

4

ESTAMPA CHITA:

ícone de brasilidade em cores e formas

Cheetah: color and forms as brazilians icon's

Emanuela Francisca
Ferreira Silva

PUC Minas
assismusic@bol.com.br

Resumo: Este artigo estuda as formas e os matizes primários da estampa chita. Embasando-se na teoria de Goethe¹ (apud KANDINSKY, 1996) sobre as cores, se tentará respaldar a seguinte afirmação: a chita é mitológica por ter em si cores e formas que a colocam como ícone de brasilidade. Entende-se ícone na visão peirceana, isto é, como signo em que as condições de significação prescindem a existência de seu objeto. A chita é ícone porque ela ultrapassa sua forma pano para representar a identidade multicultural do povo brasileiro.

Palavras-chave: Estampa chita; cores; formas; ícone de brasilidade.

Abstract: Will be done that article, a study about forms and primary hues of the cheetah print. That world are based up of Goethe's (1810 apud KANDINSKY) theory about the colors will attempt to endorse the following statement: the cheetah print is the mythological, having itself, the colors and forms that place as an icon of Brazilians. It is understood icon in Peirce's vision, that is, as a sign that the meaning condition's dont depend the existence your object. . The cheetah is an icon because it overcome its shape rag to represent the multicultural identity of the brazilian people.

Keywords: Cheetah print; colors; forms; icon of brazilians.

¹ Doutrina das cores, de Johann Wolfgang Von Goethe(1815), é a obra estudada por Kandinsky.

1. A composição de uma estampa e seus preceitos indianos

A estampa chita foi vestido de escrava e também alcobaça² da elite portuguesa. Foi ainda a estampa das toalhas de cozinha e, de tempos em tempos, é lembrada em adereços e modelos de grifes e de desfiles da alta costura. Está, pois, presente na cultura de massa e em produtos refinados da moda.

Apesar dessa capacidade de transitar em variadas situações, estando dentro e fora do sistema da moda, a estampa chita permanece à margem da cultura, não conseguindo se libertar do estereótipo de “tecido de pobre”.

Por ser tão popular, as chitas receberam vários nomes. Na *Enciclopédia da moda* lê-se:

Chintz: do hindí “tecido estampado”. É um pano de algodão que adquire brilho mediante goma. Geralmente, traz desenhos de flores, frutas e pássaros sendo popular para forrações desde a década de 1600. A princípio, a maior parte do chintz era importada da Índia, mas, à medida que a produção aumentaria no Reino Unido, os britânicos começaram a exportá-lo para a Europa. No início da década de 1980, foi utilizado para fazer roupas de moda (O'HARA, 1992, p. 81).

² Alcobaça: tecido popular descendente direto dos palampares – palavra derivada de *palang* (cama no idioma hindu) e *posh* (cobrir no idioma persa). Por ser tecido de tramas mais fechadas, compostas por mais fios (ao contrário do urdume em que a estampa chita ficara mais conhecida), era muito procurado entre os portugueses. Nele se estampava a chita. Porém, se desconhece a origem do nome alcobaça. Existe a cidade de Alcobaça, que está situada entre a Serra dos Candeeiros e a costa atlântica, a 42 metros de altitude e rodeada pelos rios de Alcoa e Baça – sossegadas testemunhas da presença romana e visigótica. Essa cidade, que nasceu do castelo árabe ao qual se juntou, pouco tempo depois, o mosteiro cristão, não possui nenhum registro de tecidos estampados ou alguma tradição de estampa. Ferreira diz que “a tradição referente ao fabrico de tecidos em alcobaça é um dos maiores enigmas da história industrial portuguesa, uma vez que não se sabe ao certo de onde vem esse nome para o tecido” (FERREIRA, 2003 apud MELLÃO, 2005, p. 57).

³Em Portugal, a estampa chita recebeu o nome de pintado, devido às suas cores. Na Holanda, ganhou o nome de *sits*.

Na Índia, o tecido era chamado de *cálico*, palavra derivada de Calicut (Calcutá) e também conhecido por *chint*, vocábulo hindu que significa pinta ou mancha. Na Inglaterra, recebeu o nome de *chintz*³, que significa tecido de algodão barato, estampado em toda a sua superfície de forma vívida, com brilho encerado devido à goma utilizada.

