



PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL A PARTIR DO DENDÊ

FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2015



PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL A PARTIR DO DENDÊ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação do Professor Francisco Antônio Zorzo e co-orientação do Professor Edson Dias Ferreira.

FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2015

PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL A PARTIR DO DENDÊ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, a ser avaliada pela Banca Examinadora composta pelos seguintes membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Antônio Zorzo
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS (Orientador)
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Pós-Doutor Edson Dias Ferreira
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS (Co-Orientador)

Prof^a. Pós-Doutora Renata Pitombo Cidreira
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB
Universidade Federal da Bahia - UFBA

**FEIRA DE SANTANA – BAHIA
2015**

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter planejado, desenhado e executado tão bem todas as belezas humanas e naturais, assim como deu luz ao elemento dendê.

Aos meus pais, Bárbara Maria e Luís Carlos, à minha irmã, Anne Rafaele, ao cunhado, James Júnior, pelo amor incondicional, apoio constante, pela torcida e pelas vibrações sempre revigorantes. Aos parentes das famílias Santos e Portela, amigos e colegas, pelo carinho, pelos gestos, pelas palavras de força e conforto.

Aos colegas de sala e do mestrado, em especial a André Machado, Gedalva da Paz, Helena Gabrielle, Josemar Blures, Ronaldo Paixão, Edineusa Cardoso, Nadja Castro, Eduardo Miranda e Hellen Mabel, que construímos reflexões a respeito do desenho, em encontros inusitados, viagens com altos papos e ótimas gargalhadas.

Aos amigos do pensionato, D. Helena, Guilherme, Léo, Val, Haryel, Jonatan, Márcio, Luan, Kleiber, Felipe, Roberval, que foram uma família durante os dois semestres que morei em Feira de Santana.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, que contribuiu financeiramente com a bolsa de mestrado.

À Academia de Letras da Bahia, especialmente ao setor da Biblioteca Jorge Amado, no excelente atendimento da Sr^a. Overlúcia Rodrigues da Silva, Auxiliar de Biblioteca, e do Bibliotecário Marcelo Fraga da Silva, amigo solícito, que realizou um excelente trabalho de Normalização da ABNT nesta pesquisa. À Nancy Azeredo, pelo excelente trabalho de revisão textual realizado, pela atenção constante.

Aos professores Francisco Antônio Zorzo, Edson Dias Ferreira, Renata Pitombo Cidreira, Ana Rita Sulz, Antônio Wilson, Marise de Santana, Gláucia Trinchão, Lisie Oliveira, Ivoneide Costa, Lilian Queiroz, Lilian Pacheco, Luiz Vidal Gomes, Miguel Almir, Gemicrê Nascimento, Robérico, Marcelo, Hemeclécio, Beatriz Simon Factum, pela amizade, pelas orientações, discussões, provocações, dicas, pelo incentivo.

Aos colaboradores da universidade, D. Branca e D. Sandra, pela atenção, disposição, disponibilidade, dedicação nas resoluções de procedimentos internos da universidade.

“Assim, falar de arte e produção visual baiana é, ao mesmo tempo, falar do seu povo, do seu cotidiano, lembrar da cultura baiana, particularmente da Capital e Recôncavo, e, neste sentido, não há como perder de vista traços peculiares que a tradição afro-brasileira preservou: homens e mulheres revelam-se nas danças, nos trajes e na alegria; na fé e na festa, as “lavagens” e a particularidade do carnaval; na culinária, o azeite e o coco que temperam e lhe dão o tom singular. Para quem a contempla ou nela se inspira, a “Cidade da Bahia” reflete um grande quadro pintado em cores e tons naturais, tendo o mar e a vegetação como fundo, mas também mesclam-se neste mesmo espaço, o sobe e desce desordenado dos prédios e favelas que lhe fazem parte da paisagem, e as cores e o colorido que emanam de todo o lugar: da pele reluzente bronzeada ao sol; do amarelo do azeite temperando a comida e a vida, das contas – colares – que discreta ou pronunciadamente denunciam pertencas. Como se não bastasse, a “Cidade da Bahia” foi abençoada com trezentas e sessenta e cinco igrejas e quase igual número em dias de verão. Nas manifestações mais comuns, revelam-se quadros nunca antes pintados por nenhum artista. Aos artistas, restam o consolo de ver, nesses momentos, transbordar a fonte que os inspira, assim é a “Cidade da Bahia - São Salvador” ”.

Edson Dias Ferreira, 2005.

RESUMO

A proposta deste estudo é apresentar o dendê enquanto elemento simbólico cultural baiano, em outro contexto diferente do culinário, e trazê-lo para a área do design de superfície têxtil, através da criação autoral de padrões, numa linguagem contemporânea. Para tanto, buscou-se apoio teórico-conceitual em autores que discutem o design de superfície, o design têxtil, a estamparia, a moda e a cultura baiana. Procurou-se compreender o envolvimento da estampa em duas categorias de análise, que foram: linguagem e diferenciação; dispositivo cultural e simbólico. O caráter desta pesquisa destacou-se pela abordagem interdisciplinar, experimental e qualitativa, que proporcionou sustentação em todo o percurso trilhado. O estudo, para construir a metodologia da desconstrução e ressignificação, consistiu em acompanhar, explorar, interpretar o dendê, desde a decomposição da sua estrutura morfológica no período de sete meses. Esse procedimento foi fundamentado no método da descontextualização e recontextualização do design de superfície contemporâneo. Para situar o dendê na cultura, na moda e na arte baiana, contou-se com autores selecionados e através da realização de entrevistas com artistas e designers baianos. A pesquisa desenvolveu um longo processo criativo a partir do dendê que passou por diferentes estágios, experimentos e registros, como: atividade de intervenção com a participação coletiva entre alunos matriculados da disciplina Desenho Artístico da UEFS; testes de fixação do dendê em papel e tecido; tingimento do dendê em tecido; construção de panôs; detalhamento do período de decomposição da estrutura formal do dendê; criação de desenhos manuais de observação do dendê. Em seguida, ocorreu a composição dos padrões que resultou na série de estampas nomeada “Na veia do dendê”, com as respectivas análises sobre os tecidos impressos e as discussões dos resultados obtidos.

Palavras-chaves: Cultura Baiana. Dendê. Design de Superfície. Design Têxtil. Estampa.

ABSTRACT

The purpose of this study is to introduce the palm, Bahia cultural symbolic element, in a different context from the culinary, and bring it to the area of the textile surface design, by authorial creation of standards in a contemporary language. To this end, it sought theoretical and conceptual support in authors who discuss surface design, textile design, printing, fashion, Bahian culture. He tried to understand the involvement of the pattern into two categories of analysis, which were: language and differentiation; cultural and symbolic device. The character of this research highlighted by the interdisciplinary approach, experimental and qualitative, which provided support throughout the trodden path. The study, to build the methodology of deconstruction and reinterpretation, was to follow, explore, play, interpret the palm from the decomposition of its morphological structure for seven months. This procedure was based on the method of decontextualization and recontextualization of contemporary surface design. To place the palm with the culture, fashion and Bahian art, selected authors and by conducting interviews with artists and designers Bahia. Research has developed a long creative process from the palm that has gone through different stages, experiments and records, such as intervention with the collective participation of students enrolled of discipline Artistic Design of UEFS; palm fixation test on paper and fabric; palm dyeing fabric; construction cloths; detailing the period of decomposition of the formal structure of the palm; creation of manuals oil palm observation drawings. Then came the composition of the standards that resulted in the series of prints named "The palm vein", with their respective analyzes of the printed fabrics and discussions of the results.

Keywords: Bahian Culture. Palm. Surface Design. Textile Design. Print.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Azeite de dendê como fonte de inspiração em trabalho acadêmico	16
Figura 02	Estampa em barrado baseada em edifícios situados na Ladeira do Largo do Pelourinho, Salvador-BA	17
Figura 03	Fotografia da bisavó paterna Antonieta Athayde Bispo	18
Figura 04	Estampa Chita	32
Figura 05	Estampa Chita em decoração de ambientes	33
Figura 06	Fantasia do Afoxé Filhos de Gandhi	39
Figura 07	Fantasia do Bloco Afro Olodum	40
Figura 08	Fantasia do Bloco Afro Ilê Aiyê	40
Figura 09	Adinkras	41
Figura 10	Carimbos de cabaça	41
Figura 11	Impressão artesanal de carimbos	41
Figura 12	Tecidos Adinkra	42
Figura 13	Trabalhos com azeite de dendê de Ayrson Heráclito	43
Figura 14	Fotografias de Pierre Verger e Desenhos de Carybé	48
Figura 15	Palmeira do dendezeiro situado na Avenida Anita Garibaldi, Salvador-BA	50
Figura 16	Peças de Ronaldo Fraga com inspiração em Sereias, da coleção de verão 2016, apresentadas em São Paulo Fashion Week	52
Figura 17	Produtos com estamparia afro-brasileira feitos por Goya Lopes	54
Figura 18	Produtos de Luciana Galeão	55
Figura 19	Produtos de By Yosh	56
Figura 20	Projeto Terra de Juraci Dórea: Escultura de Zé Botocó, Tapera, entre Feira de Santana e São Gonçalo. Bahia. 16 de maio de 1988	58
Figura 21	Mosaico de Bel Borba na Avenida do Contorno, Salvador-BA	59

Figura 22	Esculturas dos Orixás de Tatti Moreno, no Dique do Tororó, em Salvador-BA	59
Figura 23	Escultura Odoyá de Ray Vianna, Praia do Rio Vermelho, Salvador-BA, 2008	60
Figura 24	Trabalhos de Ayrson Heráclito	62
Figura 25	Produtos com estamparia afro-brasileira feitos por Goya Lopes	64
Figura 26	Produtos feitos por Maria Luedy	66
Figura 27	Amêndoas de dendê retiradas da palmeira do dendezeiro em seu estado natural	73
Figura 28	Amêndoas de dendê em estado de decomposição durante sete meses	73
Figura 29	Arrumação da sala para a atividade de intervenção do estágio docência	75
Figura 30	Da esquerda para a direita: kit individual, amostras de tecidos e produtos estampados, mesa com 120 unidades de amêndoas de dendê	75
Figura 31	Alunos escolhendo algumas unidades de amêndoas de dendê para desenvolverem as atividades	77
Figura 32	Participantes da atividade de desenho artístico do dendê em tecido	78
Figura 33	Desenhos artísticos da estrutura externa e interna do dendê, respectivamente, de alguns dos participantes	78
Figura 34	Panô 01	80
Figura 35	Panô 02	81
Figura 36	Panô 03	81
Figura 37	Panô 04	82
Figura 38	Recipientes onde os materiais do dendê (cacho, amêndoas e cocos) foram conservados	82
Figura 39	Cachos sustentadores do dendê degradados no período de sete meses	83
Figura 40	Espinhas dos cachos do dendê degradados no período de sete meses	83

Figura 41	Capelas do dendê degradadas no período de sete meses	84
Figura 42	Primeiro resíduo: resultado de sete meses em decomposição	84
Figura 43	Segundo resíduo: resultado de sete meses em decomposição	84
Figura 44	Terceiro resíduo: resultado de sete meses em decomposição	85
Figura 45	Quarto resíduo: resultado de sete meses em decomposição	85
Figura 46	Quinto resíduo: resultado de sete meses em decomposição	85
Figura 47	Amêndoas de dendê degradadas no período de sete meses	86
Figura 48	Resíduo da massa do dendê proveniente da ação do besouro: resultado de sete meses em decomposição	86
Figura 49	Membranas do dendê degradadas no período de sete meses	86
Figura 50	Filamentos do dendê degradados no período de sete meses	87
Figura 51	Cascas externas do dendê degradadas no período de sete meses	87
Figura 52	Cascas internas do dendê degradadas no período de sete meses	87
Figura 53	Cascas externas do coco do dendê degradadas no período de sete meses	88
Figura 54	Cascas internas do coco do dendê degradadas no período de sete meses	88
Figura 55	Separação do dendê em decomposição	89
Figura 56	Desenhos artísticos manuais do dendê	89
Figura 57	Cartela de cores do dendê a partir do processo de decomposição	90
Figura 58	Desenho, módulo, legenda e padrão 01	93

Figura 59	Desenho, módulo, legenda e padrão 02	93
Figura 60	Desenho, módulo, legenda e padrão 03	94
Figura 61	Desenho, módulo, legenda e padrão 04	95
Figura 62	Desenho, módulo, legenda e padrão 05	95
Figura 63	Desenho, módulo, legenda e padrão 06	96
Figura 64	Desenho, módulo, legenda e padrão 07	97
Figura 65	Desenho, módulo, legenda e padrão 08	97
Figura 66	Desenho, módulo, legenda e padrão 09	98
Figura 67	Desenho, módulo, legenda e padrão 10	99
Figura 68	Reunião com Vanilde Portela (à esquerda), tias e primas.	100

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	O desenho como ferramenta projetual e meio de comunicação	14
1.2	Trajetória do pesquisador e justificativa para a escolha temática do estudo	15
1.3	Questionamentos, objetivos e aspectos metodológicos da pesquisa	18
1.4	Estrutura do texto	20
2	DESIGN DE SUPERFÍCIE E ESTAMPARIA TÊXTIL	22
2.1	Conceituando superfície	23
2.2	Compreendendo o design de superfície e a estamparia têxtil	26
2.3	Categorias de análise do tecido estampado	30
2.3.1	Linguagem e diferenciação	31
2.3.2	Dispositivo cultural e simbólico	38
3	O DENDÊ COMO EXPRESSÃO DA CULTURA, DA MODA E DA ARTE BAIANA	45
3.1	O dendê no contexto histórico-cultural	48
3.2	O registro de moda baiana	51
3.3	Expressão artística baiana	57
3.4	Entrevistas com artistas e designers baianos	61
3.4.1	Ayrson Heráclito	61
3.4.2	Goya Lopes	63
3.4.3	Maria Luedy.....	65
4	PROCESSO CRIATIVO: A PRODUÇÃO DE ESTAMPAS ATRAVÉS DA UTILIZAÇÃO DO DENDÊ	67
4.1	Etapas do processo criativo	69
4.2	Questões orientadoras	72
4.3	Técnicas, experimentações e análises com o uso do dendê	73
4.3.1	Atividade de estágio docência usando o dendê	73

4.3.2	Passagem do dendê em papel e tecido	79
4.3.3	Tingimento do dendê em tecido	79
4.3.4	Construção de panôs	80
4.3.5	Decomposição da estrutura morfológica do dendê	82
4.3.6	Desenhos de observação do dendê	88
4.4	Cartela de cores extraída do dendê	90
4.5	Criação de padronagens a partir do dendê, análise e discussão	91
4.6	O diálogo sobre o uso do dendê no candomblé e na impressão dos padrões	99
4.7	Discussão dos resultados do processo compositivo	106
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS	113
	ANEXO A - Parecer consubstanciado do Comitê de Ética e Pesquisa (CEP)	119
	APÊNDICE A - Roteiro de entrevista com artistas e designers parte 01	123
	APÊNDICE B - Roteiro de entrevista com artistas e designers parte 02	124

1 INTRODUÇÃO

A presente investigação visa integrar o dendê ao contexto têxtil como uma referência visual para a criação de padrões, a ser explorado pela sua estrutura morfológica e pelo desenho gráfico manual, analisado enquanto valioso elemento simbólico que interage em diversas modalidades da cultura baiana, e discutido nas áreas da produção artística, da moda e do design de superfície.

1.1 O desenho como ferramenta projetual e meio de comunicação

O panorama do desenho pode atingir diferentes áreas do conhecimento, interpretações, conceituações, interações, e nesta pesquisa será compreendido em dois direcionamentos que abarcam o enfoque interdisciplinar. Primeiro, o desenho é considerado relevante meio de comunicação capaz de expressar linguagens em sua instrumentalidade, através da representação gráfica, atuando como ferramenta meramente projetual.

Dessa maneira, Gomes (1996, p. 37) apresenta o Dicionário de Moraes como uma referência ao afirmar que o desenho significa “intento, intenção, desejo, plano, projeto e propósito”. Com isso, complementa Wong (1998), ao conceber que o desenho não atua exclusivamente como elemento decorativo. Ele advém de um processo criativo visual a partir de uma finalidade, um propósito a ser alcançado, no intuito de satisfazer necessidades de cunho prático.

O conceito de desenho é reforçado por Gomes (1996, p. 13), ao considerá-lo “uma das formas de expressão humana que melhor permite a representação das coisas concretas e abstratas que compõem o mundo natural ou artificial em que vivemos”. Essa abordagem destaca a particularidade do desenho em apresentar graficamente qualidades funcionais, estéticas, formais, de todos os aspectos que possibilitam a comunicação e vivência humana.

A partir dessa perspectiva, compreende-se como primeiro aspecto que o desenho enquanto linguagem acompanha a vida das pessoas, está diretamente interligado aos comportamentos, à conscientização, ao uso de materiais, aos

avanços tecnológicos, às mudanças estabelecidas no âmbito cultural em determinada sociedade.

A segunda abordagem, o desenho adquire uma compreensão ampliada que ultrapassa sua função apenas como recurso instrumental. Dessa forma, desenhar relaciona-se com as atividades humanas de formar, dar sentido e direcionamento às experiências vivenciadas individual ou coletivamente que interagem em diferentes contextos, tais como, mentais, simbólicos, históricos, sentimentais.

A área de concentração deste estudo está em Desenho, Registro e Memória Visual e a linha de pesquisa em Estudos Interdisciplinares em Desenho. Ainda nessa reflexão sobre desenho, Oliveira e Trinchão (1998) afirmam que o exercício do desenho não se restringe apenas à ação de expressá-lo graficamente. Considera-se também toda e qualquer forma de registro que contemple o desenhar como um conceito que se eterniza. Significa dizer que o desenho atua como dispositivo que permite o diálogo com outras áreas do conhecimento e não apenas em conteúdos, segmentos profissionais que o limitam ou o negam enquanto ferramenta geradora de mudanças, contribuições, reflexões diversas numa sociedade.

1.2 Trajetória do pesquisador e justificativa para a escolha temática do estudo

O contato inicial com o objeto do estudo intitulado “Design de superfície têxtil a partir do dendê”, ocorreu na infância do autor, numa relação de encantamento quando admirava as cores do azeite de dendê nas vasilhas em mercados, feiras populares e pelas vezes em que sua mãe ou algum membro familiar o utilizava nas refeições, e exalava na cozinha seu cheiro marcante.

Como se trata de uma pesquisa fruto do próprio processo criativo, fez-se necessário obter um distanciamento do objeto. Para isso, alguns cuidados foram tomados, como: a) evitar uma apropriação irresponsável e sem atentar para a raiz da cultura afro-baiana; b) evitando influenciar positivamente ou negativamente o próprio trabalho, em autoelogios, foram construídas categorias de análise no intuito de verificar se o trabalho correspondeu aos critérios e alcançou a qualidade

desejada; c) por se tratar de um curso voltado ao mestrado acadêmico a investigação enfatizou a produção desenvolvida no processo de criação com reflexões compartilhadas aos demais participantes que vão além do produto final.

A outra parte se deu no âmbito acadêmico, especificamente no segundo ano de graduação em Design e Gestão de Moda da Universidade Salvador (UNIFACS), na disciplina Laboratório de Criação, com a proposta da professora Maria Luedy consistindo na atividade Observatório de Sinais, realizada na Feira de São Joaquim, no bairro do Comércio, em Salvador, Bahia. Chegando à feira, os alunos tiraram fotos de todos os aspectos que consideravam interessantes visualmente, culturalmente e simbolicamente, para depois registrarem sobre papel o esboço de uma peça conceitual de moda; foi escolhido de imediato o azeite de dendê, conforme demonstrado na **Figura 01**.

Figura 01 - Azeite de dendê como fonte de inspiração em trabalho acadêmico.



Fonte: Criação do autor, 2008.

Embora não tivesse uma consciência crítica a respeito da área de moda na cidade de Salvador e no estado baiano naquela época do curso, estava muito clara a contrapartida social que o autor almejava seguir a partir de referências visuais que

constituíssem o caldeirão da cultura afro-brasileira em trabalhos, produções artísticas como forma de reinterpretá-las, ressignificá-las.

Seguindo por esse caminho, no período de 2010 a 2012, realizou o autor o Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia, em nível de Especialização, hoje nomeado Design de Superfície, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS. Nesse curso, escolheu o Pelourinho como fonte de pesquisa, e a monografia então produzida intitulou-se: “Elementos da arquitetura do Pelourinho como referencial na criação de estampas para vestidos”. A **Figura 02** mostra um dos resultados desse trabalho.

Figura 02 - Estampa em barrado baseada em edifícios situados na Ladeira do Largo do Pelourinho, Salvador-BA.



Fonte: Criação do autor, 2011.

A memória familiar é outro fator de motivação. A carga genética ancestral e artística do autor advém da bisavó paterna Antonieta Athayde Bispo (1912-1969),

formada no Curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia, que foi, segundo relato de seus filhos e netos, a primeira negra baiana a trabalhar com a área de teatro na religião do Espiritismo (**Figura 03**). Além disso, ela pintava quadros, fazia ornamentações para festas, esculturas com frios, bolos e doces finos.

Figura 03 – Fotografia da bisavó paterna Antonieta Athayde Bispo.



Fonte: Acervo familiar.

A veia artística da família passou da bisavó para sua filha, avó do autor, Vanilde Maria Ataíde Bispo Portela, conhecida como “Dide”. A presença da arte na vida da avó Dide ocorreu logo após a morte do seu marido, o avô Francisco Mariano Portela, em 1997, e funcionou como uma terapia que desenvolveu o seu lado artístico realizando trabalhos com estamperia artesanal em panos de prato, lençóis, toalhas, peças de roupas. Além disso, ela tem a função de Iyalorixá¹, ou seja, zeladora do orixá, popularmente conhecida como Mãe de Santo, na religião do candomblé. Desenvolve seu cargo no Terreiro Ilê Axé Omim Natosse, localizado no bairro Cidade Nova, em Salvador-BA, o que caracteriza mais um registro cultural afro-brasileiro presente no seio familiar.

1.3 Questionamentos, objetivos e aspectos metodológicos da pesquisa

¹ BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado**: (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

A presente pesquisa, com aprovação no Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) da UEFS (**Anexo A**), procurou compreender as seguintes perguntas: - Qual é a potencialidade do dendê enquanto objeto referencial na criação de padrões para produção em vestuário? - Que leituras e traços visuais podem ser obtidos através dos padrões gerados com a referência do dendê?

Logo, o objetivo geral consistiu em investigar uma linguagem visual, potencial e discursiva sobre o dendê a partir da produção de padrões para superfície têxtil. E os específicos foram: pesquisar o histórico do dendê e os diferentes contextos em que ele é abordado; conhecer e conceituar os elementos compositivos do dendê; explorar o dendê plasticamente considerando a sua potencialidade para processos criativos em design de superfície têxtil.

O dendê passou a ser objeto de estudo em março de 2014, após mudanças no projeto inicial. Por não conhecê-lo pessoalmente naquele instante, o autor não tinha a noção de que em Salvador, Região Metropolitana, Simões Filho, Camaçari, para exemplificar algumas das cidades, eram repletas das palmeiras de dendezeiro. O aspecto metodológico partiu, inicialmente, com o acompanhamento do estado de decomposição da estrutura morfológica das amêndoas de dendê, durante sete meses, no período compreendido entre maio e dezembro de 2014.

Por essa razão, o alicerce da metodologia ancorou-se no método da descontextualização e recontextualização que, sugerido por Porto Alegre (2006, p. 89), “consistiu em trabalhar as imagens como ‘notas visuais’ que permitissem ver as relações entre certos eventos, que se tornam mais visíveis quando nos baseamos no fragmento imagético para estabelecer nossas reconstruções”. A autora utilizou-se desse método no desenvolvimento da pesquisa iconográfica que havia realizado, em que tratou as representações dos indígenas no contexto nacional, suas relações históricas e o contato com outras etnias através da interpretação pela imagem.

A condução deste trabalho se apoiou na abordagem qualitativa, que preza pela compreensão da especificidade interpretativa. A finalidade da pesquisa qualitativa, de acordo com Bauer e Gaskell (2002, p. 68), visa a “explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão”. O delineamento da pesquisa tem caráter experimental, explicativo, devido ao dendê ter

sido ressignificado, testado, inserido no âmbito têxtil como uma referência criativa de padrões.

Além disso, foram utilizadas também entrevistas individuais em profundidade com artistas, designers baianos, que contribuíram com relatos da produção artística e visual realizada na Bahia, dos processos criativos individuais e sobre as respectivas percepções da produção de padrões desta pesquisa. Essa interação, segundo a definição de Bauer e Gaskell (2002), proporciona uma construção de sentidos entre entrevistado e entrevistador, a partir da conversação como o resultado esperado, que a todo o momento apresenta influências materiais ou imaginárias em prol de um assunto para o alcance de um projeto.

A análise de dados com relação ao dendê no contexto do design de superfície têxtil manteve, em sua maioria, o mesmo princípio da pesquisa qualitativa, isto é, a interpretação de conteúdos. E nas entrevistas considerou-se a análise de discurso. Conforme Gil (2002, p. 247), “o termo ‘discurso’ é empregado para se referir a todas as formas de fala e textos, seja quando ocorre naturalmente nas conversações, como quando é apresentado como material de entrevistas, ou textos escritos de todo tipo”. Os dados gerados embasaram-se em bibliografias de livros, artigos, trabalhos de conclusão de curso, monografias, dissertações, teses, entre arquivos impressos e digitais, encontrados na plataforma Scielo, em banco de pesquisas online, presencial, em bibliotecas de universidades e instituições públicas.

1.4 Estrutura do texto

O Capítulo 1, a parte introdutória da pesquisa, apresenta a contextualização temática, as motivações de estudo, a justificativa da escolha do dendê como objeto de investigação, as problemáticas envolvidas, os objetivos geral e específico, a metodologia e a abordagem empregadas.

O Capítulo 2, a primeira sessão da pesquisa, contém a área do design de superfície, da estamparia têxtil e as categorias de análise sobre o tecido estampado. Para que a continuidade desses assuntos tivesse clareza para o leitor, foram

abordados, de início, significados de superfície a partir de dicionários e na área do design. Em seguida, são explanados contextos históricos, conceituais, funcionais, do design de superfície e da estampa têxtil. Visando à compreensão do tecido estampado como superfície principal desta pesquisa, as categorias de análise apresentam duas diferentes abordagens da utilização e intenção da estampa, que são: linguagem e diferenciação; dispositivo cultural e simbólico.

O Capítulo 3, a segunda sessão da pesquisa, consta a explanação sucinta do conceito de cultura adotado neste estudo, a história e os cenários em que o dendê está inserido, os registros de produção das áreas de moda e da arte na Bahia a partir do destaque de alguns profissionais atuantes no mercado. Há, também, a transcrição da primeira parte das entrevistas realizadas com artistas e designers baianos que relataram, seguindo um roteiro pré-estabelecido, a respeito de suas interpretações e experiências profissionais com a produção visual da Bahia, bem como a impressão que tiveram com o resultado das estampas desta pesquisa.

