

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e
Patrimônio Sustentável

Helga Maria Costa Freitas Pompeu

CONVERSAS ENTRELAÇADAS:
a renda é uma dádiva do eterno

Belo Horizonte

2023

Helga Maria Costa Freitas Pompeu

**CONVERSAS ENTRELAÇADAS:
a renda é uma dádiva do eterno**

Tese apresentada à Escola de Arquitetura da
Universidade Federal de Minas Gerais para a
obtenção do título de doutora em Ambiente
Construído e Patrimônio Sustentável

Área de Concentração: Ambiente Construído e
Patrimônio Sustentável

Orientadora: Profa. Dra. Yacy Ara Froner
Gonçalves

Coorientador: Prof. Dr. Frederico de Paula Tofani

Orientadora na Universidade do Porto: Profa. Dra.
Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

P788c

Pompeu, Helga Maria Costa Freitas.

Conversas entrelaçadas [manuscrito] : a renda é uma dádiva do eterno / Helga Maria Costa Freitas Pompeu. - 2023.
424f. : il.

Orientadora: Yacy Ara Froner Gonçalves.
Coorientador: Frederico de Paula Tofani.
Coorientadora: Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio Cultural - Teses. 2. Sustentabilidade - Teses. 3. Museus – Teses. 4. Memória coletiva - Teses. 5. Criatividade – Aspectos econômicos - Teses. 6. Hospitalidade – Teses. 7. Trabalhos em tecidos – Teses. I. Gonçalves, Yacy Ara Froner. II. Tofani, Frederico de Paula. III. Azevedo Pinto, Maria Manuela Gomes de. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. V. Título.

CDD 745.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Conversas entrelaçadas: a renda é uma dádiva do eterno"

HELGA MARIA COSTA FREITAS POMPEU

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia **vinte e oito de setembro de dois mil e vinte e três**, pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais constituída, pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Carolina Ruoso

Escola de Belas Artes/UFMG

Prof. Dr. Frederico de Paula Tofani - Coorientador

Escola de Arquitetura/UFMG

Prof. Dr. Leandro Benedini Brusadin

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Profa. Dra. Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto/FLUP

Profa. Dra Rita Lages Rodrigues

Escola de Belas Artes/UFMG

Profa. Dra Yacy Ara Froner Gonçalves - Orientadora

Escola de Belas Artes/UFMG

Belo Horizonte, 28 de setembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Maria Abrantes Baracho Porto, Professora do Magistério Superior**, em 11/12/2023, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2883709** e o código CRC **A73A9C15**.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001".

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Yacy Ara Froner Gonçalves, pela dedicação, conhecimento e atenção aos caminhos da pesquisa contribuindo com sua experiência para as reflexões.

Ao meu coorientador Frederico de Paula Tofani, pela sensibilidade e disponibilidade para as conversas que permitiram a interlocução entre os saberes.

À Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto, minha orientadora na Universidade do Porto, que se dedicou à pesquisa para além do período de mobilidade e tanto se desdobrou para oferecer suas contribuições.

À Staël de Alvarenga Pereira Costa, orientadora da especialização e do mestrado, que acolheu as primeiras pesquisas da paisagem às referências culturais.

Aos professores Carolina Ruoso, Leandro Brusadin e Rita Lages, pelas generosas contribuições na banca de qualificação para a estruturação e encaminhamento da pesquisa.

Aos professores Leonardo Castriota e Flávio Carsalade que acolheram a primeira exposição das rendas dessa pesquisa no Brasil por ocasião do simpósio do ICOMOS na UFMG.

À Beatriz Couto, professora do programa de pós-graduação, que se interessou pelo tema e teceu boas conversas.

Aos professores com os quais convivi nas disciplinas do doutorado e que ofereceram seu saber para a construção do conhecimento.

Ao Mário Santiago, pela escuta e partilha de experiências nos grupos de estudo auxiliando na edição do livro *Entrelaços*. Ao André Borges, Dayrone Marques e Beatriz Amaral, pela presença na composição do livro. À Laís Reis da Frente e Verso que artesanalmente enlaçou a costura do livro.

Ao Centro Cultural da Galeria de Arte do Minas Tênis Clube, que se prontificou a contribuir com a exposição virtual em tempos desafiadores.

Aos amigos e colegas do doutorado que estavam presentes mesmo em reuniões on-line para lembrarmos da nossa convivência.

A todas as rendeiras e rendilheiras com quem convivi e tanto aprendi com seus relatos acolhedores e de modo especial D. Nilza Starling a quem também agradeço pela minha linda roseira na varanda.

Aos monitores da exposição Arte + Pesquisa + Renda, que me surpreenderam com seu comprometimento e depoimentos sensíveis.

Aos familiares que sempre me acolhem. Ao meu pai que pôde acompanhar meus passos e hoje se faz presente de outras formas. À minha mãe que não se cansa de oferecer flores do seu jardim: rosas, dáhlis, gerânios e camélias sempre tão lindas companhias na minha mesa de estudos. Ao meu companheiro de todos os momentos e filhos amados, o amor que sempre nutre. Aos meus irmãos e queridos sobrinhos a alegria de partilhar momentos de vida.

Aos amigos e leitores do livro *Entrelaços* que se encantam comigo pelas descobertas que vamos tecendo juntos.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

José Saramago

Livro dos Conselhos - Ensaio sobre a Cegueira

RESUMO

Esta pesquisa pretende dar voz às rendeiras e rendilheiras do saber-fazer artesanal têxtil. A metodologia escolhida foi a da pesquisa participante e pesquisa-ação que uniu experiências em etapas diferentes da pós-graduação. O primeiro, por meio dos contatos iniciais na pesquisa do mestrado em relação ao tema e à realidade de um grupo de rendeiras no Brasil nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Alagoas, que foram abordados na pesquisa do doutorado. O segundo momento ocorreu com ações exploratórias, com pequenas exposições dos têxteis e das histórias das rendeiras. Logo vieram outras construções com o design de um vestido com uma das rendas adquiridas que compôs a exposição “Entrelaços”, em plataformas digitais no contexto da Pandemia de Covid 19, que se completou com a publicação de um livro com as histórias dessas rendeiras. O terceiro momento se deu com a pesquisa documental sobre as rendeiras do Ceará no Brasil e a pesquisa participante feita com rendilheiras da cidade de Vila do Conde no norte de Portugal. A pesquisa-participante na cidade portuguesa permitiu conhecer e interagir com outras realidades culturais. Assim como no Brasil, a transmissão do saber-fazer para gerações mais novas se impõe como desafio em Portugal, mas, ao mesmo tempo, revela outras possibilidades de continuidade também pelo uso das tecnologias digitais e da integração da infocomunicação dos espaços de memória, como os arquivos e museus. As referências culturais foram compreendidas em seus usos contemporâneos que as localizam nas raízes que fundamentam as relações comunitárias e nas questões da economia criativa e circular. A abordagem pelo viés das heranças culturais pretende trazer ao debate a pertinência do saber-fazer e localizar a atividade artesanal sem destacá-la de seu principal fundamento que decorre ao longo das reuniões de tessitura da renda, desses rituais e das relações de dádiva. Nesse sentido, ao investigar suas condições de sustentabilidade, tanto pela capacidade de transmissão do conhecimento a partir de processos tradicionais de formação, quanto pela organização social do trabalho artesanal, o objetivo da tese é compreender com quais valores os sujeitos da artesanaria têxtil significam o trabalho que fazem e como esses valores vão ao encontro dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Na pequena escala do tecido urbano, independente da territorialização, o que dá sentido ao lugar é a casa que acolhe a prática artesanal e as relações de vizinhança que potencializam os entrelaçamentos. Ao dar voz às rendeiras brasileiras e rendilheiras de portuguesas, compreendi que, para além do objeto renda e seu belo design, é necessário construir narrativas que considerem todos os atores da cena patrimonial, deslocando o foco do objeto para a referência cultural, no seu locus de produção e reprodução social, garantindo a sua sustentabilidade presente e futura.

Palavras-chave: referência cultural; sustentabilidade; memória; renda artesanal; dádiva; economia criativa; museus.

ABSTRACT

This research aims to give a voice to lacemakers and handmade lace know-how. The chosen methodology combined participatory and action research in experiences at different stages of postgraduate research. The first, through initial contacts in master's research in relation to the theme and the reality of a group of lacemakers in Brazil in the states of Minas Gerais, São Paulo and Alagoas, which were latter involved in doctoral research. The second moment occurred with exploratory actions, with intimate exhibitions showcasing the intricate textiles and personal stories of the lacemakers. Soon came other constructions with the design of a dress with one of the acquired lace that made up the "Entrelaços" exhibition, on digital platforms in the context of the Covid 19 Pandemic, which was completed with the publication of a book with the stories of these lacemakers. The third moment occurred with documentary research on lacemakers from Ceará in Brazil and participatory research carried out with lacemakers from the city of Vila do Conde in northern Portugal. The Participatory research in the Portuguese city allowed us to learn about and interact with other cultural realities. Just as in Brazil, the transmission of know-how to younger generations is a challenge in Portugal, but, at the same time, it reveals other possibilities for continuity also through the use of digital technologies and the integration of infocommunication in memory spaces, such as archives and museums. Cultural references were understood in their contemporary uses that are located in the roots that underlie community relations and in issues of the creative and circular economy. The approach from the perspective of cultural heritage intends to bring to the debate the relevance of know-how and locate the artisanal activity without detaching it from its main foundation that takes place throughout the lace weaving meetings, these rituals and gift relationships. In this sense, by investigating its sustainability conditions, both through the ability to transmit knowledge from traditional training processes, and through the social organization of craft work, the objective of the thesis is to understand with what values the subjects of textile crafts mean their work and how these values correspond with the Sustainable Development Goals. On the small scale of the urban fabric, regardless of territorialization, what gives meaning to the place is the house that hosts artisanal practice and the neighborhood relationships that enhance the intertwining. By giving voice to Brazilian lacemakers and Portuguese lacemakers, I understood that, in addition to the lace object and its beautiful design, it is necessary to build narratives that consider all actors in the heritage scene, shifting the focus from the object to the cultural reference, in its locus of production and social reproduction, ensuring its present and future sustainability.

Keywords: cultural reference; sustainability; memory; handmade lace; gift; creative economy; museums.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cadeia operatória museológica em contexto de planejamento e avaliação	39
Figura 2 - Exemplar de Rede antiga, precursora da renda dos dias de hoje. De um cemitério romano no Médio Egito.....	48
Figura 3 - “Fragmento de um capuz de mulher. Período Greco-Egípcio Ptolomaico ou Romano em torno de 200 aC. – 150 dC. Linho em listras de diferentes padrões. A borda superior é executada em uma corda, descoberto pela WMF Petrie em Howrah, no Fayum em 1888. Os enterros neste cemitério foram feitos entre 400 aC – 150dC”. Dimensões: aproximadamente 24 x 14 cm.....	49
Figura 4 (A; B) - Linha, bastão e pequeno trecho de renda preso à agulha. Gráfico em papel do modelo confeccionado por mim no meu colo em 2015.	53
Figura 5 - Pasta com os modelos de gráficos da renda Turca de Bicos.....	54
Figura 6 (A; B; C) - Em sequência da direita para a esquerda: ponto gota, ponto flor, e ponto gaiivota.....	54
Figura 7 - Renda Circular confeccionada em fio de algodão artesanal. Diâmetro: 25cm. Artesã: Lindaura Amaral.	56
Figura 8 - Renda Turca de Bicos em fio de algodão feita por Artesãs do Grupo Requifife, Sabará – MG.	57
Figura 9 - Renda Circular em fio de algodão feita por Solange Oliveira, Bauru – SP.	57
Figura 10 - Renda Singeleza circular em fio de algodão feita por Sônia Lucena, Maceió – AL.	58
Figura 11 - Detalhe da renda turca de Sabará.	76
Figura 12 - Livros dos saberes para a Feira Literária.....	78
Figura 13 - Fotocópia do gorro em tricô.....	79
Figura 14 - Cordão feito com o entrelaçamento de fios azuis.....	79
Figura 15 - Renda turca embalada com etiqueta indicativa do Dália Estúdio Criativo (marca registrada privada de prestação de serviços voltados para arte, design e arquitetura).	81
Figura 16 - Folder das rendas brasileiras com descrição em francês.....	82
Figura 17 - Exposição em Nice, França (fevereiro de 2019).	83
Figura 18 - Rendas emolduradas pela autora em 2019.	84
Figura 19 - Cartaz da Exposição no 3º Simpósio do ICOMOS Brasil, 2019.	85
Figura 20 (A; B) - Testes para fixação dos quadros de rendas 3º Simpósio do ICOMOS Brasil	85
Figura 21 - Exemplares de Renda Singeleza feitas por Sônia Lucena, Maceió – AL e no canto inferior direito exemplar de renda feita pela pesquisadora em Sabará – MG.	86

Figura 22 - Artesã Lindaura Amaral tecendo fio de algodão a partir de algodão natural do próprio quintal no Simpósio Científico do ICOMOS Brasil (maio/2019).	87
Figura 23 - Fuso da artesã Lindaura Amaral oferecido no Simpósio Científico do ICOMOS Brasil, 2019.....	88
Figura 24 - Rendeira Solange Oliveira, Bauru, São Paulo.	89
Figura 25 - Rendeira Sônia Lucena, Maceió, Alagoas.	91
Figura 26 - Patrimônio Imaterial de Alagoas: Tradicionalmente confeccionado com agulha, linha e talos de Renda Singeleza, em Marechal Deodoro (AL).	91
Figura 27 - Imagem das etiquetas que acompanham a Renda Turca de Bicos de Sabará. .	92
Figura 28 (A; B) - 3º Simpósio do ICOMOS Brasil: 2019 – (a) Eliana Rodrigues (Museu da Moda BH), Helga Pompeu e Susan Barnes (Museu da Moda BH); (b) Cristian Borges, Artur Fortes, Luísa Freitas (monitores da exposição) e Helga Pompeu.	93
Figura 29 (A; B) - 3º Simpósio do ICOMOS Brasil: 2019 – (a) Jorge Henrique e Fernanda Gueiros (arquitetos e pesquisadores da área de patrimônio cultural de Alagoas) e Helga Pompeu; (b) Luísa Freitas (monitora da exposição com o crachá).....	93
Figura 30 - Maria Amaral e sua irmã Lindaura Amaral (rendeira de Alvorada de Minas) na diante das rendas emolduradas no 3º Simpósio do ICOMOS Brasil	94
Figura 31 - Anúncio nas mídias sociais da conversa “Dedo de Prosa” com o tema da renda artesanal (setembro de 2019).	95
Figura 32 (A; B) - Imagens da mostra de decoração ocorrida em setembro de 2019 com as rendas artesanais expostas ao lado de mudas de árvores frutíferas no bairro Cidade Jardim em Belo Horizonte na Mostra Morar Mais.	96
Figura 33 (A; B; C) - Imagens do “Dedo de Prosa”, conversa programada sobre o tema das rendas artesanais.	96
Figura 34 (A; B) Renda Turca comprada pela pesquisadora da artesã Solange Oliveira (Bauru).....	97
Figura 35 - Rendas turcas compradas pela autora da artesã Lindaura Amaral (Alvorada de Minas) em março de 2020.	98
Figura 36 - Página da revista informativa do Minas Tênis Clube, anúncio da exposição na seção Cultura, março de 2020.	99
Figura 37 - Rendas turcas antigas de Nilza Starling (Sabará) março de 2020.	100
Figura 38 - Rendas antigas da artesã Lindaura Amaral, entregues para a exposição em março de 2020.....	100
Figura 39 - Desenho a bico de pena e nanquim, feito pela autora, da renda para a capa do livro (abril 2020) e o livro impresso (setembro 2020).....	101
Figura 40 - Rendeira Regina Faria (São Roque de Minas, MG).....	103

Figura 41 (A; B; C) - Exemplar da renda de Regina Faria; moulage da renda ao fundo e tela com a aula de moulage ministrada por Janaína Araújo (imagem do peplos da Grécia antiga); imagem final do modelo confeccionado com a renda turca.....	104
Figura 42 - Execução da técnica de moulage por Helga Pompeu, Isabelle Drulla e Janaína Araújo, fevereiro de 2020.....	105
Figura 43 (A; B) - Preparação do livro (trabalho remoto) com o editor e filósofo Mário Santiago e lançamento virtual do livro “Entrelaços” em setembro de 2020.	106
Figura 44 (A) - Criação do ambiente virtual da galeria.	107
Figura 45 (A; B) - Produção do vídeo pelo Centro Cultural do Minas Tênis Clube e chamada para a exposição virtual.	110
Figura 46 (A; B) - Renda Turca produzida por Staël Luiza Murta dos Santos e retrato de época da artesã.....	112
Figura 47 - Convite nas mídias digitais para a conversa.	113
Figura 48 – Cartaz de chamada para o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade.	114
Figura 49 - Mapa do Brasil com as ocorrências das rendas artesanais brasileiras.	116
Figura 50 - Rendeiras Nilza Starling e Nayla Starling, ano 2015.....	117
Figura 51 - Rendeiras de Sabará, ano 2015.	118
Figura 52 (A; B; C) - Rosa mística fotografada atrás o gradil da casa de Dona Nilza; Portão de entrada da casa dessa rendeira ornado de folhagens e flores em 16 de março de 2020; Rosa mística na varanda do meu escritório de pesquisas e estudos, presente de D. Nilza em 2015, fotografia de 22 de março de 2021.	120
Figura 53 - Renda de Bilros confeccionada por Stael Murta e doada por sua filha Beatriz Coulaud.	122
Figura 54 - Imagens da conversa por vídeo com a rendeira Jeane Valentim de Maceió, Alagoas.....	123
Figura 55 - Perfil nas redes sociais do grupo Artercer de Alagoas com a mestre artesã Jeane Valentim.....	124
Figura 56 - Sônia Lucena Usando máscara com aplicação de renda Singeleza.	125
Figura 57 - Flores de camomila cultivada por Sônia Lucena em Ilha da Crôa – Alagoas. ...	125
Figura 58 - Renda Turca circular, 2014.....	134
Figura 59 - Reinterpretação da renda circular que gerou os “bicos” da Renda Turca de Bicos conforme relatou Nayla Starling.	134
Figura 60 - Rendas de Bilros Coleção Luiza Ramos 1948.	145
Figura 61 - Maria José do Nascimento Silva aos 60 anos em 2012.	153
Figura 62 - Espinhos de mandacaru espetados no pique da almofada de Renda de Bilros.	155
Figura 63 - Rendeira Raimunda Vicente da Costa, ano 2012.	156

Figura 64 - Rendeira Veca, ano 2012.	157
Figura 65 – Maria Cunha, Santa, ano 2012.	158
Figura 66 (A; B) - Neide e Francisca Ferreira, ano 2012.	159
Figura 67 - Albertina Roque de Holanda, ano 2012.	160
Figura 68 - Raimunda Lúcia Lopes e a mãe Zélia, ano 2012.	161
Figura 69 - Rendas de Maria José do Nascimento Silva, ano 2012.	162
Figura 70 - Fotografia da paisagem de Vila do Conde com o rio Ave ao fundo.	164
Figura 71 (A; B) - Registro em vídeo de uma inauguração de exposição de renda de bilros em 1965.	173
Figura 72 – “Casa do Vinhal” que abriga o Museu e a Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde.	175
Figura 73 – Pique da Escola de Rendas, risco que serve de base para tecer a renda.	176
Figura 74 - Retrato de um grupo de rendilheiras crianças e jovens, sentadas no chão, a trabalhar na oficina da Casa Flores Torres. 193? Dimensões 9x12cm.	178
Figura 75 - Interior das instalações da Casa Foto Adriano.	181
Figura 76 - Interior das instalações da Foto Adriano, homem a manusear negativos junto a uma secretária virada para uma janela junto ao jardim de casa da Foto Adriano.	182
Figura 77 - Grupo de crianças na Escola de Rendas; (195?). Arquivo Municipal de Vila do Conde.	183
Figura 78 - Mostruário das rendas na Casa dos Linhos.	186
Figura 79- Foto: Renda de bilros em toalha de linho.	187
Figura 80 - Lista de controle de vendas.	188
Figura 81 - Hall de entrada do Museu das Rendas de Bilros.	189
Figura 82 (A; B; C; D; E; F) – Displays de exibição.	190
Figura 83 (A; B; C) – Displays de exibição e peças de renda expostas sobre o balcão. ...	191
Figura 84- Entrada do acervo permanente.	192
Figura 85 - Imagem da maior renda do mundo realizada por rendeiras brasileiras e rendilheiras portuguesas.	193
Figura 86 - Detalhe da Maior renda do mundo no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	194
Figura 87 (A; B; C; D) – Rendas da exposição.	195
Figura 88– Imagem de rendeira.	196
Figura 89 (A; B; C) - Envelope das Rendas de Bilros ao lado do envelope comprado.	206
Figura 90- Fotografia de uma rendilheira no Café em frente à estação Vila do Conde.	209
Figura 91 - Fotografia de uma rendilheira no cardápio do Café.	210
Figura 92- Janela do mirante do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	220
Figura 93 - Loja “Rendas da Céu” em Vila do Conde.	221

Figura 94 (A; B; C; D) - Rendilheiras Maria do Céu (canto superior esquerdo) e Maria de Fátima (canto inferior esquerdo).	222
Figura 95– Souvenir da loja “Rendas da Céu”.	227
Figura 96 - Isabel Carneiro: técnica e rendilheira do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	228
Figura 97 - Renda de Bilros certificada com etiqueta UPA.	230
Figura 98 - Desenho de pique em almofada feito em AutoCAD	237
Figura 99 - Etiqueta de certificação de Isabel Salazar	243
Figura 100 (A; B) - Rendilheira Isalinda no espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	246
Figura 101 (A; B) - Rendilheira Goreti no espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	246
Figura 102 - Espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.	247
Figura 103- Maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais.	262
Figura 104 - Maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais.	263
Figura 105 - Modelo de economia circular proposto do site do Parlamento Europeu.	273
Figura 106 – Diagrama de modelo de sustentabilidade para a referência cultural das rendas artesanais.	276

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas

AsArts - Associação dos Artesãos da Praça Santa Rita de Sabará

ArCHE - Art, Conservation & Heritage Science

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CEARTE - Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Patrimônio

CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CRAT - Centro Regional de Artes Tradicionais

Creia.Lab - Creative Industries Accelerator Lab

CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

DPI - Departamento do Patrimônio Imaterial

ESMAD - Escola Superior de Media Artes e Design

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOMOS - International Council of Monuments and Sites

IEDS Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável

IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico

I&D - Investigação e Desenvolvimento

IGC - Instituto de Geociências

INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LaP - Laboratório da Paisagem

PADO - Programa de Apoio a Doutorandas(os)

PCI - Patrimônio Cultural Imaterial

PNPI - Programa Nacional de Patrimônio Imaterial

SEBRAE - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UE - União Europeia

UPA - Unidade Produtiva Artesanal

UV - Unidade de Vizinhança

Sumário

1. INTRODUÇÃO	18
2. RENDAS: A ARTE DO SABER-FAZER.....	29
2.1 Sustentabilidade: a via da reciprocidade e coesão social	36
2.2 Saberes artesanais: memória e musealização.....	38
2.3 A artesanaria têxtil e o trabalho feminino	43
2.4 O saber-fazer, seus sujeitos e lugares	46
2.5 Introdução das rendas no Brasil	51
2.6 O trabalho de produção têxtil das rendas e a economia criativa	60
3. RENDAS ARTESANAIS EM EXPOSIÇÃO: A ATUALIZAÇÃO DOS SENTIDOS	67
3.1 Instrumentos das políticas do patrimônio cultural imaterial no Brasil	68
3.2 Contribuições da pesquisa para o mestrado e o novo percurso da tese	73
3.3 Experimentações museais na França e no Brasil	80
3.4 Entrelaçamentos e adaptações: o ambiente digital como oportunidade.....	98
4. OS LUGARES PARA O EXERCÍCIO DO SABER-FAZER ARTESANAL.....	115
4.1 Interdisciplinaridade e documentação: registros oficiais, espaço de uso e o espaço do museu.....	127
4.2 A Carta de Nara (1994) e o valor da autenticidade	129
4.3 A noção de autenticidade e originalidade no INRC	130
4.4 A noção de autenticidade e originalidade no Dossiê da renda manual de Sabará.....	133
4.5 O termo autenticidade e sua condição de chancela.....	136
5. VOZES ENTRELAÇADAS	141
5.1 As rendas e rendeiras do Ceará	144
5.2 As rendas e rendilheiras de Vila do Conde: uma aproximação histórica	163
5.3 Mudanças no consumo das rendas e das atividades produtivas femininas	169
5.4 A fotografia do Atelier Flores Torres	176
5.5 Mesmas rendas, outras realidades.....	182
6. TECENDO CONVERSAS: A RENDA É UMA DÁDIVA DO ETERNO.....	185
6.1 Conversa com Antônio Saraiva Dias, presidente da Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde	198
6.2 Conversa com Ivone Pereira, diretora do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde	210
6.3 Conversa com as rendilheiras Maria do Céu Salazar e Maria de Fátima	221
6.4 Conversa com Isabel Carneiro, rendilheira e técnica do Museu das Rendas de Bilros	227

6.5 Conversa com Isabel Salazar, rendilheira e professora da Escola de Rendas do Museu das Rendas de Bilros	236
6.6 Conversa com as rendilheiras Isalinda Teixeira e Goreti Sousa	245
6.7 Conversa com maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais	259
6.8 A tecitura urbana e a memória viva: vizinhança e economia circular.....	264
7. ENTRELAÇOS FINAIS	277
REFERÊNCIAS	283
APÊNDICE A - Produção Intelectual.....	293
APÊNDICE B – Livro “Entrelaços”	296
APÊNDICE C – Modelos de autorização de entrevista.....	334
APÊNDICE D – Guião de entrevista.....	336
APÊNDICE E – ARTIGO PUBLICADO NO II ENCONTRO DE ARQUIVOS BIBLIOTECAS E MUSEUS.....	341
ANEXO A – Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade	
Selecionados na Etapa Estadual, IPHAN	362
ANEXO B – SITE “FIOS DE TRADIÇÃO”	368
ANEXO C - Marcos na trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (1922 à 2006) – elaborado por Castro (2008):.....	418
ANEXO D – PARECER DO SETOR DE PROTEÇÃO DE DADOS DA UNIVERSIDADE DO PORTO.....	422
ANEXO E – APROVAÇÃO PELO CONEP	424

1. INTRODUÇÃO

*“Uma sociedade que não conhece seu passado
não tem perspectiva de futuro”¹*

As palavras introdutórias dessa tese, bem como toda a escrita, somente farão sentido se forem na primeira pessoa do singular. Esse uso verbal se deve, inclusive, para que ao longo do discurso, haja diferenciação das contribuições dos autores com quem dialoguei por meio das reflexões de seus textos, e do raciocínio que desenvolvi no decorrer dessa costura. Outra razão para tal, e talvez a mais contundente, é que uma experiência que envolve a própria vida de quem pesquisa, ou investiga, não pode passar ao largo de sua subjetividade. Portanto, esse trabalho é resultado de um percurso de quase nove anos cujo início se deu no mestrado em 2014, pois o tema estudado naquela época se manteve: a dissertação “Narrativas e o lugar: sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará”² é o fundamento desta tese. Não foi só o tema que permaneceu, também foi o desejo de trilhar outras vias para além das convenções. E assim, os caminhos para falar de heranças culturais no ambiente acadêmico, transpondo fronteiras do conhecimento, foram ainda mais árduos que no começo, contudo foram, e desejo que continuem, gratificantes.

