

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS – CCET
DEPARTAMENTO DE DESENHO E TECNOLOGIA
CURSO DE DESIGN

PRISCILA PENHA COELHO

DESIGN DE SUPERFÍCIE: O desenvolvimento de rendas inspiradas no São João,
com foco na renda de bilro

São Luís

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS – CCET
DEPARTAMENTO DE DESENHO E TECNOLOGIA
CURSO DE DESIGN

PRISCILA PENHA COELHO

DESIGN DE SUPERFÍCIE: O desenvolvimento de rendas inspiradas no São João,
com foco na renda de bilro

Monografia apresentada ao Curso de Design da
Universidade Federal do Maranhão para obtenção de
grau de Designer.

Orientador: M. Sc. João Rocha Raposo

São Luís

2019

Penha Coelho, Priscila.

DESIGN DE SUPERFÍCIE : O desenvolvimento de rendas inspiradas no São João, com foco na renda de bilro / Priscila Penha Coelho. - 2019.

134 p.

Orientador(a): João Rocha Raposo.

Monografia (Graduação) - Curso de Design, Universidade Federal do Maranhão, São Luis, 2019.

1. Design de superfície. 2. Moda. 3. Renda de Bilros. 4. São João. I. Rocha Raposo, João. II. Título.

*Ao meu filho Heitor, meu combustível,
minha força, o amor da minha vida e a
esperança dos meus dias.*

PRISCILA PENHA COELHO

DESIGN DE SUPERFÍCIE: o desenvolvimento de rendas inspiradas no São João,
com foco na renda de bilro

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

João Rocha Raposo (Orientador)

Andre Leonardo Demaison Medeiros Maia

Francisco De Assis Sousa Lobo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter amigos, e por esse motivo ter tido o apoio deles. Agradeço também pelos momentos em que eu havia desistido e eles estavam lá para me mostrar que é possível seguir em frente. Basta dar as mãos, sentar, respirar fundo e dar um passo de cada vez.

E agradeço aos meus amigos pelo fato de existirem, e mais ainda por fazerem parte do mesmo espaço-tempo que eu. A alguns destes amigos eu agradeço pela força que me deram e por acreditarem em mim, as vezes a gente só precisa ser convencido de nossas ideias.

Alguns deles ficaram pelo caminho, mas ajudaram nesta jornada. Outros surgiram e espero que permaneçam e caminhem junto comigo. Então eu agradeço aos meus queridos amigos, Isabelle Myzmann, Miquéias Vieira, e Manoel Mougeot, por comprarem os meus sonhos com a mesma vivacidade que vivem a vida.

Agradeço às pessoas que me receberam com carinho e cuidado no município da raposa, à Dona Rosa, Dona Rita, Dona Edvândia, muito obrigada pelo sorriso fácil e pelo trabalho cheio de amor contagiante.

Agradeço a Raposo, meu orientador por nortear o que eu deveria fazer, nos momentos mais confusos em que o projeto não seguia em frente. Ao professor André por sempre estar disposto a ajudar.

E por fim, agradeço à minha família pelo apoio, ao meu pai – a pessoa mais admirável do mundo, à minha mãe por me impulsionar com suas críticas e cuidar de todos, ao meu irmão pelas conversas. Mas principalmente, dentre todas essas pessoas que cruzaram o meu caminho, agradeço ao meu filho pelo simples fato de existir e ser o motivo de me encorajar a ter sonhos e realizá-los.

RESUMO

Buscando o diálogo com as diversidades culturais, por intermédio da fotografia, vêm-se por meio deste trabalho, fazer uma transição pelo mundo da moda por intermédio da tradição passada de geração em geração, se utilizando do processo de produção das rendas de bilros. Como tal, utilizou-se o design de superfície para a elaboração de superfícies que serão desenvolvidas no processo de confecção de renda de bilro.

O São João, uma das maiores manifestações culturais do Nordeste, tem seu papel neste trabalho como sendo fonte de inspiração para interpor a sua graciosidade ao trabalho manual das rendas. Conjuntamente a uma interpretação pessoal da essência cultural desse movimento, com suas cores, formas, traços e detalhes.

O trabalho apresentado é um emaranhado de propostas de superfícies desenvolvidas a partir de fotografias dessa manifestação cultural. Uma espécie de busca que visa retratar a cultura maranhense e seus ricos detalhes.

Palavras-chave: Moda, Renda de Bilros, Design de Superfície, São João.

SUMMARY

Seeking the dialogue with the cultural diversities, through photography, we have come through this work, to make a transition by means of the world of fashion and the past tradition from generation to generation, using the process of production of bobbin lace. As such, the surface design was used for the preparation of surfaces that will be developed in the process of bobbin lace confection.

São João Fair, one of the major cultural manifestations of the Northeast, has its role in this work as a source of inspiration to interject its graciousness to the manual labor of incomes. Together with a personal interpretation of the cultural essence of this movement, plus its colors, forms, features and details.

The work presented is a tangle of proposals of surfaces developed from photographs of this cultural manifestation. A kind of search that aims to portray the culture of Maranhão and its rich details.

Keywords: Fashion, Bobbin Lace, Surface Design, São João Fair.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	– Pique/picado	20
Imagem 2	– Uma capa de palha.....	22
Imagem 3	– Casaco de pele de cabras domesticadas.....	23
Imagem 4	– A tanga ou tapa-sexo.....	23
Imagem 5	– Boné de pele de urso.....	24
Imagem 6	– As perneiras.....	24
Imagem 7	– Os sapatos.....	25
Imagem 8	– Casula – acervo FIFB.....	26
Imagem 9	– Casula – acervo FIFB.....	26
Imagem 10	– Bordado com tecido de fundo à esquerda, e à direita bordado sem fundo no tecido (vazado)	27
Imagem 11	– Bordado com fundo de tule.....	28
Imagem 12	– Bordado vazado	28
Imagem 13	– Lenço bordado em “ <i>punto in aere</i> ”	29
Imagem 14	– Bico de lenço em “ <i>punto in aere</i> ”	30
Imagem 15	– Bordados do traje de Catarina de Médici.....	30
Imagem 16	– Dior por Maria Grazia Chiuri.....	31
Imagem 17	– Dior: inspiração em 1930.....	32
Imagem 18	– Renda de bilro.....	33
Imagem 19	– Renda de agulha – Renda Irlandesa.....	33
Imagem 20	– Renda Africana.....	34
Imagem 21	– O pique, picado ou papelão: exemplo de como é feita a transposição do desenho para a confecção da renda.....	36
Imagem 22	– A renda feita em cima do pique.....	36
Imagem 23	– O processo de produção da renda.....	37
Imagem 24	– Linha Mercer Crochet.....	37
Imagem 25	– Linha Cléa.....	38
Imagem 26	– Linhas e bilros.....	38
Imagem 27	– Cavaletes.....	39
Imagem 28	– Alfinetes.....	39
Imagem 29	– Almofada, base de apoio para produção de renda.....	40

Imagem 30 – Bilros, principal ferramenta de trabalho.....	41
Imagem 31 – O bilro.....	41
Imagem 32 – Tipos de bilro.....	42
Imagem 33 – Ilustração do uso do alfinete na produção da renda de bilro.....	43
Imagem 34 – Ilustração do entrelaçamento dos fios, com dois pares de bilros, um em cada mão.....	45
Imagem 35 – Tipos de pontos.....	46
Imagem 36 – Tipos de pontos.....	47
Imagem 37 – Tipos de pontos.....	48
Imagem 38 – Tipos de pontos.....	49
Imagem 39 – Renda do Município da Raposa: xale.....	50
Imagem 40 – Rendeira produzindo a renda.....	50
Imagem 41 – Renda caracol.....	51
Imagem 42 – Detalhe de saia de renda com linha colorida.....	51
Imagem 43 – Detalhe de blusa de renda com a rosa de traça.....	52
Imagem 44 – Detalhes de peças soltas feitas em linha mercer crochet, número 40....	52
Imagem 45 – Rosa de traça e ponto meio trocado.....	53
Imagem 46 – Delicadeza da renda de metro feita em bilro com linha mercer crochet, número 20.....	53
Imagem 47 – Xale colorido.....	54
Imagem 48 – Santo Antônio	59
Imagem 49 – São João	60
Imagem 50 – Fogueira	61
Imagem 51 – Fogos	62
Imagem 52 – Mastro	63
Imagem 53 – Quadrilha	64
Imagem 54 – Festa Junina em 1952.....	65
Imagem 55 – Bumba-meu-boi	67
Imagem 56 – Tambor de crioula.....	67
Imagem 57 – Tambor de minas.....	68
Imagem 58 – Dança Portuguesa	68
Imagem 59 – Cacuriá.....	69
Imagem 60 – Gráficos para <i>rapport</i>	71

Imagem 61 – Módulo.....	72
Imagem 62 – Padrão contínuo.....	73
Imagem 63 – Sistema de repetição.....	74
Imagem 64 – Multimódulos	75
Imagem 65 – Clúsia.....	76
Imagem 66 – Desenvolvimento da superfície.....	76
Imagem 67 – Superfície finalizada	77
Imagem 68 – Flor de melão-de-são-caetano.....	78
Imagem 69 – Folha de maxixe.....	78
Imagem 70 – Superfícies feitas de aquarela e aguada de nanquim.....	79
Imagem 71 – Superfície finalizada.....	79
Imagem 72 – Tronco da árvore das contas.....	80
Imagem 73 – Rascunho.....	80
Imagem 74 – Rascunhos e processo criativo.....	81
Imagem 75 – Desenho digital.....	81
Imagem 76 – Superfície finalizada em tecido.....	82
Imagem 77 – Folha de zamia.....	82
Imagem 78 – Manipulação da folha de zamia.....	83
Imagem 79 – Inserção de cores no Photoshop.....	83
Imagem 80 – Superfície final.....	84
Imagem 81 – Arraial Maria Aragão.....	87
Imagem 82 – Arraial Maria Aragão.....	87
Imagem 83 – Detalhe de bordado no chapéu.....	88
Imagem 84 – Detalhe de bordado.....	88
Imagem 85 – Lembranças de São João.....	89
Imagem 86 – Representação dos balões de São João.....	89
Imagem 87 – Detalhes do chapéu de fita.....	90
Imagem 88 – Detalhe de bordado em tecido.....	91
Imagem 89 – Detalhe de bordado no boi.....	91
Imagem 90 – Bordados em Cazumbá.....	92
Imagem 91 – Contas.....	92
Imagem 92 – O boi de Santa Fé.....	93
Imagem 93 – Detalhe de bordado no boi de Santa Fé.....	93

Imagem 94 – Detalhe de bordado, florais e formas geométricas.....	94
Imagem 95 – Detalhe do bordado de onça em roupa de índio.....	94
Imagem 96 – Roupa de índia.....	95
Imagem 97 – Brincante do boi.....	96
Imagem 98 – Detalhe de bordado e trabalho com as fitas.....	97
Imagem 99 – Detalhe do caimento do chapéu.....	98
Imagem 100 - Detalhe de bordado: folhas, rendas e aplicações diversas.....	98
Imagem 101 - Cazumbá.....	99
Imagem 102 - Detalhe de bordado de flores.....	100
Imagem 103 - Detalhe da diversidade de materiais utilizados no boi de Santa Fé.....	100
Imagem 104 - Detalhe de bordado em chapéu e o uso de fitas.....	101
Imagem 105 - Flores e formas do boi de Santa Fé.....	102
Imagem 106 - Bordado em roupa, retrato de Nossa Senhora.....	102
Imagem 107 - Detalhe de bordado: flores.....	103
Imagem 108 - Detalhe de bordado: folhas.....	103
Imagem 109 - Processo de criação por sobreposição de imagens.....	104
Imagem 110 - Círculo na roupa de Cazumbá.....	104
Imagem 111 - Círculo e triângulo no detalhe do boi de Santa Fé.....	105
Imagem 112 - Losango no cocar.....	105
Imagem 113 - Losangos nas fitas e na rede de canutilho.....	106
Imagem 114 - Losango.....	106
Imagem 115 - Desenho de círculos.....	107
Imagem 116 - Triângulos em estrutura circular.....	107
Imagem 117 - Flor.....	108
Imagem 118 - Flores.....	108
Imagem 119 - Flor com fundo em cordões.....	109
Imagem 120 - Caminho circular “bico”.....	109
Imagem 121 - Flor feita de losangos.....	110
Imagem 122 - Rascunho da flor de losangos.....	111
Imagem 123 - Flor de losangos com mais detalhes.....	111
Imagem 124 - <i>Rapport</i>	112
Imagem 125 - O desenho com as peças de <i>rapport</i>	112
Imagem 126 - O desenho.....	113

Imagem 127 - A renda e suas ligações entre os motivos.....	113
Imagem 128 - O <i>rapport</i> com as linhas de ligação.....	114
Imagem 129 - O <i>rapport</i>	114
Imagem 130 - Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm. 60.....	115
Imagem 131 - Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm. 60.....	115
Imagem 132 - Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm. 60.....	116
Imagem 133 - Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm. 60 – a superfície gerada.....	116
Imagem 134 - Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm. 60 – a superfície gerada.....	117
Imagem 135 - A superfície sendo furada, a partir do desenho.....	118
Imagem 136 - A superfície furada.....	118
Imagem 137 - Visualização dos furos do fundo.....	119
Imagem 138 - Superfície sendo furada	119
Imagem 139 - Superfície com planejamento de linhas e furos necessários para produzir a peça.....	120
Imagem 140 - Superfície com o módulo desenhado sobre ela.....	120
Imagem 141 - Módulo.....	121
Imagem 142 - Módulo aplicado à técnica do <i>rapport</i>	121
Imagem 143 - Início da construção da peça.....	122
Imagem 144 - Ponto trocado inteiro.....	122
Imagem 145 - A peça sendo desenvolvida.....	123
Imagem 146 - A rendeira confeccionando uma segunda peça e a superfície pronta...	123
Imagem 147 - A peça pronta: resultado do módulo.....	124
Imagem 148 - A peça inteira com a combinação de 4 módulos.....	125
Imagem 149 - A peça inteira com a combinação de 4 módulos.....	125
Imagem 150 - A peça teste e a peça inteira com a combinação de 4 módulos.....	126

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Processo de trabalho da rendeira.....	44
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	OBJETIVOS.....	16
2.1	Objetivo geral.....	16
2.2	Objetivos específicos.....	16
3	JUSTIFICATIVA.....	17
4	METODOLOGIA.....	18
5	A RENDA.....	21
5.1	A Renda de Bilro.....	33
6	A INSPIRAÇÃO.....	54
6.1	O São João como Manifestação Cultural.....	55
6.2	Elementos do São João.....	60
6.2.1	Simbologia.....	60
6.2.2	A festa.....	63
6.2.2.1	Danças Juninas.....	64
6.3	O São João no Maranhão.....	66
7	DESIGN DE SUPERFÍCIE.....	70
7.1	O <i>Rapport</i>	72
7.2	O Uso da Fotografia para o Desenvolvimento da Superfície.....	75
8	CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA IDEIA.....	85
8.1	Pesquisa de campo.....	86
8.2	Processo criativo.....	104
8.3	Construção da renda.....	113
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
	REFERÊNCIAS.....	129

1. INTRODUÇÃO

A estamparia surge como uma forma de produzir tecidos com a vontade de enfeitá-los com estampas coloridas. Provavelmente originou-se na China ou Índia com o Block Printing - impressão por carimbos. Na Ásia, a impressão sobre tecido iniciou-se com uma técnica rústica conhecida como Batik. Nos dias de hoje há técnicas mais simples, como o *Rapport* (SIGBOL, 2015).

Dentro do design de superfície, a estamparia é uma das interfaces de configuração no desenvolvimento de uma superfície.

Design de Superfície é uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamento de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às necessidades e processos produtivos. (DURANTE, 2018 apud RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

O Design de superfície, é uma expressão pouco desenvolvida no Brasil. Segundo Renata Rubim (2005):

“Essa denominação foi introduzida por mim no Brasil na década de 80, retornando de lá, após um período de estudos, por considerá-la a melhor definição que existe. Esse conceito é tão arraigado na cultura local a ponto de existir a Surface Design Association, com sócios no mundo inteiro e que além de publicar quatro revistas e quatro jornais anuais, promove congressos bienais com assuntos e questionamentos de interesses variados para atender a todos os tipos de Surface Design.”

Para Ruthschilling (2008), o Design de superfície “não se limita à inserção de desenhos, cores e texturas sobre um substrato (...). Já é possível pensar além da parte externa dos corpos e objetos, ou relacionada a repetição e continuação de módulos em estamparia contínua”. Assim, pensando de forma aberta, é possível ter uma gama de possibilidades de exploração dos planos e de criação para novas configurações.

Este trabalho visa desenvolver o design de superfície explorando a cultura maranhense como alicerce para a criação de rendas confeccionadas de maneira artesanal e tradicional. Para tal, escolheu-se uma das maiores festas culturais do Nordeste, o São João, com a sua mistura inebriante de ritmos, cores, possuidor das mais diversas formas, com uma gama enorme de materiais e de tecidos que compõem os bordados e as roupas dos brincantes.

Trazendo sua autenticidade para o trabalho meticuloso das bordadeiras nordestinas, com ênfase no uso da renda de bilro. Tendo em vista que o fazer da renda é também um processo demorado, e que sua produção é uma tradição familiar - passada de geração a geração.

À fim de explorar esse fazer da renda dentro da cultura da moda, indo em busca de inspiração advinda da fotografia dessa manifestação cultural que é o festejo junino. Unindo então a essência da festa à tradição da confecção da renda, no intuito de gerar novas abordagens. Explorando a potencialidade que a renda possui dentro do ramo da moda, e a originalidade desta festa tradicional.

Segundo Renata Rubim (2005), os bordados podem ser melhor aproveitados caso sejam vistos de uma maneira nova e surpreendente. E ainda há uma supervalorização do “gosto” europeu, mesmo mediante a tanto potencial existente no Brasil, um país recheado de culturas, cores, raças, artes e expressões. Cabe aos designers serem os buscadores de reformular esse pensamento conceitual a fim de criar seu próprio conceito cultural.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

Desenvolver uma proposta de design de superfície, voltado para o trabalho com rendas. Abordando o São João como inspiração para a criação dos padrões a serem produzidos.

2.2 Objetivos Específicos

- Realizar o levantamento de dados sobre a forma de produção e os materiais utilizados para a confecção das rendas de bilro;
- Realizar o levantamento fotográfico referente ao São João no Maranhão;
- Desenvolver o design de superfície a partir do banco de imagens elaborado anteriormente;

3. JUSTIFICATIVA

Trabalhar com o design de superfície resgatando o tradicionalismo e trazendo-o a uma visão moderna dentro da própria cultura, abordando a renda e os bordados em soluções contemporâneas, é uma forma de diversificar esse tipo de material inserindo à moda uma ideia que agregue um valor cultural significativo.

Resgatar esse tradicionalismo e não deixar que o capitalismo sufoque o trabalho árduo e desvalorizado das rendeiras, é de suma importância para que esse tipo de arte seja transmitido de geração em geração. Segundo Girão (2013):

“A renda de almofada já representou, para a mulher do nordeste, principalmente para a cearense, o seu melhor ganha-pão. Hoje, a almofada é, em geral usada apenas nas horas de lazer ou folga de suas ocupações profissionais. Impossível lhe é, com efeito, viver da arte de fazer renda. Um dia inteirinho se torna necessário ao feitiço de uma simples aplicação (pilica), que será vendida, de ordinário, por quantia insignificante. Atente-se que, para esse feitiço, utilizou ela uma meada de linha esterlina bastante cara, ficando-lhe irrisório lucro por um longo dia de trabalho especializado. Daí podemos dizer, com segurança, que esse artesanato se acha em completa decadência. As velhas rendeiras, por motivo econômico, estão abandonando a profissão, visando a misteres mais lucrativos. Algumas preferem entregar-se ao bordado a máquina; outras se fazem operárias de fábrica, empregadas domésticas, ou qualquer profissão.”

Para Rubim (2005), não temos cultura de design em nossa sociedade, em nosso país. Não somos informados sobre isso, e é raro achar alguém que se preocupe com o que vem antes de uma cadeira pronta, ou do tecido estampado do seu vestuário.

É como se fôssemos ‘na loja e lá ‘nascessem’ os objetos. Mais ou menos como ‘Papai do Céu nos fez’. Não tem nada que questionar, nada nos motiva a isso. É assim, está tudo pronto para a gente consumir, pois consumir faz parte da nossa vida (RUBIM, 2005).

O utilizar da renda como objeto de estudo deste projeto dentro do design de superfície, é uma questão que além de valorizar o trabalho manual das rendeiras, também agrega valor cultural e conceito à sociedade e à moda. Pois a partir dessa transposição de valores, a superfície desenvolvida trará novas formas de estrutura dentro do trabalho da renda, remetendo à cultura local e abordando o trabalho meticuloso e manual que se valoriza em demasia nos tempos atuais dentro do universo da moda.

O São João como fonte de inspiração para o processo de desenvolvimento das rendas, acaba sendo o ponto de partida de todo o processo. Contribuindo com a sua história, suas cores e detalhes como elemento transmutável. Para Nóbrega (2009):

“As grandes festas juninas no Nordeste procuram, principalmente, referenciar São João e se ampliam pelas comemorações de Santo Antônio e São Pedro, o ciclo com simbologia religiosa, com todos os elementos a ele ligados, como a fogueira, os fogos de artifício, as quadrilhas, as danças, o forró e as comidas típicas da época. É uma produção de valor para a população local, basicamente interpretada como uma festa de origem rural que representa a mudança de estação climática e o do ciclo da fartura proporcionada pela colheita do milho e do feijão, além de marcar a crença no santo que representa a purificação e regeneração da vegetação e das estações. Na sua gênese mística, São João é simbolizado como o santo do amor e do erotismo, além de amante da festa e bastante simpático aos seus aspectos lúdicos. Suas celebrações, assim, desenvolvem rituais significativos na vida das pessoas, como atividade de aproximação social.”

Unindo a cultura do São João e o trabalho manual das rendeiras, o projeto transforma o material de estudo em objeto palpável, materializando o design da superfície em renda de bilro.

4. METODOLOGIA

Segundo Wagner Campelo (2010) não existem “fórmulas” que sirvam para a criação de estampas. Já que tudo além de ser muito relativo, também depende de uma série de fatores. Onde cada projeto é trabalhado de acordo com suas especificidades, que englobam desde o tema até o designer.

Particularmente, acho complicado estipular UMA metodologia a ser usada como “regra”, pois além de limitante, ela seguramente não será apropriada a tudo. Cada caso precisa ser avaliado individualmente (CAMPELO, 2010).

Quanto menos limitado estiver o processo criativo, mas rico o resultado tende a ser, pois cada designer trabalha de acordo com as suas habilidades. Para cada área do design de superfície é importante o conhecimento específico e profundo sobre o que se trata, a fim de traduzir suas peculiaridades no desenvolvimento de cada projeto.

Rubim (2005), aponta que o designer que atua dentro da área de Design de Superfície, necessita conhecer o processo desenvolvido pelo seu cliente, a ponto de respirarem juntos. O designer como solucionador de problemas do cliente, quando contribui com bons projetos para empresa, também é capaz de contribuir para saúde financeira do negócio contratante. Isso interfere intrinsecamente na forma como o mercado é estudado, como aborda Rubim (2005), a seguir:

“Conhecer bem o mercado significa de um lado andar de mãos dadas com o departamento de marketing da empresa e, de outro lado, realizar as suas próprias pesquisas. Estas são várias: estar atento aos pontos de venda do produto e de seus concorrentes, interessar-se por literatura especializada em marketing, atualizar-se constantemente em tendências daquele setor, acompanhar informações de comportamento do produto e seus similares em seu público consumidor.”

Para Rubim (2005), o design de superfície é sempre um projeto para uma superfície, seja ela de que natureza for. Este pode ser representado pelas mais diversas formas, desde que aceitemos que qualquer superfície possa receber um projeto.

É muito comum se projetar para superfícies contínuas, como tecidos a metro, papéis de presente e de parede, carpetes, apenas para citar alguns exemplos importantes de design de superfície. Por isso, uma das coisas mais importantes na área é aprender como criar e projetar um desenho pois, uma imagem relativamente simples pode se tornar uma composição interessante e cativante, em virtude de ter sido habilmente transformada numa padronagem, cujo desenho básico está em repetição (RUBIM, 2005).

Esse processo de repetição é utilizado no *rapport*, nele geralmente são apresentadas variações em sua forma de apresentação, desde formas mais simples às mais complexas. Rubim (2005), utiliza essa técnica para o desenvolvimento de superfícies. Para ela, a habilidade em se obter bons resultados com a repetição vai se adquirindo com a experiência do profissional nesse tipo de projeto.

Rubim (2005), comenta que ao desenvolver uma superfície utiliza pistas indicadas a partir de um referencial visual. Para ela é importante ressaltar que o processo não deve partir de ideias, conceitos ou livres associações. Por isso faz-se o uso de imagens como referenciais inspiradores especificamente ao se trabalhar com superfície, diferentemente das demais áreas do design que necessitam partir de conceitos e ideias.

Partindo dessa linha de pensamento, o projeto reunirá algumas etapas, as quais serão trabalhadas de acordo com a metodologia de Rubim (2005). A primeira etapa consiste na Revisão de Literatura, a segunda é a etapa da Coleta de Imagens do São João. A terceira etapa trabalhará na geração e desenvolvimento de ideias a partir das imagens coletadas. A quarta etapa consiste na escolha de propostas geradas na etapa anterior, e seu desenvolvimento como superfície.

A ideia é gerar desenhos que sejam usados como Pique ou picado- é o desenho da renda furado no papelão, uma espécie de molde -, para posteriormente serem desenvolvidos pelas mãos das rendeiras.

Imagem 1: Pique/ picado



Fonte da autora - Município da Raposa (2019).

1. Revisão de Literatura

A primeira etapa do projeto se caracteriza pela busca de informações relacionadas à estamparia; ao Design de superfície; padronagens e suas técnicas (*rapport*); o São João, suas danças, e suas manifestações culturais; e a renda de bilro. Usando como material de pesquisa desde monografias, artigos, teses, dissertações, livros físicos da biblioteca da UFMA até livros virtuais encontrados através de sites como o Google Acadêmico, Scielo e Anais de congressos. E também monografias do acervo do departamento de Design-UFMA.

