

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

BIANCA DO CARMO MATSUSAKI

Trajetória de uma tradição: renda de bilros e seus enredos

São Paulo
2016

BIANCA DO CARMO MATSUSAKI

Trajétória de uma tradição: renda de bilros e seus enredos

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 26 de fevereiro de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Projeto de Têxtil e Moda

Orientador:

Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Matsusaki, Bianca do Carmo

Trajatória de uma tradição : renda de bilros e seus enredos /
Bianca do Carmo Matsusaki ; orientador, Antonio Takao Kanamaru. –
São Paulo, 2016
145 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Artesanato - Brasil - Ceará. 2. Rendas. 3. Tradição. I.
Kanamaru, Antonio Takao, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 745.5098131

Nome: MATSUSAKI, Bianca do Carmo

Título: Trajetória de uma tradição: renda de bilros e seus enredos

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração:

Projeto em Têxtil e Moda

Aprovado em: 26 / 02 / 2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Francisca Dantas Mendes

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Patrícia Sant'Anna

Instituto Europeo di Design. Fashion Marketing and Communication

*Dedico este trabalho a pessoa que esteve comigo nos momentos mais difíceis dessa jornada, a pessoa que não esmoreceu perante o desafio de ser casado com uma mestranda, que soube entender a importância do meu projeto, e principalmente, por aceitar as minhas escolhas, que viajou comigo nessa jornada, e que sempre ao final do dia, me deu todo o carinho que precisei. Dedico esta dissertação a Roberto Beto Rocha Rochinha, um homem de tantos nomes, mas de um único significado, AMOR, afinal:
“Nada a ver ficar assim sonhando separado,
Se no fundo a gente quer o dia a dia lado a lado”.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos meus pais, por sempre acreditarem na minha força de vontade para estudar.

Às minhas irmãs, por me apoiarem e me escutarem nos momentos mais difíceis.

Ao meu companheiro e amigo de todas as horas Roberto Rocha, sem você a vida não seria tão boa.

As minhas colegas de mestrado Ana Cláudia Farias, Valeska Zuim, Vêronica Passos e Patrícia Iamamura, por não me deixarem nunca desistir, e pelas trocas que pudemos ter ao longo dessa jornada.

Aos meus amigos Carolina Carrijo, Juliano Rodrigues, Ana Carla de Almeida, Vanice Dutra, Danile Caetano, André Mendes, Viviana Venosa, Balla Patrícia e Mariana Amaral pelo apoio incondicional, pelas leituras sugeridas, pelos livros emprestados, por todas as conversas esclarecedoras, e pelos momentos de descontração em meio aos estudos.

À minha querida sogra Maria Margarida da Rocha Fiuza de Melo, pela leitura do texto, e por seus apontamentos tão precisos e preciosos.

À Carla Tennenbaum por proporcionar o encontro com a grande mestra Raimunda de Sousa Lopes, Dona Raimundinha, que agradeço imensamente por me ensinar a simplicidade da vida e a beleza da renda de bilros, sem sua ajuda nada seria possível.

Agradeço especialmente à colaboração de todas as rendeiras entrevistadas para este projeto, sem a participação destas senhoras não seria possível a realização deste trabalho.

E muito obrigada, em especial, ao meu orientador Antonio Takao, e ao programa Têxtil e Moda da EACH – USP, por ter acreditado em meu projeto.

*Vi a mulher rendeira,
rendando no Ceará.
Foi o mais belo espetáculo,
que pude admirar.*

*Eu ainda era menina,
morando nas Ipueiras.
Conheci dona Totonha,
a maior entre as rendeiras.*

*Debruçada na almofada,
sentadinha na cadeira.
Tecendo com mãos de fada,
entretinha-se a rendeira.*

*O que era fios de linha,
aos poucos se transformava.
Nas mãos daquela rendeira,
que em seu ofício encantava.*

*Entre o canto e o bailado,
dos bilros manipulados,
espetava firme o alfinete
num papel bem desenhado.*

*E para o encanto dos olhos,
surgia com esplendor,
a renda, que mais parecia,
obra de Nosso Senhor.*

*Salve a mulher rendeira,
que traz a magia nas mãos.
Dentro de nossa história,
é lenda e tradição.*

*“Olé mulher rendeira,
olé mulher renda”.
Rainha dos sertanejos,
orgulho do meu Ceará.*

RESUMO

MATSUSAKI, Bianca do Carmo. **Trajetória de uma tradição:** renda de bilros e seus enredos. 2016. 145f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

A renda de bilros é uma tipologia da renda que utiliza bilros (pequenos fusos onde se enrolam os fios) para a sua produção; de tradição secular, aportou no Brasil por meio das mulheres portuguesas. O Estado do Ceará tornou-se um importante centro da tradição, sendo citado em diversas publicações, tornando a renda de bilros conhecida como renda do Ceará em outras localidades brasileiras. Os conceitos acerca do artesanato e do design foram debatidos a fim de analisar a técnica de rendar com bilros e seu uso. Também foi analisada a trajetória que a tradição percorreu desde a primeira publicação a respeito do tema: de 1948 até o ano de 2013, com o propósito de compreender as mudanças ocorridas na mesma. Foram descritos os utensílios utilizados na fabricação da renda de bilros, bem como sua técnica e pontos. Um breve relato acerca de como a técnica tem se desenvolvido em Morros da Mariana (PI) e Florianópolis foram realizados a fim de validar outras formas de manejo da tradição.

Palavras-chave: Renda de bilros. Artesanato. Tradição. Ceará.

ABSTRACT

MATSUSAKI, Bianca do Carmo. **Trajectory of a tradition:** bobbin lace and their plots. 2016. 145p. Dissertation (Master of Science in Textile and Fashion) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Corrected version.

Bobbin lace is a type of lace craft which utilizes bobbins (small spindles around which the threads are wound) in its production, it is a secular tradition which was brought to Brazil by Portuguese women. The state of Ceara became an important hub of this tradition, being cited in various publications and as a result bobbin lace came to be known as Ceara lace in other places throughout Brazil. The concepts surrounding the craft and the design have been discussed in order to analyse the bobbin lace technique and its use. Also, trajectory of bobbin lace was assessed, since the first publication regarding the subject: from 1948 until 2013, with the objective of understanding the changes that took place in the craft. The tools which are used in the fabrication of bobbin lace were described, as well as the technique and points. Brief reports were written about how the technique has developed in Morros da Mariana (PI) and Florianopolis, with the aim of validating other forms of the tradition.

Keywords: Bobbin lace. Craft. Tradition. Ceará.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Agulha chata com olho, feita em osso, tamanho 59x3x2 mm, encontrada na “Caverna do Elefante”, Gourdan-Polignan, Haute-Garonne, França, cultura Magdaleniana, Paleolítico Superior (17 000 a 10 000 a.C.)	19
Figura 2 –	<i>Punto in Aria</i> , século XVI	33
Figura 3 –	Bordado Richelieu	35
Figura 4 –	Ponto de França	38
Figura 5 –	Ponto de Veneza	39
Figura 6 –	Ponto de Alençon, execução da rede	39
Figura 7 –	Ponto de Argentan, França, meados do século XVIII; no <i>Institut Royal du Patrimoine Artistique</i> , Bruxelas	40
Figura 8 –	Fernanda Lima traja vestido de renda de bilros, com renda renascença (laterais na linha da cintura), da estilista Martha Medeiros	42
Figura 9 –	Modelo durante desfile de Fernanda Yamamoto, Inverno 2016, SPFW ...	43
Figura 10 –	Mapa da localização das cidades onde foram coletadas as amostras da exposição “Renda Brasileira”	45
Figura 11 –	Renda de bilros, com almofada ao fundo	48
Figura 12 –	Aplicações feitas em renda Renascença	49
Figura 13 –	Bolsa feita com renda Irlandesa	50
Figura 14 –	Amostra de renda <i>Frivolitê</i>	51
Figura 15 –	Peça feita com renda Nhanduti	51
Figura 16 –	Redendê realizado por bordadeira	53
Figura 17 –	Labirinto em seu processo de fabricação	53
Figura 18 –	Peça feita em Filé	54
Figura 19 –	Lacê acetinado que é utilizado na confecção da renda Irlandesa	56
Figura 20 –	Renda Irlandesa feita com sisal	57
Figura 21 –	Almofada cilíndrica rotativa com almofada de repouso do trabalho e gaveta	62
Figura 22 –	Almofada giratória (<i>roller pillow</i>)	63
Figura 23 –	Almofada chata redonda (<i>cookie pillow</i>)	63
Figura 24 –	Almofada chata quadrada (<i>block pillow</i>)	64
Figura 25 –	Almofada chata octogonal (<i>octagonal block pillow</i>)	64

Figura 26 – Almofada cearense vista lateralmente	65
Figura 27 – Almofada cearense vista de frente e de cima	65
Figura 28 – Bilros feitos de macaúba e vara	67
Figura 29 – Bilro talhado em madeira com adornos de miçangas	67
Figura 30 – Bilro feito em vidro	68
Figura 31 – Bilro feito de osso	68
Figura 32 – Bilro com um gancho na cabeça, para trabalho com fios metálicos	69
Figura 33 – Bilro com capa removível para proteger o fio enrolado na haste. Sem a capa	69
Figura 34 – Bilro com capa removível para proteger o fio enrolado na haste. Com a capa	70
Figura 35 – Papelão pronto para ser utilizado	71
Figura 36 – Averso do papelão picado	72
Figura 37 – Molde do desenho da renda, antes de ser colado no papelão	73
Figura 38 – Espinhos	75
Figura 39 – Espinhos do Mandacaru	75
Figura 40 – Tabela de alfinetes	76
Figura 41 – Papel quadriculado tamanho 12, recomendação de uso: varanda de rede, cortina, detalhes em chapéus e bolsas. Linhas n°6 e n°8.....	77
Figura 42 – Papel quadriculado tamanho 16, recomendação de uso: saída de praia e aplicações. Linha não especificada	78
Figura 43 – Papel quadriculado tamanho 18, recomendação de uso: saídas de praia, vestidos e aplicações. Linha não especificada	79
Figura 44 – Papel quadriculado tamanho 20, recomendação de uso: caminhos de mesa, toalhas e outros itens para casa. Linha n°8	80
Figura 45 – Papel quadriculado tamanho 22, recomendação de uso: blusas diversas, aplicações e rendas de metro. Linha n°8	81
Figura 46 – Papel quadriculado tamanho 25, recomendações de uso: renda em metro, aplicações diversas e blusas. Linha n° 10	82
Figura 47 – Papel quadriculado tamanho 28, recomendação de uso: blusas, aplicações diversas e rendas em metro. Linha n° 20	83
Figura 48 – Papel quadriculado tamanho 30, recomendação de uso: rendas que utilizem linha fina. Linha n°20	84

Figura 49 – Esquema da rotação dos bilros para elaborar o meio trocado e trocado inteiro	85
Figura 50 – Modelo de almofada com acessórios, e execução do ponto	86
Figura 51 – Explicação para elaboração do meio trocado	87
Figura 52 – Explicação para elaboração do ponto Tijolinho ou Traça Chata	88
Figura 53 – Explicação para elaboração do ponto Traça ou Barata	89
Figura 54 – Simbologias utilizadas nos desenhos dos moldes de renda de bilros em Vila de Ponta Negra, RN	90
Figura 55 – Averso do papelão da renda Pé de Coelho e renda de Palma	91
Figura 56 – Averso do papelão Bico Baratinha	91
Figura 57 – Códigos dos pontos da AGRUPART	92
Figura 58 – Molde de Borboleta, feito por Vera Lúcia, tendo como base desenho de Bianca do Carmo Matsusaki	93
Figura 59 – Borboleta em renda de bilro produzida por Vera Lúcia	93
Figura 60 – Explicação do feitio do ponto Traça ampliado	94
Figura 61 – Ponto Trocado	95
Figura 62 – Ponto Trocado e Pano Aberto	96
Figura 63 – Ponto Barata e Trança	96
Figura 64 – Ponto Crivo e Trocado	97
Figura 65 – Ponto Grade e Trança	97
Figura 66 – Ponto Tramoia e Trocado	98
Figura 67 – Pontos Baratinha, Trança, Tijolinho e Pano Aberto	98
Figura 68 – Traça Cheia Larga feita com linha grossa n°8	99
Figura 69 – Traça Cheia Estreita	100
Figura 70 – 4 Traça Larga	100
Figura 71 – 4 Traça Chata – Tijolinho	101
Figura 72 – 4 Traça Barata	101
Figura 73 – 4 Traça – Bico, linha fina n°20	102
Figura 74 – Mão De Calango – Renda, linha grossa n°10	102
Figura 75 – Mão De Calango – Bico	103
Figura 76 – Peixinho	103
Figura 77 – Só Pano com bordão, linha fina n°20	104
Figura 78 – Zigue-Zague – Bico	104

Figura 79 – Matame Estreito – Bico	105
Figura 80 – Rabo De Pavão – Bico	105
Figura 81 – Mapa de Trairi, em menor escala o Ceará	107
Figura 82 – Casa da dona Rosa em Flecheiras, CE	113
Figura 83 – Loja da tia Deusa em Flecheiras, CE	114
Figura 84 – Interior da loja da tia Deusa em Flecheiras, CE	114
Figura 85 – Entrada do Complexo Artesanal de Aquiraz	119
Figura 86 – Lateral da entrada do Complexo Artesanal de Aquiraz	119
Figura 87 – Peças feitas em renda de bilros	120
Figura 88 – Peça feita em renda Renascença, com o valor de R\$950,00	121
Figura 89 – Peça feita em renda Industrial com aplicação em renda de bilros	122
Figura 90 – Tipos de bilros	125
Figura 91 – Dona Raimundinha com seu diploma de Tesouro Vivo da Cultura	130
Figura 92 – Posse do presidente Luís Inácio Lula Da Silva e sua esposa Marisa Letícia Lula Da Silva, no dia 01/01/2007	134
Figura 93 – Renda de Traça por cima	135
Figura 94 – Borboleta pequena de renda	136
Figura 95 – Colar Coração Paulista	137
Figura 96 – Editorial com as rendeiras de Morros Da Mariana (PI) e seus produtos	138

LISTA DE SIGLAS

AGRUPART	Associação do Grupo das Produtoras Rurais de Artesanato de Timbaúba
EMCETUR	Centro de Turismo
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
GREPE	Grupo de Extensão e Pesquisa em Ergonomia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PROMOART	Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
SIEP	Seminário Internacional de Estudos e Pesquisas em Figurino
WCC	<i>World Craft Council</i> (Conselho Mundial de Artesanato)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 ARTESANATO	18
1.1 ARTESANATO BRASILEIRO	21
1.2 ARTESANATO E DESIGN	29
2 FIOS ENTRELAÇADOS E MÃOS HABILIDOSAS	32
2.1 FIOS ENTRELAÇADOS	32
2.2 MÃOS HABILIDOSAS	44
2.3 RENDAS BRASILEIRAS	45
3 RENDA DE BILROS	59
3.1 MATERIAIS	60
3.2 TÉCNICA	76
3.3 TIPOS DE PONTOS	94
3.4 AMOSTRAS	99
4 RENDA DE BILROS NA CONTEMPORANEIDADE	106
4.1 CEARÁ – TRAJETÓRIA DE UMA TRADIÇÃO	106
4.1.1 Estudo de caso	127
4.1.2 Outros enredos	130
4.2 RENDA DE BILROS EM OUTRAS LOCALIDADES BRASILEIRAS	131
4.2.1 Morros da Mariana	132
4.2.2 Florianópolis	139
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

O entrelaçamento dos fios por mãos ágeis formando uma trama, uma malha, um tecido fino e delicado, que do nada surge, embalado pelas batidas dos bilros, o para lá e para cá sonoro que formam pontos, criam desenhos, continuam a tradição. A tipologia de renda mais difundida no Brasil é a renda de bilros (Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, 1996), e o Estado do Ceará, um importante centro de produção dessa técnica, por possuir uma bibliografia que possibilitasse traçar a trajetória que esta tradição percorreu nos últimos anos, foi escolhido como local para nortear esta dissertação.

A renda de bilros no Brasil não possui um registro formal acerca do seu feitiço, não há uma cartilha que ensine sua técnica, seus materiais, nem os produtos que esse tecido pode formar. Sendo um artesanato tradicional, gera ganhos para a comunidade que o desenvolve, mas exige o esforço de seus agentes para se perpetuar por concentrar os saberes de tal tradição apenas naqueles que o praticam.

O **objetivo geral** desta pesquisa consiste em analisar a produção e a cultura da renda de bilros no município de Trairi, no Ceará, de modo a contribuir para o seu desenvolvimento na cultura brasileira. O **objetivo específico** é descrever a trajetória que a tradição da renda de bilros percorreu desde 1948, quando foi publicada a primeira obra acerca do tema, até 2013, ano da última visita técnica realizada para esta dissertação.

A **justificativa** para a escolha do tema foi em razão da importância cultural da confecção da renda de bilros, e da progressiva diminuição dessa prática no Brasil, e pretende contribuir com propostas que ajudem a continuar essa tradição.

A **metodologia** utilizada para esta dissertação envolveu pesquisa em etapa exploratória e descritiva, para os quais foram consultadas fontes pertinentes ao estudo – obras de referência, artigos, dissertações, entrevistas com as rendeiras e outras publicações com procedimentos bibliográficos e de campo – visita técnica com um estudo de caso da Associação do Grupo das Produtoras Rurais de Artesanato de Timbaúba (AGRUPART).

A princípio este trabalho tinha como objetivo levar técnicas de modelagem para um grupo de rendeiras do Estado do Ceará, pois se julgava que a aparente repetição dos modelos produzidos com a renda de bilros era decorrente do pouco conhecimento, por parte das rendeiras, sobre a modelagem. No entanto, ao realizar a primeira visita técnica constatou-se que muitas das rendeiras desconhecem como desenhar a renda¹ e dizem possuir dificuldade

¹ O desenho da renda faz parte do processo de fabrico da renda de bilros, que será abordado no capítulo 3.

em aprender algo novo. Sendo assim, o objetivo foi modificado para se adequar à realidade da tradição na comunidade com a qual se teve contato.

A presente pesquisa foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda os conceitos do artesanato, em razão da técnica da renda de bilros ser considerada artesanal e porque as mudanças que ocorreram ao longo dos anos na tradição relacionarem-se a este tipo de atividade produtiva. Para a elaboração desse capítulo foi necessária a revisão bibliográfica, recorrendo a autores que se dedicaram a este tema, Bardi (1994), Lima (2003), Magalhães (1985), dentre outros, e também foi consultada a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro² (2012).

Como na formação histórica do Brasil não houve as corporações artesanais, e as desigualdades sociais acentuaram as diferenças entre o popular e o erudito, as produções artesanais que aqui se encontram geram importantes discussões sobre sua concepção, e percepção. Para tratar com maior profundidade essas questões próprias do artesanato brasileiro, foi necessário um subcapítulo.

O artesanato une o saber e o fazer, o artesão concebe e executa o artefato, ele detém o conhecimento do material e da técnica que irá aplicar no seu trabalho: essa característica é própria do fazer artesanal, quando há a ausência, ou a secção destas partes, a atividade produtiva deixa de ser artesanal e passa a ser outra. É importante ressaltar que, ao detectar a supressão de uma das partes constituintes da técnica de rendar com bilros, o desenho da renda, tornou-se imprescindível analisar a trajetória da tradição para detectar por que isso ocorreu, e também verificar quais outras formas de produção possíveis para esta mesma técnica.

Outra forma de conceber artefatos é o design³. Cardoso (2000) diz que graças à importação da palavra do inglês e devido a sua raiz etimológica, o termo gera confusões e pensamentos ambíguos por derivar do latim *designare*, verbo que abrange tanto o sentido de designar, quanto o de desenhar, trazendo assim os aspectos abstratos de conceber/projetar/atribuir e os aspectos concretos de registrar/configurar/formar. Continuando o pensamento de Cardoso (2000), um dos marcos imprescindíveis que caracteriza o design é a separação precisa entre o projetar e o fabricar.

Para Magalhães (1998), o designer brasileiro deveria não apenas se ocupar em produzir novos bens de consumo inspirados em conceitos estrangeiros, mas propiciar diálogos

² Disponível em: <http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf> Acesso em: 08 de janeiro de 2014.

³ A palavra design é de origem inglesa, contudo já foi incorporada ao vocabulário português e dicionarizada.

entre as diferentes realidades existentes no país, e para isso uma aproximação ao artesanato se faz necessária. Sendo assim haverá um item sobre a relação entre o artesanato e o design.

O segundo capítulo discorrerá sobre o surgimento da renda, e como ela se desenvolveu no início do século XX, Brievres [190-], Jackson (1900) e Palisser (1869), relataram em suas obras, importantes dados da história da renda, contudo não há um consenso em relação à sua origem. A delicadeza do tecido fez com que as amostras encontradas não fornecessem dados suficientes para afirmar qual processo (renda ou bordado) fora utilizado, e na antiguidade, a mesma palavra era usada para designar tanto renda, como rede e bordado, possibilitando variadas interpretações.

O subcapítulo Mãos Habilidosas relata a associação do feminino com o bordado e a produção de rendas. E o subcapítulo Rendas Brasileiras se refere às outras tipologias de renda produzidas no Brasil, por meio das informações fornecidas por Fleury (2002) e FUNARTE (1996).

O terceiro capítulo será dedicado à renda de bilros. Serão apontados os componentes necessários para seu feitiço, seu processo de fabricação, bem como dados relevantes acerca dos pontos e das técnicas. Também será abordada como tal técnica chegou ao Brasil. Foram consultadas as obras de Girão (1984) e Ramos (1948), utilizados os dados obtidos em campo e pesquisas pela *internet*.

O foco principal desta dissertação está no modo de produção da renda de bilros no Estado do Ceará, mais precisamente no município do Trairi, e o quarto capítulo irá analisar a trajetória que esta tradição percorreu no Estado. Os subcapítulos Estudo de Caso e Outros Enredos irão demonstrar os dados colhidos em campo, primeiro com a AGRUPART, e sua coordenadora, Dona Raimundinha, com quem se teve maior contato durante a pesquisa; o segundo se propõe a relatar os encontros com rendeiras que vivem em diferentes locais do município do Trairi, Vera Lúcia do Guajirú e Valdelice dos Santos do Pé do Morro.

O item Renda de Bilros em outras localidades abordará os outros polos relevantes na produção da renda de bilros no Brasil, visando expor as diferentes ações que ocorreram no sentido da conservação da técnica.

Entender a trajetória de uma tradição artesanal é fundamental para que se possam traçar novos rumos para a mesma. Magalhães (1985) destacava essa premissa, pois ele via o artesanato como algo fluído, sempre em busca de uma melhor produtividade.

1 ARTESANATO

Acredita-se que o artesanato foi a primeira forma que o homem encontrou para modificar manualmente a natureza ao seu redor, produzindo artefatos para auxiliá-lo nas suas atividades diárias. A definição de artesanato é variada e complexa. É descrito também como trabalho individual ou de um grupo, que de forma manual transforma a matéria-prima bruta em produto acabado; ou como uma técnica transmitida de geração para geração que se adapta conforme o tempo e a realidade de quem o faz.

O Conselho Mundial de Artesanato (WCC) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) definiram o artesanato como:

Artesanato

A partir do conceito proposto pelo Conselho Mundial do Artesanato, define-se como artesanato toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade. (SEBRAE, 2010).

O artesanato gera discussões para além dessa definição. Sua história e as transformações que ocorreram em seu processo produtivo, assim como a maneira como estes mesmos objetos passaram a ser percebidos por aqueles que os adquirem, são questões pertinentes para se compreender melhor o artesanato no século XXI.

Foi durante o período Paleolítico (cerca de 2,5 milhões a.C.) que o ser humano passou a produzir artefatos, em uma espiral crescente até chegarmos nos tempos atuais. A fabricação de utensílios que pudessem auxiliar nas caçadas foi o primeiro impulso humano, a necessidade do homem se vestir, seja para se proteger do frio, ou para ter mais conforto, o levou a buscar maneiras de trabalhar a pele de animais e desenvolver a agulha (figura 1) - 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.

Figura 1 – Agulha chata com olho, feita em osso, tamanho 59x3x2 mm, encontrada na “Caverna do Elefante”, Gourdan-Polignan, Haute-Garonne, França, cultura Magdaleniana, Paleolítico Superior (de 17 000 a 10 000 a.C.).



Fonte: Wikimedia Commons⁴, foto de Didier Descouens.

Portanto, pode-se dizer que a forma de produção artesanal se iniciou conjuntamente com a história humana, no período Paleolítico. Durante o século XII, na Idade Média, os artesãos se organizaram em corporações de ofícios, e se estruturavam da seguinte maneira:

Mestres – artesãos que possuíam um vasto conhecimento da técnica e dos materiais, também eram os responsáveis pelo local de produção, a oficina, e pelos ensinamentos;

Oficiais – artesãos que trabalhavam remuneradamente para os mestres;

Aprendizes – jovens que recebiam os ensinamentos dos mestres, alimentação e moradia, em contrapartida, ofereciam sua mão de obra.

As corporações reuniam os trabalhadores de um mesmo ofício e tinham como objetivo assegurar o controle de qualidade dos produtos, impedir falsificações, regular os valores das matérias primas empregadas, e dos salários dos artesãos, que só poderia exercer seu trabalho se estivesse associado à corporação referente ao seu ofício.

No período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, a forma de produção se modificou. Objetivando o aumento da produtividade houve uma divisão do trabalho, que passou a ser feito em etapas (trabalho em série) nas quais cada trabalhador executa uma parte (especialização da mão de obra), surgindo então a manufatura. Após a Revolução Industrial as

⁴ Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aiguille_os_246.1_Global.jpg>. Acesso em: 08 de abril de 2016.

manufaturas passaram a empregar máquinas em seu processo de fabricação: nesse momento em que o trabalho já se encontrava segregado, e com o advento das máquinas inicia-se a indústria.

Vemos então um processo evolutivo na fabricação de artefatos:

Artesanato → Corporações Artesanais → Manufatura → Indústria

No entanto, vale lembrar que a produção artesanal não deixou de existir, apesar dos novos modos produtivos. O que se modificou foi a forma como o artesanato passou a ser compreendido na contemporaneidade.

Ao celebrar a parceria entre o *Crafts Council* e o *Victoria and Albert Museum*⁵, personalidades do mundo do artesanato contemporâneo foram questionadas sobre o que seria o artesanato para elas. Algumas das respostas foram:

“O artesanato contemporâneo é sobre como fazer as coisas. É uma atividade intelectual e física, onde a fabricante explora as infinitas possibilidades de materiais e processos para a produção de objetos únicos. Entender o artesanato é entrar em um mundo de coisas maravilhosas que pode ser um desafio, bonito, às vezes útil, tátil, extraordinário; e para compreender e apreciar a energia e os cuidados que foram canalizados para a sua realização.”⁶ (Rosy Greenlees, diretora do *Crafts Council*, tradução nossa).

“Artesanato, arte e design são as palavras fortemente carregadas de bagagem cultural. Para mim, todos eles conotam o compromisso profundo com os materiais e o processo que são fundamentais para a criatividade. Através desta forma de engajamento, função e significado são feitos tangivelmente. É hora de ir além das limitações de terminologias que fragmentam e separam a nossa apreciação de ações criativas, e considerar os "comportamentos de fazer" que os profissionais partilham.”⁷ (David Revere McFadden, curador chefe e vice presidente do Museu de Artes e Design de Nova York, tradução nossa).

“O artesanato nunca foi mais importante do que agora, como um antídoto para a produção em massa e como uma prática em que o próprio tempo é necessário para produzir um objeto se torna parte do seu valor em um mundo que muitas vezes se move muito rápido.”⁸ (Caroline Roux, editora da revista *Crafts*, tradução nossa).

Deste modo, a técnica de produção da renda de bilros, como é produzida na Europa atualmente, apesar de ter surgido, como será visto adiante, após o início das manufaturas e

⁵ Disponível em: < <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/what-is-craft/> > Acesso em: 03 de abril de 2016.

⁶ No original: “*Contemporary craft is about making things. It is an intellectual and physical activity where the maker explores the infinite possibilities of materials and processes to produce unique objects. To see craft is to enter a world of wonderful things which can be challenging, beautiful, sometimes useful, tactile, extraordinary; and to understand and enjoy the energy and care which has gone into their making.*”

⁷ No original: “*Craft, art, and design are words heavily laden with cultural baggage. For me, they all connote the profound engagement with materials and process that is central to creativity. Through this engagement form, function, and meaning are made tangible. It is time to move beyond the limitations of terminologies that fragment and separate our appreciation of creative actions, and consider the "behaviors of making" that practitioners share.*”

⁸ No original: “*Craft has never been more important than now, as an antidote to mass production and as a practice in which the very time it takes to produce an object becomes part of its value in a world that often moves too fast.*”

durante o seu período de apogeu ser produzida nas manufaturas de luxo de Colbert⁹ - é considerada como uma técnica artesanal contemporânea.

O longo processo que ocorreu com os modos de produção na Europa não teve o mesmo desenvolvimento no Brasil. A colonização do país, iniciada em 1530¹⁰, tinha como característica a exploração territorial, a utilização de mão de obra escrava (indígena e africana) e o pacto colonial, que impossibilitou a produção dos bens de consumo no país, sendo obrigado a importar os produtos manufaturados de Portugal. Sendo assim, é preciso entender que o artesanato brasileiro difere do artesanato que existiu na época das corporações de ofício, pois os modos de produção no Brasil se iniciaram tardiamente, durante o período chamado de implantação (1808 – 1930).

1.1 ARTESANATO BRASILEIRO

O artesanato brasileiro gera controvérsias sobre sua aceção, devido à maneira como a industrialização e as diferenças sociais incidiram na história da formação do país, diferenças essas que permanecem, mesmo que veladas, em determinados espaços e contextos.

A falta de uma tradição histórica das corporações artesanais e um precário processo de industrialização no país são dois fatores pertinentes levantados pela italiana Lina Bo Bardi (1994). Segundo a autora, quase toda produção popular significativa do passado pertencia ao artesanato, e no Brasil, devido ao seu processo tardio de industrialização, o que se encontra é um pré-artesanato, doméstico, esparso e primitivo, já que não houve um acúmulo de técnicas.

Não existe um artesanato brasileiro, existem produções esporádicas. O Brasil será obrigado a enfrentar o problema da verdadeira industrialização diretamente. As corporações artesanais não entram em sua formação histórica.

No Nordeste existe, se queremos continuar a usar a palavra artesanato, um pré-artesanato, sendo a produção nordestina extremamente rudimentar. A estrutura familiar de algumas produções como, por exemplo, as rendeiras do Ceará ou os ceramistas de Pernambuco, podem ter uma aparência artesanal, mas são grupos isolados, ocasionais, obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, que desapareceria logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural. (Bardi, 1994, p.28).

⁹ Jean-Baptiste Colbert foi ministro de Estado e da economia durante o reinado de Luís XIV, responsável pelo Colbertismo na França, de forte influência para o desenvolvimento do mercantilismo.

¹⁰ De 1500 até 1530 os portugueses não se fixaram no território brasileiro, não havendo assim o processo de colonização, durante os 30 anos iniciais houve apenas um reconhecimento de território.

Magalhães (1985) também reconheceu que o artesanato que se encontra no Brasil é diferente do artesanato das corporações. Para ele o artesanato brasileiro está mais próximo de um pré-design.

Na realidade eu penso que, dentro do conceito clássico e ortodoxo, não existe propriamente artesanato no Brasil.

O que parece existir é uma disponibilidade imensa para o fazer, para a criação dos objetos. Parece-me que no caso brasileiro nós poderíamos dizer que toda a atividade com as características de artesanato, ou seja, relação muito direta entre idéia e concretização, pequena intermediação entre a idéia e o objeto final, são formas iniciais de uma atividade que quer entrar na trajetória do tempo. Quer evoluir na direção de maior complexidade e de resultados mais efetivos.

[...]

É possível até ir-se mais adiante e dizer que esta evolução na direção de uma maior complexidade, de uma maior elaboração, caracterizada por um alto índice de invenção, como sendo uma atitude de pré-design. Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um designer em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico. (MAGALHÃES, 1985, p.173 e 174).

Os dois autores citados concordam que no Brasil não há um artesanato “clássico”, oriundo das tradicionais corporações de ofício, e que também há um potencial criativo latente nos brasileiros, principalmente nos nordestinos. Discordaram apenas em como esse potencial deveria ser desenvolvido: para Bardi o método deveria ser mais direto e intenso, baseado na relação direta entre artesão e designer; já para Magalhães a intervenção do design sobre o artesanato precisaria ser mais cuidadosa e respeitosa com relação ao saber do artesão (esses questionamentos sobre a relação entre design e artesanato serão aprofundados na seção 1.2).

Outra questão relevante está vinculada às diferenças sociais existentes no país. A constituição escravocrata deixou suas marcas, a desigualdade de classes situada em todo o território nacional delegou às produções das classes menos favorecidas o nome “popular”, fazendo com que seus produtos fossem vistos como “menores”, inferiores perante aos produzidos por uma classe privilegiada.

A organização corporativa das artes e ofícios foi um elemento importante das instituições transplantadas para o Brasil com as demais instâncias da ordem política e administrativa da colonização portuguesa (Porto Alegre, 1985). Na antiga sociedade medieval européia, artistas e artesãos se confundiam na mesma categoria, imersos na organização coletiva das corporações e grêmios de ofício e relativamente anônimos enquanto autores e criadores. As conhecidas transformações sociais de desenvolvimento do capitalismo, entre os séculos XVI e XVIII, geraram duas novas categorias: a arte burguesa e o trabalho operário, opostas e excludentes entre si. O processo de ascensão social do artista a partir do Renascimento, de um lado, aliado à formação do mercado de trabalho, de outro, só se completou nos países europeus no século XIX e teve suas repercussões nos países colonizados, como o Brasil. Formou-se aqui uma categoria híbrida, marcada pela origem de classe. Nas escalas intermediárias de um continuum, que tem em um de seus extremos o *artista* e no outro *operário*, permanece um segmento sem rosto e sem nome, que em nosso país sequer faz parte dos cadastros profissionais e das estatísticas oficiais: o das outrora

denominadas *artes e ofícios*, que hoje costumam ser rotuladas de *arte e artesanato popular*. (Porto Alegre, 1994, p.27 e 28, grifo do autor).

A afirmação de Porto Alegre (1994) vem ao encontro do que foi dito por Bardi (1994), sobre o processo de industrialização no Brasil, onde uma determinada parte da sociedade foi excluída, por não encontrar um local de pertencimento acerca da sua produção.

Lima (2003) disse que a distinção entre elite – detentora do saber intelectual –, e o povo – produtor do trabalho manual – está vinculada à ideologia capitalista, contudo a diferença entre povo e elite no Brasil é muito mais complexa, em razão da raiz escravocrata do país, no qual o trabalho manual ficou associado aos escravos (africanos ou indígenas).

Portanto, na medida em que, na ideologia capitalista, se dissociam o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente vinculados à elite e ao povo, condena-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do fazer. Daí ser comum vermos pessoas encantarem-se com a beleza da produção popular e exclamar: “É inexplicável o fato de que pessoas tão pobres possam produzir coisas tão belas!” Como se o povo não pensasse sobre aquilo que realiza!

Ora, essa maneira de classificar é extremamente discriminatória, pois confina as criações populares num gueto, resultando em reserva de mercado para a produção de origem erudita, específica da camada dirigente ou daqueles que com ela se identificam ou que trabalham para ela. O objeto artesanal, comumente destinado às vendas do interior, às feiras públicas e aos mercados municipais, tem seu valor diminuído em decorrência exatamente deste sistema de classificação. (LIMA, 2003).

Porto Alegre (1994) expressou como o artista popular reúne em seu fazer o saber, de forma espontânea e natural, mas fundamentada na necessidade de ganhos financeiros para o seu sustento.

Já para o artista/artesão popular, cuja origem de classe é inequívoca, a arte é antes de tudo um fazer, em que o processo inovador da criação aparece embutido no trabalho, na produção. O caráter de mercadoria da obra não é só desejado como é uma condição de sobrevivência, já que ele tem necessariamente de viver do seu ofício. Se existe uma relação íntima entre criação e técnica, se o artista, enquanto faz, inventa o que fazer e como fazer, como sintetizou recentemente Alfredo Bosi em suas reflexões sobre a arte (Bosi, 1985), essa relação é transparente e clara no exercício da arte popular. (Porto Alegre, 1994, p.31).

Outro ponto que deve ser considerado é como são documentadas as culturas populares, em países com desigualdade social. Canclini (2015), antropólogo argentino, abordou essa questão em seu cerne, entendendo que as mudanças modernizadoras que ocorrem no mundo contemporâneo são diferentes nos países latino-americanos, onde parte significativa da população permanece iletrada e, portanto, o acesso aos registros escritos tende a permanecer restrito a apenas uma parte da população.

A outra pista que deveríamos trabalhar é a do predomínio da cultura escrita sobre a visual nos países que chegaram primeiro a uma discreta taxa de alfabetização, onde a formação da modernidade esteve nas mãos das elites que superestimaram a escrita. Na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores – narradores e ensaístas – que por pesquisadores da cultura visual. Ricardo Rojas e Martínez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico, ou o valorizaram e o conceberam pela primeira vez dentro da história nacional. Esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribuiu para o divórcio entre as elites e o povo. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. Mesmo nos países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal, como os que citamos o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências. É fácil compreender o que isso significa em um continente onde até hoje 53% das crianças mal chegam ao quarto ano da escola primária, mínimo necessário para conseguir uma alfabetização duradoura. (Canclini, 2015, p.142 e 143).

Portanto, não há um legado formal em relação ao artesanato no Brasil, porém há uma atividade artesanal expressiva, já que cerca de 8,5 milhões de pessoas estão ligadas a essas atividades, que movimenta cerca de R\$52 bilhões anualmente¹¹ e, portanto, configura-se como uma importante fonte de renda para muitas famílias. Torna-se importante rever, então, as políticas públicas do país com respeito à atividade artesanal.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, foi instituído em 1995, por meio do Decreto nº1.508, o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), tendo como objetivo coordenar e desenvolver atividades que visem valorizar o artesão e desenvolver o artesanato e a empresa artesanal. Sua missão institucional é fomentar e estimular a consolidação desse processo de transformação econômico, promovendo o desenvolvimento das comunidades e a valorização desses produtos genuinamente nacionais. Entre os anos 2006 e 2010, durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva, o PAB, conjuntamente com as Coordenações Estaduais do Artesanato buscou a normatização de conceitos para o artesanato brasileiro, criando a Base Conceitual para o Artesanato Brasileiro¹² (2010), que visa consolidar estruturas mais fundamentadas e coerentes para o desenvolvimento inclusivo e sustentável das atividades artesanais no Brasil.

¹¹ DO PRADO L. DIRETO DA FONTE: Artesanato movimenta R\$ 52 bilhões por ano na economia nacional, 1 jul. 2013. Disponível em: <<http://revistasustentabilidade.com.br/direto-da-fonte-artesanato-movimenta-r-52-bilhoes-por-ano-na-economia-nacional/>> Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

¹² Disponível em: <http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf> Acesso em: 08 de janeiro de 2014.

