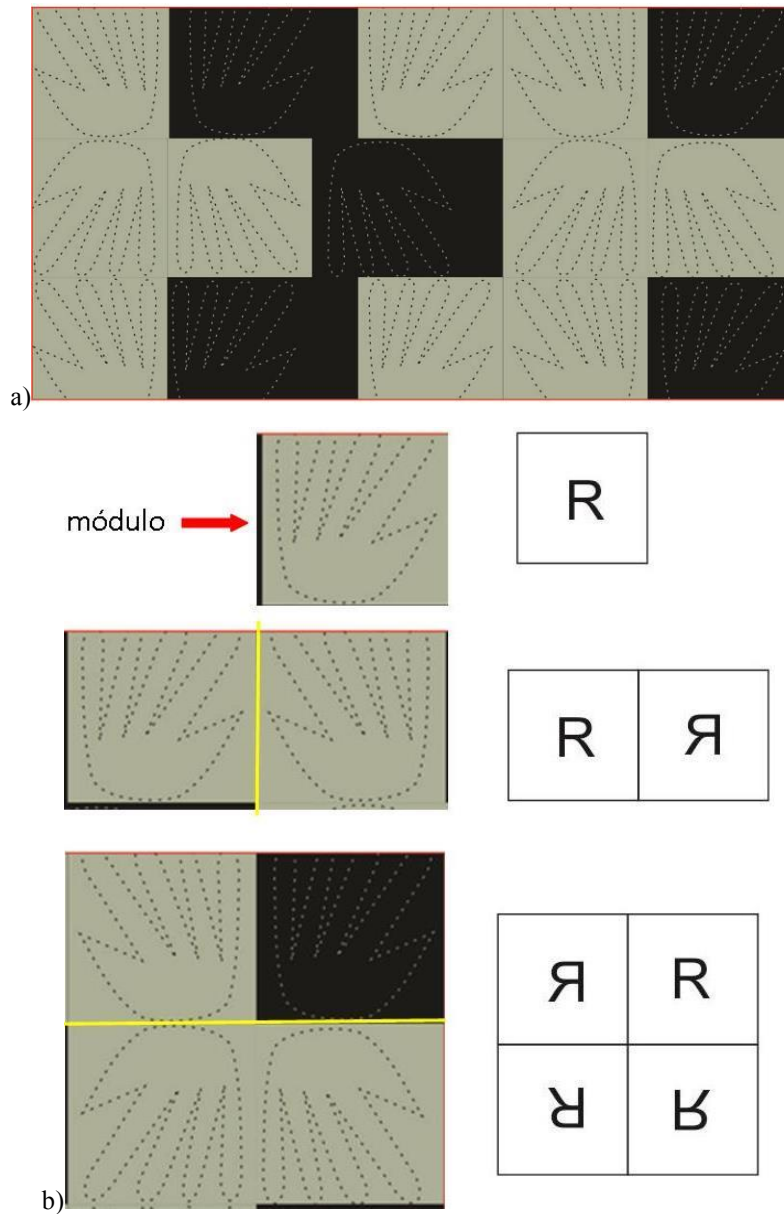
Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/>> Acesso em: 18/02/2014

Quanto às **leis da Gestalt** destacam-se: *unidade, unificação, proximidade, semelhança, continuidade e pregnância*.

As principais **técnicas visuais** observadas são: *harmonia* (relacionada tanto à ordem como a regularidade); *equilíbrio* (relacionado à boa distribuição de peso, direção e simetria); *contraste* (evidenciado na cor; eixos axiais – enfatizado pelo vertical; movimento e ritmo). A acuidade visual torna-se prejudicada pelos limites difusos que compõem os motivos mais claros da peça).

As **simetrias** revelam-se nos motivos quadriculares e figurativos que compõem a peça (Figura 112), na qual o tipo predominante é o de *reflexão*.

Figura 112: a) Representação de Adire Alabere; b) módulo e simetrias (reflexão).



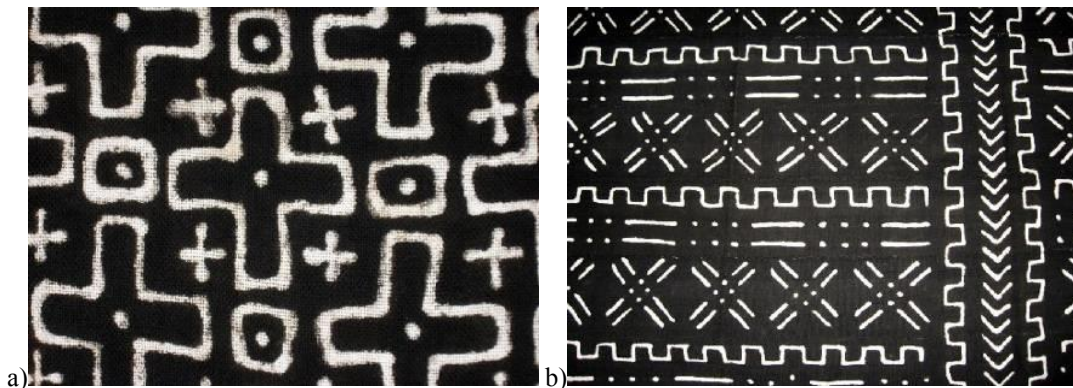
Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

## Panos Bogolan

A principal característica dos panos Bogolan (Figura 113) é o contraste por cores. Este contraste, tradicionalmente é gerado pelas áreas preservadas do tecido em contradição às áreas tingidas pela lama.



**Figura 113: Panos Bogolan: a) detalhe de um tradicional Bogolanfina do Mali; b) tradicional Bogolanfina do Mali.**



Fonte: <[http://www.turkeyredjournal.com/archives/V17\\_I1/Dominic.html](http://www.turkeyredjournal.com/archives/V17_I1/Dominic.html)> Acesso em: 18/12/2013

Na figura 114 podemos observar como **elementos estruturais** representados: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento e transparência.*

**Figura 114: Pano Bogolan Tradicional do Mali (Amostra 1).**



Fonte: <[http://www.turkeyredjournal.com/archives/V17\\_I1/Dominic.html](http://www.turkeyredjournal.com/archives/V17_I1/Dominic.html)> Acesso em: 18/12/2013

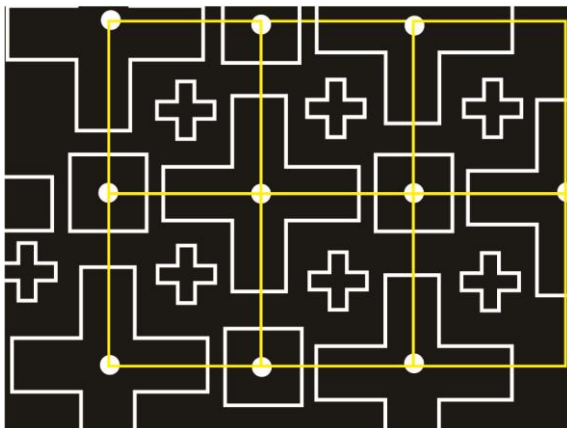
Os **elementos da Gestalt** de mais se destacam são: *unidade, unificação* (por meio da conservação de um mesmo estilo de desenho marcado por figuras geométricas, as quais estão caracterizadas por elementos principalmente retilíneos; enfatizado pelo uso de uma única cor na elaboração das figuras), *proximidade, semelhança, continuidade e pregnância.*

Quanto às **técnicas visuais** destacam-se: *harmonia* (marcada por ordem e regularidade); *equilíbrio* (evidenciado pela regular distribuição de peso e pela aplicação da simetria nos motivos; a sensação de equilíbrio e peso também se faz presente por meio da oposição claro/escuro); *contraste* (caracterizado pela cor,

construção de eixos axiais, movimento, dinamismo, ritmo e acuidade visual). A *agudeza ou acuidade visual* se mostra pelas linhas claras dos motivos, gerando impacto e dramaticidade visual.

A **simetria** predominante é a de *translação* (Figura 115).