2. Coleta de imagens

Esta etapa consiste no levantamento de imagens no período da festa junina, onde serão explorados os arraiais e as exposições disponíveis na cidade de São Luís para a configuração desta fase.

3. Geração de ideias

Esse processo será desenvolvido a partir de desenhos e testes feitos com a sobreposição das imagens coletadas, *rapport* e exercícios de criatividade, resultando em

esboços e composições de padrões. Campelo (2010), aborda seu processo criativo a seguir:

“Eu costumo usar a fotografia com muita frequência no meu processo criativo, às vezes apenas como fonte de inspiração, ou redesenhando a imagem, ou ainda manipulando-a diretamente no Photoshop. Também gosto de desenhar à mão-livre e depois vetorizar os desenhos, ou então usá-los diretamente no Photoshop. É possível ainda tirar partido da técnica mista: usando imagens junto com vetores, desenhos feitos à mão com desenhos criados no computador; ou então colagens, pinturas (aquarela, guache, nanquim, ecoline, acrílica), dobraduras, recortes... Ou seja, as possibilidades são infinitas e cabe ao designer determinar que caminho pretende seguir conforme o resultado que gostaria de obter. Muitas vezes o processo escolhido pode não funcionar, e outro método terá de ser empregado.”

4. Escolha das ideias geradas

Nesta etapa será escolhida uma proposta de desenho feita na fase anterior. Esta será desenvolvida em programa gráfico, gerando o desenho que serve de guia para a produção da renda – o pique. E posteriormente será confeccionada em linha, pela rendeira de bilro.

5. A RENDA

Os primeiros seres humanos contavam unicamente com seu instinto de sobrevivência, não possuindo proteção corpórea e atributos decorativos. Sem pelagem, garras, penas ou caldas, possuíam apenas o raciocínio para o perpetuar da espécie (FERREIRA, 2016).

É claro o fato de que desde o início da humanidade a necessidade de o homem ter improvisado o uso de sua vestimenta para sobreviver, foi um fator essencial para proteção ao próprio corpo. Historicamente também fazia uso de adornos, independentes de suas vestes.

“Sabemos que, antes das roupas, foram usados adornos: pulseiras, colares de dentes, conchas, etc. Tais adornos se manifestavam como linguagem capaz de estabelecer vínculos entre os membros do grupo, traduzindo a experiência vivenciada e definindo hierarquicamente os papéis e as posições sociais dos sujeitos. Esses objetos, portanto, distinguiam um sujeito de outro, valorizando simbolicamente cada um dos componentes pertencentes à

mesma raça ou grupo social, que por sua vez, se distinguia de outros grupos vizinhos (FERREIRA 2016 apud CASTILHO, 2004).”

As histórias da humanidade, da indumentária e da moda, se cruzam de forma a alinhar um período da existência humana, desde a pré-história até os dias atuais. Pois o surgimento dessa necessidade de se cobrir e de se proteger contra as mudanças bruscas do clima, evoluiu conjuntamente à história dos tecidos, forçando uma investigação apurada em relação às fibras têxteis, estudando seu uso, seus processos e suas tecnologias.

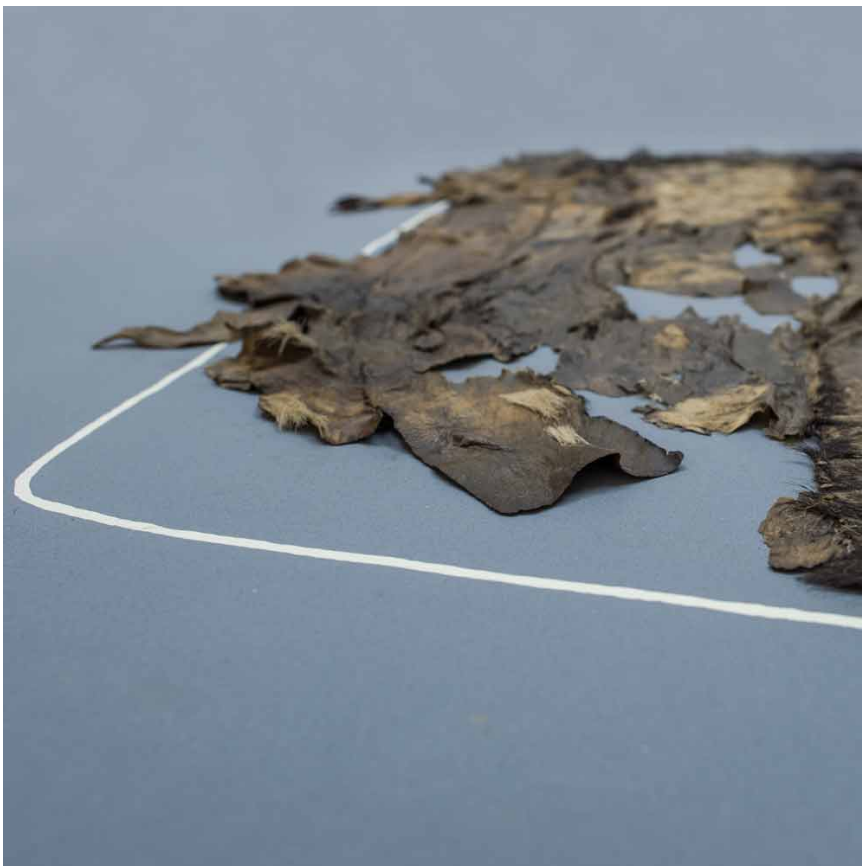
(...) a necessidade do homem de se vestir, (...) o levou a buscar maneiras de trabalhar a pele de animais e desenvolver a agulha - que servia para costurar essas peles -, essa mesma necessidade o induziu a criar o tear, que foi uma das primeiras máquinas a ser produzida e industrializada pelo homem (MATSUSAKI, 2016).

Imagem 2: Uma capa de palha



Fonte: <http://www.iceman.it/en/clothing/>.

Imagem 3: Casaco de pele de cabras domesticadas



Fonte: <http://www.iceman.it/en/clothing/>.

Imagem 4: A tanga ou tapa-sexo



Fonte: VIANA apud MAST (2015).

Imagem 5: Boné de pele de urso



Fonte: <http://www.iceman.it/en/clothing/>.

Imagem 6: As perneiras



Fonte: <http://www.iceman.it/en/clothing/>.

Imagem 7: Os sapatos



Fonte: <http://www.iceman.it/en/clothing/>.

Em face do exposto depreende-se que a produção artesanal se iniciou concomitantemente à história humana, no período Paleolítico. Nesse momento tem-se a confusão da criação da renda dentro do processo histórico do vestir, sendo corresponsável pela evolução do artesanato e dos ornamentos para tecidos.

Inicialmente as rendas, eram usadas apenas pelo clero e realza, em mantos e sob a forma de passamanaria dourada ou prateada. Com o advento da peste negra, no séc. XIV, assolando a Europa, a disseminação da renda pelo mundo foi algo incontrollável, tendo em vista a migração da aristocracia para outros países, fugindo da desolação proporcionada pela pandemia (VALE, 2012).

Imagem 8: Casula – acervo FIFB



Fonte: Renilda do Vale (2017).

Imagem 9: Casula – acervo FIFB



Fonte: Renilda do Vale (2017).

Em meados dos séculos XVII e XVIII a renda acabou se tornando um acessório com intuito de adornar regiões como o cabelo, e fazer parte dos vestidos por intermédio de babados, aventais e detalhes.

A renda é um tecido delicado feito com fios de algodão, linho ou seda. O manuseio de fios e fibras transformando-as em superfícies planas ou com volume, iniciou-se com a cestaria e desenvolveu-se por meio da tecelagem. Segundo BRUSSI (2009), os bordados surgiram posteriormente, utilizavam o tecido pronto como base para uma série de adornos elaborados com diferentes tipos de técnicas e linhas.

BRUSSI apud Ramos (2009), também aponta que “o tricot já era conhecido da mulher do Neolítico lacustre, dos antigos hebreus, dos hindus, dos chineses”. Contudo,

as rendas do jeito que são conhecidas hoje surgiram na Europa entre os séculos XV e XVI.

A sofisticação e o aperfeiçoamento dos bordados foram perceptíveis apenas com o passar do tempo, e foi evoluindo até o tecido de fundo ser retirado.

Imagem 10: Bordado com tecido de fundo à esquerda, e à direita bordado sem fundo no tecido (vazado)



Fonte: <https://www.sites.google.com/site/bordadosuniversal/a-historia-do-bordado>.

As rendas surgiram como resultado do desejo ‘de quebrar a monotonia do bordado fechado sobre um fundo compacto de tecido pré-existente’ (BRUSSI apud RAMOS).

Inicialmente os bordados com fundo em tecidos claros, como tule e musselina, são uma primeira tentativa de adicionar leveza e transparência aos trabalhos de agulha. Não convencidos desta ser a melhor alternativa, passou-se a fazer o corte de pedaços do fundo, deixando o bordado vazado, e constituindo os pontos conhecidos por *point coupé*, *punto tagliato* ou o ‘ponto cortado’ usado no bordado aberto. Posteriormente surgiu a técnica do desfiado, essa técnica apenas retirava os fios, conservando aqueles que fossem de necessidade estrutural para sustentar o bordado.

Imagem 11: Bordado com fundo de tule



Fonte: <https://www.maximustecidos.com.br/tecido-renda-tule-bordado-dourado-com-pedraria-p166864/>.

Imagem 12: Bordado vazado



Fonte: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/04/historia-do-bordado.html>.

No século XIX, entretanto, à luz da revolução industrial, surgiu uma expansão de objetos sofisticados, com o uso da renda. Já no séc. XVIII a renda começou a ser feita à máquina que só veio a ser patenteada até meados do século XIX. A renda deixou de ser

popular a partir do fim do século XIX e início do século XX, sendo atrelada apenas à confecção de lingerie por um bom tempo.

Aos poucos os bordados se expandiram para além do tecido, surgindo as beiras serrilhadas, construídas sem necessidade de um fundo para suporte, pois eram feitas ‘no ar’. E então surge a renda conhecida hoje, o *punto in aere*, citado por Brussi apud Ramos (2009) em um livro italiano, publicado em 1528.

“O *punto in aere* era realmente uma coisa inteiramente nova, pois enquanto que os vários pontos do bordado a *jour* ainda reconheciam um tecido prévio, mesmo que êste praticamente desaparecesse depois de trabalhado nos pontos cortados e fios, tirados, o *punto in aere* trabalhava sem nenhum tecido pré-existente; era feito, como dizia a expressão, “no ar”, e daí em diante a renda logrou uma autonomia completa do bordado.”

Imagem 13: Lenço bordado em “*punto in aere*”



Fonte: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/04/historia-do-bordado.html>.

Imagem 14: Bico de lenço em “*punto in aere*”



Fonte: <http://blogillustratus.blogspot.com/2010/04/historia-do-bordado.html>.

A origem específica das rendas é um mistério, segundo Kanitz (2017), o surgimento da renda de agulha e de bilro aconteceu de forma concomitante. Tendo focos de criação por toda a Europa e além dela. Kanitz apud Ramos (2017), aponta a ideia de que a renda de bilro tenha surgido no oriente, analogicamente ao macramê e tenha se cristalizado entre gregos e romanos. Aparecendo historicamente apenas no século XV.

No século XVI a renda foi difundida pela Europa, sendo propagada comercialmente. Em 1533 Catarina de Médici, levou consigo para a França um artista famoso por desenhar motivos usados por bordadeiras. O uso da renda em primeira instância era predominantemente masculino, segundo Fleury.

Imagem 15: Bordados do traje de Catarina de Médici



Fonte: <http://www.casaclaridade.com/2012/07/o-que-e-um-pomander.html>.

A partir daí a renda se tornou item de status social, distinção e poder. A quantidade e a qualidade da renda em uma peça eram símbolos de posição social. Kanitz (2017) afirma que na Revolução Francesa, o uso da renda declinou por não compactuar do ideal a qual se era combatido, o luxo e a ostentação. Porém após essa época voltou a ocupar a função de poder. Tal qual é descrito no texto seguinte:

Reis e nobres, rainhas e damas, sacerdotes e neófitos, todos utilizaram grandemente a renda no seu vestuário, quer exterior quer de uso interno, e o produto encareceu, tornando-se objeto de luxo para os que podiam utilizá-lo. A Revolução Francesa, arrefeceu o ardor da moda, mas depois recrusdesceu seu uso tão forte quanto antes. Todos se sentiam embelezados com as rendas: punhos, golas, “colerettes”, “fraises”, peitilhos, blusas, vestidos inteiros enroupavam numa nebulosidade vaporosa de contos de fada, nas festas fidalgas ao som das valsas vienenses, as silhuetas delgadas das donzelas, os talhes padronizados dos cavaleiros (KANITZ apud MENDONÇA,1959).

Nos dias atuais a renda é usada de diversas formas, desde tecidos, até como breves aplicações em qualquer tipo de peça, conquistando assim seu lugar na alta moda.

Ao longo do tempo todo esse processo de importação cultural advindo da colonização fez com que as rendeiras surgissem, estas vieram primeiramente para a região nordeste concomitantemente à região sul do Brasil. Como a tradição da produção das rendas foi mudando, o passar de mãe para filha acabou diversificando as formas, os materiais, os custos e, contudo, passou a ser menos elitista.

Imagem 16: Dior por Maria Grazia Chiuri



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Bk8W101BE-q/>.

Imagem 17: Dior: inspiração em 1930



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Bk8W101BE-q/>.

Segundo Avancini (2017) apud Hall, as transformações advindas do processo histórico acabam afirmando o caráter da renda como uma construção. Isto infere que a identidade na pós-modernidade é definida historicamente, não biologicamente. Além deste ser passível de mudanças que ocorrem através de interações com o meio. Sendo por isso importante ressaltar a renda como expressão de identidade mutável, que se adapta de acordo com as necessidades do ambiente e de suas variáveis, sejam elas relacionadas aos novos processos, ou à uma preocupação meramente mercadológica.

Atualmente, envolvida por diversas relações socioculturais, artísticas e econômicas, a produção de rendas se constitui na principal fonte de renda de 8,5 milhões de pessoas, 3,35 milhões só no Nordeste (FARIAS, 2006).

Tendo a renda como um entremeado de linhas desencadeadas em superfícies planas ou volumosas. Possuidora de uma gama significativa de tipos e modos de fabricação, escolheu-se estudar sobre a renda de bilro, como forma de valorização da tradição local e ressignificação da cultura junina.

5.1. A RENDA DE BILROS

Há uma boa diversidade de rendas que se caracteriza pelo processo de produção. Nair Maria Becker apud Fleury (2002) faz a distinção de alguns tipos, subdividindo-as em: rendas de agulha, rendas especiais, rendas de bilros e rendas diversas.

Imagem 18: Renda de bilro



Fonte: Wendhausen – Rendas de Bilro de Florianópolis (2004).

Imagem 19: Renda de agulha: renda irlandesa



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/68>.

Imagem 20: Renda Africana



Fonte: <https://sites.google.com/a/e.sonao.net/a905/Mais-recente-Tecido-de-Renda-Francesa-Africano-de-Alta-Qualidade-CA121-Tule-Africano-Rendas-Tecido-de>.

Dentre os tipos de rendas citadas, as mais trabalhadas no período colonial, tanto em Portugal quanto no Brasil, foram as rendas de agulha, por fazer parte da educação formal das jovens. Onde era necessário aprender algumas técnicas para enquadrar-se nos padrões de formação das mulheres da época. Contudo a renda de bilros percorreu vias ‘informais’, daquelas passada entre vizinhos e amigos. Conforme Brusssi apud Bourdieu (1995) comenta, a casa se representa como espaço de incorporação de hábitos e habilidades - “objetificação de habitus”.

A renda de bilros surge no Brasil primeiramente na região sul, onde é um dos primeiros locais a desenvolver a prática (isso ocorreu por causa da imigração açoriana). Apesar disso, a região nordeste até hoje é conhecida como foco de produção da renda de bilros, de onde o Ceará é o estado que melhor representa esse costume.

Sobre a chegada da renda no Brasil a tese mais aceita é a de que tenha vindo junto com a colonização portuguesa. A técnica da renda de bilros, foi a que mais difundiu-se

entre os Estados, dentre eles, Pernambuco, Sergipe, Piauí, Maranhão, Amazonas, Pará, Rio de Janeiro e Santa Catarina.

A renda de bilros é a tipologia mais difundida no território brasileiro, e a FUNARTE (1986) destacou os seguintes locais que a produz: praia da Raposa (MA); Praia de Parnaíba (PI), Ilha de Itamaracá e Caruaru (PE); São Sebastião (AL); Porto da Folha e Riachão dos Dantas (SE); Baía de Todos os Santos - Ilha da Maré, Bom Jesus dos Passos, Salina das Margaridas e Bom Jesus dos Pobres - Saubara, São Francisco do Conde e Lençóis (BA); praia de Ponta Negra, Pirangi, Maracaju, Muriú, Genipabu, Goianinha, Cabaceiras, Pipa e Tibau (RN); Viagem da Lapa, Berilo, Turmalina, Capelinha, Jequitaiá, Januária, São Francisco, São Romão, Manga e Montalvânia (MG); Cabo Frio, Arraial do Cabo, Campos, Laje do Muriaé, Saquarema, São Gonçalo, Porciúncula e Valença (RJ); praias de Nova Almeida, Guarapari e Meaípe (ES); Lagoa da Conceição, praia da Joaquina, Barra da Lagoa, Rio Vermelho, Aranhas, Ingleses, Rationes, Vargem Pequena, Canasvieiras, Ponta de Canas, Rio da Várzea, Jurerê, praia do Forte, Campeche, Rio tavares, Armação, Alto do Ribeirão, Ribeirão da Ilha, Imaruí e Laguna (SC); nos Estados de Goiás, Pará e Rio Grande do Sul também há rendeiras, mas são poucas (MATSUSAKI, 2016).

Tais localidades foram descritas em 1986, algumas dessas regiões tiveram a produção reduzida ou extinta, enquanto outras receberam apoio com o intuito de perpetuação e preservação do tradicionalismo na produção das rendas de bilros.

A renda de bilros ou renda de almofada, renda da terra, renda do norte, renda do Ceará, possui diversos nomes que a identificam por todo o Brasil. Dentro da base conceitual do artesanato brasileiro, a renda de bilros é considerada um produto artesanal.

Para que se faça a renda, são necessários alguns materiais específicos, assim como a técnica usada para a produção de pontos que a compõe. Os principais acessórios são o pique, a linha, o alfinete, a almofada e os bilros, há também o cavalete que serve para apoiar a almofada.

O pique, picado ou papelão, é um pedaço de papel grosso no qual o desenho da renda é perfurado. Os furos servem para introduzir os alfinetes ou os espinhos, que prendem os pontos. O desenho da renda é produzido a partir dos desenhos planejados anteriormente. Quando o desenho é feito, em seguida o molde é colado ao papelão.

Imagem 21: O pique, picado ou papelão: exemplo de como é feita a transposição do desenho para a confecção da renda



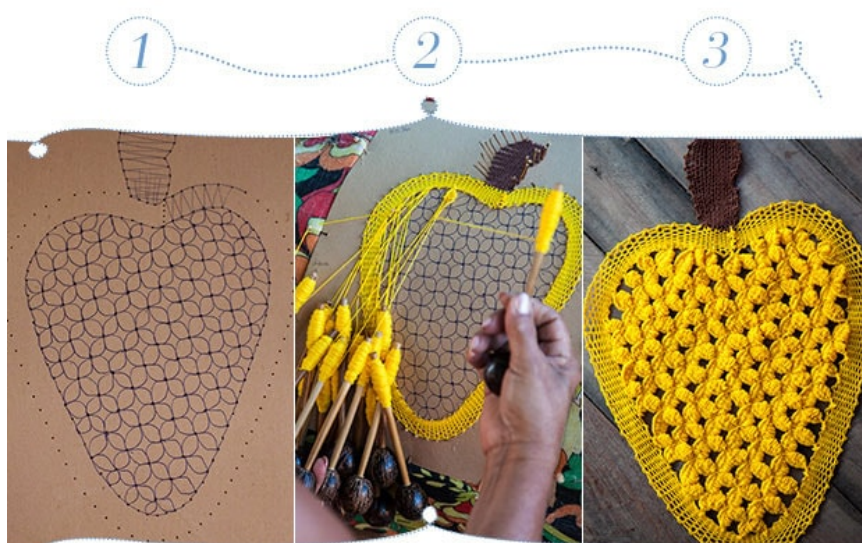
Fonte: Girão (2013).

Imagem 22: A renda feita em cima do pique



Fonte: Girão (2013).

Imagem 23: O processo de produção da renda



Fonte: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/producao>.

As linhas possuem uma grande variedade de cores, marcas e espessuras. Sua escolha está ligada ao destino de uso do produto final. Por exemplo, caso se queira uma renda mais delicada e fina, usa-se uma linha chamada mercer crochet tamanho, 20, 40 ou 60 (imagem 24). Caso o destino da peça seja algo que precise de uma maior estruturação, usa-se linha Cléa, como a retratada na imagem 25.

Imagem 24: Linha Mercer Crochet



Fonte: <https://www.purplelindacrafts.co.uk/anchor-artiste-mercer-crochet-cotton-no40-kt-white-1075-p.asp>.

Imagem 25: Linha Cléa



Fonte: HB editora (2015).

Imagem 26: Linhas e bilros



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 27: Cavaletes



Fonte: HB editora (2015).

Os alfinetes variam o tamanho e o material, pois dependem da linha utilizada e da estrutura da peça final. Uma peça com linha mais fina, por exemplo, requer um alfinete mais delicado.

Imagem 28: Alfinetes



Fonte: HB editora (2015).

Imagem 29: Almofada, base de apoio para produção de renda



Fonte: HB editora (2015).

O processo de produção da renda inicia-se pelo desenho picado e preso à almofada, onde esse pique ou papelão serve de guia para a construção da peça. No Brasil a almofada do tipo mais comum é cilíndrica e alongada, uma adaptação do modelo Português, segundo Girão (2013, p.15). Há uma certa diversificação nos tamanhos das almofadas, o que confere uma produção diversificada. É feita com tecido resistente, revestida posteriormente por outro tecido, que pode ser retirado para lavar. Há almofadas que são fechadas dos dois lados, onde a abertura lateral serve para guardar alguns materiais usados durante o período de confecção da renda. O revestimento da almofada é feito de serragem de madeira, crina, farelo, lã, sumaúma (fibra parecida com o algodão), algodão, palha de trigo ou centeio.

A almofada pode ser apoiada diretamente no chão. Abaixo da almofada, há um compartimento onde se pode guardar os bilros quando estes não estão sendo usados. Há também o almofadão, uma almofada larga em que duas ou mais rendeiras trabalham simultaneamente (MATSUSAKI, 2016).

O bilro, ou birros são as bobinas onde os fios são enrolados. Estes ficam pendurados na almofada e é justamente o seu trançado que permite a criação da renda.

(...) pela sua nomenclatura original em Veneza, *piombini*, que os primeiros bilros eram pedacinhos de chumbos, que passaram em seguida a ser produzidos com ossos e marfim, devido às expressões encontradas em

Italiano, Espanhol e Inglês que se associavam a essa técnica - respectivamente, ossi, husos e bones (MATSUSAKI, 2016).

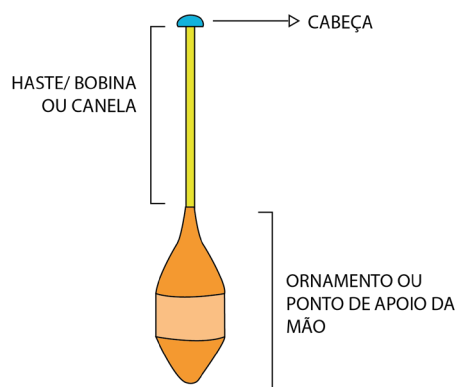
Imagem 30: Bilros, principal ferramenta de trabalho



Fonte: HB editora (2015).

Possuem formatos e pesos diferentes, podem ser feitos de um único material, ou ter materiais diferentes na sua composição. Seu comprimento é diferente, medindo cerca de 10 a 20 centímetros. O bilro se divide em ornamento, ou ponto de apoio da mão; haste, bobina, ou canela, onde o fio será enrolado; e a cabeça, que é uma protuberância que impede o fio de escapar.

Imagem 31: O bilro



Fonte da autora (2019).

No Brasil há dois tipos de bilros: os confeccionados com madeira talhada, e aqueles com vara de angélica, pitiá, e marmeleiro e cocos de uvaia, macaúba, buriti, entre outros, seu comprimento varia de 12 a 17 cm. Com o uso, os bilros ficam mais brilhantes e lustrosos, o seu tempo de vida útil varia muito. Para as rendeiras, quanto maior o tempo de uso, melhor o seu manuseio.

Imagem 32: Tipos de Bilro



Bilro de madeira, de uma só peça, muito antigo. Feito à mão.



Bilro de madeira sucupira, numa só peça, feita em torno. Cabeça, canela e cabo torneados e bem alisados, com linhas horizontais circulando o cabo e a canela. Peça executada em Pilar – Alagoas. Oferecida à D. Luisa Ramos - nov. 1945.



Bilro de madeira, de cor clara, numa peça inteira de formas regulares. Cabo fino e alongado. Peça idêntica ao modelo francês, do livro – La Dentalles aux Fuseau, 1ere série, Biblioteque D.M.C., p.7, figura 3.



Bilro de madeira de uma só peça. Cabeça e canela bem torneados e lisos. Peça feita à máquina, em Alagoas.



Bilro de madeira de uma só peça. Cabeça, canela e cabo torneados com características de muito uso. Bilro feito no torno, em Teresina – Piauí, no ano de 1904.



Bilro de madeira de uma só peça torneada e cabeças de materiais diversos. Peça feita em torno. Adquirido por D. Luisa Ramos



Bilro: rendas 0627 Bilro de côco catolé, de duas peças, feito à mão. Adquirido na cidade do Ipu, no ano de 1963.



Bilro de madeira de duas peças. A canela é tosca, introduzida na noz de um coquinho (Buriti, coco, curicuri), alisada e perfurada num dos lados, a fim de permitir sua fixação.