A Base Conceitual do Artesanato Brasileiro define o artesanato utilizando a oposição entre o que é considerado como artesanato e o que, apresente alguma semelhança com a atividade, não é definido como artesanato.

ARTESANATO

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios.

Não é ARTESANATO:

- Trabalho realizado a partir de simples montagem, com peças industrializadas e/ou produzidas por outras pessoas;
- Lapidação de pedras preciosas;
- Fabricação de sabonetes, perfumarias e sais de banho, com exceção daqueles produzidos com essências extraídas de folhas, flores, raízes, frutos e flora nacional.
- Habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural. (Brasil, 2012, p.12).

Descrevem-se então alguns conceitos para que se possa compreender melhor o significado de artesão, mestre artesão, artesanato, arte popular, trabalhos manuais e produtos típicos; para esclarecer bem esses tópicos, a base conceitual trabalha novamente com a oposição e leva em conta as considerações a respeito daquilo que não pode ser classificado nas categorias descritas anteriormente.

Após essas definições, a base conceitual refere-se às formas de organização do artesanato e suas tipologias classificando-o de acordo com gênero, a matéria-prima predominante na produção, bem como sua funcionalidade, estabelecida de acordo com o uso e a finalidade. O produto artesanal é também classificado de acordo com sua origem, a natureza de sua criação e de sua produção. A base conceitual refere-se ainda aos valores históricos e culturais do artesanato no tempo e no espaço onde este é produzido.

As técnicas de produção artesanal são descritas como um conjunto ordenado de condutas, habilidades e procedimentos, combinado aos meios de produção e materiais, para que se obtenha um determinado produto, reunindo forma e função (ver tabela).

Técnicas de produção artesanal	Descrição do artesanato
Amarradinho/puxadinho	
Armária decorativa	
Arpilleria	
Bebidas destiladas e bebidas fermentadas	
Boleado	
Bordado	aberto, aplicação, boa noite, casa de abelha, cheio, corrente ou cadeia, cruz, filé, hardanger, inglês, matiz, ponto caseado ou festonê, rendendê ou renda de dedo ou rendendepe, reto, richelieu, rococó, russo, sombra, vagonite
Carpintaria	
Cartonagem	
Cerâmica	faiança, grês, olaria, olaria vidrada, porcelanas, raku, terracota
Cestaria	
Cinzelagem	
Composição de imagem	
Confecção de bonecos	
Costura	patchwork, fuxico
Customização	
Crochê	
Culinária típica	
Curtimento ou curtume artesanal	
Cutelaria	
Decoupage ou revestimento	colagem ou papietagem
Dobradura	
Entalhe/escultura	lapidação, esmerilhamento
Esqueletização	
Fiação	
Folheação/douração	Gilding
Fundição	filigrana, ourivesaria
Funilaria/latoaria	
Gravação	litogravura, pirogravura, xilogravura, gravação em vidro, serigrafia ou silk-screen
Infusão	
Jateamento	
Luteria ou luteraria	
Mamucaba	
Marcenaria	
Marchetaria	
Matelassê	
Modelagem	
Montagem	
Mosaico	
Pintura	aerografia, batique, estamparia, marmorização, pátina, pêsankas, pintura em azulejo, tingidura
Produção de doces	
Reciclagem	papel reciclado
Renda	bilro, <i>frivolitê</i> , <i>gripier</i> , grampada, irlandesa, renascença, macramê, singeleza, renda turca ou jaguapitã, labirinto ou crivo ou contado, tenerife ou nhanduti ou renda do sol
Secagem	
Selaria	
Serralheria	
Tapeçaria	
Tecelagem	
Tingimento	
Trançado	
Tricô	
Vidrado e vitrificação	

Esse foi o formato da definição da atividade artesanal assumido pelo governo brasileiro, mas é importante lembrar que há outras questões implicadas, como as relativas ao trabalho do artesão, que necessita ser um conhecedor pleno da atividade que pratica, deve dominar o material com o qual trabalha e as possíveis técnicas de manipulação desse material. Cabe destacar também que tem surgido em oficinas artesanais uma divisão do trabalho, em que ocorre uma especialização em etapas distintas no processo, descaracterizando o artesanato por meio da perda do conhecimento total do ofício, e prejudicando o artesão ao desconectá-lo do saber e do fazer. Configura-se então uma confusão sobre a atividade artesanal e a manufatura.

[...] Uma incipiente divisão social do trabalho já existe em muitas oficinas de produção artesanal, fato que concorre para uma perda relativa do conhecimento total do ofício. [...] Quando ocorre essa parcial disjunção no saber e fazer, cuja dimensão articulada compõe a pedagogia do ofício artesanal (Le Goff, 1991), introduz-se uma variável interveniente e de considerável risco para a auto-sustentabilidade das práticas artesanais.

Sabe-se que uma importante característica da produção artesanal de base familiar é o conhecimento integral do ofício. Onde inexistente a mão-de-obra especializada em etapas, o ofício se mantém íntegro. Essa é precisamente uma das mais antigas e importantes características da produção artesanal, em diferenciação à produção manufatureira e industrial. Podemos dizer que é típico da produção artesanal o conhecimento, por parte do artesão, de todas as etapas constitutivas da produção. Não existindo separação entre saber e fazer, entre concepção e execução, o artesão não apenas se reconhece no produto social do seu trabalho como pode ter a ele acesso. Foi precisamente a ruptura dessa concepção integral do ofício que possibilitou, como destaca Marx (1975), em sua Crítica da Economia Política, a apropriação por parte dos mercadores do processo e do produto das Corporações profissionais. Essa desarticulação do ofício artesanal se deu pela intensificação da divisão social do trabalho, que gerou o parcelamento do processo produtivo, cujo processo possibilitou aos mercadores exercer o controle sob o ritmo, o tempo e o volume de produção, segundo as regras de produção de excedentes em função das trocas. A fragmentação do ofício artesanal em partes segmentadas e especializadas pôs e ainda põe em xeque o próprio artesanato. Nessa linha de raciocínio, nada menos artesanal do que o desconhecimento da totalidade do ofício. Assim, um produto feito em partes, ainda que manualmente, mas por diferentes “artesãos especialistas”, a rigor, já não seria um produto artesanal, mas uma manufatura ou mesmo um produto pré-industrial, quando nesse processo são substituídas operações manuais. (Leite, 2003, p. 36 e 37).

É necessário estar atento para as mudanças que estão ocorrendo nas práticas artesanais (no decorrer da pesquisa de campo foi constatado que há uma divisão de trabalho na produção da renda de bilros, que será tratada no capítulo 4). Seccionar as atividades é algo impróprio ao artesanato, assim como diminuir os aspectos sociais que podem ocorrer durante o fazer, canalizando as atenções do artesão apenas para o trabalho e excluindo-o de seu convívio social. Ao serem impostas novas estéticas para os artesãos, há uma desconexão entre o fazer e a sua realidade.

Magalhães (1985) já alertava para a perda das características próprias do artesanato, quando este tenta competir com os produtos industrializados, ou quando é imposto a ele um aumento da produtividade. Apresenta, entretanto, uma postura reflexiva e crítica diante das possíveis políticas a respeito:

Eu diria o seguinte: esse problema de artesanato deve ser visto também como trajetória. Eu acho que artesanato é a tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico. [...] Se isso é válido, ele não pára, ele vai naturalmente evoluindo na direção de maior complexidade, de maior eficiência e de maior produtividade. Enfim, uma trajetória em busca de maior performance, melhor uso e maior quantidade e maior possibilidade de disseminação. Então, o artesanato é um momento da trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. Então, é uma coisa insuportável, errada e de certo modo totalitária, você impor a uma coletividade, a um grupo, que permaneça naquele ponto. [...] O caminho, a meu ver, não é esse; o caminho é identificar isso, ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar estímulo para que ele dê esse passo. (Magalhães, 1985, p.172).

Para o autor, a política paternalista que força o artesanato, os grupos produtores e até os locais de produção a permanecerem estáticos, é uma ideia errônea, para o autor um caminho seria identificar essa tradição e analisar sua trajetória, para que se possa entender qual será o próximo passo a ser dado, e então estimular que esse passo seja dado.

Para Bardi (1994) o paternalismo também é nocivo, pois lança uma visão romântica a respeito da arte popular.

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos. Mas esta não-alienação artística coexiste com a mais baixa condição econômica, com a mais miserável das condições humanas. Assim, não é apologia da arte popular que cumpre fazer se esta arte, para sobreviver, necessita da conservação do status-quo, nem tampouco a consolação através da arte em lugar da solução técnica e do planejamento econômico. Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos libertar de toda mitologia paternalista, precisamos ver, com frieza crítica e objetividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folklóre popular. (BARDI, 1994, p.25)

A produção fragmentada, seriada e especializada, que se iniciou na Revolução Industrial, acarretou a separação entre o projetar e o fabricar, separação essa que é vista como algo a ser reparado na atualidade, pois cada vez mais há a necessidade de unir ambas as áreas. O design pode então atuar como um agente que auxilie as transformações dos produtos

artesanais, assim como pode beneficiar-se dessa articulação, ao aproximar-se das raízes culturais.

1.2 ARTESANATO E DESIGN

Como mencionado na introdução, segundo Cardoso (2000) a maior parte das definições de design aponta para a junção do aspecto abstrato (de conceber/projetar/atribuir) e concreto (registrar/configurar/formar), da qual decorre a atribuição de forma material a conceitos intelectuais, uma atividade geradora de projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos.

Uma possível definição para o design seria: ato de projetar e conceber objetos, de forma criativa e ética, com uma visão estética que traduza os traços contemporâneos da e para a sociedade que o produz.

O design também trouxe uma nova percepção sobre os objetos, os quais passaram a se tornar um canal de comunicação, por meio do qual os indivíduos expressam seus valores, status e personalidade, fato que ocorreu após o surgimento de classes sociais consumidoras.

O surgimento das classes médias na Europa e nos Estados Unidos, e também de uma certa elite urbana no Brasil, trouxe uma relativa democratização da noção de individualidade, ou seja, uma nova disposição de diferenciar e expressar a identidade de cada um ou do grupo através de opções de leitura, de vestuário, de decoração, enfim, de consumo. (CARDOSO, 2000, p.56).

[...] A preocupação com a aparência – primeiramente, da própria pessoa e, por extensão, da moradia – como indicador do status individual, serviu de estímulo para a formação de códigos complexos de significação em termos de riqueza, estilo e acabamento de materiais e objetos. Para atingir os padrões convencionados, fazia-se cada vez mais necessária a intervenção de um profissional voltado para esses aspectos do projeto. Egresso do seu anonimato na fábrica ou na oficina, surge nessa época uma nova figura do designer como profissional liberal: um homem (quase sempre) que compartilhava das mesmas origens e dos mesmos gostos de consumidores que buscavam nessas produções, mais do que uma simples qualidade construtiva, uma afirmação da sua identidade social. (CARDOSO, 2000, p.57)

Se antes esse caráter distintivo do design era dado pela produção de peças de cunho artesanal, com a aparição dos objetos seriados (industriais), em que o objeto se aperfeiçoa e exaure sua aplicação prática (massificação), torna-se necessária a produção de objetos mais refinados, originais, primorosos e que agradem os sentidos humanos. A massificação dos produtos industriais acabou então gerando um aumento na demanda de produtos artesanais, carregados de significados da cultura de quem o produziu e de singularidades do seu produtor.

Além disso, a forma de um objeto ser percebido e avaliado por uma sociedade também nos faz pensar na forma como uma sociedade será percebida e avaliada a partir dos objetos que produz, e em qual a função desses objetos para o mundo atual e para o mundo futuro.

O movimento *Arts and Crafts*¹³ e o movimento *Bauhaus*¹⁴ tentaram unir a prática artesanal e o design, como uma forma de beneficiar ambas, o designer não somente deveria se preocupar em propor e executar um protótipo bem feito. Sua preocupação deveria ser também dirigida ao domínio das técnicas do trabalho por parte das pessoas que iriam executar as tarefas, ao contrário do que acontecia nas indústrias, que buscavam mão de obra sem qualificação, e conseqüentemente, mais baratas. A forma como as indústrias buscam a mão de obra incidirá na qualidade dos produtos que serão produzidos e, portanto, não basta que o designer apenas conceba um bom projeto, se quem o executará não possuir o conhecimento necessário para realizá-lo.

No Brasil, o designer Aloísio Magalhães e a arquiteta Lina Bo Bardi idealizaram importantes ações no sentido da unificação entre o design e o artesanato no país. Lina em 1962 idealizou a Escola de Desenho Industrial e Artesanato (infelizmente nunca foi concretizado), que visava promover a troca de experiências e a integração entre mestres artesãos e estudantes universitários, bem como resgatar a herança cultural popular tradicional. Havia também uma preocupação com relação à importância social do emprego da mão de obra, da diversificação da economia e do aproveitamento dos resíduos industriais. Para Lina era preciso avaliar as possibilidades criativas das bases culturais e, no Brasil, essas bases estavam nas raízes populares, presentes especialmente no Nordeste.

Aloísio Magalhães, importante designer que participou da fundação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), da criação do Centro de Referência Cultural, em Brasília, foi também diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e presidiu o a Fundação Nacional Pró-Memória, tinha como propósito desenvolver um design autóctone, e para isso, os designers deveriam se preocupar com questões para além da relação produto/usuário. Magalhães (1998) observava que o design desenvolvido nas áreas mais “ricas” do país era baseado em cópias de valores culturais estrangeiros.

¹³ Movimento estético que se iniciou na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, seus principais idealizadores foram William Morris (designer, escritor e ativista) e John Ruskin (crítico e teórico), tinha como princípio promover a união entre o projeto e execução, trazendo de volta os altos padrões a respeito dos materiais e acabamentos dos objetos, a partir de uma relação mais democrática e igualitária entre os trabalhadores incluídos na produção, que deveriam voltar a conhecer e dominar os processos produtivos nos quais estavam envolvidos.

¹⁴ Escola de design e arquitetura que retomava os conceitos do *Arts and Crafts*, seu principal fundador foi Walter Gropius, combatia a arte pela arte, formando homens ligados à cultura e à sociedade do mundo moderno.

Aqui, a natureza contrastada e desigual do processo de desenvolvimento gera problemas naquela relação, que exigem um posicionamento de latitudes extremamente amplas; a consciência da modéstia de nossos recursos para a amplitude do espaço territorial; a responsabilidade ética de diminuir o contraste entre pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios e grandes áreas rarefeitas e pobres. Nestas é poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira. Naquelas a carência de originalidade deu lugar à exuberante presença da cópia e gosto mimético por outros valores culturais. (MAGALHÃES, 1998, p.11).

Em 1977, Magalhães discursou nos 15 anos da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), levando a reflexão sobre a interdisciplinaridade do design e, questionando o que o desenho industrial pode fazer pelo Brasil. ele defendia a diminuição entre as diferenças existentes no país, pensamento alinhado à união entre o artesanato e o design, e acreditava que isso poderia ser possível por meio do ensino acadêmico.

Whiteley (1998) também falou sobre a importância da academia no ensino de um design por ele nomeado como ‘design valorizado’, que teria como princípio um conhecimento amplo e histórico, por meio do qual o aluno desenvolveria uma visão crítica do mundo e entenderia a contribuição do design para a construção de uma sociedade melhor e mais sustentável.

Um dado importante que só pode vir do lado acadêmico da equação diz respeito ao fato de que valores consumistas, ecológicos, feministas, etc. precisam ser compreendidos a partir de uma perspectiva histórica equilibrada. O aluno deve ter uma noção sólida do papel do design na sociedade em que vive e que pretende trabalhar e também formas em que esse papel se desenvolveu e mudou ao longo dos últimos cem anos. É a partir dessa perspectiva histórica que o aluno poderá compreender como o design se transformou em uma atividade de ordem cultural e não apenas de ordem utilitária ou comercial.

[...]

O modelo do ‘designer valorizado’ ajudaria a desenvolver uma consciência mais crítica bem como um maior senso de responsabilidade. As novas faculdades do século XXI devem assegurar que seja dispensada ao aluno uma verdadeira educação e não apenas um treinamento estreito, por mais sofisticado que ele o seja em termos tecnológicos. O aluno precisa se tornar um designer-cidadão, posicionado e atuante, e não apenas um cidadão-designer, conformista e obediente. O modelo do ‘designer valorizado’ não pressupõe uma determinada posição política ou partidária, mas promove sim uma compreensão ampla de sistemas de valores e exige que o aluno saiba justificar os seus próprios valores, compromissos e crenças. O designer valorizado deve ser capaz de avaliar o design não como uma finalidade cujos valores são evidentes ou naturais, mas como uma parte integrante e integrada de uma determinada sociedade. (WHITELEY, 1998, p.71 a 74).

Seguindo este entendimento, o designer de moda brasileiro deveria aprender mais sobre as técnicas existentes no país, como, por exemplo, a técnica da renda de bilros. Infelizmente, essa não é a realidade nas instituições de ensino: o “olhar” ainda está mais voltado para o que existe fora da nossa nação, o que não contribui para a criação de um design de moda nacional, mas apenas reproduções de design estrangeiro.

2 FIOS ENTRELAÇADOS E AS MÃOS HABILIDOSAS

2.1. FIOS ENTRELAÇADOS

A renda é definida como tecido ou malha produzido pelo entrelaçamento de um ou mais fios e sem um fundo prévio (tecido base), formando desenhos que podem ser regulares ou não, resultando em um padrão translúcido e arejado.

Seguem algumas das definições encontradas sobre a renda:

ren.da²

sf1 Obra de malha feita com fio de linha, seda, ouro ou prata, apresentando desenhos mais ou menos caprichosos, que serve para guarnecer peças de vestuário, roupas de cama etc. *R. da Terra, Reg* (Nordeste): o mesmo que *renda de bilro*. *R. de bilro*: espécie de renda, feita sobre almofada, na qual se prende o molde de papelão em que se trançam os fios por meio de bilros. [...] *R. valenciana*: espécie de renda de fios muito delicados. (RENDA, 2012, grifo do autor).

Em rigor, a renda poderá ser considerada como um fio enrolado sôbre si mesmo, sem fundo de tecido pré-existente, de maneira a formar, ou uma retícula simples, ou um desenho mais ou menos complexo. [...] Na sua caracterização européia atual, a renda de agulha ou de bilros é, porém, relativamente recente, tendo aparecido em fins do século XV ou começos do XVI. Ela surgiu do bordado, pela necessidade de quebrar a monotonia do bordado fechado sôbre o fundo compacto do tecido pré-existente. (RAMOS, 1948, p. 12-13).

A renda – Tecido aberto, d'uma especie particular, a renda não tem cordão nem trama; compõe-se de *pontos* identicos ou diferentes, formados pelo cruzamento de fios, de maneira a produzir um desenho; o *ponto* é um motivo regular cujos contornos são formados pelo fio; este termo só se applica, em geral, á renda de agulha. A renda é pois uma especie de rede aperfeiçoada, bastante complicada e trabalhada; o que torna o trabalho difficil e lhe dá todo o seu valor, é precisamente a execução do *ponto*, que exige uma grande pratica e um conhecimento minucioso das múltiplas combinações d'esta tecelagem especial. (BRIEUVRES, [190-], p. 11-12).

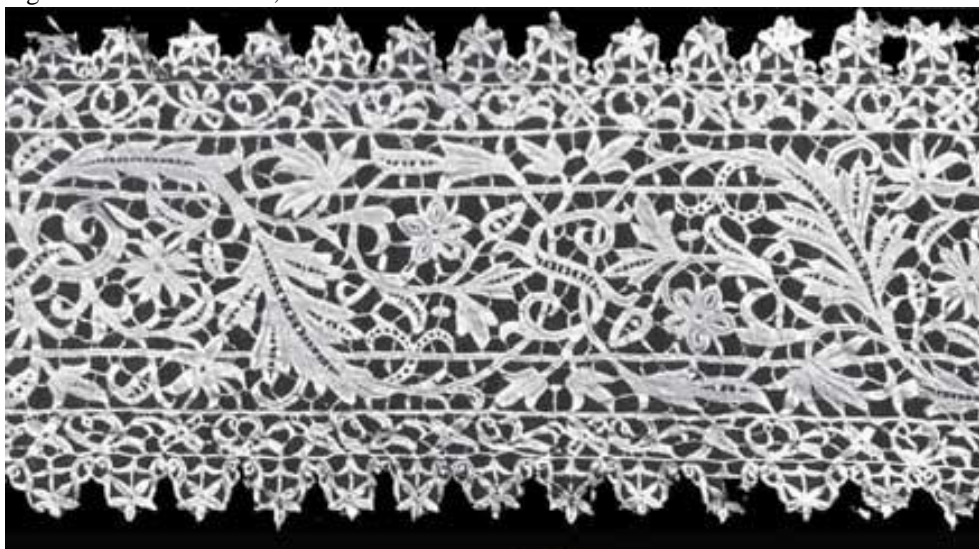
Como foi descrito por Brievres [190-], a renda é constituída de **pontos**, que podem ser iguais ou diferentes, e está na execução desses pontos o valor da renda, para a autora a denominação de **pontos** está associada a renda de agulha, no Brasil, de acordo com Girão (1984) os pontos da renda de bilros são denominados também como **trocado**, a afirmação de Girão (1984) está associada a de Ramos (1948), que preferiu distinguir ponto de padrão e até mesmo da própria renda, afim de não causar confusões como ocorre com a expressão estrangeira *point*, que fala tanto do ponto quanto da própria renda.

Pontos – Todas as rendas têm um ponto inicial.– o trocado. Com o trocado, formando a combinação dos movimentos dos bilros, origina-se uma variedade imensa de cruzados e torcidos, que são conhecidos por *pontos*; são os elementos que

constituem o desenho, como: trança, traça, tijolo, búzio, aranha, panho-fechado, pano-aberto, etc. Chama-se *padrão* o desenho formado pelos pontos: flor-de-maracujá, guipure, dezesseis-dados, etc. (GIRÃO, 1984, p.13)

O *punto in aria* (figura 2), ou o *punto in aere*, se acredita ser o indício da origem das rendas, como Ramos apontou, e ainda descreveu: “[...] 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.” (RAMOS, 1948, p. 14).

Figura 2 – *Punto in Aria*, século XVI.



Fonte: Malmazet¹⁵.

Acerca da origem da renda, Brievres [190-] afirmou que os trabalhos de agulha são encontrados em diversos registros da antiguidade, porém nenhum deles permite supor que eram rendas, e sim bordados unicamente. Jackson (1900) concordou com a dificuldade em se traçar uma história da renda, devido à sua fragilidade e à sua delicadeza, as amostras encontradas não são capazes de afirmar com exatidão qual foi o processo envolvido em seu feitiço, ressaltou também que as referências sobre rendas e redes descritas nos manuscritos antigos não auxiliam a identificação do trabalho, pois o mesmo termo era usado para todo tipo de trabalho feito com agulha — tanto para o bordado quanto para a rede e/ou tela e, possivelmente, para a renda.

As referências nos antigos manuscritos de rendas ou de rede são frequentemente confundidos com bordados, possivelmente porque os dois tipos de trabalhos com

¹⁵ Disponível em: < <http://malmazet.com/lace-types.php>>. Acesso em: 12 de março de 2016.

agulhas foram tantas vezes utilizados conjuntamente, e os tradutores das línguas primitivas, caldeus, hebraico e árabe, não fizeram diferença entre as duas variedades distintas de trabalhos com agulhas; bordado, rede e ou rendas.¹⁶ (JACKSON, 1900, p. 4, tradução nossa).

Contudo, Jackson afirmou que a renda não derivou do bordado, e sim das telas ou redes.

Homero menciona véus tecidos em ouro. Tais expressões não podem ser consideradas como uma referência ao bordado. Essa referência para ele parece estabelecer dois pontos: primeiro, que rede de linho fino entrelaçado ou bordado a ouro, seja para a ornamentação de artigos de vestuário ou o enriquecimento de tapeçarias (como encontramos os telas cerzidos utilizados para tapeçarias nos dias de hoje) fizeram uso desde os tempos bíblicos, em segundo lugar, que a renda deriva sua origem a partir da rede/tela, e não, como muitos imaginam, de bordado.¹⁷ (JACKSON, 1900, p. 4, tradução livre).

Para Palisser (1869), a renda originou-se do bordado Richelieu (em inglês, *cutwork*) (figura 3), e as menções de Homero e Isaías referem-se aos trabalhos com agulhas, como as laçadas de redes ou crochê, não como rendas. “É a partir desse trabalho de bordado aberto, que no século XVI entrou em amplo uso, que deve derivar a origem da renda, e, a fim de trabalhar o assunto, o seguiu em todas as suas gradações.”¹⁸ (PALLISER, 1869, p. 10, tradução nossa).

Em Homero, e outros autores antigos, temos menção constante de véus, redes e telas de ouro, assim como de roupas bordadas, enquanto as túnicas externas das vestes egípcias de Estado, tal como descrito nos túmulos, aparecem formado de um anelado de rede ou crochê, cerzido em torno da bainha em padrões de cores ouro, prata e de diversas cores, remetendo as palavras de Isaías: “Eles que trabalham em linho fino, e tecem redes”. Foi, sem dúvida, dos egípcios que os israelitas aprenderam a arte.¹⁹ (PALLISER, 1869, p. 2).

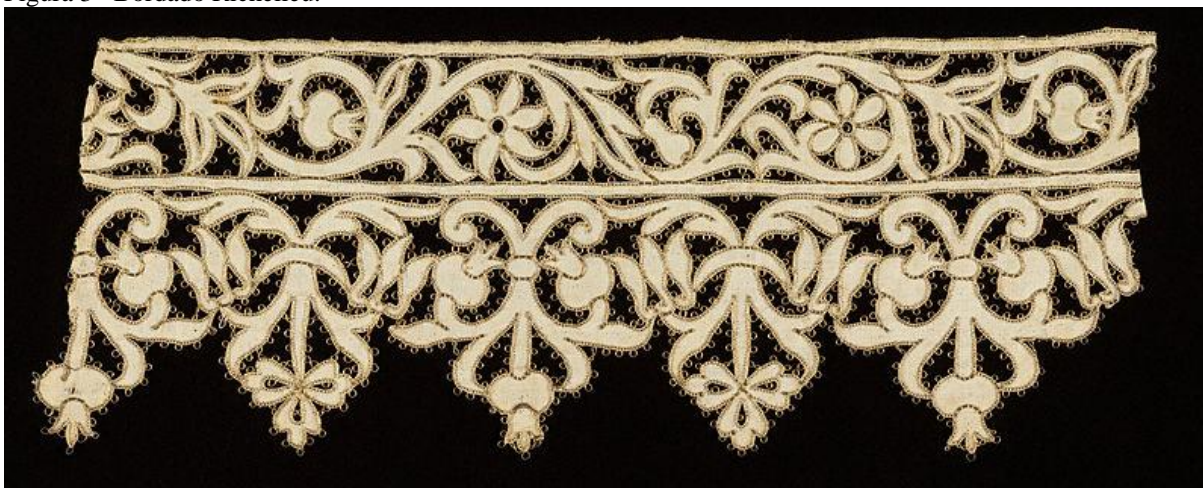
¹⁶ No original: “*The references in ancient manuscripts to lace or network are frequently confounded with embroidery, possibly because the two kinds of needlework were so often used together, and translators from the primitive languages, Chaldaic, Hebrew, and Arabic, did not differentiate between the two distinct varieties of needlework: embroidery, and network or lace.*”

¹⁷ No original: “*Homer mentions veils of net woven of gold. Such expressions cannot possibly be considered as referring to embroidery. Reference to them seems to establish two points: First, that network of fine linen interwoven or embroidered with gold, whether for the ornamenting of wearing apparel or the enrichment of hangings (just as we find darned network used for curtains in the present day) were made use of from Biblical times; secondly, that lace derived its origin from netting, and not, as many imagine, from embroidery.*”

¹⁸ No original: “*It is from that open-work embroidery, which in the sixteenth century came into such universal use, that we must derive the origin of lace, and, in order to work out the subject, trace it through all its gradations.*”

¹⁹ No original: “*In Homer, and other early authors, we have constant mention of veils, cauls, and networks of gold, as well as of embroidered garments, while the outer tunics of the Egyptian robes of state, as depicted on the tombs, appear fashioned of a looped network or crochet, darned around the hem in patterns of gold, silver and divers colours, realizing the saying of Isaiah: ‘They that work in fine flax, and weave networks.’ It was doubtless from the Egyptians that the Israelites learned the art.*”

Figura 3– Bordado Richelieu.



Fonte: Wikicommons²⁰.

As divergências entre os autores demonstram que a história da renda até o século XV não é clara, deixando livre a interpretação sobre sua verdadeira origem. Os mesmos também apontam para a origem etimológica dos termos que derivaram a palavra renda.

A partir do século XV, dois países disputam a invenção da renda: Itália e Flandres (região norte da Bélgica). De acordo com Palliser (1869) um registro de 1469 indicou que já se falava de renda na Itália, e uma pintura em Flandres, datada de 1495, traz a figura de uma moça fazendo renda de bilros sobre uma almofada. Os dois exemplos são passíveis de refutação, o primeiro por possuir termos que dependem de uma tradução que pode assumir diferentes interpretações, e o segundo por não ser dada como certa a data da pintura.

Deixando o estudo dessas disputas duvidosas, passamos a mostrar que evidências da fabricação da renda aparecem na Itália no século XV. O Cavaleiro Antonio Merli, em seu interessante panfleto sobre a renda italiana, menciona considerações preservadas no Arquivo Municipal de Ferrara, de 1469, como, provavelmente referindo-se a ata, mas ele mais especialmente traz a tona um documento da família Sforza, datado de 1493, em que a palavra “trina” (sob sua forma antiga, “tarnete”) ocorre constantemente, juntamente com osso e rendas de bilros.²¹ (PALLISER, 1869, p. 39-40, tradução nossa).

Flandres e Itália juntas disputam a invenção da renda. Em muitas cidades dos Países Baixos estão imagens do século XV, em que são retratados personagens enfeitados

²⁰ Disponível em: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Border_-_Google_Art_Project_\(6829977\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Border_-_Google_Art_Project_(6829977).jpg)>. Acesso em: 12 de março de 2016.

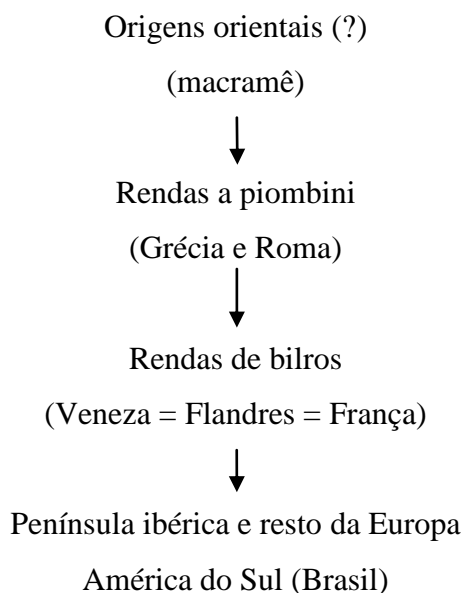
²¹ No original: “Leaving to the learned these doubtful disputations, we proceed to show that evidences of the lace fabric appear in Italy as early as the fifteenth century. The Cavaliere [sic] Antonio Merli, in his interesting pamphlet on Italian lace, mentions account preserved in the Municipal Archives of Ferrara, dated 1469, as probably referring to lace; but he more especially brings forward a document of the Sforza family, dated 1493, in which the word ‘trina’ (under its ancient form, ‘tarnete’) constantly occurs, together with bone and bobbin lace.”

com rendas e um escritor belga afirma que cones rendados, ou chapéus, eram usados naquele país no século XIV. A renda de bilros foi feita pela primeira vez nos Países Baixos, temos a evidência nas pinturas contemporâneas. Em uma capela lateral do coro de São Pedro, em Louvain, está um retábulo feito por Quentin Matsys, que data de 1495, em que uma menina é representada fazendo renda com bilros em uma almofada com uma gaveta, semelhante ao que se é utilizado agora.²² (PALLISER, 1869, p. 87, tradução nossa).

Ramos (1948) também falou sobre essa disputa pela invenção da renda, mas nos alertou para o fato de que talvez a ideia tenha surgido ao mesmo tempo em locais diferentes.

A renda no sentido atual assinalado surgiu em fins do século XV. Flandres e Itália disputam-lhe as origens, havendo ainda alusões a focos de criação anteriores, na Inglaterra, na Espanha, para onde teriam trazidos os mouros, e em outros pontos. Nestes casos não parece tratar-se da verdadeira renda, mas de pontos cortados, e bordados em tela. Mesmo na Itália, Ragusa e Veneza disputam a criação dos *punti in aere*. Essas controvérsias provam aliás, como argumenta Magué, que ou a idéia correu muito depressa ou nasceu dão mesmo tempo em vários lugares. É o que em linguagem antropológica, chamamos a difusão *versus* criação independente ou paralelismo. Historicamente [sic], porém, Veneza é considerada pela maioria dos autores, como o berço da renda de agulha. O próprio historiador belga Pierre Verhaegen isso o admite, embora considerando que Flandres inventou, por sua vez, a renda de bilros. (RAMOS, 1948, p. 15).

Em sua publicação Ramos (1948) faz um diagrama que mostra possíveis origens e difusões das rendas:



²² No original: “Flanders and Italy together dispute the invention of lace. In many towns of the Low Countries are pictures of the fifteenth century, in which are portrayed personages adorned with lace, and Belgian writer asserts that lace cornettes, or caps, were worn in that country as early as the fourteenth century. That pillow lace was first made in the Low Countries, we have the evidence of contemporary paintings. In a side chapel of the choir of St. Peter’s, at Louvain, is an altar-piece by *Quentin Matsys*, date 1495, in which a girl is represented making lace with bobbins on a pillow with a drawer, similar to that now in use.”

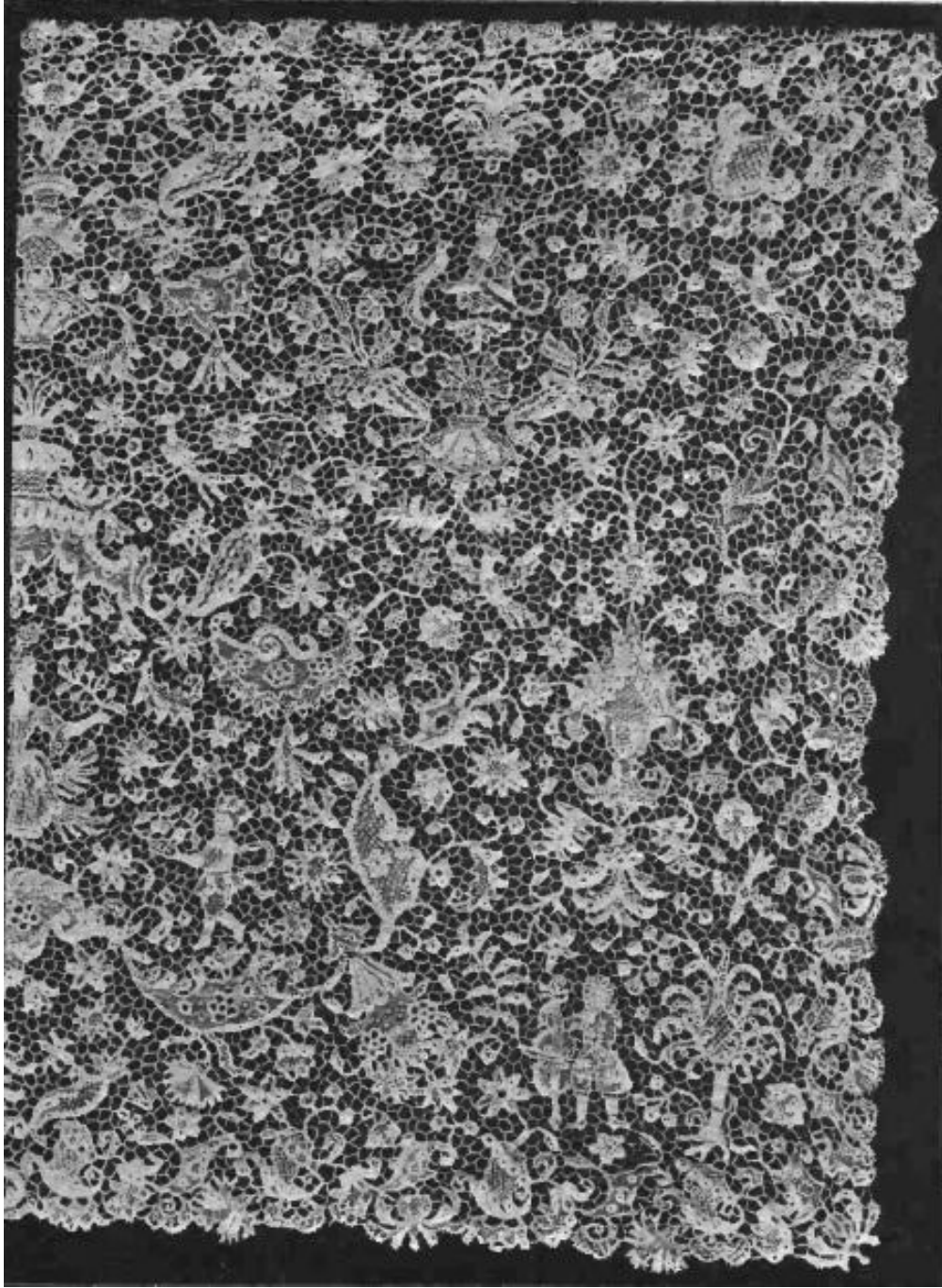
É certo que Veneza tornou-se um famoso centro produtor de rendas a partir do século XVI e que a renda se difundiu por toda a Europa, cada país buscando se diferenciar por meio da criação de novos pontos com características próprias.

Por influência de Catarina de Medicis, a França passou a adotar o uso de rendas nos trajes da corte, principalmente nas golas, nos punhos e na *lingerie* feminina. Com Henrique IV, a *toilet* masculina também passou a ser ornamentada por rendas. Mas foi durante o reinado de Luís XIV que a fabricação das rendas no país foi impulsionada. O Ministro de Estado e da Economia, Jean-Baptiste Colbert, foi o grande responsável por isso, recebendo, como homenagem, um ponto com seu nome.

Colbert conseguiu atrair de Italia mestras obreiras; fundou depois uma companhia com privilegio, que installou em Alençon, aonde se faziam rendas desde o principio do século XVII; esta companhia creou sucursaes em Aurillac, Sedan, Rennes, Le Quesnoy, etc. (BRIEUVRES, [190-], p.31.

