



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Sociais – ICS
Departamento de Antropologia – DAN
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS

Batendo bilros:
rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)

Júlia Dias Escobar Brussi

Brasília - DF
Dezembro de 2015

Júlia Dias Escobar Brussi

Batendo bilros:
rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, em cumprimento às exigências curriculares para obtenção do grau de Doutora em Antropologia Social, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Emanuel Sautchuk.

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Ciências Sociais – ICS

Departamento de Antropologia – DAN

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS

Orientador: Carlos Emanuel Sautchuk

Brasília - DF

Dezembro de 2015

Júlia Dias Escobar Brussi

***Batendo* bilros:
rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)**

Banca Examinadora:

Carlos Emanuel Sautchuk
Presidente — DAN/UnB

Lúcia Hussak van Velthem
MPEG/MCT

Ana Maria Gomes
FE/UFMG

Ellen Fensterseifer Woortmann
DAN/UnB

Juliana Braz Dias
DAN/UnB

Suplente:

**Carlos Alexandre Barboza Plínio dos
Santos**
DAN/UnB

Brasília - DF
Dezembro de 2015

Para as rendeiras de Canaan (Trairi – CE).

Agradecimentos

São muitas as dívidas acumuladas ao longo dos últimos anos para que essa pesquisa (e eu) chegasse até aqui. A maior delas, sem dúvida, é com as rendeiras de Canaan. Nunca poderei retribuir à maneira generosa e gentil com que me receberam em suas casas, responderam pacientemente aos meus infindáveis questionamentos, compartilharam suas experiências e habilidades. Às várias gerações de mulheres da família Martins (Anitinha, Alda, Alba, Lene e Maria Helena), o meu agradecimento especial por toda receptividade e cuidado que tiveram comigo desde a primeira visita ao local. À Jeane, da mesma família, agradeço pela amizade, carinho e cumplicidade que construímos. À Elenir, pela companhia sempre agradável e enriquecedora, além da sua preocupação comigo. Às irmãs Lúcia e Maria Mole, por tudo que me ensinaram sobre uma renda *bem feita*. Às rendeiras da Lagoa da Surra, principalmente Emiliana, pelo empenho no meu aprendizado. À Silvânia, por dividir seus conhecimentos sobre o *papelo* e permitir acompanhar seu trabalho.

Às rendeiras da Associação de Artesãos (ãs) e Agricultores (as) de Canaan (ARTECAN) agradeço pela possibilidade de participar as reuniões, atividades e cursos realizados na instituição. À Maria das Dores, então presidente, Ana Maria, Maria Pequena, Nenê e Toinha, por se mostrarem sempre disponíveis para solucionar minhas dúvidas. À Regina, funcionária da Secretaria de Trabalho e Ação Social, conhecida entre as rendeiras como “Coordenadora da Renda”, por não só permitir minha presença nas atividades que organizava, mas por viabilizar minha participação em eventos importantes. Ainda em relação à ARTECAN, preciso agradecer imensamente à Auciléia Sena de Farias, coordenadora do curso que deu origem à “Coleção Vida Vento” que autorizou que participasse dos encontros do projeto. Aos instrutores (Marilda, Severino e Sheyla), à designer (Waleska Vianna) e ao estilista (Ivanildo Nunes) desse curso, o meu muito obrigada. À Raimundinha, Mestre de Cultura e fundadora da Associação de Rendeiras de Timbaúba e às rendeiras de Mundaú (Associação das Rendeiras e Bordadeiras de Mundaú) que também participaram desse curso, agradeço pelo tempo e atenção que dedicaram as nossas conversas.

A possibilidade de realizar um Estágio de Doutorado (Bolsa Sanduíche) na Universidade de Aberdeen, Escócia, se deve à disponibilidade e generosidade do Professor Tim Ingold, a quem sou extremamente grata. A chance de integrar o grupo e acompanhar as atividades do seu atual projeto, “Knowing from the inside” se revelou muito enriquecedora e fértil para o trabalho. A oficina “Performance reflexivity, intentionality and collaboration: a sourcing within worksession”, ministrado por Gey Pin Ang, no qual dedicamos três manhãs à prática do tai-chi, se revelou uma fonte impar de *insights* frutíferos para a análise da produção da renda. De igual importância,

foi a possibilidade de participar do evento “Sewing lines, growing surfaces, breathing atmospheres: towards and ontogeny of things”, realizado na Bauhaus Universität, em Weimar. À Elishka Stirton, Rachel Harkness, Jeniffer Clarke, Francesca Marin, Judith Winter, Cristian Simoneti, Paolo Gruppuso, Anna Kup, Natalie Wahnsiedler e Gyorgy Henyei Neto, agradeço por trazerem doçura e cor ao cinza que predomina em Aberdeen.

Ainda nesse contexto, agradeço à Margareth Bolton, por me auxiliar com pendências burocracias prévias à minha viagem e, principalmente, por me disponibilizar para consulta uma série de moldes de rendas de bilros de sua mãe. À Susanne Kuechler, Nicolette Makovicky e Stephanie Bunn, pela disponibilidade de diálogo e pelas sugestões ao trabalho. Cabe aqui um agradecimento especial à Julie Coimbra, mais uma das mães que a vida me deu, de quem herdei o nome e o gosto pelos têxteis. Muito obrigada (também ao Tiago e Ângela) por me receberem em Cambridge de coração aberto e por fazerem desse lugar, depois de duas décadas, novamente uma referência de lar para mim. À Penélope Maravalhas, por tão gentilmente abrir as portas de sua casa em Bruxelas e por ser quem é, a minha gratidão e a minha admiração. Às companheiras de “sanduíche” (ou afins), Aryanne Amaral, Priscila Reis e Kadja Milena Bezerra, por compartilharem experiências de distância de casa.

No Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, agradeço a todo o corpo docente, a quem devo minha formação desde a graduação. À Rosa Cordeiro e demais funcionários, concursados ou não, pela presteza com que resolveram todas as minhas dúvidas e pendências burocráticas. Na Katakumba, espaço privilegiado de trocas diversas e de construção de conhecimento, agradeço aos colegas pela amizade, sugestões e pela distração também. À Júnia Marússia, Júlia Sakamoto, Júlia Otero, Janaína Fernandes, Rafael Barbi, Fabiano Souto, Bruner Nunes, Zeza Barral, Lediane Felzke, Ricardo Ará, Janeth Bravo, Rodrigo Pádua, Yoko Nitahara e Luís Guilherme R. de Assis, por todo suporte ao longo das fases mais exaustivas desse processo. Ao Anderson Vieira, por tudo isso e pela diagramação do texto. Não posso deixar de agradecer aos jardineiros da prefeitura do campus, em sua maioria trabalhadores terceirizados, que cuidam com primor dos jardins do minhocão, trazendo leveza e alegria para nossos dias.

Ao Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS), agradeço por dispor do material de vídeo para o período de trabalho de campo. À Ana Hoeper e Érica de Sousa, do IRIS, agradeço pelo trabalho de edição do vídeo sobre a tese que apresentei na defesa. Ao Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica (LACT), do qual faço parte, pela oportunidade de me aproximar e aprofundar no tema de meu interesse. Ao Carlos Sautchuk, meu orientador, pela paciência, dedicação e correção com que me conduziu por esse processo. Ao projeto “Transformações técnicas em perspectivas comparadas”, financiado pelo CNPq e coordenado por ele, pelo financiamento de uma viagem ao Ceará e pela possibilidade

de participar de um trabalho coletivo. Ao Pedro Pires, Simone Soares (alma gêmea de tese!), Fabiano Bechelany, Guilherme Moura, Eduardo Di Deus e Lucas Marques, que também integraram esse projeto, pelas imersões em Cristalina, pelas leituras prévias, por terem acompanhado e contribuído com o desenrolar desta pesquisa. Ao Alessandro Oliveira, que entrou para a ‘turma da técnica’ recentemente, pela sempre boa companhia. No evento que marcou o fim do projeto, agradeço aos comentários de Ludovic Coupaye ao que viria a ser o quarto capítulo.

Aos amigos não-acadêmicos, agradeço pela compreensão aos sumiços e por me receberem sempre de braços abertos, quando apareço. À Carine Lemos, Marina Motta, Liara Cordeiro e Júlia Proença, pela amizade e por deixarem a vida mais leve. Ao Sandro Almeida Santos, que acompanhou essa jornada desde o início, inclusive durante alguns meses de trabalho de campo, pela parceria, pelas leituras a várias versões de cada capítulo e por ter cuidado de mim.

Às minhas muitas famílias. Um agradecimento especial ao meu pai, Antônio Brussi, pelo amor, apoio e a confiança de sempre, além dos sorvetes e bolos que trazia durante a escrita, alimentando o meu corpo e a minha alma. À Ivone R. Diniz, agradeço por me acolher e cuidar de mim como uma filha. À Clarisse e Daniel, de quem virei a ‘irmã do meio’, e à Maria Vitória, minha ‘irmã por parte de irmã’, por trazerem afeto e alegria à minha vida. Tais agradecimentos são extensivos aos “cunhas”, Alexandre Portela e Ariane Cunha, além da minha sobrinha, Carolina Portela. Na família da minha mãe, agradeço de coração a todos que me ajudaram no momento mais difícil dessa caminhada. Aos meus tios Breno, Regina, Maria Clara, Marina e Nando, pelo apoio. À Fátima e Neza, em especial, por terem topado vir para Brasília cuidar da minha mãe. À Mariene Terra, pela disponibilidade, amor e ajuda de sempre. À minha mãe, pelo esforço para tentar retomar as rédeas da sua vida. Enfim, agradeço ao universo e à vida, pela oportunidade de aprendizado e crescimento.

Às professoras Lúcia van Velthem, Ana Maria Gomes, Ellen Woortmann e Juliana Braz Dias, agradeço pela disponibilidade em participar da banca avaliadora. Às três últimas, a minha gratidão dupla, também pelas sugestões ao projeto no momento da qualificação. Por fim, mas não menos importante, agradeço aos três anos e seis meses de bolsa concedida pelo Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelos seis meses de bolsa sanduiche. Esses agradecimentos se expandem ao sistema de ensino público brasileiro no qual me formei e ao povo brasileiro que, por meio dos seus impostos, permitiu que me dedicasse inteiramente a essa pesquisa.

Resumo

A partir da compreensão da renda de bilros enquanto uma prática que configura objetos, pessoas, relações e subjetividades próprias, essa tese busca destacar a importância e a participação dos gestos e engajamentos técnicos em tais processos de construção. A descrição de diferentes dimensões relacionadas à elaboração de uma renda e à formação das rendeiras, por meio das respectivas ações e sequências operativas, visa dar ênfase aos processos, ao invés dos produtos já finalizados. O *trocar* e o *bater* dos bilros nos ensinam não apenas sobre as rendas e rendeiras de Canaan (Trairi — CE), mas iluminam aspectos vinculados às suas escolhas produtivas e às transformações que podem — ou não — incorporar.

Palavras-chave: antropologia da técnica, renda de bilro, gestos, processos e conhecimento.

Abstract

This thesis departs from the understanding of bobbin lace as a practice that configures objects, people, relations and subjectivities. It aims to detach the importance and the participation of gestures and technique engagements in these processes. The description of different dimensions related to making a lace and forming a lace-maker, from the respective actions and operative sequences, seeks to emphasize the processes instead of the final products. The *changing* and *hitting* of the bobbins teaches us not only about lace and the lace-makers of Canaã (Trairi — CE, Brazil), but illuminates aspects that are related to their productive choice and the transformations they can — or cannot — incorporate into their production.

Keywords: anthropology of technique, bobbin lace, gestures, processes and knowledge.

Lista de fotografias

Fotografia 1 – Cannan e Mundaú	19
Fotografia 2 – Cannan e alguns de seus bairros	21
Fotografia 3 – Almofada e ferramentas da renda de bilro	32
Fotografia 4 – Rendeiras na varanda	37
Fotografia 5 – Rosas de <i>traças</i>	59
Fotografia 6 – Padrão <i>trocado</i>	67
Fotografia 7 – Maria Helena brinca com sua almofada na porta de casa.	83
Fotografia 8 – Maria Helena e sua renda.	85
Fotografia 9 – O ambiente do curso como local de brincadeiras	87
Fotografia 10 – Professora demonstra a <i>traça</i>	92
Fotografia 11 – Professora ensina a <i>traça</i>	93
Fotografia 12 – <i>Traças</i> feitas por aprendizes.	95
Fotografia 13 – Grades de moldes.	120
Fotografia 14 – Moldes de vestuários.	124
Fotografia 15 – Processo de <i>pinicar o papelão</i>	127
Fotografia 16 – Molde recortado e reconfigurado.	139
Fotografia 17 – Molde e amostras da renda <i>dedinho</i>	140
Fotografia 18 – Transformações no <i>papelão</i>	142
Fotografia 19 – Exemplar dos recortes e moldes guardados por Alda.	155
Fotografia 20 – Folheto de um molde inglês.	157
Fotografia 21 – Molde da revista belga Kant.	158
Fotografia 22 – Projeto da designer, à esquerda, e as rendas elaboradas para a coleção de peças de batismo.	173
Fotografia 23 – Logomarca do projeto voltado ao fortalecimento da comercialização da renda.	182
Fotografia 24 – Algumas das primeiras propostas apresentadas pelos designers.	184
Fotografia 25 – O molde da logomarca e o primeiro teste realizado por Raimundinha.	192
Fotografia 26 – Segundo teste da logomarca, realizada por Alda, com a renda presa por espinhos para não se <i>demanchar</i>	194
Fotografia 27 – Versão final da renda da logomarca.	198
Fotografia 28 – Modificações nos desenhos (em vermelho) após avaliação dos protótipos.	201
Fotografia 29 – Acabamentos que utilizam <i>traças</i> , empregados na CVV.	202
Fotografia 30 – Peças da “Coleção Vida Vento”.	203

Lista de ilustrações

Figura 1 – Tecido direto de camadas entrelaçadas, produzido sucessivamente em tear.	41
Figura 2 – Quadriculado de três elementos, que seria próprio da cestaria, de acordo com Leroi-Gourhan (1984).	42
Figura 3 – Meio trocado.	44
Figura 4 – A renda com <i>trocado inteiro</i> é executada com um ponto completo antes e outro depois de cada <i>espinho</i> , totalizando uma sequência de quatro <i>meio trocados</i>	46
Figura 5 – Padrão de entrelaçamento criado por uma sequência, ou <i>carreira</i> , de trocados.	47
Figura 6 – Movimentos “constantes” e “ocasionais”, realizados entre as segunda e terceira etapas da cadeia operatória.	52
Figura 7 – Pano de <i>trocado inteiro</i> . Notar que um par de bilros, no caso o vermelho, acompanha o movimento das mãos.	55
Figura 8 – Padrão de entrelaçamento gerado pelo pano de trocados inteiros. Observar que cada par de linhas (seja na horizontal ou na vertical) corresponde a um par de bilros.	55
Figura 9 – Pano de <i>meio trocados</i> , no qual apenas um bilro acompanha o movimento das mãos.	57
Figura 10 – Padrão de entrelaçamento diagonal, criado pelo pano de meio trocados.	57
Figura 11 – Sequência de movimentos da <i>traça</i>	61
Figura 12 – Detalhe do processo de <i>subir a traça</i>	63
Figura 13 – Tensão sobre as linhas que compõem a “teia” associado ao afastamento dos bilros, faz com que a <i>traça suba</i> e fique mais larga.	64
Figura 14 – O primeiro passo de Silvânia para produzir o <i>papelão</i> de um vestido infantil foi <i>pinicar</i> o limite da peça e as <i>barras de traça</i> a partir de um molde semelhante, porém maior.	128
Figura 15 – A partir da base quadriculada feita a lápis é possível distribuir os <i>trocados</i> em linhas diagonais de modo simétrico. A imagem traz apenas as primeiras <i>carreiras de trocados</i> marcadas.	128
Figura 16 – Grade diagonal sobre a qual os pontos são distribuídos e os padrões, organizados.	134
Figura 17 – Sequências da construção de peças a partir de faixas diagonais. Os números indicam a ordenação da produção de cada elemento que compõe o padrão.	136
Figura 18 – Diferentes escalas das flores de <i>traças</i>	143

Figura 19 – Trama formada por *trocados inteiros* e por *meio-trocados*. Destaque para o caminho percorrido pelos bilros e linhas em cada caso. . . 145

Lista de tabelas

Tabela 1 – Etapas da cadeia operatória da renda de bilros	52
Tabela 2 – Destinação da renda e as escolhas acerca da produção dos <i>papelões</i> com as quais geralmente estão relacionadas.	151

Sumário

	Introdução	16
1	TROCAR E TORCER	31
1.1	<i>Bater bilros</i>	31
1.2	Técnica e corpo	33
1.2.1	<i>A renda ajuda. . . ajuda a estragar a coluna, as juntas, as vista!</i>	36
1.3	A renda enquanto tecido: camadas e entrelaçamentos	39
1.4	<i>Torce, torce, troca, troca: aprendendo o trocado</i>	43
1.5	Gestos técnicos e cadeia operatória	47
1.5.1	Delineando uma cadeia operatória para a renda de bilro	49
1.6	Os <i>panos</i>	53
1.7	<i>A traça</i>	58
1.7.1	Forças e formas	62
1.8	Lições sobre a <i>renda boa</i>	65
1.8.1	O valor da torção	66
1.8.2	Acabamento e nós	68
1.9	Ritmos, forças e formas	70
2	FAZENDO RENDA E FORMANDO RENDEIRAS	74
2.1	Fluxo da aprendizagem	76
2.2	Contexto e aprendizagem em transformação	77
2.3	A casa como locus da aprendizagem	79
2.4	Brincando de fazer renda: treinamento dos gestos elementares	82
2.5	O curso de renda	85
2.6	<i>Aprendi de tanto ver: treinando os sentidos</i>	88
2.7	Os pontos e suas sequências de gestos: o papel da fala	90
2.8	Educação da atenção	96
2.9	<i>Assentando</i> e terminando a renda	97
2.10	Participação: quem colabora com quem?	99
2.11	Opção ou <i>precisão</i> ?	101
2.12	Aprendendo a ser rendeira	103
2.12.1	Ética do trabalho e o uso do tempo: a renda <i>entrete</i>	104
2.12.2	Ocupação da <i>cabeça</i> e do corpo: a renda como <i>terapia e exercício</i>	106

2.12.3	<i>Lugar de mulher é em casa: a renda enquanto uma forma de controle social</i>	108
2.12.4	Fim de semana e feriados: folga ou sacrifícios?	112
2.12.5	Impedimentos à atividade: <i>fazer renda é reímoso</i>	114
3	OS BILROS CORREM E A RENDA CRESCE	119
3.1	O <i>apelão</i>	123
3.1.1	<i>Pinicando o apelão: produção e reprodução dos moldes</i>	125
3.2	Os caminhos dos <i>apelões</i> : os <i>buracos mandam</i> e os <i>bilros ensinam</i>	129
3.2.1	As <i>amostras</i> e o percurso das linhas	131
3.3	Versatilidade dos <i>apelões</i> : <i>sabendo fazer, faz várias rendas</i>	133
3.3.1	A diagonal: distância mais curta entre dois pontos	134
3.3.2	Diversificação das rendas feitas a partir de um molde: repetições e <i>abuso</i>	137
3.3.3	Substituição dos pontos e transformação dos padrões	139
3.3.4	Constituição dos <i>trocados</i> : economia de tempo e linha	143
3.4	O <i>preço da precisão</i> : destinos da renda	144
3.5	Custos envolvidos nos caminhos e as motivações de cada escolha	148
3.5.1	<i>Desafios, cabeça e orgulho</i>	152
3.6	Moldes europeus e o caminho dos bilros	154
3.7	Mapas e as diferentes formas de engajamento com os moldes	158
3.8	Os moldes universais e o traçado dos caminhos	160
3.8.1	Desvendando labirintos	163
4	DOS TRAÇOS DOS DESIGNERS ÀS LINHAS DAS RENDEIRAS	168
4.1	Entre o Design & o Artesanato: ARTECAN e os cursos de design	169
4.2	O molde: dos traços aos fios	170
4.3	Um breve histórico da relação entre o design e o artesanato no Brasil	173
4.4	<i>O curso da eólica</i>	177
4.4.1	Primeiro encontro entre designers e rendeiras	179
4.5	O vento como inspiração	181
4.5.1	Novos mercados e novos padrões: diferenciação, atualização e <i>resgate</i>	183
4.6	Entre o artesanato e a mercadoria	187

4.7	Logomarca da coleção	190
4.8	<i>A traça</i> na coleção	199
4.9	Curvas e pontos, ou sobre os limites do design	204
	Arremate: considerações finais	206
	REFERÊNCIAS	210
	ANEXOS	221
	ANEXO A – <i>BATENDO</i> BILROS	222

Introdução

A produção de uma única peça de renda desenhada por um designer demandou que Maria Mole, rendeira das mais habilidosas de Canaan (Trairi — CE), afixasse quase trezentos bilros em sua almofada. O peso dos fusos forçava a almofada para frente, afetando a estabilidade necessária ao trabalho. A solução encontrada por ela foi amarrar uma pedra do lado oposto ao qual estava trabalhando para que servisse de contrapeso. Seu maior desafio, não entando, não era manusear, entrelaçar ou organizar os 264 bilros dispostos sobre a almofada, mas encontrar a melhor sequência de gestos a ser executada, ou o melhor caminho a ser percorrido sobre o molde para que a trama *crecesse* adequadamente. Conforme avançava na construção e fixação dos pontos, Maria parava para verificar o resultado dos gestos e ações que havia feito e avaliava as melhores possibilidades de movimento para dar continuidade à peça.

A habilidade de manusear e transformar fios ou fibras em objetos diversos, coordenando tanto suas formas, como seus usos (cordas, cestos, tecidos, rendas), se apresenta como uma constante na história da humanidade (BARBER, 1995). Embora os tecidos e bordados remontem à Pré-história, os primeiros registros históricos das rendas são dos fins do século XV e início do XVI (EARNSHAW, 1980). O modo como elas surgiram é tema de muitas controvérsias, das quais destacamos as duas principais hipóteses. Uma delas defende que o surgimento da renda se deu a partir dos bordados que, gradativamente, se expandiram e abandonaram o tecido que dava suporte ao trabalho (RAMOS; RAMOS, 1948). Não por acaso na classificação de Earnshaw (1980) as primeiras rendas descritas são denominadas “rendas bordadas”, uma vez que precisam de uma base prévia (tecido) que pode ser cortada (entre os pontos bordados) ou desfiada. No Brasil, o labirinto e o crivo se enquadram nessa modalidade. O outro grupo não estabelece essa relação entre as rendas e os bordados, que são feitos com uma única linha presa à uma agulha de costura. Eles sugerem que foram as técnicas que fazem uso simultâneo de múltiplos fios, como o macramê, a passamanaria (LEVEY, 2012) ou a tecelagem, que deram origem a renda de bilros. Nesse sentido, as duas principais tipologias de renda, que complementam a classificação mencionada (“renda de agulha” e “de bilro”), teriam origens distintas conforme aponta Earnshaw (1980, p. 8): “While needlepoint was a derivative of embroidery, bobbin lace was a derivative of weaving”.

A variedade de tipos de renda e sua abrangência geográfica impressionam. Durante o século XVII, os principais centros de produção eram a Itália, a França e a Bélgica, embora posteriormente pudesse ser encontrada em toda Europa, além da China, Índia, Filipinas e diversos países das Américas Central e do Sul (HARRIS, 2012). Na categorização de Earnshaw (1980) que se restringe à Europa, por exemplo,

encontramos mais de 60 tipos de renda, dos quais mais da metade (38) são tipologias de rendas de bilros. Com relação aos materiais utilizados nas rendas européias, independente da modalidade técnica, também é possível verificar certa diversidade, sendo o linho, a seda e a seda com linha de metal os mais frequentes. [Earnshaw \(1980, p. 34\)](#) aponta que o algodão e a lã eram encontrados nas denominadas “rendas camponesas”, mais rústicas e baratas.

No Brasil, as rendas chegaram junto com os colonizadores. Além da forte influência portuguesa, as presenças açoriana e holandesa, em Santa Catarina e Pernambuco, respectivamente, também são apontadas como significativas nesse sentido. Hoje encontramos uma grande variedade de rendas distribuídas por todo o país. Com relação à renda de bilros, especificamente, os centros produtores de maior referência estão localizados no Nordeste (Ceará, Pernambuco, Sergipe, Rio Grande do Norte, Paraíba e Piauí) e em Santa Catarina, embora também se encontre ocorrências no Maranhão, Amazonas, Pará e Rio de Janeiro. É interessante notar que entre as rendas produzidas no sul do país guardam distinções em relações a peças feitas na faixa do Equador, fato que poderia refletir as especificidades das rendas dos Açores, que tanto influenciaram a colonização aquela região. O argumento de [Dantas](#), centrado na variação das almofadas, reforça a possibilidade dessa renda ter tido procedências distintas no Brasil:

Não obstante a escassez de fontes escritas, não podemos descartar a possibilidade de múltiplas origens, tendo sido a técnica aqui introduzida em diferentes momentos históricos como resultado do fluxo migratório de diversos grupos humanos, como aliás sugere a variação nos tipos de almofadas encontradas no Brasil ([DANTAS, 2005, p. 21](#)).

Linhas prévias: delimitação do tema

A agilidade das rendeiras e o modo como movimentam os bilros entre suas mãos sempre chamou minha atenção, principalmente pelo controle que demonstram ter das dezenas de linhas presas à almofada e da forma como elas se entrelaçam, formando a renda. Lembro do encantamento e admiração que aquela dança me causou quando, ainda aos 14 anos, vi uma rendeira em atividade pela primeira vez em um ponto turístico de Florianópolis (SC). Gostei tanto que levei para casa uma pequena almofada, vendida aos visitantes como *souvenir*.

A caminhada que orientou e resultou nesta tese teve início em 2007, ano que ingressei no mestrado e iniciei minha pesquisa entre rendeiras de bilros. O interesse por aprender sobre trabalhos manuais feitos a partir de fios, no entanto, não era novo. A entrada na pós-graduação representou uma oportunidade de elevar esse interesse a temática de investigação antropológica. Defini, assim, que esse seria o foco de minha pesquisa entre populações camponesas no nordeste. A escolha pelas

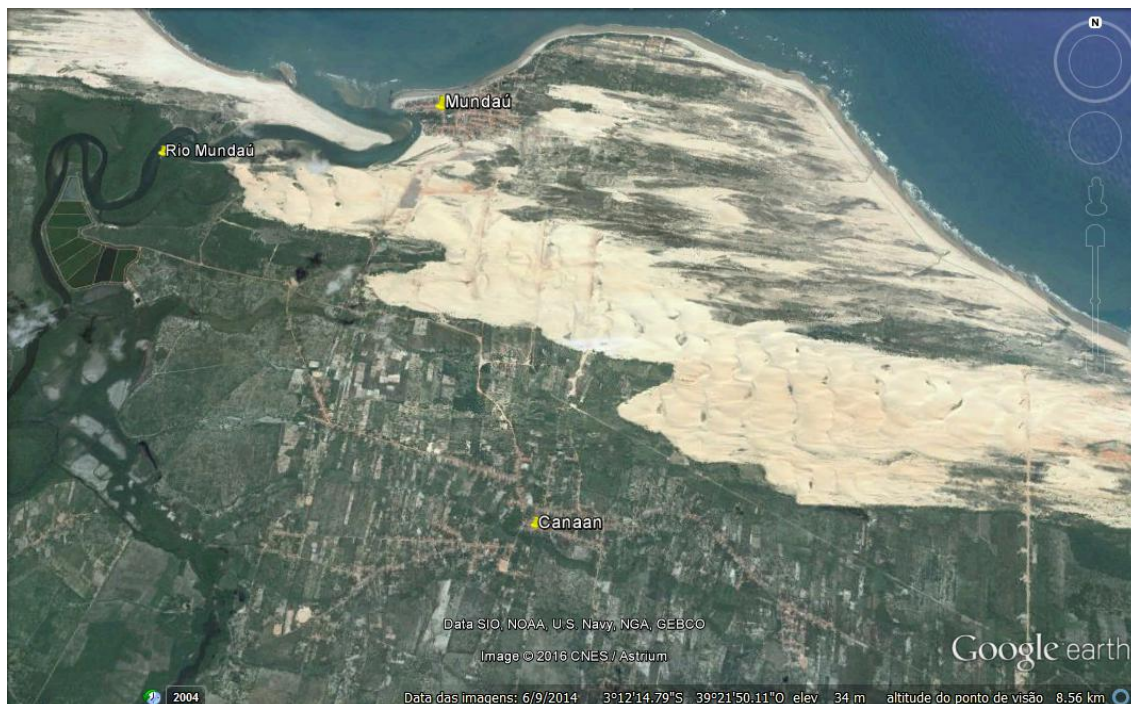
localidades, Alto Alegre (município de Pindoretama) e Prainha (Aquiraz), e pela renda de bilros se deu graças a um evento que me levou até Fortaleza (CE) e às lembranças acumuladas da atividade das rendeiras. Uma das intenções desse estudo era a compreensão do processo de aprendizagem da renda. Ao iniciar a pesquisa de campo, porém, não encontrei nenhuma das crianças das comunidades envolvidas na prática. Dessa maneira, o circuito de bens e serviços não monetários envolvidos na produção e na comercialização da renda se tornou o objeto central da minha dissertação.

Nos anos seguintes tive contato com trabalhos que marcam “um dos principais desenvolvimentos da antropologia nas últimas décadas”, definido pela “ideia da constituição das relações a partir da ação” (SAUTCHUK; SAUTCHUK, 2014, p. 575). Essas leituras, vinculadas à noção de prática e experiência, permitiram uma reavaliação de tudo que havia aprendido com as rendeiras sobre a produção da renda, além da possibilidade de estabelecer relações com minha própria habilidade e experiência com a elaboração de tramas a partir de linhas. Um dos fatos que mais me intrigava eram os diferentes usos que as rendeiras faziam dos moldes e a possibilidade de estabelecer tramas mais simples (*roubadas*) ou complexas, a partir de uma única matriz. Em 2011 ingressei no doutorado e, motivada pelo desejo de compreender melhor essa questão, retomei ao meu projeto inicial que visava abordar o processo de aprendizagem e aquisição da habilidade da renda de bilros.

O primeiro desafio que se apresentou à minha (nem tão nova) proposta era, justamente, encontrar um local no qual as novas gerações estivessem se engajando na atividade. Mais uma vez, o acaso se fez presente nessa escolha. Durante uma viagem de Páscoa ao Rio de Janeiro visitei a exposição “Rendas nas terras de Canaan”, que ficou em cartaz entre os meses de abril e maio na Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O folheto da exibição (WALDECK, 2011) apresentava uma série de informações que me soaram extremamente instigantes, como a existência de uma associação fundada em 2005, que desenvolve atividades, promove cursos e estimula a produção com linha fina, por exemplo, cuja produção é mais difícil e demorada. Além disso, constava que o município de Trairi havia sido recentemente reconhecido como “Terra da Renda de Bilro”, título estadual decretado pela Lei nº 14.696, de 30 de abril de 2010. O dado que mais me interessou, no entanto, estava nas fotos, que retratavam meninas de diferentes idades praticando renda. Além disso, na loja da instituição, destinada à venda dos produtos já expostos no local, encontrei o livro “Tecendo rendas e vidas — artesãs de Canaan” (CUNHA; GOMES, 2008), que apresentava o contexto do distrito e trazia 44 entrevistas com rendeiras entre 90 e 24 anos.

O passo seguinte foi retornar ao Ceará, agora ao Litoral Oeste, na região definida como “Costa dos Ventos”, para constatar esse fato e definir Canaan como local onde faria pesquisa de campo. Situado a 137 quilômetros da capital, o município

de Trairi é habitado por cerca de 54 mil pessoas distribuídas em seis regiões administrativas, entre as quais apenas duas estão na faixa oceânica; Mundaú e Flecheiras. A maioria da população (78%) reside na área rural, dos quais 33% são considerados extremamente pobres. Além das *roças* domésticas, cuja produção é reservada ao consumo familiar, as propriedades maiores são destinadas ao cultivo extensivo, principalmente, do coco. Não existem dados acerca dos empregos por comunidade, mas dos 2.820 empregos formais, um terço se concentra na administração pública. O comércio não é desenvolvido e as indústrias se resumem a 76 empresas, entre as quais muitos se dedicam ao beneficiamento do coco.



Fotografia 1 – Cannan e Mundaú.

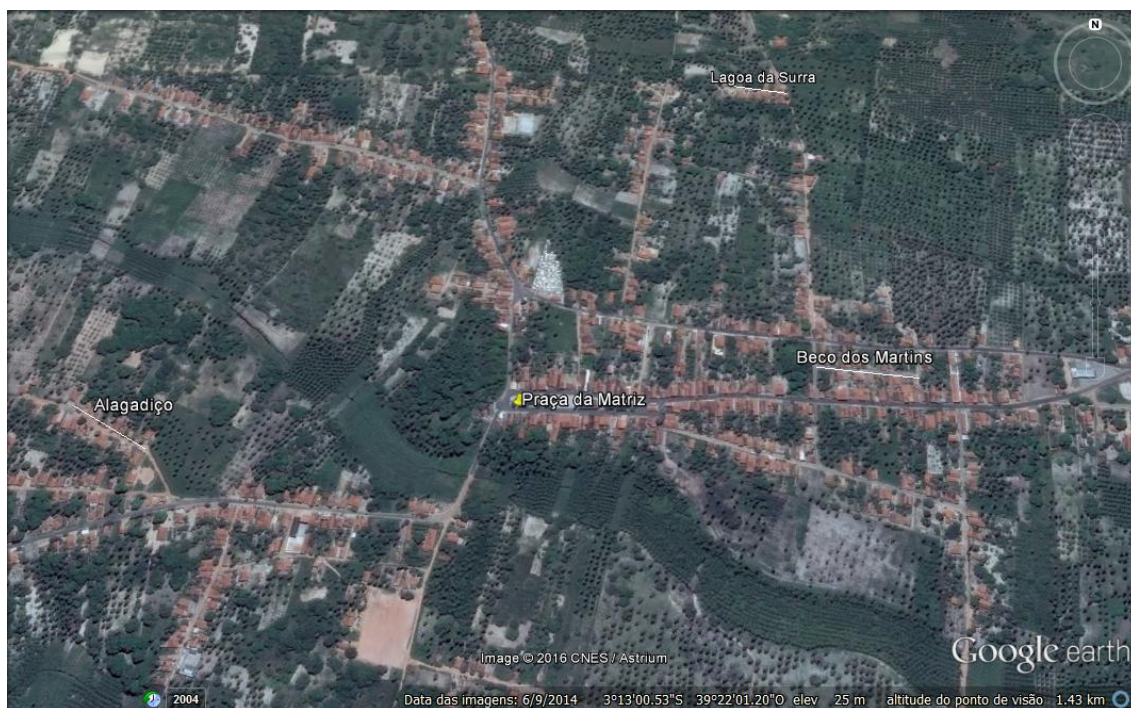
Na minha primeira e breve visita a Canaan, em julho de 2011, fiquei hospedada na praia devido à ausência de hotéis ou pousadas no local. Cheguei até o distrito, que fica do outro lado das dunas que margeiam a foz do rio Mundaú (que dá nome ao local), de mototaxi, uma vez que não existe transporte público no município. Fui diretamente à Associação dos Artesãos(ãs) e Agricultores(as) de Canaan (ARTECAN), esperando encontrar por lá a movimentação diária de readeiras descrita no panfleto da exposição. Para minha decepção, a sede da instituição estava fechada. Uma pessoa que passava me informou que uma das responsáveis pelo local morava na mesma rua, o *Beco dos Martins*. Chegando até lá fui recebida por Alda, que além de ser da família que nomeia a via, é rendeira e participou da fundação da associação.

Em nossa primeira conversa, além de me contar sobre a ARTECAN, motivo que, afinal, tinha me levado até lá, ela me falou muito sobre o contexto econômico e a importância do dinheiro provindo da atividade da renda para o orçamento doméstico das famílias locais. Ao descrever a ausência de oferta de empregos e a

falta de estabelecimentos comerciais, caracterizou a comunidade da seguinte forma: *Até os fortes daqui são fracos*. Alda destacava que apesar da renda também ser definida enquanto um *negócio fraco*, em muitos casos ela constitui a *única opção* de ocupação para as mulheres. Embora estabelecesse uma relação entre a aprendizagem das meninas e a *precisão* financeira dos núcleos familiares, sua fala também deixava entrever outros aspectos da atividade enquanto uma forma de *terapia*, que *entrete, ocupa a cabeça* e pela qual tem um grande apreço.

Retornei a Canaan no fim do mesmo ano, por duas semanas, para conhecer melhor as rendeiras, as atividades da associação e as possibilidades que o campo oferecia. Tudo que encontrava ia ao encontro e me encorajava a seguir minha intenção de acompanhar a aprendizagem da renda na prática. Um aspecto interessante a esse respeito é a distribuição espacial de Canaan, cuja concentração é dispersa em *bairros*, conforme classificação local. O distrito é formado por uma praça central, a Praça da Matriz, na qual se encontram as três maiores e mais movimentadas vias do local. Uma delas é a CE-346, que constitui a rua principal da cidade, que leva à sede do município e na qual se localizam estabelecimentos comerciais, como uma papelaria, uma farmácia, uma loja de material de construção e uma de eletrodomésticos, além de pequenos *mercantis*. As outras duas vias também são bastante utilizadas, pois levam a Itapipoca, um importante centro regional de serviços e comércio, ao Mundaú e à barra do rio, local frequentado para lazer e para pesca. Na região central de Canaan, próximo à praça, existe um número maior de ruas e casas, que diminui conforme se aumenta a distância do centro. Ao longo das vias de maior movimento, é comum haver apenas uma faixa de habitações e algumas entradas para pequenos e numerosos *bairros*, com casas construídas ao longo de ruas de areia sem saída ou com baixa circulação de veículos motorizados.

Cada um desses *bairros* (quando afastados do centro) ou *becos* (quando na região central) costuma ser habitado basicamente por membros de uma mesma família extensa, que se organizam em terrenos contíguos ou próximos, como o *Beco dos Martins*, por exemplo, ocupado por vários membros da família de Alda. Tal proximidade, associada às relações de reciprocidade que ligam essas pessoas, apresentam grande relevância quando se trata de enfrentar as *incertezas* da vida e os problemas cotidianos (BRUSSI, 2012). Conforme apontam Motta e Scott (1983, p. 112), a ajuda mútua é caracterizada “pela expectativa de apoio entre famílias ou indivíduos incluídos no processo. Apoio que se dirige para efetivação do consumo cotidiano ou para superar urgências e emergências”. A rede que se estabelece entre essas pessoas se reflete também, na produção, comercialização e aprendizagem da renda.



Fotografia 2 – Cannan e alguns de seus bairros.

O projeto de pesquisa foi construído tendo em vista a compreensão da aquisição dessa habilidade enquanto um processo, a partir dos gestos, engajamentos, relações e afetos envolvidos na aprendizagem. Ao partir do processo, ao invés do produto (rendas e rendeiras) e suas representações, esperava capturar a aprendizagem na prática. Retornei à Canaan em novembro de 2012 para iniciar a maior etapa da pesquisa de campo, que durou até dezembro do ano seguinte, com dois meses de intervalo. Ainda que tenha feito duas visitas prévias à elaboração do projeto, visando adequar seus propósitos e metodologia à realidade das rendeiras, o campo sempre apresenta surpresas e dificuldades que, muitas vezes, impõem desvios ou mudanças de trajetória. Nesse sentido, a etnografia deve ser compreendida enquanto uma prática mutante, da qual o antropólogo também é um aprendiz (LAVE, 2011, p. 58).

O maior obstáculo estava relacionado, justamente, à dinâmica do processo que estava empenhada em observar. A aquisição das habilidades relacionadas à produção da renda se dá no ambiente doméstico e não tem horário definido para ocorrer. Além disso, para que pudesse acompanhar a rotina das crianças menores em suas casas, teria que visitá-las pelas manhãs, uma vez que elas costumam estudar à tarde. Esse horário do dia, no entanto, é o momento que as mulheres se ocupam com as atividades da *lida* doméstica. Nesse sentido, era a pior hora para circular entre suas casas. No primeiro momento, julguei que com um pouco de intimidade poderia superar tal dificuldade.

A primeira criança que conheci, ainda na primeira visita, Maria Helena, era parente de Alda e também morava no *Beco dos Martins*, com sua mãe e irmão.

Estabeleci uma proximidade com a família, que me permitia visitá-los em qualquer momento do dia, inclusive em algumas manhãs. Ainda assim, os desencontros eram muito comuns e presenciava poucos momentos de interação entre Maria Helena e sua almofada, ou a de sua mãe. Acontecia, por exemplo, de ir até a casa de sua família na expectativa de encontrá-la, descobrir que ela não estava e depois saber, por intermédio de sua madrinha, Alba, que ela havia passado a manhã em sua casa e, inclusive, *trocado uns bilrinhos* em sua almofada.

A dificuldade de observar a aprendizagem acontecendo (LAVE, 2015, p. 39) e acompanhá-la na prática fez com que buscasse alternativas que possibilitassem a continuidade do diálogo com as inspirações teóricas e os objetivos mais amplos do projeto inicial, de compreender a renda por meio dos gestos e ações. Foi então que soube da divulgação de um longo projeto voltado às rendeiras, que teria início em breve e que incluía cursos de capacitação e a elaboração de uma coleção de peças em parceria com uma equipe de designers. Convergi todos meus esforços para acompanhar essa iniciativa, que me parecia muito frutífera e acabou por revelar novas questões, principalmente quando se considera a proposta de analisar os movimentos e processos envolvidos na elaboração de uma renda. Tal mudança se refletiu na presente tese, conforme veremos.

Outras linhas e caminhos sobre a renda

Antes de avançarmos na apresentação desta tese, faz-se importante uma breve exposição do cenário das investigações sobre rendeiras. Buscamos, assim, situar a tese nesse campo de pesquisa e destacar as principais contribuições da abordagem aqui proposta.

Os primeiros a se dedicarem ao tema da renda de bilro, e do artesanato brasileiro como um todo, de modo mais sistemático foram os folcloristas. A proposta desse grupo era resgatar os fazeres compreendidos como “populares”, ou “tradicionais”. Dessa maneira, eles buscavam fortalecer esse conjunto de conhecimentos e práticas, que integra a chamada “identidade nacional” e estaria “em vias de extinção” (FLEURY, 2002, p. 208). O fato de priorizarem o “registro”, a “catalogação” e a “documentação” da maior quantidade possível de dados folclóricos, resultou na impossibilidade de se dedicarem a análises mais profundas dos diferentes contextos pelos quais passavam. Essa atitude garantiu às gerações futuras um extenso mapeamento sobre as práticas “populares”, que constitui importante fonte de consulta aos pesquisadores que se sucederam.

No que tange aos objetivos desse trabalho, dentre o grupo dos folcloristas, Câmara Cascudo merece destaque. Ele realizou pesquisas etnográficas sobre diversos elementos do universo litorâneo nordestino, como a rede de dormir ou a jangada, contexto no qual a renda também se apresenta. Dessa maneira, foi o folclorista que

mais se dedicou a renda de bilro, única modalidade de renda que recebeu um verbete exclusivo em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro” (2000). A obra de Cascudo se faz relevante também no que se refere à ênfase que dava aos gestos, tema de nosso interesse direto.

Em “História dos nossos gestos” (2003), publicado originalmente em 1976, ele se dedica inteiramente à riqueza cultural dos atos humanos ao apresentar 333 gestos que seriam comuns aos brasileiros. Por meio de seus exemplos, “a naturalidade dos gestos de milhares de brasileiros ganha espessura cultural, política, religiosa e econômica” (SANT’ANNA, 2003, p. 109). Nessa perspectiva, os gestos apresentam sentidos distintos, relacionados aos seus respectivos grupos, contextos e momentos históricos. Cascudo defende, assim, que o gesto representa uma forma legítima de “comunicação essencial, nítida e positiva” (CASCUDO, 2003, p. 14) e equipara a fala (discurso) à ação. Por meio dos gestos é possível acessar, portanto, toda uma rede de experiências (SANT’ANNA, 2003, p. 109). A proposta de inventário que abrange seu trabalho impede que sejam feitas análises mais sistemáticas e aprofundadas acerca dos gestos, suas relações e seus significados para os praticantes.

Os primeiros antropólogos a se voltarem ao estudo da renda de bilro seguiram, em parte, a tendência dos folcloristas, de catalogação e classificação geral. Em “A renda de bilro e sua aculturação no Brasil”, de Luiza e Arthur Ramos (1948), encontramos a descrição dos instrumentos, dos processos e dos pontos da renda de bilros, considerada um “traço de folkcultura dos mais característicos de certas áreas do território brasileiro” (RAMOS; RAMOS, 1948, p. 3). O último capítulo do livro é dedicado ao “folk-lore” da renda de bilros, com seus mitos, canções, histórias e versos próprios. Em vários momentos do texto, no entanto, os autores apresentam uma perspectiva comparativa, entre as rendas produzidas aqui e as variedades europeias. Nesse sentido, argumentam que, no Brasil, a técnica teria sofrido uma série de adaptações e modificações (“aculturações”) quanto às ferramentas utilizadas, às técnicas de produção e os nomes dos pontos e padrões.

Nas décadas de 1950 e 60, os antropólogos passaram a se debruçar na investigação de ‘outros’ mais ‘próximos’ geográfica e culturalmente, abrindo espaço para o estudo de temas antes considerados do domínio dos folcloristas. Esses trabalhos se distinguem dos anteriores por se restringirem a regiões específicas, em oposição aos inventários, que eram mais abrangentes. Ainda assim, se aproximam aos estudiosos do folclore quanto ao desejo de “resgatar” elementos culturais que estariam se “perdendo”. O principal diferencial desses trabalhos foi a inserção de descrições e discussões acerca das condições de produção e comercialização da renda em diferentes contextos (FRADE, 1978; GIRÃO, 1966; OITICICA, 1967; SOARES, 1987). Os pesquisadores da década de 1980 deram continuidade a essa tendência, mas incorporaram a abordagem marxista para a análise dos fenômenos da denominada “cultura popular”. O trabalho de Canclini (1983), sobre o impacto do capitalismo e das

relações que estabelecem sobre as culturas populares, se enquadra nesse movimento. No Brasil, e com relação à renda de bilro, podemos citar o trabalho coordenado por [Beck et al. \(1983\)](#) com as rendeiras de Florianópolis, no qual destaca a influência do capital sobre o nexo das relações e da reprodução social.

Após mais de uma década, nos anos 2000 a produção acadêmica sobre o tema voltou a ganhar espaço, sendo abordado por diferentes perspectivas e abordagens teóricas. Os aspectos produtivos e da circulação do artesanato permaneceram no foco de alguns trabalhos, tanto no que tange à sua importância para a reprodução familiar e social do grupo ([ALMEIDA, 2014](#); [BRITO, 2010](#); [BRUSSI, 2009](#)), quanto às ações institucionais voltadas a adequação da produção aos padrões e demandas do “mercado” ([BORGES, 2011](#); [BÜHLER, 2005](#); [CANANI, 2008](#); [VIEIRA, 2013](#)). Outras pesquisas tomaram o artesanato enquanto um eixo de relações a partir do qual destacaram elementos identitários, geracionais e de gênero vinculadas à produção ([ANGELO, 2005](#); [DANTAS, 2005](#); [FLEURY, 2002](#)).

Dentre os trabalhos mais recentes, alguns merecem destaque por guardar relação direta com os objetivos desta tese. O trabalho de [Dantas \(2006\)](#) sobre as rendeiras de Poço Redondo, no Sergipe, apresenta um grande levantamento dos moldes guardados por elas. A intenção dessa proposta, no entanto, estava mais relacionada à salvaguarda dos modelos, do que a discussão acerca das suas formas de uso e influência na produção. A dissertação de [Soares \(2011\)](#) sobre as rendeiras e os pescadores de Raposa, no Maranhão, por sua vez, apresenta uma discussão interessante acerca das relações entre técnica e gênero. Partindo do universo técnico comum aos dois grupos, sua pesquisa buscou acessar as formas das relações entre coisas e pessoas. A autora descreve e analisa alguns gestos envolvidos na construção das rendas e redes de pesca tendo em vista a construção das “posições” de gênero, não os processos produtivos em si.

Esse cenário, da literatura sobre as diferentes abordagens dadas à renda e ao artesanato, não estaria completo sem uma menção à linha de estudos de maior destaque considerando a compreensão da cultura material no Brasil, isto é, aqueles voltados à análise da materialidade entre as populações indígenas. O rol dessas pesquisas é bastante abrangente, mas a obra de Berta Ribeiro é a que melhor sintetiza essa tradição, cujo objetivo é destacar e explorar a linguagem simbólica da cultura material. Nessa perspectiva, adornos corporais e objetos rituais são compreendidos enquanto uma linguagem visual, por meio da qual se alcança expressões materiais e simbólicas. A cultura material se constitui enquanto uma “iconografia étnica” ([RIBEIRO, 1986](#), p. 12), cujas formas e concepções estéticas revelam o sentido simbólico dos artefatos. Conforme aponta [Sautchuk \(2010, p. 103\)](#), aqui a “forma” se apresenta como dado privilegiado e a “estética”, como dimensão reveladora. Vale mencionar que dentre os três volumes da “Suma Etnológica”, organizados por Ribeiro ([1986](#)) e que retratam diferentes formas de expressões estéticas dos povos indígenas

brasileiros, o segundo é dedicado aos trançados e tecidos, classificados enquanto “artesanato utilitário”.

O presente trabalho busca referência nas obras citadas e pretende avançar em relação à abordagem dos artefatos do ponto de vista dos processos, gestos e engajamentos, de modo a destacar sua importância para compreensão dos produtos confeccionados, sejam artefatos ou pessoas. Considerando a colocação de [Sigaut \(2012, p. 30\)](#), que os fatos técnicos são pouco representados e que a literatura sobre os usos “significantes” do corpo costumam não levar em conta os gestos eficazes envolvidos nas diferentes atividades práticas, pretendo contribuir para o adensamento desse debate e destacar seu potencial para a compreensão dos engajamentos, das relações e das escolhas envolvidas ao longo dos processos e dos caminhos percorridos.

Notas sobre metodologia

Se o foco principal da tese deixou de ser a aprendizagem, a disposição para abordar a renda a partir da ação e dos processos vinculados à sua produção permaneceu. Para que a etnografia se apresente enquanto uma possibilidade de encontrar caminhos e questões não previstas, ao invés de uma tecnologia neutra ([LAVE, 2011, p. 58](#)), é preciso que teoria e prática mantenham um diálogo constante e igualitário. Dessa maneira, os caminhos percorridos ao longo da pesquisa de campo e as escolhas metodológicas são fundamentais e devem ser consoantes com seus objetivos. Os dois enfoques principais da etnografia foram definidos, assim, tendo em vista essa proposta. As relações que as rendeiras estabelecem com suas ferramentas e com sua atividade seriam acompanhadas por meio, tanto das ações, gestos e movimentos executados, quanto pelas categorias acionadas pelas rendeiras para falar dessa prática, o vocabulário da renda.

A etnografia que orienta a presente tese constituiu uma tentativa de captar esse universo por meio das percepções e experiências, de acessar os sentidos e movimentos sem precisar passar apenas pelo intermédio da palavra e da discursividade. Nessa perspectiva, observei intensamente as rendeiras em atividade e realizei uma descrição sistemática dos gestos e movimentos relativos a cada uma das etapas da produção da renda. Todas elas foram fotografadas e, algumas, filmadas. Além das notas de campo e das imagens capturadas, sempre que possível executava desenhos esquemáticos, de forma a registrar as sequências de ações, suas possibilidades e reflexos na trama final.

Uma palavra sobre o uso dos desenhos se faz necessária, considerando a importância que tiveram tanto enquanto recurso metodológico, quanto como forma de produção e exposição do conhecimento ([AZEVEDO, 2014](#)). No prefácio ao livro sobre a presença de registros gráficos em seu caderno de campo, [Taussig \(2011\)](#) apresenta os diferentes sentidos dados à palavra “desenho” na língua inglesa. Além dos traços feitos no papel, o termo também é usado no sentido de “reunir” e “puxar”,

conforme aponta o autor: “To draw is to apply pen to paper. But to draw is also to pull on some thread, pulling it out of its knotted tangle or skein. Drawing is thus a depicting, a hauling, an unraveling, and being impelled toward something or somebody” (TAUSSIG, 2011, p. xii). Ingold (2011a) recorre à mesma distinção, baseada nos dois sentidos da palavra, ao apresentar sua proposta de “antropologia gráfica”. Na concepção mais metafórica, guarda relação com sua compreensão do mundo enquanto uma “malha” (meshwork), no qual as pessoas e coisas são linhas que se entrelaçam (“draw together”) ao longo do tempo e das trajetórias de vida de cada um. Em sua significação usual, por outro lado, relaciona-se à metodologia proposta, que enfatiza o potencial do desenho enquanto uma forma de descrição daquilo que observamos e do qual participamos em campo (INGOLD, 2011a, p. 221). Nesse sentido, o desenho combina, em um único movimento gestual, observação e descrição.

Os diagramas¹ presentes na tese foram elaborados a partir dos esboços, das fotos e amostras de renda coletadas durante esse período. Dessa maneira, os desenhos elaborados em campo e aqueles que constam no texto final não são os mesmos e apresentaram funções distintas ao longo do processo de pesquisa. Os traços feitos no caderno buscavam registrar as formas e as sequências de ação, além das consequências de cada gesto para a trama, ao passo que os diagramas construídos para compor o presente texto têm a finalidade de ilustrar e reforçar as descrições e análises.

Com relação a essa dupla utilização dos desenhos, vale recorrer aos argumentos de Guran (2000) acerca da produção e utilização de fotografias na reflexão antropológica. Embora as fotografias e os desenhos constituam formas diferentes de acessar a realidade, a aproximação se justifica pela ênfase do autor a essa duplicidade de usos das imagens. Nesse sentido, ele argumenta que existem dois tipos de fotografia, que compreendem momentos distintos da investigação e cumprem finalidades específicas. A primeira diz respeito à “descoberta” e obtenção de informações, ao passo que a segunda relaciona-se à demonstração de conclusões, na qual as fotos visam “destacar com segurança aspectos e situações marcantes” (GURAN, 2000, p. 160). As imagens permitem, portanto, uma compreensão mais completa e acurada de ações complexas e rápidas. Aqui, elas visam se articular ao texto de modo a enriquecer a compreensão dos argumentos, principalmente, aqueles vinculados aos gestos e ações.

A intenção de acessar os engajamentos e os movimentos envolvidos na produção de uma renda não significa que as falas sejam desimportantes ou que tenham sido inteiramente menosprezadas. Elas apenas não constituíram a única fonte de acesso às informações e compreensão das relações. Conforme apontam Sautchuk e Sautchuk (2014, p. 595), é necessário haver diversos “modos de empreender o trabalho de

¹ Elaborei todos os diagramas no programa de computador Paint.

campo, considerando formas alternativas de acesso a diferentes formas de experiência”. Com relação a esse ponto, as rendeiras fazem uso de um vocabulário próprio para se referir à produção da renda, conhecido e compartilhado pelas rendeiras e pessoas com as quais convivem. Tais expressões se revelaram muito significativas, uma vez que são desdobradas para outras situações da vida cotidiana e evidenciam aspectos interessantes das concepções de mundo das rendeiras. Um exemplo é o seguinte julgamento de valor, que grande parte delas compartilha: *É melhor bater bilro, do que bater perna por aí.*

Nesse sentido, as falas, narrativas e expressões das rendeiras se revelaram centrais. Esses dados foram coletados, principalmente, por meio de conversas informais. Cabe mencionar que também realizei 15 entrevistas com pessoas que se revelaram centrais na pesquisa. Ao estabelecer o duplo enfoque, nas ações e no léxico da renda, pretendo evitar a dicotomia entre ação e intelecto, habilidade e significado, matéria e espírito, saber e fazer. Um recurso adicional foi definido com o objetivo de potencializar o entendimento dos processos e das correlações entre os atos e os termos correspondentes: o meu aprendizado.

Aprendiz de rendeira: aprendizagem enquanto método

O trabalho de campo já foi muitas vezes pensado como um processo de aprendizagem (COY, 1989) e o antropólogo como um aprendiz ou mesmo uma criança (SEEGER, 1980) a ser socializada em outro contexto. Sabemos que o conhecimento antropológico se constitui no contato do pesquisador com seus ‘outros’, na sua própria experiência e envolvimento com o campo. No entanto, a aprendizagem se define aqui, como uma forma de inserção etnográfica, uma postura caracterizada pela intenção de se engajar efetivamente na atividade estudada (SAUTCHUK; SAUTCHUK, 2014). Não se trata de ‘virar nativo’ ou de considerar tal experiência enquanto uma fusão, mas do esforço constante de perseguir comparações e diferenças. Nesse sentido, os autores destacam que tal engajamento não constitui um fim “ou resultado último da interação etnográfica”, mas “uma busca pela qualificação das relações estabelecidas pelo etnógrafo nos termos locais” (SAUTCHUK; SAUTCHUK, 2014, p. 576).

Essa posição permite que o pesquisador estabeleça um contato mais próximo e efetivo com a realidade e a temática em questão, além de possibilitar que aspectos menos enfatizados por outras abordagens sejam iluminados. Tendo em vista os estudos voltados aos saberes, às habilidades e às técnicas, o engajamento do antropólogo revela-se ainda mais relevante, por contribuir diretamente para a compreensão do próprio processo técnico. Um projeto desafiador considerando a vivência e experimentação práticas por parte do cientista foi desenvolvido por Wacquant (2006) que, em busca de compreender o cotidiano de moradores de um subúrbio de Chicago, se submeteu ao treinamento como *boxeur* após evidenciar que o esporte oferecia um ambiente de

socialização em meio à desordem urbana. Ele inovou ao tomar o corpo não somente como objeto de estudos, mas ferramenta de investigação e vetor de conhecimento (WACQUANT, 2006, p. 16).

Tal postura permite que se estabeleça outra relação com a atividade investigada, que passa a ser vista sob outra perspectiva. Nesse sentido, Marchand se dedicou ao treinamento de carpintaria, com duração de dois anos, em uma instituição escolar. Ele destaca que esse método o situou como sujeito de sua própria pesquisa, o que permitiu refletir acerca da sua própria aprendizagem e prática (MARCHAND, 2010, p. 8). No mesmo sentido, Portisch (2010) também buscou aprender a tecelagem produzida por mulheres Kazakh, na Mongólia. No seguinte trecho, ela sintetiza como seu aprendizado auxiliou sua compreensão acerca, tanto da atividade em si, como do grupo e seu contexto:

My ‘live-in’ apprenticeship enabled me to form an understanding of the learning environment, the role of craftswomen within the household and the community, the place of craft production in daily life, and the social uses of these crafts. Moreover, it helped me to understand the teacher-learner relationship from both an observational and a personal perspective; to observe others’ reactions to my own activities and their assessments of my progress and of the artefacts I made. It allowed me to understand the means by which techniques were demonstrated; and to work alongside other learners, observing how they dealt with the different aspects of my production (PORTISCH, 2010, p. 61).

No caso da presente pesquisa, acerca dos processos e engajamentos envolvidos na produção da renda de bilros, a proposição de me sujeitar à experimentação prática foi fundamental, pois me permitiu ter contato com os instrumentos, materiais, gestos e posturas envolvidos nessa atividade. Pude “sentir na pele” as dores, dificuldades e as alegrias de produzir uma peça. Além disso, o meu interesse e empenho em aprender também se refletiu na atitude das rendeiras em relação a mim. Da primeira vez que conheci Elenir, por exemplo, após ser informada sobre a minha intenção de pesquisar a renda, ela me disse: *Mas não adianta saber a teoria e não saber a prática*. Quando soube que estava interessada em aprender, ela justificou sua colocação: *Porque o engenheiro também precisa saber construir uma casa, como o mestre de obras*.

O fato de ter conhecimento prévio em outras tipologias de trabalho manual e ter observado a atividade previamente por longos períodos, o que me permitiu entender a lógica envolvida em cada tipo de entrelaçamento entre as linhas, não simplificou minha tarefa. Não foi fácil passar da *teoria à prática*. A interação com os bilros, sua manipulação e a correta constituição da trama envolvem outros fatores, que não apenas a ordenação dos movimentos. Para que a renda se forme corretamente, é preciso muita sutileza em relação aos gestos, ângulos e tensões da linha, aspectos que só podem ser compreendidos na prática, na interação com os materiais. Nesse sentido, os erros constituem importantes fontes de informação e reflexão, conforme

aponta o trabalho de Chamoux (1997, p. 98) em relação à tecelagem entre os Nahuas mexicanos. Por meio de uma participação ativa busquei, portanto, suscitar novas perspectivas, além de vivenciar as rotinas corporais e experiências sensoriais e motoras que pretendia compreender. Dessa maneira, abriu-se caminho, tanto para observações mais acuradas, quanto para conversas mais densas e profundas.

O caminho a ser percorrido: estruturação da tese

O tema central da tese e que perpassa todos os capítulos são os processos envolvidos na produção da renda, ou melhor, as formas como os bilros podem *correr* sobre o molde e os respectivos *crescimentos* que se estabelecem na trama elaborada. Conforme os bilros *caminham*, as rendas *crecem*, as pessoas se relacionam, trocam e aprendem juntas. A divisão dos capítulos foi pensada de modo a levar o leitor por um caminho que se inicia nos gestos, passa pelas rendeiras, pelos moldes e termina com a exposição de um caso no qual todo o campo de relações apresentadas anteriormente foi mobilizado em torno da produção de uma coleção de peças em parceria com designers e no âmbito de um projeto institucional.

O Capítulo 1 se volta, assim, à apresentação da renda de bilros por meio dos engajamentos e ações relacionados à sua produção, isto é, do processo de feitura da renda. Cada um dos pontos que podem constituir a trama é caracterizado por uma sequência de movimentos, uma forma e uma configuração de entrelaçamento entre as linhas. A partir da tentativa de elaboração de uma cadeia operatória para a renda, enfatizo os diferentes níveis de ação envolvidos na prática e a necessidade de pensar essa sequência enquanto algo não tão linear e sequencial. Além dos gestos, sequências e ritmos de movimentação, um fator central na definição dos formatos e padrões da trama, é a força aplicada sobre os bilros. A renda resulta, assim, não somente das ações, mas principalmente da variação de forças aplicadas ao longo de sua execução. Nesse sentido, a manutenção da tensão da linha e, portanto, das formas, se faz central.

O Capítulo 2 visa apresentar o processo de aquisição das habilidades da renda e a formação das rendeiras. De maneira análoga à renda, que se constitui a partir dos movimentos que lhe deram origem, a rendeira também se forma e se constrói por meio dessa atividade. Busco manter, assim, a ênfase nos processos. Uma iniciativa inédita, de um curso de renda, que surgiu após as dificuldades iniciais da pesquisa (que definiram seus rumos), representou a possibilidade de acesso mais efetivo à aprendizagem, tanto como aluna, como observadora. Além disso, permitiu que estabelecesse um contraponto entre as formas de educação classificadas como “formal” e “informal”. Pretende-se enfatizar que, considerando o modo como os sentidos das aprendizagens são treinados, a importância dos estímulos e das dicas que recebem das praticantes mais habilidosas, não há qualquer distinção quanto ao ensino no curso ou

em casa. A partir da descrição das principais características e momentos que definem a trajetória de formação de uma rendeira, e levando em conta sua autonomia em relação à produção de uma peça em cada momento, estabeleço um debate com o conceito de “participação”. Finalizo destacando que o processo de aprendizagem não envolve apenas o desenvolvimento de determinadas habilidades, mas também pressupõe a formação de uma rendeira enquanto uma participante daquela comunidade. Partindo da atividade da renda é possível compreender, portanto, aspectos relacionados à constituição de uma ética e um modo de ser próprio das rendeiras.

O molde (*papelão*), peça fundamental para a produção de todas as rendas feitas em Canaan, e a versatilidade de formas de uso que possibilita são o foco do Capítulo 3. As principais escolhas referentes às possibilidades colocadas pelos *papelões* serão apresentadas, assim como suas consequências em relação à peça final e as motivações que justificam cada uma dessas opções. As categorias acionadas pelas rendeiras para se referir à execução dos moldes, evidenciam sua função de guias, cuja função é orientar a movimentação e o cruzamento dos bilros sobre sua superfície e, portanto, a constituição da trama. Nesse sentido, os moldes podem ser pensados como mapas. A partir dessa consideração e, tendo em vista a caracterização das especificidades dos modos de utilização dos *papelões* utilizados pelas rendeiras de Trairi, estabeleço uma comparação entre esse tipo de molde e outros de origem europeia, completamente distintos quanto às formas de uso e à orientação que possibilitam. A intenção é destacar que o tipo de engajamento que as rendeiras estabelecem com suas matrizes implica na inter-relação entre movimento e conhecimento (INGOLD, 2002a).

O Capítulo 4 é dedicado, por fim, a uma modalidade distinta de processo, que se articula para além do grupo focado até então, as rendeiras. Trata-se da reflexão acerca do projeto cuja proposta era impulsionar a comercialização das peças feitas pelas rendeiras por meio tanto de capacitações, quanto da elaboração de uma coleção de peças inovadoras e *diferenciadas* em parceria com uma equipe de designers. Cada grupo trazia consigo expectativas próprias em relação à mencionada coleção, que só podem ser adequadamente compreendidas quando se consideram as diferentes formas de engajamento que designers e rendeiras estabelecem com os esboços, os moldes e as rendas. O resultado final da coleção ficou bastante distinto daquele inicialmente planejado, de modo que pode ser considerada enquanto o reflexo da negociação que se estabeleceu entre os grupos ao longo de todo processo, que teve duração de vários meses, e buscou equilibrar as diferentes demandas. Destaco, a partir de dois casos-chave, como as rendeiras agiram no sentido de garantir os atributos que consideram ser os principais da renda, além da sua forma de execução.

Na Conclusão, retomo os principais resultados do empreendimento etnográfico e de cada capítulo, reforçando os argumentos centrais da tese e a relação sempre presente entre movimento, conhecimento e crescimento.

1 *Trocar e torcer: a renda de bilro por meio dos gestos*

1.1 *Bater bilros*

A importância dos bilros na produção da renda pode ser evidenciada no fato da renda levar o nome desse instrumento. São nesses fusos cilíndricos com a *cabeça* (uma das extremidades) esférica, cujos tamanhos podem variar de 10 a 15 centímetros, que se prendem as linhas de algodão que compõem a renda. O manuseio, torção e entrelaçamento das linhas são possibilitados pelos bilros, que funcionam como extensões das linhas. Além disso, eles permitem que as linhas sejam tracionadas, de modo a conferir a tensão necessária à formação de cada ponto da peça. Os bilros preferidos pelas rendeiras de Canaan têm a ponta feita de *coco*, mais especificamente, da semente do tucum, palmeira nativa da região. Sua preferência se explica pelo menor peso destes bilros, quando comparados àqueles totalmente esculpidos em madeira, e também pelo barulho que produzem quando são *batidos* uns contra os outros, considerado mais *bonito* e agradável aos ouvidos. O número de bilros a ser utilizado depende do padrão e da largura da renda a ser executada. Quanto mais larga e complexa a renda, maior o número de bilros demandados.

A almofada, os moldes e os espinhos complementam os principais instrumentos envolvidos na confecção da renda de bilro, também conhecida como “renda de almofada” (FLEURY, 2002). A almofada utilizada pelas rendeiras de Canaan é cilíndrica e pode ter várias larguras e diâmetros, a depender do tipo de renda produzida e da preferência da rendeira. Confeccionada com tecido grosso de algodão, geralmente utilizado para fazer redes, é recheada com bastante palha de bananeira seca, de modo que fique bem densa. A almofada é o suporte (firme e, ao mesmo tempo, passível de ser perfurada) sobre a qual a renda será *assentada*, ou fixada. É a base sobre a qual o molde e os pares de bilros são presos, com o auxílio de *espinhos* de cactos da flora local, que cumprem a mesma função de um alfinete, mas não enferrujam com a maresia do local. Uma vez que estão afixados na almofada e foram inseridos no molde, os bilros podem ser manuseados e entrelaçados, geralmente em movimentos pendulares. Conforme a trama se constitui, os pontos são presos pelos *espinhos*, que mantêm as linhas unidas e tensionadas enquanto a renda é confeccionada, evitando, assim, que ela se desfaça.



Fotografia 3 – A renda, nesse caso uma *tira* (faixa) de caminho de mesa, sempre *crece* de cima para baixo. Aqui, ela está sendo confeccionada em diagonais (da direita para a esquerda). A separação dos bilros visa a melhor organização e celeridade do trabalho, sendo que somente os bilros que estão em uso são deixados soltos. A disposição dos espinhos, agrupados em um espaço definido da almofada, também busca acelerar o processo de produção, deixando-os mais acessíveis à mão (nesse caso, trata-se de uma rendeira destra).

Bater bilros é uma expressão usada correntemente pelas rendeiras no sentido de “fazer renda”. Assim, ao se *sentar na almofada*, elas dizem que vão *bater seus bilros*. De maneira semelhante, quando uma criança está mexendo na almofada, as rendeiras questionam: *Vai bater uns bilrinhos?* A conexão inicial que estabeleci entre o termo “*bater bilro*” e a produção da renda estava, portanto, totalmente relacionada ao barulho produzido pelas sucessivas batidas entre os bilros ao serem manuseado. Conforme eu fui aprendendo a fazer a renda, pude ampliar minha compreensão e alcançar novos sentidos desta expressão.

A execução de qualquer renda exige que as rendeiras tenham sempre, pelo menos, um par de bilros em cada mão, que são torcidos e entrelaçados de acordo com o ponto a ser realizado. Conforme executa cada ponto e a renda *crece*, todos os pares de bilros passam pelas mãos das rendeiras. Com o passar do tempo, notei que, entre cada ponto executado, elas batiam os cocos dos bilros que tinham nas mãos, isto é, batiam os pares que tinham sido utilizados uns contra os outros. Percebi que

tais batidas, ou *estalos*, não são injustificados, mas tem uma função central na boa execução da renda. Ao *bater os bilros* sempre que manuseiam cada par que tem nas mãos, as rendeiras mantêm as linhas da renda tensionadas e assim, garantem que a peça fique mais firme e esticada. Nesse sentido, os espinhos não só sustentam as linhas unidas, como também auxiliam na manutenção da tensão da trama, gerada pela aceleração e tração provocada pelo movimento do *estalo*. A firmeza da renda, decorrente e proporcional ao investimento nos *estalos* entre os bilros ao longo de sua produção, é uma das principais características apontadas pelas rendeiras de uma *renda bem feita*.

O entendimento de que a renda resulta da relação de diversos fatores, que envolvem o engajamento corporal da rendeira, os gestos por elas empreendidos, a força aplicada e os instrumentos utilizados, foi, em grande parte, possibilitado pelo processo de aprendizagem em que consistiu minha estratégia etnográfica. Minha iniciação na renda de bilro permitiu que me atentasse para o fato que, ao *bater os bilros*, não tensionava apenas as linhas da renda, mas também os músculos da região cervical, causando uma “queimação” dolorosa na parte superior das costas. A tensão muscular estava diretamente associada à tensão da renda, estabelecida por intermédio da pressão sobre os bilros e mantida com o auxílio dos *espinhos*. De maneira análoga, as formas geradas na produção da renda estão relacionadas aos gestos realizados durante sua execução, variando conforme as intensidades e direções da força aplicadas. Nesse sentido, o padrão da renda e a forma dos pontos resultam dessa relação, que envolve músculos, bilros, linhas e espinhos. O objetivo deste capítulo é, portanto, apresentar a renda de bilros por meio da descrição dos engajamentos e instrumentos envolvidos em sua produção. Ao invés de apresentar a renda e, posteriormente, falar sobre o modo como é feita, busco o caminho oposto. Dessa forma, pretende-se focar o processo de construção da trama e o modo como o produto final reflete a qualidade dos gestos e movimentos executados ao longo de sua produção.

1.2 Técnica e corpo

No intuito de apresentar a renda de bilro por meio dos gestos e engajamentos envolvidos em sua execução, o corpo se apresenta como objeto primeiro de nossa análise. Nesse sentido, o célebre artigo de [Mauss \(2003\)](#), “As técnicas do corpo”, se faz central. Apesar de ter influenciado sobremaneira a denominada antropologia do corpo no Brasil, tal texto é tido como fundador da etnologia da técnica francesa ([BERT, 2012](#); [SAUTCHUK, 2007](#)). Nele, Mauss se dedica a buscar compreender as “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (2003, p. 401). Ao argumentar que atos cotidianos como andar, correr ou nadar, são “técnicas corporais” aprendidas, ele estabelece uma vinculação necessária entre técnica e corpo. Na sua concepção, ambos estão

invariavelmente relacionados e, por isso, não podem ser compreendidos de forma isolada, mas articulada.