Bilro de marfim de uma só peça. Arrematado pelo Sr. Sebastião no leilão de Marquesa de Canela, em 1983.



Bilro de duas peças. A canela é tosca, introduzida na noz de um coquinho (buriti – coco ouricuri), alisada e perfurada em um dos lados, a fim de permitir a sua fixação. Bilro feito à mão, em Fortaleza, Ceará.



Bilro de duas peças. A canela é tosca, introduzida na noz de um coquinho (buriti – coco ouricuri), alisada e perfurada em um dos lados, a fim de permitir a sua fixação. Bilro feito à mão.



Bilro de madeira escura, numa peça inteira. Cabo alongado que se liga à canela, relativamente fina, na sua parte inferior, depois de uma chanfradura circular que rodeia o diâmetro da canela. Apesar da falta de informações precisas quanto à procedência da peça, percebe-se que se trata de bilro estrangeiro.



Bilro de madeira sucupira. Peça feita a mão, em Alagoas, oferecida à D. Luísa Ramos por D. Olímpia, em novembro de 1945.



Bilro de duas peças. A canela é tosca, introduzida na noz de um coquinho (tucum), perfurada num dos lados, a fim de permitir sua fixação. Bilro feito à mão.



Bilro de madeira de uma só peça. Cabeça e canela bem torneadas e lisas. Peça feita a máquina em Coimbra, Portugal.

Fonte: Girão (2013).

Fios de ouro, prata, seda, algodão, linho, lã e crina foram matéria-prima para as primeiras rendas produzidas. Até então tornou-se mais comum o uso do fio de algodão, a cor branca é a mais utilizada, pois pode receber tingimento após a sua confecção, a cor cru também é bastante utilizada, contudo há uma boa diversidade de cores que podem ser aplicadas. Outro material que é muito usado na produção é o linho, onde até fios de cobre podem ser adicionados na produção da renda. Há uma variação na espessura dos fios, onde os mais grossos destinam-se às toalhas, cortinas ou peças mais robustas.

Na produção da renda de bilro, a espessura do alfinete varia de acordo com o tipo de renda, pois quanto mais fina a renda for, menor será a espessura do alfinete. O alfinete tem por função, prender o ponto, a almofada e segurar os bilros.

Imagem 33: Ilustração do uso do alfinete na produção da renda de bilro



Fonte: https://issuu.com/revistacontinente/docs/128_-_ago_11_-_renda_se.

Para confeccionar uma renda é necessário seguir uma série de etapas, Almeida as descreve abaixo:

O processo de produção da renda de bilros pode ser dividido em 7 etapas: planejamento das peças, desenho dos moldes. Colocação dos moldes na almofada, enrolamento de linha de bilros, posicionamento das linhas, e alfinetes, entrelaçado da linha e costura das peças (quando há necessidade). (ALMEIDA, 2010).

Tais etapas podem variar de acordo com a rendeira, pois algumas não têm o conhecimento necessário para realizar as duas primeiras etapas. Algumas usam o papel quadriculado para facilitar no seu trabalho. Há também uma outra etapa, a de pinicar o papelão - etapa após o desenho - onde a rendeira executa os furos necessários no molde,

para que sejam colocados os alfinetes e os pontos não se soltem, marcando também o caminho seguido por elas. Matsasuki (2016) apresenta a tabela a seguir:

Tabela 1: Processo de trabalho da rendeira

ETAPA	DESCRIÇÃO	EXECUÇÃO
1	Planejamento da Peça	Rendeira com maior experiência
2	Desenho do Molde	Rendeira com maior experiência
3	Pinicar o Molde de Papelão	Rendeira com maior experiência
4	Colocação do Molde na Almofada	Todas as rendeiras
5	Enrolamento dos Fios nos Bilros	Todas as rendeiras
6	Posicionamento das Linhas e Alfinetes	Todas as rendeiras
7	Entrelaçamento das Linhas	Todas as rendeiras
8	Costura das Partes	Todas as rendeiras

Fonte: Matsasuki, 2016.

A quantidade de cores escolhidas e o tamanho da renda é o que definirá o enchimento dos bilros. As linhas que sobraram de outros modelos são reaproveitadas, tendo também modelos coloridos, onde as cores não são definidas previamente. Em caso de erro sobre a linha, se faltar, a rendeira acaba unindo por meio de um nó a linha antiga com a nova.

O entrelaçamento dos fios é feito usando-se dois pares de bilros, onde estes são posicionados em cada uma das mãos, e realizam o movimento meio trocado ou trocado inteiro.

Imagem 34: Ilustração do entrelaçamento dos fios, com dois pares de bilros, um em cada mão



Fonte: <https://made-portugal.blogspot.com/2017/05/renda-de-bilros.html>

Os tamanhos do papelão e da almofada irão depender do modelo da renda que será produzida. Quanto ao comprimento do papelão, há uma almofada cilíndrica que gira (em alguns modelos europeus), no qual o papelão contorna toda a almofada para produzir uma renda com vários metros de extensão. No Brasil, as almofadas não giram, o papelão é trabalhado de forma fixa e, após a renda completar toda a sua extensão, elas retiram os espinhos, enrolam a renda ou a dobram e depois a prendem na extremidade superior da almofada, continuando o processo de produção. “Essa atividade é chamada pelas rendeiras como ‘levantar o papelão’ (MATSASUKI, 2016).

Entre as rendeiras é utilizada uma metodologia de códigos, que visa otimizar os pontos a serem realizados para a confecção dos modelos. Matsasuki (2016), cita o caso de uma rendeira entrevistada, em que não se utilizava dessa codificação dentro do seu processo de produção, pois ela trabalhava só e já sabia quais pontos desenvolver.

Dentro da confecção da renda de bilros, encontra-se uma variedade extensa de pontos, suas nomenclaturas diferem de acordo com o seu local de produção. Contudo, há dois pontos base, o meio trocado e o trocado inteiro.

Há, no entanto, nomes específicos para cada tipo de renda - o entremeio com duas orelas, que se destina a ligar um tecido ao outro, ao mesmo tempo com finalidades ornamentais. Sendo conhecido por entremeio no Sul do País, e apegamento, em Santa Catarina, é o entre-deux dos franceses; bico - renda que tem orela de um só lado e ponta no outro e recebe dos sulistas a denominação de ponta; aplicação - “pilica” entre as rendeiras cearenses, serve, como bordado, para o preparo de colchas, toalhas e trabalhos menores; toalhinhos, paninhos, golas, matames, gregas, galões, etc. (MATSASUKI apud GIRÃO, 1984).

Imagem 35: Tipos de pontos



Pontos – **filó**, pano-aberto, cordão, melindre



Pontos – traça, trança, **ponto-solto**



Pontos – **coentro**, pano fechado



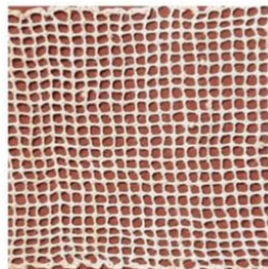
Pontos – **aranha**, pano-fechado, cordão, melindre



Pontos – **mosquinha**, pano-aberto, pano-fechado



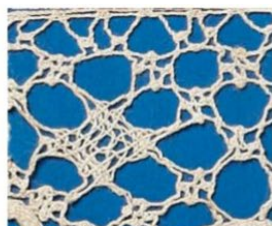
Pontos – cordão, trocado, **pano-meio-trocado**



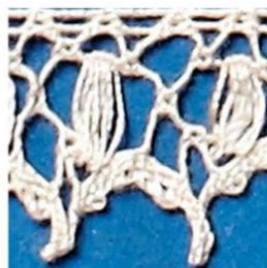
Pontos – **grade**, trança



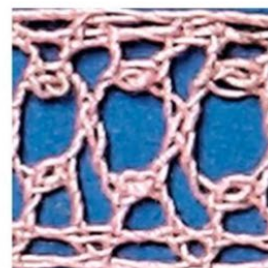
Pontos – traça, melindre, trança, **ponto-solto**, pano-aberto



Pontos – **feitico-de-quatro** ou barafunda, pano-aberto, pano-fechado



Pontos – traça, **tijolinho**



Pontos – trocado, **torcido**



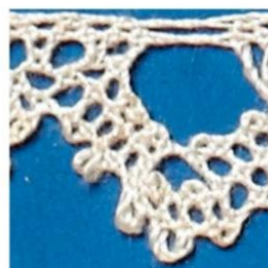
Pontos – **aranha**, cordão, **dois-trocados**



Pontos – traça, trança, **picote**, pano-fechado



Pontos – cordão, **ponto-de-rato** ou **fundo-de-melindre**



Pontos – **crivo**, trocado



Pontos – trocado, pano-aberto, **aranha** ou **besouro**, **ponta-rabo-de-pato**



Pontos – traça, trança, **ponto-de-espinho**, pano-aberto



Pontos – traça, trança, pano-aberto, **ponto-de-espinho**, **batuque** (tringo ou charita)



Pontos – traça, pano-aberto, **batuque**, **ponta-de-prata**



Pontos – trocado, pano-aberto, **aranha** ou **besouro**, **par-caído** ou **carreira-do-maranhão**

Fonte: Girão (2013).

Imagem 36: Tipos de pontos



Pontos – **grade e palhetão**



Pontos – traça, pano-aberto, **corrido**



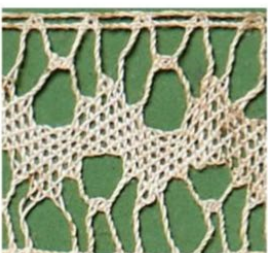
Pontos – trança, pano-meio-trocado, **ponta-de-trança**



Pontos – traça, trança, pano-meio-trocado, **ponta-de-arrebite**



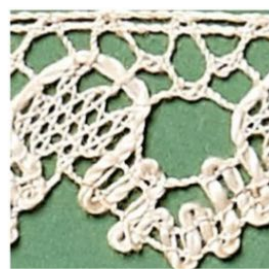
Pontos – dado, pano-fechado, **carreira, ponta-casco-de-burro**



Pontos – trocado, **pano-aberto**



Pontos – **trocados**



Pontos – **carreira**, pano-aberto, **cordão**



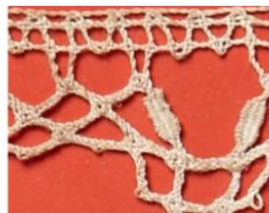
Pontos – **carreira**, pano-aberto, **cocada ou tijolinho**



Pontos – **barafunda**, trança, pano-aberto, pano-fechado



Pontos – **dado**, pano-aberto, **carreira**



Pontos – traça, trança, **ponto-de-espinho** ou **ponta-de-alfinete**



Pontos – **carreira**, **cordão**, **pano-fechado**, trocado



Pontos – traça, pano-meio-trocado, **trança-com-picot**, pano-fechado, **corrido**



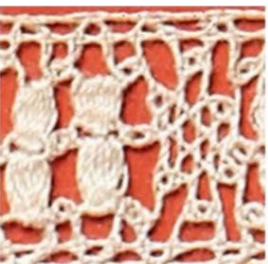
Pontos – dado, **búzio**, meio-trocado, pano-meio-trocado



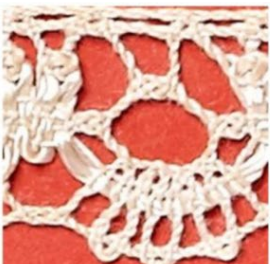
Pontos – **besouro** ou **aranha**, trocado, **ponta-casco-de-besouro**



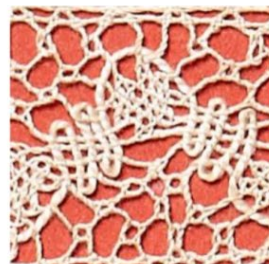
Pontos – traça, trança, pano-meio-trocado, **tringo**, **trínco** ou **picot**, trocado



Pontos – **traça-quadrado (dado)**, trocado, pano-meio-trocado



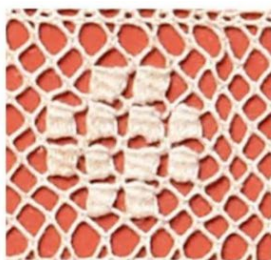
Pontos – **bordão** - (cordão), trocado



Pontos – **carreira-fechada**, **cordão**, pano-meio-trocado

Fonte: Girão (2013).

Imagem 37: Tipos de pontos



Pontos – **carreira-aberta**, dado ou cordão



Pontos – traça, trança, pano-meio-trocado, **ponta-de-sobrancelha**



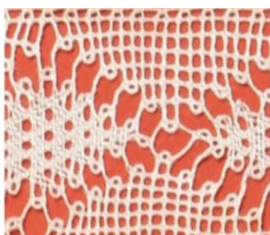
Pontos – traça, **charita**, ponta-de-alfinete



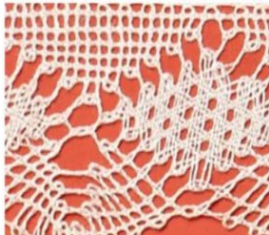
Pontos – traça, trança, **ponta-de-leque**



Pontos – dado, carreira, **ponta-de-cadarço**



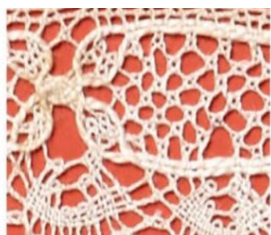
Pontos – urupemba, **peneira**



Pontos – **urupemba**, peneira



Pontos – filó, cordão, **peneira**



Pontos – cordão, carreira, **tringo**, ponta-de-prata



Pontos – filó, **paninho-meio-trocado**, tringo, cordão



Pontos – **besouro ou aranha**, pano-meio-trocado, trocado-cheio



Pontos – traça, **par-caído**, meio-trocado



Pontos – **trocado**, **pano-fechado**



Pontos – **baratinha**, trança, tijolinho



Pontos – **barata**, trança



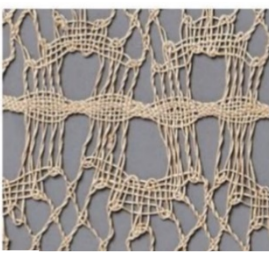
Pontos – carreira, **cordão**, pano-meio-trocado



Pontos – estereirinha, **traça-de-dois**



Pontos – **bananinha ou matachinha**, torcquinho, esteirinha, **pano-liso**, **trança-de-quatro**



Pontos – **traça**



Pontos – cordão, **pancada-inteira**

Fonte: Girão (2013).

Imagem 38: Tipos de pontos



Pontos – **palma**, traça, meia-pancada



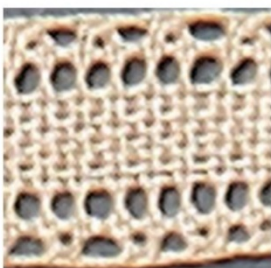
Pontos – tijolinho ou **sopapinho**, pancada-inteira, grade



Pontos – pancada inteira, **meia-pancada-encaracolada (imitando cordão)**



Pontos – **esteirinha**, traça



Pontos – **tramoia**, trocado



Pontos – **favo-de-abelha**, trocado



Pontos – **bananinha**, tramoia



Pontos – cordão, **jasmim**, pancada-inteira



Pontos – cordão, pancada-inteira, **meia-pancada**



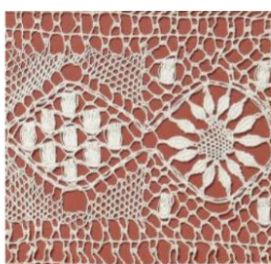
Pontos – cordão, pancada-inteira, **pano-batido**



Pontos – pancada-inteira, **pano (em forma de cocada)**



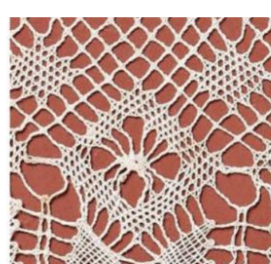
Pontos – cordão, **coentrinho**, meia pancada, pancada-inteira



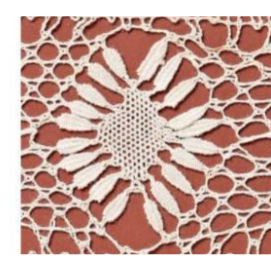
Pontos – pano-aberto, traça, tijolo, **coentro-trocado-dobrado**, cordão



Pontos – **traça**, pano-fechado, pano-aberto, trança



Pontos – **mosca**, pano-aberto, coentro



Pontos – melindre ou **ponto-de-rato**, pano-aberto, traça

Fonte: Girão (2013).

Trança; traça; tijolo; búzio; aranha; pano-fechado; pano-aberto; charita; tringo; batuque; par-descido; par-caído; finagram; entre outros, são nomes de alguns dos pontos usados no processo de produção das rendas. Há também nomes de padrões como: aranha; besouro; mosca; etc. E ainda nomes de pontas: rabo de pato; ponta de sobancelha; casca

de besouro, ponto de cadaço; ponta de traça; etc. Tais nomenclaturas variam de Estado para Estado, e ainda, entre as rendeiras da mesma localidade.

Na região nordeste toda essa diversidade de pontos pode ser encontrada principalmente no Ceará e no Maranhão. Neste último, mais precisamente no município da Raposa. Abaixo algumas fotos das rendas produzidas pelas rendeiras desse local:

Imagem 39: Renda do Município da Raposa: xale



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 40: Rendeira produzindo a renda



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 41: Renda caracol



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 42: Detalhe de saia de renda com linha colorida



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 43: Detalhe de blusa de renda com a rosa de traça



Fonte da autora – Município da Raposa (2019).

Imagem 44: Detalhes de peças soltas feitas em linha mercer crochet, número 40



Fonte da autora – Ceprama (2019).

Imagem 45: Rosa de traça e ponto meio trocado



Fonte da autora – Ceprama (2019).

Imagem 46: Delicadeza da renda de metro feita em bilro com linha mercer crochet, número 20



Fonte da autora – Ceprama (2019).

Imagem 47: Xale colorido



Fonte da autora – Ceprama (2019).

6. A INSPIRAÇÃO

A palavra inspiração é o ato ou efeito de inspirar-se, também significa conselho, sugestão, influência. No sentido figurado está relacionada à criatividade e ao entusiasmo. Por extensão, significa “pessoa ou coisa que inspira, estimula a capacidade criativa.”

Pode também se relacionar ao fato de ideia súbita e espontânea, uma espécie de iluminação, lampejo. Tais significados são atribuídos à palavra pelo dicionário Aurélio.

A inspiração do design dentro do trabalho de moda acontece a partir da relação entre o público-alvo e o tema que melhor se adequa a ele. Afirma Marta Feghali (2015) a seguir:

“Quanto a inspiração, cada designer escolherá um tema que seja adequado com foco no seu público-alvo, pois precisa saber para quem está criando as peças, então tem histórias e temas que não são propícios para um tipo de usuário. Por isso, os books trazem diversas possibilidades, para que o profissional possa direcionar a sua coleção para o custo e público que pretende alcançar.”

Para ser um bom designer de moda, ter uma gama de informação cultural nas mangas é um fator primordial. Além de precisar ter noções de modelagem, costura e gosto apurado diante do público-alvo. É uma mistura entre técnica e arte de forma que se desenvolva um projeto com primazia.

Esse profissional tem que ter uma cabeça voltada para muitas disciplinas, precisa conhecer bem a matéria-prima para tirar o melhor caimento, modelagem e movimento do tecido. Precisa entender de cor para fazer uma combinação harmônica ou, se o objetivo é chocar, utilizar as cores contrastantes certas, além disso, as cores também podem dar a impressão do usuário estar mais magro, gordo, alto, baixo. O designer deve ser uma pessoa esclarecida, curiosa, que leia jornal e revistas, que saiba o que está acontecendo o tempo todo e precisa acompanhar a moda (FEGHALI, 2015).

Partindo do princípio da inspiração, optou-se por analisar o São João e utilizá-lo como fonte de estudo para o desenvolvimento do projeto. Abordá-lo como fenômeno cultural inerente a moda, é uma maneira de objetificar o emaranhado de informações que transborda livremente pelo tempo e espaço. É transmutar uma nova forma de leitura, direcionando a pesquisa à concepção de um produto arraigado a emoções e sensações que persistem por séculos de história.

6.1. O São João como manifestação cultural

Como manifestação cultural Castro apud Jean Duvignaud (1983), fomentam a configuração de uma festividade como uma forma de ruptura da vida social, onde um tempo é produzido de forma a originar um instante de vivência momentânea desligada do cotidiano burocrático preso ao dia-a-dia de cada um.

Castro (2012), disserta sobre as festas populares como uma importante manifestação cultural, originada de um evento sagrado, social, econômico ou político do passado, que está em constante reinvenção e mudança. A cultura, como herança transmitida, pode ter sua origem em um passado distante, mas que não a acomete em um sistema fechado, pelo contrário, vive constantes mudanças que ainda assim preservam elementos culturais importantes. Para tais mudanças, Castro apud Claval (1999) fala sobre a prática fundamental do contato, e a intensificação das formas de informação e comunicação nas últimas décadas.

A partir daí, tendo como liimar a relação entre a identidade cultural fomentada na diversificação cultural ao longo dos séculos. A apropriação e a modificação da transposição cultural e religiosa como forma de materialização de crenças é uma curva no espaço que precisa ser trabalhada. Dessa forma, é necessário entender como esse processo de aculturação foi acontecendo e para isto é necessário discorrer sobre o processo de surgimento do São João.

Partindo-se de uma sociedade Cristã, é de fácil esclarecimento a relação de acolhimento entre o povo e os festejos dos santos que rodeiam o país. O Brasil de fato, tem hoje 64,6% de católicos e um total de 86,6% de cristãos contabilizados até 2010, segundo Azevedo (2012).

Tal influência é configurada nas crenças pelos santos ou por uma entidade divina. É justificável, portanto, que esta sociedade venha a sofrer fortes influências cristãs, dentre estas pode-se ressaltar as festas católicas, marcadas por diversas comemorações de dias de santos. Iniciam-se com o nascimento de Jesus Cristo, e se encerram com sua paixão e morte. No Brasil, as maiores festas são Natal, Páscoa e São João. Segundo Rangel (2008), as comemorações de cunho religioso foram abraçadas pelo povo de tal forma, a ponto de transformá-lo em uma espécie de carnaval.

As comemorações de São João (24 de junho) fazem parte de um ciclo festivo que passou a ser conhecido como festas juninas e homenageia, além desse, outros santos reverenciados em junho: Santo Antônio (dia 13) e São Pedro e São Paulo (dia 29). Se pesquisarmos a origem dessas festividades, perceberemos que elas remontam a um tempo muito antigo, anterior ao surgimento da era cristã. De acordo com o livro *O ramo de ouro*, de sir James George Frazer, o mês de junho, tempo do solstício de verão (no dia 21 ou 22 de junho o Sol, ao meio-dia, atinge seu ponto mais alto no céu; esse é o dia mais longo e a noite mais curta do ano) no Hemisfério Norte, era a época do ano em que diversos povos — celtas, bretões, bascos, sardenhos, egípcios, persas, sírios, sumérios — faziam rituais de invocação de fertilidade para estimular o crescimento da vegetação, promover a fartura nas colheitas e trazer chuvas (RANGEL, 2008).

Há uma vertente que afirma que o surgimento do festejo se originou em países católicos da Europa e, portanto, homenageiam apenas a São João. Logo no início de sua manifestação, era conhecido por Joanina. Castro (2012) comenta o pensamento do pesquisador Luís da Câmara Cascudo (1969):

“(…), as festas juninas brasileiras foram recriações de outras festividades europeias, mais especificamente portuguesas, tinham um caráter familiar e/ou eventualmente comunitário e eram envoltas de uma atmosfera ritualística

permeada por aspectos religioso e míticos. Segundo relatos bíblicos, Isabel, a mãe de João Batista, era estéril e estava em uma idade avançada. Mesmo em meio a essas adversidades ela engravidou e disse a sua prima Maria(...).”

Essa forma profana de lembrar o São João, é uma visão historicista, segundo Castro (2012), pois esta festividade tem origem colonial, com a influência cultural de portugueses, chineses, espanhóis e franceses. Da França, por exemplo, veio a dança marcada que influenciou a quadrilha. Já a tradição dos fogos de artifício é oriunda da China, onde surgiu a manipulação da pólvora para fabricação de fogos. E da península Ibérica herdou-se a dança de fitas, popular tanto em Portugal quanto na Espanha.

Tendo como caráter de construção ritualística a sua profanidade, podemos perceber que as festas juninas decorrem de uma origem pautada em elementos sagrados, popularmente reinventados e adaptados ao espaço urbano. Castro apud Eliade (1992), afirma que o cunho religioso agregado a festa está interligado ao passado como uma nova maneira de se praticar os rituais que lhe perseguem. Contudo, este fato é descaracterizado das festividades juninas atuais, pois não se vê uma preocupação com atos e elementos do divino.

Santo Antônio, São João e São Pedro são Santos venerados pelo catolicismo oficial a partir de ritos litúrgicos formais e festejados pelo catolicismo popular através de práticas criadas e reinventadas pelo povo ao longo do tempo. São João é o único Santo do calendário católico brasileiro que é festejado na data de seu nascimento. Em torno dos festejos religiosos e populares de São João, que representa o clímax do ciclo junino, existe uma miríade de lendas, superstições, misticismo e simpatias, que se mesclam com práticas ligadas ao sagrado, ao profano e ao mítico, em uma atmosfera sincrética em que os elementos da natureza são essenciais. Nesse contexto, no qual o sagrado, o profano e o mítico se interpenetram e se mesclam, as festas juninas são reinventadas ludicamente nas casas, nas ruas, na dimensão comunitária, com grupos de amigos e em família (CASTRO, 2012).

Essa diversidade de elementos culturais, agregou-se aos aspectos da cultura brasileira, reinventando as manifestações vivenciadas pelo povo. Nota-se que em cada região do Brasil as festividades populares possuem suas particularidades, de acordo com as características da comunidade que ali habitou, desde afro-brasileiros, índios, até à imigrantes europeus.