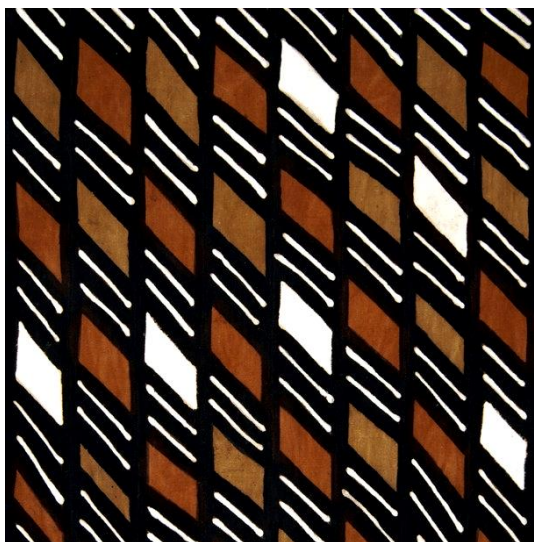
**Figura 115: Simetria de Translação.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Na figura 116, dentre os **elementos estruturais** destacam-se: *ponto, linha, plano, cor, textura, escala, movimento e transparência*.

**Figura 116: Pano Bogolan (Amostra 2).**



Fonte: <<http://www.pinterest.com>> Acesso em: 19/04/2014

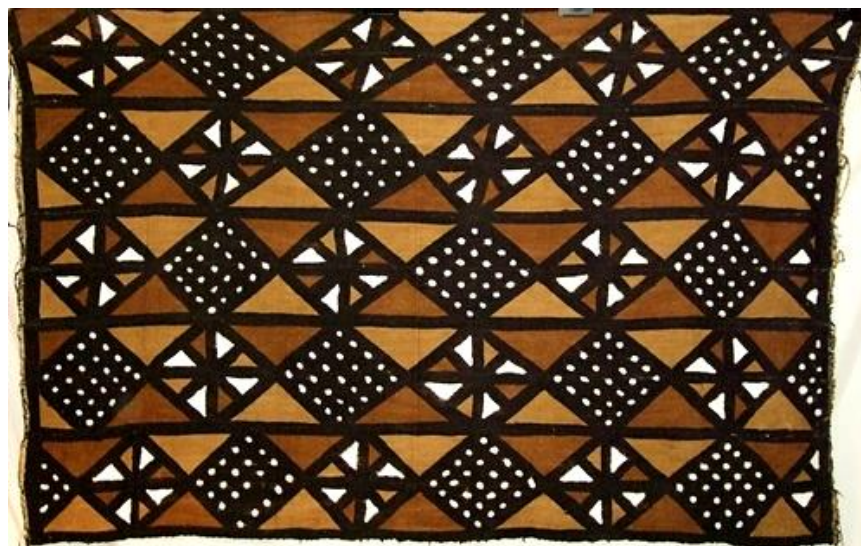
Nesta amostra os principais **elementos da Gestalt** são: *unidade, unificação, proximidade, semelhança e continuidade*. No que se refere à pregnância, esta se torna prejudicada pela disposição irregular de retângulos brancos que se apresentam ao longo da peça.

As **técnicas visuais** que alcançam maior destaque são: *harmonia* (ordem e regularidade); *equilíbrio* (peso, direção e simetria); *contraste* (cor, movimento, dinamismo e acuidade visual – enfatizada principalmente na construção de linhas e retângulos brancos sobre fundo escuro).

A **simetria** predominante é a do tipo *reflexão*, que compõe as linhas brancas presentes na amostra. Há a repetição de motivos ao longo da peça, porém os desenhos formados principalmente por retângulos que se diferem nas cores, resultam em simetria de *translação*, baseada nas formas.

A amostra seguinte (Figura 117) exhibe como principais **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, cor, textura, escala e movimento*.

**Figura 117: Pano Bogolan – povos Bambara (Amostra 3).**



Fonte: <<https://www.pinterest.com/pin/66639269457841119/>> Acesso em: 19/04/2014

Os **elementos da Gestalt** que mais se destacam são: *unidade, unificação, proximidade, semelhança, fechamento, continuidade, pregnância, atração e agrupamento*.

As **técnicas visuais** aplicadas em destaque são: *harmonia* (ordem e regularidade); *equilíbrio* (em evidência pelo peso, direção e simetria); *contraste* (em destaque na cor, eixos axiais, ritmo, movimento, dinamismo e acuidade visual).

A **simetria** predominante é do tipo *reflexão* e *translação*.

A figura 118 exhibe uma peça cujos **elementos estruturais** representados são: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, transparência e movimento*.

Figura 118: Pano Bogolan (Amostra 4).



Fonte:<<http://www.pinterest.com>> Acesso em: 19/04/2014

Quanto aos **elementos da Gestalt** destacam-se: unidade, *segregação*, *unificação*, *proximidade*, *semelhança*, *fechamento*, *pregnância*, *atração* e *agrupamento*.

As **técnicas visuais** em evidência são: *harmonia* (ordem na distribuição dos quatro campos principais e regularidade); *equilíbrio* (peso, direção e simetria); *contraste* (marcado pela cor, eixos axiais, movimento, dinamismo, ritmo e acuidade visual).

A **simetria** predominante é a de *reflexão*.

## **Panos Gara**

A figura 119 exhibe como **elementos estruturais**: *ponto*, *linha*, *plano*, *volume*, *cor*, *textura*, *escala*, *transparência* e *movimento*.

**Figura 119:** Panos Gara (1977) – algodão, damasco, tye-dye. Serra Leoa (Amostra 1).



Fonte: <<http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm>> Acesso em: 19/04/2014

Dentre as **leis ou princípios da Gestalt** presentes na amostra (Figura 101), a *segregação* se revela por meio dos desenhos e do distanciamento das formas geométricas, enquanto a *unificação* se exhibe pelos contornos difusos que delimitam as formas mais espessas, relacionando-se com linhas levemente marcadas. Também se verificam: *proximidade*, *semelhança*, *continuidade*, *atração* e *agrupamento*.

Quanto às **técnicas visuais** nota-se a *harmonia* (marcada por ordem e regularidade); *equilíbrio* (ênfatisado pelo peso, direção e simetria); *contraste* (marcado pela cor, movimento, dinamismo e ritmo). O *peso* é representado pela localização das formas, gerando uma distribuição igualitária da composição, tendo o centro vertical e horizontal como foco principal da visão.

A **simetria** predominante é de *reflexão*.

Na amostra 2 (Figura 120) podem ser observados os seguintes **elementos estruturais**: *ponto*, *linha*, *plano*, *volume*, *cor*, *textura*, *escala* e *movimento* (que uma vez gerado a partir de um centro de atração, emanam formas que geram sensação de mobilidade).

**Figura 120:** Panos Gara. Capa. Algodão e tie-dye. Final do século XX. Serra Leoa (Amostra 2).



Fonte: <<http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm>> Acesso em: 19/04/2014

A *segregação* é um dos **princípios da Gestalt** que alcança maior destaque, seguida pela *unidade, proximidade, semelhança e continuidade*.

As **técnicas visuais** que alcançam maior evidência são: *harmonia* (ordem e regularidade); *equilíbrio* (peso, direção e simetria); *contraste* (cor, movimento, dinamismo, ritmo e acuidade visual).

A **simetria** predominante é de *reflexão*.

A figura 121 apresenta como principais **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala e movimento*.

**Figura 121:** Panos Gara. Capa. Algodão e tie-dye. Final do século XX. Serra Leoa (Amostra 3).



Fonte: <<http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm>> Acesso em: 19/04/2014

Os **elementos da Gestalt** que alcançam maior visibilidade na peça são: *unidade, segregação, unificação, proximidade, semelhança, continuidade, pregnância, atração e agrupamento.*

As **técnicas visuais** que aparecem em destaque são: *harmonia (ordem e regularidade); equilíbrio (peso, direção e simetria); contraste (cor, movimento, dinamismo e ritmo).*

O tipo de **simetria** predominante é de *reflexão.*

Na figura 122 observa-se a presença dos seguintes **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento, camada e transparência.* No tecido observa-se a predominância de pontos, formando uma imagem que gera um plano abstrato.