A técnica, na perspectiva maussiana, é constituinte do humano, e não exterior a ele. Dessa maneira, não se encontra necessariamente vinculada ao uso de instrumentos, mas no próprio movimento, na ação corporal. Nesse sentido, o corpo é considerado como “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo, meio técnico, do homem” (MAUSS, 2003, p. 407). A técnica é compreendida enquanto uma forma de prática, um modo de fazer não necessariamente utilitário, mas eficaz. Tal perspectiva avança ao ampliar a noção de técnica e desvinculá-la de uma relação utilitária ou instrumental com o artefato.

Aluno de Mauss, Leroi-Gourhan (1990) argumenta no mesmo sentido, ao vincular a técnica ao corpo (complexo ósseo-muscular) e ao próprio processo evolutivo humano. Ele enfatiza a relação entre os artefatos e o corpo quando afirma que as transformações nos primeiros se refletiram em modificações físicas no segundo. O homem seria, assim, uma configuração técnica, um ser técnico. Sua proposta é que as ferramentas não sejam classificadas de acordo com sua forma (design) e uso, mas por meio das ações que as colocam em movimento, ou seja, dos gestos que as articulam aos humanos. Na sua concepção, o utensílio só existe no movimento corporal que o torna eficaz (LEROI-GOURHAN, 1987) e, assim, só pode ser compreendido no gesto, na sua relação com o homem. Nesse sentido, o corpo e seus gestos seriam o principal ponto de análise das técnicas.

François Sigaut seguiu na esteira de Leroi-Gourhan e também ajudou a consolidar a tecnologia enquanto uma nova disciplina na França, concebida como um ramo das ciências humanas. Aqui é importante destacar a diferença de conotação do termo tecnologia nas tradições francesa e anglo-saxônica. Enquanto para os franceses, a tecnologia remete à área de conhecimento dedicada ao estudo das técnicas, para os britânicos, o conceito refere-se a uma espécie de técnica mais refinada, sofisticada, derivada da modernidade (SIGAUT, 2003, p. 422). Nesse sentido, na escola britânica estabeleceu-se uma possibilidade de hierarquização das técnicas (como moderno e tradicional), que não é concebida na tradição continental.

Com formação em engenharia agrônoma, Sigaut realizou pesquisas sobre técnicas agrícolas tradicionais (europeias e africanas). Suas pesquisas eram dedicadas à compreensão de práticas agrícolas pré-industriais e, nesse sentido, ele estava particularmente interessado nas ferramentas e nos gestos. Ele segue as mesmas linhas de seus antecessores, ao identificar o homem enquanto um animal técnico. Dessa maneira, as ferramentas só podem ser compreendidas a partir dos gestos que as colocam em ação. Ele apresenta uma série de diferentes classificações dos movimentos das mãos e das formas como podem manipular objetos. Para a abordagem que pretendo desenvolver aqui, noto que Sigaut chama a atenção para os tipos de pegada

que as mãos aplicam aos objetos e para os movimentos, que permitem a passagem dos objetos de uma pegada para outra. Os critérios para sua classificação levam em conta a direção do esforço e a(s) parte(s) da mão que servem como ponto de apoio. Nesse sentido, Sigaut define que a unidade a ser analisada é o “sistema mão-objeto”, conforme argumenta na seguinte passagem:

(...) l'unité pertinente ne peut plus être la main seule, dans la liberté indéfinie de ses mouvements anatomiquement possibles ; l'unité à prendre en compte est le système main-objet, dont il s'agit d'identifier les différentes formes. Et les critères de cette identification seront mécaniques, parce que c'est l'efficace mécanique qui fait le sens, pour l'agent, de telle ou telle manière de manipuler un objet (2003, p. 68-69).

Tendo em vista a abordagem da renda por meio da relação entre corpo e técnica, vale ainda recorrer ao conceito de habilidade, de Ingold (2002b, p. 352). Ele chama a atenção para cinco dimensões, que seriam essenciais a uma boa apreciação das habilidades técnicas. É interessante notar que o corpo está relacionado, ainda que indiretamente, a todas elas. Em primeiro lugar, Ingold afirma que qualquer atividade prática, é uma forma de uso, de ferramentas e do corpo. A segunda dimensão, diretamente vinculada à primeira, estabelece que a técnica não depende do uso de instrumentos, bastando, portanto, o uso do corpo. Em seguida, o autor destaca que a habilidade prática implica no envolvimento total do praticante com as coisas que transforma e utiliza. Nesse sentido, o estudo da habilidade demanda uma abordagem ecológica, uma vez que envolve o corpo (organismo-pessoa) do praticante e seu engajamento com os elementos do ambiente circundante. O quarto ponto está relacionado ao modo como tais práticas são aprendidas, que conforme veremos no capítulo que segue, se constitui a partir do engajamento ativo e perceptivo do aprendiz. Por último, Ingold salienta que toda atividade habilidosa carrega sua própria intencionalidade, que não se constitui a priori, mas é imanente à própria atividade e à sinergia entre gestos, ferramentas e material. Nessa perspectiva, portanto, o fazer decorre do processo de uso do corpo, dos instrumentos e do material (INGOLD, 2002b, p. 354).

Considerando a relação intrínseca entre o corpo e as técnicas, destacada pelos autores supramencionados, o presente capítulo visa apresentar a renda de bilros a partir do seu processo de produção. Nesse sentido, buscarei compreender essa atividade técnica a partir dos gestos e habilidades envolvidos em sua confecção. Levando em conta a definição do sistema mão-objeto enquanto objeto de análise para compreensão dos movimentos da mão (SIGAUT, 2012) e a colocação de Ingold (2002b) sobre a existência de uma relação entre gestos, ferramentas e material, proponho que o “sistema” a ser analisado no presente capítulo seja o seguinte: músculo-mão-bilro-espino-linha. Pretendo assim demonstrar que a renda resulta da

sinergia entre a rendeira e seus gestos, seus instrumentos e a linha, além do molde, cuja função e uso serão discutidos no Capítulo 3.

1.2.1 *A renda ajuda... ajuda a estragar a coluna, as juntas, as vista!*

Como ensina Mauss (2003), antes dos gestos propriamente ditos, que serão apresentados a seguir, há a postura, que viabiliza toda a relação entre o praticante e seus instrumentos. Em verbete dedicado às técnicas do corpo, Bril (2004) também estabelece a vinculação entre atividades motoras e as posturas correspondentes. As posições corporais afetam diretamente a organização e execução dos gestos (BRIL, 2004, p. 177). De fato, a postura corporal das rendeiras foi algo que me chamou a atenção desde o primeiro contato que tive com elas. Durante várias horas diárias, elas permanecem sentadas, com as costas curvadas e a cabeça voltada para baixo, na direção da almofada. Durante o trabalho de campo, passava frequentemente na porta da casa de Mazé, rendeira que morava no quarteirão ao lado do meu, e a via *na almofada*. Sentada apenas na ponta da cadeira, para conseguir posicionar a almofada no meio das pernas, suas costas permaneciam muitas horas sem apoio. À primeira vista, a coluna é a parte do corpo mais demandada pela produção da renda. No entanto, o fato de ficarem muitas horas sentadas provoca, também, dores nas pernas e suas articulações, além de problemas de circulação. Certa vez, ao invés de estar ocupada com a renda, Mazé estava lendo a Bíblia. Quando perguntei onde estava sua almofada, ela me contou que estava *tentando dar um tempo por causa das dores nas costas*, que provocam a imobilização das pernas e dificuldades de locomoção. Nessa oportunidade, estava sem fazer renda há alguns dias e já havia sentido uma melhora nas pernas e uma maior agilidade pra se movimentar. Ela conseguiu passar dois meses sem fazer renda, mas resolveu retornar para a atividade, conforme argumenta na seguinte fala:

Fiquei sem fazer, como experiência, mas não deu certo. Sem fazer renda fico assim, até meio rebelde, com uma tristeza. Lia tanto a Bíblia que cansava até as vistas. Digo: Vou voltar para a minha almofada, tô com saudade da minha renda!

As rendeiras mais jovens costumam fazer rendas sentadas no chão, com as costas escoradas no sofá ou na parede. Conforme envelhecem, no entanto, tendem a recorrer a uma cadeira para se sentarem, uma vez que passam a sentir mais desconforto nas pernas e tem mais dificuldades para se levantar do chão. Para algumas rendeiras, a dor é companhia constante. Nágela, rendeira com 26 anos, apesar de jovem, afirma: *Vivo com dor, passo o dia com dor, mas não tem jeito*. Quanto maior o esforço e a duração do trabalho a que se impõem, maior o desgaste físico. Essa mesma rendeira contou que após alguns dias de produção intensa, sentiu tanta dor nas costas *que não conseguia nem respirar direito*. Jeane, rendeira com 35 anos, disse que sempre que as costas *incomodam*, ela para e tenta se alongar e esticar

a coluna. Mesmo assim, quando faz muita renda, sente *uns espinhos nas costas, dá umas espinhadas doídas*. As rendeiras que não sentem qualquer incômodo físico são exceções, e fazem questão de demonstrá-lo. Uma delas me contou em tom jocoso que só sentiu dor nas costas uma vez e, quando foi para Fortaleza, descobriu que estava com problemas no rim.



Fotografia 4 – Para fazer renda, as rendeiras sempre buscam os locais mais frescos e bem iluminados da casa ou arredores. Vale notar que a demanda por luminosidade pode variar com a idade, sendo que as adolescentes tendem a suportar ambientes mais escuros quando querem fazer renda e assistir televisão ao mesmo tempo, por exemplo.

A altura da almofada, em relação à rendeira, é um aspecto ergonômico importante, uma vez que altera a interação das rendeiras com seus instrumentos e pode evitar um esforço extremo durante a execução da renda. Nesse sentido, a

utilização do *caixote* para sustentar a almofada é central. Certa vez peguei uma almofada de Emiliana emprestada, para treinar a renda enquanto nós conversávamos. Em poucos minutos, as minhas costas doeram e Emiliana me explicou que estava muito baixa e isso me forçava a abaixar e curvar as costas além do necessário. Rapidamente ela buscou um *caixote* para colocar entre a almofada e a cadeira e, assim, elevar a almofada.

O *caixote* é um suporte retangular feito de madeira, como uma caixa, podendo ser aberto ou fechado no fundo. Os *caixotes* fechados tem uma função extra, a de guardar materiais como bilros sobressalentes, tesouras, linha entre outros. O suporte pode ter pés e, assim, garantir que a rendeira possa fazer renda sentada em uma cadeira sem o auxílio de outra cadeira ou banco. As rendeiras que fazem renda em cadeiras costumam escolher, entre as disponíveis, aquela que melhor se ajusta à sua estatura e à altura do *caixote*. Outra importante função do *caixote* é garantir a estabilidade da almofada, que rolaria para frente com o peso dos bilros caso não tivesse um suporte que a mantivesse firme. Uma estratégia utilizada pelas rendeiras para manter a almofada ainda mais estável sobre o *caixote* é colocar um chinelo entre eles, de modo a aumentar a resistência da almofada aos movimentos dos bilros que a puxam para baixo.

A visão das rendeiras também é muito demandada na atividade da renda. A principal dificuldade durante a execução está em pegar o bilro correto, entre os vários bilros disponíveis, a ser manipulado — aquele que está preso à próxima linha e que integrará o próximo ponto. Alguns fatores podem dificultar tal ação, como o número de bilros utilizados, o horário do dia e a disponibilidade de luz, o diâmetro da linha e sua(s) cor(es). Quanto maior o número de bilros demandados por um molde, mais difícil para a rendeira distinguir a linha correta a ser utilizada após a execução de cada ponto. Com relação ao diâmetro da linha, quanto mais fina, mais difícil de visualizá-la e distingui-la das demais linhas.

O aspecto relacionado à cor das linhas é interessante porque se apresentou para as rendeiras há poucas décadas, quanto elas passaram a incorporar outras cores à renda. *Antigamente*, a renda tinha um leque de cores limitado, resumindo-se, basicamente, ao branco, bege e salmão. As linhas utilizadas nessa época eram as linhas finas, uma vez que não havia linhas mais grossas disponíveis mercado. Quando o mercado regional passou a oferecer uma variedade maior de linhas, as rendeiras logo aderiram às linhas mais grossas, uma vez que são mais resistentes e permitem uma produção mais rápida. As linhas grossas apresentavam uma grande cartela de cores e, buscando atender a demanda crescente de rendas coloridas por parte das *compradeiras*, as rendeiras passaram a testar diferentes possibilidades de combinação, inserindo cores distintas das tradicionais, testando rendas bicolores e até multicolor. No entanto, perceberam logo, que tal mudança não se daria sem alguma consequência. As cores mais escuras e *vivas*, com tons mais fortes, como o vermelho e o preto,

cansam a vista, pois se torna mais difícil a diferenciação entre as linhas. As rendeiras dizem que tais cores *puxam as vistas*, por exigirem que os olhos se fixem em um emaranhado de linhas para distingui-las. As rendas *coloridas*, nas quais cada par de bilros tem uma linha de cor distinta, também apresentam a mesma complicação durante o processo de produção e são tidas como mais *cansativas* para os olhos.

O horário do dia e a luminosidade do ambiente no qual produzem estão diretamente relacionados aos aspectos mencionados acima. Aquelas rendeiras que ainda trabalham com a linha fina, por exemplo, o fazem apenas durante o dia. Por exigir mais *das vistas*, a linha fina só pode ser produzida com a luminosidade do sol. Dessa maneira, tais rendeiras costumam manter duas almofadas ocupadas, uma para o turno do dia e outra para a noite, com linha grossa. Existem, ainda, aquelas que não conseguem trabalhar depois que o sol se põe, conforme conta Maria Mole: *Não faço a noite, senão eu embriago. Fico tontinha, pois puxa muito a vista da gente.*

1.3 A renda enquanto tecido: camadas e entrelaçamentos

Antes de passar propriamente ao objetivo anunciado, de apresentação dos gestos envolvidos na confecção de cada ponto da renda de bilros, é importante destacar que essa atividade envolve diferentes formas de entrelaçamento das linhas. O que se designa como *ponto* é uma maneira específica de cruzar as linhas dos quatro bilros que a rendeira tem em suas duas mãos – e são várias as possibilidades e as formas resultantes. Em sua tese sobre rendeiras de bilros eslovacas, Nicollette Makovicky (2006), questiona a definição usual da renda enquanto um têxtil “sem tear”, como o tricô, o crochê ou o macramê. A autora argumenta que a renda de bilro, assim como os têxteis produzidos em teares, estaria baseada na combinação entre as linhas que compõem a “teia” (ou urdidura) e a “trama” (tais elementos serão melhor explicitados adiante). Assim, na sua perspectiva, a renda de bilro “is made by an act of weaving” (MAKOVICKY, 2006, p. 77). De fato, em alguns aspectos, a renda guarda algumas semelhanças com o ato de tecer. No nosso caso, tal comparação é interessante por considerar a forma como as linhas se organizam e o modo como são mantidas as tensões das mesmas durante o processo de execução dos tecidos em tear. No entanto, conforme explico a seguir, essa similitude tem seus limites.

A obra de Leroi-Gourhan publicada em dois volumes, “Evolução e técnicas I: o homem e a matéria” (1984) e “Evolução e técnicas II: o meio e as técnicas” (1985), e dedicada à classificação das técnicas a partir de uma análise do gesto é extremamente relevante quando se considera a investigação de atividades técnicas. Embora não trate especificamente da renda de bilros, o autor nos fornece um rico material acerca das diferentes formas de unir fios e fibras, que ilumina bem nossa discussão. Assim como Ingold (2002c, p. 314) e Makovicky (2006) fizeram posteriormente, o antropólogo da técnica francês estabeleceu uma aproximação entre a tecelagem e

a cestaria. Tal comparação e, possivelmente, a ausência das várias tipologias de rendas em seu trabalho, se justifica pela dificuldade de distinguir essas atividades quanto às formas de entrelaçamento dos fios. Leroi-Gourhan abandona os principais critérios então utilizados para distinguir e classificar estas técnicas: a forma, o uso e o aspecto. Seguindo o princípio básico de seu pensamento, retém apenas a matéria, “na medida em que a mesma implica meios de tratamento especiais” (1984, p. 197). Enquanto uma ripa de bambu ou a palha podem dispensar um apoio para ser trabalhadas, os fios de algodão precisam estar (pelo menos em parte) esticados, sendo essa base (de tensão ou suspensão dos fios) a principal distinção entre a tecelagem e a cestaria para ele. Tendo em vista a prevalência que dá aos gestos, ao invés dos instrumentos, Leroi-Gourhan (1984, p. 199) argumenta que tal distinção é importante, mas secundária:

O facto fundamental é entrelaçar os elementos têxteis, e os utensílios são apenas os meios: pela rigidez as fibras grossas não tem necessidade de caixilhos e atendendo ao seu calibre não requerem dispositivos para as mover; os fios finos, pelo contrário, têm necessidade dum caixilho para esticar e de dispositivos que movam duma vez só os numerosos elementos de uma teia.

A etnografia de Lúcia van Velthem (1998) acerca da cestaria entre os índios Wayana, que vivem no norte da Amazônia apresenta uma perspectiva similar, que privilegia o enfoque dos gestos ao invés dos produtos finalizados. Ela chama atenção para o vocábulo que faz referência ao “procedimento técnico” (*tikaphé*) utilizado na confecção dos cestos, mas que também se aplica à cerâmica e à tecelagem. A relação que eles estabelecem entre essas técnicas está vinculada aos gestos que suas produções demandam, conforme a concepção dos Wayana: “Essa designação [*tikaphé*] indica que para esse processamento técnico se deve trabalhar com as duas mãos, em movimentos similares e não que os Wayana julguem que fazer cestos é o mesmo que fazer potes ou tornozeleiras” (VELTHEM, 1998, p. 20).

Com isso, retornemos à classificação de Leroi-Gourhan (1984), para melhor analisar esse ponto. Para o antropólogo francês, o modo de cruzamento dos fios é o primeiro dos elementos a ser considerado. A disposição das fibras (tanto dos tecidos, quanto dos cestos) em camadas cruzadas (horizontal-vertical ou em diagonais) pode ser feita sucessivamente ou simultaneamente. No primeiro caso, o trabalho se inicia pela disposição vertical de uma camada preliminar. Em seguida, as linhas da segunda camada são cruzadas perpendicularmente sobre a camada fixa. Considerando a tecelagem, a primeira camada, que é esticada verticalmente sobre o caixilho do tear, chama-se “teia” e, a segunda, que irá se entrelaçar horizontalmente a ela, “trama”. Já no caso dos trabalhos executados simultaneamente, as duas camadas são cruzadas sobre uma mesma base, em diagonal, obtendo-se padrões trançados. Essas maneiras

de entrelaçar as camadas resultam em um tecido direto (camadas horizontais e verticais) e um tecido em diagonal, respectivamente.

O segundo aspecto da sua classificação deriva do primeiro e abarca as características fundamentais do entrelaçamento, que podem ser espiralados, cordados e tecidos. Das três formas enumeradas por Leroi-Gourhan para que os elementos móveis (da trama) se entrelacem à camada fixa (da teia), o “tecido de camadas entrelaçadas” é especialmente relevante quando se considera a renda de bilros. Esse é considerado a forma mais usual de unir as camadas, quando os elementos móveis passam por entre os fixos sem que haja torção entre elas. A terceira, e última, característica observada por Leroi-Gourhan em sua classificação é o número de elementos fixos atravessados por cima ou por baixo pelos elementos móveis da segunda camada.

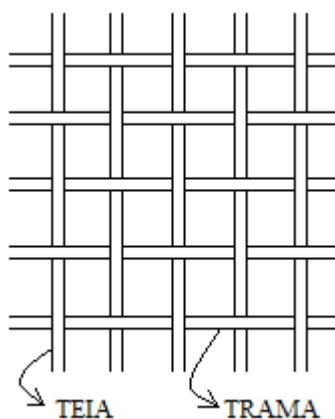


Figura 1 – Tecido direto de camadas entrelaçadas, produzido sucessivamente em tear.

A classificação estabelecida por Leroi-Gourhan permite que avancemos em relação à análise feita por Makovicky (2006) ao comparar a renda de bilro à tecelagem. Tal aproximação, a partir da presença da almofada, dos bilros e espinhos, é bastante coerente, uma vez que cria, respectivamente, uma base de sustentação, fixação e um peso que auxilia na manutenção da tensão das linhas. O tear, de maneira análoga, também produz um suporte que permite que os fios fiquem tracionados. No entanto, quando se considera a sequência e o modo de cruzamento dos fios, tal aproximação não é possível. Embora Makovicky reconheça a possibilidade de se produzir, na almofada, entrelaçamentos distintos daqueles viáveis no tear, ela insiste na comparação porque, do seu ponto de vista, os bilros manuseados se dividem sempre entre o par que compõe a “teia” e aquele que produz a “trama”. Se considerarmos, porém, o primeiro aspecto da classificação de Leroi-Gourhan (1984), relacionado à posição das camadas e sua sequência de produção, a renda e a tecelagem ocupam posições opostas.

Enquanto a renda é produzida simultaneamente, o tear é sempre produzido sequencialmente, primeiro se fixa a “teia” para então formar a “trama”. Isso significa que na renda não existem duas camadas que se cruzam sucessivamente. Todas as

linhas encontram-se presas à almofada e penduradas verticalmente, sendo entrelaçadas simultaneamente. Além disso, cada ponto da renda apresenta uma peculiaridade quanto à forma de cruzamento das linhas, que pode se dar tanto no sentido vertical-horizontal, quanto em diagonal. Com relação ao último critério de classificação, o número de elementos fixos entrelaçados, a renda sempre apresenta o mesmo padrão, independente do ponto em questão: um por um, ou seja, os bilros sempre se cruzam de modo que uma linha passa, sucessivamente, por baixo e por cima das demais.

Do ponto de vista da classificação de [Leroi-Gourhan \(1984\)](#), portanto, a renda de bilros apresenta características que poderiam ser compreendidas como incompatíveis. Alguns padrões presentes nos tecidos diretos e classificados por Leroi-Gourhan como de camadas sucessivas, estão presentes na renda. É interessante mencionar, ainda, que um dos pontos da renda de bilros cria um padrão mencionado pelo autor como uma técnica própria da cestaria, o “quadriculado de três elementos”.

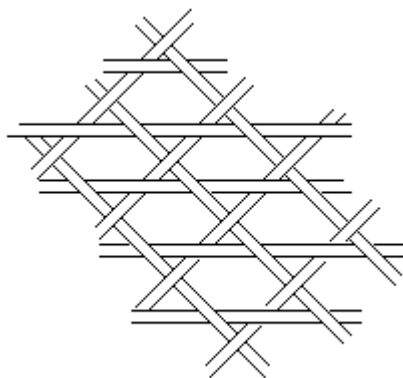


Figura 2 – Quadriculado de três elementos, que seria próprio da cestaria, de acordo com [Leroi-Gourhan \(1984\)](#).

Embora não seja possível enquadrar totalmente a renda na classificação de [Leroi-Gourhan \(1984\)](#), sua descrição se faz importante para destacar os tipos de entrelaçamento de fios e sua relação com os gestos que os produzem. Cada um dos pontos da renda de bilros, como veremos, é constituído por um tipo de organização entre as linhas. Esses cruzamentos, por sua vez, estão relacionados aos gestos e às sequências de movimentos que o formaram. A trama é gerada, assim, a partir de duas fontes de movimento e força, constituída pelas duas mãos, que realizam movimentos semelhantes, assim como aparece na cestaria indígena estudada por [Velthem \(1998\)](#). Nesse sentido, destaca-se a importância de se tratar os artefatos, nesse caso, os têxteis, não por sua forma final, mas pelos gestos dos quais se originam.

1.4 *Torce, torce, troca, troca: aprendendo o trocado*

Por acaso, quando cheguei à casa de Alda para passar alguns dias, na minha segunda visita a Canaan, em 2012, ela estava confeccionando um pano quadrado inteiramente composto por *trocados*. Era uma encomenda do Rio de Janeiro, para *esse pessoal de Iemanjá*. O trocado é o ponto básico da renda e, geralmente, é também o primeiro passo no aprendizado da renda de bilro, conforme atesta uma rendeira: *O primeiro que a gente aprende a fazer são os trocados, né? Aí, depois do trocado que a gente aprende, aí pode fazer qualquer coisa. O trocado é o primeiro, se não tiver o trocado, nada feito*. O ponto está presente em praticamente todos os trabalhos, uma vez que é utilizado para preencher os espaços da renda não ocupados por outros pontos e estabelecer a ligação entre eles.

Alda reparou na minha atenção em seu trabalho e perguntou se gostaria de aprender a fazer a renda. Argumentou que seria uma boa oportunidade para começar, considerando que a peça era toda feita de *trocados*. Aceitei prontamente. Alda continuou o trabalho que estava fazendo, mas diminuiu o ritmo da execução e passou a repetir em voz alta os movimentos que executava para que pudesse acompanhá-los: *torce, torce, troca, troca*. Segurando um par de bilros na palma de cada mão, ela mantinha-os na mão e *torcia* os mesmos. Os bilros da direita devem passar sobre os bilros da esquerda, de modo que suas linhas se torçam (movimento 1, na Figura 3, na página 44). A repetição “*torce, torce*” equivale às duas torções realizadas, pela mão direita e pela esquerda. A etapa seguinte, ou o “*troca, troca*”, é o momento no qual as linhas dos pares em uso serão entrelaçadas diagonalmente. Primeiramente, o bilro esquerdo da mão direita é lançado para a mão esquerda e, em seguida, o bilro direito da mão esquerda é arremessado para mão direita (movimento 2). Em ambos os movimentos as linhas são cruzadas, sendo a participação das mãos a principal diferença entre eles. Enquanto a torção envolve a movimentação dos bilros presentes em cada mão, separadamente, o *trocado* constitui um movimento bilateral, envolvendo as duas mãos. Considerando a classificação de Leroi-Gourhan, tal tipo de entrelaçamento é diagonal e se aproximaria de uma “trança de múltiplos fios”, mencionado por ele na seção da produção de fios, embora tenha sido referida como uma “verdadeira tecelagem” (1984, p. 190).

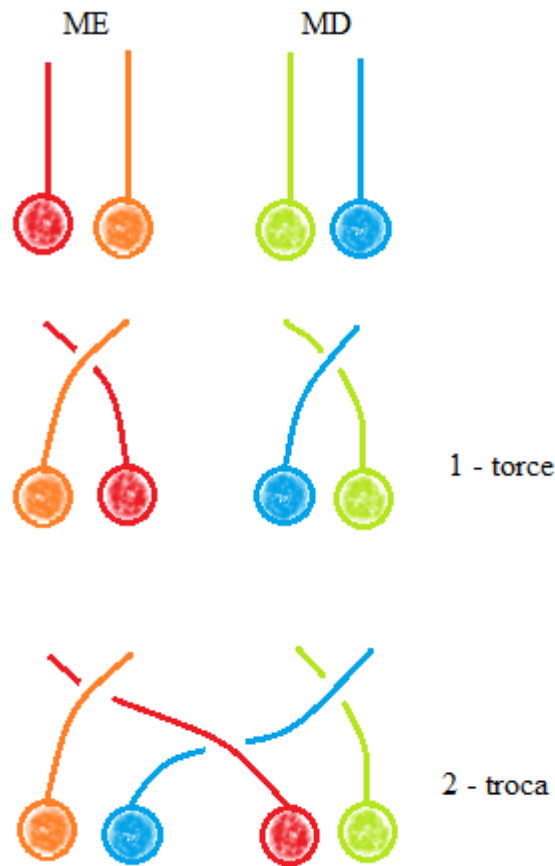
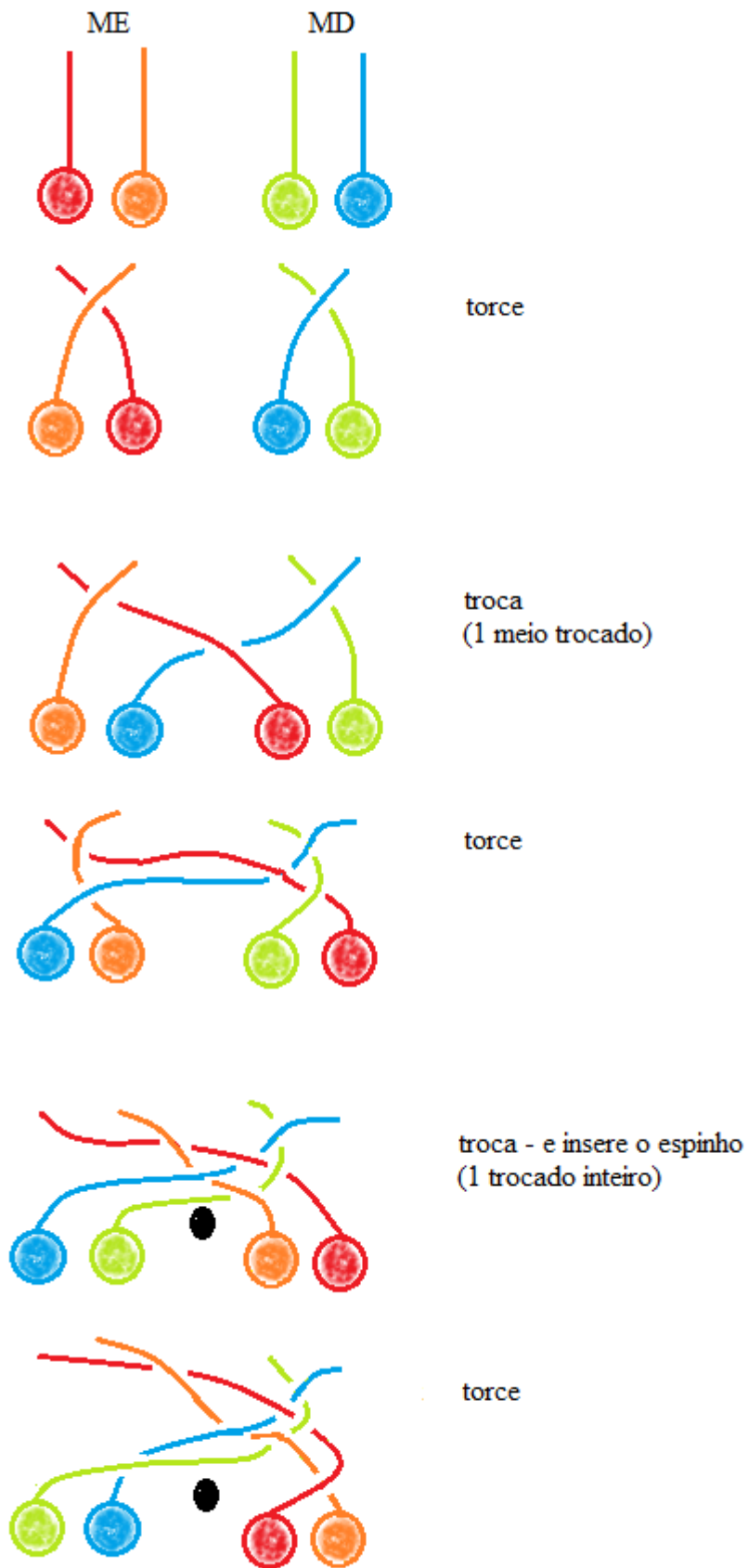


Figura 3 – Meio trocado.

A sequência descrita equivale a um *meio-trocado*. O *trocado inteiro*, por sua vez, consiste na repetição desses mesmos movimentos, executados duas vezes. A renda, na qual estava aprendendo a fazer o ponto, estava sendo executada *toda no trocado inteiro*. Isso significa que devia fazer um ponto completo antes e outro depois da inserção de cada *espinho* no molde. Conforme podemos ver no diagrama abaixo, ao executar uma renda com esse padrão de ponto, as rendeiras executam quatro *meio-trocados* para preencher cada *buraco* do molde (conforme Figura 4, entre as páginas 45–46). Durante aqueles dias, Alda sempre repetia a importância de fazer o *trocado inteiro*, uma vez que deixa a renda mais firme. Ela me explicou que, para que a renda ficasse *bonita*, deveria sempre fazer um *trocado*, colocar o *espinho* e repetir outro *trocado*, *para fechar*. Dessa maneira, as linhas são cruzadas quatro vezes, duas antes e duas após o *espinho* e, assim, o ponto fica mais forte. O entrelaçamento entre as linhas, proporcionado pela sequência de ações do *trocado*, e mantido pela sustentação dos *espinhos*, possibilita que a renda não se desfça e as linhas permaneçam unidas.



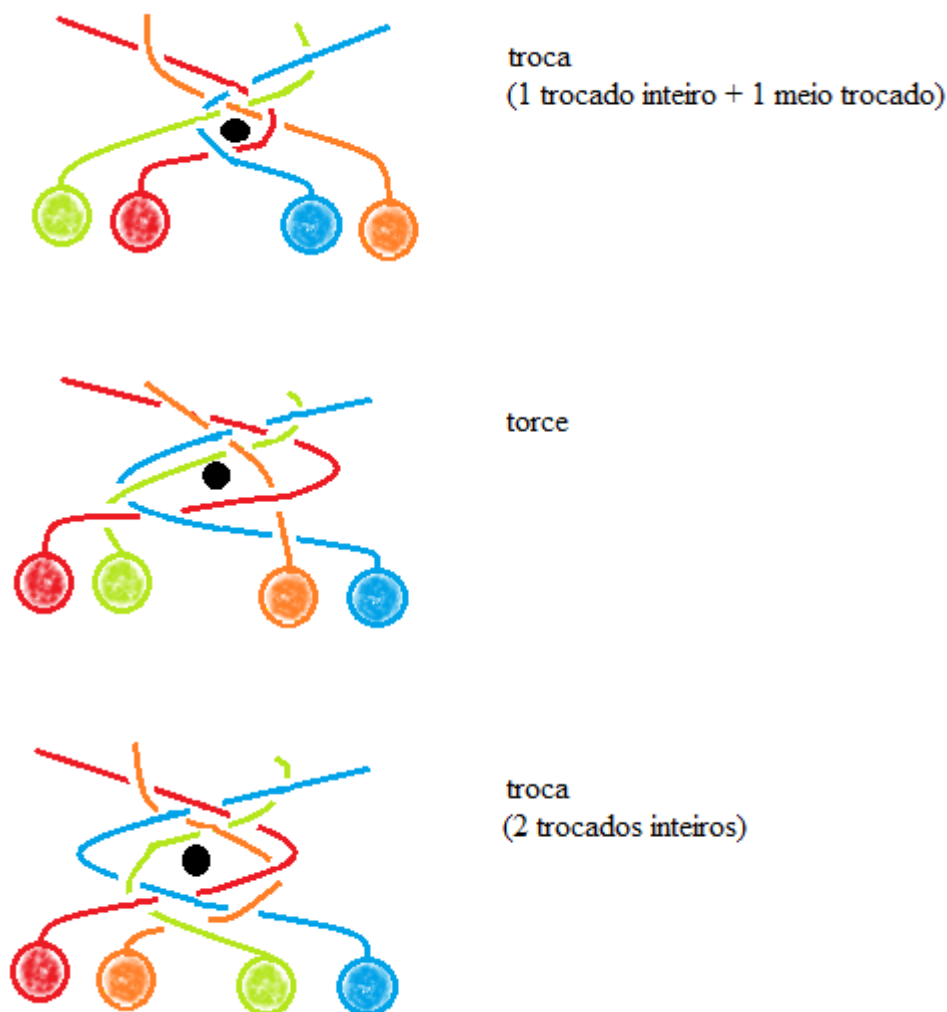


Figura 4 – A renda com *trocado inteiro* é executada com um ponto completo antes e outro depois de cada *espinho*, totalizando uma sequência de quatro *meio trocados*.

Após repetir essa operação por alguns minutos, Alda se levantou e me cedeu seu lugar *na almofada*. Sentei-me e peguei os quatro bilros necessários para continuar a *carreira* de *trocados* que ela estava executando, isto é, a “via” ou a sequência de *trocados* do molde que ela estava seguindo. Ela se sentou na cadeira na qual eu estava sentada anteriormente e continuou a repetir oralmente a série de movimentos que eu deveria fazer, enquanto observava e orientava minha atuação. Além de aprender a manusear os bilros e os gestos a serem executados, a torção e o lançamento do bilro entre as mãos, precisava gravar que o bilro da mão direita sempre é o primeiro a ser *trocado*. Nesse sentido, a repetição das palavras *torce* e *troca* na sequência ditada por Alda era eficiente, pois salientava a duplicidade das ações na mão direita e esquerda. Ela também me orientou a trocar primeiro o par de bilros da mão direita, assim, essa mão também seria a primeira a executar a ação de *trocar*, garantindo que a linha do bilro da mão esquerda ficasse por cima.

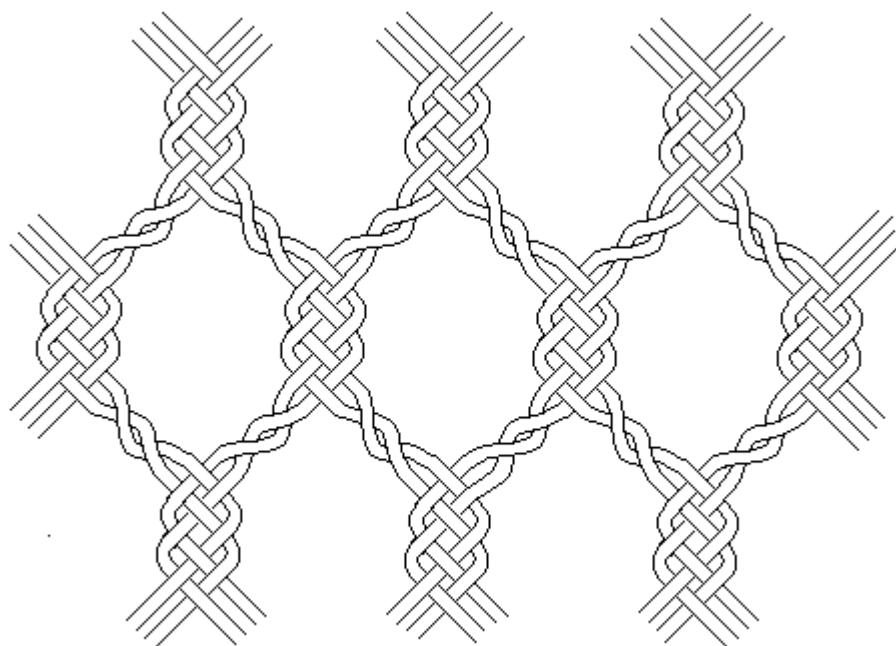


Figura 5 – Padrão de entrelaçamento criado por uma sequência, ou *carreira*, de trocados.

Em certo momento, Alda parou de repetir *troca, troca, torce, torce* e ficou só observando. Embora aquele “mantra” tenha parado de ser dito, ele continuava ressoando em minha cabeça conforme executava os respectivos movimentos. Após uma sucessão de repetições daquela sequência não precisava mais pensar naquela oração para realizar os *trocados* da maneira correta — ou seja, as orientações das palavras passaram a ser evocadas pelos próprios gestos. Ainda assim, durante os primeiros dias, sentia a necessidade de relembrar mentalmente da série anunciada por Alda sempre que retomava a produção após um intervalo ou uma distração. Uma vez que entrava no fluxo das ações e pegava o ritmo, a sequência de movimentos do *trocado* fluía mais facilmente, quase que por si própria.

1.5 Gestos técnicos e cadeia operatória

De acordo com Roux e Bril (2002), em abordagem sobre a expertise técnica, uma ação (ou sequência de ações) pode ser considerada em três diferentes níveis. O primeiro seria o nível das “ações elementares”, aquelas que não podem ser decompostas, de um ponto de vista funcional, em unidades menores. Em seguida, temos as “sequências de operação”, que constituem as cadeias de ações elementares. E, por fim, o nível mais abrangente, do “curso da ação”, que faz referência à organização da atividade como um todo e à sucessão das operações em busca de um objetivo final.

O nível mais abrangente definido por Roux e Bril (2002) se aproxima, embora seja mais restrito, do conceito de cadeia operatória, já apresentado e debatido por

diversos autores como Leroi-Gourhan (1984), Lemonnier (1992), Creswell (1996) e Coupaye (2009). No verbete escrito por Schlanger (2005), a cadeia operatória é apresentada como um conjunto de processos por meio do qual os materiais são selecionados, moldados e transformados em produtos culturais. Tendo em vista um projeto final, agentes, ferramentas e materiais se relacionam para produzir um produto (CRESWELL, 1996, p. 46). Cada cadeia possibilita a produção de uma variedade pequena de produtos e consiste em um processo (portanto, estruturado) composto por certo número de etapas. Cada fase que constitui essa série pode envolver agentes, instrumentos, gestos técnicos, matérias-primas e resultados específicos. Dessa maneira, poderíamos dizer que os níveis mais elementares apontados por Roux e Brill (2002), dos “gestos elementares” e das “sequências de operação”, estão contemplados e incluídos na ideia de cadeia operatória.

Essa distinção não se justifica apenas pela intenção de focar a renda a partir dos gestos que a produzem, mas encontra ressonância nas diferentes categorias acionadas pelas rendeiras para se referir a aspectos da prática que podem ser vinculados aos ditos níveis. Os principais gestos envolvidos na produção da renda, que poderiam ser descritos como “elementares”, estão presentes na composição do seu ponto mais básico: a *torção* entre as linhas e o *trocado*, lançamento dos bilros entre as mãos. No ato de torcer, dois bilros são mantidos nas palmas das mãos e tem suas posições invertidas. No lançamento, ou no ato de *trocar*, por sua vez, os bilros são lançados por uma mão e capturados com a outra. Outro gesto que merece destaque, e também poderia ser definido enquanto um “gesto elementar” é o ato de bater (ou *estalar*) os bilros entre as mãos, ao mesmo tempo em que os traciona para baixo, visando incrementar, assim, a tensão das linhas. Os demais pontos, conforme veremos, se compõem de uma combinação distinta dos mesmos gestos. Dessa maneira, cada ponto da renda pode ser pensado como uma “sequência de operação” específica. O “curso da ação”, por sua vez, se relaciona aos caminhos e às *carreiras*, ou rotas, percorridas pelos bilros para preencherem o molde e formarem a trama. O engajamento e a atenção dedicada à realização de cada uma dessas etapas se refletirão na qualidade final da peça. Nesse sentido, as rendeiras sempre destacam a importância da *torção* e dos *trocados inteiros*, entre outros fatores, para que a renda fique *bem feita*.

É interessante notar que tais níveis também estão intimamente relacionados às etapas do processo de aprendizagem. Como veremos no capítulo seguinte, os “gestos elementares” são os primeiros a serem aprendidos, seguidos por cada um dos principais pontos, ou “sequências de operação”. As rendeiras consideram que a aprendizagem “básica” está concluída quando o noviço dominar todo o “curso ação”, ou seja, quando for capaz de iniciar e terminar uma peça. A possibilidade de executar toda essa sequência exige, nas palavras das rendeiras, o total *domínio* da almofada. Tal domínio está ligado a critérios que serão explicitados adiante, como

o *controle dos bilros* e o *rebolado*, relacionado à improvisação necessária para se completar determinados moldes.

Considerando tal forma de abordagem, podemos dizer que o presente capítulo visa apresentar alguns aspectos de cada um desses níveis, embora tenha um foco maior nos dois primeiros. A busca por descrever a renda como resultante das relações que se estabelecem entre a rendeira, seus instrumentos e ambiente, passa diretamente pelo gesto e seus encadeamentos. [Bril e Roux \(2002\)](#) argumentam que são os gestos que colocam em ação, de maneira eficaz, as técnicas, métodos e instrumentos utilizados. São, portanto, os gestos e suas sequências que integram a rendeira a sua almofada, seus bilros e à renda que produz.

1.5.1 Delineando uma cadeia operatória para a renda de bilro

A principal função da tentativa de organizar as ações técnicas envolvidas na produção da renda de bilros por meio de uma sequência operacional é descrevê-la, além de tornar visível a natureza sequencial do processo técnico ([SCHLANGER, 1991](#)). É verdade que, na prática, conforme aponta [Ingold \(2011b, p. 53\)](#), as etapas não são rigidamente definidas e tampouco seguem sucessivamente umas às outras, pois as ações se desencadeiam processualmente. Dessa maneira, aquilo que a cadeia operatória organiza enquanto uma sequência linear de etapas, na verdade é um processo complexo, no qual o praticante se engaja e se relaciona com as propriedades e aos limites dos instrumentos e materiais. No seguinte trecho, acerca da possibilidade de se definir uma cadeia operatória para a metalurgia, [Ingold \(2013a, p. 26\)](#) sintetiza seu argumento:

Instead of the concatenation of discrete operations to which analyst of techniques have given the name *chaîne opératoire*, we have here something more like an unbroken, contrapuntal coupling of a gestural dance with a modulation of the material.

É importante repercutir este tipo de preocupação, estabelecendo mais claramente como esta noção é pensada na presente tese. Ludovic Coupaye, em trabalho no qual busca discutir o potencial do conceito de cadeia operatória a partir do cultivo de mandioca entre os Abelam, da Papua Nova Guiné, a apresenta enquanto uma ferramenta metodológica. Sua principal função seria auxiliar o etnógrafo na materialização e visualização dos processos técnicos, uma vez que evidencia a sequência dos gestos e os diferentes momentos da transformação do material ([COUPAYE, 2009, p. 441](#)). A intenção de delinear uma cadeia operatória para a renda de bilros, portanto, não visa simplificar ou segmentar o processo de forma exaustiva. Trata-se de um exercício de compreensão e sistematização, cujo objetivo é, justamente, apresentar ao leitor suas principais etapas.

Um aspecto interessante a ser notado é que, se tomarmos a ideia em seu sentido estrito, enquanto a sequência exata de operações a serem realizadas entre o material e um produto finalizado (CRESWELL, 1996), pode-se dizer que cada renda, ou cada molde específico (e cada forma de percorrê-lo), teria uma cadeia específica. Alguns elementos desta sequência, no entanto, permanecem os mesmos, independente da renda a ser executada, como o agente (rendeira), os instrumentos (almofada, molde, bilros, espinhos e tesoura) e a matéria-prima (linha). A sucessão de movimentos, no entanto, varia de acordo com o tipo de peça que estiver sendo produzida. É possível definir, porém, algumas etapas que são comuns a todas as rendas. Partindo dessas fases, que poderiam ser chamadas de necessárias, busco delimitar uma espécie de cadeia operatória genérica.

Nesse sentido, cronologicamente o processo de produção da renda é composto por cinco momentos principais, que compreendem desde a organização do trabalho, seu início, desenvolvimento, finalização e retirada da almofada. É importante destacar que, embora tais etapas sejam obrigatórias, as mesmas podem ser executadas de diferentes maneiras. Assim sendo, no caso da renda, acredito ser interessante pensar a cadeia operatória em associação aos níveis apresentados por Roux e Bril (2002), uma vez que cada etapa pode ser desenvolvida por meio de “sequências de operação” distintas. A cadeia operatória não seria, portanto, tão linear e planejada, podendo ser pensada enquanto algo que envolve diferentes níveis de habilidade. Nesse caso, relativas aos gestos em si, à linha e ao uso do molde.

A preparação para iniciar uma atividade constitui a primeira fase do processo (INGOLD, 2011b, p. 51), ou da cadeia operatória. Assim, antes da renda ser *assentada* na almofada, uma série de ações deve ser executada. A primeira tarefa, nesse sentido, é encher (*carregar*) os bilros a serem utilizados. Para isso, as rendeiras seguram o bilro horizontalmente pela sua *cabeça*, entre os dedos polegar e indicador. Em seguida, posicionam a extremidade da linha na ponta do fuso e executam um movimento de rotação com o bilro, de modo que sua ponta se torne um pequeno carretel. Ao final desse processo a linha é *laçada* sobre o próprio fuso, de modo a evitar que se desenrole, e cortada. Feito isso, os bilros são emendados com nós, formando pares. Essa etapa é mencionada por todas as rendeiras como a mais chata e monótona da renda, além de causar um grande desconforto nos músculos do braço e da mão, pelo movimento repetitivo de enrolar a linha. Quando empenhadas em tal função, costumam exclamar algo como: *Ave, isso é chato. Eu gosto de fazer renda, mas carregar bilro eu não gosto, não!*

O tempo demandado para tal tarefa varia de acordo com a quantidade de bilros necessária, que está diretamente relacionada à largura e complexidade dos padrões da renda. Em geral, considerando as peças mais usualmente produzidas no local, as rendeiras manipulam entre 26 e 34 pares de bilros. Embora tediosa, essa etapa é muito importante e pode influenciar o decorrer da atividade. Dessa maneira,

ao executar tal função a rendeira deve sempre se atentar à posição correta do bilro (em relação à linha) e à manutenção da tensão exercida sobre a linha ao torcer o bilro. Acerca dessa questão, enquanto executava sua renda, uma rendeira reclamou do modo como seus bilros foram *carregados* por outra pessoa: *Ela encheu meus bilros, mas eu não gostei porque a linha tá soltando. Tem que ficar bem acochado, senão a linha foge.* O fato das linhas estarem enroladas frouxamente sobre o bilro dificulta que a rendeira estabeleça a tensão da renda, pois diminui a efetividade dos *estalos* utilizados para agregar tensão à trama. Conforme veremos, a tensão precisa ser mantida ao longo de todo o “sistema” (que compreende músculo, bilro, linha e espinho) para que a renda se forme adequadamente.

Uma vez que os bilros estejam emendados e o molde afixado à almofada, a rendeira está pronta para *assentar* a renda. Essa etapa consiste em fixar os pares de bilros sobre o *papelão* e dar início à trama. O número de linhas colocado nesse momento dependerá do tipo de renda que será confeccionada. Conforme são posicionados, os bilros podem ser entrelaçados, sempre de acordo com o ponto (ou “sequência de operação”) demandado pelo molde. Os demais pares serão inseridos de acordo com a necessidade e, uma vez que todos forem afixados ao molde e entrelaçados aos demais bilros, considera-se que a renda foi *assentada*.

A sucessão de movimentos a ser realizada a partir desse momento é definida pelo molde, que determina a sequência dos pontos e seus padrões. Todo o molde deve ser percorrido e preenchido, como veremos no Capítulo 3. De certa maneira, portanto, o molde define as “sequências de operação” a serem executadas. No entanto, vale destacar que o molde também apresenta diferentes possibilidades de caminhos a serem trilhados e, nesse sentido, um mesmo molde pode ser executado por combinações distintas de “sequências de operação”.

A próxima etapa é a finalização da renda, quando as rendeiras unem as linhas de cada par com um nó, fechando a trama. As linhas podem então, ser cortadas e os bilros retirados. O último passo consiste na retirada dos espinhos que ainda prendem a trama à almofada e a soltura da renda, já finalizada. A tabela abaixo sintetiza as principais ações, instrumentos e gestos utilizados em cada uma das etapas mencionadas. Considerarei, aqui, a agente (rendeira) e a matéria-prima (linha) enquanto constantes, por isso, tais elementos não foram inseridos no quadro. Vale destacar, no entanto, que as rendeiras podem receber o auxílio de outra praticante, seja sua vizinha, parente ou filha, em qualquer etapa do processo.

Até aqui estabelecemos o que pode ser descrito como as etapas necessárias, isto é, aquelas que são comuns a todos os tipos de renda, independente do modelo a ser produzido. Neste exercício de compreensão das sequências, fica claro que as ações definidas neste quadro correspondem, basicamente, às primeiras e últimas ações envolvidas no processo de produção da renda. Entre tais etapas, a sequência

Etapas	Ações	Instrumentos utilizados	Principais gestos envolvidos
1. Organização	Encher os bilros	Bilros e tesoura	Rotação dos bilros sobre o próprio eixo
	Unir pares de bilros com nó	Bilros e tesoura	Amarrar as extremidades das linhas
	Fixar molde na almofada	Espinhos	<i>Meter</i> espinhos
2. <i>Assentar</i>	Fixar primeiros pares sobre os moldes	Espinhos	<i>Meter</i> espinhos
	Entrelaçar primeiros pares	Bilros e espinhos	Torção, <i>trocado</i> e estalo
	Introduzir demais pares	Bilros e espinhos	Torção, <i>trocado</i> e estalo
3. <i>Descer a renda (execução do molde)</i>	Executar sequência dos pontos	Bilros e espinhos	Torção, <i>trocado</i> e estalo
4. Finalização	Unir as linhas de cada par com nó	Bilros e espinhos	Torção, <i>trocado</i> e estalo
	Cortar os bilros	Tesoura	Corte com tesoura
5. Retirada da renda	Retirar os espinhos que ainda prendem a trama		Pinçar espinhos
	Retirar renda pronta		

Tabela 1 – Etapas da cadeia operatória da renda de bilros

de operações varia, uma vez que depende do desenho do molde e da ordenação entre os pontos que ele apresenta.

Existem, ainda, dois conjuntos de movimentos que merecem destaque e que são executados ao longo de todas as etapas que envolvem o uso do molde, isto é, desde o momento de *assentar* até a finalização da renda. O primeiro conjunto é constituído por movimentos que denominei como “constantes”, uma vez que (idealmente) são realizados entre cada ponto realizado, como a torção da linha e o *estalo* entre os bilros. A outra série de movimentos foi definida como “ocasionais”, pois são obrigatoriamente executados em determinados momentos da produção, embora tais momentos sejam difíceis de estabelecer previamente. Pertencem a esse conjunto de ações, por exemplo, a inserção de bilros *carregados* no lugar dos vazios ou a necessidade de emendar as linhas, quando as mesmas quebram.

* ETAPAS

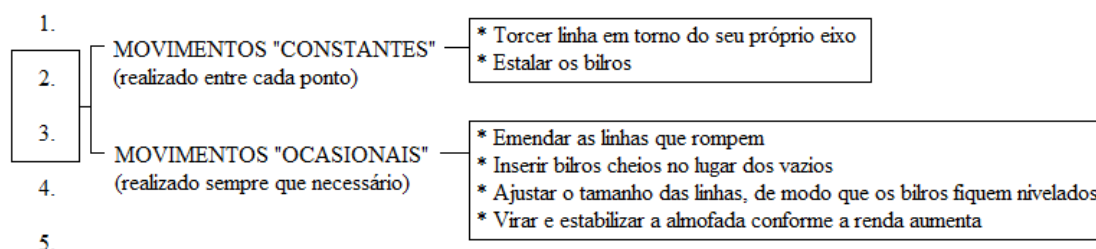
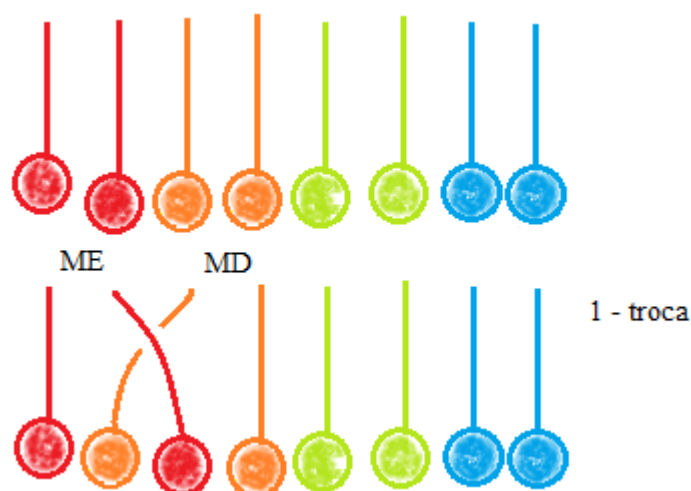


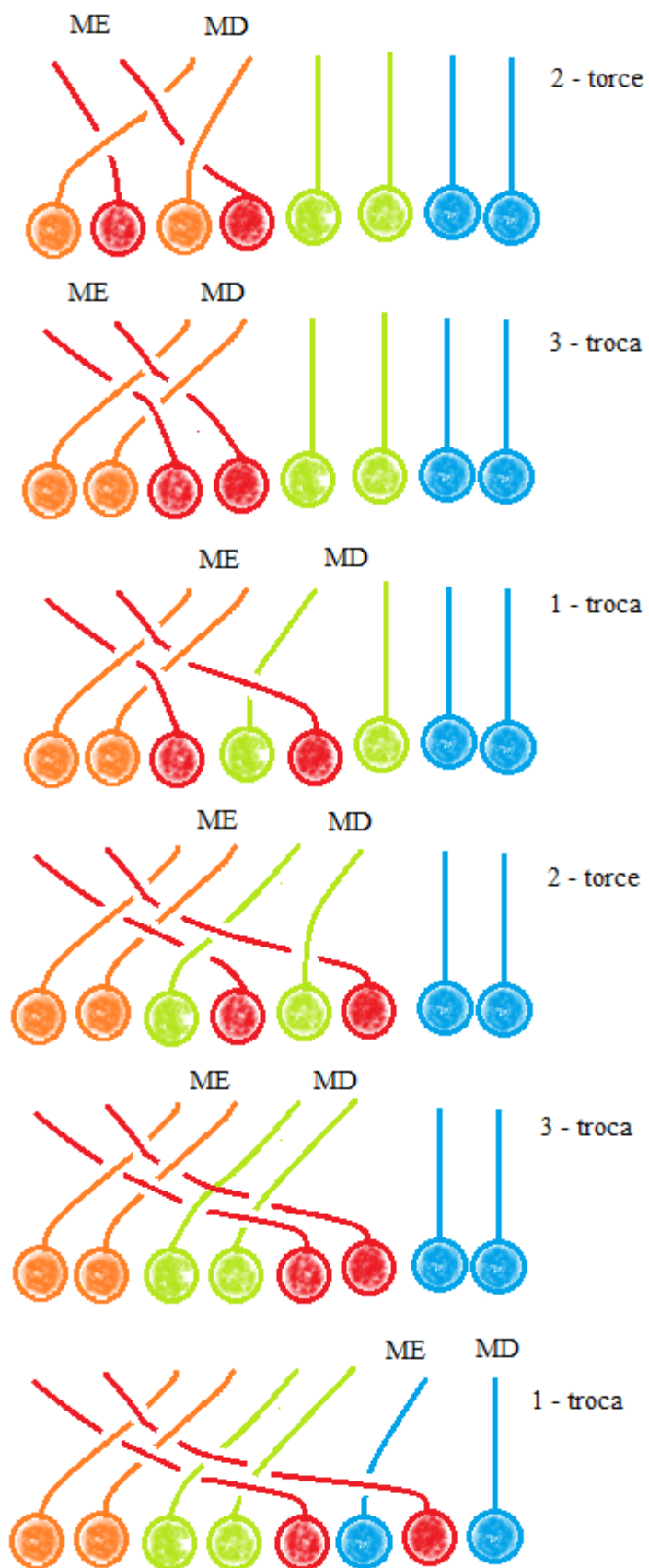
Figura 6 – Movimentos “constantes” e “ocasionais”, realizados entre as segunda e terceira etapas da cadeia operatória.

1.6 Os *panos*

O *pano* foi o segundo ponto que aprendi da renda de bilros. Essa sucessão tem uma justificativa, uma vez que os movimentos necessários para fazer esse ponto constituem parte da mesma sequência utilizada no *trocado*, o primeiro ponto que aprendi. Por resultar em uma renda fechada, semelhante a um tecido, na qual as linhas ficam bem próximas umas das outras, geralmente esse ponto é utilizado para compor desenhos e formas geométricas, tais como losangos, quadrados, corações ou faixas em zigue-zague. Sua produção envolve um número variável de pares de bilros. Essa variação pode resultar em *panos* mais *fechados* ou mais *rangarelos*, ou aberto, na linguagem das rendeiras. Quanto maior o número de bilros envolvidos, mais *fechado* e *duro* ficará o *pano*. A peculiaridade desse ponto é que existem duas formas distintas de fazê-lo. Assim como o *trocado*, o *pano* pode ser executado com o *trocado inteiro* ou com o *meio trocado*. A principal diferença, nesse caso, não está na qualidade final da renda, mas na sua aparência, isto é, na forma como as linhas se organizam entre si em cada caso. Como os nomes indicam, o *pano de trocado inteiro* é feito com *trocados inteiros*, ao passo que o *pano de meio trocados*, envolve apenas a metade do ponto.

No *pano de trocado inteiro* a sequência de movimentos não exige a primeira torção, de modo que parte-se diretamente para a *troca* dos bilros, seguida por uma torção e outra *troca*. Com todos os bilros que irão compor o *pano*, alinhados lado a lado, a rendeira inicia a partir dos pares da esquerda ou da direita. Em seguida, eles serão sucessivamente *trocados*, sem que seja inserido um *espinho* ou que haja um espaço entre um ponto e outro, como no caso da *carreira de trocados*. Conforme vimos acima, na descrição do ponto básico, após um *trocado inteiro* os bilros trocam de mãos, em relação à mão na qual estavam inicialmente. Sendo o *pano de trocado inteiro* composto por uma série de *trocados inteiros*, é possível observar como o primeiro par de bilros acompanha a movimentação das mãos e a execução dos pontos, realizados sempre em sequência pendular (da esquerda para a direita e vice versa).





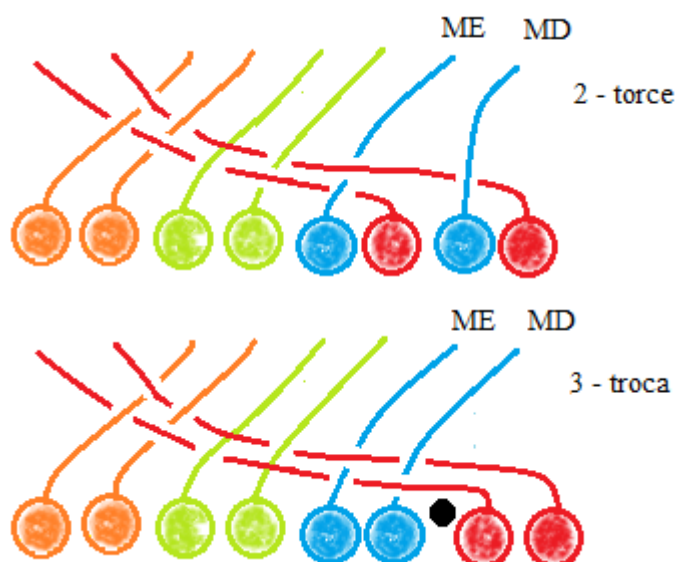


Figura 7 – Pano de *trocado inteiro*. Notar que um par de bilros, no caso o vermelho, acompanha o movimento das mãos.

Considerando a descrição de [Leroi-Gourhan \(1984, p. 205\)](#) acerca dos tecidos, tal forma de entrelaçar as linhas se assemelha ao “tecido direto” produzido pelo tear e constituído pelas camadas horizontais da “trama”, aqui formada pelo par de bilros que se movimenta, e da “teia” (elementos fixos), representada pelos demais pares de bilros que compõe o *pano*. Em ambos os casos, no tecido do tear e no *pano* da renda, os elementos móveis passam por entre os fixos (um por cima e um por baixo) sem que haja torção entre elas. Nesse sentido, é possível compreender a importância da ausência da primeira torção entre as linhas quando comparado à série de movimentos do *trocado inteiro*. Se tal torção fosse realizada, atrapalharia a disposição contínua das linhas no sentido horizontal, que pode ser observada na figura abaixo.

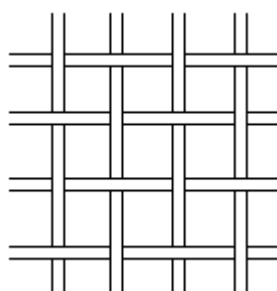
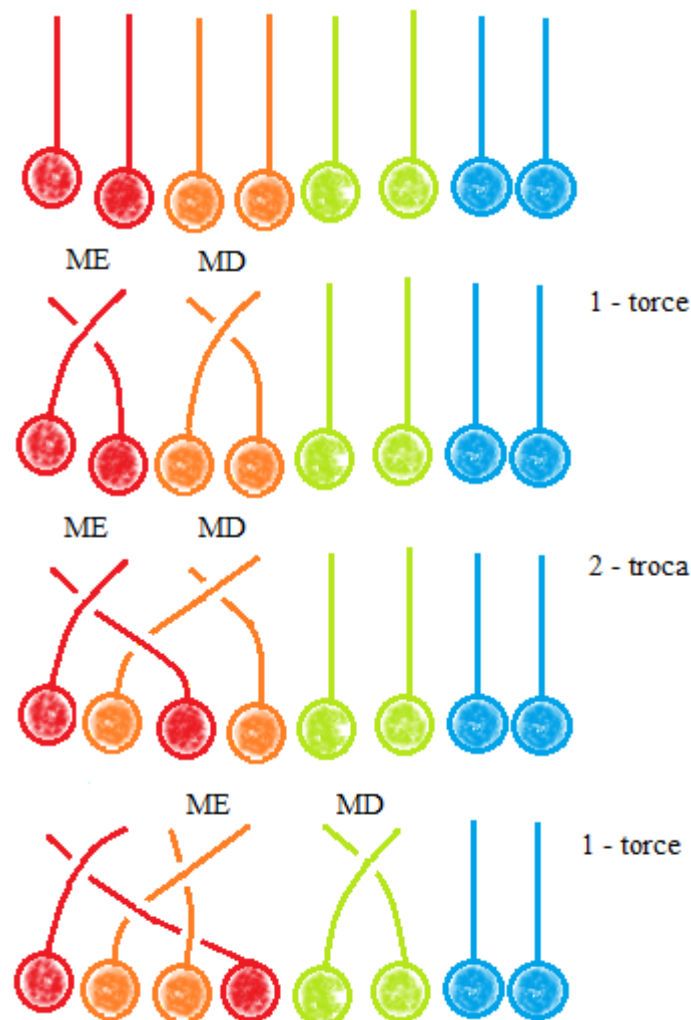


Figura 8 – Padrão de entrelaçamento gerado pelo pano de trocados inteiros. Observar que cada par de linhas (seja na horizontal ou na vertical) corresponde a um par de bilros.

O *pano de meio trocado*, por sua vez, é composto por uma sequência ininterrupta de *meios trocados*. Dessa forma, os pares são sucessivamente *torcidos* e *trocados*. A principal diferença, em relação ao *pano de trocados inteiros* é que, nesse caso, apenas um bilro *anda*, acompanhando o movimento das mãos. Isso ocorre

porque, com um *meio trocado* apenas um dos bilros de cada par troca de mão. Tal diferença altera a disposição das linhas, como podemos verificar nas figuras abaixo. Enquanto no *plano de trocados inteiros* dois bilros se movimentam na direção horizontal entre as demais linhas que ficam dispostas verticalmente, no *plano de meio trocados*, somente um dos bilros se movimenta horizontalmente. No primeiro caso, as linhas se organizam em camadas verticais e horizontais (Figura 7), ao passo que no segundo, uma camada é vertical e a outra é diagonal (Figura 9). Ao buscar comparar tal padrão de entrelaçamento àqueles descritos por Leroi-Gourhan, encontrei paralelo apenas com uma forma descrita por ele como exclusiva da cestaria, denominado por ele como “quadriculado de três elementos”. Nessa forma de entrelaçamento, “as duas camadas diagonais encontram-se sem entrelaçamento e enquanto as hastes de uma terceira camada horizontal asseguram a coesão prendendo todos os elementos de uma diagonal e passando sobre todos os da outra” (LEROI-GOURHAN, 1984, p. 200).



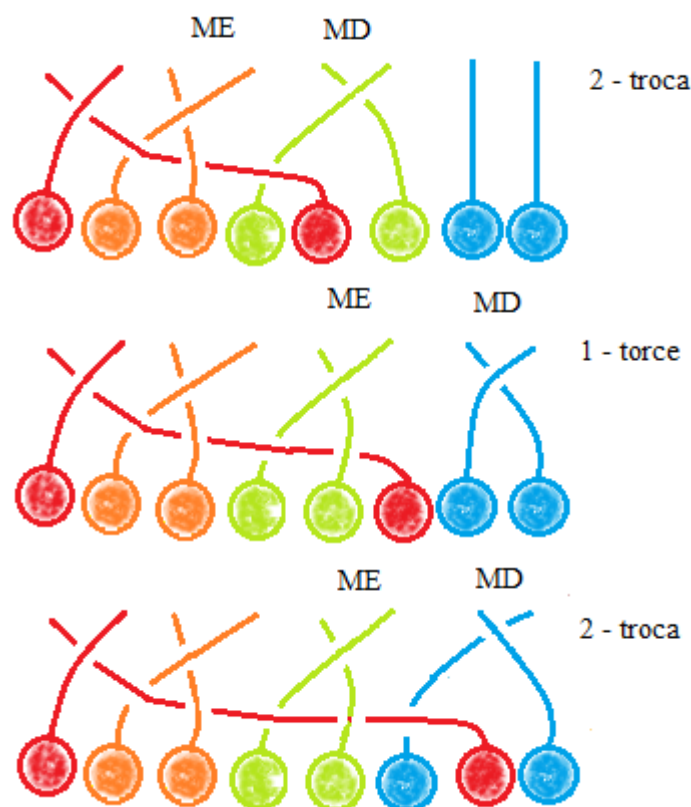


Figura 9 – Pano de *meio trocados*, no qual apenas um bilro acompanha o movimento das mãos.

O padrão criado pelo *pano de trocado inteiro* é retilíneo e direto. As linhas ficam dispostas em eixos horizontais-verticais, de modo a formar pequenos quadrados entre elas. Por isso, quanto mais bilros forem utilizados no *pano*, mais fechado fica o resultado (semelhante a um tecido), uma vez que as linhas tendem a se aproximar umas das outras. Na perspectiva das rendeiras, esse tipo de *pano* deve ser feito *bem fechadinho*. No *pano de meio trocado*, por outro lado, o padrão criado entre as linhas também é retilíneo, mas o fato de uma camada estar disposta no sentido diagonal faz com que se forme um hexágono entre elas. Por mais que a rendeira tente *fechar* esse tipo de *pano*, a disposição das linhas sempre cria um buraco hexagonal entre cada ponto. O fato dos fios não se aproximarem tanto, faz com que o *pano de meio trocado* não fique tão firme quanto o outro.

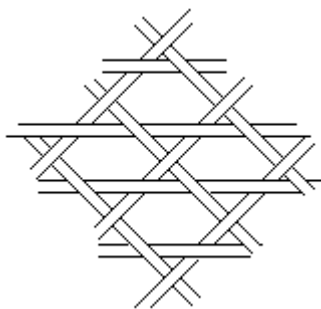


Figura 10 – Padrão de entrelaçamento diagonal, criado pelo pano de meio trocados.

Essa diferença, no modo como as linhas se organizam em cada tipo de *pano*, tem uma grande relevância quando nos voltamos para sua utilização e o modo como cada um é utilizado. Por constituir um padrão mais fechado e permitir uma organização mais coesa das linhas, o *pano de trocado inteiro* geralmente é usado para compor as *beiradas*, que fazem o limite da peça (assim como na Fotografia 6, na página 67). Nesse caso é importante que tais *panos* estejam bem fechados, como é de preferência das rendeiras. Dessa maneira, o acabamento fica melhor e a renda *mais bem feita*, visto que a trama fica mais firme. Às vezes, é necessário acrescentar pares de bilros no momento de executar o *pano de trocado inteiro*, para que a renda fique mais fechada. O *pano de meio trocado*, por sua vez, produz um padrão distinto, com uma abertura maior entre as linhas. Esse ponto é, geralmente, utilizado nos desenhos e formas geométricas que compõe a parte interna da renda e, portanto, não influenciam tanto o acabamento da peça.

Embora o *pano de trocado inteiro* seja mais fechado e deixe a renda mais firme, característica altamente valorizada pelas rendeiras, o aspecto estético da disposição das linhas também é importante para elas. Os pequenos hexágonos criados pelo *pano de meio trocado* apresentam uma distinção, que se relaciona à própria identificação da renda de bilros. Elas argumentam que, entre os dois tipos de *pano*, esse se parece mais com a renda, conforme me esclareceu uma rendeira: *Com o trocado inteiro fica muito fechado, parece um pano mesmo. Com o meio trocado fica mais bonito, com os buraquinhos no meio*. Nesse sentido, é interessante observar que tal ponto, de acordo com a classificação de Leroi-Gourhan (1984), só tem aproximação com um tipo de entrelaçamento de fibras próprio da cestaria. Enquanto o padrão entrelaçado quadriculado criado pelo *pano de trocado inteiro* pode ser atingido em diversas técnicas de tecelagem, a forma hexagonal se apresentaria como algo próprio da renda, cuja reprodução por meio de outras formas de trabalhos manuais é mais difícil. As rendeiras observam que os padrões quadrados são mais facilmente obtidos em outros tipos de trabalhos com linha, como o crochê ou o filé. Considerando essa distinção, a traça é considerada o ponto mais característico da renda de bilro, justamente devido ao seu formato arredondado e à forma como as linhas se dispõem, que não pode ser alcançado pelo crochê, por exemplo.

