



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**MARY NEUZA DE FREITAS CLASEN**

**LINGUAGEM E CULTURA: RECONTEXTUALIZAÇÃO DA RENDA DE BILRO  
CATARINENSE NA MODA BRASILEIRA**

**Palhoça**  
**2013**

**MARY NEUZA DE FREITAS CLASEN**

**LINGUAGEM E CULTURA: RECONTEXTUALIZAÇÃO DA RENDA DE BILRO  
CATARINENSE NA MODA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Aldo Litaiff

**Palhoça**

**2013**

C55 Clasen, Mary Neuza de Freitas, 1970-  
Linguagem e cultura: recontextualização da renda de bilro  
catarinense na moda brasileira. – 2013.  
133 f. : il. Color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,  
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.  
Orientação: Prof. Dr. Aldo Litaiff

1. Linguagem e cultura. 2. Moda. 3. Rendas de bilro. 4. Cultura  
- Modelos semióticos. I. Litaiff, Aldo. II. Universidade do Sul de  
Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 390

MARY NEUZA DE FREITAS CLASEN

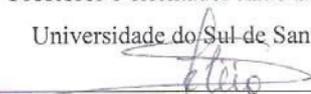
LINGUAGEM E CULTURA: RECONTEXTUALIZAÇÃO DA RENDA DE BILRO  
CATARINENSE NA MODA BRASILEIRA

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

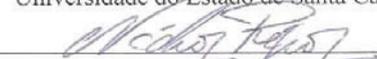
Palhoça, 22 de julho de 2013.



Professor e orientador Aldo Litaiff, Doutor  
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Icléia Silveira, Doutora  
Universidade do Estado de Santa Catarina



Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora  
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho ao meu querido tio João José da Costa, que teve a sensibilidade e disponibilidade para me acolher e apoiar nos momentos difíceis, pelo seu carinho e de acreditar nos meus sonhos durante essa caminhada, também de tê-lo como exemplo e incentivador para meu aprendizado e crescimento profissional e intelectual.

## AGRADECIMENTOS

No começo foi um desejo, depois a realização de um sonho, e para que tudo se concretizasse eu precisava fazer escolhas. Nessas escolhas eu tive que deixar de ficar perto de quem precisava mim, de fazer coisas que mais amava, enfim todas as abdições foram fundamentais para chegar até a conclusão deste trabalho. Muitas pessoas fizeram parte dessa jornada, que me deram a mão, me apoiaram, e me estimularam para chegar até aqui.

Por isso quero agradecer em primeiro lugar à Deus, de ter me concebido uma família cheia de amor, ao meu querido pai, Haroldo Freitas – homenagem póstuma. À minha querida mãe, Maria Florina Freitas – a felicidade de ser agraciada com a ternura do seu coração e mais do que ensinar ela deu-me o exemplo de ir à luta.

À minha família, Monike Clasen, Ariel Freitas Clasen, e Anisio Clasen – que talvez não entendessem as razões que me levaram tanta dedicação aos estudos, mas souberam compreender minha ausência durante a caminhada.

Aos meus queridos irmãos: Rozany, Haroldo, Shirley e Simone – a alegria de tê-los presentes na minha vida.

À coordenadora do curso de mestrado em Ciências da Linguagem, a professora Dra Solange Galo, e a secretária Edna Mason – o carinho e a prestatividade.

Aos meus amigos do mestrado – o companheirismo e em especial a querida Alexandra Espíndola – por toda sua gentileza e amizade, por estar presente na minha vida, quando eu mais precisava.

O meu eterno agradecimento ao orientador professor Dr. Aldo Litaiff – ao apoio competente e da disponibilidade sempre quando solicitei, da confiança e o estímulo que persistentemente me incentivou durante a trajetória e de me fazer chegar até aqui.

Aos professores, da Pós-graduação em Ciências da Linguagem – pela presteza e dedicada paciência nas orientações e observações importantes durante as disciplinas cursadas.

Aos meus queridos colegas de trabalho, que sempre presentes me incentivam para essa conquista. À todos, minha eterna gratidão.

“Moda é ao mesmo tempo ser e não ser, ela se coloca sempre no limite entre as águas do passado e do futuro, e nos dá, assim, tão logo atinge seu cume, um sentimento tão forte de presente como poucos outros fenômenos podem dar”. (Georg Simmel).

## **RESUMO**

Este trabalho tem como objetivo buscar a continuidade da prática da produção da renda de bilro em Santa Catarina, equacionando a sua inserção no ambiente da moda no vestuário, uma vez que estes dois campos semióticos, por se apresentarem como distintos, raramente estão juntos. Para isso, buscamos coletar informações sobre ações e projetos que promovam a prática da produção da renda de bilro; verificar quais as formas possíveis e os procedimentos necessários à inserção deste produto no âmbito da moda; desenvolver fonte alternativa de consulta, que poderá ser referência para pesquisadores e profissionais da moda que desejem conhecer essa arte para aplicá-la em seus trabalhos. Esta pesquisa apresenta também uma necessária recontextualização da renda de bilro, com o fim de reavivar sua tradição e promover a permanência e a identidade dessa atividade artesanal, que está prestes a desaparecer da cultura litorânea catarinense. A partir de pesquisas bibliográficas e de campo, montamos um breve histórico sobre a renda de bilro, descrevemos seu processo de produção e apontamos uma solução possível para fazer com que essa arte reviva, agora, na moda.

Palavras-chave: Renda de bilro; Cultura; Identidade; Moda.

## **ABSTRACT**

The following work has the objective of searching for the continuity of the practice and production of the bobbin lace in Santa Catarina state, setting out its insertion into the fashion full scope once these two semiotic fields, due to their differences, are rarely correlated. In order to do that, we collected information about acts and projects which promote the practice and production of the bobbin lace; verify the possible ways and the necessary procedures for the insertion of this product into the fashion scope; develop an alternative source of consulting that can become a reference for fashion researchers and professionals that wish to acknowledge this artwork and apply it to their projects. This research also presents a necessary recontextualization of the bobbin lace for the purpose of renewing its tradition, and promote the endurance and identity of this handicraft activity which is being menaced to disappear as a cultural manifestation of the coastal area of Santa Catarina state. Based on the bibliographic and field research, we organized a brief history line about the bobbin lace, described its production process and point out a possible solution to make this artwork come to life again, in fashion.

Keywords: Bobbin lace; Culture; Identity; Fashion.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Meio Ponto - Elaboração e arquivo da autora.....	68
Figura 2 - Trancinha ou Ponto de Trança. Elaboração e arquivo da autora .....	69
Figura 3 - Ponto Paninho. Elaboração e arquivo da autora .....	70
Figura 4 - Perna Cheia - Elaboração e arquivo da autora.....	71
Figura 5 - Maria Morena ou Pastilha. Elaboração e arquivo da autora.....	73
Figura 6 - Ponto Torcido. Elaboração e arquivo da autora.....	76
Figura 7 - Ponto Tramoia. Elaboração e arquivo da autora.....	77
Figura 8 - Renda Margarida. Fotografia e arquivo da autora.....	79
Figura 9 - Bico de renda. Fotografia e arquivo da autora.....	80
Figura 10 - Trilho de renda Maria Morena. Fotografia e arquivo da autora .....	81
Figura 11 - Guardanapo de renda de três flores. Fotografia e arquivo da autora .....	82
Figura 12 - Toalha de renda circular de Perna Cheia. Fotografia e arquivo da autora.....	83
Figura 13- Guardanapo de renda Tramoia. Fotografia e arquivo da autora .....	84
Figura 14 - Quadro de renda Tramoia. Fotografia e arquivo da autora.....	85
Figura 15 - Guardanapo de renda com bico de palmeira. Fotografia e arquivo da autora .....	87
Figura 16 - Desfile de Ninita - Apresentado na FEPEMI, Feira da Pequena e Média Indústria de Santa Catarina, fonte: Jornal , O Estado (01-10-1978, p. 210).....	90
Figura 17: Marcação no busto de manequim. Fonte: Jamilly Machado, 2011.....	93
Figura 18: Vestido de renda de bilro, fonte: Jamilly Machado,2011 .....	95

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>2 SÍNTESE TEÓRICA: CULTURA, IDENTIDADE E LINGUAGEM</b> .....	<b>20</b>
2.1 CONCEITOS DE CULTURA .....	20
2.2 A CULTURA E A VISÃO DE MUNDO .....	20
2.3 ASPECTOS DA CULTURA MODERNA.....	22
2.4 A QUESTÃO DA IDENTIDADE.....	24
2.5 CULTURA E LINGUAGEM .....	26
<b>3 MODA NO VESTUÁRIO</b> .....	<b>33</b>
3.1 SISTEMA DA MODA NO VESTUÁRIO .....	38
3.2 ALTA COSTURA (HALTE COUTURE).....	39
3.3 CRIAÇÃO DE ESTILOS .....	41
3.4 PRODUÇÃO DE VESTUÁRIO.....	44
3.5 HISTÓRIA DA MODA BRASILEIRA .....	47
3.6 MODA EM SANTA CATARINA .....	49
<b>4 A RENDA DE BILRO: ORIGEM, APLICAÇÃO E PRODUÇÃO</b> .....	<b>56</b>
4.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A RENDA DE BILRO .....	56
4.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO E AS FERRAMENTAS DA RENDA DE BILRO ...	57
4.3 PRODUTIVIDADE DA RENDA DE BILRO EM FLORIANÓPOLIS: GRUPOS, ASSOCIAÇÕES E COOPERATIVAS .....	60
4.4 MODELOS, DESENHOS E MATERIAIS .....	63
4.4.1 CARACTERÍSTICAS DOS MOLDES NO FORMATO PIQUE NA RENDA DE BILRO E SUAS RESPECTIVAS NOMENCLATURAS .....	65
4.4.2 USO ADEQUADO DE MATERIAIS PARA A RENDA DE BILRO .....	65
4.5 PONTOS, EXECUÇÕES E RESPECTIVAS NOMENCLATURAS.....	66
4.6 DESCREVENDO AS RENDAS DAS COMUNIDADES DA GRANDE FLORIANÓPOLIS.....	76
<b>5 CRIAÇÃO DE MODELOS PARA RENDA DE BILRO POR ESPECIALISTAS DA ÁREA DE MODA</b> .....	<b>89</b>
5.1 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS NAS COMUNIDADES COM RENDEIRAS .....	92
5.2 A RELAÇÃO DA MODA COM A RENDA DE BILRO.....	96
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>106</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A – A TOGA .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXO B – O GIBÃO.....</b>	<b>118</b>
<b>ANEXO C – TRAJE FEMININO .....</b>	<b>120</b>
<b>ANEXO D – LOOK WORTH .....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO E – PAUL POIRET .....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXO F – MADELAINE VIONNET.....</b>	<b>126</b>
<b>ANEXO G – GABRIELLE CHANNEL.....</b>	<b>127</b>
<b>ANEXO H – ELZA SHIAPARELLI .....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO I – CHRISTIAN DIOR – NEW LOOK .....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO J – IVES SAINT LORENT .....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXO K – TRAJES CATARINENSES COM RENDA DE BILRO .....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXO L – PIQUE .....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO M –BILROS.....</b>	<b>135</b>
<b>ANEXO N – FORMAS DE USAR OS BILROS.....</b>	<b>136</b>
<b>ANEXO O – ALMOFADA CILÍNDRICA .....</b>	<b>137</b>
<b>ANEXO P – SUPORTE DE ALMOFADA - CAVALETE.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXO Q – BARBA DE VELHO.....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXO R – NÓ DE RENDEIRA .....</b>	<b>142</b>
<b>ANEXO S – FOTOS DE PARATY.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO T – MARCAÇÃO NO MANEQUIM .....</b>	<b>145</b>
<b>ANEXO U – ESTUDO DOS PONTOS.....</b>	<b>146</b>
<b>ANEXO V – CURRÍCULO LATTES .....</b>	<b>147</b>

## APRESENTAÇÃO

Na escolha do propósito deste estudo, foram considerados os motivos pelos quais optei pela minha atual profissão - o estilismo. Após a graduação em Moda, habilitação em Estilismo, e pós-graduação, Criação e Produção em Moda, ambas pela Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, decidi por ingressar no mestrado, cujo foco teórico tornou-se uma motivação para mim, porque desenvolveria um projeto que refletiria em minha prática profissional. Para tanto, utilizei, como base de sustentação e explicações, as diversas teorias pesquisadas durante o estudo.

Quando criança, meu universo era dentro de um atelier de costura. Eu tinha fascínio pelo colorido dos tecidos, moldes e outras ferramentas que me despertavam curiosidades; deste modo, durante muito tempo, meu cotidiano foi aprender e fazer trabalhos manuais, o que eu não considerava uma profissão para o futuro, mas sim como algo que me dava prazer. Lembro-me, ainda, que gostava de desenhar para as clientes de minha mãe, pois ela era costureira e, quase todo dia, tinha clientes provando roupa no seu atelier de costura.

Nesse contexto, as habilidades que desenvolvi estavam ligadas ao mundo da moda. Aprendi a costurar, desenhar e modelar peças do vestuário durante esse período da minha infância e juventude; além do saber fazer, também tinha o hábito de observar o comportamento das pessoas, o jeito de se vestirem e se comportarem quando usavam produtos de moda.

Num outro momento, tive curiosidade de conhecer o processo e o ciclo de um produto de moda e fui buscar experiência na indústria, onde trabalhei por muitos anos. Enfim, no decorrer da minha trajetória, nos primeiros anos da minha vida, fui influenciada nas minhas escolhas, principalmente na busca do meu sonho na qualificação profissional. Cursar a faculdade e a especialização em Moda foi criar a minha própria oportunidade para vivenciar na prática esse segmento.

Dando continuidade ao meu projeto de qualificação profissional, ingressei no curso de mestrado com o intento de encontrar respostas às minhas dúvidas e indagações a respeito dos comportamentos e atitudes relacionadas às atividades da moda. Para obter aprofundamento teórico, busquei os ensinamentos dos estudiosos para elucidar meus questionamentos.

Por esta razão, encontrei na pós-graduação Ciências da Linguagem uma forma de pensar sobre moda, uma vez que fazer um produto de moda já não era uma novidade para mim.

Como o mestrado está voltado para o campo da sociologia e antropologia, senti que esse segmento de estudo iria abrir os meus horizontes para conhecer melhor as pessoas, bem como os princípios que conduzem as suas trajetórias, porque esses objetivos estavam ligados aos meus propósitos, não só pela necessidade de tornar-me melhor como pessoa e profissional, mas, principalmente, porque estava ligado à minha prática vivida.

Para tanto, o primeiro intento de estudo era fazer um registro de Ninita Muniz, uma personalidade catarinense que, durante toda sua vida, trabalhou para construir na moda uma mentalidade diferenciada da sua época, ou seja, o gosto pela criação. Ela privilegiou a moda do vestuário com características locais, enfatizando a cultura da região de forma que ocorresse um elo com o produto de moda. Havia, nessa personagem, a preocupação de deixar a cópia de lado, priorizando o estilo e a produção local. Desejei dar continuidade a esse trabalho, porque, com outro recorte, realizei uma monografia em especialização em Moda, que concluí em 2005.

Com o objetivo de seguir à linha de pesquisa Linguagem e Cultura, durante a elaboração do projeto, o professor orientador deste trabalho percebeu um novo viés para a pesquisa - a renda de bilro.

Ao resgatar os materiais de criação de Muniz, constatamos que a renda de bilro estava presente nos trabalhos dela. Indo mais a fundo, tomei conhecimento (entrevista em 2005, jornais e entrevistas com rendeiras) que ela foi a primeira modista de Santa Catarina e também trouxe a tradição da renda de bilro para o vestuário. Coincidência ou não, as minhas pesquisas foram enriquecidas com a figura dessa modista. Para mim, a renda de bilro era somente uma tradição dos meus antepassados, porque minha mãe contava histórias da sua juventude quando produzia a renda de bilro com minha avó.

Hoje, sobre a já falecida avó, resgato algumas histórias com minha mãe e tias, como também a arte de fazer a renda de bilro, que se tornou para mim uma paixão. Assim, meu foco mudou: pesquiso especificamente a renda de bilro, com a proposta de reavivar essa tradição quase esquecida e tentar torná-la presente e permanente, redimensionando essa arte singular no mercado neste atual contexto da moda. Essa é minha grande motivação de trabalho e pesquisa.

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura abarcar a confluência entre artesanato e produtos de vestuário, o que possibilita a abertura para combinações e desenvolvimento para o mercado da moda, tendo como eixo o campo da criatividade. Para isso, consideramos a historicidade dos fatos marcantes no campo da moda, desde o seu surgimento, e estabeleceremos as interlocuções entre pensadores modernos e contemporâneos que avaliam questões sobre cultura, criatividade e linguagem.

Como o nosso objeto de estudo é a renda de bilro, consideramos, necessariamente, a precursora no uso dessa renda no vestuário, a modista catarinense Ninita Muniz, quem desprezou cópias de vestuários de revistas e de grandes centros urbanos para dedicar-se à singularidade de sua arte idiossincrática e local.

Destacaremos a singularidade da renda de bilro como objeto cultural de identidade local, priorizando a reflexão que emerge entre mercado de produtos artesanais e de vestuário, visto que a renda de bilro vem sendo ameaçada pela desvalorização econômica, que acaba fazendo as novas gerações buscarem outras atividades mais rentáveis. Procuramos então colaborar com a valorização da cultura local, inevitavelmente ligando esta a questões comerciais, fazendo, assim, a construção de uma nova visão da relação entre a população e a tradição regional.

Existem, atualmente, alguns investimentos públicos e privados direcionados a projetos que objetivam incrementar a prática de bilro, tentando impedir que esse produto desapareça. Uma análise sociológica da renda de bilro frente às produções atuais da matéria-prima de vestuário faz com que acreditemos que, reavivando esta tradicional arte das famílias litorâneas, com efeito, restaurar-se-á a importância das gerações passadas que faziam dessa atividade não só um meio de subsistência, mas, também uma forma de aplicar com arte os adornos da decoração.

Considerando que a prática da renda de bilro poderá desaparecer em um futuro próximo, entendemos como imperativo e necessário um estudo teórico a fim de proporcionar condições para que o objeto deste estudo permaneça sempre vivo e presente nos estudos das tradições litorâneas.

Nesse viés, traçamos como objetivo primeiro buscar a continuidade da prática da produção da renda de Bilro em Santa Catarina, equacionando a sua inserção no ambiente da moda no vestuário, uma vez que estes dois campos semióticos, por se apresentarem como distintos, raramente estão juntos. Para alcançar esse objetivo geral, será necessário cumprir

alguns específicos, como: coletar informações sobre ações e projetos que promovam a prática da produção da renda de bilro; verificar quais as formas possíveis e os procedimentos necessários à inserção desse produto no âmbito da moda; desenvolver fonte alternativa de consulta que poderá ser referência para pesquisadores e profissionais da moda que desejem conhecer esta arte para aplicá-la em seus trabalhos.

É importante recontextualizar a renda de bilro não só como produção artesanal, mas também como cultura da região da Grande Florianópolis. É necessário reavivar a sua tradição, utilizando-a como matéria prima na produção da moda, como forma de solução relevante para a permanência dessa atividade no meio social regional.

Recontextualizar a renda de bilro no âmbito da moda estimulará o pequeno universo de artesãs ainda existentes, porque os efeitos práticos advirão com reflexos na cultura artesanal, possibilitando o incremento da riqueza regional e abrindo espaço para o desenvolvimento do turismo da Grande Florianópolis. Além do mais, não restam dúvidas de que essa atitude proporcionará melhores aproveitamentos na aplicação da renda de bilro na produção da moda.

A pesquisa produzida destaca-se como exploratória, descritiva e avaliativa. Exploratória, porque demonstraremos, por meio do estudo de campo, uma visão atual da realidade do objeto de estudo, com base na pesquisa bibliográfica. Descritiva, porque buscamos estudar as características dos grupos ou núcleos de rendeiras. Avaliativa por conta das análises de dados que serão feitas sobre a pesquisa de campo, que foi realizada durante o período de 2011 a 2013.

Após a reflexão sobre o histórico da moda no vestuário catarinense frente às pesquisas realizadas, surgiram as seguintes indagações:

- a) Qual a importância (significação) da renda de bilro no contexto da cultura local e qual a sua relação com a moda, enquanto aplicativo inovador que agrega valor e diferencia os segmentos da sociedade contemporânea?
- b) Qual conceito de moda envolvido nesse processo?
- c) Como surgiu? Qual o reflexo da moda nos hábitos e costumes da sociedade atual?
- d) Como a moda ocorre no vestuário catarinense?
- e) Quem são os precursores da moda em Santa Catarina?
- f) Quais conhecimentos e critérios estão envolvidos nos processos de produção de renda de bilro e artigos do vestuário de moda?
- g) Como ocorre a interferência da renda de bilro na moda?

É necessária aqui uma reflexão sobre a linguagem da cultura material, e isso nos remete à sensibilidade e à criatividade. Logo, de que forma e quais ferramentas teóricas podem auxiliar no processo de inserção da renda de bilro na produção do vestuário da moda?

Para responder a tais questionamentos é fundamental e necessária uma minuciosa análise e reflexão sobre o contexto histórico da moda no âmbito global e local. Destacaremos também os estudos teóricos que possibilitarão esclarecer a noção de cultura e de identidade, além dos fundamentos sociológicos/ antropológicos, que levarão ao entendimento dos questionamentos desenvolvidos nesta dissertação.

Como procedimento metodológico, esta pesquisa foi produzida pelo exame documental, pesquisa de campo e bibliográfico. Pelo estudo documental, analisaremos fundamentos que norteiam o tema proposto.

As leituras exploratórias, selecionadas, reflexivas e interpretativas, desenvolvidas pelos estudos das biografias selecionadas dos estudiosos dos temas tratados, serviram de base para a consecução da presente dissertação.

Quanto à delimitação do problema e à generalidade dos resultados, registramos a necessidade de esboçar algumas considerações sobre os pontos aqui desenvolvidos. A pesquisa limitar-se-á à análise dos registros apontados nos documentos e bibliografias examinadas, uma vez que esses dados denotam notório conhecimento público. No que se refere à pesquisa de campo, esta foi realizada na Grande Florianópolis, nas comunidades de Sambaqui, Lagoa da Conceição, Pântano do Sul, Rio Tavares, Campeche e Enseada do Brito. Por meio de entrevistas e períodos de visitas e de observações, foram coletadas fotografias e informações sobre o desenvolvimento e a produção da renda de bilro, com também a atual situação dos grupos e associações de rendeiras nessas localidades. A fundamentação teórica buscou-se em autores como: Clifford Geertz(1989,2002), Roque de Barros Laraia (2002), Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998), Gilles Lipovetsky (1989), entre outros que servirão de apoio.

Este trabalho está organizado em cinco capítulos. Após uma breve apresentação, a introdução contempla a exposição do tema, a justificativa e relevância da pesquisa, os objetivos, a delimitação da pesquisa, bem como os procedimentos metodológicos.

Procuraremos demonstrar que a moda está inserida entre os canais não verbais da comunicação, uma vez que possui a capacidade de avaliar os sentimentos e exteriorizar o lado afetivo dos seus usuários, independentemente do grupo social a que pertençam.

Numa perspectiva afetiva, é incontestável reconhecer que a moda possui um elevado poder de comunicação e persuasão, seja pelo multicolorido das suas estampas, seja pelos modelos que traduzem o momento histórico da sociedade humana, notadamente, entre os grupos regionalizados e, principalmente, entre os jovens.

Já que o homem dispõe do seu corpo como suporte e meio de expressão, há a necessidade de querer construir-se e reconstruir-se por meio de sistemas simbólicos, gerando novas significações com valores pertinentes à sua cultura e ao espírito do tempo, visto que a moda, assim como a cultura, está presente no tempo e no espaço das culturas. Nessa perspectiva, analisaremos a moda de bilro e a moda na visão da filosofia da linguagem e as ciências sociais (antropologia e sociologia), haja visto que a moda, atualmente, exige grande demanda de materiais artesanais.

A moda é desenvolvida e aperfeiçoada pelo homem no transcurso da sua história; suas características são extraídas das incisivas demonstrações pelos veículos publicitários, que a coloca como uma das mais expressivas imagens de comunicação visual, destacando nela matizes, formas, linhas e volumes como meio de atração.

## 2 SÍNTESE TEÓRICA: CULTURA, IDENTIDADE E LINGUAGEM

### 2.1 CONCEITOS DE CULTURA

A profusão de definições de cultura, tanto pelo senso comum como pelas diferentes vertentes teóricas, sofre consideráveis modificações, dando margem a várias interpretações. Muito embora existam vozes discordantes, o sentido de cultura está associado ao estudo, à educação, à formação escolar, bem como à gama de realizações perpetradas pelo homem na sua caminhada. Sob tal prisma, observa Mortari (2002, p. 27):

O conceito de cultura também está associado a manifestações artísticas. Também está relacionada à nacionalidade ou a grupos étnicos. Cultura ainda pode ser entendida como aquilo que diz respeito a festas e cerimônias tradicionais, à lenda e crenças de um povo, ou à sua maneira de se vestir, de alimentar-se, ou ao seu idioma.

Contudo, no passado, essa visão não possuía os contornos que são dados hoje. No século XVIII, a palavra cultura passou a ser relacionada à ideia de civilização e, conseqüentemente, à noção de progresso. Com isso, foi associada à ideia de conhecimento acumulado, refinamento, desenvolvimento dos povos. Ao contrário do que se pensa o termo cultura não estava restrito aos costumes e às tradições dos povos, como afirmaram alguns, porque, no final do século XVIII e início do seguinte, o termo cultura – *kultur* - dos germanos, abrangia todos “os aspectos espirituais de uma comunidade“. Diferente do termo levado a efeito pelos franceses, “civilization”, que compreendia “as realizações materiais de um povo”, afirma Laraia, (2002, p.25),

Sob a ótica da Antropologia, a noção de cultura estava relacionada à civilização. Essa conceituação foi introduzida na Antropologia por Edward Taylor, em 1865.

Sintetizando, ao fazer tais considerações, definiu o autor o vocábulo inglês “culture”

[...] tomado em seu amplo sentido etnográfico, que compreendia todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (*IBID.*,1993, p.25).

Taylor procurou demonstrar que cultura era representada por uma única palavra, a qual absorvia todas as realizações do homem, além de indicar a acumulação dos conhecimentos obtidos no decorrer da sua história de vida.

A concepção de cultura com base no evolucionismo considera que todas as culturas deveriam passar pelas mesmas etapas de evolução, o que tornaria possível classificar cada sociedade humana conforme uma escala que iria da menos desenvolvida para a mais desenvolvida. Isso consiste no pressuposto de que todos os povos evoluíram da mesma maneira, preocupados mais com a igualdade existente na humanidade do que com a diversidade cultural. Esta conceituação passou a ferver entre dos estudiosos. Como muito bem registra Laraia (2002, p.25)

A ideia de cultura, com efeito, estava ganhando consistência talvez mesmo antes de John Locke (1632-1704), que, ao escrever ENSAIO acerca do entendimento humano, procurou demonstrar que a mente humana não é mais do que uma caixa vazia por ocasião do nascimento, dotada apenas da capacidade ilimitada de obter conhecimento, através de um processo que hoje chamamos de endoculturação.

Franz Boas (*apud* Laraia, 2002, p. 36) afirma que “são as investigações históricas o que convém para descobrir a origem deste ou daquele traço cultural e para interpretar a maneira pela qual toma lugar num dado conjunto sociocultural”. O evolucionismo da cultura só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem multilinear.

Em razão disso, os primeiros antropólogos queriam entender por que sociedades e grupos humanos eram tão diferentes uns dos outros. O que para todos nós passa como curiosidade acerca de costumes estranhos, no início do século XX, para os antropólogos, as semelhanças e as diferenças humanas eram objetos de estudos, o que os faziam ficar totalmente convencidos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais. Com apoio nos estudiosos que tentaram analisar a cultura sob esse prisma, o desenvolvimento das instituições sociais teve de buscar no passado as explicações para os procedimentos sociais da atualidade.

Segundo Laraia (2002), antropólogos como Franz Boas, Bronislaw Malinowski e Margareth Mead relutaram em aceitar essa noção ao considerar que não é possível falarmos em cultura no singular, mas de culturas, além disso, conceberam que todos os grupos humanos constroem suas existências baseados em valores, normas, maneiras de agir, padrões de comportamentos baseados em sua cultura.

É importante frisar que a hipótese vertente não encontra em alguns dos autores pesquisados, uma vez que Geertz (1989) buscou uma definição de cultura e a considerou

como um sistema de símbolos e significados, assim devendo ser entendida como um conjunto de mecanismos, técnicas, planos, instruções para governar o comportamento, sendo mais observadora.

Dentro dessa linha de pensamento, poder-se-ia dizer que, ao contrário do que muitos pensavam, a criança ao nascer está apta a ser socializada em qualquer cultura existente, pois, evidentemente, essa possibilidade é limitada pelo contexto real e específico em que de fato ela cresce. O comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Tudo depende do meio, do contexto para tentar compreender o seu significado. Geertz (1998) defende um conceito de cultura de cunho semiótico, o qual procura o significado.

Anotemos ainda que, embora a concepção de cultura tayloriana ainda seja uma das melhores introduções gerais à antropologia, deparamos com as ideias de Clyde Kluckhohn (*apud* GEERTZ 1989, p.14), que definiu a cultura como:

O modo de vida global de um povo; o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar, sentir e acreditar; uma abstração do comportamento; uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente; um celeiro de aprendizagem comum; um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes; comportamento aprendido; um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento; um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens; um precipitado da história.

Ante esse quadro de difusão teórica existente e com um conceito de cultura um tanto compacto, não totalmente padronizado, o que observamos como mais importante é que se proponha um argumento definido. Acreditamos que tudo o que o homem produziu e produz foi consequência do seu aprendizado com seus semelhantes, não havendo como concluir que seu progresso tenha ocorrido por força de imposições nascidas fora da cultura. A hipótese, sem sombra de dúvidas, é de que sua experiência foi transmitida aos demais, em consequência da formação de intermináveis processos de acumulação.

## 2.2 A CULTURA E A VISÃO DE MUNDO

A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condiciona a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Laraia (2002, p. 68), observa:

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.

Ainda na opinião de Laraia (2002), a cultura é como uma lente que, através dela, o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tais como o modo de agir, vestir, caminhar, comer, bem como diferenças linguísticas.

O homem tem empregado grande parte da sua história na Terra, separado em pequenos grupos, cada um com a sua própria linguagem, sua própria visão de mundo, seus costumes e suas expectativas. O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Essa tendência denomina-se etnocentrismo, a qual é responsável, em seus casos extremos, pela ocorrência de numerosos conflitos sociais.

Laraia (2002) traz a visão de grandes estudiosos da humanidade, como Heródoto, “ao considerar os costumes dos Lícios diferentes de todas as outras nações do mundo”. Heródoto tinha como referência sua própria sociedade patrilineal, agindo de uma maneira etnocêntrica, embora ele próprio tenha teoricamente renegado essa postura ao afirmar:

Se oferecêssemos aos homens a escolha de todos os costumes do mundo, aqueles que lhes parecessem melhor, eles examariam a totalidade e acabariam preferindo os seus próprios costumes, tão convencidos estão de que estes são melhores do que todos os outros (HERÓDOTO, *apud* LARAIA, 2002, p11).

Discorrendo sobre esse tema, Laraia (2002) assevera que, independente de qualquer cultura nos é apresentada, as escolhas e os valores serão baseados a partir da cultura e das experiências que vivemos.

Também, dos estudos dos filósofos e sábios pensadores, Laraia (2002), absorveu as pesquisas feitas pelo Padre José de Anchieta, que se surpreendeu com os costumes patrilineares dos índios Tupinambás em relação ao respeito das filhas dos irmãos, eles entendiam que o parentesco verdadeiro decorria pela parte dos pais, contrariamente em relação aos filhos resultante das mães. Assimila, também, Laraia, as anotações de Montaigne (1533-1572), que, ao estudar os costumes dos índios Tupinambás, observou que eles praticavam a antropofagia, como transcrito no texto abaixo:

Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos. Não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar

um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos (LARAIA, 2002, p13).

Relativo ainda à cultura e aos costumes de um povo, Laraia, (1993 p.21) aponta para os costumes praticados no Japão. Lá, quando um devedor torna-se insolvente, o suicídio era uma forma honrosa “de limpar o seu nome e o de sua família”. Para os japoneses, portanto, o harakiri (suicídio ritual) denotava um gesto de heroísmo. Laraia (1993) anota também como as diferenças climáticas atuam na formação das culturas e dos costumes dos povos. O determinismo geográfico considera que as diferenças do ambiente físico condiciona a diversidade de cultura. São explicações existentes desde a antiguidade, do tipo das formuladas por Pollio, Ibn Khaldun, Bodin e tantos outros. Evidentemente, vozes contrárias foram ouvidas a partir de 1920, como Boas, Wissler, Kroeber e outros que “demonstraram que existe uma limitação na influência geográfica sobre os fatores culturais” (LARAIA, 2002, p.21).