**Figura 122:** Capa Gara (1977) – algodão, damasco; tie-dye; Serra Leoa (Amostra 4).



Fonte: <<http://www.pinterest.com/pin/145522631681514736/>> Acesso em: 19/04/2014

Dentre os **princípios da Gestalt** destaca-se a *pregnância* e a *segregação*, alcançada principalmente pela separação de cores.

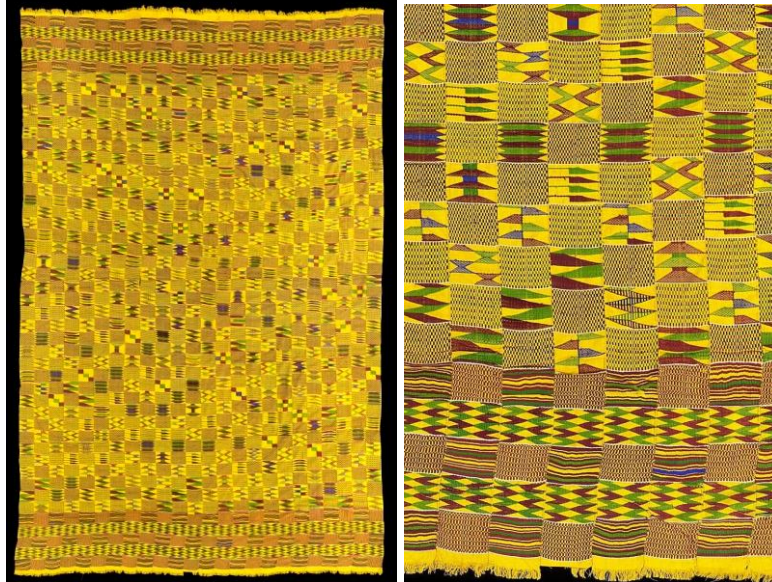
As **técnicas visuais** em destaque são marcadas pela *desarmonia e desequilíbrio* (marcado pela assimetria), seguidas pelo *contraste (cor, movimento e dinamismo)*. A imagem abstrata e difusa prejudica a acuidade visual.

A ausência de simetria é evidente.

## Panos Kente

Esta amostra (Figura 123) exhibe como principais **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, cor, volume, textura, escala, movimento, camada e transparência*.

**Figura 123:** Pano Kente Ashante “Sika Futuro” – cerca de 1910 - 1930 (Amostra1).



Fonte: <<http://www.adireafriicantextiles.com/Kente4.htm>> Acesso em: 19/04/2014

Dentre os principais **elementos da Gestalt** destacam-se: *segregação, proximidade, semelhança, continuidade e pregnância*.

As **técnicas visuais** apresentadas evidenciam a *desarmonia* e o *desequilíbrio*. O *contraste* destaca-se na cor e movimento.

Os principais tipos de **simetria** que aparecem na amostra são: *reflexão* e *translação*, os quais podem ser observados com maior clareza no barrado do pano.

A figura 124 exhibe como principais **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento, camada e transparência*.



**Figura 124: Pano Kente Ashante (Amostra 2)**



Fonte: (BERMUDA NATIONAL GALLERY, 2010).

Os **elementos da Gestalt** que alcançam maior visibilidade são: *segregação, proximidade, semelhança e pregnância*.

As **técnicas visuais** em destaque se referem à: *harmonia* (ordem e regularidade); *equilíbrio* (peso – observado na distribuição das faixas; direção na construção dos diferentes motivos e simetria) e *contraste* (cor, eixos axiais, movimento e ritmo). A acuidade visual apresenta-se principalmente nas formas geométricas que formam linhas retilíneas de alto contraste, porém não se mantém por toda a peça).

O principal tipo de **simetria** é de *translação*.

Na figura 125, os **elementos estruturais** apresentados na peça são: *ponto, linha, plano, cor, textura, escala, movimento, camada e transparência*.

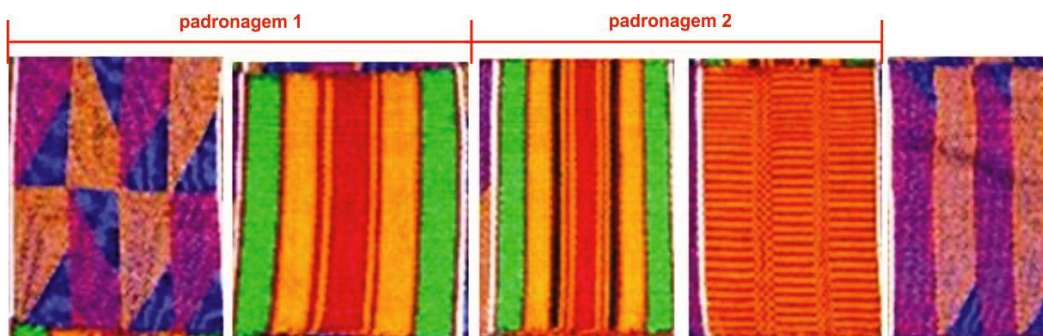
**Figura 125: Pano Kente Ashante (Amostra 3)**



Fonte: (<http://www.ibike.org/africaguide/textile/textile1.htm>) Acesso em: 19/04/2014

Os principais **elementos da Gestalt** que aparecem na peça são: *segregação* (a qual também pode ser observada na construção das diferentes padronagens Figura 126), *proximidade* e *semelhança*.

**Figura 126: Segregação e padronagens. Pano Kente - Ashante.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Quanto às **técnicas visuais** nota-se *ausência de harmonia* (ênfatisada por desordem e irregularidade); *desequilíbrio* (ineficiente distribuição de peso e direção; a simetria está presente em alguns motivos, mas a assimetria prevalece); *contraste* (ênfatisado pela cor, mistura de eixos vertical e horizontal e movimento). A acuidade visual aparece nos motivos geométricos compostos por linhas retas, porém não se constitui como uma técnica em destaque).

Na **simetria** destaca-se a *translação* (Figura 127).

**Figura 127: Simetria de Translação.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Os **elementos estruturais** representados na peça são: *ponto*, *linha*, *plano*, *cor*, *textura*, *escala*, *movimento*, *camada* e *transparência* (Figura 128).

**Figura 128: Pano Kente Ewe (Amostra 4).**



Fonte: <<http://www.pinterest.com/MonikaEttlin/african-textiles-west-africa/>> Acesso em: 19/04/2014

Dentre os **elementos da Gestalt** que aparecem na amostra destacam-se: *segregação, proximidade e semelhança*.

As **técnicas visuais** em destaque se referem à: *harmonia* (ordem e regularidade); *equilíbrio* (peso, direção e predomínio de assimetria); *contraste* (cor, eixos axiais, movimento, ritmo e acuidade visual).

O tipo principal de **simetria** que aparece na amostra é o de *translação*, dividindo a peça em três grandes blocos.

A figura 129 exhibe os seguintes **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento, camada e transparência*.

**Figura 129: Pano Kente Ewe (Amostra 5)**



Fonte: <<http://www.adireafricantextiles.com/ewegallery.htm>> Acesso em: 25/04/2016

Os **elementos da Gestalt** que mantêm maior destaque são: *unidade, segregação, continuidade, atração e agrupamento*.

As **técnicas visuais** observadas com maior clareza são: *desarmonia* (pois a regularidade não é suficiente para produzir a harmonia); *equilíbrio* (ênfatisado pela distribuição regular de peso, direção e predomínio de simetria nos motivos); *contraste* (marcado principalmente pela cor, dinamismo, movimento – favorecido por linhas em zig-zag -; acuidade visual favorecida pela construção de formas geométricas).

Ao longo da peça notam-se blocos compostos por **simetria** de *translação*, a qual não se repete ao longo de toda a peça.

A figura 130 exhibe como **elementos estruturais**: *ponto, linha, plano, volume, cor, textura, escala, movimento, camada e transparência*.