Rangel (2008), especifica como cada região vivencia o festejo junino. Na região Norte na Amazônia cabocla, as homenagens aos santos começam em junho e terminam em dezembro, com São Benedito. As festas são feitas em arraial, com início no décimo

dia das novenas, possuem fogueiras, mastro, comida e folia. Já em Belém/Parintins/Manaus, desde o período colonial, a criação de boi acabou por introduzir a manifestação do boi-bumbá. Transformou-se num grande evento, onde os grupos Caprichoso e Garantido competem no Bumbódromo de Parintins.

Já no Sudeste, a tradição caipira se mostra forte, por intermédio das festas em terreiros rurais, que se espalharam pelas cidades e hoje ocorrem em escolas, clubes e bairros. As quermesses são uma forma de tradição, as festas populares são realizadas nas igrejas, escolas e empresas. Recheadas de barraquinhas com comidas típicas e jogos para animação dos visitantes. Destacam-se os rodeios e as festas de peão do boiadeiro como eventos ou espetáculos mais importantes, estes são realizados de março a dezembro.

As festas juninas, com maior ou menor destaque, ainda são realizadas em todas as regiões do Brasil e representam uma das manifestações culturais brasileiras mais expressivas (RANGEL, 2008).

Castro (2012) comenta que folcloristas brasileiros como Rossini Tavares de Lima (1961) e Luís da Câmara Cascudo (1954), afirmam em suas pesquisas que as festas juninas do passado (até meados do século XX) eram eventos familiares. Somente a partir da década de 1970, essa manifestação cultural se ampliou espacialmente, passando a acontecer em áreas públicas, concentrando multidões em unidades urbanas brasileiras.

O mês de junho é marcado pelas fogueiras - o centro das danças das quadrilhas; pelos balões e bandeirinhas coloridas; pela culinária baseada no milho, recheada de doces, bolos e salgados. A pamonha, milho cozido, canjica, cuscuz, pipoca e o bolho de milho são exemplos. O arroz doce, bom-bocado, cocada, pé-de-moleque, quentão, vinho quente, batata doce são comidas e bebidas tipicamente juninas.

No Nordeste é comum a formação dos grupos festeiros, estes andam e cantam pelas ruas das cidades, passando pelas casas, onde os moradores deixam as janelas e portas abertas, com comidas e bebidas disponíveis para a degustação dos festeiros.

Toda essa festividade se vale da comemoração aos dias dos santos, no dia 13 de junho, por exemplo, é comemorado o dia de Santo Antônio, um dos santos de maior devoção popular no Brasil e em Portugal. Nascido em Lisboa em 15 de agosto de 1195, faleceu na Itália no dia 13 de junho de 1231. Recebeu o nome de Antônio ao passar, em 1220, da Ordem de Santo Agostinho para a ordem de São Francisco e é conhecido como Santo Antônio de Lisboa ou Santo Antônio de Pádua.

(...) admirado por seus dotes de ótimo orador, pois quando pregava a palavra de Deus ela era entendida até mesmo por estrangeiros. É por assim dizer o “santo dos milagres”, como afirmou o padre Antônio Vieira em um sermão de 1663 realizado no Maranhão: “Se vos adoce o filho, Santo Antônio; se vos fogue um escravo, Santo Antônio; se requeris o despacho, Santo Antônio; se aguardais a sentença, Santo Antônio; se perdeis a menor miudeza de vossa casa, Santo Antônio; e, talvez se quereis os bens alheios, Santo Antônio”. É o santo familiar e protetor dos varejistas em geral, por isso é comum encontrar sua figura em estabelecimentos comerciais. É também o padroeiro das povoações e dos soldados, pois enfrentou em vida aventuras guerreiras como soldado português. Sua figura aparece com destaque em episódios da História do Brasil: teria desempenhado o papel de heroico defensor da integridade do solo brasileiro, (...) (RANGEL, 2008).

Santo Antônio é o único santo feito de madeira, esculpido em nó de pinho. Todos são devotos dele, os cantadores se apegam ao santo para vencer desafios, por considerá-lo o mais fiel e intercessor. O dia de Santo Antônio é comemorado alguns dias antes do nascimento de São João, segundo Rangel (2008), os fogos e a fogueira são elementos que também são usados na festa de Santo Antônio.

Imagem 48: Santo Antônio



Fonte: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,467242,13,06,simpatias-para-encontrar-o-amor-sao-lembradas-no-dia-de-santo-antonio>

Posteriormente, é comemorado o dia de São João, este nasceu em 24 de junho, e faleceu em 29 de agosto do ano 31 d.C., na Palestina. João Batista foi assassinado por Herodes, mas deixou para o cristianismo a herança do batismo por imersão na água,

instituído por ele como forma de purificação e renascimento espiritual. Tem hoje o seu nome como o tema da festa do mês de junho, Rangel (2008) fala que esta festividade é querida por todos, festejando-se com fogos de artifício, tiros e balões coloridos.

São João, segundo a tradição, adormece no seu dia, pois se estivesse acordado vendo as fogueiras que são acesas para homenageá-lo não resistiria: desceria à Terra e ela correria o risco de incendiar-se (RANGEL, 2008).

Imagem 49: São João



Fonte: <https://anamariabraga.globo.com/acorda-menina/viver-bem/simpatias-sao-joao-oracao>.

6.2 Elementos do São João

É importante destacar alguns elementos característicos da festa de São João, dentre eles a fogueira, o mastro e o balão. É necessário perguntar-se como eles surgiram, para entender todo o enredo religioso e cultural que está agregado à festividade.

6.2.1 Simbologia

A lenda do surgimento da fogueira de São João, surgiu quando Santa Isabel, sendo amiga de Nossa Senhora, em uma de suas visitas, decidiu lhe contar sobre o nascimento de seu filho - João Batista. Rangel (2008), descreve a conversa:

“Nossa Senhora então perguntou:

— Como poderei saber do nascimento dessa criança?

— Vou acender uma fogueira bem grande; assim você poderá vê-la de longe e saberá que João nasceu. Mandarei também erguer um mastro com uma boneca sobre ele.”

Isabel cumpriu a promessa e Nossa Senhora viu de longe a fumaça e as chamas vermelhas, indo ao encontro do menino João Batista. No dia 24 de junho nasceu um dos santos mais importantes da religião católica – Rangel (2008).

Imagem 50: Fogueira



Fonte: <http://www.newscariri.com.br/2018/06/tradicao-de-acender-fogueira-de-sao-joao-e-mantida-viva-no-cariri>.

Na festa junina, a fogueira tem diversos formatos, sendo quadrada, piramidal, empilhada. Rangel (2008) descreve as suas características e como funciona essa tradição, segundo ele a sua altura está associada ao seu prestígio, quanto maior, melhor. Além disso, usa-se para sua construção apenas madeiras como pinho, peroba, maçaranduba e piúva. Quando se inicia a queima da fogueira, o mastro que recebe a bandeira do santo homenageado já se encontra preparado. E é levantado enquanto se fazem as preces, os pedidos e as simpatias. Acredita-se que os balões levam, segundo os devotos, os pedidos para o santo.

Outra lenda deste período é a lenda das bombas, que contam a história de que antes de João Batista nascer, o seu pai, São Zacarias estava entristecido por não ter um filho. Até que um dia, um anjo envolto numa luz misteriosa, apareceu à frente dele e anunciou que seria pai. Rangel (2008) conta que Zacarias perdeu a voz daí em diante, até que quando o seu filho nasceu ele conseguiu dizer o nome que lhe foi revelado, “João”, e desde então voltou a falar. Deste acontecimento surge o costume das bombinhas usadas

nos festejos juninos, pois no momento da revelação do nome, as pessoas comemoravam demasiadamente.

Imagem 51: Fogos



Fonte: <http://www.exatasnews.com.br/sao-joao-2012-alguns-tipos-de-fogos-que-dao-um-brilho-a-mais-na-festas-juninas/>.

O mastro por sua vez, não possui nenhuma lenda por trás, ele surge como um dos ícones da festividade, é um símbolo da fecundação vegetal, segundo Rangel apud Cascudo (1988). Com altura de 5 a 6 metros, o mastro leva em seu pico a bandeira do santo padroeiro da festa. Popularmente acredita-se que o mastro tem o poder de sinalizar prosperidade ou morte.

A preparação do mastro, até a ocasião de seu erguimento, é parte essencial das festas em homenagem aos santos juninos, principalmente São João. O mastro recebe um tratamento especial desde o momento da escolha da madeira. O tronco da árvore deve ser o mais reto possível e ser cortado em uma sexta-feira de lua minguante por três pessoas que, antes de derrubá-lo, devem rezar o Pai-Nosso. (...) A madeira deve ser colocada sobre um tipo de andor ou nos ombros dos homens, que não precisam ser os mesmos que derrubaram a árvore. Na verdade, todos os homens que participarão da festa querem carregá-lo pelo menos por alguns instantes, até o seu levantamento. As mulheres levam a bandeira que será colocada em seu topo. A preparação do mastro não inclui necessariamente a pintura. Quando ele é pintado, em geral adquire uma só cor no Norte do Brasil e duas cores no Sul, onde o azul e o vermelho são as cores preferidas. Evita-se pôr pregos no mastro e é geralmente o promotor da festa quem determina onde será feito o buraco para levantá-lo. Também são chamadas de mastro as árvores que em geral nessa

época, mais especificamente no dia de cada santo junino, são plantadas em frente às casas dos roceiros enquanto eles rezam a oração Salve-Rainha. Depois de erguidas, essas arvorezinhas são decoradas com fitas, flores, laranjas espetadas nos galhos e cipós de flor-de-são-joão. Seu pé fica repleto de ovos de galinha, grãos de milho e feijão, para assegurar que a colheita seja farta e haja uma boa produção de ovos, sem pestes nem doenças. (Rangel, 2008).

Imagem 52: Mastro



Fonte: http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-sao-joao_19.html.

6.3. A festa

Em festa de São João, na maioria das regiões brasileiras, não faltam fogos de artifício, fogueira, muita comida (o bolo de São João, principalmente nos bairros rurais, é essencial), bebida e danças típicas de cada localidade. No Nordeste, por exemplo, essa festa é tão tradicional que no dia 23 de junho, depois do meio-dia, em algumas localidades ninguém mais trabalha. Enfeitam-se sítios, fazendas e ruas com bandeirolas coloridas para a grande festa da véspera de São João. Prepara-se a lenha para a grande fogueira, onde serão assados batata-doce, mandioca, cebola do reino e milho. Em torno dela sentam-se os familiares de sangue e de fogueira (RANGEL, 2008).

Segundo os devotos, os balões levam os pedidos para o santo. “Quando a fogueira começa a queimar, o mastro, que recebeu a bandeira do santo homenageado, já se encontra preparado. Ele é levantado enquanto se fazem preces, pedidos e simpatias, Rangel (2008).”

Depois disso começa a queima dos fogos, onde se soltam as bombinhas, e o mastro plantado em frente à casa, ganha enfeites (geralmente frutas), presentes e garrafas.

As danças regionais, o som de violas, rabecas e sanfonas, o banho do santo, o ato de pular a fogueira, a fartura de alimentos e bebidas — tudo isso transforma a festa de São João numa noite de encantamento que inspira amores e indica a sorte de seus participantes. No fim da festa, todos pisam as brasas da fogueira para demonstrar sua devoção (RANGEL, 2008).

6.3.1. Danças Juninas

O São João é marcado por uma gama de danças que tem características próprias de acordo com o Estado das quais sofre influência cultural. Uma das mais populares é a quadrilha caipira, também conhecida por quadrilha matuta. É a representação de um baile de casamento, onde dois noivos são acompanhados na dança por outros casais. Essa dança foi introduzida no Brasil durante a Regência e fez muito sucesso nos salões brasileiros do século XIX. Depois popularizou-se, Rangel (2008) diz que a partir daí o povo modificou desde suas evoluções básicas até a música. A sanfona, o triângulo, a zabumba, o violão e a viola acompanham o ritmo da festa.

Imagem 53: Quadrilha



Fonte: http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-sao-joao_19.html

Imagem 54: Festa junina em 1952



Fonte: http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-sao-joao_19.html.

Tradicionalmente a vestimenta no final do século XIX, caracterizou-se pelo uso de vestido até os pés para as mulheres. Vestidos estes com estilo de blusão, gola alta, cintura marcada, mangas “presunto” e botinas de salto abotoadas do lado. Por sua vez os homens vestiam paletó até o joelho, com três botões, colete, calças estreitas, camisas colarinho duro, gravata de laço e botina.

Hoje em dia, na tradição rural brasileira, o vestuário típico das festas juninas não difere do de outras festas: homens e mulheres usam suas melhores roupas. Nos centros urbanos, há uma interpretação do vestuário caipira ou sertanejo baseada no hábito de confeccionar roupas femininas com tecido de chita florido e as masculinas com tecidos de algodão listrados e escuros. Assim, as roupas usadas para dançar a quadrilha variam conforme as características culturais de cada região do país. Os trajes mais comuns são: para os cavalheiros, camisa de estampa xadrez, com imitação de remendos na calça e na camisa, chapéu de palha, talvez um lenço no pescoço e botas de cano; as damas geralmente usam vestidos com estampas florais, de cores fortes, com babados e rendas, mangas bufantes e laçarotes no cabelo ou chapéu de palha (RANGEL, 2008).

Uma das danças mais populares e mais notórias dos dias atuais, é o Bumba-meu-boi. Esta se faz presente em muitas épocas, desde os festejos juninos ao natal, por exemplo.

(...) o bumba-meu-boi tem características diferentes e recebe inclusive denominações distintas de acordo com a localidade em que é apresentado: no Piauí e no Maranhão, chama-se bumba-meu-boi; na Amazônia, boi-bumbá; em Santa Catarina, boi-de-mamão; no Recife, é o boi-calemba e no Estado do Rio de Janeiro, folguedo-do-boi (RANGEL, 2008).

Esta dança tem um enredo característico, que discorre sobre a história de uma mulher grávida que sente o desejo de comer língua de boi. O seu marido atendendo ao desejo da esposa, mata o boi do seu patrão. Surge um curandeiro que ressuscita o boi, e então a brincadeira começa com a alegria contagiante de todos, os participantes dançam e tocam instrumentos, enquanto as pessoas se divertem e o boi ameaça correr atrás de alguém.

6.4 O São João no Maranhão

O São João do Maranhão é uma das manifestações culturais mais ricas do Brasil. O Bumba-meu-boi é o item mais marcante dentro dessa festividade. Curiosamente, dançar o boi já foi proibido no Estado, segundo Moraes (2017), em 1861 brincar de boi era considerado crime. Este período compreendeu 7 anos sem a brincadeira por conta da lei que “proibia a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes”. Só então, por intermédio do ano de 1868 o Bumba-meu-boi voltou a ganhar as ruas timidamente, onde no início do século XX, tornou a sofrer discriminação. Nos dias atuais a brincadeira recebeu o reconhecimento de uma das maiores manifestações culturais do país.

É importante ressaltar que apenas no Maranhão comemora-se 4 santos católicos no mês de junho: São João, Santo Antônio, São Pedro e São Marçal.

No Maranhão a diversidade dos ritmos é bem maior quando se comparado às demais áreas de festividade, além do forró, das quadrilhas e do clássico bumba-meu-boi, temos o tambor de crioula, tambor de minas, cacuriá, dança do coco, dança do lelê, dança do boiadeiro, dança portuguesa e tantos outros.

Imagem 55: Bumba-meu-boi



Fonte: Ruy Barros (2018).

Imagem 56: Tambor de Crioula



Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>.

Imagem 57: Tambor de Minas



Fonte: <http://tvbrasil.etc.com.br/retratosdefe/episodio/tambor-de-mina-da-africa-para-o-brasil>.

Imagem 58: Dança Portuguesa



Fonte: <https://www.scoopnest.com/pt/user/GovernoMA/746861600859103232>.

Imagem 59: Cacuriá



Fonte: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Cacuri%C3%A1>

O Bumba-meu-boi apesar de estar presente em vários estados brasileiros, se evidencia no estado do Maranhão, pois este carrega um grande peso simbólico para a cultura e o povo. Além de notadamente ter resistido ao tempo e possuir uma significativa capacidade de reinvenção ano após ano.

No Maranhão, o Bumba-meu-boi é uma referência cultural presente em todo o Estado, com variações regionais. Um levantamento realizado pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Maranhão identificou 450 grupos de Bumba-meu-boi em 70 dos 217 municípios maranhenses. Apesar de não refletir a realidade global do Estado, os dados obtidos demonstram a importância dessa expressão cultural e a intensidade com que é vivida pelos maranhenses. Assim, a variedade de estilos foge à categorização feita por pesquisadores do Bumba-meu-boi do Maranhão que convencionou uma divisão dos grupos em cinco sotaques: Ilha, Guimarães, Baixada, Cururupu e Orquestra (IPHAN, 2011).

Apenas no século XX, o Bumba-meu-boi do Maranhão passou por grandes transformações, tendo como a capital São Luís o palco dessas mudanças. Historicamente, segundo o IPHAN (2011), pode-se dividir a história do Bumba-meu-boi em quase fases: o tempo dos conflitos, de 1900 a 1950; a valorização do Bumba-meu-boi, de 1950 a 1970;

a institucionalização dos Bumbas, de 1970 a 1990; e a inserção do Bumba no mercado de bens culturais, de 1990 a 2010.

O processo de crescimento e aceitação do boi como manifestação cultural, foi uma construção da mentalidade desenvolvida por décadas até se compreendê-lo como arte. O bumba-meu-boi é uma expressão artística retratada em forma de música, coreografia, teatro e artesanato. É uma fonte inesgotável de pesquisa e estudo, que serve como inspiração para muitos.

7. DESIGN DE SUPERFÍCIE

O design de superfície é todo o projeto que contempla uma superfície (NUDELMAN apud RUBIM, 2014).

É uma área muito ligada à moda. Utilizá-lo como objeto de estudo para personificação de um produto originalmente pautado em origens culturais, é algo enriquecedor. O ser humano se relaciona estreitamente com o design de superfície desde o início da humanidade.

Para Nudelman (2014), pensar em design de superfície engloba muito mais do que o valor estético à que lhe é atribuído. O pensar estrutural e funcional deve ter uma relevância significativa.

Rubim (2005) aborda em seu livro design de superfície a relação das cores, texturas e sensações táteis. Para ela a cor é um dos fatores primordiais para o sucesso de um projeto de Design de Superfície. Pois esta é o elemento capaz de determinar a atração e a repulsa por um objeto em relação há quem vê.

A necessidade de pautar uma superfície em uma espécie de identidade, segundo Rubim (2010), é o que torna possível a existência do Design de Superfície. Abordando o fato de “que todas as formas têm estruturas, e todas as estruturas tem superfícies”, Nudelman apud *Surface Design Association* (2014), considera que o design de superfície sempre existiu.

O Design de Superfície abrange o Design Têxtil (em todas as especialidades), o de papéis (idem), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louça). Também pode ser um precioso complemento ao Design Gráfico quando participa de uma ilustração, ou como fundo de uma peça gráfica, ou em Web-Design (RUBIM, 2005).

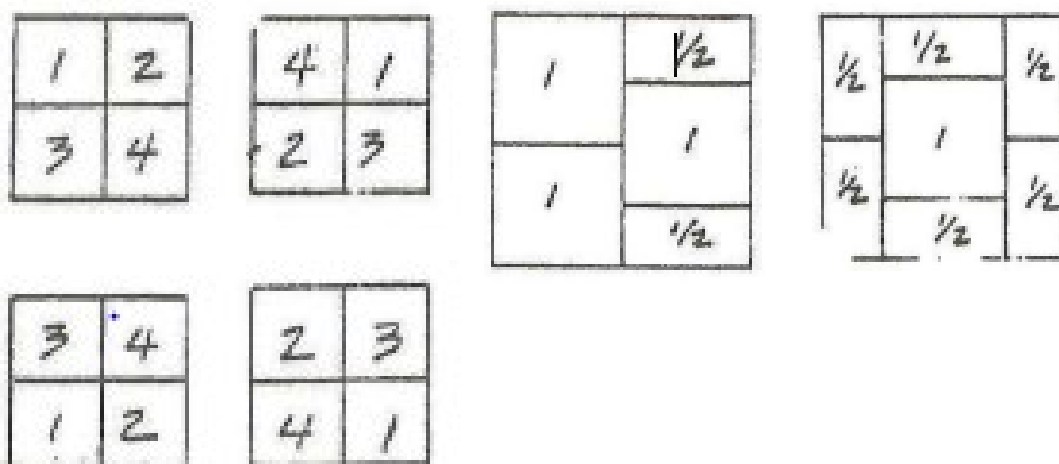
Trazendo o Design de Superfície para a aplicação na realidade das rendeiras, pode-se utilizar o pensamento de Rubim (2005), ao se questionar sobre até onde o projeto desenvolvido para uma comunidade de artesãos deve ser encarado, se lhe atribui o valor de superfície ou de artesanato, por conta do meio e do processo de produção. Para ela devemos considerar fatos como o valor da reflexão, da contribuição social, e o agregamento cultural que lhe confere.

Dentro do processo de trabalho da superfície, é comum se projetar superfícies contínuas, que variam desde tecidos à carpetes, cerâmicas, etc. Uma das coisas mais importantes nesta área, relata Rubim (2005), é aprender a criar e projetar um desenho, podemos conferir à uma imagem simples, valores inimagináveis. Transformando-a em uma padronagem, cujo desenho base segue uma repetição.

Daí surge o *rapport*, seus padrões apresentam variações em sua forma de apresentação. Rubim (2005), subdivide em formas simples e complexas, as simples são de fácil identificação do módulo.

Abaixo, segue gráficos que demonstram as técnicas mais básicas do *rapport*:

Imagem 60: Gráficos para *rapport*



Fonte: Rubim (2005).

A técnica que Rubim (2005) mais utiliza é a do desenho como forma de resolução dos módulos nas técnicas avançadas. Para ela, a agilidade e a flexibilidade próprias do desenho têm que ser transpostas para os programas de computador. Por isso, é fundamental que o designer tenha familiaridade com o desenho e que tenha em sua bagagem alguma experiência básica.

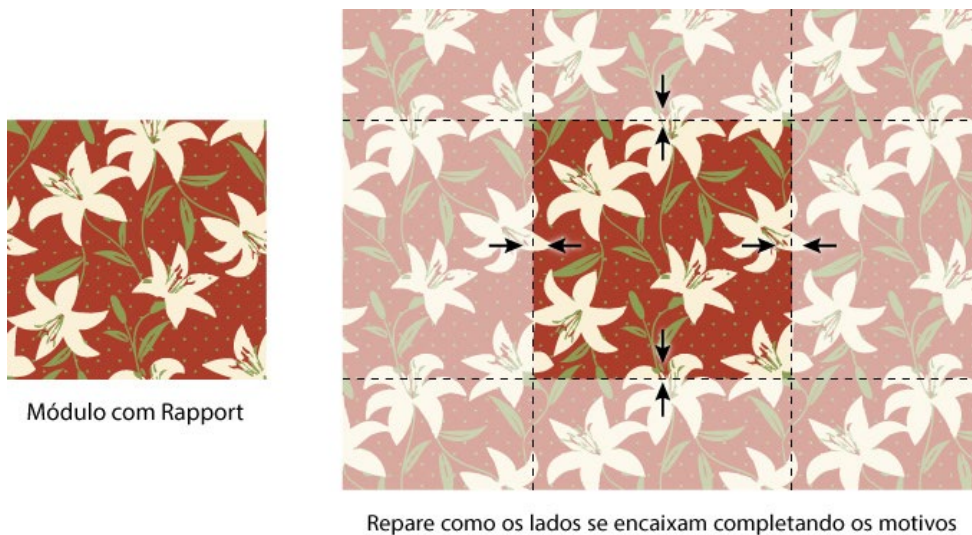
7.1. O Rapport

Dentro do desenvolvimento de uma superfície, aspectos como modularidade e repetição caracterizam produções para revesti-la ou até para a sua construção. A composição de uma imagem é gerada a partir de uma estrutura conceituada seguindo os princípios de contiguidade e continuidade, formando então um padrão, como afirma Rutschilling (2008).

Segundo Fernandes (2013), há alguns aspectos considerados para o uso da técnica do rapport, dentre eles estão: o motivo, módulo, repetição, encaixe, continuidade, contiguidade, sistema de repetição dos módulos, sistema de repetição alinhado, translação, rotação, reflexão, sistema de repetição não alinhado, sistema progressivo e o multimódulo.

O motivo diz respeito a figura, que tanto pode ser o módulo quanto pode repetir-se dentro dele. Ele é gerado dependendo da forma de ordenar os elementos dentro do módulo e de sua articulação entre os módulos, para assim gerar um padrão. Já o módulo é a unidade padrão, a menor área que constitui todo elemento visual do desenho (imagem 61).

Imagem 61: Módulo



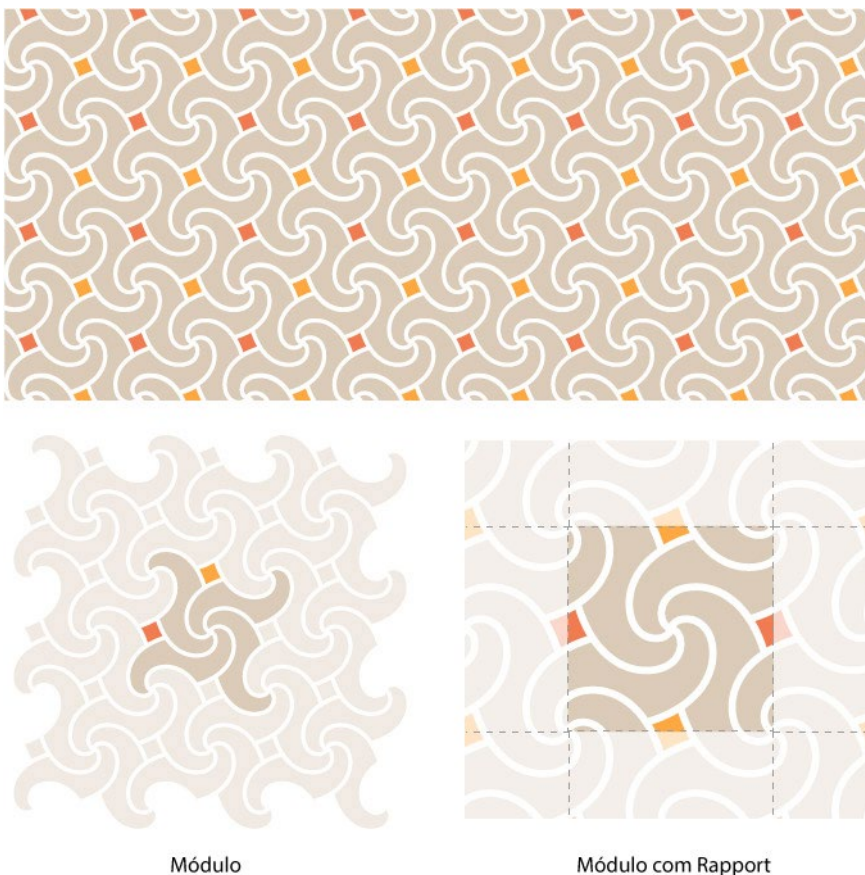
Fonte: Rocha (2014).