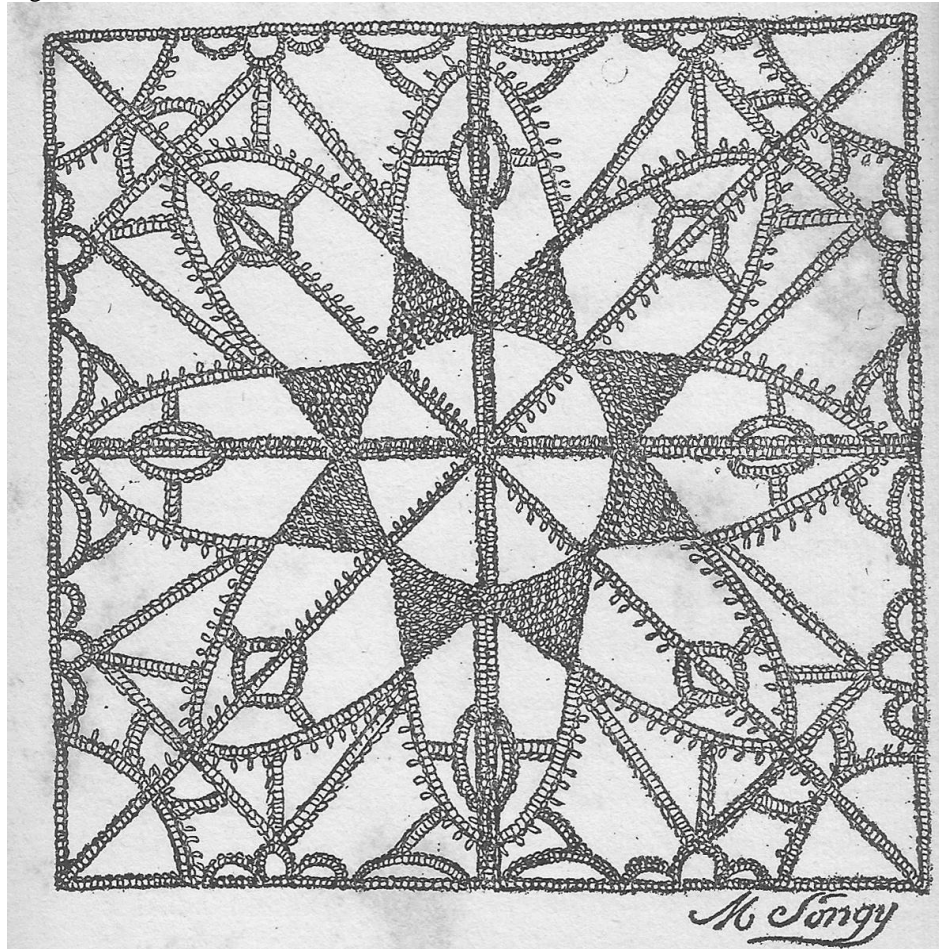
A partir de então, a França tornou-se um importante centro produtor de rendas, criando o “ponto de França” (figura 4), que trazia desenhos mais finos de arabescos e folhagens, para se diferenciar do “ponto de Veneza” (figura 5), que tinha formas geométricas e fios mais grossos; do “ponto de Aleçon” (figura 6), com motivos de flores e folhas sobre uma retícula de malhas hexagonais estreitas; e do “ponto de Argentan” (figura 7) uma modificação do “ponto de Aleçon” que trazia duas malhas, uma grossa e uma fina, usadas simultaneamente, com motivos de flores maiores e mais compactas.

Figura 4 – Ponto de França.



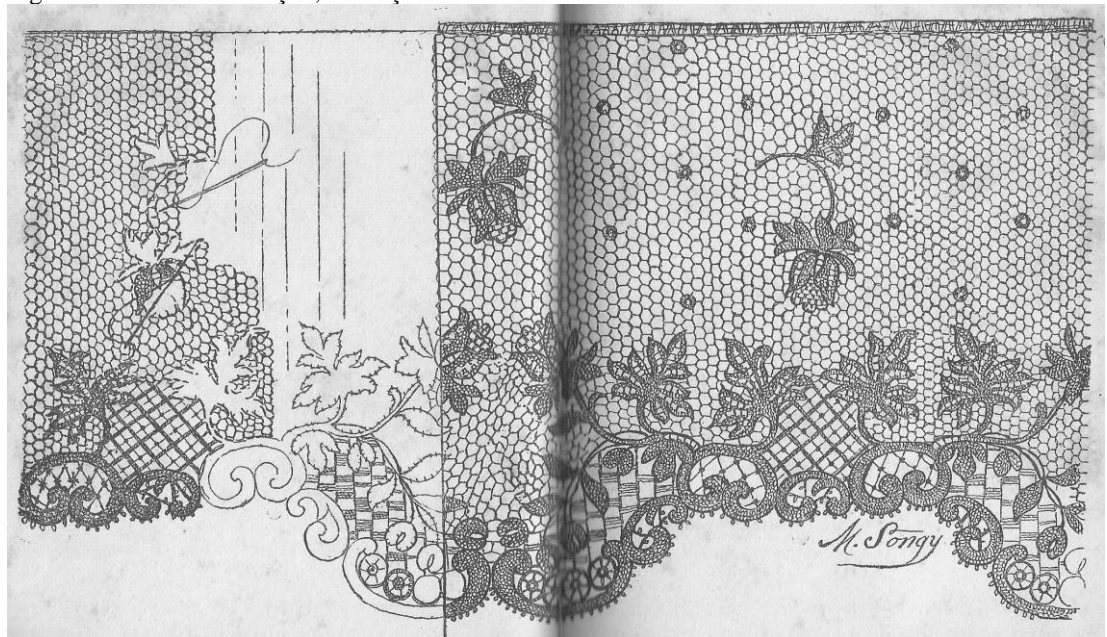
Fonte: Jackson, 1900, p.32.

Figura 5 – Ponto de Veneza.



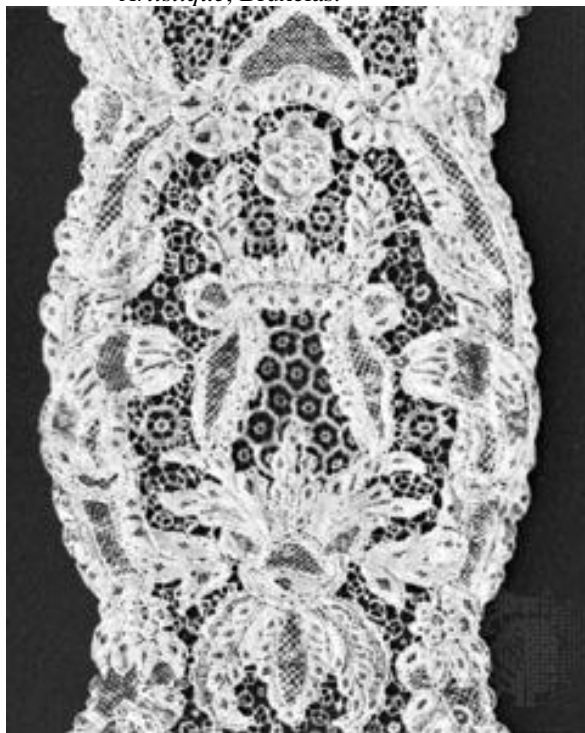
Fonte: Brievres, [190-], p.78.

Figura 6 – Ponto de Alençon, execução da rede.



Fonte: Brievres, [190-], p.88 e 89.

Figura 7– Ponto de Argentan, França, meados do século XVIII; no *Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelas.



Fonte: Enciclopédia Britânica²³.

O “ponto de França” passou a dominar a Europa, com suas rendas brancas feitas à agulha que adornavam as vestes femininas e masculinas, as peças do culto, os paramentos do altar, as alvas e os roquetes eclesiásticos (Ramos, 1948) Já o “ponto de Aleçon” foi o ponto mais difundido e utilizado durante praticamente todo o século XVII, e durante o século XVIII sobressaíram às rendas *valenciennes* e a renda de bilros.

A Revolução Francesa e a Revolução Industrial modificaram profundamente a história das rendas; após um tempo de abandono, depois da Revolução Francesa (onde o uso de vestimentas exagerados fora banido), o aparecimento das rendas produzidas por máquinas retirou parte do seu valor, que estava contido justamente no seu modo de produção artesanal.

Depois do golpe de morte da Revolução francesa, os artesão europeus cessaram a manufatura das suas rendas por um largo espaço de tempo. Outros centros se abriram depois, e os velhos estilos de rendas de agulha à mão fizeram uma tentativa de restauração. Mas a era industrial sufocou o artesanato. Surgiram as rendas mecânicas e as contrafações. (RAMOS, 1948, p. 18).

²³ Disponível em: < <http://global.britannica.com/topic/Argentan-lace>>. Acesso em: 12 de março de 2016.

Apesar de as rendas produzidas mecanicamente terem dominado o mercado, Palliser (1869) afirmou que a sua popularização fez com que os ricos voltassem a valorizar as rendas manuais.

Quase todas as espécies de renda são agora fabricadas por máquinas; e detectar a diferença é uma tarefa nada fácil na maioria das vezes, mesmo para uma pessoa experiente. Ainda assim devemos sempre perceber que os produtos finais da produção nunca possuem o toque, o acabamento ou a beleza das rendas feitas à mão. A invenção da máquina que fabrica renda tem essa peculiaridade — não tem diminuído a demanda para os tecidos mais delicados dos bilros e da agulha. Pelo contrário, os ricos têm procurado mais avidamente do que nunca, as obras requintadas de Bruxelas ou Alençon desde que as máquinas tornaram o uso das rendas acessível para todas as classes da sociedade.²⁴ (PALLISER, 1869, p. 394, tradução nossa).

No início do século XIX, a corte napoleônica fez ressurgir o uso das rendas, contudo no século XX seu uso se restringiu, sendo mais utilizadas nas *lingeries* femininas, em vestidos de noiva, nas golas e nos punhos das togas dos magistrados, em alguns altares de igrejas e em vestes eclesiásticas. Vale ressaltar que a maioria das rendas utilizadas desde o século XX é produzida de forma mecânica, devido ao longo tempo de confecção daquelas feitas manualmente. Em diversos países, tais como Austrália, Canadá, Espanha, Estados Unidos, França, Inglaterra, Itália e Portugal, a atividade da produção de rendas manuais é tida como um *hobby*; e em diversos *sites* desses países é possível encontrar uma enorme variedade de produtos que envolvem tal atividade e até mesmo encontros de rendeiras, além de museus dedicados exclusivamente às rendas, tais como os apresentados no *site* Lacefairy²⁵. No Brasil, contamos com a Casa José de Alencar, no Estado do Ceará, na qual há exposição permanente das rendas de Luiza Ramos e Valdelice Carneiro Girão (no capítulo 4.2 há uma abordagem mais abrangente sobre o museu), e com várias exposições temporárias em museus espalhados por todo o território nacional.

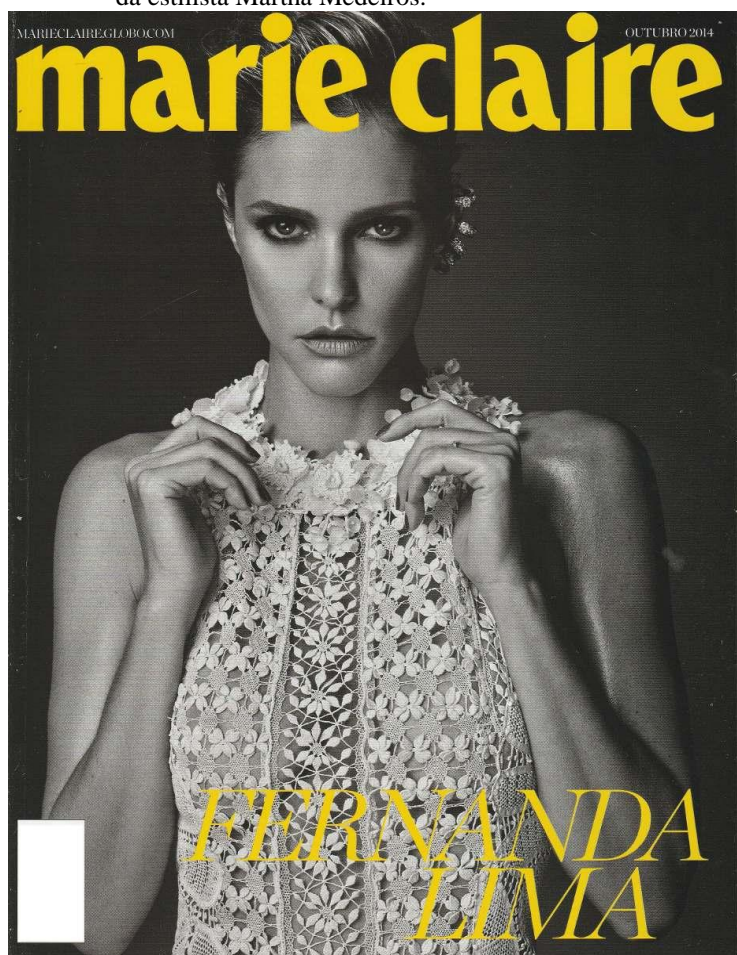
A renda, a partir de 2010, se consagrou como forte tendência para os tecidos, tanto para o verão quanto para o inverno, e já foi lançada como principal tendência para os tecidos

²⁴ No original: “Almost every description of lace is now fabricated by machinery; and it is often no easy task even for a practised eye, to detect the difference. Still we must ever be of opinion that the most finished productions of the frame never possess the touch, the finish, or the beauty of the laces made by hand. The invention of machine-made lace has this peculiarity - it has not diminished the demand for the finer fabrics of the pillow and the needle. On the contrary, the rich have sought more eagerly than ever the exquisite works of Brussels or Alençon since machinery has brought the wearing of lace within the reach of all classes of society.”

²⁵ Disponível em: <<http://lace.lacefairy.com/Lace/LaceMuseums.htm>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2013.

de 2016²⁶, demonstrando um resgate à feminilidade e à delicadeza às quais esse tecido remete. No Brasil temos a estilista Martha Medeiros²⁷ (figura 8), que trabalha exclusivamente com peças feitas em renda artesanal. Seu trabalho envolve algumas comunidades rendeiras dos Estados de Alagoas e Maceió e conta com aproximadamente 250 mulheres que estão organizadas em cooperativas. Outros tantos estilistas brasileiros, tais como Lino Villaventura, Ronaldo Fraga, recorrem às rendeiras espalhadas pelo Brasil para a produção de peças pontuais ou toda uma coleção. Recentemente, para a coleção de inverno 2016 (figura 9), Fernanda Yamamoto viajou sete vezes até o Cariri, na Paraíba, para conjuntamente com as rendeiras de renda renascença da região, trabalhar no desenvolvimento de novos tecidos, que foram apresentados durante a São Paulo *Fashion Week*.

Figura 8– Fernanda Lima traja vestido de renda de bilros, com renda renascença (laterais na linha da cintura), da estilista Martha Medeiros.



Fonte: Marie Claire, editora Globo, edição outubro de 2014.

²⁶ Disponível em: < <http://chic.uol.com.br/alo-chics/noticia/a-lista-de-tendencias-do-spfw-verao-2016>>. Acesso em: 03 de agosto de 2015.

²⁷ A estilista dispõe do *site*, disponível em: <<http://marthamedeiros.com.br>>. Acesso em: 25 de agosto de 2012.

Figura 9 – Modelo durante desfile de Fernanda Yamamoto, Inverno 2016, SPFW.



Fonte: FFW²⁸.

Há três tipos de renda atualmente, a renda de agulha que é feita com agulha e fio, na qual o desenho (motivo), que pode ser feito sobre um papel, surge das laçadas do fio, por meio de diferentes tipos de pontos, do mais simples ao mais complexo; renda de bilros que é produzida sobre uma almofada, na qual se fixa um papel grosso ou um papelão que contem o desenho da renda que foi previamente elaborado e furado (picado) em pontos estratégicos, nos quais se afixarão alfinetes e/ou espinhos e, com o auxílio de bilros onde estão enrolados os

²⁸ Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/moda/conheca-os-destaques-do-desfile-de-fernanda-yamamoto/>>. Acesso em: 08 de março de 2016.

firos, se faz a renda²⁹; e a renda produzida por máquinas, imitando os pontos das rendas de agulha e de bilro, tipo de renda mais difundido nos dias atuais.

2.2 MÃOS HABILIDOSAS

As mulheres são as principais produtoras das rendas. Desde os primórdios há a associação do feminino com os trabalhos manuais de feitiço delicado e de detalhada execução. Na mitologia grega temos Aracne, que disputou com a deusa Atenas para provar ser mais hábil na realização do bordado e foi castigada — tornou-se uma aranha que passou a vida fazendo teias; Penélope, que enganava seu pai, tecendo de dia e desfazendo seu trabalho de noite, para ganhar tempo na sua longa espera pelo retorno de Ulisses; e as Moiras, fiandeiras responsáveis pelo destino da vida humana. Esses são alguns exemplos de aparição do feminino atrelada à arte de fiar, tecer, bordar, render.

Outro vínculo pode-se observar nos ensinos em conventos e escolas especializadas destinadas às mulheres de bons modos, até os anos 1960, as mulheres eram vistas como mães, donas de casa, frágeis e incapazes de trabalhar e buscar fora de casa seu sustento e independência. Houve uma revolução feminina, que ainda está em andamento, que levou as mulheres a buscarem igualdade nos direitos humanos e no mercado de trabalho e, com isso, afastarem-se das prendas domésticas e de atividades que até então eram designadas apenas ao sexo feminino.

Essa revolução feminina, o seu afastamento das atividades de cunho doméstico e a busca por novas posições no mercado de trabalho, somados à industrialização da fabricação das rendas, são fatores que contribuíram significativamente para a diminuição de tal atividade na atualidade. Contudo há ainda mulheres que encontram prazer e sustento na atividade de fazer renda.

No território brasileiro é quase nula a presença de homens na produção das rendas, e isso pode ser associado ao fato de a produção estar concentrada em locais onde as mulheres ainda possuem uma condição de inferioridade perante o homem, e outro fator que pode ser considerado, é a habilidade das mulheres brasileiras na produção de trabalhos manuais, como apontou Girão (2002).

A mulher brasileira, de modo especial a nordestina, faz com relativa habilidade, o *tricot*, o *filet*, o *crochet* e outros tipos de renda de agulha, de origem europeia, até os bordados mais modernos. Porém, a renda de bilros merece destaque especial.
[...]

²⁹ Ver definição detalhada na subseção 3.1.

A região por excelência das rendas de bilros, no Nordeste, é a zona litorânea e suas adjacências, nos municípios próximos a capital cearense.

A arte é em todos eles praticada pela mulher do povo, em geral, esposas e filhas de pescadores ou de lavradores.

Nenhuma freqüentou qualquer escola profissional ou mesmo uma instituição, onde lhes tenham sido ensinados trabalhos manuais. Seguindo tradição secular, aprendem umas com as outras, iniciando, já aos sete anos de idade, o tirocínio. Aperfeiçoam-se por esforço próprio até chegarem a exímia artesãs. Mesmo extremamente idosas, não abandonam sua arte. (Girão, 2002, p.93)

2.3 RENDAS BRASILEIRAS

Figura 10 – Mapa da localização das cidades onde foram coletadas as amostras da exposição “Renda Brasileira”³⁰.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013.

³⁰ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

Há poucos relatos sobre a origem das rendas em território brasileiro, como afirmou Ramos (1948).

Infelizmente os dados históricos são praticamente inexistentes, pois a renda de bilros, entre nós, como aliás tôda e qualquer forma de artesanato, jamais mereceram a menor proteção ou orientação oficiais, e são deixados aos azares da improvisação, o que significa abandono quase completo. As referências de alguns documentos oficiais a “rendas”, nos primeiros tempos, dizem respeito às rendas de procedência europeia, francêsas, italianas ou flamengas, utilizadas nas vestes das classes abastadas. Quando as rendas de bilros começaram a ser usadas, nas roupas brancas femininas, ou na ornamentação religiosa das toalhas de altar dos paramentos sacerdotais, não havia nenhuma referência aos seus lugares de procedência. As nossas humildes rendeiras, em cujas mãos até hoje vem se mantendo o artesanato das rendas, continuam no anonimato do seu árduo labor, apesar de alguns esforços mais recentes em reconhecer-lhes o mérito. Alguma alusão incidental, aqui e ali, indica apenas de leve a procedência portuguesa da sua arte popular. (RAMOS, 1948, p. 35-36).

Nos livros de Palliser (1869) e Jackson (1900), as rendas brasileiras são descritas com certo desdém. Palliser (1869) associa a renda feita no Brasil à feita em Portugal, pois a menciona quando finaliza seu capítulo sobre Portugal: “O Brasil faz uma renda de bilros estreita e grosseira para consumo doméstico.”³¹ (1869, p. 86, tradução nossa). Já em Jackson (1900), a renda brasileira consta em seu glossário de rendas, destacando o Estado de Alagoas como o centro produtor mais forte no território nacional.

Renda brasileira

A renda de bilros de textura grossa e *design* fraco, usada somente entre os nativos. Assemelha-se às rendas de bilro da Europa, em um pequeno grau, os padrões que são no estilo dos Valenciennes e Torchons, mas é muito inferior nas roupas, a renda brasileira é feita com fio de algodão. Maceió, na província de Alagoas, foi o principal centro do comércio de rendas em meados do século XIX.³² (JACKSON, 1900, p. 126, tradução nossa).

As afirmações desses dois autores são do final do século XIX, contudo para Girão (1984) tais afirmações não são de todo verdadeiras, pois em sua coleção e na de Luiza Ramos, há amostras de rendas nacionais finas e delicadas, assim como as rendas produzidas em solo europeu.

As amostras de renda existentes em nossa coleção desmentem, de maneira cabal, a afirmação corriqueira e errônea de que a renda brasileira é do tipo grosseiro. Possuímos, na verdade, rendas de retículas tão perfeitas como as francesas e flamengas. Entre os tipos de retícula, temos o *filó*, conhecido em todo o Nordeste, e que no Ceará recebe ainda a denominação de *ponto-de-ló*, *ló*, ou *carreira-de-ló*. São

³¹ No original: “Brazil makes a coarse narrow pillow lace for home consumption.”

³² No original: “Brazil Lace. A bobbin lace of coarse texture and feeble design, used only amongst the natives. It resembles the bobbin laces of Europe in a slight degree, the patterns being in the style of the Valenciennes and Torchons, but is far inferior in wear, as Brazilian lace is made with cotton thread. Maceio, in the province of Alagoas, was the chief centre of the lace trade in the middle of the nineteenth century.”

malhas hexagonais que servem de fundo ao modelo da renda. São comparáveis ao *tulle* europeu. Outro ponto que se destaca, como fundo nas rendas, é a sucessão de trocados, presos com espinhos, que formam malhas quadrangulares. É conhecido no Ceará como *carreira*; e *coentro-trocado-dobrado* (quando é apresentado em trocado-duplo); é ainda, chamado *trocado-inteiro* ou *trocado-cheio*, em alguns municípios cearenses, e corresponde ao *point torchon* ou *point réseau* dos franceses e *punto a reticulado* da Itália. *Grade* é também o ponto de retícula, de malhas quadradas regulares, feito em ponto de trança ou fio torcido. É conhecido por esta denominação em quase todo o Brasil, assim como em Portugal. (Girão, 1984, p.14).

Acredita-se, portanto, que a tradição do fabrico das rendas chegou ao Brasil por intermédio das mulheres portuguesas e que se instalou nos litorais e suas proximidades, bem como nos arredores de rios. Há um ditado popular que nos fala sobre esse aspecto, “onde há rede há renda”, o que também pode ser um indício, como afirmou Jackson (1900), de que as rendas estão presentes nas redes.

Os tipos de rendas produzidos artesanalmente no Brasil, de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro e conforme as especificações anteriormente relatadas sobre o que é renda são: renda de bilros (figura 11), renascença (figura 12), irlandesa (figura 13), *frivolité* (figura 14), *gripier*, grampada, macramê, singeleza, renda turca ou jaguapitã, e nhanduti ou renda do sol (figura 15).

Figura 11 – Renda de bilros, com almofada ao fundo.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013³³.

³³ Imagem registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Figura 12- Aplicações feitas em renda Renascença.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki³⁴, 2013.

³⁴ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

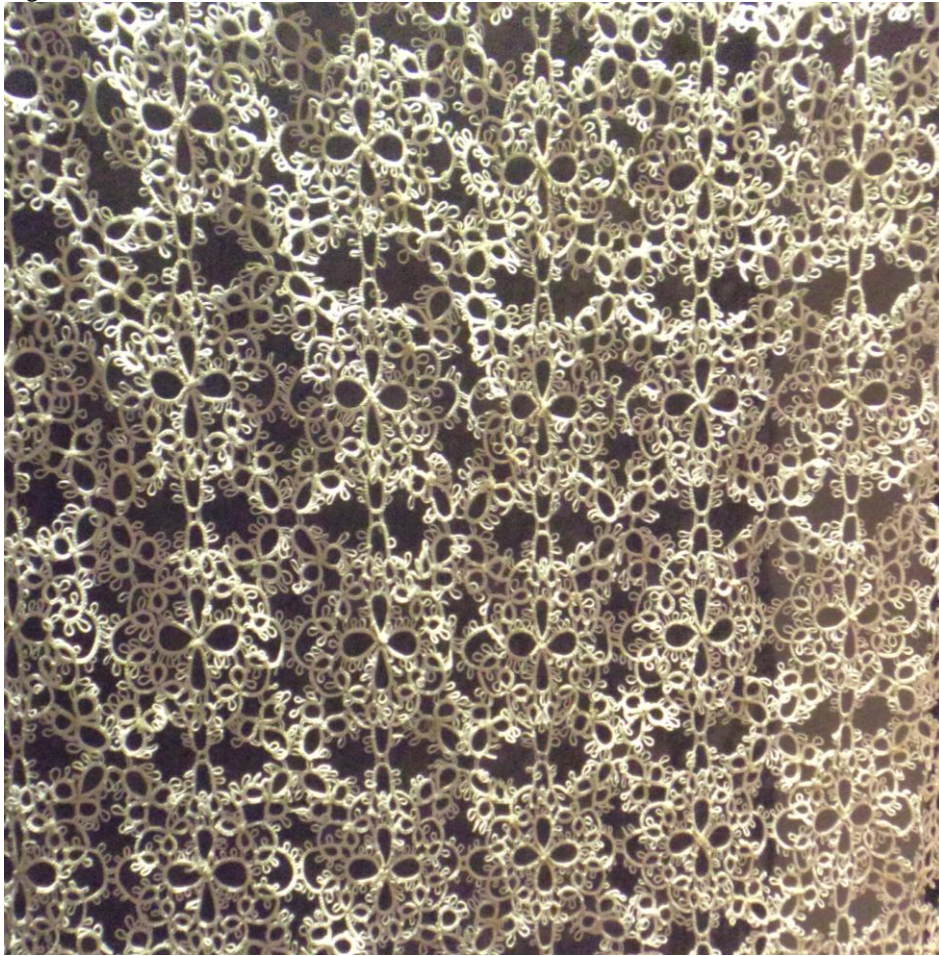
Figura 13 – Bolsa feita com renda Irlandesa.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki³⁵, 2013.

³⁵ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

Figura 14 – Amostra de renda *Frivolitê*.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki³⁶, 2013.

Figura 15 – Peça feita com renda Nhanduti.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki³⁷, 2013.

³⁶ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

Fleury (2002), em *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará*, relatou outros tipos de “renda” de agulha feitas no Brasil: “No Brasil, os tipos de renda de agulha passaram a se chamar renda renascença ou renda irlandesa, havendo outras modalidades como o redendê, o labirinto e o filé, sendo este último considerado uma técnica mista.” (FLEURY, 2002, p. 50). Contudo, o redendê (figura 16) e o labirinto (figura 17) são técnicas de bordado, visto que, como foi descrito anteriormente, a renda é produzida pelo entrelaçamento de fios sem um fundo prévio, ou um tecido base, e o filé (figura 18), por envolver técnica mista, também não pode ser considerado como renda. Fleury utilizou a classificação feita por Nair Maria Becker em *Rendas: manual de tecnologia*, a qual, antes de entrar na classificação das rendas, falou sobre a diferença entre renda e bordado.

A renda difere do bordado porque sua decoração é parte integrante do tecido, em vez de ser aplicada em um tecido preexistente.

Também se diferencia quando feita à mão e não obtida por meio mecânico, que repete indefinidamente o mesmo modelo.

Segundo Nair Maria Becker (1955:38-150), podemos então classificar as rendas como: rendas de agulha, rendas especiais, rendas de bilros e rendas diversas.

[...]

As Rendas Especiais, assim chamadas por serem consideradas também como bordados, são de dois tipos: o labirinto e o tule bordado.

O labirinto de origem italiana, apresenta-se muito semelhante ao filé. Há quem o confunda com o crivo, por tratar-se de um *bordado* feito sobre um tecido previamente desfiado.

[...]

Rendas Diversas são, segundo Nair Maria Becker, as rendas elaboradas por nós e malhas.

Os nós são o filé (antigo, renascença, guipure, moderno), o macramê e o frivolité (feito com um navete e feito em com duas navetes).

A rigor, porém, como vimos anteriormente, as rendas consideradas genuínas são as de agulha e as feitas com bilros. (FLEURY, 2002, p. 52-53-54, grifo meu).

³⁷ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

Figura 16 – Redendê sendo realizado por bordadeira.



Fonte: Artesol³⁸.

Figura 17 – Labirinto em seu processo de fabricação.



Fonte: Eco Reto!³⁹.

³⁸ Disponível em: <<http://artefol.org.br/projetos/poco-redondose/>>. Acesso em: 08 de março de 2016.

³⁹ Disponível em: <<http://criecologico.blogspot.com.br/2010/04/labirinto.html>>. Acesso em: 08 de março de 2016.

Figura 18 – Peça feita em Filé.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁴⁰, 2013.

Segundo a autora o labirinto como um bordado, e devendo ser entendido como tal. Para permitir um melhor entendimento sobre esses tipos de bordado ou renda, seguem as definições encontradas na publicação “Artesanato brasileiro: rendas” (FUNARTE, 1986).

Renda labirinto

A renda labirinto é conhecida também como crivo.

A denominação usada relaciona-se com a própria característica da renda – meandros sobre um tecido desfiado. Na feitura do labirinto tiram-se, em primeiro lugar, na largura e no comprimento, alguns fios, intercruzados, dando um aspecto de peneira; daí o nome de crivo. Sobre este fundo se executa o trabalho, com a agulha dando formas semelhantes a um labirinto.

[...]

A matéria-prima empregada para sua confecção consiste basicamente no tecido, geralmente o linho tipo ‘teba’ ou organdi, para trabalhos finos; em menor escala usa-se o tergal para a roupa feminina e outros produtos. (FUNARTE, 1986, p. 35).

Renda Filé

[...]

Para a elaboração do filé, a primeira coisa a ser feita é a malha ou rede normalmente confeccionada por outra pessoa, em geral um pescador, pois a trama é a mesma da rede de pescar.

[...]

Os pontos são executados com linha em duplo fio ou com “quatro pernas” ou quatro fios, possibilitando, assim, o preenchimento da malha em relevo. (FUNARTE, 1986, p. 41).

⁴⁰ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

O labirinto e o filé são técnicas que se utilizam de uma armação — que poderia ser um tecido ou uma rede — confeccionada previamente, para então ser trabalhado o ornamento. Como já foi descrito, a renda surgiu quando os pontos começaram a ser feitos no ar, sem um fundo ou tecido prévio, o que a distingue do bordado. Sendo assim, essas duas técnicas estão mais próximas do bordado do que da renda, apesar de serem popularmente conhecidas no Brasil como rendas. Contudo se a renda for entendida como uma evolução das redes, como Jackson (1900) afirmou, o filé pode ser categorizado como uma renda, se a rede for tecida pela própria rendeira que posteriormente irá ornamentar com os motivos escolhidos.

O redendê também se faz sobre um tecido que é cortado, como pode ser verificado na descrição feita por Fleury (2002) “Redendê: Distingue-se pelo ponto cortado e por seus traçados geométricos. O pano é cortado em quadradinhos e tecido, alternado com quadros cheios, formando por sua vez losangos, triângulos e outras figuras.”.

Sendo assim, o labirinto, o filé e o redendê serão considerados, neste trabalho, como técnicas de bordado, e não rendas. A Base Conceitual do Artesanato Brasileiro considera o labirinto como renda, e o filé e o redendê, como bordado.

A renda Renascença e a renda Irlandesa são muito semelhantes, a sua diferenciação ocorre no fitilho utilizado, o fitilho na renda renascença é de algodão, achatado e normalmente possui furos nas suas bordas, enquanto que na renda irlandesa o fitilho é denominado de lacê, que é um cadarço ou cordão de algodão revestido de viscoso, conferindo um efeito acetinado; na renda irlandesa também pode ser utilizado o cordão de fibra de sisal.

Um hábito frequente entre as rendeiras é engomar e passar a renda quando finalizada, para auxiliar na conservação; algumas rendeiras dizem que o ato de engomar disfarça uma renda mal feita; contudo na renda irlandesa, o lacê e seu formato arredondado (forma de cordão) impossibilita que a renda passe por esse processo.

Em Divina Pastora (SE), o uso do lacê acetinado (figura 19), como matéria-prima identitária das rendeiras, conferiu a essa tipologia de renda o título de bem imaterial do patrimônio cultural brasileiro em 2009, pelo IPHAN.

Essa delimitação dos nomes parece acompanhar a intervenção do Estado no artesanato, intervenção que, em Sergipe, anuncia-se como preocupação mais forte no final da década de 50 e materializa-se na década de 60. Com a instalação da loja da ARTESE, posto de venda onde os dois tipos de renda eram colocados em constante confronto sendo vendidas lado a lado, os nomes renda irlandesa e renda renascença vão se fixando marcando a especificidade das rendas. Com essas denominações ganharam o mercado. A renda irlandesa, executada com base no cordão de lacê, deu visibilidade às rendeiras de Divina Pastora e passou a ser um dos itens mais destacados do rico artesanato sergipano. O lacê tornou-se a marca específica dessa renda.

Desse modo, o lacê tem para as rendeiras de Divina Pastora um significado muito forte. Ele é o diferencial da sua renda. Além do mais é a matéria-prima mais importante, a mais cara e a que entra em maior quantidade na produção da renda. É também medida de referência para calcular preços da mão-de-obra, bem como o tamanho das peças de renda executadas e o seu preço de venda. O preço da mão-de-obra é definido tomando como unidade de referência a peça de lacê, que contém 10 metros. É comum dizerem as rendeiras: fiz um caminho de mesa de cinco peças de lacê, em vez de expressarem em centímetros ou metros o tamanho do caminho de mesa. Esse é um dado fundamental, embora não seja o único, para estabelecer o preço de venda da peça. (Modo de Fazer Renda Irlandesa tendo como Referência este Ofício em Divina Pastora – SE, p.45).

Figura 19 – Lacê acetinado que é utilizado na confecção da renda Irlandesa.



Fonte: Modo de Fazer Renda Irlandesa tendo como referência este Ofício em Divina Pastora – SE⁴¹, 2009.

O vínculo que as rendas possuem com a religião são estreitos no que se refere tanto a sua produção, que foi muito difundida entre os conventos, quanto ao seu uso, uma vez que as vestes eclesiásticas, como já foi dito, são até hoje adornadas com tal material.

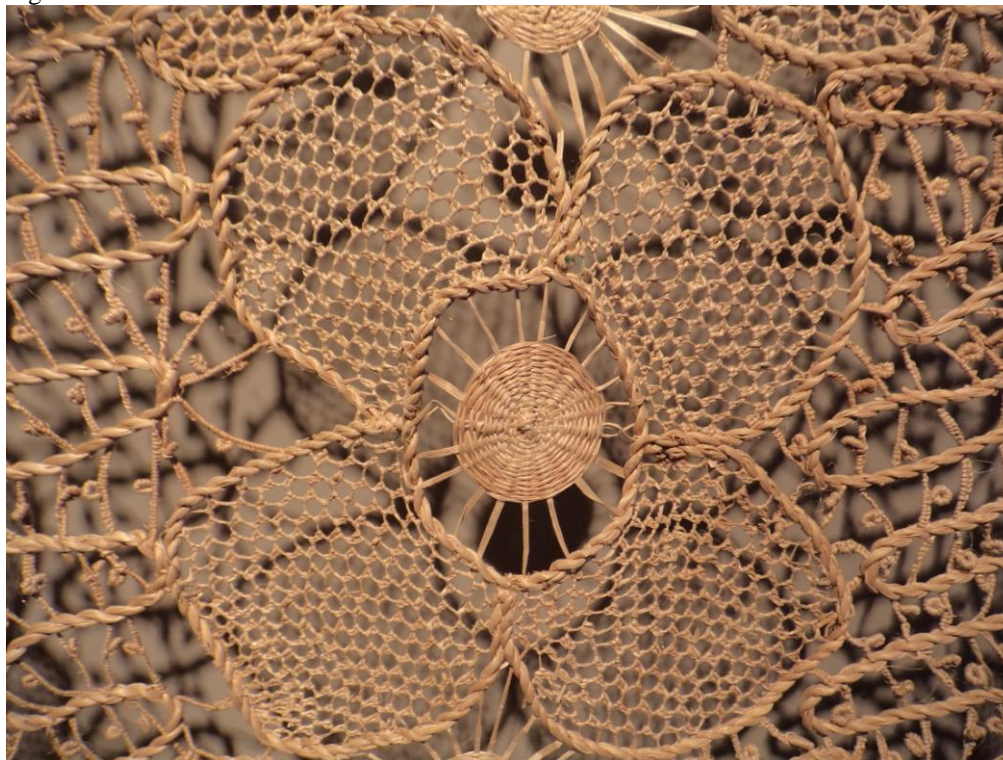
As regiões brasileiras produtoras de renda renascença são, de acordo com FUNARTE (1986), os municípios de Poção, Pesqueira, Custódia e Sertânia, no Estado de Pernambuco; Sumé e Monteiro, no Estado da Paraíba, próximos de Pernambuco; e Santo Antônio, no Estado do Rio Grande do Norte, além do Estado da Bahia, onde a renda é conhecida também como renda inglesa.

⁴¹ Disponível em:

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modos_fazer_renda_irlandesa\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modos_fazer_renda_irlandesa(1).pdf)>. Acesso em: 23 de junho de 2013.

A renda irlandesa é encontrada no Estado de Sergipe, como mencionado e também no Estado do Rio Grande do Norte, onde é mais comum o uso do cordão de sisal (figura 20) no lugar do lacê acetinado.

Figura 20 – Renda Irlandesa feita com sisal.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁴², 2013.

A renda de bilros é a tipologia mais difundida no território brasileiro, e FUNARTE (1986) destacou os seguintes locais que a produz: praia da Raposa (MA); praias 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); praias de Ponta Negra, Pirangi, Maracaju, Muriú, Genipabu, Goianinha, Cabaceiras, Pipa e Tibau (RN); Viagem da Lapa, Berilo, Turmalina, Capelinha, Jequitaí, 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, Ratonés, Vargem Pequena, Canasvieiras, Ponta de Canas, Rio da Várzea, Jurerê, praia do Forte, Campeche, Rio Tavares, Armação, Alto do Ribeirão,

⁴² Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

Ribeirão da Ilha, Imaruí e Laguna (SC); nos Estados de Goiás, Pará e Rio Grande do Sul também há rendeiras, mas são poucas.