1.7 A traça

A *traça* foi o maior dos desafios que encontrei durante o aprendizado da renda. A dificuldade não estava relacionada, como nos pontos anteriores, à sequência dos movimentos ou ao esforço para encontrar o próximo par de bilros a ser utilizado, mas ao acoplamento sutil e simultâneo entre os gestos e a aplicação da força sobre os bilros. Nos pontos aprendidos até então, a execução da sequência de movimentos e a manutenção da tensão das linhas são realizadas sucessivamente. Primeiro as rendeiras executam o *trocado*, para posteriormente estalar os bilros e *acochar* a renda, de

maneira que a trama fique firme e o ponto bem definido. No caso da *traça*, a definição do formato do ponto está diretamente implicada ao seu processo de execução. Isso significa que a forma da *traça* se constitui durante sua feitura e depende da força aplicada sobre os bilros durante esse movimento, fato que torna seu aprendizado bem mais complicado e demorado.

Trata-se, por outro lado, de um ponto extremamente comum nas rendas de Canaan. Por ter um formato que se assemelha ao de um losango, embora mais arredondado nas laterais, geralmente é utilizado para compor a figura de flores. Também pode formar uma faixa em zigue-zague, bastante utilizada em acabamentos. As rendeiras gostam de executar rendas com *traças*, pois acham que elas agregam beleza e *vida* à renda. Para ser considerada *boa* e bonita, a *traça* precisa ser *bem feita*, isto é, ser simétrica, arredondada (*cheinha*) e ter o formato bem definido.



Fotografia 5 – Rosas de *traças*, intercaladas com losangos de *pano de meio trocado*. Trata-se do mesmo caminho de mesa, feito em tiras separadas mostrada na Fotografia 3 (página 32). Apesar de muito discreta, a emenda pode ser observada no miolo das rosas da terceira coluna, da esquerda para a direita.

A sequência de movimentos básicos que entrelaçam as linhas é relativamente fácil de compreender, uma vez que segue a mesma lógica do *pano*, no qual, considerando a analogia entre a renda e a tecelagem, a linha do elemento móvel se entrelaça horizontalmente aos bilros fixos. No entanto, enquanto o *pano* pode conter

um número indefinido de bilros, a *traça* envolve apenas dois pares, assim como o *trocado*. Um dos bilros será escolhido para ser o *tecedor*, aquele que compõe a “trama”, ao passo que os outros três bilros fariam o papel da “teia”. Tal escolha geralmente leva em conta a presença de nós e a quantidade de linha em cada bilro. Com um par de bilros em cada mão, a rendeira movimentava o bilro *tecedor* entre os outros três, de modo que sua linha passe alternadamente (um por cima, um por baixo) entre as demais, *tecendo a traça*. O primeiro passo, para aprender a *traça*, é conseguir manipular os bilros de modo a mantê-los todos nas mãos enquanto movimentava o *tecedor* entre as demais linhas. Os gestos necessários para realizar tal sequência são, novamente, a torção e o *trocado*. A torção é utilizada quando os bilros se encontram na mesma mão e, o *trocado*, para realizar a passagem do bilro *tecedor* entre as mãos. O movimento do bilro *tecedor* é pendular, de forma que cada ida e volta dele faz com que a *traça* aumente. É importante observar que o bilro que *tece* deve sempre passar de baixo para cima sobre o bilro da direita e, conseqüentemente, de cima para baixo sobre o bilro da esquerda.

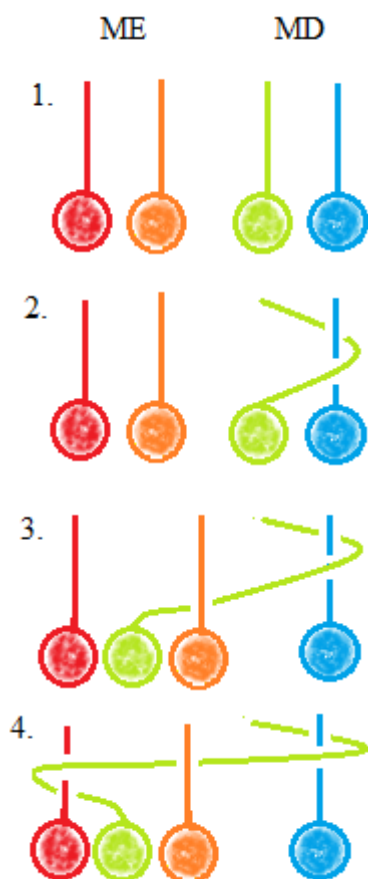




Figura 11 – Sequência de movimentos da *traça*.

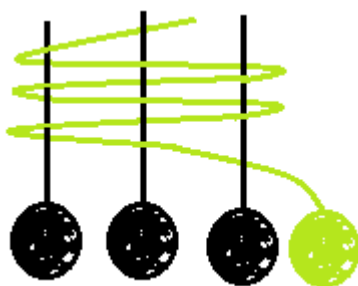
Quando se observa apenas a maneira como as linhas se entrelaçam, não é possível compreender como tal cruzamento resulta em algo que começa estreito, se alarga e afina novamente. Nos demais pontos apresentados, tal compreensão é muito mais acessível e imediata, pois está relacionada à sequência de entrelaçamentos. Na *traça*, por sua vez, o formato do ponto está diretamente vinculado à força aplicada sobre os bilros durante sua confecção, ou melhor, à variação das forças sobre as linhas ao longo da sua execução. Conforme vimos, a *traça* é tecida pelo *tecedor*, que executa um movimento pendular entre os demais bilros. Durante esse processo, nenhuma linha fica tensionada e a forma do ponto não se define. Após algumas idas e vindas do bilro *tecedor* é preciso interromper tal sequência e, nas palavras das rendeiras, *subir a traça*, isto é, fazer com que as linhas que compõem a “trama” se aproximem e comecem a se adequar ao formato desejado. O arranjo entre as linhas, tendo em vista a forma de losango, se dá por meio de um ajuste fino entre as tensões dos bilros que constituem cada uma das “camadas” da *traça*, a “trama” e a “teia”. Os gestos que aumentam a tensão dos fios horizontais e verticais são distintos e sua manipulação tem consequências diferentes em relação à organização, ou a dinâmica, entre as linhas. Tais movimentos serão apresentados separadamente para facilitar a compreensão, embora durante a confecção da *traça* eles sejam executados simultaneamente.

1.7.1 Forças e formas

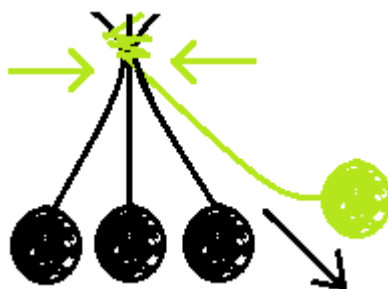
Minhas primeiras tentativas de fazer a *traça* foram desastrosas. Ainda não conseguia manejar os bilros com a agilidade necessária, de modo que as *traças* resultantes eram muito estreitas e esticadas. Em nada lembravam uma pétala de flor, mais pareciam umas *tripas finas*. Como ainda não conseguia lançar o bilro *tecedor* entre uma mão e outra à distância, da maneira como as rendeiras faziam, precisava manter as mãos próximas e realizar movimentos mais curtos. O fato de passar os bilros entre as mãos, ao invés de lançá-los, fazia com que as voltas da linha ficassem mais apertadas. As rendeiras me explicavam que era preciso *dar linha* para o bilro *tecedor*, de modo que o mesmo fizesse uma volta mais frouxa em torno dos bilros das extremidades, nos movimentos de vai e vem. As minhas tentativas de reproduzir o gesto delas ao lançar os bilros, com um movimento circular amplo, fazendo com que percorressem um grande percurso em torno dos bilros das extremidades da “teia”, provocava risadas nas rendeiras pela minha falta de destreza. Até aquele momento, ainda não havia compreendido a necessidade daquela volta ser tão grande. Achava que poderia executar o mesmo ponto com um gesto menos amplo, uma vez que a linha faria o mesmo percurso e criaria o mesmo padrão.

Certo dia, enquanto conversava com Anitinha, rendeira octogenária, compreendi o sentido daquele gesto. Mais do que isso, compreendi a importância das tensões (e suas variações) entre as linhas para a execução da *traça*. Contava para ela que sua sobrinha-neta, Maria Helena, então com sete anos, já estava fazendo a *traça* melhor que eu. Sua resposta consistiu em uma dica valiosa: *Tem que cuidar para não fazer força no tecedor. Se fizer força, a traça não se forma*. Comentei que as minhas *traças* ficavam todas esticadas e ela confirmou que o problema estaria mesmo na tensão continuada sobre o bilro *tecedor* no momento do entrecruzamento das linhas. Ao tensionar o bilro que *tece a traça*, as linhas que compõem a “teia” se aproximam, afinando o conjunto (conforme ilustra a Figura 12, na página 63). Este movimento é importante nas extremidades da *traça*, que devem ser estreitas, mas nas minhas primeiras tentativas eu tensionava a linha durante todo o processo, fazendo com que o conjunto do ponto ficasse esticado e fino. O objetivo, no entanto, era que somente as pontas fossem finas e o corpo, mais largo.

Nesse sentido, nas extremidades da *traça* é importante que se tensione a linha do bilro *tecedor*, de forma a unir a “teia”. No entanto, o corpo da *traça* deve ser mais largo que suas pontas e, assim, a linha no *tecedor* não pode se manter tensionada durante todo o processo de tessitura do ponto. Somente após compreender tal relação, pude reconhecer a importância do que as rendeiras me diziam: que era necessário *dar linha* ao *tecedor*. Assim, as linhas são mantidas frouxas durante a fase de entrelaçamento dos bilros e, posteriormente, tem sua tensão e formato ajustados. Maria das Dores, que também tentou me advertir sobre o problema da minha *traça*,



- (a) Processo de produção da *traça* com uma tensão baixa, como deve ficar enquanto é tecida.



- (b) A tração sobre o bilro *tecedor* (indicado pela seta) faz com que as linhas da “teia” se unam e a traça afine.

Figura 12 – Detalhe do processo de *subir a traça*.

disse: *Você segura o bilro que corre e ele tem que ficar solto. Tem que dar linha, deixar o bilro correr.* Ao deixar mais distendida a linha do bilro *tecedor*, conseguia manipular a largura do ponto de acordo com o desejado, criando uma *traça* mais *gordinha*, estreita nas extremidades e largas no meio.

Se o ato de tensionar a linha que compõe a “trama” afina a *traça*, unindo as linhas da “teia”, pode-se concluir que, ao afastar as linhas da “teia”, torna-se possível *engordar a traça*. O ato de *subir a traça*, realizada nos intervalos entre o vai e vem do bilro *tecedor*, consiste justamente em abrir as mãos, tracionando e afastando os bilros da “teia” (ver Figura 13, na página 64). Além de compactar a “trama” (de maneira análoga ao que faz o pente, no tear), esse movimento também alarga a *traça*, tornando-a mais *cheinha*. Conforme Anitinha havia me dito, deixar a linha solta possibilita que a *traça se forme*, uma vez que permite o afastamento necessário entre os bilros da teia. Por esse motivo, as minhas primeiras *traças* saíram deformadas, pois a tensão da linha do *tecedor* não permitia o ângulo de abertura necessário entre os demais bilros.

O formato da *traça* está, conforme pudemos ver, diretamente ligado aos gestos e a variação de forças empreendidas em sua produção. Reflete a articulação sutil entre as tensões das linhas que constituem “teia” e “trama” e a força aplicada sobre cada bilro ao longo da execução do ponto. A formatação desse ponto exige que as rendeiras tenham o domínio das relações que se estabelecem entre as linhas e do modo como a variação das tensões sobre cada “camada” altera e modela o formato final do ponto.

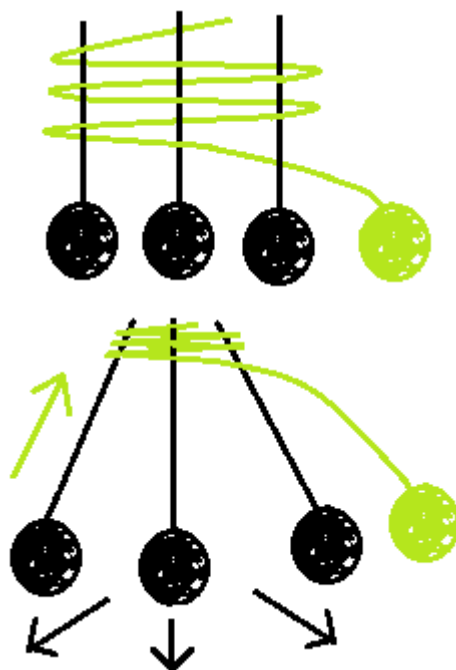


Figura 13 – Tensão sobre as linhas que compõem a “teia” associado ao afastamento dos bilros, faz com que a *traça suba* e fique mais larga.

Não por acaso, elas se referem a tal domínio como *controle*. É necessário, assim, que se adquira o *controle dos bilros* para conseguir fazer uma *traça bem feita*.

A renda resulta, portanto, da interação habilidosa entre os gestos e forças aplicadas pelo corpo, a atuação de bilros e espinhos e às possibilidades da linha. A produção da renda envolve uma espécie de diálogo contínuo entre a rendeira, a linha e suas propriedades. O bilro cumpre função essencial em tal processo, uma vez que a resistência da linha pode ser sentida e manipulada por seu intermédio. Nessa perspectiva, levando em conta a produção de uma cesta, Ingold (2002c, p. 342) argumenta:

In short, the form of the basket is the result of a play of forces, both internal and external to the material that makes it up. One could say that the form unfolds within a kind of force field, in which the weaver is caught up in a reciprocal and quite muscular dialogue with the material.

No livro “Making”, lançado mais de uma década após o “Perception of the Environment”, Ingold não menciona mais o fazer enquanto um diálogo, mas como um processo de correspondência entre o praticante e o material (2013a, p. 31). Não se trata da imposição de uma forma pré-definida em uma substância material, mas de seguir e se engajar com as forças e fluxos dos materiais, de modo a permitir que o trabalho seja levado adiante. Nesse sentido, o processo de correspondência envolve uma resposta, uma reação a tal fluxo, conforme aponta Ingold: “To correspond with the world, in short, is not to describe it, or to represent it, but to answer to it” (2013b,

p. 108). A habilidade consiste, justamente, na capacidade de responder de maneira rápida, eficiente e criativa no decorrer da atividade, sintetizada pelas rendeiras no conceito de *rebolado*. Conforme veremos no capítulo sobre o molde, existe uma série de escolhas relacionadas à sua execução e à renda a ser produzida e, em cada caso, será demandada uma resposta (ou sequência de ações) específica.

1.8 Lições sobre a *renda boa*

Durante o aprendizado dos pontos básicos da renda pude aprender sobre alguns elementos valorizados pelas rendeiras e que constitui, nas suas palavras, uma *renda boa*. Cabe notar que, a qualidade da renda está vinculada não somente aos gestos e movimentos, mas às referidas escolhas quanto ao uso dos moldes. As principais características mencionadas por Alda foram a presença do *trocado inteiro*, a firmeza e o peso da peça. Além disso, a limpeza, o bom acabamento e a boa definição da forma criada pelos pontos são atributos indispensáveis de uma boa renda. É interessante observar que tais aspectos estão intimamente relacionados aos processos técnicos de produção da renda. Não é a toa que as rendeiras também chamam esse tipo de renda de *mais trabalhada*, ou *renda bem feita*. É justamente porque a *renda boa* resulta de um processo mais demorado e laborioso de feitura, que ela pode ser descrita como uma renda *bem feita*.

Na opinião das rendeiras mais criteriosas e exigentes, existe uma diferença grande entre as rendas executadas com *trocado inteiro* e aquelas feitas com o *meio-trocado*, tanto no que diz respeito à sua qualidade, quanto à aparência estética. Alda descreveu o modo ideal como a renda deve ser feita: *Tem que ser toda no trocado inteiro, bem fechadinho, pra ficar bem durinha. Quando tira da almofada, chega fica em pé!* O fato de *fechar* o ponto com um *trocado inteiro* faz com que as linhas fiquem mais unidas e próximas ao *espinho*. Dessa maneira, a trama fica mais firme. A torção da linha e os *estalos* que as rendeiras dão entre os bilros a cada ponto são essenciais para garantir que a renda fique *bem feita* e os *trocados*, bonitos. São tais batidas entre os bilros que tensionam as linhas, de modo que o ponto fique firme e bem preso junto ao *espinho*. Jeane, rendeira que é vizinha e parente de Alda, destacou a importância de *bater os bilros*: *Sem estalar os bilros, a renda fica mole. Quanto mais puxar e acochar — apertar, com os estalos, mais durinha e esticada a renda fica. Tem gente que faz os trocados e deixa de lado, aí a renda não fica acochegada!*

Um aspecto estético ao qual as rendeiras estão sempre muito atentas é o espaçamento da trama, isto é, ao espaço vazado que se cria entre as linhas. Na perspectiva delas, quanto melhor definido e menor esse “vazio”, melhor. As rendeiras julgam que as rendas mais preenchidas e fechadas são, também, mais bonitas. Considerando o processo produtivo, tais rendas são sempre *mais trabalhadas* do que às rendas cujas tramas são abertas, ou *rangarelas*. Nesse quesito, a aparência do *pano*

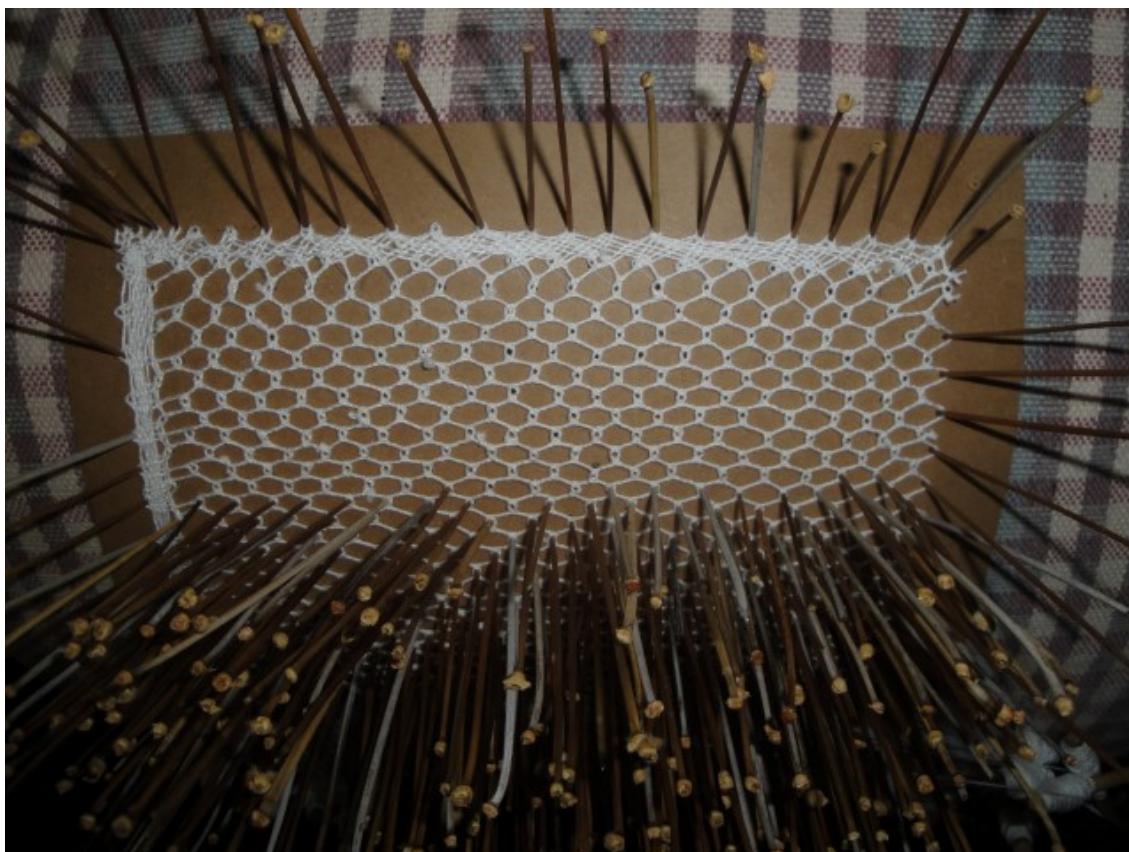
é central na renda, principalmente, o *pano de trocado inteiro*. Esse ponto, conforme vimos, constitui uma espécie de tecido, no qual as linhas ficam dispostas horizontal e verticalmente. Justamente por possibilitar a criação de um espaço mais compacto de linhas, costuma ser utilizado para compor formas e desenhos. Nesse sentido, é importante para as rendeiras, que tal espaço esteja devidamente preenchido. Assim, quanto mais fechado for o *pano*, melhor. É interessante notar que é mantido um senso de proporção de tais “vazios”, independente da espessura da linha utilizada, conforme se pode destacar da seguinte avaliação: *Essa renda aqui tá muito rangarela para ser com a linha fina. Tinha que ser mais miudinha, tá parecendo uma tarrafa*². Vale notar, ainda, que a constância da batida entre os bilros também é importante nesse caso. É o *estalo* entre os bilros a cada *trocado* realizado que garante que as linhas fiquem distribuídas de maneira uniforme ao longo do *pano*, conforme destaca Maria das Dores: *Se não puxar os bilro, o pano não fica igual. Fica mais concentrado em algumas partes e mais ralo em outras*.

1.8.1 O valor da torção

Conforme vimos, na descrição do *trocado*, a torção é o primeiro movimento a ser executado para realizar o ponto. A importância desse gesto, porém, vai muito além da participação em alguns pontos, pois é essencial para garantir uma renda mais firme e com padrões bem definidos. Ao torcer as linhas de cada par de bilros antes de efetuar a *troca* dos mesmos, as rendeiras também ajudam a tensionar a trama. No entanto, apenas a primeira torção da sequência do *trocado* não é suficiente para garantir a tensão entre as linhas e, assim, a firmeza necessária para a renda. Em uma *carreira de trocados* como aquela que estava executando, por exemplo, existe uma distância entre cada ponto. Esta distância é percorrida por um par de bilros que, apesar de constituído por dois fios de algodão, constituem como que uma mesma linha (ver Fotografia 6, na página 67). Nesse sentido, é importante torcer os fios algumas vezes para que eles permaneçam unidos entre um *trocado* e outro. Em tais situações, fui orientada por Alda a torcer cada par algumas vezes (e não apenas uma) antes de executar o movimento de *troca*. Nesses momentos, a sequência mental que guiava meu trabalho nos primeiros dias era *torce, torce, torce, troca* (não mais apenas *torce, troca*).

A importância da torção não se restringe apenas à situação mencionada no caso do *trocado*, de unir dois fios e torná-los mais tensos. Durante a execução de toda a peça, as rendeiras mais caprichosas estão sempre torcendo as linhas presas a cada bilro em torno do seu próprio eixo. A linha utilizada por elas é de algodão e, dependendo da sua qualidade e fabricante, suas fibras são mais ou menos torcidas. Com o manuseio e a movimentação dos bilros, as linhas tendem a perder a sua torção natural, tornando-se mais frágeis e suscetíveis a se romperem. Além disso, a torção

² Rede de pesca circular utilizada por pescadores locais.



Fotografia 6 – Nesta renda, cujo centro é composto inteiramente por *trocados*, é possível verificar a importância dos espinhos na manutenção da tensão da trama, auxiliada pelas torções e pelos estalos entre os bilros. Os orifícios criados pelos *espinhos*, que podem ser observados na junção de cada ponto, indica que a renda foi toda confeccionada com *trocados inteiros*.

constante das linhas faz com que elas fiquem mais finas e lisas, de modo a deslizar mais facilmente quando friccionadas umas contra as outras.

A percepção acerca da quantidade de vezes que deveria torcer as linhas, tanto antes de fazer o *trocado*, como ao longo da produção da renda, precisou ser treinada e afinada. Nos primeiros momentos após Alda ter me dito que *é a torcida que faz ficar duro*, eu me empenhei em torcer bastante as linhas, para que a minha renda ficasse *bem feita*. Porém, logo percebi que precisava calibrar tais torções. Quando torcia os bilros envolvidos no *trocado* muitas vezes antes da execução do ponto, ao finalizá-lo as linhas torcidas não se ajustavam ao *espinho* que precisava inserir no molde, pois ficavam muito rígidas e perdiam a flexibilidade que permite o encaixe do *espinho*. De maneira semelhante, ao girar o bilro muitas vezes sobre o seu próprio eixo, na intenção de tensionar a linha e torná-la mais resistente aos *estalos*, a mesma se retorcia e dificultava a execução dos pontos. Foi necessário encontrar, portanto, um ajuste para que a renda ficasse rígida o suficiente e mantivesse sua flexibilidade, mantendo a forma plana dos pontos, que seria afetada caso as linhas estivessem muito tensionadas, de modo a se repuxarem quando a peça fosse finalizada e retirada

da almofada.

1.8.2 Acabamento e nós

Assim como a trama resulta da interrelação dos gestos e de forças entre rendeiras e linhas, um bom acabamento também depende de uma série de escolhas ao longo do processo de confecção. Conforme vimos, esse é um dos critérios de uma *renda boa*. A definição de tal aspecto se dá a partir da quantidade de nós *visíveis* na trama. A presença de nós ao longo da renda é inevitável, uma vez que as linhas presentes nos bilros acabam e podem quebrar. Quando a linha de um dos bilros termina, ela precisa ser repostada e as linhas, emendadas. O mesmo acontece quando uma linha se rompe durante o trabalho.

Na maior parte das vezes, as rendeiras se esforçam para minimizar a quantidade e disfarçar os nós ao longo da renda, buscando, sempre que possível, *embuti-los*. No entanto, isso nem sempre é possível, conforme atesta a seguinte fala de Maria Mole: *A gente faz de tudo para esconder os nós, mas tem canto que não tem como. Quer dizer que, se a linha quebrar, não vou poder emendar e continuar a renda?* Um grande número de nós afeta a peça de duas maneiras distintas. O primeiro impacto é visual, uma vez que a presença de nós pode alterar a definição da forma dos pontos, assim como sobressair por entre os desenhos e padrões da trama. O outro impacto negativo dos nós é sobre a própria superfície da renda, que deve ser plana e esticada.

Em estudo sobre o nó na imaginação dos povos do Pacífico, Susanne Küchler (2003), diferencia o nó e o laço. Para tal, ela recorre à matemática, que define o nó enquanto uma curva fechada no espaço, que não se auto-intersecta. O nó, nessa perspectiva se apresenta com uma superfície que, quando alinhada em série, assemelha-se a um plano impenetrável. O laço, por sua vez, constitui uma trama aberta. Nesse sentido, nos interessa aqui a relação que a autora estabelece entre o nó e a superfície: “(. . .) essential for understanding and distinguishing knots, is the *surface* or the space around the knot, that which is everything but the knot, with the knot lying within or beneath the surface” (KÜCHLER, 2003, p. 208). A renda estaria, dessa maneira, mais próxima do laço, uma vez que sua trama é vazada. O nó, aqui, também cria um volume compacto que se distingue daquilo que está ao seu redor, podendo estar acima ou dentro da trama. O seguinte conselho de uma rendeira para outra, cuja produção estava sendo observada, reforça tal possibilidade: *Bote o nó pra dentro, Maria, pra que ele não fique pra cima*. Nesse sentido, considerando a renda enquanto uma superfície, o nó pode estar *embutido* na trama ou *visível*, sobre a mesma e facilmente identificável.

Existem algumas maneiras de tentar *esconder* os nós, de modo que fiquem *embutidos*, isto é, no meio da trama, de maneira discreta. Alguns pontos permitem que a rendeira *esconda* o nó com mais facilidade e outros, invariavelmente, deixam

o nó visível, como o *trocado*. Por ser um ponto cuja dimensão é pequena, o nó que estiver ali ficará mais evidente. O mesmo não acontece no *pano de trocado inteiro*, que costuma ocupar um espaço maior de maneira compacta, graças à proximidade entre as linhas. O fato de constituir uma trama mais fechada permite que os nós presentes nesses *panos* sejam, inclusive, cortados após a conclusão da renda, sem que isso afete ou desfaça a peça. No caso da *traça*, a presença de nós na “teia” atrapalham a *subida* e o ajuste entre as linhas. Dessa maneira, caso alguma linha tenha um nó próximo ao espinho, ela será a escolhida para *tecer* o ponto. Devido ao seu formato, que também apresenta uma área compacta de linhas, os nós do *tecedor* podem ser disfarçados e *embutidos* na *traça*.

É interessante notar que a presença de um nó sempre significa uma interrupção, tanto da linha, quanto do trabalho da rendeira. Nesse sentido, sempre que tiver a necessidade de emendar, inserir ou retirar uma linha da trama, a rendeira precisa parar o trabalho que estava fazendo e ajustar o que for preciso antes de prosseguir. A opção por tentar reduzir a quantidade de nós da renda tem, portanto, outra implicação relevante, a continuidade da atividade. Ao reduzir a quantidade de nós necessários, a rendeira obtém não apenas uma renda com um melhor acabamento, mas garante um “estado de fluxo” (CSIKSZENTMIHALYI, 1990; CSIKSZENTMIHALYI, 1997), uma imersão na atividade sem qualquer interrupção pelo maior espaço de tempo possível.

Considerando a presença dos nós e seu impacto no acabamento das rendas, duas etapas da produção são cruciais para garantir uma *renda bem feita* e merecem destaque: o momento de *assentar* e de *tirar* a peça da almofada. O cuidado da rendeira em tais momentos, irá se refletir na qualidade do acabamento de, pelo menos, duas extremidades da renda, aquelas nas quais a trama é iniciada e finalizada. Ao começar uma peça, por exemplo, o nó que liga os fusos em pares deve ser *embutido* em um dos bilros, de modo que não fique no centro da linha que os une. Assim, quando os bilros forem *assentados*, o volume do nó não ficará no limite da trama, mas no seu interior. Uma rendeira me orientou nesse sentido: *Quando for assentar uma renda, qualquer renda, nunca deixe os nós aparecendo*. Embora a presença dos nós nas extremidades da peça possa ser reduzida por meio de algumas ações, é importante notar que nem sempre isso ocorre. Nesse sentido, a escolha da rendeira por fazer uma renda melhor acabada, ou não, depende de diversos fatores, conforme veremos no Capítulo 3. O que interessa destacar, agora, é que a renda resulta do engajamento corporal e dos gestos das rendeiras, com seus instrumentos e com a linha.

Um último aspecto, relacionado ao nó e a manutenção das formas criadas durante a execução da renda, merece destaque. São essas amarrações entre as linhas que mantêm o entrelaçamento e a configuração da trama após a finalização da peça e a retirada dos *espinhos* que prendem a renda à almofada. Sem os nós, a renda

resultaria em um agregado disforme de linhas entrecruzadas. Nesse sentido, são os nós que mantêm as formas definidas unidas e no lugar (INGOLD, 2015a, p. 14). Sobre a importância dos nós para a geração e manutenção das formas, Ingold aponta o seguinte: “ (...) knotting is about how contrary forces of tension and friction, as in pulling tight, are generative of new forms. And it is about how forms are held in place within such a force-field or, in short, about ‘making things stick’” (INGOLD, 2015b, p. 18).

1.9 Ritmos, forças e formas

Franz Boas, antropólogo com formação inicial em física, dedicou-se ao estudo da arte primitiva. Embora sua obra tenha como título “Arte Primitiva”, o autor nega a existência de qualquer diferença mental ou cognitiva entre os povos ditos primitivos, além de se opor à classificação de tais grupos enquanto “sociedades simples”. Ele parte do pressuposto que existe uma uniformidade dos processos mentais em todas as culturas humanas e que qualquer fenômeno cultural resulta de acontecimentos históricos para analisar a relação entre forma e significado na arte (1951, p. XIII), principalmente, entre os índios da costa noroeste americana. Boas estabelece uma relação entre as formas decorativas e a repetição rítmica de determinados movimentos, ou, conforme diria Roux e Bril (2002), “sequências de operação”. Na sua perspectiva, em atividades como a cerâmica ou a tecelagem, a regularidade da forma estaria conectada aos movimentos rítmicos envolvidos na produção. Dessa maneira, o ritmo temporal definido pelos gestos surge traduzido no espaço, em diferentes tipos de formas e padrões (BOAS, 1951, p. 40). De maneira análoga, Leroi-Gourhan (1987, p. 117) afirma que ritmos são criadores de formas.

Após a descrição de diversos aspectos relacionados à definição e manutenção dos contornos e formatos de cada ponto da renda, assim como dos padrões que constituem, e considerando a relação estabelecida por Boas entre ritmo e formas, é possível avançar um pouco nessa questão. Conforme as rendeiras afirmam, *se fizer força, a traça não se forma*. No entanto, em determinados momentos é importante tracionar os bilros e aumentar a tensão da linha para que a mesma *traça* se forme. Nesse sentido, o ajuste e a variação das forças aplicadas sobre as linhas se apresentam como um aspecto mais relevante, ou mais crítico para a ação das rendeiras, do que propriamente o ritmo de produção. Sem dúvida, os gestos e movimentos da renda são ritmados, inclusive pelos sucessivos choques entre os bilros, que criam uma batida cadenciada. No entanto, tal ritmo não influencia tanto a forma e o padrão da renda quanto a força empregada sobre os bilros ao longo do processo. É a tensão entre as linhas, criada pelos músculos e gestos das rendeiras, transmitida pelos bilros e mantida pelos *espinhos* (inseridos entre cada ponto da renda) e pelo peso dos bilros, que define o formato dos pontos e da trama como um todo.

Acerca da relação entre os gestos e a criação de formas, vale recorrer também ao Ingold (2013c, p. 120), quando narra a experiência empreendida por ele e seus alunos de tentar produzir cordas de palma, além das quatro principais lições que aprenderam. O primeiro aspecto que puderam constatar nessa atividade prática foi a possibilidade das mãos aprenderem a conhecer, ou a “sentir” os materiais. As demais lições tangem à relação entre gestos e materiais. A experiência e o engajamento prático com o material permitiu que percebessem a forma como o ritmo dos movimentos corporais é transmitido a ele. De maneira análoga, verificaram que os materiais carregam a memória de sua manipulação, uma vez que os gestos ficam neles registrados. Por último, Ingold destaca que são as forças e energias aplicadas aos materiais, por meio dos gestos, que os mantêm unidos. Em relação a essa questão, referindo-se à cestaria, o autor argumenta que a forma desses artefatos se deve a uma “estrutura de tração” que resulta do campo de forças no qual foi produzido e da resistência dos materiais (INGOLD, 2002c, p. 22). Nesse sentido, ele toma um princípio arquitetônico, a “tensegridade”, de acordo com a qual um sistema pode se estabilizar mecanicamente, ao distribuir e balancear as forças de compressão e tensão ao longo da estrutura (INGOLD, 2002c, p. 342). A forma é gerada, assim, no campo de forças constituído pelas relações entre os gestos e movimentos corporais das rendeiras e as propriedades dos materiais envolvidos, no caso, as linhas.

Em texto dedicado ao livro de Leroi-Gourhan, “O Gesto e a Palavra”, Ingold (1999, p. 438) destaca a atenção que esse autor deu à relação entre as formas e os padrões de movimentos rítmicos. Ele aponta que, no processo de produção das coisas, estaria implícito um diálogo entre a pessoa e o material empregado, no qual cada gesto busca uma reação do material, que permite a continuação do trabalho tendo em vista o objetivo final. Nesse sentido, Ingold (1999, p. 439) faz referência a um “sistema de criação de forma” constituído pela sinergia do gesto humano, os instrumentos e o material. A tradução portuguesa do texto de Leroi-Gourhan (1984, p. 118) não faz referência a um sistema, mas a um “dispositivo criador (. . .) de formas”.

Tomo a tradução inglesa, para pensar a produção da renda enquanto um sistema criador de formas. No entanto, minha intenção é destacar a importância da força em tal sistema, que também poderia ser pensado enquanto um sistema de forças que cria formas. Participam desse sistema um conjunto de elementos, como os músculos, bilros, linhas, espinhos e o molde, que será tema do Capítulo 3. As tensões da musculatura são articuladas às linhas e suas propriedades por meio de diferentes relações entre os bilros e espinhos. A força muscular aplicada sobre os bilros é transmitida para a linha e mantida por meio dos espinhos. Assim, a força se transforma em forma, ou melhor, por meio do ritmo, a força motriz é transferida e transformada na tensão contida na renda. A definição de Leroi-Gourhan (1984, p. 40), que o ritmo temporal definido pelos gestos surge traduzido no espaço, continua

válida. A questão aqui é destacar o papel da força no processo de produção, não só da renda, mas da cestaria, cerâmica, escultura, pintura, tecelagem, bordado, entre outros. Juntamente com o ritmo, a força cria formas. Por meio do aprendizado da *traça*, conforme apontado acima, pode constatar a importância das intensidades e dos sentidos das forças aplicadas durante a execução do ponto.

Considerando a produção da renda enquanto um sistema de transmissão de forças e de criação de forma, cada um dos mencionados elementos cumpre uma função diferente. Os músculos constituem a origem dos movimentos e da força que será aplicada, por intermédio das mãos, sobre os bilros. São eles que possibilitam a variação do módulo da força e a tração dos bilros (e, conseqüentemente das linhas), causados pelos *estalos*. A tensão muscular também se faz significativa em determinadas formas de tecelagem, nas quais as linhas dependem não somente do tear, mas do próprio corpo das tecelãs (CHAMOUX, 2010; NAJI, 2009). Com relação ao corpo enquanto origem da força, que no caso da renda se transforma em formas, Trevor Marchand (2012, p. 263), em artigo sobre as relações entre o cérebro, as mãos e as ferramentas, argumenta que o movimento da mão é iniciado nos músculos dos ombros. Tal fato explica a dor intensa que muitas rendeiras relatam, e que também senti, na região cervical.

Os bilros são os primeiros a sofrer a força aplicada pelos músculos, transmitindo-a para a linha. O impacto e movimento causados pelos *estalos* entre os bilros fazem com que os fios sejam tracionados. A linha, por sua vez, transmite e resiste às forças de tração, mas em algumas situações pode não aguentar a intensidade dessa força e se romper. A participação dos espinhos nesse sistema de criação de formas a partir de forças, que constitui a produção da renda, merece destaque. Considerando sua inserção entre cada ponto, podemos identificar quatro funções dos espinhos. A primeira seria a manutenção da peça unida durante e após sua feitura, de modo que a trama não se desfaça. Além disso, os espinhos marcam o início e o final de cada um dos pontos e, assim, possibilitam que as formas definidas por cada “sequência de operação” sejam mantidas. Dessa maneira, ao afixar um espinho após os pontos, a rendeira garante que as tensões criadas até então permaneçam constantes. Enquanto a parte já trabalhada das linhas, isto é, com os formatos já definidos, estão mantidos pelos espinhos, os mesmos também possibilitam que o restante da linha seja trabalhado sem qualquer tensão e que um novo ponto seja criado. Por fim, em determinados momentos, assim como no processo de *tecer* uma *traça*, os espinhos cumprem uma função semelhante à roldana (ou polia) fixa, uma vez que interfere na estabilização das forças (e, portanto, das formas), além de possibilitar a mudança de direção e sentido da força de tração.

A renda resulta, portanto, dos gestos envolvidos em sua produção, da variação de forças aplicadas durante esse processo e da maneira como tais forças se estabilizam (considerando as propriedades do material), definindo as formas e padrões da peça.

Conforme vimos, ao longo de toda a confecção de uma peça, as rendeiras devem atentar não só à sequência de movimentos, mas, antes de tudo, à manutenção da tensão da linha e, conseqüentemente, das formas criadas. Nesse sentido, duas outras forças que integram esse “sistema” merecem destaque. A primeira é a gravidade, força a qual todos os objetos e, portanto, todas as demais forças estão submetidas. No caso da renda, a gravidade cumpre a função de manter as linhas, que estão presas aos bilros, esticadas. Dessa maneira, a gravidade que incide sobre os bilros também contribui para a manutenção da tensão da linha³. A outra força seria o atrito, relacionado ao contato entre as linhas durante a execução dos diferentes pontos. Quanto mais lisas estiverem, menor será a força de atrito. Nesse sentido, além de deixar as linhas mais resistentes, o movimento de *torção* também auxilia na redução do atrito, uma vez que torna sua superfície mais lisa.

Em trabalho sobre a cestaria produzida entre artesãs escocesas, Stephanie Bunn (2014) chama atenção para o fato que sua estrutura rígida dos cestos é gerada na tensão criada no material a partir das técnicas de entrelaçamento do praticante, isto é, dos gestos utilizados durante sua produção. A estrutura final do cesto decorre, justamente, da resistência produzida pelo engajamento entre a pessoa e o material (BUNN, 2014, p. 165). Nesse mesmo sentido, mas em referência à produção de tijolos, Ingold (2012, p. 433) argumenta que o formato retangular dos blocos resulta da contraposição de forças iguais e opostas, imanentes ao barro e ao molde. Em relação a tal questão, em texto mais recente, Ingold (2015c, p. 24) afirma o seguinte:

(...) the form of a thing does not stand over it or lie behind it but emerges from this mutual shaping, within a gathering of forces, both tensile and frictional, established through the engagement of the practitioner with materials that have their own inclinations and vitality.

As referidas colocações, relativas à cestaria e à produção de tijolos, também são válidas para a renda. Nesse caso, a forma emerge do equilíbrio entre tais forças, ou melhor, da relação entre as forças aplicadas sobre os bilros e linhas e a resistência dos materiais envolvidos, principalmente, da linha e dos espinhos. A renda finalizada guarda o registro dos gestos e movimentos que a constituíram. Assim, o investimento de tempo, o cuidado e a atenção ao longo do processo pode ser observado na trama já finalizada. Quando as rendeiras se deparam com uma peça que classificam como uma *boa e bem feita*, elas sabem que se trata de uma renda mais *trabalhada*, o que implica em um processo de execução diferenciado, que demanda mais tempo e dedicação.

³ No que se refere à forma como a gravidade auxilia na tensão da renda, é válido notar que entre as rendeiras europeias é comum encontrar almofadas planas, nas quais os bilros ficam dispostos deitados e são manuseados sobre sua superfície. Considerando que entre elas é comum o uso de linhas de linho, cuja fragilidade é consideravelmente maior do que as de algodão, esse formato de almofada (assim como o tamanho e peso reduzido dos bilros que utilizam) reduziria o impacto da gravidade sobre os bilros.

2 Fazendo renda e formando rendeiras: o processo de aprendizado

O ambiente da casa representa o primeiro espaço da socialização. É nesse contexto que a criança incorpora habilidades, valores, crenças, hábitos e conhecimentos. Em Canaan, a atividade da renda é, eminentemente, doméstica, de modo que as meninas⁴ são ambientadas com a prática desde pequenas. Elas crescem cercadas pelo seu som característico e pelos instrumentos envolvidos na sua produção, como a almofada, os bilros, espinhos e linhas. Na perspectiva do psicólogo ecológico James Gibson (1986), esses objetos constituem parte do “mobiliário” do ambiente. Enquanto tal, configuram algumas de suas “affordances”, isto é, as qualidades (do ambiente e seus objetos) que permitem a execução de uma ação. É a interação e os acoplamentos estabelecidos com o meio circundante que possibilitam aos noviços a construção das suas diversas habilidades, inclusive da renda de bilro. A aprendizagem se dá, portanto, no engajamento prático e na participação do aprendiz no contexto em que está inserido.

Nesse sentido, a família e a vizinhança cumprem uma função central na socialização e aprendizagem das crianças. Mauss (2003, p. 401) já destacava a relação entre as técnicas do corpo, ou “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo”, a aprendizagem e o grupo social. Todas nossas ações seriam frutos do *habitus*, isto é, das disposições corporais aprendidas por meio da educação. Mauss (2003, p. 408) argumenta que “tudo em nós todos é imposto”. No entanto, aquilo que se impõe a cada um dependerá não somente da sociedade da qual faz parte, bem como do lugar que cada um nela ocupa. As técnicas são, assim, transmitidas e atualizadas em função da posição e dos vínculos sociais que as pessoas mantêm, conforme aponta no seguinte trecho: “Esses ‘hábitos’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (MAUSS, 2003, p. 404).

A distribuição espacial de Canaan em *bairros* que poderiam ser descritos como familiares, deve ser considerada aqui. A ajuda mútua da qual falam Motta e Scott (1983) e a rede de apoio que se forma entre os habitantes de tais locais, se revela essencial para além dos momentos de crise. A proximidade física e os laços que unem esses grupos se refletem também na gestão na vida cotidiana, por meio da troca de favores e de informações relevantes sobre diversos temas como, por exemplo, a demanda por renda por parte das *compradeiras*, a presença de médicos no distrito,

⁴ Embora a renda de bilros possa ser (e, algumas vezes, é) aprendida por crianças de ambos os sexos, trata-se de uma atividade eminentemente feminina. Por esse motivo, na maior parte das vezes, opto por tais flexões quando me refiro à aprendizagem da renda.

a divulgação de cursos e outras oportunidades. Essa rede abrange, ainda, questões relacionadas à *criação* dos filhos e ao aprendizado da renda de bilros.

O relativo isolamento de cada *bairro*, associado às relações de parentesco e dádiva que ligam seus habitantes, se reflete, inclusive, na qualidade da renda produzida em cada local. Desse modo, é possível encontrar rendeiras com parentesco próximo que produzem rendas com padrão semelhante. Algumas se aproveitam disso para dividir a execução de uma mesma peça, de modo a terminá-la mais rapidamente. Certa vez, ao ser perguntada sobre a similaridade das rendas executadas por rendeiras de uma mesma família, uma delas destacou que não se trata de uma determinação genética, mas resulta do aprendizado e do convívio com pessoas que executavam aquele mesmo tipo de trabalho.

A importância do grupo e das relações sociais para a aprendizagem de variadas práticas, como a tecelagem, a alfaiataria e a pesca, foi enfatizada por autores de diferentes áreas do conhecimento e linhas teóricas (CHAMOIX, 1981; DELBOS; JORION, 1984; LAVE, 2011; LAVE; WENGER, 1999; SAUTCHUK, 2007; SAUTCHUK, 2015). A participação do aprendiz na atividade e sua inserção (gradual ou não) no processo produtivo pode se estabelecer de diferentes maneiras. Em muitos casos, a presença e a orientação de um praticante já experiente, que domine a prática, são fundamentais. Conforme apontamos no capítulo anterior, além da influência do ambiente e da importância do grupo social, o engajamento e a persistência do próprio aprendiz são essenciais para a aprendizagem de qualquer atividade técnica.

O presente capítulo busca, justamente, apresentar o processo de aprendizagem da renda, por um lado, e da formação das rendeiras, por outro. Da mesma maneira que a renda resulta dos movimentos que lhe deram origem, conforme vimos no Capítulo 1, a rendeira se constitui e se constrói por meio da atividade da renda. Tomamos como inspiração o trabalho de Sautchuk (2015, p. 135), sobre arpoadores que atuam nos lagos e pescadores marítimos no estuário do rio Amazonas (AP), em que apresenta o aprendizado enquanto uma “gênese” conjunta de pessoas e práticas. Independente de ambos os grupos habitarem a mesma comunidade, cada um desses domínios (lago ou costa) se constituem como um sistema de relações técnicas distinto, no qual as pessoas atuam e se formam de modo específico. Nesse sentido, tanto as formas de aprendizagem e as habilidades aprendidas, quanto as pessoas que se constituem por meio desse processo, estão estritamente relacionadas a tal sistema. A aprendizagem de uma habilidade está conectada, portanto, “a um campo de relações que transcende o humano, e tal conexão é fundamental para se compreender seu papel e sua dinâmica”, assim como as pessoas que estão sendo construídas. A descrição da rendeira a partir da sua formação visa manter a ênfase dada ao longo de toda tese nos movimentos e processos de constituição e crescimento, e não nos produtos (rendas ou pessoas) já finalizados.

2.1 Fluxo da aprendizagem

Cada rendeira apresenta uma trajetória própria, cuja aprendizagem está vinculada à sua *vontade*, habilidade e aos aspectos históricos, sociais e econômicos mais amplos. Conforme aponta Brill (2002), independente da época e do contexto, o processo de aprendizagem é individual e o caminho trilhado por cada aprendiz é único. Ainda assim, é possível distinguir algumas passagens obrigatórias da formação de uma rendeira que, permanecem válidas mesmo considerando as particularidades de cada momento histórico (idade do aprendiz, tipo de renda feita e linha utilizada). Essas fases, que serão melhor apresentadas ao longo do capítulo, estão estritamente vinculadas aos três níveis de ações analisados anteriormente, isto é, aos “gestos elementares”, às “sequências de operação” e ao “curso da ação” (ROUX; BRIL, 2002). É importante destacar, no entanto, que a definição dessa progressão tem como referência principal as categorias e colocações das próprias rendeiras. Vale enfatizar que essa descrição não visa definir o processo de aprendizagem enquanto uma sequência esquemática, composta por degraus sucessivos. Pretendo apenas apresentar grandes momentos pelos quais as rendeiras em formação passam.

A primeira experiência relacionada ao processo de aprendizagem seriam as brincadeiras. É nesse momento que as crianças aprendem a manipular os instrumentos e desenvolvem a coordenação para executarem os gestos elementares da renda, a torção e o *trocado*. Em seguida, elas passam ao treinamento mais sistemático, já com a utilização de moldes, na qual aprendem os três pontos básicos: o *trocado*, o *pano* e a *traça*. Além de aprenderem a executar cada ponto, também começam a se adaptar à utilização do molde. A partir desse momento, as rendeiras consideram que a menina tenha, de fato, se iniciado na atividade. A seguinte fala de Emiliana estabelece a distinção entre essa fase e o brincar: *Pra valer mesmo, tinha que fazer a traça. Antes brincava, mas quando comecei a fazer pra valer, já tinha a traça*. Veremos posteriormente como tal colocação está relacionada à possibilidade que a aprendiz passa a ter de participar ativamente (*pra valer*) do orçamento familiar, direta ou indiretamente. Em um momento posterior, as meninas aprendem a *assentar* e finalizar uma renda. Quando, finalmente, dominam todas essas tarefas, as rendeiras serão capazes de executar alguma das peças que as rendeiras fazem cotidianamente. Geralmente, a primeira peça a ser feita pelas crianças são camisetas infantis. Restam, portanto, o aperfeiçoamento da atividade e o aprendizado de outros pontos, muitas variedades de renda e vários *truques* da confecção.

Considerando que cada molde demanda uma execução própria e que novos moldes estão surgindo constantemente, a aprendizagem é um processo contínuo e sem fim. Conforme novas habilidades são demandadas, elas recorrem às rendeiras mais experientes. Uma rendeira já experiente, por exemplo, só aprendeu a fazer um dos pontos menos usuais, quando recebeu uma encomenda cujo padrão demandava o

mesmo. Conta que diante da necessidade: *Foi lá na Maria aprender a charita e ficou dois dias lá estudando*. Jeane, por sua vez, diante da demanda crescente por rendas com acabamento de traças em zigue-zague, também buscou aprender: *Todo mundo queria desse tipo, aí eu trouxe um papelão e tentei encarar. Mas só aprendi mesmo quando fiquei olhando uma rendeira, amiga da minha mãe, fazendo*.

As rendeiras fazem referência a três momentos marcantes de suas formações, relacionados aos níveis mais abrangentes, que assinalam a capacidade do noviço de executar determinadas tarefas do processo técnico. A primeira conquista considerada significativa, no processo de aprendizagem da renda de bilro, é a execução da *traça*. Ao conseguir realizar bem esse ponto, cujo formato depende da afinação sutil entre as forças e os gestos empregados, sabe-se que o aprendiz atingiu o pleno *domínio* dos bilros. O próximo avanço enfatizado pelos aprendizes e pelas rendeiras já experientes se relaciona ao *domínio* do molde, constituído pela habilidade de *assentar* e finalizar as peças.

Finalmente, a venda da primeira renda marca o último dos momentos destacados por elas. As mães costumam relatar com muito orgulho a primeira venda das filhas, assim como fez Uilma, referindo-se à filha caçula: *Com cinco anos ela comprou a primeira roupa dela, um conjunto laranja do Piu Piu*. Na maior parte das vezes, assim como Maria Clara, as meninas podem dispor de tal dinheiro para suas próprias necessidades, que costumam variar entre balas, vestuário, material escolar e itens de higiene e perfumaria. Uma senhora me contou que aprendeu a fazer renda com sete anos, quando sua primeira comunhão se aproximava e sua madrinha resolveu ensiná-la. Era uma *rendinha estreita, com dois dedos de largura*, e ela aprendeu rápido. A peça⁵ que fez logo foi vendida e pagou a vela da sua cerimônia de iniciação religiosa.

2.2 Contexto e aprendizagem em transformação

A idade com a qual as meninas passam das brincadeiras ao aprendizado propriamente, com o treinamento de cada ponto, pode variar entre os quatro e os doze anos. A definição do momento mais adequado depende de uma série de fatores, como a manifestação da vontade da própria aprendiz, seu preparo físico e mental (*cabeça boa*), a vida escolar, a expectativa em relação à educação formal e a necessidade de contribuição com o orçamento doméstico. A importância de tais elementos varia conforme o momento histórico, o ciclo de desenvolvimento do grupo doméstico (CHAYANOV, 1966), a condição econômica familiar, a existência de aposentados ou pensionistas, entre outros. A insistência por parte da criança para aprender a atividade, por exemplo, pode antecipar esse momento, conforme conta Maria José: *Eu era doída pra aprender, mas minha madrinha não queria me ensinar*.

⁵ As rendas lineares (*em metro*) são vendidas em unidades de dez metros.

Insisti e, quando ela percebeu meu interesse, me ensinou. Outro aspecto importante para as iniciantes, que costuma servir de estímulo ao aprendizado, é a possibilidade de ganhar um dinheiro próprio e, assim, ter acesso a bens que, por vezes, a família não pode prover.

O maior acesso por parte das rendeiras e suas famílias, nos dias de hoje, à aposentadoria rural e outros tipos de auxílios governamentais (como o “Bolsa Família”) teve um impacto direto sobre o processo de aprendizagem da renda. Deste modo, muitas rendeiras relatam que, *antigamente*, eram obrigadas a cumprir *tarefas* diárias, determinadas pelas suas mães de acordo com a idade e habilidade. A obrigação de cumprir tal serviço era fiscalizada atentamente, conforme podemos verificar na seguinte fala de Alda: “*Tinha que fazer meio metro de renda, todo dia. Se não fizesse de dia, acabava de noite com a luz da lamparina, mas tinha que fazer*”. Elas dizem que *antigamente* as meninas eram obrigadas a aprender renda desde muito cedo para, assim, contribuir para o orçamento familiar. Hoje elas não sofrem mais a mesma pressão. Sobre as adolescentes, uma rendeira afirmou o seguinte: *Elas fazem renda quando querem, se não querem, não fazem. A não ser que tenham necessidade, aí fazem, porque não tem jeito.*

A partir das narrativas das rendeiras sobre suas aprendizagens e daquilo que foi observado em campo, é possível supor que, com a melhoria da condição econômica das famílias, o momento inicial do aprendizado tenha sido postergado. Ainda que seja possível encontrar nos dias atuais, crianças que tenham começado a aprender com quatro ou cinco anos, é comum ver meninas começando esse processo posteriormente, entre os sete e dez. Ao falar sobre os *tempos antigos*, as rendeiras contam que *era só aprender a falar e a gente já ia para a almofada*. Muitas delas nem se lembram de como aprenderam, conforme ilustra a colocação de Alda: *Quando me vi no mundo, já fazia renda*. Hoje as mães argumentam que preferem deixar as meninas *brincarem* por mais tempo, antes que tenha que sentar-se na almofada. Algumas ficam com *pena* das filhas, por serem muito novas, e aquelas que sentem dores nas costas receiam que as filhas também a sintam e, por isso, adiam seu aprendizado. Há, ainda, algumas mães que preferem esperar a filha se *assentar* na escola, para poder ensiná-las. Elas temem que suas filhas *se apeguem* à almofada e não se dediquem suficientemente à escola. A expectativa que possam dar continuidade aos estudos e, assim, *melhorar de vida*, faz com que algumas mães retardem o início do processo de aprendizagem. Uma rendeira, mãe de três meninas que aprenderam a fazer renda a partir dos sete anos conta que *elas vão pra escola pela manhã e de tarde fazem um pouco de renda, por causa das tarefas escolares. Fazem mais durante as férias.*

Assim como o contexto econômico e social associado à atividade, a própria forma de fazer renda se modificou ao longo das últimas décadas. As principais mudanças estão relacionadas ao tipo de renda produzida e à linha utilizada. Tais mudanças determinaram alterações no processo de aprendizagem. As rendeiras

deixaram de produzir a renda *de metro*, cujas variedades mais estreitas serviram de base para o aprendizado de grande parte das rendeiras mais velhas. Nesse sentido, Alda conta que começou a fazer renda em “*uns bicos estreitinhos; de um dedo, depois de dois dedinhos*”. Ao longo de suas vidas, essas rendeiras acompanharam o surgimento das rendas voltadas para o uso doméstico (panos de bandeja, centros de mesa, toalhas) e, posteriormente, a inserção de peças de vestuário e acessórios feitas a partir da renda. Hoje, as roupas feitas inteiramente de renda (principalmente camisetas, vestidos e coletes) representam a maior parte da produção das rendeiras locais. O aumento do tamanho das peças se deu paralelamente à substituição da linha fina por outra de maior espessura. Dessa forma, as rendeiras tiveram que se adaptar ao novo material e aos novos padrões, quantidade de bilros e tamanhos de molde. Hoje as meninas aprendem a renda diretamente em moldes de camiseta, produzidas com a linha grossa.

2.3 A casa como lócus da aprendizagem

A difusão da renda de bilros pelo Brasil se deu basicamente pelas vias que se poderia chamar de “não oficiais”, ou “não-formais”, como aquelas do parentesco, da amizade e da vizinhança (BRUSSI, 2009, p. 24). Nesse sentido, a casa se apresenta como espaço privilegiado de aprendizagem dessa atividade. Foi nesse contexto (e no seu entorno) que o conhecimento da renda de bilro foi difundido. Acerca desse aspecto, porém noutra região, Mendonça (1959, p. 73)⁶ faz a seguinte colocação:

A julgar pelos fatos históricos, presumo que na Região Sul, onde se localizaram os primeiros núcleos de colonização, alguma portuguesa se teria dado ao trabalho de ensinar a “troca dos bilros” a qualquer mestiça. E, observando-lhe a habilidade, ensinara-lhe sucessivamente os trutrus, os entremeios estreitos, os bicos, as aplicações, até chegar às rendas mais largas e mais difíceis. Daí em diante, de família em família, foi-se introduzindo o costume agradável de fazer renda nas horas de lazer.

O aprendizado que se constitui no ambiente doméstico, baseado na família e na comunidade, costuma ser descrito como “informal” ou “prático” (LAVE; WENGER, 1999; PARADISE; ROGOFF, 2009). Trata-se daquela educação que não é explicitamente formulada, cujas características e padrões tendem a ser “invisíveis”, uma vez que se baseia nas práticas comunitárias e familiares, com as quais as pessoas se engajam “naturalmente” (PARADISE; ROGOFF, 2009). O próprio termo “informal” destaca tal tendência, além de opor tal modo de aprendizado à educação formal, isto é, letrada e escolarizada. Durante muito tempo, a perspectiva centrada

⁶ É interessante observar que essa mesma autora, ao relatar a sua própria experiência com a renda de bilro, afirma ter aprendido com a empregada doméstica de sua tia, onde costumava passar as férias.

na escola reproduziu a ideia que a educação informal seria menos conceitual ou cognitiva (PARADISE; ROGOFF, 2009). Dessa maneira, demorou até que se reconhecesse a flexibilidade, a criatividade e a efetividade do processo de aprendizagem informal, decorrente das relações sociais nas quais a criança se engaja.

Nesse sentido, a partir de pesquisa entre os Nahuas, no México, Chamoux (1981) critica a distinção, até então usual, entre a transmissão pela escrita e as transmissões pela palavra e pelo exemplo. Ela argumenta que são as relações sociais que determinam, em grande parte, a transmissão dos saberes (CHAMOIX, 1981, p. 73). Assim, estabelece uma distinção entre a “transmissão por impregnação” e a “transmissão por um mestre”. Inicialmente, a principal distinção entre eles seria a presença (ou não) da relação específica entre mestre e aprendiz. Na “transmissão por impregnação”, portanto, quem cumpre a função do mestre é a família e a vizinhança, de modo que não se estabelece nenhuma relação de aprendizagem (CHAMOIX, 2010, p. 149). Dois critérios seriam necessários para que tal “impregnação” ocorra. Em primeiro lugar, deve se tratar de um treinamento (físico e mental) comum a todos os membros do grupo. Além disso, exige, por parte dos aprendizes, a repetição da observação e da experimentação dos gestos. Caso uma dessas condições não se apresente, é necessário um mestre que auxilie a aprendizagem.

Tendo em vista a desconstrução das distinções e hierarquias entre aprendizagem “formal” e “informal”, o trabalho de Lave e Wenger (1999), “Situated Learning”, é central. Eles substituem a concepção de aprendizagem enquanto algo que é transmitido e adquirido, por uma concepção “situada” e vinculada à prática. Duas consequências importantes dessa alteração devem ser notadas, com relação ao aprendiz e à própria concepção da aprendizagem. O noviço, antes ente passivo que simplesmente absorvia aquilo que lhe era transmitido, adquiriu um papel ativo no processo de aprendizagem, que demanda engajamento, empenho e criatividade. Por outro lado, a aprendizagem também passou a ser compreendida enquanto algo que constitui a vida ordinária, não apenas um ambiente social específico. Nesse sentido, a aprendizagem é um aspecto integral e inseparável da prática social (LAVE; WENGER, 1999, p. 31).

Em 2011, Lave publicou “Apprenticeship in critical ethnographic practice”, livro no qual realiza uma síntese e discussão das, pelo menos, quatro décadas que dedicou ao estudo da aprendizagem. Seu principal objetivo, ainda em 1970, quando iniciou trabalho de campo entre alfaiates da Libéria e seus aprendizes, era questionar o pressuposto da antiga perspectiva hegemônica acerca da aprendizagem e cognição, que os processos de educação formal desenvolvem habilidades cognitivas gerais, abstratas e mais elevadas, resultando em capacidades flexíveis de soluções de problemas (LAVE, 2011). Em contrapartida, ela argumenta que a aprendizagem se dá independente do ambiente escolar e que o conhecimento produzido no dia-a-dia não é inferior àqueles adquiridos em sala de aula.

Desse ponto de vista, a aprendizagem é inseparável da prática e da vida cotidiana. Para compreender seu processo é preciso focar, portanto, no *modus operandi*, e não na tentativa mental de organizar informações sensíveis. Ao incorporar a perspectiva do fazer, Lave (1996, p. 6) destaca que a participação no cotidiano e nas atividades diárias da comunidade deve ser pensada como um processo de cognição e compreensão na prática. Dessa maneira, a aprendizagem se desenrola na rotina diária e não em espaços (ou momentos) pré-definidos, como na escola. Trata-se de uma “aprendizagem situada”, constituída na prática social e coletiva.

Um conceito central para compreender o aprendizado de atividades técnicas que são desenvolvidas no ambiente doméstico, também apresentado por Lave e Wenger (1999), é o de “comunidade de prática”, que compreende o contexto específico da aprendizagem e o grupo com o qual os novatos se relacionam. Nesse sentido, o aprendizado constitui um processo cujo objetivo final é tornar-se membro de uma determinada comunidade de prática, conforme argumenta Lave (1991, p. 65) no trecho que segue: “Developing an identity as a member of a community and becoming knowledgeable skillful are part of the same process, with the former motivating, shaping, and giving meaning to the latter, with it subsumes”. Na sua perspectiva, a integração à “comunidade de prática” se daria por meio da “participação legítima periférica” (LPP). A aprendizagem se constitui, assim, nos processos de coparticipação e na possibilidade dos aprendizes se inserirem gradualmente na execução das tarefas, de modo a se integrarem na “comunidade de prática” e alcançarem a posição de “participação plena” (LAVE; WENGER, 1999, p. 36-37). Na introdução ao livro, Hanks (1999, p. 23) observa:

LPP is not a simple participation structure in which an apprentice occupies a particular role at the edge of a larger process. It is rather an interactive process in which the apprentice engages by simultaneously performing in several roles – status subordinate, learning practitioner, sole responsible agent in minor parts of the performance, aspiring expert, and so forth – each implying a different sort of responsibility, a different set of role relations, and a different interactive involvement.

A participação da criança, ou aprendiz, nas atividades cotidianas da rotina familiar e comunitária constitui a base de tal educação. Nesse sentido, a motivação para o aprendizado deriva da sua possibilidade de integração em atividades econômica e socialmente valorizadas, com as quais os demais membros da comunidade estão envolvidos (PARADISE; ROGOFF, 2009, p. 106). A plena integração em tais atividades, e conseqüentemente, na família e na vida comunitária, seriam os principais objetivos de tal processo.

2.4 Brincando de fazer renda: treinamento dos gestos elementares

Todas as casas que visitei em Canaan tinham, pelo menos, uma almofada. O número de almofadas varia de acordo com a quantidade de rendeiras produtivas em cada domicílio, com a condição econômica da família e à dedicação individual à atividade. Sua presença no ambiente doméstico e o uso rotineiro que as rendeiras fazem desse objeto, associado ao movimento rítmico da atividade, as cores das linhas e o som das batidas entre os bilros, despertam o interesse e a curiosidade das crianças de todas as faixas etárias.

Nas mãos das crianças menores, os bilros se tornam chocalhos e mordedores. A partir do momento que os bebês conseguem se manter sentados, eles são colocados no colo de sua mãe (tia, madrinha ou avó), entre elas e suas almofadas. Nesses casos, as rendeiras costumam pregar um ou dois pares de bilros já *carregados* com linha em algum pedaço desocupado da almofada, geralmente nas suas extremidades. Dessa maneira, elas visam distrair a atenção dos pequenos, que poderão se entreter sem mexer nos bilros que estão diretamente envolvidos na produção da peça, e evitar que atrapalhem seu trabalho. Conforme os bebês crescem e são capazes de sentar sozinhos, sem qualquer tipo de apoio, as rendeiras afixam esses bilros do lado oposto da almofada ao qual estão trabalhando, garantindo, assim, que a criança se mantenha por perto e que sua atividade não seja interrompida.

Convém observar que esse recurso é utilizado para entreter tanto com as denominadas *meninas-fêmeas*, quanto com os *meninos-macho*. No entanto, conforme cresce, a maior parte dos meninos passa a não mais se interessar pela *almofada*, apesar da mesma se apresentar enquanto uma opção acessível e menos desgastante fisicamente do que o trabalho na *roça*, por exemplo. Entre as meninas, o interesse varia, mas existe uma forte tendência que elas aprendam e pratiquem, ainda que se mantenham na produção das peças mais simples e usuais. Matos (2001), em seu trabalho sobre o artesanato de barro, afirma que apesar de terem apreendido as técnicas, a partir de determinada idade, as pessoas justificavam o abandono dos meninos dizendo que “*eles não levam muito jeito, são desajeitados*”. Ao longo dos meses que passei em Canaan, soube de quatro homens que faziam renda, um senhor, dois jovens e uma criança. Talvez por conviver mais com as mulheres do local, nunca escutei qualquer crítica às suas atuações e sim, exaltações ao fato de estarem trabalhando e se mantendo *ocupados*⁷. As rendas produzidas por eles e a velocidade com que trabalham também eram alvo dos comentários elogiosos das rendeiras⁸.

⁷ A única exceção foi o comentário feito por um homem nascido na região, mas que não reside lá, ao seu filho, que reside em Canaan com a mãe: *Homem que faz renda vira mulher*.

⁸ Ainda em campo, optei por não me deter em cada um desses casos e nos aspectos de gênero relacionados, que por si só dariam outra pesquisa. Tal escolha se motivou pelo momento no qual tive acesso a eles e pela necessidade de estabelecer prioridades. É essencial destacar, no entanto, que não tive qualquer dificuldade de acesso a tais homens, experiência totalmente contrária àquela vivenciada na pesquisa de mestrado.

As famílias que conseguem arcar com o investimento presenteiam as meninas com almofadinhas pequenas, adequadas ao seu tamanho, antes mesmo delas aprenderem o *trocado*, principal ponto da renda e, geralmente, o primeiro a ser aprendido, como vimos no Capítulo 1. Dessa forma, tais almofadas costumam cumprir função de bola ou cavalinho antes de passarem a ser, efetivamente, utilizadas como suporte para brincar de renda. Algumas rendeiras contam que, quando crianças, costumavam improvisar bilros com pedaços de madeira e frutas regionais, como a pitomba, que cumpriam a função de *cabeça*. Uma delas contou, ainda, que usava as paredes da casa, que então eram construídas com palha, como *almofada*.



Fotografia 7 – Maria Helena brinca com sua almofada na porta de casa. Então com cinco anos, ainda estava treinando os “gestos elementares” da renda. Em 2013, durante o meu campo, ela tinha sete e já estava aprendendo os pontos básicos.

Ao brincar com bilros, espinhos e almofada, ainda que improvisados, as meninas aprendem a manusear os instrumentos e, lentamente, incorporam a habilidade necessária à confecção da renda. Durante esse período, ainda não existe qualquer orientação ou correção das rendeiras mais velhas em relação à brincadeira das crianças. Tampouco existe rigor com a forma ou os resultados dessa atividade, de modo que podem manusear os instrumentos e materiais livremente. Embora essa fase seja anterior ao aprendizado da renda propriamente dito, que envolve um treinamento mais sistemático e dedicado à compreensão de cada ponto e suas sequências de movimentos (assim como o uso do molde), esse primeiro contato com os instrumentos é essencial. É nesse período que as futuras rendeiras criam intimidade com os limites e as possibilidades da almofada, dos bilros e das linhas.

É interessante notar que, em tais brincadeiras, os bilros sempre se apresentam amarrados em pares, da mesma forma que acontece na renda. As crianças menores seguram um bilro de cada vez e, conforme crescem, conseguem manusear e manter um número maior de bilros nas mãos. Com o tempo, se habitua a segurar um par de bilros em cada mão e a manipulá-los, como terão que fazer para produzir uma peça de renda. Assim, desenvolvem a habilidade para realizarem os gestos elementares da renda como a torção, o *trocado* e os *estalos*. Esse processo exige algo que é considerado fundamental para o processo de incorporação da atividade técnica, as repetições. Benjamin (1994) aponta que é a repetição que rege o mundo da brincadeira. A essência do brincar seria poder ‘brincar outra vez’, quantas mais vezes melhor. O fundamento dessa atitude, de acordo com o autor, seria “saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos” (BENJAMIN, 1994, p. 252).

Essa fase da aprendizagem, no qual as crianças brincam e se familiarizam com os instrumentos e materiais envolvidos na produção da renda, sem qualquer tipo de instrução ou direcionamento, pode ser equiparada à “transmissão por impregnação” apontada por Chamoux (1981; 2010). Os dois critérios mencionados pela autora são cumpridos no caso da renda, uma vez que se trata de uma atividade comum aos membros do grupo à qual o noviço tem amplo acesso e muitas oportunidades de observação e experimentação. No entanto, existe um ponto em relação à descrição feita por Chamoux para tal modo de aprendizagem, que não se enquadra quando se trata da renda de bilro. Ela argumenta que, nesse tipo de aprendizagem, os aprendizes registram inconscientemente, ao longo dos anos, por meio da “simples observação”, os gestos, sequências e cadeias operatórias envolvidas na atividade observada. Dessa maneira, ela denomina tal etapa enquanto uma “aprendizagem passiva” (CHAMOUX, 2010, p. 150), análoga à linguagem. Como veremos adiante, a aprendizagem por meio da observação envolve e exige, sim, o engajamento ativo por parte do aprendiz.



(a) Enquanto brinca de fazer renda, Maria Helena treina os diferentes “gestos elementares”. Nesse caso, faz o mesmo movimento que as rendeiras executam juntamente com os *estalos*, abrindo e tracionando os bilros. Esse mesmo gesto também é utilizado para *subir a traça*.



(b) “Renda” que resultou da brincadeira ao lado.