### 2.3 ASPECTOS DA CULTURA MODERNA

Como podemos observar, o conceito de cultura sofreu, no passar das civilizações, grandes e numerosas reformulações, necessárias para adequar-se a realidade do tempo e aos sabores dos estudiosos. Sem sombra de dúvidas, encontra ressonância nos estudiosos modernos. Colocamos em evidência o esforço em grandes proporções da antropologia moderna de sustentar a reconstrução do conceito de cultura.

Essa preocupação decorre do fato de que o conceito de cultura sofreu reformulações no transcurso do tempo, reclamando, por isso, nova e adequada conceituação. Com base nessas realidades, podemos lembrar a lição sempre oportuna de Laraia (2002), que utiliza o esquema produzido pelo antropólogo Roger Keesing, cujo artigo, intitulado “*Theories of Culture*”, busca a modernidade do vocábulo, “uma precisão conceitual” de cultura. Com a prescindibilidade necessária, Keesing lança-se a colacionar, primeiramente, “as teorias que consideram a cultura como um sistema adaptativo”, as quais foram divulgadas pelos neoevolucionistas, notadamente, por Leslie White.

A mais forte validação, no entanto, ocorreu com Sahlins, Harris, Carneiro, Rapaport, Vayda e outros, que passaram à fase de solidariedade e concordância, já que abraçaram a nova conceituação que se apresentava com diferentes ênfases. A seguir,

apresentaremos algumas reflexões sobre cultura, de acordo com Laraia (2002 p.60), no quadro a seguir:

Cultura:

“Cultura são sistemas (de padrões de comportamentos socialmente transmitidos), que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos”. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante.

Podemos opinar sobre que o autor define a Cultura como um conjunto de manifestações artísticas, sociais, linguísticas e comportamento de um grupo, a ser denotado como uma das capacidades que diferenciam o ser humano dos animais irracionais.

Mudança cultural:

“Mudança cultural é primariamente um processo de adaptação equivalente à seleção natural”. O homem é um animal (racional) e, como todos os animais, deve manter uma relação adaptativa com o meio circundante para sobreviver. E o que diferencia ele de outros animais é que ele consegue esta adaptação através da cultura, embora o processo é dirigido pelas mesmas regras de seleção natural que governam a adaptação biológica (MEGGERS, apud LARAIA, 2002 p. 61).

Domínio da cultura:

“A tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligada à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura”. É neste domínio que usualmente começam as mudanças adaptativas que depois se ramificam. Existem, discursos divergentes entre alguns autores sobre como opera esse processo. “Estas divergências podem ser notadas nas posições do materialismo cultural desenvolvido por Marvin Harris, na dialética social dos marxistas, no evolucionismo cultural de Elman Service e entre os ecologistas culturais, como Steward”., como afirma Laraia (2002).

Componentes ideológicos:

“Os componentes ideológicos dos sistemas culturais podem ter consequências adaptativas no controle da população, da subsistência, da manutenção do ecossistema etc.”. Sobre esta questão, vimos que os componentes ideológicos devem ser considerados não como de comportamentos determinados, mas um conjunto de mecanismos de controle, de regras e instruções que são partilhados pelos membros do sistema cultural de um grupo.

Cabe ainda ressaltar que Keesing, em seguida, traz para conhecimento “as teorias idealistas de cultura”, as quais se apresentam subdivididas, consignando as suas três abordagens. Uma aponta cultura como sistema cognitivo, que compreende o produto dos chamados novos etnógrafos. Por ser tão abarcante, esta abordagem antropológica notarizou-se pelo fato de que ela tem como base de estudo os sistemas de classificação de folk (compreendendo-se como tal, os sistemas desenvolvidos pelos próprios membros da comunidade), segundo Laraia (2002, p. 62).

Para W. Goodenough, cultura é um sistema de conhecimento: “Consiste de tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável (dentro de sua sociedade)”. (LARAIA, 2002, p. 64)

Outra se destaca pelo fato de que aponta a cultura como sistemas estruturais com enfoque na lição de Claude Levi-Strauss (1993, p. 62), que conceitua cultura: “[...] como um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana.” Com amparo nisso, podemos concluir que a par dos aspectos assinalados, devemos ter presente que o seu trabalho consiste na incessante comprovação de que na “estruturação dos domínios culturais – mito, arte, parentesco e linguagem – estão os princípios da mente” que albergam “essas elaborações culturais” (LARAIA, 2002, p.64).

A última das três abordagens que formam as teorias idealistas destaca-se por apontar cultura “como sistemas simbólicos”. Esse foco foi desenvolvido e consolidado por dois notáveis antropologistas americanos, Clifford Geertz e David Schneider.

De acordo com Laraia (2002, p.63), Clifford segue pelo caminho da definição do homem, fundamentando na “definição de cultura”, rejeitando a ideia do iluminismo e da antropologia clássica, que abraçavam a ideia da existência de “uma forma ideal de homem” (Laraia, 2002, p.63).

Com efeito, dentro dessa visão, Geertz (*apud* Laraia, 2002,p.65) afirma que “todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa e este programa é o que chamamos de cultura”, que se trata de um processo de acumulação de conhecimentos adquiridos durante a sua história de vida.

O ponto de vista de Schneider distingue-se do de Geertz, para este:

[...] cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades e regras sobre relações e modo de comportamento. O status epistemológico das unidades ou “coisas” culturais não depende da sua observabilidade: mesmo fantasmas e pessoas mortas podem ser categorias culturais (SCHNEIDER,*apud* LARAIA, 2002, p.66).

## 2.4 A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Entendemos por identidade a fonte de significados e experiências de um povo. De acordo com Manuel Calhoun (*apud* CASTELLS, 1999, p.22):

Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida... O autoconhecimento – invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta - nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros.

Dessa noção, segue também Castells (1999, p.22), que entende identidade como:

O processo de construção de significados com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual (is) prevalece(m) sobre outras fontes de significados. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas.

Podemos dizer que identidades, por sua vez, constituem fontes de significados para os próprios atores, por eles originadas e construídas por meio de um processo de individualização. Do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para quê, isso acontece.

A construção de identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como por sua visão de tempo e espaço (CARTELLS, 1999, p. 23).

Partindo desses pressupostos, Alain Touraine (*apud* CARTELLS, 1999, p.26) esclarece que a construção social da identidade sempre ocorre em contexto marcado por relações de poder e distingue-se entre três formas e origens:

a) Identidade legitimadora – introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais;

b) Identidade de resistência – criada por atores que se encontram em posição/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, que constroem trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade;

c) Identidade de projeto – quando atores sociais se utilizam de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem essa nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, buscam a transformação social.

Touraine (*apud* CARTELLS, 1999, p.27) chama de sujeito o desejo de ser um indivíduo, de criar uma história, de atribuir significado a todo o conjunto de expressão de vida individual. A transformação de indivíduos em sujeitos resulta da combinação necessária de duas afirmações: a dos indivíduos em relação à comunidade, e a dos indivíduos em relação ao poder de compra. A política de identidade deve ser situada historicamente, pois está estritamente relacionada a um contexto social.

Cada tipo de processo de construção de identidade leva a um resultado distinto no que tange à constituição da sociedade. A identidade legitimada dá origem a uma sociedade

civil, bem como a uma série de atores sociais estruturados e organizados, que, embora às vezes conflitantes, reproduzem a identidade que racionaliza as fontes dominantes estruturais, vários signos e linguagem.

## 2.5 CULTURA E LINGUAGEM

Segundo Geertz (1989), a cultura é como uma rede de símbolos. O homem não inventou as formas de comunicação, porque esse tão importante veículo de interação humana foi sendo construído por conta das forças da natureza, que obrigava os povos a se deslocarem de um lugar para outro com o intento de fugir dos rigores do inverno, das elevadas temperaturas ou, simplesmente, da busca pela sobrevivência.

A mudança estrutural dos homens também se deu por conta dos quadros da natureza, uma vez que, para subsistir, os povos precisavam conhecer outras regiões na esperança de encontrar os alimentos necessários.

A partir do final desse período, o homem começou a construir comunidades, vilas e cidades, a formar a comunicação que ainda era incipiente, porque não havia regras que possibilitassem a integração.

Depois da longa e rudimentar forma de relacionamento, começou a florescer entre os povos uma maneira definida de comunicação, já que passaram a utilizar a simbologia como modo de se fazerem entender. Com o avanço deste veículo de comunicação, os povos desenvolveram outros instrumentos para adequar a linguagem às suas necessidades. A partir daí, os signos tornaram-se básicos para a construção da comunicação humana verbal, bem como a não verbal.

Assim, fica cada vez mais evidente a necessidade de se compreender a relação do homem com a infinidade de signos existentes em nossa sociedade atual. A linguagem humana tem se multiplicado em várias formas, e novos meios de disseminação dessa linguagem têm sido criados, assim, precisamos “ler os signos com a mesma naturalidade com que respiramos, com a mesma prontidão que reagimos ao perigo e com a mesma profundidade que meditamos” (SANTAELLA, 2000, p. 11).

Para compreender a linguagem como forma de concretizar a relação humana, é de fundamental importância que passemos a conhecer a natureza dos signos e suas relações.

Desta forma devemos buscar entender a natureza dos signos e suas relações, estabelecendo ligações entre linguagens e substituindo uma por outra, como para ler um

quadro, ler uma imagem ou um objeto qualquer. Assim, para explicar a representação de um objeto, buscamos traduzir o mundo não verbal para um mundo verbal.

Tentamos buscar respostas para tudo o que observamos ao nosso redor, para toda e qualquer situação, seja por curiosidade ou necessidade humana, descrevendo ou traduzindo o que é visto ou percebido de outras formas.

Entretanto, podemos perceber que, na vida diária, buscamos construir ideias e respostas para as situações ocorridas em todas as partes.

No próximo capítulo, faremos a contextualização da moda no vestuário, com suas manifestações e os movimentos que, através da cultura e fatos ocorridos na sociedade, a moda aparece. Pontuaremos alguns fatos históricos que contribuíram para a trajetória da moda.

Assim, fica cada vez mais evidente a necessidade de se compreender a relação do homem com a infinidade de signos existentes em nossa sociedade atual. A linguagem humana tem se multiplicado em várias formas, e novos meios de disseminação dessa linguagem têm sido criados, assim, precisamos “ler os signos com a mesma naturalidade com que respiramos, com a mesma prontidão que reagimos ao perigo e com a mesma profundidade que meditamos” (SANTAELLA, 2000, p. 11).

Para compreender a linguagem como forma de concretizar a relação humana, é de fundamental importância que passemos a conhecer a natureza dos signos e suas relações.

Como imagem, a moda destaca-se como uma das mais antigas formas de expressão da cultura, e, segundo Santaella e Noth (1998, p. 13), “imagens são uma das mais antigas formas de expressão da cultura humana”.

No dia-a-dia das atividades humanas, as organizações estão ligadas diretamente à moda, desenvolvendo festivais, pesquisas e cursos com o intento de tornar as pessoas mais interativas e participativas neste mundo de sonhos e de fantasias que é a moda.

A cultura e a identidade são balizadores dos povos e da sua história, quer sob os aspectos do poder estatal, na centralidade dos seus grupos, quer na evolução social, de forma que possam ser contextualizados os acontecimentos da época. Ressaltaremos o fio que prende o homem à sua cultura, à sua identidade e à moda, no segundo capítulo. Ao relacionar a cultura com a linguagem, Geertz, esclarece:

O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado às teias de significado que ele mesmo teceu, assume a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.15).

Geertz considera o comportamento como atividade simbólica que representa um objeto analítico proporcionando a interpretação de um significado. Ampliando o leque de questionamentos, ante tais razões e fundamentos, Oliveira assinala com propriedade que o comportamento, através da comunicação, poderá representar um significado em sua interpretação:

[...] se usarmos as palavras de Lúcia Santaella, pode ser ainda definida como a “Ciência geral de todos os sistemas de signos através dos quais se estabelece a comunicação entre os homens”, usando-se as palavras de J.T. Coelho Netto; ou conforme Odin inspirado em Greimas: teoria geral dos sistemas de comunicação, capaz de possibilitar o estudo do conjunto dos processos de produção dos sentidos, seja intervindo nas linguagens verbais, não verbais ou no mundo natural (OLIVEIRA, 2006, p. 38).

Sobre a questão da imagem e comunicação, no livro intitulado *Imagem, cognição, semiótica, mídia* (2008, p. 40) Nöth e Santaella destacam:

O fato é que, para uma imagem representar um objeto, ela deve ser um símbolo, substituí-lo e a ele se relacionar; nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência necessária. [...] Quase tudo pode representar todo o resto. Uma imagem que representa um objeto o denota [...]. Denotação é o núcleo da representação [...]. A relação entre uma imagem e o que ela representa é uma relação próxima constituída pelo encontro de um predicado e um fato. [...] a foto não é réplica simples da realidade, mas sim uma transformação visual que deve ser novamente interpretada pelo observador, a fim de assegurar a informação necessária.

Consideramos a colocação dos autores, visto que, nessa pesquisa, utilizamos fotos e imagens que representam nosso objeto de estudo, visto que esses materiais visuais carregam em si todo o contexto de uma cultura local.

Ainda sobre os autores mencionados, é de suma importância forma de leitura deles para o presente trabalho de dissertação, porque, ao analisarmos fotos e imagens, juntamente com entrevistas e observações adquiridas durante a pesquisa, podemos perceber detalhes relacionados à cultura e aos hábitos que ficam imprimidos nesses objetos, os quais contribuíram para o aprendizado da leitura feita durante o processo de descrição e registro do objeto em estudo, como se destaca NÖTH E SANTAELLA (2008) a seguir:

O aprendizado da leitura de uma fotografia parece ser completamente diferente daquele relativo a um sistema de código arbitrário. [...] O conseqüente contraste entre natureza e convenção é falso. [...] a habilidade contínua que, para algumas pessoas, é naturalmente apreensível e, para outras, o é com grande dificuldade, o que faz com que ninguém dela se aproprie (p. 41).

Com o desejo de manter viva a tradição, não com as características folclorizadas, mas sim como ícone da identidade local e de temporalidade contemporânea, consideramos Nöth e Santaella quando argumenta que:

[...] a nossa capacidade de reconhecer um objeto parece estar ligada à sua relevância biológica, o que faz com que nos objetos que nos são importantes do ponto de vista biológico, baste uma vaga semelhança para provocar essa reação (IBID.,2008, p. 42).

Em seus ensaios, compilados no livro *O Saber Local*, Geertz (1998) usa a metáfora para definir o que faz a Antropologia Interpretativa. Seu critério de interpretação compreende a leitura das sociedades como textos. Segundo ele a interpretação dá-se em todos os momentos do estudo da leitura do texto, pois este detém muitos significados. Assim sendo, a sociedade é interpretada por aqueles que não passaram pelas experiências, no caso, referimo-nos ao antropólogo, que observa outra cultura, que não é a cultura na qual ele se constituiu como indivíduo. Nesse sentido, devemos ter cuidado com todos os elementos da cultura analisada, pois devem ser entendidos dentro da sua própria realidade cultural.

Nessa linha de pensamento, propomo-nos a investigar a renda de bilro como fenômeno cultural, ou ainda, como sistema significativo de interpretações; sempre visando e respeitando suas características visuais, sociais e históricas.

No que tange ao quadro teórico-metodológico, buscamos examinar a implantação da produção intelectual dos períodos relacionados com o tema proposto, utilizando na pesquisa os métodos a seguir indicados:

Pesquisa bibliográfica - seleção e análise do referencial bibliográfico; a antropologia interpretativa; a história da moda, no contexto global e local; na pesquisa documental: análise das imagens verbais e não verbais levantadas através da pesquisa; pesquisa de campo com rendeiras, entrevistas com perguntas abertas e flexíveis. A trajetória de vida dessas mulheres corrobora com aspectos fundamentais do trabalho (que é a continuidade da Renda de Bilro), como se constata pelos depoimentos das pessoas que estão diretamente envolvidas nessa história. A possibilidade de desaparecer dessa arte é uma preocupação entre os moradores mais tradicionais e entre aqueles que produzem a renda de bilro, como também, profissionais de outras áreas, como a moda, que se apropriam da renda de bilro para valorizar seu trabalho.

Ao longo do terceiro capítulo, destacaremos os traços históricos da origem da moda como elemento decorativo; o seu desenvolvimento; as suas tendências e a sua importância na formação e na produção desse adereço, como um dos elos mais importante nas

tradições dos povos. Dentro deste contexto, demonstraremos as formas inovadoras da moda, com a diferenciação das categorias de vestuários.

Observamos nos artigos no livro *Moda, Comunicação e Cultura*, organizados por Wajnman e Almeida (2005), as contribuições importantes sobre a disseminação de cursos de moda nas universidades brasileiras, com o objetivo de desenvolver os estudos da moda no país, como também estimular a aceitação da moda entre os consumidores.

A renda não deve ser vista somente como peça utilitária e adereço para o corpo, mas também como cultura artística regional. Por isso, o quarto capítulo tratará sobre a estreita relação entre a moda e a renda de bilro. Serão examinadas as justificativas que motivaram a apresentação (exposição do tema), cogitando a inserção da renda de bilro como um dos mais expressivos adereços para reforçar o embelezamento da moda no vestuário. Apresentaremos, neste capítulo, uma breve história sobre a renda de bilro, o processo de produção, as ferramentas utilizadas, os modelos, os desenhos, os materiais e o formato pique e suas respectivas nomenclaturas; os nomes pontos, a visão de trabalhos realizados pelas comunidades visitadas e a importância do passo decisivo para impedir que haja o perecimento de tão significativa arte praticada pela tradição local.

As pesquisas de campo, realizadas em diversas localidades da Ilha de Santa Catarina e da grande Florianópolis, não deixam dúvidas quanto aos problemas aqui registrados. Procuraremos, com essas pesquisas de campo realizadas, trazer à tona esta realidade, tendo como alvo sensibilizar as autoridades locais e o povo das regiões pesquisadas, no sentido de que sejam tomadas medidas urgentes para a salvaguarda dessa riqueza cultural que integra a tradição da comunidade.

### 3 MODA NO VESTUÁRIO

É difícil precisar a partir de que época a civilização passou a usar a moda como forma de adereço ou indumentária necessária para cobrir o corpo. Há de se considerar que os homens, desafiados pelas intempéries e hostilidade do ambiente, encontraram, na comunicação e na vida em grupo, as condições para atender às suas necessidades básicas, dentre elas cobrir o corpo, por proteção, pudor ou ornamentação. Assim, dos diversos símbolos e expressões, a roupa representa um dos mais importantes instrumentos de linguagem não verbalizada de cada pessoa, segundo Embracher (1999).

O homem primitivo não tinha preocupação com a estética nem tampouco com sua nudez. Em algumas regiões, cobria o corpo com pele de animais, buscando conforto para realizar as atividades diárias, como subir em árvores, caçar e correr por locais de mata fechada, “uma vez que a natureza fora tão avara com a proteção do Homo Sapiens” (LAVÉR, 1996, p. 8). Os primeiros trajes eram usados de acordo com os hábitos e os costumes de cada civilização, e os adornos e os vestuários tinham o papel de funções sociais, estéticas e psicológicas. Laver ressalta ainda que as roupas e os adornos cumprem papel estético, ou seja, simbólico de comunicação, em todas as sociedades; esse papel simbólico apresenta um sentido ambíguo, já que “a roupa era uma extensão do corpo, mas não exatamente uma parte dele, não só liga esse corpo ao mundo social como também o separa” (*IDEM*).

Dessa forma, “o vestuário constitui a fronteira entre o eu e o não eu” (WILSON, 1985, p.14) e está conectado a múltiplos fatores que traduzem diversos signos e expressões. Podemos dizer que a vestimenta é a maneira mais visível de representar e um dos mais importantes instrumentos de linguagem não verbalizada de cada indivíduo. As roupas possibilitam a integração de um grupo social, mediante o que foi estabelecido como culturalmente aceito. Posteriormente, faremos alguns esclarecimentos sobre o surgimento da moda, visto que ela está além e aquém de um traje, e abrange diversas esferas sociais.

Procuraremos agora localizar no tempo, no espaço e na história, o surgimento da moda e de que forma ela manifestou-se no vestuário.

Buscamos, resumidamente, através das pesquisas desenvolvidas, compreender quando a moda passou a ocupar o seu papel e foi entendida como tal. A partir dos estudos bibliográficos sobre as vestimentas da antiguidade, notamos que, por muito tempo, ocorreram pequenas modificações nos trajes. Essas modificações tinham apenas o objetivo de satisfazer as necessidades e os princípios de cada cultura. Elas eram lentas e perduravam por muitas

gerações. Essas vestimentas evidenciavam, principalmente, distinção de classes, como também, indicavam a função que o indivíduo exercia na sociedade.

Como aponta Cabral (2006, p.26), “da pré-história à Idade Média, o vestuário seguiu os princípios de cada cultura, quase estático durante muitos séculos, salvo pequenas modificações, que não denotavam o desejo pelo novo”.

A maneira que essas sociedades viviam e cultivavam seu cotidiano, impedia o aparecimento da moda, já que essa forma de vida, “desqualifica o passado, não deixa manifestar-se a sacração das novidades, a fantasia dos particulares, a autonomia estética da moda”, de acordo com Lipovetsky (1989, p.27), que completa: “não há sistema senão quando o gosto pelas novidades se torna um princípio constante e regular”. Dessa forma, o autor denomina como sociedade sem moda, de “sociedades primitivas” essas sociedades organizadas para conter e negar a dinâmica da mudança e da história.

Na antiguidade, a *toga* (Anexo A), era um traje longo e flutuante, que foi usado por muitos séculos por homens e mulheres. Somente por volta da metade do século XIV, surge um novo tipo de vestuário, com características diferenciadoras para ambos os sexos, substituindo a toga. Essa mudança começou a pavimentar o caminho para o surgimento da moda.

Lipovetsky (1989, p. 29-30), ao dissertar sobre essas modificações nos trajes, registra que a *toga* foi:

substituída, por um lado, por um traje masculino composto de um gibão [Anexo B], espécie de jaqueta curta, unida aos calções colantes que desenhavam as formas das pernas; por outro lado, substitui-a um traje feminino [Anexo C] que perpetua a tradição do vestido longo, mas muito mais ajustado e decotado. Se o lugar do aparecimento dessa importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental.

O autor complementa que:

A partir desse momento as mudanças vão precipitar-se; as variações do parecer serão mais frequentes, mais extravagantes, mais arbitrarias; um ritmo desconhecido até então e formas ostensivamente fantasistas, gratuitas, decorativas fizeram sua aparição, definindo o próprio processo da moda (*IBID*, 1989, p.30).

A moda não pode ser tida como limitada ao modo de vida do povo, mas como “modo de vida coletiva ou princípios permanentes de transformação das sociedades (*IBID*., p.23), pois ela é elemento importante na formação sócio-histórica de cada sociedade”. O Lipovetsky ainda esclarece:

A moda não é senão uma cadeia ininterrupta e homogênea de variações, marcada a intervalos mais ou menos regulares por inovações de maior ou menor alcance: bom conhecimento dos fatos, pouca compreensão da originalidade do fenômeno e de sua inscrição real na grande duração histórica e no conjunto coletivo (*IBID.*, 1989, p. 25).

Os fatos ocorridos e registrados na história do século XIV ao XIX são tidos como a fase incipiente da moda, pois “o ritmo acelerado das frivolidades e das fantasias instalaram-se de maneira sistemática e duradoura. Por isso, a moda mostra sinais sociais e estéticos mais característicos, em grupos muitos restritos que monopolizam o poder de iniciativa e de criação, sendo um período artesanal e aristocrático da moda, de acordo com Lipovetsky (1989).

Lipovetsky descreve que a fase inicial da moda é entendida como moda aristocrática, a partir do momento que começam as mudanças sutis e a dinâmica social, impulsionada pela distinção, ou seja, as classes inferiores imitando as classes superiores. Por sua vez, as classes superiores criam novos códigos para diferenciarem-se. Todavia, era

impossível separar essa escalada das modificações superficiais da estabilidade global do vestir: a moda só pôde conhecer tal mutabilidade sobre fundo de ordem; foi porque as mudanças foram módicas e preservaram a arquitetura de conjunto do vestuário que as renovações puderam disparar e dar lugar a “furores”(…). Certamente, não que a moda não conheça igualmente verdadeiras inovações, mas elas são muito mais raras do que a sucessão das pequenas modificações de detalhes (*IBID*, p.32).

Observamos que a moda acompanhou as artes, a arquitetura, o comportamento, o vestuário e a história desde seu aparecimento. No final da Idade Média, surgiu como conceito. Ela retrata em si um conceito que separa, classifica e unifica, assim formando grupos de distinção e, ao mesmo tempo, de semelhança.

Com o desenvolvimento das cidades e a aproximação dos indivíduos pelo crescimento da vida urbana foi despertado o desejo de imitar. Na Idade Média, os burgueses copiavam comportamentos e vestimentas da nobreza, provocando descontentamento nesta, que, insatisfeita com o “parecer” com os burgueses, começou então a criar códigos internos de vestir que mudavam rapidamente, para não ser em copiados. Cabral (2006, p. 29) destaca:

[...] a rivalidade de classes não explica esse movimento uma vez que a rapidez das mudanças nas classes superiores ocorre antes mesmo da difusão de determinado estilo entre as classes mais baixas. Portanto, a moda se constituiu não somente como um fenômeno de classes, mas pela penetração nas classes superiores dos novos ideais de personalidade singular. Considerada moda nacional, nesse período cada

Estado possui as suas singularidades no modo de vestir, reforçando ainda mais a unidade política e cultural.

A moda não é somente uma manifestação constante na natureza humana, como exemplo, o gosto pelo novo, pelos adornos, com a finalidade de pertencer ou distinguir-se de um determinado grupo social, “... mas uma descontinuidade histórica, uma ruptura maior, ainda que circunscrita, como a forma de socialização que se vinha exercendo de fato desde sempre: a lógica imutável da tradição” (*IBID.*, p. 33).

Na visão de Lipovetsky (1989 p.29), “não há sistema da moda senão o gosto pela novidade se torna um princípio constante e regular [...]”. Ele ainda complementa que “há sistema de moda senão na conjunção destas duas lógicas: a do efêmero e a da fantasia estética. Essa combinação que define formalmente o dispositivo da moda” (*IBID.*, p.35).

Nesse contexto, entre tantas outras esferas, a roupa, afigurada pela moda, representa um dispositivo social, um fenômeno que simboliza o comportamento humano comum ao grupo, para interagir com o mundo. Conforme Baudrillard (1996), a modernidade está definida pela primazia do código, ou seja, a moda agrega os fatores emblemáticos, enquanto dimensão total dos signos, aptos a provocar no intérprete sentimentos de origem concreta ou abstrata, especialmente por meio de ícones, que interferem na conduta do “espectador” e do “ouvinte”. Logo, a moda leva a romper com profundos pensamentos, que por muito tempo não eram questionados, pois, antes de seu aparecimento, eram obedecidas ordens hierárquicas. Sendo assim, a moda impulsionou a irreverência no ato de desarticular a normalidade da representação cotidiana.

Pela história, podemos entender que a moda existe há pouco tempo. No Egito Antigo, o vestuário não sofreu mudança por um período de três mil anos. O início da moda deu-se na Europa Medieval Cristã (século XV) e princípio da Renascença, na corte de Borgonha, atualmente parte da França. Assim o *ethos* da moda é cultural, fruto do renascimento, que caracteriza o novo como dispositivo que permite a interação entre os indivíduos, estabelecendo no discurso do parecer.

A posse do novo estabelece um valor social simbólico, diferenciando socialmente e tornando obsoleto tudo que havia antes desse novo criado. Pelo fato de que o novo foi ato de um poder criador, as pessoas seduzidas por esse novo acreditam que sempre será positivo.

Assim, após o Renascimento, esse novo, impresso em todas as manifestações materiais humana, expressar-se-á como dispositivo de poder de forma mais contundente no

vestuário. O desejo de exibição de poder e de prestígio das cortes se constrói na Europa nesse contexto.

Lipovsky (1989) discute que, apesar das leis suntuárias, que regulavam o traje entre as classes, não só a imitação era motor da moda, mas sim o prestígio dos nobres que buscavam, através da exibição de algo novo, mostrarem-se superiores entre si. No início, ao desejar algo novo, o indivíduo era responsável pela criação ou imitação de um novo traje. O modelo era levado para os alfaiates ou, posteriormente, também para as costureiras executarem suas vestimentas.

Somente no final do século XVIII, Rose Bertin ficou famosa por cuidar das *toilettes* - traje luxuoso muito utilizado em *cocktails* ou em *happy hour* – de Maria Antonieta - Rainha da França - entre 1755 a 1793, Bertin era muito conhecida por sua vaidade, extravagância e gosto por grandes festas, mas ainda não assumia o papel de criadora plena.

Após a Revolução Francesa, a burguesia, que assumiu o poder político e econômico, pautou seus ideais de riqueza nos negócios conquistados pelo trabalho. Logo, as roupas masculinas sofreram simplificação e algumas restrições foram “impostas” para a vestimenta do homem a fim de apagar a imagem da antiga nobreza.

O capitalismo industrial, enriquecido, utilizou o aparato que envolvia a moda para ganhar destaque na sociedade. Enquanto o homem de negócios se vestia de forma austera, adornava sua esposa e adquiria bens como elementos de representação de poder aquisitivo.

Dessa maneira, a partir do século XIX, o vestuário feminino tornou-se rebuscado e distanciou-se, definitivamente, do masculino. Também houve a diferenciação dos tecidos utilizados para as vestimentas masculinas e femininas.

A moda firmava-se como um artifício, capaz de tornar a “vida mais bela”, e servia como elemento decorativo. O aperfeiçoamento da indústria foi um dos fatores que difundiu a moda por diversas regiões do mundo (MELLO E SOUZA, 1987).

Assim, foi na sociedade democrática do século XIX que surgiram necessidades mais complexas de distinção, e a moda tornou-se mais evidente e disseminada por todas as classes sociais, passando a atender às necessidades de afirmação pessoal dos membros de um grupo e, inclusive, a expressar ideias e sentimentos.

Para conhecer a moda, devemos entender que ela é muito mais que um produto, pois acontece por meio das mudanças sociais e econômicas das sociedades. Sendo assim, compreendemos que a moda está presente em todas as esferas, ou seja, nas mais variadas artes, na arquitetura, nos adornos, no comportamento, no vestuário, entre outros. Na medida

em que seletivamente os seres humanos vão determinando e assumindo leis e normas nos diferentes grupos sociais, as relações aproximam as pessoas por causas comuns e as impulsionam por um determinado tempo, dentro de determinadas regras.

Na atualidade, o sistema da moda trabalha com desfiles, pesquisas de comportamento e tendências. Tomando esses aspectos como parâmetros, tais eventos facilmente poderão se confundir e até misturar o processo com o resultado que envolve a moda. Outra forma de confundir processo e resultado ocorre quando a moda é somente observada e relatada por informações, quando especialmente focada por recursos visuais.

No entanto, as pessoas que fazem uso da moda não se sensibilizam para entender o espírito do tempo, em que a moda paira na superficialidade, privilegiando somente a maneira adequada de se vestir e de se comportar. Posto isso, a moda utiliza desse artifício para expressar determinada etiqueta ou novos códigos de uma sociedade.

Desta forma, a moda, desde seu surgimento, se manifesta através de um sistema, se adequando ao movimento da sociedade e de cada cultura. Lipovetsky explica em sua obra *O Império do Efêmero* (1989) que o surgimento da moda é percebida em meados do século XIV e se sistematiza em três fases importantes, que ele intitula de: moda aristocrática, que sucedeu no período em meados do século XIV ao XIX, vivida pelos aristocratas, sendo assim restrita as classe mais alta. A segunda fase, chamada de moda de cem anos, iniciou por volta de meados do século XIX até metade do século XX, nesse período surge a alta costura e grandes nomes que disseminaram e democratizaram a moda; e, na terceira fase, chamada de moda aberta, se apresenta na metade do século XX até as anos 80, período que o prêt-à-porter se fortalece e se amplia com velocidade e reconhecimento. Também outra fase chamada de moda consumada, Lipovetsky (1989) considera que seria uma continuidade da moda aberta, em que fortalece e dissemina o sistema de moda para além do vestuário.

A seguir pontuamos fatos importantes que elucidam sobre esse sistema.