O lugar de fala da pesquisa se dá a partir do meu percurso formativo, portanto da produção do espaço e reprodução social em razão da formação em arquitetura e urbanismo; da produção artística e da arte-educação em razão da formação no campo das artes e também do design de produto, em razão da pequena trajetória que me proporcionou entender um pouco sobre os processos de criação e os fatores filosóficos relacionados à produção de objetos³. É, portanto, um lugar da linguagem entre fronteiras reconhecendo inclusive a dissolução das mesmas ao procurar estabelecer uma comunicação interdisciplinar. Ainda assim, as dificuldades em aprofundar em cada área temática, algo desejável nas pesquisas interdisciplinares,

¹ Frase escrita em um caminhão baú a serviço do IPHAN para levantamento arqueológico no Forte dos Reis Magos em Natal, Rio Grande do Norte, Brasil no ano de 2017. A frase é de autoria de Marcos Antônio Gomes de Mattos de Albuquerque, arqueólogo cujo laboratório móvel é montado e equipado num caminhão. A frase pintada na lataria resume sua vida: “Uma sociedade que não conhece seu passado não tem perspectiva de futuro.” (registro de viagem da autora).

² Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/MMMD-B2JHUY>

³ Graças a esse pequeno percurso no curso de design de produto, conheci o editor, filósofo e amigo Mário Santiago quando participei de seus grupos de estudos. Mais à frente, acompanhando minha trajetória, seria ele o editor do livro “Entrelaços” em 2020.

são também oportunidades de ampliar as visões do objeto de pesquisa pelo deslocamento que elas provocam. O texto, aqui proposto, advém de contribuições de profissionais de outras áreas disciplinares como o turismo, a museografia e a história da arte durante a banca de qualificação. Da mesma forma, esse texto também é o resultado das contribuições dos orientadores da pesquisa nas áreas de ciência da conservação, arquitetura e informação e comunicação em plataformas digitais, que também se debruçam em estudos para além das suas áreas de formação. Também contribuíram fortemente para a pesquisa os atores que compõem a imensa rede das referências culturais, incluindo aqueles com quem encontrei durante o percurso, aparentemente não pertencentes ao estudo e que são sujeitos dos territórios que adentrei. Essa característica da pesquisa reforça a necessidade de se alargar os campos de investigação com o cuidado necessário entre saberes.

Há também a consciência do lugar de fala como pesquisadora, mulher que descobre a própria voz dissonante de noções preestabelecidas e que são gradativamente reconhecidas. A partir desse reconhecimento é que se entende a necessidade de se construir uma comunicação com a finalidade de fluir não só entre gêneros, mas também entre setores como o acadêmico, as mídias, a gestão política e a economia circular.

O início da pesquisa sobre as rendas têxteis artesanais, consideradas como patrimônio cultural, se deu quando ingressei no mestrado em 2014 e integrei o Laboratório da Paisagem (LaP) da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir de então desenvolvi o estudo das rendas de Sabará, em Minas Gerais, e o ampliei para outras cidades brasileiras onde ela ocorre. O passo seguinte se deu no doutorado ao considerar as rendas artesanais como um saber-fazer capaz de unir atores que reconhecem o fazer manual a partir do fio têxtil, de modo especial a renda. Logo, a possibilidade de mobilidade internacional era um desejo inicial desde o ingresso para o programa de pós-graduação, mas, devido à pandemia de Covid 19, parecia que não haveria mais chances disso se concretizar. No entanto, foi possível, no último ano de estudos em 2022, acordar uma mobilidade estudantil com a Universidade do Porto, em Portugal, com permanência menor do que a prevista inicialmente. Essa mobilidade, com o apoio do Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da UFMG, contribuiu significativamente para a pesquisa e ampliou a

perspectiva para uma realidade com diferenças e pontos comuns, fortalecendo as relações desse programa da UFMG com o CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória o que possibilitou o estreitamento de pesquisas de seu corpo docente e discente. O CITCEM é uma unidade de Investigação e Desenvolvimento (I&D) sediada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto que acolheu a pesquisa em mobilidade internacional.

Durante a mobilidade em Portugal, em novembro de 2022, apresentei o artigo “Rendas têxteis artesanais nos ambientes de memória: a inclusão digital multiplicadora da informação” no II Encontro Internacional de Arquivos Bibliotecas e Museus: do sincretismo à integração. A participação no evento teve o apoio do Programa de Apoio a Doutorandas(os) - PADO da UFMG cujo objetivo é apoiar financeiramente a participação de doutorandos matriculados nos Programas de Pós-Graduação para apresentação de trabalho em eventos científicos no país e no exterior. Além disso, o provisionamento dos recursos advindos da bolsa de estudos e financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do doutorado no Brasil, possibilitou a aquisição de rendas artesanais para os estudos, a formação continuada em cursos complementares voltados para o design e conservação do têxtil artesanal e as despesas durante a mobilidade internacional ao longo de dois meses em Portugal.

Portanto, a pesquisa da tese pretende oferecer uma contribuição original para a área de conhecimento que engloba as referências culturais. Logo, entendo que é necessário dar voz aos sujeitos para construir narrativas que considerem todos os atores da cena patrimonial, deslocando o foco do objeto para a referência cultural, no seu locus de produção e reprodução social, contribuindo para a sua sustentabilidade presente e futura.

Para alcançar esse objetivo, iniciei pelo mapeamento das referências culturais voltadas à produção de rendas artesanais com a técnica da Renda Turca, Singeleza e Renda Turca de Bicos presentes em alguns estados no Brasil e das Rendas de Bilros no Brasil e em Portugal. Além da compreensão do processo artesanal em si – quer pela sua qualidade estética ou pela sua capacidade de manter padrões e ao mesmo tempo reinventá-los – o maior enfoque desta pesquisa foi dado aos agentes desse tipo de produção, as rendeiras. São elas que, por intermédio de seus modos de fazer e da relação com a memória viva dessa prática, alteram as realidades

individuais e locais, tanto econômicas quanto sociais e culturais, e mantêm conexas as relações do passado e do presente dos processos artesanais.

Contudo, minha maior inquietação parte da seguinte questão: de que forma e em qual medida podemos atualizar as relações de trabalho, acesso, disseminação e novos usos das rendas artesanais têxteis, sem perder sua essência? A hipótese da pesquisa é que a visibilidade do trabalho artesanal, se servindo dos espaços físicos e virtuais de promoção, e a integração entre o trabalho artesanal e as novas abordagens no meio digital, incluindo novos olhares e ações, podem ser capazes de favorecer o desenvolvimento sustentável contribuindo também na economia para as comunidades detentoras desse bem.

O desenvolvimento desta tese junto ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, linha de pesquisa “Memória e Patrimônio Cultural”, permitiu ampliar as questões relacionadas à sustentabilidade abordadas na pesquisa, bem como entender o espaço que as rendeiras ocupam na sociedade por meio de seus vínculos com o lugar, o espaço da casa e as instituições que acolhem a artesanaria têxtil, como os museus e os centros de memória. Cabe pontuar também que a pesquisa se vincula ao grupo de pesquisa ArCHE - Art, Conservation & Heritage Science que aborda os fundamentos conceituais e metodologias relacionadas à Ciência do Patrimônio; Ciência da Conservação e História da Arte Técnica, atuando em estudos que envolvem protocolos sustentáveis de gestão de bens culturais tangíveis e intangíveis. O vínculo também se consolidou na Universidade do Porto, na Faculdade de Letras, por meio do Creative Industries Accelerator Lab (Creia.Lab) sediado no CITCEM.

Uma das questões chave que justifica a pesquisa é a necessidade, manifestada pelas rendeiras praticantes no recorte estudado no Brasil e em Portugal, de continuidade do fazer artesanal principalmente entre as novas gerações. Soma-se a isso a valorização do trabalho para que seja economicamente sustentável. Dessa maneira, a preocupação com a continuidade do saber revela um desejo de permanência a partir das detentoras da artesanaria têxtil.

Ao longo da pesquisa, o impacto da pandemia de Covid 19 (2020-2022), gerou questões desafiadoras à pesquisa-ação, voltada às visitas e entrevistas com agentes das comunidades rendeiras. Porém, o maior impacto foi o risco à continuidade de alguns grupos, pois a pandemia ocasionou uma desmobilização em função do

isolamento social. Isso afetou a permanência do saber-fazer para as próprias rendeiras, pois ficaram comprometidas as reuniões presenciais de tessitura e o público voltado ao turismo, que comumente compra os trabalhos artesanais, também afetado pelas condições desse evento mundial. Algumas estratégias para contornar, naquele momento, a ausência dos encontros presenciais, foram o contato via redes sociais e aplicativos de mensagens que mantiveram os vínculos entre a pesquisa e seus participantes.

A universidade se mobilizou para a continuidade das atividades acadêmicas através de regimes provisórios e excepcionais com o Ensino Remoto Emergencial e Ensino Híbrido Emergencial. Além disso, órgãos como o Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável (IEDS) e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) mantiveram suas atividades de pesquisa e seminários promovendo a difusão e debates no meio acadêmico. A produção intelectual da tese em seminários e palestras se deve à atuação contínua desses órgãos que não interromperam suas atividades durante a pandemia. A retomada das atividades presenciais na UFMG se deu no dia 28 de março de 2022 sem novas interrupções⁴, quando a pesquisa já iniciava a compilação de dados. No segundo semestre daquele ano se deu a mobilidade para a Universidade do Porto, o que gerou novos dados para tratar na pesquisa.

Ao longo do percurso, as adaptações na pesquisa remontam à palestra que realizei em 2018 no início do doutorado, a convite da geógrafa Virgínia Palhares, cujo título antevia os anos seguintes da pesquisa “Conduzir e deixar-se guiar” sobre o processo de pesquisa, com atenção às nuances e suas adaptações. Tendo em vista as mudanças, foram delineados novos objetivos específicos, cuja revisão incorporou o andamento do processo já iniciado e os efeitos da Pandemia de Covid 19. No princípio, planejei a revisão das indicações geográficas de ocorrência do saber e mapeamento de seus detentores, considerando as semelhanças principais da

⁴ *“Tivemos que nos distanciar fisicamente para nos proteger e proteger o outro – um gesto que exigiu muito sacrifício de toda a nossa comunidade. Agora, em condições bem mais favoráveis, com o processo de imunização avançado e a situação epidemiológica mais controlada, voltaremos a nos encontrar. O convívio nos ambientes físicos é fundamental para garantir a qualidade do ensino e para reforçar os laços com a UFMG”* - foi a mensagem da reitora Sandra Goulart Almeida e do vice-reitor Alessandro Fernandes Moreira. Disponível no site da universidade: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/calouros-e-veteranos-retornam-aos-campi-na-proxima-segunda-feira>>

técnica de feitura da Renda Turca de Bicos. A revisão do tratamento de dados disponíveis, relativos à cronologia deste saber nas localidades pesquisadas, prevista no projeto inicial, não revelou com precisão as datas relacionadas ao surgimento do saber. Isso ocorreu porque a identificação se deu de modo muito particular somente para as artesãs que praticam a atividade artesanal, por essa razão priorizei o conhecimento da prática viva e sua localidade.

Com o objetivo de dar a conhecer, pela via da manifestação pessoal e singular das próprias rendeiras, o projeto de pesquisa inicial previa a realização de uma conversa informal entre essas detentoras da arte de tecer. A intenção era reunir dados e apresentação de fatos novos com o objetivo de contribuir para o reconhecimento do bem imaterial em outras instâncias como o IPHAN na forma de uma multi candidatura do saber-fazer. Essa ação foi revista e adaptada para uma proposta de exposição de arte, que foi aprovada no edital da Galeria do Minas Tênis Clube de Belo Horizonte, Minas Gerais, em setembro de 2020, e ocorreu de forma virtual⁵. Dessa maneira, as peças de rendas, organizadas com dados de autoria e localização da ocorrência, contribuíram para a visualidade do objeto e das artesãs brasileiras com quem tive contato, dando voz aos sujeitos da prática artesanal e contextualizando-a como objeto de arte. A produção de um livro em linguagem acessível, complementar à exposição, a partir da minha experiência na pesquisa de mestrado e as descobertas que se seguiram no doutorado tornaram os dados mais tangíveis e com maior possibilidade de se criar uma interlocução efetiva e afetiva. As exposições realizadas antes da pandemia, bem como a exposição virtual com o lançamento do livro, para além de resultados parciais da pesquisa tornaram-se, efetivamente, novos meios de interlocução entre as rendeiras que se manifestaram e modificaram as próprias realidades em função do reconhecimento e visibilidade de sua arte. Portanto, as intervenções, que provocam modificações em uma realidade, são capazes de gerar não só resultados, mas novas fontes de informação sobre os quais não se alcançam seus efeitos prolongados no cotidiano dos atores da cena cultural. A responsabilidade ética das intervenções convoca o conhecimento dos métodos de pesquisa participante e investigação etnográfica.

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HXIKVEylwcv>

Para delinear o percurso, o método escolhido foi o da pesquisa-participante, conforme descrito pela psicóloga Maria Luisa Sandoval Schmidt (2006), a qual prima pela utilização de entrevistas semi estruturadas, registros de dados com consentimento dos participantes e análise dos discursos. O método de pesquisa participante, como apresenta Schmidt, busca uma integração entre o saber científico, os saberes populares e o senso comum. Dessa maneira, segundo essa autora, é possível criar comunidades interpretativas para integrar o conhecimento científico. É, portanto, uma pesquisa etnográfica em que, para além de um objeto de estudo, há sujeitos agentes e isso implica em uma transformação social. Contribui também para a pesquisa da tese, o método de pesquisa-ação, proposto pelo sociólogo Michel Thiollent (1999), que é de base empírica, no qual há a descrição e observação sobre situações reais e ação sobre elas, portanto estão associadas a formas de ação coletiva.

Ao longo da pesquisa, as rendeiras são vistas como um grupo social com suas vivências individuais e coletivas. Logo, a continuidade de suas referências culturais é determinada pelas escolhas internas dos indivíduos desse grupo. Entretanto, influências externas também interferem no modo como cada pessoa, nesses grupos, se vê e interage umas com as outras. Por essa razão, a pesquisa tem como um dos objetivos específicos compreender os valores de sustentação do saber. Logo, ao avaliar documentos oficiais e realizar as pesquisas de campo sobre a prática artesanal no Brasil, notei que a artesanaria está consolidada entre poucas pessoas, geralmente com idade acima dos cinquenta anos. Compreendi, então, que a continuidade do saber-fazer, ao longo das gerações, coloca-se como uma questão que possivelmente se repete entre outros saberes artesanais além da renda.

As rendas artesanais, de um modo geral, têm sua produção voltada para a comunidade local nas suas relações de troca, mas também se direcionam a um público advindo da visita turística. Nesse sentido, é válido realçar que o turismo de base comunitária e sustentável é um fator que alavanca a sustentabilidade econômica da renda. Há um nicho de valorização do artesanato, e de maneira especial em tempos nos quais o trabalho criterioso realizado com perícia por artesãos tem-se tornado atividade cada vez mais rara. Seu significado ultrapassa o estético e alcança dimensões da vida coletiva contribuindo para consolidar memórias.

O ambiente construído, enquanto patrimônio humano e onde se dão as relações sociais e de sustentabilidade permeia o que será tratado como referência cultural. Portanto, os lugares do território, onde as artesãs interagem entre si, estão implícitos nas narrativas que elas tecem e são tecidas com as teorias desenvolvidas no primeiro capítulo. Além disso, outras teorias foram convocadas ao longo da tese sempre que o assunto demandou novas reflexões além das conceituações iniciais.

No primeiro capítulo explicitarei as bases conceituais da pesquisa. Para a constituição desse primeiro capítulo foi fundamental o processo de qualificação da tese. A partir dessa qualificação, reformulei a estrutura da tese e trouxe as abordagens que são, em sua essência, uma contribuição dos orientadores e dos examinadores da banca de qualificação. A sequência de análise de cada conceito começa por *patrimônio cultural* e segue pela abordagem das noções de *cultura*, constituindo um suporte para sustentar o diálogo interdisciplinar. Em seguida tratei dos conceitos que situam a *sustentabilidade* em uma perspectiva do associativismo e as teorias da reciprocidade e da dádiva. Essas questões são importantes para situar, no meio social, a produção de rendas artesanais constituídas pela produção coletiva e individual, com ênfase na primeira modalidade. No decorrer dos subtítulos, trago os conceitos de *memória* associados à musealização e situo os processos de construção de narrativas expográficas que serão úteis e melhor explorados mais ao final da tese. Contudo, isso não quer dizer que as primeiras fases de pesquisa-ação tenham sido realizadas sem fundamentos conceituais. Isso se deve ao fato de, como pesquisadora – mas também atuante nos campos da arquitetura, arte e design cujos percursos se dão em conjunto com a contínua pesquisa acadêmica – faço explorações do caminho a percorrer valendo-me da busca por inovação nesses campos. Muitas vezes essas explorações correspondem a trilhar caminhos desconhecidos e sem respostas imediatas sobre seus resultados. Em alguns momentos é possível, inclusive, que uma dada ação aparentemente sem grandes repercussões possa ser revista em outro momento e analisada sobre outras óticas, ou seja, nem todo conjunto de ações está perdido e tampouco as ações devem ser rotuladas como fracassadas de imediato. Todo processo de pesquisa envolve o acúmulo de experiências, seu armazenamento, análise e síntese do conteúdo. Como um movimento dinâmico que é, uma pesquisa concluída será sempre renovada pelo olhar do mesmo pesquisador

que vai se constituindo em um outro sujeito ao longo do tempo. Somos os mesmos, porém outros nos espaços de tempo da nossa existência.

Retomando a sequência do primeiro capítulo desenvolvo o conceito de *artesanía* com ênfase na artesanía têxtil que é o objeto dessa pesquisa. Ao longo dela, e já tratando a constituição dos saberes dos sujeitos praticantes, será possível reconhecer a indissociabilidade entre bens culturais ditos materiais e imateriais como são nomeados nos documentos oficiais. Na sequência, trago a noção do saber-fazer e sua interrelação com os lugares que extrapolam as fronteiras da prática artesanal em si e incluem toda a ambiência e território como poderá ser visto com mais ênfase nos depoimentos dos atores entrevistados ao final do último capítulo. Além disso, a própria forma que escolhi para narrar o curso da pesquisa é um reflexo do meu modo de ver os lugares e ambiências pelos quais trilhei caminhos. Falar de saberes e referências culturais requer situar-se dentro dos contextos mesmo que isso implique deslocamentos subjetivos, mas o que não é uma pesquisa senão constantes deslocamentos do pesquisador? Por fim, estabeleço uma conexão da produção têxtil artesanal das rendas com os conceitos de *economía criativa* que compõem a produção têxtil das rendas nas relações econômicas e que foram explicitadas nos usos da cultura logo no início do capítulo.

O capítulo dois traz as primeiras ações exploratórias da pesquisa a partir de proposições expográficas e distribuição de exemplares de renda cujo objetivo foi avaliar a recepção dessas ações em relação aos públicos com quem se teve contato por meio dessas ações. Esse público inclui não só os visitantes das exposições, mas também aqueles que se colocaram como colaboradores da pesquisa como, por exemplo, o editor do livro publicado em 2020, os monitores da exposição no ICOMOS em 2019 e as pessoas que fizeram visitas virtuais à exposição de 2020. Nesse capítulo explica-se como os recursos digitais foram explorados e enfatizei a sua importância considerando o período da pandemia de Covid-19. Foi possível reconhecer que, em momentos de adaptação, os meios digitais se apresentaram como um recurso necessário para viabilizar as relações sociais, principalmente nessa época, e repercutindo em mudanças significativas para essa década. Ao longo desse percurso, foi possível comprovar a hipótese de que a comunicação em plataformas digitais relacionadas à difusão e promoção das referências culturais pode contribuir com a pertença dos grupos mais jovens, ao se construir um outro olhar de maneira

a contribuir para o sentido na prática do saber inserido nas atividades do cotidiano. As novas tecnologias podem atualizar o passado e inserir as práticas de grupos tradicionais no contexto de novas gerações.

O capítulo três situa novamente questões pertinentes à pesquisa do mestrado relacionadas aos valores da atividade artesanal e seus lugares para os sujeitos que a praticam. Esse capítulo tem por objetivo realizar uma análise de documentos oficiais que regem a pertinência e inclusão de referências culturais no âmbito da proteção do patrimônio cultural. Aqui serão abordados os conceitos de autenticidade e originalidade comumente utilizados nos documentos oficiais de registro do patrimônio dito material e imaterial. Essa discussão tem por objetivo avaliar a pertinência desses termos já amplamente debatida em outros documentos produzidos por agentes do patrimônio. Com esse repertório, busquei questionar, como objetivo específico, se tais valores, sendo pouco consistentes nas avaliações das manifestações culturais, podem dar lugar a outros valores mais significativos para as comunidades praticantes do têxtil artesanal.