FUNARTE descreveu essas localidades em 1986, desde então algumas dessas regiões tiveram sua produção reduzida ou extinta, e outras receberam apoios de agentes externos para a preservação e perpetuidade da tradição, como a comunidade de Alcaçuz, no município de Nísia Floresta, no estado do Rio Grande do Norte, o município de Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, e Morros da Mariana, no Estado do Piauí. Esses locais foram recentemente apontados como polos produtores da tradição da renda de bilros e participaram do projeto Vitrines Culturais⁴³, realizado no período da Copa do Mundo de 2014 nos estados brasileiros que sediaram os jogos (importante ressaltar que nenhum município do Estado do Ceará foi citado).

O projeto Vitrines Culturais nasceu do desejo de mostrar ao Brasil e ao Mundo a diversidade da cultura brasileira por meio do artesanato nacional durante os Jogos de 2014 no Brasil, momento em que o país é foco das atenções mundiais.

O desafio posto era, de maneira democrática e ampla, facilitar a participação de artesãos que representassem a cultura brasileira com seu fazer de valor artístico e simbólico, contemplando comunidades do interior do país.

Para isso, o Ministério da Cultura buscou ampliar as oportunidades de participação, abrindo inscrições por correio postal, flexibilizando a exigência de documentos e oferecendo, por meio de suas Representações Regionais, caravanas de oficinas de capacitação em capitais e municípios das cinco regiões do país. Além disso, foi realizada ação de mobilização para facilitar e incentivar a participação dos artesãos.

A parceria com o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), liderado pela Secretaria da Micro e Pequena Empresa da Presidência da República, foi fundamental para o projeto pudesse chegar à todos os estados brasileiros, oferecendo transporte e pontos de coleta das peças em todas as capitais.

Um dos grandes diferenciais do projeto Vitrines Culturais é favorecer a inclusão produtiva e fortalecer a cadeia do artesanato nacional, já que oferece a oportunidade de comercialização a preços justos durante todo um mês, em locais de referência para a cultura nas cidades-sede dos jogos, que serão foco de grande visitação.

Esta publicação destaca algumas das principais expressões do artesanato brasileiro, que recebem o apoio do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart) do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vinculado ao Ministério da Cultura. (BRASIL, 2014, p. 13).

⁴³ Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1181275/catalogo-vitrines-web.pdf/38786a9b-07e8-452d-afdc-41b00949cd7a>> . Acesso em: 01 de setembro de 2015.

3 RENDA DE BILROS

Renda de bilros, renda de almofada, renda da terra, renda do norte, renda do Ceará, são nomes diversos para designar a renda de bilros no Brasil; *Bobbin lace*, em inglês; *Encaje de bolillos*, em espanhol; *Dentelle aux fuseaux*, em francês; *Merletto a tombolo*, em italiano; *Klöppeln*, em alemão. As duas primeiras denominações encontradas em território nacional referem-se aos materiais utilizados para o feitiço da renda, diferenciando-as assim da renda de agulha; as três últimas são denominações que associam o fabrico da renda à região na qual é produzida, normalmente se referindo à região Nordeste, e especialmente ao Estado do Ceará.

A Base Conceitual do Artesanato Brasileiro define que as rendas de bilros são produtos artesanais.

42. RENDA

Arte de produzir malha.

BILRO

Técnica de produzir renda utilizando-se linhas de algodão presas por alfinetes a uma almofada redonda e dura que são trançadas pela troca de posição dos bilros. (pedaços de madeira ou espinhos de mandacaru aos quais as linhas ficam amarradas). (Brasil, 2012, p.49).

Em Dicionário do Folclore Brasileiro, Cascudo (1980) ao falar das rendas, cita seu interesse pela renda de bilros, e menciona vagamente o labirinto, que é uma técnica de bordado (ver seção 2.3). O autor também fala da relação da renda de bilros com o feminino (ver seção 2.2), dos atravessadores que impulsionaram a fama do Estado do Ceará como polo produtor da renda de bilros (ver seção 4.1), e faz a associação da beleza da renda, com o tempo gasto pela rendeira e o valor cobrado pela mesma, para uma bela renda se paga um alto preço, para que a rendeira trabalhe devagar. Todos esses pontos levantados pelo autor foram ou serão debatidos ao longo desta dissertação.

Rendas. Tive sempre um grande interesse pelo estudo das rendas de almofada, rendas de bilros. Em princípio de 1945, comentando o livro de Miss Florence Lewis May (*Hispanic Lace and Lace Making*, New York, 1938) publiquei um artigo no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, que não consigo encontrar nem precisar. Herman Lima, estudando “Museus Regionais” (a *Cultura Política*, nº 49, 109, Rio de Janeiro, fevereiro de 1945) citou o trecho que transcrevo: “Uma profissão humilde e linda é a da nossa rendeira, tecendo maravilhas de delicadeza e equilíbrio nas almofadas toscas, no jogo mecânico dos bilros de pau. São artífices em ambientes paupérrimos, conseguindo obras-primas que encantam os olhos estrangeiros... A rendeira e suas rendas pertencem aos domínios etnográficos e aguardam um estudo sincero e limpo de sua atividade. Estudo de todos os elementos que constituem essa indústria, tradicional e doméstica, labor secular de freiras e de fidalgas, depois popularizado, determinando centros de atividade coletiva, como nas nossas praias e em Portugal. Sabemos que a renda é trabalhada em todas as classes sociais, pelas mãos ricas e pobres da moça brasileira. Certas famílias possuem o

segredo de motivos impressionantes, não dando divulgação aos *papelões*, que são os modelos seguidos. As rendas têm nome, história, anedotários. As rendeiras têm suas rainhas, espécie de abelha-mestra, levando para o túmulo o segredo de certos pormenores. Ao lado sobrevive o labirinto, com suas aplicações. Tudo está por fixar e comentar, como fez Miss Florence Lewis May o fez com as rendas espanholas. [...] É uma indústria particularmente litorânea, em Portugal, na Espanha e no Brasil. De excepcional beleza, alguns modelos norte-rio-grandenses e do Ceará perdem sua delicadeza e fina segurança pela rapidez com que estão sendo feitos, sob o imperativo econômico. Trabalho da mulher e filhas de pescadores, era um auxílio às despesas da casa e não uma determinante. Vendida as rendas, o dinheiro servia para a roupa e os humildes adornos do “povo de saia”. Como a vida é cara, as rendeiras trabalham depressa, procurando a colocação imediata, como meio de vida. Centenas vendem aos “atravessadores”, que revendem no Ceará. Todas as praias do norte do Rio Grande do Norte são grandes subsidiárias das rendas “do Ceará”. Os mais lindos tipos são conseguidos por altos preços mandando fazer, pagando antecipadamente, quase garantindo a subsistência da rendeira, para que trabalhasse devagar e bem. Assim ainda são possíveis maravilhas, mas se a rendeira possuir os velhos papelões ciumentamente escondidos e raramente aproveitados, para não perder o tom da preciosidade.[...] (CASCUDO, 1980, p.670)

Para o feitiço da renda de bilros são necessários alguns materiais específicos, bem como sua técnica para a produção de pontos que irão compor a renda. Por isso as seções seguintes irão tratar desses tópicos com maior profundidade.

3.1 MATERIAIS

Os principais materiais utilizados para o feitiço da renda de bilros são a almofada, os bilros, o pique, o fio e os alfinetes.

Almofada é onde se fixa o pique ou o papelão que servirá de guia para a construção da renda. Na Europa é encontrada em formato arredondado ou quadrado, que pode ser chato ou alongado, dependendo da região; no Brasil, o tipo mais comum é o cilindro alongado, que é considerado uma adaptação do modelo Português. Há tamanhos variados de almofadas, para permitir a confecção de diferentes tamanhos de rendas (para rendas estreitas usa-se almofada menor, para rendas mais largas, almofadas maiores). Feita com tecido resistente, porém de trama não muito fechada — possibilitando, assim, fincar os alfinetes ou os espinhos sem os danificar — ela pode ser revestida posteriormente por outro tecido, que poderá ser retirado para lavar. O tecido-base é finalizado nas laterais com uma barra que permite passar uma fita ou um barbante que se aperta para então unir os dois lados do cilindro. Há também almofadas que são fechadas totalmente dos dois lados; nelas, a abertura nas laterais serve para guardar alguns dos materiais utilizados ao longo do período de confecção da renda. No Brasil, é mais comum encontrar almofadas com essas aberturas feitas com tecidos mais grosseiros, como aniagem, estopa ou pedaços de redes gastas. Para preencher a almofada utilizam-se serragem

de madeira, crina, farelo, lã, sumaúma (fibra parecida com o algodão), algodão, palha de trigo ou centeio; no Brasil, são comumente encontrados os recheios de capim, algodão, barriguda (*Bombax ventricosa*) e folhas secas de bananeira desfiadas, o recheio também deve facilitar a entrada do alfinete ou espinho, sem danificar o mesmo. A almofada pode ser apoiada diretamente no chão - costume verificado nas regiões mais carentes, sobre banquinhos, caixotes, cadeiras, tamboretas, cavaletes, dependendo também da região, da criatividade e da necessidade da rendeira. Na Espanha, há um tipo de almofada cilíndrica que tem fixada nas suas extremidades dois engates em duas colunas que permitem sua movimentação enquanto o trabalho de confecção da renda é executado. Abaixo dessa almofada, há um compartimento para guardar os bilros quando estes não estão sendo utilizados. Existe também o almofadão, que é uma almofada larga, na qual trabalham duas ou mais rendeiras simultaneamente.

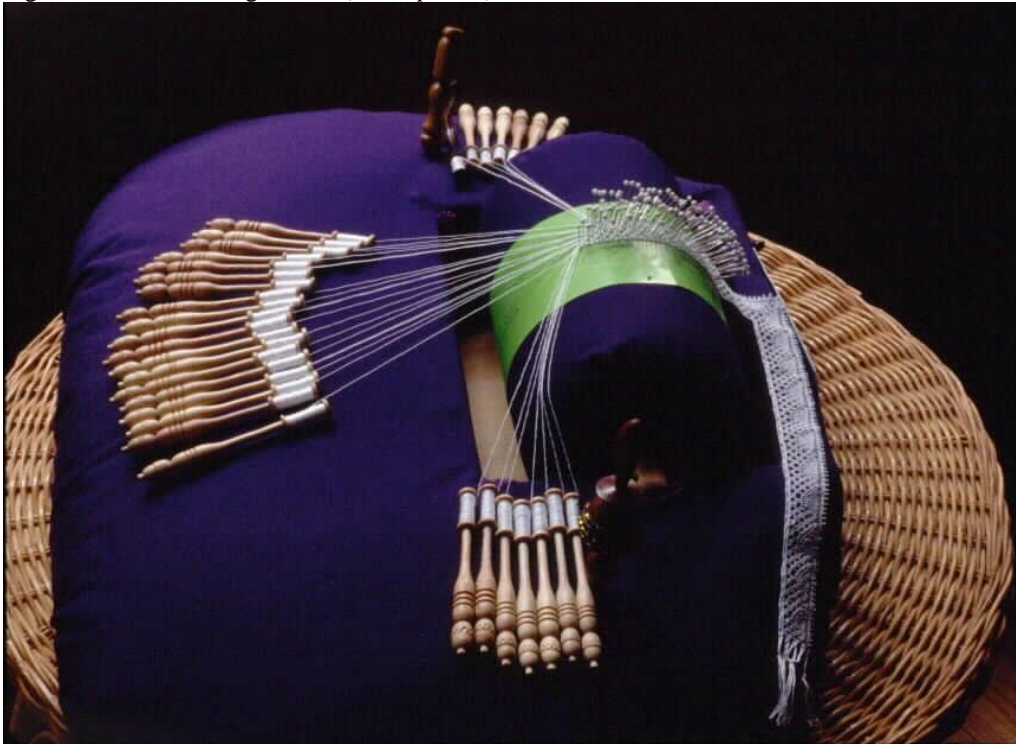
Figura 21 – Almofada cilíndrica rotativa com almofada de repouso do trabalho e gaveta.



Fonte: Blog *Manuel Cabello y Esperanza Izquierdo*⁴⁴, 2012.

⁴⁴ Disponível em: <<http://manuelcabelloyesperanzaizquierdo.blogspot.com.br/2012/08/como-hacer-encajes-de-bolillos-los.html>> Acesso em: 24 de outubro de 2012.

Figura 22 – Almofada giratória (*roller pillow*).



Fonte: *Lynxlace.com*⁴⁵, 2012.

Figura 23 – Almofada chata redonda (*cookie pillow*).



Fonte: *Van Sciver Bobbin Lace*⁴⁶, 2012.

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.lynxlace.com/makeapillow.html>> Acesso em: 24 de outubro de 2012.

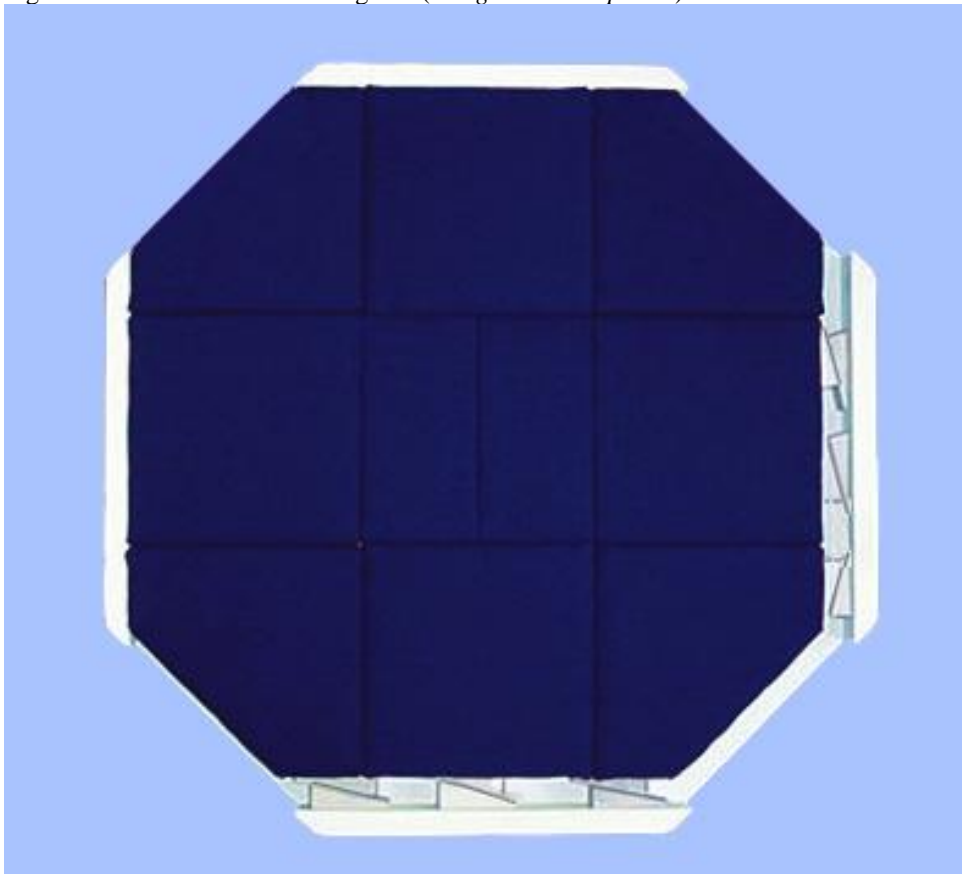
⁴⁶ Disponível em: <<http://www.vansciverbobbinlace.com/pillow.html>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

Figura 24 – Almofada chata quadrada (*block pillow*).



Fonte: *Van Sciver Bobbin Lace*⁴⁷, 2012.

Figura 25 – Almofada chata octogonal (*octagonal block pillow*).



Fonte: *Van Sciver Bobbin Lace*⁴⁸, 2012.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.vansciverbobbinlace.com/pillow.html>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.vansciverbobbinlace.com/pillow.html>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

Figura 26 – Almofada cearense vista lateralmente.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁴⁹

Figura 27 – Almofada cearense vista de frente e de cima.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁵⁰.

⁴⁹ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

⁵⁰ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Bilros ou birros são as bobinas onde os fios são enrolados; elas ficam pendentes na almofada e seu trançado permite o feitiço dos pontos da renda. A história sugere que, 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*. Apresentam-se em tamanhos, formatos e pesos variados, dependendo da região onde são fabricados e do tipo de renda que se pretende executar. Podem ser feitos de um único material (marfim, osso, madeira, metal, vidro ou plástico) ou ter materiais diferentes numa mesma composição. A diversidade do material interfere no peso do bilro, e o seu comprimento também é variado, podendo medir em média de 10 a 20 centímetros. O bilro divide-se em ornamento, ou ponto de apoio da mão (em alguns bilros essa parte é suprimida), haste, bobina, ou canela, onde o fio será enrolado, e a cabeça, que é uma pequena protuberância na parte superior do bilro que impede que o fio escape.

Há modelos mais elaborados de bilros, alguns feitos com ornamentos chatos, para impedir que os bilros se desenrolem quando são deixados sobre a almofada, as decorações são variadas, podendo conter mensagens e incluir adaptadores para diferentes tipos de pontos. No Brasil, há dois tipos principais de bilros: os confeccionados com madeira talhada, e aqueles com vara de angélica (*Funkia subcortada*, Spreng), pitíá (*Caseira simila coffea*), e marmeleiro (*Croton hemiargyreus*, Muell) e cocos de uvaia, macaúba, buriti, entre outros, seu comprimento varia de 12 a 17 cm (o preço de uma dúzia de bilros prontos custa em média R\$25,00, valor estimado no ano de 2012). Com o uso, os bilros tendem a ficar mais brilhantes e lustrosos, e seu tempo de vida útil é variado, podendo durar anos sem perder a sua qualidade, é verdade que para algumas rendeiras brasileiras, quanto mais gasto o bilro, melhor ele tende a ficar, já que o desgaste do coco faz com que ele deslize melhor sobre as mãos das rendeiras.

Figura 28 – Bilros feitos de macaúba e vara.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁵¹, 2012.

Figura 29 – Bilro talhado em madeira com adornos de miçangas.



Fonte: *Terry & Brenda's home page*⁵², 2013.

⁵¹ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil. Os bilros de vara e macaúba medem de 12 cm a 17 cm, aproximadamente.

⁵² Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

Figura 30 – Bilro feito em vidro.



Fonte: *Terry & Brenda's home page*⁵³, 2013.

Figura 31 – Bilro feito de osso.



Fonte: *Terry & Brenda's home page*⁵⁴, 2013.

⁵³ Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

⁵⁴ Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

Figura 32 – Bilro com um gancho na cabeça, para trabalho com fios metálicos.



Fonte: *Terry & Brenda's home page*⁵⁵, 2013.

Figura 33 – Bilro com capa removível para proteger o fio enrolado na haste. Sem a capa.



Fonte: *Terry & Brenda's home page*⁵⁶, 2013.

⁵⁵ Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro de 2013.

⁵⁶ Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro 2013.

Figura 34 – Bilro com capa removível para proteger o fio enrolado na haste. Com a capa.

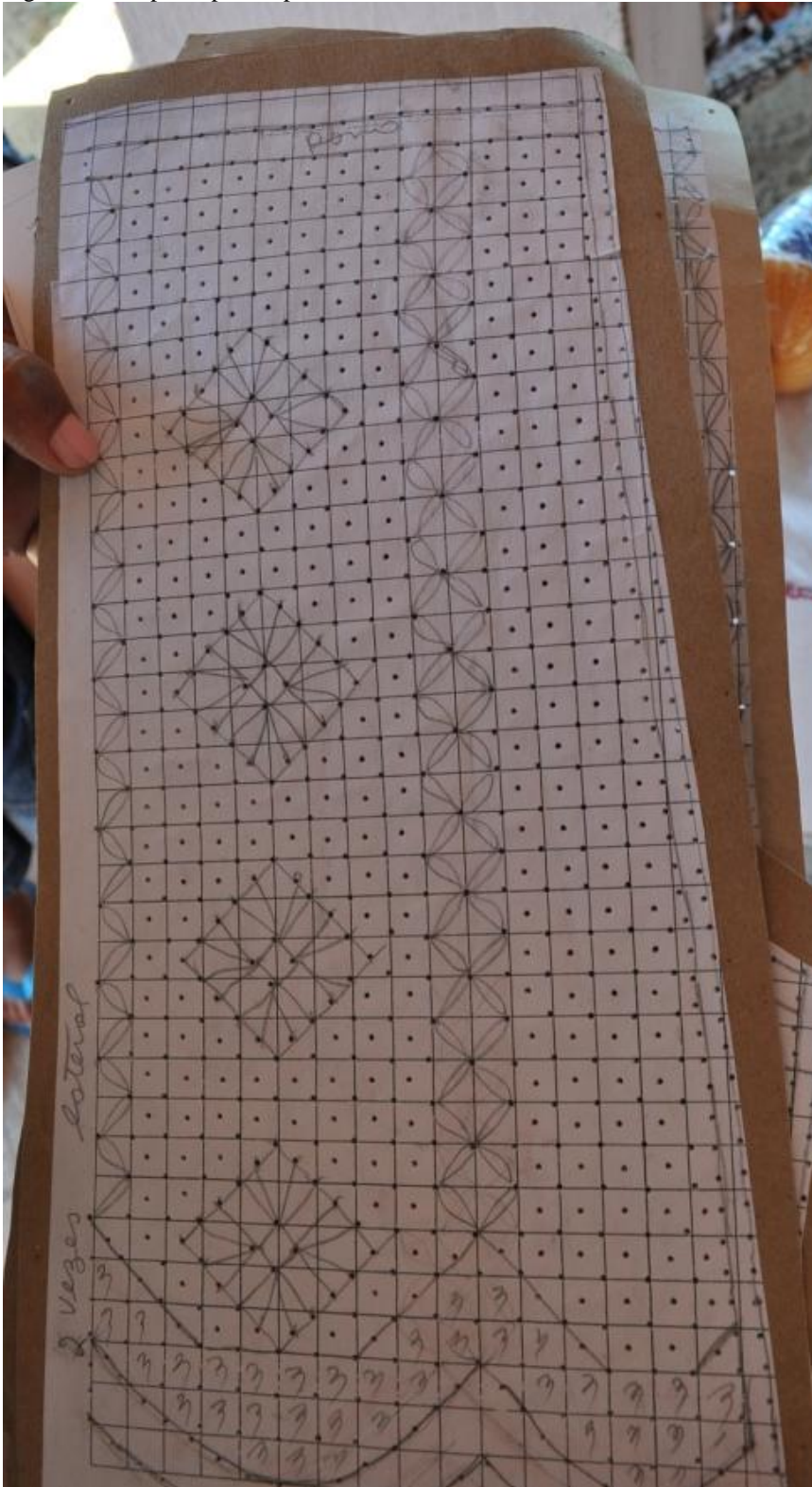


Fonte: Terry & Brenda's home page⁵⁷, 2013.

Pique, picado ou papelão, diversos são os nomes que designam um pedaço de papel grosso ou papelão no qual o desenho da renda é perfurado. A palavra pique vem do francês *dessin piqué*, ou simplesmente *piqué*, como uma referência aos furos feitos no desenho. Os furinhos servem para introduzir os alfinetes ou os espinhos, que prenderão os pontos na medida em que estes forem realizados, e o próprio papelão na almofada. O desenho da renda é realizado — ou copiado de outros desenhos já realizados — anteriormente, em outro papel, esse papel poderá ser quadriculado, facilitando o trabalho da rendeira. Após o desenho feito, o molde é então colado ao papelão ou cartão grosso, uma peculiaridade brasileira é que o papelão pode resultar do aproveitamento de caixas usadas ou de vários papéis colados uns aos outros, para aumentar a espessura.

⁵⁷ Disponível em: <<http://paternoster.orpheusweb.co.uk/lace/bobbins/specials.html>>. Acesso em: 12 de outubro 2013.

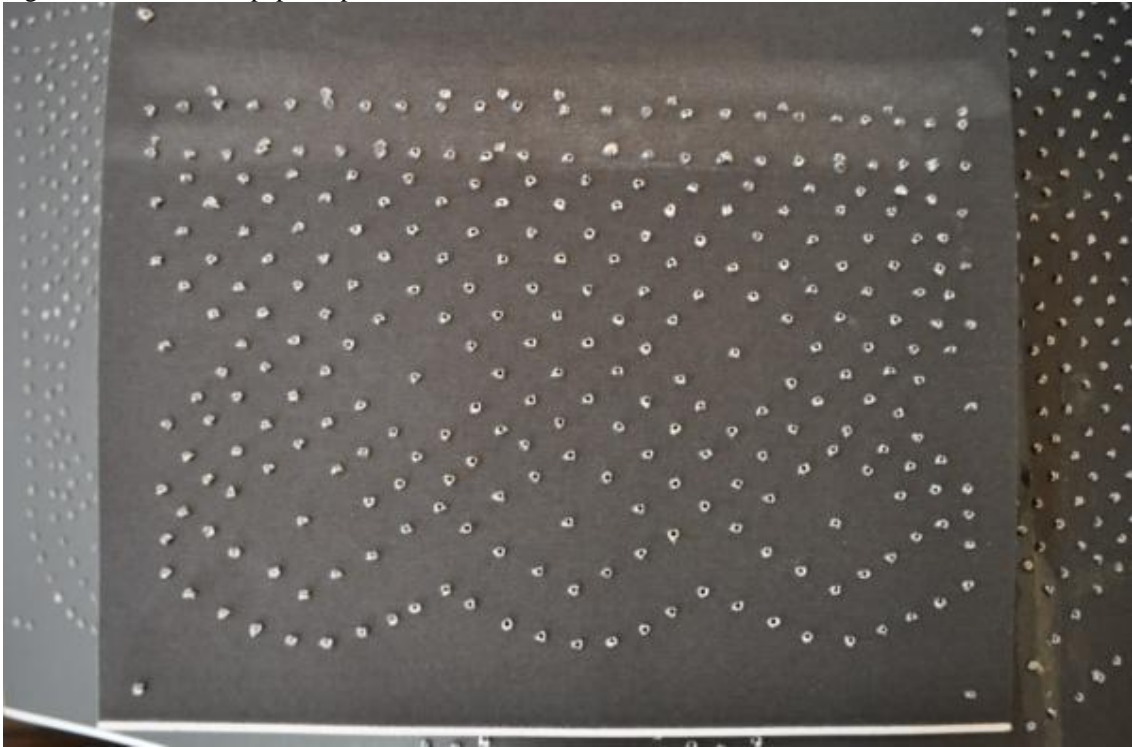
Figura 35 – Papelão pronto para ser utilizado.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁵⁸.

⁵⁸ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil. Medidas: aproximadamente 18 cm largura x 36 cm comprimento.

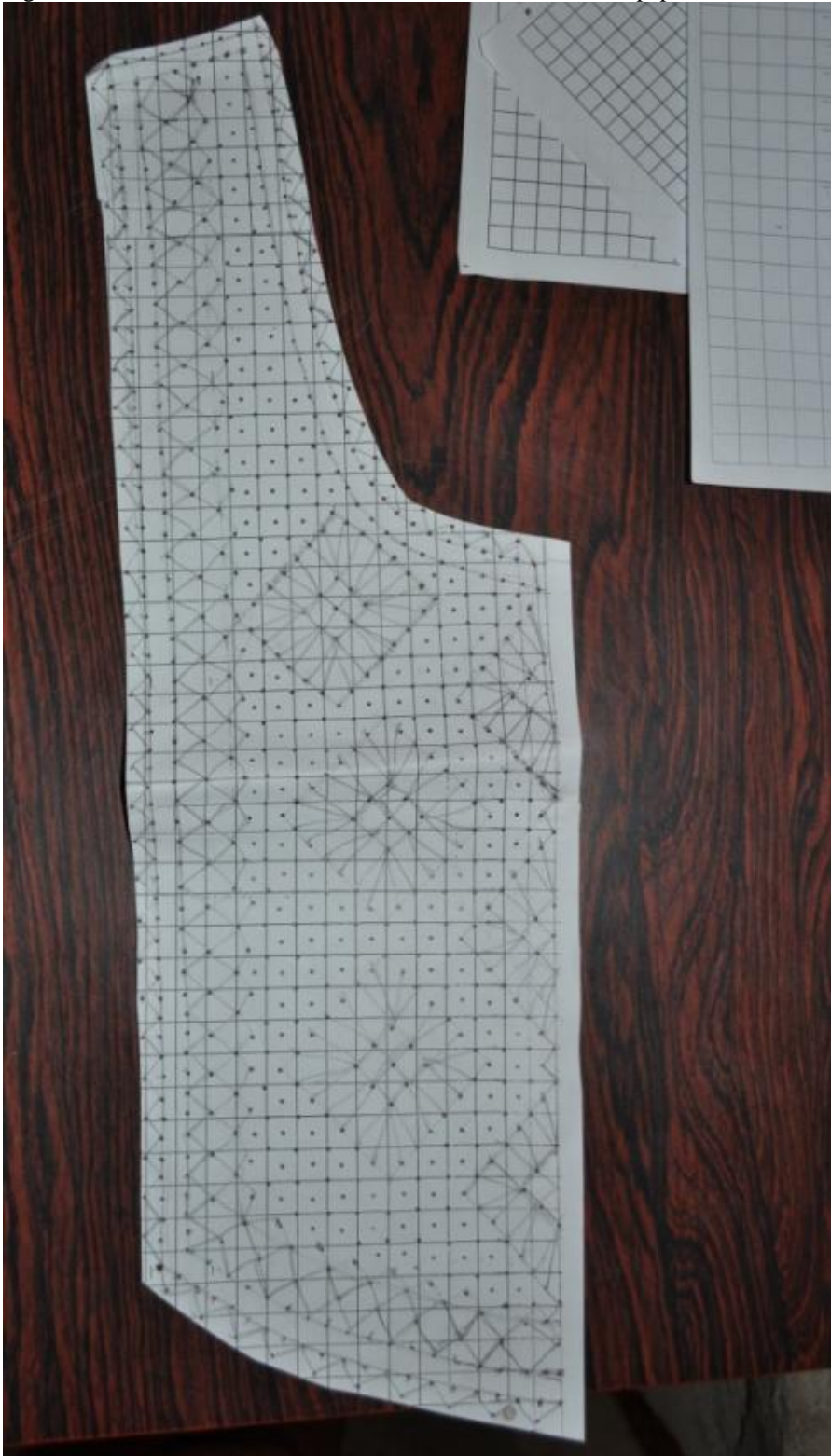
Figura 36 – Avesso do papelão picado.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁵⁹.

⁵⁹ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil. Medidas: aproximadamente 18 cm largura x 25 cm comprimento.

Figura 37 – Molde do desenho da renda, antes de ser colado no papelão.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁶⁰.

⁶⁰ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil. Medidas: aproximadamente 15 cm largura x 50 cm comprimento.

As primeiras rendas eram produzidas com fios de ouro, prata, seda, algodão, linho, lã e crina, mas também foram encontrados relatos de rendas feitas com fios de aloé. Atualmente os fios mais comuns são os de algodão, e o branco é tradicionalmente a cor mais utilizada, pois pode ser tingida posteriormente; cru também é uma cor muito popular, mas há uma vasta gama de cores que igualmente são aplicadas. O linho é outro material muito utilizado na confecção dos fios, e até mesmo fios de cobre podem ser empregados no feitiço da renda de bilros. A grossura do fio também varia muito: os mais finos são empregados nos trabalhos mais delicados, normalmente encontrados nas peças de vestuário mais elaboradas e em peças de enxoval; os fios mais grossos destinam-se à confecção de toalhas, cortinas ou outras peças mais grosseiras. Os fios são enrolados na parte superior da haste do bilro, manualmente, processo mais comum, ou com a ajuda de um “enrolador” de fios.

Alfinetes e/ou espinhos devem ser finos para as rendas mais finas e grossos para as rendas grossas, preferencialmente inoxidáveis para não sujar a renda. No Brasil é mais comum o uso de espinhos, que podem ser retirados de várias espécies de cactáceas, como o mandacaru, o xique-xique, o cardeiro; ou de árvores como a laranjeira, que produz espinhos maiores. Espinhas de peixe podem ser aproveitadas para o mesmo fim. Os alfinetes, além de fixarem o pique na almofada e prenderem o ponto feito da renda, seguram os bilros que não estão sendo utilizados em determinados momentos durante a confecção da renda — esses alfinetes são comumente chamados de “escora”, “encosto”, “aparador” ou “gancho”.

Figura 38 – Espinhos.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁶¹, 2012.

Figura 39 – Mandacaru e seus espinhos.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁶², 2012.

⁶¹ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

⁶² Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Figura 40 – Tabela de alfinetes.

PIN SAMPLE CARD	
	Belgian, (17x .45mm) 3/4" nickle plated brass, 25gr. (good for Tape Laces, Bruges Flower Lace, Milanese)
	German, (18 x .50mm) 3/4" steel, 50gr. (good for Tape Laces, Bruges Flower Lace, Milanese)
	Bobin, (26 x .55mm) 1" nickle plated steel, 20gr. (good for Honiton and fine free laces)
	Belgian, (26 x .55mm) 1" gold brass, 100gr., small head (good for Bucks, Tønder, Honiton and other fine laces)
	Bobin, (26 x .65mm) 1" gold brass, 100gr. (good for Torchon, Tape Laces, Bruges Flower Lace)
	Belgian, (26 x .65mm) 1" nickel plated brass, 100gr. (good for Torchon, Tape Laces, Bruges Flower Lace)
	Oliver, (28 x .50) 1 1/8" nickel, 20gr. (good for Bucks, Tønder, and other fine straight laces)
	Belgian, (30 x .50) 1 3/16" steel, 100gr. (good for Bucks, Tønder, and other fine straight laces)
	Belgian, (30 x .60) 1 1/8" steel, 50 gr. (good for guipure (plaited) laces)
	Belgian, (30 x .80) 1 1/8" steel, 100gr. (a thick pin for picots and honeycomb ground)
	Bobin, (30 x .85mm) 1 1/8" steel, 100gr. (a thick pin for picots and honeycomb ground)
	Belgian, (38 x .50) 1 1/2" steel, 50gr. (good for Point Ground, Old Flanders and other fine straight laces.)
	Belgian, (40 x .60) 1 1/2" steel, 50gr. (long medium sized pin that is good for Flanders)
	Insect Pins, Size "0"

Fonte: *Van Sciver Bobbin Lace*⁶³, 2012.

3.2 TÉCNICA

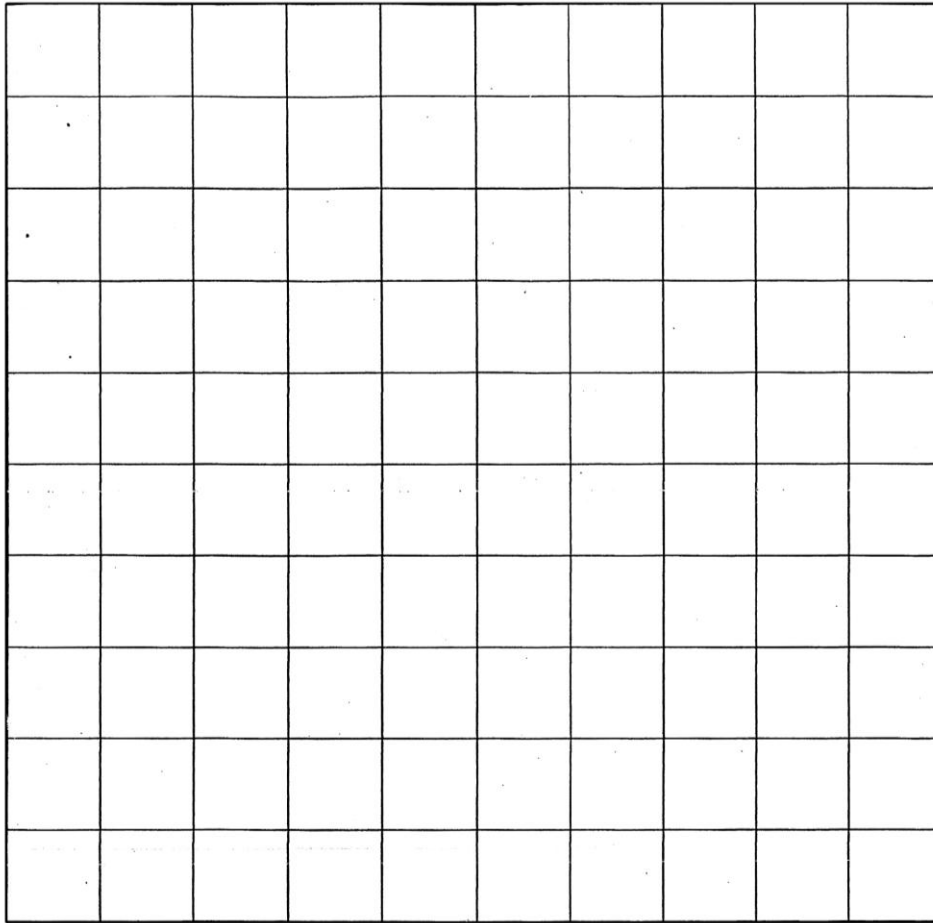
A confecção da renda de bilros possui uma série de etapas para o seu fabrico, algumas das quais devem ser realizadas antes do ato da confecção da renda propriamente dito (entrelaçado das linhas para formar os pontos).

O processo de produção da renda de bilros pode ser dividido em 07 etapas: planejamento das peças, desenho dos moldes, colocação dos moldes na almofada, enrolamento de linha nos bilros, posicionamento das linhas e alfinetes, entrelaçado da linha e costura das peças (quando há necessidade). (ALMEIDA, 2010, p.55).

As etapas descritas por Almeida (2010) podem se diferenciar dependendo da rendeira, visto que algumas não possuem o conhecimento necessário para realizar as duas primeiras etapas ou realizam o processo apenas a partir da segunda etapa, após ter copiado o desenho de outra peça. Algumas rendeiras utilizam papel quadriculado de tamanhos diferentes para fazer o desenho da renda, pois o quadriculado facilita esse trabalho e também determina o tamanho do fio que deverá ser utilizado (figuras 41 a 48).

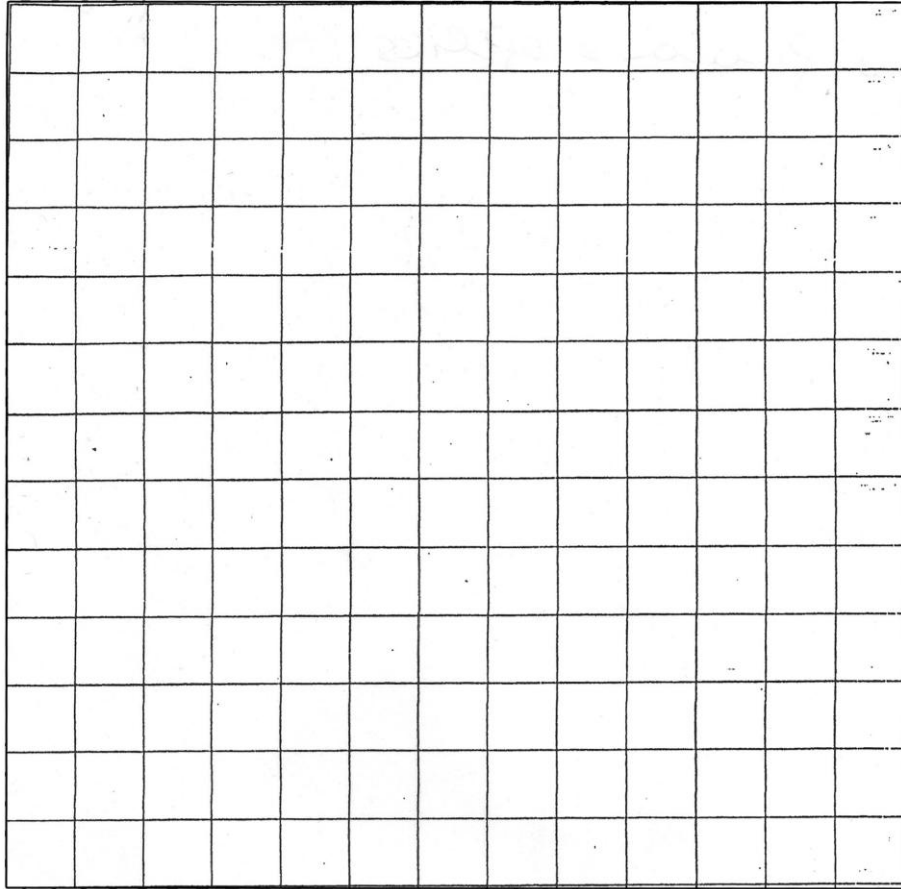
⁶³ Disponível em: <<http://www.vansciverbobbinlace.com/pillow.html>> Acesso em: 12 de outubro de 2012.