**Figura 130:** a) Chefe Nana Akyanfuo Akowuah Dateh II; b) pano Kente Ewe – rayon e algodão (Gana) – (Amostra 6).



Fonte: a) <<http://africa.si.edu/exhibits/Kente/about.htm>>; b) <<http://africa.si.edu/exhibits/Kente/strips3.htm>> Acesso em: 11/06/2014

Os **elementos da Gestalt** que mantêm maior destaque são: *unidade, segregação, unificação, proximidade, semelhança, fechamento, atração e agrupamento, continuidade e pregnância.*

O princípio da *continuidade* pode ser observado na primeira parte do pano, na qual os motivos formados prendem o olhar de modo ininterrupto (Figura 131). O principal responsável por esta ocorrência talvez esteja relacionado à malha de pontos (amarelos) que se sobrepõe ao fundo escuro.

**Figura 131:** Continuidade.

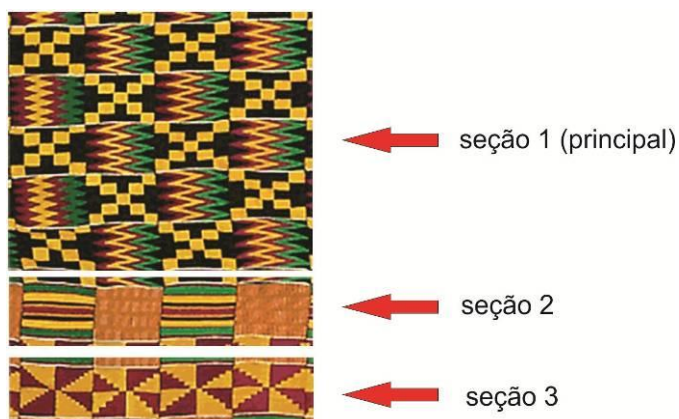


Fonte: Adaptado de <http://africa.si.edu/exhibits/Kente/strips3.htm>

A *segregação* também percebida ao longo do pano e enfatizada pela divisão do pano em três seções (Figura 132), além da divisão da seção principal (fundo, motivos

formado por linhas (zig-zag), linhas horizontais, malha de pontos), se apresenta em cada módulo por meio da diferenciação de cores, pelo contraste, pelas formas. Também nota-se *proximidade* e *semelhança* entre elementos compositivos da peça.

**Figura 132: Seções do pano.**

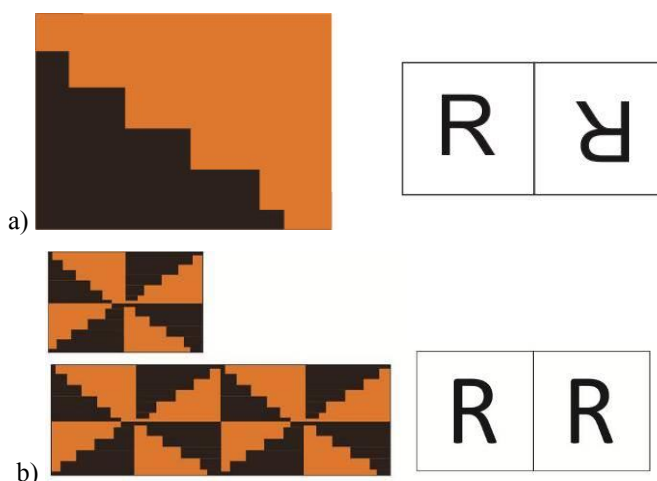


Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

As **técnicas visuais** que alcançam maior destaque são: *harmonia* (presença de ordem e regularidade); *equilíbrio* (favorecido pela boa distribuição de peso, direção e simetria); *contraste* (ênfasis na cor, eixos axiais em contraste com linhas diagonais, movimento, ritmo, dinamismo e acuidade visual).

A amostra também exibe diferentes tipos de **simetrias** (Figuras 133), como de *inversão* e *translação*.

**Figura 133: Simetria. a) Inversão; b) Translação.**



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

### 13. Resultados

Nesta pesquisa foram analisadas vinte e duas (22) amostras de panos africanos, relacionados na tabela seguinte:

**Tabela 3: Panos africanos analisados**

Tipo de Pano	nº de amostras
Adinkra	4
Adire	4
Bogolan	4
Gara	4
kente	6
total	22

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Nesta etapa foram analisadas tabelas vistas anteriormente (Tabelas 1 e 2) para facilitar a comparação, como se segue (Tabelas 4).

**Tabela 4: Intersecções entre Design e Artesanato**

Pontos em Comum	Design	Artesanato
qualificação profissional e treinamento específico	X	X
reprodução em série	X	X
existência de um projeto	X	X
produtos atendem à determinadas funções de uso	X	X
exigem critérios de qualidade na produção e acabamento	X	X
possuem linhas de produtos	X	X
requerem medidas padronizadas	X	X
exigem adequação entre produção, mão de obra e matéria-prima disponível	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Produtos classificados como resultados de artesanato tradicional, neste caso os panos africanos selecionados, carregam características que podem relacioná-los ao Design (Tabela 5).

**Tabela 5: Panos Africanos – Intersecções entre Design e Artesanato**

Intersecções	Panos Africanos				
	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
Treinamento específico	X	X	X		X
Produção em série	X	X		X	
Existência de um projeto	X	X	X		X
Produtos atendem à determinadas funções de uso	X			X	X
Exigem critérios de qualidade na produção e acabamento	X				
Possuem linhas de produtos		X			X
Requerem medidas padronizadas			X		X
Exigem adequação entre produção, mão-de-obra e matéria-prima disponíveis	X	X	X	X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Dentro desta etapa de análises, foram relacionadas características referentes aos elementos da Linguagem Visual, presentes nas amostras, mantendo a superfície como elemento principal (Tabelas 6 a 10).

**Tabela 6: Panos Adinkra – elementos estruturais fundamentais**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ponto</b>	X	X	X	X
<b>Linha</b>	X	X	X	X
<b>Plano</b>	X	X	X	X
<b>Volume</b>	X	X	X	X
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Textura</b>	X	X	X	X
<b>Escala</b>			X	
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Camada</b>	X			X
<b>Transparência</b>	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** Considera-se *transparência* toda figura que deixa o fundo à mostra e *camadas* como sequencia de elementos sobrepostos.



**Tabela 7: Panos Adire – elementos estruturais fundamentais**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ponto</b>	X	X	X	X
<b>Linha</b>	X	X	X	X
<b>Plano</b>	X	X	X	X
<b>Volume</b>	X		X	
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Textura</b>	X	X	X	X
<b>Escala</b>		X	X	
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Camada</b>	X	X	X	X
<b>Transparência</b>	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Considera-se *transparência* toda figura que deixa o fundo à mostra.

**Tabela 8: Panos Bogolan – elementos estruturais fundamentais**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ponto</b>	X	X	X	X
<b>Linha</b>	X	X	X	X
<b>Plano</b>	X	X	X	X
<b>Volume</b>			X	X
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Textura</b>	X	X	X	X
<b>Escala</b>	X	X	X	X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Camada</b>				
<b>Transparência</b>	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Na **amostra 1**, percebe-se *movimento* por meio de dilatação das formas, de modo que a peça se torna menos estática.

**Tabela 9: Panos Gara – elementos estruturais fundamentais**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ponto</b>	X	X	X	X
<b>Linha</b>	X	X	X	X
<b>Plano</b>	X	X	X	X
<b>Volume</b>	X	X	X	X
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Textura</b>	X	X	X	X
<b>Escala</b>	X	X	X	X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Camada</b>	X			X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 10: Panos Kente – elementos estruturais fundamentais**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Ponto</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Linha</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Plano</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Volume</b>	X	X			X	X
<b>Cor</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Textura</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Escala</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Camada</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Transparência</b>	X	X	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

A tabela 11 revela as maiores e menores ocorrências de **elementos estruturais fundamentais** nas superfícies gráficas de panos africanos.