Esse termo, com o tempo, passou a designar todo o tecido exportado da Índia para a Inglaterra que apresentasse a padronagem floral complexa.

⁴Há registro de um senador bizantino que tinha em sua toga uma série completa de quadros representando a vida de Cristo.

Em Bizâncio, a utilização das cores era também surpreendente. O roxo era reservado para o casal imperial, mas todas as outras cores eram usadas nas roupas dos ricos. Muitos trajes eram fartamente estampados com animais, flores e cenas bíblicas⁴. As roupas bizantinas eram paradoxais às vestimentas romanas, se orientalizando cada vez mais. Como o *caftan* - manto abotoado na frente - utilizado pelo imperador Justiniano e a coroa que passa a ser fechada - chamada de *camelaukion*.

Essa orientalização do uso de cores fortes e estampas foi marcada definitivamente no final do século XVI, quando em 22 de março de 1498, Vasco da Gama, ancorando em Calcutá, encontrou tecidos de algodão estampados (FIG. 1) que se tornariam uma das marcas registradas do Brasil. Menos de um século depois, os conquistadores espanhóis Pizarro e Cortés encontraram nas Américas do Sul e Central tecidos de algodão estampados pelos incas e astecas em tons de vermelho, amarelo, azul, verde e preto.

Em relação aos ameríndios brasileiros, lê-se no documento *A relação do piloto anônimo*, no qual um tripulante da armada de Cabral assinala:

As suas casas são feitas de madeira, cobertas de folhas e ramos de árvores, com muitas colunas de pau pelo meio, e entre estas e as paredes pregam redes de algodão nas quais pode estar um homem, e diante de cada rede fazem um fogo, de modo que numa só casa pode haver quarenta ou cinquenta leitos armados a modo de teares (COSTA; BERMAN; HABIB, 2000, p. 20).



FIGURA 1 - Estampa chita
Fonte: BITENCOURT, 2006.

- A. Estampa chita em padrão indiano
- B. Variações da estampa chita em padrão brasileiro

Dicotômica, a estampa chita - objeto de pesquisa deste artigo - é ícone de brasilidade. A palavra ícone vem do grego *eikon*, que significa imagem. Essa imagem tem semelhança entre a representação e o objeto. Tomando o pano *chintz* como o objeto e a multiculturalidade brasileira como a representação gerada pela imagem que se faz do mesmo. Ao se olhar para a estampa chita, reconhece-se o Brasil de norte a sul, nas vestimentas das festas folclóricas, no artesanato ou no sistema da moda. É com essa afirmação que se pretende fazer pequeno estudo sobre as cores presentes na estampagem de chita. Para tanto, inicia-se estudando as formas presentes na chita, sobre o nome flor.

2. Flores como configuração visível da chita

Persiste-se, neste primeiro momento de análise, na questão da forma, posto que se o objetivo principal de todo pintor é a cor, a insistência inicial tem de estar no desenho. A área, que é a linha que dá forma ao objeto, será preenchida pelo volume cor. Esta relação forma e cor é o ponto de apoio no estudo semântico da estampa chita. Por ora, se permanecerá na forma.

A estampa chita e suas versões chitinha e chitão têm como forma predominante as flores. A forma é a configuração visível do conteúdo, isto é, ela informa sobre a natureza das coisas, a aparência externa que essas possuem. É por meio da percepção visual que a estampa floral em sua forma no espaço - linha colorida, área colorida ou volume colorido - é captada e recebida no sistema neural.

Pauli “afirma que há uma anterioridade da expressão em forma em relação à expressão em cor” (PAULI, 1997, p. 388). Acontece primeiro o espaço do objeto, que é construído pelo artista, que recebe o colorido depois. Ainda que forma e cor sejam concebidas simultaneamente, a forma é anterior ao colorido, posto que não se dá cor ao que não existe em traço e área, mentalmente ou fisicamente.

A forma da chita expressa o objeto flor, imitando a disposição de suas partes no espaço. Segundo Pauli:

Ocorre uma aparente ilusão de separação quando o desenho se faz em preto para depois receber as cores. Mas o próprio desenho em preto é um contraste com o branco não atingido pelo traço preto. O prosseguimento posterior com cores mais definidas, não é nada mais que o prosseguimento de algo que já começou no mesmo desenho (PAULI, 1997, p. 387).