Figura 41 – Papel quadriculado tamanho 12, recomendação de uso: varanda de rede, cortina, detalhes em chapéus e bolsas. Linhas n°6 e n°8.



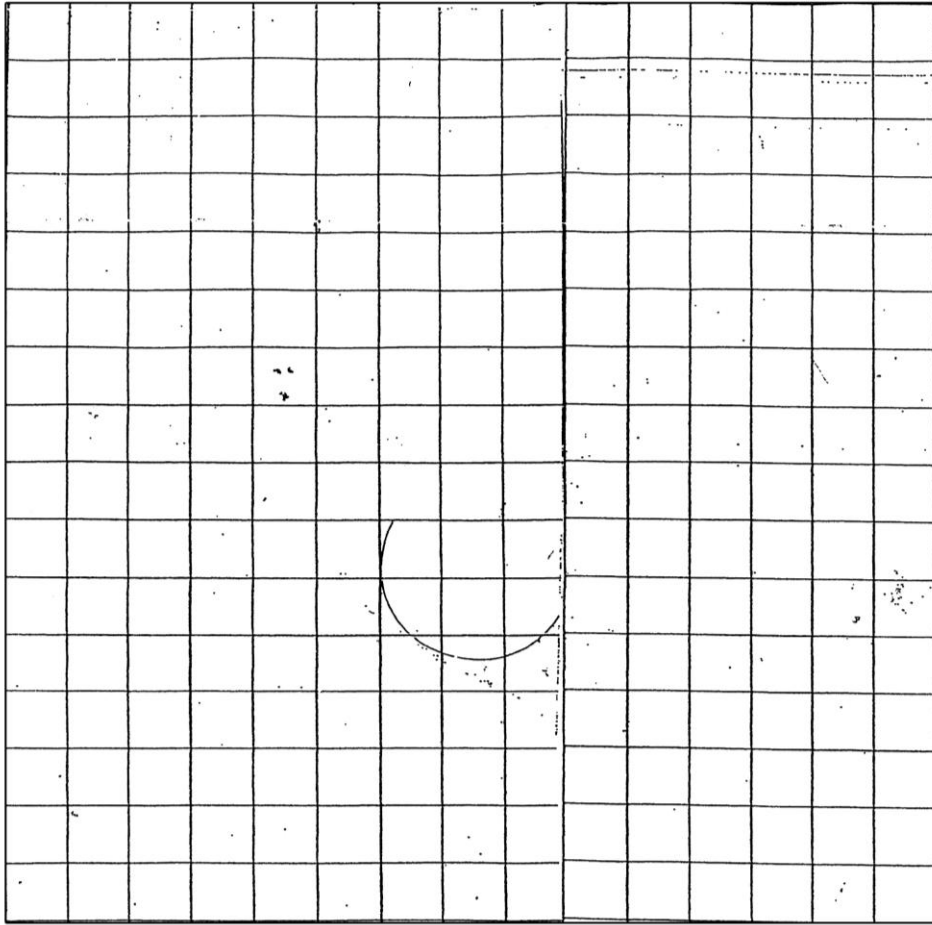
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 42 – Papel quadriculado tamanho 16, recomendação de uso: saída de praia e aplicações. Linha não especificada.



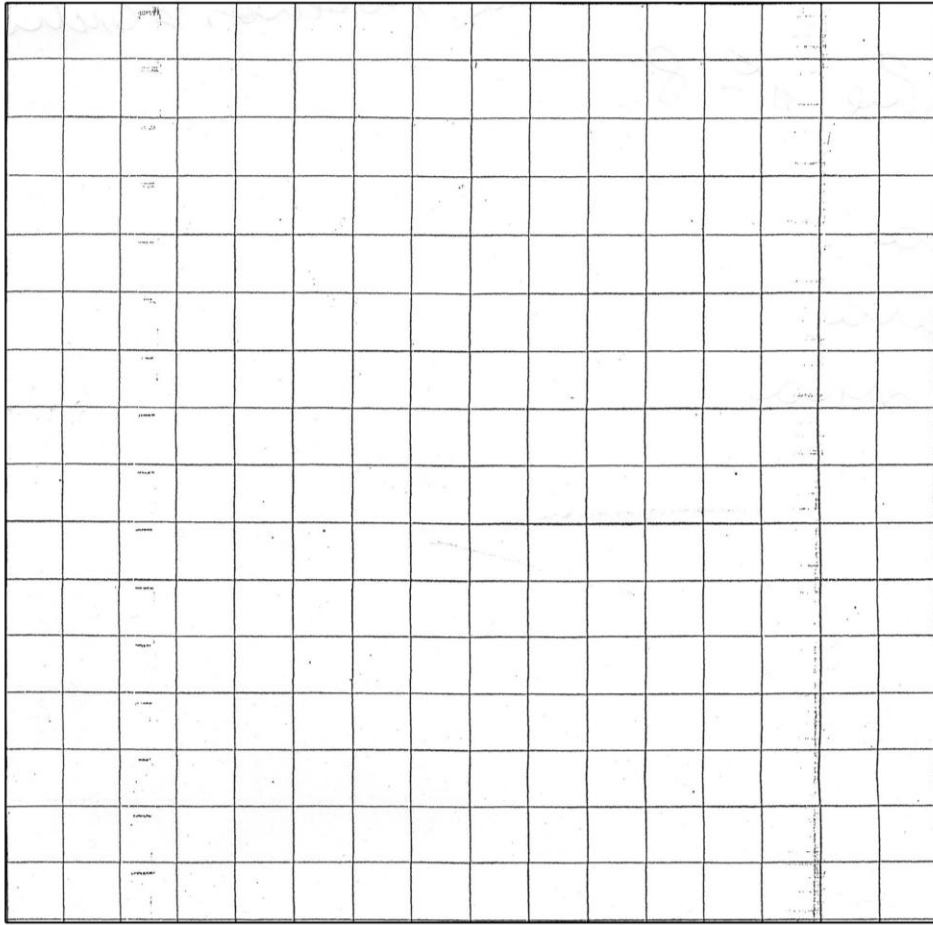
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 43 – Papel quadriculado tamanho 18, recomendação de uso: saídas de praia, vestidos e aplicações. Linha não especificada.



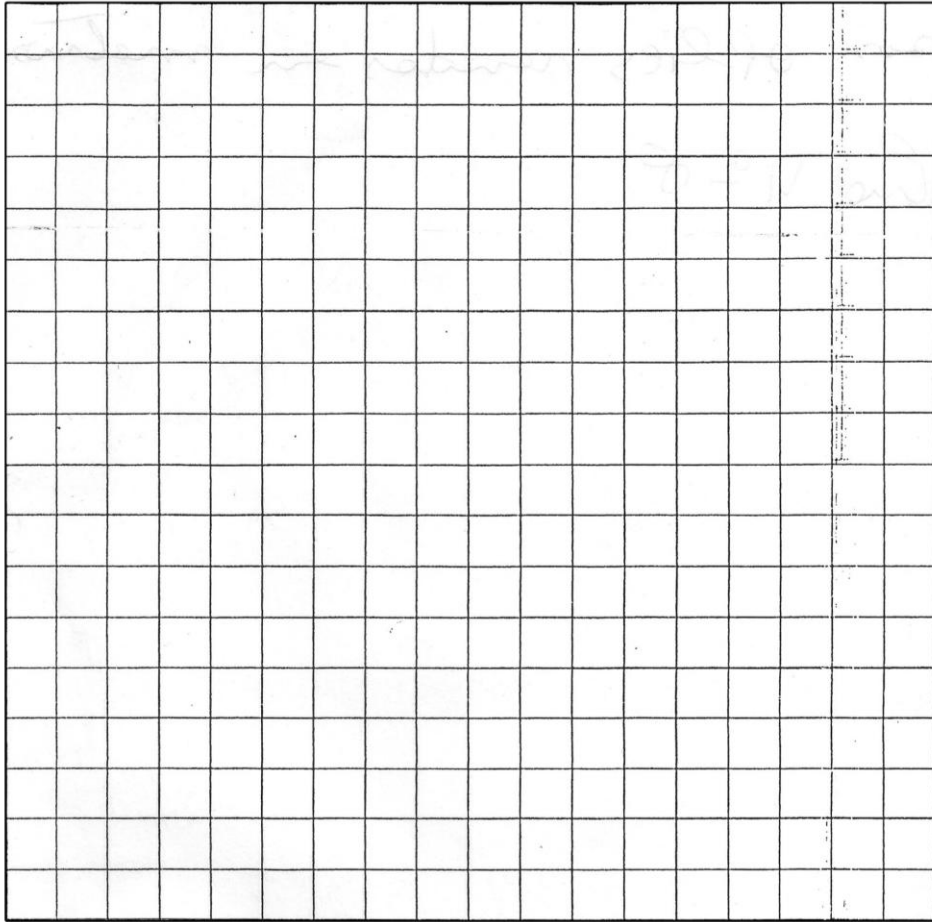
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 44 – Papel quadriculado tamanho 20, recomendação de uso: caminhos de mesa, toalhas e outros itens para casa. Linha n°8.



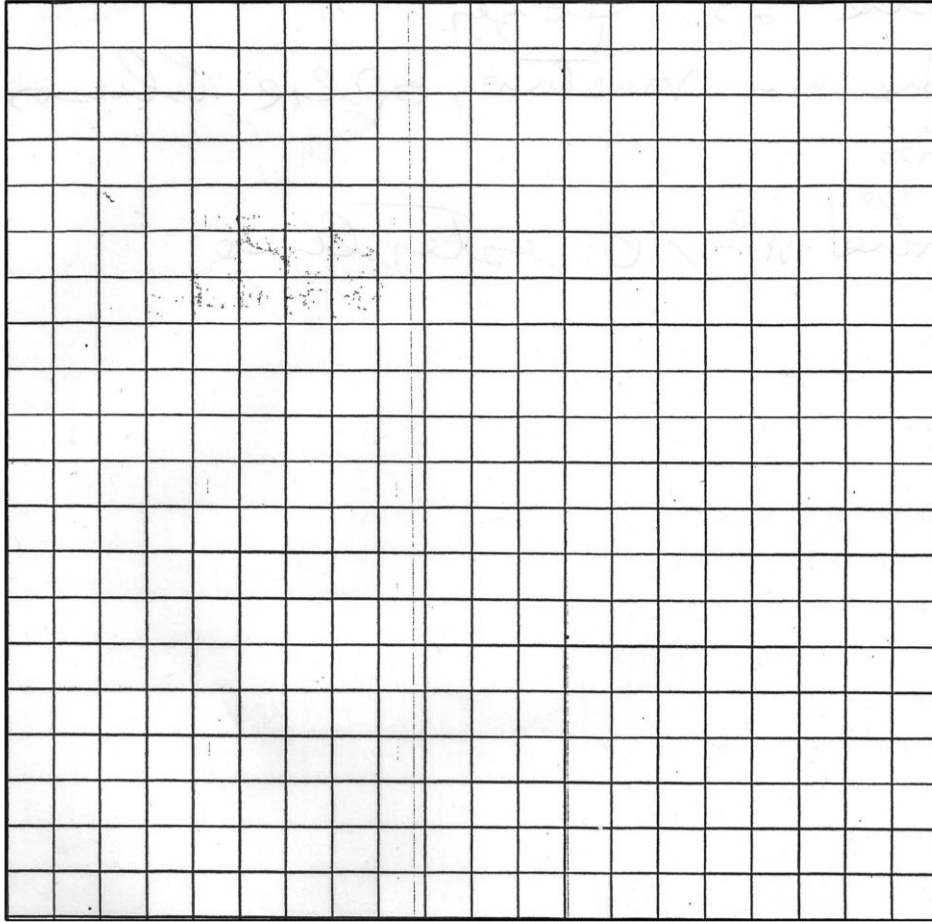
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 45 – Papel quadriculado tamanho 22, recomendação de uso: blusas diversas, aplicações e rendas de metro. Linha n°8.



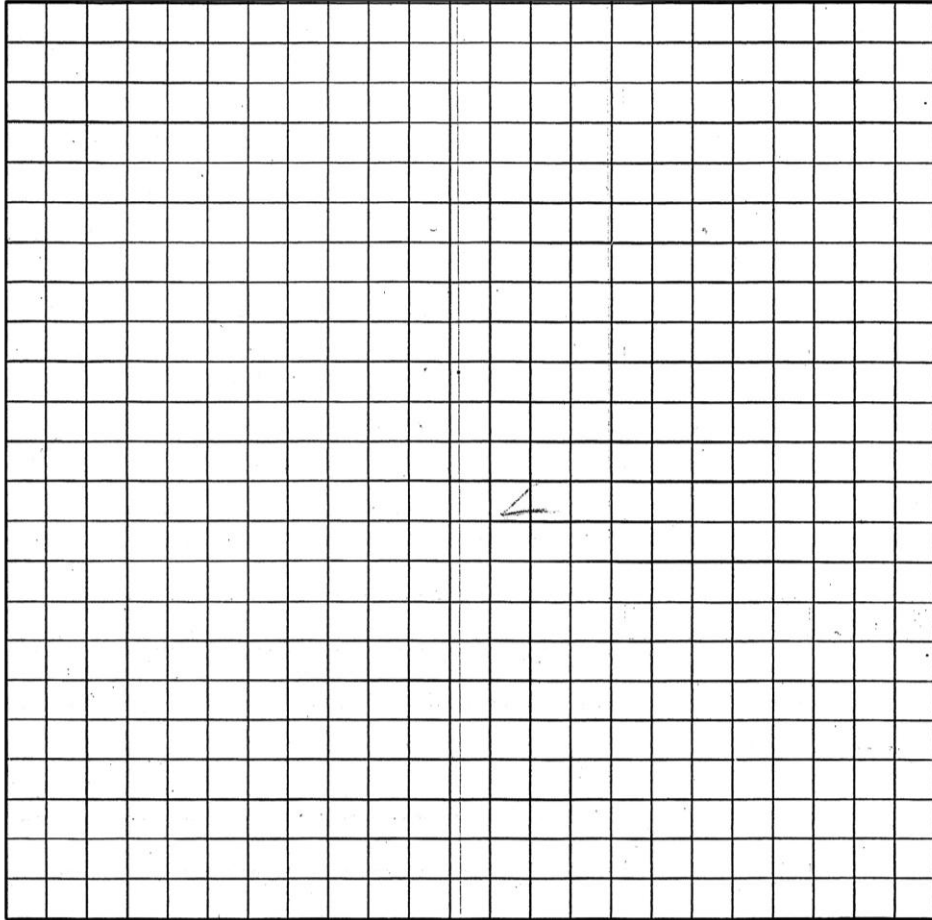
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 46 – Papel quadriculado tamanho 25, recomendações de uso: renda em metro, aplicações diversas e blusas. Linha n° 10.



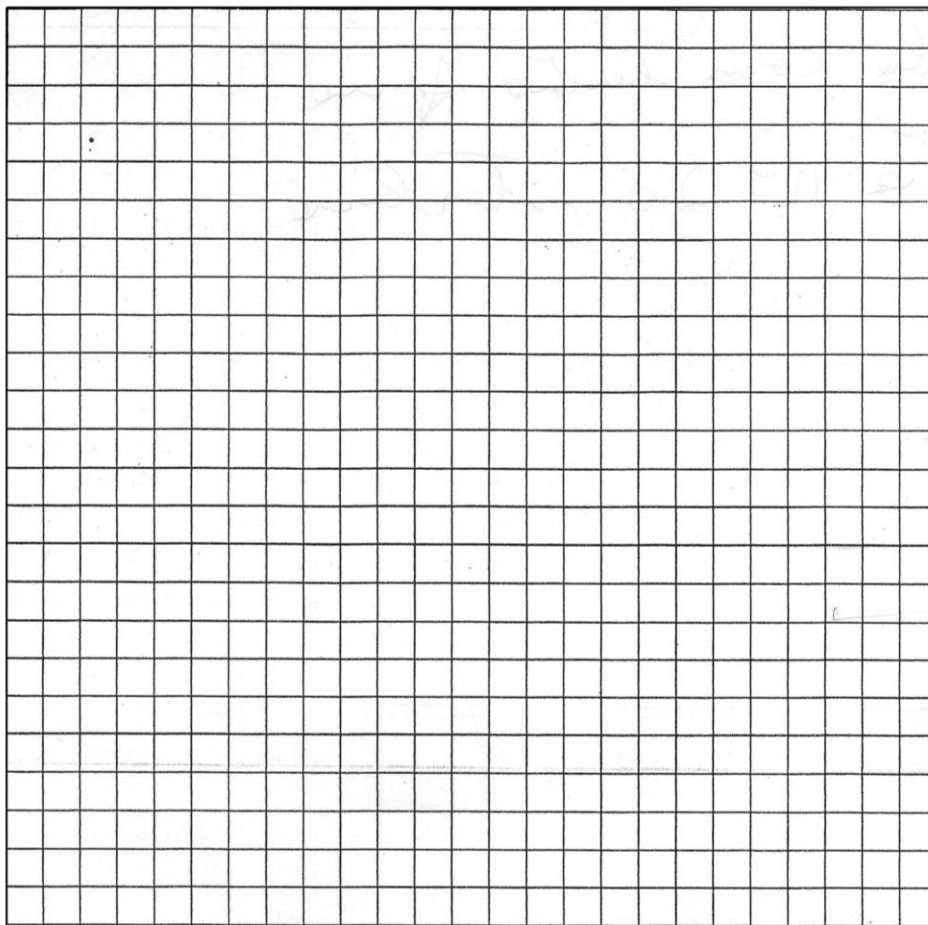
Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 47 – Papel quadriculado tamanho 28, recomendação de uso: blusas, aplicações diversas e rendas em metro. Linha n° 20.



Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Figura 48 – Papel quadriculado tamanho 30, recomendação de uso: rendas que utilizem linha fina. Linha n°20.



Fonte: Raimunda Lúcia Lopes, 2013.

Além das etapas descritas acima, deve ser incluída a de pinicar o papelão, que é a etapa após o desenho, quando a rendeira executa os furos necessários nesse molde, para que durante a execução da renda haja furos onde os alfinetes ou espinhos possam ser colocados, de maneira que os pontos produzidos não se soltem, e também para marcar o caminho a ser seguido pela rendeira. Sendo assim, são oito os passos (ver tabela) que constituem a fabricação da renda de bilros, sendo que alguns desses passos podem ser suprimidos, ou executados por outra pessoa, descaracterizando o processo artesanal, e aproximando-se mais da manufatura.

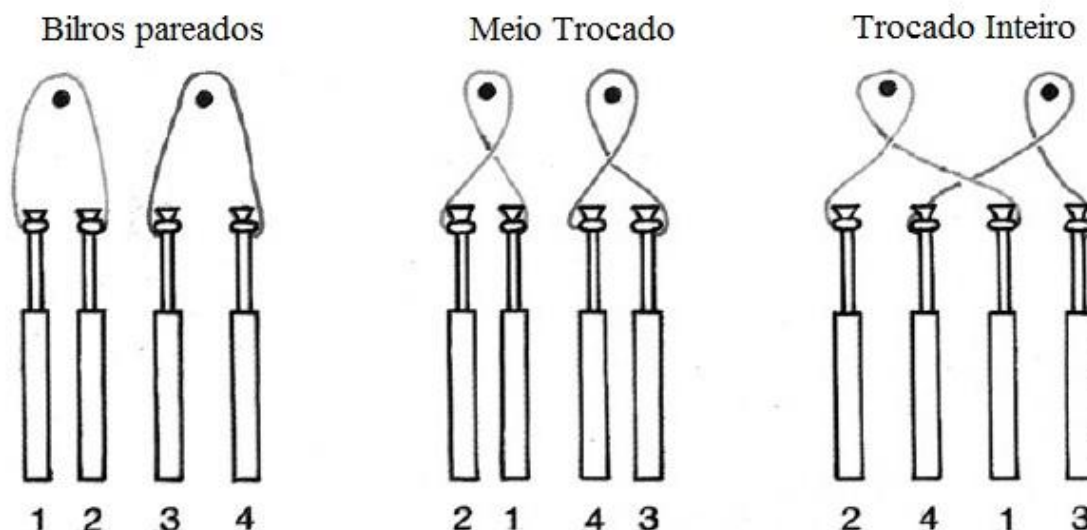
Etapa	Descrição	Execução
1	Planejamento da Peça	Rendeira com maior experiência
2	Desenho do Molde	Rendeira com maior experiência
3	Pinicar o Molde no Papelão	Rendeira com maior experiência

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

O enchimento dos bilros dependerá da quantidade de cores escolhidas e também do tamanho da renda que será produzida. Vale lembrar que alguns modelos são feitos com as linhas que sobraram de modelos anteriores, situação em que a rendeira reaproveita o material que sobrou. Há também modelos coloridos, cujas cores não foram previamente definidas. Quando há um erro no cálculo da linha que será consumida, e a linha acaba no meio do trabalho, a rendeira dá um pequeno nó, que irá unir a linha que estava na peça, com a nova.

O entrelaçamento dos fios é sempre realizado com dois pares de bilros, posicionando cada par em uma das mãos, realizando o movimento denominado meio trocado, ou trocado inteiro (figura 49).

Figura 49– Esquema da rotação dos bilros para elaborar o meio trocado e trocado inteiro.



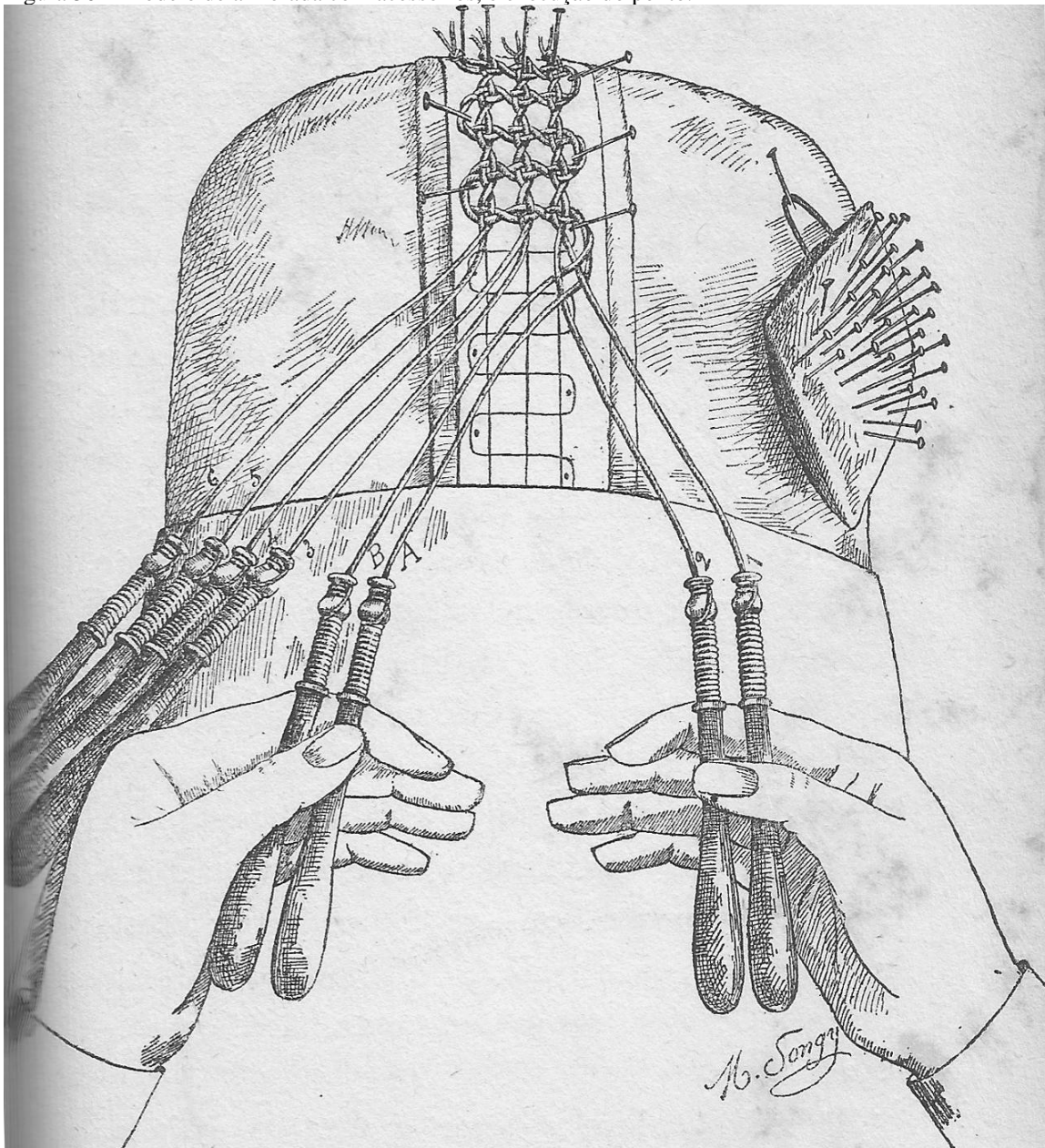
Fonte: *Encajes – Origen y técnicas*⁶⁴, 2003.

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 poder produzir

⁶⁴ Disponível em: < <http://ge-iic.com/files/Publicaciones/Encajes.pdf>>. Acesso em: 17 de agosto de 2014.

uma renda com vários metros de extensão. Existem também outros tipos de almofada giratória que possibilitam a fabricação contínua da renda. No Brasil o método difere: como as almofadas não giram, as rendeiras costumam trabalhar com o papelão fixo 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, dando continuidade ao trabalho. Essa atividade é denominada pelas rendeiras como “levantar o papelão”. A figura 50 é uma ilustração que demonstra como são posicionados os materiais perante a rendeira.

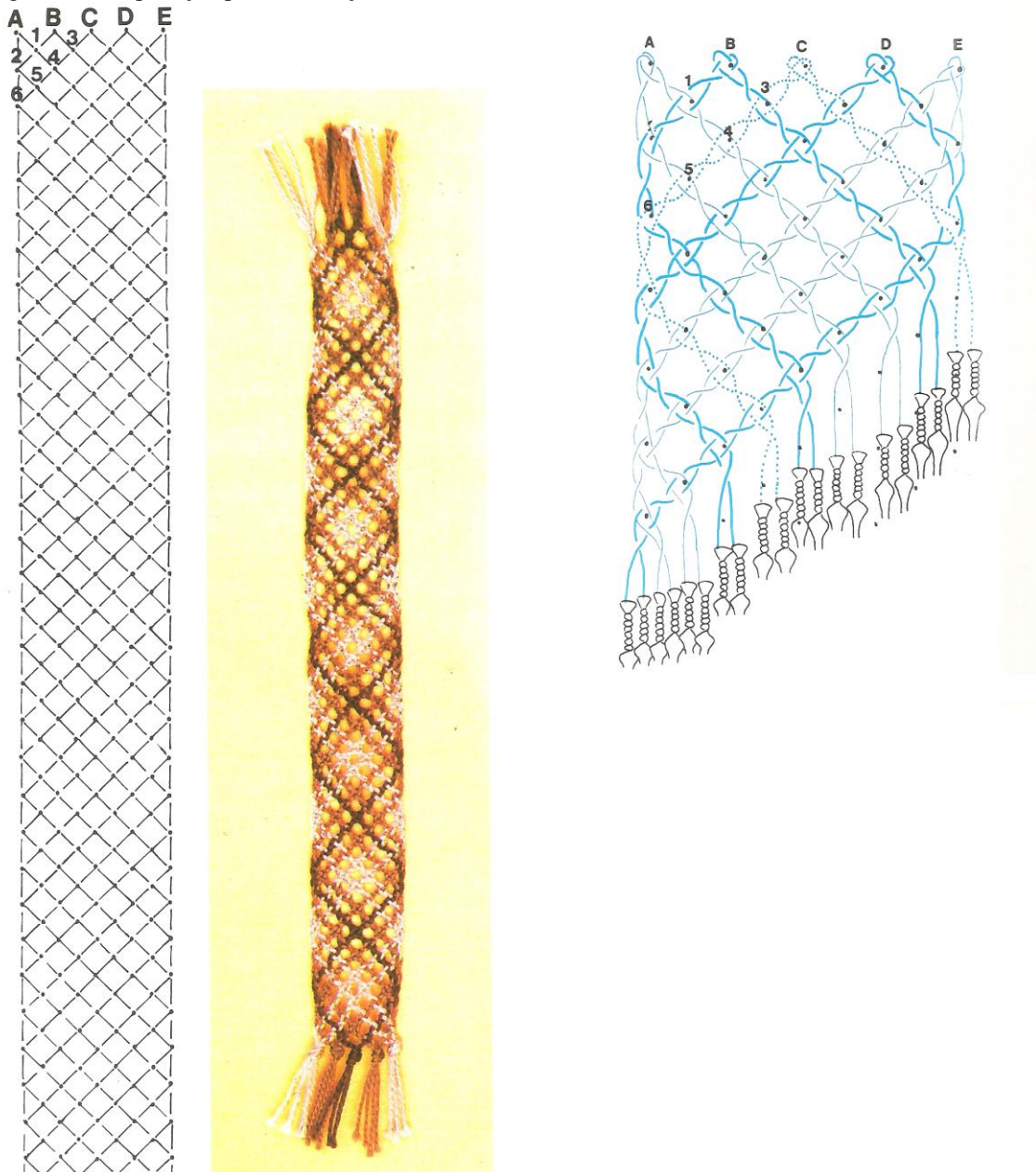
Figura 50 – Modelo de almofada com acessórios, e execução do ponto.



Fonte: Brievres, [190-], p.107.

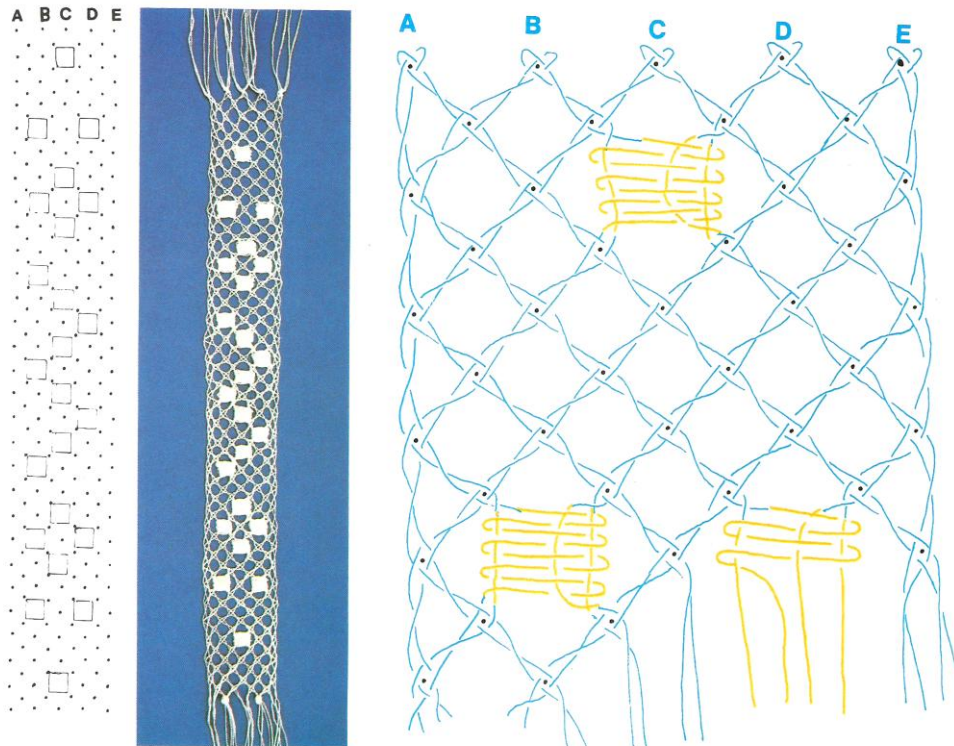
É comum que as rendeiras designem códigos definindo qual ponto será trabalhado em determinado local, nos esquemas apontados pela publicação *El libro de encaje de bolillos*, (livro com o objetivo ensinar as técnicas básicas da renda de bilros para os leitores novatos no assunto), podemos ver como esses códigos podem ser demonstrados (figuras 51, 52 e 53).

Figura 51 – Explicação para elaboração do meio trocado.



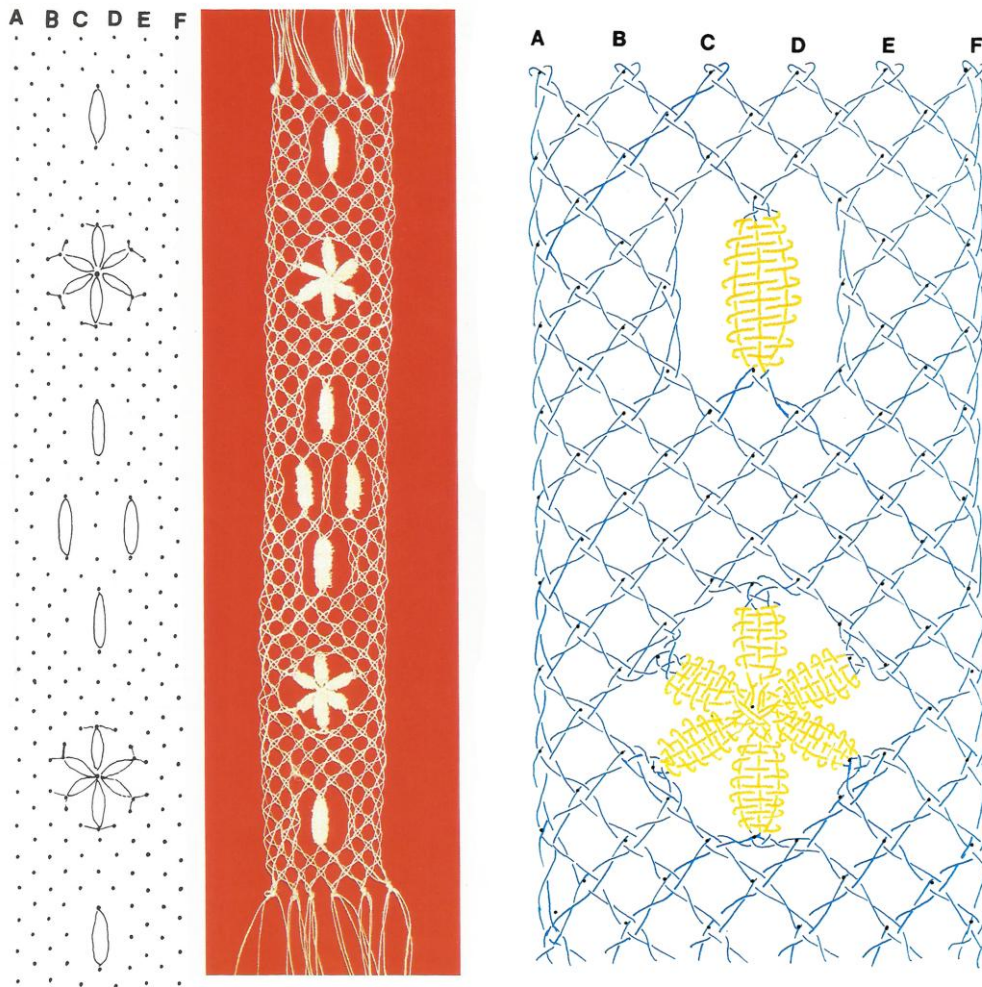
Fonte: *El libro de Encaje de Bolillos*, 1998, p.10.

Figura 52 – Explicação para elaboração do ponto Tijolinho ou Traça Chata.



Fonte: *El libro de Encaje de Bolillos*, 1998, p.24 e 25.

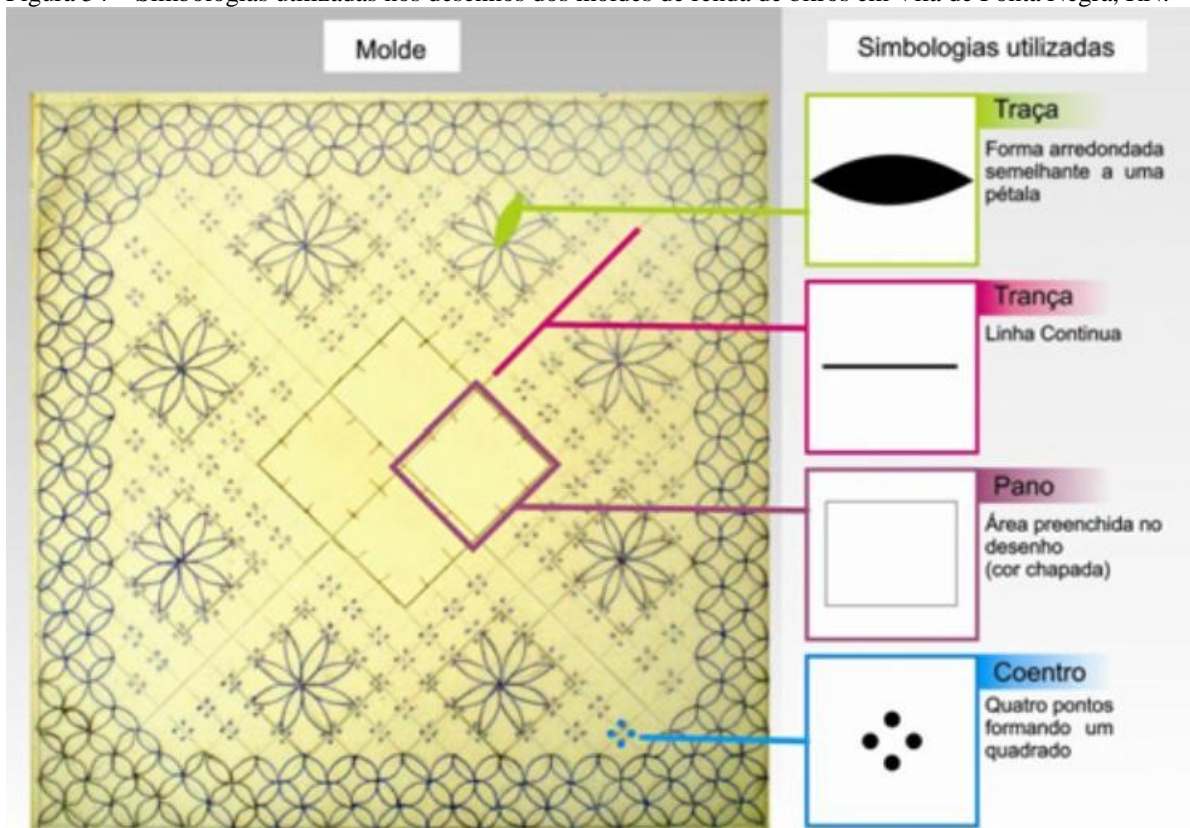
Figura 53 – Explicação para elaboração do ponto Traça ou Barata.