O capítulo quatro foi construído a partir do momento em que a pesquisa foi ampliada no seu objeto de estudo para a prática artesanal de produção de rendas sem focar somente nas tipologias estudadas no mestrado, quais sejam as rendas Turca, Turca de Bicos, Singeleza e Jaguapitã. Ao tomar essa distância, me dei conta que estava diante de saberes intercambiáveis pelo modo de organização social em si, ou seja, a produção coletiva do têxtil artesanal. O recorte da pesquisa passou a enfatizar ainda mais a organização do trabalho artesanal e seus lugares de produção e reprodução. Um novo estudo de caso se deu por meio da interlocução com outros pesquisadores que apontaram novos caminhos para o curso da pesquisa. Retomei a pesquisa documental para conhecer os trabalhos de rendeiras do Ceará no nordeste brasileiro e das rendilheiras de Vila do Conde no norte de Portugal. Essa pesquisa se debruçou sobre a prática da Renda de Bilros e revelou as diferenças e similaridades do ofício em seus lugares de exercício. Nesse capítulo vou detalhar a pesquisa em mobilidade internacional quando permaneci por dois meses na cidade do Porto e desloquei-me até Vila do Conde para as pesquisas de campo. No Porto fui acolhida pela Faculdade de Letras, onde a pesquisa interdisciplinar foi tratada sobretudo no campo da inovação e economia criativa.

No capítulo cinco trouxe a contribuição das entrevistas semiestruturadas, as quais prefiro chamar de conversas. Denomina-las conversas parece refletir melhor as circunstâncias em que ocorreram dado que há, de fato, uma interlocução a partir dos meus conhecimentos prévios. Meu posicionamento não é neutro e em alguns momentos sou eu própria a ser entrevistada pelos meus interlocutores. Isso não se dá por acaso, uma vez que a minha apresentação aos sujeitos entrevistados foi precedida da minha formação como pesquisadora. Além disso, abrir portas para conversas sempre foi algo que, independentemente de estar pesquisando no campo acadêmico ou não, é meu lugar de interação com o mundo e com as coisas que criamos ao nosso redor. Esse posicionamento reflete não somente a necessidade de ouvir e dar voz aos sujeitos da pesquisa, mas também de falar e ser capaz de ouvir minha própria voz, compreender como me situo no espaço-tempo e quais contribuições consigo identificar nas inter-relações que estabeleço com pessoas e lugares. Justamente a partir dos lugares e da definição de vizinhança, proponho, ao final desse capítulo, um entrelaçamento com as questões contemporâneas de desenvolvimento sustentável e o projeto do New European Bauhaus. Essa é uma iniciativa na Europa que visa desenvolver um movimento criativo interdisciplinar interligando o pacto ecológico europeu à vida cotidiana dos cidadãos na União Europeia e, para além dela, expandindo as fronteiras de atuação para outras realidades no mundo.

O trabalho de pesquisa das rendas e rendeiras é também uma artesanaria feita ponto a ponto cujos detalhes revelam sua grande riqueza. Nos entrelaços finais procuro reunir os pontos principais da pesquisa, mas principalmente aquilo que considerei comunicar melhor não como uma conclusão ou síntese, mas como contínuas observações das experiências que foram vivenciadas e que certamente têm muitos outros vieses de observação e análise. Felizmente não é possível condensar toda informação em um capítulo síntese, pois a redução aos pontos principais retira detalhes necessários à compreensão do todo. Por outro lado, a conclusão do trabalho é também um convite a novas pesquisas, pois a temática está longe de ser esgotada e assim como o curso dos rios ela precisa fluir.

Tudo Flui.

Heráclito

2. RENDAS: A ARTE DO SABER-FAZER

“Pedimos legitimamente ao pensamento que dissipe as brumas e as trevas, que ponha ordem e clareza no real, que revele as leis que o governam.”

Edgar Morin - Introdução ao Pensamento Complexo

Ao falar de patrimônio cultural, é preciso elucidar, em primeiro lugar, o que é cultura. Para isso, começo recorrendo ao historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1996) que situa cultura no universo do sentido e elabora quatro proposições que serão sintetizadas a seguir. Suas definições partem de uma abordagem dos comportamentos humanos na esfera social. Conforme ele anota, “a problemática da cultura, o domínio cultural, tudo isso diz respeito à produção, armazenamento, circulação, consumo, reciclagem, mobilização e descarte de *sentidos*, de *significações*”. E em razão disso, as definições de Meneses dizem respeito aos valores. Portanto, os sentidos e valores estariam inseridos num circuito de vida social.

Dessa forma, a cultura engloba tanto aspectos materiais como não-materiais e se encarna na realidade empírica da existência cotidiana: tais sentidos, ao invés de meras elucubrações mentais, são parte essencial das representações com as quais alimentamos e orientamos nossa prática (e vice-versa) e, lançando mão de suportes materiais e não-materiais, procuramos produzir inteligibilidade e reelaboramos simbolicamente as estruturas materiais de organização social, legitimando-as, reforçando-as ou as contestando e transformando. Vê-se, pois que, antes que um refinamento ou sofisticação, a cultura é uma condição de produção e reprodução da sociedade. (Meneses, 1996, p. 89)

Para esse autor, primeiramente, a cultura é o universo da escolha, da seleção, da opção. Portanto, como ele anota, diante da possibilidade de escolhas, há variedade e heterogeneidade. Logo, os comportamentos humanos não derivam de necessidades puras, mas de “necessidades que são formuladas simbioticamente com a representação que se faz delas” (Meneses, 1996, p. 90). Portanto, não se espera do comportamento humano uma articulação automática entre necessidade e resposta uma vez que predomina a mediação simbólica, dessa forma, essa mediação simbólica é o que se considera a instância da cultura. O autor também faz apontamentos sobre o que se diz em relação ao *direito à cultura*, o que corresponderia a dizer sobre um direito à diferença. O autor chama atenção para

essa conclusão dado que há uma tendência mundial para a homogeneização, a globalização.

Em seguida, Meneses trata de uma segunda proposição que é o universo da cultura como um universo historicamente criado e, portanto, “os sentidos e valores que o sustentam precisam ser explicitados, declarados, propostos” (1996, p. 92). Por essa razão, os valores culturais decorrem da ação social e “as seleções e opções feitas pelos indivíduos e grupos, para serem socializadas e se transformarem em padrões, necessitam de mecanismos de identificação, enculturação, aceitação” (idem). Essa aceitação da cultura, segundo o autor, vai explicitar seu caráter político, uma vez que determinados valores e sentidos podem entrar em conflito com outros valores e sentidos. Por essa razão, é preciso considerar as relações de poder imbricadas no campo cultural. E assim “o conflito deve ser considerado não apenas como ingrediente normal da cultura, mas ainda como instância geradora, força motriz” (idem). Portanto, as políticas e estratégias de atuação devem prever instrumentos como o tombamento. Considero aqui, nesta pesquisa, o caso das rendas artesanais e o registro dessa referência cultural.

Uma terceira proposição do autor diz respeito ao fato do valor cultural não estar nas coisas, mas que ele “é produzido no jogo concreto das relações sociais” (1996, p. 93). Logo, ao tratar de identidades relacionadas aos bens culturais, pressupõe-se que estas são atribuídas a esses bens e não características iminentes deles. Oportunamente esse autor faz uma reflexão sobre a arte como uma manifestação que permite compreender a cultura em seus aspectos cruciais e que os valores estéticos não são universais e nem permanentes. Desse modo, as sociedades mobilizarão as qualidades intrínsecas do objeto de modo contingente, instável e mutável. Essa abordagem do autor contribui, por exemplo, neste estudo, para a compreensão do universo de produção das rendas como ampliação das fronteiras do artesanato de modo a compreender a produção de renda e o artesanato na totalidade de bem artístico que também incorpora valores estéticos.

Dando seguimento ao seu raciocínio, Meneses diz sobre a historicidade dos sistemas estéticos que se transformam sem cessar. Isso não corresponde a relativizar tudo, mas localizar na sociedade e “nas suas contingências a gênese da cultura” (1996, p.93). Logo, a manifestação dos sentidos e valores deverá materializar-se e

manifestar-se e por isso os fenômenos sensoriais são relevantes no campo da cultura. Então, a identificação e compreensão do patrimônio cultural vai carecer de

[...]conhecimento sobre os circuitos de produção e consumo de sentido e valor numa sociedade (e não, prioritariamente, do levantamento e reconhecimento de traços empíricos *a priori* categorizados como culturais). Esta ótica teria que impor mudanças radicais de rumo e procedimentos nos trabalhos de inventário e cadastramento cultural, ultrapassando as cômodas sintomatologias positivistas a que os especialistas e técnicos tanto se afeiçoaram. (MENESES, 1996, p. 94)

Esse aspecto chave proposto por Meneses, de que a compreensão da cultura não está nas coisas, mas nas relações da sociedade com essas coisas, e principalmente dos indivíduos entre si que participam dessa sociedade, será um ponto crucial ao longo desta pesquisa sobre as rendas artesanais.

A quarta proposição de Meneses aborda as políticas culturais e que estas devem trazer para a cena a totalidade da experiência social e não apenas de segmentos privilegiados. Portanto, nas palavras do autor: a cultura não pode ser relegada às esferas do supérfluo da existência. Por essa razão, a cultura está no “domínio das necessidades, aquelas mesmas que determinam a sobrevivência orgânica, psíquica e social” (1996, p.94). Por isso, ele reforça que a cultura deve então ser localizada na totalidade da vida, ou seja, o contrário de uma visão concentradora da cultura, demasiadamente hierarquizante dos espaços da vida social, que termina por qualificá-los de forma discriminatória. O autor cita o exemplo das casas de cultura na França estudadas pelo escritor Victor Hell (1920-1994) em sua obra “L'idée de culture”, de 1981, na qual ele concluiu que a “prioridade deveria ser a ‘cultura nas casas’, porque é nessa trama esparsa que se tece o essencial de nossa existência” (MENESES, 1996, p. 95). Esse apontamento do autor remete, no caso desta pesquisa, à produção doméstica de rendas, uma das formas de existência dentro dos lares das rendeiras.

A cultura, sendo então uma dimensão específica da vida social em todos os seus níveis, espaços e campos, pode ser compreendida como uma dimensão das mediações simbólicas. Ao considerar essas mediações simbólicas e os diversos níveis em que ocorre, também devem ser incluídas as considerações do antropólogo Nestor Garcia Canclini (2019) nas quais a cultura é constituída por hibridizações.

Considerando que a cultura é formada por hibridizações, de acordo com Canclini (2019), deve-se levar em conta que há um excessivo peso do tradicional no estudo das culturas populares. Dessa forma, a construção de uma outra perspectiva do tradicional-popular deve levar em consideração suas interações com a cultura de elite e com as indústrias culturais.

Canclini (1999) levanta as questões do patrimônio que incluem a desigualdade social, os usos do patrimônio, o propósito da preservação, o patrimônio na era da indústria cultural e critérios estéticos e filosóficos relacionados ao mesmo. Conforme o autor, “o patrimônio cultural exprime a solidariedade que une os que partilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas é também habitualmente um lugar de cumplicidade social”⁶ (Canclini, 1999, p.17, tradução nossa). Portanto, de acordo com o autor, as fraturas sociais de uma sociedade dividida em classes, etnias e grupos não são expostas, uma vez que a transcendência da noção de patrimônio é elevada pela grandeza e respeito pelos bens acumulados. Logo, as formas de se relacionar com o patrimônio se originam na participação desigual dos grupos sociais no modo em que se constituem os patrimônios.

Mesmo em países onde a legislação e os discursos oficiais adotam a noção antropológica de cultura, que dá legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, há uma hierarquia do capital cultural: a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica que a medicina popular, a cultura escrita do que oral⁷ (Canclini, 1999, p. 17-18, tradução nossa).

O autor prossegue com a noção de que o patrimônio serviria para unificar uma nação, entretanto, as desigualdades a ele intrínsecas tornam necessário proceder um estudo que considere o espaço de luta material e simbólica entre classes, etnias e grupos, uma contingência da natureza complexa das sociedades contemporâneas.

Atualmente, as diferenças regionais ou setoriais, causadas pela heterogeneidade de experiências e pela divisão técnica e social do trabalho, são utilizadas pelas classes hegemônicas para obter uma apropriação privilegiada do patrimônio comum. Certos bairros, objetos e saberes são consagrados como superiores porque foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque possuem a informação

⁶ El patrimonio cultural expresa la solidaridad que une a quienes com- parten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social.

⁷ Aun en los países en que la legislación y los discursos oficiales adoptan la noción antropológica de cultura, que confiere legitimidad a todas las formas de organizar y simbolizar la vida social, existe una jerarquía de los capitales culturales: vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral.

e formação necessárias para os compreender e apreciar, ou seja, para melhor os controlar⁸ (Canclini, 1999, p. 18, tradução nossa).

Nesse sentido Canclini faz uma reflexão valiosa quando se considera o artesanato, uma vez que se teme pela perda de sua qualidade e componentes simbólicos quando sujeitos ao regime do valor de mercado. A seu ver, esse movimento pode ser favorável à manutenção das culturas pois, deve-se lembrar que “a incorporação do artesanato ao mercado urbano e turístico possibilita a permanência de muitos indígenas e camponeses em suas comunidades e a reativarem as suas tradições produtivas e culturais”⁹ (Canclini, 1999, p. 20, tradução nossa). O autor faz um alerta não para a perda e transformações que os objetos sofrem, mas para as condições de exploração dos sujeitos que os produzem.

Assim, é ineficaz uma política de apoio ao patrimônio artesanal que se dedique apenas ao resgate e conservação das técnicas e estilos tradicionais. Assim como a defesa do patrimônio urbano exige enfrentar a crise estrutural das grandes cidades e a injustiça sofrida pelos setores pobres, uma verdadeira intervenção no desenvolvimento atual das artesanias necessita de uma política cultural combinada com transformações socioeconômicas nas condições de vida dos camponeses¹⁰ (Canclini, 1999, p. 20, tradução nossa).

Portanto, como o autor anota, o maior desafio são os usos sociais do patrimônio, como ele mesmo assinala em letras maiúsculas, logo, é nesse aspecto que se deve concentrar os esforços de investigação, reconceitualização e política cultural. Canclini então assinala paradigmas políticos-culturais dentre os quais o que denomina tradicionalismo substancialista, ou seja, quando se julga os bens históricos unicamente por seus altos valores em si mesmos e sua conservação estaria alheia ao seu uso corrente. Dessa maneira “consideram que o patrimônio é constituído por um mundo de formas e objetos excepcionais em que desapareceram as vivências sociais

⁸ En la actualidad, las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque éstos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, es decir, para controlarlos mejor.

⁹ La incorporación de las artesanías al mercado urbano y turístico posibilita que muchos indígenas y campesinos permanezcan en sus comunidades y reactiven sus tradiciones productivas y culturales.

¹⁰ De ahí que sea ineficaz una política de apoyo al patrimonio artesanal que sólo se dedique al rescate y la conservación de las técnicas y los estilos tradicionales. Así como la defensa del patrimonio urbano requiere enfrentar la crisis estructural de las grandes ciudades y la injusticia sufrida por los sectores pobres, una verdadera intervención en el desarrollo actual de las artesanías necesita de una política cultural combinada con transformaciones socioeconómicas en las condiciones de vida de los campesinos.

e as condições de vida e trabalho de quem o produziu”¹¹ (Canclini, 1999, p. 22, tradução nossa). No caso das artesanias das rendas, objeto desta pesquisa, conhecer as condições de produção e de vida de quem as produz pode oferecer um referencial para as decisões sobre a conservação integrada da referência cultural.

O modo como se produz, circula e consome cultura vai implicar, de acordo com Canclini, em uma modificação do modo como é gerido o patrimônio nas políticas públicas, e, portanto, a inclusão das formas artesanais de produção popular é considerada um avanço em relação ao conceito elitista de cultura. E sobre as imagens tradicionais dessa cultura, o autor salienta que é mais importante definir com que critérios são modificadas e quem vai decidir, se são os artesãos, os intermediários ou os consumidores.

Considerando o processo patrimonial e as condições de transformação das sociedades contemporâneas, ao referenciar os termos do sociólogo Raymond Williams, Canclini reitera que é necessário diferenciar aquilo que é arcaico, residual e emergente.

O arcaico é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por aqueles que o revivem hoje, quase sempre "de forma deliberadamente especializada". Em vez disso, o residual foi formado no passado, mas ainda está ativo nos processos culturais. O emergente designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais¹². (Canclini, 1999, p. 28, tradução nossa).

Portanto, conforme o autor, é necessário que a política cultural relacionada ao patrimônio não se prenda ao primeiro sentido, ou seja, do arcaico. Deve, portanto, recuperar a densa historicidade em que foi gestada juntamente com seus significados recentes que foram gerados com práticas inovadoras de produção e consumo. Essa premissa vai se aplicar às rendas artesanais, pois seus processos de produção guardam relação com o passado e permanecem ativos demandando outras práticas e relações sociais. E das relações com o passado, surgem questões como a autenticidade de uma referência cultural.

¹¹ Consideran que el patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y trabajo de quienes lo produjeron.

¹² Lo arcaico es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre "de un modo deliberadamente especializado". En cambio, lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo emergente designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales"

A reivindicação da autenticidade é considerada alarmante por Canclini (1999), ao se levar em conta que as atuais condições de circulação e consumo de bens simbólicos limitam as condições de produção que, em outras épocas, teriam assentado seus pressupostos no mito da originalidade na arte, na arte popular e no patrimônio cultural tradicional. Portanto, o autor acrescenta que “o problema da autenticidade e singularidade da obra muda seu significado. Notamos então, com Benjamin, que o autêntico é uma invenção moderna e transitória”¹³ (Canclini, 1999, p. 29, tradução nossa). Para o filósofo e sociólogo Walter Benjamin (2017), a reprodução técnica vai possibilitar colocar a cópia do original em situações que o próprio original não consegue e pode até ir ao encontro do receptor, como ocorre com uma fotografia, por exemplo. É nesse sentido que o valor de autenticidade é colocado à prova e será discutido mais adiante.

Canclini então menciona o conceito de autenticidade como pouco consistente para a relação da sociedade com seus patrimônios, afinal a política cultural tem a função de ir além e buscar resgatar os que são culturalmente representativos. Portanto, os processos são mais importantes que os objetos e “eles são importantes para nós não por sua capacidade de permanecerem “puros”, iguais a si mesmos, mas porque “eles representam certas formas de conceber e viver o mundo e a vida próprios de certos grupos sociais”¹⁴ (Canclini, 1999, p.33, tradução nossa).

Assim como o conhecimento científico não pode refletir a vida, o restauro, a museografia e a divulgação mais contextualizada e didática não conseguirão abolir a distância entre realidade e representação. Qualquer operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma metalinguagem, não faz as coisas falarem, mas fala delas e sobre elas (Canclini, 1999, p.33).

Essa metalinguagem é a que deve operar a comunicação museológica fundamentada em uma visão mais plural das histórias que envolvem as referências culturais. Portanto, como relata o autor, os usos sociais do patrimônio devem partir não de uma “mera atitude defensiva, de simples resgate, mas de uma visão mais complexa de como a sociedade se apropria de sua história, pode envolver novos setores” (idem). As construções da comunicação museológica, incluindo as que se assemelham ao

¹³ El problema de la autenticidad y unicidad de la obra cambia su sentido. Advertimos entonces, con Benjamin, que lo autêntico es una invencion moderna y transitoria.

¹⁴ Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer "puros", iguales a si mismos, sino porque "representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales"

propósito de comunicar a complexidade das referências culturais em outros espaços, devem, portanto, incluir os diferentes atores e compreender a dinâmica de recepção dessa comunicação.

O professor e linguista, George Yúdice elabora a premissa da cultura como recurso. Nesse sentido, em entrevista concedida a escritora Heloísa Uarue de Hollanda ele diz que “as manifestações culturais absorvidas são recursos a serem geridos para o progresso social e econômico das sociedades” e que

A minha ideia agora é que a cultura seja vista como um recurso. E quando você pensa que a cultura é recurso, o único jogo que existe é o do gerenciamento, da gestão dos recursos. É como na ecologia. Eu poderia continuar com a ideia da arte para a transcendência, uma arte para fins não instrumentais, mas mesmo assim, a arte vai continuar sendo usada. Eu posso ser um artista “puro”, mas quando colocar minha obra em um museu, estarei contribuindo para o PIB da cidade. Quando as pessoas pensam em criar um museu, elas justificam o museu pela arte, mas esse museu vai certamente contribuir para a economia da cidade. (Hollanda, 2005, p. 9-10).

Penso que importa estabelecer aqui as relações da cultura como recurso sem perder de vista suas implicações que não são medidas pelo sucesso econômico que possibilitam. Como não é possível destacar as funções econômicas das manifestações relativas às referências culturais, é necessário preservar o discurso antropológico a fim de não se perder a essência das funções simbólicas para além das trocas econômicas. Essa fundamentação poderá ser crucial no desenrolar de propostas inovadoras no campo cultural. Yúdice afirma que há vários sentidos para a compreensão da cultura como reserva disponível, mas deixa claro que não é o propósito dele “desestimar essa estratégia como uma corrupção da cultura ou como uma redução cínica dos modelos-símbolos ou estilos de vida à ‘mera’ política” (YÚDICE, 2005, p.46). Aqui também residem as questões relacionadas à Economia Criativa que serão melhor detalhadas adiante.

2.1 Sustentabilidade: a via da reciprocidade e coesão social

Dentre as palavras de ordem na contemporaneidade, temos *sustentabilidade* como um significativo termo para designar algo que se queira promover pela via de uma afirmação positiva, engajada, comprometida com o futuro. Para além do uso da palavra, recorro ao significado em si: qualidade daquilo que se pode sustentar. Então, teremos sujeitos desejantes em sustentar algo e, possivelmente, perspectivas

diferentes sobre quais ações lhes parecem mais adequadas para atingir a sustentabilidade e que tipo de sustentação compreendem ser as legítimas. Aqui não me refiro ao uso indiscriminado da palavra que vai ao encontro de propósitos meramente oportunistas, embora nem sempre possamos reconhecer de imediato esses usos. Seguindo o raciocínio daqueles que desejam promover um suporte, uma sustentação, retornamos ao que Meneses apresenta como usos culturais. A compreensão de como se dão esses usos pode me fornecer mais elementos para identificar as engrenagens que movem as intenções e ações de sustentabilidade. Logo, Meneses (1996) diz que, em relação aos usos culturais, a massificação e a indústria cultural, amparadas pelo mercado, usam a cultura como mais um mecanismo de segregação e fragmentação e seu raio de ação é balizado por produtos, produtores, órgãos, lugares e equipamentos culturais, portanto, também por consumidores culturais.

O consumo cultural difere diametralmente da cotidianidade do habitante, pois esta requer uma relação de pertença em que há “mecanismos nos processos de identidade que nos situam no espaço, assim como a memória nos situa no tempo” (MENESES, 1996, p. 96). Portanto, acredito que nas relações de produção do artesanato têxtil das rendas, a pertença também seja um fator fundante das relações desse trabalho com os lugares em que acontecem.

Outra característica que pode promover a sustentabilidade das relações sociais em torno dos trabalhos artesanais é o associativismo que, do ponto de vista da organização social, reúne pessoas de uma comunidade para lhes assegurar uma melhor representatividade de seus interesses. Isso pode se constituir como uma pessoa jurídica (SEBRAE, 2017), registrada em cartório e constituída livremente pela união da comunidade. Esse associativismo requer a participação, a solidariedade e a cooperação em torno de objetivos comuns. Do ponto de vista das relações sociais, o associativismo pressupõe algo ligado à reciprocidade, ou seja, a dádiva.

Na artesanaria das rendas têxteis, a relação de dádiva existe a priori. Em seguida e em consequência de seus contextos, vêm as relações de mercado. O sociólogo Jacques Godbout afirma que a dádiva se refere às relações de pessoa a pessoa, logo, segundo o autor, “o que circula contém uma parte de si. Toda dádiva é uma dádiva de si e dificilmente pode ser tratada como objeto. A dádiva tem a ver com o pensamento animista” (Godbout, 1999, p. 246), portanto, o que a diferencia das relações de

mercado é que “a relação mercantil é uma objetivação do mundo e das relações entre os seres humanos, e entre estes e os outros seres que o circundam” (idem).