Fotografia 8 – Maria Helena e sua renda.

2.5 O curso de renda

Conforme mencionado, historicamente, a aprendizagem da renda sempre esteve relacionada ao ambiente doméstico e ao âmbito familiar e comunitário. Durante o período em que estive em Canaan, no entanto, pude acompanhar uma iniciativa pioneira, um curso de renda de bilro promovido pelo Serviço Social do Comércio (SESC) em parceria com a Prefeitura de Trairi, por intermédio da Secretaria de Ação Social⁹. Quatro turmas foram distribuídas entre três localidades do município: uma turma no distrito de Mundaú, uma na comunidade de Timbaúba e duas em Canaan. Aos sábados, portanto, a Associação de Agricultores e Artesãos de Canaan (ARTECAN) era aberta para receber dois turnos do curso: iniciantes pela manhã e avançados, à tarde. Quatro rendeiras da ARTECAN se revezaram como professoras e auxiliares do curso, estas últimas eram responsáveis por servir e retirar o lanche, além de cuidar da limpeza e organização do local. O curso teve duração de quatro meses e meio, entre o fim de julho e novembro de 2013, e a intenção é que fosse retomado no ano seguinte.

⁹ Regina, que viabilizou tal parceria, é coordenadora de Artesanato do município e nativa da cidade, também aprendeu a fazer renda quando criança.

Embora o curso tenha definido um horário e um local para que algumas crianças da comunidade (20 em cada turno) pudessem ir aprender a renda, não podemos equiparar tal experiência ao ambiente escolar tradicional ou à educação formal. Não obstante estivessem em uma sala da ARTECAN e não dentro (ou nos arredores) de casa, tal experiência permanece no escopo daquilo que é definido como aprendizagem “informal” ou “prática”, que ocorre em função do contexto e das relações nas quais as pessoas se engajam. Nesse sentido, distancia-se da dinâmica e atividades realizadas em sala de aula, que tendem a envolver conhecimentos abstratos e descontextualizados.

Dentre os 17 alunos (havia um menino) da turma de iniciantes, apenas cinco não dominavam nenhum dos pontos três pontos básicos da renda. Quatro delas tinham entre sete e onze anos, uma era exceção, com 36 anos. Geomara acompanhava as três filhas (cuja caçula também era neófita) ao curso. Ela me explicou que não nasceu no interior do Rio Grande do Norte e *lá ninguém sabe o que é isso, que não seja nas praias*. Conheceu seu segundo marido e veio pra Canaan viver com ele. Suas filhas mais velhas iniciaram o aprendizado com as tias e avós paternas, de quem são vizinhas. Entre os doze alunos restantes, embora todos eles já soubessem fazer o *trocado*, havia uma variação do conhecimento prévio, tanto dos pontos (nove faziam o *pano* e oito, a *traça*), quanto do processo da renda como um todo (cinco sabiam *assentar* a renda e três, terminar). Tal distribuição é condizente, portanto, com a sequência de aprendizagem apresentada acima. É interessante notar que a proposta do curso, conduzido por rendeiras que já passaram por tal processo e já ensinaram outras pessoas dessa maneira, seguiu a mesma lógica.

Nesse caso, o aprendiz conhece o percurso a ser realizado e o objetivo final do processo de aprendizagem é claro, independente de estar aprendendo em casa ou no curso. É possível, portanto, compreender esse curso enquanto um tipo de extensão da casa. Para tanto, vale retomar algumas das distinções elencadas por [Paradise e Rogoff \(2009\)](#) entre a aprendizagem formal e informal. Na escola as etapas (ou “degraus”) do aprendizado não são conectadas e não existe nenhuma referência ao objetivo final do processo. As lições escolares tendem a ser tratadas como um objetivo em si e somente o professor conhece a conexão entre o que é aprendido e sua aplicação futura ([PARADISE; ROGOFF, 2009](#), p. 107). O curso de renda em questão está, assim, mais próximo das descrições da aprendizagem informal, na qual existem o objetivo e a motivação por parte do neófito de se inserir na vida familiar e comunitária.

A possibilidade de participar de um curso voltado exclusivamente ao ensino da renda foi vista com muito entusiasmo por todos, adultos e crianças. Nesse sentido, o fato de a renda ser uma atividade socialmente relevante constituiu, em si, uma motivação para que as crianças se engajem nessa atividade ([PARADISE; ROGOFF, 2009](#), p. 105). Uma das grandes expectativas dos alunos, inclusive das três rendeiras



Fotografia 9 – O ambiente do curso também foi local de brincadeiras por parte de crianças, de alguma forma, aparentadas aos alunos.

já adultas e experientes que se matricularam no curso avançado, era a oportunidade de ganhar uma (ou, mais uma) almofada. Poucas famílias têm condições de oferecer uma almofada para as crianças que ainda estão aprendendo. Ainda assim, raramente essa almofada é nova, mas feita com material (tecido e enchimento) reaproveitado de alguma almofada velha. O mais comum é que tenham sua própria almofada somente no momento em que estiverem produzindo para a venda. Até então, as meninas costumam treinar nas almofadas, enquanto as mesmas estão inativas e *desocupadas*.

No curso, além de uma almofada nova, confeccionada em tecido de rede, cada aluno ganharia também um conjunto com o material básico para a produção: 20 pares de bilros, um *molho* de *espinhos* e uma tesoura sem ponta. Os papelões necessários para a produção de moldes e as linhas também foram fornecidos pelo projeto. Dessa maneira, o curso de renda possibilitou que os alunos tivessem pleno acesso aos instrumentos e matéria-prima. Enquanto no dia-a-dia, os aprendizes costumam ter acesso somente aos restos de linhas, que não tem mais serventia para as rendeiras experientes, no curso elas tinham um amplo leque de cores para escolher.

Um último aspecto, relacionado ao papel da professora e sua relação com os alunos, merece destaque. No ambiente doméstico, enquanto ensina e instrui a aprendiz, a rendeira está, também, dedicada à produção da sua própria renda. A professora do curso, por sua vez, estava dedicada integralmente aos seus alunos. O

aprendiz, no entanto, não recebe atenção total, uma vez que a professora precisa se dividir entre todos os alunos. Por outro lado, embora a professora conhecesse todos os alunos (e fosse aparentada ou vizinha de alguns), ela não podia fazer uso da coerção que, geralmente, encontra-se presente nos ambientes domésticos. Tal fato contraria a perspectiva de [Paradise e Rogoff \(2009, p. 119\)](#), para quem o ensino informal teria pouca dependência da coerção. Uma professora comentou: *Tá muito bom para as mães agora, tem até professora para ensinar renda às filhas, ninguém mais vai levar cacorete na cabeça!* Acerca da mesma questão, outra professora comentou, em relação a uma aluna com dificuldade para aprender: *Ainda bem que ela veio aprender aqui, porque se fosse aprender com a mãe a bichinha ia sofrer, a coitada!*

Vale destacar, portanto, que os dados apresentados no presente capítulo foram coletados tanto no ambiente doméstico, como no curso, que também acompanhei com a minha própria almofada (em ambos os turnos), como “aluna ouvinte”. O contexto de cada caso será mencionado, mas é interessante notar que ambas as situações apresentaram semelhanças nos aspectos analisados, como a importância da observação, a função da fala, a necessidade de *vontade* e empenho por parte do iniciante, as repetições exaustivas e a autocorreção.

2.6 *Aprendi de tanto ver: treinando os sentidos*

A presença das crianças em meio à produção de renda por parte de suas mães, irmãs, tias, madrinhas e vizinhas, garante seu contato com a atividade. Diariamente, após terem cumprido a *lida* da casa, geralmente depois do almoço, as mulheres dedicam-se à renda. Nesse horário é possível caminhar pela cidade e escutar o *estalo* dos bilros. As crianças crescem em meio a essa prática e, assim, acompanham cotidianamente as diferentes etapas da produção da renda: observam os gestos envolvidos na sua confecção, acompanham suas mães *nos matos* para a coleta dos *espinhos*, se dirigem às vendas para comprar linhas, além de presenciarem a própria negociação e comercialização das peças, que geralmente também se realiza nos arredores da casa. Nesse sentido, [Paradise e Rogoff \(2009\)](#), argumentam que tal presença, no mesmo espaço e tempo, permite às crianças que observem e vivenciem em termos reais aquilo que está sendo aprendido e sua relevância dentro do contexto local.

Essa etapa, de apreciação e acompanhamento da atividade da renda, é fundamental para o aprendizado. Muitas rendeiras chegam, inclusive, a atribuir suas aprendizagens ao olhar. Cíntia, por exemplo, apesar da pouca idade, 13 anos, não se lembra de como aprendeu o *trocado*: *Eu sempre soube, não lembro nem quando aprendi, nem quem me ensinou. Acho que aprendi de tanto olhar a mãe fazer.* Aline, com a mesma idade, conta que aprendeu *sozinha, de tanto olhar*. Costumava ficar na casa de uma vizinha, para vê-la fazer renda, e quando esta se levantava, aproveitava

para fazer alguns *trocados*.

A observação é um tema caro aos estudiosos da aprendizagem e já foi abordada por autores de diferentes filiações teóricas. Aqui, nos aproximamos daqueles que defendem uma perspectiva ecológica, voltada à prática e suas relações com o ambiente, compreendido do ponto de vista ecológico, social e cultural. Dessa maneira, a observação perde o caráter passivo que lhe era dedicado pela linhagem cognitivista e passa a ser vista como um engajamento ativo. Nesse sentido, “to observe is actively to attend to the movements of others” (INGOLD, 2002d, p. 37). É necessário, portanto, que as iniciantes participem ativamente de tal observação, que se empenhem em compreender o processo, seus gestos e movimentos. Trata-se, portanto, de um envolvimento prático com o ambiente, além de uma prática de socialização, de formação de pessoas, no caso aqui, de rendeiras.

A presença no ambiente onde alguém está *sentada na almofada* e a observação continuada da produção ao longo dos dias são extremamente relevantes para o processo de aprendizado. Conforme aponta Maria Pequena, *se a gente vê uma pessoa todo dia fazendo a mesma coisa, fica mais fácil da gente aprender*. Cabe notar, nesse sentido, que as únicas mulheres adultas que conheci e que não sabiam fazer renda, não eram nascidas em Canaan. Entre as jovens, conheci algumas que não gostavam da atividade, mas todas sabiam executar os três pontos principais, embora não conseguissem executar um molde completo, isto é, não haviam completado o aprendizado “básico”. A julgar pelos relatos das rendeiras, todas passariam a fazer renda em caso de *precisão*.

No entanto, somente a presença física no mesmo local e no mesmo horário no qual determinada atividade está se desenrolando não garante que a atividade seja aprendida. É preciso que as meninas se empenhem ativamente nesse sentido. Durante o curso de renda, Rayanne, nove anos, aprendeu a fazer a *traça*. Quando perguntei como havia aprendido, ela me disse o seguinte: *A Maria — professora — fez e eu vi como é: um por cima, outro por baixo. Aí consegui fazer*. Questionei se ela já tinha visto a mesma ação em outras oportunidades e ela afirmou que sim. Quis saber, então, porque achava que, dessa vez, tinha aprendido e ela argumentou: *É porque, dessa vez, prestei atenção*.

As rendeiras de Canaan definem a *vontade* enquanto o principal atributo necessário ao aprendizado da renda. Como me disse Maria José, *tudo que você tem vontade, você consegue fazer!* Dessa maneira, constata-se a necessidade da motivação e do empenho do aprendiz em observar, em focar sua atenção às ações que se passam ao seu redor. Com relação a esse aspecto, Marchand (2010, p. 9) argumenta, em relação ao aprendizado da construção de minaretes no Mali: “Motivated individuals must identify what they need to know, strategize their physical position in proximity to mentors, and tactically seize opportunities that provide access to practice”. De maneira

análoga, Lave conta que os aprendizes de alfaiate liberianos se postam em bancos estrategicamente localizados, de onde podiam acompanhar o trabalho de seus mestres na máquina de costura e o cotidiano da oficina. Entre uma pequena função e outra, os noviços tinham tempo para observar as atividades e etapas desempenhadas na elaboração de cada peça de roupa. Nesse sentido, a autora aponta que a observação (e, conseqüentemente, o aprendizado) dependia mais do trabalho contínuo na alfaiataria, do que de demonstrações pedagógicas por parte do mestre (LAVE, 2011, p. 72).

Paradise e Rogoff (2009) estabelecem a observação como uma das características centrais da aprendizagem informal, uma vez que a criança acompanha com atenção aguçada os acontecimentos que ocorrem à sua volta. Nesse sentido, o ato de observar envolve uma grande concentração por parte do observador, que afina sua percepção no sentido de descobrir sobre uma atividade e tornar-se apto a participar dela. A observação aguçada está associada, nessa perspectiva, à motivação e à iniciativa do aprendiz em procurar oportunidades e criar atividades a partir das quais possa aprender (PARADISE; ROGOFF, 2009, p. 110). Elas comparam tal desejo do neófito, por se integrar em uma atividade e ao grupo, a um tipo de “roubo” de conhecimento. Herzfeld (2004) também utiliza essa ideia na descrição da aprendizagem de artesãos creetenses.

Em Canaan, em alguns casos a vontade é tamanha que as crianças chegam a burlar os limites estabelecidos por suas mães em relação, principalmente, ao acesso à almofada e à linha. Muitas rendeiras relatam que, quando crianças, roubavam linha de suas mães. Maria Mole, visando conquistar sua almofada, foi além. Ela conta que “sequestrou” o instrumento da vizinha e levou para *os matos*, para fazer renda. Dessa maneira, ela visava persuadir sua mãe a ganhar o que, até então, era seu objeto de desejo, uma almofada própria.

2.7 Os pontos e suas sequências de gestos: o papel da fala

O início do aprendizado dos pontos não determina o fim imediato das brincadeiras com a renda por parte da aprendiz. Durante algum tempo, até que os pontos básicos sejam aprendidos, o tempo das noviças se divide entre o treinamento mais sistemático e as brincadeiras, inclusive com a *almofada*. O mais importante nessa etapa, é compreender e ser capaz de realizar adequadamente a sequência de “gestos elementares” que constitui cada um dos pontos apresentados no Capítulo 1. Uma vez que os três pontos básicos sejam devidamente apreendidos e a aprendiz desenvolve a habilidade de realizá-los na sequência demandada pelos moldes, o brincar progressivamente cede lugar à atividade produtiva. A seguinte fala de Emiliana reflete sobre tal momento: *Pra valer mesmo, tinha que ter a traça. Antes brincava de fazer renda, mas quando comecei a fazer pra valer, já tinha traça.* Conforme veremos adiante, no entanto, tal mudança não elimina totalmente o aspecto lúdico e de entretenimento

da prática.

Geralmente o aprendizado das “sequências de operação” se dá na própria almofada da menina, em alguma almofada que esteja disponível ou que seja improvisada para tal fim. O molde mais utilizado pelas novças nesse momento é de camiseta infantil, uma vez que apresenta dimensões reduzidas. Os padrões de tais moldes também são considerados simples e apresentam amplos espaços formados por *carreiras de trocados*, para que a aprendiz tenha oportunidade de treinar o ponto. Nesse caso, é preciso que alguma rendeira complemente o trabalho, uma vez que as meninas ainda não dominam todo o processo. Tal ajuda costuma incluir a iniciação e finalização da peça, além de algum ponto que o aprendiz ainda não tenha aprendido. A outra opção é preparar um molde especificamente para essa etapa, constituído apenas por um dos pontos básicos. Essa alternativa foi acionada durante o curso de renda, devido à existência de apenas uma professora disponível para os vários alunos nesse contexto, mas não pode ser verificada no dia-a-dia das aprendizes em seus ambientes domésticos.

A principal característica dessa fase é a necessidade da iniciante repetir inúmeras vezes cada “sequência de operação”, até que a mesma seja memorizada e executada com perfeição. Tal processo demanda motivação para executar cada série de movimentos repetidamente e, a cada repetição, buscar aperfeiçoar os movimentos e a combinação dos gestos executados. Nesse sentido, visam reproduzir, ou imitar aquilo que observam as praticantes mais experientes fazendo. É importante destacar que a imitação não é compreendida aqui enquanto uma execução mecânica de instruções recebidas. Assim como a observação, a imitação é ativa, pois demanda do noviço o alinhamento entre a atenção voltada à movimentação alheia e sua própria orientação prática e engajamento com o ambiente (INGOLD, 2002b, p. 353).

Existem diferentes formas de orientar a atenção dos aprendizes, tendo em vista o direcionamento da atividade e o aperfeiçoamento do trabalho. A fala é uma dos principais recursos acionados com relação a esse aspecto, sendo muito utilizada entre as rendeiras, seja em casa ou no curso. É acessada em momentos pontuais e visa cumprir objetivos específicos no processo de aprendizagem. Durante a fase do treinamento dos gestos relacionados a cada ponto, a fala cumpre a função primordial de auxiliar na memorização de cada sequência. Dessa maneira, enquanto executam os pontos, as rendeiras narram o que estão fazendo às iniciantes, assim como Alda fazia comigo para que aprendesse o trocado. Nesse sentido, Strauss (1984, p. 212), ao apresentar diferentes estratégias de aquisição de conhecimento, argumenta que a qualidade rítmica das entoações (ou cantos) auxilia a memorização e facilita a evocação posterior daquela sequência de itens, no caso aqui, de gestos.



Fotografia 10 – Professora mostra, ao mesmo tempo em que narra, à sua aluna como se faz uma traça.

Ao longo do restante do processo de aprendizagem, a fala cumpre outras funções igualmente importantes, de estimular e direcionar a atenção dos noviços. Elas sempre repetem que, *se prestar atenção, é fácil!* Dessa maneira, elas orientam a percepção das crianças para determinados aspectos daquilo que está sendo realizado. Enquanto executava uma parte da renda, para que uma aluna visse, a professora do curso falava: *Seu interesse agora são os bilros. Presta atenção, olha para os meus dedos, por onde que o bilro anda.*

A antecipação de ações e problemas a serem enfrentados durante a execução de uma renda é outro aspecto importante relacionado à oralidade durante o processo de aprendizagem da renda. Creusa, cuja almofada estava colocada na varanda de casa, situada na rua principal do distrito, ao lado da de sua filha de oito anos, continuamente tirava os olhos da sua renda para verificar a renda da menina. Ao perceber que nos movimentos seguintes não precisaria de todos os bilros que estava à sua frente, orientou a filha de modo a evitar que ela se confundisse e mantivesse a organização da almofada: *Já separou os quatro bilros pra cá?* Referia-se aos bilros que

não seriam utilizados e que deveriam ser separados dos demais para não atrapalhar a execução dos próximos pontos. Dessa maneira, além de chamar atenção da iniciante para a arrumação do trabalho, buscava evitar possíveis erros e garantir que a atividade tivesse continuidade.

A demonstração por parte das praticantes mais experientes dos movimentos e gestos a serem realizados, acompanhados da descrição oral dos atos, já foi mencionada. Existe outra forma de apresentar a “sequência de operação” que, embora não tão usual entre as rendeiras, pode ser observada na prática. A professora (mãe ou parente) se posiciona por trás do aprendiz, pega em suas mãos e executa conjuntamente os movimentos, de modo que a criança sinta e experimente a sequência correta. A fala também acompanha essa demonstração, enfatizando cada ação a ser feita.



Fotografia 11 – Professora executa a traça juntamente com sua aluna, ao mesmo tempo em que descreve o que está fazendo.

Compreende-se, assim, que a ênfase na visão não pode pressupor que os demais sentidos não estejam engajados no processo de observação. [Paradise e Rogoff \(2009\)](#) apontam para um equívoco comum, de considerar a observação como um processo essencialmente não verbal. A fala, como apontamos, representa um suporte essencial ao aprendizado. A oralidade não visa substituir o envolvimento da criança com a atividade, mas trabalha a serviço da mesma ([PARADISE; ROGOFF, 2009](#), p. 118), no sentido de possibilitar sua correção e continuidade. Não se trata, portanto, de uma fala pedagógica, que explica integralmente as operações a serem seguidas, mas de observações e dicas que instiguem o novizo a compreender melhor a lógica do que está fazendo e aprimorar sua prática.

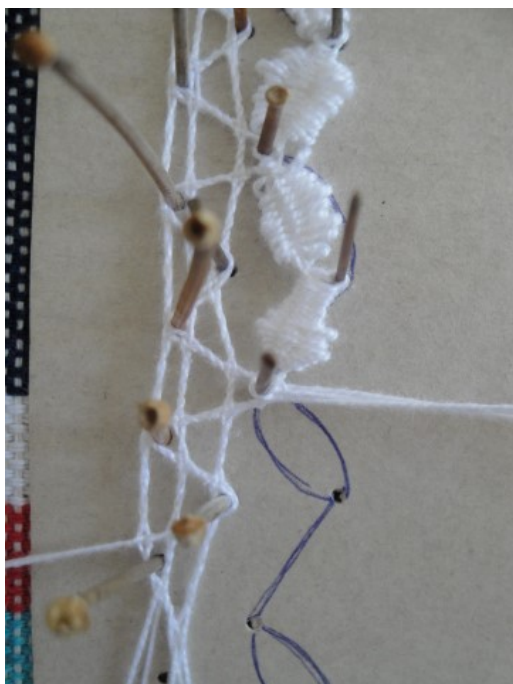
Nesse sentido, outro uso da fala, durante o processo de aprendizagem, trata do estímulo aos novatos, no sentido que busquem aperfeiçoar suas produções. Ao observarem a execução dos aprendizes, as rendeiras sempre tecem comentários e avaliações que indicam aspectos a serem melhorados. Nesse sentido, Creusa comentou com sua filha: *Ainda não está fazendo do jeito que falei. Precisa fazer essas traças mais cheinhas, não quer vender a renda?* Tais observações e dicas visam, portanto, que o aprendiz improvise algum aspecto específico da prática. A professora do curso, por exemplo, enquanto narrava a sequência da *traça*, feita por uma aluna, disse: *Presta atenção, por cima, por baixo. Ô mão pesada!*



(a)



(b)



(c)



(d)

Fotografia 12 – Diferentes momentos do aprendizado da traça, executado por diferentes aprendizes, inclusive por mim (Fotografia 12c).

Conforme vimos no Capítulo 1, o aprendizado dos pontos, principalmente da traça, exige muitas repetições e um constante ajuste por parte do aprendiz em relação aos gestos empreendidos. Nesse sentido, [Portisch \(2010, p. 68\)](#) argumenta que é por meio da prática repetida que se adquire o nível de fluência. Trata-se de um processo de afinação, ao longo do qual o aprendiz aprimora constantemente suas ações, tendo em vista sua própria percepção do trabalho e os comentários das rendeiras mais experientes. [Lave \(2011, p. 79\)](#) chama atenção para a importância desse retorno no seguinte trecho:

So feedback to apprentices was available in different relations of detail and hence was rich and informative: apprentices received information not only on what constituted an error but also on what errors were serious and how much they would impede a sale.

É importante salientar que, conforme argumentam as rendeiras, a *vontade* caracteriza o principal do processo de aprendizagem. Nesse sentido, o noviço deve manter-se motivado e engajado no treinamento. Ao seguir as sugestões e indicações dos praticantes mais experientes, as aprendizes serão capazes de desvendar a os sentidos do que está sendo dito por si mesmos, além de perceber o modo como os seus gestos se imprimem na renda.

2.8 Educação da atenção

O direcionamento da percepção das aprendizes durante o engajamento prático com a renda, realizado pelas rendeiras mais experientes durante todo o processo de aprendizagem, nos remete à ideia da “educação da atenção” apresentada por [Ingold \(2010\)](#). Na sua perspectiva, o conhecimento (ou cultura) não é “transmitido” diretamente entre duas gerações, como uma cópia pronta de uma mente para outra. Não se trata da replicação de conhecimento, mas da sua recriação por parte do aprendiz, da sua redescoberta na prática.

Conhecer não pode ser confundido, portanto, com a mera decodificação de informações descontextualizadas. Conforme aponta [Ingold \(2010, p. 21\)](#), tal redescoberta está intimamente relacionada com a noção de *mostrar*. Ao chamar a atenção do noviço para determinados aspectos do ambiente ou para ações que executa, faz com que sejam vistos ou “experienciados” pela outra pessoa. Nesse sentido, o aprendiz deve descobrir seu sentido por si mesmo e, para isso, recebe pistas (não códigos) dos mais experientes. Tais pistas condensam fios de experiência, que de outra forma estariam dispersas, de maneira a orientar e abrir o mundo para uma percepção mais profunda. O conhecimento consiste, assim, na capacidade de situar tais informações e compreender seu significado dentro do contexto de engajamento perceptivo direto com seu ambiente ([INGOLD, 2010, p. 21–22](#)). Dessa forma, o conhecimento não é transmitido ou comunicado, mas orientado por seus predecessores e redescoberto pelo aprendiz; trata-se, de uma redescoberta guiada, conforme aponta no seguinte trecho sobre o aprendizado da caça:

The novice hunter learns by accompanying more experienced hands in the woods. As he goes about, he is instructed in what to look out for, and his attention is drawn to subtle clues that he might otherwise fail to notice: in other words, he is led to develop a sophisticated perceptual awareness of the properties of his surroundings and of the possibilities they afford for action ([INGOLD, 2002d, p. 37](#)).

O noviço é levado, assim, a desenvolver uma consciência perceptiva das propriedades do ambiente e das possibilidades que oferecem à ação. Seu engajamento perceptivo, corporal e emotivo é orientado, provocado. Ao longo desse processo de envolvimento e engajamento com o mundo, as pessoas e objetos, seus equipamentos ósseo-muscular e perceptivo são afinados. Nesse sentido, [Ingold \(2010\)](#) argumenta que é justamente essa “educação da atenção” que marca a relação entre duas gerações. A educação da atenção equivale, assim, a um processo orientado de refinamento do sistema perceptual, mas desvelado pelo próprio conhecedor na prática. Assim, aquilo que se aprende e transmite às novas gerações não seria a cultura em si, enquanto um estoque de representações, mas habilidades desenvolvidas a partir de um modo particular de percepção, orientação e interação com o ambiente.

2.9 Assentando e terminando a renda

Uma vez que a “sequência de operação” relativa a cada ponto é aprendida, a iniciante precisa saber executar a sucessão de pontos apresentadas pelo molde da maneira mais rápida, econômica e eficiente possível. Durante esse período, é comum que precisem de auxílios constantes para saber qual o próximo ponto a ser executado. Maria Helena tem sete anos e era aluna do curso de renda para iniciantes. Após algumas semanas dedicadas ao treinamento e aperfeiçoamento da *traça*, ela recebeu uma nova tarefa, aprender a executar uma renda bem estreita, chamada *dedinho*. Seria a primeira vez que ela teria que lidar com mais de dois pares de bilros na almofada. A renda foi *assentada* pela professora, que a orientou sobre como deveria dar prosseguimento ao trabalho. No entanto, a cada ponto que fazia, a menina pedia ajuda, seja para professora, seja para a aluna que estava ao seu lado, sua vizinha, que era mais velha e experiente do que ela: *E agora, para onde vou? É interessante notar que o modo como cada uma das suas instrutoras a auxiliavam era diferente. Enquanto sua amiga apenas apontava o próximo par a ser manipulado e fazia ela própria refletir sobre quais os movimentos a serem efetuados, a professora a orientava oralmente, com frases como: Solta esse par. Pega o próximo par e faz um trocado inteiro. Mas antes, tem que torcer. Torce e faz o trocado.*

Vemos, assim, que o conhecimento não é necessariamente transmitido entre uma geração mais velha e outra nova, mas pode ser compartilhado entre pessoas de uma mesma geração. Em alguns casos, pode, inclusive, fazer o caminho inverso, dos jovens aos mais velhos. Vimos dois exemplos disso no curso de renda, nos quais as gerações mais novas já detinham o conhecimento da renda e estavam auxiliando o aprendizado de suas mães ou avós. Conforme aponta Dantas (2005, p. 231), em relação ao aprendizado da renda irlandesa em Divina Pastora (SE), “isso relativiza a ideia cristalizada de que os saberes tradicionais fluem, necessariamente, das gerações mais velhas para as mais jovens, seguindo uma linha de iniciação que passa pela avó, mãe, filha e neta”.

A partir do momento que a iniciante aprende os pontos básicos e consegue executar uma sucessão diferente de tais pontos, ela é capaz de realizar o trecho intermediário do molde. Resta, assim, conseguir *assentar* e finalizar o trabalho, além de compreender melhor a dinâmica do molde e suas possibilidades (tema a ser explorado no Capítulo 3). Essa fase constitui o aprendizado daquele nível de ação consideração mais abrangente, o “curso de ação” (ROUX; BRIL, 2002), que envolve o processo como um todo. A importância da observação e da imitação se mantém ao longo de todas as etapas do processo de aprendizagem, assim como os usos da fala, o direcionamento da atenção e a necessidade de empenho, de repetições e de motivação por parte da aprendiz.

Durante esse período a menina precisa que alguém inicie e termine suas

peças, até que seja capaz de realizar tais etapas por si só. Considerando que grande parte das rendeiras dedicam muitas horas diárias às suas produções, tendo em vista justamente a obtenção de um retorno financeiro rápido, o fato de se voltarem à produção da renda das aprendizes poderia causar estranheza. No entanto, além de contribuir para o desenvolvimento de sua habilidade, que terá a oportunidade de treinar a sequência de pontos definida pelo molde, tal auxílio também garante uma qualidade mínima do acabamento das peças produzidas pelas meninas. Dessa maneira, não há desperdício de tempo por parte dos praticantes mais experientes, mas um empenho em garantir que a aprendizagem tenha continuidade e, ao mesmo tempo, que a renda produzida pelas noviças possa ser comercializada. Ainda que, na maior parte dos casos, o dinheiro conquistado pela venda da renda seja inteiramente embolsado pela aprendiz, ela poderá usá-lo para despesas que, de outra maneira, seriam realizadas por seus responsáveis. Assim, ainda que indiretamente, o valor das rendas produzidas pelas meninas pode contribuir para o orçamento familiar, ou melhor, reduzir as demandas e pressões sobre o mesmo. Uma das alunas do curso contou como gasta o valor recolhido com a venda de suas peças:

Compro meu perfume, da Natura, porque eu gosto de perfume adocicado. E sabonete líquido de morango, também! Eu gosto de fazer renda, mesmo com minha mãe me dando as coisas. É tão bom a gente comprar as coisas da gente com o nosso dinheiro.

Conforme as aprendizes repetem os moldes, as dificuldades se reduzem e, progressivamente, eles adquirem a confiança necessária para tentar terminar uma peça sem solicitar qualquer auxílio. Jocineide, aluna do curso, tinha dez anos e ainda precisava que sua mãe iniciasse e finalizasse suas rendas. Ela contou que estava aprendendo a terminar a renda: *Minha mãe faz e eu fico olhando. Depois faço na minha almofada. Eu tento, não sei se faço certo, mas eu tento.* O acabamento de suas peças pode até não ficar perfeito, mas ela já é capaz de concluir seu trabalho com autonomia. Em alguns casos a primeira peça inteiramente executada por uma rendeira não será vendida, é comum que alguém da família ou da localidade compre a peça por um preço simbólico (podendo ou não revender), como forma de incentivar o iniciante. Nesse sentido, Maria Mole relata: *Minha mãe que terminava minha renda, mas era muito mal feita. A dona Irene, nossa vizinha, comprava para amarrar os pés das galinhas dela, para levar para a feira. Ela via que eu tinha vontade e queria me ajudar.*

Aquelas que não se arriscam a tentar as etapas iniciais e finais da renda são cobradas por isso. Minha vizinha, durante o trabalho de campo, por exemplo, já tinha doze anos e ainda não dominava tais fases da produção. Dessa maneira, sempre que precisava de ajuda recorria à sua mãe, sua tia (moradora da casa em frente) e sua irmã. Certa vez, presenciei um desses pedidos. A tia da menina afirmou que só terminaria sua renda, se ela tivesse feito tudo que poderia fazer, isto é, se tivesse ido

até o limite no qual sua habilidade lhe permite. Ao que parece, ela poderia seguir até a *carreira* de pontos anterior ao limite do decote da camiseta que estava produzindo, mas não havia feito. Sua tia ordenou: *Então termina*. Em seguida, aproveitou a chegada de sua irmã mais nova e solicitou que ela finalizasse seu trabalho. Apesar de três anos mais nova, Talia, que segundo a tia aprendeu a fazer renda *só de olhar*, já dominava todo o processo da renda. Ela acatou o pedido da irmã, mas perguntou, jocosamente: *Como pode, do seu tamanho e não sabe fazer o pescoço?*

2.10 Participação: quem colabora com quem?

Ao longo do processo de aprendizagem, como vimos, a aprendiz não contribui diretamente para com a produção das rendas de suas instrutoras, chegando mesmo a afastá-las de suas próprias almofadas. O aprendizado da renda contraria, assim, diversos estudos de apontam para uma integração e participação graduais do aprendiz no processo produtivo, ou conforme diria Lave (1991), na comunidade de prática na qual está buscando se inserir. É importante destacar que o conceito de “participação” de Lave e Wenger (1999) não tem como foco o processo produtivo, mas o de aprendizagem.

Delbos e Jorion (1984), a partir de pesquisa sobre a transmissão de saberes da pesca, do cultivo de mariscos e da produção de sal no oeste francês, também destacam a importância do contexto social e da participação das crianças nas tarefas cotidianas para a aprendizagem. Eles argumentam que cada geração se reinventa a partir de um longo processo de identificação pessoal. A motivação do aprendiz surge daquilo que identificam como “gosto”, definido como o desejo de fazer, de aprender. Um impulso que visa uma causa final: tornar-se um “*paludier*” e trabalhar nas salinas. Nessa concepção, porém, o trabalho não é aprendido no engajamento e na convivência prática, mas recriado a partir da ordem cosmológica que organiza o mundo. Os autores definem, assim, a aquisição do conhecimento enquanto a transmissão de um trabalho (DELBOS; JORION, 1984, p. 107).

Entre os salineiros franceses, principalmente durante o verão, período no qual todos os membros da família estão engajados na atividade produtiva, as crianças devem acompanhar seus pais em suas jornadas de trabalho. Considerando o processo de aprendizagem, Delbos e Jorion (1984) dividem a infância em duas fases. No primeiro momento, quando ainda não podem contribuir com nenhuma tarefa, a melhor coisa que as crianças têm a fazer é manterem-se quietos e distraídos, de modo a não atrapalhar as atividades desempenhadas por seus pais (DELBOS; JORION, 1984, p. 108). Alguns trabalhadores podem, inclusive, fazer uma pequena salina para que os filhos se mantenham entretidos (e iniciem seu aprendizado), de maneira análoga ao que faz as rendeiras quando afixam um par de bilros na almofada para as crianças pequenas brincarem. A partir de determinado momento, porém, as

crianças passam a representar uma “ajuda autêntica” à produção, uma vez que podem desempenhar atividades menores e contribuir para a aceleração do trabalho (DELBOS; JORION, 1984, p. 108). Dessa maneira, os noviços se constituem mais como auxiliares, do que propriamente aprendizes¹⁰.

Se pensarmos na produção da renda, no entanto, as atividades que poderíamos conceber como complementares nunca são realizadas pelas noviças, como a preparação dos bilros a serem utilizados, por exemplo. É comum que as rendeiras recebam auxílio para tal atividade, mas é sempre desempenhada por um praticante tão experiente quanto ela. Durante o curso, igualmente, as iniciantes nunca eram encarregadas de *carregar* os próprios bilros, necessitando da ajuda de terceiros para isso. Conforme apontamos no Capítulo 1, é importante que a tensão seja mantida em todos os momentos da produção da renda. As crianças muito novas não aplicam força suficiente sobre a linha, de modo que *fica frouxo, soltando as laçadas*. Melissa, minha vizinha, chegou a comentar comigo: *Queria encher os bilros iguais aos da minha tia, mas se encho muito eles ficam soltando as linhas*. Com poucas exceções, como a compra de linha em um armazém ou a busca por algum instrumento que não esteja à mão, podemos dizer que as iniciantes não contribuem com a produção das rendeiras mais experientes. Ao contrário, aqui, são as rendeiras mais habilidosas que deve se dedicar à produção e, conseqüentemente, ao aprendizado das noviças.

A participação das iniciadas na produção das rendeiras “plenas” só se torna efetiva nas etapas finais da aprendizagem, quando já são capazes de executar com tranquilidade a secção intermediária do molde. A partir de então, podem assumir as almofadas de suas mães enquanto as mesmas estiverem *desocupadas*. Para as crianças que não tem uma almofada própria, tal momento representa uma oportunidade de treinar os movimentos e desenvolver suas habilidades. Mesmo aquelas que já têm o equipamento, costumam se dedicar a produção das rendas de suas mães enquanto as mesmas estão ausentes e, suas almofadas, inativas. Dessa maneira, aceleram a produção das mães e priorizam a obtenção de recursos que serão utilizados em benefício de toda a família. Eu mesma fui convocada, em diversas oportunidades, como auxiliar. Fui solicitada tanto para *carregar* e emendar os bilros, quanto para dar continuidade à renda enquanto as “titulares” da almofada se levantavam para tomar um banho, por exemplo. Vemos, assim, que somente quando as iniciantes já são quase “praticantes plenos” é que elas passam a ajudar suas mães a confeccionarem suas rendas.

A distinção entre as atividades (e a mão-de-obra) suplementar e complementar estabelecida por Delbos e Jorion (1984), pode ser interessante nesse caso, para pensar sobre a participação dos aprendizes no conjunto das atividades que constituem a renda. Trata-se de uma distinção sutil, baseada no tipo de integração da criança ao

¹⁰ O termo é utilizado pelos autores para indicar uma formação institucionalizada, mais próxima da educação dita formal, como aluno.

processo produtivo. As atividades suplementares seriam aquelas cuja importância não é central, mas quando realizadas por um noviço, liberam o tempo dos mais velhos em ações ou deslocamentos desnecessários, por exemplo. No caso da renda, poderíamos pensar na compra de linha ou, até mesmo, na retirada dos espinhos (daqueles trechos já presos da trama para serem reutilizados), como atividades suplementares desenvolvidas pelas iniciantes. Quando o noviço, realmente, passa a tomar parte na divisão do trabalho produtivo, ainda que de maneira não especializada, considera-se que ele está desempenhando atividades complementares (DELBOS; JORION, 1984, p. 111–112). Sua presença possibilita a aceleração da cadência da atividade, sendo, portanto, vantajoso para o empreendimento familiar como um todo. Algo semelhante acontece quando as rendeiras em formação ocupam a almofada desocupada de suas mães para adiantar suas rendas.

2.11 Opção ou *precisão*?

A última etapa da aprendizagem marca a passagem entre uma iniciante e uma pessoa com formação “básica” nos conhecimentos da renda. Conforme vimos, no momento que a aprendiz consegue desempenhar, em tamanho adulto, uma peça das mais usualmente feita por elas (camiseta, bolero e vestido) e, conseqüentemente, colaborar com a produção de suas mães, podemos dizer que tenha os conhecimentos e habilidades imprescindíveis para a execução das peças mais simples e menos trabalhadas. A definição de tal conhecimento enquanto “básico” não significa que seja considerado simples ou banal, mas destacar as tarefas primordiais da atividade.

A partir daí, conforme exercem a atividade, podem aperfeiçoar os pontos, os acabamentos e o *domínio* sobre o molde. Ao se desenvolver por meio do treinamento e da prática de novas tramas, as rendeiras adquirem o que chamam de *rebolado da renda*, que consiste na capacidade de improvisar de forma a encontrar o melhor caminho para a constituição de cada trama. Conforme afirmou uma rendeira, *pra tudo tem jeito, mas tem que ter o rebolado*. Enquanto produzia uma renda considerada *trabalhosa*, que dificilmente seria realizada por meninas com a habilitação definida aqui como “básica”, Alda falou sobre a importância do jogo de cintura para executar determinados moldes:

Se não souber fazer, vai falar que o papelão que tá errado, mas não é. Tem que saber fazer, pra fazer um papelão desses tem que ter o rebolado, o gingado da renda, senão vai quebrar a cabeça e é capaz de não conseguir.

O domínio de todos os aspectos da produção e a habilidade de fazer uma renda minimamente *bem feita*, no entanto, não garantem a transformação das iniciantes em rendeiras “plenas”. Para que seja reconhecida e se identifique enquanto tal, a pessoa deve se dedicar a essa atividade como um trabalho, realizado diariamente,

ainda que tenha outras ocupações esporádicas. É interessante destacar, nesse sentido, que as jovens não se identificam como rendeiras, possivelmente por ainda estarem estudando e terem outras possibilidades pela frente. Ainda assim, a probabilidade das meninas se transformarem em rendeiras é grande, devido à ausência de alternativas de ocupação na localidade. Como as mais experientes destacam, a renda *é a única opção de ganho. Aqui não tem emprego, em todo lugar que passar vai ver alguém na almofada.*

Canaan realmente não apresenta muitas opções de ocupação fora da lida na roça, tanto para homens como para as mulheres. Trata-se de um distrito eminentemente rural, no qual a maior parte da população se dedica à produção familiar ou de pequeno porte. As *roças* familiares, produzidas em terrenos próprios (ou cedidos por pessoas próximas), são destinadas ao cultivo de mandioca, milho e feijão. Existem poucos estabelecimentos comerciais e a maior parte deles constitui um empreendimento familiar, ocupando a frente das casas, principalmente daquelas da área central do distrito. Tais *mercantis*, raramente demandam mão de obra externa à própria família. As grandes propriedades que existem no distrito são dedicadas à monocultura do coco e, assim, precisam de poucos empregados. Restam, assim, alguns proprietários médios que investem no cultivo de *roças*, na produção rapadura, farinha e na criação de animais. A oferta por oportunidades varia, portanto, de acordo com o calendário produtivo, sendo maior nos momentos de plantio e colheita. Geralmente os trabalhadores são contratados por jornadas diárias, cujo valor em 2013 variava entre 15 e 20 reais. Aqueles que detêm alguma especialização fazem *bicos*, como motoristas, pintores ou pedreiros. Nesse caso, podem receber diárias de até 40 reais.

O momento de maior demanda pela mão de obra feminina é a produção da farinha, quando são contratadas por diárias (equivalente ao trabalho não especializado) para a raspagem da mandioca. A outra possibilidade é o trabalho doméstico nas casas daquelas famílias que podem pagar o chamado *salário local*, cujo valor é bem menor do que o salário mínimo. Conforme afirmou uma rendeira: *Se não quiser fazer renda tem que trabalhar na casa de família por 100 reais.* Aquelas mulheres que não apreciam ou não se adaptam ao trabalho *na almofada*, tendem a escolher essa alternativa. Uma rendeira me contou que introduziu sua filha à renda, *mas ela não gosta. Cedo ela largou a almofada para ir trabalhar nas casas.*

A renda se torna, assim, a opção da maior parte da população feminina local. E, considerando o ambiente escasso de oportunidades, o dinheiro adquirido com a produção da renda ganha relevância central para o orçamento familiar. Certa vez, o marido de uma rendeira interrompeu nossa conversa, que girava em torno desse assunto, para reconhecer a importância da atividade da esposa para a manutenção da unidade doméstica: *Muitas vezes, foi o dinheiro dela que serviu pra casa. Já peguei foi muito dinheiro com ela, não vou mentir.*

Difícilmente a produção da renda gera o valor equivalente ao *salário local* mencionado acima, que na época variava entre 70 e 200 reais mensais. Dessa maneira, muitas rendeiras se engajam em outras atividades para complementar seus proventos, como a costura e a lavagem de roupas. É válido mencionar que grande parte das alternativas colocadas para as mulheres são ocupações a serem realizadas no ambiente doméstico. A principal vantagem apontada por elas é a possibilidade de se manter em casa, próximo dos filhos e da família, além de se dividir entre a dedicação à almofada e as tarefas domésticas. Trata-se de uma forma de incorporar a esfera produtiva à rotina familiar.

2.12 Aprendendo a ser rendeira

O processo de aprendizagem e integração na atividade produtiva apresenta um importante aspecto socializador, mais especificamente, de constituição de gênero (NAJI, 2009; SAUTCHUK, 2014; SILVA; GOMES, 2015). Rendeiras e rendas crescem e se constituem mutuamente. Conforme aponta Bray (2007) uma forma fundamental pelo qual o gênero se expressa é por meio da tecnologia. Na sua perspectiva as “habilidades e domínios de competência são divididos entre os sexos e modelam as masculinidades e feminilidades” (BRAY, 2007, p. 38). Em Canaan o conhecimento da renda se apresenta, assim, como um importante elemento identitário, configurado enquanto uma experiência que se estabelece a partir das relações sociais nas quais as meninas estão inseridas.

A relação entre aprendizagem, participação social e identidade é enfatizada por Lave e Wenger (1999) em seu conceito de “comunidade de prática”. O processo de aprendizado não envolve apenas o desenvolvimento de determinadas habilidades, mas implica na formação de um “participante pleno”, um membro do grupo, um tipo de pessoa (LAVE; WENGER, 1999, p. 53). A integração nas tarefas cotidianas é englobada pelo processo de formação identitária das meninas enquanto rendeiras. Conforme são treinadas no trabalho das almofadas, também aprendem lições sobre tudo que envolve ser uma boa rendeira, em outras palavras, uma boa mulher. Nessa direção, os autores concebem a identidade “as long-term, living relations between persons and their place and participation in communities of practice” (LAVE; WENGER, 1999, p. 53).

Wenger (2012, p. 4) argumenta que o termo “comunidade de prática” foi cunhado para se referir à coletividade como um currículo vivo, sempre ao alcance de seus aprendizes. Caracteriza-se como grupos de pessoas que compartilham um interesse ou uma atividade, sobre a qual aprendem conforme se relacionam e interagem regularmente. Acerca de tais relações e sua vinculação com a formação identitária, é interessante destacar as três características que distinguem as “comunidades de prática”, conforme apontadas pelo autor. O primeiro elemento essencial é um domínio

compartilhado de interesses e competências, que define seus membros, constituindo-se enquanto uma identidade (WENGER, 2012, p. 1). O segundo e o terceiro elementos constam no próprio conceito: comunidade e prática. É necessário, assim, que exista uma comunidade, cujos membros se engajem em atividades conjuntas, além de se ajudarem mutuamente e compartilhem informações. São as relações e interações que se estabelecem entre os noviços e os membros plenos que viabilizam o aprendizado mútuo. Por fim, é preciso haver uma prática, que possibilitará o desenvolvimento de um repertório compartilhado de habilidades, experiências, valores, normas e crenças. A interação continuada e a partilha do tempo resultam, portanto, em uma prática e uma identidade específicas.

Até aqui foram apresentados, basicamente, aspectos relativos aos âmbitos comunitários e do engajamento prático envolvidos no processo de aprendizagem. É importante, portanto, indicar alguns elementos que denotam a constituição de uma ética, um modo de ser no mundo, próprio às rendeiras. Os aspectos mais apreciados, destacados e propagados ao longo do aprendizado da renda dizem respeito aos valores, normas e crenças socialmente relevantes para a comunidade como um todo.

2.12.1 Ética do trabalho e o uso do tempo: a renda *entrete*

A necessidade de produção constante se justifica, em alguns casos, pela pressa em finalizar uma renda tendo em vista sua comercialização. Existe outro fator, no entanto, que faz com que as rendeiras ocupem, de acordo com as suas limitações físicas, praticamente todo seu tempo livre à produção da renda. Trata-se de uma moral que valoriza o trabalho, enquanto ocupação produtiva do tempo, e rejeita o ócio. Com relação à formação das subjetividades pessoais a partir da ocupação profissional, vale recorrer ao trabalho clássico de Weber (2007) sobre a gênese da cultura capitalista moderna. Sua abordagem se torna interessante por definir o trabalho e o engajamento diário em uma atividade como uma forma de constituição da pessoa, ou melhor, de uma conduta de vida (*Lebensführung*). Para tal, delimita três categorias a partir das quais traça seu tipo ideal de pessoa ocidental, constituída a partir da Reforma Protestante, e que se revelam interessantes considerando nosso propósito: labor, vocação e disciplina.

O espírito do capitalismo é vivenciado, assim, na busca por uma condução metódica da vida. Trata-se de um *ethos* determinado pelo nascimento em um cosmos (no caso, ordem capitalista) e imposto ao indivíduo. Nessa perspectiva, a atuação e dedicação profissional são compreendidas como deveres. Em vários aspectos a descrição de Weber pode ser relacionada à atitude das rendeiras perante sua atividade, como na necessidade de disciplina, vontade e concentração. Considerando tais paralelos, a atividade da renda pode ser compreendida como uma síntese do *ethos* das rendeiras enquanto mulheres da comunidade da qual participam. A aprendizagem da renda é acompanhada e envolta por lições que visam não apenas o desenvolvimento

das habilidades técnicas, mas a formação de uma conduta de vida, de valores, hábitos e crenças.

Voltando às rendeiras, podemos dizer que, mesmo aquelas que não precisam do retorno financeiro da atividade por ter outras fontes de rendimento, seguem dedicando-se às suas almofadas. Após passar dois meses sem produzir renda, por causa de dores e dificuldade de locomoção, Mazé reclamou de ficar inativa e justificou seu retorno à atividade, ainda que por pouco tempo diário: *É muito ruim. Não gosto de ficar parada, carro parado não carrega frete. Agora, faço um pedacinho hoje, outro amanhã e com um tempo já tenho um vestido pronto.* Ao concluir, porém, destacou: *Não estou trabalhando por precisão, tô trabalhando por divertimento.* Maria das Dores, por sua vez, se entristece por não poder se dedicar mais à almofada: *É tão bom fazer renda, pena que não tenho tempo. Tem gente que faz por obrigação, eu faço porque eu gosto mesmo. Eu amo fazer renda.*

De maneira análoga, uma rendeira, cujo marido tem um pequeno *mercantil* na rua central do distrito, comentou que ele vende pouco, *mas se entrete.* Nesse contexto, a renda ganha status de entretenimento para as rendeiras. *É um divertimento, bom pra distrair, quando você vê o tempo passou.* A renda representa não só como uma ocupação produtiva do tempo, no sentido econômico, mas também da cabeça e do corpo. Trata-se de uma forma de manterem-se ativas. Durante um encontro à tarde, na ARTECAN, uma rendeira comentou: *Ê saudade da minha almofada.* Sua vizinha, que estava sentada ao lado, respondeu: *Só tu? Tô com um sono! Se tivesse em casa não tava, porque tava sentada na almofada e tava ocupada. Mas assim — sem fazer nada, dá um sono.* Além disso, uma renda em processo de confecção na almofada representa um estímulo para que as rendeiras resolvam as *tarefas da casa* mais rapidamente, como podemos verificar na seguinte fala:

Faço as coisas da casa na carreira, pra correr para a almofada. Tem 15 dias que não faço renda, mas diz aí, que eu fico é mais mole. Faço tudo devagar, porque não tô com a mente na almofada, aí vou é dormir. Então prefiro fazer, a dor nas costas não vai parar mesmo!

Por se tratar de uma atividade que exige o engajamento e foco constantes, quando as rendeiras estão *entretidas* com a almofada o tempo é vivenciado de outra maneira. O andamento do trabalho, conduzido de maneira rítmica e marcado pela *música dos bilros*, absorve a atenção das rendeiras de tal forma que não percebem o passar das horas, a não ser pelo *crescimento* da renda e pela incidência da luz do sol. Nesse sentido, vale resgatar a relação entre ritmo e concentração, destacada por Sennett (2009). Em oposição à descrição de Adam Smith acerca do trabalho industrial, que estabelece uma relação entre a rotina (algo maquinal) e o tédio, o autor explora o estado de atenção e antecipação vinculadas às atividades do artífice, que poderiam ser igualmente descritas como repetitivas e tediosas. Na sua perspectiva,

“o ritmo tem dois componentes: o acento de uma batida e o andamento, a velocidade de uma ação” (SENNETT, 2009, p. 197). Quando esses dois aspectos convergem na prática, o artesão é capaz de permanecer alerta por muitas horas. Nesse sentido, a concentração faz com que a pessoa fique completamente absorta pela atividade que está desempenhando.

A sensação de falta de noção do tempo enquanto estão *entretidas* com a renda é relatada por grande parte das rendeiras. É comum, por exemplo, ouvir casos de mulheres que, enquanto preparam o almoço, resolvem *fazer uns trocados* e só se lembram da panela ao sentirem o cheiro da comida queimada. O fato de ter tido acesso ao aprendizado da renda por meio de uma peça inteiramente composta por *trocados*, permitiu que, após algumas horas de treinamento, experimentasse uma sensação semelhante, de imersão. A sequência de torções, *trocados* e *estalos* absorvia minha atenção e o pensamento se concentrava apenas na continuidade do trabalho, no próximo movimento a ser executado ou no próximo bilro a ser utilizado.

Csikszentmihalyi (1997), em trabalho sobre as atividades desenvolvidas por sobreviventes da II Guerra, descreve essa experiência como um estado de fluxo. O que caracteriza a sensação de fluxo é um estado de concentração absolutamente focado por parte do praticante, que se encontra totalmente absorvido pela atividade. O autor aponta diversas características para tal estado, como a antecipação e a sensação de bem-estar. Aqui, vale mencionar que esse engajamento pleno, que envolve foco e concentração, traz uma sensação de falta de noção de tempo. O foco no presente, na sucessão de gestos e movimentos, faz com que as horas se passem sem que o praticante perceba. É interessante notar, ainda, que as rendeiras agem sempre no sentido de prolongar tal situação, mantendo a atividade ininterrupta.

2.12.2 Ocupação da *cabeça* e do corpo: a renda como *terapia* e *exercício*

O engajamento continuado que a atividade da renda demanda, ocupa a atenção das rendeiras durante o tempo em que estão em suas almofadas. Nesse sentido, a possibilidade de se focar na produção é destacada como um aspecto bastante relevante da prática. Algumas rendeiras chegam a equipará-la a uma atividade terapêutica: *Fazer renda é uma terapia*. Além de ocupar o tempo de maneira ativa e produtiva, a renda também ocupa a *cabeça*. Longe da almofada, a *cabeça* se volta às preocupações e angústias do dia-a-dia. Mazé argumenta que *se parar é pior, porque fico só pensando, a renda me entrete, ocupa a cabeça e não penso nos problemas*.

Dessa maneira, embora a prática prolongada da renda possa trazer consequências para a visão, a coluna e as pernas, ela também apresenta seus benefícios. De modo geral, portanto, a renda é compreendida enquanto uma forma de prevenção do ócio, dos pensamentos *nas coisas que não prestam* e, inclusive, de doenças. Nesse sentido, uma rendeira que estava preocupada com problemas de saúde e a possibili-

dade de precisar de uma intervenção cirúrgica, destacou a importância de continuar ativa na almofada: *Se parar — de fazer renda, fico pensando e fico é mais doente!*

Para o tratamento de artrite e artrose, por exemplo, a renda se apresenta como um recurso muito eficaz, reconhecido inclusive pelos médicos locais. Após uma cirurgia no braço, os dedos de uma rendeira ficaram *duros*, sem conseguir dobrar. Mesmo assim, ela retomou lentamente a renda e, aos poucos, o movimento da mão voltou ao normal. Seu médico reconheceu que seus dedos não atrofiaram devido à sua atividade como rendeira. Anitinha, por sua vez, ficou satisfeita que o médico tenha lhe recomendado retornar ao trabalho na almofada para melhorar o efeito da artrite e da artrose em suas mãos. Ela argumentou que a renda é uma *ginástica* e disse que seus dedos não teriam *endurecido* se não tivesse parado de produzir renda.

A prática da renda ocupa, portanto, um lugar central na vida de suas praticantes. Algumas rendeiras se dizem, inclusive, viciadas na atividade. Com relação a esse sentimento, Nenê revelou: *Eu sou viciada, a almofada é o meu lugar, que eu me entreto mesmo e não vejo nem o tempo passar. Coisa que a gente herda de mãe. Faço qualquer coisa de renda, sacudindo meus bilros tá tudo bem!* O mais importante para ela, portanto, é se manter ativa, de modo a ocupar seu tempo, sua *cabeça* e corpo produtivamente. Compreendemos, assim, a dificuldade que algumas senhoras sentem ao serem obrigadas a deixar a atividade por limitações físicas. Uma delas comparou sua relação com a almofada a *um caso de amor*. *Quando preciso ficar longe é um sofrimento, o tempo não passa, a cabeça não se ocupa.*

A almofada constitui, nesse cenário, uma espécie de companhia diária, uma *amiga*, conforme sentenciou uma rendeira. Presença constante nas casas das rendeiras, as almofadas geralmente ocupam os ambientes sociais e de maior circulação da casa, como sala ou varanda. Maria Mole, rendeira considerada das mais habilidosas de Canaan, tinha quatro almofadas em casa. Após dar três delas, para sua cunhada e duas filhas, sentiu falta *das almofadas pela casa*. Resolveu fazer três novas, que me levou para conhecer na primeira oportunidade, e justificou: *Parece que tá faltando alguém dentro de casa*. Na mesma direção, Maria Pequena argumenta o seguinte: *Eu acho bom fazer renda, é um dos serviços que eu mais amo. Faz bem pra minha mente, pra cabeça, o dinheiro não é nada. Se to com uma preocupação, ela me ajuda a tirar. É a mesma coisa que estar perturbada e conversar com uma pessoa*. Para algumas rendeiras as almofadas se transformam em “ouvintes”, com as quais elas podem desabafar sobre sua vida e seus problemas. É interessante notar que as aberturas localizadas nas laterais da almofada recebem o nome de *ouvidos*.

2.12.3 *Lugar de mulher é em casa: a renda enquanto uma forma de controle social*

A respeito da importância e da valorização da *ocupação*, vale retomar a inter-relação entre gênero e técnica e ao modo como implicam na formação de um “praticante pleno”, membro de uma “comunidade de prática” (LAVE, 1991). O trabalho de Naji (2009, p. 48), sobre as tecelãs Sirwan do Marrocos, se revela interessante por explorar como o fazer dos carpetes contribui para a transformação do corpo, mente, desejo e emoções das tecelãs. Dessa maneira, a dimensão disciplinadora da atividade assegura que elas se enquadrem e internalizem as normas sociais de gênero (patriarcado) que regem aquela sociedade. O engajamento prático com os materiais e instrumentos, assim como as relações que se estabelecem entre as pessoas, se refletem na constituição de uma feminilidade específica, como argumenta Naji (2009, p. 70) na seguinte passagem:

Weaving is one of the techniques by which women endow the self with the specific female qualities prescribed by their society: steadfastness, patience and self-mastery. Hence, technology cannot be separated from emotions, ethics and the gendering of subjects.

Em Canaan, a figura ideal da rendeira é representada pela mulher que se mantém constantemente ocupada, seja com os cuidados domésticos ou com a produção da renda. Ao cumprirem tal papel, sua esfera de circulação se limita, prioritariamente, ao espaço doméstico e seus arredores. A própria dificuldade de se locomover com a almofada inibe que façam grandes deslocamentos com o equipamento. Dessa forma, seu tempo, seus corpos e cabeças estão, em grande parte, controlados, limitados às ações e preocupações relativas ao andamento do trabalho. A renda constitui, assim, uma forma bastante eficaz de controle social sobre as mulheres da comunidade. Certa vez visitei uma rendeira, mãe de uma adolescente, e assim que cheguei, ela manifestou sua satisfação pelo fato da filha estar fazendo renda aquela tarde, sentada na sala enquanto assistia televisão: *Mesmo que seja só um pouquinho, tá fazendo, né? Acho bom porque além de estar de divertindo, está dentro de casa.*

Ao permanecerem em suas almofadas, as meninas estão sob a vigilância e o controle de seus familiares e vizinhos. Nessa perspectiva, em oposição a casa enquanto um lugar conhecido e seguro, a rua apresenta uma série de perigos, dos quais as aprendizes devem ser mantidas à distância. Vale destacar que, em grande medida, cabem às mães o controle e a educação das *meninas-fêmeas*. Uma rendeira me falou sobre sua tentativa de manter sua filha em casa por meio da renda: *Assentei essa renda na almofada mais pra ver se ela quieta dentro de casa, do que pra me ajudar mesmo. Sei que ela não faz quase nada, mas queria que ela ficasse em casa.*

A ocupação do tempo das meninas e sua permanência no ambiente doméstico são tidas, portanto, como formas de prevenir possíveis deslizes de conduta, muitas

vezes influenciados por pessoas desconhecidas e distantes do círculo familiar. As jovens são especialmente vigiadas e, durante minha estadia em campo, era comum que duas adolescentes, cujas mães eu conhecia, me acompanhassem em minhas andanças pelos diferentes *bairros* do distrito. Elas consideravam tais oportunidades especialmente atraentes, por poderem se afastar de casa (com consentimento da mãe) e encontrar os amigos sem um controle tão efetivo. Nesse sentido, a mãe de uma jovem argumentou sobre os benefícios de sua filha se dedicar à renda: *Acho bom porque, além dela estar entretida na almofada fazendo a rendinha dela, ela está dentro de casa, aqui com a gente. Melhor do que andar com amizade que não presta na rua.* A professora do curso de renda deu um conselho análogo a uma aluna:

Aqui nesse lugar, a gente não tem ganho. O único ganho é a renda. E quem não faz, tá só na rua, tá fazendo o que não presta ou tá à disposição de quem tá fazendo o que não presta. Então, é melhor estar em casa e fazer sua rendinha. Além de ter um ganhozinho, não tá fazendo o que não presta.

Ao longo de todo o processo de aprendizagem, as meninas recebem diversas lições sobre os valores e condutas mais prezados pela comunidade. A principal lição, no entanto, é que a produção da renda possibilita que elas se mantenham distantes de tudo aquilo que *não presta*. Aprendem que fazer renda e se manter ocupadas de maneira produtiva é melhor do que *ver o tempo passar*. Que, ao fazer renda, evitam pensamentos e confabulações sobre seus problemas cotidianos. Além de se preservarem de fofocas, intrigas e companhias indesejáveis. No caso das jovens, a maior preocupação das mães é mantê-las afastadas das drogas e, principalmente, de uma gravidez indesejada. A seguinte afirmação de uma rendeira reforça a separação entre a casa e a rua, entre a ocupação e o ócio: *Prefiro bater meus bilros, do que andar nas calçadas.*

É interessante notar que a própria atividade da renda é utilizada como metáfora para muitas das lições repassadas entre as rendeiras e as iniciantes, principalmente naquilo que tange aos cuidados com os instrumentos e a organização do trabalho. Desde o momento em que ganham suas primeiras *almofadas*, as meninas são estimuladas a manterem as mesmas limpas e cobertas, de modo a proteger a *almofada* e a renda em produção da poeira. Quando tem suas primeiras rendas *assentadas*, as iniciantes são sempre orientadas no sentido de preservarem a organização da atividade, o que inclui a separação dos bilros em uso e a disposição dos espinhos a serem utilizados. Na lição da professora do curso de renda para uma de suas alunas, sobre a necessidade de manter seu trabalho arrumado, vemos como a almofada se constitui como uma metáfora da vida:

Do jeito que vocês fazem na almofada, vocês fazem na vida. Se a gente olha e os espinhos estão todos espalhados pela almofada, é porque as roupas estão todas espalhadas, é calcinha pra um lado, a

toalha que Deus o livre, nem sabe onde tá! Coisa desorganizada e feia, moça desorganizada! Tem que ser organizada, limpa! Vamos arrumar, deixa os espinhos todos num montinho.

De modo semelhante, [Naji \(2009\)](#) aponta a importância das tecelãs dedicarem atenção integral à atividade, durante a execução dos tapetes. Um engajamento zeloso, cujos gestos e movimentos corporais são executados de maneira vigilante e precisa, irá se refletir na qualidade final do objeto. Nesse sentido, a autora afirma que “differentiated body techniques manufacture differentiated femininities” ([NAJI, 2009](#), p. 67). Assim como entre as rendeiras, a qualidade dos tapetes pode revelar preguiça, falta de zelo ou habilidade. Sobre a maneira como a atitude das praticantes perante suas atividades está vinculada às suas ações em outros setores da vida, a seguinte colocação de [Naji \(2009, p. 68\)](#) é análoga ao argumento da professora do curso:

Thus the technical, the aesthetic and the moral are closely linked. This ‘caring’ attitude applies to other aspects of their life and daily activities: they look neat in their appearance and demeanour, they are hygienic, they cook well, their house is well kept and so on.

Uma última palavra se faz necessária, sobre o modo como a comunidade como um todo atua no sentido de enfatizar a *almofada* e, portanto, a casa, como o lugar das mulheres. Ao longo de suas vidas, costumam ter que justificar suas ações e saídas, primeiramente para suas mães e depois, para seus maridos. As exceções são as viúvas, que utilizam tal fato como justificativa do por que não tem interesse em casarem novamente. Acerca da limitação de circulação e do controle imposto sobre das tecelãs, tanto por aspectos próprios à prática, como à moral do grupo, a seguinte colocação de [Naji \(2009, p. 56\)](#) se apresenta válida também no caso das rendeiras:

In the Sirwa society, and in the disciplinary space of *astta* — tear —, one is always under the gaze of others. This implies self-observation and the control of others over the self. Even from outside the house, the sound of the beating comb (*taska*) informs passers-by, neighbours or male kin that women are occupied in legitimate activities.

O limite de circulação das crianças se restringe aos arredores da casa e casas de familiares próximas. As adolescentes tem uma área maior de movimentação, além de um pouco mais de autonomia. Ainda assim, todas suas saídas são justificadas ou solicitadas por suas mães, para realizarem pesquisas na internet ou comprarem algum suprimento que falta. O tempo gasto por tais meninas na rua é estritamente controlado, não só pelas famílias, mas por toda a comunidade. Assim, muitas meninas, independente de produzirem renda ou não, são alvo de comentários e maledicências por parte da comunidade. Testemunhei o encontro de duas mães que discutiam sobre o controle ao qual, suas filhas, ambas jovens, estão submetidas. Falavam sobre um

boato que envolvia a filha de uma conhecida em comum, quando uma delas comentou que *as moças são as mais perseguidas*. A outra concordou, acrescentando: *Pro povo aqui de Canaan, ninguém é moça mais*. Moça aqui, se refere às meninas virgens, as mais fiscalizadas.

Na fase adulta, porém, o controle sobre o tempo e a presença da mulher no ambiente doméstico se conserva, embora assuma outras formas. Aquelas rendeiras que participam mais ativamente da ARTECAN são especialmente cobradas por seus familiares, justamente pelo tempo que dedicam às atividades da instituição e pela ausência do lar que isso demanda. Vale notar que entre o grupo de rendeiras mais engajadas, a maior parte não tem marido ou filhos pequenos. As que são casadas costumam ser desestimuladas a participar da associação. Por diversas vezes presenciei os *esposos* das associadas falando algo como: *Essa associação não vai pra frente, é um atraso mesmo, uma perda de tempo*. Quando as rendeiras persistem são cobradas a apresentar um retorno financeiro imediato, algo que não acontece quando se comercializa por intermédio da associação, embora a remuneração seja melhor do que entre as *compradeiras* locais. Não só os maridos, mas os filhos também demandam a presença de suas mães em casa. Ao ir buscar sua mãe em uma reunião, o filho de doze anos disse à sua mãe: *Ó mãe, só falta dois anos pra senhora se aposentar, né? Então, depois a senhora deixe essa associação e vá cuidar das coisas da senhora. Isso aqui não tem futuro, não!*

Uma das rendeiras que mais se engajou na fundação da ARTECAN e, ainda hoje, é uma das integrantes mais participativas, contou que seu empenho e dedicação causaram o fim do seu casamento. Ela relata que se incorporou em tais atividades como uma forma de *melhorar de vida* e, principalmente, de garantir o custeio dos gastos de suas três filhas, que não eram do então marido. Durante essa época precisou se ausentar de casa durante longos períodos e isso incomodou seu companheiro, que lhe pressionou a deixar a associação. *A gota d'água* para sua separação, contou, foi quando ele lhe ofereceu dinheiro para que acatasse sua proposta.

A renda é compreendida, portanto, como uma atividade circunscrita domesticamente, opostas às atividades executadas na rua. Nesse sentido, Beck et al. (1983) destaca que, entre a comunidade de pescadores e rendeiras de Florianópolis, a renda era compreendida enquanto uma atividade “recomendável” especialmente às mulheres casadas. Com relação a esse ponto, aponta que mesmo havendo opções de emprego com remunerações maiores, “os maridos, quando solicitados a opinar, afirmaram que preferem que suas mulheres façam renda ‘ao invés de ficar andando na estrada’” (BECK et al., 1983, p. 24). Por parte das rendeiras, é importante destacar que existe uma honra envolvida no fato de ser capaz de manter suas próprias despesas e de contribuir para o orçamento familiar. Certa vez, o marido de uma delas me disse que *lugar de mulher é em casa*. Sua esposa entrevistou e disse que, mais do que o local no qual estava, o mais importante era manter certa autonomia: *Nunca dependi*

de homem, sempre tive o dinheiro da minha renda.

Por todo o contexto de cobrança da presença da mulher em casa, a participação aos eventos e feiras para às quais as rendeiras da ARTECAN são convidadas é bastante complicada de gerir por parte delas. Por um lado, aquelas rendeiras que tem disponibilidade para viajar e se ausentar de seus lares, geralmente não tem instrução suficiente para executar pedidos formais ou negociar contratos. Por outro, as rendeiras cujas capacitações permitem sua presença em tais eventos, não podem deixar suas casas e familiares por períodos longos. Em uma das reuniões da associação, as rendeiras foram informadas sobre um evento anual do SESC, “Povos do Mar”, realizado em Caucaia (próximo à Fortaleza), no qual seriam homenageadas. O objetivo era levar um grupo de vinte rendeiras e aprendizes, que ficariam hospedadas no hotel do local e participariam dos cinco dias de encontro, com a possibilidade de expor e comercializar suas rendas. Uma rendeira já viúva e sem filhos pequenos tentava convencer outra, ainda casada, mas que também não reside mais com nenhum filho, a participar do evento. Incomodada com seus argumentos, de que não poderia se ausentar de casa por tanto tempo, perguntou, referindo-se ao marido da amiga: *E aquele velho ainda mama?* A resposta foi pronta: *Mamar, não mama. Mas precisa de cuidados.*

2.12.4 Fim de semana e feriados: folga ou sacrifícios?

Os valores compartilhados ao longo do processo de aprendizagem guardam forte ressonância com alguns princípios religiosos, principalmente aqueles que pregam os benefícios do trabalho manual enquanto uma forma de manter corpo e mente ativos, ou *entretidos*. Embora no contexto da igreja, tal proposição fizesse referência mais a uma ocupação moral do que, especificamente, produtiva (CUNHA, 2000), entre as rendeiras ambos os aspectos se destacam como importantes. A renda congrega, assim, a possibilidade de manter as mulheres ocupadas, no espaço da casa, ao mesmo tempo em que parte de sua atividade se constitui como uma forma de complemento do orçamento doméstico.

A maior parte das rendeiras com as quais convivi em Canaan participa ativamente de suas igrejas e são muito religiosas. O catolicismo é a religião preponderante, tanto entre a população como um todo, como entre as rendeiras. Ainda assim, é possível encontrar diversas correntes de filiações protestantes pelo distrito. Dessa maneira, o hábito das rendeiras de não trabalharem aos domingos sempre soou para mim como algo natural. Elas diziam que era preciso *guardar os domingos*, o que para mim, habituada à rotina que distingue e define dias “úteis” e dias de descanso, era interpretada a partir da mesma ótica. Tal costume seria uma pausa à rotina diária de trabalho, que é altamente desgastante.

Com o passar do tempo e conforme fui compreendendo a importância da

atividade da renda para o cotidiano das rendeiras, *guardar o domingo* ganhou uma conotação inteiramente distinta. Ao ser perguntada sobre tal tradição, uma delas me explicou que *é coisa dos antigos, guardar o domingo*. Em seguida, comentou sua rotina nesses dias: *Almoço, me sento aqui, pego uns livros e fico olhando, pra entreter o tempo. Quando não tá fazendo nada o tempo é comprido!* Nesse sentido, se a renda ajuda sua praticante a se manter ocupada e *entretida*, deixar de fazê-la aos domingos perde o caráter de folga e se transforma em uma espécie de sacrifício. Uma rendeira argumentou que *o dia mais grande é o domingo, sendo as mesmas horas dos outros*.