**Tabela 11: Panos africanos – porcentagem/elementos estruturais fundamentais**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
<b>Ponto</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Linha</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Plano</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Volume</b>	100%	50%	50%	100%	65%
<b>Cor</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Textura</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Escala</b>	25%	50%	100%	100%	100%
<b>Movimento</b>	100%	100%	100%	100%	100%
<b>Camada</b>	50%	100%	0%	50%	100%
<b>Transparência</b>	100%	100%	100%	50%	100%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

Segundo as análises feitas e no que se refere aos *elementos estruturais fundamentais*, verifica-se que entre os **panos Adinkra** a maior ocorrência é de ponto, linha, plano, volume, cor, linha, textura e transparência, enquanto a menor ocorrência se refere ao elemento escala.

Quanto aos **panos Adire**, a menor ocorrência é de volume e escala, verificando-se ocorrência de 100% nos demais elementos.

Nos **panos Bogolan**, a menor ocorrência é do elemento camada.

Nos **panos Gara**, a menor ocorrência é de camada e transparência, enquanto nos **panos Kente**, há ocorrência de quase todos os elementos de modo mais homogêneo, apresentando menor ocorrência de volume.

De modo geral, dentre as amostras analisadas, **as menores ocorrências** se dão quanto aos elementos: escala e camada.

**Elementos da Gestalt** também foram relacionados em tabelas, com o objetivo de identificar quais deles se repetem com maior frequência nas superfícies das amostras, como se segue (Tabelas 12 a 17).

**Tabela 12: Panos Adinkra – elementos da Gestalt**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Unidade</b>		X	X	X
<b>Segregação</b>	X	X		X
<b>Unificação</b>	X		X	
<b>Proximidade</b>	X	X	X	X
<b>Semelhança</b>	X	X	X	X
<b>Fechamento</b>		X		
<b>Continuidade</b>		X	X	
<b>Pregnância</b>	X	X	X	
<b>Atração e Agrupamento</b>		X		X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 13: Panos Adire – elementos da Gestalt**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Unidade</b>	X	X	X	X
<b>Segregação</b>		X	X	
<b>Unificação</b>	X		X	X
<b>Proximidade</b>	X	X	X	X
<b>Semelhança</b>	X	X	X	X
<b>Fechamento</b>			X	
<b>Continuidade</b>	X	X	X	X
<b>Pregnância</b>	X	X	X	X
<b>Atração e Agrupamento</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 14: Panos Bogolan – elementos da Gestalt**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Unidade</b>	X	X	X	X
<b>Segregação</b>				X
<b>Unificação</b>	X	X	X	X
<b>Proximidade</b>	X	X	X	X
<b>Semelhança</b>	X	X	X	X
<b>Fechamento</b>			X	X
<b>Continuidade</b>	X	X	X	
<b>Pregnância</b>	X		X	X
<b>Atração e Agrupamento</b>			X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 15: Panos Gara – elementos da Gestalt**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Unidade</b>		X	X	
<b>Segregação</b>	X	X	X	X
<b>Unificação</b>	X		X	
<b>Proximidade</b>	X	X	X	
<b>Semelhança</b>	X	X	X	
<b>Fechamento</b>				
<b>Continuidade</b>	X	X	X	
<b>Pregnância</b>		X	X	X
<b>Atração e Agrupamento</b>	X		X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 16: Panos Kente – elementos da Gestalt**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Unidade</b>					X	X
<b>Segregação</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Unificação</b>						X
<b>Proximidade</b>	X	X	X	X		X
<b>Semelhança</b>	X	X	X	X		X
<b>Fechamento</b>						X
<b>Continuidade</b>	X				X	X
<b>Pregnância</b>	X	X				X
<b>Atração e Agrupamento</b>					X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

A Tabela 17 mostra a porcentagem de elementos de Gestalt analisada nas amostras de panos africanos.

**Tabela 17: Panos africanos – porcentagem/elementos da Gestalt**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
<b>Unidade</b>	75%	100%	100%	50%	35%
<b>Segregação</b>	75%	50%	25%	100%	100%
<b>Unificação</b>	50%	75%	100%	50%	15%
<b>Proximidade</b>	100%	100%	100%	75%	85%
<b>Semelhança</b>	100%	100%	100%	75%	85%
<b>Fechamento</b>	25%	25%	50%	0%	15%
<b>Continuidade</b>	50%	100%	75%	75%	50%
<b>Pregnância</b>	75%	100%	75%	75%	50%
<b>Atração e Agrupamento</b>	50%	0%	50%	50%	35%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

Segundo as análises dos panos africanos, quanto aos elementos da Gestalt, nos **panos Adinkra** a maior ocorrência se dá na proximidade, semelhança, unidade, segregação e pregnância da forma. Nos **panos Adire** verifica-se maior ocorrência na unidade, proximidade, continuidade e pregnância, enquanto a menor ocorrência se dá quanto ao fechamento e atração e agrupamento. Nos **panos Bogolan** os elementos de maior destaque são: unidade, unificação, proximidade e semelhança, enquanto a menor ocorrência se dá na segregação. Nos **panos Gara** verifica-se maior ocorrência de segregação, seguida por proximidade, semelhança, continuidade e pregnância da forma. Nos **panos Kente** verifica-se em maior porcentagem a segregação, seguida de proximidade e semelhança, enquanto a menor ocorrência se dá no fechamento.

De modo geral, as **menores ocorrências** se dão quanto aos elementos: fechamento, atração e agrupamento.

Algumas **técnicas visuais aplicadas** também foram identificadas nas amostras e relacionadas em tabelas, igualmente com o objetivo de gerar dados referentes à sua maior ou menor ocorrência, como pode ser verificado a seguir (Tabelas 18 a 32).

**Tabela 18: Adinkra - Técnica visual aplicada/ Harmonia**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ordem</b>		X		X
<b>Regularidade</b>		X		X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** para que haja a *harmonia*, considera-se (como já visto anteriormente), ordem e regularidade, sendo considerada dotada de **desarmonia**, toda amostra que não apresente *ordem e regularidade* ou apresente somente uma delas.

**Tabela 19: Adinkra - Técnica visual aplicada/Equilíbrio**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Peso</b>		X		X
<b>Direção</b>		X		X
<b>Simetria</b>	X	X	X	
<b>Assimetria</b>	X		X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** Quanto ao *equilíbrio* considera-se: peso, direção, simetria e assimetria, sendo considerada em desequilíbrio toda amostra que não apresente uma eficiente distribuição dos quatro fatores descritos na Tabela: Técnica de Equilíbrio.

**Tabela 20: Adinkra - Técnica visual aplicada/Contraste**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Eixos axiais</b>		X		
<b>Movimento</b>	X	X		X
<b>Dinamismo</b>	X	X		X
<b>Ritmo</b>		X		X
<b>Passividade</b>				
<b>Acuidade visual</b>	X	X	X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** Quanto ao *contraste* considera-se: eixos axiais, movimento, dinamismo, ritmo, passividade e acuidade visual.

**Tabela 21: Adire - Técnica visual aplicada/ Harmonia**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ordem</b>			X	X
<b>Regularidade</b>			X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 22: Adire - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Peso</b>			X	X
<b>Direção</b>				X
<b>Simetria</b>	X			X
<b>Assimetria</b>	X			

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 23: Adire - Técnica visual aplicada/Contraste**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Cor</b>			X	X
<b>Eixos axiais</b>		X		X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Dinamismo</b>	X		X	
<b>Ritmo</b>				X
<b>Passividade</b>	X			
<b>Acuidade visual</b>			X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 24: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Harmonia**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ordem</b>	X	X	X	X
<b>Regularidade</b>	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 25: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Peso</b>	X	X	X	X
<b>Direção</b>		X	X	X
<b>Simetria</b>	X	X	X	X
<b>Assimetria</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 26: Bogolan - Técnica visual aplicada/ Contraste**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Eixos axiais</b>	X		X	X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Dinamismo</b>	X	X	X	X
<b>Ritmo</b>	X		X	X
<b>Passividade</b>				
<b>Acuidade visual</b>	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 27: Gara - Técnica visual aplicada/ Harmonia**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Ordem</b>	X	X	X	
<b>Regularidade</b>	X	X	X	

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 28: Gara - Técnica visual aplicada/ Equilíbrio**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Peso</b>	X	X	X	
<b>Direção</b>	X	X	X	
<b>Simetria</b>	X	X	X	
<b>Assimetria</b>				X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 29: Gara - Técnica visual aplicada/Contraste**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Cor</b>	X	X	X	X
<b>Eixos axiais</b>				
<b>Movimento</b>	X	X	X	X
<b>Dinamismo</b>	X	X	X	X
<b>Ritmo</b>	X	X	X	
<b>Passividade</b>				
<b>Acuidade visual</b>		X		

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 30: Kente - Técnica visual aplicada/ Harmonia**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Ordem</b>		X		X		X
<b>Regularidade</b>		X		X		X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 31: kente - Técnica visual aplicada/Equilíbrio**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Peso</b>		X		X	X	X
<b>Direção</b>		X		X	X	X
<b>Simetria</b>	X	X			X	X
<b>Assimetria</b>			X	X		

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.