No Capítulo 4, a terceira sessão da pesquisa, encontra-se o desenvolvimento do processo de criação que se estruturou como berço da pesquisa devido aos procedimentos que exigem mais aprofundamento na construção das discussões e com a proposta inicial do projeto. Com isso, é desenvolvida a metodologia da desconstrução e ressignificação com o detalhamento de cada etapa de transformação do dendê durante a decomposição da estrutura morfológica. Desse modo, inclui desde os primeiros questionamentos, passando pelos registros dos experimentos, de extração das cores, a criação dos padrões, o resultado obtido dos diálogos, até as discussões obtidas em toda a estrutura desse item.

Nas Considerações Finais, o fechamento da pesquisa, retoma o grau de relevância desta proposta, os resultados obtidos, as observações identificadas em cada parte discorrida no corpo dos capítulos, a percepção das análises que demonstram aspectos positivos, negativos, críticos, deste estudo.

2 DESIGN DE SUPERFÍCIE E ESTAMPARIA TÊXTIL

Este capítulo tem a intenção de analisar a superfície têxtil como o material que está em constante processo de readaptações, possibilitando ao usuário diferentes relações e funções no meio social em que vive. Escolheu-se, neste caso, o tecido estampado, através da criação de padrões, como suporte para compreender o design de superfície.

A concepção histórica de um tecido associado ao período de organização social dos homens referia-se a todo e qualquer tipo de matéria disponível advinda da natureza, que pudesse proteger seus corpos de diferentes condições climáticas em que viviam, proporcionando sensações de conforto térmico.

Valiam-se, para a proteção do corpo, conforme Chataignier (2006, p. 20), de superfícies como “terra, folhas, troncos, frutas, pêlos, peles, penas, ossos, escamas, cinzas, pedras”. Esses elementos, na função que desempenhavam, transmitiam mensagens primitivas atrativas, tinham suas especificidades ao serem manuseados no contato com a pele humana.

Portanto, o tecido, como o conhecemos, enquanto estrutura formada na tecelagem pelo entrelaçamento do urdume (fio vertical) e da trama (fio horizontal), é um objeto que acompanha, envolve constantemente a vida das pessoas. Funciona, principalmente, como uma “embalagem” que protege, interage com o corpo de um indivíduo, e, além disso, apresenta uma rica fonte documental para investigar diferentes registros históricos, memórias, desenhos, culturas.

Para contextualizar, por exemplo, durante a Revolução Industrial, na Inglaterra, o tecido passou por dois momentos distintos e atuou como um importante registro feito na época. O primeiro aconteceu por volta de 1750, com o tecido de algodão, que foi alvo de surto na indústria devido ao aumento exagerado da produção. O segundo ocorreu na transição entre o final do século 18 e início do século 19, quando os tecidos de algodão atingiram um custo de produção baixíssimo (CARDOSO, 2004). Nesse último período, o autor menciona o processo de

mecanização de tecidos com a presença de padrões contínuos, a valorização da criatividade profissional do designer, a presença da estampa em escala industrial.

Dessa maneira, afirma Chataignier (2006), o tecido possui cheiro, vida, alma, fantasia e charme. Com isso, é válida a reflexão sobre as importantes atribuições que tem um tecido, não apenas como um objeto que envolve ou funciona como “embalagem” protetora do corpo. Porém, como uma superfície que muito contribui para a área do desenho e a história da humanidade.

A apreciação do autor pelo tecido ornamentado por meio de padronagens se deu a partir de 1996, ainda na infância, e o motivo instigante foi, e continua sendo, os que contemplem conteúdos artísticos através de desenhos manuais explorados em projetos de design têxtil como um todo. Dentre a variedade de tecidos disponíveis no mercado, destacam-se para o autor, os estampados que simbolizem desenhos com características artesanais, seja por meio de diversos estilos de traços gráficos, de técnicas, expressões gestuais, da composição visual entre os elementos envolvidos.

Referências artísticas encontradas em um tecido estampado proporcionam a sensação de uma tela, uma obra em movimento, quando em contato e em conformidade com o deslocamento do corpo, bem como tende a sugerir ao espectador diferentes maneiras, ideias, de como poderia ser utilizado.

2.1 Conceituando superfície

A evolução humana expandiu-se na medida em que as superfícies eram exploradas como recurso de sobrevivência, possibilitando a expressão de suas atividades. No entanto, o homem não tinha recursos para compreender que estaria contribuindo ao desenvolvimento artístico, ao design de superfície, a expansão e memória cultural de sua respectiva civilização. Para melhor compreender o objeto desta discussão, serão apresentados, inicialmente, conceitos de superfície.

A etimologia da palavra Superfície é de origem latina, *superficies*, de *super*, acima, sobre, e *facies*, de forma, aspecto, face, (SCHWARTZ, 2008). Entende-se superfície, nos dicionários Aurélio², Larousse Cultural³, Minidicionário Ruth Costa⁴, como sendo os elementos constituintes e o espaço compreendido na parte externa de um corpo, limitados por uma área que contém duas dimensões, o comprimento e a altura. Mas, não necessariamente constitui apenas esses espaços.

Ruthschilling (2008) também concorda que superfície seja a delimitação de elementos na forma e que está presente em todo local. Além do que foi exposto acima, o Minidicionário da Língua Portuguesa⁵ traz a reflexão da superfície como resultado de tudo que pode ser originado a partir de uma linha e que se movimenta no espaço; a aparência; a face; a área. Percebe-se que esses conceitos são constituídos por uma noção inicial, instigante, porém ainda limitada e reduzida, enquanto relações a serem assimiladas de superfície como um segmento explorado no campo do design.

A assimilação de superfície, adotada nesta pesquisa, corresponde ao tecido enquanto objeto bidimensional que ao ser manuseado ou quando está em contato com o corpo, funcionalmente assume a tridimensionalidade, caracterizada através da profundidade e do volume.

Visando ampliar o conceito de superfície que se aproxima ao campo do design e incluir a abordagem da tridimensionalidade, Schwartz (2008), por sua vez, o enfatiza ao considerar três abordagens complementares. São elas: a representacional, a constitucional e a relacional (**Quadro 01**).

² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

³ CIVITA, Victor. **Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

⁴ RUTH, Costa. **Minidicionário Ruth Costa**. São Paulo: Scipione, 2001.

⁵ BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Revisão e atualização Helena Bonito C. Pereira, Rena Signer. São Paulo: FTD, LISA, 1996.

Quadro 01 - Conceito de superfície.

<p>Abordagem Representacional</p>	<p>A superfície é compreendida no aspecto gráfico, isto é, através de desenhos, em que são observados seus espaços externo e interno separadamente, de acordo com a disposição, relação, intenção do observador que irá representar a forma bidimensional ou tridimensional. Ou ainda, representar a forma tridimensional numa estrutura bidimensional; exemplificando, um corpo que pode ser limitado e delimitado por uma superfície que possui curvaturas ou dobras.</p> <p>Neste item, dois conceitos são destacados: a Superfície-Envoltório (SE) e a Superfície-Objeto (SO). O primeiro é sustentado pela interação superfície-objeto-volume, cuja projeção da superfície caracteriza o objeto desde que se tenha um volume formado. Sugere que a projeção do objeto inicie a partir da estrutura e representação tridimensional.</p> <p>O segundo conceito, SO, mantém a mesma relação superfície-objeto-volume, sendo que a organização da superfície ocorre ao mesmo tempo que o volume, no intuito de estruturar o objeto. E sugere que o sentido se inverta em relação à SE, ou seja, a projeção do objeto inicie a partir da estrutura e representação tridimensional, o volume, seguida pela superfície como estrutura e representação bidimensional.</p>
<p>Abordagem Constitucional</p>	<p>A superfície é compreendida enquanto matéria e sua relação com o meio. Neste caso, averiguam-se as possibilidades estruturais, plásticas oferecidas pelo material, considerando suas limitações, os elementos que a compõem, a utilização de técnicas pelo designer, para realizar o projeto.</p>
<p>Abordagem Relacional</p>	<p>A superfície é compreendida como interface entre dois meios e não está associada à matéria física, isto é, podendo ser virtual. Tem como características a inibição e transformação entre dois meios, permitindo a troca, a comunicação, como exemplo, entre as camadas externa e interna, obtendo uma relação de caráter imaterial.</p> <p>Dessa forma, a superfície dinamiza, interage, ressignifica seus componentes, estruturas, e conseqüentemente seus significados, adéquam-se tanto para a SE como para a SO.</p>

Fonte: SCHWARTZ, 2008.

Dessa forma, a autora nos convida a pensar numa superfície que será projetada como todo e qualquer tipo de espaço, envoltório, membrana, dimensão, bidimensional ou tridimensional. Com isso, obterá a capacidade de ser projetado, articulado, manipulado, estruturado, modificado, interativo, criado, configurado, a partir de ideias, conceitos, referências, intenções, temáticas, intervenções, diferentes linguagens visuais, compositivas, comunicativas, que dialoguem e caracterizem com o design de superfície.

2.2 Compreendendo o design de superfície e a estamparia têxtil

O design de superfície é uma especialidade na área do design reconhecida no Brasil, em 2005, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). As universidades gaúchas pioneiras, que implantaram e consolidaram a área em suas estruturas internas, foram a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que tiveram apoio de profissionais atuantes (RUTHSCHILLING, 2008).

A nomenclatura do termo design de superfície é a tradução da expressão *surface design*, empregada em cenário nacional, com a tradução literal da palavra, pela designer carioca Renata Rubim, após seu retorno ao Brasil dos estudos que realizou na Rhode Island School (RISD), nos Estados Unidos, no Departamento de Design Têxtil (RUTHSCHILLING, 2008).

Afirma o site da fundação Surface Design Association – SDA⁶ (2008) que a proposta inicial da instituição se estruturou a partir da necessidade de se organizar, comunicar a artistas, designers, cientistas, estudantes, professores, visando à compreensão do pensamento crítico nessa área a partir de atividades desenvolvidas somente no âmbito têxtil.

Logo, Rubim (2005, p. 35), define que “o design de superfície pode ser representado pelas mais diversas formas, desde que aceitemos que qualquer superfície pode receber um projeto”. Ao apresentar outro conceito, Freitas (2011, p. 16) alega que “é um design de interfaces, existe na pele do produto (seja este da natureza que for)”. Nessa reflexão contribui Barachini, ao incluir a tridimensionalidade na compreensão do design de superfície:

Conceito e matéria em um único corpo. As superfícies, aparentemente podem ser reduzidas a configurações geométricas de apenas duas grandezas – bidimensionalizando-as. Ou, podem ser entendidas como extensão de uma área limitada, ou ainda, como a parte externa dos corpos e dos objetos, a aparência. Todavia, as superfícies se inserem no espaço e não apenas o representam. Tridimensionais por excelência, abertas e interativas. Revestem, e, por vezes, são o próprio objeto (BARACHINI, 2002, p. 2).

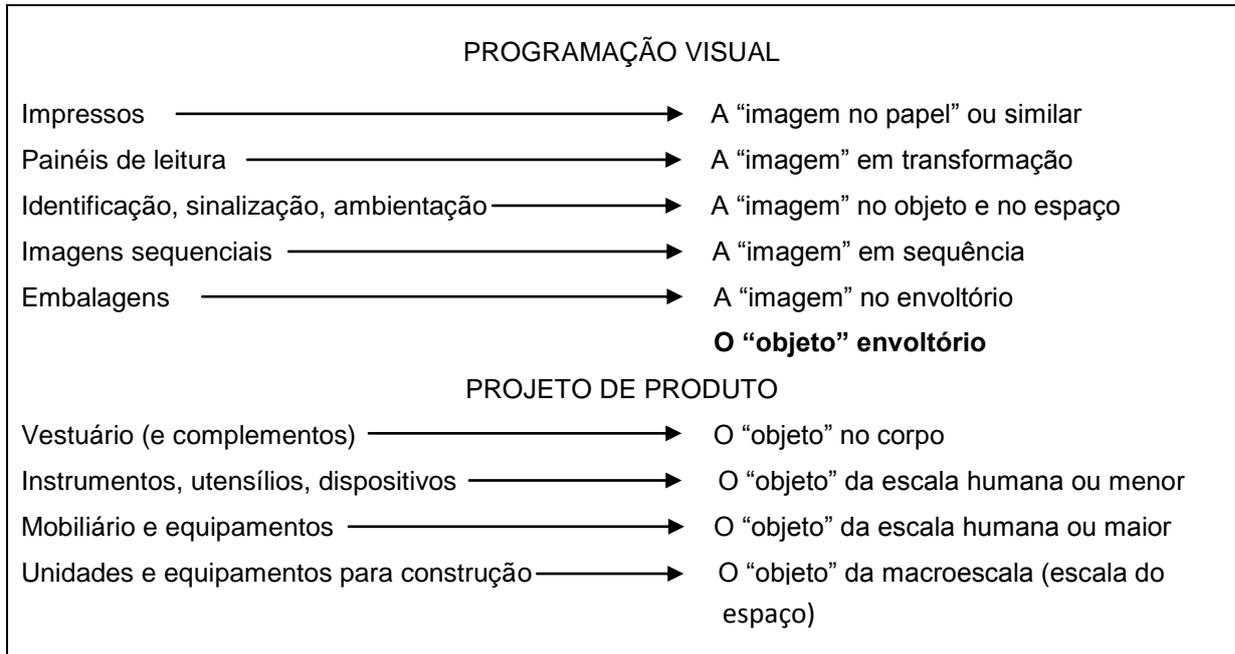
⁶ SURFACE DESIGN ASSOCIATION. In: **Surface Design**. Albuquerque: Surface Design Association, 2008. Disponível em: <<http://www surfacedesign.org/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

Neste sentido, pode-se verificar que a autora traz a noção tridimensional de uma superfície, que ultrapassa e complementa o plano determinado pela área bidimensional, possibilitando assim novas interpretações com o desdobramento de novos processos construtivos. Complementando essa analogia, Ruthschilling informa que:

Design de Superfície é uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sócio-cultural e às diferentes necessidades e processos produtivos. (RUTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Esse conceito que a autora apresenta sobre o design de superfície consiste na construção de projetos direcionados que promovam não apenas qualidade de cunho estético, funcional, estrutural como, também, a importância de inserir conteúdos culturais que agreguem valor social em enfoques e aspirações distintas com suas respectivas capacidades de realização.

Como atividade projetual, o design de superfície compreende, conforme Minuzzi (2001), o limite entre o Design Gráfico e o Design de Produto (**Quadro 02**). Essa afirmação ocorre a partir do momento em que é considerada a participação integral do designer, enquanto profissional responsável pela ação de projetar, em dominar, desenvolver técnicas, processos criativos, relacionar as características relevantes. Com isso, é indispensável o conhecimento dos aspectos formal, funcional, estrutural, estético, tecnológico da cultura material que será utilizada, bem como de suas respectivas limitações e amplitudes, de acordo com processos produtivos de execução viável.

Quadro 02 - Relação de objetos de trabalho do Design.

Fonte: Adaptado de MINUZZI (2001, p. 51, adaptado de REDIG, 1983, p. 49).

A autora contempla nesse exemplo do quadro diferentes suportes que são e podem ser trabalhados projetivamente, dentro dos parâmetros do design de superfície, que abarcam, correlacionam, instrumentalizam-se tanto no arcabouço teórico como na prática nas áreas de Programação Visual e em Projeto de Produto.

Semelhanças entre essas duas áreas existem, da mesma forma como ocorre, por exemplo, no design de interiores, design de moda, design têxtil. Como foi visto, o design de superfície também é uma especialidade do design. Significa dizer que os princípios conceituais, projetuais, mercadológicos, criativos, atingem o nível de aproximação, pois a composição estrutural de uma superfície é identificada pela membrana que a envolve, cerca e encobre.

A relação do dendê como objeto deste estudo, com a área do design de superfície, se deu por dois motivos. Primeiro, por se tratar diretamente do design têxtil e esse inserir-se no panorama do design de superfície, foi coerente essa apresentação para situar o leitor por ser uma área relativamente nova em âmbito nacional, sendo reconhecida há dez anos, que ainda carece de produções

científicas, bibliográficas e de visibilidade, para que a sua existência e funcionalidade sejam mais compreendidas.

Em segundo, por unir os conhecimentos do design de superfície com o design têxtil, apresentando uma nova abordagem a partir do dandê para a criação de padrões e evitar que sejam confundidas com o design gráfico, o design de produto, como geralmente ocorre. Contudo, utiliza-se dessas áreas como ferramentas de trabalho que auxiliam no desenvolvimento e resultado do projeto, não sendo os únicos recursos a serem considerados. Os materiais e suportes direcionados para determinada superfície estarão de acordo com o propósito que se almeja alcançar, sendo a criatividade do profissional um diferencial na comunicação, leitura visual acerca da imagem a ser projetada.

O design de superfície têxtil caracteriza-se não apenas pela constituição de estampas⁷ e padrões⁸, que têm por função cobrir, revestir, ornamentar tecidos e superfícies, mas, também, a todo e qualquer tipo de objeto, material ou imaterial, capaz de ser ressignificado, modificado. Essa configuração se dá a partir da própria constituição física do objeto que compartilha, agrega outros elementos, e novas linguagens imagéticas, formais, compositivas, estéticas, funcionais, estruturais.

Desenhos impressos em tecidos estampados classificam-se por motivos ou padrões clássicos. Entende-se por motivo, o foco escolhido em um referencial no qual o desenho estará inserido. Chataignier (2006, p. 86-91) o nomeia como “famílias e/ou motivos de estampados, e são eles: florais, geométricos, históricos e/ou comemorativos, étnicos, artísticos, listrados”. Desse modo, complementa Pezzolo (2007, p. 201-204), ao reunir desenhos em temas básicos como “florais, geométricos, animais, abstratos e figurativos”.

Sobre padrão clássico, afirma Pezzolo (2007) que é todo o padrão que tem uma história e foi criado há séculos, que possui vida e ainda é usado no universo da moda. São eles: listras, cashemere, xadrez (que inclui madras, príncipe-de-gales,

⁷ A criação de estampas pelo homem foi motivada pela necessidade de colorir e decorar seu meio ambiente (PEZZOLO, 2007, p. 184).

⁸ Padrões são unidades de forma que cobrem uma superfície com absoluta regularidade (WONG, 1998, p. 347).

pied-de-poule, vichy e tartans), tweeds, olho-de-perdiz, risca-de-giz, espinha-de-peixe, poás.

Esses motivos e padrões citados pelas autoras apresentam uma sucessão de elementos que são explorados no design têxtil e aumentam as possibilidades compositivas com o recurso de cores, texturas, relações entre figura-fundo, itens gráficos do desenho. Com isso, a compreensão de estampar motivos, padrões numa superfície têxtil, conforme Chataignier:

Designa de maneira genérica diferentes procedimentos que têm como finalidade produzir desenhos coloridos – e também brancos ou monocromáticos – na superfície de um tecido, como se fosse uma pintura localizada que se repete ao longo da metragem da peça e aplicada no seu lado conhecido como lado direito. Essas figuras podem ou não possuir contornos, variantes que estão intimamente ligadas aos modismos e tendências de cada época. A palavra é inglesa, mais exatamente *printwork*, ou seja, trabalho pintado. A arte de decorar um tecido, qualquer que seja a sua natureza ou qualidade, por meio de um motivo único ou desenhos variados, que podem ou não ser repetidos chegando mesmo à possibilidade de criar telas grandes como um quadro, nas quais exista uma espécie de cena com enredo. Consta que essa arte foi anterior à pintura realizada em outros materiais e é antiquíssima (CHATAIGNIER, 2006, p. 82).

Quanto ao propósito da estamparia têxtil, assevera Chataignier (2006), é proporcionar mais atração para o tecido, aproximando cada vez mais a atenção do usuário; é apresentar novidades na área da moda e adquirir novos espaços no âmbito mercadológico. A necessidade do homem de se comunicar uns com os outros fazendo uso dos desenhos coloridos, representando ideias, símbolos, significados, fez com que essa linguagem não verbal antecederesse o embelezamento nos tecidos.

2.3 Categorias de análise do tecido estampado

As categorias de análise permitem abordar o material produzido de modo mais seletivo e articulado. Assim, na análise, a verificação dos resultados passa por uma fase objetiva, de elaborar avaliação, realizar alterações, detectar aspectos

ainda não incluídos e estabelecer novas relações (PIMENTEL, 2001). No caso de um processo criativo em artes plásticas/visuais, as categorias serão firmadas através da pesquisa, não podendo ser fixadas previamente. Com isso, o tecido estampado será analisado a partir de critérios que apontam o uso da composição dos padrões desta pesquisa, pois abrangem aspectos temáticos, conceituais e podem ser elencadas, tais como:

- Linguagem e diferenciação: essa categoria permite avaliar a estampa como um elemento formal de comunicação, que seja capaz de se identificar e diferenciar no âmbito têxtil, assim como na compreensão de termos presentes na linguagem do design de superfície.
- Dispositivo cultural e simbólico: essa categoria auxilia a pensar como o resultado da estampa comunica/interage com elementos da cultura visual, da moda, e estes são capazes de alcançar um simbolismo ou sofrerem modificações. Por exemplo, determinada estampa pode evocar algum tema relacionado à baianidade, como o carnaval, a festa afro-brasileira; no uso da imagem nos abadá, o dendê evoca um ritual que remete à ancestralidade afro-brasileira.

2.3.1 Linguagem e diferenciação

Conforme foi mencionado anteriormente, esta categoria permite que se analise o resultado formal da estampa como um elemento de comunicação no intuito de avaliá-la, observar seus atributos enquanto linguagem e diferenciação na perspectiva da superfície têxtil.

Compreende-se que o conteúdo de um tecido estampado é carregado de informações que suscitam, instigam, quando em contato com a pele humana, por meio da sensibilidade dos sentidos. Esse diálogo ocorrerá, na prática, no ato da escolha de um tecido ou roupa estampada, através da interpretação, do gosto individual, como também da participação e influência na tomada de decisão coletiva.

O desenho contido na estampa de um tecido não apresenta apenas um ornamento ou embelezamento, possui também a capacidade de evocar lembranças, transmitir mensagens por meio da composição visual da temática escolhida.

As estampas compostas por flores graúdas conhecidas por Chita (**Figura 04**), popularmente conhecidas como Chitão, por exemplo, foram menosprezadas pelas classes ricas, entre o século XIX ao início do século XX, devido ao preconceito que tinham com estampas alegres, multicoloridas, e pela associação que faziam ao tecido de algodão, ralo, barato usado pela população mais pobre (CHATAIGNIER, 2006). A Chita é caracterizada por flores registradas com impressões ou gravações na superfície do tecido, em porcelana ou papel, que adquirem símbolos próprios de brasilidade através das cores e formas (SILVA, 2010).

Figura 04 – Estampa Chita.



Fonte: CENTER FABRIL, 2014.

Em contraposição, no cenário atual, a estampa Chita, que contém características similares à realidade daquela época, possui outra conotação. Nota-se que independentemente da classe social, ela é consumida, utilizada para confecção de bolsas, acessórios, roupas e principalmente como item elegante de decoração em casas e eventos (**Figura 05**). A relação existente entre ambos os contextos é o que Chataignier (2006) define como imprimir a tendência da época.

Figura 05 – Estampa Chita em decoração de ambientes.



Fonte: LEMOS, 2009.

Com isso, o referencial do dendê estampado nos tecidos menciona a interpretação cultural baiana numa versão contemporânea que atua como componente de diferenciação no contexto acadêmico e mercadológico. No âmbito acadêmico, considera-se esse recorte como um diferencial investigativo pelo fato de reelaborar o dendê e simbolizá-lo no panorama do design de superfície têxtil. Através dos resultados adquiridos com a organização dos resíduos degradados da fruta houve a construção de uma nova leitura acerca da estampa.

No eixo mercadológico, as estampas tornaram-se elementos de identificação e ao mesmo tempo de diferenciação numa determinada marca. Percebe-se que a exclusividade das padronagens e os avanços nos processos de impressão, possuem mais visibilidade, relevância entre empresas no segmento têxtil.

Esse relacionamento pode ser verificado em coleções de moda quando os referenciais visuais convergem, através da representação gráfica do desenho, das cores, texturas obtidas, que fortalecem ao conceito de identidade enquanto pertencimento do lugar, da marca ou grife. E diferenciam-se pela especificidade projetual apresentada quando são combinadas à modelagem, às propostas, às pesquisas, aos materiais escolhidos, à competitividade, ao status social. Nessa abordagem tem o complemento de Castilho:

Independentemente das culturas, os seres humanos valem-se de diferentes técnicas de construção e de elaboração do caráter discursivo, levando-nos a afirmar que a moda, *entendida como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais*, deve ser compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas (CASTILHO, 2009, p. 36-37).

A autora corrobora que as relações estabelecidas entre seres humanos com a moda, tratando-se do vestuário, são revestidas por comportamentos, formas de expressão, modos, significados, que impregnam, demonstram a cultura do meio social em que vivem. Identifica-se que o envolvimento acontece quando uma pessoa escolhe numa loja o tecido estampado que está atrelado ao próprio gosto, ao estilo, à ocasião, à interpretação da imagem que será apresentada no próprio corpo para a sociedade.

Corpo esse que é carregado de significados, impactos visuais, ao ser trajado por simbologias registradas nos desenhos que constituem os tecidos estampados. Desse modo, Castilho (2009) reforça a ideia de que o corpo é a base geradora de discussões quando associado à gestualidade, aos elementos decorativos e ao vestuário que o envolve; apresenta níveis de posicionamento, manifestações, performances; atua de forma plástica no âmbito social.

O corpo, então, se estrutura como suporte primordial de comunicação à imagem a ser transmitida na compreensão de moda enquanto vestuário, que está repleta de simbologias e interpretações. “Se a imagem humana é primeiramente morfológica, a segunda, histórica e culturalmente integrante do corpo, é a roupa”. (GIRARD, apud CIDREIRA, 2005, p. 113).

A categoria de análise aqui colocada se volta para a materialidade têxtil, compreendida pelo tecido estampado, devido à função de ser um objeto transmissor de comunicação, de uma linguagem visual específica. Isso se torna um item diferenciador a partir de temas, (re) interpretações, composições, percepções nos registros de estampas e padronagens que o caracterizam, demarcam estilos de designs têxteis, profissionais, marcas. Assim sendo, elucida Cidreira:

Estilizar, portanto, pode ser interpretado como um ato de afirmação; uma maneira de singularizar um indivíduo, uma obra ou uma época, laborando a sua forma de apresentação, a sua aparência. O estilo expressando irredutivelmente essa obra de arte/vida que é a escultura de si, resolvendo

plasticamente a potência da vitalidade de um indivíduo. (CIDREIRA, 2005, p. 118).

Ao relacionar a contribuição da autora com os padrões desta pesquisa, nota-se que há contemplação com caráter cultural que se diferencia pelo estilo particular ao simbolizar a composição visual a partir do referencial escolhido, cuja expressão artística está imbuída de repertórios adquiridos no decorrer das vivências do pesquisador-artista.