### 3.1 SISTEMA DA MODA NO VESTUÁRIO

O breve histórico a seguir demonstra as formas de produção adotadas pelas empresas que confeccionam o vestuário, a partir do valor agregado adquirido pela marca, que domina o mercado e expandem produtos.

A moda sempre caminhou junto com os homens, uma vez que a necessidade de cobrir o corpo passou a ser indispensável quando a sociedade formou os seus primeiros núcleos sociais (mudança do nomadismo para o sedentarismo).

Evidentemente, as mudanças sociais ocorridas com a evolução do homem através dos tempos refletiram profundamente nos seus usos e costumes. Por isso, a indumentária utilizada pelos homens sofreu as transmutações em decorrência das novas visões dos tempos dos grupos sociais e das hierarquias existentes.

Como vimos, no passado, a moda não possuía um critério que pudesse gerar sofisticação, já que sua função era estritamente de cunho prático. A partir do iluminismo, ela passou a exercer papel de destaque, uma vez que a nobreza utilizou-se da aparência através da indumentária para se distinguir da burguesia. Hoje a moda passa a exercer um novo papel, já que ela não está mais focada no sistema hierarquizado de classe e sim com o modo de vida das pessoas no mundo social, tornando-a mais democrática.

### 3.2 ALTA COSTURA (HALTE COUTURE)

O surgimento da alta costura deu-se no século XIX, quando o poder foi deslocado da aristocracia dominante para a burguesia enriquecida pela era Industrial. De acordo com Vincent-Ricard (1989), a elite da sociedade aristocrática confeccionava suas roupas com as costureiras particulares ou alfaiates de senhoras. Em 1850, havia, em Paris, 158 costureiras que trabalhavam exclusivamente para a elite aristocrática.

Lipovetsky (1989) designa como a “Moda dos cem anos” o período dourado da alta costura, que ocorreu de 1858 a 1960; nesse período, predominavam as Maisons (Ateliers de alta costura), que privilegiavam a moda feminina, cujos criadores eram considerados verdadeiros artistas. Sua importância se dava porque suas criações manifestavam os movimentos estéticos de sua época. A proposta apresentada em cada coleção demonstrava as mudanças do comportamento feminino.

A alta burguesia aceitava as criações dos grandes mestres e, desejava consumir para se fazer notar, assim, dispunha-se a pagar qualquer preço para renovar seus trajes com mais frequência. Esse cenário permitiu que, em 1858, o inglês Charles-Frédéric Worth abrisse sua própria Maison, para criar roupas endereçadas aos novos ricos e pequenos burgueses. Quando a Imperatriz Eugênia (esposa de Napoleão III) viu uma de suas peças, nomeou-o para exercer a função de estilista imperial. Nascia o conceito que diferenciava o estilista dos alfaiates e costureiras, atribuindo-lhe o status de criador supremo da moda naquele império.

Worth tornou-se um criador empenhado na imposição de seu estilo, propondo às senhoras da alta sociedade (suas clientes) modelos confeccionados sob medida. Primeiramente, expôs seus modelos na forma de croqui (esboço de desenho ou pintura).

Posteriormente, passou a mostrar os trajes em desfile, ao vivo, por meio de manequins (na época chamada de “sósias” das clientes), em sua Maison. As clientes dirigiam-se aos salões de Worth para escolher os modelos. A alta costura impulsionou o desejo pelas compras do vestuário, que passou a representar uma das principais fontes de propagação da moda. Worth tinha como suas principais clientes a Imperatriz e as Damas da Corte (Anexo D), as quais eram atendidas em domicílio, segundo Vicent-Richard (1989).

Essa forma de produção do vestuário, ligando o criador aos clientes, rompeu o relacionamento entre executante e senhor possuidor das ideias. Após a moda da alta costura ser adotada pelas elites da sociedade, era imitada e reproduzida nas máquinas caseiras, pelos consumidores que não tinham condições de adquiri-la nas maisons.

Os nomes de representatividade que deram início a alta costura e marcaram a história da moda foram: Charles Frederic Worth, seu sucessor Jacques Doucet, Paul Poiret, Gabriele “Coco” Chanel, Madaline Vionnet, Elza Schiaparelli, Cristian Dior, Yves Saint-Laurent.

Charles Frederic Worth trabalhou como aprendiz na casa Swan & Edgar (comerciantes de tecidos em Londres). Em 1846, mudou-se para Paris, trabalhou como costureiro como sócios, com o sueco Dobergh. A Maison de Worth chegou a empregar 1200 pessoas e ditou os padrões da moda de toda a Europa. No início século XIX, Worth tinha a casa de alta-costura mais prestigiada de Paris; nessa época, seus filhos Jean-Phillipe e Gaston já trabalhavam em sua maison . Worth vestia uma elite rica, que incluía a realeza europeia, herdeiras estadunidenses e atrizes famosas. Suas criações, no início da primeira década do século XIX, eram ostensivamente caras e, às vezes, tinham uma exuberância quase vulgar. Eram conhecidas como modelos de Worth e identificavam quem as vestia como mulheres associadas à riqueza e ao poder, de acordo com Valerie Mendes e Amy de La Haye (*apud* LEHNERT, 2001).

Worth morreu em 1895, quando seu monopólio começava a abrir espaço para outros nomes, como Doucet e Paquin. O sucessor de Worth, Jacques Doucet, criou figurinos para Sarah Bernhardt e Cécile Sorel. Ele era um grande colecionador de obras de arte e foi o mestre de Paul Poiret. Jeanne Paquin fundou, em 1891, a primeira maison subordinada a uma mulher e exerceu influência considerável, sobretudo por meio de suas colaborações com desenhistas e arquitetos. O trabalho de Worth foi continuado por seus filhos, e a maison fechou suas portas somente em 1956.

A carreira do estilista Jacques Doucet teve início quando herdou essa casa de costura, que fabricava lingerie. Em 1895, fundou a Maison de alta costura, onde criou

modelos que se tornaram famosos pelo perfeccionismo. A sua clientela rica era de atrizes e mulheres de todo o mundo (Réjane, Sarah Bernhardt, Liana de Pougy e a Bela Otero). Doucet tinha paixões por livros e por arte. Após ter reunido variados objetos de arte do século XVIII (quadros, desenhos, esculturas, trabalhos científicos), colecionou vários livros dessa mesma época e, logo a seguir, vendeu sua coleção, em 1912, para adquirir telas de Monet, Cézanne, Degas, Van Gogh.

Doucet tinha objetivos maiores, financiava “células de pesquisa”, em sua maioria, a respeito da história da arte. Em 1917, ofereceu sua biblioteca à Universidade de Paris, que, mais tarde, transformou-se na biblioteca de arte e de arqueologia.

Alexandre Paul Poiret nasceu em 8 de abril 1879, em Paris, filho de pais comerciantes de tecido, iniciou sua carreira aos dezenove anos. Seu talento proporcionou-lhe um lugar como assistente de Jacques Doucet, como aprendiz de costureiro. Era responsável pela criação e execução dos *tailleurs*. Trabalhou na Maison Worth, a casa de moda mais importante da época. Após a morte de Worth, os herdeiros, ao assumirem a herança, não reconheceram o valor de Poiret e não o readmitiram. Em 1903, com a ajuda financeira da mãe, Poiret abre o seu próprio salão de moda e, depois de três anos, é reconhecido na sociedade da moda parisiense. Casa-se com Denise Boulet, em 1905, com quem teve cinco filhos. É reconhecido como libertador da moda feminina (Anexo E), por ter retirado da mulher o espartilho; sua intenção era por razões estéticas (porque achava que um corpo livre do espartilho ficava mais belo), e não porque o espartilho causava desconforto e mal-estar. Ainda hoje é reconhecido pelo estilo de vestido de linhas simples, com saia cortada abaixo do peito e caída até os pés, que o imortalizou.

Gabriele “Coco” Chanel nasceu em Saumur, na França, em 19 de agosto de 1883. Sua mãe faleceu de tuberculose. Aos doze anos, foi mandada pelo pai, junto com suas irmãs, para um orfanato religioso, onde aprendeu a costurar.

Após sair do orfanato, trabalhou numa loja de tecidos durante o dia e, à noite, apresentava-se no *Grand Café*. Em 1903, trabalhou como costureira em uma loja de enxovais. Alguns autores dizem que seu apelido deve-se a seu pai, porque era como a chamava quando pequena, outros dizem que foram os jovens militares e aristocratas que frequentavam o café que lhe deram o apelido, segundo Cabral (2006, p. 46).

Em 1903, Gabrielle tentou procurar emprego na área do comércio, da dança e do teatro, mas não obteve grandes papéis devido à sua estatura. Mulher de muitos romances, Arthur Capel foi seu grande amor, e a ajudou-a a abrir a sua primeira loja de chapéus. Nesse relacionamento, aprendeu a frequentar o meio sofisticado; após a morte de Capel, Chanel

abriu a primeira casa de costura, comercializando também chapéus e roupas desportivas. Foi ela também quem introduziu a primeira calça no guarda roupa feminino. Os seus *tailleurs* são referência até hoje (Anexo G). Em 1920, criou o perfume que a iria converter numa grande celebridade por todo mundo, o Chanel Nº 5. Durante a Segunda Guerra Mundial, Chanel fechou a casa e reabriu-a em 1954; nesta década, Chanel teve dificuldades financeiras para manter a casa aberta. Ela foi a figura feminina que não somente desenvolveu um estilo reconhecido até hoje, mas também influenciou o comportamento das mulheres durante várias décadas. De acordo com Cabral (2006, p. 53), “Reintroduzindo seus maiores sucessos, adaptando-os aos novos tempos, Chanel manteve-se jovem até 1971, quando faleceu, aos 88 anos. Suas roupas refletiam sua visão”.

Madeleine Vionnet nasceu em 22 de junho de 1876, em Paris, e faleceu em 2 de março de 1975. Considerada uma das maiores estilistas da alta-costura francesa, em 1912, fundou uma maison de alta-costura na França e na cidade Nova York em 1924. Seus métodos ainda são lembrados, especialmente, pela introdução do corte em viés e pela criação de elegantes vestidos drapeados (Anexo F). Vionnet foi celebrizada por seus modelos leves, inspirados no vestuário grego. A estilista inovou os métodos de costura com a utilização do corte em viés (ângulo de 45° do tecido) para criar roupas, técnica que até então só era usada para fazer golas. Para a devida execução de modelos em viés, mandava fabricar os tecidos com dois metros de largura. Para suas criações, usava como formas básicas quadrados e triângulos.

Elza Schiaparelli nasceu em Roma, em 1890, morou nos Estados Unidos e se mudou para Paris em 1922. Fez parte do grupo das principais representantes femininas na alta costura no período entre guerras. Paul Poiret foi quem reconheceu seu talento e tornou-se seu mentor, de quem ela herdou o gosto pelas cores fortes. Abriu sua boutique em Paris e lançou sua primeira coleção em 1929. Podemos observar suas criações (Anexo H).

Ao utilizar objetos do ambiente familiar em um outro contexto, como o chapéu sapato ou o vestido lagosta, ela mostrou inovações na moda. As coleções de Elsa Schiaparelli eram sempre temáticas e suas estampas, formas e cores, como o rosa shocking, eram o oposto da moda proposta na época (CABRAL, 2006, p. 54).

Christian Dior nasceu no dia 21 de janeiro de 1905, em Granville, porto no canal da Mancha, e faleceu no dia 23 de outubro de 1957, em Montecatini Terme. Foi um importante estilista francês. Suas criações influenciaram a moda mundial. É o fundador da empresa de vestuário Christian Dior. Foi indicado para o Oscar de melhor figurino. “Vindo de

uma família burguesa, Dior demonstrou, desde cedo, aptidões para o desenho, criando máscaras e fantasias para o carnaval famoso em sua cidade”, como afirma Cabral (*IBID.*, p.58), que completa:

A ousadia mostrada no primeiro desfile que apresentou noventa modelos rendeu críticas positivas [...], apesar de ter imposto o luxo ainda num período em que a França se reconstruía, [...]. Dior fez com que a moda ditada pela alta costura ultrapassasse fronteiras, não só geográficas, como a exaltação que seus modelos tiveram nos Estados Unidos, mas também fronteiras entre a elite, cliente habitual da alta costura, e as massas, uma vez que seu estilo foi copiado com tecidos mais simples em diversos países do mundo, por diversas classes sociais. Porém, Dior ainda mudou os rumos da própria alta costura que, antes da guerra, seguia as linhas minimalistas propostas por Chanel. O retorno ao século XIX foi de encontro à moda funcional e simplificada proposta por seus antecessores durante os anos 20 e 30” (*IBID.*, p. 60)

Foi considerado mais um revolucionário no mundo da moda, ao introduzir mais duas linhas por estação – passando a ser quatro por ano, de 1947 a 1951. Entre as contribuições já citadas, destacamos também a importância da criação ousada do New Look em 1947, uma proposta luxuosa no momento em que a Europa acabava de sair da guerra. Esse estilo ultrapassou a barreira do tempo, pois influencia até hoje (Anexo I).

Yves Saint-Laurent, também francês, nasceu no ano de 1936 e faleceu recentemente em 2008. É considerado um dos mais intensos estilistas da alta costura. Sua mãe estimulou-o para a moda. Sua fama foi consolidada com o Prêt-à-Porter e obteve grande destaque pela criação do smoking feminino (Anexo J), pois revolucionou o comportamento social de sua época. Sua história de vida nem sempre perdurou no ramo da moda. Com a deflagração da guerra entre a França e a Argélia, foi convocado para lutar, o que lhe ocasionou a internação em um hospital psiquiátrico por um tempo. Criou uma grife com as iniciais do seu nome, “YSL”, consagrada mundialmente até os tempos atuais, com produtos não só da alta costura, mas também cosméticos e joias.

Entre os principais estilistas citados acima, grandes nomes contribuíram para o sistema de produção da alta costura, que nasceu na segunda metade do século XIX, em que tinha seu foco principal vestir mulheres com roupas exclusivas e sob medidas.

É relevante dizer que a moda adequou-se ao estilo de vida em cada período em que eram exigidas mudanças. As criações exclusivas, as maisons e as marcas se eternizaram em cada estilo, como também fez o mundo da moda se moldar à economia, à sociedade e à cultura da época.

Quando a moda tornou-se mais livre no final da Segunda Guerra Mundial, esse mercado estava dividido em duas categorias diretamente opostas em suas propostas, de um

lado a alta-costura e de outro, a produção massificada de roupas de baixa qualidade e sem apelo estético feito por confecções.

O “pret-à-porter” surge para produção de roupas em série, com o valor de moda. Esta expressão francesa “pret-à-porter” introduzida por J. C. Weill significa “pronto para usar”, é a tradução literal da fórmula americana “ready to wear”.

Diferente da confecção tradicional, o sistema pret-à-porter consistia em produzir industrialmente roupas inspiradas nas últimas tendências da moda. Neste novo conceito, a moda popularizou-se por oferecer maior praticidade em adquirir roupas, na variedade de estilos e nos preços mais acessíveis, no momento em que se efetiva a montagem do sistema industrial para o vestuário com apelo estético.

Com o prêt-à-porter, o sentido da palavra estilista também se modificou, e esse profissional não é mais o ditador da moda, pois trabalha também com a estética sem modificar a função do vestuário.

Desta forma, esse profissional adquiriu um novo status ao atuar na indústria da moda. Aos poucos, os industriais tomaram consciência da importância de se associar a estilistas para produzir um vestuário capaz de agregar moda e estética, como os americanos já faziam, segundo Lipovetsky (1989).

Nessa engrenagem surgem os dois dos estilos mais populares atualmente, o *casualwear* e o *streetwear*. No capítulo seguinte, veremos novos segmentos a ser criados a partir dessa moda aberta.

### 3.3 CRIAÇÃO DE ESTILOS

Macarena San Martin (2012, p.17) denomina como “moda livre”, a moda da sociedade disposta ao consumo, com o desejo pelo novo, o que dá origem a um novo padrão a ser buscado, o culto à juventude. Em consequência, originou o culto ao corpo, produzindo novos estilos, como: o casual, o esportivo e o street.

Esses estilos menos formais favoreceram novas maneiras de se mostrar, de querer parecer. Além disso, a crise de identidade masculina, que ocorreu nos anos 60, também colaborou para que os homens assumissem um novo papel na moda, tornando a distinção de gêneros menos distantes.

Como vimos, no primeiro momento, prevaleceu a moda aristocrática, enquanto que, no segundo momento, foi destacada a moda centenária da qual originou a alta costura.

Num ao terceiro momento, a moda não ficou restrita “apenas a classes dominantes como referência para tornar-se uma espécie de supermercado de estilos, em que cada pessoa inventa sua própria imagem, seu próprio visual, em um ato lúdico de renovação” (SAN MARTIN, 2012 p.17).

Ainda de acordo com San Martin, o período que compreende a moda livre é de uma sociedade de consumo nascida na Segunda Guerra Mundial, devido aos avanços tecnológicos e a maior disponibilidade de mão de obra, quando as classes sociais manifestaram o desejo pela moda. Isso coincidiu com a consolidação e o desenvolvimento do prêt-à-Porter, ou “pronto para vestir”, que, definitivamente, iria democratizar a moda. A ideia de “Alta costura é um sistema de produção de moda e comunicação nascida na segunda metade do século XIX, cujo objetivo principal era vestir as mulheres com roupas feitas sob encomenda” (*IBID.*, p. 21).

Hoje o conceito de alta costura como foi concebido, não se sustenta mais sozinho, isso porque a sociedade não é mais a mesma. No entanto, as marcas ligadas a este conceito garantem este patamar, já que “dispõem de grandes verbas para publicidade”, com o intuito de ostentar e manter-se no mercado, “sustentando” o conceito, seduzindo o consumidor, criando outros produtos de preços acessíveis às classes que apreciam a alta-costura, mas que tem poder aquisitivo mediano.

Isto vem ao encontro da democratização da moda nos dias atuais, uma vez que, para consumir uma marca ligada à alta-costura, alguns consumidores não precisam ser “clientes particulares”, basta possuírem um produto de valor acessível e não necessariamente uma peça do vestuário, pois ela é acessível a poucos consumidores. Por outro lado, podemos observar que essa é a nova forma da alta-costura que se mantém em atividade hoje.

No surgimento da alta costura, o propósito do conceito era associado a um sistema ligado à figura do costureiro que vestia as mulheres com roupas sob medida. Além disso, San Martin (2012) afirma que, do que se tem conhecimento sobre o surgimento de normas da alta costura, elas despontaram em 1869, quando foi criada a *Chambre Syndicale de La Haute Couture*, uma entidade que, em 1911, definiu a designação “casa da moda” como um negócio cuja atividade consistia na criação de desenhos femininos para a venda feita tanto para clientes privados como para profissionais de lojas de departamento.

Hoje para uma empresa pertencer e obter a denominação de “casa de alta costura”, sendo este um título exclusivamente parisiense, a empresa deve ser convidada pelos integrantes de *Chambre Syndicale de La Haute Couture*, como também estar dentro dos critérios e normas exigidas pela alta costura.

Entre as exigências, destaca San Martin (2012) estavam: a criação de desenhos originais por um designer permanente para a produção de desenhos sob encomendas; a execução de determinadas tarefas à mão (alinhar e bordar); a instalação em um estúdio em Paris com um número mínimo de empregados (atualmente 15 trabalhadores em tempo integral); e a apresentação regular de certo número de criações em Paris. No período em que a alta-costura teve um declínio, por volta de 2001, os critérios e normas exigidas foram negligenciados, com a intenção de proteger e não deixar que ela entrasse em colapso completo.

Estudos apontam que, ao comparar os períodos, constatou-se “que após a Segunda Guerra Mundial, eram 106 casas, e em 2007, apenas dez. Em 1997, com o mesmo objetivo, os membros foram divididos em três categorias: aderentes, correspondentes e convidados”. Segue a tabela (Anexo K) dos atuais membros da alta costura e suas respectivas categorias; dados esses informados por San Martin (2012, p. 22).

Dentre eles, estão companhias que aparecem em uma das categorias estabelecidas anualmente pela comissão do ministério francês da indústria, as quais são protegidas legalmente pelas normas da alta costura.

Clientes da alta-costura são denominados de clientes particulares e compradores profissionais; os clientes particulares eram mulheres ricas da alta sociedade internacional, para as quais o modelo era feito sob medida. Essas clientes tiveram uma diminuição considerável, uma vez que, antes da Segunda Guerra Mundial, eram 20 mil clientes e atualmente menos de 200. Os compradores profissionais são representantes de lojas de departamentos, que compram desenhos originais, sendo mais caro 40% do cliente particular. Para obter o direito de reproduzi-los industrialmente, originais ou adaptados, há condições bem restritivas, que dão o direito de associar na etiqueta seus nomes aos criadores de alta-costura. Esse tipo de compra sofreu com a queda da bolsa de Nova York, mas, na década de 80, ergueu-se com o crescimento do prêt-à-Porter, já que “era desnecessário pagar quantias exorbitantes em trajes que se tornavam prêt-à-porter de luxo, no momento que deixava Paris”, conforme afirma San Martin (2012, p. 23).

A partir desse cenário, estabeleceremos uma relação entre as mudanças ocorridas e a necessidade dos movimentos sociais da época, já que a sociedade não comportava os altos preços dos trajes exclusivos oriundos da alta costura. Assim, neste novo contexto, o prêt-à-porter tinha como objetivo e função pensar e produzir produto de moda, para um grupo de consumidores potenciais. Esse sistema de produção é realizado em série e a quantidade pode

variar conforme o tipo de mercado para o qual a peça será distribuída. Desta forma, abriu-se uma vertente para o consumo.

### 3.4 PRODUÇÃO DE VESTUÁRIO

Em 1947, com o fim da 2ª Guerra Mundial, as primeiras missões europeias de produtividade foram enviadas aos Estados Unidos da América (EUA) para pesquisar a forma de consumo norte-americano. Os empresários franceses impressionaram-se com a organização americana, que aliava racionalidade e estética e permitia a adoção de uma verdadeira política econômica. Os modelos eram elaborados por máquinas programadas no início do processo de fabricação, o que possibilitava, entre outras coisas, ampliar o mercado e abri-lo a uma clientela mais jovem e exigente, segundo Vicent-Ricard, (1989).

O *casual wear* (estilo casual nascido na Califórnia - EUA) destacava-se pela vantagem dos modelos simples, que aliavam estéticas e conforto. Era permitido ao consumidor final o uso das peças em separado ou em conjunto, inclusive a fabricação adaptava-se à realidade da produção em série, ou seja, *mass production*. Desde a indústria têxtil, as séries em grande escala recebiam adaptações na estética e nas operações para racionalizar sua produção, sem perder qualidade, fato desconhecido até então pelos europeus.

Todas as operações eram racionalizadas: os pedaços do quebra-cabeça, divididos em grandes peças, eram cortados industrialmente – cada peça de roupa era montada em cadeia – faziam-se todas as combinações possíveis de cores e desenhos, chegando a uma grande diversidade a partir das formas básicas. Por fim, os tamanhos eram racionalizados para que se adaptassem aos variados tipos de corpos, com base em medidas perfeitamente codificadas de busto/cintura/quadril, ainda de acordo com Vicent-Ricard (*IDEM*).

A produção em série foi impulsionada pela confecção de trajes para os exércitos da 1ª Guerra Mundial. Ao findar a guerra, as técnicas foram adaptadas para a indústria, na produção de trajes destinados ao uso diário dos consumidores. Iniciou-se o processo que reduziria, gradativamente, o trabalho dos alfaiates e costureiras de bairro.

O *ready to wear* (pronto para vestir) originou-se no período entre guerras. Após a depressão de 1929, os EUA cobravam imposto de 90% sobre as roupas importadas da França, especialmente oriundas da alta costura. Era permitida somente a importação de telas e moldes, que impulsionaram o desenvolvimento de técnicas de reprodução dos modelos franceses pelos norte-americanos. As estruturas simplificadas dos modelos, aliadas aos progressos dos

materiais sintéticos, possibilitavam aos EUA a produção de roupas em diferentes tamanhos, com custos mais baixos, se comparado com a alta costura em termos de fabricação e utilização de tecidos nobres (*IDEM*).

Os franceses perceberam a forma racional de produção industrial do vestuário na América do Norte, ou seja, a partir de um modelo desenvolvido para um padrão industrial que permitisse a utilização de máquinas para produzir em série roupas que atendiam a um segmento de luxo e com produção mais limitada. Em 1948, Jean-Claude Weil lançou na França a expressão *prêt-à-porter* (pronto para vestir), a partir da expressão norte-americana *ready to wear*.

Assim, o *prêt-à-porter* alavancou a produção do vestuário de luxo em massa. De acordo com Vincent-Ricard (*IDEM*), em 1952, um grupo de franceses verificou a possibilidade de melhorar a criação e difundi-la mais conjuntamente com as empresas. Para tanto, surgiu a função de consultora de moda (inicialmente a profissão era somente exercida por mulheres) para auxiliar as empresas na percepção das tendências de moda.

Na esteira das inovações, Pierre Cardin foi o primeiro estilista a abrir numa loja de departamentos (Printemps), em 1959, um espaço com produtos de *prêt-à-porter*. Mas, foi Yves Saint Laurent, em 1966, quem criou sua coleção de *prêt-à-porter* apoiado na fabricação industrial, sem adaptar os modelos à alta costura, o que alterou os rumos do estilismo industrial (profissão iniciada na década de 1960).

As empresas francesas e italianas imitaram rapidamente o estilo de produção norte-americano, delegando aos consultores de estilo a incumbência de criar coleções com padrões estéticos que atendessem as limitações industriais. Os artigos confeccionados pela indústria eram vendidos ao consumidor final, geralmente, pelo varejo que não tinha interesse em disponibilizar um serviço para reparos ou transformações que adaptasse os modelos ao gosto do cliente.

Os clientes aprenderam a aceitar e sentiram-se à vontade com os trajes prontos e de preços mais acessíveis. Os vinte anos seguintes capacitaram as indústrias europeias, principalmente a francesa, para reelaborar e remodelar o estilo industrial ao gosto francês, com o objetivo de exportar ao Novo Mundo um estilo com inspiração nos princípios norte-americanos.

Assim, na alta costura, no *prêt-à-porter* de luxo, no *prêt-à-porter* ou na produção em massa, as inovações fazem parte da evolução dos produtos, desencadeada pelos avanços oriundos da Revolução Industrial. Constantemente, as matérias-primas, aviamentos, máquinas

e equipamentos e outros fatores ligados aos produtos industrializados passaram por mudanças que modificaram diretamente a forma de produção dos artigos e os hábitos de consumo.

Muitos aspectos que envolvem os produtos são manipulados por quem possui capacidade de influenciar as massas, especialmente as diversas formas de mídia. Assim, com o passar do tempo, conforme a estratégia de marketing de cada empresa, o consumo de produtos de moda pode expressar o desejo de posse para afirmar o status das pessoas e garantir o consumo de vários artigos.

Com o patrocínio da Indústria Matarazzo em 1958, acontece a primeira FENIT- (Feira Nacional da Indústria têxtil), que organizavam as grandes confecções do vestuário, tecidos, aviamentos e informações de moda.

O prêt-à-porter ganhou força nos anos 60, e foi nesse período que esse sistema aparece no Brasil. Nesta época, São Paulo e Rio de Janeiro eram as capitais da moda, antes de chegar o prêt-à-porter no Brasil, onde esse meio pertencia às costureiras de bairros, alfaiates e *maisons*. As famílias tradicionais buscavam modelos europeus através de revistas fornecidas pelas famosas casas de moda de alta costura na Avenida Paulista em São Paulo.

Os tecidos nacionais e importados eram comprados junto com figurinos e magazines, que orientavam e diziam o que e como usar. É a partir da produção das coleções industrializadas que se originou o início da organização profissional da moda que conhecemos atualmente.

### 3.5 HISTÓRIA DA MODA BRASILEIRA

Durante longo tempo de sua história, a moda no Brasil seguiu os ditames da moda internacional. Tradicionalmente, os costureiros europeus ditavam as estéticas que por aqui circulavam, tendo a imprensa um papel importante na divulgação dos valores de moda em voga. Assim, Rio de Janeiro e São Paulo, tradicionais pontos de celebração da riqueza e cultura no Brasil, seguiam os ditames internacionais, sendo colocados como pontos de referências para as mulheres da sociedade catarinense que buscavam imitar o modelo de elegância da elite carioca e paulista, segundo Rios Filhos (2000).

Grande entusiasta do assunto, a mídia ajudou a forjar uma cultura de moda no Brasil, remontando sua influência ao século XIX. José de Alencar publicava, em sua coluna na Folha de São Paulo, o que era ou não de bom-tom para as mulheres brasileiras.

Havia ainda a importação de livros europeus para compensar a falta de informação. Assim, o editor Baptiste Louis Garnier, que importava livros franceses para uma

pequena elite brasileira rica e intelectualizada, está entre os grandes divulgadores da produção europeia, em termos de cultura de moda no Brasil. Florianópolis, que estava em busca de modernidade, assemelhava-se em costume, comportamento, moda e etiqueta aos grandes centros urbanos do país, como afirma Del Priore (2000).

Já no século XX, a moda brasileira despontou nos anos de 1950, com o advento das casas de moda de luxo e seus desfiles, que acabaram contribuindo para a formação da cultura de moda no Brasil, quando então surgiram os primeiros costureiros com nomes reconhecidos. Entretanto, esse reconhecimento era mais localizado, sendo que somente nos anos de 1960 e 1970, com uma mídia mais bem direcionada ao mercado da moda, encontravam-se nomes conhecidos nacionalmente. Denner foi um dos nomes que se destacaram nesse contexto, e Zuzu Angel teve prestígio internacional. Mas foi em fins dos anos de 1980 e durante os anos de 1990 que a moda brasileira ganhou impulso, pois os avanços da indústria têxtil brasileira permitiram a promoção do produto nacional e a ascensão dos costureiros brasileiros.

Até então, valorizando as estéticas internacionais, a partir da última década do século XX, a moda brasileira passou a investir numa identidade nacional, buscando uma diferenciação que valorizasse o produto nacional frente ao mercado internacional globalizado. A necessidade de profissionalização, do pessoal envolvido com os vários setores do campo de produção de moda, incentivou os investimentos nos cursos profissionalizantes e universitários em todo o país, segundo Beirão (2004).

Nesse contexto, surgiram nomes como os de Ocimar Versolato, Alexandre Herchcovitch, Lino Villaventura, Carlos Miele, Ronaldo Fraga, Jum Nakao, entre outros, com formação na área de moda, específica ou afim, que até hoje produzem novos conceitos e conhecimentos na área de moda nas faculdades, trazendo para as salas de aula a realidade profissional do chão de fábrica, em contraste com as teorias. Assim, percebemos que a moda no Brasil, atualmente, é um assunto sério, que movimenta milhões de dólares todos os anos, sendo que a indústria do luxo é uma das mais valorizadas hoje.

### 3.6 MODA EM SANTA CATARINA

Em Santa Catarina, segue o movimento da moda com as mesmas características do panorama nacional apresentado. Nesse contexto, nos grandes centros catarinenses, a moda era acompanhada e adaptada pelos recursos e matérias que obtinham.

A origem artesanal, procedimentos empíricos e sem muito conhecimento científico ou tradição, fez com que a confecção do vestuário sofresse com frequentes problemas, como desperdícios e comprometimento da qualidade (ROSA, 2012).

É importante salientar que foi em uma época em que as costureiras tinham poucos recursos, mas buscavam adequar seus instrumentos para viabilizar a moda às suas clientes, desenvolvendo soluções, técnicas artesanais para adaptar a moda dos modelos dos trajes aos corpos, camuflando as imperfeições e adequando os modelos às exigências de um corpo ideal e padrão daquele período.

Beirão (2004, p.42) apresenta em seus estudos que, “tanto no que se refere a equipamentos, máquinas e acessórios para costura, quanto no que se refere a tecidos e aviamentos”, essas costureiras buscavam soluções para atender as necessidades de suas clientes, permitindo que elas tivessem acesso aos sonhos e desejos criados pela moda.

Esses corpos, a forma e o estilo, foram definidos pelo *New Look* de Christian Dior (1947), uma coleção de roupas que definiria a moda dos anos de 1950, o novo estilo este que condensava nostalgia e elegância, segundo Beirão (2004).

Nesse contexto, a moda incentivava as mulheres a descobrirem e buscarem o seu estilo, desde que seja dentro de um padrão aceitável pela sociedade.

Beirão (2004) afirma que as publicações de revistas de moda mais requisitadas eram: “O Cruzeiro”, “Fon Fon” e “Jornal das Moças”; além do rádio como outra fonte de pesquisa, já que as radionovelas exerciam influência na moda, pois o cenário e os trajes dos personagens eram descritos.