Em relação às teorias da reciprocidade, o professor e turismólogo Leandro Brusadin (2017) afirma que o dom se faz perceber em um ciclo composto de três momentos que são: dar, receber e retribuir. Para exemplificar esse aparato teórico na práxis cotidiana da modernidade ele propõe:

se alguém nos faz um favor, por exemplo, uma relação é estabelecida, por meio da qual provavelmente sentiremos alguma obrigação em troca de fazer outro favor. Essas relações são sociologicamente importantes pela contribuição que dão a coesão social. O senso de comunidade, inclusive em nossos dias, é fortalecido pela disposição de pessoas se ajudarem mutuamente. De maneira semelhante, a solidariedade da família baseia-se, até certo ponto, em um padrão complexo de dar, receber e retribuir de forma livre e obrigatória ao mesmo tempo. A reciprocidade é uma condição de troca em integração social, sem a qual pessoas tendem a perder interesse e se retrair. Tal condição de troca vigora como uma norma de reciprocidade pela qual as sociedades se representam. (Brusadin, 2017, p. 24)

Quando foi realizada minha pesquisa para obtenção do título de mestre, era comum eu ouvir das rendeiras que determinada peça que estavam a confeccionar tinha a finalidade de presentear alguém, fosse encomenda ou uma peça que poderia ter essa destinação em algum momento. Portanto, a produção do objeto têxtil coincidia com o destino para o qual estava prometido, ou seja, no próprio ato de tecer essa operação já ocorria. Logo, como diz Brusadin (2017) o dom como ato de dar e prática do real é compreendido como um elemento da “produção-reprodução das relações sociais objetivas e das relações pessoais, subjetivas e intersubjetivas, transformando-se em ato, mas, também, como objeto os quais podem representar e significar do qual é, ao mesmo tempo, instrumento e símbolo” (Brusadin, 2017, p. 34). Portanto, qualquer ação de sustentabilidade deve considerar as relações de dívida que estão na origem das próprias referências culturais.

2.2 Saberes artesanais: memória e musealização

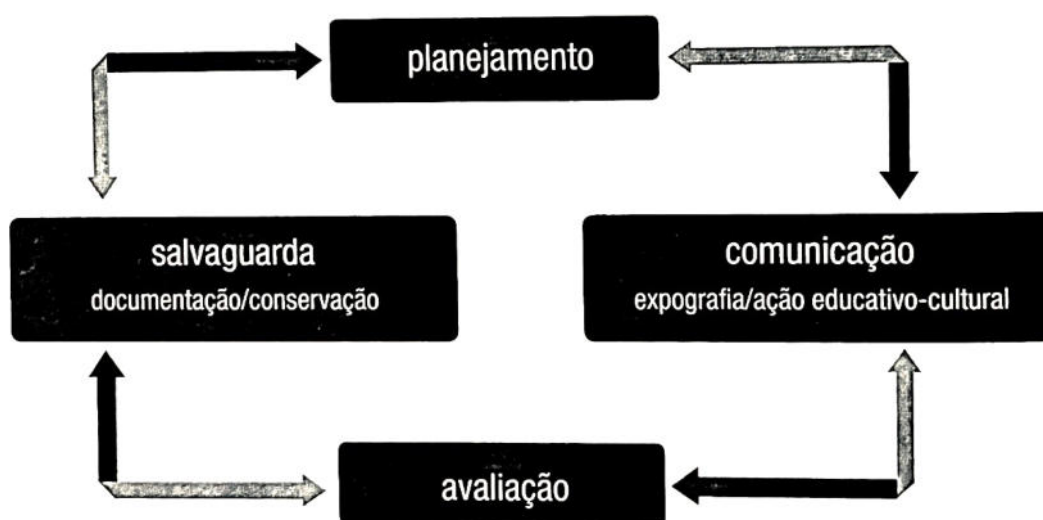
Os museus podem ser entendidos como os lugares da memória, onde se rememoram as histórias no presente. O conceito de lugar e território contribui para a compreensão dessa definição, pois, conforme o geógrafo Paul Claval (199), são essenciais para a compreensão das relações que os grupos estabelecem com o meio ambiente, mas vão além do campo material. Essas relações também são de ordem simbólica e se estabelecem de forma reflexiva. A criação do meio ambiente pelas pessoas faz,

segundo o autor, com que haja um espelhamento, ou seja, com que as pessoas tomem consciência daquilo que compartilham. Portanto, a comunicação museológica vai operar na construção da ideia de lugar por meio das narrativas que são atribuídas ao que se expõe e para determinados públicos.

A reflexão do historiador francês Michel Certau (1980) também encontra eco nas questões perceptivas e ele propõe que a noção de espaço não comporta toda a complexidade das relações humanas, dessa forma, o espaço seria um lugar praticado. Nesse sentido, a noção de lugar assume sua singularidade pelas formas de uso, percepção e das relações intersubjetivas. Portanto, tais relações repercutem na evolução do conceito de patrimônio, o que implica em toda cadeia operatória de preservação.

Em relação ao plano de salvaguarda de bens culturais, a museóloga Manuelina Cândido (2019) afirma que se deve considerar a matriz de gestão dos patrimônios. Nesse sentido, nos espaços dedicados à memória, como são os museus, a cadeia operatória museológica (Figura 1) mediada por planejamento e avaliação constantes inclui a salvaguarda constituída pela documentação/conservação e a comunicação que é a expografia/ação educativo-cultural. A figura abaixo ilustra a circularidade das ações:

Figura 1 - Cadeia operatória museológica em contexto de planejamento e avaliação



Fonte: CÂNDIDO, 2019

Portanto, de acordo com a historiadora Carolina Ruoso (2019), ao se pensar a curadoria de exposições é necessário compreender que ela vai compor uma das atividades da cadeia operatória do patrimônio cultural que é a musealização e, dessa maneira, estará integrada à Comunicação Museológica inserida na área das Exposições. Logo, a realização de um projeto de gerenciamento fica à cargo do curador de uma exposição. Conforme a autora “a equipe de curadoria, o curador ou os curadores precisam entregar o *roteiro narrativo de exposição* aos demais profissionais envolvidos, entre eles, equipe de expografia e equipe de educadores de museu” (Ruosso, 2019, p.28). A composição desse roteiro narrativo precisa considerar as diferentes perspectivas dos atores que compõem a referência cultural. Portanto, é válido realçar que o termo referência cultural parece abrigar melhor, em um único conceito, as questões ditas tangíveis e intangíveis do patrimônio cultural, pois

[...] foi com o desenrolar histórico das ações institucionais relativas ao patrimônio, empenhadas com mais ênfase nas edificações, que se percebeu que algo havia sido relegado e que não poderia estar dissociado dos artefatos físicos: os saberes das tradições. Esses saberes, componentes da cultura, se relacionariam diretamente aos modos de produção do patrimônio, tanto na constituição material do ambiente construído quanto na presença humana e suas relações de uso com o lugar e, além disso, também em seus rituais dos quais esses lugares participam. Portanto o termo “patrimônio cultural” é absorvido pelo léxico, sendo seu significado apresentado como as materialidades dos artefatos humanos, suas ambiências naturais e fabricadas juntamente com os saberes ou o “patrimônio imaterial” ou “patrimônio intangível” (Pompeu, 2016, p.39).

Perante a evolução do conceito de patrimônio, também as funções de salvaguarda, estudo e divulgação das coleções pelo museu ganham renovada importância e um acréscimo de consciência sobre a sua responsabilidade. O alargamento do conceito de patrimônio conduziu ao aumento considerável dos potenciais bens a preservar, os quais, antes, não eram considerados. Isso levou à necessidade de mais museus (Mendes, 1999, pp. 221-222), o que também aumentou a necessidade de intervenção e reflexão sobre o tema junto destas instituições, com especial incidência na sensibilização em relação às dimensões imateriais do patrimônio. (Homem; Marques, 2019, p.23)

Em relação à construção da narrativa museológica e à própria constituição do museu, Canclini (1999) anota que os museus não devem ser reduzidos a uma questão de especialistas do passado, mas de todos que se ocupam com a construção do presente como

indígenas, camponeses, migrantes e todos os setores cuja identidade costuma ser rompida pelos usos hegemônicos da cultura. Na medida em que o nosso estudo e valorização do patrimônio assume os conflitos que o acompanham, pode contribuir para a consolidação da nação, mas não mais como algo abstrato, mas como aquilo que une os grupos sociais num projeto histórico de solidariedade, sobre a forma como habitam seu espaço e conquistam sua qualidade de vida¹⁵ (Canclini, 1999, p.33, tradução nossa).

A comunicação dos significados dos objetos não deve passar ao largo de suas construções originárias, pois afinal, constituíram-se na produção e reprodução sociais. Para Canclini, “o museu e qualquer política patrimonial devem tratar os objetos, edificações e costumes de modo que, mais do que os exibir, tornem inteligíveis as relações entre eles, proponham hipóteses sobre o que significam para quem os vê ou evoca hoje”¹⁶ (Canclini, 1999, p.33, tradução nossa). Em se tratando das artesanias têxteis, como referência cultural, em grande medida, também trazem consigo os registros oficiais que lhes atribuem determinadas características para diferenciá-las.

A identificação das referências culturais e seus registros oficiais são um indicativo da sua importância no quadro da sustentabilidade cultural dos povos. A análise da origem e empregabilidade de termos como ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ revela um terreno que ainda deve suscitar muitos debates, uma vez que, inicialmente, esses termos fundaram a própria justificativa das inscrições nas esferas oficiais de registro de bens culturais. As experiências de registros e planos de salvaguarda vêm, ao longo do tempo, demonstrando a fragilidade dessas terminologias que podem se transformar em barreiras de interlocução.

A condição de chancela do termo ‘autenticidade’ não tem sido o foco principal demandado pela UNESCO que, por meio de seus representantes, alerta para que haja coerência das medidas propostas em relação à proteção do patrimônio dito imaterial evitando referências à autenticidade. Ou seja, a autenticidade não é o ponto

¹⁵ a los indígenas, campesinos, migran-les y a todos los sectores cuya identidad sucie ser trastocada por los usos hegemónicos de la cultura. En la medida en que nuestro estudio y promoción del patrimonio asuma los conflictos que lo acompañan, puede contribuir al afianzamiento de la nación, pero ya no como algo abstracto, sino como lo que une y cohesiona en un proyecto histórico solidario a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su copacio y consistan su calidad de vida.

¹⁶ El museo y cualquier política patrimonial deben tratar los objetos, los edificios y las costumbres de tal modo que, mas que exhibirlos hagan inteligibles las relaciones entre ellos, propongan hipótesis sobre lo que significan para quienes hoy los vemos o evocamos.

fundamental como preconiza o Patrimônio Mundial. A identificação daquilo que é útil para as comunidades materialmente ou espiritualmente em seu cotidiano parece interessar muito mais quando se pensa em políticas de proteção e salvaguarda das referências culturais.

Ao longo do tempo, os museus passam a ser mais reflexivos e participativos. Portanto, as “Novas Museologias, trouxeram uma narrativa curatorial crítico-criativa, onde os objetos ou obras de arte são compreendidas como documentos históricos construídos social e culturalmente” (Ruoso, 2019, p.37). Ou seja,

o curador já não percebe a obra de arte em si mesma, ele a insere em uma narrativa reflexiva e integra a obra de arte ao debate social e cultural, historicamente construído. Compreendendo que os diferentes públicos são também sujeitos criadores, protagonistas da arte como experiência e da sua própria prática de visitante em museus. (Ruoso, 2019, p.38)

Entende-se que o desenvolvimento das propostas curatoriais passa a ter uma “dimensão da participação do público como crítica ao lugar do curador como único autor das narrativas em exposição nos museus” (RUOSO, 2019, p.39). Portanto, no caso específico desta pesquisa, as ações colaborativas de constituição de exposições podem permitir um diálogo melhor tanto com as comunidades que exercem o saber-fazer artesanal têxtil quanto com o público que interage com suas referências culturais. Nesse sentido as práticas relacionadas às metodologias participativas constituem-se em um caminho promissor rumo à uma comunicação aberta à novos diálogos que compõem pesquisas em co-autoria e que abraçam as teorias da educação.

As curadorias elaboradas através das metodologias participativas não são ações educativas em si mesmas, são propostas de pesquisas curatoriais desenvolvidas em co-autoria com os grupos frequentadores e colaboradores. As teorias da educação são fundamentais no planejamento pois nos orientam com relação aos procedimentos para uma escuta sensível dos integrantes do projeto curatorial e, também, são imprescindíveis para o desenvolvimento do despertar da criatividade através da compreensão da importância do corpo como lugar de construção do pensamento. (Ruoso, 2019, p.44)

As metodologias participativas podem, enfim, estabelecer um diálogo integrado que considere as diversas perspectivas e momentos históricos. Logo, é com a investigação da origem das rendas que seus circuitos de produção e consumo, de sentido e de valor vão sendo gradativamente compreendidos. As rendas possuem

uma historicidade que ao mesmo tempo revela uma antiguidade e uma atualidade da sua existência.

2.3 A artesanaria têxtil e o trabalho feminino

A renda artesanal insere-se nesse contexto de bem material produzido para ocasiões especiais em que a questão tempo se dá quase de maneira oposta em relação à fluidez de nossa atual temporalidade. O prazo de execução é longo, há uma espera pela encomenda, pois há uma pausa no tempo veloz. Nessa perspectiva, o sociólogo Richard Sennet oferece sua percepção sobre uma característica peculiar da civilização ocidental que possui “uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal” (Sennett, 2013, p.20). Por essa razão, a excepcionalidade da atividade artesanal tende a ser valorizada para além das fronteiras da localidade onde ocorre.

O desenho de um objeto, também conhecido como *design* – palavra cujo uso contemporâneo denota uma intenção de planejamento, uma construção a partir de um conhecimento prévio, uma obra técnica com apuro estético – resulta da intenção da construção de um artefato. Segundo o filósofo Vilém Flusser, a palavra design revela a conexão interna entre técnica e arte. Logo, “design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura” (Flusser, 2007, p.184). São artefatos, não importa a dimensão, aqueles objetos frutos da criação humana, da ação intencional a partir de elementos da natureza ou de elementos sintetizados a partir do conhecimento da técnica e dos materiais. Os artefatos vão integrar o cotidiano e causar uma interferência na vida social, quer pelo seu modo de produção, seu uso e consumo, quer pelo seu descarte. Na maior parte do tempo, na vida urbana das grandes cidades, o consumo e o uso recebem maior atenção e menos atenção se dedica à sua produção e descarte. Os objetos ficam disponíveis em prateleiras, físicas ou virtuais, e com algumas exceções, pouca relação se guarda com os processos que o conduziram até essas prateleiras. Em relação às rendas artesanais, o desconhecimento dos processos que conduzem à produção do objeto também ocorre pela ausência dessa percepção com processos anteriores à indústria.

Na leitura da versão traduzida, publicada em português no ano de 2010, de *Art as experience* – originalmente publicado em inglês no ano de 1934 – que embasou parte dos meus estudos, o filósofo John Dewey afirma que “a arte prefigura-se nos próprios processos do viver”. Portanto, para esse autor, ao longo de toda a obra, ele avalia que a experiência estética vai além da presença de um objeto ou de outra manifestação da verve criadora humana como, por exemplo, a música.

Dewey apresenta a arte como esse aspecto humano que cria e recria a partir de experiências individuais e coletivas que se acumulam para cada indivíduo que experimenta o viver. Portanto, conclui que, para o artesanato da renda, as experiências de vida coletiva e individual também se entrelaçam com a técnica, os motivos e as intenções. Entrelaçam-se com os lugares e as experiências compartilhadas. E Dewey ainda diz sobre um possível dano advindo da ausência do estético, pois, “onde quer que as condições sejam tais que impeçam o ato de produção de ser uma experiência em que a totalidade da criatura esteja viva e na qual ela possua sua vida através do prazer, faltará ao produto algo da ordem do estético” (Dewey, 2010, p.96).

Convém lembrar que Dewey fala sobre um enriquecimento da vida que permeia aquilo que compreendo como a consciência do ato de criar. O autor prossegue assinalando, em oposição a isso, o adiamento da vida em função da produção a partir do desenvolvimento industrial e de grande parte do consumo. Nesse ponto, sem adentrar em aspectos estritos relacionados ao desenvolvimento industrial em si e também nas conquistas em termos do alcance que a produção industrial permite, é válido destacar esse alerta para uma vida que é adiada, conforme as palavras de Dewey. Interpreto essa colocação de Dewey não como uma oposição ao desenvolvimento industrial, mas como um questionamento das consequências sobre as relações de produção que envolvem a compreensão do “eu” nesse “todo” da vida. Como um alerta para a consciência sobre o ato de produzir, de experimentar e compartilhar, para que a vida não seja adiada e onde, infelizmente, “grande parte do consumo tornou-se um prazer superposto aos frutos do trabalho alheio” (Dewey, 2010, p. 97).

Historicamente, a produção de rendas está, com maior expressividade, relacionada ao trabalho feminino. Sobre as relações de gênero, a psicóloga Maria Fernanda Diogo afirma que “são construções sociais de base material representativas dos processos de produção dos lugares de poder de homens e mulheres em determinada sociedade”

(Diogo, 2012, p.733). Como a autora salienta, é oportuno localizar esse trabalho na sociedade capitalista que se objetiva e se mantém pela produção de valores de troca, portanto, “o trabalho doméstico não produz mercadorias, não gera mais-valia, não é considerado atividade econômica, ou seja. não se configura como trabalho pela ótica capitalista” (Marx, *apud* Diogo, 2012, p.737). Logo, a produção do têxtil artesanal se dará também no âmbito doméstico e os cuidados com a casa e a família se desenvolvem simultaneamente à produção artesanal. Portanto, como nos esclarece a autora, as esferas produtivas e reprodutivas se interpenetram e, portanto, são lugares híbridos para um grande contingente de mulheres em que suas atividades produtivas estão apoiadas no *savoir-faire* transmitido entre gerações. A autora avalia que o exercício da atividade laboral não se relaciona somente com a execução de uma atividade técnica, mas que implica no

engajamento do corpo do/a trabalhador/a, nos gestos, na sua mobilização subjetiva, na capacidade de refletir interpretar e reagir às situações. Faz-se necessário lutar por uma maior valorização dos saberes e fazeres realizados na esfera reprodutiva como integrantes dos saberes e fazeres que movem a sociedade, independente destes serem realizados por homens ou mulheres. valorizando a “...construção subjetiva das emoções. do afeto e da solidariedade como parte constitutiva do desenvolvimento das interações humanas” (Araújo & Scalón *apud* Diogo, 2012, p.739).

Carol Gilligan, filósofa e psicóloga, observa que as mulheres se comportam em torno de uma ética do cuidado, em que os relacionamentos humanos se desenvolvem a partir de uma concepção de que o “eu” e o “outro”, são interdependentes. Segundo a autora, a atividade do cuidado robustece tanto os outros quanto o eu. Assim também ocorre a atividade artesanal de produção das rendas, pois há cumplicidade na tecelagem dentro do âmbito familiar e em tantos outros de produção têxtil. Essa produção decorre no ritmo lento característico das atividades artesanais, pois

É também fonte de satisfação para as rendeiras o tempo lento do artesanato, pois como anota Sennett “a prática se consolida, permitindo que o artesão se apossa da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de resultados rápidos” (SENNETT, 2013, p.328 *apud* Pompeu, 2016). Habitadas ao tempo de tecer, as rendeiras sabem da importância do ritmo da renda, que ao mesmo tempo se dá conforme suas habilidades. É um tempo cuja valorização reside exatamente na sua lentidão, diferente do ritmo acelerado que por vezes precisam adotar nas suas atividades cotidianas (Pompeu, 2016, p.156).

O ritmo próprio do trabalho artesanal, que se distancia de outras atividades produtivas que necessitam de uma rápida finalização, se intercala ao ritmo da atividade do trabalho doméstico. Nessa conciliação muitas mulheres se desdobram nos cuidados com a família e a casa. A atividade de produção da renda artesanal encontra acolhida no espaço da casa e se incorpora às muitas atividades desempenhadas por mulheres. Nesse sentido, a professora estadunidense, Silvia Federici, salienta em seu livro “O ponto zero da revolução” a questão da remuneração do trabalho doméstico uma vez que é na esfera doméstica que se dá a reprodução da força de trabalho capitalista. A autora justifica, dentre as muitas questões por ela analisadas acerca do trabalho exercido por mulheres, que

a acumulação de capital se alimenta de uma imensa quantidade de trabalho não remunerado; acima de tudo, alimenta-se da desvalorização sistemática do trabalho reprodutivo que se traduz na desvalorização de grandes setores do proletariado mundial. (Federici, 2019, p.353).

Nesse cenário se desenrolam as discussões sobre a compreensão da pertinência do trabalho doméstico como valor na formação das sociedades. Portanto, como afirma a autora, a “reprodução de seres humanos é o fundamento de todo sistema político e econômico, e que a imensa quantidade de trabalho doméstico remunerado e não remunerado, realizado por mulheres dentro de casa, é o que mantém o mundo em movimento” (Federici, 2019, p.17). O trabalho artesanal das rendas, imbricado com as atividades domésticas de cuidado do outro e do espaço da casa, vai estabelecer uma contínua ligação entre os fazeres, seus sujeitos e lugares.

2.4 O saber-fazer, seus sujeitos e lugares

Falar das rendas artesanais é também investigar um pouco o surgimento dos têxteis de um modo geral, dado que as rendas originalmente se constituem de fios de origem vegetal, como algodão e linho, ou animal no caso das sedas. Alguns resultados na pesquisa feita para o mestrado, sobre as rendas artesanais, serão brevemente apresentados com o intuito de localizar no espaço e tempo a produção desses têxteis. Isso é necessário pois, afinal, a história desses objetos será o tema das ações culturais subsequentes desta pesquisa.

O trabalho manual de tecelagem é um antigo ofício cujas origens remetem ao período neolítico. Vestígios desses têxteis foram encontrados no sítio arqueológico de Çatalhöyük, “uma protocidade localizada no território da atual Turquia e raro exemplo

de um assentamento neolítico bem preservado, considerado como um dos principais locais para a compreensão da pré-história” (Pompeu, 2016, p. 63). O ofício da tecelagem é então desenvolvido para suprir as necessidades humanas imediatas, mas será decisivo para contribuir com uma tecnologia que influenciará outros modos de solução de problemas das civilizações. A conquista tecnológica da tecelagem a partir de fibras de tecido representa uma inovação ligada aos primórdios da agricultura contribuindo para a ascensão da civilização humana no Oriente Médio¹⁷ (Wilford, 1993 *apud* Pompeu, 2016).

A tecelagem de rendas manuais a partir de fios também ocorre em épocas remotas. Registros de achados arqueológicos no antigo Egito, num cemitério romano, como se observa no exemplar de rede antiga (Figura 2) sugerem o que seria a precursora das rendas. Também no acervo do Museu de Belas Artes de Boston (Boston Museum of Fine Arts), encontra-se outro exemplar milenar da coleção de Arte Têxtil. Trata-se de um fragmento (Figura 3) – pertencente ao período entre 200 aC e 150 dC – com estrutura de rede daquilo que seria uma renda egípcia de uso feminino.

¹⁷ “Weaving fibers into cloth is one of the most important innovations associated with the beginnings of agriculture and the subsequent rise of human civilization in the Middle East”.

Figura 2 - Exemplo de Rede antiga, precursora da renda dos dias de hoje. De um cemitério romano no Médio Egito.



Fonte: JACKSON¹⁸, [2016] *apud* POMPEU, 2016.

¹⁸ Jackson, Emily. A history of hand-made lace. L.U. Gill, 1900. Disponível em: <<https://library.si.edu/digital-library/book/historyofhandmad00jack>>

Figura 3 - “Fragmento de um capuz de mulher. Período Greco-Egípcio Ptolomaico ou Romano em torno de 200 aC. – 150 dC. Linho em listras de diferentes padrões. A borda superior é executada em uma corda, descoberto pela WMF Petrie em Howrah, no Fayum em 1888. Os enterros neste cemitério foram feitos entre 400 aC – 150dC”.
Dimensões: aproximadamente 24 x 14 cm.



Fonte: MUSEUM OF FINE ARTS¹⁹, c.2015 *apud* Pompeu, 2016.