Fonte: *El libro de Encaje de Bolillos*, 1998, p.26 e 27.

Na dissertação de Almeida (2010) o seguinte esquema demonstra os códigos adotados pelas rendeiras de Vila de Ponta Negra, no Estado do Rio Grande do Norte (figura 54).

Figura 54 – Simbologias utilizadas nos desenhos dos moldes de renda de bilros em Vila de Ponta Negra, RN.



Fonte: Almeida, 2010, p. 53.

Na exposição “Rendas Brasileiras” foram demonstrados avessos de papelão, indicando os códigos utilizados por rendeiras que compuseram a exposição, e um pedaço da renda que foi feita com esse molde (figuras 55 e 56).

Figura 55 – Averso do papelão da Renda Pé de Coelho e Renda de Palma.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁶⁵.

Figura 56 – Averso do papelão Bico Baratinha.



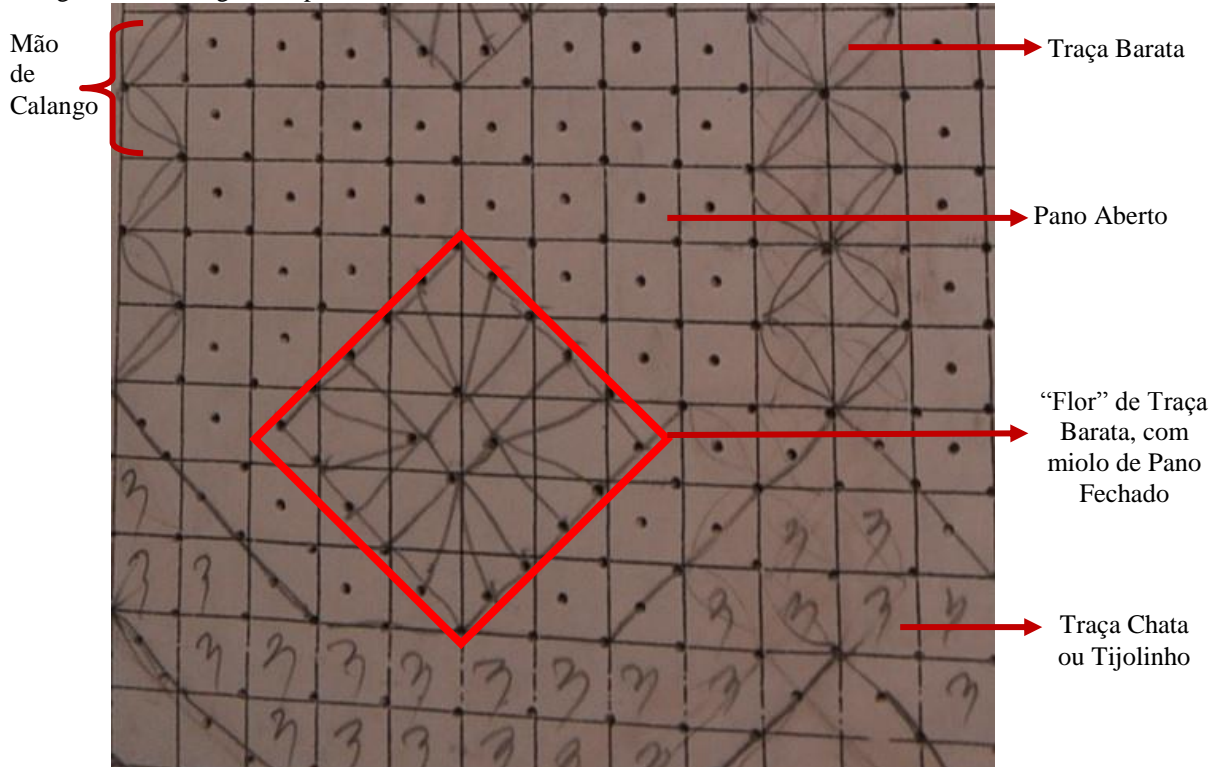
Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁶⁶.

⁶⁵ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

⁶⁶ Imagem registrada durante a exposição “Rendas Brasileiras”, SESC Belenzinho, SP, Brasil.

O AGRUPART utiliza os códigos que serão ilustrados abaixo.

Figura 57 – Códigos dos pontos da AGRUPART.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁶⁷, 2012.

Cada grupo ou associação de rendeiras busca codificar os moldes, tendo como finalidade, que as rendeiras que irão produzir os modelos propostos tenham um mesmo entendimento acerca dos pontos a realizar. Quando se teve o contato com uma rendeira que trabalhava só (Vera Lúcia), sem o contato com demais rendeiras, ela não codificava seus moldes, já que era ela mesma quem os realizava e sabia quais pontos iria adotar (figura 58).

⁶⁷ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Figura 58 – Molde de Borboleta, feito por Vera Lúcia, tendo como base desenho de Bianca do Carmo Matsusaki.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁶⁸, 2012.

Figura 59 – Borboleta em renda de bilro.

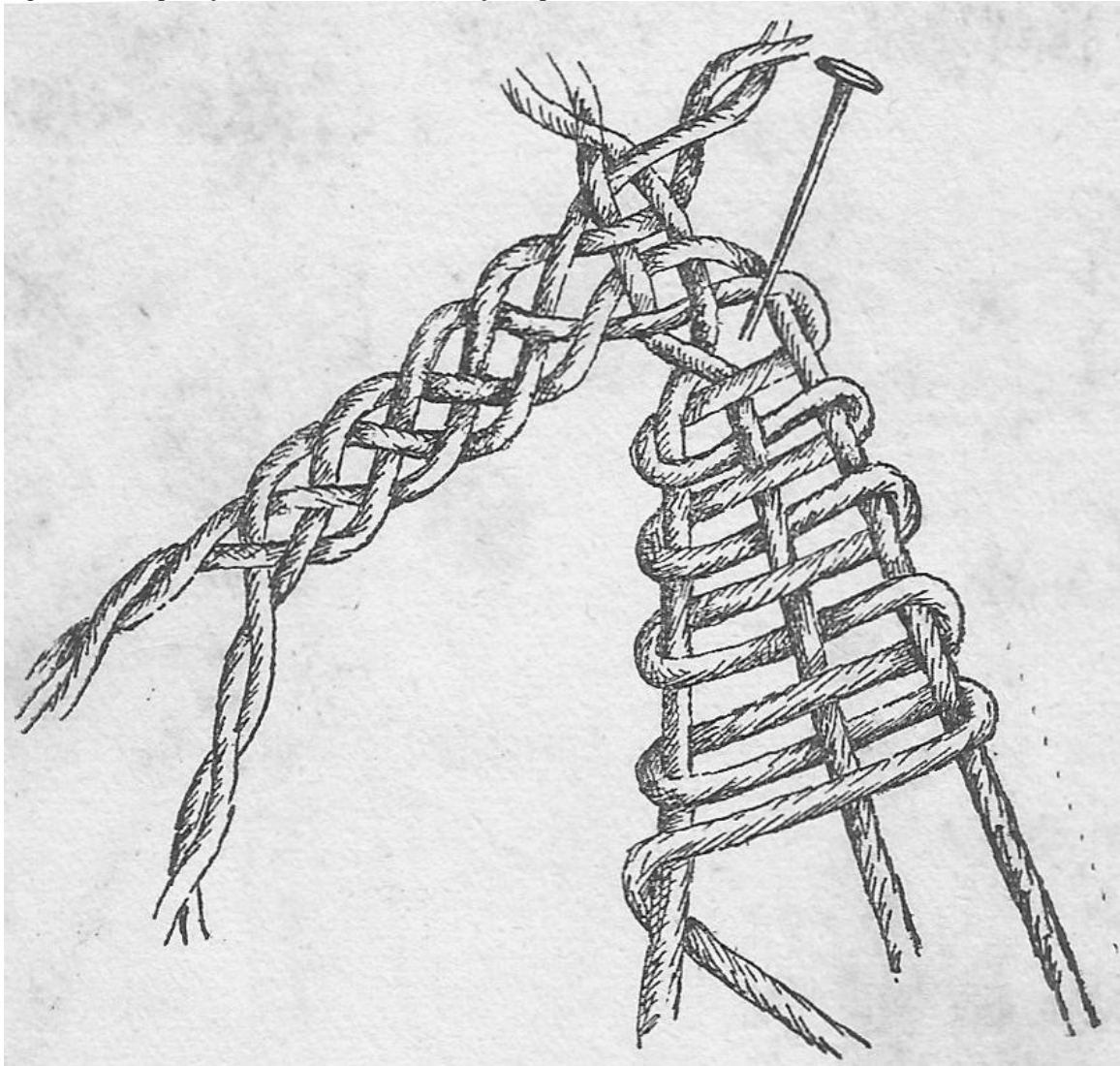


Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2016.

⁶⁸ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Na obra de Brievres [190-] há um desenho que demonstra de forma ampliada como é realizado o Ponto Traça. Trata-se de um belo exemplo de como a técnica da execução desse ponto deve ser realizada, já que muitas vezes é difícil observar como esse ponto é feito, pois as linhas são finas e pode-se perder parte da realização do processo (figura 59).

Figura 60 – Explicação do feitio do Ponto Traça ampliado.



Fonte: Brievres, [190-], p.116.

3.3 TIPOS DE PONTOS

Há variados tipos de pontos e suas nomenclaturas diferem de acordo com o lugar onde são realizados. Existem dois pontos (movimentos) básicos que irão possibilitar a criação dos diversos pontos da renda de bilros. Esses pontos são denominados **meio trocado** e **trocado**

inteiro. É preciso também comentar que há denominações diferentes de acordo com a finalidade do trabalho produzido, o que irá determinar mais precisamente o tipo da renda, como foi explanado por Girão.

Há, no entanto, nomes específicos para cada tipo de renda. As mais comuns são: *renda* – o entremeio com duas ourelas, 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 ourela 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; *toalhinhas*, *paninhos*, *golas*, *matames*, *gregas*, *galões*, etc. (GIRÃO, 1984, p.13).

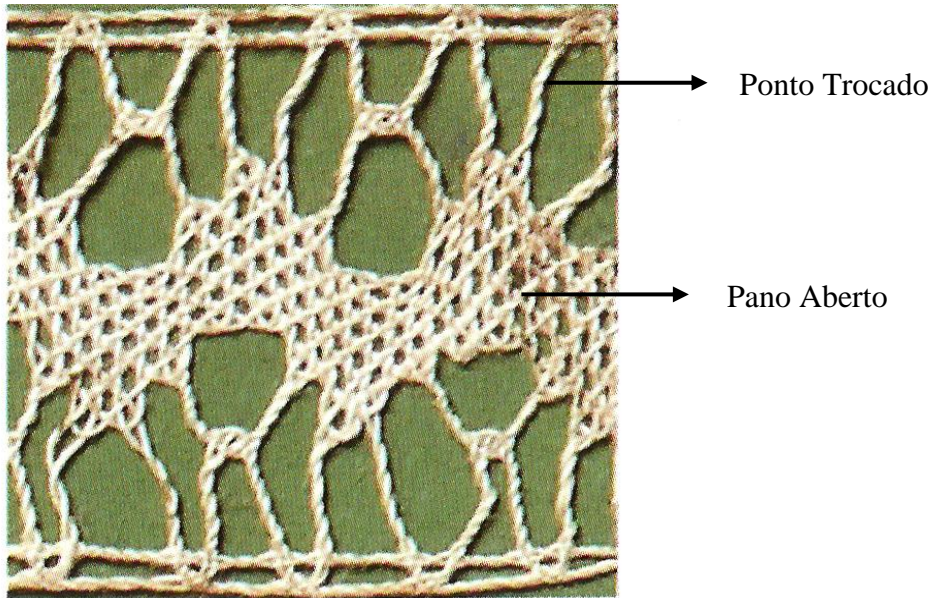
Alguns nomes de pontos são: trança; traça; tijolo; búzio; aranha; pano-fechado; pano-aberto; charita; tringo; batuque; par-descido; par-caído; finagran; etc. Nomes de padrões: aranha; besouro; mosca; etc. Nomes de pontas: rabo de pato; ponta de sobrançelha; casca de besouro, ponta de cadarço; ponta de traça; etc. Todas essas nomenclaturas variam muito de Estado para Estado, e também entre rendeiras da mesma localidade. Seria necessário que se fizesse um levantamento para apontar os pontos existentes em cada localidade, traçando também um comparativo dos nomes usados pelas rendeiras, para que se pudesse obter um catálogo dos pontos da renda de bilros. Alguns exemplos de pontos identificados por Girão (2013) (figuras 60 a 66).

Figura 61 – Ponto Trocado.



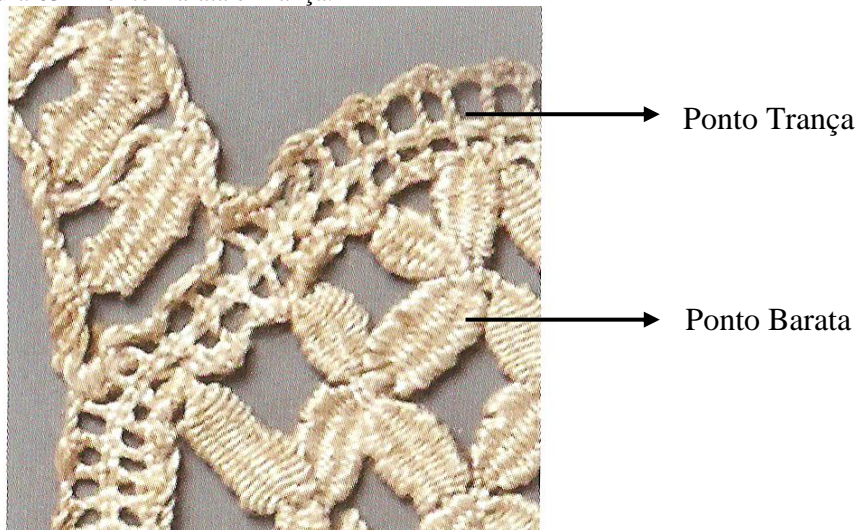
Fonte: Girão, 2013, p.30.

Figura 62 – Ponto Trocado e Pano Aberto.



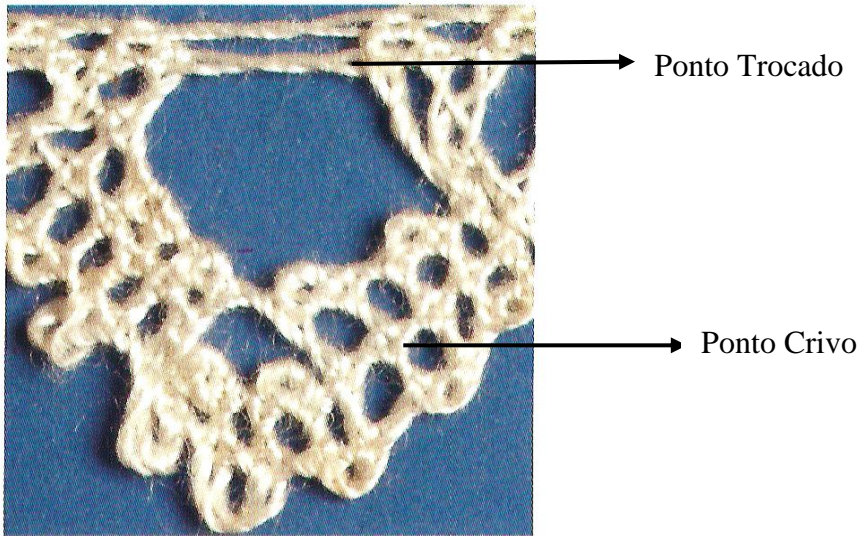
Fonte: Girão, 2013, p.30.

Figura 63 – Ponto Barata e Trança.



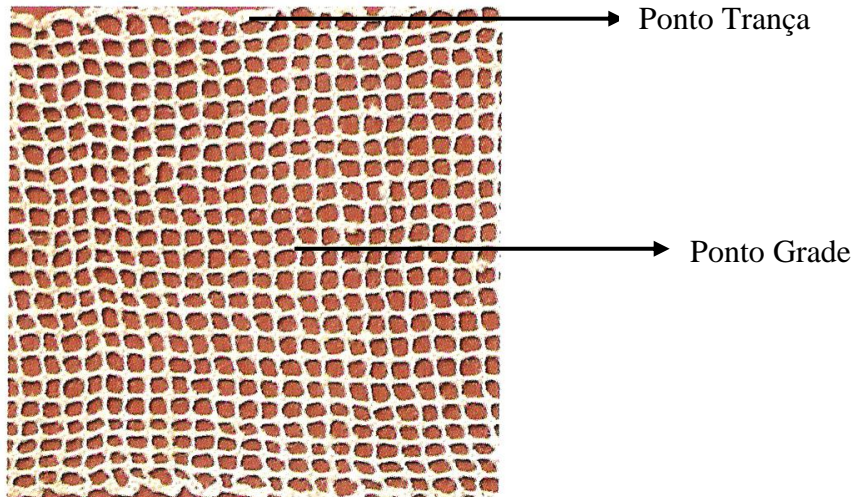
Fonte: Girão, 2013, p.32.

Figura 64 – Ponto Crivo e Trocado.



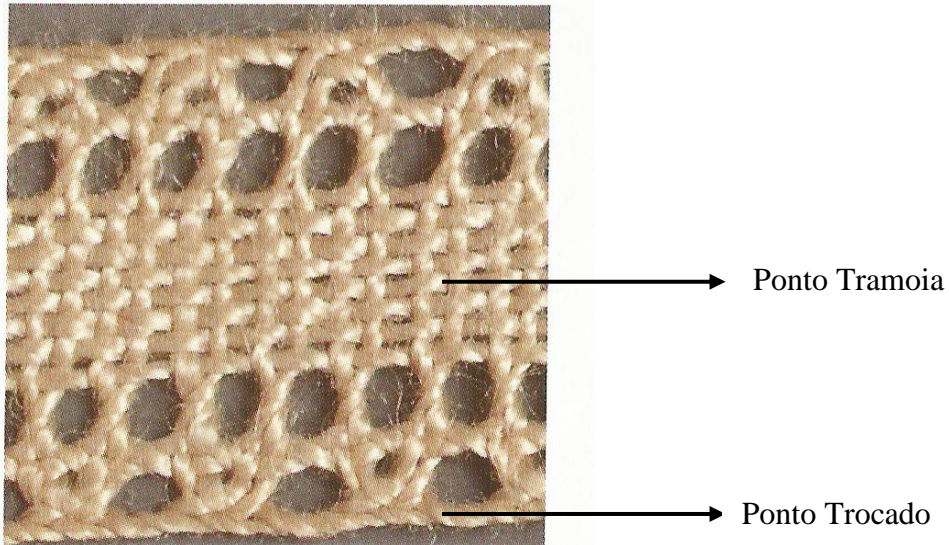
Fonte: Girão, 2013, p.29.

Figura 65 – Ponto Grade e Trança.



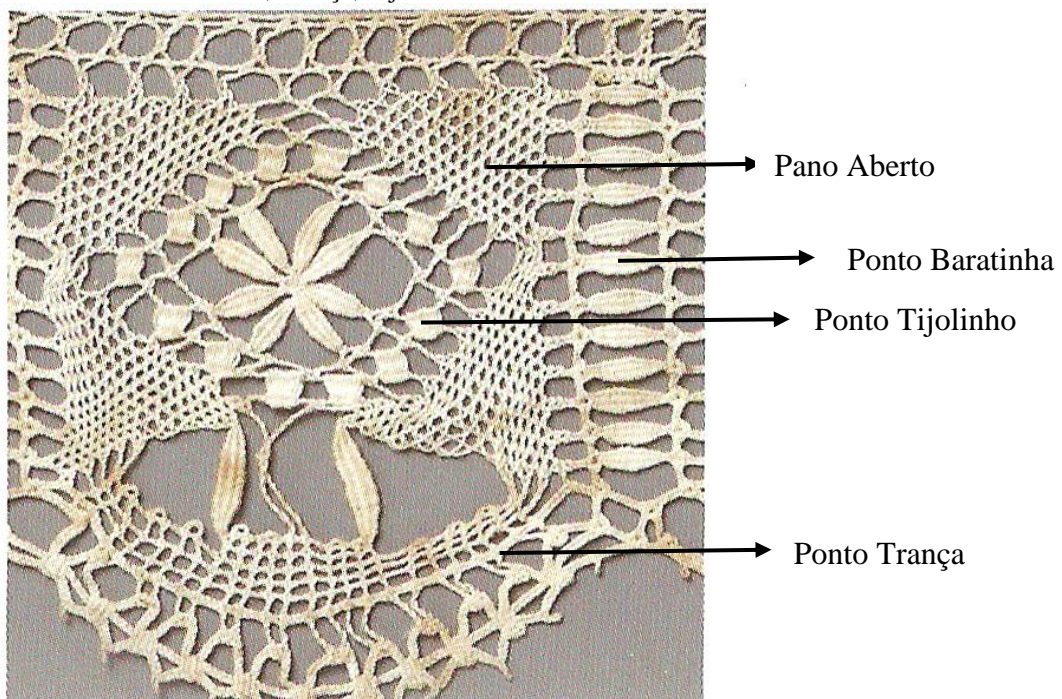
Fonte: Girão, 2013, p.28.

Figura 66 – Ponto Tramoia e Trocado.



Fonte: Girão, 2013, p.33.

Figura 67 – Pontos Baratinha, Trança, Tijolinho e Pano Aberto.



Fonte: Girão, 2013, p.32.

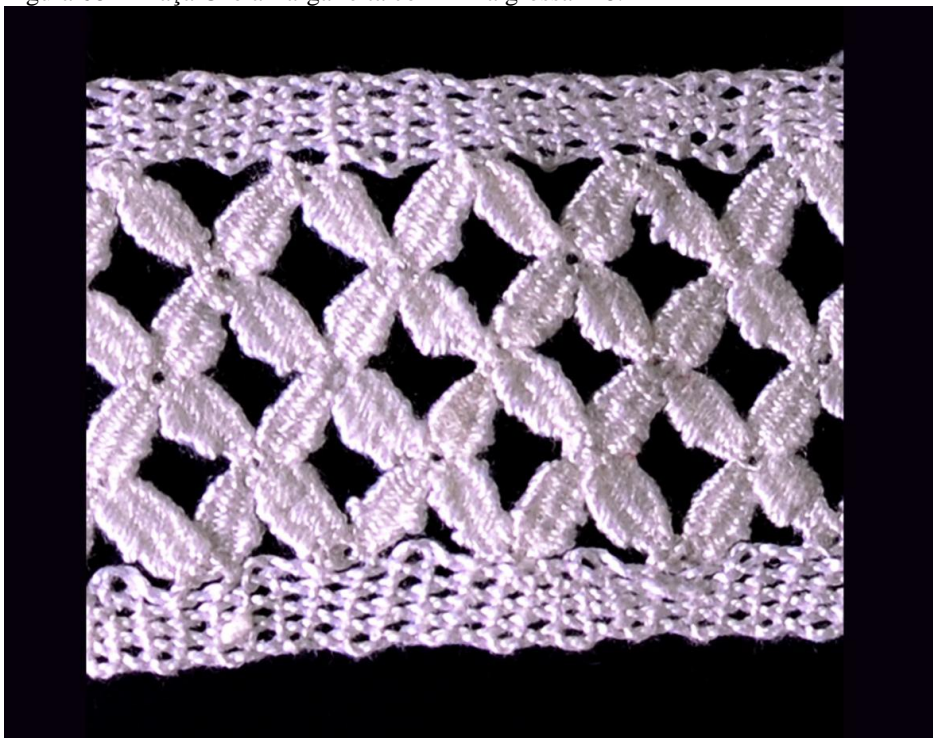
Alguns dos pontos apontados por Luíza Ramos (1948) e Girão (1984) já não são de domínio das rendeiras contatadas por Fleury (2002). Durante a pesquisa de campo (2012 e 2013), verificou-se que alguns pontos que foram relegados ao passado eram pontos que demandavam maior tempo de confecção. Infelizmente, não há como quantificar precisamente

quantos tipos de pontos foram perdidos ao longo dos anos, pois para isso seria necessário fazer um levantamento atual dos pontos existentes, delimitar quais são os polos de fabricação e depois comparar com os pontos catalogados no livro de Girão (1984). Esse processo todo teria que ser feito por um especialista na técnica de renda de bilros, a fim de que pudessem identificar os pontos iguais que possuem diferentes nomenclaturas.

3.4 AMOSTRAS

Ao longo da pesquisa de campo foram coletadas algumas amostras de tipos de renda, pontos, bicos, pano, etc., que foram identificados por Dona Raimundinha com os nomes pelos quais são conhecidos por ela e pelas rendeiras da AGRUPART. Algumas dessas amostras foram fotografadas, e suas definições serão retratadas nas imagens a seguir.

Figura 68 – Traça Cheia Larga feita com linha grossa nº8.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁶⁹, 2013.

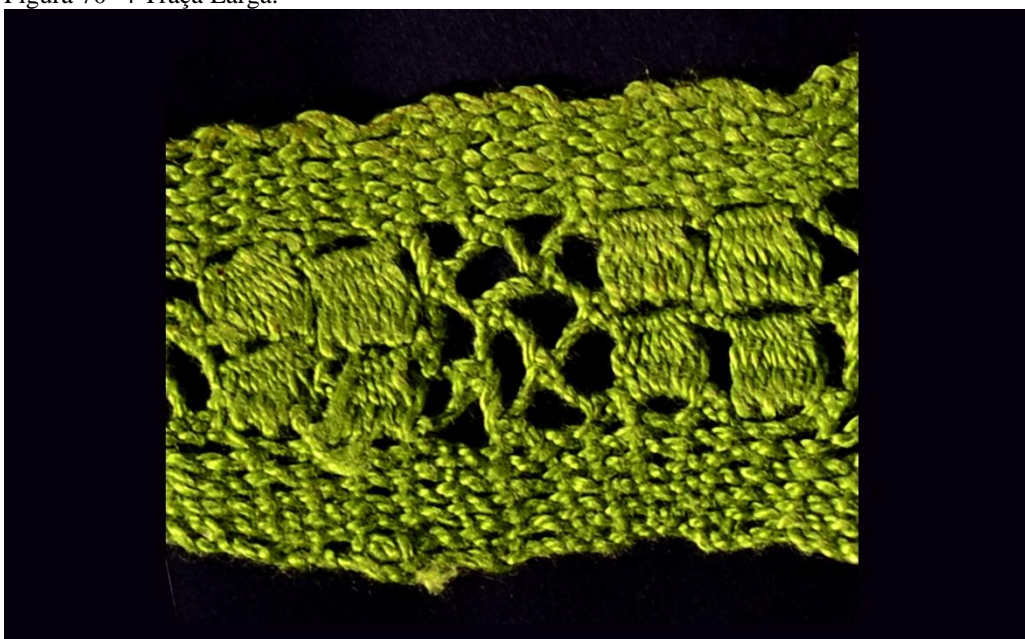
⁶⁹ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 69 – Traça Cheia Estreita.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁰, 2013.

Figura 70- 4 Traça Larga.

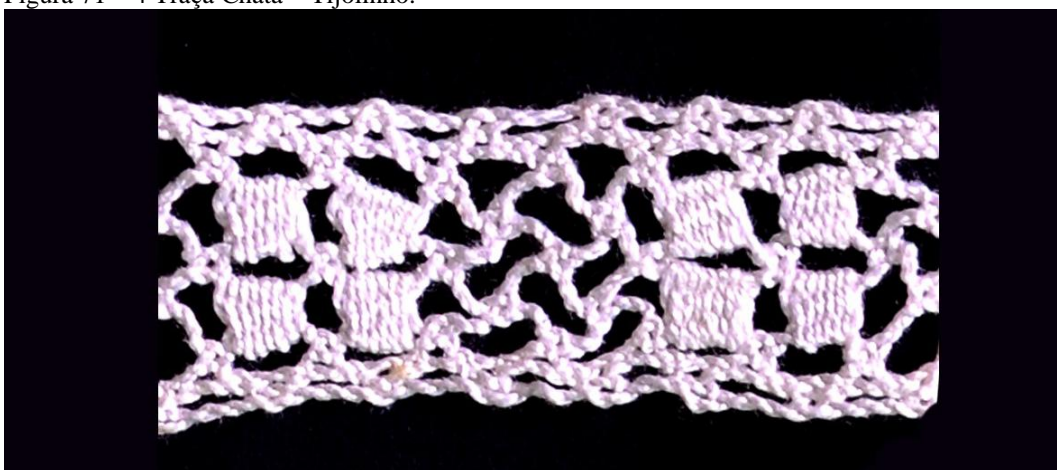


Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷¹, 2013.

⁷⁰ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

⁷¹ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 71 – 4 Traça Chata – Tijolinho.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷², 2013.

Figura 72 – 4 Traça Barata.

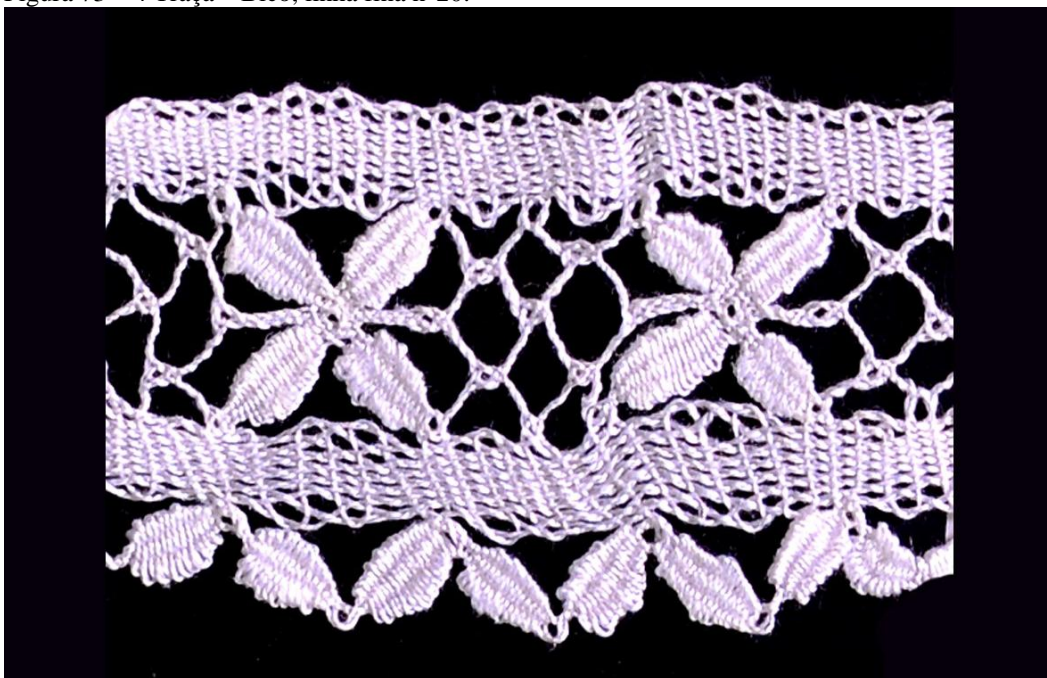


Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷³, 2013.

⁷² Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

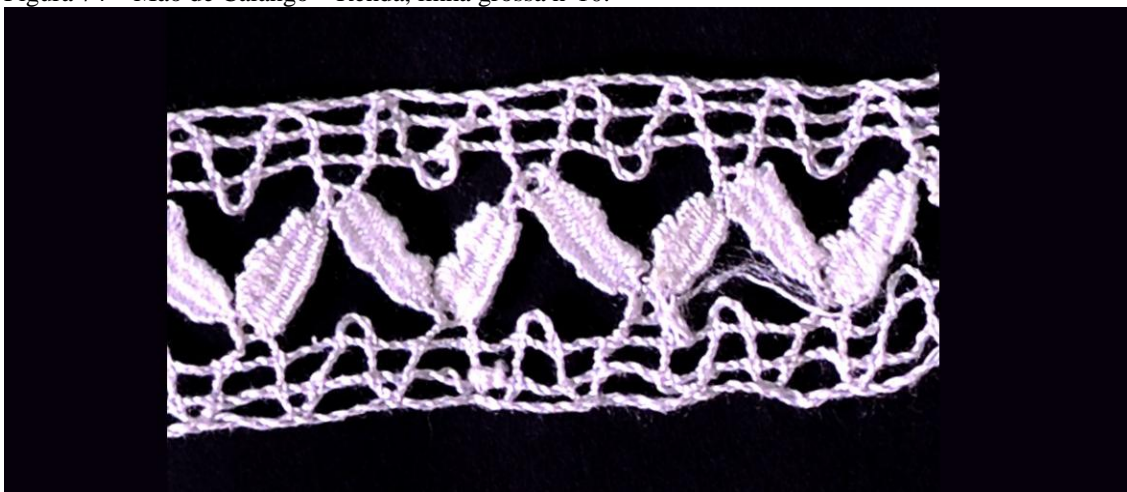
⁷³ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 73 – 4 Traça – Bico, linha fina n°20.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁴, 2013.

Figura 74 – Mão de Calango – Renda, linha grossa n°10.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁵, 2013.

⁷⁴ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

⁷⁵ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 75 – Mão de Calango – Bico.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁶, 2013.

Figura 76 – Peixinho.

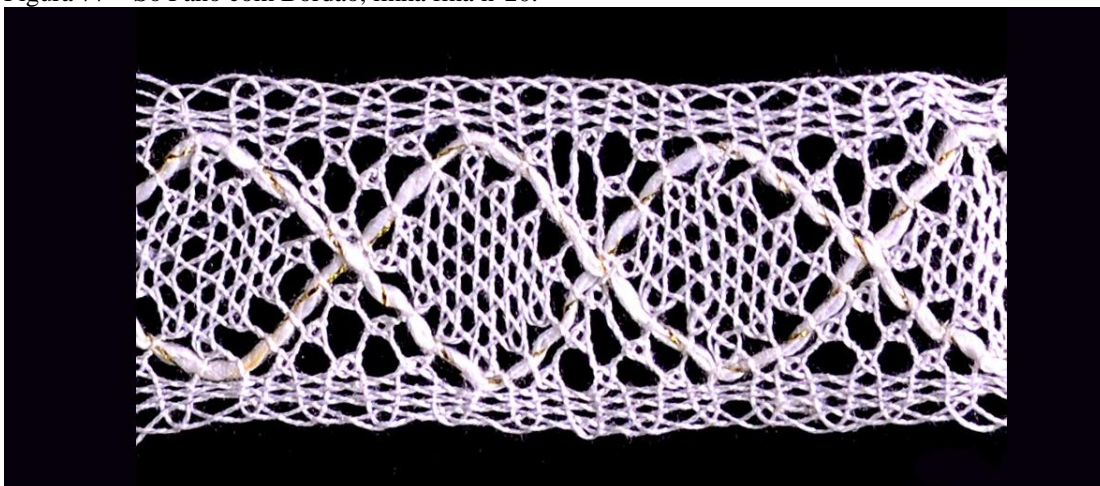


Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁷, 2013.

⁷⁶ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

⁷⁷ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 77 – Só Pano com Bordão, linha fina nº20.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁸, 2013.

Figura 78 – Zigue-Zague – Bico.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁷⁹, 2013.

⁷⁸ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

⁷⁹ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

Figura 79 – Matame Estreito – Bico.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁸⁰, 2013.

Figura 80 – Rabo de Pavão – Bico.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki⁸¹, 2013.

⁸⁰ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

⁸¹ Amostra doada e identificada por Dona Raimundinha.

4 RENDA DE BILROS NA CONTEMPORANEIDADE

O Estado do Ceará na primeira metade do século XX era tido como o principal polo produtor da renda de bilros no Brasil, atraindo para si compradores da região Sul e Sudeste do país, que influenciaram o fabrico da renda de bilros cearense e, que fez com que os outros centros produtivos da tradição na região do Nordeste fossem menos favorecidos, como apontou Girão (1984).

A região por excelência das rendas de bilros no Brasil é o Nordeste, e, mais particularmente, o litoral e o sertão do Ceará.

Podemos dizer, sem favor que a nossa terra chegou a se tornar um dos maiores e mais famosos centros produtivos. Sua reputação foi, aliás, de certo modo, desfavorável à indústria-família de igual tipo existente em vários outros Estados da Federação, como Alagoas, Rio Grande do Norte, por exemplo, que viam o produto de seu artesanato preterido, no mercado nacional, pelo oriundo do nosso Estado.

Alertado pela excelência de nossa produção, o comércio sulista voltou suas vistas para o rendoso negócio. Fizeram-se então, transações muito lucrativas em todo o Ceará. Foi uma época de prosperidade para as nossas artesãs. Ainda em 1940, tem-se notícia de grande exportação de nossas rendas para o Sul do Brasil.

Crescendo o movimento comercial, haviam surgido casas especializadas no ramo, que faziam das rendas cearenses o seu slogan.

Essas firmas chegaram a ter representantes neste Estado e, por intermédio deles, realizavam suas negociações. Vendiam linhas especiais da casa a que pertenciam, como o fio “industrial”, por exemplo, que era apresentado em enormes meadas, depois transformadas em novelos menores pelas rendeiras, antes de o utilizarem.

Era um fio mercerizado-brilhante, de várias grossuras, que chegou a formar uma das características da renda do Ceará. Os representantes fornecedores da linha compravam toda a produção das rendeiras. (Girão, 1984, p5 e 6).

4.1 CEARÁ – TRAJETÓRIA DE UMA TRADIÇÃO

O contato com a AGRUPART deu-se por meio da indicação de Carla Tenembaun (amiga da autora), teve início conversas para melhor conhecer o grupo, suas condições e atuações, e também para explicar o intuito da pesquisa, e o compromisso de restituição ética de resultados para a comunidade. Assim sendo, após o acerto entre ambas as partes, acordou-se que este seria o grupo escolhido para conhecermos a arte e a realidade das condições de trabalho das rendeiras de bilros e de como se encontra a tradição do saber/fazer a renda de bilros no Estado do Ceará, mais especificamente no município de Trairi, em 2012.

Figura 81 – Mapa da localização do município de Trairi no Estado do Ceará, e em menor escala a localização do Estado do Ceará no Brasil



Fonte: Wikipédia, 2012.

O Ceará é um Estado brasileiro que fica localizado na região Nordeste do país, tendo como limites o Oceano Atlântico ao Norte, os Estados de Pernambuco ao sul, do Rio Grande do Norte e da Paraíba a Leste, e do Piauí a Oeste; sua área total é de 148.825,6 km², o equivalente a 9,57% da região Nordeste, e 1,74% da área do Brasil, sendo o 17º em extensão territorial no Brasil. O Estado é composto por 184 municípios, e sua capital é Fortaleza. Em

2008, a população estimada era de 8.450.527 habitantes, tornando-se o 8º entre as unidades federativas mais populosas⁸².