[...] a influência maior sobre a moda estava na “Revista do Rádio”, folhetim que publicava as novidades do cinema, da música e da vida pessoal dos cantores e artistas, trazendo estampada na capa fotos das Rainhas do Rádio, eleitas pela Rádio Nacional, como Marlene, Dalva de Oliveira e Emilinha Borba. As roupas e o comportamento dessas personagens eram copiadas e imitadas, principalmente pelas class Dessa forma, as referências de moda não se baseavam apenas nos filmes, mas no evento social, para o qual as roupas eram feitas especialmente, pelas diversas costureiras locais, ou de outras regiões do país e as compradas nas .elegantes lojas da Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro, e em São Paulo, no Largo do Arouche (BEIRÃO, 2004, p.43).

Por esse aspecto, podemos observar que o conceito de Moda, nesse período, era inserido no mercado por meio de revistas, jornais e das rádios, que também geravam transformações socioculturais.

Baseado nos estudos de Beirão (2004), ainda podemos complementar que a década de 1950 foi para moda uma construção significativa, pois foram os acontecimentos sociais, econômicos, políticos e culturais que contribuíram para a expansão da moda.

O cenário na década de 50 fez com que a moda em Santa Catarina tivesse reconhecimento nacional nas décadas seguintes. Sendo assim, além das inúmeras costureiras anônimas que contribuíram com a disseminação da moda em Florianópolis e nas principais cidades catarinenses, também é de grande importância citar nomes que se destacaram, como: Ninita Muniz, Maria Neves, e alguns ainda também se destacam, como: Galdino Lenzi, Erica Thiesen e Gesoni Pawlick. Alguns desses nomes galgaram, através da experiência cotidiana, prestígio no Estado comparável ao de grandes nomes da alta costura francesa. Entretanto, esse prestígio não surgiu do nada, foi necessário o envolvimento de vários elementos para alicerçar a autoridade desses nomes no cenário da moda estadual e nacional, com observa Rosa (2001).

Observamos, no contexto da moda, que, na maioria das cidades, as confecções do vestuário estão entre as primeiras atividades de transformação de matéria-prima em mercadorias e, geralmente, constituídas em micro e pequenas empresas, com administração familiar.

Por outro lado, as indústrias de confecções do vestuário representam uma pequena esfera do conglomerado que envolve a cadeia têxtil, decodificando as informações de moda, com tendência para confeccionar um produto concretizado nos elementos de um traje.

São essas confecções as principais idealizadoras ou transformadoras dos componentes que formam a roupa para não somente cobrir os corpos, como também para satisfazer os desejos e as necessidades dos consumidores.

Nas décadas de 60 e 70, a profissão de costureira era bastante valorizada, pelo hábito que as pessoas tinham de confeccionar seus trajes sob medida, uma vez que essa forma de consumir roupas era muito mais barata do que comprar roupas prontas. Já nos anos 80, houve uma proliferação de pequenas confecções do vestuário, e fatores socioeconômicos proporcionaram a abertura de muitas empresas nesse período. Essas empresas com pouca experiência de mercado procuravam grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de informações e produtos de moda, para reproduzi-los dentro da própria indústria.

Assim, as empresas de confecção organizam e estruturam seus negócios de forma semelhante nas grandes cidades catarinense, como também na região da Grande Florianópolis.

Ainda na década de 80, houve a necessidade de organizar as atividades da indústria do vestuário da Grande Florianópolis, criando uma a ASSINVEST (Associação das Indústrias do Vestuário), com apoio da Prefeitura Municipal de Florianópolis, com vistas a impulsionar as empresas de confecção da região e, mais tarde, de reunir condições necessárias para formar parcerias com a UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), com a

finalidade de implantar o Curso de Bacharelado em Moda com Habilitação em Estilismo, no ano de 1996, acordo com Rosa (2001).

Igualmente, na década de 1990, houve a tentativa de consolidar e associar a educação voltada à formação de estudantes em nível superior, com o compromisso de ensinar os elementos fundamentais para construção de objetos da moda.

Nesse sentido, caberia à UDESC, como universidade pioneira em Moda, fornecer o embasamento teórico, enquanto que as empresas de confecção tinham de responder pela prática, através da oferta de estágio. O amadurecimento das indústrias têxteis, as confecções e a necessidade de mão de obra qualificada levaram à expansão do ensino de moda nas universidades, como no curso superior. Atualmente, percebemos que os cursos superiores profissionalizantes em moda se multiplicaram para atender ao mercado crescente, que já exige profissionais com formação em Moda.

A indústria do vestuário passou por importantes transformações na década de 1990, visando sua manutenção no mercado cada vez mais seletivo e objetivando dar respostas rápidas às novas imposições do mercado da moda. O lançamento das coleções passou a ser maior, mais de uma coleção por estação, com um número maior de modelos. A concorrência deixou de ser única e exclusivamente via de custos, sendo a competitividade estabelecida a partir de fatores como qualidade e valor agregado dos produtos e flexibilidade na produção.

Hoje em Santa Catarina, em que a vocação têxtil é reconhecida dentro e fora do país, a inovação, o design de moda, a organização da produção e o *marketing* têm sido os principais diferenciais, posicionando o Estado como um dos principais produtores do setor no Brasil. A cadeia produtiva e criativa da moda, junto com a indústria de alimentos, é a que mais emprega no Estado, segundo a ABRAVEST (Associação Brasileira do Vestuário, 2012). Um dos polos mais avançados da América Latina, o Vale do Itajaí, é um dos maiores polos têxteis do mundo e o principal polo exportador de confecções de malha e artigos de cama, mesa e banho do Brasil. Nele estão instaladas algumas das maiores empresas do país. Jaraguá do Sul, Blumenau e Brusque produzem malha circular, com empresas como Hering, Marisol e Malwee, atualmente produzindo produtos de moda. As empresas catarinenses modernizaram a administração, investindo em itens de maior valor agregado, incorporaram novas tecnologias e trabalham no fortalecimento de marcas. Muitas destas empresas buscam maior grau de novidade, fazendo uso mais intenso das informações geradas pelas instituições de produção de conhecimento.

Objetivando diferenciar-se da concorrência, as empresas catarinenses, que investem no produto de moda do vestuário, tendem a aumentar a diversificação dos seus

produtos, o que coloca cada vez mais em cheque, a produção em grande escala de produtos padronizados, optando-se pela produção de produtos personalizados/individualizados que atendam a crescente diversidade das necessidades e gostos dos consumidores (MONTEIRO, 2012).

É importante destacar que o ano de 2012 foi de grandes desafios para a indústria de vestuário brasileiro, com a forte atuação de concorrentes internacionais no mercado, que levou a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (ABIT) a incentivar a competitividade da indústria brasileira, estimulando as exportações nacionais, com a redução das taxas de juros e investimento no consumidor brasileiro.

As empresas do vestuário enfrentaram também a falta de mão de obra qualificada e a entrada no país de grandes marcas internacionais, atingindo as principais grifes brasileiras (MONTEIRO, 2012).

Nesse contexto, as empresas do vestuário catarinenses orientam cada vez mais sua produção na direção das etapas com maior valor agregado da cadeia produtiva, como no design de moda. Buscam as informações de tendências de moda em polos orientadores da moda mundial (Paris, Londres, Nova York, entre outros) e nacional (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerias), visando competir pela diferenciação de produtos e pela conquista de nichos específicos de mercado. Esse comportamento segue também uma tendência dos consumidores pela busca por roupas com marcas e significados específicos, e não somente preços baixos. Dessa forma, aumenta significativamente a importância dos desejos e limites financeiros do consumidor final como guia fundamental da estratégia competitiva do mercado da moda.

O Estado catarinense sempre foi reconhecido nacionalmente por sua qualidade produtiva e variedade de produção têxtil, contudo, precisava de uma transformação na maneira de pensar e fazer moda.

Visando à obtenção de conhecimentos para fomentar e divulgar o *design* de moda, um grupo de empresários do setor têxtil e do vestuário criou o Projeto SCMC (Santa Catarina Moda Contemporânea), que integra empresas e instituições de ensino. Com vistas ao fortalecimento da identidade das empresas, incorpora a comunidade acadêmica ao mercado, incentivando a troca de informações e de experiências, buscando criar uma identidade para a moda catarinense. Para atingir estes objetivos, compartilham fontes de informação voltadas ao interesse do setor, abrangendo as tendências de moda, comportamento do consumidor, *cases* de sucesso, soluções e outras informações a serem compartilhadas pelo grupo. O Projeto

SCMC desperta o potencial existente nas entidades de ensino superior e proporciona aos professores e alunos contato efetivo com a realidade e prática industrial.

É importante destacar que as empresas de moda de Santa Catarina têm buscado, no ambiente externo, informações e conhecimentos para que seus funcionários desenvolvam novas competências e habilidades, necessárias à criação de produtos de moda. A estratégia de integração para o fomento do *design* e da moda tem-se apresentado como importante insumo ao setor têxtil e de confecção, que levará à inovação e à competitividade das empresas catarinenses no mercado da moda.

#### 4 A RENDA DE BILRO: ORIGEM, APLICAÇÃO E PRODUÇÃO

Não poderíamos falar em renda de bilro sem estabelecer algumas considerações a respeito da sua origem e história do seu desenvolvimento através dos tempos. A origem a palavra renda apresenta várias versões:

A origem da palavra renda não é bem conhecida. A renda é definida, por Bueno (1988), como labor de agulhas ou ainda como tecido muito fino e aberto. Aparece também como dissimilação do espanhol randa, que veio do provençal randa – adorno, de verbal de randar , adornar. Já em Nascentes (1966), renda é uma palavra aparentada do espanhol e do catalão, de origem incerta, talvez céltica (ZANELLA, 2000, p. 237).

Estudar sobre a renda de bilro permitiu-nos conhecer além de sua estrutura, possibilitou-nos entendê-la como um material tecido em sua construção, em seu uso e em sua aplicabilidade.

Como essa renda pode ser considerada um objeto de cultura, vamos apresentá-la, descrevendo-a desde a fabricação, quem a produz, revelando sua relação com o contexto do cenário cultural em que ela se apresenta, demonstrando seus reflexos no cotidiano das pessoas que fazem parte da sua existência e como sobrevive na atualidade.

Callan (2007, p. 266) descreve a renda como “um tecido de orifícios de desenhos feito à mão ou à máquina, (...) a renda de bilro é criada pela manipulação de inúmeros fios, cada um deles preso a um bilro”. Os bilros são peças de madeira de formato específico para guarnição da linha. Apesar de, em outros lugares, existirem formas diferentes de produzir renda de bilro, na região da Grande Florianópolis, é trabalhada sobre uma almofada orientada por um desenho perfurado por pequenos orifícios de 2mm do respectivo modelo da renda, em uma base de papelão, que é denominado de pique.

Zanella (2000, p. 236) destaca que a renda de bilro é

uma manifestação cultural e, como tal, deve ser entendida como atividade social realizada por uma determinada coletividade. Desse modo, ao aprendê-la o sujeito apropria-se não somente de um fazer, mas de toda a história e valores que o caracterizam, sendo que, ao mesmo tempo, imprime a estes sua marca singular.

Desse modo, através da renda de bilro, podemos ler parte da cultura e da tradição daqueles que a praticam.

#### 4.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A RENDA DE BILRO

Callan (2007) acredita que a renda de bilro seja originária de Flandres (região belga). A autora afirma que, nos séculos XVIII e XIX, os centros de produção de renda de bilro eram Chantilly e Valencienses, cada um com desenhos próprios. De início, o uso dessa renda era apreciado pela realeza e pelo clero, sua forma tem características de passamanaria (fita de trama roliça que forma arabesco), adornando os mantos e depois se estende no vestuário feminino, em babados, xales e aventais.

Encontramos registros no catálogo da associação das rendeiras da Lagoa da Conceição, que é um centro de referência cultural de Florianópolis. Segundo a pesquisadora Wendhausen (2011, p.13), as rendeiras:

São descendentes das famílias açorianas que ocuparam a antiga Vila do Desterro, na Ilha de Santa Catarina [...]. A renda de bilros é uma atividade exercida em Florianópolis desde o século XVII e é inegável a sua importância dentro do contexto cultural da cidade [...].

É importante salientar que há registro também de que a renda de bilro pode ter surgido no século XV, na Itália, chegando anos depois à França, invadindo a Corte do Rei Luís XIV e os centros produtores de Portugal (arquipélago de Açores).

Em Portugal, a arte da renda de bilros apresenta uma especial expressão nas zonas de pescadores, no litoral, com maior destaque para Peniche e Vila do Conde, que são regiões de Portugal, onde essa arte é antiquíssima. Em meados do século XIX, a renda de bilro chegou ao seu apogeu. Esta afirmação encontrou respaldo nas palavras de Calado (2013) quando descreve que:

A originalidade e a qualidade das rendas de bilros de Peniche atingiram tal grau de perfeição e notoriedade, que toda e qualquer renda de bilros portuguesa passou a ser conhecida, simplesmente, por renda de Peniche. Em meados do século XIX existiam em Peniche quase mil rendilheiras (trata-se do termo brasileiro, para dizer rendeira), e, segundo Pedro Cervantes de Carvalho Figueira, eram oito as oficinas particulares onde crianças a partir dos quatro anos de idade se iniciavam na aventura desta arte.

Há relatos que a renda de bilros foi trazida pelos portugueses para o Brasil durante o período em que o uso das rendas restringia-se aos mantos do clero e da realeza, geralmente sob a forma de passamanaria. Desse modo, deduzimos então que esse fazer foi uma ocupação primeiramente de freiras nos conventos, pois eram elas que teciam os adornos para os altares das igrejas. Depois, no Brasil, como também em Portugal, a renda de bilro passou a ser o

fazer das mulheres de pescadores, que produziam para uso próprio, decorando suas casas, como também vendiam para o comércio local, considerada, mais tarde, principal fonte de renda das mulheres da época.

Assim sendo, percebemos que há interação entre a história do grupo com a história pessoal, já que uma se constitui na outra, ou seja, a renda de bilro interfere na vida dessas mulheres, que produzem de forma coletiva, formando grupos em sua comunidade, onde compartilham suas histórias pessoais, seus sonhos e suas crenças. De acordo com Zanella (1997), essas mulheres imprimem suas histórias de vida nesse objeto, que também foi importante fator de confirmação de feminilidade.

Zanella (2000) explica que a introdução da renda de bilro se deu por influência dos açorianos que chegaram na Ilha de Santa Catarina, esses partiram do porto de Angra do Heroísmo na Ilha Terceira rumo ao Brasil, em 21 de outubro de 1747, chegando 473 imigrantes ao destino em 6 de janeiro de 1748.

Ser rendeira, segundo Zanella (2000), consiste, assim, dada as transformações que vêm reorganizando o viver dessas mulheres nesse contexto social específico, em “saber tecer”, em se envolver afetivamente com a atividade e em se comprometer com a sua história.

Esse “saber” e “fazer”, o tramar fios na produção de rendas, produzem significados, porque o sujeito tece, faz a renda e, ao mesmo tempo, monta sua história, criando a identidade local, em que seus costumes e hábitos se fazem sentir na sua cultura, participando da perpetuação dessa cultura.

A produção da renda era basicamente trabalho de mulheres, desenvolvido no âmbito doméstico, enquanto os homens tinham suas atividades em espaços públicos. O crescimento do turismo possibilitou a mulher (dona de casa) também participar dos espaços públicos para vender seus produtos. Assim, a mulher passou a contribuir com a renda familiar, como assevera Zanella (2007, p. 238):

Com o advento do turismo, em meados deste século, esse artesanato passou a ser valorizado/destacado para além desse espaço. A renda começa assim a estabelecer-se no contexto econômico e a atividade é re-significada de artesanato feito por entretenimento e que se constituía em instrumento regulador da conduta feminina, na medida em que mantinha a mulher em casa, passa a ser uma atividade geradora de mercadorias. A comercialização delas possibilitava-lhes complementar a renda familiar e, em alguns casos, garantia sua independência financeira.

Buscando as informações necessárias sobre a renda de bilro em diversas localidades para compreender a origem desse objeto, consideramos os escritos do site

*Memória Portuguesa* em que encontramos informações sobre a existência da renda de bilro e a resistência deste objeto para a sua permanência: “Em 1887 foi criada a Escola Industrial D. Maria Pia com uma secção de rendeira, [...] e foi D. Maria Augusta Bordalo Pinheiro que impulsionou o artesanato através da criação de novos e perfeitos desenhos”.

Com tais investimentos, as rendas voltaram a ser premiadas em 1889 (Paris). Todavia, esse empenho foi perdendo espaço uma vez que a Escola Secundária de Peniche, onde hoje nada existe sobre rendas, descuidou do legado deixado pelas gerações passadas e negligenciou a conservação. Porém, mais tarde, essa arte foi revigorada.

Essas escolas tiveram continuidade uma vez que

a actividade destas escolas foi formando pessoas que aprenderam a arte de desenhar, elaboração de piques e manufactura de renda, dependendo da sua capacidade criativa à preservação da qualidade das rendas de bilros de Peniche. (MEMÓRIA PORTUGUESA)

Além das escolas, as associações de pescadores, durante quatro décadas, oportunizaram o aprendizado às filhas dos pescadores, esses ensinamentos tinham como incentivo um pequeno salário base. Mais tarde, em 1987, a Câmara Municipal de Peniche abriu uma Escola de Rendas, que se encontra funcionando com a frequência de adultos e crianças. Ainda de acordo com o site supracitado, em 1994, foi criada “(...) a *Associação Peniche Rendibilros*, com o objectivo de preservar e promover a aprendizagem e divulgação das rendas de Peniche”.

Na atualidade, em que tudo pode ser produzido e reproduzido de forma industrializada, as rendas de bilros de Peniche foram sofrendo uma regressão, que atingiu o seu ponto mais drástico com a extinção.

Esses impactos também foram sofridos aqui na grande Florianópolis, não só em relação à renda de bilro, mas também em qualquer outro fazer feito artesanalmente. Ao longo do tempo, a renda de bilro permaneceu nas comunidades produtoras, as quais foram afetadas por transformações sociais e econômicas. Nesse contexto, ela definhou em decorrência das mudanças não só na estética das peças, mas também no processo de ensinar e aprender a atividade.

Esse processo era passado de gerações para gerações. O incentivo para o aprendizado era praticado por conta do costume de ensinar, por parte das famílias tradicionais, Zanella (2000, p. 239) esclarece que:

a simplificação da renda de bilro, retirada de alguns pontos que prolongavam o tempo de confecção, facilitou a aprendizagem e a inserção precoce das jovens no mercado de trabalho, em geral com 6-7 anos.

A simplificação dos pontos facilitou o ensino desse artefato. Os relatos que encontramos sobre o “aprender a fazer” a renda de bilro revelam que sempre foi um ofício ensinado para crianças muito jovens. Em entrevistas, percebemos que as filhas das rendeiras aprendiam o ofício, inicialmente, pela curiosidade, mas também era uma obrigação nas tarefas domésticas. Zanella (2000, p. 240) registra, por meio de entrevista, a vivência de uma rendeira:

Passando a curiosidade, claro que eu não queria ficar sentada numa almofada fazendo renda [...]. Mas depois veio uma história de que era gratificante tu tirar um trabalho da almofada e vender, isso era uma coisa que eu me lembro de que era legal, e daí no começo eu fiz uma renda que era horrorosa, era um amarelo ouro (risos) e que alguém levou, assim, nossa, eu fiquei super feliz!

No litoral catarinense, no início do século passado, a renda de bilro tinha grande importância na complementação da renda financeira familiar, devido aos turistas e mudanças vindas com o progresso, como já relatado anteriormente.

A atividade de fazer renda era uma prática comum das meninas filhas de rendeiras. Com a procura da renda de bilro pelos turistas e novos moradores da região, para adornarem suas casas, ela passou a despertar o interesse de quem a produzia; segundo Zanella, (2000, p. 240): “agora essa mesma atividade passava a se caracterizar como o meio de acesso/apropriação de um outro novo, de algo diferente [...]”, assim, ao vender a renda, o produto dessa atividade “apropriava-se de uma nova forma de inserção social veiculada pelo turista”.

A história das pessoas que viveram nesse período de valorização e abundância da renda de bilro é permeada pelas transformações do contexto em que elas se inserem. Podemos dizer que a renda de bilro, a rendeira e o contexto, todos estão em movimento de constituição e diferenciação permanente. Além do mais, aqueles que admiram e consomem essa arte, estão construindo a história e consolidando a perpetuação da cultura da região.

Nas décadas de 70 a 90, a renda de bilro continuava a ser produzida, embora não mais com o mesmo sentido, já que as transformações ocorridas nas regiões, por conta da urbanização, afetavam a vida dos moradores locais. A produção da renda passou em escala bem menor, uma vez que apenas as mulheres mais antigas das regiões da Grande Florianópolis produziam as rendas, porque as filhas de rendeiras buscavam outras atividades para ajudar no orçamento familiar e porque se interessavam e pela oportunidade de estudar.

Nesse contexto, as filhas de rendeiras já não tiveram o mesmo entusiasmo, incentivo que suas mães receberam e agora não ensinam às suas filhas. Zanella (2000, p. 239), embasada em entrevista, avalia que:

Em razão das rápidas transformações no interior da Ilha de Santa Catarina decorrentes do turismo e conseqüente explosão imobiliária (Lago 1996), o contato com a urbanização engendrou um movimento acelerado de transformação dos valores e costumes locais. Enquanto manifestação cultural caracterizada como artesanato, porém, a sobrevivência da renda de bilro depende fundamentalmente do interesse de pessoas em aprender a tecer e ensinar a outros que continuem esse mesmo movimento.

Nas afirmações de Zanella, podemos compreender a necessidade de despertar o interesse de produzir renda de bilro nos descendentes ou moradores das regiões consideradas produtoras desse artefato, já que, o aprender a fazer renda não é suficiente para a sobrevivência da renda de bilro, pois há diferença entre “saber fazer renda” e “ser rendeira”. A autora ainda percebe que muitas pessoas procuram as aulas de renda por mera curiosidade, dedicando-se à atividade por um período de tempo muito curto.

Existe a preocupação referente à perda dessa arte, por parte daqueles que trabalham para a continuidade desta atividade artesanal, já que está ligada às tradições e às características da cultura local. Geralmente as pessoas que são incentivadas a fazer renda não se comprometem com a continuidade da história e da tradição da cultura local.

Zanella (2000, p. 244) constata em relatos com rendeiras que “não se consolida somente no produto, mas fundamentalmente no envolvimento afetivo e na possibilidade de criação que personaliza os trabalhos”. Pois para essas rendeiras aprender fazer renda, não é suficiente, já que, “o fato de algumas pessoas se interessarem em aprender os pontos ou algumas peças não é suficiente para a sobrevivência da renda de bilro”.

#### 4.2 O PROCESSO DE PRODUÇÃO E AS FERRAMENTAS DA RENDA DE BILRO

A renda de bilro pode ser definida como um trabalho artesanal formado pelo cruzamento sucessivo ou entrelaçamentos de fios de composição, geralmente, em algodão, executado sobre um molde em forma de cartão, onde há o desenho de um determinado modelo de renda de bilro. Esse molde ou gabarito é feito de papelão, que chamamos de pique e, com o auxílio de alfinetes e dos bilros, constrói-se o tecido de renda.

Os piques (Anexo L) são feitos por rendeiras mais experientes e habilidosas. A criação do desenho fica por conta da criatividade de quem o produz, que, por vezes, recorre à estilização de objetos naturais, como flores e animais. Esses desenhos são classificados e ou “batizados” com nomes dados pelas próprias rendeiras, que notam a semelhança com tais elementos naturais, e o mais interessante é que, após dado o nome, o código é respeitado por todas as outras rendeiras que utilizarão o mesmo pique para a renda de bilro (Anexo M).

Os alfinetes fixam o trabalho sobre o pique e são colocados em furos estrategicamente efetuados no desenho pré-determinado (Anexo N). Esses alfinetes têm lugar específico para a construção e formação do modelo da renda, esta formação se dá na combinação de tipos e de pontos e desenhos demonstrados por furos. Os furos marcados no desenho servem para usar os alfinetes na construção da renda, a rendeira desloca os alfinetes na medida em que o trabalho progride.

Na produção da renda, os bilros são manejados aos pares pela rendeira, que imprime um movimento rotativo e alternado a cada um. A quantidade de bilros utilizados dependerá dos modelos da renda, que são orientados pelos alfinetes utilizados nos furos dos cartões que representam o desenho da renda.

A almofada é dura (Anexo O). Sua dimensão tem variações que dependerá do trabalho que se realizará. A forma dessa almofada é cilíndrica, forrada de pano grosso e coberta exteriormente por um tecido mais fino. Esse tecido, geralmente estampado, é denominado de chita. Essa almofada é utilizada sobre um suporte denominado cavalete (Anexo P). Antigamente, o miolo da almofada era abastecido com palha de bananeira, algodão ou barba de velho, parasita que se desenvolve em árvores de grande porte (Anexo Q). Hoje, nesse miolo, passou-se a usar fibras sintéticas e esponja industrial.

Todo o trabalho é executado com o auxílio dessa almofada, onde é fixado o pique. A almofada é colocada sobre um banco ou cavalete de madeira. A forma desse cavalete permite a fácil alteração da posição da almofada que gira sobre si, para permitir a posição apropriada na execução da renda de bilro. Esse suporte pode ser ajustado à altura do trabalho da rendeira. Como também esses cavaletes podem ser desmontáveis, para facilitar o transporte, ou são guardados quando não são utilizados. E, quando são de modelo fixo, geralmente são colocados no canto da sala da casa, para facilitar a produção da renda de bilros com o convívio familiar. Esses cavaletes, em geral, são de construção simples, feitos artesanalmente por pessoas da família.

Bilros são peças de madeira que servem para guarnecer a linha, para, posteriormente, construir a renda. Eles são artefatos fabricados artesanalmente com

ferramentas em forma de faca ou torno, sendo feitos com diversos tipos de madeiras; têm formato semelhante à de pera alongada ou um pendulo, onde é enrolada a linha (fio têxtil), que vai sendo descarregada à medida que o trabalho se desenvolve. Segundo Zanella (2000), não se sabe bem o certo a origem do nome bilro, mas provavelmente porque uma das madeiras utilizada na confecção de bilros vem de uma árvore chamada bilreiro, ou outra hipótese é de que bilro pode ser de origem latina, que viria de *pirulus*, diminutivo de *pirus* (pera).

O número de bilros utilizado varia conforme a complexidade do desenho da renda; o modelo é desenhado no pique e colado numa base mais dura, também de celulose. Os diversos modelos de desenhos de rendas de bilro são compostos por combinações por pontos básicos e também de pontos mais complexos, permitindo uma variedade de modelos de renda. Os pontos mais conhecidos nas comunidades da Grande Florianópolis são: ponto torcido, trancinha, meio ponto, perna cheia, Maria morena e tramoia.

#### 4.3 PRODUTIVIDADE DA RENDA DE BILRO EM FLORIANÓPOLIS: GRUPOS, ASSOCIAÇÕES E COOPERATIVAS

A partir do catálogo produzido em 2011, desenvolvido a respeito das rendeiras da Grande Florianópolis, com o apoio da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (CCFFC), órgão oficial da cultura do município, notamos que os pontos que foram considerados nesse catálogo estão em concordância com as pesquisas de campo realizadas entre agosto de 2012 a fevereiro de 2013. Observamos também que a renda de bilro é uma referência cultural de Florianópolis, uma vez que “a cidade reúne o maior número de rendeiras do Sul do Brasil” (SOARES, 1987).

O reconhecimento do patrimônio a ser preservado e o retorno do ofício de rendeira é imprescindível para obter apoio e incentivo dos órgãos públicos e/ou privados para a produção da renda de bilro e a continuidade desse saber.

Para essa atividade atravessar gerações, preservando a identidade desse fazer artesanal com hábitos e costumes das pessoas que produzem, e, ao mesmo tempo, aperfeiçoar essa arte para acompanhar o movimento dos cenários sociais e econômicos em que a modernidade se apresenta, faz-se necessário um espaço para dar suporte às rendeiras que ainda produzem renda de bilro. Oficinas permanentes também são fundamentais para ensinar esse fazer artesanal, pois oportunizarão outras pessoas (que não têm tradição na família) a

aprenderem essa atividade, como também orientar estrategicamente o posicionamento para o mercado competitivo.

Para aprender a valorizar e dar a devida importância à renda de bilro que é produzida na Grande Florianópolis consideremos as palavras de Rodolfo Joaquim Pinto da Luz, um dos incentivadores de projetos voltados à renda de bilro:

A renda de bilro é um desses legados de importante valor simbólico. Trazida por imigrantes que aqui chegaram em 1748, vindos dos Açores, a arte de tramar fios representou uma vital fonte de renda nas comunidades pesqueiras do município que ainda hoje preservam a identidade de base açoriana (WENDHAUSEN, 2011, p. 10).

No atual contexto sociocultural da Grande Florianópolis, existem alguns incentivos a projetos voltados à revitalização da renda de bilros, estimulando as rendeiras à produção e orientando-as a criação, ao aprimoramento e estratégias para a continuidade desta atividade tradicional. O Museu Universitário Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a Ecomoda – Programa de Extensão do Curso de Moda da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), (este programa surgiu em 2004 com o objetivo de disseminar o conceito de sustentabilidade ambiental através da produção e consumo consciente), compõe parceria AME – Alice, Museu e Ecomoda. Usando veículos de comunicação, propõe a preservação de patrimônio cultural através de sua difusão e discussão de projetos de geração de renda e sustentabilidade. Assim ocorreram algumas ações de parcerias entre universidades e grupos de rendeiras, resultando em trabalhos significativos para divulgação da renda de bilros.

Foi desenvolvida a criação de coleções de roupas do vestuário, com materiais orgânicos para desfiles e exposições, em que envolvimento de acadêmicos e de professores em pesquisas e análises de novos materiais para renda de bilros. Nesse trabalho, intitulado *Amor e Ponto*, participamos da pesquisa, da criação, do desenvolvimento como orientação do projeto.

**Dentre os trabalhos apresentados em 2011, teve destaque o Paraty Eco Fashion**, em que a proposta dos tecidos orgânicos, com as rendas de bilros, feitas com fios orgânicos, foi apreciada por pesquisadores e estudantes de moda<sup>1</sup> (Anexo S).

Na região da Grande Florianópolis, entre as rendas de bilro mais conhecidas, feitas no município, estão a Maria Morena e a Tramoia, ou renda de sete pares, que é considerada um produto típico de Santa Catarina, produzida principalmente por artesãs do

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre o evento conferir no site <http://www.hildegardangel.com.br/?p=9185/>

Ribeirão da Ilha, Santo Antônio de Lisboa, Lagoa da Conceição, Pântano do Sul, Campeche e Sambaqui.

#### 4.4 MODELOS, DESENHOS E MATERIAIS

Como já vimos, a construção de diversos modelos de desenhos de rendas de bilro é composta por combinações de pontos básicos. Esses pontos podem obter níveis de complexidade que são considerados fáceis, medianos e difíceis.

São nas combinações de pontos que se formam os desenhos das rendas, que são denominadas por nomes específicos. Elas são identificadas pelas figuras que representam afinidade na forma ou representação mental. Os exemplos que seguem abaixo são de alguns nomes mais conhecidos, como: abacaxi, arco, beleza de um arco, beleza de dois arcos, bico de pato, bico de palma, ceará, cocada, concha, Maria morena, penca em rosa, roda de arco, céu estrelado, tramoia, o peixe, a estrela.

##### 4.4.1 Características dos moldes no formato pique na renda de bilro e suas respectivas nomenclaturas

Os piques (Anexo L) passam de geração a geração, como já indicamos; mas nem todas as rendeiras sabem criar piques, visto que saber fazer o ponto não garante a habilidade da criação, que depende do estudo dos pontos. Cada trabalho deve utilizar todos os bilros, mesmo quando eles ficam na reserva. Para não haver falhas, as combinações dos pontos devem ser feitas de tal modo que os bilros de reserva não se misturem com os demais, e, no final do trabalho, todos os bilros devem ser deixados simultaneamente.

Quando um pique é feito por uma amostra de renda, a rendeira usa um papelão liso sem marcações ou texturas, cortado no tamanho desejado referente ao tamanho do trabalho. A renda é presa com alfinetes para ficar bem esticada, em toda sua borda; em seguida, o papelão é furado de acordo com o modelo do ponto, ou seja, para cada ponto, há uma quantidade de alfinetes na sua construção. Então, são feitos furos necessários no papelão para os respectivos alfinetes utilizados, posteriormente, na produção da renda.

Existem também piques tirados de outros piques; assim, algumas rendeiras retiram a amostra da renda e procedem da mesma maneira citada acima. Outras rendeiras usam sobreposição, ou seja, o desenho do pique no papelão é sobreposto no papelão liso sem

nenhuma marcação; e, o papelão de baixo é marcado, passando uma agulha grossa nos furos do pique e perfurando esse papelão, desse modo, copia-se o pique.