¹⁹ <https://collections.mfa.org/objects/72534>

Pelas observações das imagens anteriores, pode-se deduzir que as rendas possuem uma trama aberta, diferentemente das tramas dos tecidos planos feitos em teares. Sendo assim, partindo dessa primeira apreciação, uma síntese para a definição de rendas seria a oferecida pela designer têxtil Vera Felippi como:

[...] um tipo de tecido com estrutura têxtil independente, ou seja, não há necessidade de outro suporte para existir, como é o caso do bordado, que necessita de uma base. Ela é construída pela movimentação do fio (ou de múltiplos fios) têxtil, formando, por seu entrelaçamento, um tecido composto por espaços vazios e cheios. É pela combinação e harmonia de todos esses elementos em sua estrutura que sua beleza e riqueza visual se revelam. (Felippi, 2021, p. 60-61).

Complementando essa definição, é possível também fazer uma referência sobre a técnica de confecção das rendas que é elucidada pela autora do livro “A history of handmade lace” da autora Emily Jackson e publicado em 1900 em que ela define o objeto renda.

A definição de renda, que orienta as classificações do estudo realizado por Jackson, entende-a como “obra ornamentada aberta de fios de linho, algodão, seda, ouro ou prata, e, ocasionalmente, de cabelo ou fibra de aloe. Tais fios podem ser tanto em “loop” ou laçadas, entrançados ou torcidos juntos em uma dentre três maneiras” quais sejam:

- (1). Com uma agulha, quando o trabalho é distintamente conhecido como renda de ponta de agulha.
- (2). Com bobinas, quando o trabalho é conhecido como rendas de bilros, embora às vezes imprecisamente descrito como “renda de travesseiro” [...]
- (3). Por máquinas, quando imitações dos padrões de ambas rendas de agulha e rendas de bilros são produzidos (Jackson, [2016], p. 3 *apud* Pompeu, 2016, p. 66-67)

De acordo com Felippi, foi a partir do século XV, na Europa, que “o uso de rendas aparece com maior ou menor intensidade no vestuário em diferentes épocas, disputando espaço com os bordados ou complementando-se com os tecidos usados na confecção das roupas” (Felippi, 2021, p.22).

A renda aplicada ao vestuário tinha por objetivo ornar a vestimenta, portanto, não exercia um papel estruturante no vestuário, mas assumia uma função simbólica relacionada ao status, ao luxo e à posição social. Esse objeto foi alvo de especulações adquirindo um lugar de mercadoria valiosa nas transações comerciais daquela época e nos séculos subsequentes.

Conforme anota Samuel Goldenberg (1904), a renda como era conhecida no início do século XX, seria um produto da era moderna.

Espanha, Itália, Bélgica, França e Alemanha teriam reclamado para si suas origens, entretanto, conforme o autor, não se pode indicar precisamente onde teria sido iniciada essa produção. (Pompeu, 2016, p. 68)

Segundo Felippi, as rendas artesanais tiveram inclusive valor de commodities e chegaram a ser objeto de contrabando. Conforme elucida a autora, nos primórdios da produção de rendas manuais na Europa, os conventos italianos eram os locais mais importantes dessa produção. No século XIX, com o início da produção mecânica de rendas, houve comprometimento da produção manual e as trabalhadoras desse ofício passaram a ter salários muito baixos. Além da questão da industrialização, aspectos como o uso e desuso, conforme a moda, ditavam a produção artesanal.

No século XX a principal característica da renda seria a de uma produção nem sempre voltada para a subsistência. Já no século XXI os elementos técnicos e visuais da renda vão inspirar e serão inseridos “em estruturas que vão além da área têxtil. Suas referências também podem ser vistas em elementos arquitetônicos e decorativos de grandes e pequenas dimensões, em joias, nas artes e no design.” (Felippi, 2021, p. 45).

2.5 Introdução das rendas no Brasil

No Brasil, as rendas teriam sido introduzidas com a chegada de D. João VI (1767-1826) e da corte portuguesa (Felippi, 2021) que demandavam a produção e uso de rendas. A elite que se formava passou a fazer uso de roupas mais elaboradas nos eventos sociais sob influência da moda inglesa e francesa da época. Os portos brasileiros recebiam as rendas estrangeiras e registros desses produtos eram anunciados na Gazeta do Rio de Janeiro.

Como afirma Felippi, além dos produtos de rendas, as senhoras da sociedade escravagista importavam livros e revistas francesas que possibilitavam aprender as técnicas manuais como as rendas de agulha e as de bilros. Portanto, essas mulheres também ensinavam às mulheres do povo, copiando os riscos para aquelas que estivessem dispostas a aprender o ofício. Dentre as técnicas estariam as rendas de agulha que são aquelas cujo instrumento principal de confecção são as agulhas e podem ser confeccionadas “no ar” ou com o apoio de suportes. Já as rendas de bilros são assim descritas pela designer têxtil Vera Felippi:

Além dos bilros, para tecer as rendas, são necessários, basicamente, os seguintes instrumentos: a almofada, o molde ou o pique, os

alfinetes e linhas. A renda é tecida sobre um padrão, ou seja, um molde chamado pique, que contém o desenho a ser executado preso firmemente em uma almofada por alfinetes. No Brasil, essa almofada costuma ter um formato cilíndrico, é forrada com tecido de algodão e preenchida por capim, palha de bananeira ou serragem (Felippi, 2021, p. 68)

Conforme a publicação dos autores do livro *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil: nota preliminar e roteiro de pesquisa* de 1948, a professora de música Luíza Ramos e seu marido, o antropólogo e médico alagoano Arthur Ramos, afirmam que praticamente inexitem relatos escritos sobre as rendas e sua origem no Brasil:

Infelizmente os dados históricos são praticamente inexistentes, pois a renda de bilros, entre nós, como, aliás, toda e qualquer forma de artesanato, jamais mereceu a menor proteção ou orientação oficiais, e são deixadas aos azares da improvisação, o que significa abandono quase completo. As referências de alguns documentos oficiais à "rendas", nos primeiros tempos, dizem respeito às rendas de procedência europeia, francesas, italianas ou flamengas, utilizadas nas vestes das classes abastadas [...] As nossas humildes rendeiras, em cujas mãos até hoje vem se mantendo o artesanato das rendas, continuam no anonimato do seu árduo labor, apesar de alguns esforços mais recentes em reconhecer-lhes o mérito. Alguma alusão incidental, aqui e ali, indica apenas de leve a procedência portuguesa da sua arte popular (Ramos, 1948, p. 35-36).

Na atualidade, dentre muitos tipos de rendas produzidas no Brasil com maestria, estão as rendas que foram estudadas por ocasião da pesquisa de mestrado e que se assemelham em sua confecção às redes de pesca. A maneira de tecer, ou seja, o modo de feitio para obtenção da estrutura da renda também foi investigado, não bastando avaliar somente o aspecto visual do trabalho artesanal. Dentre as rendas brasileiras estudadas, conhecidas como rendas de agulha, estão a renda Turca de Bicos, a renda Turca ou Jaguapitã e a renda Singeleza. A semelhança em relação ao modo de fazer foi verificada empiricamente com a aquisição de modelos e observação do feitio de cada uma delas.

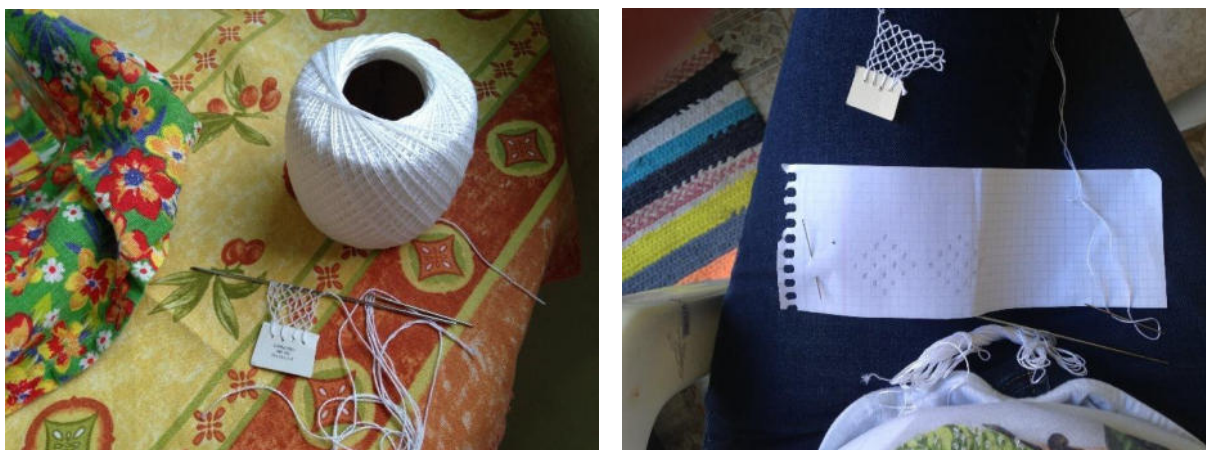
A Renda Turca de Bicos é uma apropriação da técnica da renda turca circular. Seu desenho retilíneo e em bicos a difere de sua matriz circular fundadora. O fio mais indicado para a execução dessa renda é o fio de algodão. Isso se dá porque a técnica exige que se façam nós que vão constituir os quadrados que compõem a malha de redes. Outros tipos de fios não seriam utilizados por não proporcionarem a firmeza que o algodão fornece. O fio de seda "escorrega" e não forma os nós necessários (Pompeu, 2016, p. 78).

[...] A base da renda turca são os quadriculados realizados por meio dos nós. As ferramentas necessárias são: um bastão, geralmente metálico e confeccionado a partir da adaptação de peças de sombrinha ou barras muito finas de rodas de bicicleta; agulha; fios de

algodão (fios finos, barbantes, etc...); tira de papel cartão para o início da renda; tesoura; agulha mais fina para quando for necessário desmanchar trechos com erros; papel quadriculado para os gráficos e lápis para o desenho dos modelos a serem executados (Pompeu, 2016, p. 78-79).

A seguir, as imagens mostram o novelo de linha com o fino bastão já com a renda em processo de confecção. Esse trecho de renda foi confeccionado por mim quando realizei a pesquisa participante em Sabará no ano de 2015. Naquele momento compreendi os detalhes técnicos para execução desse tipo de renda de agulha. A segunda imagem mostra a agulha e o papel quadriculado com o gráfico de referência do modelo que executei a partir da cópia de modelos preexistentes no catálogo das rendeiras (Figura 4 A; B).

Figura 4 (A; B) - Linha, bastão e pequeno trecho de renda preso à agulha. Gráfico em papel do modelo confeccionado por mim no meu colo em 2015.



Fonte: POMPEU, 2016.

Os modelos para as rendas são desenhos registrados e acondicionados em pastas catálogo que contêm as matrizes dos gráficos (Figura 5). São eles que servem de referência para os desenhos das rendas que as rendeiras vão confeccionar e, além disso, elas também usam cadernos pessoais para copiar e ordenar aqueles modelos que estiverem executando (Pompeu, 2016). Esses desenhos em papel são modelos de observação, pois diferentemente das “rendas de travesseiro”, não servem de apoio para a execução das mesmas, é preciso memorizar a sequência grafada no papel.

Figura 5 - Pasta com os modelos de gráficos da renda Turca de Bicos.



Fonte: POMPEU, 2016.

A técnica da renda turca se desenvolve pela “progressão dos pequenos quadros, há um cálculo matemático para se estabelecer a posição dos laços que entremeiam a rede e formam os desenhos. Esses laços possuem três padrões: gota, flor e gaivota” (POMPEU, 2016, P. 79). As imagens a seguir (Figura 6 A; B; C) são os pontos nomeados: a “gota” que se faz com uma laçada, a “flor” com três laçadas e a “gaivota” que é feita com três laçadas amarradas.

Figura 6 (A; B; C) - Em sequência da direita para a esquerda: ponto gota, ponto flor, e ponto gaivota



Fonte: POMPEU, 2016.

A partir da observação participante para a pesquisa “Narrativas e o Lugar: sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará” (POMPEU, 2016), foi possível identificar artesãs em algumas cidades brasileiras que desempenham a

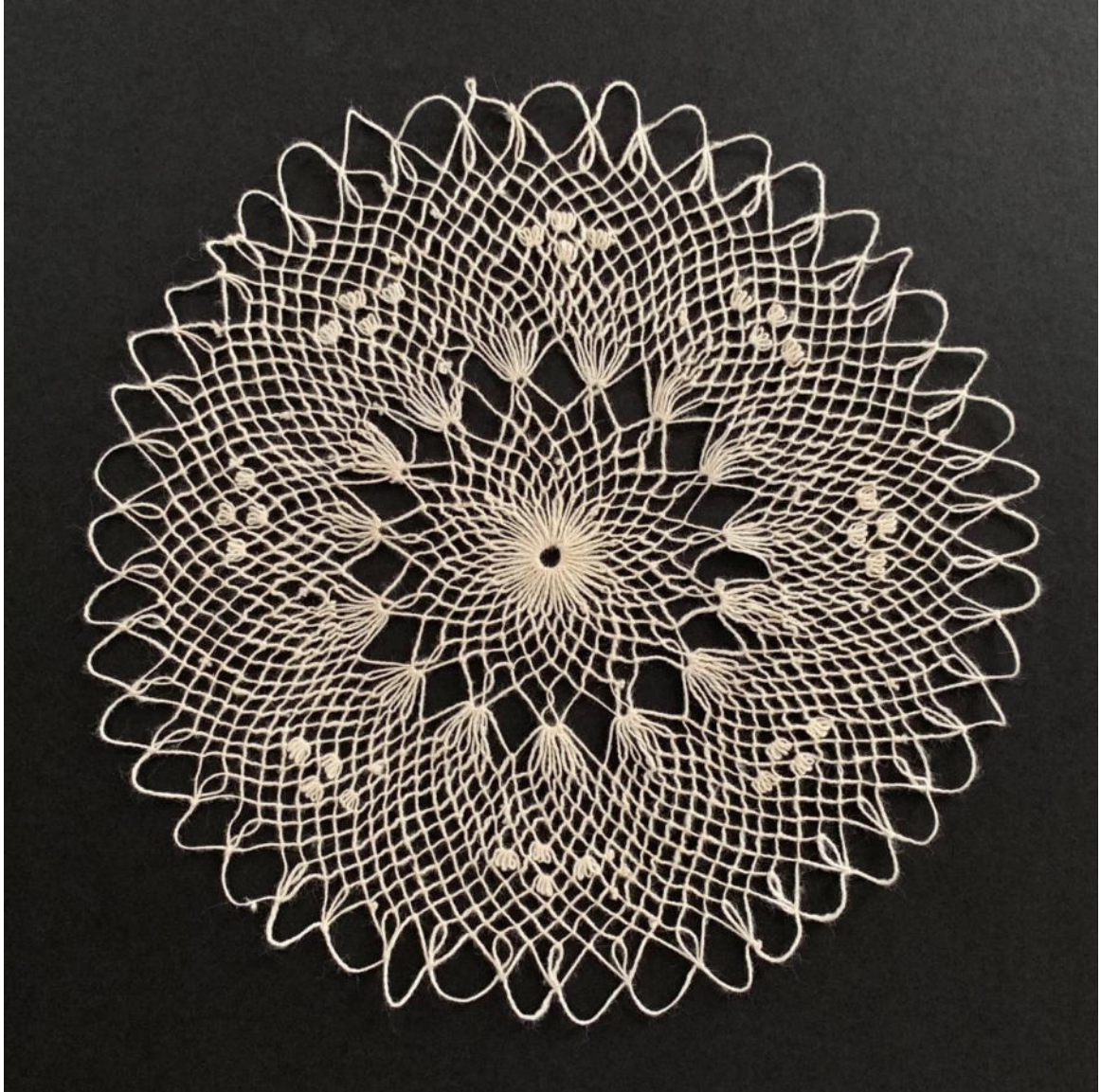
atividade de tecelagem por meio dessa técnica. Há uma semelhança da renda turca circular com a imagem da rede egípcia, apresentada anteriormente, porém sabe-se muito pouco da técnica de confecção da peça antiga. A renda turca circular teria dado origem à Renda Turca de Bicos, uma variação cuja técnica está registrada em Sabará, município de Minas Gerais.

Na pesquisa, identifiquei em Minas Gerais as artesãs Lindaura Amaral, de Alvorada de Minas; Dona Nilza Starling; Nayla Starling; e o Grupo Requifife de Sabará. Lindaura me enviou um exemplar feito com o fio de algodão a partir da matéria prima colhida no seu quintal, descarçado, cardado e fiado em fuso manual (Figura 7).

Em Sabará fui recebida por Dona Nilza Starling, rendeira mestra na época de um grupo de rendeiras denominado Requifife, para a pesquisa participante e junto às artesãs aprendi a técnica. A renda que fazem é de tipo circular ou em bicos (Figura 8).

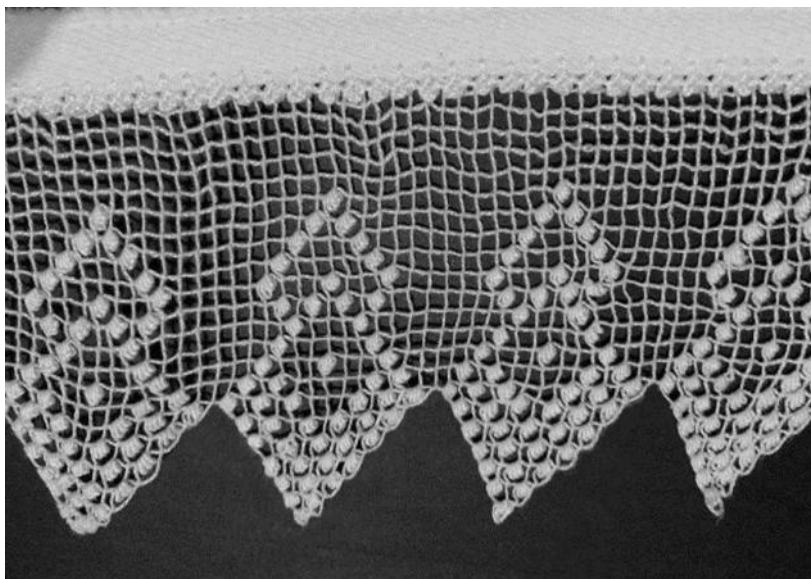
Em São Paulo, na cidade de Bauru, há a artesã Solange Oliveira que produz individualmente e, além disso, faz pesquisas e divulga o trabalho da renda (Figura 9) na forma de cursos e reportagens em jornais. Em Maceió, a artesã que conheci foi Sonia Lucena que, juntamente com outras rendeiras, produz a “Renda Singeleza” (Figura 10) que está em processo de registro no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Figura 7 - Renda Circular confeccionada em fio de algodão artesanal. Diâmetro: 25cm. Artesã: Lindaura Amaral.



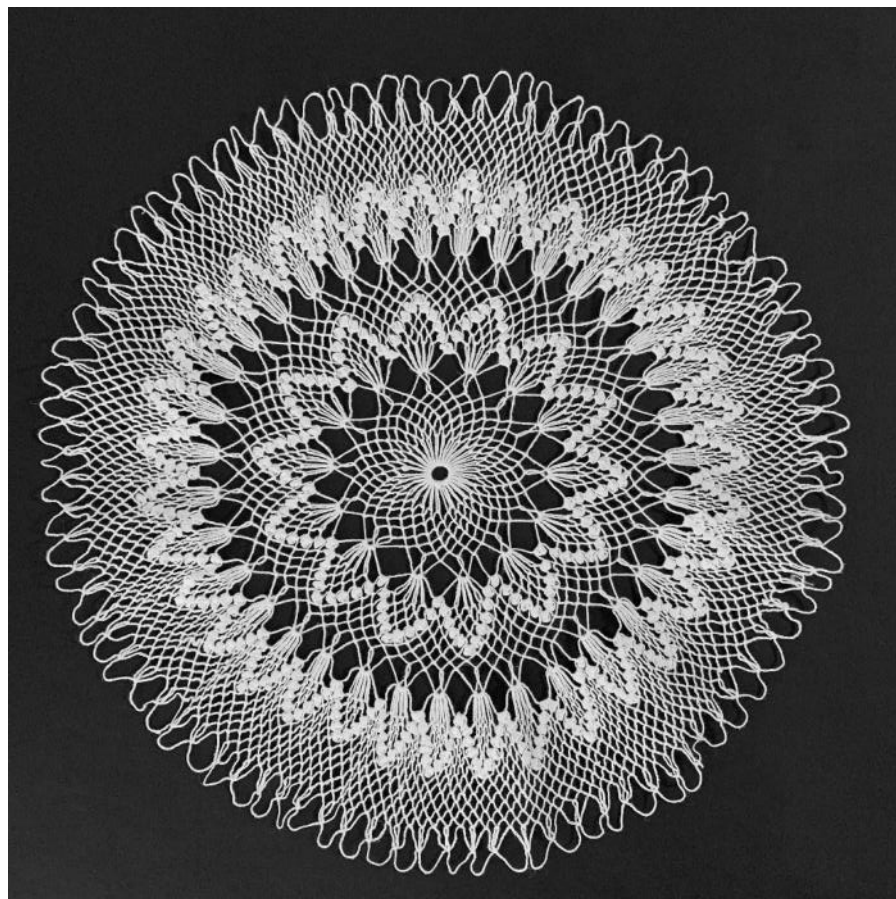
FONTE: Acervo da autora, 2016.

Figura 8 - Renda Turca de Bicos em fio de algodão feita por Artesãs do Grupo Requirife, Sabará – MG.



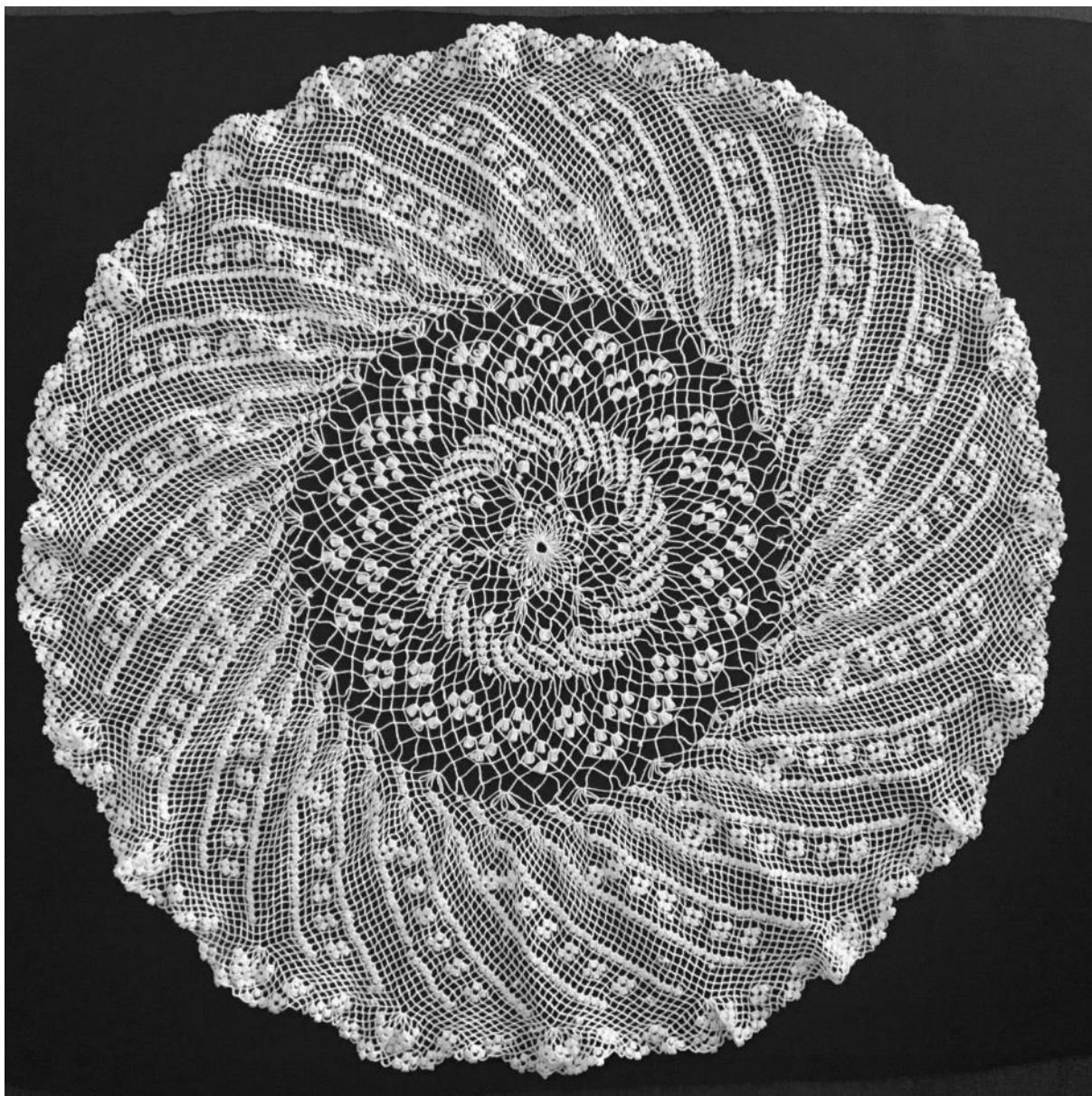
FONTE: Acervo da autora, outubro 2018.