Trairi situa-se no centro-norte do Estado do Ceará, a 124,5 km de Fortaleza, com o tempo estimado de viagem de 1 hora e 40 minutos, ocupa uma área de 924,56 km², que corresponde a 0,62% do território do Estado do Ceará. Possui 48 km de extensão linear na direção norte-sul e 41 km na direção leste-oeste. Está inserido na Microrregião de Itapipoca, segundo o IBGE, que dividiu o Estado em 33 Microrregiões Geográficas, e de acordo com Divisão Político-Administrativa do Estado do Ceará, que estabeleceu 20 Áreas Administrativas, situa-se na Região 2, que tem como sede o município de Itapipoca. A divisão territorial do município compreende a Sede, mais cinco distritos: a Sede, o distrito de Mundaú, o distrito de Canaã, o distrito de Córrego Fundo, o distrito de Flecheiras e o distrito de Gualdrapas.

Situado na faixa litorânea do Estado a oeste de Fortaleza, sendo formado por três unidades geomorfológicas: a planície litorânea, composta pela faixa de praia e um cordão de dunas em toda a extensão do litoral com uma largura média de 4 km; os glaciais pré-litorâneos que representam a área de maior extensão e que abriga a base da economia agropecuária municipal; e a depressão sertaneja ao sul, oeste e sudeste onde se verifica a presença de inselbergs com alturas inferiores a 120m. O principal acesso ao município é feito por meio da rodovia estruturante Costa do Sol Poente de apoio ao turismo, CE085, que o interliga a capital Fortaleza, e aos municípios vizinhos de Itapipoca e Paraipaba, além de outras vias, a BR-222 e as CE-043 e CE-163. De clima tropical quente semiárido brando, com chuvas concentradas nos meses de janeiro a abril, e por se localizar próximo da linha do Equador oferece a menor amplitude térmica durante todo o ano, com sua temperatura variando de 22°C a 32°C, o que propicia uma procura tanto pelo turista europeu como pelo turista vindo do Sul do Brasil. Sua população estimada em 2011 foi de 52.470 habitantes, a densidade demográfica em 2000 era de 48,16 hab/ km², com taxa de urbanização, no mesmo ano, de 32,37%; o PIB em 2005 foi de R\$ 159.491.000,00 sendo 14,3 % (agropecuária), 34,97% (indústria) e 50,73% (serviços); a receita orçamentária em 2007 foi de R\$ 38.117.018,00, a taxa de alfabetização em 2000, era de 68,9%, a taxa de escolarização no ensino fundamental em 2007 foi de 97,6%, e a taxa de escolarização no ensino médio em 2007 foi de 77,2%⁸³. O Prefeito atual é Francisco José Ferreira Noronha, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que tomou posse em 11 de março de 2013, e o Vice-Prefeito é Manoel Oliveira Filho.

⁸² Disponível em: < <http://www.ceara.gov.br/ceara-em-numeros>> Acesso em: 14 de abril de 2014.

⁸³ Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trairi>> Acesso em: 14 de abril de 2014.

As condições de trabalho e vida das rendeiras de bilros foram relatadas em diferentes épocas, e para traçar uma comparação, serão observados os trechos de publicações acerca do tema.

O Ceará é um dos focos tradicionalmente apontados no artesanato da renda de bilros. [...] A técnica do artesanato é transmitida de geração a geração, e vemos criaturas de tôdas as idades, desde as meninas de sete anos até as velhas rendeiras que conservam a destreza de outros tempo. As rendeiras vendem diretamente o produto do seu trabalho às famílias da localidade nos fins de semana, ou o fazem sob encomenda direta. Mais comumente, entregam as rendas a intermediários que vão revendê-las nos mercados ou nos vapores ou são agentes de casas atacadistas em Fortaleza ou no sul do país.

As rendeiras do Ceará são mulheres e filhas de pescadores ou de lavradores. Sua procedência étnica é o caboclo (mestiça de branco e índio), havendo-as brancas e mais raramente negras. Fumam cachimbo quando fazem renda e falam da vida própria e da alheia. [...].

Suas condições econômicas são hoje as mais precárias possíveis e muitas abandonaram o velho artesanato por ocupações mais lucrativas. Analfabetas, na sua quase totalidade, de saúde precária, têm ainda a seu encargo, a casa e a filharada enorme. Mais recentemente surgiu a idéia generosa de congregar essas rendeiras abandonadas em cooperativa, que em setembro de 1941 teve o seu primeiro núcleo organizado. É a Cooperativa das Rendeiras e Labirinteiras do Ceará, fundada e dirigida por D. Regina Frota Pessoa Chablosz. (RAMOS, 1948, p.37 e 38).

Nos anos de 1980 algumas mudanças já apareciam.

A renda de almofada já representou, para a mulher nordestina, 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 feitio de uma simples aplicação (pilica), que será vendida, de ordinário, por quantia quase insignificante. Atente-se que, para esse feitio, 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 misteres mais lucrativos. Algumas preferem entregar-se ao bordado à máquina, outras se fazem operárias de fábricas, empregadas domésticas, ou qualquer profissão. Os belos e artísticos modelos de outrora, que dependiam de tanto esforço, tempo e emprego de melhor material, estão sendo abandonados, simplificados ou substituídos por outros, e tipo mais grosseiro, de mais rápido preparo.

E, assim, vão dando azo a que se extinga, pouco a pouco, um dos mais belos e artísticos tipos de confecção manual.” (GIRÃO, 1984, p.19).

Nos anos de 1940, quando Ramos (1948) escreveu seu livro, a renda de bilros cearense vivia uma época de muito prestígio, sendo suas peças vendidas até para o Sul do país; no entanto, a condição da vida das rendeiras não era fácil, nem boa, e já se percebia a troca do fazer artesanal por outras atividades mais lucrativas. Nos anos de 1980, a renda já havia perdido seu prestígio, e sobrevivia como resultado de um passatempo, uma arte na qual a rendeira se dedicava pouco, tanto no que se refere ao tempo, quanto ao seu esforço na busca de bons materiais e novas ideias.

Sobre a extinção da renda de bilros, há um apontamento de Lima e Ferreira (2011) que nos falou acerca dessa percepção errônea que pode surgir (a extinção), quando nos deparamos com idosos produzindo a renda, enquanto os mais jovens trabalham com outras atividades (no decorrer da ida a campo, foi observado mulheres de diferentes idades produzindo a renda de bilros).

No Brasil, são comuns referências à ameaça de desaparecimento dos fazeres artesanais. Geralmente essa observação é feita por um pesquisador, cronista ou viajante que, ao passar por determinada localidade, registra que apenas os mais velhos se dedicam à prática, enquanto os jovens, por desinteresse, vão se afastando desses ofícios. Essa situação que, sem dúvida, é real vem sendo registrada, no entanto, ao longo de décadas, sem que em muitas localidades a atividade efetivamente desapareça. Em algumas comunidades, o fato foi registrado na década de 1940, e vem sendo observado sucessivamente até os tempos atuais.

A observação mais atenta nos tem revelado, assim, que o artesanato se torna especialidade das gerações mais velhas, senão mais maduras, embora seja, muitas vezes, uma atividade cujo aprendizado tem início na infância. À criança é transmitido o conhecimento básico do ofício, que, permanecendo latente durante a fase de amadurecimento da pessoa, é finalmente exercido na maturidade e na velhice, quando o indivíduo, especialmente a mulher, se vê livre de, pelo menos, parte das ocupações do dia a dia, podendo então reservar um tempo diário para o exercício do artesanato. (LIMA e FERREIRA, 2011, p.16).

O artesanato tem um ciclo produtivo próprio, que pode ser espaçado, tendo início na infância e seu amadurecimento após a maturidade de quem o produz. Principalmente quando esse artesanato é produzido por mulheres, se faz necessário esse reconhecimento para entender tal atividade, haja visto que uma das formas de se diferenciar o artesanato dos trabalhos manuais é a dedicação que se tem quanto à atividade – o artesanato requer, de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, total exclusividade dentro das demais atividades exercidas pelo artesão.

A dissertação de mestrado de Catherine Arruda Ellwanger Fleury, que posteriormente foi publicada em 2002, coincidentemente tem como recorte as rendeiras do Trairi, mais especificamente as de Flecheiras, e foi elaborada durante os anos de 1999 e 2000. Os dados coletados pela pesquisadora foram utilizados para aprofundar os dados adquiridos nessa pesquisa.

Em 2012, ao observar as rendeiras do município de Trairi – principalmente nas praias de Flecheiras e Guajirú e, especialmente, as rendeiras do AGRUPART, percebeu-se que quase nenhuma mudança ocorreu ao longo dos anos que se passaram, pois a atividade de fazer renda de bilros continua sendo pouco rentável, além de ser muito incerto o seu retorno; muitas de fato abandonaram a tradição do fabrico de rendas e são poucas as novas rendeiras que se interessam pela atividade; quase nenhuma rendeira entrevistada vive de fazer renda, elas

dividem essa atividade com outras ocasionais, como trabalhar em casas de turistas sendo diarista, colheita e raspagem de mandioca, entre outras. Em 1999, Fleury entrevistou uma rendeira chamada Salete que vivia no Guajirú – infelizmente não foi possível contatar a mesma rendeira – que disse estar migrando para a atividade de pesca de lagosta junto com seu marido, por encontrar em tal atividade maior retorno financeiro. Fleury (2002) também citou a pesquisa de Anamaria Beck (1983), no Estado de Santa Catarina, na qual a autora também descreveu a migração das rendeiras para as atividades relacionadas ao turismo e à hotelaria.

Para compreender melhor o retorno financeiro que uma rendeira obtém pelo seu trabalho, será feito um cálculo utilizando os dados colhidos em campo em agosto de 2013.

O preço encontrado nos mercados de Fortaleza para uma saída de praia é de R\$80,00⁸⁴, o tempo de confecção de uma saída de praia (considerando apenas a produção da renda, excluindo o planejamento da peça e o desenho do molde) é de um mês, isso se a rendeira trabalhar por cinco horas diárias durante cinco dias da semana; supõe-se então que se produza uma saída de praia em uma média de 100 horas (o tempo pode variar conforme a experiência e habilidade da rendeira, bem como da dificuldade do modelo a ser confeccionado), o que resulta em R\$0,80 por hora ($R\$80,00 / 100 \text{ horas} = R\$0,80 \text{ por hora}$).

Contudo, vale lembrar que a rendeira teve que comprar o material que utilizou para fazer a peça. Supondo que ela tenha gasto cinco rolos de linha a R\$2,00 o rolo, ela gastou R\$10,00, subtraindo dos R\$80,00, ficam R\$70,00. Porém, esse valor de R\$80,00 é o encontrado nos mercados, não das rendeiras diretamente; supondo que o atravessador comprou da rendeira essa saída de praia por R\$60,00 (sendo esse um preço normal de revenda das rendeiras) e subtraindo apenas a linha como o custo do seu material – a almofada, os bilros e os espinhos são adquiridos conforme a necessidade da rendeira, podendo ocorrer com intervalo de meses entre uma compra e outra – a rendeira tem de lucro pela sua saída de praia R\$50,00, que dá R\$0,50 por hora de trabalho, lembrando que o mínimo estabelecido pelo Decreto nº 7.872, de 26 de dezembro de 2012 é de R\$3,08. Vale informar que essa é uma conta feita com arredondamentos, e com estimativas de alguns custos, podendo variar entre as regiões e as rendeiras ($R\$80,00 - R\$20,00 - R\$10,00 = R\$50,00 / 100 \text{ horas} = R\$0,50 \text{ por hora}$). Sendo assim **uma rendeira ganha em média R\$0,50⁸⁵ por hora de trabalho**.

A falta de escolarização devido às necessidades de trabalho e subsistência em condições adversas é outro problema enfrentado pelas rendeiras, dentre as mais velhas há certa dificuldade para reproduzir sua assinatura (é necessário olhar para a assinatura que

⁸⁴ No dia 30/06/2014 o dólar estava cotado em R\$2,21, e o euro em R\$3,03.

⁸⁵ R\$0,50 equivale a US\$0,22 e € 0,16.

consta na carteira de identidade, para depois copiá-la). Porém pode ser notado o crescimento educacional no município, que conta com 53 escolas e oito creches. Todos os jovens, com idade abaixo dos 20 anos, com quem foi estabelecido contato durante a pesquisa já estudaram ou estão estudando. Fleury também destacou essa mudança: “Atualmente, na localidade, todas as crianças vão à escola pública. O ensino fundamental é feito no próprio povoado, em nível municipal, e depois os alunos são encaminhados para a escola estadual na sede de Trairi, para completar o ensino.” (FLEURY, 2002, p.275).

Quanto à saúde, as condições são um pouco limitantes, pois há apenas um hospital no município, localizado em Trairi sede e que se encontra em péssimas condições, faltando profissionais capacitados e com a infraestrutura do prédio comprometida, além da falta de equipamentos que funcionem corretamente. Apesar de grandes obras estarem acontecendo na região (instalação dos parques eólicos), moradores afirmaram que nenhuma mudança positiva ocorreu na região (foi doado ao município um equipamento de raio-X, contudo esse aparelho nunca foi utilizado por falta de profissionais capacitados para operar o equipamento), ao contrário das negativas que são inúmeras, como, por exemplo, a retirada de água de um pequeno lago da região, que antes servia para o lazer dos moradores locais e quando visto em julho de 2012 já estava quase seco.

A locomoção também é muito difícil na região, e impede muitas vezes que turistas cheguem ao local de venda das rendeiras, que então ficam a mercê dos atravessadores, ou intermediários, como citado por Ramos (1948). Os atravessadores são desde as rendeiras mais velhas, que não se dedicam mais ao feitiço da renda, mas por ainda serem muito conhecidas na região compram ou consignam o trabalho das outras rendeiras mais novas, para poder então revender por um preço maior; até aquelas pessoas que vêm da capital em busca de novos produtos para revender depois nos grandes mercados, sempre elevando o valor da renda na hora da revenda e diminuindo ao máximo que pode o valor pago para a rendeira, que muitas vezes vende seus produtos por um valor muito abaixo do desejado. Isso ocorre devido às eventualidades do cotidiano, tais como doenças na família, falta de mantimentos, entre outros, que forçam a rendeira aceitar o pouco dinheiro que lhe é oferecido, ganhando nessas situações menos que os R\$0,50 calculados anteriormente. Isso demonstra a importância de se ter um local que centralize o trabalho das rendeiras e a venda de seus produtos, haja visto que outro inconveniente para a compra é que as rendeiras aceitam pagamento somente em dinheiro, por não terem como aceitar o pagamento em cartão, o que facilitaria a venda de produtos com valores mais elevados, ou em cheque, pois há uma demora na compensação do mesmo e pelo fato de algumas rendeiras não possuírem conta bancária própria, utilizando contas de

parentes. Na sede do município de Trairi há apenas duas agências bancárias, uma do Banco do Brasil e outra da Caixa Econômica Federal, sendo que nenhuma das agências possui caixa 24 horas, para saque de outros bancos, impedindo assim o turista, que não possui conta nesses bancos, sacar dinheiro na região; outras agências bancárias estão instaladas em Itapipoca, a 61 km de distância.

Algumas rendeiras de Flecheiras possuem uma lojinha para a venda de seus produtos e outras improvisam uma loja em sua própria casa, como faz a Dona Raimundinha.

Figura 82 – Casa da Dona Rosa em Flecheiras, CE.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁸⁶.

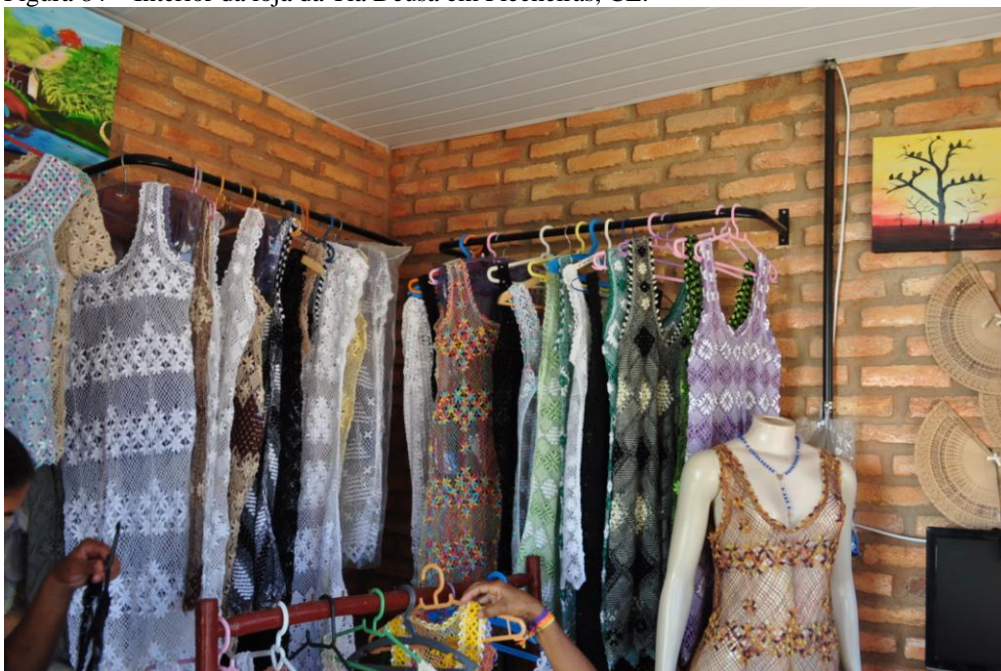
⁸⁶ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Figura 83 – Loja da Tia Deusa em Flecheiras, CE.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁸⁷.

Figura 84 – Interior da loja da Tia Deusa em Flecheiras, CE.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012⁸⁸.

⁸⁷ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

⁸⁸ Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

A quantidade de filhos por família na região diminuiu um pouco nos últimos anos, pois antes era comum terem mais que sete filhos, agora quatro é o número mais “normal” para a região. As mulheres ainda seguem o padrão patriarcal de família, onde o homem é o pilar da casa e as mulheres devem garantir a limpeza e o cuidado da casa e dos filhos; por isso se torna mais fácil trabalhar com a renda, sendo ela uma atividade que pode ser realizada alternadamente com as tarefas do dia a dia. As rendeiras, até o começo do século XXI, ainda tinham o costume de sentar-se em frente às suas casas para conversarem enquanto faziam rendas; porém, após a chegada da televisão, elas foram modificando seus hábitos, e passaram a “bater” bilro em frente à TV, o que de certa forma só contribuiu para o isolamento da rendeira, como já tinha sido observado por Fleury: “As rendeiras de Flecheiras também guardam seus “papelões” com cuidado e gostam de conversar enquanto fazem renda, embora atualmente também se façam acompanhar do aparelho de rádio ou televisão.” (FLEURY, 2002, p.283).

Outro hábito que se modificou foi o de fumar cachimbo; das rendeiras entrevistadas, apenas uma fumava cigarro de fumo de rolo, mas não o fazia quando confeccionava a renda, e sim ao final do trabalho, para não impregnar o cheiro do tabaco na peça.

Girão (1984) alertou para a simplificação, substituição e abandono dos modelos mais complexos e delicados produzidos em renda de bilros; isso porque para as rendeiras que ganhavam, e ainda ganham, muito pouco pelo seu trabalho, era uma forma de “facilitar” sua produção, tendo em vista que trabalhar com a linha grossa e com modelos mais simples reduz o tempo do fabrico, possibilitando produzir maior número de peças. A princípio, essa seria uma boa medida, considerando-se que alguns modelos produzidos com a renda demoram mais de três meses para serem feitos. No entanto, ao longo dos anos o que se pode perceber é que os modelos se estagnaram, o uso da linha fina é insignificante, resultando em muitos produtos iguais e com aspecto mais rudimentar da renda de bilros, afastando os compradores e apreciadores de tão bela arte.

Quando as rendeiras deixaram de lado os modelos mais complexos, foram também desaprendendo a riscar novos modelos. Dentre as rendeiras entrevistadas apenas três sabem riscar o picado (Raimundinha, Vera e Dona Mana), e somente duas delas fazem desenhos novos com frequência, ambas com mais de 60 anos. Consequentemente, os modelos são feitos por uma rendeira, que repassa ou vende seu desenho para as outras, que irão copiar sucessivamente este mesmo modelo, produzindo produtos muito parecidos. Sem criação pessoal das demais rendeiras, aquela que vendeu o desenho imprimiu seu traço ao produzir a renda, restando para a rendeira que irá produzir apenas a da escolha pessoal por cores e tipos

de linhas. O maior problema não está apenas nessa repetição, e sim na supressão de um saber que faz parte da tradição da renda de bilros, ficando então só a parte do fazer a renda.

Comentei como os trabalhos, e um modo geral em Flecheiras, são semelhantes, pois todos apresentam os mesmos pontos e Naira disse que era por causa dos “papelões”, que as rendeiras têm o hábito de pedir emprestado umas as outras. Mas Naira costuma fazer seus “papelões”. Observei que seu trabalho também apresenta os pontos “tijolinho”, “pano” e “margarida”. Como a maioria das rendeiras entrevistadas, Naira entende como variação do padrão a modelagem das peças feitas com rendas: “entrada de banho” ou “saída de praia”, “toalhas de banquete”, toalhas redondas, vestidos e outras peças menores, como “caminhos de mesa” e “paninhos” de diversos tamanhos. Contudo, quando a “arte” se reproduz dentro da família, conforme foi verificado na pesquisa de Sylvia Porto Alegre (1994: 65) entre os artesãos do Ceará, é muito comum que seus membros não se preocupem com outras formas de aprendizado, com outros padrões, estilos e modelos, preferindo seguir a tradição. (FLEURY, 2002, p.268).

A observação de Fleury demonstra como a repetição dos pontos e dos moldes (ou papelões) é perceptível, o que faz com que os produtos fiquem muito similares entre si.

Porto Alegre comentou o repasse da técnica por comunicação oral e como legado de uma tradição familiar, e também ilustrou seu pensamento com depoimentos de artesãos: “[...] e tem meu pai, que se chama Euclides, trabalha no Crato. Inclusive foi ele quem me ensinou, peguei mais dele. Aí procurei me aperfeiçoar da maneira possível, porque o artista tem que... a gente deve dar de si um pouco, não pegar dos outros.” (PORTO ALEGRE, 1994, p.67). A partir desse depoimento percebe-se que o artesão toma para si a técnica que lhe foi ensinada, e em cima dessa técnica imprime seus traços identitários, o que faz com que seu trabalho seja único, que na renda é mais difícil de ser percebido quando as rendeiras utilizam o mesmo molde, sem imprimir nenhuma modificação.

A renda de bilros possui uma técnica elaborada que pode ser dividida em várias etapas, como visto na seção 3.2, e cada uma dessas etapas deveria ser de domínio da rendeira, para que ela possa ter autonomia da técnica, como é descrito pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, pois o artesão deve dominar totalmente a técnica com a qual ele irá trabalhar. Como mencionado por Leite (2003), a divisão de trabalho no artesanato é algo perigoso, já que descontextualiza o próprio artesanato em si.

O trabalho realizado por Almeida (2010) é de suma importância, e revelou justamente a necessidade das rendeiras em compreender e executar todas as etapas que envolvem a atividade da renda de bilros. A dissertação de mestrado da autora teve como objetivo: “Promover o resgate do domínio sobre o produto na produção da renda de bilros na Vila de Ponta Negra, por meio da concepção e implementação de uma metodologia de repasse das técnicas do desenho da renda.” (ALMEIDA, 2010, p.11), e para cumprir este objetivo foram

analisados os projetos do Grupo de Extensão e Pesquisa em Ergonomia (GREPE), referentes ao tema e realizada pesquisa de campo com análise posterior dos dados coletados.

Pelos relatos das rendeiras, pode-se identificar que apenas algumas das rendeiras antigas tinham a habilidade de criar novas padronagens e modelos. A grande maioria apenas reproduzia desenhos existentes ou familiares ou solicitavam a pessoas próximas que desenhar moldes ou fazer modificações. Percebe-se que as rendeiras, por não saberem desenhar novos moldes, quando sentem a necessidade de inovar, compram a peça desejada de outra artesã (neste caso é comum elas adquirirem tais peças no Ceará) e reproduzem o desenho e a modelagem dessa peça através do pinicado.

Para se ter um entendimento mais completo do desenho, é necessário que se tenha conhecimento sobre o feitiço da renda de bilros, saber manusear os bilros fazendo-os seguir o desenho contido no papelão. Alguns passos devem ser seguidos na elaboração dos desenhos para que a produção da renda seja possível de ser realizada.

[...]

Observa-se que as rendeiras do Núcleo não dominam as técnicas do desenho, no entanto, elas tanto conseguem “ler” e interpretar estes desenhos, tendo conhecimento do que cada símbolo contido neste representa, conseguindo transmitir isso verbalmente para outra pessoa.

[...]

Os desenhos contidos nos moldes, à primeira vista, parecem de fácil execução, porém, quando se parte para um entendimento mais aprofundado de como será feita a execução deste, podemos observar sua grande complexidade. Cada símbolo contido no desenho representa uma ação a ser feita no ato de render, onde a simetria deste desenho garante a qualidade e perfeição da peça. Estes desenhos, embora artísticos, são possuidores de simbologias e certa lógica que podem ser facilmente compreendida pelas artesãs, mas são de difícil compreensão para uma pessoa que não conhece as técnicas da renda de bilros. O desenho contido no molde pode ser considerado o item de maior importância no processo de produção, já que ele vem a ser a versão em papel da própria renda, [...]. (ALMEIDA, 2010, p. 51, 52, 53 e 54).

O desenho da renda é então fundamental para o feitiço da mesma, visto que é ele que proporciona à renda sua beleza e diferenciação, pois a repetição exaustiva de desenhos fez com que os produtos em renda de bilros, principalmente as peças de vestuário, tivessem seu valor diminuído frente as outras tipologias de rendas encontradas em locais de venda para turistas, vale lembrar também, que Cascudo (1980) citou a compra das rendas feitas no Estado do Rio Grande do Norte para serem revendidas como “rendas do Ceará”, então percebe-se que as rendeiras norte-rio-grandenses dominavam o feitiço da renda por completo, até se extinguir o conhecimento de se traçar novos modelos.

Durante a visita ao Complexo Artesanal de Aquiraz⁸⁹, que também é conhecido como Casa das Rendeiras, em setembro de 2013, observou-se que um vestido feito em renda renascença era vendido por R\$950,00, e um vestido produzido em renda de bilros, custava somente R\$100,00. A exorbitante diferença nos valores encontrados entre as duas tipologias

⁸⁹ O Complexo Artesanal de Aquiraz foi inaugurado em 2001, possui 72 lojinhas que comercializam produtos artesanais oriundos da região, fica localizado na rodovia CE 040, km 32, Aquiraz, a 20 minutos de Fortaleza de carro.

de renda pode ser explicada pelos seguintes fatores: primeiro, a renda renascença não é produzida pelas rendeiras do Complexo e nem por rendeiras do Estado do Ceará, ela é “importada” do Estado de Pernambuco; o segundo fator, diz respeito ao modismo – de março a setembro de 2013, no horário das 18 horas, a rede Globo exibiu a novela “Flor do Caribe”; por ser ambientada em uma praia do Nordeste, o figurino da “mocinha”, interpretada por Grazi Massafera, era composto por peças com rendas artesanais, principalmente a renda renascença, criando assim um “desejo” pelas mesmas⁹⁰; a renda renascença é sempre produzida com linha fina, conferindo a peça mais delicadeza; há também um mito de que a renda renascença é mais difícil para ser produzida, tendo em vista ser feita somente com agulha, mas no entanto é justamente o contrário, a renda de bilros é a tipologia mais complexa e morosa de ser fabricada dentre as rendas⁹¹.

⁹⁰ A cultura de massa proporcionada pela mídia (como televisão e rádio, jornais e entrevistas) está imersa na moda, pois leva a moda ao grande público por meio de figuras de charme com sucesso prodigioso – como atrizes de novelas e ídolos diversos -, que impulsionam adorações e “paixonites” extremas. Esses personagens inspiram e influenciam o uso da moda. (COBRA, 2007, p.193).

⁹¹ Brievres [190-] aponta a renda renascença como “um trabalho mixto, d’execução fácil”, e a renda de bilros como um trabalho que requer alguns utensílios específicos, que devem ser somados a “alguma atenção, muita paciência”.

Figura 85 – Entrada do Complexo Artesanal de Aquiraz.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁹²

Figura 86 – Lateral da entrada do Complexo Artesanal de Aquiraz.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁹³.

⁹² Imagem registrada no município de Aquiraz, CE, Brasil.

⁹³ Imagem registrada no município de Aquiraz, CE, Brasil.

Figura 87 – Peças feitas em renda de bilros.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁹⁴.

⁹⁴ Imagem registrada no município de Aquiraz, CE, Brasil.

Figura 88 – Peça feita em Renda Renascença, com o valor de R\$950,00.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁹⁵.

⁹⁵ Imagem registrada no município de Aquiraz, CE, Brasil.

Figura 89 – Peça feita em renda industrial com aplicação em renda de bilros.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013⁹⁶.

A visita ao Complexo Artesanal de Aquiraz também revelou que as rendeiras estão optando por utilizar a renda industrial para confeccionar suas peças e apenas aplicar renda de bilros. O Complexo poderia funcionar como uma grande vitrine para as rendeiras de bilros da região, contudo não é o que vem ocorrendo. Quando se visita o local percebe-se a repetição dos modelos produzidos com renda de bilros e a única almofada existente no local é a que fica na frente do Complexo, mostrando a renda quilométrica produzida pelas rendeiras. Essa visita fez parte da programação do II Seminário Internacional de Estudos e Pesquisas em Figurino (SIEP), e foi o único contato dos participantes com rendeiras locais, para uma interação com a temática do II SIEP, o figurinista-artesão. Mas, os participantes não desfrutaram de nenhuma

⁹⁶ Imagem registrada no município de Aquiraz, CE, Brasil.

explicação mais clara sobre a forma de produção da renda de bilros, e nem das diferenças entre as rendas vendidas no local.

Não foi apenas no Complexo Artesanal de Aquiraz que foram constatadas a repetição de modelos e a diferença de valores dentre as tipologias de rendas. Quando se visitou os grandes centros de vendas de artesanato em Fortaleza - Mercado Central e Centro de Turismo⁹⁷ (EMCETUR) - a mesma percepção foi tida. Isso é um reflexo da supressão do conhecimento total da atividade da renda de bilros; a rendeira pode dominar uma parte da técnica, no entanto se ela não souber como realizar um novo desenho, ficará apenas com o fazer, sem passar pela reflexão sobre o seu trabalho, o saber, que faz com que novos produtos não desabrochem. No entanto, quando estimuladas, as rendeiras são capazes de novas descobertas, como ocorreu com o grupo das rendeiras do Morros da Mariana⁹⁸, no Estado do Piauí.

O trabalho desenvolvido com a equipe desse primeiro projeto, sob orientação do estilista, é um marco na história de vida das rendeiras, que o têm presente em seu discurso: *Depois dele, do trabalho com ele, a gente cresceu mais, a gente aprendeu muito. Porque a gente trabalhava só com pano de bandeja, vendia menos, acho que por isso. Só palinha assim. E dá muito trabalho porque fazer renda em metro é muito trabalhoso. Pra fazer 10 metros de renda você trabalha muito tempo, pra ganhar 50, 60 reais, enquanto você faz uma peça dessas, que vende por 80, 100 reais, que passa duas semanas ou três. E essas florzinhas chegaram numa hora certa porque a florzinha também, você faz em uma hora e vende por cinco reais. Esse colarzinho, você vende por 15 reais. Quem trabalha rápido faz num dia, quem trabalha mais lento passa dois dias. Depende também de quem tá fazendo.* (Socorro, 58 anos) (LIMA e FERREIRA, 2011, p.28 e 29, grifo do autor).

Segue a transcrição de outro depoimento dado pela mesma rendeira Socorro.

Depois que o Walter chegou, aí foi que teve essa revolução, a gente começou a trabalhar mais junta né, começou a, a gente começou a receber muita encomenda e começamos a aprender mais né, no caso, começamos a fazer é essa, essa, primeiro com blusa, saia, depois apareceu as holandesas né, que foi um trabalho que a Silvia fez, conheceu, a Silvia Sasaoka é uma pessoa que também trabalhava na Casa na época, depois ela saiu da casa e conseguiu uma, uma, como é que a gente fala, uma amizade que ela tinha lá na Holanda com uma pessoa chamada Annete. E através da Annete ela conseguiu três estudantes. Pra gente fazer uma ligação, a gente trocar ideias, elas vieram aprender alguma coisa e ensinaram alguma coisa pra gente. Elas desenvolveram o trabalho das gargantilhas, dessas camélias e flor, essas camélias que hoje a gente fez até a roupa da mulher do presidente foi desenvolvida por, pelas holandesas, elas que ensinou pra gente né. Daí apareceu mais ideias né, uma ideia puxa a outra né, a gente foi tendo mais ideias pra fazer novos trabalhos e inovar o trabalho da renda. (Cultura e renda, 2011).

⁹⁷ EMCETUR – Centro de Turismo do Ceará fica localizado no centro de Fortaleza, em um edifício que foi projetado em 1850 para abrigar a cadeia pública da cidade. Em 1973 passou a sediar o EMCETUR, utilizando as antigas celas como estandes para a venda de produtos artesanais cearenses.

⁹⁸ Ver seção 4.2.1.

Essas inovações trouxeram um novo frescor aos produtos feitos em Morros de Mariana, e a visibilidade que o grupo conseguiu contribuiu muito para que novos trabalhos surgissem, assim como as novas ideias, e com esse retorno financeiro positivo, mais rendeiras puderam se dedicar a renda de bilros, sem precisar trocar a atividade por outras mais rentáveis, e novas rendeiras se juntaram ao grupo.

A contribuição dos agentes externos e de políticas públicas, junto as rendeiras de Morros da Mariana foi de grande valor, assim como foi a do trabalho feito por Almeida (2010) para as rendeiras de Vila da Ponta Negra, contudo, vale lembrar que esses aportes foram locais, só trazendo benefícios para as comunidades envolvidas, já que para as demais rendeiras das outras localidades essas contribuições não chegaram aos seus conhecimentos, assim como a obra de Girão (2013), que se fosse distribuído entre as comunidades rendeiras, poderia promover um resgate dos antigos pontos de domínio das rendeiras de outrora.

No Acaraú existem, mais ou menos, 6.000 rendeiras. As mulheres da cidade quase inteira fazem rendas de bilros. No nosso trabalho com as rendeiras, nós não procuramos mudar sua maneira de fazer rendas, nós só orientamos na escolha dos modelos, combinando os bordados com as rendas. Quando eu chegava numa localidade dessas e mostrava o livro de Valdelice, por exemplo, elas me diziam: “D. Ethel, a gente antigamente fazia assim mas faz não mais”. Então eu dizia: então vamos fazer de novo. (FLEURY, 2002, p.235).

Este trecho da entrevista que Ethel Whitehurst⁹⁹ deu para Fleury denota a falta de conhecimento do trabalho primoroso de Girão junto às rendeiras, e como o resgate dos pontos¹⁰⁰ é importante para a manutenção da tradição, tendo em vista que esses pontos eram, a princípio, comuns às antigas rendeiras, o aumento do repertório beneficia a rendeira, pois estimula à criação, um exemplo disso é o que foi constatado no caso das rendeiras de Morros da Mariana.

O Museu Arthur Ramos, localizado dentro do complexo arquitetônico da Casa José de Alencar em Fortaleza, conta com uma exposição permanente, com parte das coleções de rendas de Luiza Ramos e de Valdelice Carneiro Girão. Contudo, há poucas explicações acerca da técnica e do tipo de renda que estão expostas, demonstrando um subaproveitamento do rico e vasto material que o Museu possui em seu acervo.

⁹⁹ Ethel Whitehurst nasceu no Rio de Janeiro, mas é cearense de coração, proprietária da marca Yamor da Ethel, produz e vende artigos com algum trabalho artesanal, seja bordado ou renda.

¹⁰⁰ Ver seção 3.3.

Figura 90 – Bilros expostos no Museu Arthur Ramos.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2013¹⁰¹.

Outro ponto importante é o legado da tradição do feitiço da renda de bilros produzido com linha fina, o que torna a renda ainda mais delicada, mas que infelizmente está em desuso pelas rendeiras, uma possível explicação para isso é que as rendeiras mais velhas sentem dificuldade em enxergar os pontos feitos com linha fina, e preferem não os fazer, deixando então de repassar esse aprendizado para as rendeiras novatas.

Dona Raimundinha (Coordenadora do AGRUPART) está tentando retomar o uso da linha fina com seu grupo, contudo há muita resistência das rendeiras, que afirmam ser trabalhoso e demorado, outra possível explicação para a diminuição desse costume entre as rendeiras. O desuso da linha fina ocorreu concomitantemente com a perda e simplificação dos pontos, visto que alguns pontos só poderiam ser feitos com a linha fina, e pelo fato da renda produzida com esse tipo de linha tornar o trabalho mais moroso, pois o tempo de fabrico aumenta. A falta do retorno financeiro que justifique um trabalho mais primoroso das rendeiras é o motivo principal das simplificações que vêm ocorrendo, desde os tempos do livro de Girão (1984), como foi dito anteriormente, e também sinalizado por Cascudo (1980)

¹⁰¹ Imagem registrada no município de Fortaleza, CE, Brasil.

quando relacionou o tempo gasto, com o valor final da renda. Um trecho da entrevista coletada por Fleury com uma proprietária de um estande do EMCETUR enfatiza isso.

Na opinião de Marilac, as rendeiras e bordadeiras fazem coisas lindas são verdadeiras artistas, mas se não tiverem um “incentivo” (dinheiro), repetem a padronagem. Quando bem compensadas, “inventam algum detalhe”, o que faz com que o trabalho fique mais bonito. “As bordadeiras e rendeiras guardam o ‘papelzinho’ do risco até o seu final”.

Marilac terminou sua entrevista dizendo que, hoje em dia, é mais difícil encontrar uma boa bordadeira que faça o “ponto cheio” bem feito do que uma boa rendeira. Ainda se encontram rendeiras que fazem renda de bilros com qualidade, embora os trabalhos feitos com linha fina estejam se tornando mais raros. (FLEURY, 2002, p.219 e 220).

Em outro trecho, agora em entrevista com uma rendeira de Flecheiras, observa-se o que ela pensa sobre o trabalho com linha fina:

A preferência de Naira pelo material utilizado recai na linha grossa, a de marca Cléa, principalmente nas cores branca e preta. A preferência por essas duas cores se deve exclusivamente ao seu gosto pessoal, mas a escolha da linha grossa tem outro motivo: “trabalhar com a linha fina é mais difícil. De primeiro a gente fazia os bicos com a linha mais fina, mas agora não”. (FLEURY, 2002, p.268).

Brussi (2009), outra pesquisadora das rendas de bilros, que fez sua Dissertação sobre a produção e a comercialização das rendas em duas cidades distintas do Estado do Ceará, em 2009, trouxe dados que confirmam as percepções já relatadas sobre as linhas finas.