#### 4.4.2 Uso adequado de materiais para a renda de bilro

Na renda de bilros, os fios são geralmente de algodão, embora algumas vezes usam-se fios sintéticos, que são fios mais finos, utilizados quase sempre nos detalhes. As rendeiras trabalham muito com linha branca; poucas vezes são usadas linhas coloridas, talvez por ser um trabalho tradicional. Quando se adquire uma peça de renda, busca-se algo que remeta à tradição, da qual o branco faz parte. Depois do branco, as cores mais vistas nos pontos de vendas são: azul, bege, rosa e vermelho (esta em menor quantidade). O fio sintético, mais usado e conhecido por linha de pipa, apresenta-se de duas gramaturas, mas é pouco utilizado (somente sob encomenda para modelos específicos).

Também já foram utilizados fios orgânicos e reciclados, com objetivo de testá-los para análises. O fio orgânico não foi bem aceito pelas rendeiras, porque, segundo elas, o trabalho não fica apresentável, uma vez que esses fios não passam por tingimentos, visto que essas fibras não aderem a goma; assim, o trabalho não “encorpa”, o que significa que não fica volumoso. Além disso, o fio reciclado foi reprovado, uma vez que não é resistente no momento da execução dos pontos.

Os fios são enrolados nos bilros para o desenvolvimento do trabalho, e os bilros serem abastecidos. No momento em que haverá uma emenda no fio, formando uma laçada, essa emenda deve ser feita com muito cuidado para não comprometer a qualidade da renda. Tal laçada denomina-se de Nó de rendeira (Anexo R).

Para colocar o fio no bilro, a artesã coloca uma ponta do fio atravessado, para melhor fixação, e a outra ponta fica esticada por baixo. Para que o fio não fique torcido, é necessário que o bilro gire sobre o dedo. A quantidade de linha em cada bilro é em média de 30 a 40 cm. A amarração é feita com um laço que passa o bilro por dentro para que o fio fique preso. Uma medida igual ou aproximada de linha fica solta. Em geral, observamos que a artesã faz uma média na medida da linha. A outra ponta que é deixada desenrolada começa a encher outro bilro; dessa forma, os bilros são cheios, geralmente em pares.

As linhas mais utilizadas são da marca *Corrente*, nº 24 e nº 10; linha da marca *Círculo*: linha rendeira, sem número; linha da marca *Esterlina* mercerizada de algodão egípcio nº 5 e nº 8; linha da marca *Clea* de várias gramaturas.

#### 4.5 PONTOS, EXECUÇÕES E RESPECTIVAS NOMENCLATURAS

Na Grande Florianópolis, os pontos da renda de bilro têm, basicamente, os mesmos nomes em todas as comunidades. Quando um ponto apresenta um nome diferente, as rendeiras reconhecem-no e sabem que é de outra região, como constatamos na pesquisa de campo.

A maioria das rendeiras não tem a preocupação com a origem, a cultura e a história que envolve o legado da renda de bilro. Percebemos que a história da renda de bilro se mistura com a história de família, mas a simplicidade dessas artesãs faz com que elas não tenham interesses em conhecer ou se aprofundar no assunto. Elas apenas repetem o que ouvem de outras pessoas, como constatamos na entrevista datada de novembro em 2012, quando se tratava o assunto sobre a origem da renda de bilro. Também faz necessário aqui dizer que a maioria das rendeiras tem em média de 60 a 80 anos de idade, viveram uma época em que não se questionava o que era ensinado, viam suas mães e tias fazerem rendas, eram dadas as tarefas e elas faziam, sem muito questionamentos.

Considerando os dados obtidos pela pesquisa, é de grande importância o conhecimento dos pontos que são produzidos nas rendas. Nesse material, podemos observar que a tradição dos nomes é mantida, como estes nomes de pontos utilizados pelas rendeiras da Grande Florianópolis: Meio Ponto; Trancinha ou Ponto de Trança, Ponto Paninho, Ponto perna cheia, Ponto Pastilha/ Maria Morena, Ponto Inteiro, Ponto Corrido, Ponto de Trama, Ponto Passado, Ponto Pregado, Ponto Puxado - também conhecido como Perna Esquecida e Ponto Torcido, Tramoia ou Renda de Sete Pares torcido. Alguns pontos são posteriormente descritos com modo de execução passo a passo; para a construção e entendimento de determinados pontos, assim segue abaixo:

## Meio ponto

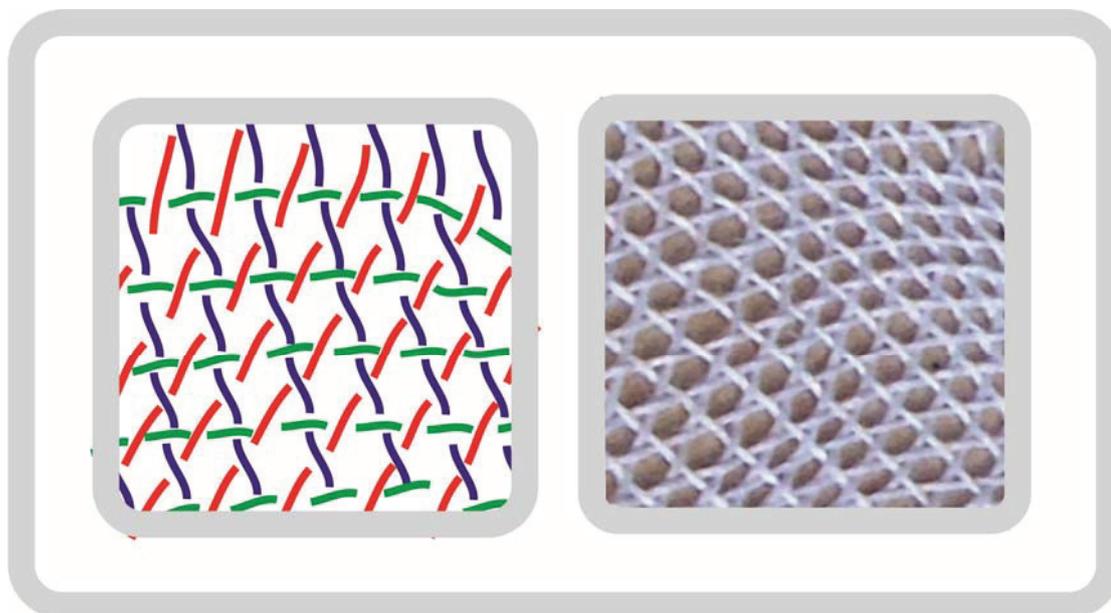


Figura 1 - Meio Ponto - Elaboração e arquivo da autora

Características: esse ponto, de complexidade, é considerado mediano. Geralmente é usado para delimitar o centro da renda e o bico que a contorna. Sua aparência é de uma textura uniforme, que pode ser mais fechada ou mais aberta. Com a trama mais fechada, o trabalho fica mais encorpado, obtendo um aspecto engomado; esse aspecto de engomado também está relacionado com a qualidade do trabalho da artesã. Também a escolha do tipo de linha colabora com o efeito engomado. Usa-se em média de oito a dez pares de bilros, mas podem ser acrescentados mais pares, isso dependerá da largura e da estrutura que se deseja.

Execução do ponto: Para tecer, usam-se as duas mãos com um par de bilros em cada uma delas.

Começando o trabalho no sentido do lado direito em direção ao esquerdo:

1º passo: Na mão direita, passa-se o bilro externo por cima do bilro interno;

2º passo: Os dois bilros internos se cruzam, sendo que o da mão direita passa por baixo do bilro interno da mão esquerda;

3º Passo: Solta-se o par da mão direita e passa-se o par da mão esquerda para a mão direita;

4º passo: A seguir, pega-se um novo par e repete-se todos os passos 1,2 e 3;

5º passo: Segue-se tecendo até o final de todos os pares colocados para execução desse meio ponto;

6º passo: Para fazer o retorno do trabalho, deve-se cruzar duas vezes o último par de bilros, formando o ponto torcido; em seguida, tramar os mesmos pares conforme os passos 1 e 2 e colocar o alfinete no furo marcado do pique. (Nesse momento, o ponto faz o retorno para o trabalho progredir).

No retorno, deve-se tramar os mesmos pares e os bilros internos devem ser cruzados passando o direito por baixo do esquerdo. Em seguida, o bilro externo passa por cima do bilro interno, cruzam-se novamente os bilros interno. Deve-se continuar os passos 1,2 e 3 para o trabalho avançar.

### *Trancinha ou Ponto de Trança*

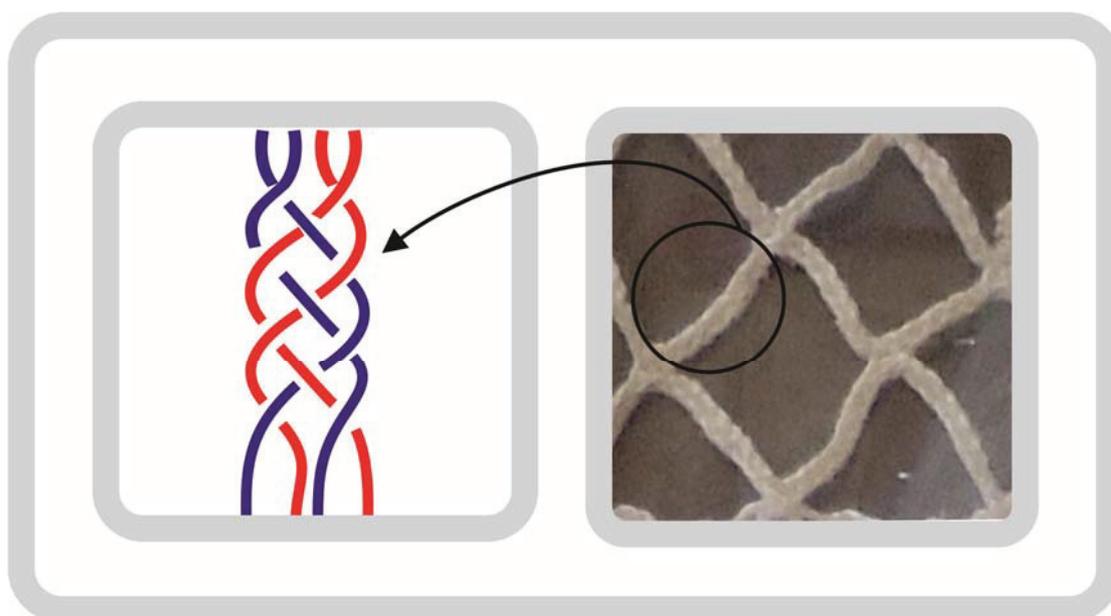


Figura 2 - Trancinha ou Ponto de Trança. Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto, de complexidade, é considerado fácil e é usado em quase todos os desenhos de renda, porque faz as ligações de outros pontos, como desenho de flores, faixas e bicos. Sua aparência é de uma textura de uma trança de quatro fios, que possibilita diversas formas, sendo o desenho mais presente na renda o de rede, que depende do tamanho da Trancinha. A renda pode ser mais aberta ou fechada, isso pode interferir completamente no peso da renda, pois quanto mais aberta, ou seja, a trancinha maior, mais leve será o trabalho; e quanto menor a trancinha, o trabalho torna-se mais encorpado, obtendo um aspecto

engomado. Observamos que esse aspecto de engomado também está relacionado ao tipo de linha, interferirá na textura do trabalho.

Usam-se para cada ponto de trancinha dois pares de bilros, podendo ser acrescentado mais dois pares para cada trancinha acrescida no trabalho. A quantidade de trancinhas dependerá do tamanho que se deseja a renda.

Execução do ponto: Para tecer, usam-se as duas mãos com um par de bilros em cada uma delas.

1º passo: A mão direita: passa-se o bilro externo por cima do bilro interno;

2º passo: A mão esquerda: passa-se o bilro interno por cima do bilro externo;

3º passo: Os dois bilros internos se cruzam, sendo que o da mão direita passa por baixo do bilro interno da mão esquerda;

4º Passo: Repetir os passos 1, 2 e 3, seguindo até o tamanho da trança que se desejar o desenho e finalizar com no alfinete no furo do pique.

#### *Ponto Paninho*

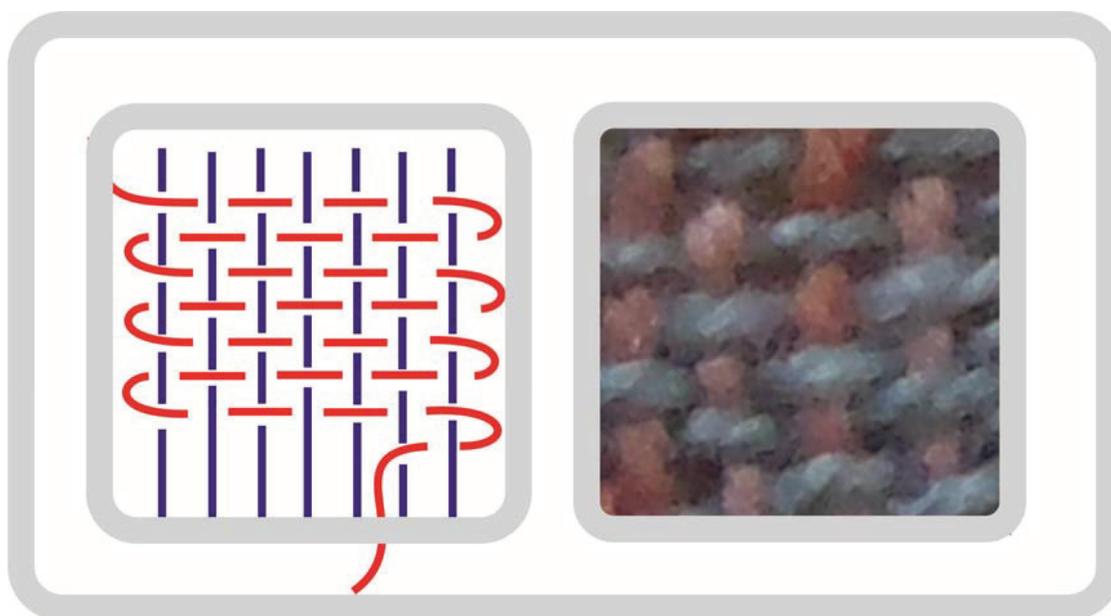


Figura 3 - Ponto Paninho. Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto, de complexidade, é considerado simples e pode ser feito em pequenas partes a renda para construir o desenho ou pequenos detalhes. É muito usado no

acabamento da renda para dar estrutura ao trabalho. Sua aparência é de uma textura uniforme, que pode ser mais fechada ou aberta; com a trama mais fechada, o trabalho torna-se mais encorpado, obtendo um aspecto engomado.

A média de pares de bilros dependerá do tamanho que será utilizado no desenho da renda com esse ponto, tem a estrutura semelhante à construção do tecido de tela, pois os fios verticais ficam alinhados e outro fio irá fazer a ida e vinda ao sentido horizontal, como é feito no tear.

Execução do ponto: Para tecer, usam-se os fios alinhados na distância desejada.

Começando o trabalho, somente um fio irá passar por cima e por baixo, progredindo o trabalho.

1º passo: A mão direita: passa-se o bilro externo que irá fazer o trabalho avançar por cima do bilro seguinte, e o próximo bilro deve ser passado por baixo, assim sucessivamente, até chegar ao fim do trabalho;

2º passo: Ao chegar ao lugar desejado, prende-se o fio que está tramado com alfinete no furo do pique.

3º Passo: Volta-se o fio alternando a trama de forma inversa da passada anterior. Continuar, sucessivamente, até finalizar o tamanho do ponto desejado.

#### *Perna cheia*

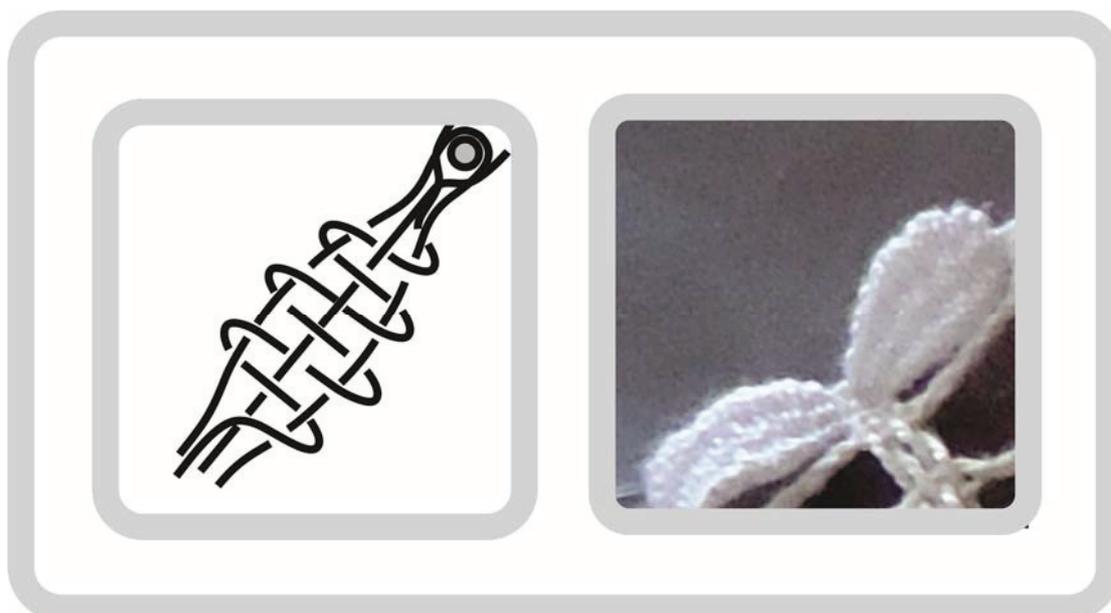


Figura 4 - Perna Cheia - Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto é considerado de complexidade mediana, seu formato é conhecido como forma de folha e é explorado de diversas maneiras por ter flexibilidade ao posicioná-lo no desenho, podendo ser colocado no sentido horizontal, vertical ou diagonal, colaborando com uma variedade de desenhos na renda. Esse ponto pode ser utilizado para desenhos de rosas, flores, folhas, caminhos retos ou ondulados. Por esse motivo, ele pode ser utilizado tanto no meio do desenho quanto nos acabamentos dos bicos da renda. Para a sua construção, faz-se necessário a habilidade da artesã ao desenvolver o trabalho, porque o formato de folha é construído no ar sem nenhum auxílio de molde ou alfinete, já que os alfinetes são colocados no início e no fim do trabalho.

Deste modo, fazer uma perna cheia bem feita precisa de habilidade e capricho, pois somente a prática não garante a qualidade, esta que depende também do fio que entrelaça, que deve ser puxado e alinhado na medida certa. Ao mesmo tempo, os outros três fios verticais, inicialmente colocados juntos devem ser trabalhados simultaneamente, distanciando-se no meio na construção do ponto perna cheia e, novamente, juntando-os, finalizando o formato de folha.

No que se refere ao efeito de textura, é a escolha do tipo de linha que irá contribuir na diferenciação do produto acabado, pois um fio mais grosso dará à peça aspecto encorpado, e um fio mais fino irá torná-la mais leve. Já a aparência dependerá dos ajustes dos pontos, ou seja, mais apertado, a peça terá aspecto engomado, pontos mais frouxos, aspecto mais maleável.

Para a execução do ponto, usam-se, para cada ponto de perna cheia, dois pares de bilros, e é a quantidade de perna cheia no trabalho que irá definir o acréscimo dos bilros, ou seja, os bilros são acrescentados em dois em dois pares, que corresponde o modelo do desenho da renda.

Execução do ponto: Para tecer esse ponto, usam-se as duas mãos com um par de bilros em cada uma delas;

1º passo: Inicia-se com dois pares de bilros. O par da mão esquerda deixa-os alinhados verticalmente; na mão direita, o bilro interno será o que fará o entrelaçamento, então, este bilro passará por baixo do bilro externo da mão direita, que, por sua vez, ficará alinhado com os fios da mão esquerda. Juntos formarão os três fios verticais do ponto perna cheia e se movimentarão, ou seja, irão se distanciar, na medida que o trabalho progride, e juntar-se novamente, para obter a forma de folha;

2º passo: Construindo a trama: volta-se o bilro por cima do bilro externo da mão direita, em seguida, por baixo do bilro interno da mão esquerda – esse é o fio vertical que fica no centro do ponto;

3º passo: Por último, passa-se o fio que entrelaça por cima do bilro externo, que está na mão esquerda, segue contornando esse fio, passando o fio que entrelaça por baixo, repetindo o entrelaçamento inversamente. O fio do entrelaçamento anterior que está por cima deve seguir por baixo; simultaneamente, os três fios verticais devem seguir a explicação que está no final do passo 1, que é fazer os movimentos dos bilros: juntos no início da trama, distancia-se do meio do ponto para novamente juntá-los no final. Esse movimento deve acontecer no momento em que o fio que entrelaça progride o trabalho.

#### *Maria Morena ou Pastilha*

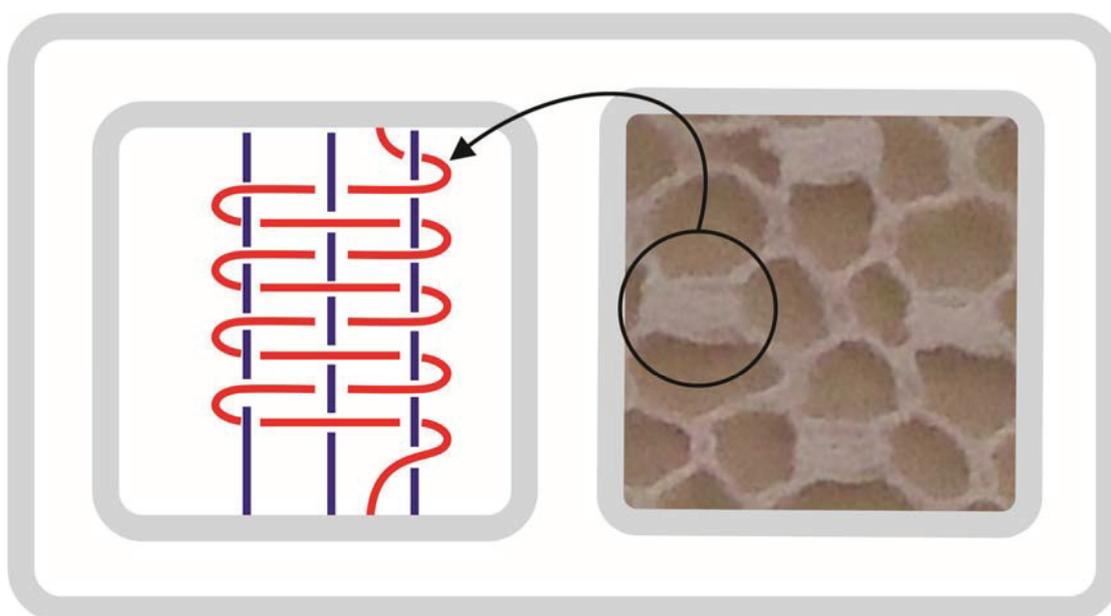


Figura 5 - Maria Morena ou Pastilha. Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto é considerado de complexidade mediana, seu formato é conhecido como forma de pastilha, ou seja, um pequeno retângulo; em sua construção, há semelhança com o ponto perna cheia. Ao observar as rendas em que esse ponto está presente (em várias rendas produzidas na região da Grande Florianópolis), podemos notar que esse ponto

apresenta duas maneiras fazer; nesse caso, sua flexibilidade limita-se ao sentido horizontal, vertical.

Esse ponto é utilizado, geralmente, para desenhos geométricos, caminhos simétricos e assimétricos, colaborando com uma variedade de desenhos na renda. Frequentemente são rendas leves e delicadas, por terem combinações com pontos abertos, assim valoriza os desenhos geométricos.

A geometria dos desenhos na renda é delicada. Quando pensamos em forma geométrica, imaginamos algo rígido, mas não é essa rigidez e dureza que encontramos nas rendas de bilro, pelo contrário, elas apresentam movimentos e a delicadeza do próprio objeto de arte. Sobre o nome “Maria Morena”, existe uma grande incógnita, visto que o ponto Pastilha que é também chamado de Maria morena, está inserido no modelo da renda ou o desenho da renda, dependendo como a rendeira preferir falar (nesse caso, tratando-se de renda de bilro, o modelo da renda corresponde o desenho da renda), também é chamado de Maria Morena. Em resumo: fala-se o desenho Maria Morena e o ponto Maria Morena.

A pesquisadora Nice Norzina Nunes, que trabalha no casarão das rendeiras e que vem de família de rendeiras, conta que, ao investigar sobre esse ponto, descobriu que, em uma determinada época, não se produzia mais Maria Morena na região, então outra rendeira, da comunidade do Campeche, foi ensinar esse ponto para as demais rendeiras da Lagoa. Essa rendeira é uma das mais antigas da comunidade. Ela disse que aquela forma que ensinava as demais foi o modo como aprendeu com sua família, que já era acostumada a fazer *Maria Morena* há muitas gerações.

A dúvida persiste se o ponto *Maria Morena* é um ponto ou um desenho? Não podemos pautar apenas na oralidade de uma pessoa, pois não temos “o outro” para legitimar. Assim fica difícil a probabilidade da veracidade do ponto. Nesse caso, devemos ter cautela para não nos equivocarmos, porque um só dizer pode ser confundido ao longo do discurso. Para a rendeira, essa é a sua verdade, sem contestação, porque foi assim que aprendeu e assim continua a ensinar, mas, para a história, faltam fatos legitimadores.

Acima de tudo, apesar das dúvidas, hoje “Maria morena” é conhecido como desenho e como ponto. Como ponto, também é conhecido como *Pastilha*. Nesse trabalho, registraremos a maneira como é concebido o ponto pelas rendeiras.

Para efeito de textura, nesse ponto, quase sempre são escolhidos os fios finos e o aspecto da aparência dependerá dos ajustes dos pontos, ou seja, mais apertado, a peça terá aspecto engomado, pontos mais frouxos, aspecto mais maleável.

Para a execução de cada ponto *Maria Morena*, usam-se dois pares de bilros. O acréscimo dos bilros, para o desenvolvimento do trabalho, dependerá da criação do desenho, ou seja, a contagem dos bilros corresponde à combinação de pontos que formam o modelo do desenho da renda.

Para tecer esse ponto, usam-se as duas mãos com um par de bilros em cada uma delas. Esse ponto é semelhante à construção do ponto *Perna Cheia*, diferenciando-se os três fios alinhados verticalmente, pois estes permanecem do início ao fim da construção do ponto, distanciados, desta forma, obtém-se um formato retangular.

1º passo: Inicia-se com dois pares de bilros. O par da mão esquerda fica alinhado verticalmente; na mão direita, o bilro interno será o que fará o entrelaçamento, então, este bilro passará por baixo do bilro externo da mão direita, que, por sua vez, ficará alinhado com os fios da mão esquerda. Juntos formarão os três fios verticais do ponto *Maria Morena/Pastilha*, que permanecerá enquanto o trabalho progredir, até formar o tamanho desejado.

2º passo: Construindo a trama: volta-se o bilro por cima do bilro externo da mão esquerda; em seguida, por baixo do bilro interno da mão esquerda. Esse é o fio vertical que fica do centro do ponto;

3º passo: Por último, passa-se o fio que entrelaça por cima do bilro externo, que está na mão direita, segue-se contornando este fio, passando o fio que entrelaça por baixo e repete-se o entrelaçamento inversamente. Quando o fio do entrelaçamento anterior está por cima, deve-se seguir por baixo; simultaneamente, os três fios verticais devem seguir a explicação que está no final do passo 1, que é permanecer os três fios verticais sempre na mesma distância. Esse movimento deve acontecer no momento em que o fio que entrelaça progride o trabalho.

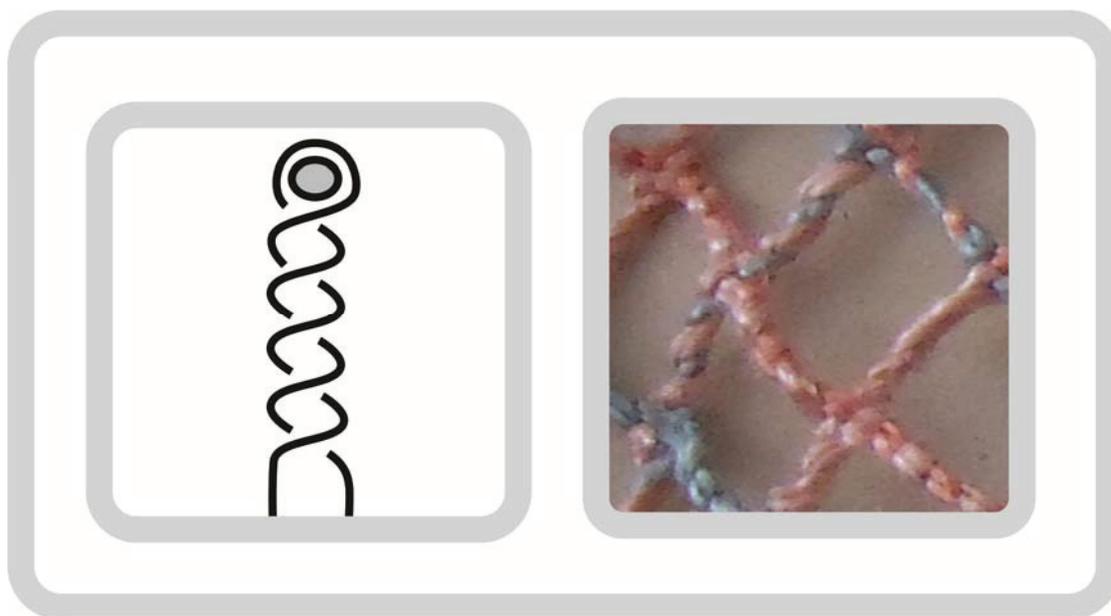
*Ponto torcido*

Figura 6 - Ponto Torcido. Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto, de complexidade, é considerado fácil. Atualmente, aparece em muitas rendas, por ser um ponto de fácil execução e que aumenta a produtividade do trabalho, além de ter facilidade também nas ligações com outros pontos de vários desenhos. Sua aparência é de uma textura de um cadarço de dois fios, possibilitando diversas formas nas rendas, semelhante ao ponto de *trança*. O *Ponto Torcido*, às vezes, possui o desenho de rede. Como em vários tipos de pontos, nesse também o tipo de linha interferirá na textura do trabalho. Usa-se para cada *Ponto Torcido* um par de bilros, podendo ser acrescentados mais pares para cada *Ponto Torcido*.

Execução do ponto: Para tecer, usam-se as duas mãos com um bilro em cada uma delas.

1º passo: Torcem-se os fios, enrolando-os com um par de bilros até o tamanho desejado;

2º passo: Torcem-se os fios no próximo par de bilros, enrolando-os até o tamanho executado no anterior;

3º passo: Em seguida, cruzam-se os pares internos da mão direita e da mão esquerda; coloca-se um alfinete no furo do pique conforme o desenho, em seguida, torcem-se os fios com seus respectivos pares. Repete-se as explicações do passo 1;

4º passo: Continua-se tecendo sucessivamente até finalizar o tamanho do ponto desejado.

## Tramoia

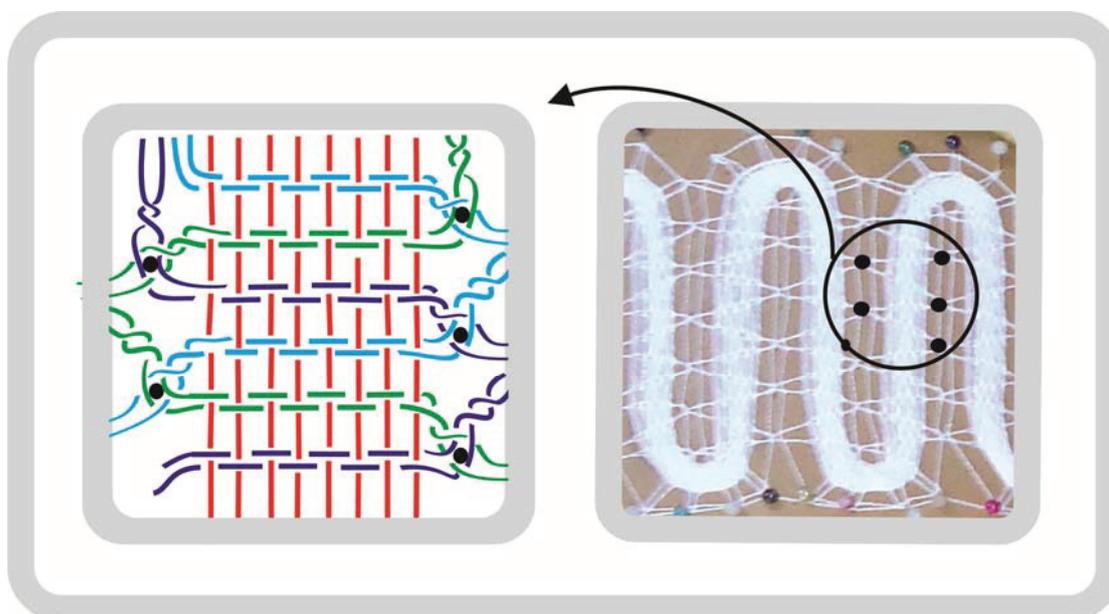


Figura 7 - Ponto Tramoia. Elaboração e arquivo da autora

Características: Esse ponto é considerado de complexidade mediana, sua forma lembra caminhos e arabescos e formam desenhos de flores ou simplesmente desenhos abstratos.