Há, pois, um elo que une intrinsecamente forma e cor no processo de estampagem da chita. Ambas, cor e forma, se imbricam para representar simbolicamente essa estampa que é ícone de brasilidade como se verá mais adiante.

Sabe-se, porém, que o processo de percepção das formas em geral não procede passivamente e de maneira linear. Segundo Arnheim:

O mundo das imagens não se satisfaz em imprimir-se simplesmente sobre um órgão fielmente sensível. Ao contrário, ao olhar para um objeto procuramos alcançá-lo. Com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrihamos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas. O ato de perceber formas é uma ocupação eminentemente ativa (ARNHEIM, 2006, p. 36).

A forma lida pela percepção visual não é, pois, a encontrada fielmente na natureza. Cada forma traz em sua configuração grande carga semântica, em que a condição humana é responsável pela leitura e simbologia que faz de cada imagem. Ao trazer para si a imagem, o expectador coloca nela suas impressões e experiências, na tentativa de decodificá-la. A configuração, portanto, não pode ser percebida como uma forma em particular, mas como um tipo de forma intrincado de percepções e simbologias por parte de quem a vê.

A estampa chita não é *analogon* do real. Ela “re-presenta” flores por meio de desenhos e arabescos bidimensionais que estão aquém de sua natureza física. Sua forma é definida por traços irregulares, “jogada meio de qualquer jeito, e o resultado é um tanto ingênuo; e é isso que é bonito” (PASCOLATO⁵, 2005 *apud* MELLÃO, 2005, p.134).

O que se vê são apenas algumas características do objeto. O espectador, ao observar uma flor, pode dispor-se a enxergar somente suas pétalas ou, se preferir, somente o movimento do caule em relação ao vento. Captam-se algumas particularidades da forma que se observa, pois há percepções diferentes para cada objeto decodificado.

A chita em particular é uma representação estampada em escala industrial que tem a mesma forma timbrada repetidas vezes no tecido. Assim como uma paisagem pintada tem pouca relação com a tela em que foi retratada com traços de pigmentos, a chita em flores - que

⁵Pascolato foi entrevistada por Mellão no ano de 2005.

é o motivo que mais a caracteriza - tem muito pouca relação com a trama em que é fixada. Mas, “a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância. Portanto são lidas simbolicamente como imagens da condição humana” (ARNHEIM, 2006, p. 90).

A configuração da chita é percebida pelo visível e atinge profundamente quem a vê. Ela ultrapassa a projeção ótica do objeto que representa, posto que a chita é equivalente e interpretada com propriedades particulares - traços irregulares e arabescos. “O ato elementar de desenhar o contorno de um objeto no ar, na areia ou numa superfície de pedra ou papel significa a redução da coisa a seu contorno, o que não existe como regra na natureza” (ARNHEIM, 2006, p. 129).

A estampa chita representa flores no tecido, na porcelana ou no papel com uma semântica que faz com que a percepção visual, pela qual ela é conhecida, ligue-a a sentidos interiores e particulares. Isso lhe outorga simbologias próprias como se verá mais adiante neste capítulo.

A chita com sua configuração em tecido é matéria morta que é vivificada pela ação espiritual de quem a vê. Ela preenche ressonâncias anteriores à percepção visual que faz com que cada olhar seja complementado por experiências inerentes de cada observador. Kandinsky afirma que “o valor espiritual está então à procura de uma materialização. A palavra material desempenha aqui o papel de ‘um armazém’ no qual o espírito, como um cozinheiro, vem escolher o que lhe é necessário em semelhante caso” (KANDINSKY, 1996, p. 140).

A simbologia que as flores possuem se difere para cada um. Interessante verificar que a chita, com sua representação em flores, preencheu ao longo do tempo o espaço espiritual de muitos brasileiros e passou a representar o Brasil como manifestação visível da cultura popular - em que o massivo e o folclórico se hibridizaram. “A forma é a expressão exterior do conteúdo interior” (KANDINSKY, 1996, p. 142).