Portanto, considera-se nesta categoria a comunicação de estampas e padronagens com o auxílio de atributos essenciais que contribuem na composição visual e qualidade estética da imagem final. Com isso, foram escolhidas oito propriedades que se encontram no sistema de leitura visual definido por Gomes Filho (2009, p. 41, 43, 51, 57, 59, 65, 69, 82). A transcrição ocorreu de forma literal devido à clareza nas definições e nas explicações desse autor. A relação pode ser acompanhada a seguir, respectivamente:

a) “Forma: pode ser definida como a figura ou a imagem visível do conteúdo. A forma nos informa sobre a natureza da aparência externa do objeto - tudo que se vê possui forma. A percepção da forma é o resultado de uma interação entre o objeto físico e o meio de luz agindo como transmissor de informação, as condições e as imagens que prevalecem no sistema nervoso do observador, que é, em parte, determinada pela própria experiência visual. Para se perceber uma forma, é necessário que existam variações, ou seja, diferenças no campo visual. As diferenças acontecem por variações de estímulos visuais, em função dos contrastes, que podem ser de diferentes tipos, dos elementos que configuram um determinado objeto ou coisa”.

b) “Linha: é definida como uma sucessão de pontos. Quando dois pontos estão tão próximos entre si, que não podem reconhecer-se individualmente, aumenta a sensação de direcionamento, e a cadeia de pontos se converte em outro elemento visual distinto: a linha. A linha pode definir-se também como um ponto em movimento. A linha conforma, contorna e delimita objetos e coisas de modo geral”.

c) “Harmonia: diz respeito à disposição formal bem organizada no todo ou entre as partes de um todo. Na harmonia plena, predominam os fatores de equilíbrio, de ordem e de regularidade visual inscritos em um objeto ou numa composição possibilitando, geralmente, uma leitura simples e clara. É, em síntese, o resultado de uma perfeita articulação visual na integração e coerência formal das unidades ou partes daquilo que é apresentado, daquilo que é visto”.

d) “Equilíbrio: o equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, se compensam mutuamente. Ele é conseguido, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam ou atuam em direções opostas. Esta direção física é aplicável também ao equilíbrio visual. O sentido da visão experimenta equilíbrio quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de tal modo que se compensam mutuamente. O equilíbrio, tanto físico como visual, é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a 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”.

e) “Simetria: é um equilíbrio axial que pode acontecer em um ou mais eixos, nas posições: horizontal, vertical, diagonal ou de qualquer inclinação. É uma configuração que dá origem a formulações visuais iguais, ou seja, as unidades de um lado são idênticas às do outro lado. Ou ainda, dentro de um certo relativismo, pode-se considerar também como equilíbrio simétrico lados opostos que, sem serem exatamente iguais, guardem uma forte semelhança. Agrupamentos simetricamente organizados tendem a ser percebidos maior facilidade do que agrupamentos assimétricos. Sua utilização, muitas vezes, pode resultar em algo enfadonho, sem graça e estático. Nesse caso, deve-se jogar com outros conceitos formais de equilíbrio, para tornar a composição ou objeto mais consistente visualmente”.

f) “Cor: O contraste de cor é associado à iluminação natural, artificial ou às duas. A cor é a parte mais emotiva do processo visual. Por exemplo, o uso de contrastes adequados pode fazer algo recuar ou avançar, equilibrar ou desequilibrar o objeto e até fazer com que ele pareça maior ou menor, mais leve ou mais pesado,

mais ou menos agressivo, expressar ou reforçar uma informação visual, tudo isso de acordo com o contexto e em função do modo como se organiza o contraste. Por ter um significado universalmente compartilhado por meio da experiência, a cor pode se constituir em uma linguagem e transmitir significados diversos por meio, por exemplo, das cores primárias, quentes e frias, de tons pastéis etc.; e de atributos como brilho, fosfocidade, texturas, e suas combinações. No design e nas artes de modo geral, o contraste cromático contribui para a valorização da aparência do produto ou da composição, destacando partes interessantes no objeto”.

g) “Ritmo: o ritmo é função de movimento. Pode ser caracterizado como um movimento regrado, medido e, também, como um conjunto de sensações de movimentos encadeados ou de conexões visuais ininterruptas. Na maior parte das vezes, pode ser considerado com relação a disposições de unidades uniformemente contínuas, sequenciais, iguais ou semelhantes. E, ainda, com relação à alternância de elementos com valores de diferentes intensidades. O contraste por ritmo pode acontecer pelas propriedades formais do objeto, tais como: pontos, linhas, planos, volumes etc.; e/ou por seus atributos e características, como por exemplo, sombras, brilhos, transparências, efeitos de degradês, de texturas, e assim por diante”.

h) “Coerência: o conceito de coerência se caracteriza por uma organização visual do objeto em que o resultado formal se apresenta absolutamente integrado, congruente, sem contradição, equilibrado e harmonioso em relação ao seu todo. Expressa, sobretudo, compatibilidade de estilo e linguagem formal uniforme e consonante, em qualquer objeto, família ou linha de objetos. Enfim, qualquer tipo de manifestação visual”.

Esses elementos conceituados por Gomes Filho seguem uma linearidade de informações presentes na composição que possibilitam que a imagem gerada a partir dos padrões seja capaz de estimular sentidos, estabelecer relações à linguagem visual, com composições atraentes, envolventes na superfície de um tecido.

Dessa forma, o tecido estampado transmite diferentes abordagens a partir da expressão gráfica do desenho que possibilita a construção de elos do conteúdo visual com o repertório de experiências de cada pessoa. A atenção para a

comunicação da estampa ocorreu pela sua função em ser um instrumento de registro que promove a interatividade.

2.3.2 Dispositivo cultural e simbólico

Para contribuir com a análise do tecido estampado escolheram-se nesta categoria critérios interativos com elementos da cultura visual, da moda afro-baiana, que permitem visualizar se uma estampa alcança um simbolismo ou o modifica; por exemplo, um alimento que contém o azeite de dendê como ingrediente pode atuar também como um ritual que remete à ancestralidade afro-brasileira.

Os conteúdos do registro visual de estampas em tecidos advêm de contextos históricos, sociais, dentre outros aspectos, que constituem repertórios de vivências e aprendizados em cada observador. Procurou-se identificar esses indicadores acerca de diferentes manifestações artísticas, folclóricas e culturais que são construídas por meio da participação coletiva. No caso desta pesquisa, esses registros tendem a atingir uma dimensão simbólica que a padronagem pode revelar na superfície têxtil através da expressão gráfica do desenho na perspectiva da cultura baiana.

A cultura está direcionada, segundo Sodré (1983, p. 16-17), “com as práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamento com o real”. Compreendem-se nesta relação às vivências, práticas, normas, crenças, expressões, os costumes, modos de produção, o comportamento, a comunicação, estabelecidos em determinadas sociedades. Essa reflexão é ampliada por Laraia:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 1997, p. 46).

A contribuição de Laraia traz a interpretação de cultura como sendo oriunda de um processo acumulativo que advém da construção histórica, descendente,

sendo compartilhada, renovada, intensificada com experiências e comportamentos. Além disso, caracteriza-se pelo dinamismo e movimento social constante. Desse modo, complementa Woodward (2013, p. 21) ao informar que “diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais”.

No contexto da cultura baiana, Sansone (2000) explica de forma limitada, porém não menos importante, que comumente está associada à simbologia e aos fundamentos religiosos afro-brasileiros, que interagem na culinária com o uso do azeite de dendê devido à relação dos ingredientes com os orixás do candomblé, e pela expressão musical identificada através da batida marcante de instrumentos, como exemplo, a percussão.

Verifica-se que na Bahia eventos acontecem constantemente o ano todo, e praticamente em todo o Estado, numa interação entre o divino e o profano. Neles, é comum serem vistos produtos têxteis estampados, em sua maioria camisetas personalizadas, que simbolizam imagens da religião católica, do candomblé, de festas temáticas, que lhes conferem o sentimento de pertencimento da população diante da relação que possuem com atividades sociais específicas.

Isto se exemplifica com o uso de estamparia têxtil no carnaval de Salvador, que se caracteriza como festa popular de rua contendo forte presença de abadás estampados. O caso emblemático, por exemplo, é do Afoxé Filhos de Gandhi, com a predominância da cor branca e azul; dos trajes, em blocos e camarotes, como forma de unir os integrantes ao status social, associando-os a determinados artistas, grupos, comunidades (**Figura 06**).

Figura 06 – Fantasia do Afoxé Filhos de Gandhi.



Fonte: Acervo pessoal, 2015.

Ocorre de forma similar com outros blocos afros como o Olodum, o Ilê Aiyê (Figuras 07 e 08), que também trazem nos abadá, no repertório musical, conscientização étnica, racial, política, histórica, cultural, artística. Com isso, o envolvimento do público com a festa é repleto de influências, memórias, que são creditadas como valores nos laços sociais que constroem e nas próprias vivências.

Figura 07 – Fantasia do Bloco Afro Olodum.



Fonte: PELOURINHO CULTURAL, 2011.

Figura 08 – Fantasia do Bloco Afro Ilê Aiyê.



Fonte: CORREIO, 2014.

As festas populares que reverenciam padroeiros, orixás, são exemplos de tradições que expressam a fé, a devoção do povo baiano, que atuam como importantes cenários de dispositivos culturais. Esses eventos possibilitam a compreensão da solidariedade, religiosidade, inclusão, sensualidade, diversão, da oportunidade de gerar lucros aos comerciantes locais e autônomos, do molejo, do encontro de gerações.

Outro fator a ser mencionado é a forte presença de elementos provenientes de manifestações culturais, artísticas que são estampados em tecidos, bem como em camisetas, sacolas, sandálias. Berimbau, prato e jarro de barro, frutas tropicais, fita do Senhor do Bonfim, imagens com obras de artistas baianos renomados, caracterização de itens do sertão nordestino, da xilogravura, da Literatura de Cordel, de negros africanos, são alguns exemplos de produtos estampados que se tornaram difusores da cultura baiana, principalmente na área do turismo, repletos de sentidos, memórias, sensações.

A difusão cultural presente no âmbito têxtil é uma característica frequente e marcante em países da África do Oeste, como Gana, Costa do Marfim e Tongo,

através do grupo cultural akan, que utiliza um sistema simbólico de comunicação visual específico. Esses símbolos transmitem ideias, experiências, preservam valores, fazem parte da vida social akan e o seu conjunto chama-se *adinkra* (**Figura 09**) que constitui um tipo de sistema pictográfico bastante encontrado em tecidos, cerâmica, objetos de bronze, na arquitetura, (CASA DAS ÁFRICAS, 2015).

Figura 09 – Adinkras.



Fonte: ADINKRA PROJECT, CASA DAS ÁFRICAS, 2015.

O uso do *adinkra* para a produção de estampa em superfície têxtil se dá com a replicação do padrão, por meio de desenhos esculpidos em carimbos feitos de cabaça, que são impressos em tecidos de algodão, com corante vegetal, pelo processo artesanal (**Figuras 10, 11 e 12**). Os registros desse sistema simbólico possuem valor cognitivo, artístico, cultural, decorativo, comercial (AFREKA, 2016).

Figura 10 – Carimbos de cabaça.



Fonte: AFREKA, 2016.

Figura 11 – Impressão artesanal de carimbos.



Fonte: AFREKA, 2016.

Figura 12 – Tecidos Adinkra.



Fonte: AFREAKA, 2016.

No aspecto alimentício, os estímulos visuais, sensoriais, obtêm especial atenção. A comida é uma forma de registro, percepção do próximo pela relação simbólica do ser humano com o meio cultural em que vive, envolvendo gostos, saberes de gerações passadas (RAMOS, 2012). Em relação à cultura do dendê na comida, certifica Pimentel (2009, p.12), “é o que dá aquele odor penetrante, sabor especial e colorido encantador, incomparável, que a faz diferente de todas as demais do mundo”.

Em seguida tem-se o contexto religioso. Na religião de matriz africana, o azeite de dendê está presente como ingrediente essencial nas comidas ofertadas à maioria dos orixás, exceto Yemanjá Sabá e Oxalá, como afirma a Iyalorixá Dide (2014). Com isso, reforça Barros (2014, p. 145) “o azeite-de-dendê tem a função de legitimar como africana a religião dos orixás, porque é consumido exclusivamente pelo candomblé. Tornou-se, então, o símbolo do sangue africano. Sua árvore representa a própria África no Brasil”.

Dessa maneira, Lody (1992) assevera que o dendê então se apresenta como um verdadeiro símbolo que distingue certas divindades, atuando como um elemento que ordena o sistema no qual está inserido. A relação com o dendê é muitas vezes narrada pelos seus mitos e reconstruída durante o percorrer dos rituais. No candomblé, afirma Barros (2014, p. 145), “os temperos são primordiais no preparo dos alimentos religiosos, porque são eles que colorem, dão sabor e perfumam. São

estes ingredientes que levam até as divindades a essência e o aroma que proporcionam a sua união com os homens!”.

O dendê recebe diferentes interpretações a depender do uso na religião e com a presença de outros elementos, como exemplo, as folhas da árvore do dendezeiro, considerada como sagrada, são aplicadas na confecção de indumentárias, ferramentas, emblemas dos orixás, na arquitetura e decoração das Casas de Santo. Constituem ainda um sistema simbólico vivenciado pelo “povo-de-santo” que são chamados comumente de “povo-do-dendê” (LODY, 1992).

Conforme os Campos Lexicais dos Terreiros da Bahia, as amêndoas de dendê, assim como os búzios, podem ser encontradas em jogos de Ifá⁹ que, com o próprio oráculo, permite obter informações sobre o destino da pessoa consultada (DOURADO, 2010). Esses jogos consultados revelam apenas o que é permitido saber, agindo como instrumento de guia e orientação (BARROS, 2014).

Adentrando ao contexto artístico, em 2006, o azeite de dendê foi o principal elemento no processo de criação da Exposição “Dendê”, do artista e professor universitário Ayrson Heráclito, cujo contato ocorreu com experiências em diferentes suportes (**Figura 13**).

Figura 13 – Trabalhos com azeite de dendê de Ayrson Heráclito.



Fonte: HERÁCLITO, 2006.

⁹ Ifá é o guardião e patrono do oráculo, o “porta-voz de Orunmilá” (divindade oriunda da cidade de Ilê Ifé, também chamado de *Orúla*, está diretamente ligado ao destino dos homens), que administra, e rege os sistemas adivinhatórios da cultura iorubana. Não é orixá, mas sim um intermediário entre os homens e as divindades, tendo, porém, uma posição muito importante na corte suprema do orum. [...] Responsável por qualquer tipo de consulta oracular, responde através de variados elementos, como os búzios, os iquins, obis, orobôs, cebola (*álúbasà*), quiabo, pêra, maçã e vários outros (DOURADO, 2010, p. 31).

Pesquisas científicas assinalam que elementos constituintes do dendê também são utilizados na indústria de cosméticos para a produção de cremes de cabelo, sabonetes naturais, expansão e solução de novos combustíveis renováveis por meio do óleo extraído de seu fruto. Nos últimos dois anos, sobre a presença dos projetos de design têxtil a partir da amêndoa do dendê, afirma-se ser inexistente esse tipo de registro em documentos impressos, bibliográficos, têxteis.

Logo, os padrões criados nesta pesquisa tendem a contribuir com a cultura baiana através de simbologias visuais geradas da referência do dendê, visando demonstrar novas possibilidades de ressignificação e sua inserção no âmbito têxtil. Por essa razão, os aspectos gerais aqui destacados puderam demonstrar características culturais marcantes a partir da ótica voltada, principalmente, aos produtos estampados e simbólicos encontrados nas festividades com temáticas vinculadas a essência, a história, ao pertencimento local.

3 O DENDÊ COMO EXPRESSÃO DA CULTURA, DA MODA E DA ARTE BAIANA

As linguagens visuais produzidas na Bahia traduzem a expressividade de seu povo. Carregada de alegria, luminosidade, sensualidade, efervescência, mistura, que são interpretadas em determinados momentos, pela relação que o baiano tem com sua origem, essência, história, a cultura baiana é movida pelo dendê, em seu aspecto geral e poético.

A compreensão de cultura na contemporaneidade apresenta definições em diferentes óticas, interesses, propósitos, e nesta pesquisa será empregada o conceito de cultura do pertencimento sugerido por Muniz Sodré, pois se articula com o cenário afro-baiano incluindo o recorte de investigação com o dendê.

No livro *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, Sodré (1983), afirma que a maneira como o homem se relaciona com cultura está diretamente interligada com o real, sendo que este real não deve ser interpretado como fonte determinante da verdade no contexto histórico global e nem apresentar como óbvios os elementos que o identificam. Ao reforçar essa abordagem, o autor utiliza o cravo para exemplificar:

Assim, tentemos determinar o real deste cravo colocado no vaso à nossa frente. O que nos faz reconhecê-lo como flor dessa espécie? A cor, a forma, o perfume são típicos, o que nos leva a excluir outras possibilidades: não é uma rosa, não é um lírio, nem qualquer outra flor. Tudo que podemos dizer de imediato é que se trata de uma flor *diferente* de qualquer outra e *idêntica* aos cravos que aprendemos a reconhecer durante toda nossa vida. Mas na verdade só o reconhecemos como uma espécie particular de flor, na medida em que o identificamos como [...] incomparável, isto é, precisamente não identificável por meio de uma equivalência eventual [...] o fato de tê-lo diante de nós, de reconhecermos a sua existência (a sua instantânea realidade), não implica em *representá-lo* como real. Na medida em que é singular e único, o real do cravo é infenso a qualquer outra coisa além dele mesmo (a uma duplicação). Podemos, assim, afirmar que o cravo existe, que está aqui e agora, que não se trata de qualquer outra flor, mas não podemos dizer o que é um cravo, determinar com absoluta precisão a sua identidade de objeto. E quanto mais quisermos saber sobre a singularidade do cravo, quanto mais real dele pretendemos extrair, mais penetraremos em zonas inseguras e obscuras, misteriosas, que nos apontarão para uma certa inescapabilidade do real (SODRÉ, 1983, p. 48-49).

Esse exemplo do cravo traduz que a assimilação de cultura com o real está atrelada com a construção feita por cada ser humano, a partir da realidade em que vive, composta por elementos tangíveis, capazes de gerar diferentes e inúmeras possibilidades. Por conta disso, a realidade é caracterizada pelas experiências, percepções individuais que se tornam únicas ao convívio em sociedade. Tornando assim, o sentido do real na cultura, que é aliado ao pertencimento de valores que são adquiridos em diversos contextos e captados numa apropriação particular que dialoga com o entorno, bem como na construção do repertório na forma de enxergar e interpretar o mundo.

Logo, o sentido do real identificado nas linguagens visuais produzidas na Bahia traduz a expressividade de seu povo. A personalidade e o “jeito baiano” tornaram-se relevantes temáticas em composições musicais na segunda metade do século XX, cujas canções almejavam destacar características peculiares do modo baiano de ser, viver, como exemplos: a alegria, o bom-humor, entusiasmo, a positividade diante a resolução de problemas, vibração, o charme, a pacificidade, a hospitalidade, o despojamento, a altivez, a pobreza e derivados, o autoritarismo e correlatos (MARIANO, 2009). Nesse aspecto, Barreto e Freitas, 2008, contribuem ao considerarem:

Baiano é um jeito de ser, diferente, único. É uma gente mestiça, formada por brancos europeus, índios das matas tropicais e negros chegados de vários pontos da África. Um povo miscigenado, de cultura rica e religiosidade viva, sincrética. Neste lugar que é o berço do Brasil, o cantochão dos templos funde-se com o batuque dos terreiros, os pescadores cantam na puxada de rede, os negros jogam capoeira, as comidas de rua são sagradas e todos festejam em comunhão as divindades da natureza e os santos dos altares. Estado-nação cultural afro-europeu, a Bahia é um sítio latino-americano de imensa costa atlântica, com luminosidade única e um mar tão magnífico quanto azul (BARRETO E FREITAS, 2008, pp. 13-14).

Esse sentimento de pertencimento de baianidade deu-se, no percurso do século mencionado anteriormente, por meio das personalidades Dorival Caymmi, Jorge Amado e Carybé, que foram considerados, por estudiosos e pesquisadores, os difusores da compreensão em ser baiano e tudo o que diz respeito aos sentidos, atribuições da Bahia, bem como sobre seu povo.

Dorival Caymmi expressava-se através de composições musicais que criava e pelo próprio jeito de ser, vestir-se; Jorge Amado por meio da literatura com histórias relatadas sobre a vida cotidiana da população, das linguagens utilizadas, dos encantamentos naturais da cidade; Carybé, por sua vez, destacou-se no campo das artes plásticas e produções visuais com pinturas, desenhos, esculturas repletas de sentidos da baianidade (BARRETO E FREITAS, 2008). Além das características citadas acima, a liberdade e o exagero também participam da expressão baiana de ser. Portanto, explica Mariano:

Liberdade é um ingrediente fundamental do que se considera prazeroso no discurso da baianidade e muitas são as formas de dar a vida a essa insubmissão às regras, restrições e auto-censura, sendo o exagero a medida exata, ou seja, a comprovação efetiva da desmesura e desrepressão. Exagero na alimentação – a gula –, na sensualidade, na celebração, no afeto e onde mais for oportuno (MARIANO, 2009, p. 182-183).

Dentre essas duas propriedades, a liberdade de expressão a respeito da cultura baiana, do jeito baiano de ser, tornou-se com primor o principal registro identificado na produção visual das fotografias do francês Pierre Verger e nos desenhos, pinturas, murais, esculturas do argentino Carybé. Afirmam Barreto e Freitas (2008) que ambos foram encantados pela Bahia através da leitura de *Jubiabá*, quarta obra literária de Jorge Amado, lançada no início de 1930 e traduzida em diferentes idiomas. E Carybé, além disso, veio em busca da Bahia descrita e cantada por Caymmi.

Dessa forma, afirma Barreto (2008, p. 83), “no instante em que Verger e Carybé chegaram a esse recanto de mundo, a Bahia começava a viver um momento especial de renascimento, de crescimento, de busca de afirmação e de identidade”. Significa dizer que ambos acompanharam as transformações ocorridas no percurso da Segunda Guerra Mundial, juntamente com as mudanças do meio social em 1960, nos âmbitos urbano, administrativo e econômico advindos do processo de ebulição cultural (BARRETO, 2008).

As referências de criação utilizadas por Verger e Carybé englobavam desde o jeito de caminhar e expressar das pessoas, passando pelas manifestações e festas populares, até registros de praças, atividade de pesca, feiras livres, pontos turísticos.

Os trabalhos produzidos contribuíram como geradores de mudanças, fortalecimento da identidade cultural baiana e alguns exemplos podem ser acompanhados na **Figura 14**.

Figura 14 – Fotografias de Pierre Verger e Desenhos de Carybé.



Fonte: BARRETO, 2008. Produção dos artistas.

A amizade de Verger e Carybé era tão sólida como os olhares similares que tinham sobre a cultura baiana. Os trabalhos artísticos que produziam apresentavam um positivo entrelaçamento que construíram e reforçaram o discurso de baianidade que é apreciado, indagado, e constituem um rico acervo de imagens marcantes até os dias atuais.

3.1 O dendê no contexto histórico-cultural

Originário da África, o dendê chegou a terras brasileiras pelos escravos no período da colonização, no século XVI. Sua raiz brotou, desenvolveu-se em regiões litorâneas, principalmente no Norte, no Estado do Amazonas, e Nordeste, no Estado da Bahia (CORREA et al, 2012). Em relação ao dendê como elemento cultural afro-brasileiro, afirma Lody:

Para o mundo cultural afro-brasileiro o dendê é marca, distintivo, atestação da memória, da ação, da produção, criação e recriação de um patrimônio de bases africanas absorvido, e também reinventado em espaço brasileiro. Digam-se espaços brasileiros, regionalmente peculiares, legando interpretativos momentos da vida cotidiana ou das festas de caráter eminentemente sócio-religioso. Também para a visualidade, o imaginário e a comunicabilidade do que é *afro*, assume o dendê um signo plástico, imediatamente decodificado em situações de ordem gastronômica, artesanal, tecnológica – que vão do preparo do azeite à feitura de implementos rituais religiosos com o uso de folhas, talos e frutos – revertendo num aproveitamento integral do dendezeiro (LODY, 1992, p. 1).

Nesse fragmento, Lody (1992) reforça que o dendê é um símbolo marcante em âmbito nacional, está presente na constituição do que compreendido como afro, na religiosidade de atriz africana, na culinária baiana, sendo respeitado, marcado, reinterpretado em outros segmentos a partir de componentes da palmeira do dendezeiro.

O dendezeiro (**Figura 15**), cujo fruto é a amêndoa de dendê, é uma palmeira conhecida cientificamente por *Elaeis guineensis* que pertence à família das palmáceas, uma das essenciais na classificação do reino vegetal. Adaptou-se bem ao solo nacional pela sua característica em se desenvolver em regiões tropicais, clima quente e úmido (CORREA et. al., 2012).

Figura 15 - Palmeira do dendezeiro situado na Avenida Anita Garibaldi, Salvador-BA.



Fonte: Acervo do autor, 2015.

Como afirmam os autores Correa et al. (2012), o terreno do solo no Pará propiciou um ótimo desempenho da palmeira que chegou ao Estado em 1950 por meio do Instituto Agrônomo do Norte (IAN), gerou renda à população através da extração do óleo da palma e do coco do dendê, assim como uma alternativa de energia bioenergética bem distribuída, desenvolvida e com resultados satisfatórios na região. Desse modo, acrescentam Moraes e Pachêco:

Discutiu-se por muito tempo a origem geográfica do dendezeiro (*Elaeis guineensis*), no entanto a maioria dos botânicos concluíram que a palmeira oleaginosa é originária das margens do Golfo da Guiné. O dendezeiro é cultivado em larga escala no Extremo Oriente, as primeiras sementes foram introduzidas em 1848 na Indonésia. Foi introduzido na Malásia em 1875 e explorado economicamente a partir de 1900. (MORAES E PACHÊCO, 1985, p.2).

Com isso, segundo Moraes e Pachêco (1985), o dendê foi introduzido no Brasil especialmente na região da Amazônia e no Estado da Bahia. O primeiro indício de dendê na Bahia ocorreu na região do Baixo Sul, em Valença, conhecida atualmente como Costa do Dendê devido a sua expansão. A relação simbólica

pertencente ao dendê e o seu sabor na culinária, é a perpetuação entre África e Brasil (LODY, 2009).

O autor Torres (2000), afirma que, em 2000, a indústria de dendê na Bahia alcançou 50% de ociosidade de produção devido à baixa produção dos frutos do dendezeiro que se deu basicamente por dois aspectos. Primeiro, o cultivo apresentava baixa produtividade. Em segundo, o dendê era vendido a preço muito baixo. Esse cenário não favoreceu o rendimento financeiro das empresas que tinham plantaçaõ própria e elas passaram a comprar o dendê com os pequenos produtores. Neste sentido, complementa Torres:

Além do óleo de palma, seu principal produto, ainda pode-se extrair o óleo palmiste oriundo da amêndoa, tendo um subproduto, a torta que se destina a ração animal. No processamento dos frutos de dendê são produzidos resíduos sólidos que podem gerar energia térmica ou elétrica para a própria unidade industrial ou para uso nas comunidades rurais (TORRES, 2000, p. 3).