A repetição é a forma de ordenar a continuidade dos módulos no sentido vertical e longitudinal, formando um padrão. E o encaixe, é o estudo que prevê os pontos de

encaixe do módulo, predeterminando a sobreposição a partir do sistema de repetição. Há dois princípios dentro deste conceito: a continuidade e contiguidade.

Rutschilling (2008) fala sobre a continuidade como sendo o encadeamento ordenado de forma contínua dos elementos visuais organizados sobre uma superfície, gerando o efeito de propagação de módulo. A contiguidade diz respeito à harmonia visual formada pelo encontro dos módulos e quando repetidos na vertical e longitudinal formam um padrão. A visualização contínua entre a figura e o fundo revela novos sentidos e ritmos.

Imagem 62: Padrão contínuo



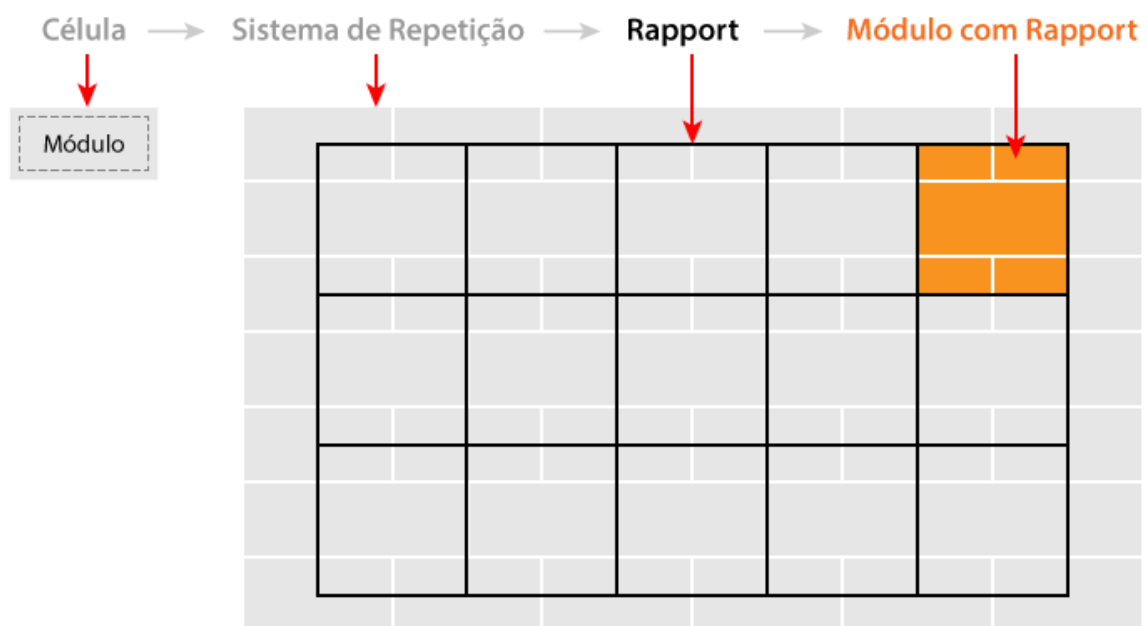
Fonte: Rocha (2014).

Já no sistema de repetição dos módulos, a ordem do módulo se repete em intervalos constantes. Este sistema é a forma como será repetido o módulo definido pelo designer na hora da criação. Segundo Rubim (2004) esta repetição pode variar formando uma diversidade de desenhos com o mesmo módulo.

O sistema de repetição alinhado é a repetição do módulo sem o deslocamento do ponto de origem, podendo haver variação na posição do motivo dentro do módulo (rotação, translação e reflexão). A translação é a repetição do módulo, onde este é deslocado a uma distância sobre o eixo, enquanto a rotação é quando o módulo mantém a sua radial ao redor do ponto, tanto no sentido horário quanto no anti-horário. E a reflexão é quando o módulo é espelhado em relação ao eixo.

O sistema de repetição não alinhado permite a mudança do ponto de origem do módulo, nesta forma também pode-se usar o processo de translação, rotação e reflexão tornando a operação mais complexa. Há também o sistema progressivo que ocorre quando se tem a transformação gradual do tamanho do módulo, podendo haver a contração ou dilatação dele.

Imagem 63: Sistema de repetição



Fonte: Rocha (2014).

E por último, Rutschilling (2018, p.69), fala sobre o multimódulo, retratando-lhe como um sistema que origina um outro módulo formando vários motivos e aumentando a possibilidade de combinações. O que se pode observar na imagem 64.

Imagem 64: Multimódulos



Fonte: Rutschilling (2018).

A harmonia, desarmonia, equilíbrio, desequilíbrio e contraste são potencializações de significados expandidos dos conceitos gerais do design de superfície. Segundo Fernandes (2013), a concepção dos princípios da ordem e organização do espaço foi influenciada pelas teorias da Gestalt.

7.2. O Uso da Fotografia para o Desenvolvimento da Superfície

Para trabalhar com superfícies é necessário boas referências e fontes de inspiração, afim de se obter um resultado estético de acordo com o desejado. Segundo Campelo (2012), o ponto de partida pelo qual o processo criativo se inicia é o direcionador do pensamento, e o que tende a organizar tal processo.

É importante objetivar a criação de um banco de imagens particular, com diversas referências que serão utilizadas das mais diferentes maneiras em projetos distintos.

A vantagem deste tipo de banco de imagens pessoal é que além de não ser necessário se preocupar com direitos autorais, a própria concepção estética do designer também será parte integrante da foto (CAMPELO, 2012).

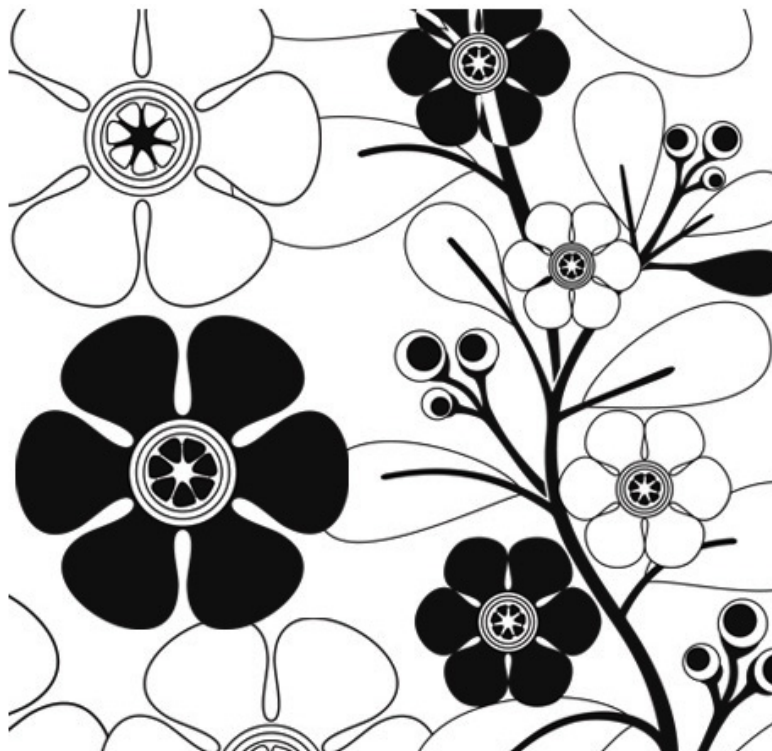
As imagens precisam ter boa resolução, e qualidade em termos fotográficos, tais como enquadramento, foco e nitidez, entre outros. Caso estas forem usadas diretamente na criação da estampa, a necessidade de possuir as qualidades citadas acima é primordial para um bom resultado. Abaixo Campelo (2012), ilustra seu processo de criação ao utilizar a fotografia em seu trabalho de superfície:

Imagem 65: Clúsia (inspiração)



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 66: Desenvolvimento da superfície



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 67: Superfície finalizada

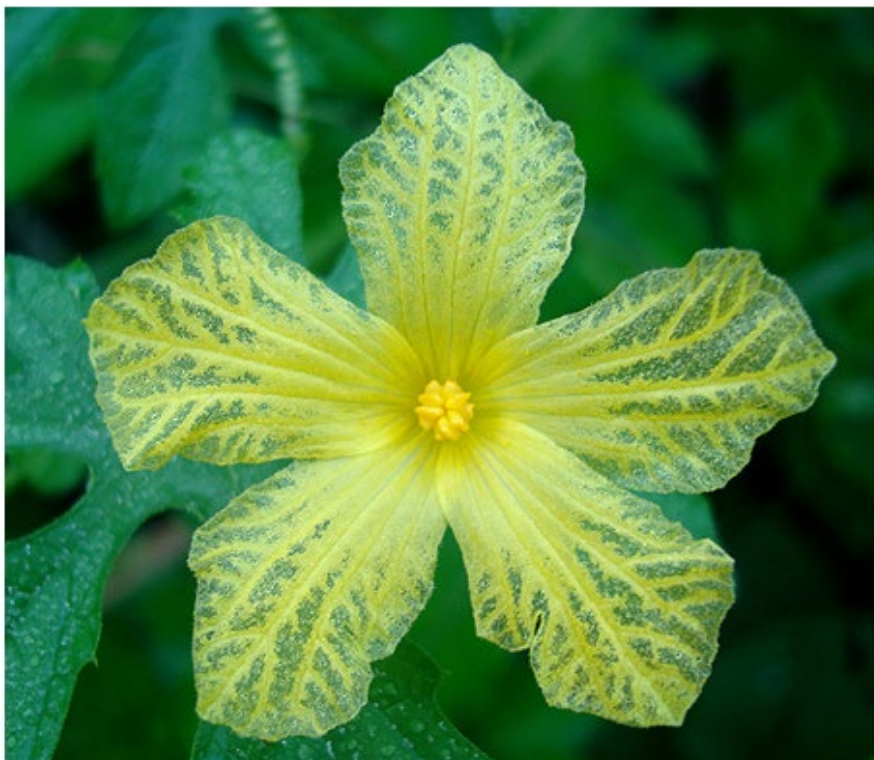


Fonte: Campelo (2012).

A imagem 65 é uma flor chamada clúsia, espécie nativa do Brasil, fotografada por Campelo (2012), no Jardim Botânico do Rio. Aqui a fotografia serviu de referência para o desenho de flores e folhas da planta, estilizando-as num resumo de formas normais, que segundo ele, resultou num trabalho mais gráfico, inicialmente em p&b, como está ilustrado na imagem 66; e depois com aplicação de cores, como visto na figura 67. Utilizou-se o Corel Draw para o desenho direto sobre a imagem.

Outra técnica usada por Campelo (2012), é o redesenho em mesa de luz, abaixo nas imagens 68 a 71, observa-se a preservação de características originais das espécies fotografadas. Os desenhos foram feitos através de aquarela aguada em nanquin, onde posteriormente foram tratados em photoshop, o que caracteriza o uso indireto da imagem.

Imagem 68: Flor de melão-de-são-caetano



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 69: Folha de maxixe



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 70: Superfícies feitas de aquarela e aguada de nanquim



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 71: Superfície finalizada



Fonte: Campelo (2012).

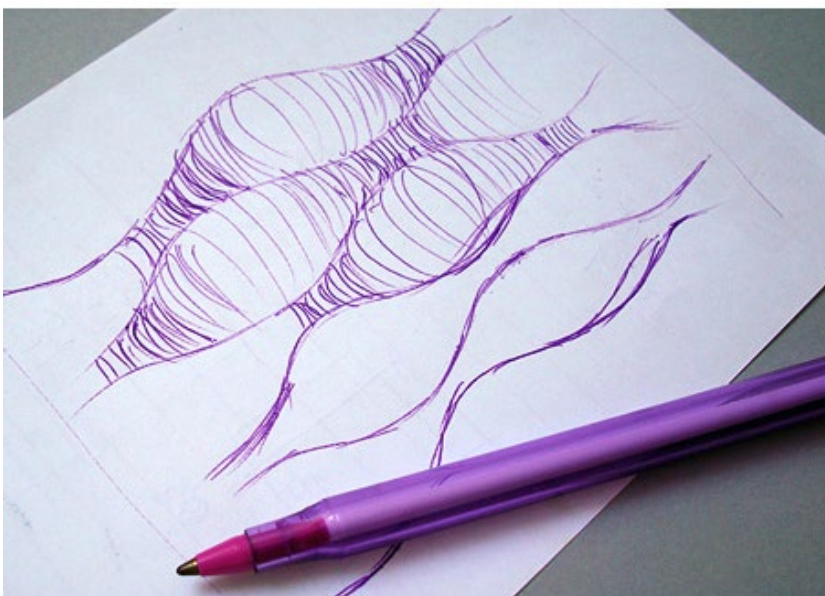
Nas imagens seguintes (72 a 76), Campelo (2012) se utiliza do tronco da árvore e de suas contas. A fotografia foi feita no Jardim Botânico do Rio, onde o autor utilizou a imagem de forma indireta, munindo-se da ideia de explorar o “movimento” percebido na textura do tronco, elaborando assim um estudo de inspiração. Para pôr a ideia em prática, os desenhos foram feitos à mão livre, escaneados e tratados no Photoshop.

Imagem 72: Tronco da árvore das contas



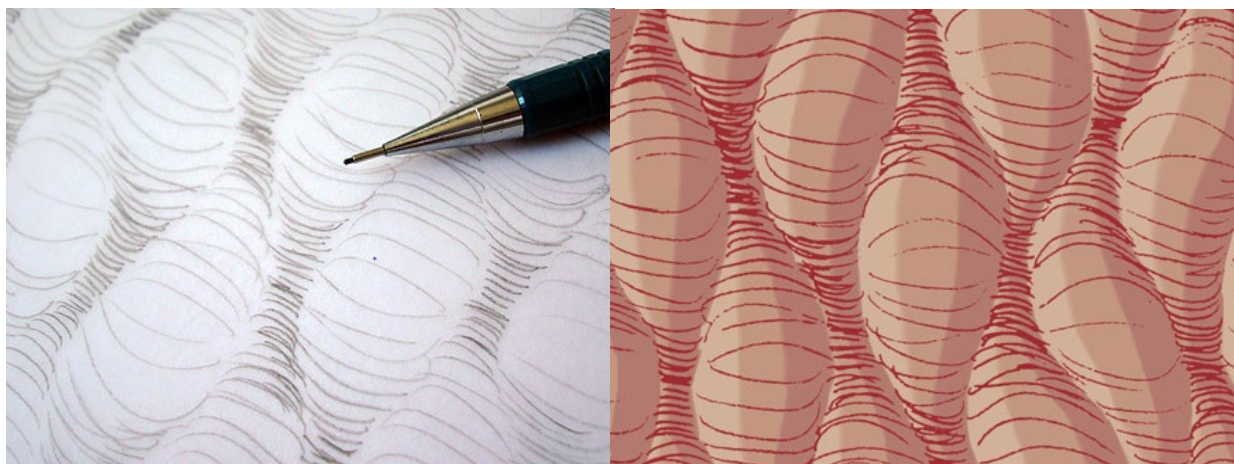
Fonte: Campelo (2012).

Imagem 73: Rascunho.



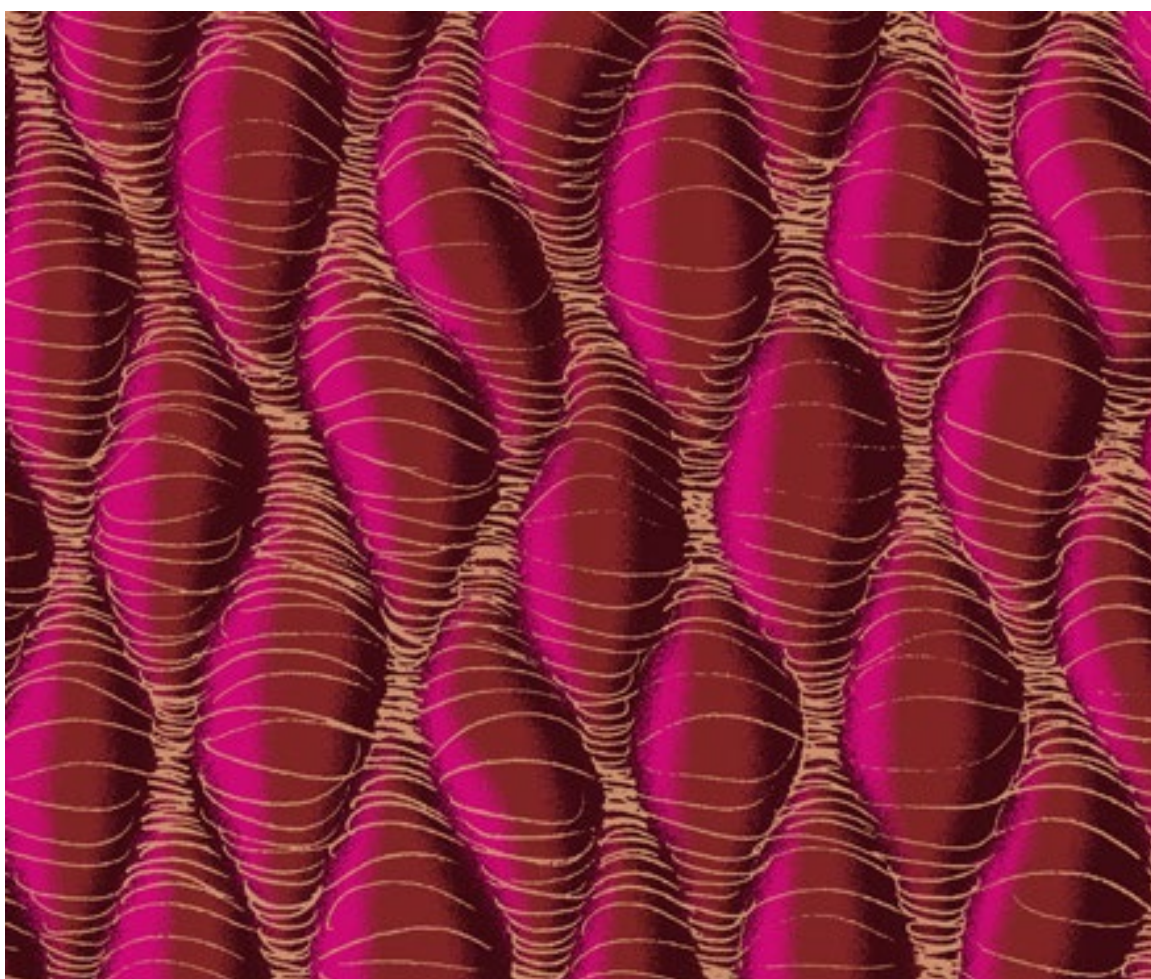
Fonte: Campelo (2012).

Imagem 74: Rascunhos e processo criativo



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 75: Desenho digital



Fonte: Campelo (2012).

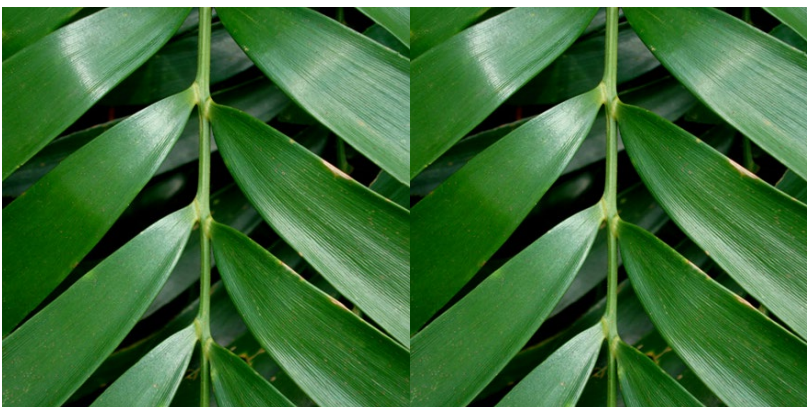
Imagem 76: Superfície finalizada em tecido



Fonte: Campelo (2012).

Por último, Campelo (2012) apresenta um multimódulo (sistema de módulo que origina outro módulo, aumentando a possibilidade de combinações), que deu origem à padronagem abaixo, a partir da fotografia da folha de *Zamia* - também feita no Jardim Botânico do Rio. Após o estabelecimento do rapport, ele alterou as cores em prol de um resultado mais vibrante, as imagens aqui foram manipuladas diretamente no photoshop.

Imagem 77: Folha de *Zamia*



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 78: Manipulação Folha de Zamia



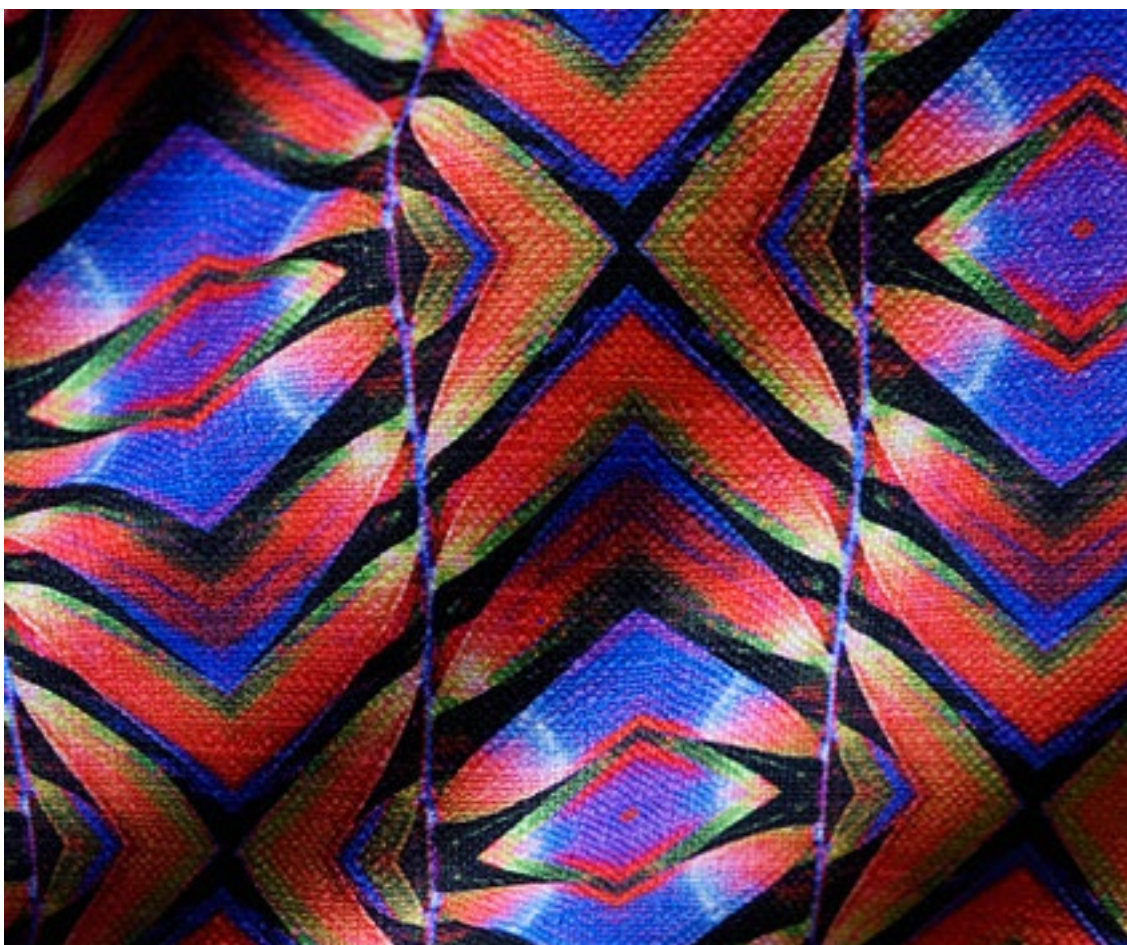
Fonte: Campelo (2012).

Imagem 79: Inserção de cores no photoshop



Fonte: Campelo (2012).

Imagem 80: Superfície Final



Fonte: Campelo (2012).

Ao observar a forma como a fotografia pode ser trabalhada dentro da configuração de novas superfícies, seja ela uma estamparia, um bordado, uma renda ou um tecido. É fácil identificar como a imagem é capaz de culminar na objetificação de todo o processo de pesquisa literária abordada neste trabalho em forma de transfiguração fotográfica. Pois ao utilizar-se de um processo de transposição das manifestações culturais, acaba se apropriando tanto dos detalhes palpáveis quanto de suas simbologias.

1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese): O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um "analogon" objetivo do real. Parece mimética por essência. 2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução): Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura "impressão", um simples "efeito". Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também,

culturalmente codificada. 3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência): Por mais útil e necessário que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixa-nos contudo um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. [...] Deve-se, portanto, prosseguir a análise, ir além da simples denúncia do "efeito de real": deve-se interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica. (NUDELMAN apud DUBOIS, 1990).

A partir da conceituação de que a fotografia pode inspirar, utilizar-se do São João como manifestação cultural a ser retratada, é um ponto de partida que recorre aos processos culturais de transmissão na ressignificação de um objeto.

Nudelman (2014), dentro da sua pesquisa, aponta o estilista mineiro que criou coleções inspiradas em escritores brasileiros, Ronaldo Fraga. Ele se utiliza de sensações transmitidas pela obra, e assim dentro dos seus trabalhos foi capaz de definir os tecidos, as estampas e os recortes, como forma de registro temporal.