A forma como expressão visual do interior representa para cada observador, uma semântica própria. Quando o coletivo começa a identificar a mesma forma com semântica igual, a configuração dessa forma torna-se ícone. A observação estética da estampa chita a coloca no segmento popular, que visa ao prático e utilitário (CANCLINI, 1998), mas sua simbologia ultrapassa o elemento estético reduzido, elevando-a como poderoso elemento de iconicidade.

A forma flores grandes ou miúdas transcrita para o tecido possuía finalidade prática - tampar imperfeições do tecido - mas o expectador da chita ultrapassou esta forma de perceber através do visível. Houve uma ressonância interior dessa forma que se consolidou através do tempo e que é confirmada pelas memórias da estampa chita. “Se o leitor considerar um objeto qualquer colocado sobre sua mesa (uma ponta de charuto que seja), aprenderá seu sentido exterior ao mesmo tempo em que experimentará sua ressonância interior” (KANDINSKY, 1996, p. 155).

A forma chita estampada em matéria morta torna-se viva quando ressoa em quem a percebe, pois exerce ação interior, espiritual sobre o mesmo. As experiências que se formaram nas memórias da chita fizeram com que flores grandes ou pequenas se transformassem em ícone de brasilidade. Para se compreender melhor esse segundo significado que a chita recebe, é preciso primeiramente fazer um estudo de suas cores e da psicodinâmica das mesmas, para que forma e cor, que são praticamente indissociáveis, sejam fonte material para o estudo semântico da estampa chita.

3. Cores em chita e suas psicodinâmicas

A cor está presente no mundo visível, sendo constantemente associada a estados de espírito, a aspectos físicos e mentais. Enfim, ela está presente nas mais diversas atividades humanas. Entendendo psicodinâmica como o estudo dos processos mentais e emocionais subjacentes ao comportamento humano e a sua resposta aos estímulos do ambiente, será feita pequena reflexão sobre a psicodinâmica das cores presentes na estampa chita e as simbologias pertencentes a cada uma.

A partir dos estudos das cores de Kandinsky, baseados na *Doutrina das cores*, de Johann Wolfgang Von Goethe (1810), pretende-se tecer algumas analogias pertinentes acerca dos matizes vermelho, azul, amarelo e verde, presentes na estampa chita. Sabe-se que Kandinsky em seu livro *Do espiritual na arte* (1996), refletiu forma e cor como significantes capazes de significados próprios com um propósito dividido entre análise formal e científica das condições da criação artística⁶ e um saber que buscou na exterioridade o princípio interior. “A teoria das cores de Kandinsky, como a de Paul Klee, faz parte de uma teoria da criação, em que o artista investiga todos os elementos básicos da composição visual: cor, ponto, linha e plano” (BARROS, 2006, p. 156).

Estudar as cores e suas associações com o espiritual é fundamental para se fazer estudo semântico da estampa chita e entender como se forma seu segundo significado de ícone brasileiro. A chita se encontra no entre-lugar devido às associações que se fazem a partir de suas formas e cores. Kandinsky (1996) trabalhou o subjetivismo das cores, em que a arte deve corresponder a uma necessidade interior. Segundo ele, essa questão é fundamental para a arte nova.

⁶ Em 1922, Kandinsky é convidado a lecionar na Bauhaus de Weimar. Seu conceito de síntese e suas convicções críticas a respeito dos elementos fundamentais da criação vieram ao encontro dos ideais da escola.

As cores usadas na chita são geralmente o amarelo, o azul, o vermelho e o verde. O branco e o preto são usados somente em contornos. Como o primeiro é a mistura de todas as cores e o segundo é a ausência de cor, eles não serão considerados neste estudo.

Segundo Mellão, “a chita era impressa sempre em três cores. A Fabril Mascarenhas nunca usou mais de seis cores no chitão e chegou a ter mais de 150 estampas diferentes” (MELLÃO, 2005, p. 118). Conclui-se que seja por isso que as cores fundamentais, amarelo, azul e vermelho, e a secundária verde sejam as cores predominantes da estampa chita. Além do que, os próprios indianos utilizavam pigmentos naturais para colorir a estampa somente com essas cores e suas possíveis variantes.