O autor Torres (2000) apresentou exemplos de produtos e subprodutos advindos da amêndoa do dendê que ultrapassam a função de ingrediente culinário, elemento religioso, artístico, estético, ritualístico. Além disso, verifica-se que a casca externa do dendê serve de assoalho em épocas de chuva nas localidades próximas aos engenhos.

3.2O registro de moda baiana

As atividades de monitoramento ou pesquisas no âmbito da moda analisam informações diárias em diferentes contextos, como exemplos, economia, política, sociologia, ciência, tecnologia. Muitos dos conteúdos dessas áreas se cruzam tornando-se parte do mesmo enredo, construindo histórias, abordando etnografias, conduzindo discussões numa grande engrenagem.

O nascimento da moda enquanto fenômeno social coincide com o aparecimento das sociedades burguesas do Ocidente, século XIX, especificando as

sociedades democráticas, não sendo por acaso que esse fenômeno se instale primeiro na Inglaterra e França que constituem a sociedade cujo indivíduo é valorizado (MONNEYRON, 2007).

A tecnologia da informação tem impactado na disseminação de imagens e ideias que correm o mundo sem piscar os olhos, ficando então difícil saber onde se originou um estilo, uma silhueta ou um corte. Há diversos canais para transmitir informações de moda e influenciar os gostos. Explica Lipovetsky (1989), a moda é comandada pelos cenários das sociedades que tem sedução e efemeridade como os principais agentes da vida coletiva na modernidade.

A moda no Brasil é um valioso recurso de comunicação que expressa diferentes interpretações de estilistas e designers sobre a contextualização do país. As temáticas apresentadas em coleções brasileiras recebem destaque e respeito a cada dia pelo valor simbólico e fio condutor nos conteúdos identificados nas roupas. A valorização de referências nacionais em passarelas é item relevante que intensifica o caráter de pertencimento e dialoga com diversos públicos, cenários e linguagens visuais. Dentre os profissionais atuantes no mercado de moda que caminham nesse direcionamento em decodificar o Brasil a partir da percepção e vivência autoral, encontra-se o exemplo da produção visual do estilista mineiro Ronaldo Fraga (**Figura 16**), com peças recheadas de vitalidade e significados.

Figura 16 - Peças de Ronaldo Fraga com inspiração em Sereias, da coleção de verão 2016, apresentadas em São Paulo Fashion Week.



Fonte: FFW, 2015.

Observa-se no cenário de moda baiano a forte presença de produtos lisos e estampados que fazem relação ao vestuário, aos acessórios africanos, em marcas que apresentam reinterpretações com criações exclusivas e características visuais da cultura baiana de forma particular. Esse registro intensifica-se como uma força necessária de valorização, pertencimento da identidade que foi esquecido, perdeu espaço e consistência durante o processo histórico de colonização. Assim sendo, afirma Gonçalves:

Vivemos um conflito na relação entre a cultura dominante e as culturas subordinadas. Como um discurso visual, a moda afro-baiana surge como uma forma de expressão, de protesto e de resgate de identidades perdidas devido à imposição da cultura dominante. Ela se mostra através de uma moda criada e adotada para representar a África. Essa moda tem a liberdade de acompanhar ou rejeitar a moda definida pela cultura dominante e com um discurso visual através da indumentária e dos adornos africanos ela faz escolhas distintas (GONÇALVES, 2008, p. 60).

Conforme a autora Gonçalves (2008), essa autoafirmação cultural se estabelece não apenas na moda. Também pode ser compreendida, por exemplo, em indumentária de blocos afros no carnaval, que a cada ano reforça a estética africana a partir de temáticas que são merecedoras de destaque devido ao embasamento de conteúdos e impactos causados em sociedade. Essa analogia se alarga na diversidade de elementos do vestuário que são vendidos no mercado local.

Produtos estampados confeccionados por profissionais no contexto de moda, sobretudo na Bahia, que mostram e ressignificam simbologias africanas, são classificados em categorias conhecidas como “afro” ou étnico. Essa identificação mercadológica adquire, aos poucos, visibilidade, seriedade, respeito, relevância social, além de ser um item de diferenciação e competitividade. Contudo, percebe-se que essa conscientização em utilizar referências da África como fontes de pesquisa em produtos de moda ainda é camuflada e negada.

Dentre o leque de marcas atuantes no âmbito de moda baiano, serão mencionadas três empresas para contextualizar essa abordagem, cujos profissionais expressam a cultura baiana por meio de produtos estampados que interagem com a arte, a partir de suas pesquisas, sem tornarem seus trabalhos folclóricos nem reféns

de tendências impostas pelo sistema de moda. São eles: Didara, Luciana Galeão, By Yosh.

A primeira é a grife Didara, inaugurada em 1986, da artista plástica, designer de superfície Goya Lopes, cujo trabalho com estampas está enraizado em suas pesquisas com foco na cultura afro-brasileira, unindo temas, explorando o imaginário, as possibilidades de elementos simbólicos entre a África e Bahia (**Figura 17**).

Figura 17 – Produtos com estamparia afro-brasileira feitos por Goya Lopes.



Fonte: LOPES. Acervo da designer.

Desse modo, reforça Trindade:

Referente à Goya Lopes, em um trabalho repleto de grafismos com influências que remontam a ancestralidade africana e uma criação voltada para a representação de símbolos ligados a temas religiosos, folclóricos, artísticos, reconhecidos dessa cultura, tais como tambores, máscaras, crioulas, quituteiras, entre outros, a memória acaba sendo fonte para a sua produção. Através de uma linguagem própria, a designer produz um conjunto de imagens – cores, formas, signos icônicos – que apresentam os modos de pensar, ver e ser do grupo étnico representado, além de narrarem as possibilidades de reconstruções e renovação das identidades no vestir (TRINDADE, 2013, p. 22).

Em consonância à autora Trindade (2013), os trabalhos de Lopes se caracterizam pelos traços marcantes, desenhos geométricos ancestrais, figurativos, cartela de cores definida, iluminada, intensa, pelo conteúdo dos padrões que simbolizam histórias da trajetória de negros no Brasil. Além de lendas, elementos culturais baianos, ancestrais, religiosos, afro-brasileiros, pela diversidade de produtos têxteis estampados que resgatam memórias.

Com isso, o culto pela novidade é instrumento de reflexão que sustenta a moda, sendo a efemeridade aliada à criatividade que alimenta esse processo. Elementos antigos são utilizados na moda, geralmente, como fontes valiosas em informações. A moda não pode ser interpretada apenas como um instrumento de comunicação funcional, mas também de cunho artístico (CIDREIRA, 2005).

A segunda é a marca da designer de moda Luciana Galeão, fundada em 2003, que ostenta o próprio nome. A estilista começou o desenvolvimento e aprimoramento da técnica de aplicar o mosaico em suas criações a partir de pequenos pedaços de couro. As roupas de Galeão não são regionais, no entanto o couro como matéria-prima utilizada referencia diretamente uma característica da cultura baiana, pois é bastante encontrado na cidade de Salvador, no interior, sertão, Recôncavo Baiano, e utilizado na produção de sandálias, bolsas, acessórios, vestuário. Além disso, a designer cria estampas exclusivas, fazendo uso da geometria nos desenhos e valorizando as formas do tecido (**Figura 18**).

Figura 18 – Produtos de Luciana Galeão.



Fonte: GALEÃO. Acervo da designer.

Com isso, o trabalho de Galeão se destaca pela presença marcante de linhas na concepção das estampas, bem como na construção do mosaico, ao empregar nas criações as suas origens, inspirações de livros de arte, arquitetura, que transmitem um estilo atemporal, urbano, contemporâneo (GALEÃO, 2015).

A terceira é a marca By Yosh, criada em 2007, pelo artista visual Yosh José. Seu trabalho é característico pelas estampas exclusivas que perpassam ao universo afrodescendente com expressões gráficas que apresentam modernidade, ancestralidade, simbolismos marcantes, religiosidade (**Figura 19**).

Figura 19 – Produtos de By Yosh.



Fonte: BY YOSH. Acervo do artista.

Sobre a produção visual de Yosh, afirma Jaime Sodré, no próprio site do artista:

Talentoso, inspirado e estético, assim é a obra plástica de YOSH JOSÉ, que escolhera o tecido como suporte para expressão da sua arte de imaginação e bom gosto. É como se, ao vestir as suas belas criações, expressas em estampas de temáticas afro ou não, estaremos espalhando o belo e dividindo este prazer com o mundo, alegrando almas e corações (SODRÉ).

Compreende-se, dessa maneira, que profissionais como Yosh se preocupam em contribuir para o desenvolvimento de moda baiano, para o mercado brasileiro, destacando simbologias africanas que distanciam de imagens deturpadas do país em reverenciar equivocadamente as paisagens, mulheres nuas, o carnaval e futebol, tornando-se assim, um trabalho diferencial e potencial dentro da moda (CARVALHO, 2012).

Neste aspecto, reforça Gonçalves (2008) ao afirmar que os elementos contidos na identificação da vestimenta servem para reforçar a concepção de

pertencimento, que transmite valores sociais originais através das diferentes escolhas que fazemos das roupas.

3.3 Expressão artística baiana

O caráter emocional, sensível, racional, explicativo, identificado na arte e na ciência, constitui a formação criativa, intelectual da humanidade desde a pré-história quando o homem necessitou assimilá-los, mesmo sem ter esta intenção, empregando-os diante dos recursos disponíveis para a sua sobrevivência.

O conceito de arte, segundo Tolstoy (1898 apud OSBORNE, 1970), relaciona com o modo de expressão que o homem interage “por meio de sinais externos, transfere a outros sentimentos que ele experimentou, de modo que outras pessoas são contagiadas por estes sentimentos e também os experimentam”. Dessa maneira, compreende-se que o sentimento interno provocado pela emoção do artista é transmitido ao observador que tende a expressar emoção semelhante. A concepção de obra de arte é comentada por Pareyson:

A obra de arte como filha de seu tempo e, portanto, como expressão da alma de um determinado povo ou de uma determinada época, pode ser considerada como documento de uma nação ou de uma idade: por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado contribui para dar a conhecer a sua época em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, políticas, morais, religiosas, etc. (PAREYSON, 1984, p. 99).

Esse conceito de Pareyson (1984) pode-se relacionar com a investigação do design no sentido de ser um trabalho que contém a estrutura projetual do design de superfície e demonstra, com o processo criativo, ser analítico, estético, advindo diretamente da arte. Com isso, percebe-se uma complementação em prol de um resultado equilibrado que identifica a interação das duas áreas no âmbito científico e expressa relações advindas do espírito da contemporaneidade.

No cenário de arte contemporânea na Bahia são muitos os artistas que dialogam entre esculturas, pinturas, poemas, intervenções, exposições, performances, que se destacam pela formatação dos discursos e singularidades das linguagens visuais em suas obras. Neste sentido, foram escolhidos quatro artistas baianos para serem citados na presente pesquisa devido à relevância e impacto social na simbologia das produções visuais para a cultura local. São eles: Juraci Dórea, Bel Borba, Tatti Moreno, Ray Vianna.

Juraci Dórea, natural de Feira de Santana, arquiteto, artista plástico, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), local onde leciona atualmente, tem a famosa escultura nomeada Projeto Terra (**Figura 20**) que está fixada em cidades do sertão com a proposta de simbolizar a cultura sertaneja baiana, além de ilustrações, pinturas com xilogravura espalhadas pelo campus da universidade e impressos. O tema central de seus trabalhos baseia-se nos sertões que evidencia sua trajetória de vida na cidade feirense (DÓREA).

Figura 20 – Projeto Terra de Juraci Dórea: Escultura de Zé Botocó, Tapera, entre Feira de Santana e São Gonçalo. Bahia. 16 de maio de 1988.



Fonte: DÓREA. Produção do artista.

Bel Borba, natural de Salvador, artista plástico formado pela UFBA, trabalha com escultura, pintura, mosaico, utilizando vários materiais em suas obras como

aço, madeira, pedra e fibra de vidro. É conhecido popularmente como “Picasso do Povo”. Seus trabalhos expressam características brasileiras, apresentam um tom de humor, fazem parte da intervenção urbana da cidade de Salvador (IRDEB). A técnica do mosaico é bastante presente nos trabalhos que realiza (**Figura 21**).

Figura 21 – Mosaico de Bel Borba na Avenida do Contorno, Salvador-BA.



Fonte: IRDEB. Produção do artista.

Tatti Moreno, natural de Salvador, foi aluno do artista Mário Cravo Júnior na UFBA, onde se graduou em Artes Plásticas. Seu trabalho com esculturas que simbolizam santos, orixás, sobretudo os que possuem grandes dimensões e são flutuantes sobre lagos, diques, são conhecidos mundialmente. Exemplo disso é a série “Orixás” (**Figura 22**), com a caracterização dos principais orixás do candomblé, localizada no Dique do Tororó, na cidade de Salvador, Bahia (ILUSTRES DA BAHIA).

Figura 22 – Esculturas dos Orixás de Tatti Moreno, no Dique do Tororó, em Salvador-BA.



Fonte: ILUSTRES DA BAHIA. Produção do artista.

Ray Vianna, por sua vez, é artista plástico, designer, pintor, escultor. Sua contribuição na arte e cultura baiana tem participação desde os anos 70 entre movimentos artísticos, culturais, capas de discos, decorações carnavalescas, cenários de shows e televisão, pinturas de prédios, esculturas (**Figura 23**), dentre outras modalidades que podem ser vistas pela cidade de Salvador (VIANNA).

Figura 23 – Escultura Odoyá de Ray Vianna, Praia do Rio Vermelho, Salvador-BA, 2008.



Fonte: VIANNA. Produção do artista, 2008.

Os exemplos dos trabalhos artísticos desses artistas baianos realizados em diferentes materiais, intenções, contribuições culturais, interpretações autorais, dialogam com a reflexão de Pareyson, quando diz:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer, que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. (PAREYSON, 1984, p. 32).

Conforme Pareyson (1984), a arte enquanto expressão concentra-se numa atividade inventiva formada a partir do manuseio, do fazer, do contato com a prática, das vivências e experiências do processo criativo. Ao tratar do entrosamento entre arte e ciência, por exemplo, nota-se que reforçam os ideais na construção e reflexão de uma atividade ou obra artística.

A disseminação dos conhecimentos do fazer artístico no contexto científico e vice-versa precisam obter melhor conscientização, entrelaçamento e serem estimuladas em ambas as esferas, pois elas se complementam. A seriedade, o rigor, os objetivos e as funções particulares em cada uma, não anulam a possibilidade de

que essa aliança se sustente fundamentalmente em pesquisas que as abarcam. No que tange à presente pesquisa, que transcorre nas áreas da arte e da ciência, pôde ser verificado que elas são bem aproveitadas, a partir do olhar, da percepção, do empenho do pesquisador-artista, que, ao usufruí-las em benefício das informações colhidas, registrou o alcance dos resultados almejados.

3.4 Entrevistas com artistas e designers baianos

O intuito com as entrevistas foi conhecer o processo de criação, a visão de profissionais baianos atuantes no mercado, a respeito da produção cultural contemporânea nas áreas de artes, design e moda conforme o roteiro (**Apêndice A**). Para isso, houve uma seleção de três participantes, dentre a gama encontrada na Bahia, que tivessem relações de seus trabalhos que pudessem contribuir de forma significativa com a construção de conteúdo e do discurso da presente pesquisa. A aproximação com eles se deu a partir de visitas em seus estabelecimentos de trabalho, por ter conhecimento anteriormente de alguns e pela intermediação do orientador. Desse modo, os escolhidos foram Ayrson Heráclito, Goya Lopes e Maria Luedy.

3.4.1 Ayrson Heráclito

Ayrson Heráclito é artista visual, curador, professor universitário. Sua formação acadêmica constitui-se na Graduação em Licenciatura em Educação Artística na Universidade Católica do Salvador (UCSAL), concluída em 1989, no Mestrado em Artes Visuais na UFBA, concluída em 1998, no Doutorado, em andamento, no curso de Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Conforme afirma Heráclito (2015) em depoimento durante a pesquisa:

Os trabalhos artísticos criados por mim abordam, frequentemente, elementos da cultura afro-brasileira que têm relações com a religião de matriz africana, sobretudo ao candomblé. São apresentados de diversas formas entre exposições coletivas e individuais, por meio de instalações, fotografias, audiovisuais, performances. Sendo a performance, uma característica que define o meu trabalho (informação verbal)¹⁰.

Nesse contexto, identifica-se em alguns de seus trabalhos a simbologia de cunho alimentício que faz parte da culinária africana e baiana, como grãos, acarajé, azeite de dendê, (**Figura 24**). Logo, a presente pesquisa tem relação com a produção artística de Heráclito pelo fato de o dendê ter sido descontextualizado ao sair da condição de um ingrediente culinário e passado a ser ressignificado, através de sua estrutura morfológica, para o contexto têxtil com a criação de padrões.

Figura 24 - Trabalhos de Ayrson Heráclito.



Fonte: HERÁCLITO. Acervo do artista.

Outra associação com o trabalho de Heráclito é devido ao seu processo de criação, que parte, inicialmente, da pesquisa, da investigação minuciosa sobre determinado assunto ou temática, sendo estimulada a todo instante. Em seguida, são escolhidas as técnicas, os materiais a serem utilizados. Esse procedimento aconteceu de forma semelhante em etapas do processo criativo desenvolvido a partir do dendê.

¹⁰ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito em 03 mar. 2015.

Além disso, afirma Heráclito, *“respeito o tempo que cada trabalho demanda para ser executado, no intuito de atingir o propósito esperado, com condições de provocar algum tipo de impacto e conteúdo discursivo ao espectador (informação verbal)¹¹”*. Nesse sentido, ocorreu de forma similar nesta pesquisa devido ao acompanhamento do processo de decomposição do dendê no prazo de sete meses. Logo, a observação e a interpretação em cada etapa, foram primordiais para perceber os detalhes da transformação morfológica das amêndoas de dendê que contribuíram na qualidade estética dos desenhos de observação os quais compuseram as imagens das padronagens.

3.4.2 Goya Lopes

Goya Lopes é artista plástica, designer e empresária da marca “Goya Lopes: design brasileiro”. Gradou-se em Artes Plásticas na UFBA (1976), morou na Itália entre 1977 e 1980, onde se especializou no curso de Design na Università Internazionale dell’Arte di Firenze. Em seguida, voltou à Bahia com seu propósito bem definido em tornar-se uma referência da cultura afro-brasileira no segmento de moda, decoração, e conseguiu esse mérito com muito trabalho, que hoje possui reconhecimento internacional.

O vínculo desta pesquisa com o trabalho de Lopes aconteceu, primeiramente, pela referência temática da cultura africana e baiana, identificada através da simbologia do dendê, com a criação de estampas e padrões direcionados a superfície têxtil.

Em segundo lugar, de referência ao estímulo do processo de criação, aquelas contribuições foram essenciais no momento de escolha dos desenhos manuais, das cores e da distribuição dos elementos para a composição dos padrões e têm conformidade com a visão da artista. Desse modo, afirma Lopes (2015), que:

¹¹ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito em 03 mar. 2015.

Antes de colocar a “mão na massa”, eu passo pelo processo de perceber e sentir, para depois pesquisar e fazer. A percepção e a intuição são a mola mestra, porque, se como criador você não incentiva esse lado, fica a mercê da cópia e perde o melhor que é sua própria fala interior. E ela é que sabe o caminho a seguir (informação verbal)¹².

Essas características intuitiva e perceptiva têm similaridade com esta pesquisa, principalmente no desenvolvimento do capítulo seguinte referente ao processo criativo. O principal referencial utilizado por Lopes é a sua ancestralidade, que se traduz por meio da cultura afro-brasileira, na diversidade cultural brasileira que cria um design brasileiro (**Figura 25**). Ambos são cheios de vitalidade e possibilidades que enriquecem qualquer trabalho criativo. Esses aspectos assemelham-se nas memórias visuais, nos registros obtidos, também pela carga histórica e artística familiar, comentados no decorrer da presente pesquisa.

Figura 25 – Produtos com estamparia afro-brasileira feitos por Goya Lopes.



Fonte: Acervo do autor, 2015.

A cartela de cores resultante do processo de decomposição de dendê dialoga com a vivacidade, intensidade dos produtos de Lopes, que possui tonalidades bem demarcadas ao seu propósito de trabalho. E nesta pesquisa, as cores selecionadas

¹² Entrevista concedida por Goya Lopes em 02 mar. 2015.

mantiveram a luminosidade do próprio dendê. Outro fator da pesquisa em comum ao trabalho de Goya Lopes é a valorização do desenho manual como matriz geradora dos padrões. De acordo com Lopes (2015):

O forte de meu trabalho e que as pessoas valorizam, é a sensação de que é feito a mão. Então, a serigrafia manual deixa isso impresso e é uma característica forte que eu ainda faço. Tenho trabalhado um pouco com sublimação e impressão digital. Mas, o forte mesmo é a serigrafia manual, porque ela imprime exatamente o meu propósito de fazer uma coisa feita a mão, que dá uma sensação artística, de que você é peça única¹³.

Por esse aspecto, a finalidade de se alcançar a qualidade estética dos padrões desta pesquisa, escolheu-se o processo de impressão por sublimação, visando manter a exclusividade nas composições, a valorização do desenho de observação e do trabalho artístico.

3.4.3 Maria Luedy

Maria Luedy é artista plástica, designer, professora universitária, empresária da marca “Ophicina de Papel: sua eco-griffe do papel”. Possui Graduação em Artes Plásticas na UFBA (1990), Mestrado em Artes Visuais na UFBA (2000), Especialização em Moda, Arte e Contemporaneidade na Universidade Salvador (UNIFACS), em 2010.

A ligação desta pesquisa com a produção artística de Luedy se deu por duas formas. Primeiro, pelo contato com a natureza e as formas orgânicas com o dendê. Como afirma Luedy “*Sou uma artista que preciso da natureza, da alquimia, preciso transformar o material para impor a minha identidade visual* (informação verbal)¹⁴”. Em segundo, devido ao trabalho autoral de alquimia que desenvolve a partir da transformação do papel, nomeado “estruturas fibrosas”, o que caracteriza a identidade visual de suas atividades e criações. Neste sentido, o dendê sofre alquimia no processo de transformação da matéria que é analisada desde a sua

¹³ Entrevista concedida por Goya Lopes em 02 mar. 2015.

¹⁴ Entrevista concedida por Maria Luedy em 05 mar. 2015.

retirada na palmeira do dendezeiro até o período de exposição à ação do tempo no período de sete meses.

Com isso, Luedy afirma, *“Meu processo criativo se dá pela pesquisa, ou de alguma coisa que esteja me interessando e vou pesquisando mais detalhes e aquilo vai enriquecendo meu repertório de ideias, e deixando o processo acontecer (informação verbal)¹⁵”*. O processo e o resultado estético da produção artística de Luedy contribuem positivamente para as questões ambiental e social devido às técnicas que aplica aos produtos. **(Figura 26).**

Figura 26 - Produtos feitos por Maria Luedy.



Fonte: Acervo do autor, 2015.

O caminho do processo criativo desta pesquisa percorreu de maneira semelhante ao de Luedy, a partir da referência do dendê, devido a investigação do conceito de sua utilização em diferentes contextos, passando por experimentações, emprego de técnicas, entrevistas, até consolidar o conteúdo em desenhos gráficos manuais que foram as matrizes geradoras na criação dos padrões.

¹⁵ Entrevista concedida por Maria Luedy em 05 mar. 2015.

4 PROCESSO CRIATIVO: A PRODUÇÃO DE ESTAMPAS ATRAVÉS DA UTILIZAÇÃO DO DENDÊ

*O dendê é africano!
 O dendê é brasileiro!
 O dendê é baiano!
 Ele está em mim, em você e em todos nós!
 O dendê é o sangue negro!
 O dendê é vida!
 O dendê é força!
 O dendê é poder!
 Viva o dendê!*

Pablo Portela, 2015.

A presente pesquisa é uma oportunidade ímpar de desenvolver uma produção em estampa voltada para a cultura baiana. Nesta ocasião, desdobra-se um trabalho realizado pelo autor que já tem cerca de dezesseis anos. As estampas e padrões desenvolvidos não são simples reproduções de imagens, mas sim criações que estilizam, apresentam conteúdos de diversidade temática, na composição das formas, na vivacidade das cores, na conexão com a efervescência cultural baiana presente no cotidiano, fortalecidas pela consciência de pertencimento do povo baiano, em relação à história e às suas raízes. Sobre o relacionamento do artista visual e pesquisador com a cultura, afirma Ostrower, uma referência criativa do país:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2013, p. 5).

As estampas criadas configuram novos elementos que alimentam o repertório cultural com que se relacionam. As formas ilustradas podem ser compreendidas como algo que desfruta de relativa autonomia, pois mantém as próprias leis internas que abordam as relações de singularidade-totalidade; independência-autonomia; exemplo-valor; fechamento-abertura; finito-infinito; harmonia-coerência; reciprocidade entre as partes e o todo. Esse enlace pode ser entendido como

formatividade, que é a capacidade de inventar o modo de formar, fazendo, produzindo. (PAREYSON, 1993).

A maneira de conceber as atividades criativas dialoga com a liberdade do artista em se expressar, ao traduzir, simbolizar, valorizar os elementos e aspectos da nossa estética cultural. Nesse sentido, a criação das estampas e padronagens vem contribuir para o conhecimento científico e o segmento de design têxtil na Bahia.

As estampas remetem às memórias, vivências sociais, coletivas e individuais, a partir dos propósitos, das crenças, intuições, percepções, interpretações do artista. Partindo do particular para o universal, possibilitam integrar um maior número de pessoas que gostam de usar e adquirir produtos com essas referências, sem restringi-los ou categorizá-los.

Não há uma preocupação em direcionar o trabalho para uma casualidade única, pelo menos no início do processo criativo. Não se procura uma delimitação prévia, como, por exemplo, defender as questões de etnicidade, religiosidade, homossexualidade, dentre outras. Ao longo do processo de criação, há uma busca de sentido, em que o discurso das produções pretende ser inclusivo, holístico, de maneira que, não gere dependências ou regras pré-estabelecidas do segmento ou grupo social ao qual as pessoas pertençam, elas serão apresentadas a quem se sentir à vontade e confortável em usá-las.

O destino e a finalidade das criações serão determinados pelo público de acordo com suas aspirações. Como certifica Pareyson (1993), o conhecimento acerca da imagem dar-se-á pela interpretação que, independentemente de sua utilidade, abrange sempre a captação e a confirmação da vida de uma obra por uma pessoa ou grupo de usuários, da maneira como desejarem. Desse modo, tal critério indica que é o público quem dará vida às criações obtidas nesta pesquisa, quem irá usufruir as características presentes no processo criativo, bem como as eventuais qualidades alcançadas, de conceber, desenvolver, explorar, valorizar o traço nos desenhos gráficos feito à mão.