Por poder utilizar-se da fotografia como fonte de sensações e transformá-la em um processo de criação atemporal. Ela ganha um papel importante no desenvolvimento deste projeto.

8. CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA IDEIA

Dentro do processo criativo, o design tem influências externas, estas interagem com as crenças, talentos e habilidades do designer. A seguir Pedroso (2008), explica historicamente como isso se deu.

“Originou-se a partir da sociedade industrial criar mecanismos que pudessem fornecer uma lógica à maneira de produzir objetos e informações, a partir da metade do século XIX. É quando surge o projeto industrial, ou seja, o meio através do qual um novo especialista, o designer, passa a controlar o processo que vai da concepção do produto.”

Dentro do processo de desenvolvimento de um produto há uma complexidade que engloba tanto o planejamento cuidadoso, quanto o controle meticuloso e o uso de métodos sistemáticos. Pedroso apud Baxter (1998), discorre sobre os métodos sistemáticos em face à sua abordagem interdisciplinar, necessitando desde métodos de marketing, até conhecimentos sobre estética e estilo.

Para a concepção da ideia, é importante considerarmos tal liberdade dentro do processo criativo. Utilizou-se a metodologia de Renata Rubim, adaptando-a no decorrer das etapas, como uma espécie de experimentação e manipulação para melhor desenvolver o processo criativo.

(...), o design nunca será apenas uma característica visual, mas sim um conceito. Conceito representado através das pesquisas de tendências do mercado que se fundem, sempre buscando comunicar a linguagem de um determinado produto (RUBIM, 2005).

Pedroso (2008) fala sobre a relação entre a natureza e a pesquisa aplicada, como ponto de geração de conhecimento na aplicação prática, solucionando problemas que tenham suas especificidades, envolvendo interesses e verdades locais.

Seguindo a metodologia de Rubim, o processo de desenvolvimento das ideias se deu inicialmente, pela pesquisa bibliográfica. Esta abriu caminhos para o entendimento do tema pesquisado, da forma como a renda é construída, da sua diversidade, e como ela pode ser aplicada nos mais diversos materiais existentes.

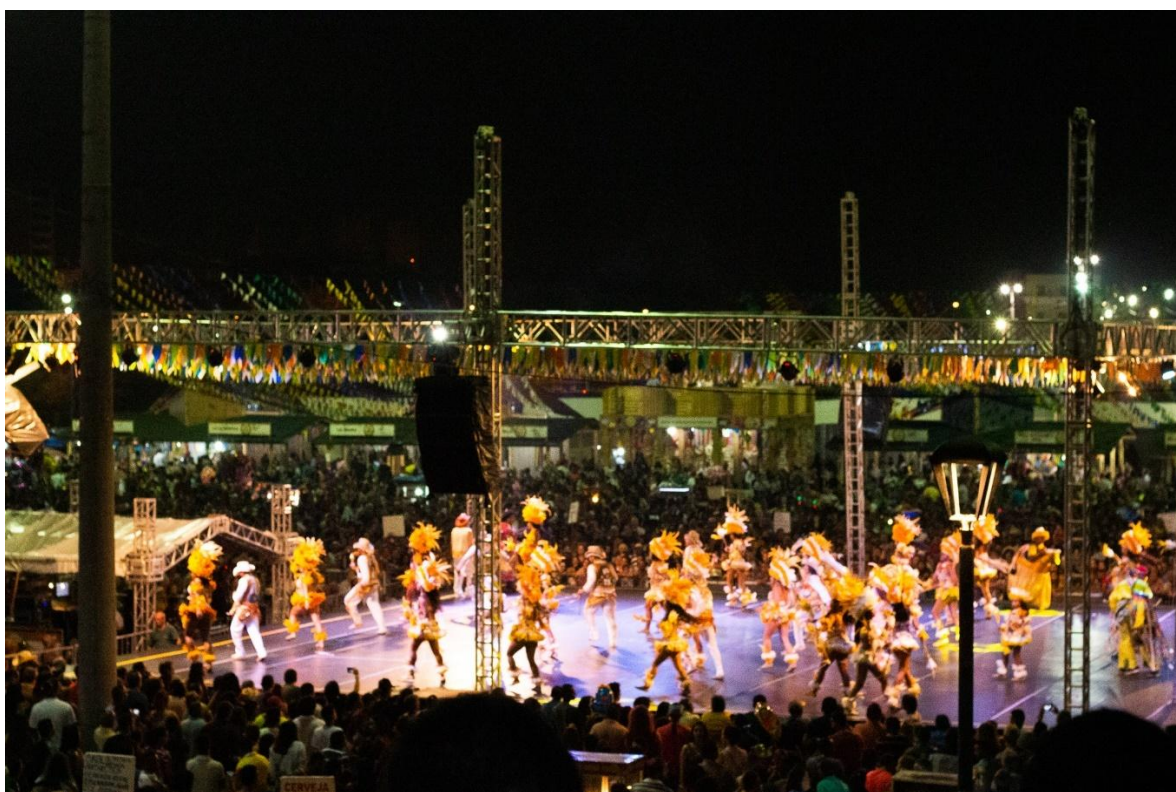
A pesquisa bibliográfica, trouxe o verdadeiro significado das festividades juninas, e todo o acervo histórico e cultural que há por trás das cores, e da sua vivacidade. É importante ressaltar que esta foi um divisor de águas para o desenvolvimento mais responsável da pesquisa. A literatura também esclareceu como funciona o processo de desenvolvimento de uma superfície e como a renda é produzida, mostrando as etapas necessárias para sua confecção.

8.1. Pesquisa de Campo

Conjuntamente à consulta bibliográfica foi feita a pesquisa de campo, esta se refere à coleta de fotografias pelos arraiais da cidade de São Luís no período junino. Foram fotografados alguns pontos da cidade, como o arraial da Maria Aragão, a saída do boi no João Paulo, e apresentações pontuais em praças localizadas no centro histórico e na praça da Bíblia no centro da cidade, também a exposição de boi na Casa do Maranhão e a exposição no Odylo Costa Filho.

A seguir o apanhado das imagens geradas nesta etapa:

Imagem 81: Arraial Maria Aragão



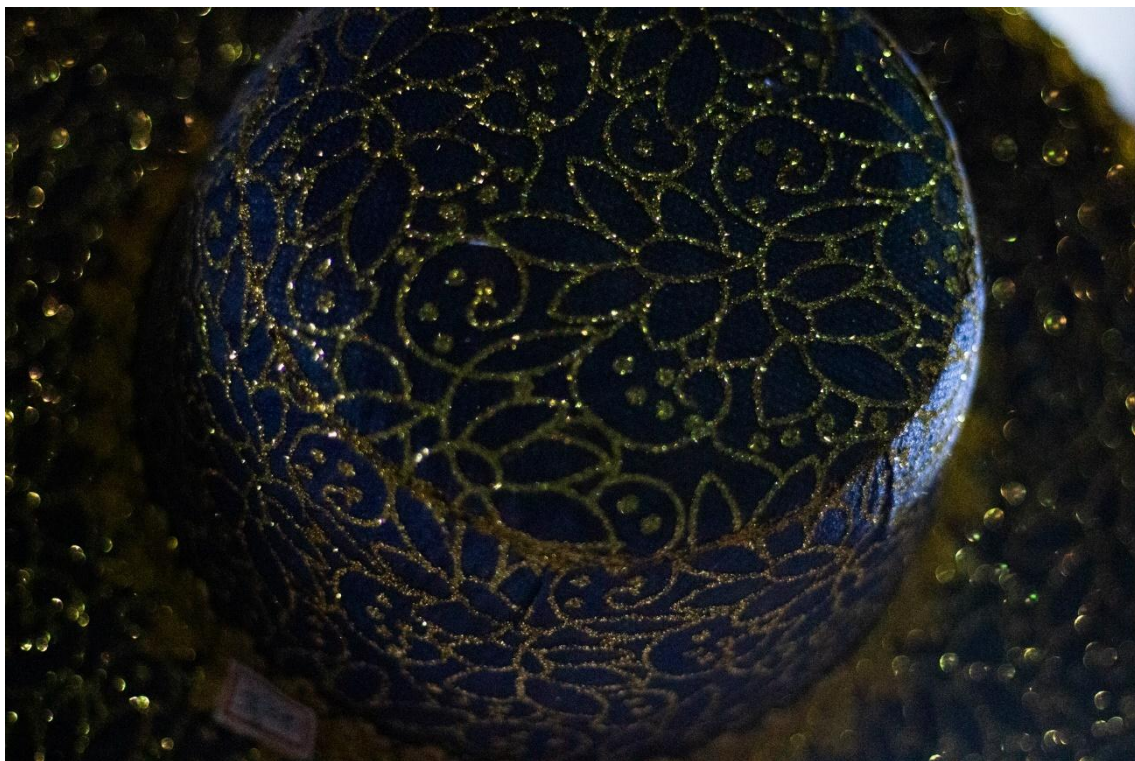
Fonte da autora (2018).

Imagem 82: Arraial Maria Aragão



Fonte da autora (2018).

Imagem 83: Detalhe de bordado no chapéu



Fonte da autora (2018).

Imagem 84: Detalhe de bordado



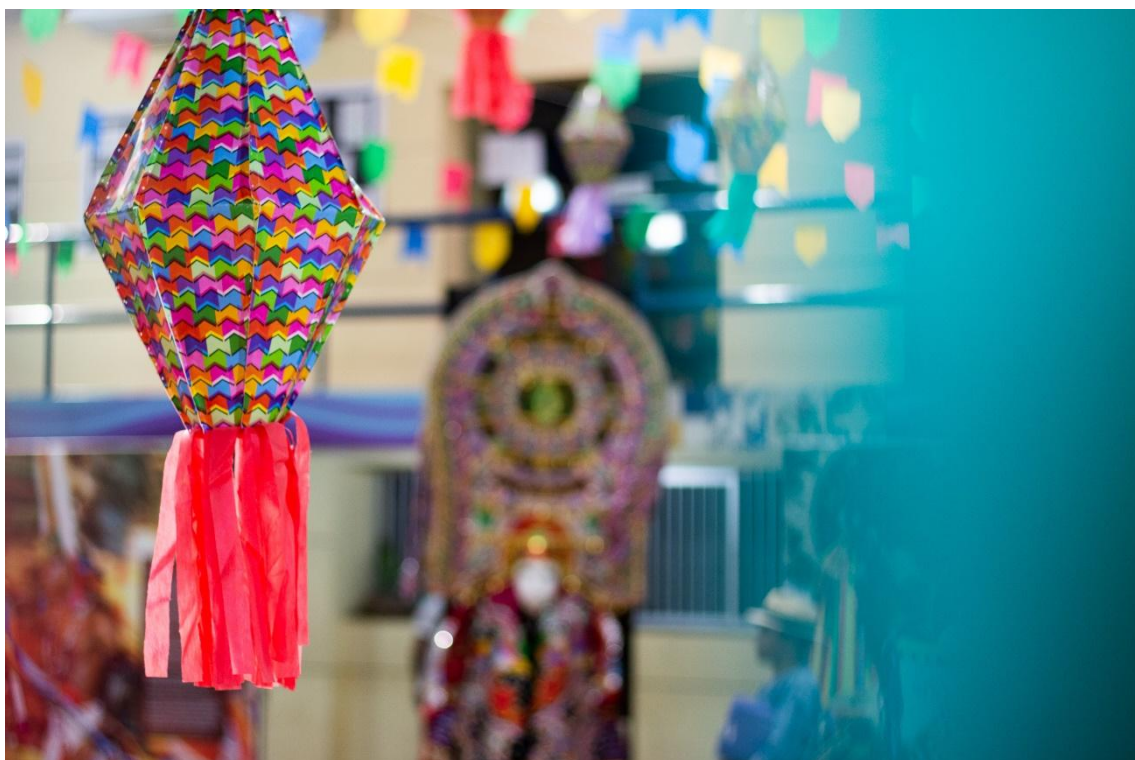
Fonte da autora – Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 85: Lembranças de São João



Fonte da autora (2018).

Imagem 86: Representação dos balões de São João



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 87: Detalhes do chapéu de fita



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 88: Detalhe de bordado em tecido



Fonte da autora - Casa do Maranhão (2018).

Imagem 89: Detalhe de bordado no boi



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 90: Bordados em Cazumbá



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 91: Contas



Fonte da autora – Casa do Maranhão (2018).

Imagem 92: O boi de santa Fé



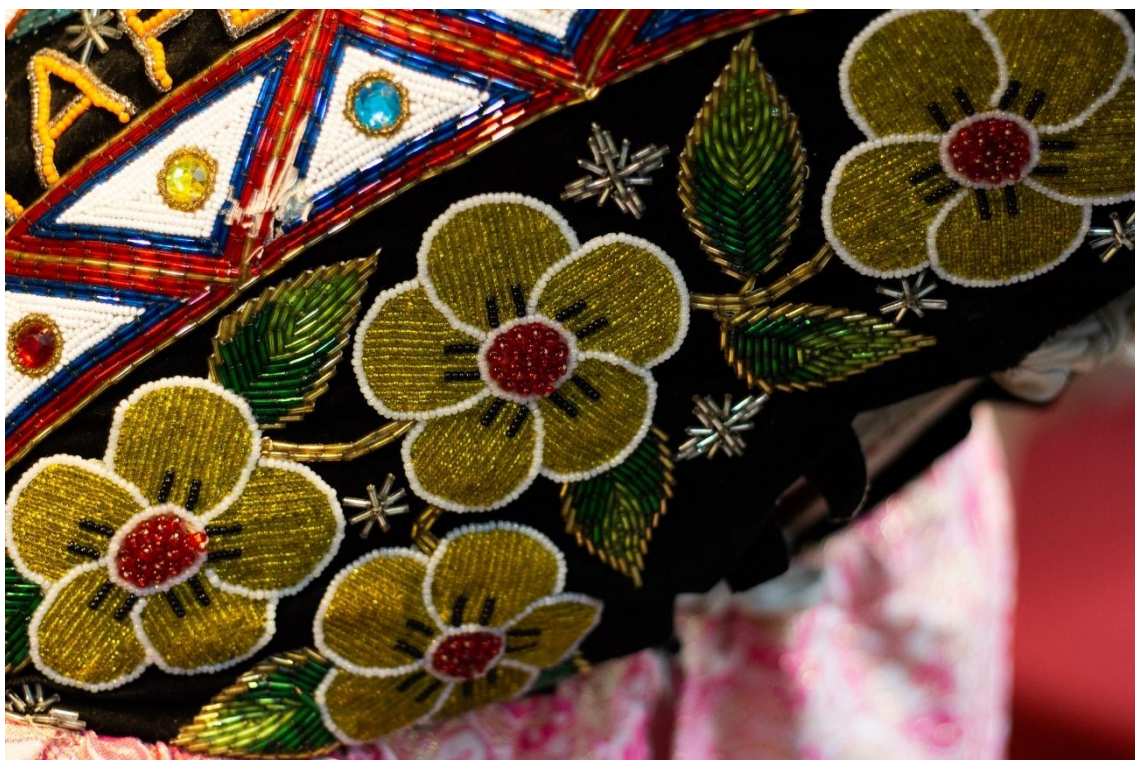
Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 93: Detalhe de bordado no boi de Santa Fé



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 94: Detalhe de bordado, florais e formas geométricas



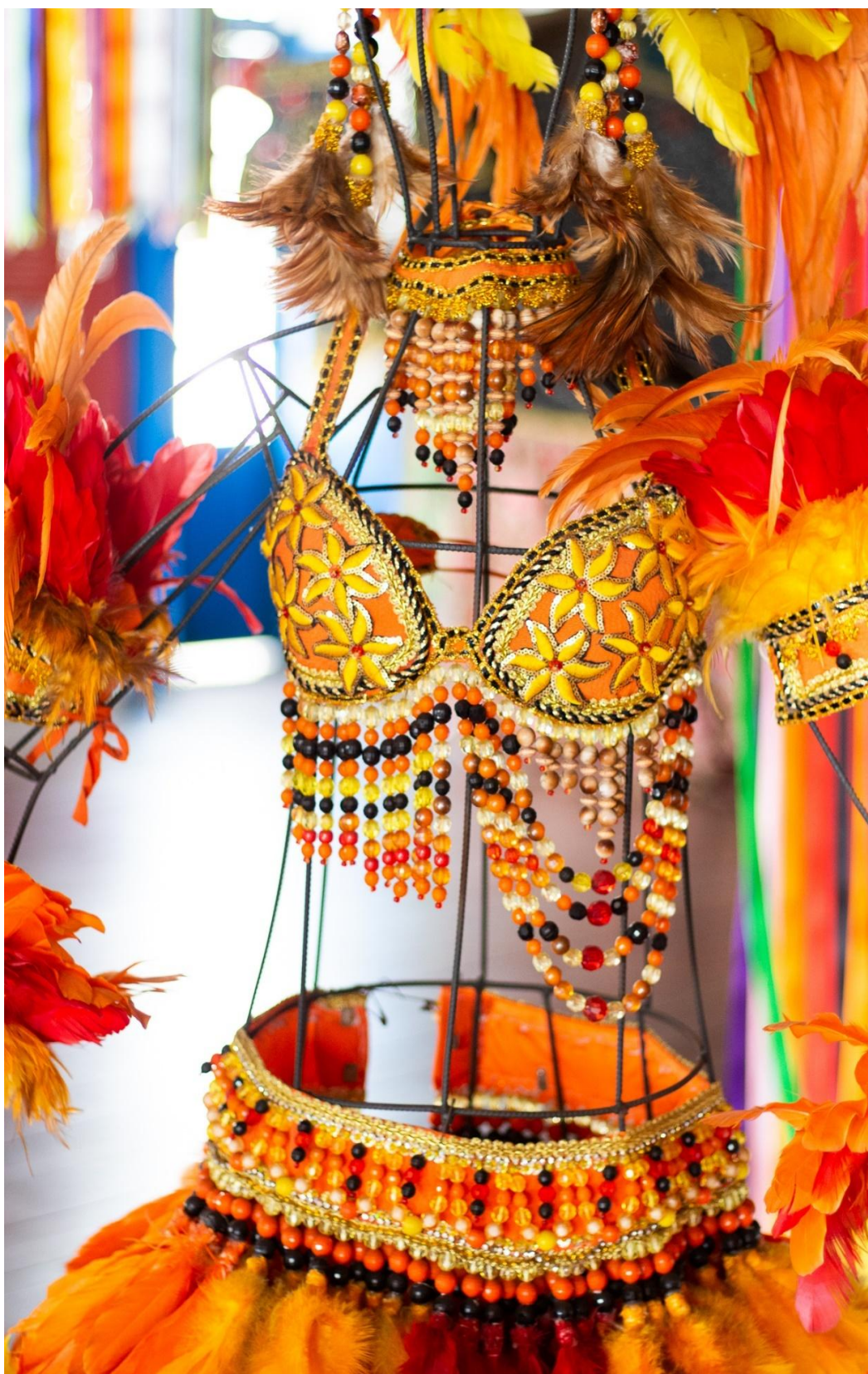
Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 95: Detalhe do bordado de onça em roupa de índio



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 96: Roupas de índia



Fonte da autora – Casa do Maranhão (2018).

Imagem 97: Brincante do boi



Fonte da autora (2018).

Imagem 98: Detalhe de bordado e trabalho com as fitas



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 99: Detalhe do caimento do chapéu



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 100: Detalhe de bordado: folhas, rendas e aplicações diversas



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 101: Cazumbá



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 102: Detalhe de bordado de flores



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 103: Detalhe da diversidade de materiais utilizados no boi de Santa Fé



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 104: Detalhe de bordado em chapéu e o uso de fitas



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 105: Flores e formas do Boi de Santa Fé



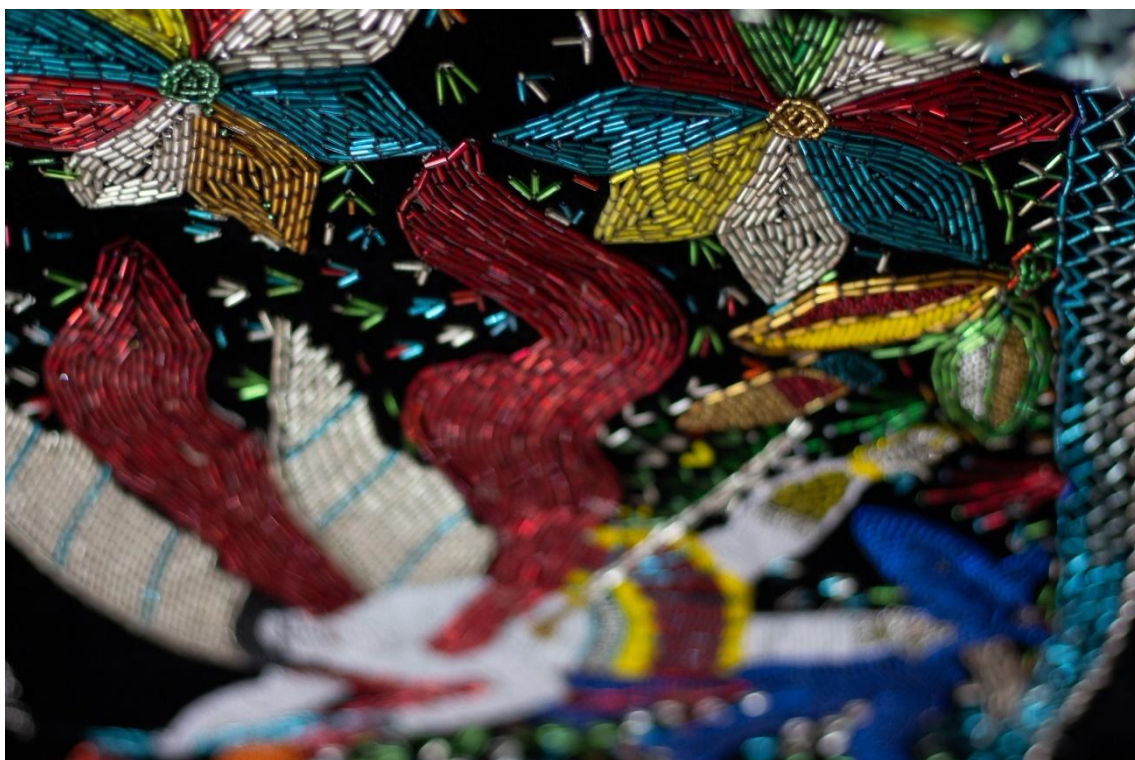
Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 106: Bordado em roupa, retrato de Nossa Senhora



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 107: Detalhe de bordado: flores



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

Imagem 108: Detalhe de bordado: folhas



Fonte da autora - Odylo Costa Filho (2018).

8.2 Processo criativo

O passo seguinte foi o de manipulação das fotografias, edição, aplicação de transparência e sobreposições, na tentativa de construir alguma superfície. Contudo esta técnica não contemplou a qualidade pretendida com seu emprego.

Imagem 109: Processo de criação por sobreposição de imagens

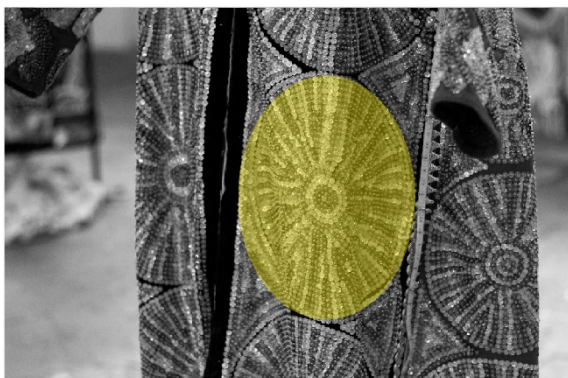


Fonte da autora (2018).

O quarto passo se deteve à análise e contemplação minuciosa das fotografias, destacando suas formas, seus traços no intuito de resgatar a essência do São João, suas emoções, seus vislumbres e autenticidade.

Desta maneira, o que mais chamou a atenção foram as formas, a maneira como elas se construíam e se alinhavam harmonizando-se com o todo. Notou-se que o uso do círculo, losango, quadrados, forma geométricas retas, e flores eram predominantes em toda a festa de São João.

Imagem 110: Círculo na roupa de Cazumbá



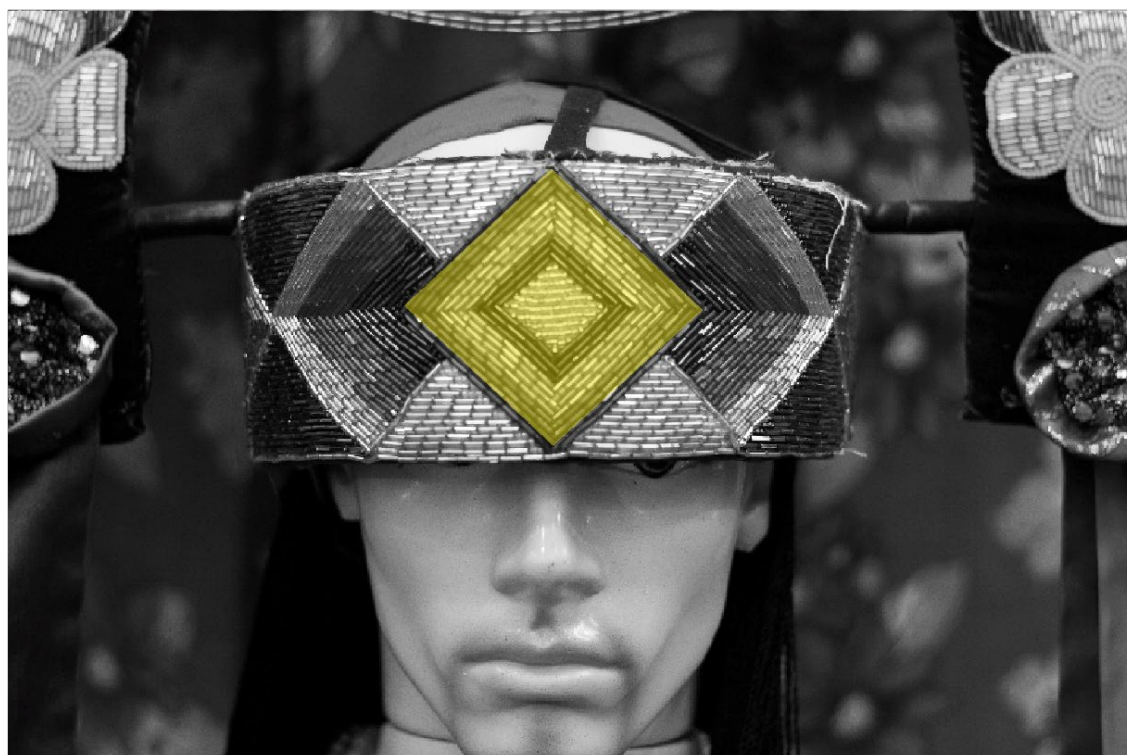
Fonte da autora (2018).