O amarelo é de matiz eminentemente luminosa e brilhante que está situada acima da intensidade normalmente exercida pela vista. O amarelo simboliza o ouro por causa de sua semelhança com esse metal. O sol também é associado ao amarelo, assim sendo, é cor excitante, inspirando bom humor e alegria. O amarelo claro é uma cor quente, associada muitas vezes ao misticismo e à sensação térmica.

Para Goethe⁷ (*apud* KANDINSKY, 1996). Toda cor quente tende para o amarelo, possuindo assim característica material que se aproxima do espectador. Já a cor fria tende para o azul, cujo movimento se afasta do espectador. Kandinsky afirma “que o amarelo se irradia, adota movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador” (KANDINSKY, 1996, p. 89). O amarelo tem, pois, nas impressões psíquicas kandinskianas, um movimento que se afasta do centro em direção ao expectador. Conclui-se que essa cor pode por vezes cansar a percepção visual se não for usada moderadamente.

Para Kandinsky (1996), o primeiro grande contraste entre as cores se faz entre o amarelo e o azul. O matiz azul possui movimento concêntrico, que “pode ser comparado ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia do observador” (KANDINSKY, 1996, p.89).

O azul possui pouca luminosidade e pouco brilho, estando situado na linha desejável da percepção visual, tranquilizando e descansando o olhar. A expressão “tudo azul” aparece em diversas situações humanas associada à felicidade e tranquilidade, ao “estar tudo bem”. O azul também é muito associado a pessoas introvertidas e tímidas. Conclui-se que é por isso que Kandinsky contrasta o azul com o amarelo, o primeiro descansa e o segundo tenciona. Enquanto o amarelo chama para o exterior, o azul se ocupa de representar o estado da alma, o interior.

Para Kandinsky, outro par de contrastes entre as cores ocorre entre o vermelho e o verde. O vermelho figura ao lado do amarelo e do laranja - proveniente da mistura dessas duas cores primárias - como croma da natureza. Sua luminosidade e brilho o destacam e excitam atividades humanas como as viris⁸. “O vermelho claro quente evoca força, impetuosidade, energia, decisão, triunfo; [...] já um tom de vermelho médio é paixão que queima com regularidade, contem força segura de si que não se deixa facilmente recobrir, mas que, mergulhada no azul, apaga-se como um ferro em brasa na água” (KANDINSKY, 1996, p. 97).

O vermelho como cor autoconfiante, cheia de vida, ardente, agitada. Ele parece ser ao mesmo tempo quente e frio, possuindo riqueza de possibilidades interiores. Os variados tons de vermelho evocam diferentes estados de espírito.

O vermelho tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. Entretanto, não tem o caráter dissipado do amarelo, que se propaga e se consome de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa efervescência, transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada, sobretudo para si mesma e para a qual o exterior conta muito pouco (KANDINSKY, 1996, p. 97).

O vermelho tem movimento em si, conclui-se que seja por isso que ele atrai a percepção visível. É interessante verificar que as flores presentes na natureza não são predominantemente vermelhas, mas as que possuem esse matiz em sua forma se destacam, sendo muito mais requisitadas. A paixão é muitas vezes representada pelo coração vermelho ou pelas rosas vermelhas, que acentuam o caráter viril da ação.

O matiz verde é a mistura dos contrastes verde e azul, ele representa, pois, a anulação, a ausência das forças citadas. O verde é cor de equilíbrio, que transmite paz e satisfação. Como ele é a união dos dois grandes opostos, ele se torna repousante e tonificante. É contrastante com o vermelho que é tenso e viril. Em conformação com o azul, uma das cores que o compõem, o verde é repousante e exerce importantes funções psicológicas moderadoras⁹.

O verde seria o ponto de equilíbrio entre o azul e o amarelo, que são díspares e opostos em tudo. Para Kandinsky, a verde é a mais calma de todas as cores. Ao clareá-lo com a adição do amarelo, o verde adquire juventude, alegria e força. Mas se ele estiver dominado pelo azul, torna-se mais grave, mais introspectivo. “Ao ser misturado com o branco e o preto, o verde volta a suas características primordiais de passividade e equilíbrio. Isto é possível, pois o preto é fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel e insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta” (KANDINSKY, 1996, p. 95).