Dialogar com artistas, designers entrevistados, orientadores e membros da família ao longo desta pesquisa, caracterizou uma atividade formativa. Torna-se formativo também o conhecimento, sobretudo o conhecimento sensível, que registra

a “coisa”, a imagem em produção ou formação, até que possa atingir a perfeição, o bem feito, o concluído (PAREYSON, 1993).

Percebe-se que, por mais que exista um planejamento nos projetos de pesquisa para guiar e embasar o trabalho, a decisão do que será realmente executado no processo de criação conta com a intuição, a sensibilidade do olhar, além da percepção do próprio artista, daquilo que ele acredita ser viável, apreciado e, até mesmo, comercializado. Portanto, se alcança algo que seja reflexivo e embelezado no universo têxtil, sem perder o referencial adotado, neste caso o dendê, e por trás dele a cultura baiana.

4.1 Etapas do processo criativo

A criação de estampas e padrões, na presente pesquisa, parte da associação já existente das formas e das cores do dendê à cultura. O processo criativo deu-se através da investigação de algumas relações privilegiadas, dentre as quais pode ser citada a morfologia das sementes e dos frutos secos, com isso indicando um componente poético específico que remete à ideia de germinação, sentimento de ligação emocional com o lugar e a ancestralidade afro-brasileira.

O processo criativo foi sendo desenvolvido por estágios ou etapas. Em linhas gerais, as etapas da pesquisa da forma no design podem ser alcançadas em uma sequência, como a proposta pela Bauhaus, bastante conhecida (YAMANE, 2008), que pode ser resumida em:

- 1) estudo das formas;
- 2) estudos das cores;
- 3) estudos das relações (entre cores de fundo e formas desenhadas, ou entre as formas em repetição, simetria, deslocamento, etc.);
- 4) formação de planos básicos.

A pesquisa seguiu a orientação de Pareyson (1993), no contexto artístico, em que a formatividade é composta por um conteúdo, uma matéria, uma axiomática (regras compositivas). O conteúdo reflete toda a bagagem da vida, a personalidade no fazer, que inclui, além da energia, o modo de formar, o estilo do artista, que estará presente em sua obra. A matéria consiste na matéria física, pois o formar na arte significa formar uma matéria, e a obra resultará na matéria formada. A axiomática, por sua vez, é o próprio resultado a ser alcançado a partir de um processo de formação de padrões visuais.

Numa dessas etapas houve a concentração na decomposição do dendê, ao longo de sete meses, procedimento iniciado no semestre 2014.1, e concluído com a análise em 2014.2, conforme será explicado mais adiante no item “Decomposição da estrutura morfológica do dendê”. Antes de pesquisar a forma, no entanto, foi preciso passar por um processo de investigação com implicações teóricas e práticas pertinentes. No semestre de 2013.2, sucederam-se os dilemas mais agudos. Ou seja, qual é o tipo de estampa que será investigado? Será através do linóleo, será a serigrafia, será o decalque, ou o stencil, ou o carimbo? Qual o tema a ser desenvolvido do ponto de vista formal?

Foram necessários vários meses de questionamento para chegar ao tema do dendê. Havia várias opções, como por exemplo, seguir o que vinha sendo produzido no curso de especialização, isto é, os elementos arquitetônicos do Pelourinho, mas foi tomada a decisão pelo dendê em março de 2014.

Outro passo importante, antes da pesquisa da forma propriamente dita (desenhar sementes, compor módulos e planos gráficos), foi aprofundar questões teóricas. Isso significava questionar qual a inserção desse tipo de produção visual dentro do campo da cultura baiana, da moda, da arte contemporânea praticada no Brasil e na região Nordeste. Essa é uma problemática comum a qualquer criação artística, porém é especialmente decisiva para o design.

A visibilidade a ser alcançada pelo estudo depende de um diálogo e um posicionamento crítico dentro do mercado, do campo artístico-cultural. Dentro desse último, o espaço acadêmico também exige uma consideração atenta. Por exemplo, surgem nesse contexto as seguintes perguntas: De que adianta construir uma obra

que venha a ser mera repetição do que já existe no mercado? Quais têm sido as principais vertentes criativas do mundo da arte visual na Bahia e quais delas dizem respeito à figuração de elementos da cultura afro-brasileira?

As respostas a tais perguntas foram sendo dadas no desdobramento da pesquisa. É claro que muitas dessas dúvidas perduram e afetam a investigação até agora. Contudo, foi preciso um posicionamento e uma série de escolhas para chegar ao resultado que será apresentado e discutido mais adiante neste capítulo.

Foi necessário dar outro passo que não deve ser esquecido. A experimentação do dendê no processo de decomposição e construção de padrões visuais apresentou-se como uma tarefa primordial. Ter conhecimento do material bruto e explorar as possibilidades de sua aplicação mais refinada é um ganho significativo para poder tomar posse do objeto temático.

Esse trabalho se completou, conforme será explicado a seguir, com a interação coletiva na disciplina “Desenho Artístico” (2014.1), na atividade do estágio docência. Nela, foi praticada uma série de procedimentos em que o pesquisador dialogou com os estudantes matriculados nessa disciplina e com o professor Gemicrê Nascimento, que a ministrou, visando assim, a observação sobre como interpretaram o registro visual e gráfico da simbologia do dendê em papel e tecido.

Para relacionar os elementos materiais, basicamente as amêndoas e componentes do dendê, com a cultura, elaborou-se um plano de trabalho coletivo. Nesse sentido, as entrevistas com artistas e designers ajudaram a ampliar o repertório de discussão sobre o papel da cultura baiana nas artes visuais contemporâneas, no design e na moda.

No estágio da pesquisa da forma propriamente dita, o esforço construtivo foi conduzido em outra direção. Aqui não se trata mais de escolha de materiais e de discussão dos significados dos objetos dentro da cultura, mas de apurar um resultado formal em estamparia têxtil. Essa etapa pode ser resumida em duas partes, uma de elaboração gráfica e outra de teste de impressão em tecido.

Na primeira, os estudos de composição testaram combinações gráficas dos elementos desenhados à mão. As tarefas de tratamento do fundo das imagens, a

construção das estruturas e o jogo com as formas, ficaram facilitados pelo uso do computador (com os programas Photoshop e Corel Draw). Na segunda, foram impressos no tecido (escolhidos o cetim e a musseline toque de seda) e, a seguir, exibidos os resultados para um confronto estético.

4.2 Questões orientadoras

Antes de demonstrar o que se desenvolveu na pesquisa, dois questionamentos foram pertinentes, basilares para que se tivesse um caminho mais sólido, procurasse analisar o dendê com mais coerência e atendesse as expectativas da investigação. São eles:

- 1) O que o dendê tem a oferecer em termos de recursos visuais a partir de sua estrutura morfológica?
- 2) O que é possível extrair do dendê para compreender a cultura baiana a partir do desenho?

Essas questões dialogarão com o processo de criação a fim de aproximar a intenção obtida em cada etapa. Nessa perspectiva, complementa Ostrower (2013, p. 11) “o ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências”. A autora Ostrower (2013) nos faz entender que anteriormente à finalidade a ser atingida, é preciso integrar no comportamento criativo do homem a consciência, a sensibilidade e o contexto cultural para dar sentido às demais ações referentes à criatividade.

Desse modo, sugere Pareyson (1993) que nas atividades humanas, por serem formativas, cada obra possui beleza em seu caráter estético, de tal forma que é capaz de suscitar o conhecimento sensível na imagem que está sendo produzida ou formada almejando o nível da perfeição. Por essa razão, percebe-se uma linearidade de informações que se complementam inicialmente acerca das questões levantadas para a compreensão da próxima etapa.

4.3 Técnicas, experimentações e análises com o uso do dendê

As experiências que fundamentaram o processo criativo desta pesquisa foram sustentadas com o uso de técnicas, experimentos, tentativas de usar as amêndoas do dendê de modo que preservasse a tonalidade das cores, pudesse acompanhar como seria sua estrutura morfológica em estágio de decomposição, em descobrir que componentes poderiam surgir no prazo maior de tempo, a fim de relacioná-los com a cultura baiana. Percebeu-se que, mesmo integrando a classificação de natureza morta, após completar o período com 214 dias em descanso, a escala cromática em tons terrosos apresentada pelos novos itens, continuou preservando a característica de vibração da cor, conforme será visto na cartela mais adiante.

Figura 27 - Amêndoas de dendê retiradas da palmeira do dendezeiro em seu estado natural.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Figura 28 - Amêndoas de dendê em estado de decomposição durante sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

As **Figuras 27 e 28** demonstram, respectivamente, as amêndoas do dendê em seu estado natural após a extração da palmeira do dendezeiro, no prazo de 48 horas, e em seguida as mesmas amêndoas em fase de decomposição. Visualmente, é possível perceber que a estrutura formal não sofreu muitas alterações comparando com a tonalidade cromática obtida em ambas as etapas.

4.3.1 Atividade de estágio docência usando o dendê

O contato inicial de testes feitos com o dendê ocorreu na atividade de intervenção da disciplina obrigatória Estágio Docência, ofertada, geralmente, no segundo semestre do curso e ministrada pela Prof^a Marise de Santana. Foi escolhida para a realização do estágio a disciplina optativa de Desenho Artístico, ministrada pelo Prof. Gemicrê Nascimento, cuja proposta contempla a representação

gráfica por meio do desenho, o desenvolvimento de habilidades manuais, o exercício de observação através do uso de lápis de desenho sobre papel, pelo fato de que são explorados desenhos artísticos no processo de criação.

O tema do plano de trabalho da intervenção para a disciplina intitulou-se “Desenho artístico do dendê”, com a finalidade de criar desenhos artísticos sobre tecido, utilizando o dendê como referência, com alunos que frequentaram a disciplina e foram graduandos do sétimo e oitavo semestres dos cursos de Letras, Matemática, Pedagogia, da UEFS. O objetivo geral da atividade procurou identificar uma linguagem visual e discursiva do dendê através da produção de desenhos artísticos, como recurso para pensar acerca de elementos visuais tais como a linha, a forma, a figura e o fundo.

O motivo principal da atividade foi propor aos alunos uma prévia compreensão do desenho artístico no âmbito têxtil, a partir da percepção e vivência deles, no intuito de analisarem a presença, importância do desenho em nosso cotidiano por meio de produtos. E como problemática, propôs responder a pergunta: Quais elementos visuais são percebidos no desenho artístico com o dendê?

Nesse aspecto, as respostas foram interpretadas, embasadas de acordo com a explanação de Rudolf Arnheim (2002), e a metodologia empregada para a aproximação e condução aos alunos, ocorreu a partir da compreensão da Metodologia Diáletica de Celso Vasconcellos (1992), que favoreceu a obtenção dos resultados alcançados.

Os recursos utilizados em sala foram uma apostila sobre o resumo da aula com a apresentação e conceituação de quatro elementos visuais escolhidos nas categorias sugeridas por Arnheim, amostras de tecidos e produtos têxteis estampados, lápis para desenho HB, tecido algodão cru tamanho 30 x 45 cm, marcador permanente para tecido em cor preto, 120 unidades de amêndoas de dendê (**Figuras 29 e 30**).

Figura 29: Arrumação da sala para a atividade de intervenção do estágio docência.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Figura 30: Da esquerda para a direita: Kit individual, amostras de tecidos e produtos estampados, mesa com 120 unidades de amêndoas de dendê.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Os elementos visuais do desenho como linha, forma, figura, fundo, apresentados como categorias visuais no livro “Arte e Percepção Visual”, do autor Rudolf Arnheim, foram escolhidos para serem analisados. Essas quatro categorias estabelecem uma identificação mais apurada da imagem pelo indivíduo quando seus conceitos são compreendidos, discutidos e aplicados.

Por conta disso, a intenção de Arnheim (2002) visa aguçar, sustentar, comunicar, enriquecer a apreensão de conhecimentos junto a instrumentos, elementos detalhados e explicitados, para a compreensão artística e psicológica por meio do olhar que transcende a função de registro meramente mecânico na percepção visual.

Arnheim (2002) utilizou a psicologia para compreender a arte através do olhar, da percepção do indivíduo, tornando-o sujeito ativo, participante. As atividades com os meios visuais como a pintura, desenho e escultura são limitadas, bem como seu trabalho psicológico. Os experimentos realizados pelo autor são fortalecidos pela

teoria da *Gestalt*, que trata do estudo da configuração ou da forma por meio de um conjunto de princípios científicos identificados pela percepção sensorial.

Para Arnheim (2002), a visão é o principal instrumento para estabelecer conexões criativas da realidade quanto ao imaginário, à invenção, à clareza e à beleza, pois a mente caracteriza-se das manifestações advindas entre o pensador e o artista. Essa compreensão foi essencial para que os alunos apurassem a sensibilidade do olhar diante do que rodeava o seu cotidiano.

A Metodologia Dialética de Celso Vasconcellos é alicerçada em três itens fundamentais, estruturantes, a serem aplicados em sala de aula; são eles, a síncrese, a análise e a síntese. Esse aporte teórico contribuiu no desenvolvimento de toda a atividade, principalmente pela conquista do respeito com a turma, na dinâmica de toda a intervenção.

Vasconcellos (1992) menciona que a Síncrese, ou a Mobilização para o Conhecimento, o educador apresenta o objeto a ser estudado, no intuito de despertar o interesse do educando, do sujeito. A Análise ou a Construção do Conhecimento é a fase em que o educador visa proporcionar a compreensão, a interação do objeto através de suas relações com as vivências do sujeito. A Síntese é a fase em que o educando explicita a sua compreensão do objeto, compartilha o aprendizado e constrói conhecimento. Essas três fases bem entrelaçadas didaticamente saem do índice do conhecimento abstrato e atingem o concreto.

Inicialmente, os alunos comentaram que não conheciam as amêndoas de dendê. Porém, conheciam o azeite de dendê. O comportamento deles quando manusearam e escolheram algumas unidades de dendê, tendo sido estipulado o mínimo de cinco unidades para cada um, foi semelhante ao de uma criança em contato com um brinquedo desconhecido (**Figura 31**).

Figura 31 - Alunos escolhendo algumas unidades de amêndoas de dendê para desenvolverem as atividades.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Os estudantes do Curso de Letras relataram que tinham interesse em aprender e desenvolver a atividade de desenho pela possibilidade de aplicar em trabalhos manuais que gerassem uma fonte de renda, bem como ter um instrumento de aplicação nos exercícios práticos com seus alunos.

Os estudantes de Matemática, como tiveram disciplinas que envolviam o desenho geométrico, queriam conhecer o desenho artístico como forma de equilibrar o conhecimento, para aplicarem em sala de aula com mais fluidez e profundidade nos conteúdos. Os estudantes de Pedagogia informaram que o desenho é um recurso didático utilizado frequentemente nas atividades com seus alunos e o desenho artístico só veio a ampliar o repertório de cada um nessa prática profissional.

A atividade proposta se deu com a organização das unidades de dendê sobre as carteiras para a produção de dois desenhos de observação com o marcador permanente em tecido de algodão cru. Um desenho, feito em sala, da estrutura externa do dendê e o outro desenho, feito em casa, da estrutura interna, que seguiu o mesmo procedimento de composição que a estrutura externa.

Foi solicitado aos alunos também, um texto relatando a experiência do manuseio com o dendê e do desenhar sobre o tecido. Participaram da aula sete alunos da graduação, entre os doze que constavam na lista de presença, o Prof. Gemicrê e duas colegas mestrandas. (**Figura 32**).

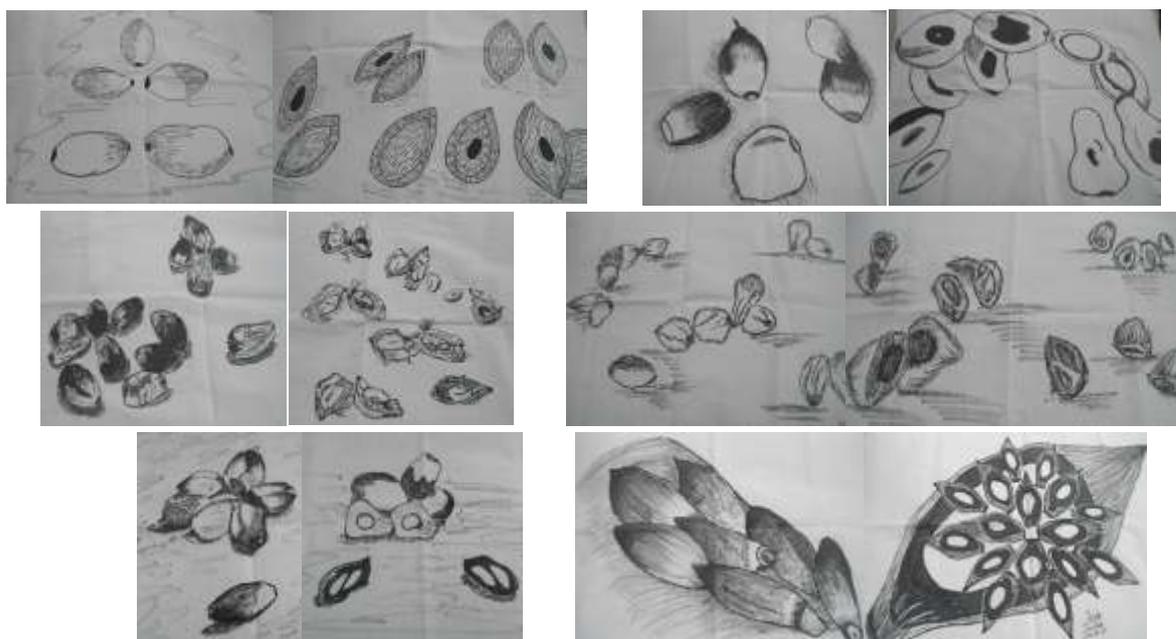
Figura 32 – Participantes da atividade de desenho artístico do dendê em tecido.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Todos os presentes na atividade de intervenção não tinham a prática de desenhar em tecido e preferiram, primeiramente, fazer o esboço com o lápis para depois cobrirem com o marcador permanente, como uma estratégia de segurança. O resultado de alguns trabalhos pode ser acompanhado a seguir. Da esquerda para a direita correspondem, respectivamente, desenhos de alguns participantes da estrutura externa e interna do dendê (**Figura 33**).

Figura 33 – Desenhos artísticos da estrutura externa e interna do dendê, respectivamente, de alguns dos participantes.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

A constituição do dendê representada graficamente pelos alunos em papel de desenho formato A3 apresentou-se de maneira ampla, com riqueza de detalhes ao nível da investigação dos elementos. Com essa atividade, percebeu-se que o dendê tem muito a oferecer, como recurso visual para a criação de desenhos de observação, ao registro cultural e simbólico, com o traço de cada indivíduo, e gerar discussões construtivas.

4.3.2 Passagem do dendê em papel e tecido

A passagem do dendê diretamente em papel e tecido não obteve êxito, porque se observou, ao longo de trinta dias, que a cor desbotava e permaneciam apenas manchas do óleo contido na membrana interna da amêndoa. O óleo se apresentou nesses suportes, primeiramente, em cor amarela-mostarda com tonalidade forte. Antes de sumir totalmente, esse amarelo ficou na gradação de cor mais escura. Houve a tentativa de fixá-lo no papel com verniz fixador fungicida e proteção ultravioleta, e no tecido com a termolina leitosa, que é um impermeabilizante para tecido. Entretanto, em ambos os casos, a experiência não foi bem-sucedida.

4.3.3 Tingimento do dendê em tecido

Esse experimento se deu a partir da fervura da membrana interna do dendê para posterior tingimento em tecido de algodão cru, com acréscimo dos mordentes (fixadores) sal e vinagre. Mesmo com o uso de produtos para fixá-lo, esse procedimento também não obteve êxito, pois o óleo não aderiu ao tecido e se apresentou em alguns espaços com pequenas manchas espalhadas de maneira disforme.

4.3.4 Construção de panôs

Com esse experimento aconteceu a composição de desenhos a mão livre e estruturas de quatro panôs (faixas verticais) em algodão cru, com tamanhos 90 x 45 cm. Todos eles apresentam características rústicas oferecidas pela própria cor, textura do tecido que foi escolhido por transmitir, inicialmente, uma estética cultural na qual o dendê está inserido.

No primeiro panô (**Figura 34**) houve a intenção de identificar os filamentos internos contidos na estrutura interna da amêndoa do dendê com o uso da costura com linha de crochê; o dendê em si com as contas circulares de madeira; e a textura interna do dendê com a textura obtida no plano de fundo do tecido. O resultado apresentou um desequilíbrio visual devido à distribuição e o desencontro das contas que não corresponderam às características visuais do dendê.

Figura 34 - Panô 01.



Fonte: Criação do autor, 2014.

No segundo panô (**Figura 35**), o contraste de materiais entre o tecido pintado a mão em amarelo, que simula texturas obtidas na amêndoa do dendê descascado, os anéis de madeira e o desenho triangular em preto, proporcionaram harmonia visual. No entanto, não despertou interesse para ser extraído e estudado como resultado estético criativo esperado.

Figura 35 - Panô 02.



Fonte: Criação do autor, 2014.

O projeto têxtil no terceiro panô (**Figura 36**) foi construído a partir de pintura manual e carimbo artesanal, cujo objetivo era relacionar o dendê no cacho da palmeira do dendezeiro. A combinação cromática e disposição dos desenhos proporcionaram, simultaneamente, a aproximação e distanciamento da referência escolhida, porém, não alcançaram a estética visual desejada.

Figura 36 - Panô 03.



Fonte: Criação do autor, 2014.

No quarto e último panô (**Figura 37**) o aspecto visual apresenta-se carregado de informações, tanto na textura do plano de fundo quanto nos desenhos coloridos

em primeiro plano. Contudo, chega mais próximo da identificação da amêndoa do dendê em si e distancia-se do resultado esperado.

Figura 37 - Panô 04.



Fonte: Criação do autor, 2014.

4.3.5 Decomposição da estrutura morfológica do dendê

Constituiu-se nesta etapa a sequência metodológica do estado de degradação da estrutura morfológica do dendê, a partir da demonstração de imagens, conforme foi relatado no primeiro capítulo (**Figura 38**). Esse procedimento se enquadra também como uma técnica utilizada na pesquisa.

Figura 38 - Recipientes onde os materiais do dendê (cacho, amêndoas e cocos) foram conservados.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Essa fase foi composta por dezesseis etapas e abrangeu desde o cacho que sustenta o dendê na palmeira até o coco presente em seus núcleos. Antes de intitular cada fase, houve a discussão, primeiramente, com André Machado Viana¹⁶, visando relacionar a linguagem usada no engenho de dendê com o conhecimento científico, de acordo com o que se visualiza na sua estrutura morfológica, no passo a passo a seguir (**Figura 39 - 54**).

Etapa 01: Cachos que sustentam a amêndoa do dendê.

Nascem da flor da palmeira do dendezeiro. São usados como adubos orgânicos.

Figura 39 - Cachos sustentadores do dendê degradados no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 02: Espinhos dos cachos da amêndoa do dendê.

São componentes dos cachos e usados como adubos orgânicos.

Figura 40 – Espinhos dos cachos do dendê degradados no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 03: Capela ou coroa da amêndoa do dendê.

¹⁶ Mestrando em Desenho, Cultura e Interatividade, da UEFS.

Protegem e fixam o dendê no cacho e são usados como adubos orgânicos.

Figura 41 - Capelas do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 04: Primeiro resíduo.

Proveniente da decomposição da capela com os cachos.

Figura 42 - Primeiro resíduo: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 05: Segundo resíduo.

Proveniente da decomposição da capela com os cachos.

Figura 43 - Segundo resíduo: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 06: Terceiro resíduo.

Proveniente da decomposição da capela com os cachos.

Figura 44 - Terceiro resíduo: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 07: Quarto resíduo.

Proveniente da decomposição da capela com os cachos.

Figura 45 - Quarto resíduo: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 08: Quinto resíduo.

Proveniente da decomposição da capela com os cachos.

Figura 46 - Quinto resíduo: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 09: Amêndoas de dendê.

Figura 47 - Amêndoas de dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 10: Resíduo da massa da amêndoa do dendê.

Proveniente da contribuição do trabalho do besouro.

Figura 48 - Resíduo da massa do dendê proveniente da ação do besouro: resultado de sete meses em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 11:- Membrana da amêndoa do dendê.

Protege a massa alimentícia da amêndoa do dendê.

Figura 49 - Membranas do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 12: Filamentos da massa da amêndoa do dendê.

Fixa o espinho da cauda no dendê.

Figura 50 - Filamentos do dendê degradados no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 13: Casca externa da amêndoa do dendê.

Figura 51 - Cascas externas do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 14: Casca interna da amêndoa do dendê.

Contém entre um a três núcleos ou cocos.

Figura 52 - Cascas internas do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 15: Casca externa do coco da amêndoa do dendê.

Figura 53 - Cascas externas do coco do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Etapa 16: Casca interna do coco da amêndoa do dendê.

Figura 54 - Cascas internas do coco do dendê degradadas no período de sete meses.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Os componentes de cada etapa acima foram explorados no processo de criação como referências visuais nas formas dos desenhos artísticos, na cartela de cores, nas texturas, na construção estrutural das padronagens, na abordagem discursiva e analítica dos dados obtidos.

4.3.6 Desenhos de observação do dendê

No sexto experimento, dentre as quatrocentas e dez unidades de amêndoas de dendê separadas no processo de decomposição, formaram-se conjuntos com dez unidades (**Figura 55**). Foram separadas dez diferentes formas do dendê para estudar tamanhos, espessuras, texturas, nervuras, intensidade de cores, que os tornam peculiares, e finalmente, a partir disso, realizar os desenhos de observação.

Figura 55 - Separação do dendê em decomposição.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

A técnica escolhida para representá-las graficamente foi o desenho artístico manual, conhecido como desenho de observação, a partir da amêndoa do dendê em estado de decomposição. A concepção estética dos desenhos alcançou, satisfatoriamente, a proposta da linguagem visual que almejava alcançar (**Figura 56**). Utilizaram-se, como instrumentos de trabalho, lápis de desenho e papel especial branco extra paper 240g.

Figura 56 – Desenhos artísticos manuais do dendê.



Fonte: Criação do autor, 2014.