Essa lição foi uma das primeiras que aprendi com as rendeiras, ainda durante pesquisa de mestrado. Ao acordar, no primeiro domingo em Alto Alegre, notei logo que as almofadas estavam *encostadas* e que o dia seria diferente. Uma vez em Canaan, anos depois, percebi que lá o hábito era o mesmo. Institui, então, que eu também destinaria os domingos ao que seria de direito, o meu descanso. Isso se manteve até que uma rendeira, que seria professora do curso de renda, solicitou que a acompanhasse em uma tarde de domingo. Sua intenção era visitar aquelas que seriam suas futuras alunas para recolher a assinatura das suas responsáveis. A minha tarefa era tirar uma foto de cada menina, para que fossem posteriormente enviadas ao SESC. Nessa ocasião, visitamos um dos tantos *bairros* de Canaan, Carnaúbas. Ao chegar lá, me deparei com quatro rendeiras em plena atividade, sentadas com suas almofadas na sombra de uma árvore. Seria uma cena normal, se não fosse domingo. Após cumprimentar as mulheres, muitas das quais eu já conhecia, comentei sobre minha surpresa e a única resposta que obtive foi: *Aqui todo dia é dia de fazer renda*.

Antes dessa ocasião, já havia me deparado com uma exceção à regra de *guardar os domingos*. Tratava-se de uma jovem que, por causa de seu bebê recém-nascido e dos cuidados demandados pela criança, me contou que não estava *dispensando nem fim de semana. Nem sábado, nem domingo!* No dia, interpretei tal fato como a consequência de um momento de maior precisão. Foi somente após minha visita às Carnaúbas que passei a me questionar sobre as relações que se estabelecem entre a produção da renda e a concepção religiosa de suas praticantes. A partir de então, passei a abordar esse assunto nas minhas conversas com as rendeiras. A explicação veio de uma rendeira, católica e praticante, que após ser perguntada se abria mão do trabalho em outros dias, além dos domingos, me disse: *Quando é vermelho no calendário, aí eu respeito. Como o corpo de Cristo e a sexta-feira santa. Quem faz mais aos domingos são só os evangélicos. Aliás, feriado e tudo! Os evangélicos não respeitam nada*.

Novamente, é oportuno recorrer à obra de Weber sobre a ética protestante e o espírito do capitalismo. A Reforma Protestante significou, nas suas palavras, a “regulamentação levada a sério e infinitamente incômoda da conduta da vida como um todo, que penetrava todas as esferas da vida doméstica e pública” (WEBER, 2007, p. 30). Essa forma metódica de administração se estende, assim, às rotinas, à vontade

(“boa vontade para o trabalho”) ao pensamento (“capacidade de concentração”) das pessoas. O trabalho intenso, nessa perspectiva, é compreendido enquanto uma missão em busca da salvação, na qual é indispensável a “disposição de executar o trabalho como se fosse um fim absoluto em si mesmo — como ‘vocação’” (WEBER, 2007, p. 54). Posteriormente, tive a chance de confirmar que a família que havia visitado naquele domingo era evangélica, o que justificava uma das rendeiras ter afirmado que, entre elas, *todo dia é dia*. Cabe mencionar, por outro lado, que também conheci rendeiras que frequentam os cultos evangélicos e, ainda assim, *guardam os domingos* por hábito e respeito aos *antigos*.

Entre as que abdicam da renda aos domingos, muitas encontram modos de maximizar o andamento do trabalho da almofada ao longo da semana. O domingo é *preenchido*, em parte, por tarefas complementares à renda, como a preparação de moldes, a emenda das peças feitas em *tiras* ou para carregar e emendar os bilros. Uma rendeira afirma: *No domingo eu sento e encho os bilros, muito raro eu fazer renda*. Em algumas situações, portanto, essa regra pode ser flexibilizada. Dessa maneira, quando estão em vias de terminar uma peça, elas utilizam o domingo para isso, tendo em vista, principalmente, sua comercialização rápida.

Entre as rendeiras que *guardam o domingo*, que constituem a maioria em Canaan, algumas se impõem um sacrifício ainda maior. Em nome dos pedidos alcançados, elas podem se abster da almofada também aos sábados. Uma rendeira, prestes a fazer uma cirurgia nos olhos, prometeu que, caso não ficasse cega, deixaria de fazer renda aos fins de semana. Quando a conheci, ela já cumpria sua promessa e, embora reconhecesse que sentia falta da atividade, argumentou: *Não vou morrer por causa do sábado e domingo*. Sua estratégia principal, para aumentar sua produção semanal, era deixar parte das atividades domésticas para serem cumpridas aos fins de semana.

A graça conquistada por outra rendeira, que também deixou de fazer renda aos sábados, foi sair de uma depressão. Ela aproveita igualmente esse dia para cumprir trabalhos da casa, como lavar roupa ou limpar o quintal. Afirma obedecer as restrições, tanto aquelas impostas por tradição como as autoimpostas, pois tem *medo de ser castigada*. Mesmo nesse caso, existe certa dose de tolerância à flexibilização da proibição, conforme vemos no seu relato: *Ficava pensando em morte direto, aí pedi pra Deus que, se tirasse aquilo do meu pensamento, eu não cortava mais os cabelos — só as pontas — e não fazia mais renda nos sábados — só se for uma coisa muito importante*.

2.12.5 Impedimentos à atividade: *fazer renda é reimoso*

Ao longo do processo de aprendizagem, conforme vimos, as meninas são colocadas em contato com uma série de valores sociais, morais e religiosos, relacionados

à concepção local de mulher e de rendeira. Nessa trajetória, elas também são introduzidas à dimensão mais cosmológica desta atividade, que pode ser prejudicial e, inclusive, proibida em algumas situações. Isso porque um dos elementos principais envolvidos em sua produção, o espinho, é identificado pelas rendeiras como *reimoso*.

Em trabalho sobre as proibições alimentares na comunidade de pescadores de Icaraí, cujo município (Caucaia) está localizado entre Fortaleza e Trairi, Peirano (1975) se dedica à compreensão da natureza simbólica desse comportamento, definido enquanto manifestações de um sistema de crenças. Tal sistema é transmitido entre as gerações e constitui a cosmologia daquele grupo social (PEIRANO, 1975, p. iii). As interdições, impostas a determinados membros da comunidade ou a membros em determinada situação, são compreendidas enquanto ritos proibitivos, cujas ênfases recaem sobre a “evitação de uma conduta” (PEIRANO, 1975, p. ii). Em Icaraí, toda sorte de alimentos *reimosos* deveria ser evitados por mulheres menstruadas e em resguardo, assim como pelas pessoas feridas e purgadas.

A primeira vez que ouvi qualquer referência à *reima* dos espinhos foi ao visitar uma das minhas vizinhas, residente do *Beco dos Martins*, que estava com um dos olhos *inflamados*. Ela contou que, após uma viagem a Itapipoca, retornou com o olho irritado e vermelho. Nos dias seguintes manteve alguns cuidados, lavou com soro e pingou colírio, de modo que *já estava melhorando. Mas no sábado passei o dia fazendo renda e piorou*. Sua fala deixava a entender que havia uma relação entre o fato do olho estar irritado e a produção da renda, mas não fez nenhuma menção à *reima*. Tal vínculo só se tornou claro quando sua prima, e vizinha, chegou. Ao ver seu olho e ouvir sua história, ela compreendeu imediatamente o que havia ocorrido: *É porque os espinhos são reimosos, fazer renda é reimoso*. Ela orientou, expressamente, que a prima se afastasse da *almofada*.

As rendeiras de Canaan utilizam dois tipos de espinhos, oriundos de dois cactos distintos: os de mandacaru, que costumam vir do Piauí, e os de cardeiro, mais comuns na região. Ambos são tidos como *reimosos*, embora há quem diga que os de cardeiro sejam mais. Algumas rendeiras argumentam que isso se dá pelo fato de terem mais pelos em sua extremidade, local por onde ficam unidos ao caule da planta. No entanto, não existe consenso sobre o que torna o espinho *reimoso*, haja visto que há rendeiras que afirmam que o próprio espinho também seja *reimoso*. As explicações sobre o que caracteriza a *reima* e define que fazer renda é *reimoso*, são bastante gerais, assim como no caso descrito por Peirano (1975). Elas se limitam a dizer que *não faz bem* e argumentam ser *coisa dos antigos*, conforme explica Jeane: *Minha mãe já dizia, minha tia dizia, a mãe da minha prima dizia, isso é coisa que o pessoal velho diz*.

Devido à presença da *reima* nos espinhos, a produção da renda deve ser evitada por pessoas que estejam com alguma *ferida*, abertura ou inflamação, principalmente

aquelas localizadas na pele e nos olhos. Uma rendeira conta que, após cortar o pé e levar alguns pontos no local, chegou em casa *doida pra fazer renda*. No entanto, foi proibida por sua mãe. *Pode não, tá doente do pé, vai que inflama. Sempre lembro da mãe falando: — “Espinho é reimoso”*. Além dos cortes profundos, as rendeiras mencionam outras situações nas quais a renda deve ser evitada, como a extração de dentes, hematomas na pele ou cirurgias nos olhos. É interessante notar que todas as interdições envolvem diferentes tipos de ‘aberturas’ no corpo, que tornam a pessoa, momentaneamente, vulnerável. A concepção local de *ferida*, equivalente à descrição feita por Peirano (1975, p. 52), reforça tal aspecto:

“Ferida”, em Icaraí, e um termo genérico que de signa qualquer descontinuidade no tecido cutâneo: assim, um corte é uma “ferida”, sarna é “ferida”, qualquer machucado, erupção, “papoca roxa” (inflamação na pele sob a forma de bolhas arroxeadas), impingem, prurido, etc.

A autora destaca que, embora os nativos de Caucaia afirmassem que as classificações de *reimoso* e *descarregado* (de reima) só se aplicavam a alimentos, em raras situações eles utilizavam tais termos para outros elementos da natureza. Dessa maneira, também consideravam a espora da arraia, um prego enferrujado e um palito de coqueiros como elementos *reimosos*. Ao buscar uma justificativa para tais relações, Peirano (1975, p. 44) concluiu que essa classificação só se aplica “a elementos do meio, capazes de se introduzirem no corpo — quer via aparelho digestivo, quer por perfurações na pele — e que sejam prejudiciais ao ser humano”.

Quando as pessoas se encontram nas situações prescritas ao interdito, elas se encontram mais “fracas” (PEIRANO, 1975, p. 132) e, assim, devem evitar o contato com tudo que é *reimoso*, de modo a evitar pioras e acelerar o processo de cicatrização e recuperação. É válido mencionar, no entanto, que outras situações de interdição entre os pescadores de Caucaia, não são consideradas em Canaan no que se refere à produção da renda, como o resguardo e a gravidez, mesmo as cesáreas, que envolvem um corte. Quando questionei uma rendeira que estava trabalhando na almofada, independente de ter passado por uma cesárea há menos de um mês, se aquilo não lhe *faria mal*, ela disse que o principal problema seria ficar sentada por muitas horas, mas não fez nenhuma menção à renda enquanto algo *reimoso*.

O olho parece ser o órgão mais sensível à *reima* dos espinhos, talvez por se tratar de uma abertura constantemente vulnerável aos seus pelos. Conforme me disse uma rendeira, *se pegar no olho, inflama*. Por esse motivo, as cirurgias e inflamações nos olhos costumam ser alvo de muita atenção por parte das rendeiras. No caso de intervenções cirúrgicas, consideram que o tempo necessário para recuperação é de aproximadamente três meses, período maior do que aquele indicado por seus médicos. Uma das rendeiras que conheci havia passado por uma cirurgia de catarata e afirmou ter ficado sem fazer renda durante o tempo recomendado localmente, mesmo com

a autorização de seu médico. Relatou que, em consulta durante o pós-operatório, o médico a orientou *a levar a minha vida normal, a fazer tudo que costumo fazer*. Precavida, ela conta que insistiu porque queria saber se poderia praticar renda e não estava certa que ele tinha compreendido sua dúvida. *Posso bater bilro, aqueles bichinhos que mexem?* A resposta foi positiva, mas ainda assim, se absteve da *almofada*, pois *todo mundo aqui em Canaan diz que faz mal*. Questionei, então, se ela seguira a interdição de maneira estrita durante todo esse período, pois imaginava que havia sentido falta da *almofada*. Ela confessou que, às vezes, fazia um pouco e agradeceu por não ter sofrido qualquer sequela: *Sabe assim, tipo uma terapia. Quando me cansava de ficar muito tempo deitada, fazia um pouquinho. Graças a Deus, não tive problema*.

Uma das alunas que frequentava o curso de renda ficou impedida de frequentar as aulas após uma moto ter se chocado nela quando voltava da escola para casa. Ela não sofreu nenhum corte, mas ficou com hematomas e dores pelo corpo. Sua avó, com quem a menina morava, determinou que deveria ficar afastada da *almofada* por algum tempo, embora não tenha precisado o período exato. Quando encontrei com a menina perguntei por que ela não estava indo aos nossos encontros semanais. Ela explicou que, após seu acidente estava impedida de ter contato com a *reima* dos espinhos. Assim sua avó havia lhe orientado e explicado.

A aquisição das habilidades envolvidas na produção da renda e a formação das rendeiras caminham lado a lado e ambos os processos estão vinculados ao sistema de relações técnicas (SAUTCHUK, 2015), nas quais estão imersas. Nesse percurso, técnica, ação e moral se constituem mutuamente e estão inter-relacionados. A presença constante no mesmo ambiente em que a renda é produzida permite que as crianças percebam os aspectos mais relevantes da prática e do *ethos* ali envolvido. Muito do que observam ao seu redor, além das dicas e conselhos das praticantes mais experientes e habilidosas, vão no sentido de reforçar tal ética. Constatam assim, que ocupar o tempo, a cabeça e o corpo, mantendo-se constantemente *ocupada* com atividades produtivas que as mantenham distantes de tudo *que não presta* (situado na rua), são atitudes altamente valorizadas (e cobradas) socialmente. De maneira análoga, aprendem sobre os momentos que devem evitar a renda, de modo a se resguardarem de um mal maior, seja em relação à proibição da *reima* ou ao costume de *guardar os domingos* em respeito à preceitos religiosos ou aos *antigos*.

Por meio da *almofada* e das lições que a acompanham, as meninas de Canaan aprendem sobre o mundo que está em volta, seu ambiente, seus materiais, suas relações e perigos. Conforme aprendem a fazer rendas, elas também aprendem a se constituir enquanto pessoas, mulheres, rendeiras, ou “participantes plenos” de suas comunidades. O aprendizado da renda se apresenta, assim, como um lócus a partir do qual podemos tratar de todo um sistema de relações técnicas, de valores, normas, classificações e práticas que configura pessoas, ou rendeiras. Em relação às

interdições alimentares, [Peirano \(1975, p. 137–138\)](#) argumenta que “o peixe reimoso não será, então, evitado por hiperobediência à proibição, mas por coerência a um sistema”. Em referência à renda, podemos apresentar uma conclusão análoga, que vincula sua prática a todo um sistema de relações, prática e concepção de mundo, dentro do qual ela se apresenta como estritamente coerente.

3 Os bilros correm e a renda cresce: o molde e seus caminhos

molde [Do cat. ant. *motle* (<lat. *modulus*), poss. pelo esp. *molde*.]
Substantivo masculino.

1. Modelo oco em que se verte o metal derretido que há de formar um objeto. 2. Baixo-relevo em que se introduz matéria pastosa ou líquida que, ao solidificar-se, toma a forma dele: *molde de máscara*. 3. Impressão em gesso de objeto em relevo, com a qual se podem obter várias reproduções desse objeto: *molde de medalha*. 4. Peça de metal, cartão, madeira ou papel, pela qual se corta, reproduz ou dispõe alguma coisa: *executar o vestido pelo molde*. 5. Modelo de qualquer coisa, pelo qual ela se talha ou se forma. 6. Tip. Peça de fundidora mecânica, onde se adapta a matriz e se fundem os tipos, vinhetas, fios, etc. 7. Tip. Parte das máquinas compositoras onde se vêm automaticamente colocar as matrizes, para fundição dos tipos ou das linhas-blocos. 8. Tip. Aparelho que consiste essencialmente numa caixa de ferro, plana, curva ou cilíndrica, onde se coloca a matriz ou o flã, para fundir os estereótipos; negativo. 9. Tip. Matriz galvanotípica. 10. Tip. Modelo (5 e 6): *Segue os moldes clássicos; São Francisco é o molde daquele monge* (FERREIRA, 2004).

Enquanto seu *papelão*, denominação local para o molde, era *pinicado* e ficava pronto para o uso, Jeane observava e imaginava a peça que faria a partir dele: *Mas vai ficar bonita essa renda, né?* Sua ansiedade não estava relacionada apenas ao padrão estético da trama que seria produzida a partir do molde, mas ao desejo de executá-lo. Ao ver os desenhos dos pontos e limites da renda sendo traçados sobre o *papelão*, Jeane comentou entusiasmada: *Essas traçonas grandes dão é vontade de fazer*. Assim que seu molde foi concluído, Jeane anunciou que iria para casa e se despediu de Silvânia, especialista local na produção dos moldes. Acompanhei-a em seu percurso e, no caminho, perguntei se ela não gostaria de ir a um *mercantil* próximo comigo, como costumávamos fazer, mas ela justificou sua pressa: *Tô doida pra assentar essa renda, não vejo a hora! Papelão novo chega da mais vontade de fazer, chega dá gosto*.

Quando pensamos em um molde visualizamos um objeto cuja atribuição principal é a delimitação e a fixação de volume e forma aos mais diversos tipos de materiais, desde o ferro, o barro ou um tecido. Essa expectativa se confirma ao buscar as definições desse verbete apresentadas pelo Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004), que, conforme destacado acima, faz referência ao seu uso para a determinação de formas e contornos. Afora a definição dos limites e tamanhos, o molde também tem um importante papel de modelo e matriz, que possibilita que uma mesma peça seja feita repetidas vezes.

No caso da renda, cabe notar, que tal definição não abrange todas as funções

dos *papelões*. Além de servir como matriz para a produção de várias rendas iguais e de determinar a silhueta externa da peça, ele também estabelece sua configuração interna, seu padrão, ou seja, a maneira como os pontos estão distribuídos ao longo de toda a trama. É interessante notar que, no caso das peças de vestuário, que compõem grande parte da produção cotidiana das rendeiras de Canaan, o molde tem uma atribuição extra. Enquanto as demais rendas (como as rendas em metro, panos de bandeja ou caminhos de mesa) tendem a ser planas, para poderem ser colocadas sobre superfícies também retilíneas, as rendas destinadas à confecção de camisetas ou vestidos, precisarão ser vestidas. Quando as *tiras* que compõem cada peça são *emendadas*, a renda ganha contornos tridimensionais, que se ajustam ao formato dos corpos humanos. Dessa maneira, esses moldes são, ao mesmo tempo, matriz da renda e modelagem de costura.



Fotografia 13 – A distância entre os pontos determina a melhor linha a ser utilizada e, quanto maior o espaçamento entre os *espinhos*, mais grossa deve ser a linha. O molde da direita, destinado à linha fina, ainda está sem as identificações dos pontos (no caso, desenho das *traças* e contorno dos *panos*), o que, no linguajar das rendeiras, configura um *papelão cego*.

A principal função dos *buracos* dos *papelões* é determinar a posição das interseções entre cada ponto e, portanto, do padrão definido no molde. Ao longo da execução de uma peça, os furos devem ser percorridos pelos bilros e pelas linhas, além de ocupados pelos *espinhos*. Como apontado no primeiro capítulo, as formas e

padronagens que compõem a renda se definem a partir do equilíbrio entre as forças aplicadas sobre os bilros e a sustentação da tensão (ou forma) criada e permitida pelos *espinhos*. Nesse sentido, o molde constitui um importante elemento desse sistema de criação de formas e da maneira como tal equilíbrio é mantido, uma vez que define as posições nas quais os *espinhos* que sustentam a trama unida serão afixados.

Tendo em vista a definição das formas a partir dos processos e engajamentos envolvidos na execução de objetos (com ou sem o uso do molde), vale apresentar a reflexão de Ingold (2013a) sobre a produção de cestos e de tijolos. Seu objetivo é rebater a perspectiva definida como “hilemórfica”, de acordo com a qual o molde inscreve a forma à matéria-prima, inicialmente sem formato definido. Seguindo essa lógica, o barro dos tijolos, por exemplo, simplesmente se adaptaria ao molde e assumiria seu contorno. Para tal, ele recorre ao trabalho de Simondon, também acerca da olaria, no qual destaca que ambos o molde e o barro, exigem um processo de constituição prévio, respectivamente a fabricação do molde e a preparação do barro. A modelagem de um tijolo, portanto, não trata simplesmente da aplicação da forma ao material, mas da viabilização de um encontro, ou união, entre duas “meias cadeias de transformação” ao ponto em que se equilibram (INGOLD, 2013a, p. 25). Nesse sentido, chama atenção que cestos e tijolos se aproximam, uma vez que o formato e o volume desses objetos decorrem do balanço das diversas forças implicadas em sua produção. A renda pode ser incluída nesse rol, conforme evidencia o seguinte trecho sobre a modelagem do tijolo:

Thus the brick, with its characteristic rectangular outline, results not from the imposition of the form onto matter but from the contraposition of equal and opposed forces immanent in both the clay and the mould. In the field of forces, the form emerges as a more or less transitory equilibration (INGOLD, 2013a, p. 25).

O molde apresenta também, além dos mencionados *buracos*, os desenhos que indicam a localização, o formato e o tamanho de alguns pontos, como o *pano* e a *traça*. Dessa maneira, as perfurações e as formas desenhadas sobre os *papelões* servem como guias à produção, ao demarcar a composição dos padrões e a posição na qual as linhas já entrelaçadas devem ser afixadas pelos *espinhos*. A partir da disposição dos *buracos* e dos desenhos sobre o *papelão* podem-se depreender diversos elementos sobre a renda que será produzida, como suas dimensões, os pontos que serão utilizados, seu arranjo (ou padrão) e até a linha mais adequada à sua confecção. No entanto, conforme veremos adiante, existe uma informação fundamental para a execução da renda que não consta no molde e pode ser fonte de grandes dificuldades para as rendeiras: a melhor maneira de percorrê-lo com os bilros.

Embora à primeira vista o molde contenha os *buracos* necessários à produção de um tipo particular de trama, ou uma única renda, conforme acompanhava a produção das rendeiras e me inseria na atividade, percebi que os *papelões* são muito

mais versáteis do que parecem. Nesse sentido, cada molde apresenta possibilidades de variação no seu modo de execução e, conseqüentemente, podem resultar em rendas ligeiramente distintas daquela originalmente definida pelos furos. Conforme me disse uma rendeira, *com um papelão, você sabendo fazer, você faz várias rendas*. A renda resulta, portanto, das escolhas das rendeiras ao longo de sua execução. A multiplicidade de alternativas colocadas pelos moldes relaciona-se a diferentes níveis da produção de uma peça e vão desde a definição do contorno da peça, do caminho pelo qual será constituído, do padrão formado pelos pontos, até da própria constituição dos pontos.

É interessante notar que as rendeiras sempre se referem à execução dos moldes a partir do movimento dos bilros. Nas suas palavras, eles *descem, sobem, correm, andam e caminham* sobre o *papelão*. Enquanto os bilros se movem e as linhas são entrelaçadas, os *buracos* e os espaços do molde são preenchidos, de modo a formar o contorno e os padrões da peça. Nesse sentido, conforme os bilros *correm*, a renda *cresce*, isto é, os pontos tomam forma e a trama se constrói. A rendeira deve estabelecer, assim, um ‘percurso’ entre os pontos, um caminho por meio do qual poderá conduzir os bilros e preencher os furos do molde. A complexidade de tal rota, assim como suas possibilidades de alteração e adaptação, depende do tipo de renda a ser elaborada. Quanto mais largo e complexo o *papelão*, maiores as possibilidades de variação na maneira como o mesmo será executado.

O presente capítulo se centra, portanto, nos *papelões* e nas formas de engajamento que permitem, tendo em vista as informações que trazem quanto à trama a que se destina. Para isso, as principais alternativas relacionadas à versatilidade dos moldes, seus reflexos na peça final e as motivações por trás de cada escolha serão apresentados. As categorias utilizadas pelas rendeiras para se referir à execução dos moldes enfatizam a função das matrizes enquanto guias que orientam a movimentação dos bilros sobre sua superfície e, conseqüentemente, a maneira como a trama será formada. A partir da comparação entre os *papelões* utilizados em Canaan e outros tipos de moldes europeus, é possível estabelecer a especificidade dos primeiros, nos quais argumentamos que movimento e conhecimento estão inter-relacionados (INGOLD, 2002a).

É importante destacar que os moldes que estarão em foco aqui dizem respeito às rendas mais comumente elaboradas em Canaan, cujos *papelões* são compartilhados entre parentes ou vizinhas. A criação de moldes decorrentes de iniciativas específicas, como os cursos da ARTECAN, que são voltados ao desenvolvimento de peças inéditas criadas em parceria entre rendeiras e designers, serão alvo do Capítulo 4.

3.1 O papelão

O material usado para fazer os moldes é indicado pelo modo como as rendeiras denominam tais matrizes, a saber, *papelão*. Além da definição das formas e padrões da renda, o molde também fornece sustentação ao trabalho, posicionando-se entre a *almofada* e a trama. Por esse motivo, o molde precisa ser minimamente rígido. As rendeiras contam que antigamente os *papelões* eram fabricados a partir de sacos de cimento já utilizados, cortados em faixas e unidos com grude¹¹. Hoje a maioria delas compra cartolina ou papel-cartão para tal fim. Conheci uma única rendeira que ainda produz seus moldes com *papel de cimento* e grude. Ela explicou que essa era uma *herança que minha mãe me deixou*. No entanto, ela intercala esse material com folhas de cartolina simples, de modo que o molde fique mais firme e espesso. Algumas rendeiras fazem algo semelhante com a cola, unindo as cartolinas ao *papel madeira*, uma folha de papel pardo, cuja função é deixar o conjunto mais resistente. É preciso que tomem cuidado para que o molde fique plano e bem esticado, principalmente quando se faz uso de um fixador líquido, que pode umedecer e *engilhar*, ou enrugar, a superfície. Os *papelões* podem ser produzidos, ainda, a partir do reaproveitamento de embalagens e papelões, como caixas de sabão em pó, por exemplo. Cabe destacar que é importante que um dos lados do papel tenha uma cor neutra, como branco ou bege, de modo a criar um contraste com as linhas e permitir a identificação dos desenhos e furos sem dificuldade.

Os principais atributos que o material deve ter para ser útil a tal fim é que sejam rígidos, porém flexíveis, de modo a se acomodar na curvatura da *almofada*, além de ter certa espessura, que permita a inserção dos espinhos e a durabilidade do molde. Com o uso continuado dos moldes, seus *buracos* tendem a aumentar, ou ficam *arrombados*. Isso dificulta a execução do trabalho, por causar a instabilidade dos espinhos e afetar a fixação dos pontos, o que pode se refletir na simetria das formas e padrões da peça. Uma vez que o molde esteja velho, ele é substituído por um novo. Seu tempo de duração dependerá do material do qual foi feito, do zelo no seu manuseio e manutenção. Os moldes costumam ser guardados enrolados, mas as rendeiras que possuem camas¹² os colocam esticados sob seus colchões.

O tamanho dos moldes é relativo às medidas da renda ao qual ele se destina, sendo que algumas peças podem demandar mais de um *papelão*, seja pela sua dimensão ou modelo. O papel costuma ser cortado ligeiramente maior que o molde, para que sobre uma moldura em torno do local no qual a renda será constituída. Tal margem é importante para que o *papelão* seja afixado à *almofada*, com o auxílio de espinhos, além de servir para quaisquer anotações das rendeiras, relacionadas ou não à peça em questão. Em geral, os moldes são maiores no comprimento do que

¹¹ Líquido com propriedades de fixação, produzido com água e goma de mandioca.

¹² A maior parte dos habitantes de Canaan dorme em redes.

na largura, de maneira a diminuir a quantidade de bilros necessários. Dessa forma, eles podem ser encaixados sobre o diâmetro da *almofada*, que é girada conforme o *papelão* é executado e a renda, *cresce*.

Os *buracos* de cada molde definem o contorno das rendas e o posicionamento dos pontos em seu interior, cuja identificação é facilitada pelos desenhos. Cada ponto tem uma simbologia própria, que remete ao seu formato final. O formato da traça é desenhado entre os furos dos quais sairão as linhas a serem utilizadas em sua produção, que podem ser dois ou três. A localização e o formato dos *panos* podem ser identificados nos espaços não perfurados do *papelão*, cujos contornos são facilmente visualizáveis, como nos retângulos e losangos do molde ilustrado na Fotografia 14b. Além disso, em ambos os moldes acima, pode-se observar a existência de uma faixa de *pano* que compõe o acabamento das peças, acompanhando todas as suas extremidades.



(a) Molde de camiseta, composto por quatro tiras iguais a essa (que compõem as laterais da peça, sua *cintura*) e quatro tiras centrais, sem essa curvatura.



(b) Molde de uma manga, formada por duas tiras iguais a essa, para uma camisa.

Fotografia 14 – Moldes de vestuários.

No caso das peças compostas por vários *papelões*, que representam a quase totalidade das rendas produzidas no local, como os itens de vestuário e decoração, tal contorno é constituído tanto das partes que comporão o acabamento (ou limites externos, como o decote e as cavas), quanto das partes que serão posteriormente emendadas. A junção das rendas é feita com agulha e a mesma linha utilizada em sua produção, de modo que a emenda fique discreta.

3.1.1 *Pinicando o papelão: produção e reprodução dos moldes*

Conforme vimos, grande parte das mulheres de Canaan se ocupa com a renda, atividade para a qual os *papelões* são centrais. É interessante notar que embora todas elas dominem o processo de reprodução dos moldes, poucas são aquelas que se dedicam à fabricação de tais matrizes. As habilitadas para criarem novos moldes constituem verdadeiras exceções. Conheci cinco rendeiras que se diziam capazes dessa tarefa, das quais pude verificar a atuação de apenas três. Dessa maneira, muitas rendeiras do distrito (e região) recorrem a Silvânia, perita na produção dos moldes, para tais serviços. Durante a pesquisa eu residi no quarteirão ao lado do dela e seus parentes (mãe, irmãos, cunhada e sobrinhas) eram meus vizinhos. Após ir até lá pela primeira vez, acompanhada de uma rendeira que iria encomendar um molde, passei a conhecê-la e frequentar mais sua casa. Silvânia, de maneira análoga às rendeiras, *ocupava* suas tardes e sua *cabeça* com a produção dos moldes.

Assim como as demais mulheres do local na faixa dos quarenta anos, Silvânia também aprendeu a fazer renda quando criança. Estudou somente até a terceira série, principalmente pelas dificuldades de locomoção, em função de uma limitação física nas pernas. Sobre o processo de aprendizagem da produção dos moldes, ela foi bastante sintética e se limitou a afirmar: *Ninguém me ensinou no mundo. Comecei a furar, a furar e hoje eu sou uma furadeira! Não tem gente que não sabe cozinhar, começa a misturar as coisas e a comida sai gostosa?* Ela conta que nunca gostou muito de fazer renda e, por isso, *abandonou a almofada há muitos anos* para dedicar-se apenas a *furar os papelões* para que outras rendeiras executem. Justifica sua opção da seguinte maneira: *Acho melhor quebrar meu juízo aqui do que fazer renda. Não tenho que carregar bilro, emendar linha, trocar bilro.*

Embora ela não atue mais na produção da renda, a preparação dos *papelões*, principalmente sua criação, pressupõe um grande domínio acerca da lógica que envolve a execução dos moldes e a escolha dos melhores caminhos (e sequências de *buracos*) a serem percorridos pelos bilros e preenchidos pelas linhas. Dessa maneira, sua varanda estava sempre cheia de mulheres, que não a buscavam somente para encomendar moldes, mas também para solicitar auxílio e solucionar dúvidas relativas à sua utilização. Certa vez, uma rendeira sugeriu à outra que procurasse a Silvânia para ajudá-la a resolver uma dificuldade com um *papelão*. Em seguida, me explicou: *As rendeiras profissionais procuram ela para saber como assentar algumas rendas, quando não sabem. Todo mundo já levou a almofada lá pra ela mostrar como faz.*

Apesar de se mostrar muito disponível para receber-me em minhas visitas e deixar-me fotografar a produção dos moldes (com a garantia que nem suas mãos apareceriam nas imagens), sua timidez dificultava qualquer diálogo relacionado à sua formação e trajetória como *furadeira*. Não obstante, estava sempre disposta a responder meus questionamentos sobre sua atividade. E, assim como as rendeiras, ela

também se utilizava da minha presença para que contribuísse de alguma forma para o andamento do seu trabalho, enquanto uma auxiliar de *furadeira*. Sua justificativa era que isso seria parte do meu treinamento:

Ela não quer aprender a fazer renda? Tem que saber pinicar o papelão. Tem rendeira profissional que não sabe, fura tudo errado, faz furo onde não tem, deixa furo sem furar, não sabe nem para onde vai.

De acordo com Silvânia, cerca de 80% dos seus pedidos se referem à reprodução de moldes. Isso ocorre, em grande medida, para substituir um molde que já se encontra velho e cujos *buracos* estão *arrombados* ou quando se deseja copiar algum molde de outra pessoa para si. O processo de *pinicar um papelão* pode ser feito de duas maneiras: a partir de outro molde igual ou da própria renda ao qual se destina. No primeiro caso, a matriz desejada é sobreposta à folha a ser perfurada e ambas são afixadas, juntas, em uma *almofada*. Com o auxílio de um *espinho*, uma agulha grossa ou um furador (agulha com uma base de madeira ou resina epóxi), a *furadeira* percorre todo o molde perfurando os pontos marcados. Tal método possibilita que até dois ou três *papelões* sejam sobrepostos e *pinicados* ao mesmo tempo.

A forma alternativa consiste em utilizar uma amostra da renda cujo *papelão* se deseja reproduzir como matriz. Com o papel novo afixado na almofada, o modelo é cuidadosamente preso ao *papelão*. Os *espinhos* são inseridos nas junções entre os pontos e assim, os *buracos* são marcados, no mesmo local no qual os *espinhos* foram colocados na confecção da amostra e deverão ser inseridos durante a feitura da renda. Vi tal método ser utilizado somente no caso das rendas mais estreitas, haja visto que as peças mais largas são mais difíceis de serem esticadas corretamente. Por esse motivo, quando comparada à reprodução a partir de um *papelão*, tal opção não garante o posicionamento exato dos furos, o que pode afetar a simetria final dos padrões definidos pelos pontos.

Existem situações, no entanto, em que as rendeiras precisam de moldes novos, dos quais não tem uma cópia exata. Em alguns casos, se trata da modificação pontual de *papelões* já existentes, cuja disposição dos pontos ou tamanho das peças podem ser utilizados como referências. Mas, em outras ocasiões, as rendeiras não tem qualquer molde que oriente seus pedidos. Isso geralmente acontece quando precisam de moldes específicos, seja para o aprendizado e treinamento das crianças ou para atender uma encomenda. Tal conjunto de demandas vai além da simples reprodução dos moldes e, portanto, apresentam certa dificuldade, uma vez que não existe uma matriz a ser copiada. A seguinte fala de Silvânia reforça esse fato: *Quando elas chegam e pedem, quero essa rosa maior, quero menor, tira daqui e coloca uns trocados; aí complica um pouco.*

Para executar esses pedidos ela combina métodos utilizados tanto para a



Fotografia 15 – Uma ajudante de Silvânia reproduz uma *tira* referente às costas de um colete, produzido com três moldes diferentes e oito *tiras* de renda. Pressiona o furador sobre cada *buraco* da matriz e, assim, perfura o *papelão* que está embaixo.

reprodução dos moldes a partir de outros, descrita acima, quanto da criação sem tal matriz. Inicialmente, portanto, recorre aos moldes que as próprias rendeiras trazem ou aos que ela já possui. Tais moldes são utilizados como uma primeira referência, dos quais serão copiadas as partes que condizem com o *papelão* desejado, como o contorno da peça ou a distribuição dos pontos. Para compor o restante do *papelão*, ela traça uma grade quadriculada com um lápis, acompanhando as *carreiras* já *pinicadas*, a partir da qual perfura os buracos que faltam.

Estava em sua casa quando chegou uma rendeira para fazer uma encomenda. Ela queria um molde de um vestido infantil *de barra*, isto é, com listras alternadas

de *trocados* e de *rosas de traça*, provavelmente para que alguma criança ou jovem fizesse. No entanto, não trouxe nenhum papelão como referência, somente as folhas de cartolina que seriam *pinicadas*. Considerando que praticamente todas as rendeiras de Canaan se dedicam à produção de peças de vestimenta, como camisetas, vestidos ou coletes, mesmo que elas não levem um *papelão* como referência, é provável que Silvânia tenha algum para utilizar como guia. Nesse caso, tal fato se confirmou e ela utilizou um molde de vestido de adulto, que tinham as *barras de traça*, como base para iniciar esse pedido. Reproduziu desse molde, tomado enquanto matriz, apenas a largura e comprimento necessários ao vestido infantil, cujas *tiras* são mais curtas e estreitas. Entre as *barras*, ou listras, compostas por *traças*, ela deixou o espaço que seria posteriormente *pinicado* com os *trocados*, como podemos ver na Figura 14.

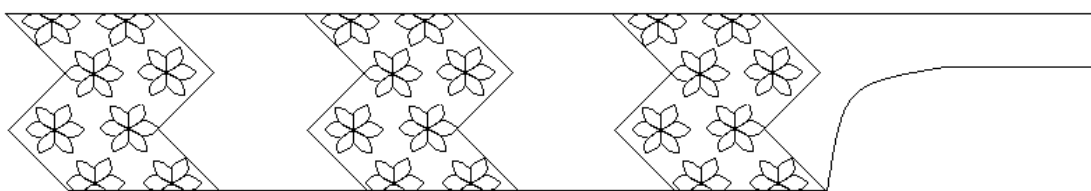


Figura 14 – O primeiro passo de Silvânia para produzir o *papelão* de um vestido infantil foi *pinicar* o limite da peça e as *barras de traça* a partir de um molde semelhante, porém maior.

A etapa seguinte seria a composição das *barras de trocado*, que seriam intercaladas às de *rosas de traça*. Para garantir a disposição exata dos pontos faltantes, Silvânia improvisou uma régua com um pedaço de cartolina, com a qual traçou uma base quadriculada a lápis. Utilizando tal base enquanto guia, distribuiu as *carreiras de trocado* nas duas faixas centrais. Os *buracos* são colocados sobre os vértices dos quadrados e no seu ponto central, de modo a estabelecer linhas perpendiculares em diagonal que dão continuidade à grade presente no trecho já perfurado do molde. Algumas *furadeiras*, inclusive de outras regiões do Ceará, costumam usar o papel milimetrado para estabelecer a distribuição dos pontos de maneira simétrica.

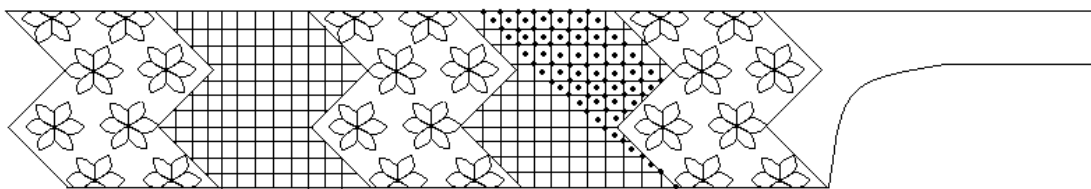


Figura 15 – A partir da base quadriculada feita a lápis é possível distribuir os *trocados* em linhas diagonais de modo simétrico. A imagem traz apenas as primeiras *carreiras de trocados* marcadas.

3.2 Os caminhos dos *papelões*: os *buracos mandam* e os *bilros ensinam*

Ao se depararem com um *papelão* que nunca executaram é preciso que as rendeiras descubram, em primeiro lugar, o número de bilros necessários e o modo como os mesmo deverão ser manuseados e entrelaçados de forma a executar os pontos necessários e preencher todos os *buracos*. As únicas referências que elas têm, a partir do molde, é a largura da peça, que pode ajudar na dedução da quantidade de bilros, e a disposição dos pontos. Com relação à ordem dos bilros a serem manipulados e ao modo como eles se movimentarão ou, conforme falam as rendeiras, *correrão* pelo *papelão*, não existe qualquer indicação.

As rendeiras costumam analisar algumas possibilidades de execução antes mesmo de *assentar* uma renda cuja sequência é desconhecida, observando os desenhos e o padrão do molde. A possibilidade de vislumbrar tais opções se baseia no domínio que elas têm da lógica e dos pressupostos do processo de execução dos *papelões*. Nesse sentido, sabem como cada ponto se organiza e quantos furos do molde podem demandar. O *trocado* envolve dois pares de bilros, que geralmente saem de buracos localizados em uma mesma linha horizontal do molde e se unem em um furo na fileira abaixo. Esse ponto ocupa, portanto, três *buracos do papelão*. A *traça* também demanda quatro bilros, mas pode precisar de dois a quatro orifícios do molde, a depender do padrão da renda e da maneira como os pontos estão organizados, ao passo que os *panos* são extremamente variáveis, pois dependem do formato e tamanho que ocupam.

A presença dos desenhos sobre os moldes auxiliam a identificação do posicionamento das *traças* e do contorno dos *panos*, além dos *buracos* que estarão envolvidos na composição de cada forma (ou ponto). A presença das notações feitas à caneta é central para que as rendeiras se orientem acerca do melhor percurso para compor o molde. Elas reconhecem que, sem tais formas, perdem uma referência importante para a definição dos movimentos dos bilros: *Se o papelão for cego, nem adianta porque ele não diz nada, só se for riscadinho*. Por outro lado, desenhos mal feitos ou incompletos podem atrapalhar a produção e causar erros.

A composição da renda e a construção da trama dependem, portanto, de uma sequência de entrelaçamentos das linhas que visa preencher o molde adequadamente. Os padrões e formas definidos pelas matrizes determinam, assim, alguns limites para tal sequência, de modo que não existe liberdade plena na condução dos bilros. Ao executar um *papelão*, é preciso obedecer à distribuição dos pontos e as limitações impostas por seus padrões e desenhos. A seguinte fala de Alba, sobre seu processo de aprendizagem da renda e da forma como ela se constrói, destaca a ordenação lógica e sequencial da qual estamos falando:

Eu aprendi a fazer renda, mas achava tão difícil. Eu ficava olhando e dizia: — “Como é que pode? A mamãe fez essa rosa e já saiu

para fazer essa outra aqui, como foi isso?”. Aí quando eu aprendi, foi que eu vi que não é como se eu tivesse pintando com um pincel. É assim, descendo com os bilrinhos, saindo de um e combinando com o outro.

É interessante notar que os exercícios de imaginação que as rendeiras faziam antes de *assentar* uma renda eram sempre acompanhados de uma consideração como: *Quando assentar é que vamos ver, só tentando*. A compreensão das formas de uso do papelão não está vinculada, portanto, às elaborações mentais que possam realizar a partir dos moldes, mas ao engajamento prático com os mesmos. Certa vez, uma rendeira da associação estava indecisa acerca da melhor forma de executar um molde. Sua colega, buscando incentivá-la, disse: *Quando a gente coloca na almofada, a gente faz. No papelão, assim, a gente fica confusa*. Nesse sentido, embora as rendeiras dominem a *ciência da renda* e conheçam a lógica da produção e a forma como a trama cresce, as soluções para os problemas e dúvidas sobre as possibilidades colocadas pelos moldes só poderão ser resolvidos na prática. *A renda a gente aprende junto com o papelão*.

A melhor sequência de entrelaçamento das linhas ou de movimento dos bilros de um *papelão* desconhecido só será descoberta ao longo de sua execução, isto é, ao longo do caminho. Esse aspecto da produção da renda e do uso do molde nos remete à vinculação necessária entre conhecimento e movimento estabelecida por Ingold (2002a, p. 229). Ele argumenta que conhecemos e percebemos o mundo e suas possibilidades conforme nos engajamos com o ambiente e com as pessoas que nos cercam e andamos, de lugar em lugar. O saber decorre, assim, do contexto e da prática, além de estar em constante formação. Nessa perspectiva, “finding one’s way is not a computational operation carried out prior to departure from a place, but is tantamount to one’s own movement through the world. We know as we go, not before we go” (INGOLD, 2002a, p. 239).

O caminho que cada bilro irá percorrer e a sequência pela qual serão entrelaçados são definidos pela disposição dos *buracos* nos moldes. Nesse sentido, Elenir afirma que *é o buraco que manda*, tendo em vista que todos eles precisam ser ocupados. Uma vez que os bilros estejam afixados ao molde e a renda, *assentada*, a condução das sequências de movimento mais adequadas torna-se mais clara. Nesse sentido, quando uma rendeira disse à Silvânia que não conseguiria fazer determinada renda, ela respondeu: *Consegue, os bilros ensinam a gente*. Considerando que cada *buraco* do *papelão* integra um ponto distinto, facilmente identificável por sua disposição e pelos desenhos, e o conhecimento das rendeiras sobre como se constitui cada ponto, a presença dos bilros no molde ajuda na visualização das melhores possibilidades de cruzamento. A movimentação dos bilros e o preenchimento do *papelão* pela trama da renda segue uma ordem determinada, justamente, por tais furos. A seguinte fala de Silvânia sintetiza bem tal questão:

Os bilros ensinam a gente. Bem aqui tem um par de bilros. Ele não pode vir para cá, ele tem que seguir para cá, na linha dele. O bilro tem que seguir o caminho de onde vem. Os buraquinhos estão mostrando que tem que vir para cá. Os bilros é que ensinam a gente, fazer renda não tem erro, não.

É na interação com o molde, portanto, que as rendeiras descobrem a *fórmula da renda*, ou dito de outro modo, o melhor caminho para executar um papelão. De acordo com Elenir, *só quando faz que descobre a fórmula. É só fazendo que descobre o melhor jeito*. Pude constatar a dificuldade de se estabelecer as sequências e caminhos exatos dos bilros exclusivamente pelo molde e a importância do engajamento prático com o mesmo, inclusive no caso das rendas mais simples, quando tentei assentar minha primeira renda.

3.2.1 As amostras e o percurso das linhas

A primeira peça que *assentei* na minha almofada chama-se *dedinho*, uma renda linear, feita em metro, bem estreita e simples, constituída apenas por uma faixa de *pano* com um zigue-zague de *traças* ao lado. Nesse tipo de peça, são necessários dois moldes iguais, que possam ser alternados durante o processo de produção e, assim, a renda seja construída de maneira contínua. Escolhi a *dedinho* pelo fato de ter sido mencionada por muitas rendeiras como a primeira renda que fizeram. Ela contém todos os pontos básicos, inclusive a *traça*, que ainda estava começando a aprender. Dessa maneira, considerei que essa seria uma renda adequada para treinar este ponto e aperfeiçoar seu formato. Por se tratar de uma renda mais estreita, com contornos retos, diferente do molde utilizado para fazer camisetas infantis utilizadas pelas crianças atualmente, achei que teria mais facilidade para iniciar o trabalho. A quantidade de bilros é consideravelmente menor e, como estava disposta a tentar *assentá-la* sozinha, essa seria uma opção mais adequada. Além disso, não teria a oportunidade de observar alguém realizando tal tarefa na prática, uma vez que essa renda só costuma ser feita pelas rendeiras da ARTECAN para atenderem encomendas.

Minha dificuldade inicial, uma vez que já tinha o molde feito por Silvânia em mãos, era descobrir o número de bilros necessários para a renda. Sabia que as *traças* demandam dois pares de bilros, mas não conseguia decifrar quantos mais seriam necessários e qual a posição que cada um deveria ocupar para dar início à renda. Supus que, por se tratar de uma renda tão simples, não teria dificuldade em obter as informações que precisava e resolvi que o levaria comigo da próxima vez que fosse visitar alguma das rendeiras que sempre se mostravam empenhadas no meu aprendizado. Imaginei que, ao ver o *papelão*, elas seriam capazes de me orientar sobre o *buraco* no qual cada par de bilros deveria ser *assentado*. Minha primeira tentativa foi perguntar para uma vizinha, que olhou rapidamente para o molde e

disse não saber. Sua sugestão foi que procurasse a Silvânia. Deixei o *papelão* na minha bolsa até que encontrasse outra rendeira com quem poderia compartilhar minha dúvida. Conteí, sem citar nomes, que já havia solicitado auxílio, mas que a pessoa não havia conseguido me ajudar. A reação imediata dela foi: *Que rendeira é essa que não sabe fazer o dedinho?* Por sua vez, quando ela própria pegou o molde, olhou e ficou pensativa. Após alguns instantes afirmou que refletiria sobre o assunto e pediu que eu retornasse com o molde no dia seguinte, que ela me ajudaria.

Ao retornar para casa, ainda que sem sucesso com relação ao número de pares necessários e seu posicionamento, estava ansiosa para tentar *assentar* a renda. Passei, então, a *carregar* alguns pares de bilros. Certa vez uma rendeira havia mencionado sobre um método para descobrir o número de pares necessários para executar um molde, que consistia em contar as linhas diagonais que compunham o padrão. Por meio de tal contagem, a renda demandaria três pares de bilros, mas achei aquele número muito baixo. Assim que os três pares estavam *carregados* e foram afixados, com o auxílio dos *espinhos*, sobre o molde, percebi que não seriam suficientes. Seis bilros não seriam capazes de se organizar de modo a preencher todos os pontos apontados pelo molde, uma vez que só a traça demanda dois pares. Posterguei a tarefa de *carregar* mais pares até ter certeza sobre a quantidade exata.

No dia seguinte retornei até a casa da rendeira que havia me prometido ajuda. Ao chegar lá, ela imediatamente se recordou do molde, disse que havia pensado sobre o assunto e lembrara que a *dedinho* demanda seis pares de bilros. Restava saber como os bilros deveriam ser distribuídos entre os *buracos* do início do *papelão*, de modo a *assentar* a renda. Apresentei a minha dúvida a ela, que pegou o molde e, com um *espinho* na mão, ficou traçando retas imaginárias entre os furos e considerando as possibilidades de junção entre as linhas. Por fim, decidiu que seria melhor *tirar* uma *amostra* daquela renda para mim, a partir da qual eu poderia produzi-la mais facilmente. Por meio da consulta à mesma saberia, por exemplo, o posicionamento de cada bilro no início da trama.

Pegando o *papelão*, ela recorreu à pequena bacia na qual deixava uma série de bilros sobressalentes já *carregados*, emendou os pares necessários e, sem dificuldade, *assentou* meu molde. Deu continuidade ao trabalho até que atingisse cerca de 20 centímetros, momento no qual cortou a trama e liberou seus bilros, que foram devolvidos à vasilha na qual estavam. Assim que cheguei em casa, *carreguei* os três pares de bilros que faltavam e, no dia seguinte, acordei empolgada para tentar *assentar* a renda e estrear minha *almofada*. A amostra foi extremamente importante nesse processo, uma vez que podia examiná-la nos momentos de incerteza e, a partir dela, compreender a sequência de movimentos e entrelaçamento dos bilros.

A importância da *amostra* não se restringe somente à contagem das linhas ou ao modo de iniciar a peça, mas representa uma fonte de consulta útil ao longo de

toda a execução da renda. A trama que serve de modelo, tendo sido confeccionada no mesmo molde, constitui uma memória do seu processo de execução, um registro sobre o caminho que cada bilro percorreu. Dessa maneira, o percurso de cada linha pode ser acompanhado e seguido. No caso da minha tentativa de *assentar* e fazer a renda *dedinho*, a amostra teve um papel central para meu sucesso, pois podia recorrer a ela nos momentos de maior dificuldade e observar, por exemplo, por onde cada linha passa, como se encontram e se cruzam. Vale destacar que a *amostra* que ganhei tinha uma característica adicional que facilitava a identificação dos caminhos trilhados por cada linha: tratava-se de uma renda colorida, na qual cada bilro está *carregado* com uma cor distinta.

3.3 Versatilidade dos papelões: *sabendo fazer, faz várias rendas*

Se o principal desafio envolvido na execução de um molde pela primeira vez relaciona-se à melhor maneira de percorrê-lo, de modo que os bilros passem por seus *buracos* e a trama se constitua, a repetição de um mesmo *papelão* torna o caminho mais conhecido. Dessa maneira, aqueles moldes que já foram executados inúmeras vezes e com os quais as rendeiras têm maior intimidade, são feitos de *olhos fechados*. O domínio dos moldes, resultante do engajamento e da produção repetida dos mesmos, permite que sejam manipulados de diferentes maneiras. Ao executar um *papelão* as rendeiras não se defrontam apenas com a seleção do melhor percurso, ou sequência de movimentação dos bilros sobre o molde. Existem outras escolhas envolvidas nesse processo, que se relacionam a diferentes aspectos da confecção de uma peça de renda.

Nesse sentido, além do caminho dos bilros, o molde apresenta alternativas vinculadas a outros níveis da produção, como a escolha da peça (contorno) a ser feita, à composição dos padrões e à elaboração dos pontos. A apresentação de tais alternativas pretende destacar a versatilidade dos *papelões* e a possibilidade de produzir diferentes tramas a partir de um mesmo molde. Com relação a essa questão, Jeane afirmou: *A renda quem inventa é você. Você faz do jeito que quiser*. Tais opções serão descritas a seguir, assim como suas consequências para o produto final. Cada uma dessas escolhas terá reflexos no que tange tanto à aparência, quanto à qualidade das tramas, além do seu acabamento. A escolha por determinados pontos, formas ou caminhos para compor e executar o *papelão* altera o espaçamento entre as linhas e a disposição dos nós e emendas. Dessa maneira, as rendas cujo tempo de produção e o uso de linha são maiores tendem a ser mais *bem feitas* (como apontado no Capítulo 1).

3.3.1 A diagonal: distância mais curta entre dois pontos

Os *buracos* dos papelões formam uma grade diagonal, sobre a qual os pontos são distribuídos e os padrões compostos. Essa base, cuja escala varia de acordo com a linha a ser utilizada, é constituída por *carreiras* perpendiculares dispostas a 45° em relação aos planos vertical e horizontal. Cabe notar que o padrão formado pela sequência de *trocados* constitui exatamente tal base e, por esse motivo, é frequentemente utilizado para compor os espaços entre os demais pontos. Tal arranjo entre os furos, ilustrado na Figura 16, permite que os bilros sejam manejados em duas sequências distintas, a partir das linhas horizontais que compõe o molde ou em diagonais, seguindo as linhas transversais formadas pelos *buracos*.



Figura 16 – Grade diagonal sobre a qual os pontos são distribuídos e os padrões, organizados.

O movimento horizontal é caracterizado pela manipulação pendular de todos os bilros, na qual são entrelaçados sequencialmente, um após o outro. Se a rendeira começar pelos pares afixados na esquerda, por exemplo, irá manusear os fusos movendo-se para a direita e, posteriormente, retornará na direção oposta. Esse procedimento envolve o manuseio da totalidade dos bilros *assentados*, de modo que cada linha horizontal que constitui a largura do molde é percorrida integralmente. Esse fato exige que todos os bilros sejam mantidos soltos sobre a *almofada* ao longo da produção, de forma a estarem sempre à disposição das mãos das rendeiras. As rendeiras consideram que, *as rendas que crescem iguais são mais enjoadas*. Essa avaliação se deve à necessidade de manejar a totalidade das linhas utilizadas e mantê-las organizadas durante a execução do molde, o que também torna esse método de constituir a trama mais demorado. Conforme argumentou uma rendeira: *Tem que fazer carreira por carreira, não dá pra descer o papelão. Demora mais*.

Na execução em faixas diagonais, que *descem* o molde, as mãos também passam pelos bilros de maneira sequencial, pendularmente, indo e vindo sobre o molde. A principal diferença, no entanto, é que a renda não se constitui a partir de

linhas horizontais, de maneira uniforme. Aqui os *papelões* são preenchidos e a renda *cresce* em faixas diagonais. Em termos da sua execução prática, isso significa que não é necessário utilizar todos os bilros ao mesmo tempo. Dessa maneira, a cada etapa do molde, ou faixa diagonal a ser executada, os bilros são selecionados e aqueles que ficarão fora de uso na próxima seção são separados na lateral da almofada. Ficam sustentados por ganchos de metal cuja função é, justamente, facilitar a organização dos bilros ao longo da atividade. A manipulação parcial das linhas permite que os *papelões* sejam executados mais rapidamente quando percorridos diagonalmente.

A depender dos padrões e do modo que os pontos se organizam sobre a matriz, é possível optar acerca da sequência na qual os *buracos* serão preenchidos. Nessas situações, as rendeiras tendem a preferir a movimentação em faixas diagonais, por ser mais rápida (ver Figura 17, na página 136). Em determinados moldes, no entanto, existe uma limitação em relação ao caminho pelo qual será percorrido, que pode ser parcial ou total. No caso dos vestidos de *barra*, compostos por faixas horizontais alternadas de *trocados* e *panos* em zigue-zague, por exemplo, as partes compostas pelos *panos* devem ser executadas horizontalmente, ao passo que o restante do molde pode ser feito em diagonais. Ainda que possibilite a produção mais acelerada em um trecho da renda, tal padrão é considerado bastante *trabalhoso* pelas rendeiras. Entre os *papelões* que delimitam uma sequência específica e integral de movimentação existem os dois tipos. Os que exigem o movimento horizontal ao longo de todo o processo são considerados os piores pelas rendeiras, que costumam evitá-los. Vejamos a comparação estabelecida por uma rendeira que produzia uma encomenda cujo desenho determinava esse procedimento: *Tem renda que você é obrigada a fazer tudo igual, todo o tempo cresce igual, aí é ruim. Porque parece que a renda não aumenta. Assim — na diagonal — parece que aumenta mais.*

O fator determinante acerca das possibilidades de mobilidade dos bilros sobre os *papelões* é a posição dos desenhos e as formas a serem executadas. Nesse sentido, é a combinação dos pontos que define tais limites, conforme aponta Maria Mole: *Sendo rosa de traças com trocado, dá pra descer na diagonal. Se fosse rosa de traça com pano, teria que descer igual, aí eu não gosto. Demora mais.* Conforme Alba destacou com a analogia do pincel, a renda limita as sequências de movimentação possíveis e são os furos que determinam essas possibilidades a partir da sua disposição. Dessa maneira, a depender do tipo caminho selecionado, a continuidade do trabalho impõem uma ordem de ações e movimentos que visam ‘obedecer’ às determinações dos *buracos*, que *mandam*.

Existe uma possibilidade adicional que merece ser mencionada. Trata-se das rendas cuja execução é linear, horizontal, porém a sequência de movimentos não abrange toda a largura dos moldes. É como se o molde fosse segmentado em duas colunas, que precisam ser preenchidas separadamente. Tal forma de construção da trama exige a alternância constante dos bilros manipulados por cada mão, assim

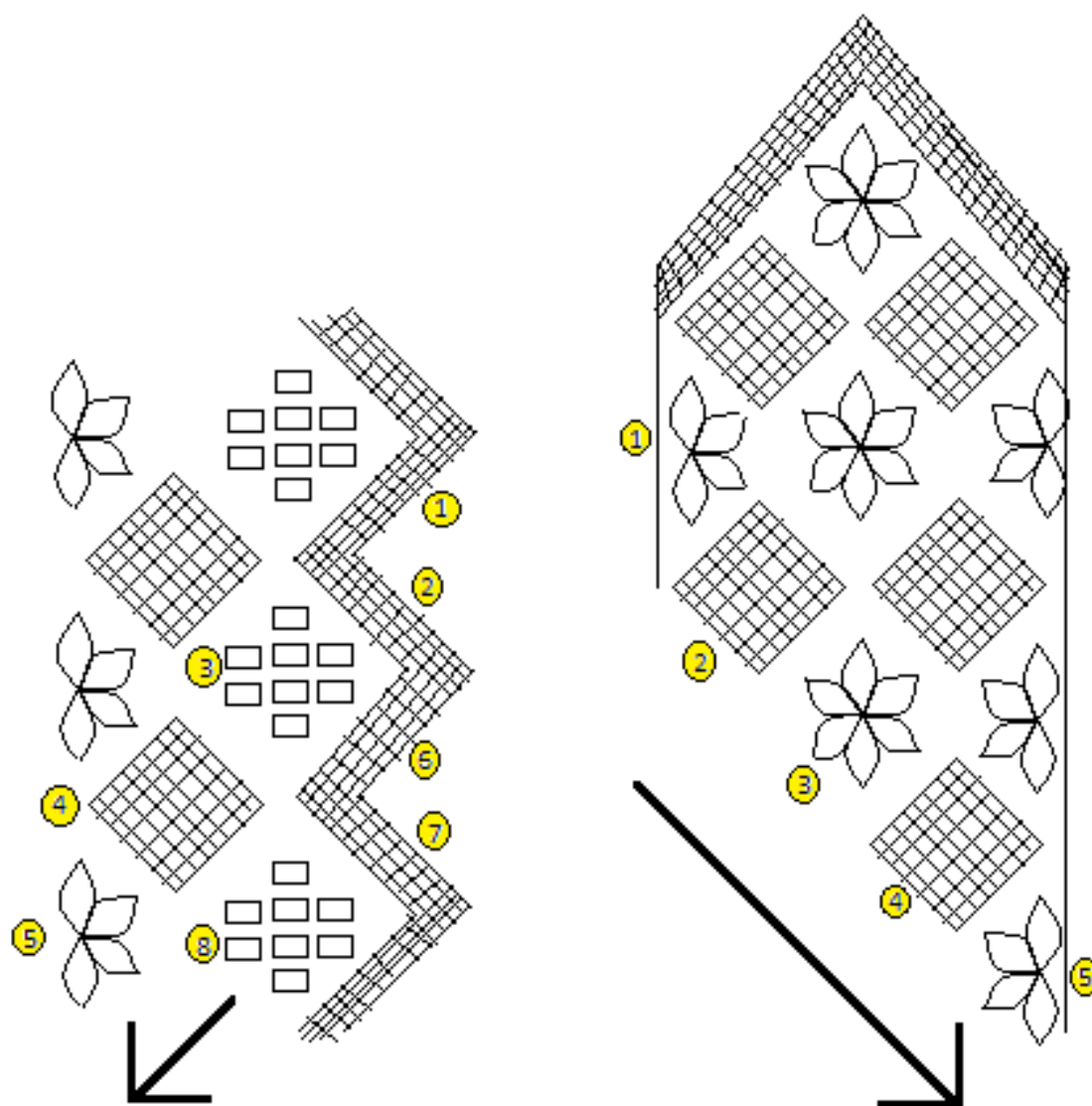
(a) *Bico de caminho de mesa.*(b) *Tira de camiseta.*

Figura 17 – Sequências da construção de peças a partir de faixas diagonais. Os números indicam a ordenação da produção de cada elemento que compõe o padrão.

como das direções dos movimentos sobre os *papelões*. Tudo isso dificulta tanto a continuidade, quanto a velocidade do trabalho. Uma rendeira da ARTECAN, responsável por fazer uma renda bastante estreita, porém muito *trabalhosa*, cujo destino seria uma encomenda da CEART, instituição voltada ao desenvolvimento do artesanato no Estado, reclamava muito da peça que lhe coube: *Renda assim não aumenta. Não tem como fazer uma banda e depois buscar o resto. Tem que estar fazendo e largando, fazendo e largando. Renda assim é muito ruim de fazer.* Sua vizinha, também associada, concordou: *É todo o tempo indo e voltando.*

A preferência das rendeiras pelos moldes que permitem a execução em faixas diagonais se justifica por dois fatores centrais, a demanda de tempo e a possibilidade de dar continuidade ao trabalho pelo o maior tempo possível sem a necessidade de

suspender a atividade para organizar os bilros. Com relação ao acabamento produzido, é importante destacar que, desde que a rendeira conheça o molde e saiba a melhor maneira de preenchê-lo, não é possível verificar qualquer diferença. A qualidade final da peça será afetada principalmente nos casos em que a rendeira não conheça o percurso mais adequado, como em um *papelão* desconhecido, ou se o mesmo contiver erros. Em ambas as situações, haverá necessidade de inserir ou retirar pares de bilros, criando emendas visíveis na trama já finalizada.

Ainda em relação ao melhor caminho, determinadas rendas apresentam configurações que definem as melhores sequências de movimentos, ou melhor, a ordem mais adequada para a elaboração de cada um dos pontos. Chamaram minha atenção para esse fato enquanto acompanhava o curso de renda com a minha própria almofada. Estava trabalhando na renda *dedinho* que havia *assentado* há pouco tempo. Ao longo da trama, o *pano* e as *traças* se encontram e se conectam em alguns *buracos* que estão colocados no limite entre eles. Embora cada ponto seja construído isoladamente, eles estão intimamente relacionados, uma vez que o *crescimento* de um depende do andamento do outro. Eu não havia estabelecido uma ordem definida para minhas ações e alternava entre cada parte do molde conforme a continuidade do trabalho se tornava inviável, até que uma adolescente me alertou que havia uma sequência mais apropriada. A menina explicou que seria melhor fazer as *traças* antes do restante do molde. Caso contrário, a presença dos *panos* atrapalharia a execução das *traças*, que demandam espaço para que os bilros sejam afastados e o ponto se *forme*. Tal percepção, acerca das melhores opções de percurso e sequências de movimento, só é possível graças ao engajamento contínuo com os mesmos moldes e o conhecimento acerca das suas possibilidades.

3.3.2 Diversificação das rendas feitas a partir de um molde: repetições e *abuso*

A execução recorrente dos mesmos moldes e padrões proporciona um domínio maior acerca das escolhas apresentadas pelos *papelões* e dos caminhos que possibilita. Dessa maneira, os moldes mais frequentemente utilizados por cada rendeira, cujos caminhos e rotas são conhecidos, não apresentam mistérios ou dificuldades de execução. Apesar da repetição de um mesmo *papelão* resultar no conhecimento integral da movimentação dos bilros que, por sua vez, possibilita que sua produção seja mais rápida, as rendeiras consideram enjoativo executar uma mesma peça muitas vezes. Elas preferem revezar as peças e, conseqüentemente, o caminho dos bilros, conforme afirmou uma rendeira ao recusar um pedido: *Deixa eu descansar do vestido, se eu fizer a mesma renda, eu abuso*. Outra rendeira, após repetir um mesmo molde algumas vezes, justificou o desejo de alternância: *Fiz tanta dessa renda que tomei abuso. Já fiz seis, agora quero variar um pouco*.

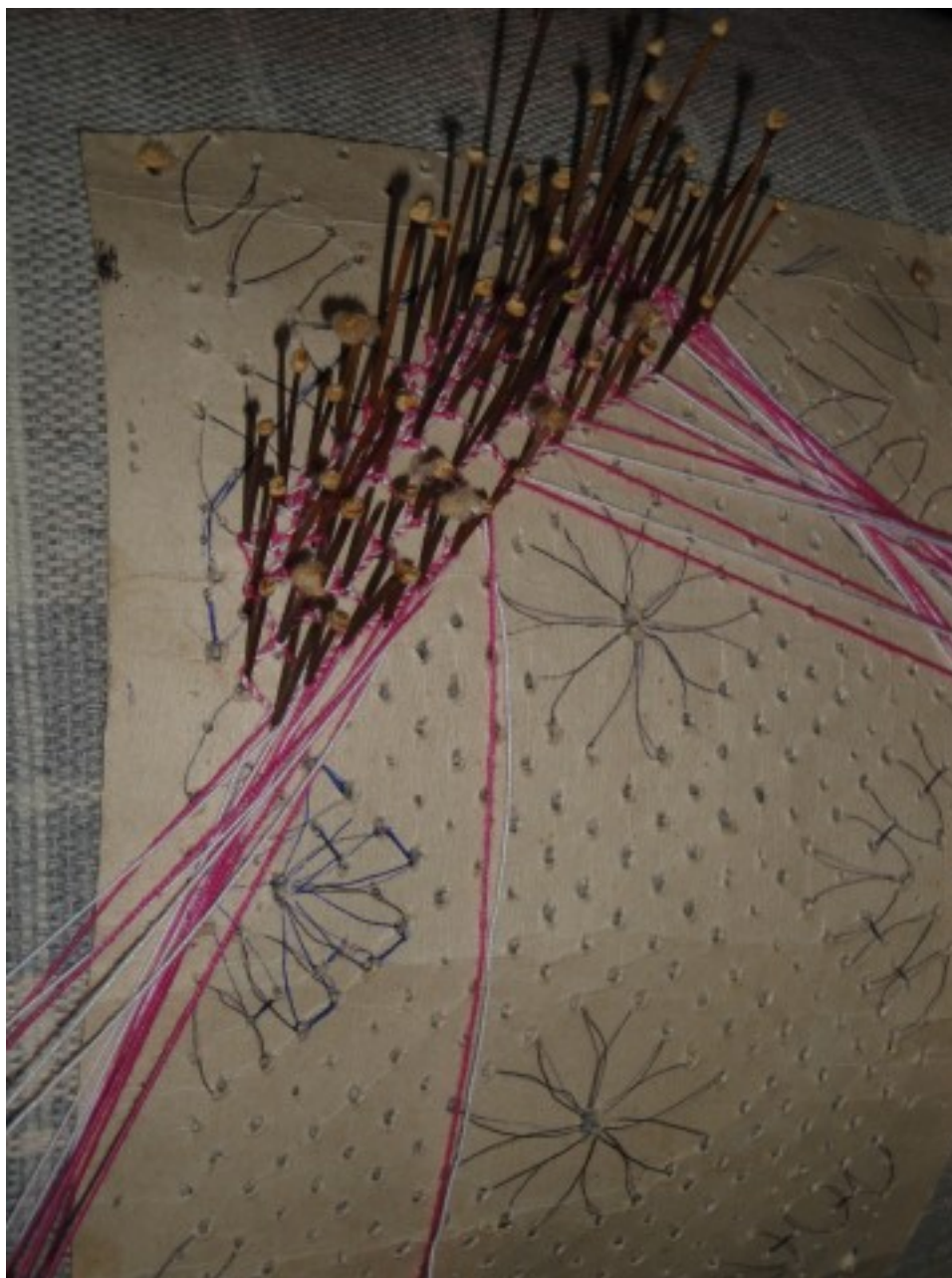
Mesmo aquelas peças consideradas boas de fazer estão aptas a se tornar

enfadonhas para as rendeiras se produzidas reiteradas vezes, como argumentou uma delas: *Essa camiseta é tão boa de fazer, é ligeira. Não faço mais porque abuso.* Durante o curso de renda, principalmente nas turmas intermediárias, a professora era sempre desafiada a apresentar novos moldes para que suas alunas fizessem, uma vez que dificilmente as meninas se dispunham a repetir um mesmo *papelão*. Na visão da professora, *as meninas enjoam da renda muito rápido*. De maneira equivalente, uma renda cuja forma de execução é muito repetitiva também *abusa*, como atesta o seguinte comentário de Maria das Dores: *Sabe por que ninguém quer fazer? Porque é uma renda super antipática. Só a mesma coisa, é muito chata.*

Considerando o desejo de constante alternância entre os *papelões*, a possibilidade de renová-los e transformá-los em moldes destinados à produção de tramas diferente daquelas inicialmente definidas é bastante relevante. A partir de algumas alterações é possível modificar o molde e, sem qualquer custo, obter uma nova opção de produção. Em algumas situações, tais transformações não são permanentes e o padrão necessário à feitura da renda original se mantém inalterado. Nesses casos, o *papelão* passa a servir à confecção de duas peças distintas. Se, por exemplo, um molde inicialmente *pinicado* para a confecção de uma camiseta fechada, ganhar uma faixa adicional de *traças*, posicionadas em um dos limites verticais do molde, pode-se produzir uma camiseta aberta. Ainda assim, continuaria a ser possível ignorar esses novos *buracos* e fazer o modelo original.

Existem transformações, no entanto, que são definitivas. Em uma das minhas visitas à Lagoa da Surra, eu encontrei uma das moradoras, Verônica, trabalhando sobre um *papelão* totalmente manipulado. Após muitas repetições do molde primário, ela decidiu utilizá-lo para dar vida a outro molde, com tamanho e padrão distintos. A matriz original era destinada à produção de uma camiseta para adultos, grande e comprida, e ela quis diminuir o tamanho da peça. Dessa maneira, subiu a barra da blusa, traçando uma nova *ponta* de *pano*, que costuma ser utilizada para *assentar* a renda, acima daquela anteriormente existente e cortou a parte sobressalente.

Ela também desejava afinar a *tira*, de modo que a camiseta ficasse menor também na largura. Para tal, durante a execução do *papelão*, ignorou a primeira coluna de trocados, como podemos verificar na Fotografia 16 (página 139). Verônica optou por não cortar o molde no sentido vertical, caso contrário sua margem ficaria muito estreita, o que dificultaria sua fixação na almofada. Ao diminuir a largura da camiseta, teve que realocar as flores de *traças* que compunham a lateral do molde, parte que será emendada às outras tiras que compõe a peça. Além de reposicionar tais flores, ela também decidiu reduzir suas dimensões. Dessa maneira, ela substituiu as *margaridas*, flores maiores, por *rosas*, menores. Cabe destacar que, entre as modificações elaboradas por Verônica, a única que significou uma mudança definitiva das possibilidades colocadas pelo molde relaciona-se ao comprimento da peça, uma vez que o *papelão* foi cortado nesse sentido. Quanto à sua largura, conforme vimos,



Fotografia 16 – Molde recortado e reconfigurado por Verônica. Observa-se que as *traças* da esquerda foram reduzidas e remanejadas, aproveitando a posição dos *buracos* já existentes.