É interessante verificar que a estampa chita dificilmente utiliza o preto, ele só é usado para o preenchimento de contornos e arabescos. Isso afasta a tristeza de que fala Kandinsky, deixando a estampa alegre e forte. Preto e branco estão na chita como que a ocasionar inúmeras possibilidades que se tornam realidade nos matizes amarelo, vermelho, azul e verde.

Os contrastes de cores azul e amarelo, vermelho e verde refletidos por Kandinsky estão presentes na estampa chita, preenchendo a configuração da estampa floral. Nela, eles se amolgam e a fazem mito com seu segundo significado de ícone de brasilidade.

⁷ Doutrina das cores de Johann Wolfgang Von Goethe (1815) é a obra estudada por Kandinsky (1996).

⁸ Segundo Pauli, “a cor vermelha é aproveitada com o fim de estimular os introspectivos, estimular as mentes oprimidas, soerguer os desânimos, aumentar a tensão muscular e a pressão arterial” (PAULI, 1997, p. 315).

⁹ Segundo Pauli, “as cores normais para o desejo da vista são o verde e o azul” (PAULI, 1997, p. 316)

4. A chita e sua função mitológica

A estampa chita é imbricada pela configuração de flores coloridas que lhe atribuem função mitológica. Segundo Barthes, “o mito é uma fala. É um sistema de comunicação, uma mensagem. Tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 1997, p. 33). Ele não se define assim pelo objeto de sua mensagem, mas, pela maneira como a mesma é proferida. O mito chita não se profere pelo seu significado primeiro - tecido ordinário de estampas em geral floridas de cores fortes -, mas, pela maneira como transmite mensagem e é decodificada.

Para respaldar a afirmação de que a estampa chita possui função mitológica, será feita pequena análise em algumas estampas da Fabril Mascarenhas, coleção 2009, e algumas estampas do começo da estamparia, na Cedro e Cachoeira, que estão catalogadas no museu Décio Mascarenhas.

Conforme FIG. 2 e 3, é possível verificar a chita em duas fases distintas: metade do século XIX e início do século XXI.



FIGURA 2 - Chita catalogada por Décio Mascarenhas em 1954



FIGURA 3 - Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas

A configuração de ambas é marcada pelas flores e arabescos que ganham contornos em preto. A forma flor reduz em contorno o objeto que tenta representar. A FIG. 2 possui duas cores contrastantes entre si, o azul e o vermelho. O azul que é associado à calma, à tranquilidade, e o vermelho que é força e virilidade. Há mais azul que vermelho e parece ser essa formação que dá equilíbrio à imagem.

Essa mesma estampa “re-lida” no século XXI possui mais brilho e movimento. O azul continua a predominar, mas o amarelo entra no lugar do vermelho para assumir seu lugar de contraste, posto que gera o movimento excêntrico em que o observador acaba por vê-lo primeiro. Ele salta do tecido, chama o observador para si. Como é cor que gera cansaço quando usada em demasia, o amarelo reparte o espaço com o azul e o verde, cores que realizam o movimento para si. Esse contraste equilibra a chita e a torna agradável e curiosa ao olhar. A chita do século XXI possui luminosidade maior.

O branco não está somente como fundo, ele serve de contorno, o que torna as cores que preenchem a configuração quentes e vivificantes, sempre com equilíbrio para não cansar e nem excitar demais o espectador. Com sua feitura em flor, a chita é lida simbolicamente através da

¹⁰ GOWING, Lawrence. *Matisse*. New York, Oxford University Press, 1979.

memória e do sensorial de cada observador. Segundo *Matisse*, “se o desenho pertence ao espírito e a cor aos sentidos, deve-se desenhar primeiro para cultivar o espírito e ser capaz de conduzir a cor ao caminho do espiritual” (GOWING¹⁰, 1979 *apud* ARNHEIM, 2006, p. 327). Flores para o espírito e matizes de azul com pinceladas em amarelo para os sentidos do início do século XXI, com isso a chita se “re-nova” para permanecer no entre-lugar, estando dentro e fora do sistema da moda.

A chitinha, que é caracterizada pelas flores miúdas, aparece também com matizes vermelho, azul, verde e amarelo (FIG. 4 e 5).