**Tabela 32: Kente - Técnica visual aplicada/Contraste**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Cor</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Eixos axiais</b>		X	X	X		X
<b>Movimento</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Dinamismo</b>					X	X
<b>Ritmo</b>		X		X		X
<b>Passividade</b>						
<b>Acuidade visual</b>				X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

A seguir tem-se a porcentagem de Técnicas Visuais verificadas nas amostras de panos africanos (Tabelas 33 a 35).

**Tabela 33: Panos africanos - porcentagem/Técnica de Harmonia**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
<b>Ordem</b>	50%	50%	100%	75%	50%
<b>Regularidade</b>	50%	50%	100%	75%	50%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

Quanto à *técnica visual* de **harmonia**, verificam-se maiores percentuais nos panos **Bogolan** e **Gara**, apesar de aparecerem em percentuais equilibrados nos demais tipos de panos africanos.

**Tabela 34: Panos africanos – porcentagem/Técnica de Equilíbrio**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
<b>Peso</b>	50%	50%	100%	75%	65%
<b>Direção</b>	50%	25%	75%	75%	65%
<b>Simetria</b>	75%	50%	100%	75%	65%
<b>Assimetria</b>	50%	25%	0%	25%	35%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

Quanto à técnica de **equilíbrio**, a melhor distribuição de elementos que influenciam a referida técnica (peso, direção, simetria e assimetria), apresentam-se nos panos Adinkra. Lembrando que a presença de simetria e assimetria, em todos os casos, se analisa quanto ao uso dos motivos de modo individual – em uma observação feita de figura a figura.

De modo geral, nota-se que o uso de peso e direção se apresenta de modo mais homogêneo em todos os tipos de panos.

**Tabela 35: Panos africanos – porcentagem/ Técnica de Contraste**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>Kente</i>
<b>Cor</b>	100%	50%	100%	100%	100%
<b>Eixos axiais</b>	25%	50%	75%	0%	65%
<b>Movimento</b>	75%	100%	100%	100%	100%
<b>Dinamismo</b>	75%	50%	100%	100%	35%
<b>Ritmo</b>	50%	25%	75%	75%	50%
<b>Passividade</b>	0%	25%	0%	0%	0%
<b>Acuidade visual</b>	75%	25%	100%	25%	50%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

No que se refere à técnica visual de **contraste**, nos **panos Adinkra**, verifica-se maior ocorrência no uso da cor, seguida pelo movimento, dinamismo e acuidade visual. Nos **panos Adire**, destaca-se o uso principalmente do movimento. Nos **panos Bogolan**, as maiores ocorrências de dão quanto ao uso da cor, movimento, dinamismo e acuidade visual. Nos **panos Gara** os elementos de maior destaque se referem também a cor, movimento e dinamismo seguido do ritmo. Nos panos Kente, as maiores ocorrências se dão quanto à cor e movimento.

De modo geral, o elemento que menos se verifica na configuração visual das amostras se refere à passividade.

**Tipos de simetria** foram observados nas amostras e organizados em forma de tabelas para facilitar ao leitor a identificação dos diferentes tipos e suas principais ocorrências, como se verifica a seguir (Tabelas 36 a 40).

**Tabela 36: Adinkra – tipos de simetria/variações entre os motivos**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Translação</b>		X	X	
<b>Rotação</b>			X	
<b>Reflexão</b>	X	X	X	X
<b>Inversão</b>				
<b>Dilatação</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 37: Adire - tipos de simetria/variações entre os motivos**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Translação</b>				
<b>Rotação</b>				
<b>Reflexão</b>	X	X		X
<b>Inversão</b>				
<b>Dilatação</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a amostra 3, se divide em dois grandes blocos compondo simetria de reflexão.

**Tabela 38: Bogolan - tipos de simetria/variações entre os motivos**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Translação</b>	X	X	X	
<b>Rotação</b>				
<b>Reflexão</b>		X	X	X
<b>Inversão</b>				
<b>Dilatação</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 39: Gara - tipos de simetria/variações entre os motivos**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>
<b>Translação</b>				
<b>Rotação</b>				
<b>Reflexão</b>	X	X	X	
<b>Inversão</b>				
<b>Dilatação</b>				

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Tabela 40: Kente - tipos de simetria/variações entre os motivos**

	<i>Amostra 1</i>	<i>Amostra 2</i>	<i>Amostra 3</i>	<i>Amostra 4</i>	<i>Amostra 5</i>	<i>Amostra 6</i>
<b>Translação</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Rotação</b>						
<b>Reflexão</b>	X					
<b>Inversão</b>						X
<b>Dilatação</b>						

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Segue-se a Tabela 41, revelando a porcentagem dos tipos de simetrias verificadas nas amostras de panos africanos analisadas.

**Tabela 41: Panos africanos – porcentagem/tipos de simetrias**

	<i>Adinkra</i>	<i>Adire</i>	<i>Bogolan</i>	<i>Gara</i>	<i>kente</i>
<b>Translação</b>	50%	0%	75%	0%	100%
<b>Rotação</b>	25%	0%	0%	0%	0%
<b>Reflexão</b>	100%	75%	75%	75%	15%
<b>Inversão</b>	0%	0%	0%	0%	15%
<b>Dilatação</b>	0%	0%	0%	0%	0%

Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

**Nota:** a tabela se refere a 6 amostras de panos Kente, conforme esclarecido na pesquisa.

De modo geral, quanto aos tipos de simetria, nas amostras analisadas verifica-se que a maior ocorrência se dá no uso da simetria de reflexão, seguida da translação, enquanto a menor ocorrência se dá no uso da inversão.

## 14. Conclusão

Quanto ao objetivo principal da pesquisa, identificar elementos fundamentais da Linguagem Visual encontrado em panos africanos que os caracterizem como Design, pode-se constatar que foi além do esperado, pois, a proposta inicial não considerava a verificação de sistemas de simetria, modularidade e categorias conceituais aplicadas às superfícies dos produtos.

De início pretendia-se uma comparação baseada somente em leitura visual, porém, ao longo do estudo pode-se constatar que intersecções entre Design e Artesanato ultrapassam caracteres visuais, se manifestando em processos de produção, aprendizado e treinamento, padronização de produtos, quantidades em grandes escalas, adequação entre mão de obra e matéria-prima, desenvolvimento de linhas de produtos, existência de projetos relacionados a públicos-alvo, existência de projetos de superfícies.

Em se tratando de conhecimentos relacionados a capacidades e responsabilidades do Design Gráfico quanto à configuração de produtos voltados à temática étnica, pode-se notar que a maior ferramenta auxiliadora no desenvolvimento destes produtos ainda é a pesquisa, como etapa primordial de projeto. É por meio desta que os responsáveis pelos projetos e desenvolvimento de produtos serão imersos em diferentes universos culturais, correndo menores riscos de distorcer mensagens simbólicas que possam pertencer a diferentes sociedades.