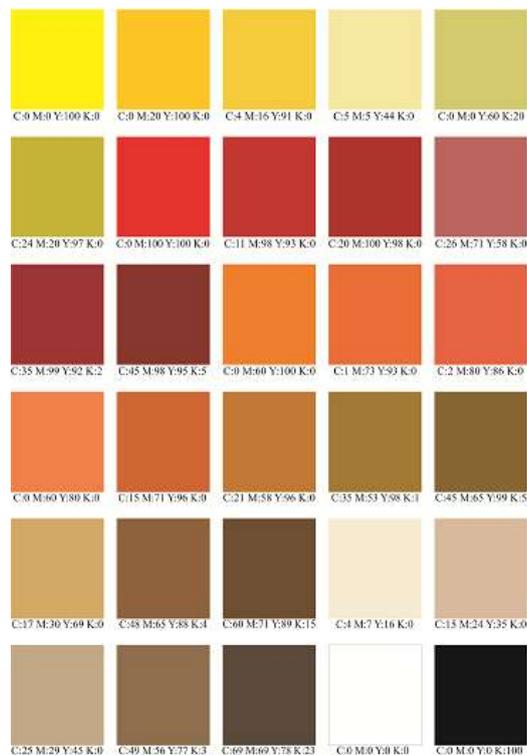
Esses desenhos oportunizaram uma ponte emocional, cognitiva, com a tradição cultural baiana ao relacioná-los, por exemplo, a escolha de búzios, sementes de dendê usadas em jogos de Ifá. Neles, procurou-se ser fiel seguindo a morfologia e os detalhes da estrutura do dendê. Os locais que se encontram com o grafite intenso correspondem às texturas; tonalidades escuras foram exploradas individualmente, como pode ser visto adiante, geraram a construção visual e discursiva dos padrões desta pesquisa.

4.4 Cartela de cores extraída do dendê

A relação da cor proveniente do dendê com esta pesquisa se deu por ser o primeiro elemento visual a ser notado, memorizado nitidamente, capaz de despertar emoções e sensações. É muito rica, vibrante, a variação de cores nos contextos em que o dendê está inserido, sobretudo no azeite, como um dos ingredientes característicos da culinária baiana que, visualmente, aparece com muita força em tonalidades de amarelo e laranja. Conforme Gomes Filho (2009, p. 65) “a cor é a parte mais emotiva do processo visual”. Em se tratando do dendê, a cor desperta encanto, beleza, admiração.

Essa gama de cores (**Figura 57**) é oriunda dos próprios elementos externos e internos do dendê em seu estágio natural quando retirados da palmeira do dendezeiro, e dos resíduos, materiais decompostos ao longo de sete meses, para serem usadas, individualmente ou em conjunto, como segundo plano das padronagens.

Figura 57 - Cartela de cores do dendê a partir do processo de decomposição.



Fonte: Criação do autor, 2015.

Percebe-se que, de maneira genérica, a cartela se apresenta com bastante vivacidade, luminosidade, intensidade, mesmo em tons terrosos. Com isso, afirma Gomes Filho (2009, p. 21), “para a nossa percepção não existe, pois, nenhuma qualidade absoluta de cor, brilho ou forma. Há apenas relações”. Essas relações, conforme o autor, se constituem em forças e unidades que se formam como características visuais que podem se referir ao dendê enquanto azeite usado no tempero da culinária, à sensualidade, efervescência, alegria, presentes nos diferentes cenários do cotidiano e no caldeirão que constitui a cultura baiana.

4.5 Criação de padronagens a partir do dendê, análise e discussão

Ao objetivar uma melhor compreensão e organização dos padrões, houve a escolha em trabalhar com uma coleção de estampas nomeada “Na veia do dendê”, composta por dez imagens que simbolizam a estrutura externa do dendê, cuja interpretação, pelo espectador, será estruturante para dar sentido, vida, direcionamento a esse trabalho no que tange à funcionalidade dos tecidos estampados. Na atividade de composição computacional, as alternativas das estampas eram infinitas. No entanto, cabia selecionar algumas para a impressão e, em seguida, refletir sobre o resultado artístico.

Para isso, usaram-se lápis de desenho como ferramentas principais de criação, os quais se tornaram marcantes como matrizes, registros visuais e simbólicos das produções. Esta é, também, uma forma de valorizar trabalhos no âmbito têxtil com características gestuais, porém sem apresentar vínculos que remetam à folclorização ou que estejam relacionados diretamente ao turismo, como é visto cotidianamente em produtos estampados do vestuário quando se trata de cultura baiana, pois essa proposta não é adequada na presente pesquisa.

Os desenhos feitos à mão contemplaram a base das padronagens; a construção e inserção das cores no plano de fundo ocorreram com o auxílio da computação gráfica (programas Corel Draw X3 e Photoshop CS4). O tamanho da

impressão na superfície têxtil foi em A3, pelo processo digital por sublimação¹⁷, compondo a superfície dos tecidos cetim e musseline, ambos com composição 100% poliéster (fibra sintética). Essa combinação realçou bem os desenhos das estampas e o resultado estético que pretendia obter.

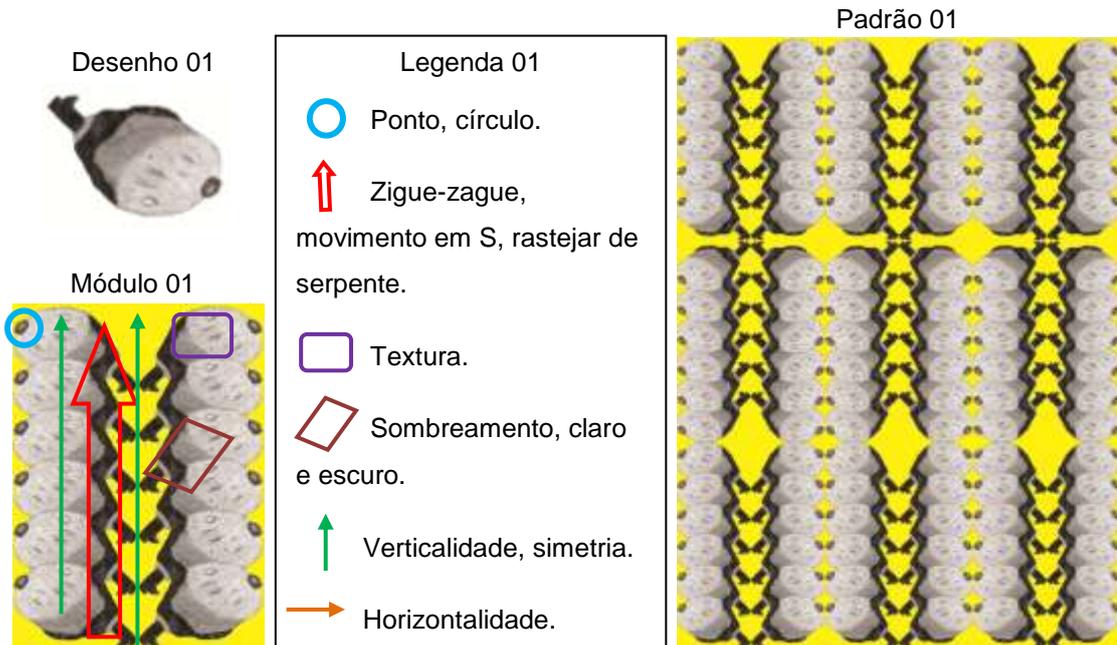
As categorias de análise podem ser observadas na construção dos padrões. Com a categoria “linguagem e diferenciação”, as estampas comunicam uma ação conjunta ao se enquadrarem na mesma série que tem uma sequência lógica na estrutura em cada composição. Utilizaram-se, para isso, elementos de organização do design de superfície. Diferenciam-se por serem exclusivas tanto pelos desenhos quanto aos resultados visuais adquiridos.

Na categoria “dispositivo cultural e simbólico”, pôde-se identificar relações simbólicas nas estampas com a cultura baiana a partir do propósito em criar diferentes possibilidades compositivas apenas com um desenho e uni-lo à cor. Esse resultado também apresentou alterações ao símbolo do desenho da amêndoa do dendê quando utilizados os sistemas de repetição, pois ao observá-lo, aparecem imagens que evocam outros elementos.

Vê-se, no primeiro padrão (**Figura 58**), uma composição visual sobre fundo amarelo que apresenta tiras verticais de amêndoas de dendê em tonalidade grafite. Foram organizadas em sistema de repetição por reflexões horizontal e vertical. O efeito de conjunto contemplou relações visuais de continuidade, agrupamento, fechamento e abertura de formas, simetria, movimento, textura, vibração, equilíbrio, harmonia cromática. Esse padrão evoca, além de cacho de sementes, figuras de tranças, zigue-zagues, pele de cobras, etc.

¹⁷ A impressão digital é um método no qual a imagem gerada a partir de dados digitais (arquivo digital) é enviada através de um computador para um ploter (impressora para grandes formatos). Através da impressão digital, depositamos a tinta em nosso papel especial, próprio para o desenvolvimento do nosso processo. 1- Pegamos então o papel impresso pela impressora digital e o colocamos sobre qualquer tecido sintético que tenha 100% poliéster em sua composição. 2- Utilizamos uma máquina de termotransferência, com alta pressão e temperatura. 3- Colocamos o papel e o tecido expondo-os à temperatura pressão por um tempo determinado e pronto! A tinta impressa no papel migra para o tecido através da sublimação, penetrando em sua fibra, transferindo também a qualidade e definição de uma impressão digital (EMPORIO DA ESTAMPA).

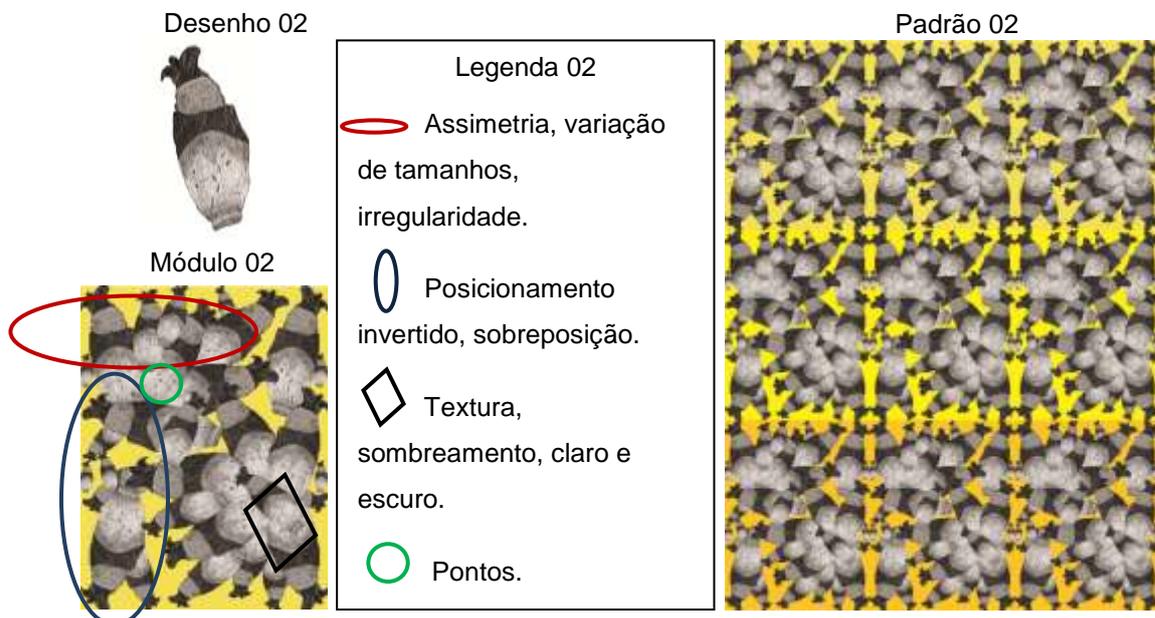
Figura 58 – Desenho, módulo, legenda e padrão 01.



Fonte: Criação do autor, 2014.

Encontram-se, no segundo padrão (**Figura 59**), três tonalidades de amarelo como plano de fundo que contrastam com o grafite do lápis nas amêndoas do dendê que são organizados no sistema de repetição por translação. A disposição dos elementos é marcada com sobreposições, variações de tamanhos, sombreamento, texturas, que apresentam movimento, irregularidade, espontaneidade, dinamicidade. Esse padrão evoca imagens de festa, animais, corpos, etc.

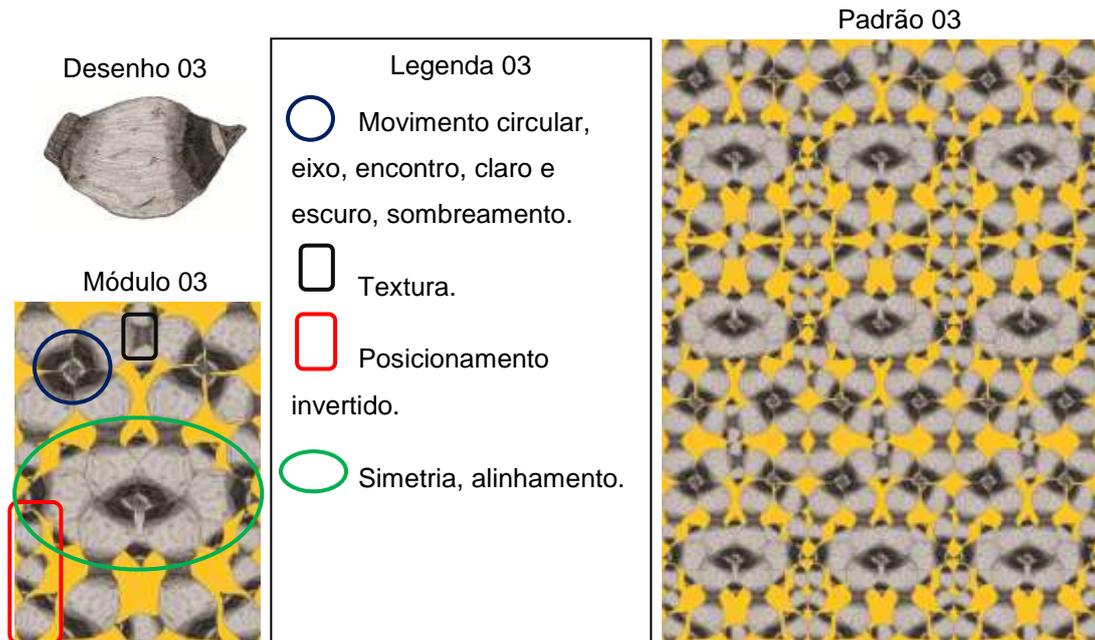
Figura 59 – Desenho, módulo, legenda e padrão 02.



Fonte: Criação do autor, 2014.

No terceiro padrão (**Figura 60**), avista-se a relação de simetria das amêndoas do dendê sobre o fundo amarelo organizadas no sistema de repetição por translação e reflexão vertical. A presença do movimento é constante, e sugere a intenção de continuidade, semelhança, proximidade, alternância, dinamicidade, vibração. Esse padrão evoca imagens de mamas, círculos, enfeites, etc.

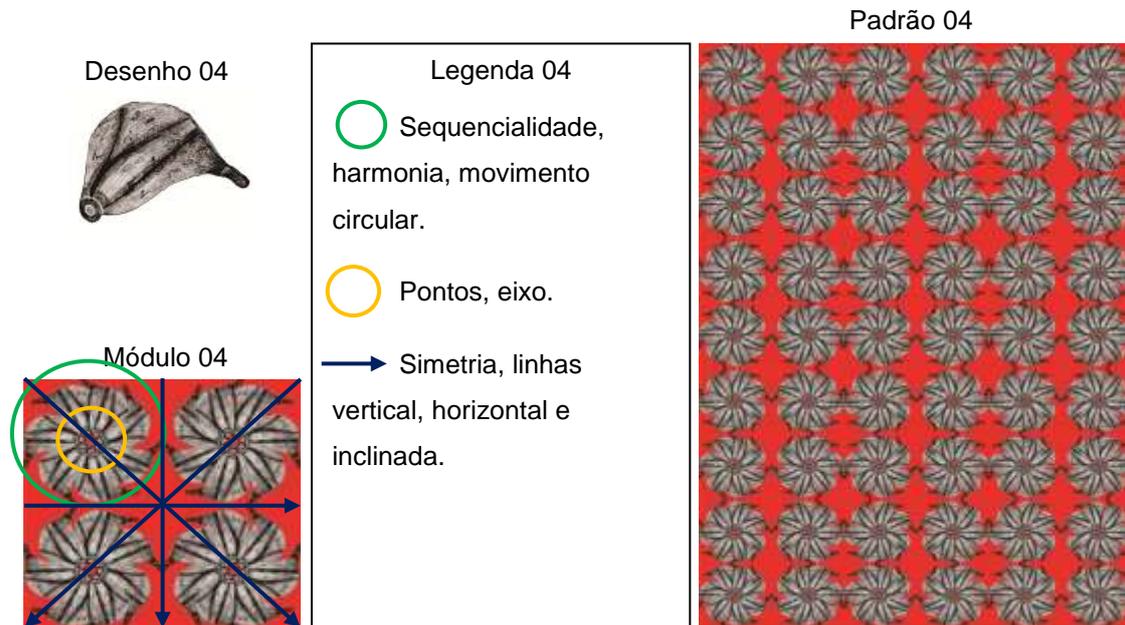
Figura 60 – Desenho, módulo, legenda e padrão 03.



Fonte: Criação do autor, 2014.

O quarto padrão (**Figura 61**) apresenta-se com amêndoas de dendê que remetem a movimento sobre o fundo vermelho e são organizadas no sistema de repetição por translação. A circularidade suscitada pelo movimento transmite união, simetria, harmonia, sequencialidade, continuidade, vibração, linearidade. Esse padrão evoca imagens de rabo de peixe, jarro, catavento, estrela, etc.

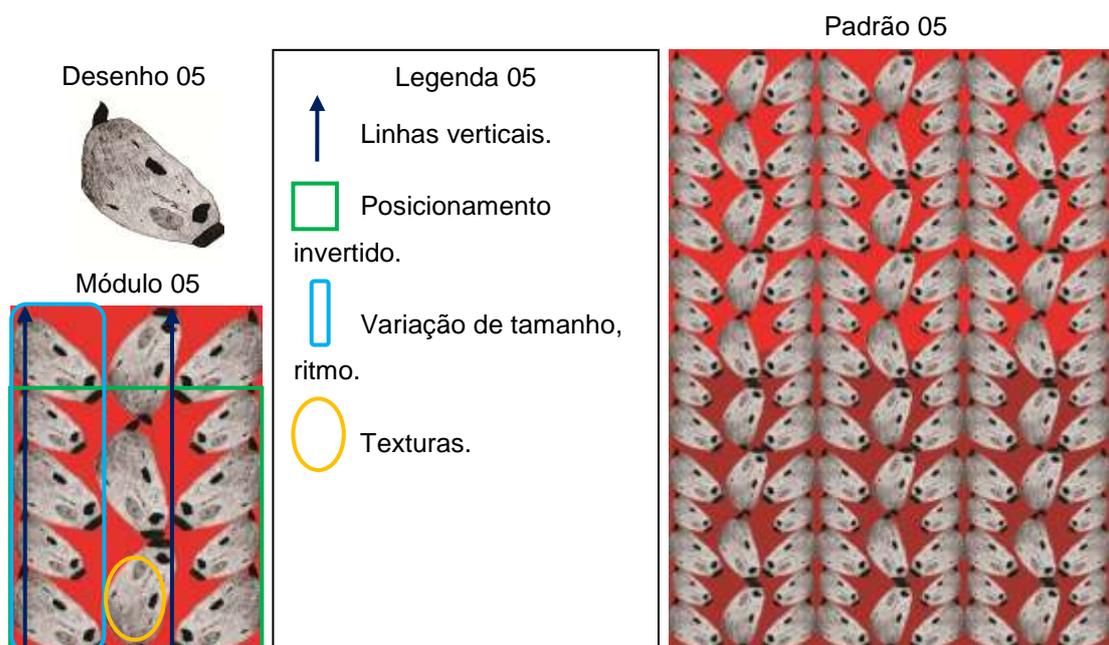
Figura 61 – Desenho, módulo, legenda e padrão 04.



Fonte: Criação do autor, 2014.

No quinto padrão (**Figura 62**), percebe-se linha vertical a partir da organização no sistema de repetição por translação das amêndoas de dendê sobre fundo vermelho e bordô. A presença da simetria, do movimento, na distribuição do dendê, ocasiona ritmo, sequencialidade, profundidade, abertura e fechamento de formas. Esse padrão evoca imagens de caminhos, asas, etc.

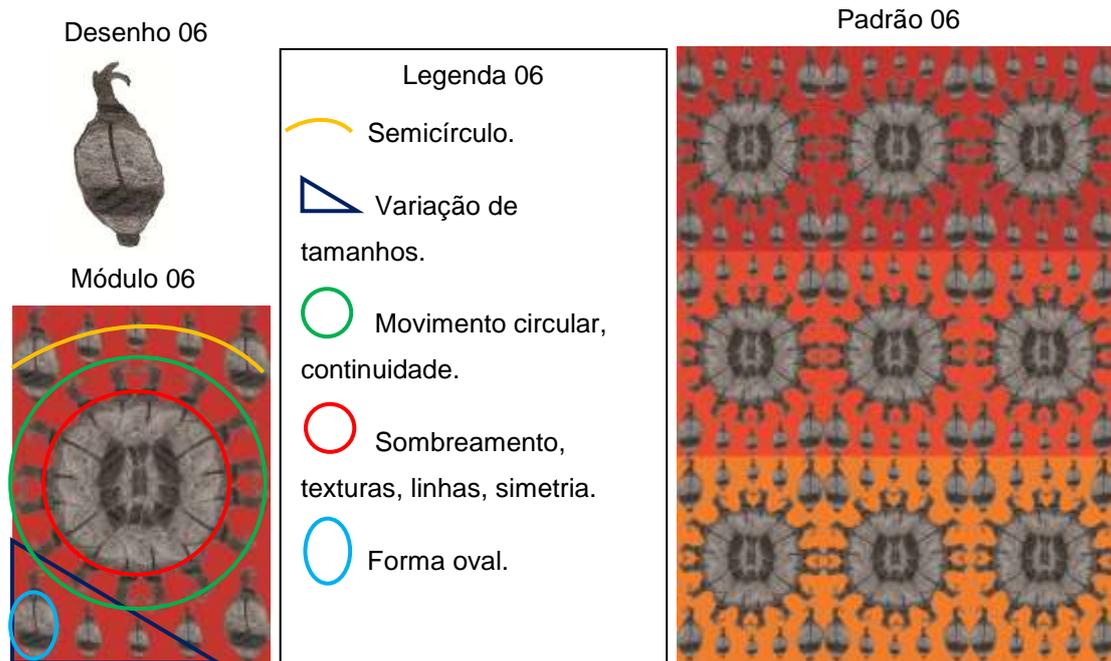
Figura 62 – Desenho, módulo, legenda e padrão 05.



Fonte: Criação do autor, 2014.

Identifica-se, no sexto padrão (**Figura 63**), a presença de movimentos provocados pela disposição das amêndoas do dendê em grafite, organizadas no sistema de repetição por reflexão vertical, sobre fundo em tonalidades de laranja. Por meio da distribuição, variação de tamanhos do dendê, visualizam-se semicírculo, formas ovais, curvas, harmonia, ritmo, simetria. Esse padrão evoca corações, arabescos, garras, etc.

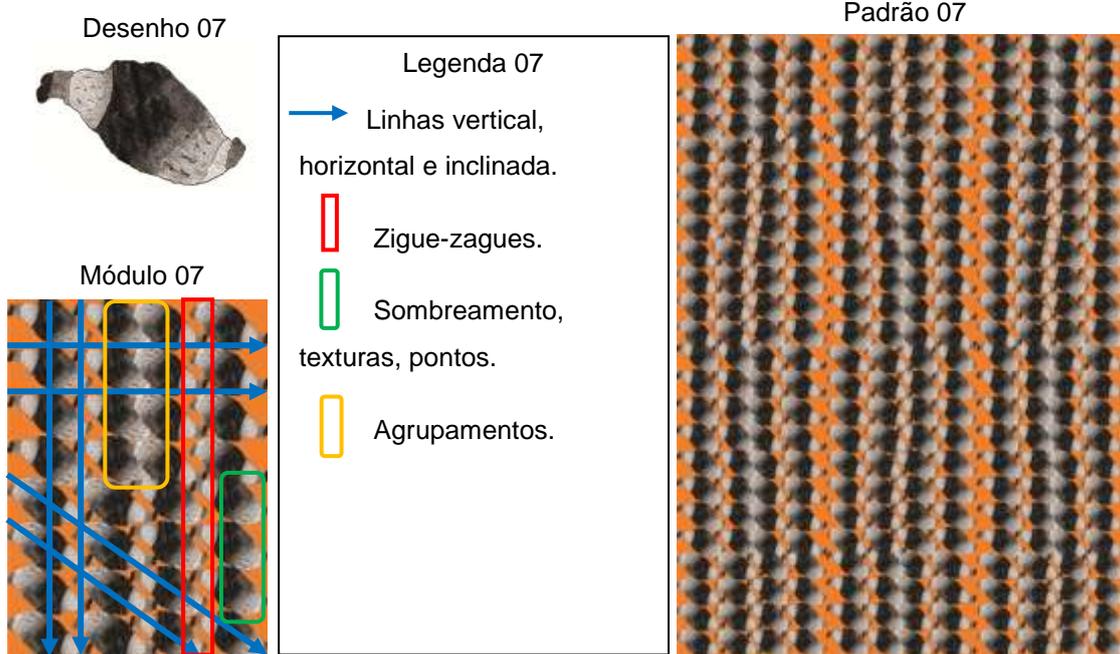
Figura 63 – Desenho, módulo, legenda e padrão 06.



Fonte: Criação do autor, 2014.

Reconhece-se, no sétimo padrão (**Figura 64**), a composição das amêndoas de dendê em grafite que contrasta com o fundo em cor laranja, organizadas pelo sistema de repetição por reflexão horizontal. Há a presença de listras verticais, horizontais e diagonais, que remetem à ideia de agrupamento, continuidade, equilíbrio, uniformidade, simetria, movimento, concentração. Esse padrão evoca imagens de zigue-zagues, caminhos, trilhas, etc.

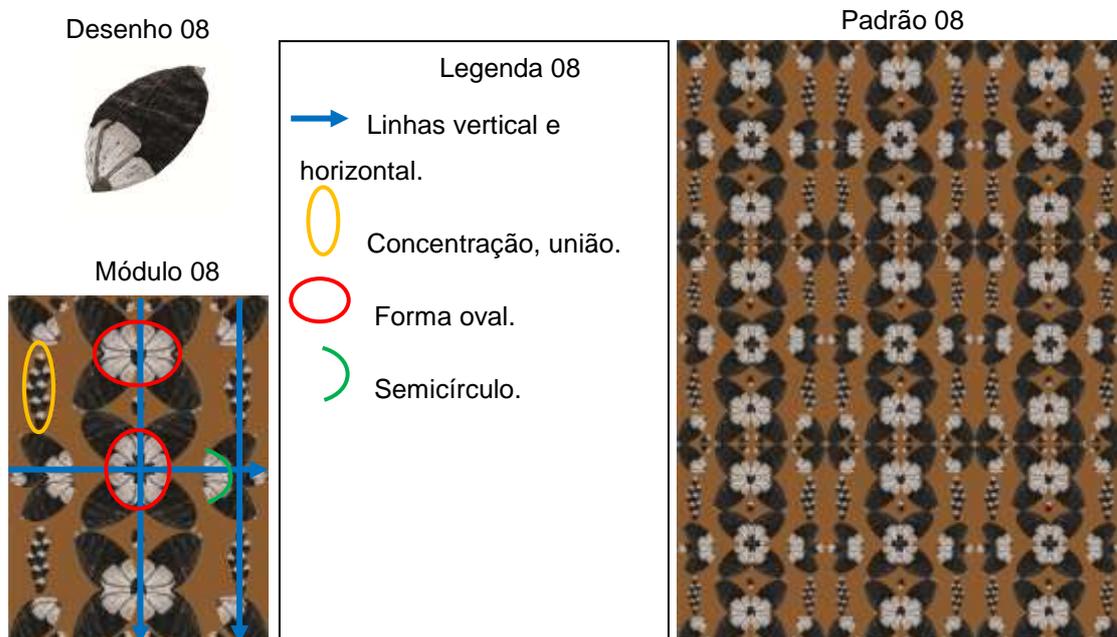
Figura 64 – Desenho, módulo, legenda e padrão 07.