Para a construção desse ponto, faz-se necessário a habilidade da artesã, porque, ao desenvolver o trabalho, a almofada deve ser movimentada de acordo com o desenho; sendo assim, é importante o conhecimento do método característico desse ponto para garantir a uniformidade nas linhas e curvas formadas pelo desenho.

No que se refere ao efeito de textura, é a escolha do tipo de linha que irá contribuir na diferenciação do produto acabado. Além da espessura da linha, o desenho também contribuirá com a textura, visto que um desenho mais fechado torna a renda mais encorpada, já um desenho aberto e com mais amarrações torna a renda mais leve.

No ponto Tramoia, geralmente, trabalha-se com duas espessuras de fio, sendo um fio mais grosso, que forma o desenho, e um fio mais fino, que executa as amarrações. A aparência do modelo dessa renda apresenta um diagrama mais limpo, em relação aos demais modelos de pontos desta arte.

Para a execução do ponto, usam-se sete pares de bilros, independente do tamanho do trabalho. Quando este for de uma dimensão maior que a almofada onde é produzida, o trabalho deve ser desenvolvido em quadros para montá-los, posteriormente, no tamanho desejado da renda, diferentemente de outros pontos que é a quantidade de bilro que determinará o tamanho da renda.

Execução do ponto: Para tecer esse ponto, usam-se sete pares de bilros.

1º passo: Enumerando os bilros da esquerda para a direita, inicia-se com dois pares de bilros primeiros. Os 1º e o 2º pares do lado esquerdo irão fazer a trama, enquanto o 3º, 4º, 5º e 6º ficarão alinhados verticalmente, ou seja, perpendiculares aos fios que irão tramar. O 7º par de bilros ficará de reserva para fazer a troca da trama no momento do retorno (direito para o esquerdo) como também as amarrações;

2º passo: Sendo a ordem da esquerda para a direita, é preciso reservar o 1º e o 7º pares (em repouso), deixar os 3º, 4º, 5º e 6º alinhados verticalmente e o 2º par fazer a trama nos pares 3º, 4º, 5º e 6º (que estão alinhados verticalmente).

3º passo: O bilro externo do 2º par passa por cima do 1º fio do 3º par, simultaneamente o fio interno da mão direita passa por baixo; segue assim sucessivamente nos próximos pares seguintes: 4º 5º e 6º, alternando-os, (ou seja, quando o fio passar por cima, o seguinte deve passar por baixo);

4º passo: Ao chegar ao final do 6º par de bilros, faz-se a torção com os fios que faz a trama (2º par), de forma que o fio externo, que está representado na figura 7 com fio embaixo, passa por cima do fio interno, representado na figura 7 o fio acima. O 7º par de bilros também é torcido por duas vezes, o bilro externo por cima do bilro interno conforme a figura 7.

5º passo: Após as duas torções do 7º par de bilros, cruza-se o fio interno da mão direita por baixo do interno da mão esquerda. Trocam-se os fios internos de mão, coloca-se um alfinete, tramando novamente os bilros internos, que voltam a ficarem com seus pares iniciais. Preserva-se o par da mão direita e continua-se a tramar o 7º par de bilros, da direita para esquerda. Seque o trabalho repetindo o 2º passo.

6º passo: Para Finalizar a trama, prossegue-se o trabalho com o 3º passo, mas, desta vez, o 2º par de bilros é substituído pelo 7º par, este que finaliza a trama e o 7º com o 1º par de bilros que estava reservado no lado esquerdo.

Observação: O trabalho se desenvolve girando a almofada de acordo com o desenho.

#### 4.6 DESCREVENDO AS RENDAS DAS COMUNIDADES DA GRANDE FLORIANÓPOLIS

A seguir, seguem figuras com descrições das rendas, com fotos tiradas das comunidades rendeiras visitadas, as quais frequentam as associações dos moradores das localidades da Grande Florianópolis.

A renda da figura 8, denominada *Perna Cheia*, constitui o desenho de flor e de estrela. A flor é formada de oito pétalas, a pétala é feita por *Perna Cheia*, que segue em pares, totalizando a flor completa com catorze pontos. No centro, é formado um grande retângulo feito por ponto chamado *Trancinha*, que se cruza para formar pequenos nove losangos, formando o miolo da flor e, ao mesmo tempo, unindo as pétalas. Na união das flores, podemos observar o desenho de uma estrela de quatro pontas, formada no centro por *Trancinhas* duplas e, nas extremidades, *Trancinhas* simples, que se unem às pétalas.



Figura 8 - Renda Margarida. Fotografia e arquivo da autora.

A figura 9 é uma renda denominada *Bico*, que é usada como acabamento de outra renda de bilro, contornando esta. Também é utilizada em outro material para servir de adorno.

Essa renda foi produzida com duas cores de linhas e tem laterais diferenciadas, sendo o lado superior formado pelo ponto *Torcido*, que forma múltiplos losangos, tornando um desenho de rede. No centro da renda, é formada uma flor com oito pétalas, cada pétala é feita pelo ponto *Perna Cheia*. As pétalas se unem ao centro, que não possui miolo; no lado inferior do desenho, é formada uma borda assimétrica em formato de onda, constituída por pontos chamados de *Paninhos*, em que as duas cores se misturam, fazendo com que hora é percebida uma cor, hora outra.



Figura 9 - Bico de renda. Fotografia e arquivo da autora

Na figura 10, a renda é construída por quadros e *bico*, partes que são produzidas separadamente. No quadro, encontramos os lados iguais com desenho geométrico, formado por três formas, diagonal, horizontal e vertical, permitindo trabalhar com qualquer tamanho da peça, como também permite duas ou mais rendeiras trabalhar ao mesmo tempo, desde que elas tenham a mesma habilidade com os bilros para que não haja diferença na montagem da peça. Nesses quadros, o desenho dos losangos maiores é formado pelo ponto chamado de *Meio Ponto*. Os losangos, nas extremidades e no centro do quadro, são formados pelo ponto

conhecido pelo nome de *Maria Morena*, que tem a forma retangular, e a maneira como foram colocados os espaços proporciona a ilusão de sombra, tornando o desenho leve visualmente, embora com as linhas geométricas.

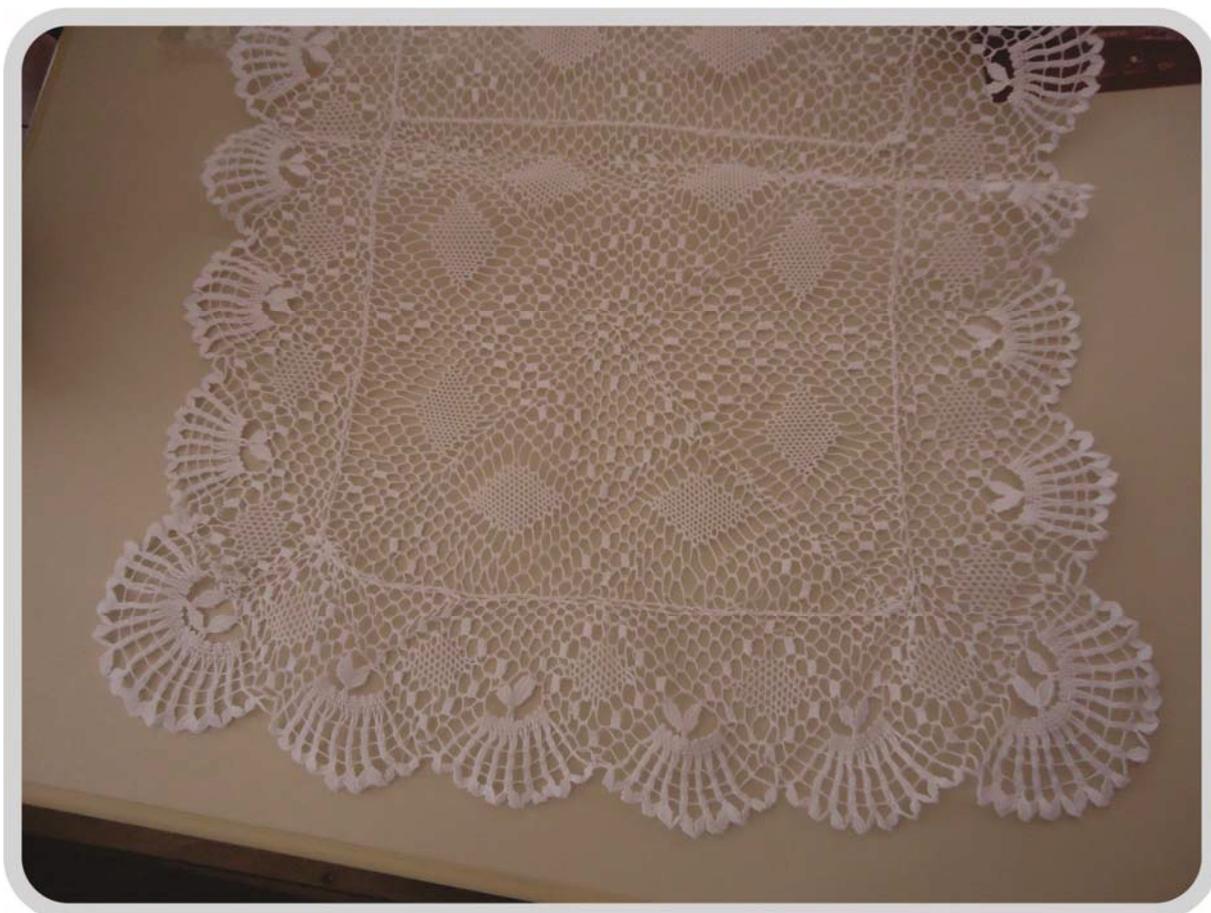


Figura 10 - Trilho de renda Maria Morena. Fotografia e arquivo da autora

O bico é formado por cinco pontos, e a base que prende na própria renda é formada por ponto *Torcido* no desenho triangular, semelhante à rede, que finaliza como ponto *Maria Morena* e irá formar o desenho de meio do bico. Este é formado por ponto *Meio Ponto*, novamente é contornado pelo ponto *Maria Morena*, que completa o contorno do losango. Em seguida, o bico é finalizado com a borda em formato de leque, que é composto pelos últimos dois pontos, o ponto *Perna Cheia* e o ponto *Torcido*.

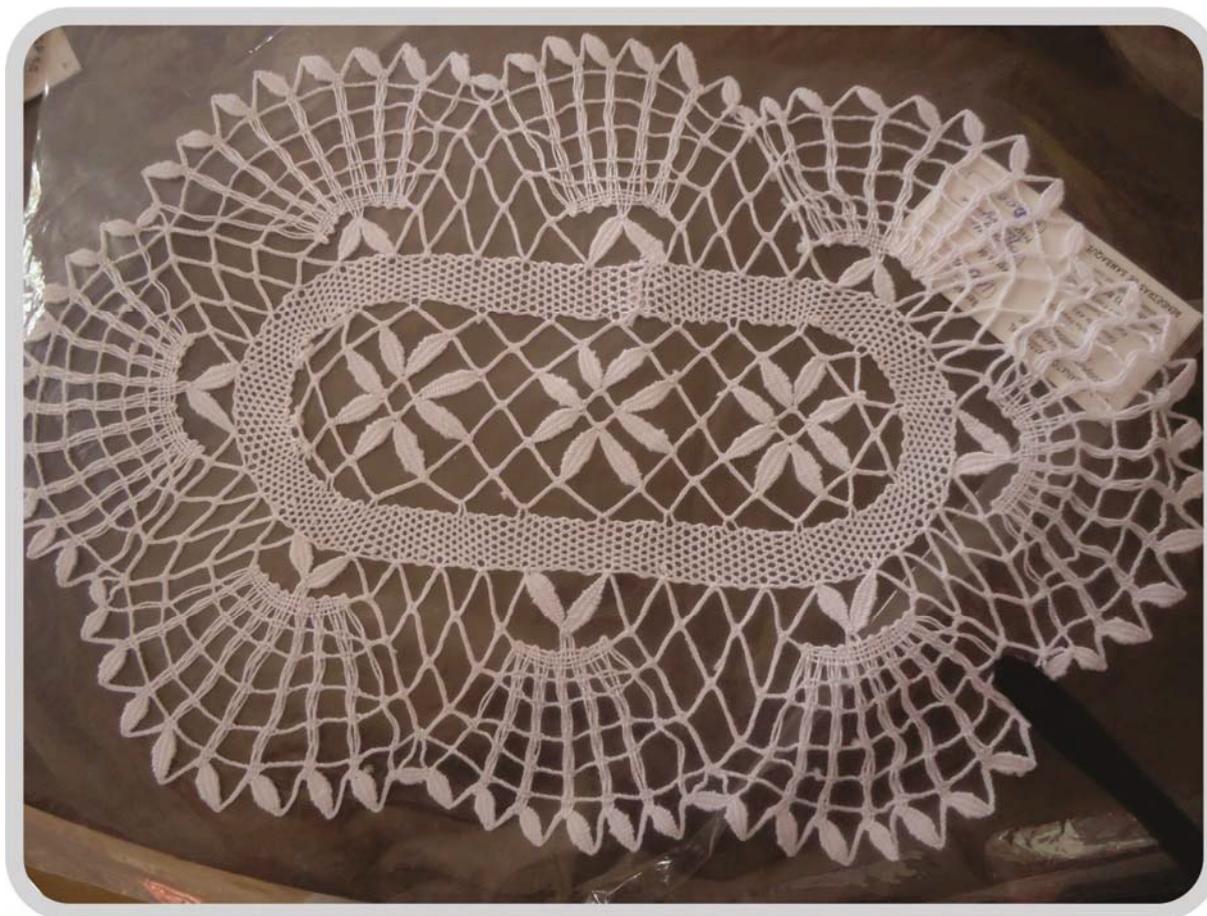


Figura 11 - Guardanapo de renda de três flores. Fotografia e arquivo da autora

Na figura 11, a renda é constituída por um desenho de três flores ao centro e uma faixa de entremeio, com 2 cm formada pelo ponto *Meio Ponto*. Essa faixa une o centro da renda ao *Bico*. As três flores são formadas por oito pétalas, e cada pétala é feita por ponto chamado de *Perna Cheia*. A união das pétalas forma um retângulo no ponto *Trancinha*, criando o miolo de cada flor. Já as flores são construídas de forma linear, as redes que as estruturam também são feitas pelo ponto chamado *Trancinha*, que se cruza. O bico que é feito junto ao centro da renda e é formado por três pontos, que formam o desenho. O desenho triangular é formado pelo ponto *Trancinha*, constituído por uma rede para dar suporte à borda do bico, que é finalizado em formato de leque e composto pelos os últimos dois pontos, o ponto *Perna Cheia* e o ponto *Torcidinho*.

A figura 12 mostra um o trabalho sendo produzido sobre uma fotocópia de outra renda. Essa é uma prática utilizada atualmente pelas rendeiras da Grande Florianópolis, uma vez que estas artesãs têm a dificuldade de produzir os piques, pois observamos, em pesquisa de campo, que esse trabalho é moroso e exige muita habilidade das rendeiras. Assim, elas

usam cópias dos modelos de desenhos de rendas como forma de facilitar o trabalho. Utilizar cópias de modelos de renda, acreditamos, é um dos fatores que contribuíram para o quase total desaparecimento dos piques.

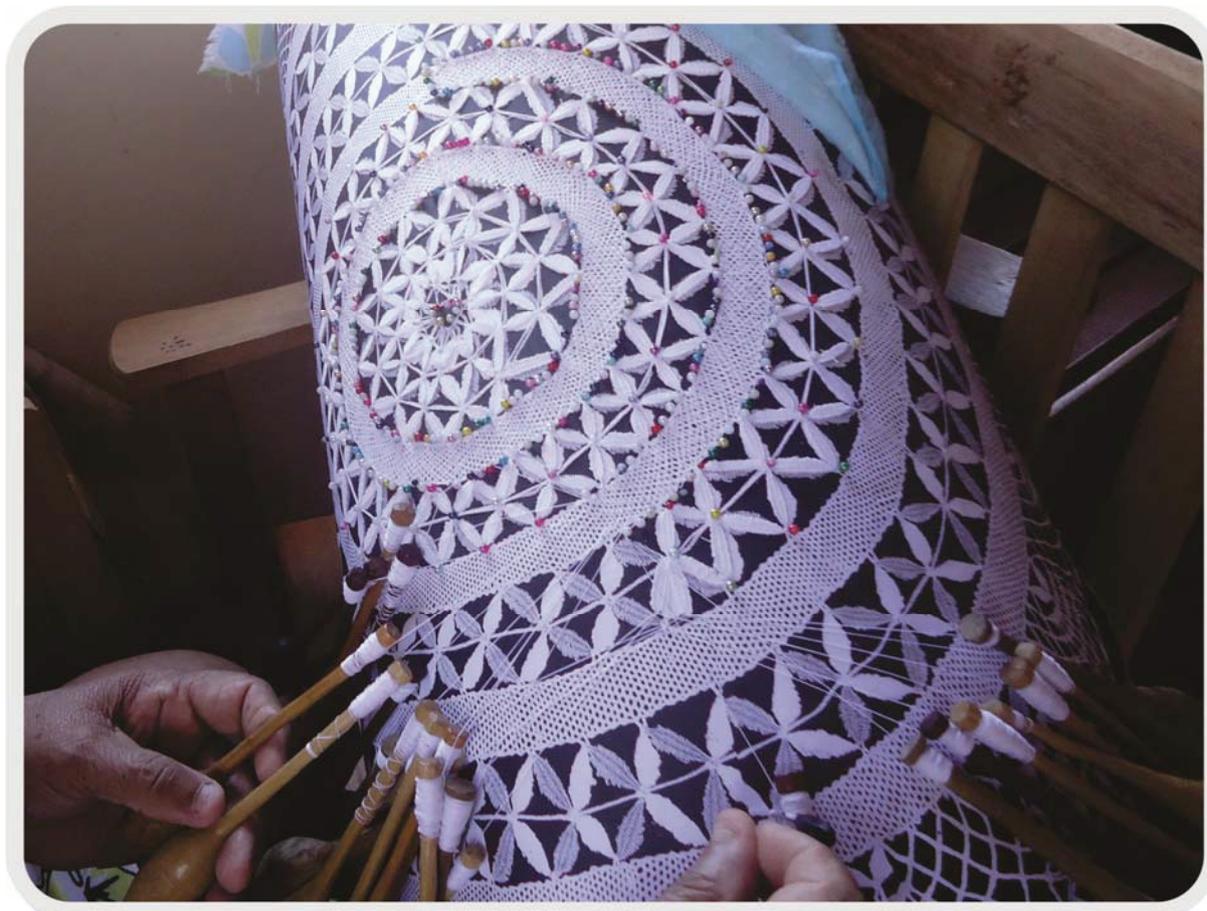


Figura 12 - Toalha de renda circular de Perna Cheia. Fotografia e arquivo da autora

A Figura 13 apresenta a renda *Tramoia*. Esse nome é tradicionalmente conhecido pelas rendeiras da Grande Florianópolis, que também a chamam de *Renda de Sete Pares*, por ser feita com sete pares de bilros. Seu desenho é formado por linhas que lembram caminhos ou arabescos.



Figura 13- Guardanapo de renda Tramoia. Fotografia e arquivo da autora

Geralmente, na construção dessa renda, são utilizados fios de duas espessuras. O fio mais grosso compõe o desenho, usando o ponto chamado de *Ponto Corrido*, ou seja, o ponto que faz o desenho do “caminho” ou “arabesco”. O fio mais fino realiza as amarrações, entrelaçando. Esse entrelaçamento é feito com *Ponto Corrido* e *Ponto Torcido* nas laterais e nos acabamentos, a escolha do ponto dependerá do modelo do pique. A execução desse trabalho tem característica específica, porque, quando o trabalho progride na almofada, esta deve ser movimentada, ou seja, na medida em que se constrói o desenho da renda, a rendeira muda de posição a almofada, diferentemente do que acontece na produção de outros pontos, em que, ao produzir a renda, são as mãos das rendeiras que seguem o desenho. Na sequência, podemos reconhecer, na figura 14, outro modelo em quadro de renda de bilro no ponto de *Tramoia*.

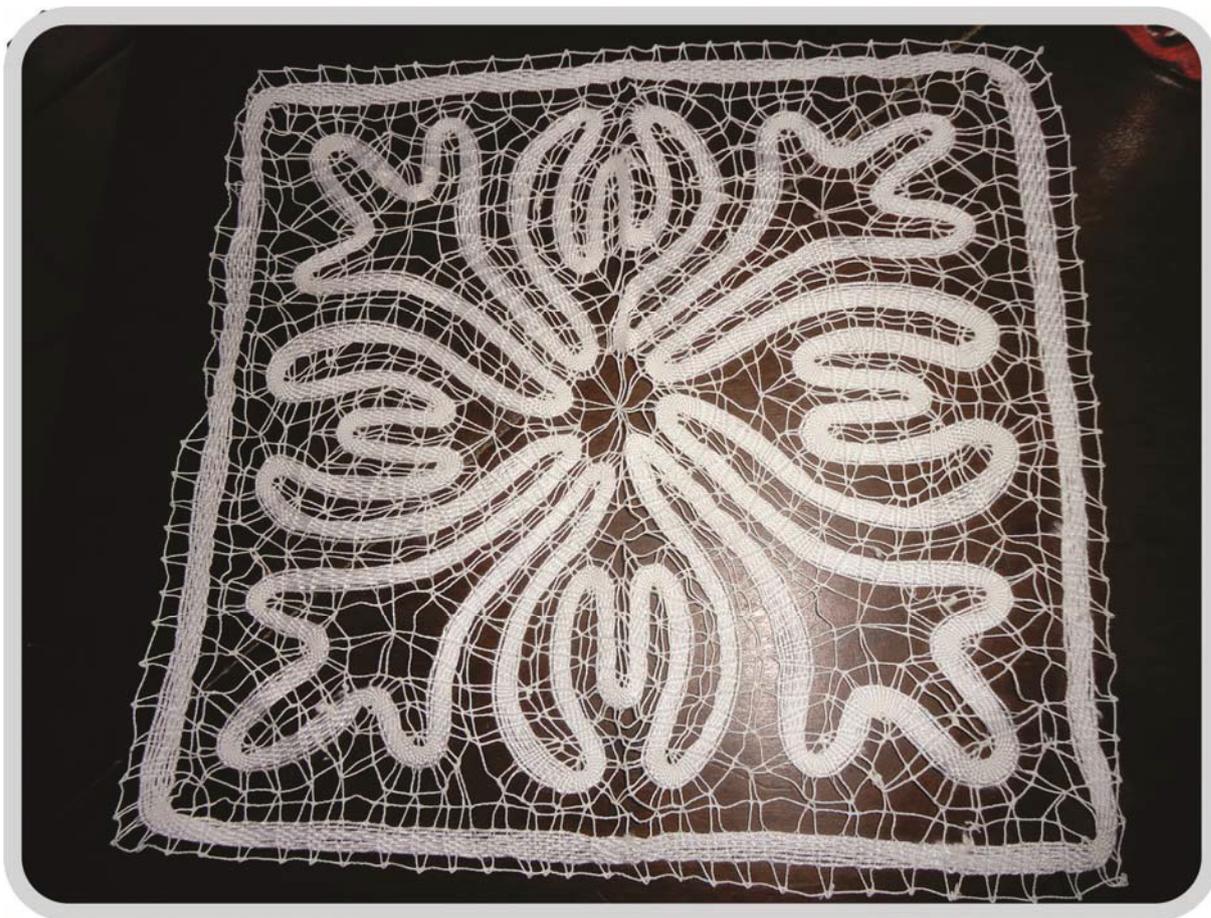


Figura 14 - Quadro de renda Tramoia. Fotografia e arquivo da autora

Podemos observar, na figura 15, a construção de um quadro de margaridas, que é chamada assim por ter predominância de margaridas no desenho da renda. Essas margaridas são constituídas por vinte pétalas, formadas pelo ponto *Perna Cheia* e miolos de *Meio Ponto*. O quadro também é composto por pequenos quadrados de *Meio Ponto*, flores menores formadas por seis pétalas de *Perna Cheia*. O ponto de ligação é realizado pelo *Ponto Trancinha* em desenho de rede.



Figura 15 - Renda de bilro da comunidade da Grande Florianópolis. Fotografia da autora. Acervo da pesquisa de campo - 2012

Na figura 16, notamos uma sequência de pontos diferenciados, constituindo um desenho harmonioso. O centro da renda é formado pelo ponto *Perna Cheia*, que se encontra espaçado e alongado, compondo um círculo, contornado por *Meio Ponto*. Em seguida, conforme podemos observar na mesma figura, a borda é composta por um *Bico*, chamado de *Palmeira*, por parecer com a folha da palmeira natural. Nesse bico, trabalha-se com duas espessuras de fios, sendo o *Ponto Corrido* com fio mais grosso, criando o desenho da folha de palmeira, e o fio mais fino é utilizado o *Ponto Torcido*, que realiza as amarrações.

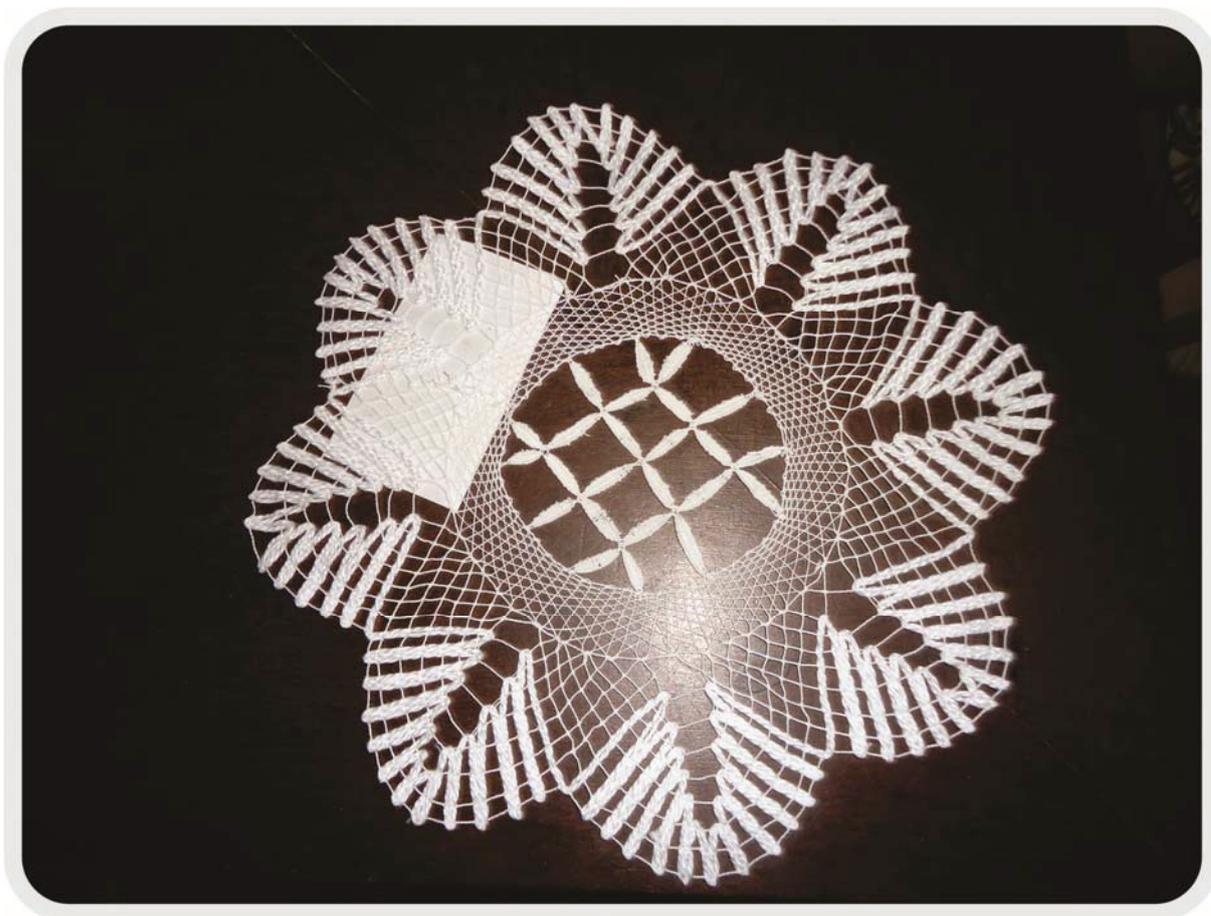


Figura 16 - Guardanapo de renda com bico de palmeira. Fotografia e arquivo da autora

Na sequência, abordaremos a utilização das rendas de bilro na criação de modelos do vestuário produzidos na região da Grande Florianópolis.



## 5 CRIAÇÃO DE MODELOS PARA RENDA DE BILRO POR ESPECIALISTAS DA ÁREA DE MODA

No decurso desta pesquisa, verificamos que Ninita Muniz, modistas catarinense das décadas de 60 a 80, foi a primeira a usar a renda de bilro em suas criações, concebidas como produto de moda. Ainda não existiam, naquela época, outros profissionais que usassem esse artefato como adorno ou matéria prima na confecção de trajes, conforme registram os jornais pesquisados desse período. Somente o nome de Ninita aparecia em destaque, como podemos conferir nesta matéria jornalística da época:

[...] com a maior alegria, nossos parabéns a Ninita que teve a genial ideia de abrir uma loja em Camboriu, especial para o verão. Levando a renda da Ilha para outras bandas, suas criações tem feito o maior sucesso. Os argentinos que nunca tinham vistos vestidos tão lindos enfeitados de rendas Ilhoas, ficaram alucinados. (...) clientes chegaram a fazer fila na porta, para serem atendidos. (...). Tudo isso soma-se ao fato de estarmos falando de moda catarinense, [...]. (O ESTADO, 1979, p.18)

Ao utilizar a renda em suas criações, Ninita buscou em sua época uma forma de valorizar a matéria prima produzida na Grande Florianópolis. Trouxe a renda de bilro para o vestuário, criando algo “original” produzido na região sem que houvesse cópias de marcas que ditavam a moda da época. Ninita, através de pesquisas, fazia releituras da moda para criação de peças do vestuário com seu estilo e criatividade, para suas clientes. Era comum a prática da cópia entre as confecções da região de Florianópolis. Ninita tinha outra concepção: “criar sem copiar”, usando o que vinha de fora apenas como referência. Dessa forma, Ninita procurava incutir nas pessoas do segmento de confecção do vestuário a importância da pesquisa, haja vista que, para criar o novo como ela desejava, era fundamental a criatividade, a referência e a mão de obra local. Na sua fala, em entrevista datada de 17 de abril de 2005, ela enfatizava que devemos fazer moda com o “gosto” e a identidade catarinense. Encontramos também respaldo no que afirmam os jornais da época: “Ninita também está elaborando uma vasta pesquisa sobre o nosso artesanato, a nossa rica renda de bilro, *Tramóia* e *Crivo*”. (O ESTADO, 1978, p. 20). Em outro momento, também pode ser conferido o trabalho de Ninita com as rendas de bilro. Abaixo, (figura 16) fotos de criações de Ninita, no mesmo jornal daquele ano.



Figura 17 - Desfile de Ninita - Apresentado na FEPEMI, Feira da Pequena e Média Indústria de Santa Catarina, fonte: Jornal , O Estado (01-10-1978, p. 210).

Por este caminho, a pesquisa levou ao recorte apresentado nesta dissertação. Buscamos saber quais os profissionais de moda que já usaram ou ainda hoje usam a renda de bilro em suas criações.

Verificamos que alguns profissionais, como Galdino Lenzi, Patrícia Sabiá, Gessoni Pawlick, Selma Silva, aproveitaram essa arte em suas criações. Entre eles, destacamos, o tradicional costureiro Lenzi, que, desde a década de 70, continua em atividade.