Imagem 111: Círculo e triângulo no detalhe do Boi de Santa Fé



Fonte da autora (2018).

Imagem 112: Losango no cocar



Fonte da autora (2018).

Imagem 113: Losangos nas flores e na rede de canutilho



Fonte da autora (2018).

Imagem 114: Losango

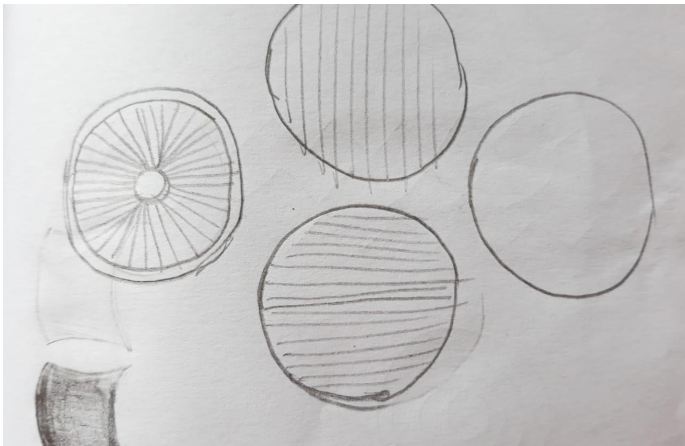


Fonte da autora (2018).

Essa diversidade de formas geométricas notadamente se faz presente no formato da estrutura dos arraiais, no ciclo de movimento das danças, na construção das roupas, nos bordados e até nos chapéus.

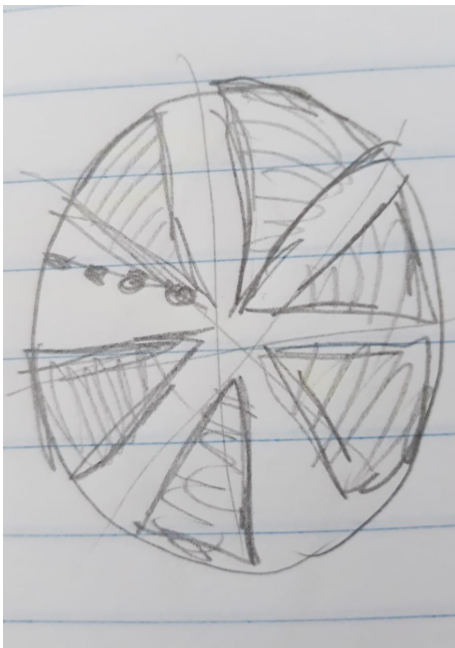
A partir daí iniciou-se então o processo de criação por meio do desenho das formas, estas retiradas dos elementos das imagens previamente concebidas. Como resultado, alguns formatos ficaram crus, e precisavam notadamente de uma reestruturação.

Imagem 115: Desenho de círculos



Fonte da autora (2018).

Imagem 116: Triângulos em estrutura circular



Fonte da autora (2018).

Seguindo este processo, a próxima etapa foi a de desconstrução das formas na tentativa de reorganizá-las de maneiras diversas. A partir daí as ideias começaram a ser construídas e desenvolvidas mais fortemente.

Escolhendo formas geométricas e retas, as propostas foram sendo definidas em um segundo momento. E a partir daí gerou-se uma proposta de desenho para a confecção da renda.

Imagem 117: Flor



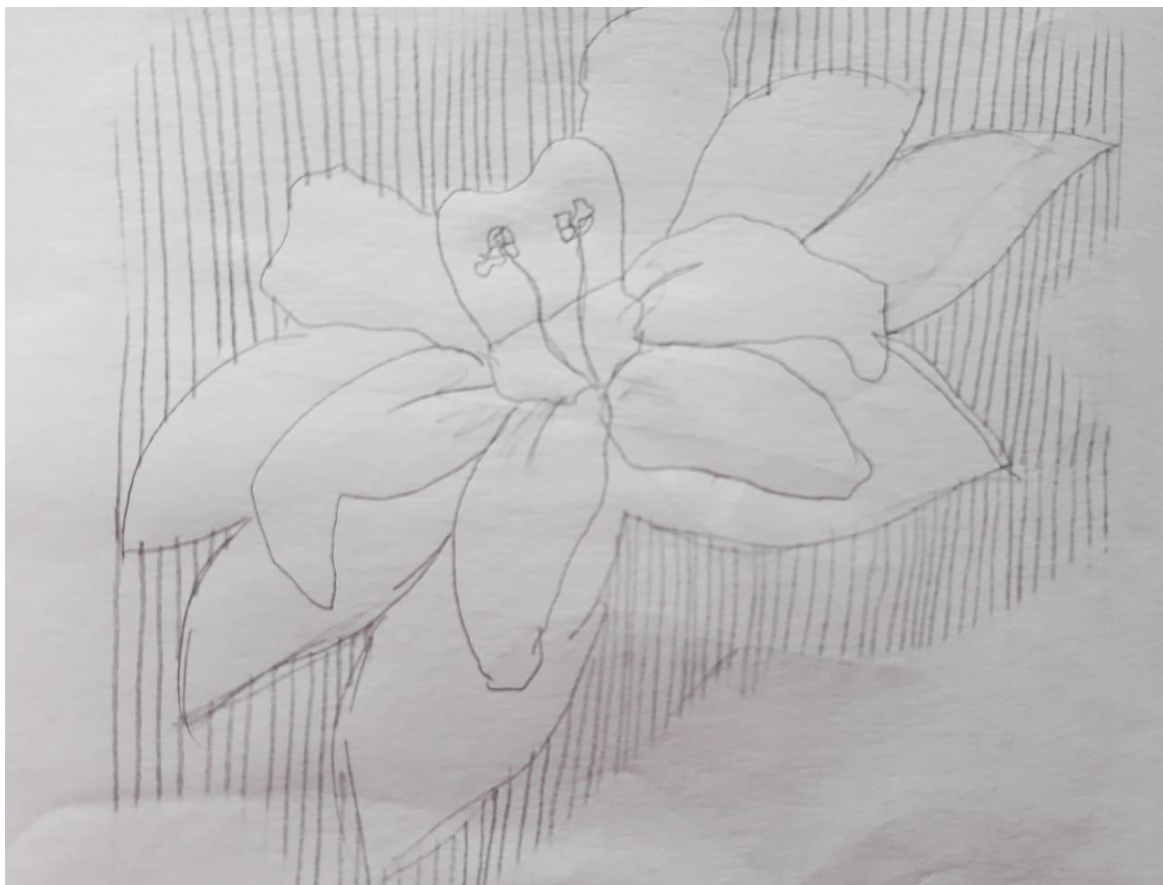
Fonte da autora (2018).

Imagem 118: Flores



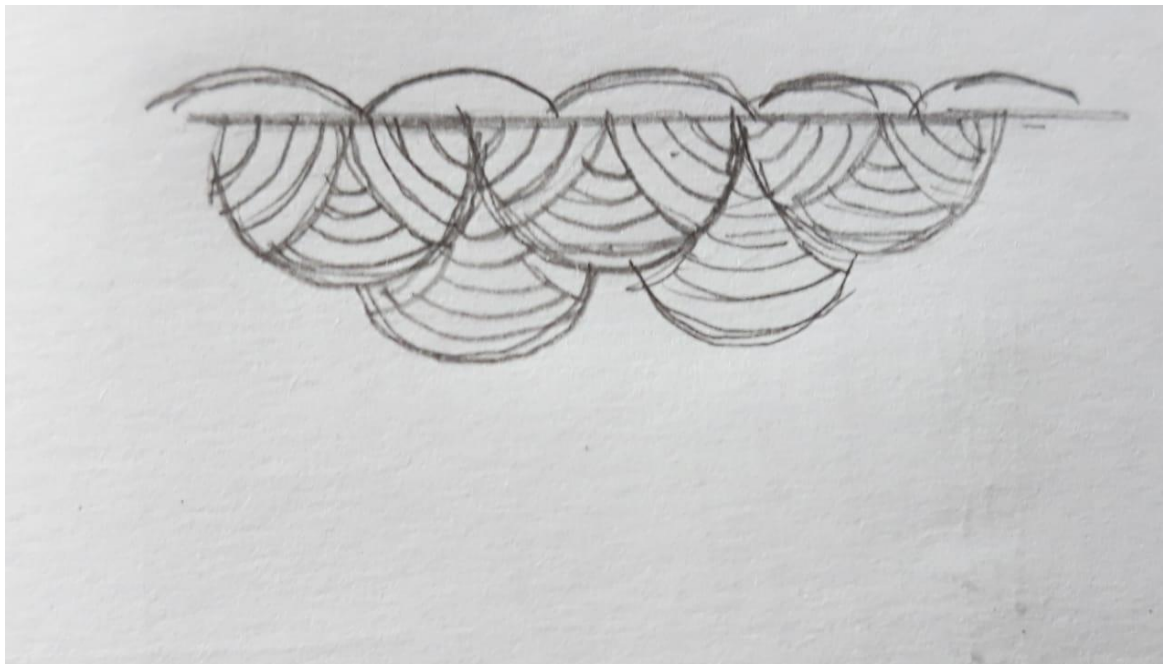
Fonte da autora (2018).

Imagem 119: Flor com fundo em cordões



Fonte da autora (2018).

Imagem 120: Caminho circular “bico”



Fonte da autora (2018).

Após as experimentações, o processo de geração de ideias e rascunhos, escolheu-se um desenho para ser trabalhado no pique. Este se prende ao formato da flor e a adição de um octógono, afim de harmonizar a estrutura ao repetir-se pelo *rapport*. Linhas retas e formas pontiagudas serviram como fonte de inspiração.

O desenho foi desenvolvido a partir do redesenho sobre a fotografia abaixo:

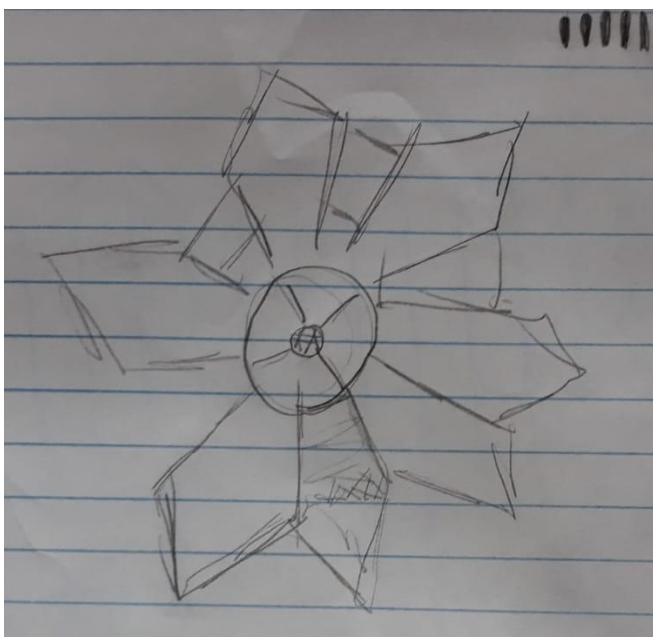
Imagem 121: Flor feita de losangos



Fonte da autora (2018).

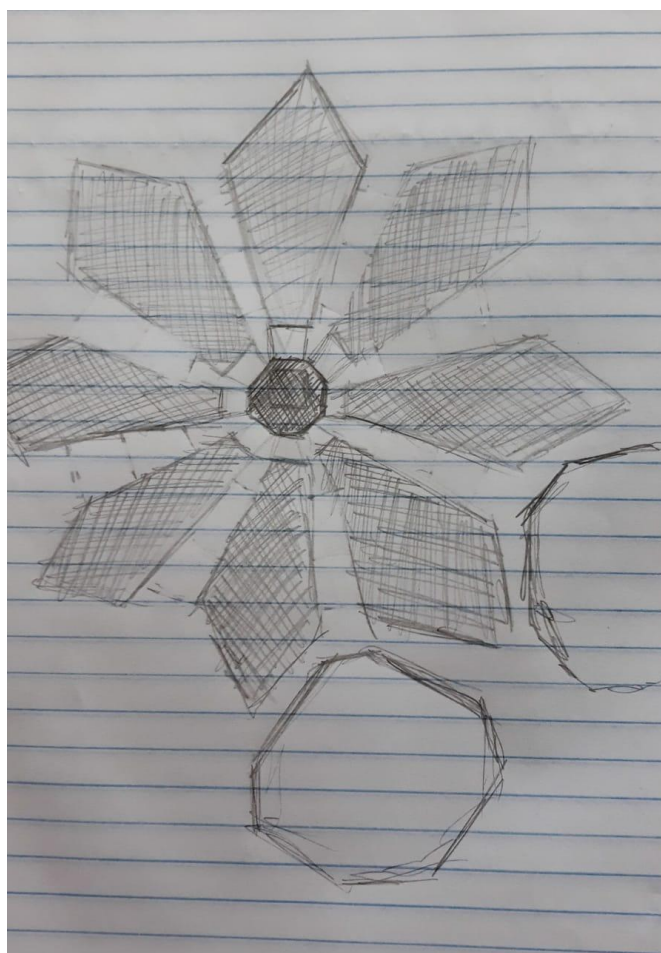
A partir daí foi feito o rascunho da flor (imagem 122), onde esta foi sendo construída até ganhar a forma que definiu o *rapport*. A seguir retrata-se o processo de desenvolvimento.

Imagem 122: Rascunho da flor de losangos



Fonte da autora (2018).

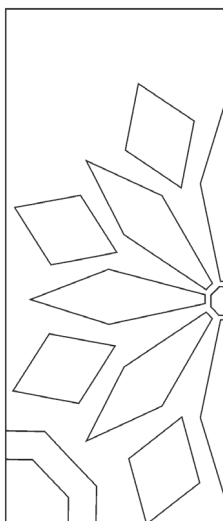
Imagem 123: Flor de losangos com mais detalhes



Fonte da autora (2018).

A imagem 124 mostra o *rapport* já definido.

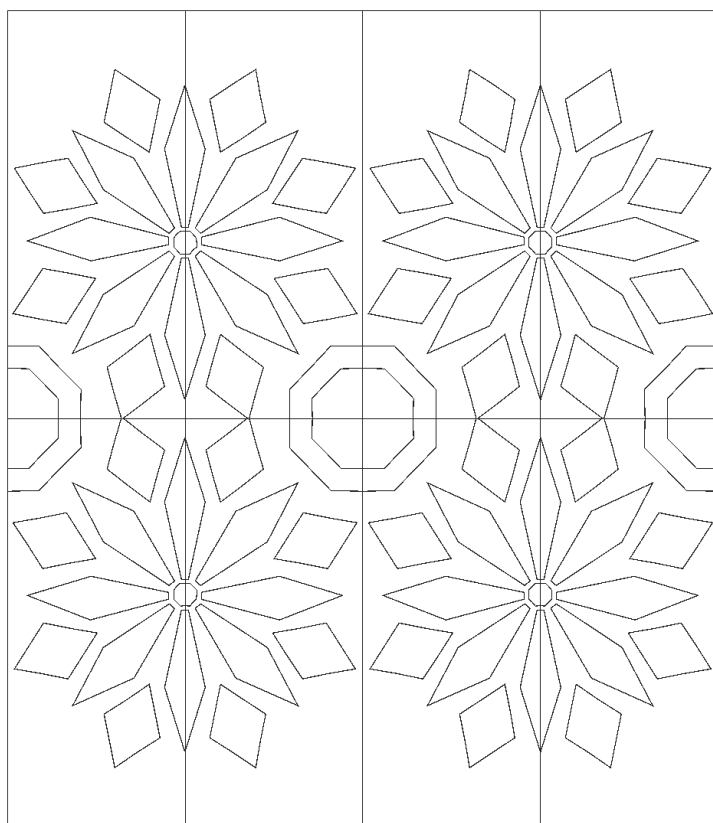
Imagem 124: *Rapport*



Fonte da autora (2018).

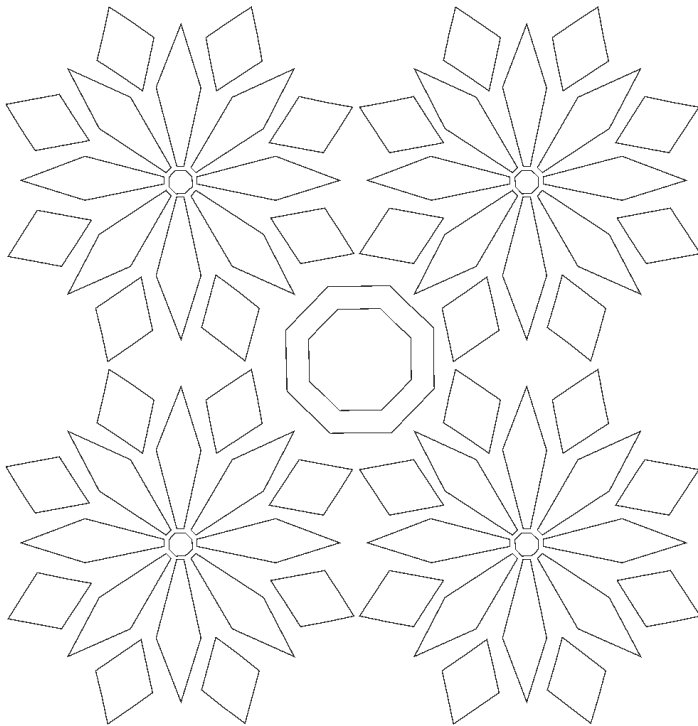
Já a imagem 125 apresenta como a composição dos módulos se comporta na peça. Aqui utilizou-se o sistema alinhado, com o uso da reflexão – técnica do *rapport*.

Imagem 125: O desenho com as peças de *rapport*



Fonte da autora (2018).

Imagem 126: O desenho

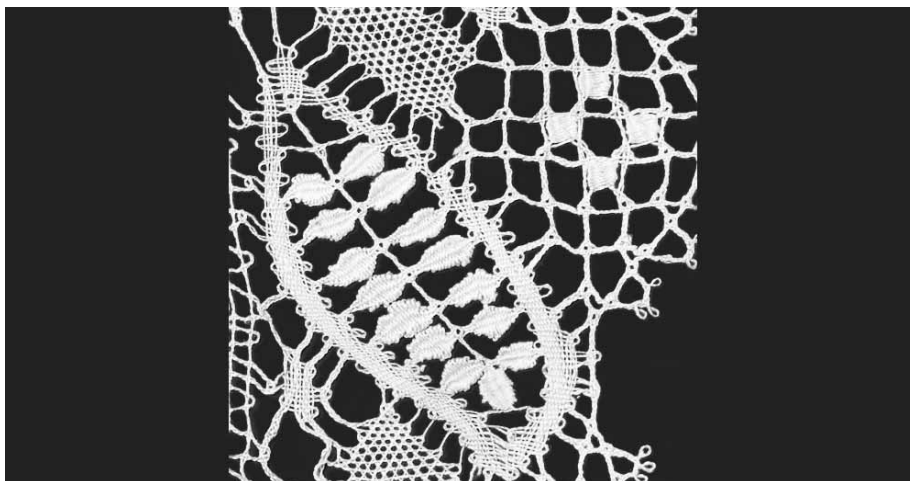


Fonte da autora (2018).

8.3. Construção da renda

Dentro do processo de construção da renda, há uma espécie de estrutura que faz com que a renda ganhe sua forma, sem se desmanchar, compondo assim o motivo. É possível perceber que as linhas se interligam por todo o desenho, deixando a superfície firme, como no exemplo da imagem 127.

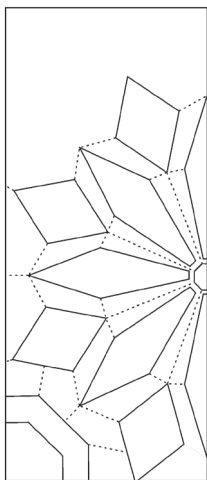
Imagem 127: A renda e suas ligações entre os motivos



Fonte: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/producao>.

A partir disso, foi desenhado no módulo do *rapport* as linhas necessárias para o entrelaçamento dos fios.

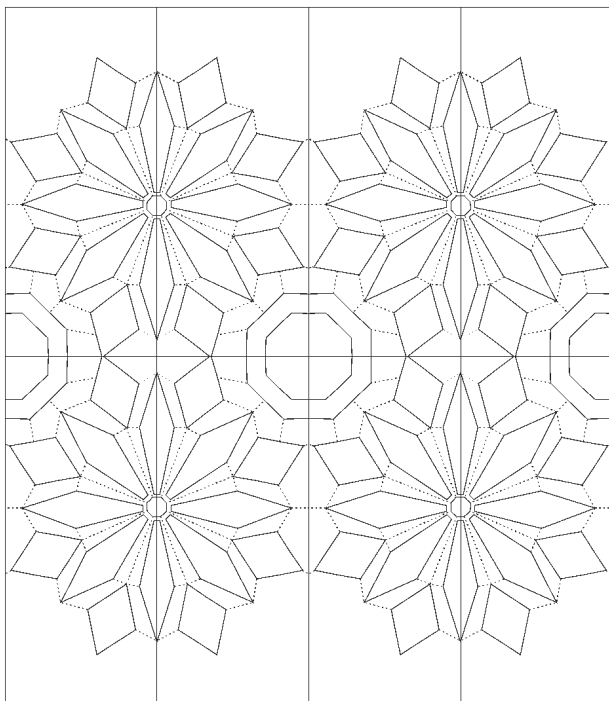
Imagem 128: O *rapport* com as linhas de ligação



Fonte da autora (2018).

Abaixo o desenho completo com todas essas ligações:

Imagem 129: O *rapport*



Fonte da autora (2018).

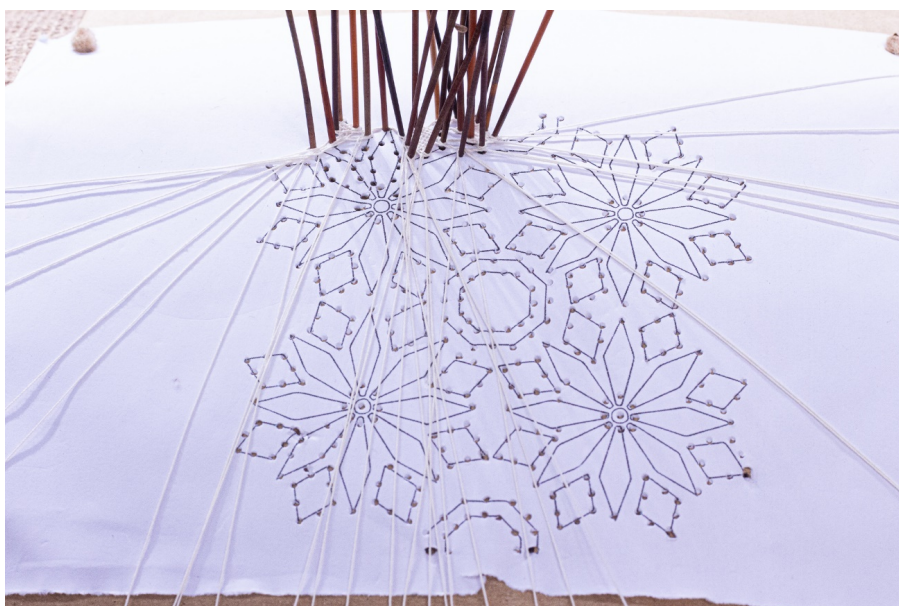
Como resultado final para a superfície, chegou-se à conclusão de que esta peça seria impossível ser confeccionada inteira. Pois há uma grande complexidade de pontos e trançados que fizeram com que o bilro não conseguisse interligar o motivo. Dentro das tentativas, a renda foi desmanchada várias vezes. Em uma dessas obteve-se o resultado da imagem 133.

Imagem 130: Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm.60



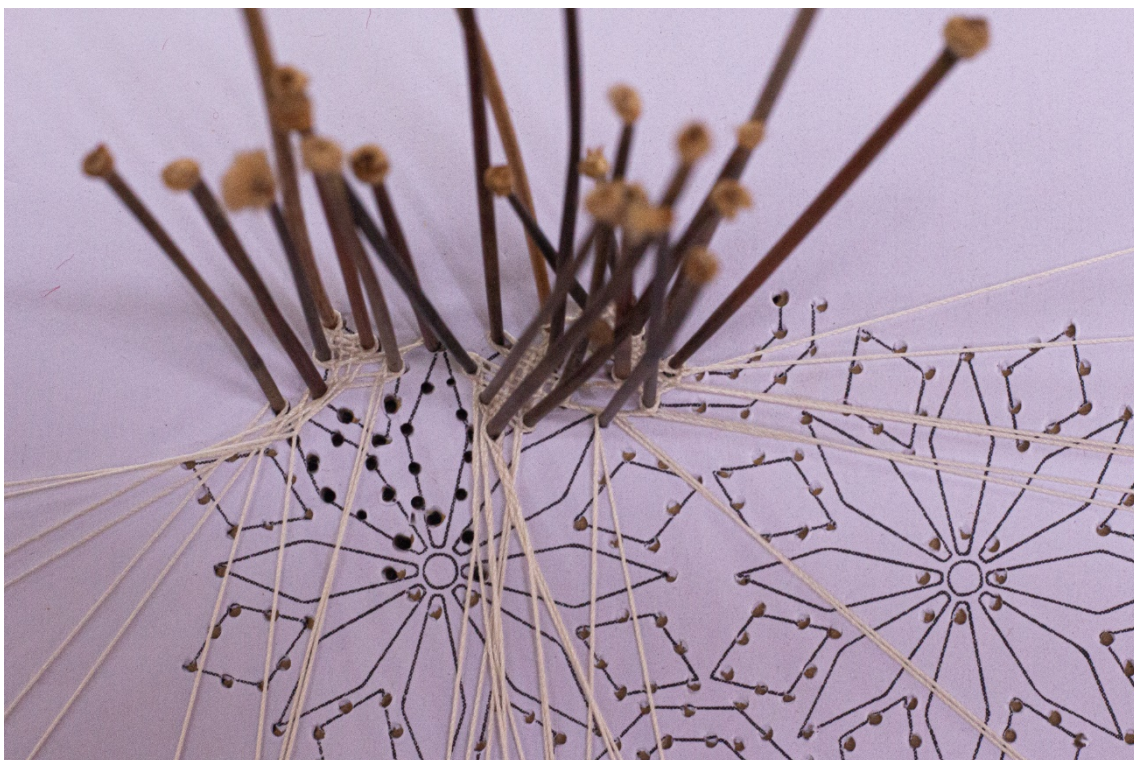
Fonte da autora (2019).