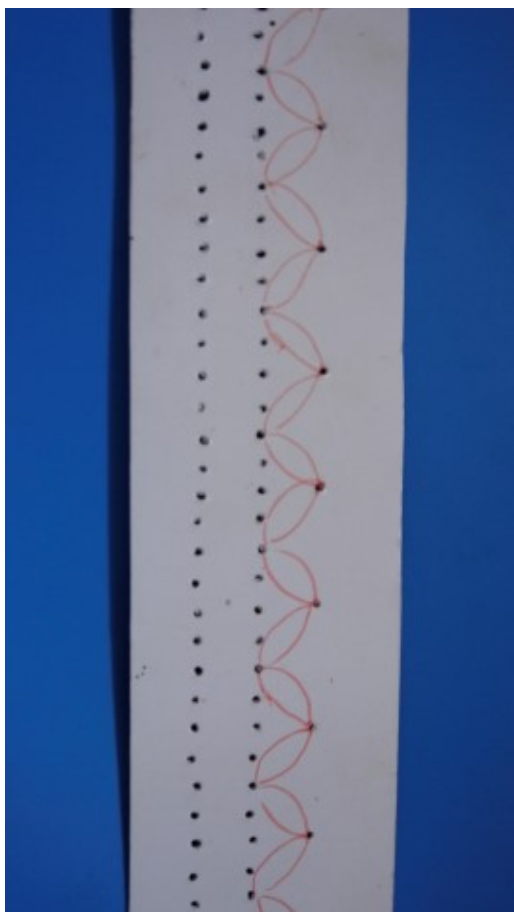
ainda é possível utilizar a coluna de trocados que ela estava ignorando e, assim, produzir uma peça mais larga.

3.3.3 Substituição dos pontos e transformação dos padrões

As variações que envolvem a substituição dos pontos, como a realizada por Verônica, só são possíveis graças ao posicionamento equidistante de todos os *buracos* sobre uma mesma grade que, como vimos, é formada por linhas perpendiculares dispostas diagonalmente. A partir da disposição dos furos presentes nos moldes as rendeiras podem executar tramas com composições distintas de pontos. É a

possibilidade de preencher cada espaço, ou configuração de *buracos*, de várias maneiras, com entrelaçamentos distintos, que permite tal alternância.

A renda *dedinho* é um bom exemplo da versatilidade da qual estamos falando. Seu molde é composto por duas colunas (Fotografia 17a, página 140), formada por três linhas das quais as primeiras são formadas por furos sucessivos e, a última apresenta perfurações mais espaçadas. Tal posicionamento das perfurações costuma ser executado pelas rendeiras de Canaan de, pelo menos, seis modos distintos, gerando, portanto, seis tramas ligeiramente diferentes. Conforme explicam as rendeiras, *dá certo porque os buracos estão no mesmo lugar*. O espaço que constitui a segunda coluna pode ser preenchido por *traças* em zigue-zague como eu fiz, ou por *traças* intercaladas por *tranças*¹³. Isso é possível pois ambos os pontos demandam dois pares de bilros e ocupam dois *buracos* do molde. A faixa entre as linhas sequenciais de *buracos*, por sua vez, pode ser ocupada de três formas diferentes: com *pano de trocado inteiro*, *pano de meio trocado* ou pela denominada *auréola*.



(a) Molde da renda *dedinho*.



(b) Três variações da *dedinho*. As amostras da esquerda tem o *pano de trocado inteiro*, ao passo que a terceira é formada pela *auréola*.

Fotografia 17 – Molde e amostras da renda *dedinho*.

¹³ Ponto da renda elaborado com dois pares de bilros, que reproduz uma trança.

A diferença fundamental estabelecida na trama a partir de cada uma dessas opções, como se verifica na Fotografia 17b (página 140), refere-se ao espaçamento entre as linhas da primeira coluna, sendo os *panos* mais fechados e a *auréola*, *rangarelo*. Além de produzir uma mudança no aspecto visual da renda, tal variação se reflete no momento de afixá-las aos tecidos, considerando tratar-se de uma renda em metro utilizada como acabamento de roupas ou peças de decoração. A junção das peças é realizada pela faixa formada pelo *pano*, ou *auréola*, e, quanto mais fechada a trama, melhor será para costurá-la de forma discreta.

Se algumas variações dos pontos são viáveis a partir de uma única disposição de *buracos* sobre o molde, outras exigem que novos furos sejam *pinicados*. Ao inserir perfurações extras no *papelão*, obedecendo à grade diagonal sobre a qual são distribuídas, uma rendeira pode aumentar as possibilidades de trama que apresenta. Basta ignorar as interseções posteriormente criadas e o *papelão* continua apto a produzir a trama original ao qual se propunha. Jucicléia, minha vizinha, alterou o molde de uma camiseta dessa maneira. A partir da inserção de alguns *buracos* estabeleceu uma nova combinação entre os pontos e definiu um novo padrão para a peça. O desenho original era composto por *panos* em diagonal, intercaladas por *rosas de traças*. Ela ignorou as flores e emendou os *panos*, formando um motivo em zigue-zague que atravessa todo o comprimento da peça, que as rendeiras chamam de “S” (*esse*). Para criar as *pontas* de *pano* que precisa, inseriu três *buracos* extras no molde, como podemos ver a seguir, na Fotografia 18a, na página 142.

A explicação das rendeiras para a substituição dos pontos envolve não só a necessidade de variar as peças que produzem, mas principalmente o desejo de simplificar os padrões de modo a acelerar sua execução. Quando perguntei a Jucicléia sobre a mudança em seu *papelão*, ela argumentou que, daquela maneira, era mais rápido de fazer. Além de reduzir o tempo de produção de cada peça, busca-se diminuir o gasto de linha, matéria-prima cuja compra é bastante onerosa para as rendeiras. Nesse sentido, padrões muito complexos ou *trabalhosos* tendem a ser simplificados, visando tanto a aceleração da produção, quanto a diminuição do seu custo. Os padrões com excesso de *traças* são especialmente relevantes nesse sentido, pois apesar de serem considerados *bonitos* pelas rendeiras *comem muita linha*.

De maneira análoga, os moldes originalmente *pinicados* com motivos florais de grandes dimensões, cujas pétalas (formada pelas *traças*) também são volumosas, costumam ser reduzidas. É interessante notar que as diferentes opções de flores seguem escalas próprias e, assim, ocupam espaços distintos da grade sobre a qual os *buracos* se distribuem. Nesse sentido, as composições feitas com *traças* seguem uma proporcionalidade. Quanto maior a flor, mais largas e compridas serão suas pétalas e, conseqüentemente, mais linha *comerão*. A depender da sua dimensão e do modo como as *traças* se organizam, recebem nomes distintos. Desse modo, as *margaridas* tem um centro formado de *trocado* (ou *tranças*) com *traças* ao redor, ao passo que



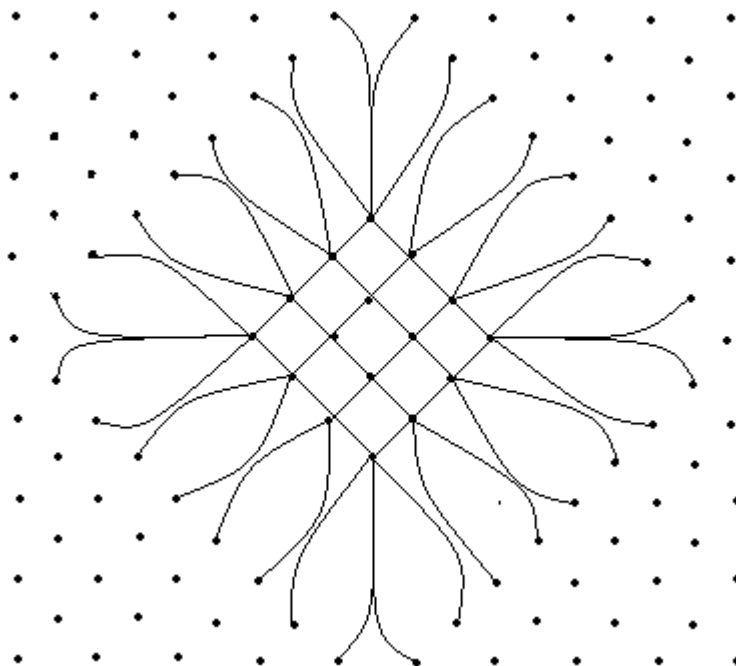
(a) Detalhe da modificação. Nota-se que Jucicléia inseriu três *buracos* ao lado direito da *rosa de traças*, seguindo as diagonais existentes.



(b) Faixa de *pano* em S passa sobre a *rosa de traças* definida pelo molde.

Fotografia 18 – Transformações no *papelão*.

nas *rosas* as *traças* são menores e se encontram em um mesmo *buraco* central. Ao substituir flores maiores por menores, a intenção das rendeiras também é diminuir o tempo de execução e a quantidade de linha utilizada.



(a) *Margarida*.

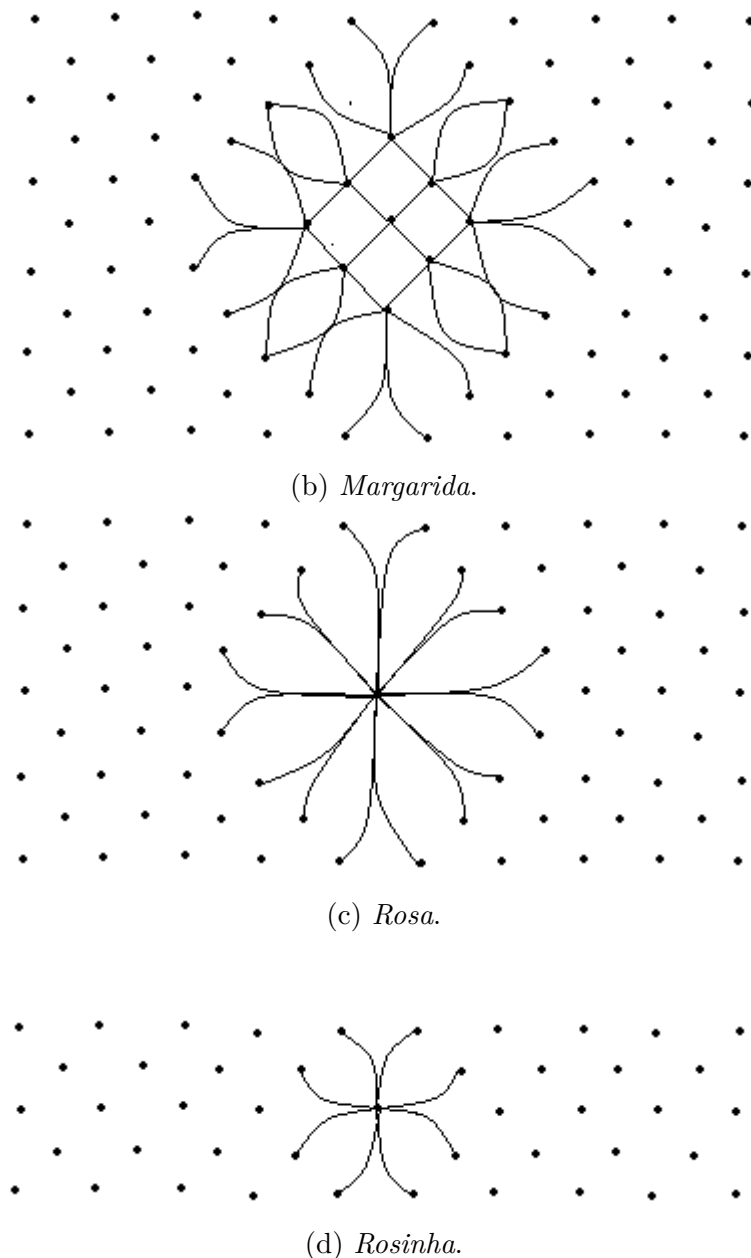


Figura 18 – Diferentes escalas das flores de *traças*.

Os diagramas da Figura 18 destacam que tais possibilidades de alteração vinculam-se à grade diagonal sobre a qual os furos dos moldes são distribuídos, que permitem substituir as *margaridas* por *rosas*. Além disso, é possível verificar como as *traças* das flores menores ocupam espaços mais reduzidos e, assim, demandam menos tempo de confecção e linha. A principal diferença entre cada uma das flores ilustradas, além dos aspectos produtivos mencionados, refere-se ao padrão que será constituído na trama final e ao aspecto estético da peça.

3.3.4 Constituição dos *trocados*: economia de tempo e linha

A versatilidade dos *papelões* se estabelece em diferentes aspectos da execução de uma renda, ou em diferentes níveis da produção. Até aqui vimos que os moldes

apresentam alternativas relacionadas à peça a ser produzida (seu contorno externo), à forma como serão executadas (na horizontal ou diagonal) e à combinação dos pontos (padrão da trama). A última possibilidade de variação vinculada aos moldes e suas múltiplas possibilidades de preenchimento, vincula-se à própria forma de compor o ponto mais frequente nas tramas, o *trocado*.

A principal função desse ponto é constituir a grade diagonal, sobre a qual os *buracos* estão dispostos, situada entre os demais pontos que formam o padrão da renda. Como todos os pontos da renda, esse também tem função de entrelaçar e prender as linhas, de modo a sustentar a trama unida uma vez que a mesma é retirada da *almofada*. No entanto, o *trocado* apresenta uma característica única, o fato de ser composto por duas sequências iguais, ou por dois *meio-trocados*. Considerando apenas o aspecto relacionado à manutenção da renda unida, meio ponto é suficiente para estabelecer a grade, isto é, para cruzar as linhas dos quatro bilros que estão *descendo* e compor o desenho do molde.

As rendeiras que recorrem à produção com *meio-trocado* argumentam que dessa forma terminam a renda mais rapidamente. Além disso, ao reduzir o ponto mais utilizado nas tramas à metade, as rendeiras realizam menos entrelaçamentos com os bilros e, assim, as linhas percorrem um caminho mais curto sobre o molde. A economia de linha é, portanto, outra consequência importante de tal alternativa. Em relação às consequências dessa escolha para o produto final, é importante destacar que existe um impacto direto, não apenas sobre o aspecto estético da peça, mas à sua qualidade final.

Conforme vimos no Capítulo 1, os critérios de qualidade e beleza da renda estão vinculados ao próprio processo de execução da mesma. Nesse sentido, uma renda *bem feita* significa uma renda mais *trabalhada*, cujos pontos e formas são bem definidos, cujas linhas são bem torcidas, as *traças*, *cheinhas*, e o espaçamento entre as linhas, pequeno. Tal processo demanda, portanto, mais tempo de produção e mais matéria-prima. Um fato que reforça tal constatação é que, além da firmeza (*dureza*), uma das referências de qualidade da renda é o seu peso. Com relação a essa questão, Mocinha afirmou que *a renda bem feita é mais pesada*, uma vez que requer mais linha em sua feitura. Na renda produzida *toda no trocado inteiro*, o padrão hexagonal formado por esse ponto fica mais bem definido, quando comparada à trama constituída a partir de *meio-trocados*. Na Figura 19 (página 145) é possível visualizar a distinção entre tais opções, principalmente em relação à quantidade de cruzamento entre os bilros e o uso de linha envolvido em cada uma das possibilidades.

3.4 O preço da precisão: destinos da renda

Antes de passarmos à descrição dos fatores que motivam cada uma das decisões das rendeiras acerca da forma como irá executar os *papelões*, é importante

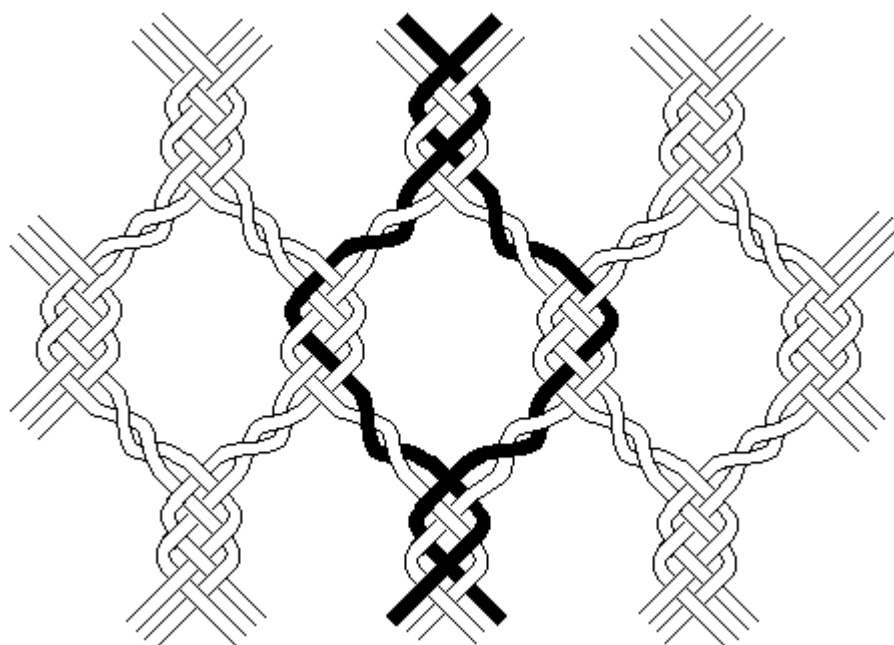
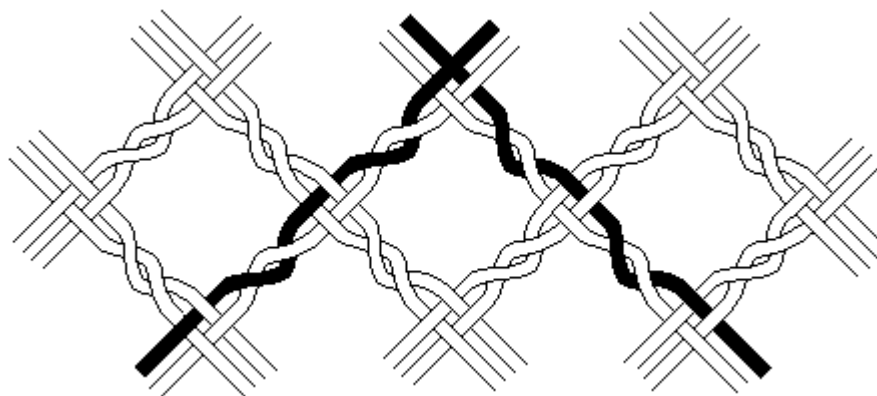
(a) *Trocados inteiros.*(b) *Meio-trocados.*

Figura 19 – Trama formada por *trocados inteiros* e por *meio-trocados*. Destaque para o caminho percorrido pelos bilros e linhas em cada caso.

caracterizar o contexto quanto às possibilidades de destinação das rendas, seu retorno e forma de pagamento. A partir de tal apresentação, as escolhas sobre os caminhos percorridos sobre os moldes para constituir cada trama se tornarão mais claras. Em primeiro lugar, vale notar que as opções de comercialização colocadas para das rendeiras de Canaan são extremamente limitadas e, para muitas, se restringe às denominações *compradeiras* locais. Essa categoria é aplicada àquelas mulheres que residem no distrito, muitas das quais são rendeiras (ativas ou inativas), cuja condição econômica permite que comprem rendas para serem estocadas e, posteriormente, revendidas em Fortaleza e outros municípios próximos à capital.

O principal destino das rendas feitas em Trairi são os mercados, feiras e lojas voltadas ao grande fluxo de turistas que visitam o Estado. As peças mais vendidas em tais estabelecimentos são as roupas e itens de decoração confeccionados com

a linha grossa, cujo tempo de produção e custo são menores. Visando suprir essa demanda, as *compradeiras* de Cnaan se interessam principalmente pelas camisetas, boleros (ou coletes) e vestidos, de diversos tamanhos e modelos. Conheci apenas uma intermediária local que também comprava peças de decoração, como panos de bandeja e caminhos de mesa. Se o retorno imediato é uma vantagem desse tipo de transação, o aspecto negativo, amplamente criticado pelas rendeiras, é a baixa remuneração que proporcionam. Tomemos a produção de uma camiseta como exemplo, considerando um tamanho mediano, para adulto, que a peça seja *toda no trocado inteiro* e traga um padrão não muito elaborado, composto por *panos* e algumas *rosas de traças*. O preço médio de uma renda como a descrita, em 2013, girava em torno de 20 reais.

Geralmente as peças de roupa são produzidas a partir de oito *tiras* de rendas que, a depender do modelo podem demandar um, dois ou três *papelões* diferentes. O tempo de confecção de tais tiras depende da velocidade de produção, do tempo de dedicação à *almofada* e das limitações físicas das rendeiras, podendo variar entre 8 e 20 dias. Além do tempo de trabalho, o preço das rendas deve pagar também o custo da linha. A quantidade de linha utilizada por cada rendeira pode variar, haja visto que algumas fazem *traças* mais *cheias* ou *panos* mais *fechados*, por exemplo. A linha grossa, utilizada nessas peças, é encontrada no mercado em meadas de 300 metros, ao preço de R\$ 2,50, ou em novelos, de mil metros, vendidos entre R\$ 5,50 e R\$ 7,00. Em geral, uma camiseta demanda entre duas e três meadas, ou um pouco menos de um novelo, o que gera um custo entre cinco e sete reais.

Considerando o tempo de trabalho e o dispêndio com linha, constata-se que o *ganho* das rendeiras em tais vendas é muito baixo. Vale notar, portanto, que as rendeiras tendem a optar pela venda para as *compradeiras* em função tanto da sua proximidade física e disponibilidade quase constante, quanto pela possibilidade de pagamento imediato. Muitas *compradeiras* mantêm pequenos *mercantis* em suas casas e, nesses casos, é comum que as rendas sejam trocadas diretamente por alimentos e demais mantimentos. Todas as rendeiras conhecem algumas dessas potenciais consumidoras e, em caso de necessidade, podem recorrer a elas, inclusive, para anteciparem pequenas quantias. Em alguns casos, as *compradeiras* podem até fornecer a linha para aquelas rendeiras que não podem arcar com esse investimento.

Acompanhei a negociação de um caminho de mesa que sintetiza a relação entre rendeiras e *compradeiras*. Uma rendeira reconhecida por sua renda *bem feita*, sempre com *trocados inteiros* e bom acabamento, recebeu um pedido de uma de suas compradoras, uma senhora aposentada que reside no quarteirão ao lado do seu. Quando da encomenda, um caminho de mesa com 40 centímetros de largura e 1,5 metros de comprimento, a rendeira recebeu a linha necessária e elas combinaram o pagamento em vinte e cinco reais. No entanto, a produção da peça demorou mais tempo do que a rendeira imaginara inicialmente, tomando praticamente seis semanas de trabalho. Durante esse período, várias rendeiras que visitaram sua casa a alertaram

que aquele preço estaria abaixo do “valor de mercado”, ou do que *o povo tá pagando*. Argumentaram que trinta reais seria a importância justa e a estimularam a exigir esse preço.

Nos encontramos no dia que fazia a entrega e ela se mostrou disposta a solicitar a diferença. Estimulei para que fizesse isso e, como era uma rendeira muito próxima a mim e aquela situação me incomodava profundamente, disse que poderia comprar a peça, caso a *compradeira* não aceitasse o seu preço. Até aquele momento, não sabia que a linha havia sido fornecida pela compradora e acreditei que a rendeira teria sucesso na negociação. Alguns dias depois soube do resultado. A *compradeira* não aceitou sua proposta e, ao argumentar que já tinha cliente para a peça, a senhora lembrou que ela ainda lhe devia a linha. A rendeira acatou o seu argumento, o custo da linha foi descontado e os R\$ 19,00 aos quais teria direito foram deixados em sua conta no *mercantil*, para serem retirados em mercadorias. Apesar de ter se submetido às exigências da *compradeira* naquele momento, essa transação não satisfaz a rendeira que, durante o tempo que permaneci em campo, não fez mais nenhuma peça para ela, ainda que tivesse recebido pedidos e, inclusive, uma visita à sua casa. Outra rendeira sintetiza tais transações: *Atravessador ganha o dobro, o triplo. Ganha na renda, na linha e na mercadoria que a gente tira lá. E a gente, nada!*

Aquelas rendeiras que não precisam do retorno tão imediato podem esperar oportunidades para comercializar suas peças por um valor maior. Uma dessas opções consiste em alguns intermediários que visitam Canaan a cada três ou quatro meses para buscar mercadoria para revender. Tais comerciantes pagam um preço ligeiramente maior do que o oferecido localmente. Uma rendeira, já aposentada, costumava juntar os coletes que produzia para esperar a visita de um desses compradores. Enquanto em Canaan o preço de um colete costuma ser de quinze reais, nessas situações ela consegue obter vinte reais pela mesma peça. Ela afirma que, quando tem condições financeiras, prefere juntar rendas para tais compradores, tendo em vista a obtenção de um retorno maior: *Se tiver podendo, junto. Se tiver com precisão, vendo de uma mesmo*. Trata-se de uma espécie de poupança, a qual as rendeiras que *podem*, recorrem. Sua vizinha, que não podia acionar a mesma estratégia, se lamentava: *Muito bom a pessoa que pode juntar. Se eu pudesse, eu juntava e só vendia de muito. Se vende só uma, só dá pra comprar as linhas de volta*.

Os parentes que residem em outras localidades também são potenciais revendedores da produção das rendeiras. Conheci uma rendeira cuja filha trabalhava em um salão de beleza em Fortaleza e, sempre que vinha à Canaan, ela recolhia as peças de suas parentes para levar. O retorno de tais vendas geralmente rende mais dinheiro, não obstante tenham que esperar pela venda dos produtos para receber por eles. Nesse sentido, a *venda na porta* apresenta uma vantagem importante. Embora seja preciso esperar a visita dos compradores, quando ela ocorre a transação é completa,

isto é, o pagamento é imediato. Com relação a esse aspecto, a melhor modalidade de venda é a encomenda feita diretamente pelo consumidor final, por envolver um rendimento mais justo e por se tratar de um *dinheiro certo*, que será recebido assim que a peça for finalizada (BRUSSI, 2009, p. 101).

A última alternativa de comercialização das rendas que se apresenta às rendeiras é por intermédio da associação. Embora o número de associadas à ARTECAN ultrapasse 400 rendeiras, apenas cerca de 30 participam ativamente do cotidiano da instituição. O grupo que recorre a essa opção é, portanto, muito pequeno em relação ao universo das rendeiras de Canaan. Eventualmente a associação é convidada a participar de feiras e eventos regionais e nacionais. Além de levar amostras das rendas produzidas pelo grupo para possíveis pedidos de compra, elas também reúnem as peças que porventura tenham em suas casas, para serem vendidas. Trata-se de uma oportunidade de obter um retorno melhor e imediato. Alguns eventos geram, inclusive, pedidos de renda feitos a partir da linha fina, que garantem um retorno ainda melhor. No entanto, via de regra, os proventos de todas as encomendas demoram a chegar, pois dependem da finalização e entrega de todas as peças, que geralmente envolve muitas rendeiras com tempos de produção distintos.

A ARTECAN mantém, ainda, um vínculo com a loja do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Ministério da Cultura, no Rio de Janeiro, para a qual envia uma caixa de material todo semestre. Tal contato foi iniciado após serem tema da exposição “Rendas nas terras de Canaan”, na Sala do Artista Popular, espaço de exposições de curta duração voltado à difusão e comercialização da produção de artistas e comunidades artesanais. Na medida do possível, as associadas reúnem peças para serem enviadas, visto que podem cobrar um valor justo por elas. No entanto, não tem qualquer estimativa do tempo que levarão para receber, uma vez que isso só ocorre após as rendas serem vendidas. Uma vez por mês o Centro manda a relação das peças comercializadas e deposita o valor relativo às vendas na conta da associação. Conforme uma rendeira argumentou: *A única venda que a gente tem é o Rio de Janeiro. Todo mês vem, é pouco, é muito, mas vem.*

3.5 Custos envolvidos nos caminhos e as motivações de cada escolha

Tendo este panorama da comercialização da produção, podemos retornar ao tema do molde. A escolha de um molde e as opções acionadas ao longo de sua produção, como vimos, não se resume ao caminho a ser trilhado pelos bilros para construir a renda, mas envolve também a elaboração da trama, dos padrões e dos pontos. A definição da forma como um *papelão* será executado abrange diversos fatores, que vão desde a habilidade, a *precisão* e a *vontade* das rendeiras, até o uso de tempo e de linha. As adolescentes, por exemplo, tendem a escolher as tramas mais abertas, ou *rangarelas*, por permitirem uma produção mais veloz. Algumas recorrem

a uma estratégia de aceleração extra, baseada na segmentação dos moldes a serem produzidos em duas *tiras* menores e, portanto, mais rápidas de serem executadas. Para isso, basta utilizarem apenas a faixa de *buracos* do *papelão* referente à largura que desejam. A disponibilidade de bilros e a habilidade de manusear um grande número de linhas também podem influenciar tal escolha.

Levando em conta a importância da renda para a contribuição familiar, apontada no Capítulo 2, é compreensível que o gasto de tempo e a demanda por linha sejam os principais aspectos considerados pela maioria das rendeiras ao definir o modo como o *papelão* será executado. Ambos são cruciais no contexto de *precisão* e *urgência* no qual as rendas são produzidas. Além disso, estão estreitamente relacionados, uma vez que o modo de percorrer os *papelões*, a complexidade do padrão e a composição dos pontos se refletem tanto no tempo, quanto na linha demandados.

Nesse sentido, o destino da renda é um fator decisivo no que se refere às escolhas das rendeiras quanto à composição da peça. Considerando que praticamente toda a produção de rendas de Canaan é vendida às *compradeiras*, os termos nos quais se estabelecem tais negociações e o tempo elevado de produção, a maioria das rendeiras busca formas de simplificar o caminho, os motivos e os pontos das tramas. Conforme vimos, a depender das escolhas relativas ao uso dos moldes, elas conseguem diminuir o gasto de material, assim como o seu tempo de confecção. Enquanto uma *tira* de bolero com *trocados inteiros* leva nove horas para ser feita por uma rendeira, a mesma peça seria realizada em seis horas, se constituída por *meio-trocados*.

O preço pago pelas compradoras locais não varia conforme a qualidade da peça, somente em relação ao modelo e tamanho. Esse fato é decisivo para incentivar as rendeiras a acelerarem seus trabalhos e economizarem linha. Como uma rendeira afirmou, *o povo quer pagar só a garapa na renda*. Essa indistinção, não obstante contradiga a avaliação das próprias rendeiras acerca das características da produção, é explicada pela possibilidade de agregar posteriormente uma característica importante da renda, ainda que de maneira artificial e provisória: a *dureza*. Por meio da aplicação da *goma*, derivada da mandioca, as *compradeiras* conseguem transformar as peças feitas a partir de *meio-trocados*, cujas superfícies normalmente são moles, em tramas mais firmes.

Entre as rendeiras do distrito, portanto, a produção da renda com o ponto simplificado é mais frequente do que com o *trocado inteiro*. A justificativa dessas rendeiras é que, assim, economizam tempo e material sem perder qualquer montante do valor de venda. A seguinte fala delas destaca essa questão: *Por mais que a minha renda seja bem trabalhada, o preço dela vai ser o mesmo daquelas que fazem a renda corrida, sem cuidado e atenção. As pessoas não valorizam*. É interessante observar que a expectativa de valorização se refere principalmente às *compradeiras* locais que, por serem rendeiras (em atividade ou não) dominam os critérios de uma renda

bem feita. O mesmo não vale para a capacidade de discriminação da qualidade da renda por parte dos consumidores finais (em feiras, por exemplo), com os quais não compartilham o mesmo engajamento e entendimento sobre a renda. Acerca da falta de capacidade daqueles que não dominam a atividade e, portanto, não sabem reconhecer os aspectos que distinguem uma peça *trabalhada*, Silvânia comentou: *Muita gente que não conhece e não sabe ver, acha que os nós são detalhes da renda*. Ela se referia aos nós presentes no limite da peça, onde a mesma é *assentada* e que, em uma renda *bem feita*, é embutido.

As possibilidades de escolha relacionadas ao uso do molde, principalmente naquilo que tange à produção do *trocado*, se refletem, inclusive, no aprendizado das crianças, que aprendem a técnica com o grupo familiar e com a vizinhança. Percebi tal especificidade quando fui convocada a substituir uma rendeira em sua *almofada*, enquanto ela se ausentava rapidamente. Era um trecho só de *trocados* e estava fazendo conforme haviam me ensinado uma rendeira da ARTECAN, *troca, troca, torce, torce*. Ao se aproximar, a filha da dona da *almofada*, me perguntou: *Você faz o trocado da associação, né?* Aquela questão fazia sentido para ela, pois entre o seu círculo de relacionamentos e no ambiente no qual se engaja, apenas as rendeiras associadas produzem rendas com o *trocado inteiro*. Ela, ao contrário de mim, tinha aprendido a fazer renda utilizando apenas meio ponto. Posteriormente, ao observar o trabalho de sua mãe, irmãs e tias, notei que todas elas faziam o mesmo. Conheci algumas famílias, cujas rendeiras desenvolveram uma habilidade notável, do ponto de vista da aceleração da produção. Uilma e sua filha, Vanderlina, por exemplo, eram capazes de executar os *meio-trocados* com apenas uma mão. Elas seguram os dois pares na palma de uma mão e efetuam seus entrelaçamentos, enquanto utilizam a outra mão para pegar e afixar os *espinhos* sobre a almofada. Dessa maneira, os bilros *caminham* mais rapidamente sobre o *papelão*, completando a trama em menos tempo.

As rendas produzidas para atender encomendas são exceções quando se refere à pressa das rendeiras em finalizar a rota definida pelos moldes. O fato de representar um *dinheiro certo* justifica essa opção, pois basta finalizar a peça para que seja entregue e a produtora, recompensada financeiramente. Uma delas explica sua escolha: *Só faço renda assim, de trocado inteiro, se for bem pago. Para as compradeiras, não faço, não*. Nesse sentido, quando recebem esses pedidos, as rendeiras se esmeram para corresponder às expectativas do solicitante (seja uma compradora local ou alguém de fora da comunidade) e vislumbram sempre a possibilidade de receber novas demandas.

Em algumas situações, é necessário que elas encomendem e enfrentem novos *papelões* referentes à peça solicitada. Jeane, por exemplo, após passar um período dedicado à realização de exames médicos em Fortaleza, retornou da capital com duas encomendas da médica com a qual tinha consultado. Nesse caso, seu interesse não

era apenas concluir a tarefa a contento, mas também retribuir ao tratamento que recebeu quando estava sob seus cuidados. Dessa maneira, embora não tivesse definido um padrão previamente, Jeane se mostrava disposta a fazer uma renda *bonita*, além de *bem feita*. Solicitou que Silvânia *pinicasse* um papelão com bastante *traça*. No entanto, após produzir a peça que precisava para aquela circunstância especial, ela avaliou que seria melhor transformar o molde de forma a reduzir sua quantidade de *rosas de traças* e, assim, reduzir seu tempo de confecção e a linha utilizada ao longo do percurso.

As peças destinadas à comercialização por intermédio da associação, conforme vimos, viabilizam um ganho mais significativo para as rendeiras, mas não representa garantia de retorno imediato para elas. Dessa forma, não contempla grande parte do grupo de produtoras, que não podem esperar (muitas vezes, indefinidamente) pelo pagamento. A dedicação em garantir a qualidade de tais peças se assemelha às demais encomendas e se devem, tanto em função do maior retorno que provêm, quanto pelo desejo de manter a clientela e renovar os pedidos.

O zelo e a intenção de produzir uma renda *bem feita* incluem, por exemplo, a inserção de pares extras em determinados momentos do molde para que mantenham a trama cerrada, além do cuidado com os nós e acabamentos. Vale destacar que existe um nó, cujo entrelaçamento resulta em um volume mais reduzido, quando comparado aos nós usualmente elaborados pelas rendeiras, que só vi ser utilizado na confecção das encomendas. A seguinte fala de uma associada, explica o motivo pelo qual poucas rendeiras podem participar ativamente do grupo: *O pessoal daqui não quer fazer renda difícil, porque precisam terminar para vender logo. A gente, da Associação, pode. Eu, graças a Deus, posso fazer pq não dependo tanto desse dinheiro.*

A Tabela 2 sintetiza as principais escolhas relacionadas à composição das rendas de acordo com o sua destinação final. Nesse sentido, seria possível supor que as *compradeiras* não tem acesso a qualquer renda *bem feita*, cuja trama seja *trabalhada*. No entanto, não é isso o que acontece. É possível encontrar, ainda que em pequeno número, rendeiras associadas e não associadas que se dedicam à produção de peças com alto padrão de qualidade, independente da modalidade de comercialização que pretendem.

Destino da renda	Linha utilizada	Crítérios de qualidade de uma renda <i>bem feita</i>
ARTECAN	fina e grossa	<i>dureza</i> , peso, definição das formas, trama fechada e trocado inteiro (nó reduzido, no caso da linha grossa)
Encomendas	grossa	<i>dureza</i> , peso, definição dos pontos, trama fechada, trocado inteiro e nó reduzido
<i>Compradeiras</i>	grossa	<i>dureza</i> (estabelecida posteriormente à produção, artificialmente, por meio da <i>goma</i>)

Tabela 2 – Destinação da renda e as escolhas acerca da produção dos *papelões* com as quais geralmente estão relacionadas.

3.5.1 *Desafios, cabeça e orgulho*

Resta, ainda, buscar compreender o que leva algumas mulheres a tomarem uma escolha que, do ponto de vista estritamente econômico e utilitarista, parece fazer pouco sentido. É interessante notar que se trata de rendeiras cuja *precisão* é equivalente às demais e, mesmo assim, elas dedicam mais tempo e consomem mais linha para produzirem rendas *bem feitas*, ainda que seja para vendê-las às intermediárias locais por um baixo valor. A primeira explicação que obtive de algumas, principalmente das associadas, seria o hábito. Esse grupo argumentava que, por produzir parte de suas rendas com o *trocado da associação*, a tentativa de alternar de procedimento, entre uma peça e outra, traria mais complicação do que facilidades à atividade. A dificuldade de uma rendeira já experiente em aprender a variação de um ponto (*charita*), no curso voltado aos intermediários, destaca a relevância do hábito. O principal empecilho ao seu aprendizado era, justamente, que aquele entrelaçamento envolvia um *meio-trocado* em sua produção, sequencia que ela sempre realizava duplamente. *Tudo que eu faço é com trocado inteiro. Agora tenho que fazer com meio trocado, ensinar papagaio velho a falar é fogo.*

Existem outros aspectos relevantes, vinculados à identificação das rendeiras com seu trabalho e o orgulho pelas rendas que confeccionam. Nesse sentido, conforme observam o *crescimento* da trama na *almofada* e, mesmo após finalizá-las, essas rendeiras sempre demonstram satisfação e contentamento com a peça que obtiveram. *Mas tá ficando bonita essa renda, né? Bem torcidinha, olha.* A maior recompensa, nesse caso, não é o dinheiro obtido por meio da produção, mas o próprio processo de elaboração e a renda resultante. Quando se deparam com uma renda *bem feita*, as rendeiras sabem que tal produto demandou uma série de ações e escolhas que significam maior gasto de tempo e de linha. Tudo isso torna a renda mais *trabalhada* e mais *bem feita*, como aponta a seguinte colocação de Maria Mole: *Faço devagar porque dou trocado inteiro, torço bem torcida, boto bastante linha nas traças, dou nó nas traças. Tem gente que faz mais rápido porque bota pouca linha nas traças e faz tudo com meio trocado.*

Essa mesma rendeira, integrante do grupo de associadas que se dedica apenas à produção de peças *boas*, garante que conhece e identifica suas rendas *de longe*. Ela foi uma das representantes da ARTECAN que participaram da abertura da exposição mencionada acima, “Rendas nas terras de Canaan”, no Rio de Janeiro. Ao chegar lá viu, entre as rendas enviadas para serem vendidas na loja do Centro, uma peça que estava identificada com seu nome. Essa informação visa garantir o controle das vendas e o pagamento da rendeira cuja renda foi comercializada. Sua reação imediata foi questionar sua cunhada, a outra rendeira que a acompanhava na viagem, sobre aquele erro, pra ela evidente: *Quem foi que botou isso no meu nome? Pois não é minha, é feia, mal feita.* Quando perguntei para Maria como havia conseguido

reconhecer sua renda, mesmo passado algum tempo da sua confecção e entre outras peças, ela disse que bastava olhar, pois ela sabe exatamente os procedimentos e os caminhos que adota, além dos resultados que proporcionam.

Muitas vezes essas rendeiras apresentam certo ressentimento por receberem o mesmo retorno por suas peças, comparando com aquelas que não se empenham da mesma forma na produção de cada peça. Elas consideram que seria mais justo haver uma diferença de preço, uma vez que se trata de processos de elaboração e produtos distintos. Além disso, muitas acreditam que embora as *compradeiras* não estabeleçam distinção no momento da compra, elas o façam ao revender das peças. Certa vez visitei uma rendeira que havia acabado de vender seis peças, para uma *compradeira*. Um bolero, quatro camisetas (duas grandes abertas e duas pequenas fechadas) e um vestido foram comercializados por R\$ 133,00. Ao ser questionada sobre como avaliava a transação, ela respondeu: *Não gostei, não! Porque a minha renda é bem feita e eu não gosto de vender pelo mesmo preço da renda feia. Não tem um nó na ponta, parece que tá no grude. Bem trabalhada, bem fechadinha, bem feita!* No mesmo sentido, uma rendeira queixosa das possibilidades de comercialização das peças *bem feitas*, argumentou: *O povo aqui só merece coisa feia, nojenta. Não dão valor!* Em seguida, no entanto, confessou: *Mas eu gosto de fazer a renda miúda, bonita!*

Tendo em vista a garantia da qualidade das rendas que *assentam* sobre a *almofada*, as rendeiras chegam a desmanchar trechos que consideram *feios* ou a cortar uma renda já iniciada (*cortar no tronco*), caso o resultado não lhes agrade. Jeane tomou uma medida inusitada para garantir a qualidade de uma encomenda da associação. Tratava-se de uma renda de linha fina, que exige ainda mais atenção na produção, *assentada na almofada*. Ela me contou que certo dia teve que sair de casa, para resolver problemas na rua, e abandonou a *almofada* por algum tempo. Ao retornar, percebeu que uma vizinha havia passado por ali e dado continuidade ao seu trabalho, como costumam fazer ao visitar alguém cuja *almofada* inativa. O problema era que a trama produzida não condizia com seus critérios de qualidade e identificação, como aponta seu comentário: *Quando voltei, ela tinha feito um tanto assim, uma renda velha tão feia, mas tão feia. Desmanchei tudo e fiz de novo.* Visando evitar que tal fato se repetisse, Jeane *assentou* uma camiseta feita com linha grossa em uma almofada sobressalente, que ficaria disponível para as visitas que desejassem *bater uns bilros*.

Existe um último aspecto, que identifiquei basicamente entre as rendeiras mais ativas da ARTECAN, mas que não está necessariamente restrito a esse grupo, relacionado à predisposição para enfrentar os desafios propostos pelos novos moldes e suas possibilidades de execução. Conforme vimos, as rendeiras buscam sempre revezar os *papelões* que produzem, tendo em vista evitar o *abuso*. No entanto, os moldes desenvolvidos nas atividades da associação são os que apresentam as maiores

inovações em relação à disposição dos pontos sobre a grade diagonal que serve de base à renda, isto é, em relação às suas formas de uso. Na avaliação das rendeiras, são necessários *coragem* e *cabeça* para enfrentar determinados moldes e buscar desvendar o melhor caminho para que os bilros se movimentem sobre ele. Nesse sentido, Maria Mole afirma gostar de ser desafiada: *Eu gosto de sofrer. Quanto mais difícil é a renda, mais eu gosto*. Aqui, também, a importância do processo se destaca sobre seu resultado final, que constitui um reflexo de sua elaboração.

3.6 Moldes europeus e o caminho dos bilros

Os *papelões* utilizados pelas rendeiras de Canaan trazem, como vimos acima, informações acerca da disposição dos pontos (ou formas) a serem construídas na execução da trama. O modo como tais formas serão alcançadas pode variar e cabe à rendeira encontrar a melhor opção, considerando sua necessidade, o consumo de linha e o desejo de dar continuidade do trabalho pelo maior período de tempo possível. Tendo em vista a análise acerca dos engajamentos estabelecidos pelas rendeiras com seus *papelões*, é interessante apresentar outros tipos de moldes, que disponibilizam diferentes informações sobre a trama executada e permitem usos distintos.

Estava na casa de Alda folheando um material reunido por ela ao longo do tempo de contato com instrutores de diferentes cursos da ARTECAN e comerciantes, quando me deparei pela primeira vez com um molde diferente do que estava acostumada a ver por lá. Eram fotocópias de revistas e desenhos de renda, trazidas ou enviadas às rendeiras para que pudessem servir de referência à produção do grupo. Grande parte das folhas continha pequenos textos em português (de Portugal) e espanhol, além de desenhos de rendas distintas daquelas normalmente produzidas pelas rendeiras locais, com padrões rebuscados constituídos pelo *pano* e pouca presença das *traças*. O que mais chamou minha atenção, no entanto, eram os moldes, cujas imagens apresentavam tanto o posicionamento dos *buracos*, quanto o traçado das linhas que compõem a renda.

Embora no Brasil a difusão dos moldes ocorra apenas pelas vias informais e contatos pessoais, em vários países da Europa é comum encontrar instituições, editoras e associações dedicadas à produção de materiais, como folhetos, revistas e livros, voltados à prática da renda de bilros. Tais empreendimentos se especializaram nessa função e disponibilizam conjuntos de moldes para que as rendeiras adquiram. Em diferentes partes do continente (Alemanha, Áustria, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Portugal, Espanha e República Tcheca) encontram-se, em maior ou menor número, grupos de mulheres que ainda desenvolvem a atividade da renda, seja por *precisão*, por *entretenimento* ou pelo desejo de resgatar as tradições locais. Na Grã-Bretanha, por exemplo, existem clubes e associações voltadas à reunião de rendeiras e à troca de conhecimentos sobre tais atividades, sendo o maior deles o “The Lace



Fotografia 19 – Exemplar dos recortes e moldes guardados por Alda.

Guild”, que reúne três mil membros pelo mundo e realiza encontros anuais.

Semelhante às publicações nacionais voltadas a diversos outros tipos de trabalhos manuais (como ponto-cruz, costura ou crochê) as revistas europeias voltadas à renda apresentam uma variedade de peças de um ou mais níveis de dificuldade, com fotos, moldes e instruções para execução. A principal característica dessas edições é apresentar uma espécie de receita da produção, que descreve de forma bastante precisa o passo a passo e geralmente inclui ilustrações, de forma a possibilitar que qualquer pessoa que tenha o conhecimento mínimo da técnica esteja apta a tentar. Em alguns casos apresentam, inclusive, um breve manual com as instruções básicas do processo e de cada ponto, para que pessoas sem qualquer experiência prévia possam se arriscar. No caso da renda de bilro, esse material costuma trazer diagramas que ilustram tanto o molde a ser utilizado, quanto o caminho que cada linha deve percorrer para construir a trama.

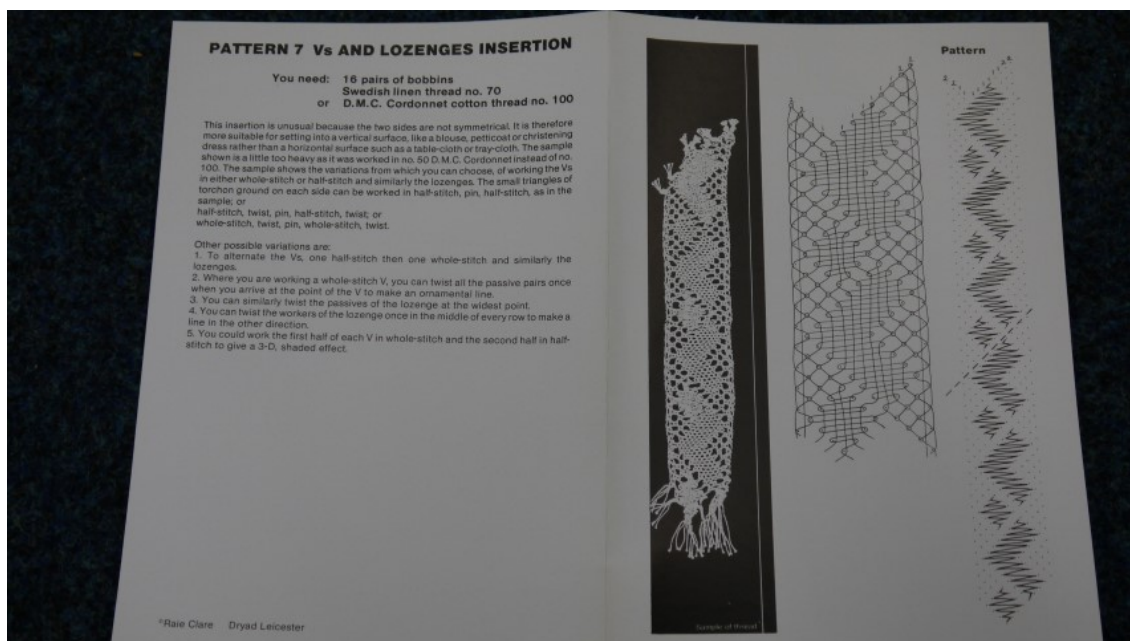
Durante o período no qual estive em Aberdeen (Escócia) para realização de doutorado sanduíche, tive oportunidade de acessar alguns exemplares desses tipos de molde. Dois são especialmente relevantes e serão descritos aqui, pois possibilitam destacar o que está sendo dito acerca do tipo de engajamento viabilizado pelos moldes utilizados em Canaan e das possibilidades envolvidas nesse processo. Um deles, produzido pela Dryad Handicrafts, empresa inglesa derivada da Dryad Works, criada durante a II Guerra para suprir a demanda crescente por materiais de

artesanato, tanto por parte de escolas, quanto para reabilitação e terapia ocupacional dos soldados feridos em combate. Sob a direção de Harry Peach a empresa passou a desenvolver um leque de folhetos informativos, com moldes e diagramas elaborados por professores ou praticantes já experientes em diferentes técnicas, divulgados por meio de catálogos e distribuídos pelo correio. Na década de 1930, a empresa era a maior editora de publicações sobre artesanato no mundo (BUTT, 2013).

No método da Dryad, a técnica da renda de bilros era introduzida por meio de três conjuntos de folhetos. O primeiro deles, dedicado aos iniciantes, visava o aprendizado da modalidade denominada como Torchon Lace, também conhecida como “Beggars’ Lace”, devido à velocidade e ao baixo custo de sua produção. A principal característica dessa renda, que também se aplica no caso das rendas produzidas em Canaan, é que sua trama sempre se encontra disposta a 45° em relação à base do molde (EARNSHAW, 1980, p. 106). Dentre a tipologia das rendas de bilros europeias, ela está entre as mais simples e envolve pouca quantidade de bilros, além de se constituir por padrões retilíneos com formas geométricas básicas. O texto abaixo, que apresenta esse primeiro conjunto de moldes, sintetiza o objetivo de tal série de publicações:

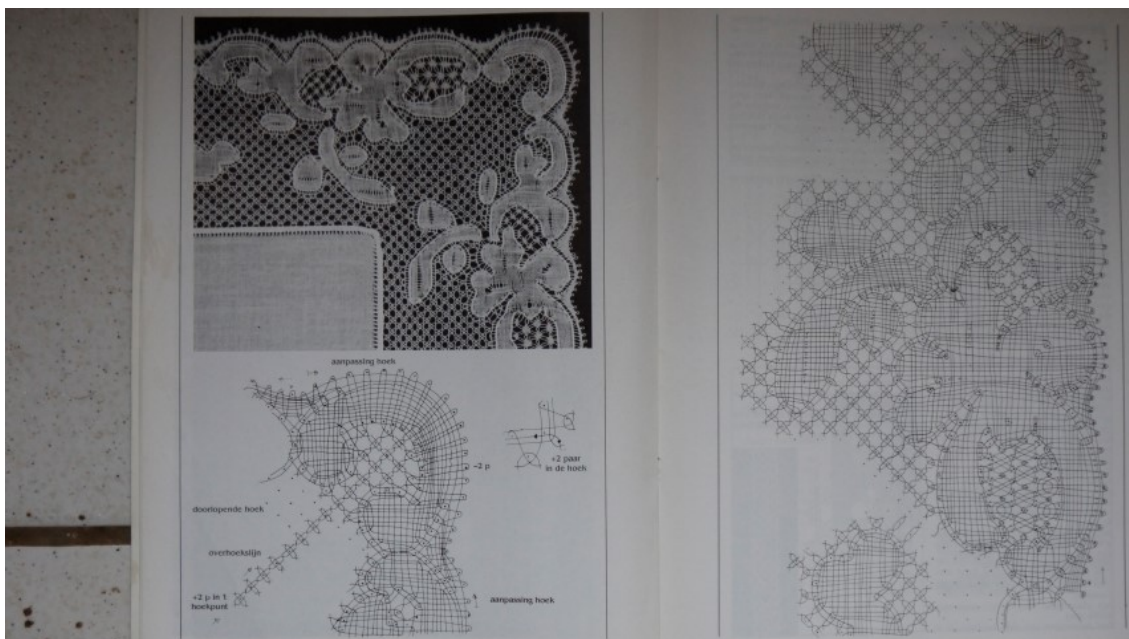
Set one assumes no previous knowledge of making pillowlace. It is a complete beginner’s guide to learning how to make torchon lace, explaining all the necessary stitches and techniques in detail. Torchon lace itself is not the easiest of the laces but, nevertheless, is the ideal beginner’s lace because, once understood, it provides the key to all the other types of lace. Thus, once Set 1 is mastered, the student may follow with any of the other sets (CLARE, 1980).

Cada um dos oito padrões contidos nesse primeiro conjunto é descrito passo-a-passo. Além da descrição das etapas, da definição do número de bilros necessários, da melhor linha a ser utilizada, dos pontos envolvidos, do molde e de uma foto da renda finalizada, a rendeira (ou aprendiz) encontra também um diagrama ampliado que mostra o percurso que a linha de cada bilro irá percorrer, conforme podemos ver na Fotografia 20. O texto de apresentação dos padrões traz, inclusive, outras possibilidades de variação do uso do papelão, como a alternância entre os dois tipos de pano, visando à criação de efeitos diferentes. Dessa maneira, os folhetos descrevem diversas formas de preencher os buracos dos moldes e apresentam os vários padrões que se pode obter por meio do mesmo. Diante de tais receitas, nas quais diversas das opções possíveis estão colocadas, sobra pouco espaço para a experimentação de outras formas de uso do molde.



Fotografia 20 – Além de texto com explicação do passo-a-passo, cada padrão acompanha a imagem da renda, o traçado das linhas que compõe a trama e o desenho do molde. O *papelão* pode ser produzido a partir do próprio folheto, perfurando-o diretamente sobre outro papel, a partir de fotocópia ou da cópia dos pontos com auxílio de um papel translúcido.

A outra série de moldes aos quais tive acesso é da revista “Kant”, editada desde 1978 pelo Centro de Rendas (Kantcentrum), de Bruges, na Bélgica. O Centro foi criado em 1970 para impulsionar o aprendizado da renda e teve origem na Escola de Renda, fundada em 1719 por freiras. Hoje, no Centro, além de um espaço de exposição permanente e da sala de exibição na qual rendeiras trabalham durante as tardes para que os turistas possam observar a atividade, são ministrados cursos, oficinas e publicados livros e moldes de renda. Trata-se de um centro de excelência com reputação internacional e cuja revista conta com grande circulação, graças à tradução para o alemão, francês e inglês. Com quatro números anuais, “Kant” traz informações sobre a história da renda, resenhas de livros, agendas de exposição e cursos, além dos moldes e padrões originais, desenvolvidos pelas participantes do Centro.



Fotografia 21 – Molde da revista Kant, desenvolvida por Verbeke-Billiet (1994), cujos diagramas trazem tanto os pontos a serem perfurados nos moldes, quanto o caminho de cada linha para a construção da trama.

Embora os padrões das rendas produzidas em cada lado do Canal da Mancha sejam distintos, tendo em vista que as rendas de Bruges se caracterizam pelos motivos florais, os moldes elaborados em cada país têm semelhanças. Ambos trazem instruções sobre o número de bilros necessários, a linha utilizada e as técnicas necessárias. No entanto, o que mais nos interessa aqui é o fato de ambos apresentarem, além dos moldes com a localização dos *buracos* e fotos da renda pronta, diagramas com a trajetória de cada linha, a forma como elas se entrelaçam e preenchem o molde. Tal informação não está disponível para as rendeiras brasileiras, o que possibilita que estabeleçam outro uso e outra relação com os *papelões*, uma vez que precisam desvendar a melhor maneira de percorrê-lo.

3.7 Mapas e as diferentes formas de engajamento com os moldes

A partir da descrição de diferentes tipos de molde pretendo refletir sobre as formas de engajamento que cada um estabelece. Os moldes mais comumente encontrados na Europa demonstraram ser um excelente contraponto aos *papelões* utilizados pelas rendeiras de Canaan, justamente por conter informações acerca do que elas consideram ser a parte mais delicada da execução de um novo molde. Enquanto os diagramas que acompanham os moldes europeus apresentam o caminho de cada linha, o modo e o momento na qual serão entrelaçadas às demais linhas da peça, os *papelões* trazem apenas as formas e o padrão final a ser atingido, mas deixa em aberto a forma como a trama deverá ser construída. O fato dos *papelões* conterem informações distintas sobre a produção da renda determina maneiras específicas de se

engajar com esses moldes. Enquanto os diagramas europeus apresentam a sequência exata de movimentos a ser executados, as rendeiras de Canaan se deparam com uma multiplicidade de caminhos, entre os quais precisa escolher. Não existem linhas a serem acompanhadas, apenas as formas que devem ser obtidas ao fim do processo. Em alguma medida, pode-se afirmar que tal fato se reflete na maior autonomia das rendeiras na definição do caminho e da sequência de movimentos que mais lhe agrada e convêm.

No que tange ao modo como as rendeiras movimentam os bilros sobre a superfície dos moldes, guiando-se por meio das diferentes inscrições dos mesmos, é válido pensar que cada um desses tipos de matriz estabelece uma forma de orientação e movimentação própria. Uma é guiada ponto-a-ponto, sendo todo o percurso conhecido previamente, ao passo que a outra envolve uma busca ao longo do caminho. Dessa maneira, conforme vimos, permitem interpretações e demandam modos de uso próprios. Enquanto índices de movimento (INGOLD, 2002a, p. 226), portanto, os moldes podem ser compreendidos como mapas. Makovicky (2010, p. 84) também destaca a relação entre os moldes (com diagramas) e a movimentação dos bilros, conforme podemos verificar na seguinte passagem:

Thus, such drawings are essentially a linear representation of the working pair(s) of threaded bobbins, charting their course across the width of the pattern and enabling a lace maker to understand the sequence of stitches that make up a design. What the drawing shows, then, is movement.

A distinção entre as maneiras como as rendeiras se engajam com tais moldes decorre das notações e referências que disponibilizam acerca da produção de cada trama. Os desenhos, no caso dos *papelões* cearenses, e as linhas presentes nos diagramas dos moldes europeus constituem formas de direcionamento e comunicam aspectos essenciais relacionados à sua execução. Nessa perspectiva, as reflexões de Ingold (2002a) acerca das peculiaridades do “wayfinding”, em oposição à navegação, enquanto formas de orientação, se revelam interessantes. O percurso e a destinação do navegador estão pré-determinados pelas rotas traçadas no mapa, de modo que ele segue sequencialmente entre um ponto e outro até que chegue ao seu objetivo final (INGOLD, 2002a, p. 220). Trata-se da reconstituição do caminho e das sequências inscritas na planta, seja um mapa ou um molde. Aqueles que se dispõem a percorrer o mundo de forma menos presa e mecânica, nos moldes do “wayfinding”, estariam mais propensos a aprenderem sobre o caminho como um todo e suas possibilidades. A definição do termo evidencia tal aspecto:

Wayfinding is understood as a skilled performance in which the traveler, whose powers of perception and action have been fine-tuned through previous experience, ‘feels his way’ toward his

goal, continually adjusting his movement in response to an ongoing perceptual monitoring of his surroundings (INGOLD, 2002a, p. 220).

Em trabalho posterior, ao elaborar uma tipologia das linhas, Ingold (2007) retoma tal distinção a partir da analogia entre traços e conectores. Seu argumento central é que a linha contínua seria um convite ao passeio, nos termos do “wayfinding”, ao passo que os pontos isolados (ou conectores) que estabelecem a mesma rota anteriormente feita à mão-livre, permitiriam a visualização completa do caminho a ser trilhado, desde o início até o fim, como na navegação (INGOLD, 2007, p. 73). Tal oposição se revela interessante quando se trata de analisar as formas de engajamento propiciadas pelos moldes, justamente, por se pautar na diferenciação entre linhas e pontos. No entanto, para que possamos dialogar com suas reflexões a partir da comparação entre os moldes aqui em questão, é preciso inverter os termos da sua relação.

No caso das rendas, conforme vimos, são as linhas contínuas, definidas nos diagramas que acompanham as matrizes de renda europeias, que engessam o percurso ao estabelecerem, furo-a-furo, a sequência de movimentos, além dos pontos de saída e de chegada de cada bilro. Por outro lado, os *buracos* isolados, aqui correspondentes aos conectores, deixam as rotas em aberto, a serem descobertas e, posteriormente, narradas para outras rendeiras que desconhecem o caminho. Os desenhos dispostos entre as perfurações dos *papelões*, com as formas a serem obtidas, servem de baliza, ou de pistas, sobre o melhor trajeto a ser escolhido. Por esse motivo, os moldes que não apresentam tais referências são chamados de *cegos* pelas rendeiras. Nessa perspectiva, a presença dos conectores, e não das linhas, possibilita uma maior margem de experimentação e de criatividade por parte das rendeiras, que não se limitam a repetir os caminhos apresentados pelo mapa. Isso não significa que não exista inovação ou inventividade entre as rendeiras europeias, apenas que entre elas não existe a necessidade primária de imaginar possibilidades de percorrer um molde ou improvisar soluções, quanto ao caminho das linhas, para compor a trama adequadamente.

3.8 Os moldes universais e o traçado dos caminhos

Ainda com relação às diferentes formas e usos dos moldes na atividade da renda, vale recorrer ao trabalho de Makovicky (2006) sobre as rendeiras de duas localidades da Eslováquia, entre as quais encontramos um tipo adicional de molde sem qualquer marcação, além daqueles já mencionados, que seguem acompanhados de diagramas. Essa apresentação se faz relevante por permitir avançar na especificidade dos *papelões* utilizados em Canaan, que trazem as formas e padrões a serem constituídos, mas não inclui qualquer elemento sobre as possibilidades de executá-lo,

e o engajamento que demandam.

Em Špania Dolina, vila com cerca de duzentos habitantes, na região central do país, as rendeiras locais fazem o uso de molde denominado localmente como “universal” (MAKOVICKY, 2010, p. 78). Tais moldes apresentam todas as perfurações possíveis para a elaboração de qualquer renda. Os furos formam, assim, uma grade diagonal completa, porém sem qualquer marcação ou desenho (semelhante à Figura 16, na página 134). Nesse caso, ao iniciar o trabalho, a rendeira seleciona uma configuração de motivos que serão repetidos ao longo de todo o comprimento da peça, como nas rendas *em metro*. Somente após a execução de parte do trabalho torna-se possível visualizar a composição e o padrão que está se formando (MAKOVICKY, 2006, p. 86). Essa modalidade demanda atenção constante, visto que é necessário manter a sequência dos desenhos sem que essa esteja definida no molde. A autora compara esse tipo de molde a um jogo matemático, por envolver cálculos constantes e exigir precisão absoluta para que as formas se encaixem e o padrão seja mantido, conforme aponta no seguinte trecho:

Lace makers create design components by counting how many times warp and weft bobbin pairs have been interwoven. In other words, when working *po holom* [diretamente sobre a *almofada*] the motifs and their relation to each other are organized as a composition of stitches organized in numerical sets which are counted as the stitches are woven (MAKOVICKY, 2006, p. 92).

Entre as rendeiras de Staré Hory, cidade que dá nome à cadeia de montanhas que compõem a região central do país, famosa pela produção de minérios, por outro lado, a confecção da renda à mão-livre era comum até a introdução do molde com o traçado das linhas. Tal fato se deu em decorrência das políticas fiscais da administração austro-húngara, que também se refletiu em ações como a fundação, em 1822, da Escola de Renda de Kremnica, cidade medieval mais populosa na região. A instituição atuou fortemente no estímulo ao uso e na introdução dos moldes destinados unicamente a um padrão de renda, com o trajeto das linhas, como metodologia de ensino. O principal objetivo dessa ação era gerar uma fonte de rendimentos para as famílias das regiões de mineração, estimular e melhorar a qualidade das peças e aumentar o retorno financeiro das rendeiras por meio da padronização da produção local (MAKOVICKY, 2006, p. 91).

Com relação a tal mudança, cabe destacar que Ingold (2007) aponta a dissolução do traço contínuo, feito à mão livre, em uma sucessão de pontos conectores (ou, de acordo com a nossa inversão para o caso dos moldes da renda, a mudança entre os moldes universais para os mapas dos caminhos) como uma característica da modernidade. Nesse sentido, o caminhar vinculado ao “wayfinding” foi substituído pelo transporte orientado para um destino específico, assim como o esboço de um

caminho se tornou uma rota definida ponto-a-ponto (INGOLD, 2007, p. 75). Acerca de tal processo, Makovicky (2010, p. 76) aponta o seguinte:

These drawings are the lace-maker's equivalent to 'knitting recipes', conveying the necessary information for a lace-maker to reproduce a design. As an objectified form of bodily practice, drawings facilitate the communication and exchange of knowledge across generations and communities.

Enquanto as rendas elaboradas sem um modelo prévio resultariam de cálculos matemáticos, Makovicky (2010, p. 92) considera que aquelas feitas a partir de moldes semelhantes aos ingleses e belgas, com o percurso de cada linha, utilizados em Staré Hory, resultam de uma modalidade de jogo de lógica. Nessa perspectiva, o uso do molde universal praticado em Špania Dolina estaria mais próximo a desafios numéricos como “Sudoku”, no qual é necessário que um número esteja correto para que próximo possa ser preenchido acertadamente e o padrão se revele. Nesse sentido, “each motif is a key for the construction of the next” Makovicky (2010, p. 87). Já no caso dos moldes que apresentam as perfurações necessárias à execução de uma trama específica, a autora considera que os espaços entre os *buracos*, a serem preenchidos por entrelaçamentos específicos, seriam equivalentes às lacunas de uma palavra-cruzada, que precisam ser ocupadas pelas letras (ou peça, no caso dos quebra-cabeças) corretas.

É interessante notar que os *papelões* utilizados em Canaan se distinguem tanto dos moldes universais, quanto daqueles que acompanham diagramas (ou receitas) com o trajeto percorrido pelas linhas. Em relação aos primeiros, a diferença se faz pela presença apenas dos *buracos* necessários e dos desenhos que definem (ou limitam) o padrão da renda a ser executada. Tampouco poderiam ser equiparados aos moldes com receitas de uso, sejam os eslovacos, ingleses ou belgas, que acompanham diagramas com o percurso a ser realizado por cada bilro sobre a *almofada*. Os dois moldes descritos por Makovicky (2006) poderiam ser considerados, assim, enquanto extremos de um continuum. Em tal classificação, os *papelões* ocupariam uma posição intermediária, uma vez que determinam a posição dos pontos e as formas que deverão ser compostas, mas não definem o caminho das linhas, a sequência e os *buracos* nos quais serão entrelaçadas.

Em relação à analogia estabelecida pela autora entre as formas de engajamento relacionado aos moldes por ela descritos e jogos de cálculo e raciocínio lógico, acredito que os *papelões* também não se vinculem a nenhuma das modalidades propostas, nem do “sudoku”, nem dos quebra-cabeças ou palavras-cruzadas. No caso das rendas feitas à mão-livre, sem moldes que definam previamente a trama a ser executada, a continuidade do trabalho depende da observação (e contagem) dos pontos já realizados, do mesmo modo que o preenchimento dos diagramas do jogo japonês depende dos números (ou elementos) existentes. Nesse sentido, os padrões se formam

e se reproduzem a partir da trama já realizada, que deve ser seguida como guia. Nos *papelões*, por sua vez, a principal referência não está na renda já produzida, mas nos desenhos e na disposição dos *buracos* presentes no molde, que podem (ou não) ser inteiramente preenchidos.

No outro extremo do continuum que definimos está o molde que apresenta, além dos furos necessários, diagramas com o trajeto de cada bilro para que a trama se forme adequadamente. Tais moldes foram comparados por Makovicky aos quebra-cabeças (ou palavras-cruzadas), por demandarem que os espaços em branco (ou entre cada *buraco*) sejam preenchidos pelo entrelaçamento de linhas, ou pontos, corretos. Considerando o engajamento necessário para montar um quebra-cabeça, no entanto, essa comparação não se sustenta. A principal contradição é a possibilidade de montar um quebra-cabeça e unir suas peças em qualquer sequência, a depender da preferência do praticante, que tem opções acerca do modo como irá proceder. Pode-se iniciar tal processo, por exemplo, pela montagem das bordas ou pela separação das peças a partir de critérios como cor ou textura. A partir da distinção entre traços e conectores (INGOLD, 2007) apresentada acima, acredito que tais moldes estariam mais próximos dos jogos do tipo “ligue-os-pontos”, por demandarem a constituição de cada traço em sequências ordenadas. Nesse sentido, basta que as rendeiras sigam a sequência de movimentos e operações (entrelaçamentos) ilustradas no diagrama e acompanhe o caminho de cada linha conforme produz a trama. Conforme os trechos do mapa são percorridos e os *buracos* são preenchidos, os padrões (ou desenhos) se revelam.

O parâmetro levado em conta na comparação entre os moldes e o quebra-cabeça são as peças individuais (ou letras) e sua organização em relação à totalidade do desenho (ou palavra-cruzada). Por outro lado, no que diz respeito aos *papelões*, conforme atestou Alba, *não é como se eu tivesse pintando com um pincel*. Diferente do quebra-cabeça, que pode ser montado em qualquer ordem, no caso da renda existe uma sequência por meio da qual a trama irá se construir corretamente. De fato, existem espaços a serem preenchidos e os desenhos (ou elementos) permanecem como referências importantes. No entanto, o mais importante é a sucessão dos movimentos, isto é, o caminho pelo qual os bilros irão se movimentar e constituir a peça.

3.8.1 Desvendando labirintos

Levando em conta o engajamento possibilitado pelos moldes utilizados no Ceará, nos quais os padrões são visíveis, mas não existem indicações quanto ao percurso das linhas, julgo que a melhor comparação seria o labirinto. Nessa modalidade de jogo, as trilhas, saídas e soluções são desvendados ao longo do caminho e da busca por um alvo, seja o mundo externo ou um ponto determinado do percurso. Essa aproximação se justifica a partir de vários elementos que, em alguma medida, estão relacionados à experiência de percorrer um labirinto ou executar um papelão. Ambos

implicam em um deslocamento por meio de um espaço, em uma trajetória mais ou menos conhecida, em engajamento (físico e mental) e em dedicação de tempo, tendo em vista um objetivo específico.

Os labirintos, sejam eles físicos ou iconográficos, são encontrados em diferentes culturas, com muitos sentidos e variações distintas. Não obstante a diversidade de formas em que se apresenta, em todos os casos relaciona-se à busca pelo conhecimento (LEÃO, 2001, p. 83). Na mitologia grega, o habilidoso artífice Dédalo, construiu um imenso labirinto destinado a aprisionar o Minotauro. O próprio nome do seu construtor nos remete às características de sua criação, de caminhos confusos, entrecortado por encruzilhadas, complicado e obscuro. Construído na cidade de Creta, é descrito por aqueles historiadores que defendem sua existência física, como um labirinto sem teto, com “milhares de caminhos que se cruzavam em complexas encruzilhadas, ruas sem saída, trechos com abismos intransponíveis” (LEÃO, 2001, p. 81–82). Trataremos em seguida acerca da solução do labirinto, ou seja, de como encontrar sua saída. Por ora, cabe destacar a relação que os caminhos do labirinto estabelecem entre movimento e conhecimento. Nesse sentido, Leão (2001, p. 99) destaca que “explorar um labirinto é conhecê-lo, dominá-lo, conseguir se movimentar entre os seus nós”.