Novamente o azul e o verde estão presentes na mesma estampa que o vermelho para equilibrar, harmonizar¹¹. O contraste entre o azul e o vermelho origina uma harmonia feliz e eficaz, fazendo com que a estampa chita se assemelhe a uma tela com arabescos repetidos, quase que abstrata se não fosse pelas formas florais que devido à repetição constante, introjetam no observador a sensação de abstração.

Apesar de o amarelo estar presente em pequeninos arabescos, o vermelho é mais perceptível que ele, posto que é mais quente e pesado.



FIGURA 4 - Chitinha catalogada por Décio Mascarenhas em 1954.



FIGURA 5: Chita da coleção 2009 estampada pela Fabril Mascarenhas

Assim como toda a obra de arte é filha de seu tempo, as cores e as formas da chita estão intrinsecamente ligadas à sua época. A chitinha da FIG. 4 remete à época em que foi estampada, fora de contexto não se poderia entender sua simbologia. A vibração que seus matizes produzem variam de observador para observador, que precisa estar atento para sentir a vibração psíquica de cada cor em épocas distintas.

Segundo Kandinsky, “o elemento orgânico, mesmo totalmente relegado a segundo plano, faz ouvir, na forma escolhida, sua sonoridade” (KANDINSKY, 1996, p. 79). Ao escolher o objeto para lhe colocar cor, tem-se consciência que é dotado de vida própria e engendra multiplicidade de efeitos. Nesse sentido, Kandinsky afirma que o bom artista sabe escolher o objeto e a cor de acordo com o princípio da necessidade interior.

A estampa chita tem como formas principais: flores. Esse objeto tem vida própria e é encontrado em quase todo o planeta. Quando os indianos, os astecas e os maias colocaram cores com simbologias tão fortes na forma flor, ela adquiriu consonância que fez com que o brasileiro a visse como ícone.

Personalidades diferentes que se encontram imbricadas na mesma estampa. Sabe-se que essa capacidade de perceber as relações entre grupos de figuras, bem como as leis de configuração, é independente da vontade humana. Kandinsky em seu livro *Do espiritual na arte* (2006) descreve como cada cor influi sobre os seres humanos. É como se houvesse efeito sensível-moral das cores em cada pessoa - é como se as cores possuíssem movimento, simbolismo, temperatura e som musical.

Esse conhecimento sobre as cores é oposto ao conhecimento científico isolado das cores. É outro prisma em que se estuda a função da cor para a sensibilidade e a percepção humana. A cor reflete e infere no íntimo das pessoas, sendo capaz de proporcionar alegria, depressão ou saciedade. Ela pode dizer como está o temperamento de quem a usa. Quando a estampa chita aparece usada para vestir as pessoas em festejos religiosos, ela reflete alegria, como se quisesse dizer que é época de comemorar.

Conclui-se que a estampa chita é mitológica - possui o segundo significado de ícone de brasilidade - posto que suas cores levam a percepção visual a se mesclar à necessidade interior do brasileiro.

Referências

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Nova versão, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023. *Informação e documentação: referências - elaboração*. Rio de Janeiro: ABNT, 2000.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, 1997.

_____. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O sistema da moda*. São Paulo: Nacional, 1979.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

COSTA, S.; BERMAN, D.; HABIB, R. L. *150 anos da indústria têxtil brasileira*. Rio de Janeiro: SENAI - CETIQT/Texto e Arte, 2000.

PAULI, E. Estética das cores. In: *Enciclopédia Simpósio*. Disponível em: <http://www.simpozio.ufsc.br/port/l-enc/y-mega/megaestetica/e-cores/3911y000.html#Top_of_page>. Acesso em: 22 de nov. de 2009.

GARCIA, C. *Chita, chitinha, chitão*: notas sobre imagens e andanças. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002.

MILLER BARROS, L. R. *A cor no processo criativo* - um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

MELLÃO, R. *Que chita bacana*. São Paulo: Ed. A Casa-Casa Museu do Objeto Brasileira, 2005.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAVIER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MASCARENHAS, A. J. *Uma teimosa ocupação*. Belo Horizonte: Copyright da Cia. de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, 1996.

O'HARA, G. *Enciclopédia da moda* - 1840 à década de 1980. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.