Fonte: Criação do autor, 2014.

No oitavo padrão (**Figura 65**) pode ser vista o contraste em grafite do dende organizado pelo sistema de repetição por translação que se completa com a sutileza da cor marrom no plano de fundo. Nele, é apresentado movimento, variação de tamanhos, linearidade, semicírculos, formas ovais, união, simetria, sequencialidade. Esse padrão evoca imagens de xadrez, flores, encontros e desencontros, etc.

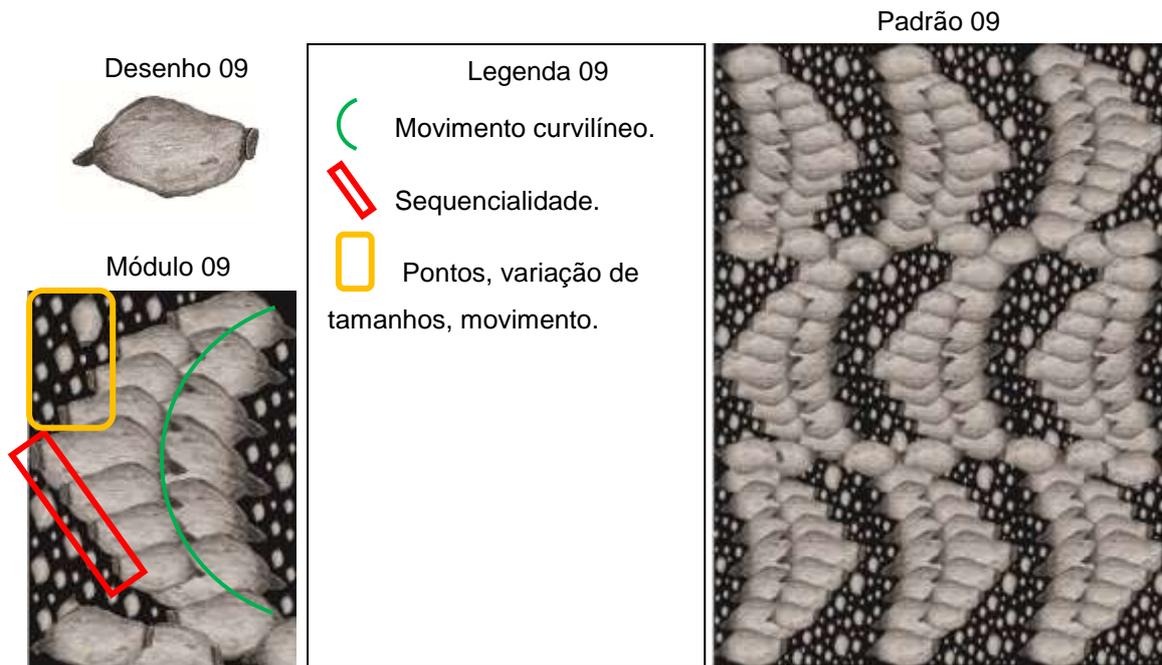
Figura 65 – Desenho, módulo, legenda e padrão 08.



Fonte: Criação do autor, 2014.

O nono padrão (**Figura 66**) apresenta o contraste de tamanhos, texturas, das amêndoas de dendê com o plano de fundo em preto e traduz movimento pela organização do sistema de repetição por reflexão horizontal, vertical e translação. Encontram-se movimento, sobreposições, união, dinamicidade, intervalos, sequencialidade. Esse padrão evoca imagens de chuva de pedras, cobras, balões, velas de embarcação.

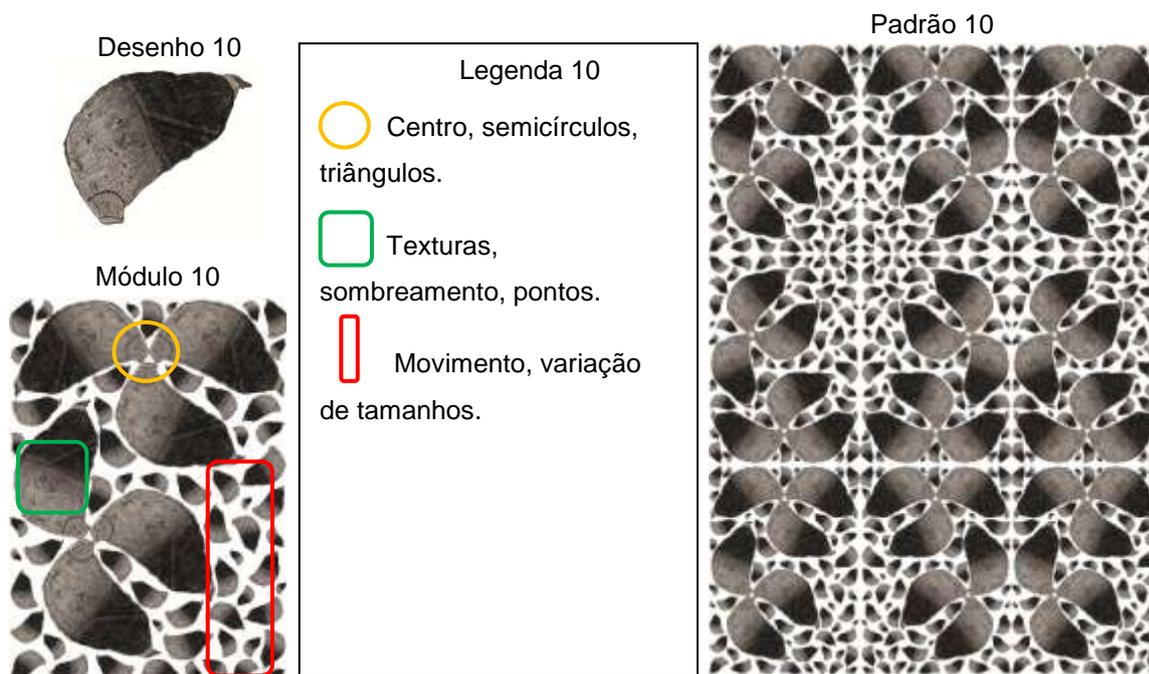
Figura 66 – Desenho, módulo, legenda e padrão 09.



Fonte: Criação do autor, 2014.

Identifica-se no décimo e último padrão (**Figura 67**) que a textura, a variação de tamanhos, posições das amêndoas de dendê sobre fundo branco, transmitem ideias de dinamicidade, movimentos, semicírculos, triângulos, profundidade, através do sistema de repetição por reflexão vertical e horizontal. Esse padrão evoca imagens de folhas caindo, hélices de ventilador, flores, máscaras, etc.

Figura 67 – Desenho, módulo, legenda e padrão 10.



Fonte: Criação do autor, 2014.

Verifica-se a presença do movimento, da intensidade presente nas cores do segundo plano com os desenhos feitos manualmente, na totalidade dos padrões, se tornaram bastante expressivos e dialogaram positivamente. Outro fator relevante em cada padronagem são as diferentes composições obtidas, que traduzem elementos de convergência e divergência, se relacionam no contexto da cultura baiana seja pela referência do próprio desenho artístico do dendê em seu aspecto formal ou pelas cores, que deram o resultado compositivo, satisfatoriamente estético, desta pesquisa.

4.6O diálogo sobre o uso do dendê no candomblé e na impressão dos padrões

Compreende-se que a abordagem sobre algum aspecto relacionado ao dendê na religião de matriz africana se faz necessária, devido a sua importante contribuição na cultura baiana como fonte de investigação. O autor não possui o conhecimento teórico-prático do candomblé e admira as danças e indumentárias

simbolizadas na caracterização aos orixás. Entretanto, é herdeiro da carga genética familiar e ancestral, advinda desse embasamento religioso, e não poderia deixar de mencioná-la como forma de interagir ao âmbito acadêmico visando extrair material significativo nesta pesquisa.

Como forma de ampliar esse repertório, os professores orientadores sugeriram que houvesse uma conversa com matriarca da família Vanilde Portela sobre o uso do dendê na religião do culto afro-brasileiro. Por conta disso, a reunião aconteceu não apenas com a presença dela, mas, também, com tias, primas, que são membros atuantes no candomblé (**Figura 68**). De acordo com seus saberes, práticas e funções, não houve dúvidas de que poderiam contribuir no presente estudo de forma bastante proveitosa e peculiar.

Figura 68 - Reunião com Vanilde Portela (à esquerda), tias e primas.



Fonte: Acervo do autor, 2015.

Os exercícios profissionais, a experiência de vida de cada uma delas, aliados aos conhecimentos acerca da cultura baiana e da religião, fortaleceram o discurso,

despertaram a identificação de novos elementos visuais nas padronagens que não foram percebidos antes e, de certo modo, caracterizam ou estão presentes no cotidiano.

Sobre o uso do dendê em atividades aos orixás, afirmam Bispo, Monteiro e Monteiro, Portela (2015) “os únicos orixás que não usam dendê são Oxalá, Yemanjá, Xangô Airá” (informação verbal)¹⁸. Desse modo, percebe-se que a maioria dos orixás faz uso do dendê na realização de seus preceitos devido ao contexto histórico e as particularidades de cada um. A relação do dendê com o candomblé, explicam Bispo e Portela (2015):

Na verdade, nunca paramos para observar que relação ele tinha dentro da religião. O que nos passa em mente, após a sua pergunta, é em relação à cor, ao colorido, cheiro e sabor diferentes que ele apresenta no tempero das comidas. O azeite não participa sozinho como condimento das comidas, é acompanhado de cebola, camarão, mas ele tem o fundamento mais forte (informação verbal)¹⁹.

Verifica-se que há certa surpresa na resposta das entrevistadas. No entanto, conseguiram observar as características formais e funcionais do dendê como um ingrediente culinário de maior relevância. A partir disso, houve o questionamento quanto aos efeitos, sentimentos, que os tecidos estampados puderam suscitar com o referencial do dendê e as respostas foram amplas, conforme Bispo e Bispo, Monteiro e Monteiro, Portela e Portela (2015):

Essa investigação com o dendê proporciona diferentes sensações, percepções por meio de suas criações. Têm roupas estampadas com todas as frutas como uva, abacaxi, banana, maçã, mas nunca vimos com dendê (informação verbal)²⁰.

Por exemplo, quando a gente veste uma roupa que gosta, sentimos um cheiro, um sabor, nos sentimos gostosa, bem, com cor. E essa relação tem muito a ver com o trabalho que você faz, tanto pela escolha do tecido que é leve, solto, fresco, como da riqueza visual e o conteúdo de suas estampas (informação verbal)²¹.

Visualizamos vários elementos em suas estampas que remetem aos orixás seja pelo resultado da composição visual ou pela intensidade, vibração, energia das cores, que conversam com a cultura baiana a partir desse conjunto de riqueza visual, como exemplos: tranças, cravos, cobras,

¹⁸ Entrevista concedida por Vandamaria Bispo, Andréia Monteiro, Wilmene Monteiro, Vanilde Portela, em 3 abr. 2015.

¹⁹ Entrevista concedida por Tânia Bispo e Márcia Portela, em 3 abr. 2015.

²⁰ Entrevista concedida por Márcia Portela, em 3 abr. 2015.

²¹ Entrevista concedida por Tânia Bispo, em 3 abr. 2015.

sementes (padrão 01); festa, folguedos, animais, corpos, movimento, caminhos, coroa (padrão 02); flores, objetos que lembram enfeites, mamas, círculos, fertilidade, feminilidade, sensualidade, movimento (padrão 03); mãos dadas, pernas, rabo de peixe, jarros, cataventos, estrelas do mar, chafariz (padrão 04); caminhos, mariposas, movimento (padrão 05); elementos do universo oriental, corações, estrelas, arabescos, garras, fervura, dança, harmonia, ritmo, romantismo (padrão 06); caminhos, trilhas, movimento (padrão 07); borboletas, mariposas, xadrez, flores, movimento (padrão 08); chuva de pedras, cobras, balões, velas de embarcações, movimento (padrão 09); folhas caindo, hélices de ventilador, flores, máscaras, geometria, movimento (padrão 10) (informação verbal)²².

Você é filho de uma família que tem raiz dessa cultura religiosa. Por mais que não cultue o candomblé em seu cotidiano, você o tem na sua essência e ancestralidade. Independente, de cultuarmos o Candomblé, o Espiritismo, o Cristianismo, existe uma coisa que é herdada, é a herança que vem em nossa estrutura cerebral que são os arquétipos. E o seu arquétipo é constituído nesse contexto, aliado ao conhecimento intuitivo (informação verbal)²³.

Sentimos-nos representadas, felizes com a força, contribuição social que tem a sua pesquisa para nossa cultura e população. Esses tecidos precisam estar nas ruas, nas lojas, nos shoppings, em nosso vestuário, o quanto antes. Em Salvador têm muitos profissionais, artistas na área têxtil que trabalham com temáticas culturais, como exemplo, a referência Goya Lopes. Porém, poucos se preocupam em desenvolver uma produção autoral de excelência, em valorizar o que é nosso, as nossas raízes, a nossa história, sem caminhar para o folclórico. E seu trabalho expressa justamente essa diferença de que tanto precisamos (informação verbal)²⁴.

Com as contribuições dessas respostas identifica-se que a referência do dendê atingiu uma análise discursiva que pôde gerar possibilidades e abordagens em torno do design têxtil, sobretudo, a sua aplicabilidade e valorização na perspectiva da cultura baiana.

Ocorreu a segunda parte do diálogo com a participação dos artistas entrevistados que tiveram em contato com os tecidos estampados, e expressaram suas interpretações, bem como as avaliações pessoais. Essa devolutiva se constituiu, seguindo um roteiro (**Apêndice B**), cujas respostas tiveram bastante consistência na percepção simbólica dos desenhos impressos a partir do referencial do dendê com o aspecto cultural baiano. Com isso, quanto ao reconhecimento do dendê nos padrões, afirma Lopes (2015):

O desenho do dendê é possível identificar a partir do momento que você explica o processo, porque como ele está repetido termina formando outras

²² Entrevista concedida por Tânia Bispo, Vandamaria Bispo, Ana Carolina Monteiro, Andréia Monteiro, Wilmene Monteiro, Márcia Portela, Vanilde Portela, em 3 abr. 2015.

²³ Entrevista concedida por Tânia Bispo, em 3 abr. 2015.

²⁴ Entrevista concedida por Vandamaria Bispo e Ana Carolina Monteiro, em 3 abr. 2015.

formas e fica difícil identificá-lo de início. Só um, o padrão 06, que está composto com a cor do dendê e o reporta. Você foi por um caminho de ultrapassar a observação. Você não só o observou como também interpretou. A meu ver, você distanciou mais a identificação do dendê ao colocá-lo como fundo, por exemplo, no padrão 09. Mas, foi proposital, teve alguma intenção, porque é geral quando você utilizou a cor cinza que resultou da decomposição. Só que essa decomposição não é normal das pessoas estarem vendo. Então, na realidade, fica difícil da pessoa identificar, porque ninguém está acostumado com a observação do dendê em decomposição. Agora, a partir da hora que você explica que é o dendê em decomposição, ele tem uma identificação tranquila, porque ficou a textura, a forma, a repetição (informação verbal)²⁵.

Conforme a avaliação da artista, indicada na fala acima, o olhar do observador inicialmente se dedica a identificar os elementos compositivos da série de estampas. Em certos casos ficou mais imediata a identificação da semente seca do dendê, em outros houve dificuldade nessa interpretação visual. Essa dificuldade em identificar visualmente o padrão do dendê em transformação pelo fato de as pessoas não conhecerem e ocasionou um distanciamento do objeto. Isso não significa dizer que a proposta do caminho trilhado tenha sido prejudicial, inviável ou inadequada. Mas, para ela, deveria ser mais esclarecido ao espectador. Desse modo, reforça Lopes (2015):

Estou sentindo falta de um fio condutor, ou seja, do início, meio e fim. A imagem por si só deveria identificar todo o processo da decomposição sem precisar de sua explicação. Ela deveria estar mais solta e não dar o significado que você quer. Você pesou a forma. Você ousou na decomposição, mas não ousou na composição da forma. Acho interessante essa proposta. Agora, o dendê tem que ser trabalhado mostrando de uma maneira mais realista, porque a forma dele nem todo mundo conhece em decomposição. Esse seu fio condutor é o valor simbólico do dendê. E esse valor simbólico do dendê não é a decomposição. A decomposição é uma parte. Mas, ele tem que ter o visual. Você se preocupou muito em sair do óbvio. Você tem que dar clareza ao propósito que é o valor simbólico. E na decomposição, você tem que mostrar que ele se decompõe. Ele era assim e foi passando assim. Faltou você ter um olhar do cliente, do público. Enquanto você não der condições de que o outro olhe para você, para o seu trabalho, enxergando, vendo, o que não é óbvio. Você tem que deixar que a pessoa viaje. E aqui você deu todas as possibilidades da decomposição. Você precisa trazer o seu discurso do valor simbólico para as estampas (informação verbal)²⁶.

Concorda-se em boa parte com as observações pontuadas por Goya Lopes. Verifica-se que há uma relevância ao procurar apresentar visualmente o contexto do

²⁵ Entrevista concedida por Goya Lopes em 25 ago. 2015.

²⁶ Entrevista concedida por Goya Lopes em 25 ago. 2015.

processo de decomposição, bem como a exploração de outros resultados na composição dos padrões, pois se deveria facilitar a compreensão do simbolismo do dendê ao público de maneira mais direta. Porém, sem atingir a obrigatoriedade de demonstração direta da imagem do dendê. Neste sentido, complementa Heráclito (2015):

Eu acho que fica meio complicado para o leitor identificar o dendê. Primeiro, porque seu interesse foi muito mais artístico do que tentar iconografar o fruto do dendê. Eu acho que é necessário quando as pessoas, por exemplo, olham padrões visuais. Mas, quando é informado que isso é um fruto do dendê, a leitura fica mais interessante também. Mas, à primeira vista, o que me parece é que são padrões, são rosáceas, são combinações que você faz a partir do fruto. O processo de estamparia, o processo de criação, principalmente nesse universo da moda, não extrapola essa descrição literal do tema. E achei que você foi feliz o bastante em relação a isso (informação verbal)²⁷.

Com relação a esse aspecto reforça Luedy (2015), “dá sim para identificar o dendê. O espectador teria que olhar as estampas com calma, mas dá para identificá-lo. Integraria na composição um pouco da forma da planta com as sementes para passar a ideia de contextualização” (informação verbal)²⁸.

Essa identificação imediata da forma não estava planejada, pois a intenção na pesquisa buscou investigar a potencialidade do dendê a partir de possibilidades que gerassem novas linguagens visuais advindas de sua estrutura morfológica que, de certo modo, dialogassem com o cenário cultural, simbólico, artístico, da moda. Para isso, empregou na construção dos módulos um direcionamento linear e uma construção abstrata dos padrões que proporcionou um ritmo, estático ou não, mediante interpretação do observador.

Outros questionamentos que possibilitaram a interpretação dos artistas sobre o resultado das estampas foram os relatos dos tipos de efeitos e sensações evocados pelas estampas e a respectiva relação do dendê com a cultura baiana. Sendo assim, assevera Lopes (2015), que assinalou alguns elementos de composição visual os quais poderiam surtir impactos visuais diferentes, com a sua experiência profissional no segmento de estamparia:

²⁷ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito em 28 ago. 2015.

²⁸ Entrevista concedida por Maria Luedy em 21 set. 2015.

Tive a sensação de textura e de repetição. Você seguiu o módulo sempre repetitivo, em linhas e com espelhamento. Utilizou o modo rotativo e em curvas, mas continuou na linha. Trabalha com figura-fundo e é uma sensação de textura em todas com a mesma composição de linhas.

A minha experiência, que é muito mais figurativa, me leva sempre a colocar elementos culturais, simbólicos de uma maneira forte. Então, eu sempre tenho essa necessidade. Acho que você não explorou muito a cor. A cor reporta a luminosidade de Salvador. A cor do dendê é mais forte do que o próprio dendê, porque ela vai para o acarajé, para a comida, para a culinária. Ela ultrapassa o dendê. Senti falta do processo da decomposição, do fio condutor (informação verbal)²⁹.

Com isso, Luedy (2015) afirma que as estampas “*evocam delicadeza, harmonia, criatividade. Em relação com a cultura baiana tem o ritmo, a repetição que relacionam com a força de trabalho diário do baiano, a cor com a alegria e a luminosidade*” (informação verbal)³⁰. Dessa maneira, acrescenta Heráclito (2015):

Você foi feliz o bastante, porque lembra o universo de padronagens africanas mesmo. E orientais também, quando você utiliza os módulos a fim de criar rosáceas, caleidoscópios, que está de certa forma associado com as origens da palmeira do dendzeiro, tanto no Oriente, na Ásia, como na África. Achei bastante interessante isso.

É uma nova interpretação sua. Sinto falta de um pantone mais para o laranja que é tão característico do óleo. Mas, como você se fixou no fruto, acho que você conseguiu na forma do fruto, não fazer uma espécie de um desenho naturalístico do fruto que se associa a esse universo da cultura baiana que, de certa forma, se utiliza de padronagens com referências africanas aqui (informação verbal)³¹.

Dentre as respostas dos profissionais entrevistados, percebe-se que Ayrson Heráclito pôde compreender um pouco mais o sentido artístico e simbólico da descontextualização e recontextualização desta pesquisa com o dendê. Essa afirmação pode estar diretamente associada com a sua experiência artística com o dendê que traduziu no direcionamento de suas colocações e intervenções para este estudo.

Por essa razão, os entrevistados apresentaram pontos de contribuição na presente investigação e formaram uma unidade visual sobre o discurso que almejava atingir nas padronagens a partir de diferentes vivências e participações artísticas na Bahia. Além disso, puderam alargar o conhecimento do pesquisador-

²⁹ Entrevista concedida por Goya Lopes em 25 ago. 2015.

³⁰ Entrevista concedida por Maria Luedy em 21 set. 2015.

³¹ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito em 28 ago. 2015.

artista com inquietações e considerações antes não identificadas ou não utilizadas neste estudo.

4.7 Discussão dos resultados do processo compositivo

Para finalizar o trabalho é preciso colocar em discussão os resultados obtidos com a série “Na veia do dendê”. Tendo por base a metodologia desenvolvida da desconstrução e ressignificação do design de superfície, convém apontar os pontos fortes das composições visuais alcançadas e avaliar os possíveis efeitos no campo simbólico e cultural.

Até que ponto o design elaborado a partir do dendê encontrou uma adequada consistência imagética e conseguiu fortalecer uma identificação como um elemento potencial da cultura baiana? Um extenso processo criativo foi experimentado nesse sentido, com uma proposta conceitual e empírica, para gerar um conhecimento e um produto de design.

O trabalho seguiu uma sequência lógica em que se empreenderam procedimentos de composição formal do dendê e de ressignificação cultural, que foi testado com as diversas técnicas aplicadas, chegando à impressão em tecido acetinado de cor branca (impressão por sublimação). Para nortear o processo criativo construíram-se duas categorias de análise, que permitiram relacionar as estampas impressas com aspectos de forma visual e de expressão simbólica encontrados no cotidiano da população baiana. Esse método utilizado constatou que um elemento simples e tradicional, como é dendê no contexto cultural afro-baiano, pudesse ser colocado em processo de estudo e gerar novas interpretações sem perder a essência de suas especificidades.

A teoria e a prática do design de superfície asseveram que a função do designer não deve se limitar à criação de formas e padrões independentes da superfície a ser explorada enquanto projeto (LANDIM, 2010). Mas, em pensar nas possibilidades de investigação a partir de um referencial definido, considerando a

amplitude da área em que se insere, como forma de disseminar novos conteúdos símbolos e sociais, que provoquem sensações e fiquem registrados na memória visual do espectador.

Essa afirmação pôde ser comprovada nesta pesquisa através de atividades realizadas, como a intervenção no estágio docência que envolveu alunos e o professor da disciplina Desenho Artístico da UEFS. Em seguida, houve os experimentos do dendê em papel, em tecido, no processo de tingimento, nos testes e desenhos sobre tecido, que auxiliaram a conhecer as possíveis potencialidades e limitações do dendê quanto ao seu uso têxtil.

Em cada etapa, e principalmente na conclusão da série de estampas “Na veia do dendê”, foi preciso observar os conteúdos alcançados e passar por um processo de atribuição de significados para as formas. Assim, as estampas ganharam consistência visual e valores culturais, cumprindo funções estéticas e simbólicas.

Quando a estampa elaborada é colocada à vista, o seu aparecimento passa a contar com a participação do espectador. Quer dizer, o olhar se constitui em fonte valiosa para conceber interpretações, reconstruções e ressignificações das imagens produzidas. A partir do envolvimento do criador junto ao seu público mediado, muitas vezes por familiares, colegas, outros artistas e estudiosos, a série de estampas foi apreciada e avaliada. As contribuições dos interlocutores mostraram que as estampas expressam uma gama de sensações e percepções, alargando a assimilação do trabalho.

Compreende-se que as estampas levam à composição de formas novas, que geram visualizações, incentivam o registro mental de um movimento ou de um fluxo. Isso está associado ao campo da sensibilidade, das impressões através dos sentidos, bem como dos fatores internos da vivência em sociedade. As estampas estabelecem uma interação com o passado e dão um vislumbre do futuro próximo, favorecendo a imaginação e a criatividade.

O que se aprendeu e que deu maior ganho cognitivo à pesquisa foi conseguir ressignificar o objeto de estudo. Desse modo, o dendê saiu do estado natural (a palmeira e o fruto) e do contexto cultural habitual em que é conhecido no universo culinário, para o campo do visual. Isso ocorreu utilizando-se diferentes formas do

amplo referencial que deu base à investigação. As possibilidades geradas pela estrutura do dendê na composição de padrões consistiram em imagens que apresentaram relações formais e simbólicas, que foram relacionadas com a cultura baiana, a partir de diversas leituras, da ótica e vivência de cada espectador.

O conteúdo visual alcançado apresentou características com padrões e tecidos estampados africanos por meio da presença de cores fortes, texturas, desenhos gestuais que dialogaram com a linguagem de computação gráfica, empregando recursos da geometria, como a simetria e o deslocamento. Essa aplicabilidade faz vínculo com a reinterpretação cultural que está presente em expressões artísticas e culturais produzidas na Bahia.