A concepção grega do labirinto enquanto um ambiente de experimentação, no qual o percurso é considerado mais importante que a solução, aproxima-se do engajamento que as rendeiras estabelecem com seus *papelões*. Em ambos os casos, privilegia-se o processo. Os *buracos* e desenhos definem os espaços a serem preenchidos e as formas a serem obtidas, além de servir de guia para a movimentação dos bilros. Quando não se conhece um caminho, ou a melhor sequência de movimentos e entrelaçamentos dos bilros, é preciso descobri-lo, obedecendo sempre às perfurações colocadas pelo molde que, conforme as rendeiras atestam, *mandam*. Assim como no labirinto, no *papelão* existem limites definidos que orientam a movimentação, mas o melhor caminho só é conhecido por meio da prática. Podemos dizer, portanto, que ambos envolvem movimento, percepção e conhecimento. Nesse sentido, constituem formas de “wayfinding” (INGOLD, 2007).

Tal analogia é válida principalmente no caso dos moldes desconhecidos, que nunca foram executados, seja por parte de aprendizes ou rendeiras já experientes. Isso porque, se uma mesma rota for percorrida diversas vezes, seu caminho torna-se familiar e o molde passa a não representar mais um desafio a ser solucionado. Elenir me disse que *a única peça difícil é a primeira. A segunda, a terceira já fica mais fácil*. Conforme destacamos acima, o fato de dominar os caminhos e as possibilidades de um molde permite que as rendeiras os manipulem tanto em relação à trajetória dos bilros, quanto às formas definidas pelos *papelões*. No entanto, ao se deparar com um novo *papelão*, cujo caminho e modo de execução são desconhecidos, é comum que as rendeiras comentem algo como: *Isso aí, eu não sei nem por onde começar*,

nem por onde ir. De maneira análoga, durante o curso de renda, após ser chamada por uma aluna à qual tinha acabado de atender, a professora exclamou: *Já se perdeu de novo? Mas é assim mesmo, tô indo.*

Assim como em um labirinto, ao longo do qual se enfrenta percalços e obstáculos, durante a execução de um novo *papelão* podem ocorrer contratempos. Nessas situações, as rendeiras costumam recorrer ao auxílio de alguém que já tenha percorrido as mesmas trilhas colocadas pelo molde que desejam produzir em busca de sugestões e dicas. Recebem, em troca, informações sobre os momentos mais delicados do percurso, como a seguinte recomendação que escutei: *Essa emenda é muito perigosa.* Em alguns casos, podem obter a descrição exata do caminho, como a seguinte indicação que uma rendeira deu a outra enquanto mostrava a rota no *papelão*: *Comecei por aqui, vim até aqui e dividi os bilros. Desci por aqui, quando cheguei aqui, desci por aqui e fui pegando e levando os bilros. Depois segui até aqui.*

Makovicky (2010) menciona uma tendência semelhante de aconselhamentos e trocas de informação entre as rendeiras eslovacas, precisamente entre as habitantes de Staré Hory, que utilizam os moldes com os diagramas, o que indica que elas também testam e discutem acerca de novas rotas e caminhos, como vemos a seguir: “By pointing to various points of the drawing, lace-makers can discuss the best way to go from one point to the next, to turn a corner, or to avoid the pitfalls of a difficult transition from one design element to another” (MAKOVICKY, 2010, p. 84).

Tendo em vista a resolução dos moldes enquanto labirintos, vale mencionar as amostras, como aquela que obtive da renda *dedinho*, enquanto um recurso interessante para desvendar os melhores caminhos a serem percorridos. Esse método nos remete novamente ao mito grego, no qual a solução para o labirinto é ensinada pelo próprio Dédalo a Ariadne. Teseu, orientado por ela, amarrou um fio na entrada do percurso. “Dessa forma seria possível retornar, por mais caminhos sinuosos que o herói tivesse que tomar para achar o Minotauro” (LEÃO, 2001, p. 83). O fio de Ariadne, assim com a amostra da renda, estabelece a marcação dos itinerários percorridos. Conforme aponta Leão (2001, p. 83), “Essa marca que se deixa, essa possibilidade de recuperar o trajeto percorrido é fundamental para que o usuário não se perca na construção labiríntica”. Sob esse ponto de vista, da indicação da rota de cada bilro sobre o molde, as amostras de renda são equivalentes aos diagramas que acompanham os moldes europeus.

A disposição para enfrentar um molde novo e descobrir a melhor maneira de executá-lo demanda *coragem e cabeça* por parte das rendeiras. Diante de um desafio, muitas se orgulham em dizer que tem *coragem de fazer*, enquanto as demais reconhecem: *Você tem coragem que eu não tenho.* Ao descrever a tecelagem Sirwa, Naji (2009) também estabelece uma relação entre essa atividade e um jogo, devido aos desafios técnicos (aos limites físicos e cognitivos) que envolve. A autora chama

atenção para uma espécie de heroísmo implicado nesse trabalho, um desafio que as praticantes se impõem, uma luta em busca do aperfeiçoamento (NAJI, 2009, p. 69).

Para aquelas que aceitam produzir os *papelões* considerados mais difíceis, a fonte de auxílio pode se estender para além daquelas praticantes mais habilidosas. Nessas situações, muitas costumam recorrer à ajuda e iluminação divina, solicitando força e *cabeça* para que consigam resolver os impasses e obstáculos encontrados ao longo do caminho. Nesse sentido, Maria Viana relatou o processo de resolução de um *papelão* desafiador, que demorou alguns dias:

Eu não aguentava mais tentar fazer aquela renda, tava vendo a hora de passar do prazo que tinha. A gente tem aquela vontade, sabe? Aquela vontade que sai de dentro da gente. Vou te contar uma coisa que vai parecer coisa de abestado. Eu assentava, cortava. Assentava, cortava. Passei o sábado e o domingo tentando. Na segunda eu parei, fechei os olhos e pedi para que Deus me desse cabeça para conseguir resolver aquela renda. Parece mentira, mas quando eu sentei para fazer, parece que já tava tudo resolvido. Os bilros foram caminhando e deu tudo certo.

A *batalha* envolvida na execução de um molde não está ligada somente aos desafios e escolhas colocados pela disposição dos *buracos*, que devem ser percorridos pelos bilros, mas à batalha cotidiana, que envolve muitas horas de trabalho e um desgaste físico intenso. Nessa perspectiva, é importante frisar que a disposição para encarar um novo molde não está vinculada apenas à resolução de um problema, mas principalmente, ao tempo que tal solução poderá demandar e o custo de tal atividade, cujo cálculo envolve vários critérios. De maneira semelhante, a finalização de um *papelão* é sempre uma vitória, como assegura o comentário de uma rendeira que já enxergava a linha de chegada do molde que estava produzindo: *Tô vencendo! Acho tão bom terminar uma renda.* Tal fato é comemorado não só pela finalização do trajeto e a possibilidade de iniciar outro, mas pela possibilidade de comercializar a peça e obter logo o retorno financeiro da mesma.

A vantagem colocada por grande parte dos *papelões* é que praticamente todas as dificuldades encontradas ao longo do caminho podem ser contornadas com um pouco de experiência e criatividade, seja improvisando uma rota, adicionando ou retirando um par de bilros. O principal fator que propicia um engajamento criativo com o molde é a possibilidade de atingir uma mesma renda por meio de rotas e sequências distintas. As soluções e resposta às dificuldades são encontradas ao longo do caminho, uma vez que os próprios *buracos* (que mandam) e a posição dos bilros (que *ensinam*) conduzem a rendeira à melhor saída. Desse modo, quanto maior o número e a diversidade de moldes e trajetórias que uma rendeira tiver percorrido ao longo dos anos, mais recursos ela terá para superar quaisquer contratempos e mais habilidosa, será. A seguinte colocação de Ingold (2015d, p. 47) sintetiza a relação entre movimento e conhecimento que tão bem se aplica à forma de engajamento que

as rendeiras desenvolvem com seus *papelões*: “The walker knows as he goes along. Proceeding on his way, his life unfolds: he grows older and wiser. Thus the growth of his knowledge is equivalent to the maturation of his own person”. De maneira análoga ao dançarino e ao caminhante, apontados pelo autor, a rendeira também “pensa em movimento”.

4 Dos traços dos designers às linhas das rendeiras: transformações e resistências em curso

O objetivo central desse capítulo é refletir acerca do processo de transformação da renda a partir da relação entre designers e rendeiras, no âmbito de um projeto cujo objetivo era impulsionar a comercialização da produção das rendeiras por meio de capacitações e do desenvolvimento de uma coleção de produtos *diferenciados*. Nesse sentido, o pano de fundo é o debate relativo às práticas de desenvolvimento e capacitação técnica, a partir de um enfoque nos processos técnicos.

Cada grupo em questão trazia consigo expectativas distintas em relação às peças a serem desenvolvidas. Essas expectativas, e mesmo a relação entre designers e rendeiras, não podem ser compreendidas sem que se entendam os termos em que os atores envolvidos se engajam com as linhas dos desenhos, as rendas e os moldes. Nesse sentido, uma abordagem a partir das técnicas da renda e do design é pertinente para entender o desenrolar desse processo. Ao longo do desenvolvimento da coleção, essas perspectivas estiveram constantemente em diálogo e tiveram que ser equilibradas. O resultado da coleção e as alterações ocorridas entre o desenho inicial e a versão final refletem tal negociação, no qual a tensão também se fez presente. É possível observar, nas sugestões e demandas das rendeiras, manifestações de resistência, expressas na insistência das rendeiras tanto com aspectos formais que, segundo elas, configuram características distintivas da renda, como com aspectos técnicos da própria produção da renda. Veremos como as rendeiras buscaram, ao longo de todo o processo, garantir aquilo que consideram ser os atributos principais da renda e sua forma de execução.

Pretende-se destacar a participação que as rendeiras tiveram na definição das alterações a serem realizadas na primeira proposta apresentada pelos designers e, conseqüentemente, no resultado da coleção, a partir da discussão sobre dois casos-chave: a elaboração da renda da logomarca e a centralidade da *traça* na coleção. A abordagem apresentada aqui busca inspiração no trabalho de Tim Ingold (2011c) acerca da textilidade do fazer. Nessa perspectiva, que se opõe à perspectiva “hilemórfica”, é dada ênfase aos processos de formação (não aos produtos) e aos fluxos transformativos dos materiais (não ao estado da matéria). A criação de um objeto não implica na imposição de formas preconcebidas à matéria inerte (como vimos no caso do molde, no Capítulo 3), mas na interferência por um praticante habilidoso, no campo de forças e correntes dos materiais conforme as formas são geradas. Essa proposta se justifica tanto em função do tema, que envolve o ‘fazer’ e o processo de produção da renda, quanto pelo problema a ser abordado, qual seja, o planejamento e a execução de uma coleção por dois grupos de pessoas distintas, que apresentam diferentes formas de engajamento com a renda.

O fato de a coleção “Vida Vento” ter sido elaborada e desenvolvida por um conjunto diverso de pessoas (designers, rendeiras, instrutores do curso, coordenadora do curso e costureiras) amplia o “campo de forças” em questão (LEMONNIER, 2002). Aqui será considerada, principalmente, a participação das rendeiras e designers, uma vez que atuaram de maneira mais efetiva na definição das peças. Cada grupo envolvido tinha preocupações e interesses específicos, pautados por concepções próprias acerca da renda. Enquanto a equipe de design visava, principalmente, a manutenção do conceito e da coerência interna da coleção, as rendeiras atuaram no sentido de preservar aquilo que Raimundinha denominou as *características* da renda e sua forma de produção. Pretende-se destacar aqui que o caminho entre o desenho e a peça pronta não é fluido, mas repleto de tentativas, tensões e resistências. Veremos como esse jogo de diferenças, de interesses e de engajamentos com a renda se apresenta, sobretudo no encontro entre o desenho do designer e as linhas da renda, ou entre a descontinuidade dos traços no papel e a busca pela continuidade das linhas e do fazer da renda.

O capítulo se divide em duas partes. A primeira é dedicada aos cursos de design como um todo e à forma como tais iniciativas, como a aqui apresentada, reúnem o design e o artesanato. Na segunda parte, dedicada à Coleção Vida Vento, apresento, além dos dois casos-chaves, questões relativas à busca pelo equilíbrio entre as exigências do mercado e as características do produto artesanal.

4.1 Entre o Design & o Artesanato: ARTECAN e os cursos de design

A Associação de Artesãs e Agricultores de Canaan (ARTECAN) foi fundada em 2005 e, no que tange a “Diretoria de Artesanato”, a instituição visa estimular a colaboração entre as rendeiras locais, além de capacitá-las a calcular o custo da peça e obter uma remuneração mais justa pela mão-de-obra por meio da inovação e “renovação dos modelos a fim de atender ao mercado, sempre ávido por novidades” (WALDECK, 2011). Desde a sua fundação, a associação passou a receber vários cursos promovidos pela Prefeitura do Trairi em parceria com instituições como a Central de Artesanato do Estado do Ceará (CEART) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). A diversidade dos cursos é grande, passando por temas como associativismo, gestão e design. A expectativa das rendeiras ao participarem dessas iniciativas é, principalmente, a perspectiva de melhorar a comercialização da renda por meio da ampliação e diversificação da rede de compradores. Dessa forma, acredita-se que a atividade poderia gerar um retorno financeiro maior que o atual, no qual as *compradeiras* são principais consumidores da renda.

Os cursos que nos interessam mais diretamente aqui são os de design. Geralmente, tais cursos atendem a um grupo de 25 pessoas, têm duração de 40 horas e

são estruturados em duas partes: produção e montagem de uma coleção, seguido pelo cálculo da planilha de custo das peças produzidas. A intenção é que, após uma semana, as rendeiras estejam capacitadas a produzirem um conjunto inédito de peças que poderá ser comercializado com o próprio CEART ou outras entidades. A definição acerca da coleção a ser desenvolvida, nesses casos, é sempre prévia aos cursos, tendo em vista a curta duração dos mesmos, cujo tempo possibilita apenas a montagem das peças. Dessa maneira, a coleção é elaborada, testada e aprovada pela instituição realizadora previamente.

O processo de definição das peças a serem realizadas nesses cursos é feito em três etapas, das quais o grupo de rendeiras a ser contemplado participa apenas da primeira. O diagnóstico compreende o primeiro contato entre o profissional de design e as rendeiras inscritas. Geralmente se resume a um encontro, de poucas horas, no qual todos se apresentam, conversam e, em alguns casos, podem ser propostas atividades lúdicas, como o desenho ou colagem. Os designers também aproveitam esse momento para registrar imagens, cujas linhas e formas poderão inspirar a criação da coleção. Nas etapas seguintes de elaboração da coleção, no entanto, apenas uma rendeira do grupo é escolhida para participar. O critério para a seleção da denominada “mestra artesã” é a capacidade de produzir novos moldes, visto que sua principal função nesse processo será a elaboração do *papelão* a partir do desenho proposto pelo designer. Como apontado no Capítulo 3, poucas rendeiras estão aptas a ocuparem esse posto.

A partir das informações e inspirações coletadas durante a fase do diagnóstico, o designer formula um projeto com os desenhos e o tipo de peças a serem produzidas. A “mestra artesã” selecionada irá, então, realizar os primeiros protótipos das peças, que poderão ser adequados e melhorados posteriormente. Uma vez definida entre o designer e a “mestra”, a coleção passará à avaliação por parte da entidade patrocinadora do curso. Somente após essa aprovação o curso é agendado e as demais rendeiras do grupo são comunicadas. A participação das rendeiras no processo de construção das coleções é, portanto, bastante reduzida, resumindo-se ao diagnóstico e à produção das peças.

4.2 O molde: dos traços aos fios

Os cursos de design, que visam justamente a confecção de uma coleção de peças exclusivas que *conquistem* o mercado, demandam a criação de moldes novos. Nesse caso, os desenhos elaborados pelos designers devem ser primeiramente, convertidos em *papelão* e, só então, transformados em renda. Nem sempre tal tradução é simples e direta. Apesar de ambos serem constituídos por linhas (escritas ou tecidas), que crescem de acordo com os gestos e ritmos empreendidos pelos praticantes em interação com seus instrumentos (caneta ou bilro), o esboço criado pelo designer e a renda produzida pela rendeira seguem lógicas distintas. O croqui, nome dado ao desenho

de moda ou qualquer outro tipo de esboço, é feito em uma superfície plana, à mão livre e apresenta o registro gráfico de uma ideia, sem grande precisão ou refinamento. O molde, por sua vez, visa guiar a rendeira e os bilros de modo que a trama se constitua adequadamente e, por isso, segue uma estrutura determinada, na qual os pontos são arranjados sobre uma malha quadriculada fixa, como vimos no capítulo anterior. Dessa forma, muitas vezes os desenhos concebidos pelos designers precisam ser adaptados, ou melhor, traduzidos na estrutura da renda. O molde estabelece, assim, uma mediação, uma convergência parcial entre a forma esboçada no papel e aquela que será empreendida pela rendeira.

O trabalho de [Ingold \(2007\)](#), no qual busca elaborar uma antropologia comparativa das linhas, ilumina a distinção mencionada entre o desenho e a renda, além de oferecer bases para pensar acerca dos engajamentos dos designers e das rendeiras em relação a tais linhas e suas potencialidades. A taxonomia elaborada pelo autor, a partir da relação entre linhas e superfícies, diferencia os traços dos fios. O traço se define enquanto uma marca duradoura deixada sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo ([INGOLD, 2007](#), p. 43). Enquanto ele se caracteriza pela presença da superfície, o fio prescinde da mesma, uma vez que ele próprio constitui uma superfície. Nesse sentido, o fio é descrito como um filamento, “which may be entangled with other threads or suspended between points in three dimensional space” ([INGOLD, 2007](#), p. 41).

Esta distinção, a partir da presença (ou não) de uma superfície prévia, evidencia a relação entre o desenho e o traço, ou entre renda e o fio. Considerando o nosso interesse pela transformação do desenho apresentado pelo designer em renda, o aspecto da continuidade dos diferentes tipos de linha e do modo como devem estar conectadas também se tornam questões importantes. Partimos do pressuposto que nenhuma das linhas aqui consideradas é infinita, no sentido que não podem resultar de um único movimento ou gesto contínuo. Desde modo, mesmo nos casos nos quais se busca dar a uma linha (ou a um padrão) a aparência de infinitude, como no caso dos *Kolam* indianos, desenhos decorativos (ou orações pintadas) compostos por linhas e padrões curvos e contínuos que sempre se fecham ([MALL, 2007](#)), tais traços dificilmente são únicos, contínuos, mas resultam de uma sucessão de movimentos, pelos quais as autoras buscam simular a continuidade da linha. A renda se aproxima aos *Kolam*, uma vez que também tem uma sequência própria e busca a aparência de algo ininterrupto. Nesse sentido, as rendeiras se esforçam ao máximo para esconder e disfarçar as emendas entre os fios (os nós) uma vez que isso afeta a qualidade do acabamento da peça. Os desenhos feitos pelos designers também poderiam ser comparados aos *Kolam*, nesse aspecto, uma vez que ambos constituem traços de gestos e movimentos marcados sobre uma superfície. Existe, porém, uma diferença importante, visto que nos croquis não há exigência por qualquer padrão de continuidade do traço.

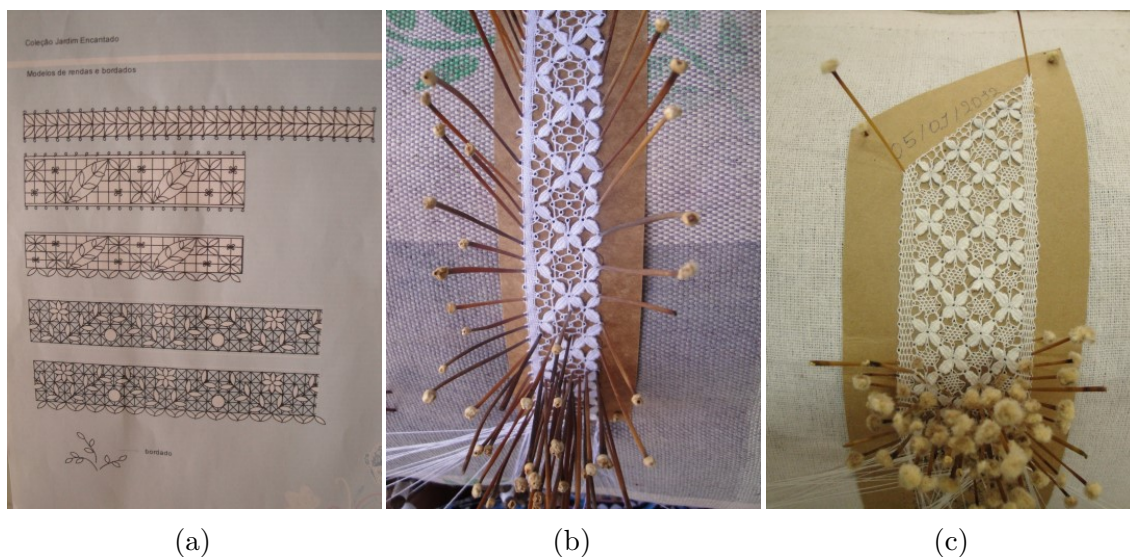
Ingold (2007), ainda no que se refere às linhas e sua relação com a superfície, argumenta que embora tenha iniciado sua apresentação destacando as características que distinguem traços e fios, na realidade, cada qual representa a transformação potencial do outro. Nessa perspectiva, quando o traço se torna trama, ocorre a dissolução da superfície sobre a qual estava inscrito. De maneira equivalente, entre a trama e o traço temos a criação de uma superfície (INGOLD, 2007, p. 52). Aqui, no entanto, não estamos tratando da dissolução literal da superfície desenhada em renda (traços → fios). Conforme pretendo destacar, a transformação dos desenhos dos designers em renda não se realiza a partir da simples transposição dos traços em fios, mas surge da criação de algo novo, cuja mediação é feita pelo molde.

Os cursos de design são interessantes por permitirem acompanhar essa transformação. Durante uma das visitas de pré-campo, entre janeiro e fevereiro de 2012, acompanhei o início de uma oficina voltada à produção de uma coleção de peças para batizados infantis. A escolha do tipo de coleção a ser desenvolvida e do público-alvo desejado foi realizado pelo CEART, de acordo com suas demandas. A designer, Evelyn, chegou a mencionar que a proposta inicial daquele curso era voltada ao vestuário feminino, mas durante o processo de elaboração do projeto, a entidade patrocinadora pediu que fosse modificado, uma vez que não tinha quaisquer produtos destinados a batizados. Assim surgiu a “Coleção Jardim Encantado”, cuja inspiração eram as flores. Embora não tenha acompanhado o processo de definição das peças, durante o qual a “mestre artesã” e a designer trabalharam juntas, os desenhos das rendas inicialmente propostas pela designer estavam expostos na parede da sala, junto com a ficha técnica¹⁴ de cada peça a ser desenvolvida. Ao compará-los com as rendas que estavam sendo produzidas durante o curso, era visível que alterações haviam sido realizadas.

Ana Maria, que atuou nesse curso enquanto “mestra artesã”, me explicou que o desenho da designer não poderia ser transposto para a renda exatamente da forma como havia sido proposto. Além de conter muitos detalhes (pequenas flores) que tornariam o processo produtivo extremamente demorado e trabalhoso, a disposição das flores e folhas no desenho seguia uma linearidade que não poderia ser reproduzida na renda. Enquanto a designer trabalhou sobre um papel milimetrado comum, cujas linhas estão dispostas como um plano cartesiano, vertical e horizontalmente (como pode ser visto na Fotografia 22a, na página 173), na renda, a malha sobre a qual devem ser distribuídos os desenhos segue linhas diagonais.

Dessa maneira, Ana Maria argumentou que teve que adaptar o desenho da designer para as possibilidades da renda, pois não poderia reproduzir a proposta da designer de maneira idêntica: *Ela fez o desenho, mas tem que ser do jeito de dá pra fazer. A gente tem que fazer do jeito que dá certo pra gente.* O principal

¹⁴ Documento não padronizado que contém todas as especificações de uma peça, como as medidas e os materiais necessários à sua produção.



Fotografia 22 – Projeto da designer, à esquerda, e as rendas elaboradas para a coleção de peças de batismo.

objetivo das alterações era enquadrar o desenho dentro das possibilidades da renda, além de buscar simplificar e acelerar sua produção, tendo em vista a necessidade de concluir toda a coleção ao fim das quarenta horas do curso. Essas mudanças estão estreitamente vinculadas à distinção entre os traços e os fios mencionada acima (INGOLD, 2007), uma vez que consistem justamente na conversão máxima das continuidades do desenho em possibilidades de movimentação contínua pelo molde. Apesar das modificações realizadas, as rendeiras ainda julgaram as rendas do curso como *enjoadas* e *vagarosas*, por não permitirem fluidez suficiente do trabalho.

4.3 Um breve histórico da relação entre o design e o artesanato no Brasil

É interessante notar que a própria atividade do design é concebida e pensada em separado à atividade de produção. O historiador Rafael Cardoso Denis (2008), afirma que o design surgiu, enquanto uma disciplina, no período da Revolução Industrial, com a divisão do trabalho e a produção em série. Segundo ele, os primeiros designers foram operários que deixaram a linha de montagem e especializaram-se em desenhar as peças que seriam produzidas por trabalhadores menos capacitados e cuja mão-de-obra era mais barata. Tais projetistas se profissionalizaram na concepção e criação de novas formas e soluções para diversos objetos, independente de serem destinados ao uso ou à decoração. A unidade, comum às oficinas artesanais, entre projeto e execução foi rompida e as atividades de desenvolvimento e execução, separadas.

O primeiro curso de design brasileiro surgiu em 1963, dentro da concepção do projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí), no Rio de Janeiro. O programa de ensino da Esdi foi baseado na Escola Superior de Design de Ulm, fundada após a

I Guerra, que se opunha ao *styling* (característico dos produtos norte-americanos) dos produtos e propunha uma perspectiva mais funcionalista, na qual o bom design persegue, necessariamente, a “boa forma”, independente do contexto e cultura locais. Conforme atesta [Borges \(2011, p. 33\)](#):

A adesão à linguagem funcionalista se tornou a força dominante na educação e prática do nosso design. Durante muitos anos, nossos designers de produto tentaram fazer objetos tão assépticos e puros quanto os alemães, nossos designers gráficos, páginas e projetos tão limpos e secos quanto os suíços, pois se supunha que só a adesão a um “estilo internacional” de design nos daria passaporte para ascender ao reconhecimento internacional.

Zuenir Ventura, professor da Esdi, argumenta que “somos filhos de Uhm e netos da Bauhaus”. Nesse sentido, nota que o design brasileiro se apropriou de determinados aspectos de tais escolas em detrimento de outros. Ao passo que aderimos à linguagem funcionalista das escolas alemãs, negamos a vinculação necessária que as mesmas estabeleciam entre o designer (ou artista) e o artesão ([BORGES, 2011](#)). O Manifesto Bauhaus, escrito por Walter Gropius ([1919](#)), sugere o retorno ao artesanato,

Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe “arte por profissão”. Não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão, o artista é uma elevação do artesão, a graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte, entretanto, a base do “saber fazer” é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte de criação artística. Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas.

A Bauhaus, escola alemã de design, artes plásticas e arquitetura, foi criada em 1919 a partir da fusão da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes Aplicadas de Weimar, na Alemanha. A proposta de articulação entre arte e artesanato está colocada, portanto, desde o início. A valorização do artesanato estava na própria base disciplinar e pedagógica da escola, que valorizava atividades e métodos não convencionais. [Schneider \(2010\)](#) relata que na Bauhaus havia um curso básico, referente à formação artístico-politécnica básica, que consistia na auto experimentação e na intercomunicação entre os conhecimentos básicos. Uma vez aprovados no curso básico, os alunos poderiam se decidir entre diferentes oficinas e laboratórios, como Cerâmica, Metal, Pintura em Vidro, Marcenaria, Têxtil, Encadernação, Escultura em Madeira, entre outras. É interessante notar que, assim como nos cursos aqui acompanhados, na Bauhaus cada oficina era ministrada por dois mestres: o “Mestre da Forma” (artista) e o “Mestre Artesão”. [Schneider \(2010, p. 31\)](#) argumenta que “por este meio, queria-se fomentar e desenvolver as capacidades artísticas e manuais dos alunos de forma equilibrada”. Assim, essa escola criou um novo tipo de profissional

(o artista-artesão) para a indústria, que dominava igualmente a técnica e a respectiva linguagem formal.

Denis (2008) argumenta que, no Brasil, tais princípios serviram para consolidar ainda mais o antagonismo existente entre os designers em relação à arte e ao artesanato. Ele levanta a possibilidade da própria presença massiva de artistas e artesãos na escola brasileira ter dificultado tal proposta. Nesse sentido, “acabaram prevalecendo aquelas opiniões que buscavam legitimar o design e afastá-lo da criatividade individual e aproximá-lo de uma pretensa objetividade técnica e científica” (DENIS, 2008, p. 33).

O distanciamento entre designer e artesão não é, portanto, uma característica singular das situações que estamos analisando, mas um fator que não pode ser desprezado na aproximação a esta modalidade de cursos. Uma iniciativa que merece destaque nesse contexto foi a criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), por Aluísio Magalhães, um dos maiores designers do país em sua época. O objetivo principal do CNRC era desenvolver o design nacional, de modo que projetasse produtos com a nossa “fisionomia”. Nessa busca, Aluísio Magalhães acreditava que o primeiro passo seria conhecer as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira, a partir dos métodos próprios das ciências sociais, especialmente da antropologia. Assim, entre 1975 e 1979, a equipe multidisciplinar¹⁵ do CNRC pesquisou, mapeou e documentou aquilo que ele denominava “tecnologias de sobrevivência” ou “prédesign”, isto é, tecnologias surgidas espontaneamente nas camadas mais populares da população (ANASTASSAKIS, 2007). Na sua concepção a divulgação e circulação de tais tecnologias serviriam ao fortalecimento das comunidades regionais, “que poderiam ‘importar’ técnicas de outras regiões, incrementando a economia local, dissolvendo problemas, gerando dividendos para as comunidades e também para a economia nacional” (ANASTASSAKIS, 2010, p. 10).

O trabalho do CNRC, em busca de um design nacional, não teve continuidade¹⁶. As faculdades de design seguiram com um ensino pautado pela busca de projetos voltados à reprodução seriada. De acordo com Borges (2011, p. 45), ainda em meados da década de 1980, iniciou-se um movimento (ainda que tímido),

dos designers em direção ao interior do país na busca da revitalização do artesanato, que se daria por meio da soma da preservação de técnicas produtivas que haviam sido passadas através de gerações e da incorporação de novos elementos, formais e/ou técnicos, aos objetos.

Desde o início desse movimento, o SEBRAE constituiu uma importante

¹⁵ Composta por designers, antropólogos, sociólogos, matemáticos, engenheiros, entre outros.

¹⁶ A atuação de Aluísio Magalhães no CNRC o levou a ser indicado à presidência do Iphan. Sua chegada marca a mudança de paradigma da instituição que, se antes era vinculada exclusivamente ao patrimônio material (‘de pedra e cal’), passa a preocupar-se também com o chamado patrimônio imaterial (ANASTASSAKIS, 2007, p. 1).

instituição de fomento para essas iniciativas. Embora não altere as técnicas de produção em si, os designers atuaram na diversificação da produção, na inserção de matérias-primas inusitadas (como o uso da vegetação local) e de elementos (da flora, fauna ou da cultura local) que reforçam uma imagem da identificação entre artesãos e seu trabalho, na criação de marcas, padronização de etiquetas, embalagens e etc. Iniciativas individuais também atuaram no sentido de adequar a produção artesanal ao mercado: Janete Costa, arquiteta e decoradora, colecionou e divulgou a arte popular e o artesanato brasileiro, além de utilizá-lo em seus projetos desde a década de 1950. [Borges \(2011, p. 52\)](#) conta que ela viajava pelo país em busca de artesãos e artistas, com os quais realizava, em conjunto, “pequenos ajustes nas peças, ‘interferências’, como ela chamava, quase sempre ‘limpando’ a forma final do produto”.

Em 1998, foi criado o “Programa SEBRAE de Artesanato”, que deu um grande impulso às ações de revitalização do artesanato. O programa era estruturado em três áreas de atuação: informação (banco de dados de artesãos), formação e capacitação (cursos técnicos e gerenciais) e mercado (fortalecer o artesanato enquanto um negócio, aumentando suas condições de comercialização). [Borges \(2011, p. 53\)](#) argumenta que “os gestores do programa sempre manifestaram o desejo expresso de adequar os objetos artesanais às demandas do mercado”. Uma última iniciativa merece destaque, ainda que se distancie dos projetos de fomento das técnicas tradicionais que, como vimos, atuam principalmente por meio da sua inserção em outros mercados, aos quais estamos nos voltando aqui: o “Artesanato Solidário”. Criado em 1998, representou outro importante impulso ao artesanato e ao artesão brasileiros. Na concepção dos seus idealizadores, a interferência nas peças deveria ser a mínima possível. Veremos adiante como tal perspectiva se aproxima da posição atualmente adotada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) acerca do tratamento adequado ao patrimônio imaterial.

Essa breve digressão histórica acerca das relações entre design e artesanato, a partir de contextos distintos, se faz interessante no sentido de enfatizar como tais papéis e funções estiveram relacionados em diferentes momentos e contextos. A partir da descrição do curso que viabilizou a elaboração da CVV, pretendo destacar suas especificidades em relação aos demais cursos já realizados na ARTECAN e o modo como possibilitou uma maior participação das rendeiras em relação à coleção desenvolvida.

4.4 O curso da eólica

A recente chegada dos parques eólicos para geração de energia elétrica no Trairi, atraídos pela excelente condição dos ventos naquele litoral, está transformando significativamente a paisagem local. Durante o ano de 2013, diferentes empresas trabalhavam na instalação de oito parques (cada qual com, pelo menos, dez torres de produção) espalhados pelo município. As denominadas “contrapartidas sociais”, fazem parte dos investimentos de tais empresas, por ser essa uma recomendação do Banco Nacional do Desenvolvimento — BNDES, instituição credora de grandes empreendimentos como esses. As empresas se comprometem a realizar projetos sociais na região de implementação de grandes obras como forma de garantir sua chance de obter financiamentos e empréstimos.

As áreas nas quais investem são bastante diversificadas e visam, em linhas gerais, “melhorar a qualidade de vida dos habitantes” por meio de investimentos em captação e distribuição de água, atividades produtivas, de lazer, entre outras. O projeto aqui focado (“Fortalecimento da produção e comercialização da renda de bilro de Trairi”), patrocinado pela Tractebel Energia, desenvolvido e gerenciado pela empresa Administração e Controle LTDA, em parceria com a ARTECAN, surgiu nesse contexto. Seu principal objetivo era a geração de renda, por meio da diversificação e ampliação da rede de seus potenciais consumidores. Dessa maneira, as rendeiras poderiam, nas palavras da coordenadora, *sair das mãos dos intermediários* que pagam muito pouco pelas peças, além de ganhar um valor mais justo pela mão-de-obra, conforme os objetivos expressos no projeto.

O curso decorrente desta iniciativa foi mais extenso e mais abrangente do que os demais cursos já promovidos na Associação. Com duração total de oito meses e carga horária de 674 horas, o projeto visava “fazer do artesanato do município de Trairi uma atividade econômica sustentável, formando uma cadeia em torno da produção da renda e preparando-a para alcançar o mercado consumidor interno e externo” (FARIAS, 2011). Inicialmente, o curso visava atender um grupo de 100 rendeiras, de Canaan e Mundaú, além de 20 jovens, de ambos os distritos. As rendeiras receberiam capacitações de associativismo, gestão e comercialização, além de um curso de design, no qual seria elaborada uma coleção de peças com renda. O curso destinado aos jovens visava capacitá-los em informática e fotografia, de modo que pudessem auxiliar as rendeiras com as planilhas, além de manter e alimentar um site com fotografias e informações das peças produzidas. O curso foi dividido em uma série de módulos, compostos por oficinas com cargas horárias diferentes, e os encontros seriam semanais: o grupo de rendeiras, às quintas-feiras pela tarde e, os jovens, durante as manhãs de sábado. Acompanhei todas as etapas do projeto graças à autorização da coordenadora, instrutores e rendeiras.

O primeiro encontro do curso foi em maio de 2014, na ARTECAN. O grupo

de rendeiras não ultrapassava 15 pessoas e se resumia àquelas mais assíduas e envolvidas com as atividades da Associação. A desconfiança e o desânimo das rendeiras, em relação ao curso, se explicam pelo fato delas já terem participado de iniciativas semelhantes que, nas suas palavras, *nunca vão pra frente*. A principal motivação das rendeiras, ao se inscreverem nesses cursos, que não são remunerados¹⁷, é que possam receber, posteriormente, encomendas das peças desenvolvidas. Os argumentos dos designers seguem nesse sentido, que ao executarem rendas e peças diferentes terão acesso a novos consumidores e a um novo mercado. Dessa forma, dispensariam a atuação dos intermediários, considerada por designers e rendeiras como perversa, e poderiam ser mais bem remuneradas. Manifestando a opinião de muitas rendeiras, Elenir argumenta que isso não se realiza na prática: *A gente faz os cursos, aprende, mas depois não recebe pedido. Aí não adiantou de nada!* O desafio inicial que se apresenta ao grupo de instrutores e coordenadores de todos os cursos que acompanhei é, portanto, estimular e cativar as rendeiras a participarem e, mais uma vez, acreditarem, na proposta apresentada. Mesmo entre as rendeiras presentes, existe certa descrença, conforme uma delas destaca: *Eu venho porque tenho chifre na cabeça, onde puxar eu vou.*

Os instrutores das capacitações, Marilda e Severino, aproveitaram o momento para se apresentarem. Eles pertencem ao Instituto de Desenvolvimento Sustentável, uma Organização Não Governamental que atua em projetos de geração de renda, especialmente entre artesãos. Ambos já trabalharam com instituições como a CEART e o SEBRAE, além de terem atuado em diversos projetos cujo objetivo era a maior adequação do artesanato às demandas do mercado e sua inserção nas redes de comercialização, especialmente em grandes redes de varejo. Eles destacaram a oportunidade de desenvolver um trabalho com previsão de oito meses de duração, prazo consideravelmente maior que as demais iniciativas das quais já participaram. Marilda explicou que o planejamento prevê que, ao longo do curso, elas tenham a oportunidade de vivenciar na prática todas as etapas do processo produtivo, desde a compra do material até a comercialização. Ela destacou que precisam de, pelo menos, cinco pessoas comprometidas para atender um pedido, além das rendeiras que irão produzir as peças. Nesse sentido, pretende formar e capacitar um grupo gestor que possa dar continuidade às atividades de produção e venda após o encerramento do projeto.

Dentre as várias atividades de capacitação, o projeto previa uma oficina de design na qual as rendeiras, em parceria com uma equipe de designers, produziriam uma coleção com três peças das seguintes linhas de produtos: brindes corporativos, decoração, vestuário e acessórios. O processo de elaboração dessa coleção, que nos

¹⁷ Durante o mesmo período estavam sendo oferecidos no município diversos cursos do Pronatec (cabelereiro, maquiagem, auxiliar de caixa, entre outros), nos quais os alunos recebem um auxílio financeiro. Muitas pessoas chegaram a procurar a Associação, para se informar se esse curso também seria pago.

interessa mais diretamente aqui, transcorreu ao longo de seis meses e envolveu o grupo de rendeiras contempladas pelo projeto em todas as etapas. Quando comparado aos cursos de design promovidos pelo CEART e SEBRAE, nos quais apenas a “mestra artesã” participa da definição da renda a ser elaborada, no *curso na eólica* a participação das rendeiras foi muito mais efetiva.

4.4.1 Primeiro encontro entre designers e rendeiras

A primeira visita da equipe de designers, formada por uma designer e um estilista, tinha por objetivo constituir um diagnóstico acerca das potencialidades do grupo e levantar temas e ideias para a logomarca. Dispostos em uma grande roda no salão principal da ARTECAN, a apresentação foi iniciada pela equipe de design. Waleska e Ivanildo são consultores, instrutores de cursos e trabalham com artesanato há muitos anos. No atual projeto, Waleska ficou encarregada da criação da logomarca e do design das peças de decoração e acessórios, enquanto Ivanildo seria responsável pelo vestuário. Ele destacou que sempre utiliza o artesanato em seus desfiles e que já participou de cinco edições do Dragão Fashion, maior evento de moda do Ceará. Ele afirma que o objetivo do seu trabalho é *sofisticá-lo, deixá-lo com uma cara diferente, para agregar valor*. Argumentou, ainda, que as rendas produzidas em todo o estado do Ceará diferem muito pouco e que aquele era um momento de inspiração, no qual buscavam elementos que trariam distinção à renda de Canaan e agregariam valor às mesmas. Waleska enfatizou que aquele momento era importante para terem ideias interessantes, *que tenham ressonância com o contexto local e que vocês se identifiquem*.

Em seguida, foi a vez das rendeiras se apresentarem. Além dos seus nomes, foram orientadas pelo estilista a mencionar se tinham alguma preferência de trabalho com a renda (linha grossa ou fina; peça pequena ou grande). É importante mencionar que o grupo que participa mais efetivamente do cotidiano e das atividades da ARTECAN é, em sua maioria, composto por senhoras acima dos cinquenta anos. Elas aprenderam a fazer renda ainda *no tempo* da linha fina, hoje em desuso (conforme mencionado no Capítulo 2). Fato que explica o apreço de algumas por essa renda, conforme atesta Maria: *Me sinto mais feliz fazendo linha fina. É mais delicada, você se sente mais... não tem comparação. É uma diferença muito grande, com a linha fina fica tão bonita!* A maior parte do grupo, no entanto, afirmou não ter preferência de linha ou tipo de renda. O importante para elas é fazer a renda, atividade pela qual se dizem *viciadas*: *Hoje eu me sinto viciada, eu sou viciada. Faço qualquer coisa de renda, sacudindo meus bilros tá tudo bem!*

Terminada a rodada de apresentações, o estilista passou a falar sobre suas intenções para a coleção. Repetiu que as rendas feitas no Ceará são todas muito parecidas. *Parece que uma única pessoa que faz o papelão, que tem só uma matriz. Só estica para o lado, para cima, mas é sempre igual*. Disse que, embora hoje todos os

padrões sejam retilíneos, no passado os desenhos eram mais *trabalhados*. As rendeiras concordaram e enumeraram o nome de várias rendas antigas que se enquadravam naquela descrição. O estilista continuou enfatizando a importância de se diferenciarem: *Vocês já tem o costume de fazer o quadrado, mas há possibilidades diferentes. Não é fácil mudar, é difícil mudar. No passado era feito, se a gente conseguir trazer vai agregar valor à renda que fazem.*

A insistência do designer na semelhança entre as rendas produzidas no Ceará e na necessidade de se diferenciarem nos remete à distinção entre o artesanato enquanto a simples reprodução de um padrão (ou um artefato) e a arte, tida como algo que envolve criação, inovação e autoria (RISATTI, 2007). Quando Ivanildo fala que, aparentemente, existe uma única matriz (ou molde) que é amplamente reproduzida por todo o Estado, ele está aproximando a renda a essa concepção de artesanato. Por outro lado, a posição do designer, estaria mais próxima daquela do artista. Ele próprio argumenta, que sua função, em busca da valorização da renda

(...) é inseri-la em conceitos de moda, de design e de arte. A gente traz para o artesanato as tendências mundiais da moda, a modelagem contemporânea, novos desenhos, que fujam um pouco do tradicional. Sem perder a técnica, mas com um desenho mais arrojado, mais limpo e contemporâneo.

Vale aqui um breve comentário sobre essa distinção que remonta ao século XVIII e à Revolução Industrial e que, conforme mencionado, provocou a separação e o distanciamento entre trabalho o intelectual (arte, design) e o manual (artesanato e demais técnicas). A oposição entre o planejamento mental (mente) e a execução prática (corpo) era acompanhada de uma série de outras distinções impostas por aquela conjuntura: criatividade e repetição, liberdade e necessidade, utilitário e estético, mental e material. A desvalorização do artesanato enquanto algo ‘puramente técnico’ ou uma simples execução mecânica foi acompanhada da elevação da arte como um exercício criativo da imaginação (RISATTI, 2007, p. 14). Enquanto as operações técnicas seriam predeterminadas, a arte seria espontânea. O artefato, nessa concepção deixa de ser visto enquanto um resultado original de um engajamento habilidoso, mas como uma cópia reproduzida mecanicamente a partir de um molde (INGOLD, 2002b, p. 350). Resulta desse processo, a diferenciação entre artista e artesão, assim como entre a obra de arte e o artesanato. No entanto, a própria etimologia das palavras ‘arte’ e ‘técnica’ nos remete à proximidade e à semelhança que tais conceitos guardam entre si, conforme argumenta Ingold (2002b, p. 249):

Originally, *tekhne* and *ars* meant much the same thing, namely *skill* of the kind associated with craftsmanship. The words were used, respectively in Greek and Roman society, to describe every kind of activity involving the manufacture of durable objects by people who depend on such work for a living.

Gell (1992), também aborda a relação entre arte e técnica ao buscar romper com a noção de estética enquanto um veículo de mensagens simbólicas e distinções sociais. Ele defende que o objeto de arte seja compreendido enquanto um componente da tecnologia, tendo em vista que resulta de um processo técnico, conforme aponta a seguir: “We recognize works of art, as a category, because they are the outcome of technical process, the sort of technical process in which artists are skilled” (GELL, 1992, p. 43). Ao focar nos objetos de arte e não na estética (enquanto valor universal), Gell busca destacar suas características como um objeto feito, ou produto de uma técnica de alto nível de excelência. É o “milagre técnico” que provoca o encantamento, a maestria, o controle dos processos e ações envolvidas na produção, além da possibilidade de ver a marca do criador nos objetos.

Essa perspectiva, que vincula a arte aos processos técnicos envolvidos em sua produção, permite a aproximação entre arte e artesanato. Se observarmos a produção das rendeiras, dificilmente diríamos que suas rendas são simples cópias umas das outras, ou que sua atividade se resume à mera reprodução de um molde. Conforme foi apresentado no Capítulo 3, a execução de uma renda por meio do molde é um processo de engajamento físico e perceptivo extremamente versátil e criativo, no qual a rendeira pode optar por diversos caminhos, sequências, padrões ou pontos.

A partir dessa breve digressão sobre arte e artesanato pretendo destacar que não partimos, ou buscamos reforçar, dessa oposição. Aqui, design e renda são igualmente considerados enquanto atividades e processos técnicos, que demandam habilidades específicas, possibilitam formas de engajamento diferentes e produzem subjetividades e visões de mundo próprias. Dito isso, podemos retornar à elaboração da CVV.

4.5 O vento como inspiração

Cerca de duas semanas após a primeira reunião, a equipe de design retornou à ARTECAN para apresentar o conceito e a logomarca da coleção. Waleska iniciou a apresentação. *Nós viemos apresentar para vocês o conceito da coleção e as peças que a gente já desenvolveu.* Enfatizou que tinha vários clientes para satisfazer: as rendeiras de Canaan e do Mundaú, mas também a Tractebel, empresa financiadora. Precisava de uma marca, um conceito que atendesse a todos. Contou que, após conversarem com todos os grupos envolvidos no projeto, o vento foi sugerido como uma possibilidade interessante, uma vez que remete às eólicas (que precisam dele para se movimentar) e à paisagem da região, repleta de dunas também criadas pelos ventos. Além de ser fundamental para a pesca, que tem papel central na subsistência local. Ela mencionou o processo de pesquisa durante o qual buscou referências sobre o vento e exibiu algumas fotos no projetor, que mostravam a atuação do vento sobre diferentes “superfícies” naturais (céu, mar e dunas) e bonitas texturas criadas por

ele. *A gente não percebe o vento, mas ele atua o tempo todo!* Ela seguiu explicando que as texturas criadas pelo vento no céu, no mar e na terra servem de elementos conceituais, ou seja, reforçam o conceito, a inspiração da coleção.

O complemento ao nome da coleção, Vida Vento, foi retirada de algumas palavras-chave listadas pela empresa patrocinadora em seu sítio na internet. A logomarca criada segue o mesmo padrão da marca da empresa, palavras justificadas em linhas verticais, mas intercala a linguagem escrita à elementos visuais. O nome da coleção localiza-se no centro, abaixo de espirais azuis que fazem referência às nuvens e acima de uma sequência de ondulações que remetem às ondas do mar.



Fotografia 23 – Logomarca do projeto voltado ao fortalecimento da comercialização da renda.

Ivanildo passou, então, à apresentação das peças de vestuário. Antes de começar, ele havia colado três folhas de papel A2 na parede, nas quais se via os croquis das roupas com as *aplicações de renda*¹⁸ que seriam desenvolvidas. Ele elaborou três “peças conceito” (um vestido e duas batas) que sintetizam a coleção, a partir das quais seria possível compor outras roupas. Os desenhos das rendas eram todos curvilíneos e apresentavam formas orgânicas bastante distintas das rendas produzidas pelas rendeiras usualmente, com linhas retilíneas e formas geométricas. Essas curvas representariam as *texturas produzidas pela ação do vento no céu, na água*

¹⁸ Rendas produzidas para serem costuradas ao tecido, geralmente em roupas.

e na terra. O estilista explica que buscava *algo bem sinuoso, com curvas utilizadas em bilros bem antigos*.

A primeira reação das rendeiras foi de espanto. Uma delas disse que era *super difícil* de ser executado, ao que o estilista respondeu: *Por isso que é bom!* Na tentativa de estimulá-las, argumentou: *A intenção é fazer algo diferente. No segundo dia, quando já quebrou a cabeça, aí já fica melhor. À medida que vamos treinando o raciocínio, a gente vai melhorando. Foi um desafio que trouxe para resolvermos juntos*. Ponderou que os desenhos podem ser adaptados caso haja algo muito difícil, desde que o conceito da coleção seja mantido. *Temos que buscar um meio para tornar isso real na renda*. A coordenadora do curso lembrou as rendeiras que o objetivo é, justamente, fazer peças diferentes e atuais, que *conquistem o mercado*.

Ao longo dos cinco meses que se seguiram aos primeiros encontros entre designers e rendeiras, os desenhos iniciais passaram por sucessivas transformações e adequações. Tais mudanças se deram por diferentes fatores, como: oferta de linhas disponíveis no mercado, identificação das rendeiras com a coleção desenvolvida, melhor acabamento, simplificação do desenho visando reduzir o tempo de produção e aumentar o número de pessoas habilitadas a executar as peças. Entre o primeiro desenho, os *protótipos*, as peças-piloto¹⁹, a montagem da primeira coleção e até mesmo depois do seu lançamento, ajustes foram realizados.

4.5.1 Novos mercados e novos padrões: diferenciação, atualização e *res-gate*

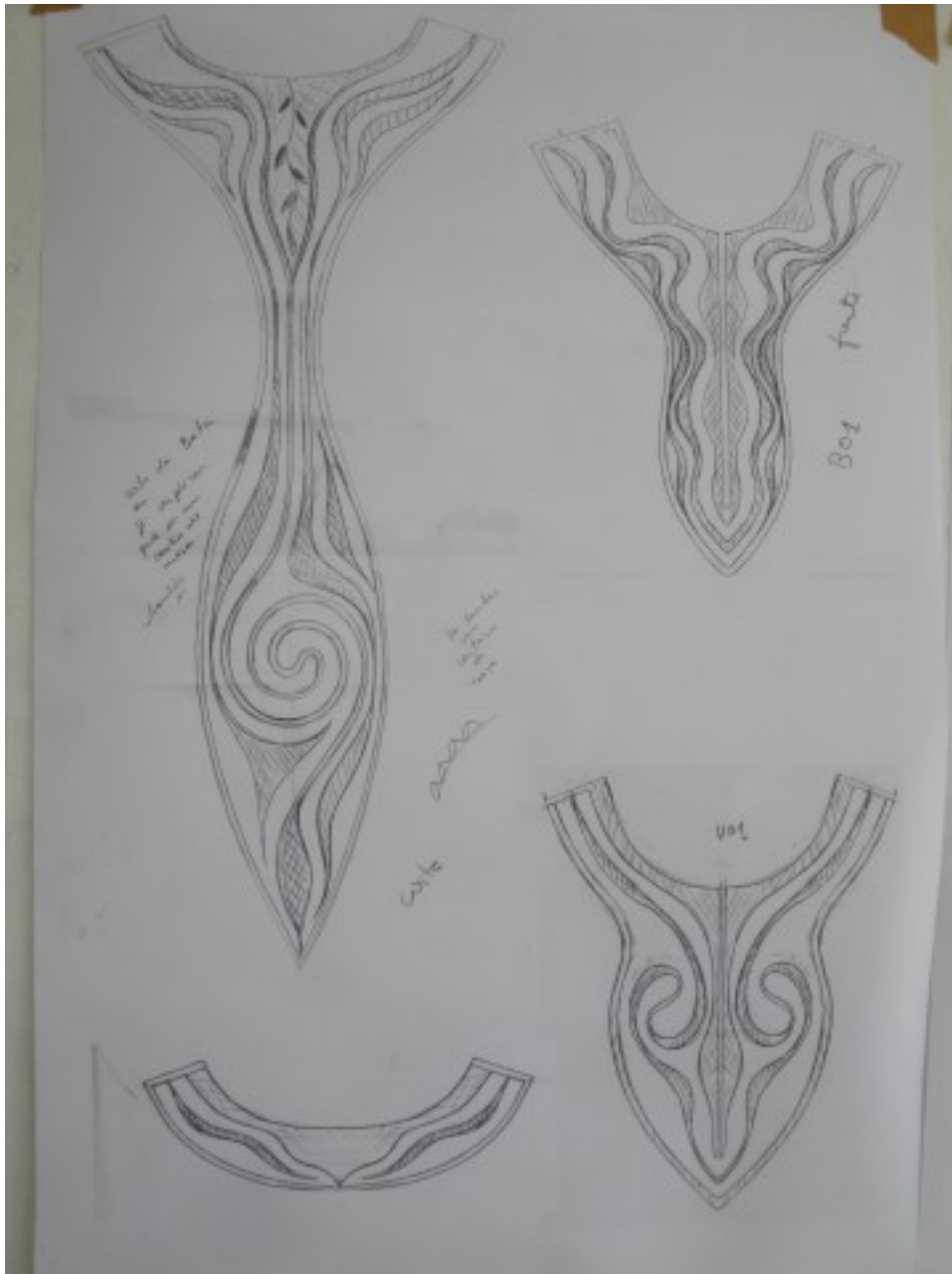
O objetivo principal dos programas oficiais de artesanato e dos cursos por eles patrocinados, como o que está em pauta aqui²⁰, é aproximar a atividade dos artesãos aos mercados consumidores, principalmente àqueles ligados ao turismo, à moda e decoração. Leon (2005) argumenta que o sentido primeiro da atuação dos designers junto aos artesãos é a geração imediata de renda. Nesse sentido,

O designer torna-se uma espécie de consultor mercadológico, que inventa produtos aceitáveis por mercados distantes, ao mesmo tempo em que procura racionalizar a produção, reduzindo o tempo empregado na confecção dos objetos (LEON, 2005, p. 64).

A estratégia central utilizada nos cursos, tendo em vista à geração de renda e a maior aceitação do mercado, é a tentativa de “modernizar” o artesanato e assim conquistar novos consumidores. Tal busca pode se dar, por exemplo, por meio da

¹⁹ Confeccionada após a aprovação do protótipo, no qual a ideia é submetida a testes. Deve conter todas as características do produto final (cor, tamanho, linha, aviamentos, acabamento, etc.), pois serve de modelo para a produção das demais peças.

²⁰ Apesar do curso em questão aqui não ser patrocinado pelo SEBRAE, tal aproximação se justifica pela semelhança de objetivos, conteúdos e das atividades desenvolvidas. Além disso, todos os instrutores são (ou já foram) instrutores nos cursos do SEBRAE.



Fotografia 24 – Algumas das primeiras propostas apresentadas pelos designers.

substituição dos materiais utilizados, da inovação das formas e cores empregadas ou mesmo dos objetos produzidos, adequando-os a outras possibilidades de uso. No entanto, ao mesmo tempo em que buscam uma diferenciação, os designers devem atentar-se também aos limites das transformações sugeridas, tendo em vista a manutenção da identificação entre os artesãos e suas obras. Seu maior desafio é, portanto, desenvolver um produto mercadológico que mantenha seu sentido cultural e identitário (NETO, 2000) em dois sentidos: a apropriação das mudanças pelo artesão e a manutenção da imagem do artesanato através das variações desenvolvidas para o mercado. A preocupação com tal aspecto e a possibilidade de descaracterizar o produto artesanal é constante, justamente por ser esse um aspecto fundamental no que cabe à intenção de agregar valor e conquistar mercados para o artesanato.

De fato, este parece ser um traço marcante e geral, alvo inclusive de teorizações. Neto (2000), considera que, num cenário globalizado com produção em larga escala, a melhor estratégia para o artesanato seria justamente investir nos traços culturais que diferenciam esse produto perante os demais. Trata-se de oferecer ao consumidor o que Canclini (1997) define como “referências personalizadas”, que os bens industriais não oferecem. O segredo para enfrentar a concorrência dos produtos importados não está, portanto, na redução de custos, mas na agregação de valor. Nesse sentido, é importante produzir algo que remeta à cultura e à paisagem local. Marilda, durante a apresentação dos objetivos relacionados à coleção que seria desenvolvida no curso, argumentou que as rendeiras deveriam *pensar em algum símbolo, uma marca com algo que seja característica da região. Os turistas buscam produtos regionais, é esse aspecto que dá valor ao produto*. A função do designer é atingir o mercado, com um produto *moderno* e que satisfaça a demanda dos consumidores por *novidades*. E, ao mesmo tempo,

colocar em evidência, resgatar e valorizar os elementos mais comuns e típicos do entorno. Deve utilizar as cores de sua paisagem, suas imagens prediletas, sua fauna e flora, retratar os tipos humanos e seus costumes mais singulares, utilizar as matérias primas que estão mais próximas e as técnicas que foram passadas de geração em geração (NETO, 2000, p. 39).

Cabe mencionar, no entanto, que um dos principais recursos utilizados pelos designers nessa busca pela modernização da renda é o *resgate* de tipos de renda e pontos que eram feitos *antigamente*, mas que hoje estão em desuso. As próprias rendeiras reconhecem que só voltaram a produzir rendas de linha fina por causa da Associação e dos cursos que ela oferece. Por ser mais frágil e romper com facilidade, a linha fina exige mais cuidado no processo de produção, além de tornar o andamento do trabalho muito mais lento. Pontos menos usuais, como a *mosca* e a *charita*, também foram incorporados pelos designers nos modelos desenvolvidos para os cursos.

É interessante notar como a atuação dos designers, embora tenha como objetivo principal a inovação e a modernização da renda, acaba por atualizar o estoque de conhecimentos acerca da renda e, em certo sentido, dá elementos para os argumentos acerca da preservação destes. Durante os cursos, as rendeiras mais novas têm acesso e a oportunidade de tentar aprender pontos e tipos de rendas que nunca fizeram, mas das quais já ouviram suas mães falar. Vale destacar, no entanto, que os objetivos e o direcionamento das ações do curso, nesse caso, a atualização da renda e o acesso ao mercado, se distinguem bastante daqueles assumidos por instituições como o IPHAN, responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro.

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial — PNPI, instituído em 2000,

é responsável por viabilizar a identificação, reconhecimento e salvaguarda²¹ dos denominados ‘bens culturais de natureza imaterial’, que incluem os saberes, ofícios e modos de fazer²². A salvaguarda não busca a cristalização dos modos de fazer, mas “antes, estimular e fortalecer as condições de circulação (troca) e a reprodutibilidade (transmissão e mudança) dos bens protegidos, ou seja, contemplar a natureza dinâmica e mutável de seus objetos” (NETO, 2005, p. 9). A mudança, aqui, é vista como algo implícito à reprodução dos bens culturais e busca-se, justamente, a garantia das condições para que tal processo ocorra sem interferências ou pressões externas. Em contraste, os cursos do SEBRAE e, mais especificamente, os cursos de design como o enfocado aqui, introduzem mudanças e alteram processos com a intenção explícita de aprimorar o que é feito. Isto tendo em vista, não somente o grupo que produz, mas o público e as demandas externas — o chamado *mercado*. Isso não se dá sem resistência, conforme veremos.

Ao longo do curso, outras ações para agregar valor ao artesanato, além da modernização e diferenciação da renda, também foram mencionados pelos instrutores, entre elas, a padronização dos tamanhos, etiquetagem das peças e a produção de *conjuntos* (ou *famílias*)²³ de produtos. As denominadas *etiquetas de origem* merecem destaque, por estarem diretamente relacionadas à possibilidade de informar o consumidor acerca dos aspectos culturais mencionados acima.

Os instrutores sempre destacam a necessidade das peças serem acompanhadas por uma etiqueta que contextualize o artesanato, localizando-o no tempo e no espaço²⁴. Neto (2000) compara essas etiquetas a uma espécie de “certidão de nascimento”. Nesse sentido, devem trazer informações como o nome do artesão, o tempo que levou para executar a peça, o modo como é feita, entre outras curiosidades. A divulgação dessas informações tem o objetivo de aumentar a compreensão e, conseqüentemente, a valorização, do artesanato por parte do consumidor. Borges (2011) lembra que, em comparação aos similares industrializados, os objetos artesanais dificilmente ganhariam no quesito preço, por isso é tão importante informar o consumidor sobre a história por trás daquele objeto. Citando entrevista com o designer Ronaldo Fraga, Borges (2011, p. 118–119) argumenta que o consumidor de um bordado, por exemplo, deve ser informado que “por trás de cada ponto tem uma história, tem gente, tem um lugar maravilhoso, um céu de estrelas. O cliente está comprando muito mais do que uma peça bordada”. Em certa medida, os valores culturais são agregados aos

²¹ Equivalente ao tombamento, no caso de edificações, paisagens e conjuntos históricos urbanos.

²² Além das celebrações; das formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e dos lugares que abrigam práticas culturais coletivas.

²³ Conjunto com, no mínimo, três peças combinando entre si. O objetivo seria estimular o consumidor a comprar mais peças. De acordo com Severino, *isso é a coisa mais atual que existe. A Tok & Stok tá fazendo famílias de produtos. A gente fazia pano de bandeja, eles pediram guardanapo, jogo americano e cobertura para bolo. Tudo com o mesmo tipo de trabalho e acabamento.*

²⁴ Sobre as etiquetas de identificação e contextualização, ver Price (2000).

produtos enquanto forma de incrementar seu potencial e valor de comercialização.

4.6 Entre o artesanato e a mercadoria

Os cursos de design sempre vêm acompanhados de uma série de atividades e todo um aparato técnico que buscam desenvolver nas rendeiras o que as instituições promotoras denominam de “cultura do empreendedorismo”. Tal situação pode ser compreendida enquanto um processo de transferência de tecnologia, que articula vários aspectos, desde a própria forma de produção, as linhas, até os aspectos de gestão.

Nesse sentido, durante os encontros, os instrutores argumentam que a ARTECAN deve ser gerida enquanto uma *empresa*, da qual as rendeiras são as *empresárias*. Além de fazer renda, elas precisam saber controlar e administrar todas as etapas do processo produtivo: desde a manutenção dos estoques, retirada de pedidos, acompanhamento da produção, até a logística. Essa perspectiva empresarial está vinculada à concepção das próprias instituições promotoras de tais cursos. Entre os objetivos e prioridades do SEBRAE, por exemplo, encontra-se a promoção da educação empreendedora, da competitividade, o estímulo à inovação e o acesso ao mercado.

Se, por um lado, é interessante ao mercado que os produtos artesanais mantenham suas “raízes” e identidade, por serem aspectos que agregam valor aos mesmos, por outro, o mercado apresenta uma série de exigências e demandas que igualam o artesanato aos seus similares industrializados. Nesse sentido, o desenvolvimento de critérios como de qualidade de produção e acabamento é uma característica inerente aos programas de “revitalização do artesanato” (BORGES, 2011, p. 61). Bühler (2005), em seu texto sobre os efeitos locais das políticas de fomento ao artesanato do barro no Jequitinhonha (MG), argumenta que a chegada de novos agentes (como designers, consultores ou compradores) apresenta um novo conjunto de conceitos para as artesãs, como aperfeiçoamento, otimização, planilha de custos, sustentabilidade, entre outras.

A proposta do curso da eólica visava à formação de um grupo gestor, no qual cada componente seria responsável por uma área específica da administração da associação: produção, logística, comercial, financeiro, entre outros. Tal organização difere bastante da maneira pela qual costumam gerir as demandas da ARTECAN, na qual apenas uma pessoa, geralmente pertencente ao quadro eleito para direção da associação, centraliza as responsabilidades, podendo distribuir algumas funções entre aquelas rendeiras mais assíduas. Os instrutores argumentam que com o grupo gestor ninguém seria mais sobrecarregado, uma vez que as funções seriam compartilhadas entre várias pessoas. Para que tal organização funcione, no entanto, é necessário que todas as atividades e ações do grupo sejam descritas e compartilhadas em planilhas próprias, atualizadas semanalmente. Assim, ao longo do curso diversas planilhas

foram apresentadas às rendeiras, entre elas: planilha de estoque de produtos, planilha de acompanhamento da distribuição dos pedidos, planilha de custo e ficha técnica. Ao ver a tabela que teria que preencher, a rendeira responsável pelo controle do estoque, reclamou: *Rendeira sabe é fazer renda, não sabe preencher tabela.*

A planilha mais polêmica e discutida ao longo dos cursos é a planilha de custos. Essa tabela deve trazer as informações de todos os gastos envolvidos na execução de uma peça. Apesar de já terem aprendido a realizar esse cálculo em outras oportunidades, uma vez que essa atividade faz parte de todos os cursos de design, as rendeiras não costumam calcular o custo das peças que produzem rotineiramente dessa forma, isto é, enumerando rigorosamente cada elemento despendido, como o número de horas trabalhadas ou a quantidade exata de linha utilizada. A maior parte das peças comercializadas por meio da ARTECAN têm planilhas de custo, até porque elas foram desenvolvidas durante os cursos. As demais peças produzidas por pelas rendeiras e comercializadas com as *compradeiras*, têm um preço padrão, que pode diminuir ou aumentar um pouco, a depender de critérios como o tamanho da peça e o padrão da renda.

Os instrutores destacam que o bom uso da planilha de custo é fundamental, tanto para garantir um retorno justo para elas, quanto um preço adequado para os consumidores. O cálculo todo é bastante complexo e inclui todas as operações matemáticas básicas. Além disso, o cômputo do gasto com alguns materiais, como o tecido, por exemplo, exige que se descubram valores por meio da regra de três. Ao observar o instrutor explicar a planilha e preenchê-la, uma rendeira exclamou desanimada: *Precisa a gente ser muito entendida para resolver isso tudo.* A rendeira que estava sentada ao seu lado concordou: *Tinha que ser nova para entender.*

Além da discriminação de cada item de material utilizado (tecido, linhas, embalagem) e da mão-de-obra (renda, costura, lavar, engomar e embalar) utilizados na confecção de uma peça, a planilha também traz uma relação de custos variáveis, que inclui uma taxa (5%) para cada área da gestão (administrativa, produção, comercial e logística), além da taxa para os custos fixos (2%) e para o fortalecimento institucional da associação (2%). Marilda destaca que são essas taxas, calculadas a partir do preço de custo (matéria-prima + mão-de-obra) das peças, que garantirão a manutenção da estrutura da associação, assim como o funcionamento do grupo gestor. Geralmente, tais despesas são mantidas por uma taxa (10%) cobrada sobre tudo que as rendeiras comercializam por intermédio da ARTECAN. Ao resolverem o problema da manutenção da associação dessa forma, na perspectiva dos instrutores, as rendeiras deixam de ganhar pela mão-de-obra, uma vez que o custo da matéria-prima não pode ser eliminado. A instrutora conta que ela também tinha muita dificuldade em fazer as planilhas de custo, até que fez um curso voltado para empresários e aprendeu a calcular o custo corretamente: *Na empresa, nada é tirado da mão de obra, tudo é acrescido! Esses gastos são embutidos no custo do produto.*

Na concepção dos instrutores, o uso regular de tal planilha deveria ser incorporado pelas rendeiras, pois constitui uma importante base de sistematização das informações acerca de cada peça e de tomada de decisão sobre as peças mais adequadas para cada tipo de público. Tendo em vista que precisam ampliar o grupo de potenciais consumidores da renda de bilros, Marilda propôs uma atividade para que as rendeiras conhecessem a variedade de compradores e entendessem, na prática, o interesse e a demanda de cada um deles. Nas suas palavras:

O objetivo da atividade é que vocês possam vivenciar as diferentes posições e ver pela perspectiva dos diferentes compradores. Todo produto é possível de ser vendido, mas você tem que saber para quem vai vender cada tipo de coisa.

A dinâmica consistia em simular um centro comercial, com lojas de renda de diferentes segmentos (moda, decoração, turismo e brindes corporativos), entre as quais os vários tipos de consumidores (atacadista, lojista e pessoa física) iriam circular, negociar e comprar. As rendeiras foram divididas em grupos, de modo a cobrir todos os papéis envolvidos na atividade. Cada um dos grupos foi orientado acerca do modo como deveria agir e, no caso dos compradores, daquilo que deveriam buscar consumir. Eu, por exemplo, fui incluída no grupo das consumidoras, entre as turistas. Como tal, fui instruída a tentar me comunicar com as “vendedoras” em inglês, a perguntar sobre a história do trabalho, mas a não ser tão criteriosa e exigente com relação ao preço (preocupação maior entre os revendedores).

Ao final da prática, ficou claro que cada tipo de comprador tinha demandas específicas. A instrutora enfatizou então, a importância das rendeiras conhecerem o público alvo das feiras e eventos para as quais são convidadas a participar, pois a escolha das peças a serem levadas determina sobremaneira o sucesso das vendas. Nesse sentido, para cada tipo de consumidor, elas devem apresentar peças e preços específicos, com planilhas de custo próprias. Marilda esclarece esse ponto:

Não tenho que vender meu produto, que é trabalhoso para fazer, pelo preço que eles querem comprar. Um vestido de renda, por exemplo, o atacadista não vai comprar porque não vai ter preço, mas posso vender para uma boutique.

Tendo em vista a comercialização com redes de varejo, ou mesmo com indústrias têxteis, é essencial que as rendeiras pensem em opções rápidas de serem executadas e cujos preços sejam acessíveis. Como demonstração, Severino calculou o custo de um vestido de renda que as rendeiras costumam vender para os intermediários por cinquenta reais. No entanto, o preço de custo foi calculado em R\$ 79,00. Nesse sentido, Marilda argumentou que *tem produtos que só trazem prejuízo, que ficam inviáveis, não valem a pena! Se puder abaixar o preço da produção, mudar o padrão, fazer alguma coisa para baratear, tudo bem. Senão, tem que tirar do caminho. Ao*

invés de visar uma única noiva, por exemplo, seria mais interessante focar em clientes que comprem peças pequenas, como uma capa de celular. Peças menores, que possam ser confeccionadas rapidamente e, com as quais, conseguirão ter algum lucro. Severino enfatiza: *Se fizer algo, para não ganhar nada; pode ser uma coisa grande e bonita, mas que não vende, aí é uma atividade cultural, não é mais comercial!*

Retornamos, assim, ao dilema acerca do equilíbrio entre a manutenção das características culturais e a adequação (da produção e da renda) do produto ao mercado. Nesse sentido, em alguns momentos, os instrutores buscavam animar as rendeiras e convencê-las da possibilidade de fazerem algo singular, cujo potencial de mercado é elevado, uma vez que carrega uma “história”. Conforme argumenta Marilda: *A gente vende a técnica: — “É o meu papelão, da minha bisavó”. A empresa compra a técnica, se interessa pelo jeito tradicional de fazer.* Em seguida, no entanto, os instrutores afirmavam os empresários não têm interesse acerca da origem do produto ou mesmo das condições nas quais são produzidos. Dessa maneira, argumentam que é essencial que se mantenha as *regras do comércio*, como o controle de qualidade e o respeito aos prazos, por exemplo. O seguinte trecho destaca tal dualidade entre empresário e turista, que deve mover as rendeiras neste cenário:

O empresário não quer saber de onde o produto vem, ele quer comercializar. É a mesma coisa que comercializar uma TV ou um avião, só muda o produto! Nesse mundo que a gente tá, a gente tem que se colocar como uma empreendedora. Não querem saber se passamos a noite acordada, se pedimos dinheiro emprestado para poder atender aos pedidos. Quem quer saber sobre a história da produção é o turista, o lojista não quer saber.