A linha utilizada antigamente em Alto Alegre era a linha fina. A espessura de tal linha é um pouco maior que a linha de costura normal e sua fragilidade exigem cuidado e atenção redobrados ao se trabalhar com ela. A linha fina se rompe com facilidade e, por isso, a rendeira deve executar os trocados e demais movimentos com suavidade. Atualmente, porém, nenhuma das rendeiras que conheci em Alto Alegre e arredores utiliza mais a linha fina para fazer suas rendas de bilros. Há muitos anos, elas passaram a usar outro tipo de linha que, em oposição à anterior, foi denominada linha grossa. A maior resistência dessa linha permite que as rendeiras executem movimentos mais rápidos e de maneira mais brusca. Dalva afirma que antigamente “só usava linha fina. Agora é só linha grossa. A linha fina é mais trabalhosa que a linha grossa”.

Há, ainda, outra diferença significativa quando se compara a produção da renda de bilro com as duas linhas. Aqui, defino tal diferença como de “escala”. Nesse sentido, se tomarmos duas rendas do mesmo padrão confeccionadas com linhas diferentes, poderemos constatar que a renda manufaturada com a linha grossa é maior que a outra, feita com a linha fina. O calibre da linha grossa faz com que essa linha “ocupe” mais espaço e preencha os padrões definidos pelo molde com menos pontos. Assim, a mudança da linha fina para a grossa transformou a produção da renda de bilro, uma vez que se alterou radicalmente o tempo necessário para se confeccionar uma peça. Embora não tenha dados acerca do tempo necessário para produzir dez metros de determinada renda de bilro com a linha fina, certamente é mais demorada do que com a linha grossa. (BRUSSI, 2009, p.75).

O uso da linha fina é raro, confirmado em todos os livros e dissertações consultados acerca do tema. Brussi (2009) ainda afirmou em seu trabalho que a venda de rendas

produzidas com linha fina têm maior retorno financeiro, na maioria produtos para casa, e que sua venda é mais rápida por ser maior a demanda por tais produtos. Existe uma contradição, pois apesar dos produtos em linha fina serem vendidos mais rapidamente e terem um valor mais elevado para a venda, a maioria das rendeiras opta por não trabalhar com esse tipo de linha.

A linha fina é utilizada na Prainha, exclusivamente, para peças de decoração e uso domésticos, uma vez que sua fragilidade dificultaria a confecção de artigos de vestuário, por exemplo. Dentre tais peças, a mais usualmente produzida pelas rendeiras do Centro são os panos de bandeja. Edileusa (rendeira) está entre as rendeiras que trabalham apenas com a linha fina. Cada bandeja demanda, em média, 15 dias para ficar pronta e, portanto, sua produção mensal se aproxima de duas peças. O preço cobrado por cada bandeja é R\$ 50.

Além da relação custo benefício ser melhor do que a produção com a linha grossa, por se tratar de um trabalho mais custoso e valorizado, a bandeja também apresenta vantagens quanto à venda. Edileusa argumenta que “é só botar no balcão, pra vender”, isto é, sua venda é certa, o retorno é rápido. Elas argumentam que, de maneira geral, as pessoas (principalmente os turistas estrangeiros) preferem o trabalho com a linha fina e, por isso, sua saída é veloz. (Brussi, 2009, p.128).

A diminuição dos pontos, o desuso da linha fina, a repetição dos modelos e a supressão do saber desenhar o molde da renda, foram respostas que as rendeiras cearenses encontraram ao longo dos anos, para dar continuidade a uma tradição que muito lhes exigia e pouco lhes retornava. Contudo, essa resposta dificultou a continuidade desta tradição, visto que cada vez mais as rendas de bilros se desvalorizam no mercado, e vão perdendo espaço para as outras tipologias de rendas artesanais (tais como a renascença e a irlandesa). Algumas opções seriam: o interesse e valorização dos estilistas de alta costura com os trabalhos das rendeiras; e o ensino da técnica da renda de bilros em outras localidades do Brasil, para que outros profissionais (designers, artistas plásticos, entre outros) tomassem conhecimento da mesma, e pudessem repensar em novas formas de uso.

4.1.1 Estudo de caso

Raimunda Lúcia Lopes, mais conhecida como Raimundinha, é uma cearense nascida em 1950, filha de agricultores, primogênita das mulheres dentre seus 15 irmãos, que desde pequena aprendeu a enfrentar com força e coragem os desafios impostos pela vida. Aos três anos de idade sofreu paralisia infantil, ficando três meses sem andar. Até hoje ela necessita do auxílio de muletas para locomover-se, no entanto, isso não a impede de viajar levando seu trabalho e o de outras rendeiras para expor em feiras.

Os estudos sempre foram prioridade para Raimundinha, que cursou Pedagogia, fez pós-graduação na área educacional, atuou como professora e fundou uma escola em Timbaúba — vila que fica no município de Trairi — infelizmente, está desativada por falta de recursos. Além de lecionar em escolas, foi responsável pelo ensino da técnica da renda de bilro para mais de 20 meninas. Mesmo sem ter casado — e talvez por essa razão tenha podido dedicar-se com afinco aos seus estudos e às tantas outras atividades que já exerceu em sua vida, Raimundinha adotou 10 dos seus sobrinhos — hoje ainda moram com ela quatro deles, que estão terminando seus estudos — e cuida dos seus pais. A mãe, dona Zélia, sofre de Alzheimer, e seu pai, senhor Antônio Caboquinho, começou a enfrentar deficiência visual. Foi para cuidar deles que Raimundinha retornou ao Trairi, após viver cinco anos em São Paulo, onde trabalhou como bordadeira e costureira; como não tinha tempo deixou o fabrico de renda de lado, contudo sua mãe lhe enviava peças de renda, que por inspiração própria, passou a aplicar essas rendas em peças do vestuário, para depois vender, e obteve sucesso de imediato. A temporada em São Paulo ensinou essa rendeira a lidar com o comércio, e a trabalhar com a renda de bilros sob novas perspectivas, superando de modo bravio as adversidades descritas.

Em 27 de setembro de 2006, recebeu o título de Tesouro Vivo da Cultura Popular Tradicional do Ceará, por ser uma mestra na arte de fazer renda de bilros e por promover essa atividade. Ela fundou a Associação do Grupo das Produtoras Rurais de Artesanato de Timbaúba (AGRUPART), que conta com 15 famílias, sendo 25 rendeiras que trabalham produzindo peças de vestuário, cama e mesa.

Para conseguir coordenar e gerir a AGRUPART fez cursos de empreendimento e gestão de negócios oferecidos pelo SEBRAE. Além desses cursos, procurou sempre manter-se informada e atualizada. Nosso primeiro encontro aconteceu em uma “casa de informática” em Trairi (como a maior parte da população local não possui computador em sua casa, ou não sabem como utilizá-lo, os moradores de Trairi vão locais como esse, para solicitar serviços de digitação e impressão de convites, trabalhos, panfletos, etc.); encontrei-a com um *pen drive* na mão, dando instruções sobre o posicionamento e a ordem das fotos que ia inserir em seu projeto.

Na época do primeiro encontro, ela buscava apoio para seu projeto, denominado “Sustentabilidade Cultural”, com a proposta de tornar a renda de bilros em um importante atrativo turístico e econômico do município de Trairi, município este que recebeu, em 30 de abril de 2010, o título de Terra da Renda de Bilro no Estado do Ceará, por meio da Lei nº 14.696 (CEARÁ, 2010). Raimundinha argumenta que essa tradição pode agregar referências

positivas ao município, já que grande parte da população feminina sabe fazer a renda de bilro, o que poderia aumentar o fluxo do turismo ao local.

Durante uma das visitas à sua casa, ela mostrou uma pasta onde guardava recortes de revistas, que lhe serviam de inspiração, e desenhos de futuras rendas que criava enquanto assistia às novelas na TV, essa pasta nada mais era do que um caderno de referências, que muitos designers de moda possuem, e ela o fazia sem ter sido instruída a isso, como uma necessidade sua em seu processo de criação. Além disso, para todas as peças que faz, cria uma ficha técnica do produto (este processo diz ter aprendido no SEBRAE). Sem saber ao certo, Dona Raimundinha é uma designer de moda.

Também luta pela preservação da atividade da renda de bilro, mas percebe em sua própria casa a dificuldade de perpetuar tal tradição. Duas de suas filhas adotivas que ainda moram com ela aprenderam a técnica, porém não se sentam à frente de uma almofada para produzir uma peça sequer; elas dedicam-se aos estudos e trabalham em outra cidade, passam o dia fora de casa e, quando retornam, não tem o hábito de bater bilros. A realidade dessas duas moças pode ser comparada com a de várias mulheres de mesma faixa etária, dos 15 aos 25 anos: elas estudam e trabalham, buscando melhores condições financeiras para si e suas famílias.

Em sua maioria, as mulheres que compõem o grupo das rendeiras do qual Raimundinha faz parte são casadas e encontram na atividade de fazer renda uma forma de ajudar financeiramente nas despesas da casa. No entanto, reclamam da quantia que ganham, em relação ao trabalho que realizam, e se encontram desestimuladas a aprender novas técnicas que auxiliariam seu trabalho, dedicando-se pouco à atividade — trabalham poucas horas por dia, já que os trabalhos domésticos e a criação dos filhos consomem a maior parte do seu dia. Nota-se uma diminuição crescente do número de jovens interessadas em aprender a fazer renda de bilros, e em manter e desenvolver essa tradição.

Figura 91 – Dona Raimundinha com seu diploma de Tesouro Vivo da Cultura.



Fonte: Bianca do Carmo Matsusaki, 2012¹⁰².

4.1.2 Outros enredos

Além do caso estudado, outras duas estórias foram marcantes durante o processo da pesquisa de campo: a primeira por demonstrar outras possibilidades de aplicabilidade da técnica da renda de bilros, e a segunda por revelar que o aprendizado da renda de bilros pode ocorrer na vida adulta.

Vera Lúcia Pinto foi a única rendeira da praia de Guajirú com quem se teve contato e é a única da região a possuir uma loja aberta aos turistas. Possui o hábito de “bater bilros” em sua almofada em frente à loja, demonstrando assim aos que passam pelo local como é feita a atividade.

Vera relatou as dificuldades de adaptação à vida no município. Em 2009, saiu do Estado do Rio de Janeiro, retornando para sua terra natal, o Ceará. Desde seu retorno ao Estado do Ceará, morou em diferentes locais, e fixou-se no Guajirú em abril de 2012. Vera nunca deixou de exercer a atividade de rendeira: enquanto esteve na cidade do Rio de Janeiro ministrava cursos de renda de bilro e renascença, além de crochê e bordado, para senhoras aposentadas que buscavam uma nova atividade.

¹⁰² Foto registrada no município de Trairi, CE, Brasil.

Desde que abriu sua loja, percebeu como as outras rendeiras do local se comportavam: não expunham sua atividade de rendeira aos turistas e iam à sua loja pesquisar os preços dos produtos ali vendidos, normalmente mais caros que os produtos das demais rendeiras da região. Relatou também que houve uma ocasião em que uma rendeira vizinha entrou em sua loja para dizer a um cliente que ela também vendia produtos feitos com renda de bilros, porém mais baratos.

Para ela, as rendeiras da região não valorizam o seu ofício e também não são unidas.

Quando retornei ao local, um ano depois, ela não residia mais ali, e ninguém da região soube informar-me sobre o seu paradeiro, infelizmente.

Valdelice dos Santos, maranhense, tinha então, na época da pesquisa de campo, trinta e nove anos, e aprendeu a rendar aos vinte e três anos, quando foi morar com seu esposo no município do Trairi. Ela é nora de Dona Mana (Maria Cardoso), uma das rendeiras mais velhas que compõe a AGRUPART, e que a ensinou o ofício da renda de bilros.

Antes de se mudar para o Estado do Ceará, Valdelice trabalhou em casas de famílias, como empregada doméstica. Conta que ao visitar a família do seu esposo pela primeira vez, viu as mulheres “batendo bilros” e, desde então, se encantou pela atividade. Assim que se mudou para o Trairi, dedicou-se a aprender a técnica, e foram necessários três anos para dominá-la.

Mãe de quatro filhos (três meninos e uma menina), Valdelice comentou que quando sua filha completou quinze anos, resolveu ensinar-lhe também essa sua nova profissão.

Dentre as entrevistadas, foi a rendeira mais motivada quanto a sua profissão, cobre qual falou com grande entusiasmo e paixão. Expressou a vontade de aprender a desenhar os modelos com sua sogra e afirmou que pretende dar continuidade ao ofício quando for avó.

4.2 RENDA DE BILROS EM OUTRAS REGIÕES BRASILEIRAS

A classificação que pode ser atribuída para a renda de bilros é a de artesanato tradicional, que está definido pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro da seguinte forma:

ARTESANATO TRADICIONAL

Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor

cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração. (Brasil, 2012, p.29).

De acordo com a Base Conceitual, a importância e o valor do artesanato tradicional residem na preservação da memória cultural de uma comunidade; contudo essa preservação deve ser pensada responsabilmente, sem imposições e respeitando a cultura e a comunidade para que não haja uma degradação da tradição. Lima (2005) discorreu sobre as vantagens e desvantagens de trabalhar conjuntamente com essa forma artesanal.

[...] um tipo de artesanato que é muito conhecido como artesanato tradicional ou de raiz. Um tipo de objeto que traz em si a expressão de sua própria origem, que traz condensada em si a marca forte da cultura, um objeto capaz de traduzir uma identidade, sua e daquele que o produziu, seja um indivíduo ou uma coletividade.

A condição de expressar flagrantemente uma identidade cultural dá a essa classe de objetos uma tremenda vantagem quando colocado frente a frente com outras categorias na disputa pelo mercado. Trata-se de um objeto que, a priori, contém o preconizado valor agregado. Outras formas artesanais necessitam de artifícios que lhes agreguem valor, pois são desprovidos de lastro cultural, de referências da cultura, são muito à flor da superfície, não têm profundidade. O artesanato tradicional traz isso de vantagem, a agregação do valor cultural. É um bem que extrapola o domínio superficial. E se isso, por um lado, é uma vantagem, por outro lado, é uma tremenda desvantagem. Vai exigir uma sensibilidade extrema para poder lidar com esse artesanato sem ferir os valores, os códigos de comportamento, os saberes, etc., que o portador desse saber, o artesão, detém.

E aí é que eu acho que reside o grande desafio desse programa: lidar com o artesanato tradicional, valorizando o produto e seu produtor, promovendo a transformação que viabilize melhores produtos e melhores condições de vida para o artesão, sem contribuir para seu fracasso e conseqüente desagregação. (LIMA, 2005, p.2).

Para trabalhar com o artesanato tradicional é necessário à valorização e o comprometimento com o produto, e principalmente, com o produtor, com responsabilidade para não agir de modo paternalista e romantizado, que só estagnaria a trajetória dessa tradição.

4.2.1 Morros da Mariana

O caso das rendeiras de bilros de Morros da Mariana é um bom exemplo de como conservar e aprimorar a tradição, mas para isso a sua trajetória foi longa, e contou com a intervenção de muitos agentes externos. Em 1992, foi criada a Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, tendo o apoio técnico do SEBRAE para sua legalização; em 1993 o Governo do Estado do Piauí auxiliou na construção da sede, criando assim um espaço único para que as rendeiras pudessem trabalhar e vender seus produtos, gerando uma maior visibilidade aos seus trabalhos. Esse fato contribuiu para que, em 2000, A Casa – Museu do

Objeto Brasileiro se interessasse pela Associação, proporcionando o primeiro contato das rendeiras com o mundo da moda propriamente dito, iniciando um projeto conjuntamente com o estilista paulista Walter Rodrigues. O contato com o estilista estimulou as rendeiras a trabalharem com novos materiais, e com cores que antes não eram utilizadas. Durante esse período, as rendeiras também vivenciaram outra experiência significativa, com a ida de três estudantes holandesas que foram, por intermédio da A Casa, estudar a estrutura da renda de bilros, com o intuito de desenvolver novos desenhos e produtos. Foi com as holandesas que as rendeiras aprenderam a fazer as camélias, que foram utilizadas na confecção de um casaco, criado pelo estilista Walter Rodrigues, que foi vestido pela Primeira Dama Marisa Letícia Lula da Silva, durante a cerimônia de posse, em 2007, do segundo mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva. Ao vestir essa peça (o casaco com camélias de renda de bilros) a Primeira Dama mostrou ao mundo todo à beleza dessa tradição artesanal, e alavancou o interesse de pesquisadores para a Associação das Rendeiras de Morros da Mariana. O projeto Cultura e Renda – preservação e difusão da renda de bilros – ocorreu entre os anos de 2008 e 2009, com a proposta de valorizar a memória das rendeiras, e para isso contou com a união de pesquisadores e rendeiras, como explicou a museóloga Giselle Peixe, uma das idealizadoras do projeto.

O principal objetivo do projeto é que elas possam reconhecer e eleger o que elas julgam de significativo. Não um olhar de fora. Então essa busca dessas rendas na cidade. De procurar piques. De procurar as almofadas e outros bilros mais antigos, etc. Foi nesse sentido, de elas identificarem a importância do que elas sabem como fruto de uma tradição anterior a elas. O fato de elas estarem crescendo como grupo, de estar aumentando o número de mulheres rendeiras, leva esta questão para o futuro. É isto que a gente quer. Que o que vai possibilitar esta preservação de certa forma não é o endurecimento disso, mas é o apropriar-se dessa questão, a valorização disso pra que ela continue. Não é apenas recolher o material e fixá-lo dentro de um museu. Mas é que a tradição da renda continue se fazendo no cotidiano dessas mulheres, qualificando a vida delas. Como uma fonte de renda e de bem estar para elas e sua famílias. E que a preservação não está só no material que foi recolhido, nas amostras de renda que foram recolhidas. Muito mais do que isso, na reprodução destas rendas, no reaprender a fazer estas rendas, cuja técnica, cujo desenho estava perdido. E no estímulo a que este trabalho continue se fazendo. A preservação está muito mais, a meu ver, na preservação do saber do que na preservação do artefato. (Cultura e Renda, 2009. apud. LIMA e FERREIRA, 2011, p.31)¹⁰³.

¹⁰³ *Cultura e renda – Preservação e difusão da renda de bilro*. Petrobras. Direção: Vitor Menezes. São Paulo, 2009.

Figura 92 – Posse do presidente Luís Inácio Lula da Silva e sua esposa Marisa Letícia Lula da Silva, no dia 01/01/2007.



Fonte: infoacervo do planalto, foto de Ricardo Stuckert/PR¹⁰⁴.

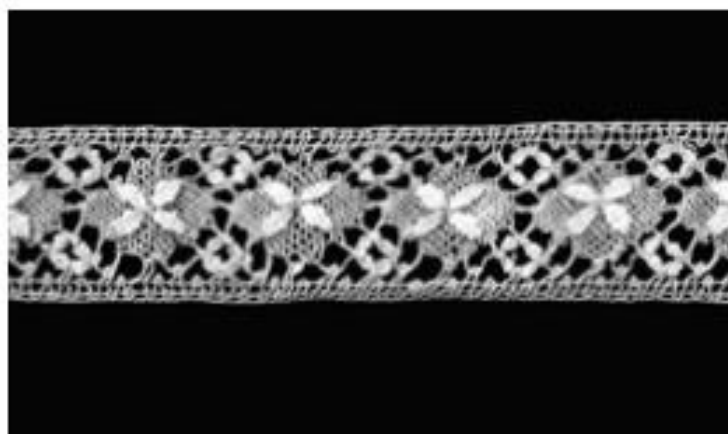
A preocupação em demonstrar para as rendeiras a sua história e o seu valor, após toda a influência vivenciada, reconectou a tradição com a atualidade, pois apenas desenvolver novos produtos e novas técnicas não cria esse vínculo, na verdade pode até enfraquecê-lo; é necessário resgatar o que já foi feito, para se compreender os avanços e as supressões da técnica, assim como situar as rendeiras dentro da sua própria história.

No ano de 2011, o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (PROMOART) lançou a publicação: **Morros da Mariana: um espaço rendado**, que conta todo o percurso da Associação e demonstra os materiais coletados e produzidos pelas rendeiras locais, com dados de sua confecção, tais como: o nome da rendeira, o tempo de produção, os tipos do ponto utilizados, qual o material empregado, o número de bilros e a data em que foi confeccionado. Um trabalho que deveria ser realizado com todas as comunidades rendeiras do país.

¹⁰⁴ Disponível em: < http://www.infoacervo.planalto.gov.br/exec/inf_album_posse2007.cfm>. Acesso em: 02 de abril de 2015.

Figura 93 – Renda de traça por cima.

renda de traça por cima



material: linha de algodão corrente

pontos empregados: traça, pano de meio trocado e trança

tempo de confecção para o metro: 8 dias

número de bilros: 25 pares

autor | produtor: doado por Dona Maria José Freire Galeno

cronologia: 1956

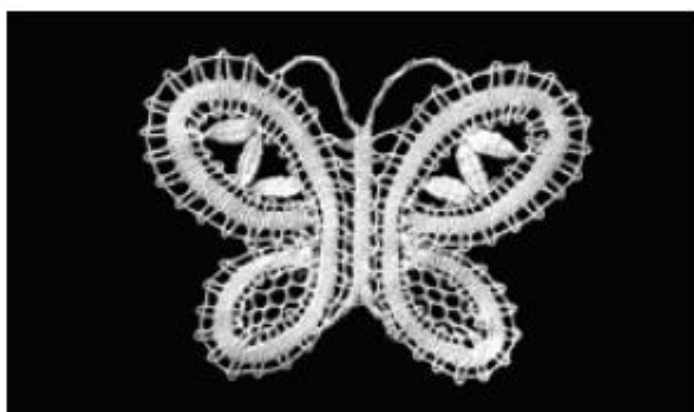
largura: 3 cm

comprimento: 20 cm

Fonte: Morros da Mariana: um espaço rendado, 2011. P.72

Figura 94 – Borboleta pequena de renda.

borboleta pequena de renda



material: linha de algodão esterlina nº 20

pontos empregados: caracol de trocado inteiro,
ponto falso, traça e trança

tempo de confecção para o metro: 1 dia

número de bilros: 8 pares

autor | produtor: Maria de Fátima Santos

cronologia: 2008

largura: 5 cm

comprimento: 7 cm

Fonte: Morros da Mariana: um espaço rendado, 2011. P.105

Figura 95 – Colar coração paulista.

colar coração paulista



material: linha de algodão sol

pontos empregados: caracol de trocado inteiro e ponto falso

tempo de confecção para o metro: 3 dias

número de bilros: 10 pares

autor | produtor: Maria do Socorro Reis Galeno

cronologia: 2010

largura: 24 cm

comprimento: 16,5 cm

Fonte: Morros da Mariana: um espaço rendado, 2011. P.160.

Uma recente pesquisa acerca do grupo revelou que, no final de 2013, as rendeiras de Morros da Mariana e seus produtos serviram de inspiração para um trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em criação de imagem e *styling* de moda pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) São Paulo, por meio de um editorial produzido pelas estudantes Émille Passos e Isabela Pinheiro, demonstrando assim que o grupo permanece servindo de referência para aqueles que buscam trabalhar com essa tradição artesanal.

Figura 96 – Editorial com as rendeiras de Morros da Mariana e seus produtos.



Fonte: O dia com estilo, por Yuri Ribeiro¹⁰⁵, 2014.

A Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, que teve início em 1992, contou com o apoio do Governo para se estabelecer; e após 17 anos já havia sido contemplada com o convívio de um estilista e três designers, que trouxeram novas ideias; e com o resgate de suas tradições por meio do projeto e filme: **Cultura e Renda**, que propiciou a fundação do Museu da Renda, localizado na Casa das Rendeiras (sede da associação). Isso demonstra como é moroso o resgate e o incentivo de um artesanato tradicional, e como requer inúmeros agentes de diferentes interesses e saberes.

Infelizmente esse caso não chega ao conhecimento das rendeiras de outras regiões. Durante a pesquisa bibliográfica acerca do tema da presente dissertação o conhecimento da publicação: **Morros da Mariana: um espaço rendado**, que ocorreu durante o Seminário sobre as Rendas Brasileiras¹⁰⁶, que fez parte da exposição que leva o mesmo nome, no Serviço Social do Comércio (SESC) Belenzinho – SP. Nesse seminário, Ricardo Gomes Lima contou seu trabalho com as rendeiras da comunidade; e Socorro Galeano, Presidente da Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, deu seu depoimento sobre a história da Associação e sobre a importância do contato que teve com os designers envolvidos nessa

¹⁰⁵ Disponível em <<http://www.odiacomestilo.com/noticias/moda/rendas-do-morro-da-mariana-sao-destaques-em-editorial-fotografado-no-litoral>> Acesso em: 16 de abril de 2014.

¹⁰⁶ Seminário ocorrido em 25 de maio de 2013.

trajetória. A obra atualmente encontra-se disponível para baixar na *internet*, contudo não foi possível localizá-lo para compra do exemplar impresso.

É importante ressaltar que a exposição Rendas Brasileiras contribuiu muito para o entendimento das tipologias de rendas que são produzidas no território nacional, e pode levar ao público do Estado de São Paulo o vasto universo das rendeiras brasileiras, proporcionando cursos para o aprendizado das diferentes tipologias, assim como o seminário que se propôs discutir as problemáticas acerca do tema. Contudo, essa exposição, bem como os cursos e o seminário, ficou restrito ao Estado de São Paulo (mais precisamente ao município de São Paulo), apesar do SESC possuir unidades em todo o Brasil.

O SESC Ceará dispõe de um projeto intitulado “*Encontro Povos do Mar: Socialização das Práticas e Sabores das Comunidades Litorâneas*”, que tem como objetivo reunir as comunidades litorâneas para fortalecer a cultura e a atividade local de cada região cearense, além de discutir os problemas e os avanços de cada setor. Em sua terceira edição (agosto de 2013) a cultura da renda de bilros foi homenageada com o tema: Tecer, e reuniu rendeiras da região do Trairi – Timbaúba, Canaã e Mundaú, além de pescadores, artesãos, comunidades extrativistas, grupos quilombolas e etnias indígenas, do qual participaram 105 comunidades de 20 Municípios diferentes¹⁰⁷. Esta poderia ter sido uma oportunidade de levar ao conhecimento das rendeiras cearenses as descobertas feitas pelas rendeiras de Morros da Mariana, propondo assim uma interligação entre os saberes, favorecendo o surgimento de novas ideias acerca da trajetória da tradição.

4.2.2 Florianópolis

O município de Florianópolis (SC) desde 1987 vem contando com ações de valorização da tradição, realizadas pela Secretaria Municipal de Cultura, por meio do Programa de Produção, em 1987 passaram a ser ofertadas gratuitamente oficinas de arte e educação, com destaque para a Oficina de renda de Bilro, no Centro Cultural Bento Silvério; após um intervalo de 23 anos, no mesmo local, em março de 2010, foi inaugurado o Centro de Referência da Renda de Bilro de Florianópolis, por meio da parceria entre a secretaria Municipal de Cultura, a PROMOART e o Ministério da Cultura; no ano seguinte foi inaugurado o núcleo das rendeiras de Sambaqui e o núcleo das rendeiras do Pântano do Sul; em 2012 o Fundo Municipal de Cultura possibilita a elaboração de um site, uma exposição e

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/cidade/sem-categoria/iii-encontro-sesc-povos-do-mar/>> Acesso em: 14 de abril de 2014.

uma pesquisa para um livro onde o tema central eram as rendeiras, no mesmo ano por intermédio da Fundação Franklin Cascaes as rendeiras participam de cursos de gestão e exposições em eventos no Estado de Santa Catarina; no ano de 2013 se formaliza o comodato no Casarão de Sambaqui, é fixada uma loja para escoar a produção das rendeiras no Centro Cultural Bento Silvério (Casarão da Lagoa), as rendeiras por meio de parcerias com o SEBRAE – Vitrine SEBRAE no Shopping Beira Mar, e com o SESC São Paulo – exposição Rendas Brasileiras (adiante será tratado sobre essa exposição), conseguem dar maior visibilidade para seus produtos, no mesmo ano ainda as rendeiras de Florianópolis integram um intercâmbio entre rendeiras do Ceará, Sergipe e Santa Catarina; em março de 2014 a Fundação de Estudos e Pesquisas Socioeconômicas assina um contrato com a Petrobrás para dar início ao projeto “Rendeiras da Ilha”, com o propósito de capacitar 125 rendeiras de diferentes comunidades da Ilha, entre abril e maio duas rendeiras da Ilha ministram oficinas na Ilha de São Miguel, em Açores, Portugal, no projeto Casa dos Açores Ilha de Santa Catarina, e é lançada a obra: **Desde o tempo da Pomboca – Renda de Bilro de Florianópolis**¹⁰⁸; e finalmente em 30 de julho de 2015 é inaugurado o Armazém da Renda (Centro de Referência em renda de Bilro), localizado no Mercado Público de Santa Catarina, Box 78 ala norte, cuja finalidade é valorizar o trabalho das rendeiras, por meio da venda de produtos, oficinas, exposição permanente de painéis que relatam a história da renda e seu processo de produção, o espaço será administrado pela Secretaria Municipal de Cultura¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Disponível em: < <http://ndonline.com.br/florianopolis/noticias/195608-projetos-buscam-a-profissionalizacao-da-renda-de-bilro-em-florianopolis.html>> Acesso em: 03 de setembro de 2015.

¹⁰⁹ Disponível em: < <http://obaratodefloripa.com.br/florianopolis-ganha-centro-de-referencia-em-renda-de-bilro-no-mercado-publico-com-loja-exposicoes-e-oficinas/>> Acesso em: 03 de setembro de 2015.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição da renda de bilros não está em processo de extinção no Estado do Ceará. No território brasileiro, ela se modificou muito ao longo dos anos, assim como seus polos produtores sofreram alterações: hoje o grupo mais organizado da tradição está localizado no Piauí, no município de Divina Pastora (Morros da Mariana), e o município de Florianópolis (SC) conta com políticas públicas para a preservação e a conservação da tradição.

Além disso, encontram-se cada vez mais pesquisadores interessados pelo tema, o que faz com que seja disponibilizada uma nova bibliografia acerca do mesmo. Recentemente, foi reeditada em cores a obra de Valdelice Carneiro Girão, **Rendas de bilros** (2013), uma fonte rica dos variados tipos de pontos da renda de bilros produzidos em território nacional durante o século XX. A trajetória desta tradição não é linear, nem simples, contudo resiste há anos às adversidades que lhe foram impostas, sempre encontrando uma nova forma de se reinventar e se propagar.

O estudo de caso realizado para este trabalho demonstrou que, apesar das limitações, existem grupos esparsos no Ceará trabalhando para manter viva a tradição da renda de bilros, com inovações e valorização de antigos modos de fabricação. Também validou a visão de Magalhães (1985) sobre o pré-design, pois Dona Raimundinha elabora suas criações como um designer de moda faz (caderno de criação, ficha técnica, estudo de cores, elaboração de novos modelos a partir de tendências observadas em revistas e novelas).

No entanto, também foi observado que o resgate e a manutenção da tradição, neste grupo específico, fica a cargo de apenas uma idealizadora, a Dona Raimundinha, e que apenas ela no grupo desenha os novos motivos das rendas, assim como criação de novas peças para o grupo produzir. Porém, duas mulheres de seu grupo, Valdelice e uma menina de doze anos, mostraram-se muito interessadas em seguir os passos de Dona Raimundinha.

Se para Magalhães (1985) o artesanato possui uma trajetória que vai em direção a um melhor desempenho, uso e aumento da produtividade, observamos que a renda de bilros no Ceará percorreu um caminho sinuoso e com algumas falhas. Essas “falhas” são verificadas na repetição dos modelos, na falta de inovação e de capricho por parte da maioria das rendeiras, resultando em uma diminuição de seu preço (valor), perante o esforço e habilidade exigidos para o seu feitiço. Vemos então um círculo vicioso: as rendeiras não se interessam por inovar a tradição, pois não obtém um retorno financeiro minimamente satisfatório (lembramos que o ganho é de R\$0,50 por hora de trabalho, aproximadamente), e as peças que produzem não são

valorizadas pelo mercado, já que são peças repetidas, sem inovação e por vezes feitas com pouco cuidado.

O caso de Morros da Mariana (PI) foi um exemplo de quebra de círculo vicioso. Contudo, vale lembrar que seu processo levou quase 20 anos para gerar frutos para a comunidade e foram necessárias intervenções e apoios dos mais variados tipos (designers, governo, pesquisadores, estilista) para que a tradição pudesse receber uma lufada de novidade, e, conseqüentemente, uma valorização dos produtos. Além disso, este exemplo ficou restrito à comunidade de Morros da Mariana, não houve uma troca com outros centros produtores, com outras renderias.

A tradição não deve ser estática e também não necessita ficar restrita a certas comunidades remotas do Brasil. O ensino dessa técnica no âmbito acadêmico, bem como o estudo de outros modos de produção têxteis que ficam relegados ao universo artesanal, poderia levar aos estudantes de design de moda um conhecimento que lhes falta, relativo às formas de trabalhar com produtos e produtores nacionais.

Além disso, a propagação da *internet* na vida cotidiana dos brasileiros pode modificar o modo como a tradição irá caminhar daqui em diante, como já ocorreu com a renda *frivolité*, que, após estar extinta na cidade de São Paulo, voltou a ser produzida por rendeiras que aprenderam a técnica via vídeos na *internet*, provenientes dos Estados Unidos da América.

Sendo assim, é certo concluir que este trabalho é um recorte de como a tradição se desenvolveu entre os anos de 1948 até 2013, no qual foram relatadas as mudanças que ocorreram, as supostas causas para tais modificações e, que os caminhos futuros para esta tradição possuem possibilidades diversas.

Em tempo, encontrou-se a publicação: **Cartilha me ensina a fazer renda: princípios básicos da renda de bilros: histórico, elementos da renda, como fazer técnica básica, pontos básicos da renda**¹¹⁰; uma cartilha brasileira disponível *on-line* que poderá servir como base para a realização de trabalhos futuros com a técnica de rendar com bilros. **Recomenda-se a leitura**, pois os objetivos pelos quais esta cartilha foi concebida estão de acordo, com as ideias e, propostas para estudos futuros, da autora da presente dissertação.

¹¹⁰ Disponível em: < https://issuu.com/projetomeensinaafazerrenda/docs/cartilha_me_ensina_a_fazer_renda>. Acesso em: 08 de maio 2016.

REFERÊNCIAS¹¹¹

- ALEGRE, S. P. **Mãos de mestre**: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.
- ALMEIDA, J. D. **Modelagem situada de uma atividade tradicional**: o caso da oficina de desenho de renda de Bilros em Ponta Negra. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.
- ANGELO, E. R. B. **Tecendo rendas**: gênero, cotidiano e geração Lagoa da Conceição – Florianópolis – SC. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BARDI, L. B. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardí, 1994.
- BRANDÃO, C. R., STRECK, D. R. (Org.). **Pesquisa Participante**: o saber da partilha. 2. ed. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.
- BRASIL. Ministério da cultura. Secretaria da micro e pequena empresa. Secretaria da Economia criativa. Vitrines culturais. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1181275/catalogo-vitrines-web.pdf/38786a9b-07e8-452d-afdc-41b00949cd7a>>. Acesso em: 01 set. 2015.
- BRASIL. Secretaria da micro e pequena empresa. Programa do artesanato brasileiro. Base conceitual do artesanato brasileiro. Brasília, DF, 2003. Disponível em:< http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf> Acesso em: 14 abril 2013.
- BRIEUVRES, M. **A renda**: história da renda em diversas épocas e diferentes paizes. Rio de Janeiro: H. Garnier, [190-].
- BRUSSI, J. D. E. **Da “renda roubada” à renda exportada**: a produção e a comercialização da renda de bilros em dois contextos cearenses. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. 4.ed.7. reimp. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2015.
- CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blücher, 2000.
- CARTILHA me ensina a fazer renda: princípios básicos da renda de bilros: histórico, elementos da renda, como fazer técnica básica, pontos básicos da renda. Florianópolis: HB Editora Valorizando o tempo, 2015.
- CARVALHO, V. C. **O sistema doméstico na perspectiva da cultura material**: São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2008.

¹¹¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

CASCUDO, L.C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

COBRA, M. (Ed.) **Marketing e Moda**. São Paulo: SENAC, 2008.

COOK, B.M. **El libro de encaje de bolillos**. Tradução de Ana María Aznar. Madrid: El Drac, 1998.

FLEURY, C. A. E. **Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará**: a expressão artística de um povo. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

FUNARTE. **Artesanato brasileiro**: rendas. 2. ed. Rio de Janeiro, 1986.

GIRÃO, V. C. **Renda de bilros**. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

_____. _____. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013.

_____. **“Rendas e rendeiras do Ceará”** In: CHAVES, Gilmar (org.). Ceará de Corpo e Alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

JACKSON, F. N. **A history of a hand-made lace**: dealing with the origin of lace, the growth of the great lace centres, the mode of manufacture, the methods of distinguishing and the care of various kinds of lace (1900). London: L.U. Gill; New York: C. Scribner's Sons, 1861.

KATINSKY, J. R. Artesanato moderno. **Revista Brasileira de Design**, v. 1, n. 1, 1981. Disponível

em: <http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=5&titulo=repertorio>. Acesso em: 15 ago. 2012.

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

LIMA, R. G. **Artesanato e arte popular**: duas faces de uma mesma moeda? Rio de Janeiro: CNFCP, 2003. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acesso em: 17 set. 2013.

_____. **Artesanato**: cinco pontos para discussão. São Paulo: ARTESOL, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato__Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf>. Acesso em: 17 set. 2013.

LIMA, R. G.; FERREIRA, T.S.F. **Morros da Mariana**: um espaço rendado. Rio de Janeiro: IPHAN, 2011.

MAGALHÃES, A. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v.1, p. 8-13, 1998. Número único.

MODO de fazer renda irlandesa tendo como referência este ofício em divina pastora – SE.

Disponível em:

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modofazerrendairlandesa\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modofazerrendairlandesa(1).pdf)>. Acesso: 15 de maio de 2013.

PALLISER, B. **A history of lace**. London: Sampson, Low, Son, and Marston, 1869.

RAMOS, L.; RAMOS, A. **A renda de bilros e sua aculturação no Brasil**: nota preliminar e roteiro de pesquisa. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

ROA, M.M. **Encajes**: origen y técnicas. Madrid. 2003. Disponível em: < <http://www.ge-iic.com/files/Publicaciones/Encajes.pdf>> Acesso em: 17 ago. 2014.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Atuação do sistema SEBRAE no Artesanato**. Brasília, DF, 2010. Disponível em: < [http://201.2.114.147/bds/BDS.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/\\$File/NT00043F22.pdf](http://201.2.114.147/bds/BDS.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/$File/NT00043F22.pdf)>. Acesso em: 05 dez 2012.

SILVA, E. K. R. **Quando a cultura entra na moda**. Fortaleza: UFC, 2011.

SINGER, P. **Introdução à economia solidária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

WHITELEY, N. O designer valorizado. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v.1, p. 63-75, 1998. Número único.