Imagem 131: Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm.60



Fonte da autora (2019).

Imagem 132: Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm.60



Fonte da autora (2019).

Imagem 133: Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm.60 – a superfície gerada



Fonte da autora (2019).

É possível observar como a renda não ganhou a estrutura necessária, ficando frágil e com pontos confusos, se distanciando significativamente do motivo contido em seus módulos.

É importante notar que a renda foi confeccionada com linha Mercer Crochet, número 60. Esta linha é uma das mais finas para produção de renda, é bastante usada quando a peça requer mais delicadeza e precisa ser aplicada em superfícies mais finas.

Imagem 134: Teste de confecção da renda em linha mercer crochet, núm.60 – a superfície gerada



Fonte da autora (2019).

A partir daí, foi necessário conversar com a rendeira mais experiente do local - Dona Rita - um novo desenho foi gerado afim de contemplar a confecção na superfície pela técnica dos bilros. Por esta razão também, foi decidido que a renda seria desenvolvida em blocos separados (módulos), onde eles seriam pregados na agulha com linha normal, num processo de costura manual e invisível.

O desenho então foi novamente furado em papel, onde se posicionou o papelão abaixo da folha, gerando assim o picado. Este foi em seguida preso na almofada pelos alfinetes. Após isso, os bilros foram cheios com linha Cléa (esta linha é um pouco mais grossa e por isso estrutura melhor a renda). As imagens 135 a 145 retratam todo esse processo.

Imagem 135: A superfície sendo furada, a partir do desenho



Fonte da autora (2019).

Imagem 136: A superfície furada



Fonte da autora (2019).

Imagem 137: Visualização dos furos do fundo



Fonte da autora (2019).

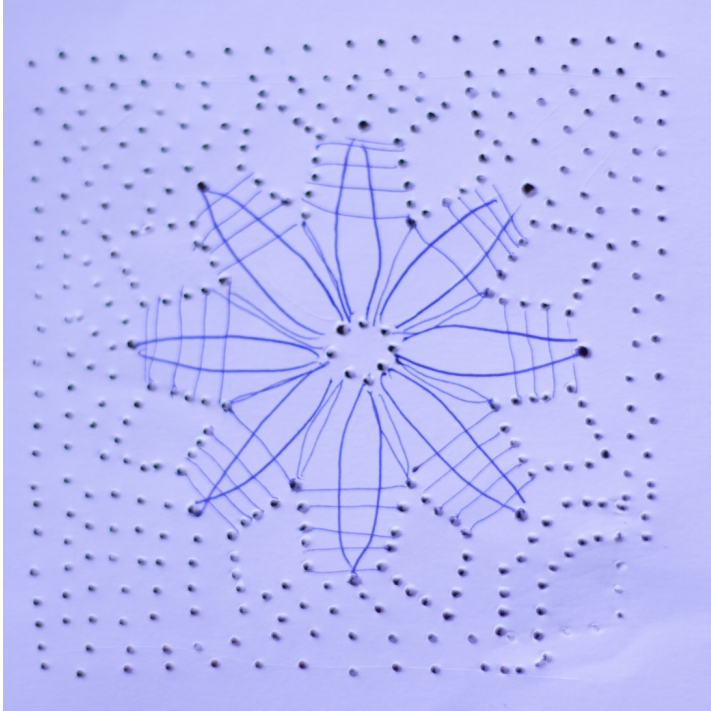
Para melhor visualizar o formato final da peça, foram desenhados a rosa de traça e as linhas por onde o fio passaria para dar estrutura a peça, como mostram as imagens 138 e 139.

Imagem 138: Superfície toda furada



Fonte da autora (2019).

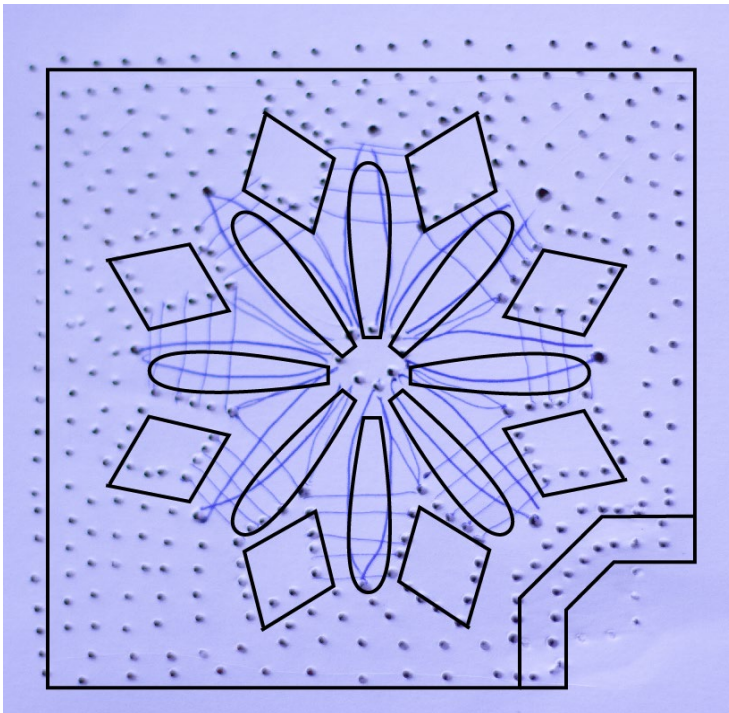
Imagem 139: Superfície com planejamento de linhas e furos necessários para produzir a peça



Fonte da autora (2019).

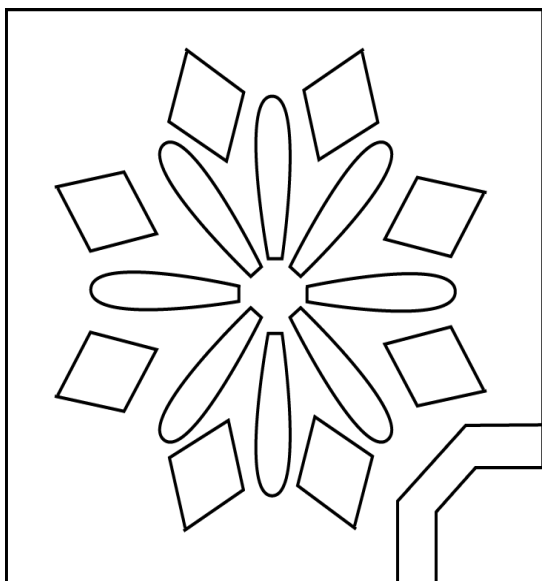
As imagens 140 e 141 mostram o módulo desenvolvido para a confecção da peça.

Imagem 140: Superfície com o módulo desenhado sobre ela



Fonte da autora (2019).

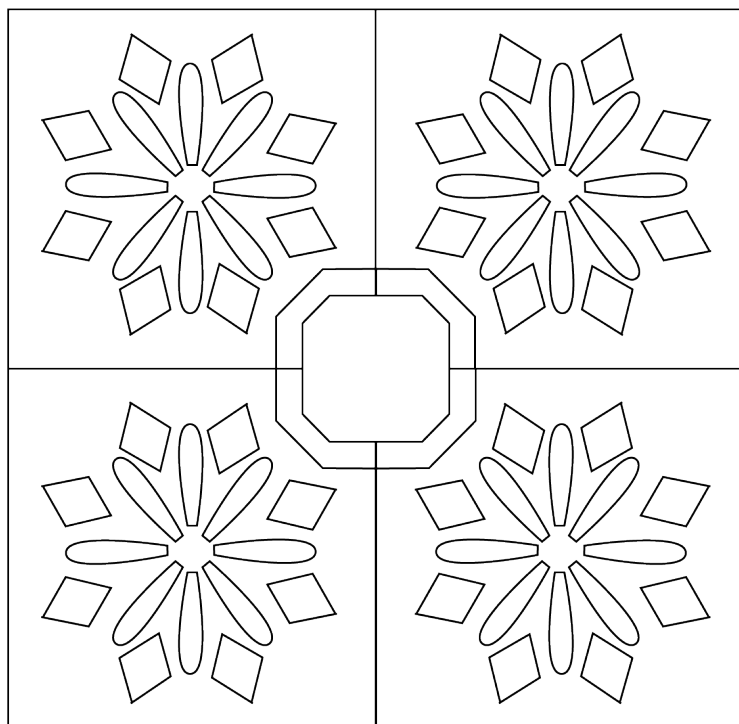
Imagem 141: Módulo



Fonte da autora (2019).

Em seguida, a imagem 142 demonstra como o módulo ficaria ao ser aplicado junto às técnicas do *rapport* (sistema alinhado, com o uso da reflexão).

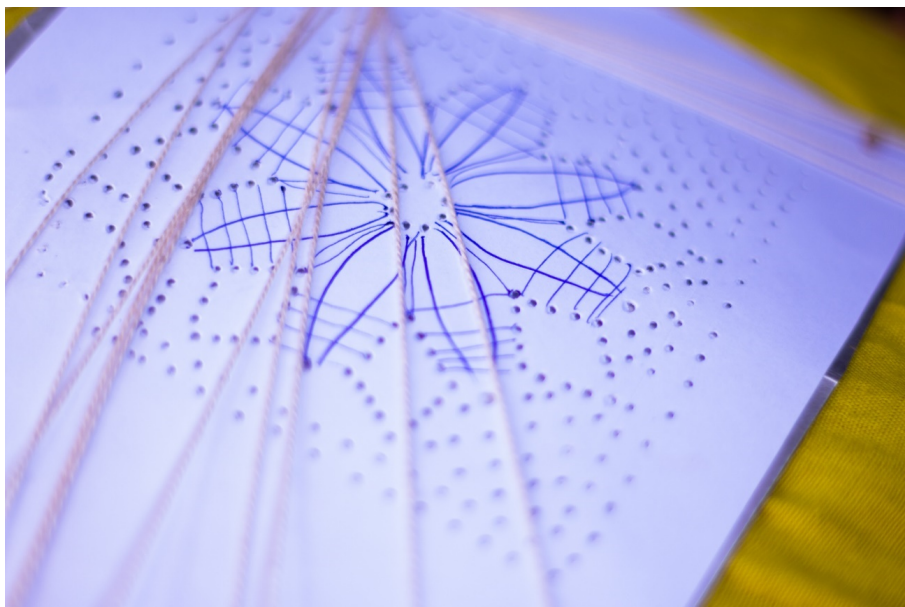
Imagem 142: Módulo aplicado à técnica do *rapport*



Fonte da autora (2019).

Na imagem 143, observa-se o início do processo de construção da peça, onde o pique encontra-se fixado na almofada, e com alguns fios sendo trabalhados.

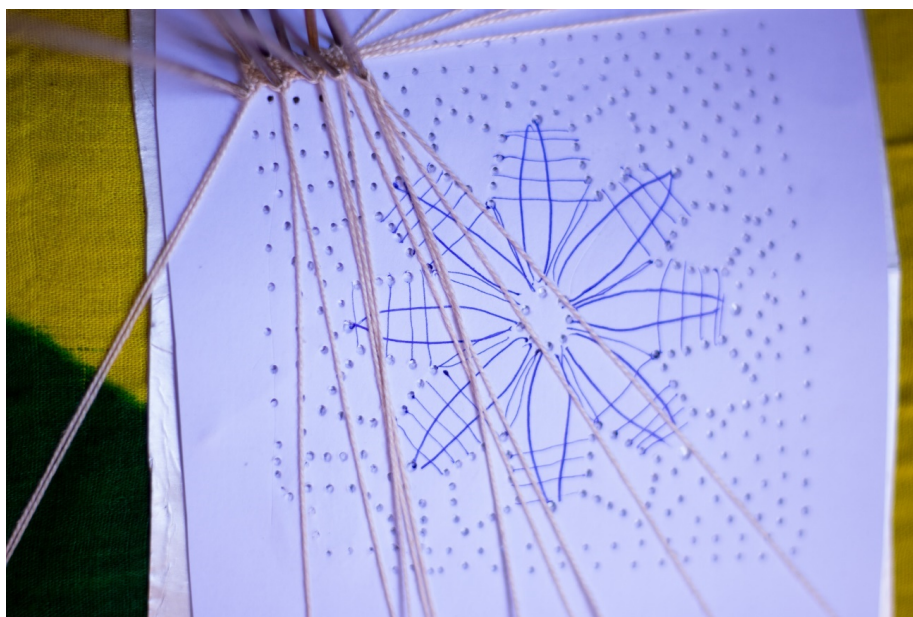
Imagem 143: Início da construção da peça



Fonte da autora (2019).

Aqui (imagem 144) é possível notar o primeiro ponto da renda, conhecido por trocado inteiro. Este decidido pela rendeira para conferir à peça uma superfície mais firme.

Imagem 144: Ponto trocado inteiro



Fonte da autora (2019).

Nas imagens 145 e 146 é possível notar uma extensa quantidade de agulhas, fios e bilros, além do processo de trabalho da rendeira.

Imagem 145: A peça sendo desenvolvida



Fonte da autora (2019).

Imagem 146: A rendeira confeccionando uma segunda peça e a superfície pronta



Fonte da autora (2019).

A peça final após todo esse processo de estudo, resultou na imagem a seguir. Esta foi construída em linha mais grossa, por opção da rendeira, para diminuir a probabilidade de erros e ajudá-la a desenvolver os pontos, além de estruturar a renda da melhor forma possível.

Imagem 147: A peça pronta: resultado do módulo



Fonte da autora (2019).

Na renda foram utilizados os pontos: meio trocado, a rosa de traça, (desenho característico e marcante da renda de bilro), o trocado inteiro, a traça e o espimitido.

É possível notar que a flor é tema repetitivo nas fotografias do São João, vale observar que ela está presente na proposta inicial em forma de losangos, e que foi impossível ser confeccionada neste formato, pois não se achou uma maneira de construí-la para estruturalmente se manter firme e se interligar com as outras formas.

Algo muito importante de se frisar, é que sempre que os pontos usados em cada parte da peça forem mudados, a peça se tornará outra bem diferente, apenas com algumas características similares. Abaixo imagens que mostram a superfície feita em 4 módulos.

Imagem 148: A peça inteira com a combinação de 4 módulos



Fonte da autora (2019).

Imagem 149: A peça inteira com a combinação de 4 módulos



Fonte da autora (2019).

Como resultado final deste estudo, pôde-se ver como funciona todo o processo de produção, como o designer pode agregar valor a esse processo, e como é difícil inserir ideias que fogem do cotidiano das rendeiras.

O projeto por fim, gerou uma ideia de como a superfície final pode ficar, ao se usar as técnicas do *rapport*, e da renda de bilro.

Imagem 150: A peça teste e a peça inteira com a combinação de 4 módulos



Fonte da autora (2019).

Os pontos utilizados na renda foram de escolha da rendeira, pois esta possuidora do conhecimento de produção já sabia a melhor forma de transpor o desenho em pontos para chegar a forma final. Tendo em vista que o uso de cada ponto interfere na peça desenvolvida, conferindo ao trabalho uma extensa gama de possibilidades, e um ar único.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de reconhecer a volatilidade da moda, o uso do design de superfície como objeto de transposição cultural se torna fonte inevitável de conceituação atemporal. Resgatando a beleza do trabalho manual da renda, exaltando-o à um patamar superior.

Ressignificar a “maranhensidade” na objetificação de uma superfície é uma maneira de se desgarrar da mentalidade comum, é de certa forma surpreender e ser surpreendido. É trabalhar com paixão todo um processo de desenvolvimento projetual que encanta e descarrega emoções.

Chega a tornar-se uma ressignificância da vida, acolhendo objetos táteis e lúdicos. Como diz Hercovitch (2002), ao citar Walter Benjamin:

“A moda nunca foi nada além de uma paródia do cadáver bufão, de uma provocação à morte feita pela mulher, de um colóquio amargo com a decadência, sussurrando entre as explosões estridentes de gargalhadas mecânicas. Eis o que é a moda. E é por isso que nesse mesmo instante se prepara para esmagá-la.”

O fato de desprender-se do processo de construção comum do pensamento, agregando ao tradicionalismo o caráter inovador do designer, é a diferença que torna um produto, um design de superfície.

“Entendo que podemos considerar um trabalho de superfície quando se tratar de resultado de um projeto oriundo de um processo criativo, original e único (RUBIM, 2005).”

Espera-se com este projeto mostrar a importância sobre desenvolver trabalhos que resgatem a simbologia cultural, despertando na construção de um produto cheio de vieses históricos e emocionais. A cultura é uma construção de quem somos e perpetuá-la na conceituação de algo material é desafiador.

Tal experiência foi marcante tanto pelo fato de observar a vivência das pessoas dentro de sua região, como para entender como funciona o processo de produção e como é difícil entrar nele para ressignificar algo que é culturalmente tradicional e tão latente dentro da sociedade.

Inserir o design no processo de desenvolvimento de uma superfície vislumbrada em renda de bilro, foi desafiador, cansativo e inicialmente confuso. Descobrir como esse processo aconteceria, quais passos dar, quais caminhos seguir foi complicado. Mas dentro deste estudo, é possível entender como seguir em frente, e que tudo é uma questão de

seguir etapas e fazer testes. E no fim das contas o resultado foi enriquecedor, se transformando apenas no início de uma longa jornada de estudos sobre a renda.

REFERÊNCIAS

BRITANNICA ESCOLA (Org.). **Renda.** 2018. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/renda/481693>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

Rendas de bilro na vila do conde. 2011. Disponível em: <<http://rendasdebilros.com/historia.php?id=5&a=5>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SILVA, André Luís da et al. **Rendeiras da Vila: resgate cultural e da cidadania através do trabalho artesanal cooperativo.** 2006. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/12544876/Rendeiras-da-Vila-resgate-cultural-e-da-cidadania-atraves-do-trabalho-artesanal-cooperativo>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. **Renda de bilros.** 2013. Disponível em: <https://issuu.com/belrocha/docs/rendas_de_bilros_layout>. Acesso em: 23 jun. 2018.

DRUMOND, Terezinha Bandeira Pimentel. **Tecendo vidas: Cultura e Trabalho das Rendeiras da Prainha de Aquiraz-Ce.** 2006. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp126036.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

NÓBREGA, Zulmira Silva. **Os usos da festa do maior São João do Mundo.** 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19411.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CAMPELO, Wagner. **Métodos e processos de criação.** 2010. Disponível em: <<https://padronagens.wordpress.com/2010/10/21/metodos-e-processos-de-criacao/>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MATSUSAKI, Bianca do Carmo. **Trajatória de uma tradição: renda de bilros e seu enredo.** 2016. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo 2016, 2016. Acesso em: 10 set. 2018.

KANITZ, H. & Vasconcelos, G. (2017) **“O uso das rendas de bilros como elemento da identidade cultural para fomentar o turismo em Ilha Grande, Piauí, Brasil”**. International Journal of Scientific Management and Tourism. Vol. 3 N°3 pp 313 – 332. Acesso em: 12 set. 2018.

História dos tecidos: da antiguidade à era Industrial. 2017. Disponível em: <<http://historiadamoda.com.br/tecidos/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

STEFANI, Patrícia da Silva. **Moda e comunicação:** a indumentária como forma de expressão. 2005. 90 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MORAIS, Marília de Andrade. **O mercado de moda/ vestuário feminino em Brasília**. 2006. 34 f. Monografia (Especialização) - Curso de Administração, UNICEB, Brasília, 2006.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Da “renda roubada” à renda exportada:** a produção e a comercialização da renda de bilros em dois contextos cearenses. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

FERREIRA, Nagili Fernando. **O ornamento como reflexo de seu tempo:** percurso através da história. 2016. 238 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências do Programa Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Univerdade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Fontes documentais para o estudo da história da moda e da indumentária:** o caso james laver e novas perspectivas. 2015. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Univerdade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Uma breve história da renda. 2012. Disponível em: <<http://blogs.odiario.com/cenafashion/2012/06/14/uma-breve-historia-da-renda/>>.

Acesso em: 13 set. 2018.

Renda: Sua origem, definição e história. Sua origem, definição e história. 2007. Disponível em: <<https://rendadebilros.blogs.sapo.pt/412.html>>. Acesso em: 13 set. 2018.

DURANTE, Rafael Agatti; MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. **Art Nouveau como referência na criação de estampas para decoração têxtil.** 2018 Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/13548/8323>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície.** 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/269993939/Desenhando-a-Superficie-Renata-Rubim>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

MORAES, Daniel. **5 curiosidades sobre o São João do Maranhão.** 2017. Disponível em: <<https://oimparcial.com.br/cultura/2017/06/5-curiosidades-sobre-o-sao-joao-do-maranhao/>>. Acesso em: 03 out. 2018.

História da Festa Junina e tradições. 2010. Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/musicacultura/historia_festa_junina.htm>. Acesso em: 02 out. 2018.

AZEVEDO, Reinaldo. **O IBGE e a religião — Cristãos são 86,8% do Brasil; católicos caem para 64,6%; evangélicos já são 22,2%.** 2012. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-caticos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>>. Acesso em: 5 out. 2018.

FEGHALI, Marta. -. 2015. Disponível em: <<https://www.audaces.com/de-onde-vem-a-inspiracao-de-moda/>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

CASTRO, JRB. **As manifestações culturais no contexto das festas juninas espetacularizadas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano.** In:

BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 113-126.

LUCENA FILHO, Severino Alves de. **As festas juninas: Uma vitrine de culturas simbólicas no contexto do turismo cultural.** 2004. 15 f. Artigo (Doutorado) - Curso de Comunicação Social e Turismo, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Puc-rs, Lajeado, 2004.

FURLANETTO, Beatriz Helena. **O Bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais.** 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Ufpr, Curitiba, 2010.

RANGEL, Lucia Helena Vitalli. **Festas juninas, festas de São João: origens tradições e história.** São Paulo: Publishing Solutions, 2008. 132 p.

CASTRO, JRB. **As manifestações culturais no contexto das festas juninas espetacularizadas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano.** In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 113-126.

VALE, Renilda Santos do; VALE, Renilda Santos do. **Trajes do Clero: diálogos sobre patrimônio, poder e comunicação.** Bahia. 2017. 21 p.

História do bordado. 2010. Disponível em: <<http://blogillustratus.blogspot.com/2010/04/historia-do-bordado.html>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

IPHAN. **Modo de Fazer Renda Irlandesa.** Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/68>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

FERNANDES, Solange Rosa. **Técnicas Criativas para criação de Design têxtil e de superfície.** 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design de Moda, Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2013. Disponível em:

<<https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1716/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Mestrado.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2019.

Simpatias para encontrar o amor são lembradas no dia de Santo Antônio. 2018. Disponível em: <<https://tnonline.uol.com.br/noticias/cotidiano/67,467242,13,06,simpatias-para-encontrar-o-amor-sao-lembradas-no-dia-de-santo-antonio>>. Acesso em: 15 set. 2018.

9 simpatias e oração para São João. 2019. Disponível em: <<https://anamariabraga.globo.com/acorda-menina/viver-bem/simpatias-sao-joao-oracao>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

Tradição de acender fogueira de São João. 2016. Disponível em: <<http://www.newscariri.com.br/2018/06/tradicao-de-acender-fogueira-de-sao-joao-e-mantida-viva-no-cariri>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

RUTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008. 101 p.

[Http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-dao-joao_19.HTML](http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-dao-joao_19.HTML). 2014. Disponível em: <http://coralaccordis.blogspot.com/2014/06/a-festa-de-sao-joao_19.html>. Acesso em: 25 set. 2018.

IPHAN. **Tambor de Crioula do Maranhão.** 2016. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>>. Acesso em: 25 abr. 2019.

Tambor de Mina – da África para o Brasil. 2017. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/retratosdefe/episodio/tambor-de-mina-da-africa-para-o-brasil>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. São Luis: Iphan, 2011. 210 p.

NUDELMAN, Barbara Faiguenblum. **Design de superfície:** estampas fotográficas inspiradas em Clarice Lispector. 2014. 168 f. TCC (Graduação) - Curso de Desenho Industrial, Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

Renda de Bilros. 2015. Disponível em: <<https://madeportugal.blogspot.com/2017/05/renda-de-bilros.html>>. Acesso em: 24 out. 2018.

REVISTA CONTINENTE. **Renda-se:** Popular no Nordeste, onde chegou com os portugueses, artesanato têxtil encanta artífices e consumidores. 2015. Disponível em: <https://issuu.com/revistacontinente/docs/128_-_ago_11_-_renda_se>. Acesso em: 25 out. 2018.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Diferentes formas de tecer, uma só dedicação.** 2015. Disponível em: <<http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/producao>>. Acesso em: 29 out. 2018.

A história do Bordado. 2014. Disponível em: <<https://www.sites.google.com/site/bordadosuniversal/a-historia-do-bordado>>. Acesso em: 27 out. 2018.

ROCHA, Lula. **O que é Rapport?** 2014. Disponível em: <<https://metapix.com.br/artigo/2014/05/26/o-que-e-rapport/>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

Cartilha me ensina a fazer renda: princípios básicos da renda de bilro: histórico, elementos da renda, como fazer, técnica básica, pontos básicos da renda. Florianópolis: HB Editora, 15 out. 2018. Disponível em: <https://issuu.com/projetomeensinaafazerrenda/docs/cartilha_me_ensina_a_fazer_renda>. Acesso em: 15 out. 2018.