É interessante notar como, em muitos momentos, os termos “cultural” e “comercial” são acionados com sentidos distintos e, em alguns casos, como opostos. Do ponto de vista dos instrutores, o cultural (ou alguns aspectos dele) deve ser traduzido e incorporado enquanto uma maneira potencial de agregar valores econômicos. Esse, no entanto, não será o foco na nossa análise. O principal objetivo aqui é compreender como essa associação entre os aspectos culturais e a dimensão mercadológica ganha forma, gerando produtos, no encontro entre designers e rendeiras.

4.7 Logomarca da coleção

A primeira atividade relacionada à transformação dos desenhos em rendas foi a seleção dos pontos que comporiam cada peça de renda da coleção. Nesse momento, estavam presentes somente aquelas rendeiras mais experientes e habilidosas, que teriam capacidade e conhecimento ajudar nessa decisão. Previamente, essas mesmas rendeiras já haviam separado e organizado várias rendas sobre a mesa, para que a equipe de design tivesse uma amostra da variedade de pontos e dos padrões que formam.

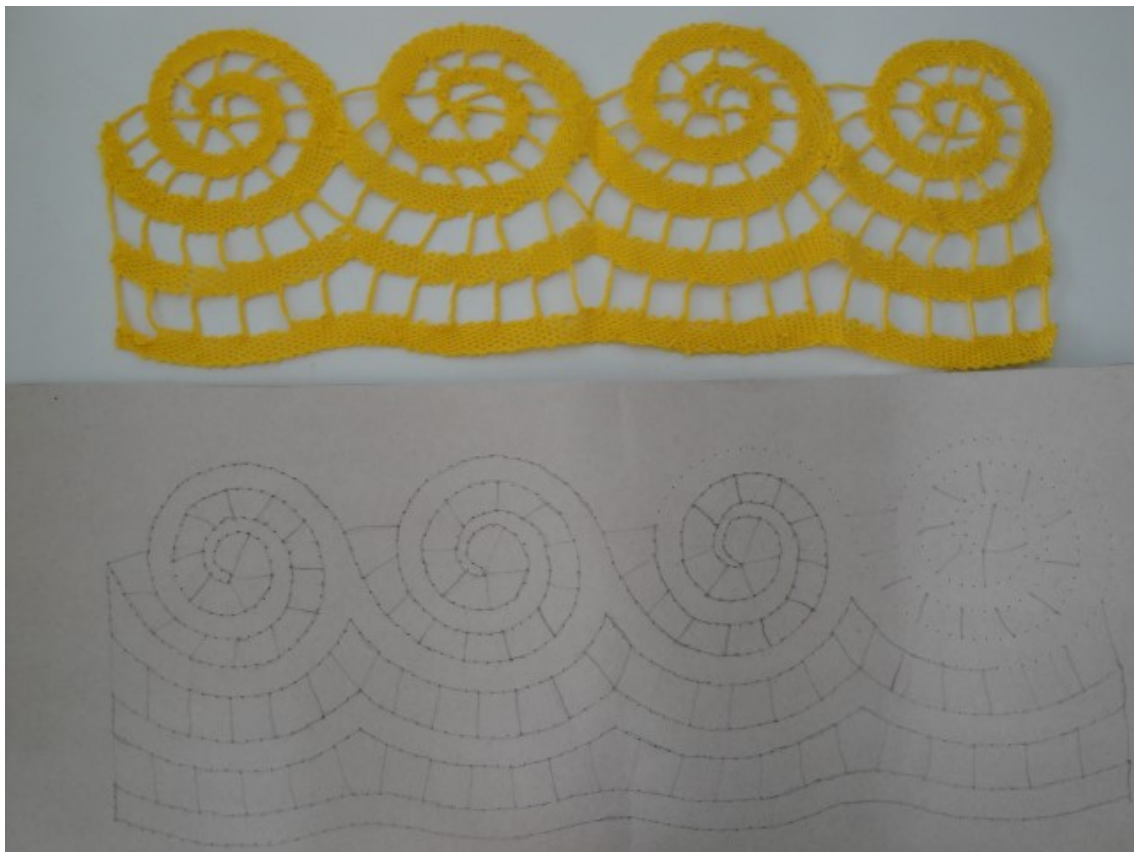
O desenho da logomarca da coleção, por ser mais simples, foi o primeiro a ser trabalhado. Ivanildo buscava algum ponto que preenchesse os contornos da logomarca de maneira sólida. Entre os pontos disponíveis, Ivanildo escolheu o *pano com trocado inteiro*. Perguntou se era possível fazer o desenho da logomarca com aquele ponto, ao que as rendadeiras responderam que sim. Uma delas ponderou que a renda ficaria *solta* e sugeriu que se colocassem algumas *tranças* entre os *panos*, de modo que ficassem unidas. As demais rendadeiras disseram que a peça também poderia ser feita sem tais junções, embora algumas demonstrassem receio quanto à qualidade do resultado. Ivanildo distribuiu os desenhos, em cinco tamanhos diferentes, e pediu que cada uma fizesse do modo que achasse mais adequado. Dessa forma, poderiam avaliar a melhor opção posteriormente.

A programação do curso previa o retorno da equipe de design na semana seguinte, para que avaliassem o andamento das rendas. A intenção era que, nessa ocasião, os *papelões* já tivessem *pinicados* e as rendas iniciadas. No dia marcado, no entanto, não havia qualquer peça de renda pronta, apenas os moldes. Conforme as rendadeiras iam chegando, surgiam as primeiras reações aos novos moldes, pois como vimos no Capítulo 3, por meio deles conseguiam vislumbrar os possíveis obstáculos e possibilidades de execução das rendas. O grupo se dividiu entre as rendadeiras que reconheciam a dificuldade, mas achavam que seria viável, e aquelas que não se mostravam animadas nem a tentar, por acharem que não teriam êxito. As mais animadas tentavam estimular o restante: *Fácil não é, mas dá pra fazer! Quando a gente coloca na almofada, a gente faz. No papelão, assim, a gente fica confusa*. O estilista argumentava que deveriam fazer uma tentativa antes de afirmarem ser impossível. Uma senhora, localizada ao fundo da sala, apesar de parecer inconformada com as propostas apresentadas pelos designers, não se manifestou publicamente. Comentou comigo em voz baixa: *Essa renda não é daqui! E como é que eles querem que a gente faça?* Sua insatisfação decorria da falta de identificação com os desenhos que, embora inspirados nas rendas *antigas*, eram muito distintos das que estão habituadas a fazer.

A chegada de Raimundinha à reunião, trazendo uma das rendas da logomarca prontas, transformou o clima de desconfiança. Apesar de deter o título de “Mestre da Cultura”, muitas rendadeiras criticam a qualidade do seu trabalho. O fato de ter executado a renda da coleção surpreendeu a todas, mas também evidenciou a viabilidade da proposta dos designers. Uma das rendadeiras presentes comentou de maneira jocosa: *Se a Dona Raimundinha está fazendo, eu faço*. Todas as rendadeiras presentes queriam ver como ela tinha resolvido os desafios que se apresentavam nos *papelões*. A renda circulou entre elas, enquanto Raimundinha explicava para a designer que aquele era o resultado da sua primeira tentativa. Portanto, a renda tinha vários erros que poderiam ser melhorados e corrigidos posteriormente.

O primeiro protótipo da logomarca foi essencial, pois além de dar certo ânimo

às rendeiras que o projeto era exequível, possibilitou que alguns ajustes fossem realizados. Decidiram, por exemplo, que os moldes da logomarca precisariam ser refeitos a partir de desenhos ligeiramente maiores do que os desejados, uma vez que a renda encolhe após ser retirada da almofada. Definiram, ainda, que os próximos protótipos seriam feitos sem as *tranças* incorporadas por Raimundinha para unir os desenhos. Os designers acreditavam que a peça ficaria mais *limpa* se as rendas fossem montadas, de modo a formar o desenho da logomarca, apenas no momento da costura no tecido. As rendeiras concordaram e, inclusive aquela que estava reclamando dos desenhos, se disponibilizou a tentar.



Fotografia 25 – O molde da logomarca e o primeiro teste realizado por Raimundinha.

Nos dias que se seguiram, o desenho da logomarca, já redimensionado, foi enviado e entregue à Silvânia, pessoa responsável por *pinicar* a maior parte dos *papelões* da coleção. Fui até a sua casa para acompanhar esse processo. Os desenhos enviados pela designer, além do tamanho, tinham um diferencial importante em relação aos primeiros: uma malha quadriculada sobreposta ao desenho. Essa malha facilita a conversão das linhas do croqui em furos no papelão, uma vez que torna a disposição dos pontos mais segura e simétrica. Silvânia elogiou a iniciativa: *Com o papel limpo [sem a malha quadriculada] é muito ruim, agora desse jeito aqui é maravilhoso. É bem ligeirinho. Dá até gosto, porque fica bem certinho!* Enquanto ela *pinicava* o desenho da logomarca, reclamava das voltas que o desenho fazia: *Dobra*

demais, mulher! É tanta volta que eu me perco. Só pode ser imbuá²⁵ o nome dessa renda, porque nunca vi ter tanta volta assim. Uma rendeira que estava ali para buscar um papelão me perguntou se a renda ficaria mesmo solta, ao que respondi que sim. Ela estranhou e comentou que, em sua opinião, os *panos* teriam que ficar unidos. Silvânia concordou, mas disse que lhe pediram para fazer dessa forma.

Alda era a rendeira responsável por tentar fazer a renda da logomarca sem nada que segurasse os *panos* que formam o desenho. Além da insegurança quanto ao resultado do trabalho, existia também o desafio de fazer a renda pela primeira vez. Ela não tinha qualquer referência, uma vez que a versão elaborada pela Raimundinha era diferente por causa das *tranças*. Precisou *quebrar a cabeça* para encontrar uma forma de percorrer todas as voltas que o *papelão* apresentava. Ao invés de virar a almofada para seguir o desenho do molde de maneira contínua, como fez Raimundinha, Alda optou por segmentar cada caracol em duas partes que seriam confeccionadas separadamente. Como vimos no Capítulo 3, as decisões acerca do modo como iniciar, desenvolver e finalizar a renda são essenciais, uma vez que deixam rastros e influenciam o acabamento da peça.

Conforme a renda *crescia*, Alda se mostrava cada vez mais insatisfeita com o resultado. Assim que foi possível perceber que os caracóis perderiam o formato quando tirados da almofada, a rendeira vislumbrou o resultado e disse: *Isso aqui não é renda. Isso aqui não é coisa de gente séria, não!* Ao retirar a renda da almofada pode constatar aquilo que já era perceptível. A renda se desfazia no ar, as curvas se desenrolavam e se transformam em uma série de tiras de renda, que Alda definiu como um *charuto* (ver Fotografia 26, na página 194). O incômodo de Alda se justifica pelo fato da sua tentativa ter resultado em algo que não se enquadrava nos padrões adequados, para as rendeiras, da renda. Um dos primeiros critérios de uma renda *boa* é ser plana e esticada, principalmente quando se trata de uma renda a ser aplicada em um tecido. Dessa maneira, ela sabia que aquela peça não poderia ser aproveitada e, nesse sentido, fazê-la representou uma perda de tempo. No entanto, seu maior desgosto parecia proveniente justamente da aparência da renda, que ficou solta, sem formato definido:

Ah meu Deus, isso aqui não é mais o bicho que eu fiz! Você pega no bicho e ele vai se desmanchando todo. Isso aqui não é coisa de gente, não. Como é que eles [designer e estilista] vão trabalhar com isso? Deus me livre! Renda feia, mal feita! Não faço outra não.

Vinte dias após a reunião na qual as rendeiras foram apresentadas à proposta da coleção e aos desenhos das rendas, elas se reuniram novamente. Dessa vez, o objetivo era para avaliar os primeiros protótipos prontos, uma vez que, com exceção

²⁵ Um artrópode, também conhecido como piolho-de-cobra, que se enrola todo, daí a relação com o desenho.



Fotografia 26 – Segundo teste da logomarca, realizada por Alda, com a renda presa por espinhos para não se *demanchar*.

da renda da logomarca, as demais peças nunca haviam sido testadas. Além das rendeiras, só estavam presentes os dois instrutores do curso. A ausência dos designers não havia sido planejada, mas acabou dando a oportunidade para que as rendeiras expusessem suas críticas e sugestões acerca das peças sem a presença dos mesmos. Nessa ocasião, a avaliação sobre a renda da logomarca se repetiu. Alda relatou as dificuldades que teve para confeccioná-la e destacou o aspecto deformado da renda. A peça não foi aprovada pelo grupo e as demais rendeiras argumentaram que ela ficou *feia*, sem formato definido e que será difícil costurá-la ao tecido adequadamente. Sugeriram também a troca da linha, considerada muito grossa para o tamanho do desenho (20 centímetros): *Com essa linha fica muito feio, muito estranho, grosseiro mesmo*. A coordenadora do curso evocou as intenções da equipe de design, *fazer peças diferentes, modernas, que o mercado compre*. Raimundinha entrevistou e afirmou: *Diferente, mas sem nunca perder a característica da renda!*

As opiniões das rendeiras foram todas reunidas e uma comissão, escalada pelo restante do grupo, ficou responsável por levá-las, juntamente com os protótipos, até Fortaleza, onde os designers iriam avaliá-las. A coordenadora do projeto e uma instrutora também estariam presentes. Assim que adentramos ao escritório da empresa de Waleska, o estilista perguntou para as rendeiras presentes: *a briga foi boa?* Elenir, rendeira de Canaan, respondeu afirmativamente, mas ressaltou que elas

não desistem. Ivanildo, satisfeito, comentou: *Minha ideia sempre foi essa, fazer uma coisa que mesmo que seja difícil de começo, depois se torna um diferencial*. Assim que as rendas começaram a ser dispostas sobre a mesa central da sala, os que ainda não tinham visto as peças expressavam sua surpresa com a beleza do conjunto. O estilista comentou que tudo havia ficado muito além de suas expectativas, ao passo que Waleska constatou: *Era impossível, mas vocês acabaram dando conta de fazer*.

Com relação à renda da logomarca, a designer concordou com as rendeiras quanto à falta de formato da peça: *Ficou feia, sem linearidade. Parece um tecido esgarçado*. Criticou o acabamento e disse que o ideal seria fazê-la sem emendas. As rendeiras argumentaram ser impossível, uma vez que isso inviabilizaria a produção por reduzir o espaço disponível sobre a almofada para o manuseio correto dos bilros. Por fim, as rendeiras retornaram ao aspecto que parecia ser a fonte maior do incômodo com aquela renda: sua falta de formato. Elas questionaram se poderiam fazer do modo como Raimundinha fez, para que não ficasse solta. O estilista cogitou a possibilidade de fazer tais ligações com uma linha mais fina e perguntou se seria possível. As rendeiras disseram que sim e destacaram que esse recurso, de utilizar linhas com diâmetros diferentes, era comum em algumas rendas *antigas*.

O restante do encontro foi dedicado à avaliação das demais peças da coleção e se constituiu em um dos momentos mais interessantes em termos de intercâmbio e debate de todo o curso. Rendeiras e designers participaram ativamente do processo, no qual cada peça foi debatida em separado. As rendas recebiam avaliação de ambos e uma vez feitas as sugestões e críticas, definiam em conjunto as alterações, que eram registradas pelo estilista nos croquis. Todas as peças sofreram ajustes, maiores ou menores, a partir das demandas das rendeiras e da opinião dos designers. Tais modificações tinham em vista, além de aprimorar o acabamento das peças, facilitar e acelerar a execução das mesmas. Após a reunião, o estilista alterou os desenhos e os enviou novamente a Canaan para que os novos *papelões* fossem *pinicados* e, finalmente, as peças-piloto pudessem ser confeccionadas.

Apesar do aparente clima de concordância nesta reunião, é importante frisar que os termos em que designers e rendeiras consideravam os modelos sempre resguardavam seus engajamentos próprios com as formas e os processos. Nesse sentido, um ponto que veio à tona durante a reunião de avaliação das peças evidenciou tais distinções, de engajamentos e visões acerca da renda por rendeiras e designers. Uma avaliação constante das rendeiras sobre os desenhos em curva (feitas de *pano*) presentes em toda coleção, como na renda da logomarca, era seu acabamento. Na opinião delas, o fato das formas serem sinuosas fazia com que as linhas não ficassem dispostas de maneira uniforme, pois elas se juntam e afastam de acordo com a posição da linha em relação à curva. Elas consideram essa variação na distribuição das linhas como um defeito e acham que resulta em uma renda *feia*, conforme atestou uma das rendeiras presentes: *Isso é uma falha!* No julgamento das rendeiras, como vimos no

Capítulo 1, quanto mais fechada e preenchida (de maneira uniforme) uma renda, melhor. Já o estilista, argumentava que aquela era justamente a intenção, destacar o movimento das linhas. Na sua concepção, a melhor opção seria deixar os bilros se organizarem naturalmente: *Se ficar falho, pode deixar. A ideia é essa, deixar os bilros falarem.*

Percebe-se, assim, que os critérios que definem o que faz efeito para cada grupo são de ordens distintas. Enquanto as rendeiras apontam o espaçamento entre as linhas criado pelas curvas do desenho como falhas de execução, na perspectiva do designer tal espaçamento é tratado como um *diferencial* do modelo tendo em vista o gosto do mercado. Cada grupo apresenta uma concepção diferente do que é mais eficaz, considerando o feitiço, a comercialização e a recepção pelo mercado. Aquilo que na visão das rendeiras depreciaria seu produto, do ponto de vista do designer representava um atrativo, que agregaria valor à renda.

Cerca de duas semanas depois daquela reunião, os moldes estavam prontos e seriam novamente distribuídos entre as rendeiras do curso. A ideia inicial era que cada rendeira fizesse a mesma renda que fez na fase dos testes, com as devidas correções. O fato de já conhecerem o *papelão* facilitaria e aceleraria o processo de confecção. No entanto, Alda e Raimundinha, que haviam feito a renda da logomarca, estavam indisponíveis naqueles dias. Entre as demais rendeiras do curso, nenhuma queria fazer a renda da logomarca, embora fosse a menor peça e, supostamente, a mais rápida. Todas justificaram a negativa da mesma forma, argumentando que aquela renda era *muito enjoada* de ser feita. Um dos principais atributos de uma renda *enjoada* é a necessidade de parar a execução da renda para retirar ou acrescentar bilros, fato que, além de despender tempo, cria emendas e afeta a qualidade de seu acabamento. Tal consideração pode ser mais bem compreendida se retornarmos à distinção, a partir do aspecto da continuidade, entre o traço e o fio. Nessa perspectiva, podemos dizer que a intenção de continuidade da rendeira se depara com a descontinuidade, nos padrões da estrutura da renda, dos desenhos propostos pelos designers.

O intervalo entre a reunião de avaliação das rendas com os designers e a oficina de design era de dois meses. Ao longo desse período, todas as peças de renda utilizadas na CVV deveriam ser executadas, com exceção das rendas utilizadas como acabamento, que foram confeccionadas ao longo da semana da oficina de design. A maior parte das rendas da coleção eram peças trabalhosas e as rendeiras não estavam satisfeitas em ter que refazê-las, embora compreendessem e aprovassem a necessidade de realizar testes e alterações aos protótipos. Essas reclamações vinham à tona durante as capacitações do curso, que continuaram durante esse período. Os designers, no entanto, não estavam presentes em tais ocasiões e, portanto, tais queixas tinham como alvo a coordenadora e os instrutores do curso. O impasse com a distribuição das rendas, só foi solucionado quando a coordenadora noticiou que as rendeiras ganhariam pela produção das peças-piloto, uma vez que precisaram repetir

o trabalho e, ao fazê-lo, deixavam de produzir suas próprias rendas.

Faltava um pouco mais de um mês para a oficina de design, quando chegou a notícia que, por decisão dos designers, a renda da logomarca seria alterada e transformada em uma renda linear, uma renda *em metro*. Uma vez adaptada ao formato de faixa contínua, a renda deixaria de ter o aspecto amorfo e poderia ser utilizada como qualquer outra renda. Se, por um lado, as rendeiras aprovaram as alterações, uma vez que a peça ficou mais apreciável esteticamente e mais prática de ser executada, elas não gostaram da mudança repentina. Ao longo de todo o processo de elaboração da coleção, era comum que alterações fossem inseridas, independente da fase de produção que estivessem. Tais alterações eram comunicadas por meio dos instrutores ou da coordenadora do curso, que estavam presentes na associação semanalmente e mantinham contato com a equipe de design, e sempre vinham seguidas de críticas das rendeiras. Uma delas argumentou, considerando a importância do molde para a execução da peça: *A renda é uma coisa que não dá pra voltar atrás, não pode estar mudando. Não é uma máquina que desliga e sai desfazendo. Tem que saber o que quer antes de começar.* Do ponto de vista do designer, tais alterações são parte do processo de trabalho. Waleska, inclusive, elogiou o tempo que tiveram para desenvolver as peças e a possibilidade de produção de protótipos. Por outro lado, da perspectiva das rendeiras e, a partir do engajamento que estabelecem com a renda, tais alterações representam sempre um atraso e uma *perda de tempo*, visto que algumas dessas mudanças exigem a produção de um novo molde e representa o descarte do trabalho já executado.

O desenho da logomarca, transformado em uma faixa contínua, foi enviado à Canaan para ser, novamente, transformado em *papelão*. Dessa vez, no entanto, antes mesmo de encaminhar o desenho para que Silvânia fizesse os moldes, as próprias rendeiras o alteraram por conta própria. O desenho continha um detalhe, dentro dos caracóis da logomarca, que as rendeiras julgaram muito complicado, além de desnecessário. Perguntei a elas se não consultariam o estilista quanto à mudança, ao que uma respondeu: *Ele não pode decidir sobre isso, quem decide são as rendeiras.* A rendeira que estava ao seu lado concordou e disse: *Eles pensam que entendem de renda, mas quem entende é quem faz.* O resultado final foi aprovado pelos designers, que nunca as questionaram sobre o fato do detalhe ter sido excluído (ver Fotografia 27, na página 198).

Em entrevista posterior, Waleska reconheceu a necessidade da mudança em relação a essa renda. Lembrou que a peça da logomarca havia sido reprovada tanto pelas rendeiras, como pelos designers e contou que, após a reunião de avaliação dos *protótipos*, ela levou as rendas para casa e ficou pensando sobre o que haviam dito. Concordou com elas: *Isso não parece renda. Então vamos readequar o desenho, para que seja uma coisa que pareça mais com a renda e que elas possam, também, ter essa identificação, né?* Nesse sentido, a reformulação da peça foi pensada levando



Fotografia 27 – Versão final da renda da logomarca.

em conta a concepção das rendeiras acerca da renda enquanto algo plano e esticado. Com relação ao processo como um todo e às mudanças ao longo do caminho, Waleska se defendeu das críticas e argumentou:

As pessoas tem que entender que no processo de design, é raro a vez que dá certo de primeira. Porque se fosse uma coisa matemática, eu chegava na comunidade, trazia um conceito, fazia a coleção e tá aqui o produto. Seria muito bom, mas não é assim.

Ela reconhece que a possibilidade de realizar alterações em conjunto com as rendeiras não é comum e considera *como uma grande oportunidade que nós tivemos. Nós, designers, né? Porque a gente pode amadurecer e pode chegar a um consenso entre o desenho e o fazer.* Após muitas idas e vindas, reuniões, avaliações e sugestões, obtiveram um resultado que contemplava, embora não totalmente, em parte grande parte as demandas de ambos os grupos. Conforme veremos a seguir com o exemplo da *traça*, os critérios para essas mudanças não se relacionam apenas com a qualidade final da peça ou seu processo de produção, mas também aos seus aspectos estéticos.

4.8 A *traça* na coleção

A *traça* se encontra presente em grande parte das rendas produzidas em Canaan e pode ser descrito como o ponto mais importante para as rendeiras. Apesar de ser um dos mais trabalhosos, pois sua produção exige uma coordenação fina entre gestos e força (como apresentado no Capítulo 1), uma vez que está bem treinada, *tecer a traça* torna-se algo mais espontâneo, que não exige o contato visual constante entre a rendeira e a renda. O fato de possibilitar uma ação contínua, de idas e vindas repetitivas do bilro *tecedor*, permite um momento de distração, durante o qual podem prestar atenção ao que se passa na televisão, à comida no fogão ou à movimentação das crianças pela casa.

A oportunidade de acompanhar o processo de elaboração da CVV evidenciou outros aspectos da relevância da *traça* para as rendeiras. Na perspectiva das rendeiras, esse ponto representa um elemento distintivo da renda. Nesse sentido, seria natural que estivesse presente na coleção. No entanto, logo na primeira reunião de apresentação da coleção com o estilista, ele se referiu à *traça* como algo indesejável para o projeto. Sintetizou sua proposta da seguinte maneira:

Pensei em algo mais limpo. O objetivo era fazer uma renda diferente. Utilizando o mínimo possível, quase nada, da traça. Algo sinuoso, cheio de curvas. Como dá um pouco mais de trabalho, as pessoas acabaram fazendo algo mais reto. A ideia foi fazer uma renda única, daqui, diferente da Prainha e dos outros lugares. Quem quiser encontrar, tem que vir aqui.

A justificativa para sua escolha seria a intenção de resgatar elementos característicos das rendas feitas antigamente e, assim, se diferenciar das rendas produzidas atualmente. As rendas utilizadas como inspiração por Ivanildo eram feitas de linha fina, além de apresentarem desenhos rebuscados e extremamente complexos. Em tais rendas, as traças não eram comuns e, quando apareciam, era de maneira acessória, nunca em posição de destaque. Seu intuito era recuperar esse tipo de trabalho e, nesse sentido, é compreensível que os primeiros desenhos apresentassem poucas *traças*. Na versão inicial da CVV proposta pelos designers, o ponto aparecia em apenas uma peça da linha de vestuário. Além disso, não foi utilizada do modo usual, formando flores. Ivanildo optou por criar um pequeno galho, com as *traças* representando as folhas, que foi colocado nas mangas e na *pala*²⁶ traseira de uma das batas.

Uma vez finalizada a apresentação das peças de vestuário da CVV, Ivanildo perguntou se as rendeiras sentiram falta de algo. Aquelas que responderam, disseram em uníssono: *Das traças!* Uma rendeira desabafou, considerando a dificuldade do ponto, principalmente quando feito com a linha fina: *Um pouco de falta e um pouco de alívio.* Ivanildo ponderou e afirmou gostar da renda *dedinho*, um *bico* estreito, que

²⁶ Renda feita para ser aplicada no decote de blusas e vestidos, seja na frente ou nas costas.

tem um zigue-zague de *traças* na ponta e é utilizado como acabamento. Em seguida, apresentou uma solução que visava agregar mais *traças* às peças e, assim, satisfazer a demanda das rendeiras, ao mesmo tempo em que mantinha a proposta da *limpeza* da coleção: *Podemos acrescentar para aumentar a identificação de vocês. Mas vamos deixar para os acabamentos. Mantemos o foco nas peças mais limpas e colocamos o acabamento com as traças mais delicadas.*

No momento da avaliação dos *protótipos* e modificação dos desenhos, realizado em Fortaleza, o galho de *traças* previsto para uma peça ganhou mais destaque. Isso ocorreu em função da necessidade de substituir um espiral, previsto para algumas peças, por uma sequência horizontal de linhas onduladas (ver Fotografia 28, na página 201). Entre as linhas, o estilista dispôs alguns ramos de *traças* que, na sua interpretação, estariam *ao vento*. A principal motivação da mudança foi acelerar o tempo de produção das peças, assim como aumentar o número de rendeiras aptas a realizarem o trabalho. Desse modo, a coleção que anteriormente tinha apenas dois detalhes com *traças*, passou a ter mais de vinte do mesmo.

Com exceção de uma renda nomeada pelas rendeiras de “bico Ivanildo”, todos os outros acabamentos das peças da CVV foram confeccionados durante a semana da oficina de design, que ocorreu na sede da ARTECAN. As demais rendas destinadas aos acabamentos da coleção, além da *dedinho*, foram selecionados a partir de uma amostra levada pelas rendeiras no primeiro dia da oficina. Entre as rendas disponíveis, praticamente todas elas tinham a *traça*, fato que evidencia a importância do ponto e o apreço das rendeiras locais pelo mesmo. Dessa forma, a *traça* compunha todos os padrões selecionados pelo estilista para serem utilizados como acabamento da coleção. No segundo dia da oficina de design, porém, Ivanildo teve outra ideia para utilizar o ponto, dessa vez de uma forma decorativa. Ele solicitou às rendeiras, que produzissem uma *fileira de traças, uma atrás da outra*, que resultaria em uma faixa de *traças* a ser aplicada sobre o tecido, compondo desenhos sinuosos e enfatizando o conceito do vento.

No decorrer dos dias da oficina de design, devido ao excesso de rendas produzidas antecipadamente, à disponibilidade das rendeiras e à criatividade do estilista, o número de peças se multiplicou. A semana de design encerrou com a produção de nove peças de vestuário, no lugar das três previstas: seis batas, dois vestidos e um caftan. Como consequência, surgiu a necessidade de produzir ainda mais acabamentos. Durante aquela semana, as rendeiras confeccionaram mais de 35 metros da fileira de *traças* e 43 galhos, entre outras rendas. Embora a quantidade de *traças* tenha aumentado significativamente durante esse processo, seu uso manteve-se fora do padrão. Ao final do processo ainda era possível perceber alguns estranhamentos das rendeiras em relação às peças, principalmente à ‘ausência’ das *traças*. Uma senhora destacou, ao ser entrevistada por um jornalista que fazia uma reportagem sobre o projeto: *Tô achando essa renda diferente, tem menos traça e é de linha fina.*



Fotografia 28 – Modificações nos desenhos (em vermelho) após avaliação dos protótipos.

Conforme a oficina chegava ao fim e se aproximava o dia do lançamento, era possível ver e admirar os primeiros resultados. A fileira de *traças* e seu uso ornamental nas roupas foram bastante elogiados pelas rendeiras, que apreciaram muito a ideia. Elenir comentou que a equipe de design propôs coisas difíceis, mas também apresentou soluções simples, como essa. Alda, que além de rendeira também é costureira, era a mais ansiosa em replicar a novidade: *A gente é muito burra mesmo. Um traça assim fica tão bonito e a gente nunca fez para colocar nas roupas.* No dia do lançamento, Regina, a Coordenadora de Artesanato do Município, se mostrou encantada com aquela possibilidade: *Eu não imaginava que uma carreira de traças fizesse uma festa dessas.* A rendeira que estava ao seu lado, respondeu que *onde*



Fotografia 29 – Acabamentos que utilizam *traças*, empregados na CVV. Da esquerda para a direita: (1) *bico zuila*; (2) *mão-de-calango*; (3, 4, 5) variações da renda *dedinho*, e; (6) fileira de *traças* criada pelo estilista.

anda um designer, a gente vê essas coisas diferentes.

A importância da *traça* para as rendeiras não pode ser totalmente compreendida antes que saibamos da relação que elas estabelecem entre esse ponto e a identificação da própria tipologia da renda de bilros. A preferência pela denominada *traça comprida*, que está sendo apresentada aqui, em relação à outra variação do ponto, a *traça chata*, evidencia um elemento interessante de tal identificação. A *traça chata* tem o formato quadrado, apesar de ser produzido com a mesma sequência de movimentos que a outra (sendo a aplicação das forças diferente), quase não é utilizada pelas rendeiras de Canaan. A designer, no entanto, se encantou com o ponto e desenvolveu um caminho de mesa composto basicamente pela *traça chata*. As avaliações acerca dessa peça foram divergentes, enquanto a designer aprovou e achou linda, as rendeiras não demonstraram o mesmo entusiasmo. Uma rendeira explicou que elas *não gostam* [da *traça chata*] *porque não fica bom. Fica parecendo crochê!* Na perspectiva das rendeiras, portanto, uma renda sem as *traças compridas* pode ser facilmente confundida com outro trabalho manual. Novamente se apresentam aqui duas concepções distintas da correlação de elementos tida como adequada, ou que tem mais efeito. Para os designers, a ausência da *traça* representa uma novidade, uma vez que possibilita a exploração de outros padrões e formas. Já do ponto de

vista das rendeiras, além de descaracterizar a renda, tende a desvalorizá-la, tendo em vista que o crochê é uma técnica bem mais difundida.



(a) Detalhe da *pala* traseira, com as *traças* compridas.



(b) Caminho de mesa (feito em duas metades), com as *traças* chatas.

Fotografia 30 – Peças da “Coleção Vida Vento”.

Ao término do projeto, ficou evidente que a CVV continha mais traças do que fora inicialmente proposto, embora sempre de maneira considerada não usual pelas rendeiras. Na opinião de Elenir, foi graças à influência delas, que valorizam tanto a *traça*, que esse ponto ganhou evidência na coleção. O apreço das rendeiras pela traça contagiou e enredou o estilista, conforme argumenta a seguir:

Você viu que por causa da gente, até ele se envolveu com a traça? Saiu colocando a dedinho em todo canto. Faz com que a renda fique mais bonita. O pano é simples e parece qualquer outra coisa; a traça não, é o ponto nosso mesmo, não tem como tirar. Renda tem que ter traça, dá vida!

Ainda assim, na avaliação de uma rendeira, as *traças* não tinham o destaque necessário. Ela argumenta que *tinha que ter mais traças. Um peixinho no meio das ondinhas, pulando*. Reconhece que *depois ele [Ivanildo] colocou traças nas mangas, mas eu queria mais. Apareceu muito pouco*. Apesar de algumas críticas, a maior parte das rendeiras apreciou o resultado da coleção. Todas destacam a importância das alterações realizadas, tanto pelo aspecto da produção, como pela aparência estética das peças.

Raimundinha não falou em termos de ‘vida’, como Elenir, mas atribui à natureza o aumento gradual do número de *traças* nas rendas confeccionadas por elas.

Na sua visão, foi uma maneira que as rendeiras tiveram de incorporar as formas da natureza na renda. Ao responder acerca do por que desse ponto ter ganhado destaque entre elas, quando comparado às rendas europeias que viam nas revistas e moldes que recebiam, por exemplo, ela argumentou: *Eu acho que foi olhando para a natureza, para as flores, entendeu? Querendo fazer uma rosa, aí coloca uma flor lá. As traças não formam uma rosa?*

4.9 Curvas e pontos, ou sobre os limites do design

O presente capítulo buscou refletir sobre os limites das transformações postas em curso por esse tipo de projeto, a partir do modo como rendeiras e designers tomaram parte da elaboração da coleção. A CVV foi feita a muitas mãos e seu resultado reflete o modo como tais forças e interesses atuaram durante o percurso. Todos concordavam quanto à importância de valorizar a renda, atingir o mercado e melhorar o retorno financeiro das rendeiras. No entanto, cada grupo tinha uma compreensão acerca do melhor produto para atingir esses objetivos, que tem significações distintas para rendeiras e designers. Basta observar seus interesses e a forma como se engajam no processo. Mais do que um objetivo final, existe uma dimensão imediata da participação relacionada ao valor da própria atividade em si. Tais compreensões estão intimamente relacionadas ao tipo de engajamento que cada grupo estabelece com a renda. Do ponto de vista da equipe de design, o objetivo era garantir que qualquer mudança ou adaptação às peças não subvertesse os limites do *conceito* proposto. Durante todo o processo buscaram se adaptar as demandas das rendeiras, de modo a aumentar a identificação delas em relação ao seu trabalho e, ao mesmo tempo, manter a unidade da coleção por eles criada. Por outro lado, a preocupação das rendeiras era manter as peças dentro dos critérios daquilo que, para elas, constitui uma renda *boa*. Tais padrões, conforme vimos, dizem respeito tanto à forma da renda, quanto aos elementos que a compõem e a forma de fazer.

As rendeiras, ao mesmo tempo em que estavam abertas à mudança e às novas possibilidades para a renda, desejavam mantê-la dentro de critérios tidos como adequados. As principais demandas do grupo foram atendidas: alteração da renda da logomarca, substituição do desenho em espiral e o aumento do número de traças. Com relação às formas curvas e à variação que causavam no preenchimento da renda, o impasse permaneceu. Aquilo que o estilista identificava como um dos principais diferenciais da coleção seguiu causando incômodo nas rendeiras. A solução que encontraram destaca a resistência delas em relação à proposta do designer. Como forma de amenizar o que do ponto de vista delas era um problema, as rendeiras se esforçaram para preencher ao máximo todos os espaços das peças. Para isso, conforme executavam as peças, inseriam mais pares de bilros nos momentos em que as linhas naturalmente se afastariam por causa das curvas do desenho.

O estilista, por sua vez, enfatizou a necessidade de ouvir as demandas das rendeiras, por serem elas que dominam o fazer. Sua função seria buscar a valorização da renda por meio de uma *roupagem mais contemporânea, que fuja um pouco do tradicional*. No entanto, reconhece os limites do processo de realização da renda: *nem tudo que eu acho que pode, pode*. E destaca que tal desconhecimento pode inviabilizar um projeto, caso o designer insista em algo que os artesãos não se identifiquem ou não considerem viável. Do seu ponto de vista, todas as alterações foram necessárias, uma vez que facilitaram o processo de produção e o *conceito visual* da coleção foi mantido. Com relação ao espiral que propôs para algumas peças, argumentou: *Quando eu desenhei aquelas curvas, aquela coisa que ia e que voltava, eu nunca imaginei que, se eu quebrasse como elas pediram, um pedacinho, facilitava muito a vida delas*. Nesse sentido, ele ressalta que a técnica é do artesão. *Então, é ele que determina até onde eu posso ir. E eu só posso chegar ao máximo de onde dá pra ir, se eu tiver o conhecimento da técnica, né?*

O processo de desenvolvimento da CVV colocou em diálogo duas formas distintas de se engajar com a renda. O que está em jogo para as rendeiras ultrapassa a questão da mera possibilidade de execução das propostas desenhadas pelos designers, mas dizem respeito à manutenção de padrões compreendidos enquanto próprios da renda e do seu processo de execução. É interessante notar que em ambos os casos apresentados, a busca pela continuidade do trabalho e pela manutenção do ritmo constituíam aspectos relevantes para as rendeiras. No processo de elaboração da renda da logomarca, a demanda por um desenho que não necessitasse de emendas constantes destaca tal busca, uma vez que além de afetar o acabamento da peça e aumentar o tempo de produção, também quebra o ritmo de trabalho. No caso da *traça*, sua ausência na renda significa menos movimentos continuados, uma vez que, sua produção permite justamente um momento de imersão no fluxo da atividade. Nesse sentido, podemos argumentar que a CVV resulta da tensão entre a descontinuidade do traço do designer e o desejo de continuidade da renda e do seu processo de execução. Poderíamos mesmo dizer que, em certo sentido, a renda é algo diferente para designers e rendeiras, em função do modo como ambos se engajam com ela.

Arremate: considerações finais

Esta tese partiu da renda de bilros enquanto uma prática que configura e constrói objetos, pessoas, relações, agências e subjetividades próprias, tendo em vista a compreensão dos gestos e engajamentos técnicos envolvidos nesses processos. Conforme os bilros são *trocados* e *correm* sobre o molde, as linhas são entrelaçadas, as tramas *crecem*, as rendeiras se formam, aprendem e se relacionam. A apreensão da renda do ponto de vista da antropologia da técnica permitiu mostrar como, sob diferentes aspectos, movimento, percepção, conhecimento e crescimento estão relacionados.

O título do trabalho faz jus a essa proposta, de entender as pessoas e os objetos — rendeiras e rendas — a partir das ações, tais como os *trocados* e *estalos* dados entre os bilros. A divisão dos capítulos visou, igualmente, destacar os processos envolvidos na atividade da renda. A temática em torno da qual cada capítulo se desenvolve pode ser pensada enquanto um produto (a forma da renda, as rendeiras, o modelo/padrão/qualidade das tramas a partir dos moldes e a “Coleção Vida Vento”) resultante desses processos. O ponto de partida, no entanto, não foram os seus resultados, mas os gestos, engajamentos e caminhos que levaram até ele. Dessa maneira, busquei apresentar e tratar cada um desses produtos do ponto de vista das ações vinculadas à sua produção.

A sequência dos capítulos foi definida de modo a manter a coerência com a proposta aqui colocada e justifica a opção por abrir a tese com a apresentação dos principais gestos e sequências de movimentos relacionados à técnica da renda. Nos capítulos seguintes, a abrangência dos processos em pauta se expande gradualmente, passando à formação das rendeiras por meio da aprendizagem, aos diferentes usos do molde, até as reações às propostas de transformação colocadas em um contexto de capacitação institucional com vistas ao mercado.

Considerando a proposta de captar esse universo por meio das ações e processos atrelados à atividade da renda, uma palavra se faz importante sobre a metodologia adotada. Os engajamentos que as rendeiras estabelecem com suas ferramentas e com essa prática foram acompanhadas tanto por meio da observação das ações, gestos e movimentos executados, quanto pelo “vocabulário” acionado para se referir à produção da renda. A escolha por me submeter ao aprendizado teve importância central na possibilidade de entender melhor as relações entre o que elas fazem e falam. A minha aprendizagem possibilitou, principalmente, que vinculasse os engajamentos observados às categorias utilizadas, de modo que pude acessar sentidos e relações menos evidentes. Só assim foi possível compreender certas sutilezas que somente são captadas durante as ações de fazer, refazer, identificar e corrigir os erros.

O envolvimento prático permitiu que elaborasse de maneira mais precisa algumas questões teóricas, com destaque para a variação das tensões ao longo da execução das rendas, que não aparecia com clareza nos discursos e que somente me foi revelada por meio do manuseio dos bilros e linhas.

Ao longo da tese busquei valorizar as descrições dos processos enquanto forma de análise (PEIRANO, 2014), além de manter o enfoque dado durante toda a pesquisa sobre as ações e engajamentos práticos. Para isso o uso dos diagramas se revelou como uma ferramenta essencial, tendo em vista não apenas a necessidade de descrever aspectos sutis da prática para leitores não iniciados na renda de bilros, mas a possibilidade de ilustrar e reforçar argumentos que fundamentam a interpretação dos dados.

Cada capítulo se voltou à apresentação e ao exame de uma dimensão da produção da renda e buscou focar diferentes aspectos dos engajamentos e relações propiciados pela atividade, bem como dos resultados que apresentam. Destaca-se que, mesmo quando consideradas isoladamente, cada qual pode ser compreendida enquanto um processo em si, por implicarem em movimentos e transformações próprias. Dessa maneira, os moldes são manipulados, as rendas *crecem*, as rendeiras se constituem enquanto tal e, no caso da CVV, resistem às propostas que impactam a produção e o modo como se relacionam com a prática da *almofada*.

O primeiro processo em tela refere-se à construção da própria renda, cuja descrição partiu dos gestos empregados em sua execução. A partir da apresentação de cada ponto e da forma como se constituem, busquei destacar que a renda resulta do engajamento com as ferramentas, é fruto das ações, sequências de movimentos e da variação de forças empreendidas ao longo de sua execução. Movimento, crescimento e forma estão intimamente relacionados na produção das rendeiras. Tendo em vista a multiplicidade de entrelaçamentos possibilitados por essa técnica quando comparados à classificação dos têxteis de Leroi-Gourhan (1984), enfatizei a importância de se atentar mais aos seus processos de construção, do que ao formato final.

Uma vez caracterizada a renda e a maneira como a trama se constrói, me dediquei ao processo de formação das rendeiras. Se os gestos configuram os padrões e contornos da renda, a própria atividade e as relações nas quais suas praticantes estão inseridas produzem, igualmente, pessoas. Levando em conta que esse aprendizado decorre da prática, movimento e crescimento estão, aqui, mais uma vez inter-relacionados. Vale retornarmos, brevemente, ao conceito de “skill” de Ingold (2002b), cuja aprendizagem está vinculada ao engajamento prático dos aprendizes. As habilidades (“skill”) para desempenhar determinadas atividades técnicas, portanto, não são qualidades em si, inerentes ao sujeito, mas se apresentam como resultados da interação contextualizada e dinâmica entre a pessoa, o ambiente, o grupo, seus instrumentos e materiais. O conhecimento é imanente à experiência, direto e, por-

tanto, não pode ser transmitido enquanto informação, devendo ser reconstruído e recriado por meio da experimentação propiciada pelas referidas interações. Conforme vimos, a atenção dos novços é educada, direcionada a determinados elementos e características do meio por parte das pessoas mais experientes com as quais convive.

Esse processo de direcionamento não envolve apenas estímulos relativos ao domínio de determinada atividade, ou à constituição de praticantes habilidosos, mas de uma configuração específica de pessoa enquanto membro de um grupo. Conforme aponta [Hanks \(1999, p. 24\)](#) ao introduzir o livro de Lave e Wenger sobre aprendizagem situada, “learning is a way of being in the world, not a way of coming to know about it”. O aprendizado da renda é acompanhado, assim, por lições relacionadas a um repertório compartilhado e socialmente valorizado não só de habilidades e competências, mas de costumes, valores, normas e crenças. Trata-se da aprendizagem de uma ética, um modo de ser próprio.

A compreensão dos processos envolvidos na feitura da renda não é completa, porém, se não tratarmos do *papelão*, pois é ele que viabiliza a relação entre a ação (ou o ritmo e a tensão) e a forma. Peça chave dessa atividade, o molde tem a função essencial de delimitar o posicionamento, disposição e distância entre os pontos da renda, gerando um padrão estético. A partir da compreensão dos processos que instituem a renda e as rendeiras, torna-se possível compreender os diferentes usos e engajamentos possibilitados pelos *papelões*. Conforme vimos, os moldes são extremamente versáteis e permitem a elaboração de caminhos e tramas distintos. Dessa maneira, apesar da renda (seu contorno, padrões e pontos) resultar diretamente dos gestos e forças empregados ao longo de sua elaboração, tais ações também exprimem as escolhas das rendeiras em relação à utilização da matriz. O modo como a trama será construída reflete, portanto, um cálculo que considera fatores como habilidade, *vontade*, *cabeça*, *precisão* e o destino da renda.

No que se refere à relação entre movimento e crescimento, apontamos como os *papelões*, quando comparados aos moldes europeus, demandam um engajamento específico no qual, principalmente no caso das matrizes desconhecidas, se aprende ao longo do caminho. Nesse sentido, quanto mais as rendeiras *correm* com seus bilros sobre os mesmos *papelões*, maior o domínio que ela terá do mesmo e as possibilidades de explorá-lo, estabelecendo diferentes percursos e tramas. Movimento e conhecimento se apresentam, novamente, em relação direta. Conforme aponta [Ingold \(2011d, p. 161\)](#) quanto à expertise que a prática e a experiência permitem obter, a principal diferença entre um “expert” e um novço não é o acúmulo de informações, mas uma maior sensibilidade e previsão em relação às possibilidades do meio. O autor se inspira no biomecânico russo Nicolai Bernstein, para quem a “essência da destreza” está justamente na sintonia dos movimentos em relação a uma tarefa emergente, e não na repetição mecânica de determinadas ações. Consiste, assim, na capacidade de se adequar, de realizar os ajustes necessários para que a

ação seja eficaz e o objetivo seja alcançado. Dessa forma, em alguma medida, todo fazer, por mais repetitivo que possa parecer, envolve inovação e é criativo.

Após a análise das dinâmicas relativas à renda, à rendeira e ao molde, o último capítulo pretendia reforçar aspectos já descritos dos engajamentos possibilitados pela atividade. Por meio da apresentação do processo de elaboração de uma coleção em parceria com uma equipe de design e, principalmente, das relações das rendeiras com determinadas propostas de mudança, busquei chamar atenção para os critérios que elas estabelecem enquanto as *características* da renda. Essas características estão vinculadas não apenas à aparência final da peça, mas principalmente a sua forma de produção e às interações propiciadas pela prática.

A descrição de diferentes dimensões vinculadas à elaboração de uma renda, a partir dos gestos e engajamentos empregados ao longo dos caminhos percorridos, buscou destacar a importância de se atentar aos processos de produção. A própria multiplicidade de maneiras pelas quais uma rendeira pode executar um mesmo molde, de acordo com sequências de movimentos distintos, indica a necessidade de lançar um olhar às ações e aos procedimentos técnicos. Essa perspectiva, conforme vimos, permitiu que fossem levantadas questões nem sempre destacadas das atividades produtivas, como a influência dos gestos e da força na definição das formas. Nesse sentido, as formas não foram compreendidas enquanto um dado vinculado a uma modalidade estética a partir da qual se acessa aspectos simbólicos e sistemas de pensamento (RIBEIRO, 1986) ou enquanto um modo de agência (“como se fossem pessoas”), dotada de efeitos próprios (GELL, 1998; LAGROU, 2007). As formas e as tramas elaboradas surgem aqui enquanto possibilidades de acessar os gestos, forças e escolhas implicadas na produção. Podemos destacar, portanto, que além de constituírem rendas e rendeiras, os atos de *trocar* e *bater* os bilros também estabelecem relações e modos de engajamento que iluminam aspectos da atividade técnica, das escolhas produtivas que colocam em prática e das transformações que podem ou não incorporar.

Referências

- ALMEIDA, Ana Carolina de Campos. *Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros no piauí*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014. Citado na página 24.
- ANASTASSAKIS, Zoy. Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer em pesquisa em design sem sabê-lo. *Anais do 4^o Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, p. 1–17, 2007. Citado na página 175.
- _____. Relações entre design e antropologia no Brasil: discussões a partir de uma trajetória profissional. *Actas de Diseño*, v. 9, n. 5, p. 34–39, 2010. Citado na página 175.
- ANGELO, Elis Regina Barbosa. *Tecendo rendas: gênero, cotidiano e geração: Lagoa da Conceição - Florianópolis (SC)*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Citado na página 24.
- AZEVEDO, Aina. Desenhos na África do Sul: desenhar para ver, para dizer e para sentir. *Pós - Revista Brasiliense de Pós-Graduação em Ciências Sociais*, v. 13, n. 2, p. 221–226, 2014. Citado na página 25.
- BARBER, Elizabeth Wayland. *Women's work: the first 20,000 years: women, cloth and society in early times*. New York: W. W. Norton & Company, 1995. Citado na página 16.
- BECK, Anamaria et al. *Trabalho limpo: a renda-de-bilro e a reprodução familiar*. Florianópolis: Imprensa Universitária; Universidade Federal de Santa Catarina, 1983. (Anhatomirim, 4). Citado 2 vezes nas páginas 24 e 111.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras Escolhidas, 1). Citado na página 84.
- BERT, Jean-François. *Les techniques du corps de Marcel Mauss: un dossier critique*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012. Citado na página 33.
- BOAS, Franz. *Primitive art*. New York: Capitol Publishing Company, 1951. Citado na página 70.
- BORGES, Adélia. *Design + artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. Citado 6 vezes nas páginas 24, 174, 175, 176, 186 e 187.
- BRAY, Francesca. Gender and Technology. *Annual Review of Anthropology*, v. 36, n. 1, p. 37–53, set. 2007. ISSN 0084-6570, 1545-4290. Disponível em: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.36.081406.094328>>. Citado na página 103.
- BRIL, Blandine. L'apprentissage de gestes techniques: ordre de contraintes et variations culturelles. In: ROUX, Valentine; BRIL, Blandine (Ed.). *Le geste technique*:

réflexions méthodologiques et anthropologiques. Ramonville Saint-Agne: Editions Erès, 2002. p. 113–150. Citado na página 76.

_____. Techniques du corps. In: BONTE, Pierre; IZARD, Michel (Ed.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, (Quadrige / Dicos poche). p. 177–178. Citado na página 36.

BRIL, Blandine; ROUX, Valentine. Regards croisés: sur la geste technique. In: ROUX, Valentine; BRIL, Blandine (Ed.). *Le geste technique: réflexions méthodologiques et anthropologiques*. Ramonville Saint-Agne: Editions Erès, 2002. p. 7–12. Citado na página 49.

BRITO, Thaís Fernanda Salves de. *Bordados e bordadeiras: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó/RN*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Citado na página 24.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *De "renda roubada" à renda exportada: a produção e a comercialização da renda de bilro em dois contextos cearenses*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Citado 3 vezes nas páginas 24, 79 e 148.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. Negócios & dádivas: relações de mercado em um contexto de reciprocidade. *CAMPOS - Revista de Antropologia Social*, v. 13, n. 2, jun. 2012. ISSN 1519-5538, 1519-5538. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/36730>>. Citado na página 20.

BÜHLER, Maíra Santi. Desafios na compreensão dos efeitos locais das políticas de fomento ao artesanato no Jequitinhonha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 32, n. Ministério da Cultura, p. 166–181, 2005. Citado 2 vezes nas páginas 24 e 187.

BUNN, Stephanie. Making plants and growing baskets. In: HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim (Ed.). *Making and growing: anthropological studies of organisms and artefacts*. Farnham: Ashgate, 2014. p. 163–182. Citado na página 73.

BUTT, Stephen. *The history of Leicester in 100 people*. Stroud: Amberley Publishing, 2013. Citado na página 156.

CANANI, Aline Sapienzinskas Kras Borges. *De Bonecos, Flores e Bordados: investigações antropológicas no campo do artesanato*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Citado na página 24.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Citado na página 23.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997. Citado na página 185.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10a. ed. ed. São Paulo, SP: Global Editora, 2000. Citado na página 23.

_____. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. 1. ed. ed. São Paulo: Global Editora, 2003. Citado na página 23.

CHAMOUX, Marie-Noëlle. Les Savoir-faire techniques et leur appropriation : le cas des Nahuas du Mexique. *L'Homme*, v. 21, n. 3, p. 71–94, 1981. ISSN 0439-4216. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1981_num_21_3_368206>. Citado 3 vezes nas páginas 75, 80 e 84.

_____. La passation de savoir : stratigraphie d'une enquête sur le tissage au Mexique. *Techniques & Culture*, n. 28, nov. 1997. ISSN 0248-6016, 1952-420X. Disponível em: <<http://tc.revues.org/463>>. Citado na página 29.

_____. La transmission des savoir-faire: un objet pour l'ethnologie des techniques? *Techniques & Culture*, v. 1, n. 54-55, p. 139–161, 2010. Citado 3 vezes nas páginas 72, 80 e 84.

CHAYANOV, Alexander. *The theory of peasant economy*. Illinois: Homewood, 1966. Citado na página 77.

CLARE, Raie. *Dryad Lacemaking Patterns - Set 1: Torchon Lace*. Leicester: Dryad Leicester, 1980. Citado na página 156.

COUPAYE, Ludovic. Ways of Enchanting: Chaînes Opératoires and Yam Cultivation in Nyamikum Village, Maprik, Papua New Guinea. *Journal of Material Culture*, v. 14, n. 4, p. 433–458, dez. 2009. ISSN 1359-1835. Disponível em: <<http://mcu.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1359183509345945>>. Citado 2 vezes nas páginas 48 e 49.

COY, Michael William (Ed.). *Apprenticeship: from theory to method and back again*. Albany: State University of New York Press, 1989. (SUNY series in the anthropology of work). Citado na página 27.

CRESWELL, Robert. *Prométhée ou Pandore? Propos de technologie culturelle*. Paris: Kimé, 1996. Citado 2 vezes nas páginas 48 e 50.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow: the psychology of optimal experience*. New York: HarperPerennial, 1990. Citado na página 69.

_____. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperPerennial, 1997. Citado 2 vezes nas páginas 69 e 106.

CUNHA, Luiz Antônio Constant Rodrigues da. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo : Brasília, DF: Unesp ; Flacso, 2000. Citado na página 112.

CUNHA, Rosa de L.; GOMES, Cheila R. A. *Tecendo Rendas e Vidas: artesãos de Canaan*. Brasília: Ed. do Autor, 2008. Citado na página 18.

DANTAS, Beatriz Góis. "Tu me ensina a fazer renda": gerações e processos de aprendizagem de ofícios tradicionais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 32, n. Ministério da Cultura, p. 225–243, 2005. Citado 3 vezes nas páginas 17, 24 e 97.

_____. *Rendas e rendeiras no São Francisco: estudos e documentos sobre a renda de bilros de Poço Redondo - SE*. Paulo Afonso, BA: Editora Fonte Viva, 2006. Citado na página 24.

- DELBOS, Geneviève; JORION, Paul. *La transmission des savoirs*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1984. Citado 4 vezes nas páginas 75, 99, 100 e 101.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008. Citado 2 vezes nas páginas 173 e 175.
- EARNSHAW, Pat. *The identification of lace*. Princes Risborough: Shire, 1980. Citado 3 vezes nas páginas 16, 17 e 156.
- FARIAS, Alciléia. *Fortalecimento da produção e comercialização da renda de bilro de Trairi*. Fortaleza: Administração & Controle LTDA, 2011. Citado na página 177.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Molde*. São Paulo: Editora Positivo, 2004. Citado na página 119.
- FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo: Annablume, 2002. (Coleção Outros diálogos). Citado 3 vezes nas páginas 22, 24 e 31.
- FRADE, Cáscia. *Guardiões da renda: rendeiras de bilro no estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Divisão de Folclore/ Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1978. Citado na página 23.
- GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (Ed.). *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992, (Oxford studies in the anthropology of cultural forms). Citado na página 181.
- _____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford ; New York: Clarendon Press, 1998. Citado na página 209.
- GIBSON, James. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1986. Citado na página 74.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. *A renda de bilros e seus artífices*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1966. Citado na página 23.
- GROPIUS, Walter. *Manifesto Bauhaus*. 1919. Disponível em: <http://www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_por.html>. Citado na página 174.
- GURAN, Milton. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 10, n. 1, p. 155–165, 2000. Citado na página 26.
- HANKS, William F. Foreword. In: *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, (Learning in doing). p. 13–24. Citado 2 vezes nas páginas 81 e 208.
- HARRIS, Jennifer. A survey of textile techniques. In: HARRIS, Jennifer (Ed.). *5000 years of textiles*. London: British Museum Press, 2012. p. 16–51. Citado na página 16.
- HERZFELD, Michael. *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. Citado na página 90.

- INGOLD, Tim. 'Tools for the Hand, Language for the Face': An Appreciation of Leroi-Gourhan's *Gesture and Speech*. *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, v. 30, n. 4, p. 411–453, dez. 1999. ISSN 13698486. Disponível em: <<http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1369848699000229>>. Citado na página 71.
- _____. To journey along a way of life: maps, wayfinding and navigation. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge, 2002a. p. 219–242. Citado 5 vezes nas páginas 30, 122, 130, 159 e 160.
- _____. Of string bags and birds' nests: skill and the construction of artefacts. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge, 2002b. p. 349–361. Citado 4 vezes nas páginas 35, 91, 180 e 207.
- _____. On weaving a basket. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge, 2002c. p. 339–348. Citado 3 vezes nas páginas 39, 64 e 71.
- _____. The optimal forager and economic man. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge, 2002d. p. 27–39. Citado 2 vezes nas páginas 89 e 96.
- _____. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007. Citado 8 vezes nas páginas 160, 161, 162, 163, 164, 171, 172 e 173.
- _____. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, v. 33, n. 1, p. 6–25, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewArticle/6777>>. Citado na página 96.
- _____. Drawing together, doing, observing, describing. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011a. p. 220–226. Citado na página 26.
- _____. Walking the plank: meditations on a process of skill. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011b. p. 51–62. Citado 2 vezes nas páginas 49 e 50.
- _____. The textility of making. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011c. p. 210–219. Citado na página 168.
- _____. Stories against classification: transport, wayfaring and the integration of knowledge. In: *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011d. p. 156–164. Citado na página 208.
- _____. Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, n. 1, p. 427–442, out. 2012. ISSN 0084-6570, 1545-4290. Disponível em: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>>. Citado na página 73.
- _____. The materials of life. In: *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013a. p. 17–31. Citado 3 vezes nas páginas 49, 64 e 121.
- _____. Bodies on the run. In: *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013b. p. 91–108. Citado na página 64.

- _____. Telling by hand. In: *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013c. p. 109–124. Citado na página 71.
- _____. A world without objects. In: *The life of lines*. London: Routledge, 2015a. p. 13–17. Citado na página 70.
- _____. Materials, gesture, sense and sentiment. In: *The life of lines*. London: Routledge, 2015b. p. 18–21. Citado na página 70.
- _____. Of knots and joints. In: *The life of lines*. London: Routledge, 2015c. p. 22–26. Citado na página 73.
- _____. Knowledge. In: *The life of lines*. London: Routledge, 2015d. p. 46–50. Citado na página 166.
- KÜCHLER, Susanne. Imaging the body politic: the knot in Pacific imagination. *L'Homme*, v. 165, p. 205–222, 2003. ISSN 1953-8103. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-l-homme-2003-1-page-205.htm%EF%BF%BD%C3%9C>>. Citado na página 68.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. Citado na página 209.
- LAVE, Jean. Situated learning in communities of practice. In: RESNICK, Lauren B.; LEVINE, John M.; TEASLEY, Stephanie D. (Ed.). *Perspectives on socially shared cognition*. Washington, DC: American Psychological Association, 1991. p. 63–82. Citado 3 vezes nas páginas 81, 99 e 108.
- _____. The practice of learning. In: CHAIKLIN, Seth; LAVE, Jean (Ed.). *Understanding practice: perspectives on activity and context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511625510>>. Citado na página 81.
- _____. *Apprenticeship in critical ethnographic practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. (The Lewis Henry Morgan lectures). Citado 6 vezes nas páginas 21, 25, 75, 80, 90 e 95.
- _____. Aprendizagem como/na prática. *Horizontes Antropológicos*, v. 21, n. 44, p. 37–47, dez. 2015. ISSN 1806-9983. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832015000200037&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Citado na página 22.
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. (Learning in doing). Citado 6 vezes nas páginas 75, 79, 80, 81, 99 e 103.
- LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2001. Citado 2 vezes nas páginas 164 e 165.
- LEMONNIER, Pierre. *Elements for an anthropology of technology*. Ann Arbor, Michigan: Museum of Anthropology, University of Michigan, 1992. (Anthropological papers, no. 88). Citado na página 48.

_____. Introduction. In: LEMONNIER, Pierre (Ed.). *Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic*. London: Routledge, 2002, (Material cultures). p. 1–35. Citado na página 169.

LEON, Ethel. *Design e artesanato: relações delicadas*. *Revista D'ART*, v. 12, p. 64–67, 2005. ISSN 1415-2231. Citado na página 183.

LEROI-GOURHAN, André. *Evolução e técnicas: o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984. v. 1. Citado 12 vezes nas páginas 10, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 55, 56, 58, 71 e 207.

_____. *Evolução e técnicas: o meio e as técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1985. v. 2. Citado na página 39.

_____. *O gesto e a palavra: memórias e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1987. v. 2. Citado 2 vezes nas páginas 34 e 70.

_____. *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1990. v. 1. Citado na página 34.

LEVEY, Santina. Lace. In: HARRIS, Jennifer (Ed.). *5000 years of textiles*. London: British Museum Press, 2012. p. 217–223. Citado na página 16.

MAKOVICKY, Nicolette M. *Material moralities: craft, network and family cosmology on Central Slovakia*. Tese (Doutorado) — Department of Anthropology, University College London, London, 2006. Citado 5 vezes nas páginas 39, 41, 160, 161 e 162.

MAKOVICKY, Nicolette M. ‘Something to talk about’: notation and knowledge-making among Central Slovak lace-makers. In: MARCHAND, Trevor H. J. (Ed.). *Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. p. 76–94. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1002/9781444391473>>. Citado 4 vezes nas páginas 159, 161, 162 e 165.

MALL, Amar S. Structure, innovation and agency in pattern construction: the *Kolam* of Southern India. In: HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim (Ed.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, 2007, (ASA monographs, 44). p. 55–78. Citado na página 171.

MARCHAND, Trevor H. J. Introduction: Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body, and environment. In: MARCHAND, Trevor H. J. (Ed.). *Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. p. 01–20. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1002/9781444391473>>. Citado 2 vezes nas páginas 28 e 89.

_____. Knowledge in hand: explorations of brain, hand and tool. In: FARDON, Richard et al. (Ed.). *The Sage Handbook of Social Anthropology*. London: SAGE, 2012. p. 261–269. Citado na página 72.

MATOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro*. Vitória: EDUFES, 2001. Citado na página 82.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399–422. Citado 4 vezes nas páginas 33, 34, 36 e 74.

- MENDONÇA, Maria L. P. de. Algumas considerações sobre rendas e rendeiras do Nordeste. *Boletim de Antropologia*, v. 3, n. 1, p. 39–76, 1959. Citado na página 79.
- MOTTA, Roberto; SCOTT, Parry (Ed.). *Sobrevivência e fontes de renda: estratégias das famílias de baixa renda no Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 1983. Citado 2 vezes nas páginas 20 e 74.
- NAJI, Myriem. Gender and Materiality in-the-Making: The Manufacture of Sirwan Femininities Through Weaving in Southern Morocco. *Journal of Material Culture*, v. 14, n. 1, p. 47–73, mar. 2009. ISSN 1359-1835. Disponível em: <<http://mcu.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1359183508100008>>. Citado 6 vezes nas páginas 72, 103, 108, 110, 165 e 166.
- NETO, Antônio Augusto Arantes. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 32, n. Ministério da Cultura, p. 5–11, 2005. Citado na página 186.
- NETO, Eduardo Barroso. *Curso Artesanato. Módulo 2: Artesanato e Mercado*. 2000. Disponível em: <http://www.saguas.com.br/2013/wp-content/uploads/2011/04/curso_de_artesanato_m%C3%B3dulo_2.pdf>. Citado 3 vezes nas páginas 184, 185 e 186.
- OITICICA, Leite. *A arte da renda no Nordeste*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967. (Separata do Boletim do IJNPS, 15). Citado na página 23.
- PARADISE, Ruth; ROGOFF, Barbara. Side by Side: Learning by Observing and Pitching In. *Ethos*, v. 37, n. 1, p. 102–138, mar. 2009. ISSN 00912131, 15481352. Disponível em: <<http://doi.wiley.com/10.1111/j.1548-1352.2009.01033.x>>. Citado 7 vezes nas páginas 79, 80, 81, 86, 88, 90 e 94.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. *Ponto Urbe*, n. 2, out. 2014. ISSN 1981-3341. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1890>>. Citado na página 207.
- PEIRANO, Mariza Gomes e Souza. *Proibições alimentares numa comunidade de pescadores (Icará, Ceará)*. Tese (Dissertação (Mestrado)) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 1975. Citado 3 vezes nas páginas 115, 116 e 118.
- PORTISCH, Anna Odland. The craft of skilful learning: Kazakh women's everyday craft practices in western Mongolia. In: MARCHAND, Trevor H. J. (Ed.). *Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between mind, body and environment*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. p. 59–75. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1002/9781444391473>>. Citado 2 vezes nas páginas 28 e 95.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. Citado na página 186.
- RAMOS, Luiza; RAMOS, Arthur. *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. Citado 2 vezes nas páginas 16 e 23.
- RIBEIRO, Berta (Ed.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. Citado 2 vezes nas páginas 24 e 209.

RISATTI, Howard. *The theory of craft: function and aesthetic expression*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 2007. Citado na página 180.

ROUX, Valentine; BRIL, Blandine. Observation et expérimentation de terrain : des collaborations fructueuses pour l'analyse de l'expertise technique. Le cas de la taille de pierre en Inde. In: ROUX, Valentine; BRIL, Blandine (Ed.). *Le geste technique: réflexions méthodologiques et anthropologiques*. Ramonville Saint-Agne: Editions Erès, 2002. p. 29–48. Citado 6 vezes nas páginas 47, 48, 50, 70, 76 e 97.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. História dos Nossos Gestos. In: SILVA, Marcos (Ed.). *Dicionário Crítico Câmara Cascudo*. São Paulo; Natal: Editora Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp, EDUFRRN, Fundação José Augusto, 2003. Citado na página 23.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriçu, Amapá)*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2007. Citado 2 vezes nas páginas 33 e 75.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Ciência e Técnica. In: MARTINS, Carlos Benedito; DUARTE, Luiz Fernando (Ed.). *Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010. Citado na página 24.

_____. Sobre peixes e machos: notas sobre aprendizagens e masculinidades na pesca amazônica. In: ASSIS, Gláucia de Oliveira; MINELLA, Luzinete Simões; FUNCK, Susana Bornéo (Ed.). *Entrelugares e mobilidades*. Tubarão - SC: Copiart, 2014, (Desafios feministas, 3). p. 383–392. Citado na página 103.

_____. Aprendizagem como gênese: prática, skill e individuação. *Horizontes Antropológicos*, v. 21, n. 44, p. 109–139, dez. 2015. ISSN 1806-9983. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832015000200109&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Citado 2 vezes nas páginas 75 e 117.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel; SAUTCHUK, João Miguel M. Enfrentando poetas, perseguindo peixes: sobre etnografias e engajamentos. *Mana*, v. 20, n. 3, p. 575–602, dez. 2014. ISSN 0104-9313. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132014000300575&lng=pt&nrm=iso&tlng=en>. Citado 3 vezes nas páginas 18, 26 e 27.

SCHLANGER, Nathan. Le fait technique total: La raison pratique et les raisons de la pratique dans l'œuvre de Marcel Mauss. *Terrain*, n. 16, p. 114–130, mar. 1991. ISSN 0760-5668, 1777-5450. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/3003>>. Citado na página 49.

_____. The Chaîne Opératoire. In: RENFREW, Colin; BAHN, Paul G (Ed.). *Archaeology: the key concepts*. London: Routledge, 2005. p. 18–23. Disponível em: <<http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=182617>>. Citado na página 48.

SCHNEIDER, Beat. *Design: uma introdução*. São Paulo: Blucher, 2010. Citado na página 174.

SEEGER, Anthony. A pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campos, 1980. Citado na página 27.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009. Citado 2 vezes nas páginas 105 e 106.

SIGAUT, François. Technology. In: INGOLD, Tim (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 2003. p. 420–459. Citado 2 vezes nas páginas 34 e 35.

_____. *Comment Homo devint faber: Comment l'outil fit l'homme*. Paris: CNRS Éditions, 2012. Citado 2 vezes nas páginas 25 e 35.

SILVA, Rogério Correia da; GOMES, Ana Maria R. Learning, body and territory among indigenous Xakriabá boys. *Horizontes Antropológicos*, v. 21, n. 44, p. 173–200, dez. 2015. ISSN 1806-9983. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832015000200173&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Citado na página 103.

SOARES, Doralécio. *Rendas e rendeiras da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1987. Citado na página 23.

SOARES, Simone M. *Onde há rede, há renda: técnica e gênero em Raposo/MA*. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Citado na página 24.

STRAUSS, Claudia. Beyond “Formal” versus “Informal” Education: Uses of Psychological Theory in Anthropological Research. *Ethos*, v. 12, n. 3, p. 195–222, out. 1984. ISSN 0091-2131, 1548-1352. Disponível em: <<http://doi.wiley.com/10.1525/eth.1984.12.3.02a00010>>. Citado na página 91.

TAUSSIG, Michael T. *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011. Citado 2 vezes nas páginas 25 e 26.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. *A pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998. Citado 2 vezes nas páginas 40 e 42.

VERBEKE-BILLIET, Anne-Marie. Vlaanderse Kant. *Kant*, v. 01, n. 94, p. 17–21, 1994. Citado na página 158.

VIEIRA, Ivanildo Nunes. Artigo apresentado ao curso de Pós-Graduação em Criação de Moda, Faculdade Católica do Ceará, *Coleção Vida Vento: um desafio de transformação e preservação da renda de bilro através do design*. Fortaleza: [s.n.], 2013. Citado na página 24.

WACQUANT, Loic. *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006. Citado 2 vezes nas páginas 27 e 28.

WALDECK, Guacira. *Rendas nas terras de Canaan*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2011. (Sala do Artista Popular, 167). Citado 2 vezes nas páginas 18 e 169.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Citado 3 vezes nas páginas 104, 113 e 114.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: a brief introduction*. 2012. Disponível em: <<http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/06-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>>. Citado 2 vezes nas páginas 103 e 104.

Anexos

ANEXO A – *Batendo bilros*

O vídeo “*Batendo bilros*” (09min02s), cujo *link* segue abaixo, foi elaborado a partir das imagens coletadas durante trabalho de campo em Canaan (Trairi — CE), entre os meses de novembro de 2012 e dezembro de 2013. As imagens visam introduzir o leitor da tese, brevemente, ao contexto de pesquisa e ao universo da renda, como as ferramentas, posturas corporais e gestos envolvidos em sua produção.

<https://www.youtube.com/watch?v=3iq_tnwCkt0>