Figura 9 - Renda Circular em fio de algodão feita por Solange Oliveira, Bauru – SP.



FONTE: Acervo da autora, 2016.

Figura 10 - Renda Singeleza circular em fio de algodão feita por Sônia Lucena, Maceió – AL.



FONTE: acervo da autora, ano 2016.

A observação detalhada desses objetos de renda, suas técnicas, seus materiais e suas configurações, indica, sem dúvida, que se trata da mesma técnica que pode, entretanto, assumir pequenas variações inclusive em relação aos nomes dos pontos. Os exemplares colhidos durante a pesquisa de mestrado são prova dessa afirmação. A pesquisa feita para o mestrado também abordou a técnica italiana do *Puntino Ad ago* que, claramente, apresenta as mesmas características das rendas brasileiras,

também objeto da pesquisa: a renda Turca, a renda Turca de Bicos, a renda Singeleza e Jaguapitã. Essa afirmação se opõe diametralmente ao que é explicitado no artigo “Um estudo das rendas artesanais Singeleza e Puntino AD AGO: marca coletiva ou indicação geográfica?” conforme o trecho a seguir:

Quanto às características próprias, a Singeleza produzida em Alagoas apresenta os espaços minúsculos entre os pontos, em formatos de losangos, e predominância de produção em bicos e entremeios, em formatos retos, como explica Helga Pompeu (2016, p. 87), ao comparar a renda de Alagoas com a Renda Turca, produzida na cidade de Sabará, Minas Gerais: “Em Marechal Deodoro e Maceió, municípios do estado de Alagoas [...], encontram-se artesãs que produzem a renda Singeleza. Essa renda possui a peculiaridade da composição retilínea e é o tipo de renda no Brasil que mais se assemelha à renda produzida em Sabará” Apesar da similaridade com a Renda Turca e comumente os termos são apresentados como sinônimos, sobretudo na internet, a técnica de produção, circular da Renda Turca permite à Singeleza de Alagoas apresentar algumas particularidades, se assemelhando mais ao Puntino ad Ago. (Melo; Uchôa; Ferrare, 2019, p.178-179).

A conclusão do artigo referido acima, de autoria da comunicadora social Cerize Ferrari de Melo, da engenheira e professora Silvia Beger Uchoa e da arquiteta Josemary Passos Ferrare, não condiz com os estudos realizados na pesquisa que realizei para o mestrado, publicada em 2016. A pesquisa participante junto às rendeiras de Sabará em 2015, a aquisição de exemplares de rendas tanto retilíneas quanto circulares e o estudo dos diagramas de execução dos modelos das rendas brasileiras com a técnica de rede de pesca foram explicitados ao longo da pesquisa de forma minuciosa e detalhada. Esses dados permitem assegurar a semelhança entre essas técnicas e enfatizar a importância de não se destituir, ao longo de todo território nacional brasileiro, a presença de um saber-fazer interligado como referência cultural e que supera os limites dos estados brasileiros.

As questões de registro de indicação geográfica devem, portanto, reconhecer os saberes artesanais para que não se destitua dos sujeitos detentores o traço principal que sustenta sua pertença. A cautela nesse tipo de ação de registro oficial deve ser adotada com extrema atenção, pois há que se considerar, e aqui se reforça novamente a aplicação de conceitos, além das questões de autenticidade e originalidade em relação a esses saberes cujo produto material são os objetos rendas.

2.6 O trabalho de produção têxtil das rendas e a economia criativa

O trabalho feminino de criação e produção das rendas têxteis pode encontrar na economia criativa uma possibilidade de continuidade ao mesmo tempo que também pode fortalecer vínculos e viabilizar a atividade como sustento. A Conferência Ministerial, denominada *United Nations Conference on Trade and Development* (CNUCED/UNCTAD) de 2004, introduz o tópico das indústrias criativas na agenda internacional de desenvolvimento econômico. O documento produzido a partir desse debate infere que o artesanato é um setor com perspectivas de crescimento ao gerar empregos, divisas e renda.

Essa Conferência salienta o impacto positivo na igualdade de gênero ao gerar alternativas de trabalho para mulheres ativas no setor criativo. Sendo assim, a “economia criativa também contribui para inclusão social porque atrai a população jovem, incluindo aqueles que residem nas comunidades rurais e nas localidades menos favorecidas” (United Nations Conference on Trade and Development, 2011, p.7). Portanto, ao considerar as potencialidades de uma referência cultural, não se pode perder de vista também sua função econômica e social uma vez que participa do ciclo de atividades vitais dos sujeitos. Logo, deve-se considerar que os registros oficiais, como os de Patrimônio Imaterial no Livros de Saberes, geram repercussões sobre os mecanismos de difusão de bens culturais.

O Livro de Registro dos Saberes, onde estão inscritos os bens culturais imateriais, foi criado pelo Iphan para receber os registros de bens que reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Os Saberes são conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Geralmente, estão associados à produção de objetos e/ou prestação de serviços que podem ter sentidos práticos ou rituais. Trata-se da apreensão dos saberes e dos modos de fazer relacionados à cultura, memória e identidade de grupos sociais (IPHAN - Fototeca Registro dos Saberes).

Por essa razão, a atenção às proposições empregadas nos registros precisa estar alinhada à continuidade, pois, mesmo que bem intencionados, tais mecanismos oficiais podem culminar em barreiras na continuidade dos bens que inicialmente pretendem proteger. A recriação permanente das referências culturais pelas comunidades e grupos é a prova de que os termos ‘autenticidade’ e ‘originalidade’

acabam gerando interpretações que não condizem com sua dinâmica própria. A experiência de Chiara Bortolotto, antropóloga francesa, revela o ponto de vista dos órgãos oficiais:

De modo ainda mais explícito, o órgão subsidiário, na avaliação de uma candidatura para inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, solicitou abertamente ao país implicado que “vele pela coerência das medidas propostas e evite as referências à autenticidade” (Unesco, 2012:32). Essa abordagem é coerente com a concepção dinâmica que a Convenção almeja lançar nos modos de pensar o patrimônio imaterial como “recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história” (Unesco, 2003, art. 2). Como evidencia uma funcionária da Unesco, esse paradigma se afasta radicalmente do modelo incorporado pelo Patrimônio Mundial, em que a autenticidade é um critério fundamental: com o PCI trata-se mais de identificar “o que é útil para as comunidades na sua vida cotidiana, do ponto de vista material ou espiritual”. (Bortolotto, 2017, p.24-25)

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) reforça um dos princípios da Carta de Nara quando expõe a necessidade de participação dos indivíduos na gestão de seu patrimônio. Logo, ao mencionar as atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, “cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo” (Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura, 2014). A gestão do patrimônio ganha um reforço dos órgãos oficiais que evidenciam como as referências à ‘autenticidade’ podem ser incoerentes com os mecanismos para a sua sustentabilidade.

A economia criativa pode impulsionar o desenvolvimento sustentável, particularmente no que diz respeito aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável estabelecidos pela Organização das Nações Unidas. Dentre os objetivos, destaca-se o de número oito que visa “promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todas e todos” e que assim possa promover políticas orientadas “para o desenvolvimento que apoiem as atividades produtivas, geração de emprego decente, empreendedorismo, criatividade e inovação, e incentivar a formalização e o crescimento das micro, pequenas e médias empresas, inclusive por meio do acesso a serviços financeiros” (Organização das Nações Unidas, 2015, p.26-27).

O têxtil artesanal pode ser uma fonte de renda para as artesãs e contribuir para o desenvolvimento econômico. Para que isso aconteça, é importante que seu modo de produção seja conhecido, que adquiram habilidades como a capacidade de elaborar peças que despertem o desejo e possam se tornar um produto da economia sustentável. Isso, de modo que se respeite o ciclo de vida de produção em relação aos direitos sociais. Além disso, é necessário desenvolver dentro das comunidades de artesãs a habilidade de gestão para que haja continuidade do trabalho.

A pesquisa sobre o têxtil artesanal produzido por mulheres rendeiras é em si um aprendizado, e também das relações sociais que se configuram a partir do compromisso de tecer e aprender com esse ofício. Durante a observação participante, realizada por ocasião da minha pesquisa para o mestrado, constatei relações de cooperação que permitiam a evolução e a permanência desse modo de fazer peculiar que lembra uma rede de pesca. A preocupação com a difusão do saber e sua continuidade, relatado pelas rendeiras, reflete a importância na vida dessas mulheres que se identificam com essa herança e seus significados. O reconhecimento social do têxtil artesanal fundamentou o desenvolvimento inicial da pesquisa, quando busquei ações inovadoras que pudessem gerar informações a serem incorporadas na perspectiva da economia criativa.

A produção da renda manual brasileira é um saber fazer que pode estar vinculado aos termos da Economia Criativa, um conceito emergente oriundo da UNCTAD (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento) que propõe interfaces entre criatividade, cultura, economia e tecnologia num mundo de muitos estímulos visuais e sonoros. No relatório da conferência, é explicitado que as indústrias criativas incorporam a criação, produção e distribuição de bens e serviços. A criatividade e o capital intelectual estão inseridos nesses processos. No Brasil, a Economia Criativa está amparada por políticas públicas incentivadas e formuladas pelo Ministério da Cultura. Portanto, atualmente, os estudos disponíveis possibilitam a articulação dos modos de produção artesanal a partir de políticas públicas e formas de gestão que viabilizem tais produções de maneira sustentável com ganhos significativos no contexto da salvaguarda do dito patrimônio imaterial – é válido sinalizar que o termo referência cultural se adequa melhor ao incluir todos os meios e processos do patrimônio.

Em 2010, segundo a administradora Ana Carla Fonseca Reis (2011), de acordo com um relatório preliminar da Comissão Europeia (Green Paper “Unlocking the potential of cultural and creative industries”) foi enfatizado que “a vasta maioria das empresas criativas consiste de uma miríade de micro, pequenas e médias empresas, bem como de empreendedores individuais, que coexistem com empresas integradas, horizontal ou verticalmente”. Conforme a autora, as MPEs desempenham um papel fundamental de criatividade e inovação mesmo nos setores nos quais as empresas internacionais são dominantes, pois elas são “as que assumem riscos e as primeiras a adotar inovações, além de sinalizar tendências e desenvolver talentos” (Reis, 2011, p.163).

De acordo com essa autora, as micro e pequenas empresas criativas estão sujeitas às mesmas dificuldades que afligem as MPEs dos outros setores, como o acesso ao financiamento. Ela ainda aponta a falta de garantias tradicionais dos empreendimentos criativos e a dificuldade das instituições financeiras em desenvolver uma metodologia de valoração de intangíveis. Ainda que as dificuldades sejam uma realidade, a autora levanta os benefícios potenciais dessa economia e seu papel na dinâmica urbana: “o interesse de instituições como o Sebrae no melhor entendimento da presença das MPEs na economia criativa, de sua inserção nas cadeias criativas e de seu papel na dinâmica urbana é não só oportuno, como premente” (Reis, 2011, p.165). Foi demonstrado que o aprendizado na prática e as redes pessoais eram as principais fontes de aprendizado, o que reforçaria a necessidade de uma formação de redes de empreendedores:

É interessante observar que, conforme um estudo europeu de 2010, as principais fontes de aprendizado de gestão mencionadas pelas pequenas empresas criativas foram redes pessoais e aprendizado na prática, o que enfatiza a necessidade da formação de redes de empreendedores criativos. No Canadá, pesquisa de 2004 revela que as pequenas e médias empresas do setor se ressentiam da carência de habilidades gerenciais de liderança, estabelecimento de uma visão, capacidade de planejamento e de gestão financeira. Ademais, sendo empresas cujo grande ativo é o conhecimento aliado à criatividade, a dificuldade de reter talentos cobijados pelas grandes empresas é ainda majorado. Diante disso, torna-se fundamental para o desenvolvimento dos empreendimentos criativos no espaço urbano que sejam criados estímulos específicos para o setor. (Reis, 2011, p.166)

Além da criação de redes comunicativas, Reis (2011) alerta para a necessidade de acesso a informações de tendências e inserção no mercado mundial. Segundo a autora, de acordo com relatório publicado pela UNCTAD, em 2008, voltado para países em desenvolvimento, como o caso do Brasil, “as tecnologias de informação e comunicação têm grande potencial para reforçar o desenvolvimento nas cidades, em especial pelas oportunidades de expansão de criação, produção e distribuição que franqueiam às pequenas empresas” (Reis, 2011, p.167). No rol de facilidades apontadas pela autora, está o fato que as tecnologias digitais possibilitam que os negócios sejam mais eficazes ao se eliminarem etapas intermediárias presentes na cadeia de produção tradicional, de maneira que o produtor e comprador/usuário possuam uma interação mais direta.

O ofício tradicional das rendas pode beneficiar-se da criação de redes comunicativas de interação que reforcem a atuação das artesãs e permitam um diálogo entre pares. Assim, os desafios compartilhados passam a fazer parte de uma metodologia de análise e proposição de soluções que encaminhem oportunidades de desenvolvimento em campos comuns da economia criativa. Além dessa possibilidade, as artesãs ainda podem se valer da criação de Arranjos Produtivos Locais como modo organizacional no campo da economia criativa.

No Brasil, em agosto de 2004, foi instalado o Grupo de Trabalho Permanente para Arranjos Produtivos Locais – GTP APL, por Portaria Interministerial nº 200, com o apoio de uma Secretaria Técnica, pertencente à estrutura organizacional do Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC). O objetivo era adotar uma metodologia de apoio integrado a arranjos produtivos locais, com base na articulação de ações governamentais. Conforme a definição de Luiz Humberto de Castro, consultor empresarial, no documento *APL-Arranjo Produtivo Local* do Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), o Arranjo Produtivo Local se constitui por uma aglomeração de empresas pertencentes a um mesmo território, “com especialização produtiva e mantém algum vínculo de articulação, interação, cooperação e aprendizagem entre si e com outros atores locais, tais como: governo, associações empresariais, instituições de crédito, ensino e pesquisa” (Castro, 2009, p.8).

Nesse sentido, é possível propor uma interpretação desses arranjos em que o território comum se dê pela técnica artesanal de confecção de rendas, ampliando as

fronteiras em busca de laços cujas distâncias se fazem menores pela tecnologia da informação. A atividade principal seria a tecelagem da renda e a sustentabilidade da técnica por meio de sua disponibilização às gerações mais novas, um desafio comum em todos os territórios de sua ocorrência.

As formas de organização devem considerar que os arranjos produtivos locais se estabeleçam conforme graus de complexidade, pois podem incorporar desde grandes empresas a pequenas associações comunitárias. Para isso, subentende-se que haja uma aglomeração de um número significativo de empresas que atuem em torno de uma atividade produtiva principal. “Cada arranjo apresenta suas próprias características com relação às origens, contexto econômico, ambiente sociocultural, nível de complexidade da cadeia produtiva entre outras” (Castro, 2009, p.13).

No contexto dos Arranjos Produtivos Locais, pode-se propor uma investigação de sua viabilidade como alternativa organizacional para as comunidades constituídas em associações ou para indivíduos que isoladamente dedicam-se ao ofício da renda artesanal, mas compartilham a insegurança da transmissão do saber às novas gerações. O objetivo é uma reestruturação que permita uma melhor articulação viabilizando a atividade da produção das rendas de forma a poder incluí-la no contexto das atividades culturais rentáveis e atrativas às novas gerações.

Os modos de produção da economia criativa se manifestam, segundo Reis (2011), de maneira peculiar em relação a outros setores da economia, pois conforme a autora, lidam com ativos especiais (os intangíveis) e podem se valer de esquemas de distribuição de conteúdo pelas vias digitais. A autora explicita a possibilidade de criação de clusters criativos que se diferenciam dos clusters tradicionais, pois incorporam não apenas empresas associadas a polos tecnológicos e centros de conhecimento, “mas também instituições sem fins lucrativos, espaços culturais, uso misto (residencial, comercial e de lazer) e diversidade cultural, de modo a nutrir a criatividade dos empreendedores criativos” (Reis, 2011, p.168). A autora incentiva a criação de clusters criativos sejam físicos ou virtuais:

Desenvolver clusters criativos físicos ou virtuais em nossas cidades, independentemente de sua escala ou situação socioeconômica, pode favorecer a maior interação entre setores, estimular a troca de conhecimento entre as empresas criativas e outros setores e incrementar as sinergias passíveis de serem geradas. Estabelecer redes de nexos entre as Micro e Pequenas Empresas (MPEs) pode ajudá-las a não apenas se beneficiarem

umas dos recursos das outras, mas também a unir seus esforços na busca por novos mercados, compartilhar serviços de gestão (como contabilidade, comunicação e advocacia, o que já ocorre nas incubadoras criativas) e incentivar estudos e percepções (Reis, 2011, p.168).

O entusiasmo pela maior participação das micro e pequenas empresas criativas nas cidades brasileiras é enfatizado por Reis (2011), ao afirmar que o reconhecimento desse potencial já está presente nas estratégias de 2020 da Europa. A autora revela que no continente europeu “a criatividade e a diversidade de seus povos e a força das indústrias criativas europeias oferecem enorme potencial para novos empregos e crescimento por meio de inovação, especialmente para empresas de menor escala” (Reis, 2011, p.168). Ela conclui que o Brasil também pode percorrer um caminho que estimule a criatividade brasileira que tão comumente se vê difundida como um diferencial do país.

A conservação do tecido social tradicional, ancorada em ações sustentáveis que reconheçam a economia criativa e onde as práticas tradicionais se fortaleçam ao serem disponibilizadas às gerações futuras, deve ser considerada nos planos de gestão da cidade. A participação comunitária e parcerias público-privadas, além de parcerias com a universidade, podem representar contribuições significativas.

3. RENDAS ARTESANAIS EM EXPOSIÇÃO: A ATUALIZAÇÃO DOS SENTIDOS

O debate em torno da produção das rendas artesanais, compreendida como uma referência cultural, é, antes de mais nada, um desafio. Isso ocorre porque envolve as questões ditas imateriais e materiais da cultura, muitas vezes tratadas isoladamente, o que prejudica abordagens mais integradoras. Portanto, os sujeitos e sua organização social, os lugares da prática do saber e suas interconexões com outros lugares, os processos-seus materiais e saberes relacionados que incluem as adaptações e modificações ao longo do tempo - carecem dessa integração nas políticas do patrimônio cultural. Se assim não for, o risco é a perda dos significados que fazem da manifestação cultural uma referência cultural.

A antropóloga Maria Laura Castro e a socióloga Cecília Londres explicitam, na publicação *Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*, que o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN é a principal estrutura governamental direcionada para a preservação do patrimônio cultural imaterial que foi criado pelo Decreto nº 5.040, de 6 de abril de 2004. Ao DPI vincula-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), além disso, as secretarias regionais do IPHAN estão associadas ao DPI. Portanto, os principais instrumentos das políticas voltadas para o patrimônio cultural imaterial são: o Registro, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e os Planos de Salvaguarda.

De acordo com as autoras, em nível nacional, nos termos da legislação brasileira, o decreto 3.551 é aquele que vai definir as bases para o reconhecimento dos bens culturais como patrimônio imaterial:

Em 4 de agosto de 2000, o Decreto nº 3.551, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, define um programa voltado especialmente para estes bens. O decreto rege o processo de reconhecimento de bens culturais como patrimônio imaterial, institui o registro e, com ele, o compromisso do Estado em inventariar, documentar, produzir conhecimento e apoiar a dinâmica dessas práticas socioculturais. Vem favorecer um amplo processo de conhecimento, comunicação, expressão de aspirações e reivindicações entre diversos grupos sociais.

O registro é, antes de tudo, uma forma de reconhecimento e busca a valorização desses bens, sendo visto mesmo como um instrumento legal que, "resguardadas as suas especificidades e alcance, equivale

ao tombamento. Em síntese: tombam-se objetos, edificações e sítios físicos; registram-se saberes e celebrações, rituais e formas de expressão e os espaços onde essas práticas se desenvolvem" (IPHAN, 2006b, p. 22 *apud* Castro, 2008, p.18).

Os bens culturais, de reconhecida importância na sociedade, serão, dessa forma, objetos das políticas públicas de conservação. A seguir serão elencados os principais instrumentos da política cultural brasileira.

3.1 Instrumentos das políticas do patrimônio cultural imaterial no Brasil

Os *Registros de Bens Culturais* são meios de acautelamento de manifestações culturais relevantes para uma sociedade. Seus processos de reconhecimento estão descritos na legislação brasileira e fazem parte daquilo que é referência para essa sociedade.

Um critério-chave para a legitimidade de qualquer pleito ao registro é a sua relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. A continuidade histórica dos bens culturais, sua ligação com o passado e sua reiteração, transformação e atualização permanentes tornam-nos referências culturais para as comunidades que os mantêm e os vivenciam. A referência cultural é um conceito-chave na formulação e na prática da política brasileira de salvaguarda. (Castro, 2008, p.19).

O *Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC) é o que vai instrumentalizar o estabelecido no art. 8º do Decreto nº 3.551/2000, que institui "[...] no âmbito do Ministério da Cultura, o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, visando a implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio" (Castro, 2008, p. 21). Dessa forma, o INRC é uma metodologia de pesquisa que o IPHAN adota com o objetivo de "produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores, portanto, que constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social" (Castro, 2008, p. 21). A metodologia do INRC contempla também, além das categorias estabelecidas no registro, "edificações associadas a certos usos, a significações históricas e a imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística" (Castro, 2008, p. 21).

Ao considerar a abordagem dos documentos oficiais sobre o patrimônio cultural brasileiro, é possível constatar que o termo "referência cultural" consegue abranger os aspectos material e imaterial da cultura. Sendo assim, como propõe o arquiteto e urbanista Frederico Tofani e coorientador da tese, "o termo 'imaterial' ou 'patrimônio

cultural imaterial', por mais que seja muito utilizado, inclusive na legislação, é bastante impreciso e, por isso, polêmico." Por essa razão, ele conclui e sugere que seria melhor cessar, de vez, com a "falsa dicotomia material-imaterial e adotar um termo tal como 'Referência Cultural' - adotado pelo próprio Prof. Antônio Augusto Arantes (INRC) e reduzido ao termo 'bem imaterial' ou 'patrimônio imaterial' pela legislação, instituições e muitos de nós." (Tofani, 2021). De fato, a documentação que trata dos termos que definem as manifestações culturais salienta a importância desse termo:

"Falar em referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e aos objetos, aos 'fazer' e 'saber'", às crenças e hábitos" (Fonseca, 2000, p. 11). Esse é o conceito utilizado atualmente pelo IPHAN (Castro, 2006, p. 21).

Tendo o Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais como um dos principais instrumentos da política cultural, as autoras destacam a definição do que vêm a ser as referências culturais:

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão distantes, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de "raiz" de uma cultura (IPHAN, 2000 *apud* Castro, 2006, p.21)

Logo, é preciso compreender que os bens culturais são, antes de mais nada, inerentes aos processos de formação da sociedade e que, portanto, para além do Estado, são os sujeitos praticantes os atores principais de todo o processo. A abrangência do termo Referência Cultural reforça necessidade de se adotar uma terminologia mais integradora, explicitada no trecho a seguir:

No processo de discussão do sistema brasileiro de salvaguarda do patrimônio imaterial, o conceito de referência cultural tornou-se fundamental. Este conceito está na base da nova visão da preservação e da gestão dos bens culturais brasileiros expressa pelas políticas atuais do patrimônio cultural imaterial. Ao mesmo tempo, sua adoção significou assumir que a atribuição de valor patrimonial a objetos e ações não é prerrogativa exclusiva do Estado e de seus representantes. Os sujeitos que mantêm e produzem bens

culturais, antes disso, são vistos como atores fundamentais nesse processo. (Castro, 2008, p. 20)

Conforme as autoras, o INRC é um procedimento de investigação que se desenvolve de acordo com níveis de complexidade crescente. Nele, estão previstas três etapas que correspondem a níveis sucessivos de aproximação e aprofundamento. São elas:

Levantamento preliminar: reunião e sistematização das informações disponíveis sobre o universo a inventariar, produzindo-se, ao final da etapa, um mapeamento cultural que pode ter caráter territorial, geopolítico ou temático.