Pela presente pesquisa também se pode inferir que o elemento *cultura* ainda se encontra muito atrelado ao desenvolvimento de produtos, devendo ser evidenciado durante processos de criação favorecendo aos desenvolvedores de produtos alcançarem seu público-alvo com maior eficácia, incorrendo o menos possível em erros de interpretação relacionados às mensagens emitidas por meio das superfícies dos produtos.

Quanto à sugestão de um método auxiliador no desenvolvimento de produtos de temática étnica, este pode ser percebido ao longo deste estudo, partindo de características peculiares a diferentes povos, análise de técnicas de produção (determinantes na configuração do produto final), estudos de caracteres relacionados à Linguagem Visual e seus braços que se estendem em direção ao Design Gráfico e de Superfície, onde a exigência principal esteja relacionada à configuração de estampas. A investigação para o desenvolvimento destes produtos devem tocar principalmente os universos cultural e social, estágios de aprendizado transmissão de conhecimentos, que também influenciam as características do produto final.

O Design Gráfico e o Design de Superfície se revelam importantes ferramentas para interseção entre Design e Artesanato. Quanto ao Design Gráfico, características relacionadas à utilização de suportes principalmente bidimensionais para a configuração de mensagens visuais de diferentes naturezas, estéticas, informacionais, atendendo às funções básicas relacionadas às artes gráficas: identificar; informar, instruir ou comunicar, apresentar e promover. Quanto ao Design de Superfície, este pode auxiliar no reconhecimento e classificação de produtos dotados de superfícies especialmente projetadas marcadas por sistemas de repetição para composição de padronagens, tipos de simetrias, modularidade. Ambas as especialidades do Design também se utilizam de elementos da Linguagem Visual e psicologia da Gestalt para o projeto de superfícies.

Assim como o Design Gráfico, o Design de Superfície fundamenta importante relação entre composições figura-fundo, tornando-se essencial para o estabelecimento da estética do produto, neste caso os panos africanos.

O Design de Moda também pode auxiliar em relações Artesanato e Design, pois, tomando-se como exemplos os panos estudados, a Moda se mostra elemento de ligação na configuração de diferentes produtos, partindo do estágio inicial relacionado

ao uso de panos como coberturas corporais moldadas sobre o corpo de forma espontânea, para configurações baseadas em modelagens para peças mais complexas de vestuário e acessórios. Este fato avança inclusive em direção aos diferentes processos de produção, antes marcados pela execução manual e utilização de simples ferramentas relacionadas ao Artesanato na confecção dos panos e tecidos, para a modelagem de diferentes peças relacionadas ao vestuário capacitadas à execução em processos fabris para produção em massa. Outro ponto marcante, no tocante ao Design de Moda refere-se à criação de coleções voltadas a diferentes temáticas, aqui especificamente à africana.

Primeiramente, no que a pesquisa pode colaborar para o desenvolvimento de produtos voltados à temática africana, pode-se inferir diante dos resultados analisados, que a configuração de uma superfície de pano e/ou tecido africano pode apresentar principalmente padronagem abstrata e geométrica composta por elementos como pontos, círculos, simetrias, principalmente de reflexão; módulos, sistemas de repetição.

Mas é notório ressaltar que os poucos aspectos relacionados à identificação de elementos do Design presentes em superfícies de panos africanos, ainda requer o empenho de pesquisadores brasileiros, pois os diferentes tipos de têxteis e panos africanos podem revelar outras características que os relacionem a produtos de Design.

O território africano, assim como seu universo cultural, é vasto e oferece vários tipos de produtos, inclusive têxteis, capazes de gerar observações que diminuam fronteiras entre Design e Artesanato. Esta observação se faz relevante para profissionais brasileiros voltados ao desenvolvimento de produtos de Design e Moda, primeiro pela presença de africanos e afrodescendentes no país, e entre outros motivos pelo desenvolvimento de produtos voltados à temática africana, que constantemente surgem no mercado brasileiro.

O desenvolvimento de tecidos que se iniciou a partir da necessidade humana de se proteger de intempéries naturais, avançou no tempo de modo a criar uma fronteira entre artesanato e design têxtil. A principal linha divisória parece estabelecer-se em ordem cultural e estar ou não submetida a normas de produção.

Um **tecido** produzido por um *artesão* (um só indivíduo responsável pela criação, desenvolvimento, execução, acabamento), com métodos principalmente

manuais, com a utilização de insumos locais, sem intervenção externa, sem o uso de um profissional considerado qualificado ou especializado, sem padronização normatizada, é considerado *produto artesanal*.

Um **tecido** desenvolvido por um *designer* (criação), com divisão de tarefas durante o processo de produção, com métodos principalmente industriais, com a utilização de insumos industriais, com ou sem intervenção externa, com o uso de profissionais qualificados e especializados, com normas de padronização, é considerado *produto de design*.

Então, conforme citação no tópico Artesanato, relacionado à Unesco (1997 apud *apud* BORGES, 2011, p. 21), se considerarmos o **processo de produção** como parâmetro principal de julgamento, um tecido africano tradicional, analisado dentro de seus contextos históricos, é considerado produto de artesanato. Porém **imagens** formadas em suas superfícies – relacionadas Linguagem Visual - apresentam muitas características que os situam dentro do Design de Superfície, uma vez que se relacionam às *Leis* ou *Princípios da Gestalt*, estão munidos de *Técnicas Visuais* que aplicadas emitem mensagens para o usuário e também caracteres de *Simetria*. Novamente, parece que o maior peso se refere ao caráter cultural e de meios de produção.

Esta é a maior fronteira que separa, neste caso de análise têxtil de produtos africanos, o *Design* do *Artesanato*, lembrando que em sua maioria, dentre os panos estudados nesta pesquisa, as imagens ‘carregam’ patrimônio principalmente de ordem histórico-cultural, parecendo estas características imagéticas, uma consequência da inteligência e sabedoria universais humanas.

## 15. Referências

BERMUDA NATIONAL GALLERY. Disponível em:  
<<http://www.bermudanationalgallery.com/>> Acesso: 05/05/2014

BOATENG, B. **Walking the traditionmodernity tightrope: gender contradictions in textile production and intelectual property law in Ghana.** Journal of Gender, Social Policy & The Law. Vol. 15, 2007.

BORGES, A. **Design + artesanato: o caminho brasileiro.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BRAHIC, M. **O tear.** Tradução Iolanda Saló. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1998.

CAMPOS, Arnaldo. **O Livro de papel.** Disponível em:  
<<http://www.restaurabr.org/siterestaurabr/CICRAD2011/M5%20Aulas/O%20Livro%20de%20papel.pdf>> Acesso em 21 dez 2014

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design.** 2ed. São Paulo: Blucher, 2004.

CATALANO-KNAACK, K. E. **The traditions and history of indigo dyed textiles in sierra leone as they relate t.o the art and life of Haja Kadiatu Kamara.** Presented to the Faculty of the University of Missouri-Kansas City in partial fulfillment of the requirements for the degree, 2011.

CHATAIGNIER, G. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem.** São Paulo: Estação das Letras, 2006.

COUTINHO, L. M. Q. de A. **O cartaz e o Swiss Style: compromissos entre a Psicologia da Forma e o Design de Comunicação.** Dissertação para obtenção do título de mestre em Design de Comunicação. Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Arquitectura. Lisboa, 2011.

CRANE, D. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade.** Tradução Cristina Coimbra. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.

CUNHA JUNIOR, H.; MENEZES, M. dos S. Tear e o Saber Africano na Área Têxtil. In: **III CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS - PESQUISA SOCIAL E POLÍTICAS DE AÇÕES AFIRMATIVAS PARA OS AFRODESCENDENTES**, 3., 2004, São Luiz - Ma. **Anais...** . São Luiz: UFMA, 2004. v. 1, p. 01 - 17.

CURIO, **Ceramics: Artistic Decorative Pottery.** The Art Amateur, Vol.2, No.1 (Dec., 1879), pp. 16-17. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25626952>> Acesso em 24/09/2012.

CURIO. **Ceramics: Artistic Decorative Pottery.** The Art Amateur, Vol.2, No.1 (Dec., 1879), pp. 16-17. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25626952>> Acesso em 24/09/2012.



- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUNKAN, C. **Adire Textiles Galery**. Disponível em:  
<<http://www.adireafricantextiles.com/Kente4.htm>> Acesso: 05/05/2014
- EASTERN, Far. **Decorative Designs: William Morris**. Éditions Place Des Victoires, 2012.
- EGLASH R., ODUMOSU, T. B. **Fractals, complexity and connectivity in Africa**. Disponível em:  
<[http://homepages.rpi.edu/~eglash/eglash.dir/afactal/Eglash\\_Odumosu.pdf](http://homepages.rpi.edu/~eglash/eglash.dir/afactal/Eglash_Odumosu.pdf)> Acesso em: 08/nov/2013.
- EGLASH, Ron. **African Fractals: modern computing and indigenous design**. 2 ed. United States of America, 2002.
- FERREIRA, N. M. P.; SOUZA, W. G. de. Design e artesanato: contemporaneidade e tradição. In: **Anais do 4º Colóquio de Moda**. Fortaleza, 2008.
- FORTY, A. **Objeto do desejo – design e sociedade desde 1750**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FYLE, C. M. Historical Dictionary of Sierra Leone. In: **United State of America by Scarecrow Press**, Inc: 2006. p. cm. –(Historical dictionaries of Africa; no. 99). Rev.ed. of: Historical dictionary of Sierra Leone/Cyril P. Foray. 1977. Disponível em:  
<<http://books.google.com.br/>> Acesso: 27/01/2014
- GIBSON, C. **Como compreender símbolos: guia rápido sobre simbologia nas artes**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- GOLA, E. **A joia: história e design**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- GOMES FILHO, J. **Design do Objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escritura Editora, 2006.
- GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escritura Editora, 2000.
- HOLLIS, R. **Design gráfico: uma história concisa**. Tradução Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- INSTITUTE OF MUSEUM AND LIBRARY. **African Textile**. Developer Emily Timmel. Brooklyn Children’s Museum. New York: 2008. Disponível em:  
<[http://www.brooklynkids.org/attachments/BCMWB\\_PCP\\_AfricanTextiles.pdf](http://www.brooklynkids.org/attachments/BCMWB_PCP_AfricanTextiles.pdf)> Acesso: 08/11/2013.
- LÖBACH, B. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Tradução Freddy Van Champ. São Paulo: Editora Blucher, 2001.
- LOPES, G. **Imagens da diáspora**. Textos de Gustavo Falcón. Salvador: Solisluna Design Editora, 2010.

LUPTON, E. **Novos Fundamentos do Design**. Tradução Cristina Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEGGS, P. B. **História do design gráfico**. 4ª ed. norte-americana. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENEZES, M. S. ; CUNHA JR, H. Geometria Fractal: o encontro entre o tradicional e o novo na cultura africana e afrodescendente. In: **GRAPHICA 2003 - Percepção, Representação e Ação sobre o Mundo; XVI Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico; V Internatioonal Conference on Graphics engineering for Arts and Design**, 2003, Santa Cruz do Sul. Graphica 2003. Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, 2003.

MENEZES, M. S. Etnogeometria: a Geometria Construída nos Panos Africanos. In: **GRAPHICA 2005 - Expressão Gráfica & Formação Humanística - VI International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVIIº Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2005, Recife - PE**. Anais do GRAPHICA 2005 - Expressão Gráfica & Formação Humanística - VI International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVIIº Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2005. p. 01-11.

MOBLEY, A. **Adinkra cloth symbols**: asante wisdom, 2012. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/8476115@N08>> Acesso: 05/05/2014

MORRIS, Barbara. **Flaxman's Illustrations to Homer as a Design Source for Glass Decoration in the 1870s**. Source: The Burlington Magazine, Vol. 129, No. 1010, A Special Issue on Ceramics and Glass (May, 1987), pp. 318-321. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/882964>> Acesso: 25 /09/2012.

MORRIS, Bethan. **Fashion Ilustrator**: manual do ilustrador de moda. Tradução Iara Biderman. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. Tradução João Paulo Monteiro. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEZZOLO, D. B. **Tecidos: histórias, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007).

REVISTA DAMYLLER – Catálogo - Spring Summer. Edição 09, 2014.

REVISTA ESPECIAL CARAS FASHION – primavera-verão 2010/2011. Edição 2. Editora Caras S.A. (ISSN: 0104-396X).

REVISTA VOGUE BRASIL. Nº 423. Diretora de Redação Daniela Falcão. Novembro, 2013. (ISSN: 1045-1218).

RINALDI, R. M. **A contribuição da comunicação visual para o design de superfície**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Intervenção do Design nas Superfícies Projetadas: Processos Multifacetados e Estudo de Caso.** Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru, 2013.

RÜTHSCHILLING, E. A. **Design de superfície.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

SAHEED, Zakaree S. **Adire Textile: a cultural heritage and entrepreneurial craft in Egbaland, Nigeria.** International Journal of Small Business and Entrepreneurship Research. Vol. 1, No. 1, March 2013, pp.11-18. Disponível em: <<http://www.eajournals.org/wp-content/uploads/ADIRE-TEXTILE.pdf>> Acesso: 05/05/2014 .

SANTOS, N. A. dos. **Pano da Costa.** Cadernos do IPAC. 2009. Disponível em: <[http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/1.pano\\_da\\_costa.pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/publicacoes/1.pano_da_costa.pdf)> Acesso: 05/05/2014

SCHNEIDER, Beat. **Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico.** Tradução Sonali Bertuol, George Bernard Sperder. São Paulo: Editora Blucher, 2010.

SCHWARTS, A. R. D.. **Design de superfície: por uma visão projetual geométrica e tridimensional.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2008.

SEATTLE ART MUSEUM, 2014. Disponível em: <<http://www.seattleartmuseum.org/>> Acesso em: 05/05/2014

SEYMOR, S. **Fashionable Technology: the intersection of design, fashion, science, and technology.** Springer Wien New York. Printed in Austria: 2008.

SILVA, Débora. **Diáspora Africana.** Disponível em <<http://www.estodopratico.com.br>> Acesso em: 17/07/2016

SILVA, L. da. **Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano: a experiência da África Ocidental.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. 2008.

SOUZA, R. G. de. **Do Tecido Para a Tela: padrões e padronagens têxteis na obra de arte.** Dissertação apresentada ao Centro Universitário Senac, Campus Santo Amaro, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Moda, Cultura e arte. Programa de Mestrado em: Moda, Cultura e Arte. São Paulo, 2008.

SPENCER, Sonia. Developing an understanding of science from the sierra leonean traditional gara dyeing process. Ano de publicação: 1996. In: GASAT; 1; 181-188 - **Gender and Science and Technology International conference; 8th, Gender and science and technology.** Disponível em: <<http://archive.wigsat.org/gasat/papers1/19.txt>> Acesso: 28/jun/2011

TOERIEN, E. S. **Mud cloth from Mali: its making and use.** Tydskrif vir Gesinsekologie en Verbruikerswetenskappe, Vol 31, 2003. ISSN 0378-5254

TREPTOW, D. **Inventando moda: planejamento de coleção**. 4ed. Brusque: D. Treptow, 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Design de Superfície**. Disponível em: <<http://www.penta.ufrgs.com.br>> Acesso em: 17/07/2016

UNESCO I. **História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África**. Editor Joseph Ki-Zerbo. 2ed. revisada. Brasília: Unesco, 2010.

UNESCO III. **História geral da África III: África do século VII ao XI**. Editor Mohammed El Fasi. Brasília: Unesco, 2010.

UNESCO IV. **História geral da África IV: África do século XII ao XVI**. Editor Djibril Tamsir Niane. 2 ed. revisada. Brasília: Unesco, 2010.

UNESCO V. **História geral da África V: África do século XI ao XIII**. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: Unesco, 2010.

WONG, W. **Princípios da forma e desenho**. Tradução Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

YAMANE, L. A. **Estamparia têxtil**. São Paulo, 2008. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Artes Visuais; linha de pesquisa: Poéticas visuais.