Diante dos dados coletados, observamos que a renda de bilro, embora eventualmente seja usada como adorno, é aplicada como efeito decorativo, mas também como matéria prima principal. Esses profissionais criavam, esporadicamente, *looks* diferenciados sob encomendas específicas, ou seja, modelos criados para um ou outro cliente. A ação deles era a de criar um traje com a renda de bilro como forma de embelezar seus modelos, de maneira que permitisse formar novos gostos e novo estilo. Assim, os modelos não apresentavam somente uma beleza visual, mas também tudo aquilo que a renda de bilro pudesse comportar, ou seja, um conteúdo que simbolizasse histórias e emoções, possibilitando a criação de um ambiente que ultrapassasse o traje, um conceito que remetesse a um contexto, em que a história de quem faz a renda se misturasse com a história de quem usa o traje, produzindo um universo de emoções.

A utilização da renda de bilro como matéria prima é um dos meios para fazer com que essa arte permaneça viva e dinâmica, porque permite criar novas formas de uso da renda de bilro tradicional no mercado da moda, sendo assim, um dos caminhos para contribuir com a preservação desta arte.

Durante a pesquisa sobre a renda de bilro, fizemos alguns experimentos, utilizando técnicas já conhecidas para modelar peças do vestuário. Usamos o modo tradicional de fazer moldes e transformá-los em rendas. Nesse processo, foram feitos muitos testes até chegar ao objetivo desejado, que é usar a renda de bilro como a única matéria prima, sendo esta não caracterizada como artesanato.

Os testes desenvolvidos foram feitos após as análises sobre a modelagem e a renda de bilro. No primeiro momento, propomos fazer a junção de duas técnicas, a de modelagem tridimensional – *moulage*, usada conforme a execução da forma tradicional, juntamente com a técnica da construção da renda, que consiste em fazer o desenho da renda em uma determinada área. Nesse caso, é o molde do modelo que cria o pique para produzir a renda a partir do desenho do pique.

Contudo, nessa primeira tentativa, detectamos alguns problemas, que teríamos que resolver para a pesquisa seguir adiante, visto que, em um dos testes feitos em relação ao comportamento da estrutura do tecido de renda de bilro com uma peça do vestuário, tivemos problemas significantes, como: numa das peças, que fora interpretada a modelagem no tamanho 42 e feita a renda através de um pique (molde ou gabarito que representa um gráfico que se faz o desenho da renda de bilro sobre o molde do vestuário), houve um encolhimento de três tamanhos. Os motivos que levaram a esse problema foram detectados e, a partir disso, adaptamos às técnicas já existentes para adequar as medidas. A seguir, descreveremos o desenvolvimento dessa técnica aplicada na prática.

*Modela-renda* foi a titulação atribuída para essa nova técnica, que se apropriou das técnicas já existentes para dar suporte à coleção criada durante a pesquisa, no período que desenvolvemos uma coleção de modelos propostos em 2011, para o desfile Paraty – Ecofashion. Quando efetuada a pesquisa em laboratório experimental, embora embrionária, identificamos que essa técnica teria muito a crescer e contribuir para a inserção da renda de bilro na moda. Com a minha experiência em modelagem, posso dizer que a *Modela-renda* será de grande contribuição para a moda e para a renda de bilro. De sua criação até o produto acabado, há um longo caminho, pois é preciso passar por vários processos, como: ter a ideia de um modelo, representar esse modelo através de um desenho, transformar em uma peça pronta.

Devemos considerar esse processo a partir das etapas, que se inicia pela pesquisa de segmento, consumidor, conceito, tema, materiais, entre outros. Sendo assim, ao obter um desenho que represente uma criação, o passo seguinte é começar pela escolha da base ou medidas que irão representar o corpo a ser usada; interpretar o modelo projetado sobre essa

base, que chamamos *molde de trabalho*; em seguida, retirar os moldes. Essa é uma das técnicas mais comuns utilizada para interpretação do modelo, que denominamos de modelagem plana.

Outra técnica utilizada é a *moulage*, outra forma de modelar. Essa técnica consiste em trabalhar sobre um busto de costura que representa as medidas do corpo, por onde transportamos o desenho com linhas feitas com uma fita ou cadarço chamado de sutache, pois elas auxiliam e representam os recortes e o modelo da criação.

Para esta pesquisa, foi necessário escolher uma das técnicas de construir moldes, então optamos por usar a técnica de *moulage*, por ser a que mais se adequou à renda de bilro. Decidimos por uma técnica porque, ao ser desenvolvida, poderíamos visualizar a forma e o volume do modelo no momento em que este está sendo construído.

Buscamos também conhecer de que forma se produz a renda de bilro, desde o material utilizado, ou seja, os fios, as ferramentas, o gabarito ou o molde do desenho da renda denominado de pique. Também analisamos como essa matéria prima se comporta após sofrer atritos e tensões durante o uso e produção, juntamente a escolha de qual tipo de costura mais apropriada, já que a renda de bilro, ao ser utilizada para vestimenta, pode ocasionar problemas que comprometem a qualidade da peça.

Enquanto a pesquisa do mestrado estava em andamento, surgiu um convite para participar de outra pesquisa com o mesmo objeto – a renda de bilro. Então me oportuneizei a aproveitar minhas experiências como professora da disciplina de modelagem, em conjunto com o programa ECOMODA, para desenvolver uma coleção da qual participei em uma apresentação de coleção de trajes vestuário, no Paraty EcoFashion, (Anexo S), como também houve participação de alunos formandos 2011, uma vez que eu também ministrava para eles a disciplina de modelagem para execução dos trajes. Tínhamos interesses comuns, já que, em suas coleções de formatura, a renda de bilro também era a matéria prima utilizada.

Dessa forma, trabalhamos na pesquisa, na qual as coleções desses alunos fizeram parte das experiências e análises de laboratório. Tudo isso contribuiu muito para o rumo desta dissertação, já que, na época, a pesquisa estava dando os primeiros passos. A seguir, os passos que desenvolveram a pesquisa no período de laboratório experimental.

Usamos a técnica de *moulage*. Sabemos que a regra básica para a montagem do modelo é a construção de moldes, corte e costura. Os testes da pesquisa apontaram para uma mudança na forma tradicional de construir peças do vestuário, o que ocasionou os problemas apontados. Sendo assim, houve a necessidade de adaptar a técnica já existente de modelagem

(nesse caso, optamos pela *moulage*) a um novo formato para garantir a qualidade do produto final.

A primeira etapa para começar o processo é marcar o busto. As referências são os perímetros da cintura, quadril, busto, pescoço e cava; as medidas de comprimento do ombro, do centro das costas, da frente e da linha lateral; as linhas verticais, marcadas com sutache (linha estilo cadarço) em vermelho, e as horizontais com sutache azul, conforme é utilizado na academia, na disciplina de *moulage* (Anexo T).

No primeiro momento, foi necessário usar as regras básicas da modelagem tridimensional, a *moulage*, para a identificação correta das medidas fundamentais, dos pontos de articulação, para a construção de peças do vestuário. Segue abaixo algumas observações feitas durante o processo dos trabalhos desenvolvidos em laboratório, no período que consistia a pesquisa em fase de experiências.

Na figura17, linhas guias são feitas com sutache no busto de manequim de *moulage*, para interpretação do modelo.



Figura 18: Marcação no busto de manequim. Fonte: Jamilly Machado, 2011

Os modelos para a confecção dos vestidos da figura 18 faz parte da coleção *Amor e Ponto*, da aluna formada em 2011. Foram escolhidas toalhas, colchas, guardanapos, bicos (produzidos em metro para ser aplicado na borda de uma peça, seja em outra renda ou não) de renda de bilro. Esse vestido foi confeccionado em julho de 2011, para ser levado até o evento Paraty EcoFashion.

Depois de desmontar as toalhas de renda em pedaços, cuidadosamente para não danificar a renda de bilro, foram separados por partes semelhantes, para depois serem usados na reconstrução da peça do vestuário. Também foi utilizado um bico do ponto de *Tramoia* para construir a parte superior do vestido.

Nesse caso, a técnica foi a *moulage*, mas respeitando as características da renda, ou seja, foi redesenhado o modelo no busto com sutache conforme exige a técnica de *moulage*, porém não foram feitas as partes do modelo, cortando-as conforme segue a regra básica, mas sim o modelo foi adaptado a partir das partes da renda de bilro que se obtinha. Desta forma, o modelo foi adaptado conforme a matéria-prima se comportava. Foi a partir de todas essas experimentações e restrições, como também a escassa mão de obra que se começou a trabalhar com a própria renda sobre o busto,

[...] cada alfinete colocado o vestido ia tomando forma e surgindo uma técnica ainda não conhecida por mim e pela professora que me acompanharam neste processo. Após modelar o vestido no busto foi feito um alinhavo com linha de costura de cor escura e o vestido foi retirado do busto para a última etapa do processo; a união das partes através da costura manual com linha branca de crochê (MACHADO, 2011, p. 64).

Seguindo a descrição da acadêmica Jamily Machado (2011, p. 65), que participou das experiências práticas, destacamos que, para:

o segundo vestido a ser confeccionado [...], foi comprada uma toalha de mesa feita de renda de bilro e desmontada em quadros, esses quadros foram sendo moldados no busto a partir do desenho feito com a fita sutache. Este vestido foi parcialmente diferente do modelo que estava desenhado no croqui inicial, pois a criatividade ia surgindo de acordo com que a renda ia permitindo fazer. Após todos os quadros terem sido alinhavados por uma linha de costura de cor escura no busto, foi retirado o vestido e costurado a mão com linha de crochê da marca Anne para ter semelhança com a linha utilizada na renda.

Na figura nº 18, apresentamos, no lado direito da figura, o processo de alinhavar a renda no busto e do lado esquerdo o vestido de renda pronto, na passarela em 2011, desfile de formatura.



Figura 19: Vestido de renda de bilro, fonte: Jamilly Machado,2011

Os problemas apontados durante os testes deveriam ser evitados. Por isso optamos por trabalhar o modelo usando diretamente a matéria-prima, já que dessa maneira com a renda pronta permitiria a identificação desse material. Assim, fomos adequando as técnicas existentes a esta nova forma de modelar, analisamos a estrutura do tecido feito de renda respeitando as características desse tecido nos aspectos de pontos e de espessuras. Foi necessário também observar como a renda de bilro se comportaria ao utilizá-la no modelo, uma vez que, além do material, essa renda tem que se adequar à forma e ao modelo, ou seja, ao mercado.

Entretanto, os experimentos trouxeram a necessidade de adaptar à técnica de *moulage*, tornando-a mais prática e adequada, modelando diretamente no busto de *moulage*, em virtude do surgimento da problemática no decorrer do processo de criação, conforme explicado acima.

Nesse sentido, ao dispensar os moldes feitos em papel (onde são construídos os modelos, quando usamos a modelagem comum), usamos diretamente a matéria prima – a renda de bilro, que facilitou o processo em dois aspectos: as características do tecido e o tempo hábil de execução da renda de bilro, uma vez que produzir a renda levaria algum tempo, já que a dimensão de tal trabalho exige um tempo considerável, em virtude na natureza artesanal do material, que necessita unicamente da mão de obra humana, dispensando

qualquer maquinário, visto que esse tempo não condiz com o tempo do produto de moda, uma vez que a moda exige ritmos acelerados.

Entre as hipóteses dos problemas relacionados, que afeta a construção do tecido de rendas de bilro, por ser um tecido artesanal, também foi detectado que os pontos que formavam o tecido poderiam ser alterados de acordo com a forma de fazer a renda, uma vez que cada artesã tem sua maneira de ajustar o ponto, ou seja, mais frouxo ou mais apertado, como também o tipo de fio utilizado, interferindo na textura e na espessura do material, além da escolha do ponto.

Essas três características irão interferir diretamente no tamanho do tecido, sendo ele feito no mesmo pique. É preciso considerar a necessidade do tempo para produzi-lo, conforme já mencionado acima, que também dependerá das dimensões, ou seja, da metragem necessária.

Diante de tudo que foi dito, no decorrer desses experimentos, uma das significativas descobertas desta pesquisa é que, ao utilizar a renda de bilro, exige-se que o modelo deva ser adaptado à renda, ou seja, utilizando a renda de bilro de tal forma nos recortes que o uso seja aproveitado no tamanho que se tem disponível, usando o material já produzido ou também, caso houver necessidade, construí-lo posteriormente no tamanho desejado. Sendo assim, a criação está sujeita a pequenas alterações, no momento da adequação do material ao modelo.

Tal procedimento é importante, pois a renda de bilro é um tecido muito delicado em sua construção e não deve ser cortada, na forma tradicional. Quando construirmos uma peça do vestuário na renda, para não danificá-la, no caso do modelo exigir corte, este deve ser feito estrategicamente, além de pensar sobre questões de regras de modelagem e anatomia do corpo. Também devem ser analisados os pontos que constituem o tecido, sendo necessário um arremate sobre este, para que o tecido em renda de bilro não seja danificado, por isso a necessidade de adaptá-lo. Assim, neste cenário de laboratório experimental, nasceu a *Modela-renda*.

## 5.1 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS NAS COMUNIDADES COM RENDEIRAS

Como panorama apresentado nos capítulos anteriores, conhecemos, até o presente momento, a renda de bilro de uma forma genérica, ou seja, um objeto feito artesanalmente e utilizado como produto. Descrevemos a renda de bilro, o seu o processo de construção, as

ferramentas utilizadas, como também os materiais para produzi-la. Além disso, no que foi apresentado até o momento, ainda consideramos que a renda de bilro é um produto que, por muito tempo, foi utilizado como adorno no vestuário e decoração, mas hoje pouco utilizada. Durante décadas, a renda de bilro atravessou as mudanças sociais e econômicas, apresentando-se como um produto final, como uma atividade artesanal, que fez parte de muitas famílias da Grande Florianópolis, o que contribuiu para a permanência dessa atividade. Conforme sugerimos nesta dissertação, a renda de bilro pode ser utilizada como matéria prima para outros produtos, ou melhor, como matéria prima principal no desenvolvimento de produtos de moda, possibilitando a perpetuação desse artefato e incentivando a produção.

Além de tudo isso, a renda de bilro produzida na Grande Florianópolis pode ser considerada como uma atividade artesanal que simboliza a cultura e costumes da região. Essa renda apresenta características peculiares e imprime, em toda sua história, a identidade de comunidades que fazem parte da população localizada na Grande Florianópolis, que, por muitos anos, a teve como atividade de subsistência. Sobrevivendo por décadas, a renda de bilro passou por períodos de desvalorização, por isso, muitas mulheres deixaram de produzi-la, o que ocasionou a perda de muito desse material, como podemos constatar em entrevistas em 2012, nos relatos das rendeiras. Segundo uma das rendeiras:

[...] quando começou a surgir trabalho na cidade (no comércio do centro de Florianópolis), as pessoas deixaram de fazer renda pra trabalhar [...] você sabe, elas ganhavam mais dinheiro, a renda demorava pra fazer, e eles (clientes e turistas) pagavam pouco, não era o preço que valia.

Nessa fala de uma das rendeiras da Lagoa da Conceição, vimos retratada a angústia da artesã por não se sentir valorizada com o seu trabalho como rendeira. Ao analisar os fatos que se apresentaram durante as entrevistas, também percebemos que não era somente o preço a ser pago às rendas que as desmotivava, mas também por perder esse fazer costumeiro daquelas famílias que produziam a renda de forma doméstica. O intento não era de produzir algo que tivesse valor simbólico, mesmo porque essas artesãs entrevistadas não têm a noção do valor que representa essa arte aos olhos de um apreciador de trabalhos manuais ou pesquisador. Essas constatações foram percebidas nas entrelinhas, entre uma fala e outra das artesãs, uma vez que observamos, em certos momentos das entrevistas, a forma como elas veem seus trabalhos. Essas constatações são baseadas desta fala de uma das artesãs: “a gente tinha vergonha de dizer que fazia renda, hoje as pessoas perguntam e acham interessante,

então dão valor ao trabalho, mas teve uma época que eles achavam que a gente fazia renda porque não sabia fazer outra coisa”.

Sabemos que, por muito tempo, o apelo a produtos industrializados permitiu adquirir produtos com preços muito mais baixos, já que são produzidos em série e têm facilidade de mercado. Esse grande período foi responsável pelo pouco espaço que os trabalhos artesanais tiveram no mercado, conseqüentemente não tendo o valor devido, tanto financeiro quanto o valor simbólico. E as mulheres que tinham dedicação a essa arte não investiram em outro fazer; assim, sentiam-se desfavorecidas e inferiores, abalando a autoestima diante de outras mulheres que buscaram a qualificação profissional em diversas áreas. Zanella (2000, p. 239) afirma:

Realizada no âmbito doméstico, a atividade de fazer renda era importante fator de constituição do feminino.[...] Em razão das rápidas transformações no interior da Ilha de Santa Catarina decorrentes do turismo e conseqüente explosão imobiliária [...], o contato com a urbanização engendrou um movimento acelerado de transformação dos valores e costumes locais.

Nesse contexto, entre o comportamento e as relações, entre o objeto e as pessoas envolvidas, famílias e comunidades, com seus hábitos e costumes, construíram um discurso que apresenta características das localidades da pesquisa, pois as histórias de vida de muitas dessas pessoas se assemelham e definem o perfil dessas comunidades. Assim entendemos todo esse movimento, que constitui o modo de vida cotidiana que ultrapassa as gerações, como hábitos e costumes, que traduzem traços culturais de uma localidade, como também as inter-relações entre o espaço público e privado que formam as características de um povo. Nas entrevistas, muitas vezes, vimos relatos de um passado remoto, como também algumas famílias cultuando a tradição da renda de bilro de geração em geração, até os dias de hoje, sobressaindo ao desenvolvimento socioeconômico. Nesse período de investigação sobre essa atividade, buscamos entender a cultura, as transformações e tudo que a envolve por meio de análises aos registros das pesquisas, ao captar esse emaranhado de informações nas visitas a campo, buscamos conhecer um pouco sobre os hábitos e costumes das regiões pesquisadas e constatando quais as mudanças que ocorreram ao longo do tempo.

Com base nas palavras de Geertz (1989 p.15), ler a cultura é compreender os significados das representações dentro do contexto, deixando levar no primeiro momento pelos sentimentos e sensações, analisando qual a relação do indivíduo com o objeto, pois o autor acredita “que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como essas teias”. Ao analisar a fala do autor sobre essas “teias”, a

pesquisa deve ser feita de uma forma interpretativa e buscar analisar os significados e não por uma forma de experimentação em busca de justificativas para os acontecimentos, ou seja, os fatos devem ser compreendidos dentro do contexto.

Também orienta Geertz (1989, p. 17), ao falar sobre a descrição densa, para que, durante a pesquisa, deixar-nos levar pela sensibilidade e, ao mesmo tempo em que estamos como observador, também fazer parte do sentimento da história, permitindo diferenciar entre um “tique nervoso” de “uma piscadela”, e mais, perceber que os dados permeiam pelo elo da significação, ou seja, uma boa descrição envolve uma interpretação despreziosa.

O rumo da pesquisa nos leva a dados curiosos, entre eles é que homens rendeiros sempre foi uma raridade e continua ainda hoje, numa sociedade em que mulheres e homens transitam o mesmo espaço de trabalho mesmo sabendo que fazer renda de bilro é um universo feminino, e também sempre foi de costume o ensinamento dessa atividade para meninas e não se ouve falar que é ensinado para meninos. De acordo com Zanella (2000, p. 238), “a pesca, atividade masculina inscrita em um contexto público, contrapunha a renda, tecida por mulheres em círculos restritos”. Questionamos algumas rendeiras se elas sabiam por que para os meninos não eram ensinado a fazer renda de bilro. Algumas responderam que eles acompanhavam o pai na pesca, outras diziam que não era o costume, mas que, mesmo assim, um e outro na comunidade aprendia a fazer renda. Hoje existem pouquíssimos homens que fazem, confirmando esses dados. Durante todo o período da pesquisa, soubemos de dois homens que faziam a renda de bilro, mas eles não comentam e não assumem que fazem tal atividade, com exceção o da comunidade de Pântano do Sul, filho de rendeira. Ele é aposentado e participa da associação do bairro, fazendo parte dos encontros do grupo feminino. É muito curioso, mesmo hoje em dia, prevalecer o preconceito, aos olhos de quem está de fora e quem pertence aos grupos que compartilham os hábitos e os costumes.

Ao comparar essa prática ao longo das décadas, no início, as mulheres que produziam renda de bilro desenvolviam seus trabalhos no âmbito doméstico, hoje elas, além de fazer a renda em suas casas, também se organizam em associações de bairro, ou espaços direcionados para a cultura, com apoio de fundações filantrópicas ou governamentais. Esses encontros acontecem em alguns lugares uma vez por semana e, em outros, o espaço é aberto todos os dias, onde as rendeiras alternam suas presenças, formando assim grupos diários desenvolvendo seus trabalhos. Existe o interesse dessas rendeiras de divulgar sua produtividade, de vender seus trabalhos para visitantes, de apresentar a cultura da renda de bilro, contando histórias, Nesses encontros elas compartilham suas histórias pessoais, cantam cantigas antigas, cultivam as amizades.

Além disso, observamos que, em algumas comunidades, grande parte da produtividade é feita em grupo, observamos isso na comunidade do Pântano do Sul, onde as rendeiras produzem peças individuais e em grupos, quando o trabalho é grande e requer muitas horas para produzi-lo. Para isso, as rendeiras se organizam e produzem o trabalho em partes. Já no grupo de rendeiras na Lagoa da Conceição, a prática é diferente, percebemos que as rendeiras geralmente desenvolvem trabalhos individuais, cuidam deste espaço chamado de “lojinha” dentro do Casarão da Lagoa (espaço público que funciona como uma casa de cultura, sendo o espaço em que também oferece aulas de renda de bilro), e se encontram uma vez por semana para fazer renda de bilro, e todas cuidam deste espaço por meio de escala.

Outra observação sobre os dados das entrevistas é de grande relevância, notamos que as senhoras que produzem renda de bilro possuem de 65 a 87 anos, essas aprenderam na infância, mas nem todas suas filhas quiseram aprender. Em entrevistas, elas afirmaram: “quando a gente era pequena tinha que aprender de qualquer forma, não tinha escolha, mesmo que não gostasse de fazer, éramos obrigadas, minhas filhas não quiseram aprender e hoje em dia minhas netas só querem computador”; em outra fala: “a caçula não quis aprender, mas a mais velha sabe fazer, mas faz tempo que ela não pega a almofada pra fazer renda”. Seguindo a entrevista, as rendeiras ficam à vontade para contar suas histórias: “eu não gostava de fazer, eu gostava de ir pra roça brincar, e minha mãe me obrigava, depois que cresci, fazia muito pouco e comecei a produzir depois de casada, aí a gente se reúne e todo mundo fica fazendo renda [...]”. Logo após esse relato, a rendeira comenta: “pois eu sempre gostei, mesmo quando eu ia trabalhar fora, eu não via a hora de chegar em casa para fazer um pouco, sempre fiz, nunca parei, e hoje a gente tem esse espaço pra divulgar nosso trabalho e nossa cultura da Ilha [...]” (Entrevista em 20012, Sambaqui). Dados da entrevista também apontam que muitas rendeiras deixaram de produzir renda por mais de trinta anos e somente voltaram a fazer com incentivo de amigas vizinhas e os apoios governamentais e não governamentais que as comunidades e associações dos bairros tiveram nos últimos anos.

Em todos esses discursos, constatamos o interesse e a preocupação na produção da renda de bilro; e, em outras falas, percebemos que a cultura e o costume foram mais fortes que o desinteresse por essa arte, já que, mesmo sem gostar, elas continuam com a prática por ser uma forma de pertencer ao grupo.

Devemos considerar as palavras de Geertz (1989) quando ele afirma que não é o acontecimento de falar, mas o que foi dito no discurso, o significado no momento da fala, portanto, quando descrevemos a fala, é uma interpretação que está sendo vista por segunda

mão, somente um nativo faz a interpretação de primeira mão, pois está inserido na própria cultura.

Desses dados, podemos extrair diversas informações relevantes para entender um pouco desse espaço onde a cultura da produção da renda de bilro está inserida. Como já abordamos, há registros que a faixa etária dessas mulheres é a maioria de idade acima de 65 anos, poucas na idade de 40 anos, e não há interesse ou incentivo para jovens e adolescentes. Aprender fazer renda de bilro é uma tarefa não muito simples e, além de ser um trabalho moroso, o nível de complexidade requer muita dedicação, pois todo o processo só é entendido se for por etapas, por isso as mulheres que aprenderam quando criança, as habilidades são mais desenvolvidas, já quando se aprende na fase adulta, o trabalho fica mais limitado. Para que essa atividade seja estimulada para novas gerações, devemos obter ações que modifiquem essa situação.

Se observarmos por outro ângulo, no lado social, o envolvimento dessas mulheres com esse meio em que essa atividade é desenvolvida, é o espaço onde elas se reconhecem, se identificam e se constituem, conseqüentemente, perpetuam a cultura e os hábitos por muito tempo. Consideramos o que afirma Zanella (2000, p. 249):

a partir de olhares específicos e marcados por trajetórias igualmente singulares, é o movimento em que o trançar fios de significados produzem novas rendas, onde o sujeito que tece é tecido pela trama da história de que faz parte/participa.

Essas mulheres que fazem essa atividade artesanal imprimem seus sentimentos, suas histórias e dedicam toda sua vida. Cada peça tirada de uma almofada é marcada por momentos solitários e coletivos vividos, assim como a renda de bilro parte das histórias de vida dessas mulheres por muitas gerações.

## 5.2 A RELAÇÃO DA MODA COM A RENDA DE BILRO

De acordo com Laraia (2002), o surgimento da cultura depende de um sistema articulado de comunicação, não seria possível a difusão da cultura se não houvesse a comunicação. Neste sentido, a cultura é um processo de acúmulo de experiências transmitidas pela comunicação que atravessa gerações.

No passado, os hábitos e costumes eram mais preservados devido à falta de contato entre culturas diferentes; porém, hoje o processo da globalização proporcionou às pessoas interagirem com mais facilidade com outras culturas. Avaliando por esta ótica,

qualquer sistema cultural é dinâmico, pois está em contínuo processo de modificação, mas com a globalização esse movimento é acelerado; basta comparar os padrões de comportamento do passado com os atuais. Como afirma o Laraia:

Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber as diferenças que ocorre no mesmo sistema (LARAIA, 2002, p.105).

Dessa forma, compreendemos que reavivar e incentivar a produção da renda de bilro, nas comunidades que ainda produzem esse artefato, não é desejar que essa atividade artesanal mantenha-se ativa da mesma forma como foi produzida no passado. O desejo é oportunizar a produção da renda de bilro em um novo contexto. Encontramos respaldo nas palavras de De Masi em seu discurso sobre o futuro da moda em Santa Catarina. Segundo ele:

O resgate da cultura em Santa Catarina continuará acontecendo incorporando-se inclusive às próprias peças. [...] As tendências globais, de fato sofrerão uma releitura e interpretação local. Santa Catarina manterá uma identidade regional muito diversificada [...] as capacidades artesanais terão uma relação sempre mais forte na concepção de produtos inovadores. A cultura artesanal, seja ela utilizada na sua plenitude ou replicada de maneira industrial, será de suma importância para moda catarinense. A identidade catarinense estará ligada também à especialidade da mão de obra (2008, p.103).

Diante de diversas situações que nos deparamos atualmente, observamos que a fragmentação cultural ganhou força com a era da globalização, mesmo sendo a cultura considerada variável e independente. Outro aspecto da globalização sobre a questão da identidade é o impacto que ela tem sobre a identidade cultural, que pode fazer com que essas referências se percam. Entretanto, de um lado, hábitos e costumes são enfraquecidos por essa difusão, e por outro lado, ao mesmo tempo, essa difusão oportuniza apresentar para outras culturas diferentes, produtos que simbolizam a cultura catarinense, sendo essa, uma referência que sobrevive às mudanças constantes da sociedade e que ainda permanece por décadas nas localidades em pesquisa. Neste sentido, ao mostrar um produto que simboliza as raízes e a cultura catarinense para outros lugares, compartilhando-a como também levando a renda de bilro para o campo de moda, é uma forma de valorizar e proporcionar vida a essa arte. Além disso, também contribui para que as pessoas que produzem a renda de bilro tenham estímulos para continuar essa atividade para que não desapareça com o tempo.

Dessa forma, essas pessoas serão também exemplos para novas gerações e, ao mesmo tempo, se sentirão valorizadas por desenvolver uma atividade que faz parte de sua

história, com significados que estão além de um produto. Pois pensar na questão da identidade cultural de uma comunidade é entender esse movimento dos hábitos e costumes, que se misturam como as crenças, símbolos e valores criando elementos que formam e definem uma cultura local. Todos esses elementos envolvem a renda de bilro, e, para proteger esse objeto que define como um traço cultural das comunidades em pesquisa, temos de incentivar a permanência dessa atividade artesanal, oportunizando a produção da renda de bilro que se produzem nessas localidades, adaptado-a de maneira criativa às próprias necessidades em um novo contexto.

Ao abrir e propor um espaço no âmbito da moda para um produto diferenciado, com valor cultural repleto de significados, devemos definir e conhecer qual perfil de consumidor irá apreciá-lo. Conforme Schulte, (2012, p. 36),

Da década de 1990 até a atualidade, surgiram muitas tribos: os surfistas, os emos entre outros. Cada pessoa constrói seu visual e sua identidade a seu modo, utilizando elementos de uma ou de várias tribos, e as características se misturam. Esse modo de compor o visual pode ser denominado de pluralidade, hibridismo ou ainda de pós-moderno ou hiper-moderno. Representa a busca por uma identidade própria através da roupa.

Schute afirma ainda que copiar apenas não basta, hoje os investimentos são no design e, atualmente, o poder das marcas tomou-se um risco.

Por isso, até as confecções menores passaram a investir no design. O fast fashion envolve o consumidor no design do produto, na medida em que é produzido aquilo que o consumidor deseja. O design é local, e a velocidade exige que a produção também seja feita no local. No Brasil ainda é um movimento recente, mas com a internacionalização da moda brasileira, o modelo de negócio no país vem aprimorando e se tornando cada vez mais importante para o consumo de massa. O fast fashion é a expressão máxima da efemeridade na moda e como antítese surgiu a slow fashion (SCHUTE, 2012, p.37).

O Slow Fashion veio para suprir as necessidades daqueles que negam o consumismo exacerbado, um consumidor com estilo de vida voltado à sustentabilidade, com a preocupação ambiental e social, por isso consome de forma consciente, os produtos são adquiridos com responsabilidade, de forma que não se tornam obsoletos. Esses indivíduos consomem por necessidade e não por impulso, também por prazer, mas de forma ética. Para Schute, esse movimento tem

o conceito que define que a moda terá uma velocidade menor, com peças perenes, ou que pelo menos persistam mais de uma estação. É o movimento que defende peças duráveis, de qualidade, para serem guardadas e não descartadas. Não se trata

de tendência e sim de um movimento, pois tem consumidores que pensam mais na hora de comprar. As crises, econômica e ambiental, certamente contribuíram para a mudança no comportamento de consumo. A quantia investida no consumo passa a ter importância e, por consequência, o produto será melhor avaliado pelo consumidor (SCHUTE, 2012, p. 37).

Schute ainda acrescenta que,

Existem definições tratando o *slow fashion* como moda sustentável, usando tecidos ecológicos, agindo eticamente com os trabalhadores (*fairtrade*), existe uma mudança em relação ao sistema da moda. É a indicação de que algo tem que mudar em relação ao planejamento das coleções, à produção, aos calendários, etc. (*IBID.*, p. 38).

Partindo das afirmações da autora, propomos um produto de moda feito com a renda de bilro. O intuito é apresentar um produto de qualidade, voltado aos valores éticos, respeitando a natureza, a cultura e as pessoas envolvidas, as que consomem e as que produzem, repletas de sentimentos e significados. Certamente esse produto deve seguir todo processo que o sistema de moda exige, desde as pesquisas, passando pelo design e o posicionamento do produto no mercado. Esse nicho de mercado vem despontando nos últimos tempos e trazendo novas direções para o mercado da moda, como afirma Schute (*IDEM*): “com o *slow fashion* também se deve reorganizar o conceito de luxo, apontando que o luxo não será ligado ao preço do produto, e sim à sua disponibilidade e ao seu acesso”.

Se existe um mercado, também existe quem a produz, os olhos de profissionais na área da moda estão atentos para esse nicho, como podemos observar alguns profissionais que já despontam nesse mercado, conforme Schute (*IDEM*) apresenta:

[...] estilistas uruguaios Ana Livni e Fernando Escuder. Os produtos criados pela dupla são quase artísticos e muitas vezes feitos à mão, tornando-os únicos, sem a preocupação da produção em massa e necessidade de novidades para o consumidor. O foco é diminuir o consumo em excesso e trazer ao mercado peças duráveis e versáteis.