Identificação: descrição sistemática e tipificação das referências culturais relevantes; mapeamento das relações entre estas referências e outros bens e práticas; e indicação dos aspectos básicos dos seus processos de formação, produção, reprodução e transmissão.

Documentação: desenvolvimento de estudos técnicos e autorais, de natureza eminentemente etnográfica, e produção de documentação audiovisual ou outra adequada à compreensão dos bens identificados, realizadas por especialistas, segundo as normas de cada gênero e linguagem; inclui, ainda, a fundamentação do trabalho de inserção dos dados, obtidos nas etapas anteriores, no banco de dados do INRC. (Castro, 2008, p.22)

A revisão sobre a abordagem dos bens culturais, pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), salienta “a busca dos fundamentos de um desenvolvimento social e econômico inclusivo e culturalmente sustentado, nas raízes vivas da identidade nacional, nos bens culturais não-consagrados pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)” (Castro, 2008, p.20) que foi a primeira designação do IPHAN criado em 1937.

Indagações sobre quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de quais interesses e de quais grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política de uma atividade que costumava ser vista como eminentemente técnica. Entendia-se que o patrimônio cultural brasileiro não devia se restringir aos grandes monumentos, aos testemunhos da história “oficial”, em que sobretudo as elites se reconhecem, mas devia incluir também manifestações culturais representativas para os outros grupos que compõem a sociedade brasileira - os índios, os negros, os imigrantes, as classes populares em geral (Fonseca, 2000, p.11 - *apud* Castro, 2008, p.20-21)

A dimensão do patrimônio é ampliada para além das edificações e ambientes, e passa a considerar todos os processos culturais “de grande complexidade e dinamismo, presentes na vida das camadas populares brasileiras”. Por essa razão

“deveriam, sob essa nova ótica, ser incluídos entre as preocupações de preservação do patrimônio cultural”. (Castro, 2008, p.21)

De acordo com Castro (2008), a ampliação das intervenções do IPHAN ocorreu, nos últimos anos, no âmbito das culturas ditas tradicionais e no apoio a diversas comunidades indígenas. Dessa forma, o *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (PNPI) - também criado pelo Decreto nº 3.551/2000 - “estrutura-se como um programa de fomento, buscando parcerias com Órgãos governamentais, universidades, ONGs, instituições privadas e agências de financiamento, com vistas à captação de recursos e à implementação de uma política de salvaguarda” (Castro, 2008, p.23).

A importância do conhecimento do universo do patrimônio cultural, as conceituações que embasam as práticas do registro e do inventário, implica as seguintes diretrizes de salvaguarda: a reprodução e a continuidade dos bens culturais vivos dependem de seus produtores e detentores, por isso, eles devem sempre ser participantes ativos do processo de identificação, reconhecimento e apoio. Os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva devem ser reconhecidos e defendidos, além de garantidos os benefícios que o processo de salvaguarda pode gerar para os produtores e detentores dos bens culturais imateriais. Além disso, consideram-se essenciais à garantia das condições sociais e ambientais necessárias à produção, à reprodução e à transmissão desses bens, bem como o fomento e o incentivo a projetos, visando à melhoria dessas condições (Castro, 2008, p.23)

Em relação ao patrimônio imaterial, os *Planos de Salvaguarda*, conforme descreve Castro (2008), são iniciativas compostas por “ações que contribuem para a melhoria das condições socioambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais” (Castro, 2008, p.24). De acordo com a autora, eles se constituem de forma a garantir as condições de sustentação econômica e social para os bens culturais de natureza imaterial. Portanto, vão atuar favorecendo a vivência do grupo detentor da referência cultural, sua transmissão e continuidade das expressões culturais por meio da melhoria de condições de vida materiais, sociais e econômicas.

Os planos articulam-se aos processos de inventário e registro. Durante esses processos, o conhecimento produzido sobre os modos de expressão e organização própria das comunidades envolvidas permite identificar mecanismos e instrumentos locais de transmissão do bem cultural e, a partir daí, identificar as formas mais adequadas de salvaguarda. Esse conhecimento e sua valorização estão na base, portanto, dos instrumentos que visam favorecer a manutenção dos mecanismos de transmissão e a continuidade dessas manifestações culturais (Castro, 2008, p 24).

Conforme descrito no site eletrônico do IPHAN, *O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular* (CNFCP) tem atuação nacional e sua “missão consiste na pesquisa, documentação, difusão e execução de políticas públicas de preservação e valorização dos mais diversos processos e expressões da cultura popular”. Sua estrutura abriga o Museu de Folclore Edison Carneiro, a Biblioteca Amadeu Amaral e os setores de Pesquisa e de Difusão Cultural, além da área administrativa. Segundo Castro (2008), ele atua nos processos de registro, inventário e salvaguarda no âmbito do Ministério da Cultura e está vinculado ao DPI.

No Brasil, no estado de Minas Gerais, a fundação vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, atuante no campo das políticas públicas de patrimônio cultural, é o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA). Ao Instituto cabe “pesquisar, proteger e promover os bens culturais de natureza material e imaterial de Minas Gerais, em parceria com os órgãos municipais e federal” (IEPHA,2016). Criado em 30 de setembro de 1971 através do Decreto n. 5.775, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) teve por objetivo inicial, conforme o gestor em patrimônio cultural Guilherme Moreira, dar suporte em nível estadual às atuações da então SPHAN. Ainda conforme Moreira, com o passar do tempo, o IEPHA “foi construindo seus caminhos próprios de operação e adquiriu uma posição de legitimidade e autonomia nos circuitos do patrimônio no país” (Moreira, 2019, p.40).

Contudo, ainda são escassas as pesquisas sobre o tema das rendas artesanais e, somente em 2016, que a Portaria²⁰ nº 200 dispôs sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI. Nessa portaria, o percurso conceitual, legal e institucional que levou à sua promulgação, é sumariamente detalhado.

Considerando o Artigo 216 da Constituição Federal, que estabelece o que constitui o patrimônio cultural brasileiro e institui as formas de sua proteção e promoção;

Considerando o Decreto 3.551/2000, que regulamenta o Artigo 216 da Constituição Federal no que se refere ao Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial;

Considerando que o Brasil é signatário da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, promulgada em 2003, e ratificada pelo Brasil por meio do Decreto no. 5753/2006;

²⁰ BAE – Boletim Administrativo Eletrônico do IPHAN nº. 1172– Edição Semanal de 20/05/2016

Considerando o disposto no Decreto 3.551/2000 acerca da regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial;

Considerando o disposto no Decreto 7.387/2010 que institui o Inventário Nacional da Diversidade Linguística;

Considerando a importância de consolidar em documento único os princípios, diretrizes, processos e instrumentos que compõem a Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em nível federal,

RESOLVE:

Art. 1º Regular o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, em atendimento ao parágrafo único do art. 8º do Decreto no 3551/2000, como instância de implantação e execução de política específica de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em nível federal (IPHAN, 2016, p.22).

Apesar dos avanços de 2016, retrocessos gerados a partir de 2017, com o desmonte político do IPHAN, e em função das restrições pandêmicas, entre 2019 e 2020, o programa perdeu o fôlego nos últimos anos. Porém, aos poucos, o patrimônio e a memória da renda vão criando espaço, principalmente no que diz respeito ao trabalho artesanal de um modo geral. Isso demonstra que o assunto vem ganhando relevância na cena cultural, mas ao mesmo tempo é um alerta para se estabelecer um arcabouço consistente e condizente com seu papel para além da indústria cultural. Nesse sentido, a pesquisa desenvolvida nesta tese tem o valor de contribuição para o levantamento de uma documentação em que foram desenvolvidos estudos técnicos e autorais que se constituem também por sua natureza etnográfica.

3.2 Contribuições da pesquisa para o mestrado e o novo percurso da tese

Quando realizei, entre 2014 e 2016, a pesquisa para o mestrado das rendas artesanais em Sabará-MG, especificamente da Renda Turca de Bicos, percebi a necessidade de se dar voz às artesãs que praticam a arte de tecer. Naquele momento, era necessário enfatizar as relações sociais entre elas, os lugares onde se exerce o saber e o território.

Algo de nômade se passou com as oficinas de renda que percorreram lugares tão distintos reconstituindo o espaço de ensino e aprendizagem. Conforme Claval o “território simbólico se torna móvel. É o caso de certos nômades que reconstituem o espaço sagrado que dá sentido a sua vida em todo lugar em que eles se instalam” (CLAVAL, 1999, p.17 *apud* Pompeu, 2016). Ao rememorar a história narrada por D. Nilza, avalia-se que ela possa ter vivido uma “diáspora” até que finalmente pudesse enraizar-se na casa que hoje abriga a oficina da renda.

A história que a artesã relata sobre sua recorrente mudança de endereço das oficinas de produção da renda, fez aludir à pesquisadora algo como uma ocorrência semelhante à diáspora. Essa associação ao fato histórico vivido pelo povo judaico tem uma razão: esse povo resistiu à passagem do tempo por manter viva sua tradição, embora seu espaço territorial lhe tenha sido subtraído “não fosse a tradição, a nação judaica teria desaparecido” (MARTINS, 1986, p.25 *apud* Pompeu, 2016). Não fosse a tradição da renda manual, vivenciada em seu significado integral por D. Nilza e as artesãs, o grupo de renderias ainda estaria coeso e atuante? Observa-se que coesão e tradição perduram enquanto se praticam os encontros e oficinas, pois essas forças impelem os sujeitos a adaptar o território. (Pompeu, 2016, p. 156-157)

Essa pesquisa, que teve o recorte na cidade mineira, delineou esse saber-fazer também presente em outras partes do Brasil e do mundo. Por essa razão, ficou em evidência uma prática tradicional vinculada a essa referência cultural que é praticada de maneira comunitária ou individualmente.

O meu contato com as rendeiras de Sabará revelou que, além dessa cidade, em localidades diferentes do país, o conhecimento se consolidou e se mantém vivo com desafios comuns, como a dificuldade da prática em alcançar as novas gerações. Ao longo da pesquisa participante, durante a pesquisa para o mestrado, houve uma aproximação com essa comunidade de rendeiras. Tal aproximação foi além da coleta de dados e colocou-me como aprendiz da renda. Esse fato permitiu não apenas o conhecimento de detalhes da técnica da renda turca e sua qualidade artística, para posteriormente compará-la a outras rendas, mas principalmente propiciou uma experiência imersiva do que poderia representar esse “saber-fazer” para um indivíduo, momento em que me torno aprendiz e sujeito da ação de tecer a renda.

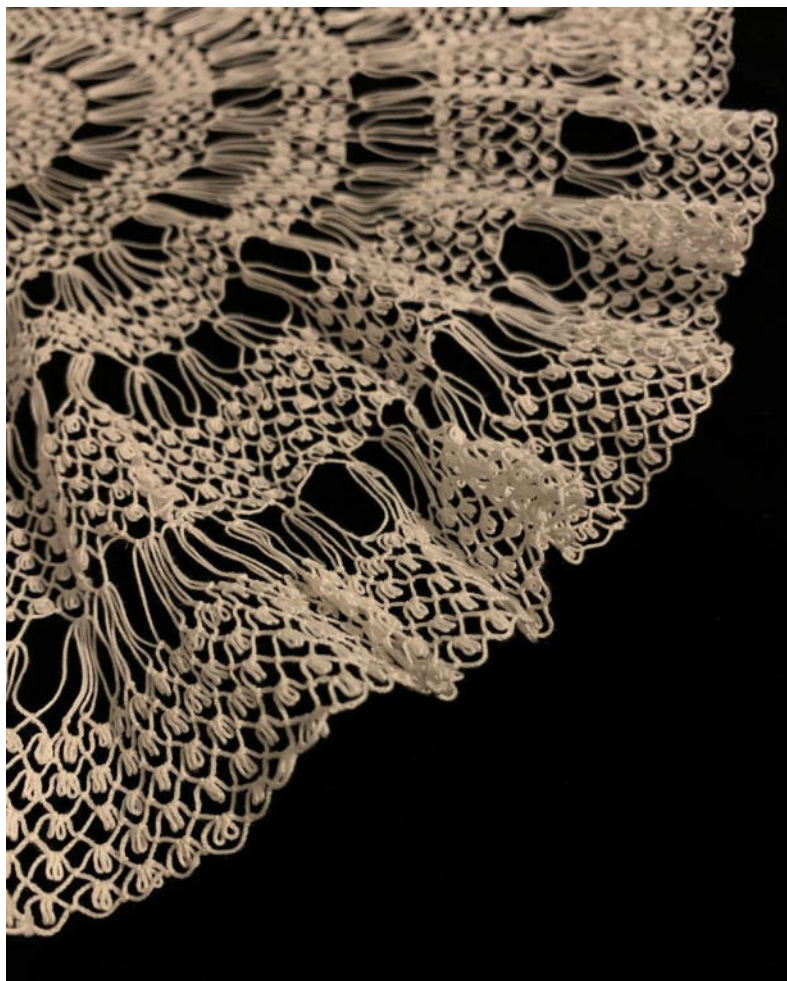
A prática da renda artesanal e o aprimoramento da técnica, as mudanças inerentes à sua tessitura, detalhes da organização social das rendeiras e a relação com o lugar, a cidade e as atividades cotidianas evidenciaram uma complexidade que vai além do produto têxtil resultante desse processo. Enquanto forma de organização social há sustentabilidade desse “saber-fazer” que se apresenta pleno de sentido para cada rendeira. Portanto, naquela época, concluí que o reconhecimento dessa prática artesanal é uma atividade relevante e vital que propicia meios para sua continuidade, coesão social e consolidação identitária. Esse estudo pôde, por tais razões, ser referência para outros grupos comunitários e gestores de políticas públicas. O caráter interdisciplinar da pesquisa permitiu uma abordagem complexa, que foi além das fronteiras das áreas disciplinares.

A pesquisa para o mestrado impulsionou o olhar atento para o trabalho artesanal realizado por mulheres, agora abordado na tese a partir de conceitos da economia criativa e o papel da mulher como protagonista de suas comunidades, tanto na manutenção da memória e da história local quanto no desenvolvimento sustentável por meio de práticas artesanais, incluindo a multiplicação de saberes.

Essa investigação permitiu explorar um têxtil que se origina com o aprendizado em colégios de freiras e que se desdobra para a contemporaneidade na forma de um grupo de artesãs que se comprometem a produzir essa renda feita com linha de algodão e a técnica de rede de pesca. Esse têxtil está qualificado de acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (BRASIL, 2012) no agrupamento do item 42 das rendas designadas como *Singeleza, renda Turca ou Jaguapitã*, pois a “confecção é feita com agulhas totalmente artesanais que vão desde o palito de sorvete à agulha de tricô cortada ao meio. São utilizados lápis muito finos, canudos de pirulito, ferros retirados de sombrinhas e de ‘raio’ de bicicleta” (BRASIL, 2012, p.50). O aspecto final da renda e seu modo de confecção são semelhantes ao que se executa para as redes de pescadores. Esses três tipos de renda se assemelham por sua técnica e estão agrupadas, com o objetivo de unificar têxteis que se produzem a partir de uma semelhança formal e processual. Sua diferenciação se dá principalmente em relação à forma final que pode ser retilínea ou circular e também pela direção dos quadros tecidos em relação ao todo.

As artesãs guardiãs desse saber-fazer se reúnem em rodas de renda, encontros marcados com a finalidade de tecer juntas, criando vínculos solidários e fortalecendo relações sociais. Em Sabará, a Renda Turca de Bicos (Figura 11) é registrada como bem de natureza imaterial em decreto municipal nº 410/2002 (SABARÁ, [2003]) e catalogada no Inventário de Bem Cultural Imaterial (IBCI) do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e Natural desse município. O registro do bem é reconhecido entre as rendeiras como uma forma de proteção e oficializa a natureza peculiar desse saber-fazer atribuindo-lhe o valor cultural como parte de uma política pública.

Figura 11 - Detalhe da renda turca de Sabará.



FONTE: acervo da autora 2020.

O conhecimento da técnica, a maneira como as rendeiras se relacionam com esse saber e o sentido de fazer parte de uma comunidade cria uma relação identitária localizando-se no território ao qual estabelecem pertencimento. Além disso, este fazer proporciona um sentido de lugar para as rendeiras quando percebem o reconhecimento de suas atividades como patrimônio cultural.

Ao analisar os documentos oficiais brasileiros, no que se refere à transmissão do saber, de acordo com o depoimento de uma das rendeiras de Sabará, onde também se realizou pesquisa participante, a artesã Maria Geralda revelou no dossiê de registro que “as meninas de hoje não têm paciência nem persistência para fazer a renda. Nosso trabalho exige muita atenção, pois é tudo muito pequeno e delicado” (SABARÁ, 2014, p.39). Essa constatação também é feita por Dona Nilza Starling, rendeira que fundou o grupo Requifife em Sabará conforme a conversa realizada durante a pesquisa para o mestrado:

D. Nilza: Minha mãe era bordadeira [...] eu aprendi a bordar tinha oito anos.

Pesquisadora: Você acha que os adolescentes estão interessados? (em aprender a renda)

D. Nilza: As próprias mães não sabem. Ah manda as meninas lá (mandar as meninas para aprender a renda). Ah não, elas estão estudando” (respondem as mães).

D. Nilza: As minhas meninas estudaram. A Carla fez odontologia, mestrado em História, doutorado em História e sabe (fazer a renda). E faz isso tudo (estudos) e faz muito bem (a renda) (Pompeu, 2016, p.127).

As possibilidades de sociointeração a partir do trabalho artesanal ficaram evidentes durante a pesquisa participante realizada com a rendeira mestre de Sabará. O sociointeracionismo também contribuiu para outras experiências que envolveram o tema do patrimônio cultural, como a que ocorreu no ano de 2017 – um ano entre as pesquisas do mestrado e do doutorado – em que o tema “patrimônio cultural” foi também abordado. Isso ocorreu, na época, em uma oficina literária com crianças da primeira à quinta série do ensino fundamental (6 a 10 anos de idade) em Belo Horizonte, Minas Gerais. Nesse ano, quando lecionei a disciplina “Artes” em um colégio da rede particular, no Colégio Claretiano, foi possível desenvolver, junto a essas crianças, oficinas que tinham o objetivo de construir significados para o que elas consideravam patrimônio cultural. A experiência final resultou na montagem de “Livros dos Saberes” (Figura 12) que mesclavam as contribuições independentemente da idade, mas que se organizaram pela temática dos títulos ‘saberes’, ‘celebrações’, ‘lugares’, ‘objetos’, ‘formas de expressão’ e também um livro cujo título ‘hábitos culturais’ pretendia englobar uma categoria que aparentemente não se enquadrava nos outros - um recurso pedagógico para não excluir as contribuições de cada estudante. Esses livros dos saberes são uma referência ao registro oficial do IPHAN para o patrimônio cultural material e imaterial.

As crianças foram convidadas a desenhar, em folhas de papel, seus patrimônios culturais familiares a partir de explicações sobre a cultura como algo que vivenciam em seu cotidiano, tendo também como suporte o referencial da publicação pedagógica *O que é “Patrimônio Cultural”* de autoria da gestora turística Anna Maria de Grammont. Um fato que chamou a atenção foi quando uma menina, que ao invés de representar em desenho um gorro em tricô confeccionado pela avó, trouxe o

objeto físico fixado no papel que seria o espaço destinado ao desenho. O volume do objeto não permitiria encaixá-lo no livro e a solução adotada foi produzir uma fotocópia – a reprodutibilidade da arte (Benjamin, 2017) foi acionada nesse momento. Até aí poderíamos especular sobre a dificuldade da representação da peça têxtil pela criança, mas nada substituiria o olhar de admiração que ela manifestou trazendo o gorro em tricô e explicando em detalhes suas características, olhos muito atentos e fala pausada. A experiência sensorial da peça em si indicava um dado que não encontrava substitutos. Essa manifestação era a expressão de valor da criança atribuído ao objeto têxtil artesanal fabricado pela avó (Figura 13).

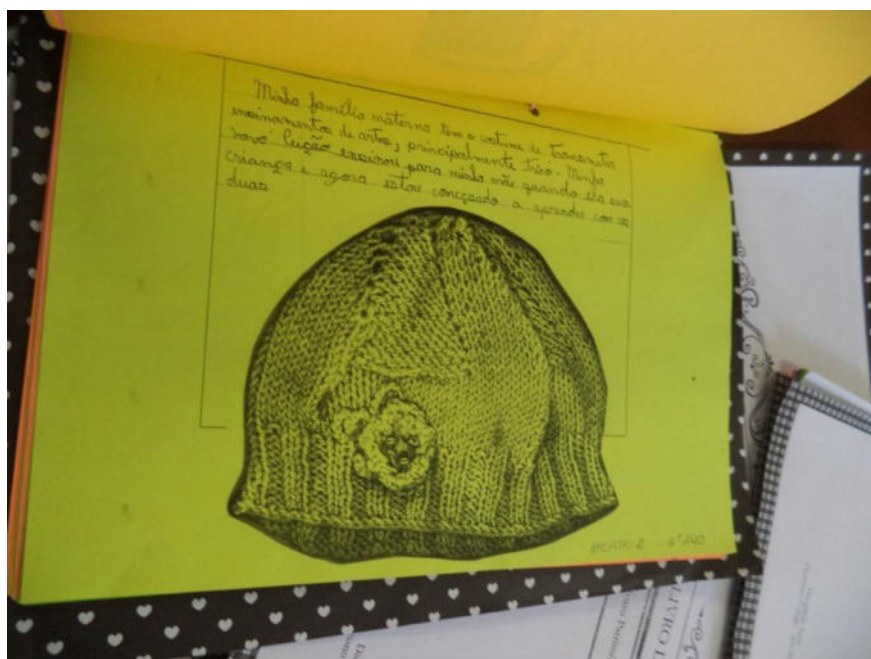
Construía-se ali um significado próprio para a menina, e também para mim que, ao compartilhá-lo com seus colegas, meus alunos, incluía aqueles que também dividiam seus “patrimônios culturais”. Nessa mesma época, um dos alunos presenteou-me enlaçando em meu punho um cordão feito com o entrelaçamento de fios de algodão em vários tons de azul (Figura 14). O cordão teria sido confeccionado por ele mesmo no espaço de sua casa e com auxílio da mãe. Aquele presente foi entregue apenas nesse ritual do gesto de enlaçar, feito espontaneamente pela criança ao segurar minha mão, pois não houve um pedido de licença e quando me dei conta já o tinha no próprio punho.

Figura 12 - Livros dos saberes para a Feira Literária.



Fonte: acervo da autora, 2017.

Figura 13 - Fotocópia do gorro em tricô



Fonte: acervo da autora, 2017.

Figura 14 - Cordão feito com o entrelaçamento de fios azuis



Fonte: acervo da autora, 2017.

3.3 Experimentações museais na França e no Brasil

Em 2018, quando teve início a pesquisa no doutorado, desenvolvi uma atividade exploratória a partir do tema das rendas têxteis e cuja ação de partida consistia na seleção e fotografia dos têxteis, preparação de material de divulgação no idioma de destino e distribuição de exemplares da renda com a intenção de checar a experiência de recepção do têxtil artesanal em outro país. Isso aconteceu em fevereiro de 2019, durante o período de viagem a Nice, no sul da França, para obtenção da proficiência nesse idioma, quando eu intencionava me candidatar para realizar um período das pesquisas do doutorado em mobilidade internacional. Essa primeira exposição dos exemplares de renda turca, coletados ao longo da pesquisa de mestrado, aconteceu no saguão de recepção da escola de idiomas *Azur Língua*.