A desintegração do dendê tornou-se uma novidade na pesquisa por causa da estética resultante a partir dos resíduos e materiais adquiridos. Ao final da etapa de decomposição, pôde-se perceber que a estrutura formal se manteve, mesmo com a ausência da tonalidade natural e as etapas de transformação da semente. Os tons terrosos do dendê juntamente com as texturas dos materiais, proporcionaram um visual envelhecido, mas sem perder o seu brilho e a sua beleza. Pelo contrário, demonstrou que nesse estado de mudança tende a se renovar, gerando, a cada nova observação, fortes possibilidades de análise e atribuição de sentidos.

Se o processo criativo experimentado viesse a ser ensinado para outros designers, artistas e profissionais, ele ajudaria na investigação minuciosa dos elementos construtivos do design. Esse procedimento reforça a saída de uma abordagem convencional, incentivando a desenvolver atividades formativas que estimulem a criatividade e despertem características de pesquisadores, desde que contemplem a participação empírica e experimental.

A metodologia da desconstrução e ressignificação contribui para o design de superfície a partir de três aspectos. Primeiro, por retirar um elemento do seu uso cotidiano e pensar em sua utilização em outro contexto que ainda não foi explorado. Segundo, em conhecer as limitações e potencialidades desse elemento a partir do acompanhamento minucioso do seu estágio de degradação ou evolução, e registrar cada etapa desenvolvida no laboratório empírico. E em terceiro, reinterpretar o

objeto estudado no intuito de apresentá-lo no contexto que fuja do óbvio, mas que tenha sentido e conteúdo a ser discutido.

Dentre as estampas da série “Na veia do dendê”, segundo a ótica do autor, destaca-se o padrão 06 como sendo o que mais cumpriu os critérios da pesquisa. Toda a série foi composta seguindo os mesmos critérios, mas o referido padrão remete ao dendê pela “rosácea” que faz evocação ao cacho do fruto, com uma adequada gradação de cores, pelas formas e texturas. A construção visual foge de uma leitura direta devido ao resultado que desperta e aprimora características próprias de cada pesquisador com outros elementos, de modo que diferentes imagens podem ser geradas, colhendo-se assim os frutos do trabalho que foi cultivado.

Conforme as categorias de análise, portanto, cabe ao artista e pesquisador conseguir atribuir significados aos resultados compositivos dos padrões. Eles não são autoevidentes, precisam de reflexão, necessitam de nexos com outros trabalhos e criações, no campo da tradição e da arte contemporânea. Essas pontes devem ser construídas pelo próprio profissional, visando ampliar as conexões do design com a tradição e a cultura em que está inserido.

Quanto a um método de avaliação de resultados, a categoria do simbolismo e do dispositivo cultural tornou-se uma peça chave nesta pesquisa. A construção da estampa passou a ser pensada dentro de um campo, que aqui foi chamado de cultura do pertencimento. Isso permite verificar até que ponto um objeto construído consegue se inserir na cultura de referência, neste caso, a afro-baiana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou relacionar o desenho do dendê com as áreas da cultura, da moda e da arte. Sobretudo, no contexto do design de superfície e da estamparia têxtil, procurou mostrar a sua potencialidade enquanto linguagem visual e artística. Nesse sentido, o dendê foi abordado como um referencial para a criação de padrões, cujo enfoque experimental pôde traduzir em formas e relações simbólicas um diálogo com a cultura baiana.

Para tanto, o estudo procurou conhecer o contexto histórico-cultural no qual o dendê está inserido. Tendo em vista o registro do dendê na moda e na arte baiana, a pesquisa estabeleceu alguns procedimentos metodológicos visando entender os caminhos trilhados pelos criadores na composição visual das obras e no embasamento do seu discurso.

A teoria do design de superfície e da estamparia têxtil deu suporte conceitual ao desenvolvimento de toda a pesquisa, principalmente na execução em cada etapa do processo criativo, propiciando conhecer, esclarecer e aprofundar determinados tópicos sobre a composição visual e a produção dos padrões. A interatividade entre as formas de dendê e a cultura baiana também se mostrou fundamental para a construção do objeto da pesquisa.

Desse modo, a transferência do dendê para o universo têxtil deu uma resposta visual e alcançou um resultado estético e simbólico através da série que foi intitulada “Na Veia do Dendê”. Ao classificar e categorizar a série obtida com o dendê nas famílias de motivos ou padrões como fazem alguns autores, por exemplo, Gilda Chataignier e Dinah Bueno Pezzolo, pretendeu-se evitar se restringir a características abstratas e formais, dadas pelas características combinatórias e compositivas meramente visuais que apresentou, mas também na relação simbólica com a cultura afro-baiana.

Com o avanço da pesquisa foram elaboradas duas categorias de análise com o propósito de avaliar se o desenho no tecido estampado seria capaz de permitir diferentes enfoques, não apenas no conteúdo gráfico, mas, também, no campo cultural. Essa análise que abrange a interpretação de uma rica fonte documental de

elementos estruturantes do desenho, identificando elementos relacionados com a cultura baiana.

A discussão do desenho na categoria “linguagem e diferenciação” objetivou considerá-lo como uma ferramenta visual comunicativa e formal, que ora interage com recursos visuais e compositivos clássicos, como simetria e contraste de cor, ora se diferencia pelo arranjo singular e imprevisto. Na categoria “dispositivo cultural e simbólico”, o desenho pode ser avaliado como instrumento de evocação da memória, pertencimento e identidade, que se expressa por meio de uma imersão do padrão compositivo na ancestralidade e na tradição. Com isso, a dimensão do desenho voltou-se para a potencialidade existente no conteúdo que a imagem transmite. Em alguns casos, como o que foi pretendido na pesquisa, o design permite associações de ideias e sentimentos, relacionamento com um grupo, uma comunidade, percebidos por meio de uma determinada simbologia.

O processo criativo se destacou como a principal contribuição da pesquisa com aprofundamento nas etapas de experimentação, da decomposição, da construção e discussão acerca dos padrões obtidos. Os resultados das imagens geraram diferentes leituras visuais a partir das possibilidades que foram trabalhadas com o desenho de observação do dendê.

A forma obtida a partir do dendê, sobretudo após o processo de decomposição, ofereceu rico material visual a ser explorado, tanto em nível cromático como nas texturas. Esta pesquisa explorou a estrutura visual do dendê conectada com os desdobramentos desse objeto na cultura baiana.

As técnicas desenvolvidas no processo criativo possibilitaram elaborar uma metodologia compositiva, que proporciona um modo de investigar e decidir quais os caminhos mais viáveis pudessem ser explorados em outros trabalhos semelhantes. Dentro dessa metodologia, a realização de entrevistas com artistas selecionados propiciou uma abertura a novos conhecimentos adquiridos, compartilhando experiências. Com a experiência compartilhada, o pesquisador pode mobilizar a força e a diversidade da produção local, que está em constante movimento, contando com o sentimento de pertencimento cultural existente na nossa construção como sociedade.

O processo de criação pode ser compreendido como um modo de descontextualizar e recontextualizar o dendê, em uma sequência de atividades feitas minuciosamente, desde a decomposição das sementes até o desenho dos padrões. Isso respondeu com uma grande variedade de detalhes e resultados visuais. Espera-se que essas imagens permitam muitas interpretações com que o público venha a contribuir com novos saberes, usos e criações.

O diálogo com diversos interlocutores (pesquisadores, artistas, pessoas da família) sobre os aspectos culturais e até mesmo religioso do uso do dendê trouxe uma importante contribuição para a pesquisa. O diálogo promoveu o conteúdo e o conhecimento a respeito dos resultados obtidos com o dendê, pela aproximação com as raízes culturais advindas do nosso contexto, pela carga ancestral que está presente e que teve forte incidência na expressão visual das padronagens.

Por fim, cabe dizer que os desdobramentos do presente estudo abrem um campo de investigação dentro do design de superfície. Esse campo está sendo fortalecido com a inclusão de temáticas envolvendo diferentes tipos de desenhos, como ocorre com o dendê, que se preocupam em divulgar elementos de nossa cultura e que oportunizam decorrentes contribuições sociais.

REFERÊNCIAS

ADINKRA PROJECT. **Adinkra**: The Adinkras Symbols and Icons Project. Disponível em: <<http://adinkraproject.com/>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

AFREKA. **Adinkra**: um dicionário de valores na arte dos carimbos. Gana: 2016. Disponível em: <<http://www.afreka.com.br/notas/adinkra-um-dicionario-de-valores-na-arte-dos-carimbos/>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2002.

BARACHINI, Teresinha. **Design de superfície**: uma experiência tridimensional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 5. CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 1., 2002, Brasília. Anais do P&D Design , Brasília: [s.n], 2002.

BARRETO, José de Jesus; FREITAS, Otto. **Carybé**: um capeta cheio de arte. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. (Coleção Gente da Bahia; v.1).

BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado**: (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

BISPO, Tânia. **Tânia Bispo**: depoimento [03 abr. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

BISPO, Tânia. PORTELA, Márcia. **Tânia Bispo, Márcia Portela**: depoimento [03 abr. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

BISPO, Tânia. BISPO, Vandamaria. MONTEIRO, Ana Carolina. MONTEIRO, Andréia. MONTEIRO, Wilmene. PORTELA, Márcia. PORTELA, Vanilde. **Tânia Bispo, Vandamaria Bispo, Ana Carolina Monteiro, Wilmene Monteiro, Márcia Portela, Vanilde Portela**: depoimento [03 abr. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

BISPO, Vandamaria. MONTEIRO, Andréia. MONTEIRO, Wilmene. PORTELA, Vanilde. **Vandamaria Bispo, Andréia Monteiro, Wilmene Monteiro, Vanilde Portela**: depoimento [03 abr. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

BY YOSH. In: **By Yosh**: ancestral contemporâneo. Disponível em: <<http://www.byosh.com.br/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2004.

CARVALHO, Roberta Andrade. **A identidade cultural na moda**: coleção São Francisco criada por Ronaldo Fraga. 2012. 121f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CASA DAS ÁFRICAS. **Adinkras**. África: 2015. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/adinkras/>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2. ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

CENTER FABRIL. **Chitão estampado 100% algodão Larg.140cm**. São Paulo: Capital Home Center Comércio de Tecidos Ltda. C2014. Disponível em: <<http://www.centerfabril.com.br/tecidos/tecidos-chitao.html>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

CORREA, Denison Lima [et. al.]. Avaliação da produtividade do dendê (*Elaeis guineensis*) através de técnicas de sensoriamento remoto e geoprocessamento no município de Concórdia do Pará. In: SEMINÁRIO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRA, 10., 2012, Belém. **Anais...** Belém: 2012. p. 1-4.

CORREIO. **Confira a programação de todos os circuitos para este sábado (1º)**. Salvador: Rede Bahia, 2014. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/confira-a-programacao-de-todos-os-circuitos-para-este-sabado-1o/?cHash=59c5213d58c62a1eb52763682d7469e6>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

DÓREA, Juraci. Núcleo de Estudos do Sertão (NES), Universidade Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes. In: **Juraci Dórea**. Disponível em: <http://www.uefs.br/nes/juracidorea/interno.php?secao=artista_projetoterra_introducao>. Acesso em: 10 maio 2015.

DOURADO, Lise Mary Arruda. **Ifá Lexical: o léxico de Terreiro em Tenda dos Milagres, construção identitária do povo-de-santo**. 2010. 193f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

EMPORIO DA ESTAMPA. In: **Impressão em Tecidos**. Disponível em: <<http://www.emporiodastampa.com.br/>>. Acesso em: 04 maio 2015.

FFW. In: Fashion Forward. **Ronaldo Fraga verão 2016**. Disponível em: <<http://ffw.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2016-rtw/ronaldo-fraga/1496689/>>. Acesso em: 10 jul 2015.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície: ações comunicacionais táteis nos processos de criação**. São Paulo: Blucher, 2011.

GALEÃO, Luciana. In: **Luciana Galeão**. Disponível em: <<http://www.lucianagaleao.com.br/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

GIL, Rosalind. "Análise de discurso". In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

GIRARD, Suzana Moreira. In: CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 9. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. 2. ed. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996.

GONÇALVES, Veruska Barreiros. **Moda afro-baiana: comunicação e identidade através da estética afro**. 2008. 125f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HERÁCLITO, Ayrson. **Ayrson Heráclito: depoimento** [03 mar. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

HERÁCLITO, Ayrson. **Ayrson Heráclito: depoimento** [28 ago. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

HERÁCLITO, Ayrson. **Blogspot Ayrson Heráclito**. Salvador: [s.n.], 2006. Disponível em: <<http://ayrsonheraclito.blogspot.com.br>> Acesso em: 10 nov. 2014.

ILUSTRES DA BAHIA. In: **Tatti Moreno**. Filhos ilustres da Bahia. Disponível em: <<http://ilustresdabahia.blogspot.com.br/2013/02/tatti-moreno.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.

IRDEB. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia. Soterópolis. Portal Multimídia. In: **Bel Borba e os Aeroplanos Híbridos**. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=404>>. Acesso em: 10 maio 2015.

LANDIM, Paula da Cruz. **Design, empresa, sociedade** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 191 p.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEMOS, Carla. **Chita chique**. [s.l.]: Modices, 2009. Disponível em: <<http://modices.com.br/moda/chita-chique/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LODY, Raul (org.). **Dendê: símbolo e sabor da Bahia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LOPES, Goya. **Didara: Design Goya Lopes**. Disponível em: <<http://www.goyalopes.com.br/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

LOPES, Goya. **Goya Lopes: depoimento** [02 mar. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

LOPES, Goya. **Goya Lopes: depoimento** [25 ago. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

LUEDY, Maria. **Maria Luedy: depoimento** [05 mar. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

LUEDY, Maria. **Maria Luedy: depoimento** [21 set. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. **A formação do designer de superfície na UFSM x A formação do designer em empresa cerâmica de SC no contexto da gestão do design**. 2001. 148f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais**. Tradução Constância Morel. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MORAES, J. G. L; PACHÊCO, R. G. **Cultura do dendezeiro**. Valença: [Departamento de Educação da CEPLAC], 1985.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. A História contada a partir do Desenho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENGENHARIA GRÁFICA NAS ARTES E NOS DESENHOS, 2.; SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOMETRIA DESCRITIVA E DESENHO TÉCNICO, 13., 1998, Feira de Santana. **Anais do Graphica...** Feira de Santana: Graphica, 1998. p. 156-164.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PELOURINHO CULTURAL. **Bloco Olodum atrai baianos e turistas para o Circuito Batatinha nesta sexta-feira (04)**: Carnaval de Salvador - Bahia 2011. Salvador: Carnaxé, 2011. Disponível em: <<http://www.carnaxe.com.br/history/2011/mar/mar09.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: histórias, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2007.

PIMENTEL, Alessandra. **O método da análise documental**: seu uso numa pesquisa historiográfica. Cadernos de Pesquisa, n.114, p.179-195, nov., 2001.

PIMENTEL, Beto. Dendê e a nova cozinha baiana. In: LODY, Raul (org.). **Dendê**: símbolo e sabor da Bahia. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PORTELA, Márcia. **Márcia Portela**: depoimento [03 abr. 2015]. Entrevistador: Pablo Luís dos Santos Portela. Salvador: [s.n.], 2015. Entrevista concedida para a elaboração da Dissertação.

PORTELA, V. A. B. **Iyalorixá Dide**. Salvador, Bahia: Terreiro Ilê Axé Omim Natosse, 2014.

PORTO ALEGRE, Maria Silvia. "Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual". In: LEITE, Miriam L. Moreira; FELDMAN-BIANCO, Bela (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

RAMOS, Larrisa Ivo. **Pitadinha de dendê**: um olhar sobre a baianidade a partir de livros de comida baiana. 2012. 156f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

REDIG, Joaquim. **No mínimo**: condições mínimas necessárias ao ensino do design. Santa Maria. Editora UFSM, 1993.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2005.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SANSONE, Lívio. **Os objetos da identidade negra**: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. *Mana* [online]. 2000, vol.6, n.1, pp. 87-119. ISSN 1678-4944. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132000000100004>>. Acesso em 10 ago 2015.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doerderlein. **Design de superfície**: por uma visão projetual geométrica e tridimensional. Dissertação (Mestrado em Design), 2008. Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. **Cesura e história na memória de uma estampa que é ícone de brasilidade**: a chita. 2010. 217f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

TOLSTOY. In: OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte**. Tradução Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

TORRES, E. A. Avaliação de um motor do ciclo diesel operando com óleo de dendê para suprimento energético em comunidades rurais. In: ENCONTRO DE ENERGIA NO MEIO RURAL, 3., 2000, Campinas. **Anais...** Campinas: 2000.

TRINDADE, Claudia Regina da Silva. **Goya Lopes, a contadora de histórias**: arte, moda, desenho e design como lugares de memória. 2013. 104f. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013.

VASCONCELLOS, Celso dos S. Metodologia Dialética em Sala de Aula. **Revista de Educação AEC**. Brasília, n. 83, abr. 1992.

VIANNA, Ray. In: **Ray Vianna**: design e arte. Disponível em: <<http://www.rayvianna.com.br/rv/index.php>>. Acesso em: 10 maio 2015.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Tradução Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia Têxtil**. 2008. 122f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), 2008. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANEXO A – Parecer consubstanciado do Comitê de Ética e Pesquisa (CEP)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
FEIRA DE SANTANA - UEFS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Design de superfície têxtil a partir do dendê.

Pesquisador: Pablo Luís dos Santos Portela

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 37927614.0.0000.0053

Instituição Proponente: Universidade Estadual de Feira de Santana

Patrocinador Principal: Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 955.253

Data da Relatoria: 16/02/2015

Apresentação do Projeto:

Trata-se de um Projeto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade – PPGDCI, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), como pré-requisito de seleção, intitulado "Design de superfície têxtil a partir do dendê", de autoria de Pablo Luís dos Santos Portela (Mestrando e Pesquisador Responsável) e Dr^o Francisco Antonio Zorzo (Orientador e Pesquisador Colaborador). A área de concentração deste estudo está em Desenho, Registro e Memória Visual e a linha de pesquisa em Estudos Interdisciplinares em Desenho. Consta no Projeto que "No intuito de utilizar, valorizar e representar o dendê em outra abordagem que não seja para fins culinários, religiosos, cosméticos, de soluções ambientais, literários, como comumente é empregado, esta pesquisa se restringirá a estudar sua estrutura externa e interna como referencial de criação e inseri-los no âmbito do design de superfície têxtil através de estampas desenvolvidas a partir de desenhos artísticos e composições artísticas. Conceitua-se a expressão composições artísticas como sendo o uso de técnicas manuais de arte sobre tecido e em papel que servirão como matrizes para experimentos no processo de criação das estampas." (Anteprojeto impresso) "A estampa como elemento de identificação e diferenciação no contexto têxtil adquire a cada estação mais visibilidade diante das diferentes combinações em que é abordada por meio de estilos diversos de desenhos, motivos, referências, técnicas, métodos, processos de impressão,

Endereço: Avenida Transnordestina, s/n - Novo Horizonte, UEFS

Bairro: Módulo I, MA 17 **CEP:** 44.031-460

UF: BA **Município:** FEIRA DE SANTANA

Telefone: (75)3161-8067

E-mail: cep@uefs.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
FEIRA DE SANTANA - UEFS



Continuação do Parecer: 955.253

que a tornam marcantes como dispositivo de registro visual. Dessa maneira, o presente projeto visa investigar, inserir o dendê como elemento referencial na criação de design têxtil, explorando-o plasticamente, contribuindo socialmente para o fomento cultural em outro contexto, neste caso por meio de estampas em tecido, diferente das áreas em que é empregado. Os procedimentos metodológicos atribuem à metodologia da ressignificação que almeja descontextualizar, desconstruir o dendê e ressignificá-lo no âmbito têxtil. Os autores desta investigação perpassam pelas áreas de artes visuais, moda, estampa, design de superfície, design têxtil, cultura e identidade, desenho, análise da imagem, criatividade, arte e ciência." (Informações Básicas do Projeto/Plataforma Brasil)

"Pretende-se nesta pesquisa, como coleta de dados, realizar entrevistas individuais narrativas com profissionais nas áreas de design de superfície, artes visuais e moda, visando compreender, principalmente, seus processos de criação. Para analisar os dados, será utilizada a metodologia da análise de discurso através da técnica de transcrição." (Anteprojeto impresso)

Apresenta Cronograma e Orçamento detalhados. O pesquisador responsável tem experiência na área da pesquisa a ser desenvolvida, de acordo com o currículo lattes.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

- Identificar uma linguagem visual discursiva sobre o dendê a partir da produção de estampas em tecidos.

Objetivos Secundários:

- Pesquisar o histórico do dendê e os diferentes contextos em que ele é abordado.
- Identificar locais da cidade de Salvador onde tenha palmeiras do dendezeiro.
- Conhecer no município de Valença um engenho de dendê e/ou uma empresa de fabricação de produtos a partir do dendê.
- Conhecer a estrutura externa e interna do dendê.
- Conceituar os elementos compositivos do dendê.
- Investigar o dendê plasticamente e na área do design de superfície têxtil.
- Analisar e discutir os resultados obtidos no processo criativo.

Endereço: Avenida Transnordestina, s/n - Novo Horizonte, UEFS
 Bairro: Módulo L, MA 17 CEP: 44.031-460
 UF: BA Município: FEIRA DE SANTANA
 Telefone: (75)3151-8067 E-mail: cep@uefs.br

Handwritten signature



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
FEIRA DE SANTANA - UEFS



Continuação do Parecer: 955.253

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

RISCOS:

"Em caso de sentir vergonha, remeter a lembranças e constrangimentos do passado, o (a) senhor (a) pode interromper a entrevista a qualquer momento. Em caso de danos o (a) senhor (a) será indenizado, como forma de garantia, e não haverá nenhum tipo de cobrança financeira ou formas de pagamento pela sua participação." (TCLE)

BENEFÍCIOS:

"Os benefícios esperados visam contribuir socialmente como uma possibilidade de valorizar referências culturais baianas presentes no cotidiano, transformá-las numa fonte de geração de renda por meio da criação e impressão de estampas usando recursos acessíveis, relacionar a prática profissional com o conhecimento científico." (TCLE)

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto é viável do ponto de vista ético, tem relevância social e científica.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O protocolo de pesquisa atende às exigências da Resolução 466/12. Apresenta: Folha de Rosto devidamente assinada e carimbada; Declaração dos pesquisadores (responsável e colaborador) afirmando participar do estudo e a cumprir a Resolução 466/12.

Recomendações:

Conclusões ou Pendências e Lista de inadequações:

Após o atendimento das pendências, o Projeto está aprovado para execução, pois atende aos princípios bioéticos para pesquisa envolvendo seres humanos, conforme a Resolução nº 466/12 (CNS).

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

Tenho muita satisfação em informá-lhe que o seu Projeto de Pesquisa satisfaz às exigências da Res. 466/12. Assim, seu projeto foi Aprovado, podendo ser iniciada a coleta de dados com os participantes da pesquisa conforme orienta o Cap. IX.3, alínea 5a - Res. 466/12.

Relembro que conforme institui a Res. 466/12, Vossa Senhoria deverá enviar a este CEP relatórios

Endereço: Avenida Transnordestina, s/n - Novo Horizonte, UEFS

Bairro: Módulo I, MA 17

CEP: 44.031-460

UF: BA

Município: FEIRA DE SANTANA

Telefone: (75)3161-8067

E-mail: cep@uefs.br

Handwritten signature



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
FEIRA DE SANTANA - UEFS



Continuação do Parecer: 955.253

anuais de atividades pertinentes ao referido projeto e um relatório final tão logo a pesquisa seja concluída. O não cumprimento poderá implicar no impedimento de apreciação de novos projetos do pesquisador. Em nome dos membros CEP/UEFS, desejo-lhe pleno sucesso no desenvolvimento dos trabalhos e, em tempo oportuno, um ano, este CEP aguardará o recebimento dos referidos relatórios.

FEIRA DE SANTANA, 16 de Fevereiro de 2015

Francis Conceição S. N. Souza

P/

Assinado por:

ANDRÉA SILENE ALVES FERREIRA MELO
(Coordenador)

Endereço: Avenida Transnordestina, s/n - Novo Horizonte, UEFS

Bairro: Módulo I, MA 17

CEP: 44.031-460

UF: BA

Município: FEIRA DE SANTANA

Telefone: (75)3161-8067

E-mail: cep@uefs.br

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista com artistas e designers parte 01



Universidade Estadual de Feira de Santana
 Departamento de Letras e Artes
 Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade

Roteiro de Entrevista da Dissertação – Parte 01

Pesquisadores:

Pablo Luís dos Santos Portela (Mestrando).

Dr. Francisco Antonio Zorzo (Orientador).

Título do projeto: “Design de superfície têxtil a partir do dendê”.

1. Quem é o (a) artista e/ou designer _____?
2. Como aconteceu sua inserção no contexto artístico baiano?
3. Quando o (a) senhor (a) tem algum trabalho de criação a ser executado, o que costuma fazer antes de colocar a “mão na massa”?
4. Como é estimulado o seu processo criativo?
5. Quais são as principais referências que o (a) senhor (a) utiliza no processo de criação?
6. De que forma o (a) senhor (a) ressignifica plasticamente os elementos, objetos, referenciais escolhidos ao ponto de torná-los característicos e marcantes em seus trabalhos como artista?
7. Quais as principais técnicas e os principais métodos utilizados em suas criações?
8. Como o (a) senhor (a) avalia a produção artística e as diferentes abordagens em que a arte se faz presente, como exemplos, nas áreas do design, na moda, no Estado da Bahia?
9. Dentre o leque de profissionais baianos que desenvolvem trabalhos artísticos, qual (is) o (a) senhor (a) admira e por quais motivos?
10. Se o (a) senhor (a) tivesse que realizar uma produção de estampas para tecido usando o dendê como fonte de investigação, de que forma desenvolveria o processo criativo?
11. Como identificar o universo da cultura baiana na produção dos artistas e designers que o (a) senhor (a) conhece?
12. Como poderia uma produção de moda valorizar a identidade local sem perder a força criativa?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com artistas e designers parte 02



Universidade Estadual de Feira de Santana
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade

Roteiro de Entrevista da Dissertação – Parte 02

Pesquisadores:

Pablo Luís dos Santos Portela (Mestrando).

Dr. Francisco Antonio Zorzo (Orientador).

Título do projeto: “Design de superfície têxtil a partir do dendê”.

1. É possível identificar o desenho do dendê nas estampas?
2. Que tipos de sensações e efeitos as estampas evocam ao observar o tecido?
3. A relação do dendê com a cultura baiana aparece com nitidez nas estampas?
4. Para o leitor que não conhece a semente do dendê seria possível a sua identificação nas estampas?
5. O que o (a) senhor (a) faria se procurasse melhorar a composição visual das estampas, no intuito de favorecer as formas obtidas do dendê?
6. Como o (a) senhor (a) avalia entre aspectos positivos e negativos dessa produção de estampas, levando em conta o contexto cultural baiano?
7. Se o tecido fosse usado para compor o vestuário ou outro uso, quais as peças que o (a) senhor (a) gostaria de usar?