Podemos observar novos talentos catarinenses, que iniciam suas marcas com essa proposta, entre eles estão, Jamilly Machado e Talyta Duarte Bastos.

No projeto de Machado, participamos no desenvolvimento de sua primeira coleção em 2011 com a marca Terezza Hand Made, em que a renda de bilro está inserida. O projeto de Bastos também desenvolve uma coleção, através da disciplina Produção e Desenvolvimento de Coleção de Formatura, na Universidade do Estado de Santa Catarina na qual acompanhamos todo processo. Esta, sendo neta e filha de rendeira, segue a carreira

*fashion* com sua marca, continuando a tradição da família num novo contexto, trazendo a renda de bilro para moda no vestuário, com conceito *slow fashion*, em que mistura tradição, ética e sentimentos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir este trabalho de dissertação, é importante e merece deixar registrados os três momentos básicos que me conduziram a este resultado final. No primeiro, tive a oportunidade de, ao estudar as disciplinas oferecidas, conhecer o pensamento e as bases de sustentação dos pensadores aqui citados. Busquei entender os ensinamentos e a visão que tinham sobre a formação da sociedade que hoje vivemos. Tais pensadores levaram-me ao entendimento de como as ideias podem mudar um grupo, uma comunidade ou uma sociedade. Assim, minha busca passou a ser incessante e inquietante, uma vez que eu pretendia, com as minhas constantes reflexões, entender a razão das coisas que sempre me eram complexas e nebulosas.

No segundo momento, já alicerçada pelos ensinamentos dos filósofos, passei a conhecer o que é cultura e identidade. Enredei-me com ansiedade nas absorções das lições de Laraia, Santaella, Geertz e tantos outros, que, com pluralidades de exemplos, levaram-me a conceber a ideia sociológica de grupos sociais, de cidades, da natureza do conhecimento e, principalmente, das características peculiares que identificam um povo, uma civilização ou um Estado.

O conhecimento e os significados das coisas para um grupo são como elementos norteadores da interação humana, o que me despertou pelo interesse pela comunicação verbal e não verbal. É notório que esse tipo de comunicação move as pessoas no dia-a-dia, nas suas inter-relações profissionais, recreativas e na consolidação do conhecimento humano, indispensável para o exercício de qualquer atividade social.

No terceiro momento, paralelamente ao meu conhecimento como profissional da moda por longos anos, constatei a necessidade de muito aprender para levar adiante o meu ideal profissional e a minha atividade como professora universitária de moda. As pesquisas de campo, efetivadas na grande Florianópolis, fizeram-me conhecer uma gama de pessoas que desenvolvem atividades como a renda de bilro – essa arte milenar, trazida pelos portugueses no século XVIII.

Constateram-se que as artesãs executam o seu trabalho com primor e verifiquei a beleza e a graciosidade das rendas por elas produzidas, ao mesmo tempo em que me entusiasmava por ver a produção dessa arte tão delicada. Lamentei ao tomar conhecimento do desestímulo que há para a continuidade da renda de bilro, pois a desvalorização dessa arte faz com que as rendeiras e seus descendentes percam a vontade de produzir.

Pude constatar que a renda de bilro caminha lentamente para o seu perecimento pela falta de condições e incentivos do poder público, das empresas privadas, que pouco fazem para a continuidade desse fazer. Lamentavelmente, essa tradição histórica beira a falência total se nada for feito em curto espaço de tempo.

Sobre o capítulo que descrevemos os pontos e os desenhos da renda, talvez pudéssemos indagar por que, para que serve um capítulo com descrições técnicas e específicas, já que a linha de pesquisa é cultura e linguagem e uma vez que os estudos estão voltados para o comportamento e a análise sob a ótica de sociólogos, filósofos e antropólogos. Num certo momento da pesquisa, senti uma emoção muito forte, sem entender a razão de tão profunda reação. Deixei-me levar pela beleza da emoção, já que não tinha como justificar as razões que motivaram aquele sentimento de gratidão pelo fato de estar registrando a nobreza dessa arte milenar.

Esse prolongado trabalho intelectual me conduziu a pensar sobre a possibilidade de contribuir com a história desse artefato, visto que, na atualidade, encontramos dificuldades para a obtenção de aprofundados registros sobre essa arte, por isso, a necessidade das descrições detalhadas. Procurei, através de pesquisas pessoais realizadas diretamente com as pessoas envolvidas, sedimentar a história da renda e sua produção entre as pessoas que ainda mantém essa atividade por vocação.

Ao me defrontar com a dificuldade de encontrar registros e bibliografias adequadas, que pudessem dimensionar a origem dessa arte, despertou em mim a vontade de construir as bases sólidas para disseminar a renda de bilro, sua graciosidade e beleza, de forma que essa tradição pudesse permanecer viva. Na análise, pude constatar que alguns pontos da renda de bilro foram modificados, bastando, para tanto, comparar as rendas produzidas no passado com as rendas produzidas hoje.

Dessa análise, conclui que houve substancial transformação na forma de produção da renda de bilro do período indicado até a atualidade. Outrora, a produção era mais dificultosa, uma vez que a renda de bilro tinha pontos mais elaborados, o que, de certa maneira, tornava mais lenta a sua produção. Desse modo, tornava-se dificultoso o seu ensinamento, uma vez que as rendeiras eram pessoas sem o devido preparo educacional e profissional, e essa atividade estava restrita ao ambiente familiar. Com a evolução dos grupos sociais que desenvolviam essas atividades, novas mudanças passaram a ocorrer, possibilitando a crescimento nas formas de produção por conta das modificações que se efetivaram para incrementar maior rapidez desse fazer.

Outro fator que mereceu minha atenção foi o fato de que as rendeiras não tinham conhecimentos suficientes para produzir piques, de forma que pudessem transformá-los em outros modelos, isso devido ao desconhecimento das formas antigas de produção de rendas.

O processo de produção não se alargou por falta de maiores conhecimentos das artesãs, que não tinham informações precisas de como era a renda de bilro produzida no passado. Por essa razão, busquei, neste trabalho, demonstrar a necessidade de registrar as formas atuais de produção, para que as profissionais do futuro tenham um arsenal de informações, a fim de conduzi-las ao aprimoramento do método de produção, inserindo a renda de bilro no ambiente da moda. Mais uma vez, a importância das descrições dos pontos.

A exemplo da maioria das atividades humanas, a moda possui sua própria linguagem. Querer produzir sem conhecer sua forma de comunicação e métodos específicos é negligenciar a sua qualidade e eficiência. Com a renda de bilro dá-se o mesmo, portanto, não podemos desprezar as características específicas de sua produção. A partir do conteúdo desta dissertação, os pesquisadores do futuro terão um manancial de informações para análise nas pesquisas que porventura tenham necessidade de fazer. Ao recontextualizar a renda, pretendi inseri-la na moda, como forma de torná-la cada vez mais importante e presente na nossa cultura.

Após alinhar esses aspectos que embasaram minhas razões, não me restou alternativa senão concluir que tanto a renda de bilro na moda como sua natureza e suas peculiaridades proporciona bem-estar aos olhos daqueles que as admiram, esta é outra razão para que essa arte seja preservada e conservada.

Entre as variantes, destaquei algumas ações que ajudariam a equacionar o problema levantado, entre elas: a importância de realização de cursos, estimulando a valorização das artesãs de renda de bilro. Para tanto, poder-se-ia viabilizar o desenvolvimento de projetos nesse sentido, a fim de aumentar a produção da renda de bilro em larga escala, permitindo o incremento dessa arte através de melhores estruturas organizacionais, que permitissem melhorar os resultados financeiros das artesãs, de forma que viessem ao encontro das suas aspirações.

Nas pesquisas por mim realizadas, apurei, pelos depoimentos das rendeiras da Grande Florianópolis, que a realidade histórica da vida sociocultural da região pede que medidas urgentes sejam tomadas, pois poderá haver esquecimento quase que total dessa arte artesanal regional. Para tanto, é necessário um estudo teórico a fim de proporcionar condições para que o objeto desse intento permaneça sempre vivo e presente nos estudos das tradições litorâneas.

Decorrente desse enfoque, conclui que a prática artesanal estimulará não só os velhos artesãos, mas também a nova geração, que verá nela uma nova fonte de renda compatível com o mercado de trabalho, possibilitando, portanto, a perpetuação, da nobreza desta arte tradicional. Assim, os novos artesãos usufruirão de melhores lucros, misturando a tradição com uma atividade rentável. Além disso, um novo contingente de mão de obra artesanal será formado. Em consequência, o mercado da moda terá uma mão de obra altamente especializada, o que possibilitará o surgimento de parceiros comerciais, como também o aumento considerável de admiradores dessa arte. Dessa maneira, resgata-se a identidade da tradição catarinense. Acrescentei a tudo isso o fato de que a valorização artesanal, aliada às tendências da moda, possibilitará o desenvolvimento de novos designs de matéria prima, que proporcionará ao mercado da moda um produto diferenciado aos usuários, propensos ao consumo com estilo.

O foco desta dissertação, portanto, foi destacar a renda de bilro como produto de alta significação e de tradição secular, de forma que a moda possa usufruir de um material de beleza única. Além disso, assumi o compromisso de registrar o que de mais importante deve ser consolidado para as gerações do futuro, como forma de preservar a renda de bilro e continuar enriquecendo a nobreza desse artefato.

## REFERÊNCIAS

- BEIRÃO FILHO, José Alfredo. **REMODELANDO CORPOS: as costureiras e suas reminiscências na Florianópolis de 1950**. 2004. Dissertação de Mestrado em Engenharia de Produção e Sistemas. Florianópolis: UFSC, 2004.
- CABRAL, Kenia Moreira. **A Linguagem da Moda: Uma História de Revoluções – Da alta Costura ao Prêt-à-Porter (1858-1960)**. 2006. 89f. Tese (Doutorado Ciência da Linguagem/ Linguagem e Cultura) - Curso de Pós-graduação em Ciência da Linguagem, Universidade do Sul do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- CLASEN, Mary Neuza de Freitas. **Ninita Muniz: a trajetória de uma modista catarinense**. 2005. 61f. Monografia de especialista em Moda – Curso de pós-graduação lato sensu em Moda: criação e produção, da Universidade do estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.
- CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALADO, Mariano. Rendas de bilro em Peniche. Disponível em: <http://terrasdeportugal.wikidot.com/rendas-de-bilros-de-peniche> 27 - 03 - 2013
- CASTELLS, Manoel. O poder da identidade. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTILHO, Kathia; VILLAÇA, Nízia. **O Novo Luxo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.
- DEL PRIORE, Mary. **Corpo a Corpo com a Mulher – pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil**. São Paulo: SENAC, 2000.
- DE MASI, Domenico. **O Futuro da Moda de Santa Catarina**. Tubarão: Unisul, 2008.
- EMBRACHER, Airton. **Moda e identidade: a construção de um estilo próprio**. São Paulo : Anhembi Morumbi, 1999.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: PD&A, 2003.
- LAVAR, James. **A Roupas e a Moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LARAIA, Roque de Barros . **Cultura um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- LEHNERT, Gertrud. **História da Moda do Século XX**. Berlin: Könnemann, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efemero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO, Jamilly Aparecida. **Feito à mão: o conceito de luxo aplicado ao produto artesanal**. 78f. Monografia (Departamento de Moda)- Centro de Artes- CEART, UDESC, Santa Catarina, 2011.

MORTARI, Claudia et. al. Antropologia cultural e Multiculturalismo. Florianópolis, SC: UDESC: FAED: CEAD, 2002.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2006.

MONTEIRO FILHA, D. C. M. & SANTOS, A. M. M. M. Cadeia têxtil: estruturas e estratégias no comércio exterior. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: [www.scmc.com.br](http://www.scmc.com.br) > Acesso em: 20 mai. 2013.

PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual, os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Top books, 2000.

ROSA, Lucas da. **Processos produtivos na indústria do vestuário da região da grande Florianópolis**: um estudo de caso. Florianópolis: UDESC, Departamento de Moda, 2001. Monografia da Pós-Graduação: Especialização.

SAN MARTIN, Macarena. **Curso Prático de Desig de Moda**. São Paulo: Escala, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SCHUTE, Neide Köhler. **Contribuições da ética ambiental biocêntrica e do veganismo para o design do vestuário sustentável**. 179f. Tese (Doutorado em Desing) - Curso de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

SOUZA, Gilda de MELLO e. **O Espírito das Roupas: A Moda no Século Dezenove**. São Paulo: Schwartz, 1987.

SIS/SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Relatório de Inteligência Analítico "O que o vestuário pode esperar para 2013?". Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.abit.org.br/links/vestuariopara2013.pdf> > Acesso em: 13 ago. 2013.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, 1978. Diário.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As Espirais da Moda**. São Paulo : Paz e Terra, 1989.

WAJNMAN, Solange; ALMEIDA, Adilson José de. **Moda, comunicação moda e cultura: um olhar acadêmico**. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

WILSON, Elisabeth. **Enfeitada de Sonhos: Moda e Modernidade**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

WENDHAUSEN, Maria Armênia Müller. **Rendas de bilro de Florianópolis**. Catálogo etnográfico, Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2011.

ZANELLA, Andréia. V. **O ensinar e o aprender a fazer renda: estudo sobre a apropriação da atividade na perspectiva histórico-cultural**. 1997 São Paulo. Tese (Doutorado em Psicologia da Educação) - PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

ZANELLA, Andréia V. A renda que enreda: Analisando o processo de constituir-se rendeira. **Educação & Sociedade**, ano XXI, n. 71, julho 2000.

ABIT. Competitividade Brasil 2012: Comparação com países selecionados. Brasília: 2012. Disponível em: <[http://www.abit.org.br/site/publicacoes/arquivos\\_pdf/Competitividade%20Brasil%202012.pdf](http://www.abit.org.br/site/publicacoes/arquivos_pdf/Competitividade%20Brasil%202012.pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2013.

ABRAVEST. Associação Brasileira do Vestuário. Dados do Setor de Confecções Têxteis. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.abraviest.org.br>>. Acesso em: 28 set. 2012.

ABIT. Associação Brasileira da Indústria Têxtil. "BNDES: A cadeia têxtil e de confecções – uma visão de futuro". Rio de Janeiro, 2008.

Sites das figuras:

Disponível em: < <http://www.paratyonline.com/jornal/2011/08/paraty-eco-fashion-moda-eventos-em-paraty/> Memória Portuguesa. Disponível em: , <<http://terrasdeportugal.wikidot.com/rendas-de-bilros-de-peniche> > Acesso em : 27/ 03/ 2013

Disponível em: < <http://www.hildegardangel.com.br/?p=9185/> Acesso em : 27/ 03/ 201303/04/2013.

Disponível em: < <http://fenixartdecor.blogspot.com.br/2012/01/barba-de-velho-tilandsia-usneoides.html> > Acesso em 14 de maio de 2013

Disponível em: < <http://www.riototal.com.br/coojornal/fatimalaguna008.htm> > Acesso em 24 de maio de 2013.

Disponível em:< <http://diorablestyle.blogspot.com/2011/02/february-12-1947-diors-new-look-is-born.html>.> Acesso em 20 de Nov 2012

Disponível em:<

<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.lulubrasil.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/08/03-Elsa-Schiaparelli>> Acesso em : 27/ 03/ 2013

[http://mocafresca.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.h](http://mocafresca.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.h) Acesso em 20 de Nov 2012

Disponível em:< [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-gQTxWV32E-I/TsTtRGF\\_aeI/AAAAAAAAAKK8/RdjG7\\_D3lxA/s1600/taillieur-Chanel.jpg&imgrefurl=http://reverbera](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-gQTxWV32E-I/TsTtRGF_aeI/AAAAAAAAAKK8/RdjG7_D3lxA/s1600/taillieur-Chanel.jpg&imgrefurl=http://reverbera)> Acesso em 16 de nov. de 2012.

disponível em: < <http://dbstudio.blogspot.com/2009/07/purista-da-moda.html> > Acesso em 15 de nov. de 2012.

disponível em: < <http://vistase.wordpress.com/2007/11/03/paul-poiret-e-a-belle-epoque> > Acesso em 15 de nov. de 2012

disponível em : < <http://garotavodu.blogspot.com.br/2011/01/renascimento.html>. > Acesso em 10 de nov. de 2012.

disponível em: < [http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd\\_wrth.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm).> Acesso em 15 de nov. de 2012.

Gravura disponível em: < <http://collegepartyguru.com/themes/pages.php?link=Toga>.> Acesso em 12 de nov. de 2012.

**ANEXOS**



## ANEXO A – A toga

Gravura disponível em: < <http://collegepartyguru.com/themes/pages.php?link=Toga>. >  
Acesso em 12 de nov. de 2012.





## ANEXO B – O gibão

Fotografia e arquivo da autora.





## ANEXO C – Traje feminino

Gravura disponível em: <

<http://garotavodu.blogspot.com.br/2011/01/renascimento.html>. > Acesso em 10 de nov. de 2012.





**ANEXO D – Look Worth**

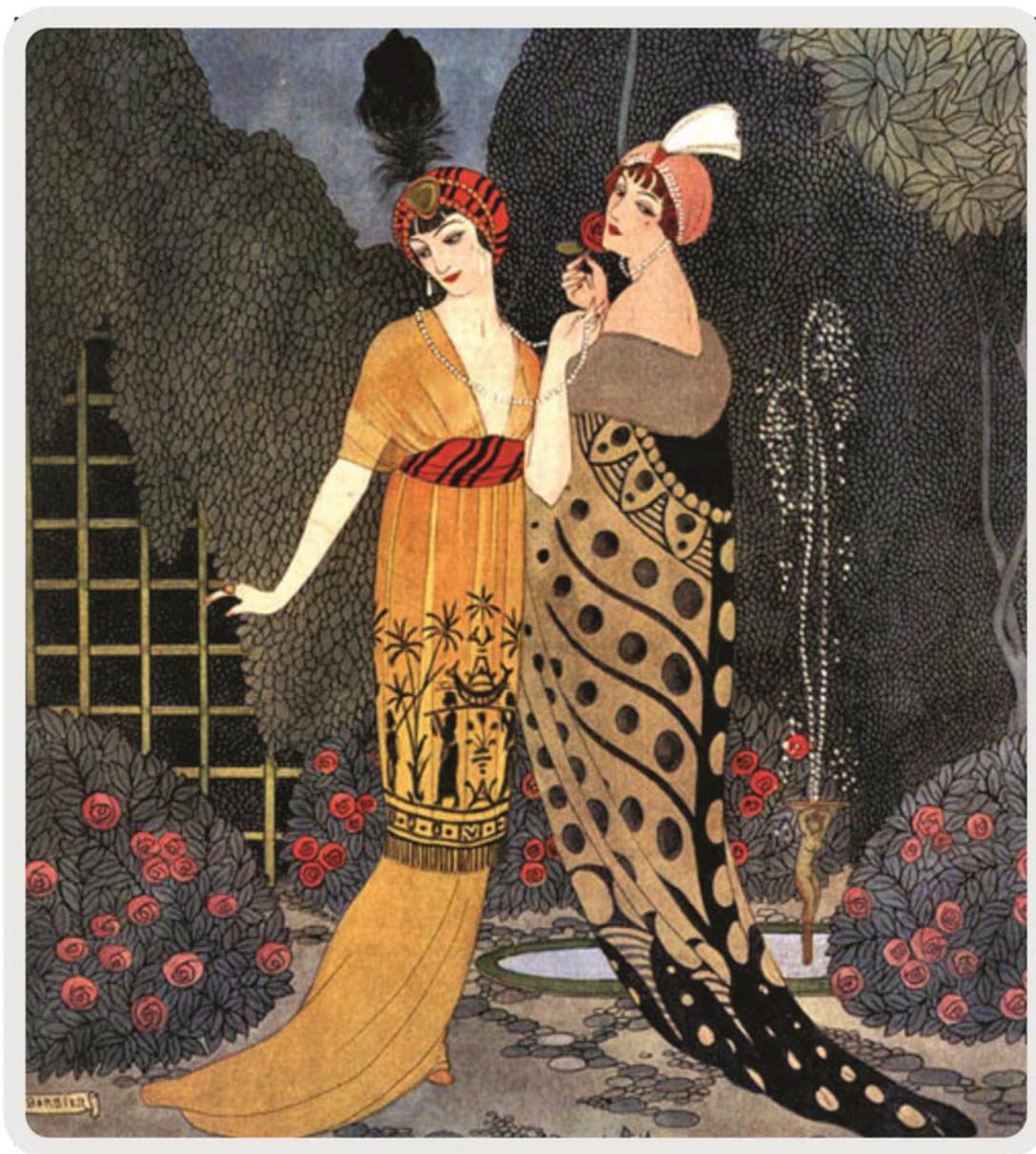
Gravura disponível em: < [http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd\\_wrth.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrth/hd_wrth.htm). > Acesso em 15 de nov. de 2012.





**ANEXO E – Paul Poiret**

Gravura disponível em: < <http://vistase.wordpress.com/2007/11/03/paul-poiret-e-a-belle-epoque> > Acesso em 15 de nov. de 2012.





## ANEXO F – Madelaine Vionnet

Gravura disponível em: < <http://dbstudio.blogspot.com/2009/07/purista-da-moda.html> >

Acesso em 15 de nov. de 2012.



## ANEXO G – Gabrielle Chanel

Gravura disponível em.

<[http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-gQTxWV32E-I/TsTtRGF\\_aeI/AAAAAAAAKK8/RdjG7\\_D3lxA/s1600/taillieur-Chanel.jpg&imgrefurl=http://reverbera](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/-gQTxWV32E-I/TsTtRGF_aeI/AAAAAAAAKK8/RdjG7_D3lxA/s1600/taillieur-Chanel.jpg&imgrefurl=http://reverbera)> Acesso em 16 de nov. de 2012.



## ANEXO H – Elza Schiaparelli

Gravuras disponíveis em. <

<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.lulubrasil.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/08/03-Elsa-Schiaparelli>>

[http://mocafresca.blogspot.com.br/2011\\_05\\_01\\_archive.h](http://mocafresca.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.h) Acesso em 20 de Nov 2012



## ANEXO I – Christian Dior – New Look

Gravura disponível em. < <http://diorablestyle.blogspot.com/2011/02/february-12-1947-diors-new-look-is-born.html>. > Acesso em 20 de Nov 2012



**ANEXO J – Ives Saint Laurent**

Gravura disponível em. < [https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=smoking+feminino+yves+saint+laurent&bav=on.2,or.r\\_qf.&bvm=bv.45960087,d.eWU&biw=1241&bih=615&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=uu-HUZquG7KP0QH72YHYBQ#imgcr=tpq0Cm2HdGwaeM%3A%3BAsWX6f8IrfXG0M%3Bhttp%253A%252F%252Fbp0.blogger.com%252F\\_prNoI0RbywU%252FSENve-2QOEI%252FAAAAAAAAAAHLI%252FRAEUDgy1Ylw%252Fs400%252F7.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.comunidademoda.com.br%252Fo-mundo-da-moda-esta-mais-triste-morre-yves-saint-laurent%3B265%3B400](https://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=smoking+feminino+yves+saint+laurent&bav=on.2,or.r_qf.&bvm=bv.45960087,d.eWU&biw=1241&bih=615&um=1&ie=UTF-8&tbm=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=uu-HUZquG7KP0QH72YHYBQ#imgcr=tpq0Cm2HdGwaeM%3A%3BAsWX6f8IrfXG0M%3Bhttp%253A%252F%252Fbp0.blogger.com%252F_prNoI0RbywU%252FSENve-2QOEI%252FAAAAAAAAAAHLI%252FRAEUDgy1Ylw%252Fs400%252F7.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.comunidademoda.com.br%252Fo-mundo-da-moda-esta-mais-triste-morre-yves-saint-laurent%3B265%3B400) > Acesso em 20 de Nov 2012





## ANEXO K – Lista dos atuais membros da alta costura e suas respectivas categorias

Tabela disponível no livro, SAN MARTIN, Macarena; Curso Prático, Designer de Moda; Lafonte, 2012.

ATUAIS MEMBROS DA ALTA-COSTURA		
MEMBROS DA ALTA-COSTURA	MEMBROS CORRESPONDENTES	MEMBROS CONVIDADOS
Adeline André	Elie Saab	Adam Jones
Anne Valérie Hash	Armani Privé	Alexis Mabille
Chanel	Maison Martin Margiela	Atelier Gustavo Lins
Christian Dior	Valentino	Boudicca
Christian Lacroix		Cathy Pill
Dominique Siroop		Christophe Josse
Emanuel Ungaro		Felipe Oliveira Baptista
Franck Sorbier		Jean-Paul Knott
Givenchy		Josep Font
Jean Paul Gaultier		Lefranc Ferrant
Maurizio Galante		Marc Le Bihan
		Richard René
		Stéphane Rolland
		Udo Edling
		Wuyong

O SÉCULO XX EM 80 DESIGNERS	
1. Alber Elbaz (1961)	41. John Galliano (1960)
2. Alberta Ferretti (1950)	42. Karl Lagerfeld (1933)
3. Alexander McQueen (1969)	43. Kenzo Takada (1939)
4. André Courrèges (1923)	44. Louis Féraud (1920-1999)
5. Ann Demeulemeester (1954)	45. Lucien Lelong (1889-1958)
6. Azzedine Alaïa (1940)	46. Lucile (1863-1935)
7. Calvin Klein (1942)	47. Madeleine Vionnet (1876-1975)
8. Claire McCardell (1905-1958)	48. Marc Jacobs (1963)
9. Claude Montana (1949)	49. Marcel Rochas (1902-1955)
10. Cristóbal Balenciaga (1895-1972)	50. Mariano Fortuny (1871-1949)
11. Charles James (1906-1978)	51. Martin Margiela (1957)
12. Christian Dior (1905-1957)	52. Mary Quant (1934)
13. Christian Lacroix (1951)	53. Michael Kors (1959)
14. Christopher Bailey (1971)	54. Miuccia Prada (1949)
15. Dolce & Gabbana (1959 & 1963)	55. Narciso Rodríguez (1961)
16. Donna Karan (1948)	56. Nicolas Chesquière (1972)
17. Dries van Noten (1958)	57. Nina Ricci (1883-1970)
18. Elsa Schiaparelli (1890-1973)	58. Nino Cerruti (1930)
19. Emilio Pucci (1914-1992)	59. Oliver Theyskens (1977)
20. Emanuel Ungaro (1933)	60. Paco Rabanne (1934)
21. Franco Moschino (1950-1994)	61. Paul Poiret (1879-1944)
22. Frida Giannini (1972)	62. Paul Smith (1946)
23. Gabrielle Chanel (1883-1971)	63. Pierre Balmain (1914-1982)
24. Gianfranco Ferré (1944-2007)	64. Pierre Cardin (1922)
25. Gianni Versace (1946-1997)	65. Raf Simons (1968)
26. Giorgio Armani (1934)	66. Ralph Lauren (1939)
27. Grès (1903-1993)	67. Rei Kawakubo (1942)
28. Guy Laroche (1921-1989)	68. Roberto Cavalli (1940)
29. Hedi Slimane (1968)	69. Roy Halston (1932-1990)
30. Helmut Lang (1956)	70. Rudi Gernreich (1922-1985)
31. Hubert de Givenchy (1927)	71. Sonia Rykiel (1930)
32. Issey Miyake (1938)	72. Stefano Pilati (1965)
33. Jacques Doucet (1853-1929)	73. Stella McCartney (1971)
34. Jacques Fath (1912-1954)	74. Thierry Mugler (1948)
35. Jacques Heim (1899-1967)	75. Tom Ford (1961)
36. Jean Patou (1880-1936)	76. Valentino Garavani (1932)
37. Jean-Louis Scherrer (1935)	77. Viktor&Rolf (1969&1969)
38. Jeanne Lanvin (1867-1946)	78. Vivienne Westwood (1941)
39. Jean Paul Gaultier (1952)	79. Yohji Yamamoto (1943)
40. Jil Sander (1943)	80. Yves Saint Laurent (1936-2008)



**ANEXO L – Pique**

Fotografia e arquivo da autora



**ANEXO M – Bilros**

Fotografia e arquivo da autora.



**ANEXO N – Formas de usar os bilros, alfinetes e pique**

Fotografia e arquivo da autora.



**ANEXO O – Almofada cilíndrica**

Fotografia e arquivo da autora.





**ANEXO P – Suporte de almofada - Cavalete**

Disponível em: < <http://www.riototal.com.br/coojornal/fatimalaguna008.htm> >

Acesso em 24 de maio de 2013.





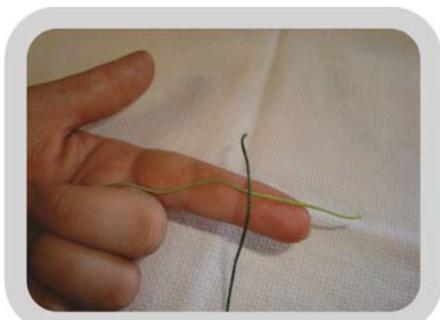
## ANEXO Q – Barba de velho

Disponível em:< <http://fenixartdecor.blogspot.com.br/2012/01/barba-de-velho-tilandsia-usneoides.html> > Acesso em 14 de maio de 2013



## ANEXO R – Nó de rendeira

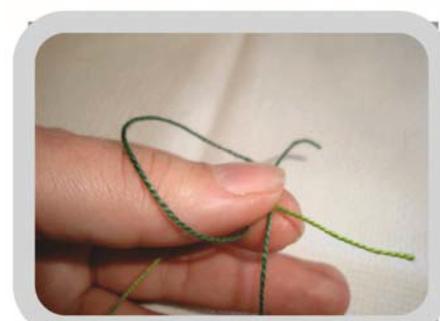
Fotografia e arquivo da autora.



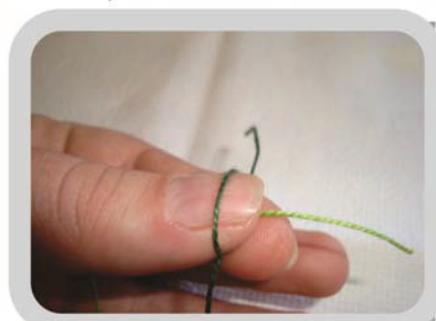
1- Cruzar dois fios sobre o dedo;



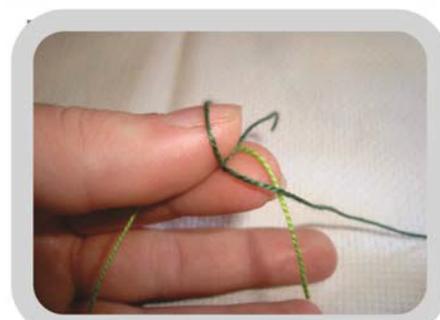
2- o fio que está em cima, passar por cima do dedo;



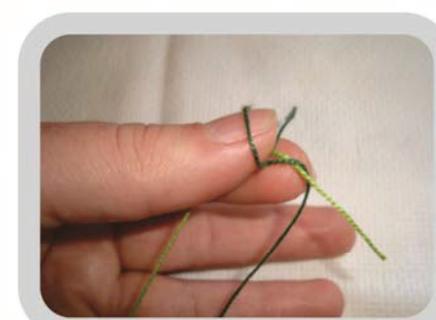
3- contornar o dedo que está em cima, passando por baixo das duas pontas do fio;



4- ajustar o fio, deixando-o firme;



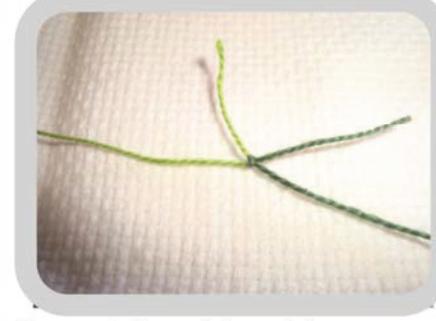
5- com a linha da laçada, dar a volta no fio de baixo;



6- o fio que ainda não faz parte da laçada);



7- Em seguida, empurrar por dentro da laçada do dedo, puxando sem soltar os dedos;



8- executado o nó de rendeira.



### ANEXO S – Fotos de Paraty

Disponível em: < . <http://www.paratyonline.com/jornal/2011/08/paraty-eco-fashion-moda-eventos-em-paraty/> > Acesso em 10 de ago de 2011.

E fotos de arquivo pessoal da autora



## ANEXO T – Marcação no manequim

Elaborado e arquivo da autora.



ANEXO U – Estudo dos pontos

Elaborado, fotografia e arquivo da autora.



**ANEXO V – Currículo Lattes**

Texto. Texto. Texto. Texto. Texto. Texto.