Além dos exemplares de rendas, também fizeram parte da exposição peças em crochê artesanal da artista e gestora cultural Bianca Lemes²¹. De um modo muito simples, alguns exemplares foram expostos no saguão da escola e alunos pertencentes a várias partes do mundo tiveram contato com o têxtil e sua breve história. Durante a exposição, um pequeno panfleto foi distribuído presencialmente durante as conversas no espaço expositivo e também em hotéis da cidade francesa junto com exemplares da renda turca. O objetivo era divulgar o trabalho brasileiro e ter uma primeira ideia de como era a recepção desse produto artesanal fora do seu país de origem.

As imagens a seguir correspondem à renda acondicionada em papel, ao portfólio impresso e à exposição das rendas na escola *Azur Língua* (Figura 15; Figura 16; Figura 17). Nessa época, os textos explicativos valiam-se de palavras-chave como: intercâmbio cultural, desenvolvimento sustentável, desenvolvimento local e autonomia feminina. Embora não se tenha tido nenhum retorno das gerências dos hotéis que receberam os exemplares das rendas após sua distribuição, em um deles, quando um mensageiro segurou a embalagem e a abriu, notei que eram mãos que pareciam cuidar de jardins, seus dedos percorreram os fios da renda e em seguida ele disse que sua mãe também tecia rendas como aquela. Circulando com esses

²¹ Suas pesquisas se voltam para o têxtil artesanal como o crochê e o bordado. Dentre suas publicações vale mencionar a dissertação de mestrado *O "saber-fazer" do crochê: valores do artifice e do patrimônio imaterial* e a tese de doutorado *Empoderamento feminino e resiliência de artesãs por meio do saber-fazer manual têxtil: estudo de caso das bordadeiras de Barra Longa-MG*.

objetos e conversando com as pessoas, aos poucos fui percebendo outras relações que eles criavam.

Figura 15 - Renda turca embalada com etiqueta indicativa do Dália Estúdio Criativo (marca registrada privada de prestação de serviços voltados para arte, design e arquitetura).



FONTE: acervo da autora 2019.

Figura 16 - Folder das rendas brasileiras com descrição em francês.



FONTE: acervo da autora, 2019.

Figura 17 - Exposição em Nice, França (fevereiro de 2019).



FONTE: acervo da autora, 2019.

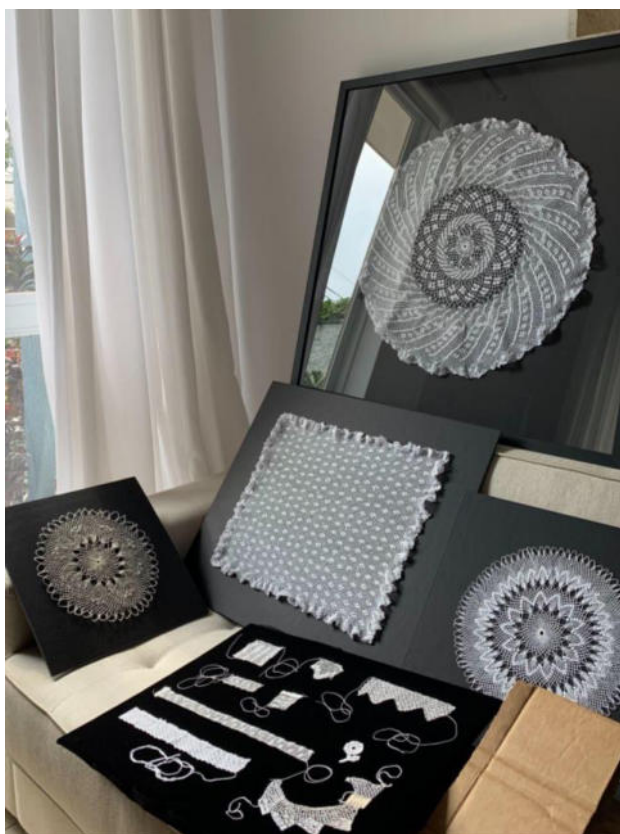
Essa foi a primeira exposição das rendas vinculada à tese de doutorado. A princípio, ela não estava planejada, e só ocorreu em função do convite do próprio gestor da escola, Gregory Belmont, responsável pela área de marketing que auxiliou na busca e disponibilização dos contatos nos hotéis e propôs a exposição na recepção do ambiente de estudos. Ela foi determinante para se pensar numa outra exposição no Brasil, com uma proposta um pouco mais ampla.

Para essa segunda exposição, organizada um ano depois, as rendas compradas das artesãs sabarenses foram emolduradas por mim (Figura 18) em quadros e devidamente identificadas com o nome da técnica, autoria do trabalho, material empregado, cidade, estado, país e ano. As telas foram expostas no 3º Simpósio do

International Council on Monuments and Sites Brasil (ICOMOS Brasil), entre os dias 8 e 10 de maio de 2019 no Centro de Atividades Didáticas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em uma exposição intitulada “Arte + Pesquisa + Renda” (Figura 19; Figura 20 A;B)

Além das telas, permaneceram no espaço expositivo alguns exemplares e toalhas com aplicações da renda turca de bicos de Sabará, como objetos táteis que o visitante podia tocar e compreender a extensão de uso do trabalho artesanal. Ao longo de toda exposição, monitores treinados para auxiliar a visita propiciaram uma condução para o universo da pesquisa aproximando o espectador de todo o processo e interação com o trabalho das rendeiras. Os recursos financeiros para a exposição advieram de recursos próprios e de uma parceria privada com a empresa de viagens e turismo Central do Estudante. A exposição também contou com o apoio da UFMG, do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável e dos apoiadores do evento do ICOMOS-Brasil, incluindo o Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável (IEDS) que atua na organização dos eventos do ICOMOS.

Figura 18 - Rendas emolduradas pela autora em 2019.



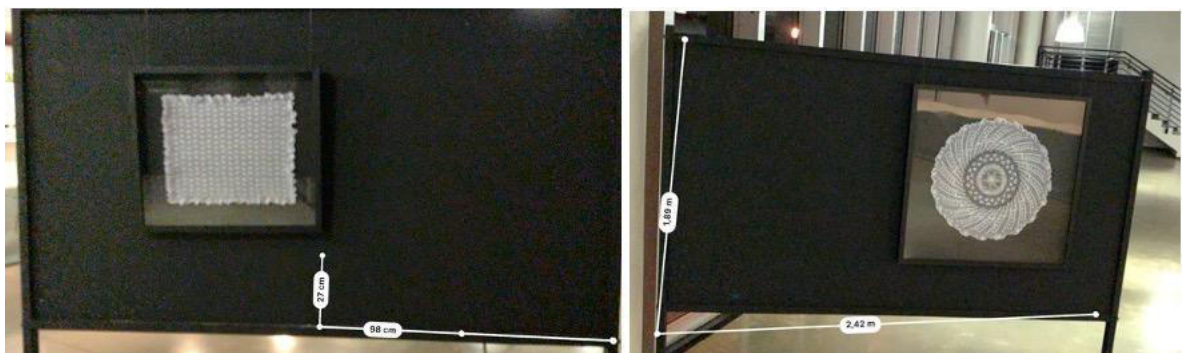
Fonte: Acervo da autora, 2019.

Figura 19 - Cartaz da Exposição no 3º Simpósio do ICOMOS Brasil, 2019.



FONTE: acervo da autora 2019.

Figura 20 (A; B) - Testes para fixação dos quadros de rendas 3º Simpósio do ICOMOS Brasil

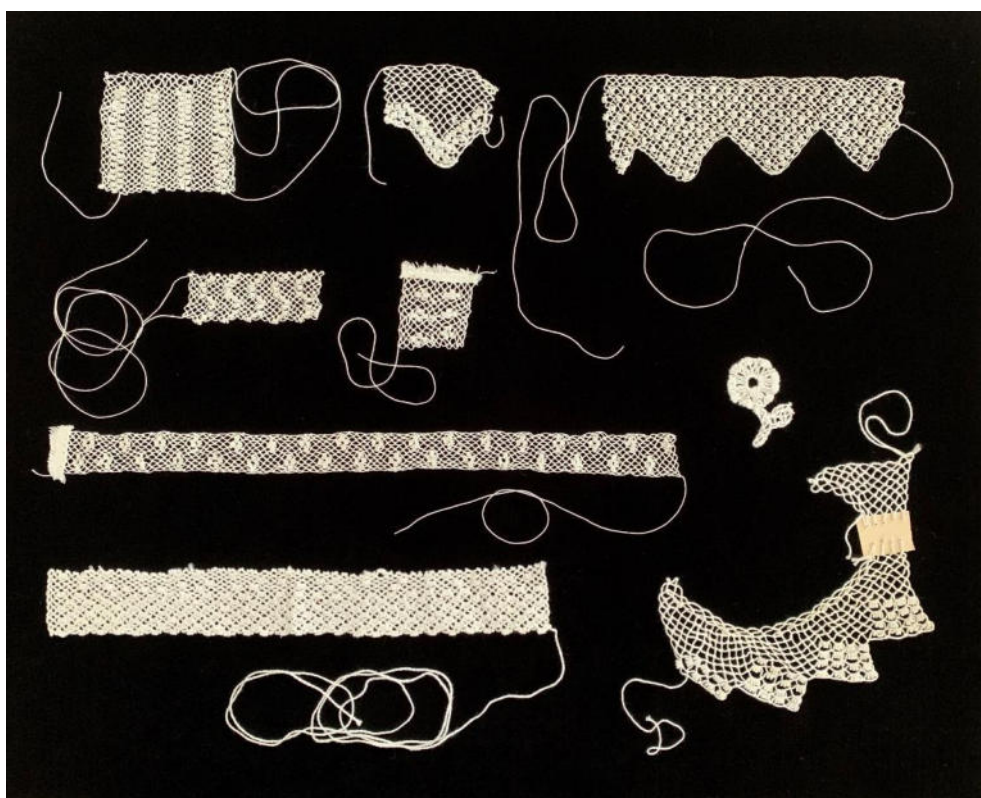


FONTE: acervo da autora 2019.

Aos monitores foi explicado como aconteceu a investigação das rendas, sua técnica, a organização social que o processo requer, os desafios enfrentados pelas rendeiras, a relação com seus locais onde habitam e promovem o saber. Portanto, era necessário que compreendessem sobre o processo de pesquisa que teve conclusões como a existência de qualidades de artífice complementares, desafios comuns, desenvolvimento de habilidades e desejo de criação de padrões variados. Alguns pequenos exemplares da renda de Maceió juntamente com o exemplar realizado por mim em 2015 foram emoldurados (Figura 21) para compor a exposição.

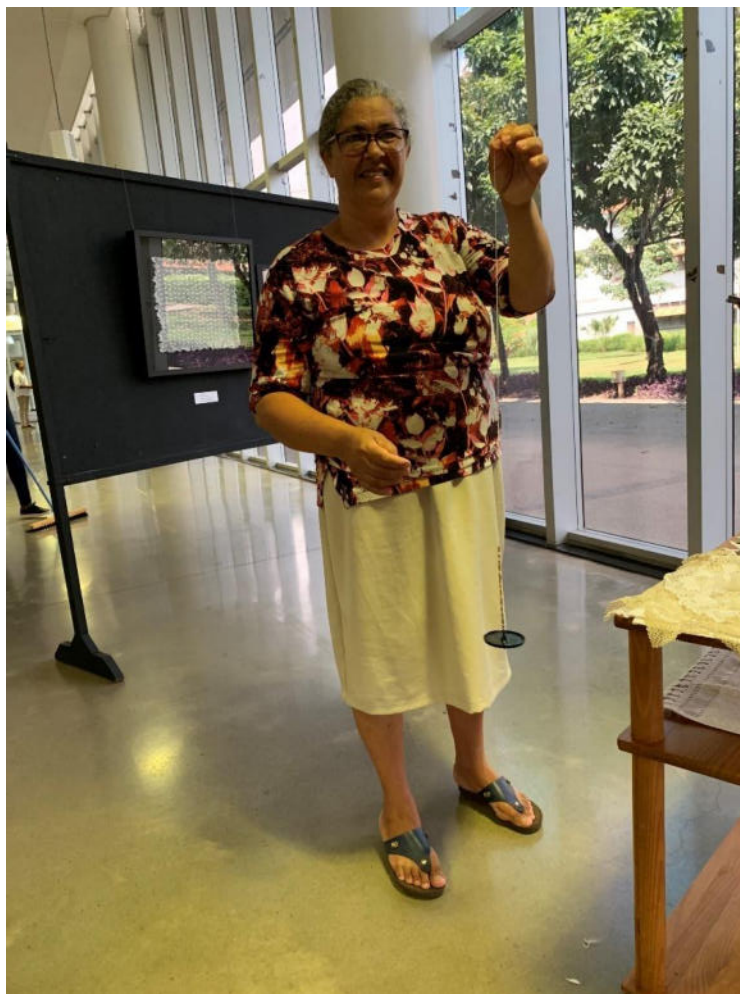
Além da comunicação com pesquisadores de Alagoas que se dedicam à pesquisa das tradições, a exposição recebeu a visita da artesã Lindaura Amaral, àquela época com 56 anos, que foi decisiva, pois a presença dela contribuiu para a apreciação de seu fazer no espaço expositivo, quando a rendeira se ofereceu para demonstrar como tecer um fio de algodão natural, exibindo em loco (Figura 22) a técnica e a habilidade para confecção do fio que utiliza para tecer as rendas.

Figura 21 - Exemplares de Renda Singeleza feitas por Sônia Lucena, Maceió – AL e no canto inferior direito exemplar de renda feita pela pesquisadora em Sabará – MG.



FONTE: acervo da autora, ano 2016.

Figura 22 - Artesã Lindaura Amaral tecendo fio de algodão a partir de algodão natural do próprio quintal no Simpósio Científico do ICOMOS Brasil (maio/2019).

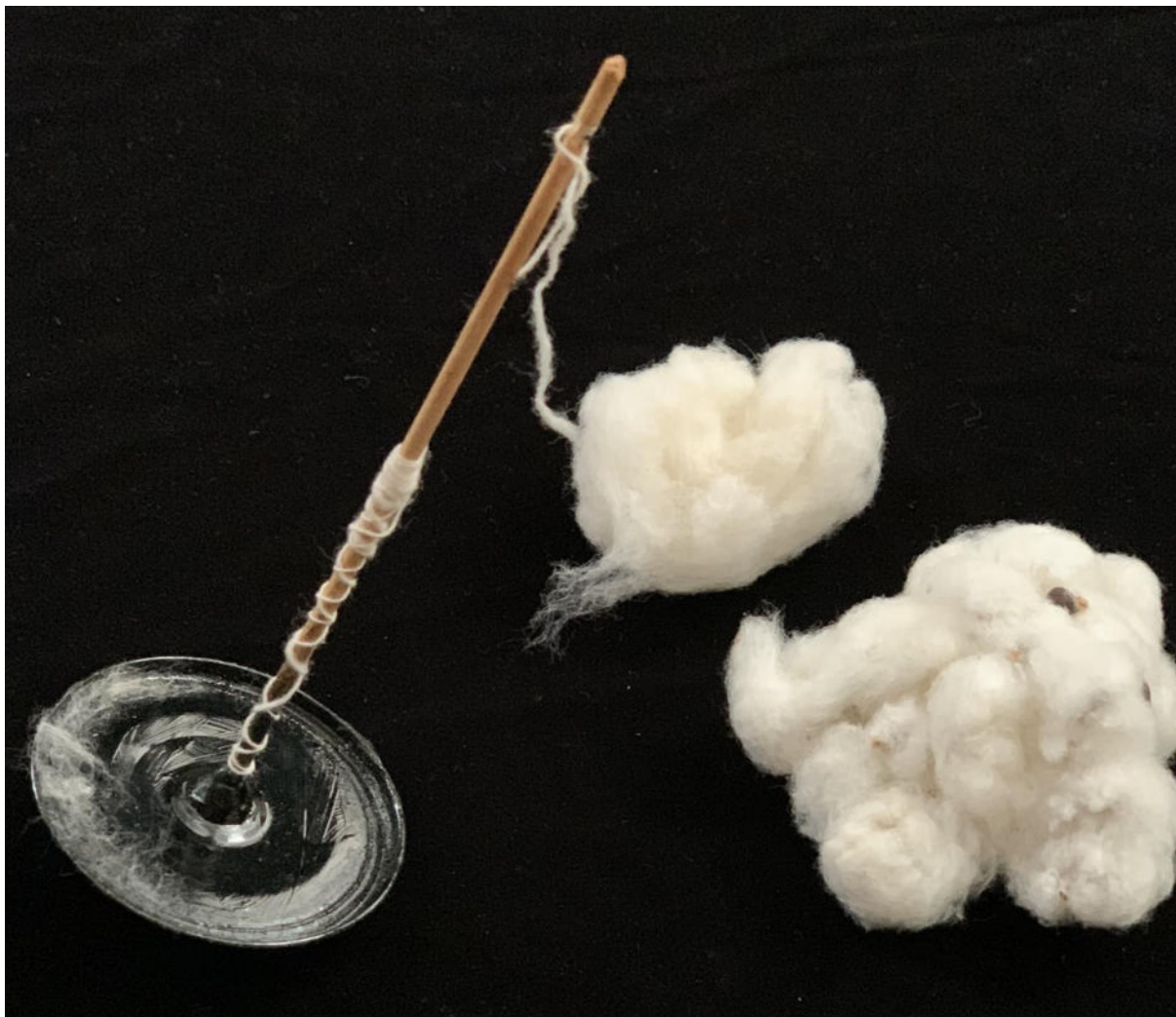


FONTE: acervo da autora, 2019.

A artesã de Alvorada de Minas recebeu o convite para visitar a exposição em que um dos exemplares que produziu foi exibido com seu nome, identificando-a como autora. No primeiro dia da exibição, enquanto se aproximava das rendas emolduradas, a artesã não distinguiu imediatamente a renda que produziu, pois a percepção inicial era de semelhança entre os exemplares. A identificação com seu nome ao lado de sua obra foi recebida com orgulho e em muitos momentos referiu-se ao trabalho das rendas como “patrimônio que merece ser preservado”. A artesã relatou que considerava importante o aprendizado pelas novas gerações e demonstrou preocupação com a idade avançada de senhoras que detêm o saber, reforçando a demanda do repasse desse conhecimento para que esse aprendizado não se perca. Ela trouxe em sua bagagem inúmeros exemplares, incluindo alguns produzidos

quando ainda era mais jovem. Presenteou a pesquisadora com um exemplar cujo padrão foi criado especialmente para a ocasião. Além disso, ofereceu também um fuso manual (Figura 23).

Figura 23 - Fuso da artesã Lindaura Amaral oferecido no Simpósio Científico do ICOMOS Brasil, 2019.



FONTE: acervo da autora, 2019.

Essa experiência demonstrou como um indivíduo, que detém um saber tradicional, ainda que não atue em associações comunitárias e grupos de artesãs, tem potencial para a difusão do saber. Entretanto, algumas ações podem ser catalisadas por organizações institucionais ou não governamentais, como é o caso das Associação dos Artesãos da Praça Santa Rita de Sabará (Asarts), cujo foco é a promoção cultural valorizando os saberes tradicionais. As políticas públicas podem favorecer essa

identificação contemplando o valor cultural da referência cultural e fortalecendo a atuação de mestres artífices ao propiciar oportunidades na economia criativa.

Outra experiência de empreendedorismo individual é a atuação da artesã Solange Oliveira de 63 anos (em 2019), de Bauru, em São Paulo (Figura 24). Sua atuação ativa se dá em parcerias com centros acadêmicos; promoção da difusão do saber; oferta de cursos para o aprendizado da técnica da renda turca; pesquisas independentes para conhecimento do número de artesãs que atuam na difusão do saber; divulgação do trabalho em mídias sociais e contato com outros artesãos. Esse conjunto de ações a tornam uma atuante na busca pela permanência de sua referência cultural.

Figura 24 - Rendeira Solange Oliveira, Bauru, São Paulo.



FONTE: foto enviada pela artesã, 2020.

A artesã Sônia Lucena de Maceió de 65 anos (em 2019) (Figura 25). no Estado de Alagoas, participa de programas de difusão do saber da renda Singeleza (Figura 26), em seu município, atuando como mestre artífice e recebendo incentivos de programas específicos da Secretaria de Cultura do seu Estado. Em Paripueira, Alagoas, as parcerias público-privadas, como as realizadas com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), a ONG Artesanato Solidário Artesol²² e o Centro Universitário Cesmac (instituição de ensino superior privada localizada na cidade de Maceió - Alagoas) têm alcançado bons resultados ao propor ações de promoção, valorização e desenvolvimento sustentável encabeçadas pelas próprias artesãs e com auxílio técnico para a produção e viabilidade de mercado. A aproximação com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (FAU- UFAL) tem permitido um apoio institucional com intercâmbio de saberes, inclusive de pesquisadoras italianas que relacionam o saber fazer da Renda Singeleza com o *Putino ad ago* de Latrônico na Itália.

Como bem cultural, a renda artesanal vai adquirindo formas inovadoras e outros usos para se adaptar às mudanças sociais. Sendo assim, com apoio de pesquisas acadêmicas, o saber fazer também é contemplado com ações e levantamento de dados que compõem o dossiê em processo de registro junto ao IPHAN²³.

²² A Artesol é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1998, sem fins lucrativos, independente e apartidária, que apoia os artesãos de todo o território nacional e atua como um centro de pesquisa, de reflexão e de formação para políticas públicas (www.artesol.org.br).

²³ Dados do Registro junto ao IPHAN: Bico e Renda Singeleza; processo: 01450.015059/2007-41 – Data: 06/11/2007 proponente: Associação das Rendeiras de Marechal Deodoro (AL); estado: Alagoas.

Figura 25 - Rendeira Sônia Lucena, Maceió, Alagoas.



FONTE: foto enviada pela artesã, 2020.

Figura 26 - Patrimônio Imaterial de Alagoas: Tradicionalmente confeccionado com agulha, linha e talos de Renda Singeleza, em Marechal Deodoro (AL).



FONTE: Portal IPHAN²⁴

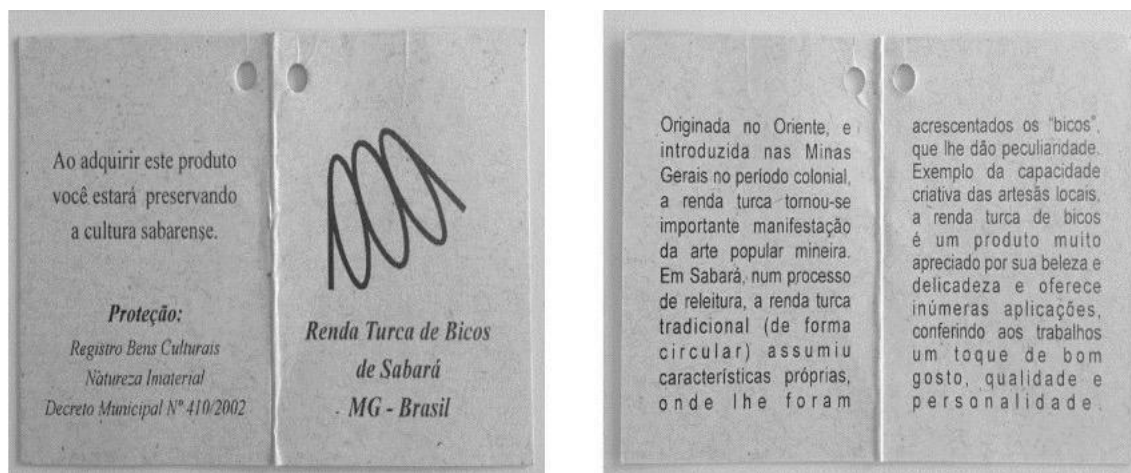
²⁴ <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3231>

Em Sabará, as rendeiras contam com o apoio de algum aporte municipal e realizam a gestão da difusão do saber tradicional. No município, a Renda Turca de Bicos é considerada como uma apropriação da técnica da Renda Turca Circular. Seu desenho retilíneo e em bicos a difere de sua matriz circular fundadora. Para a execução dessa renda, o fio mais indicado é o de algodão. Isso porque a técnica exige que se façam nós que vão constituir os quadrados que compõem a malha de redes. Outros tipos de fios não seriam utilizados por não proporcionarem a firmeza que o algodão fornece. Essa mesma técnica de nós é utilizada em Alvorada de Minas, em Bauru-SP e na renda Singeleza de Alagoas.

Complementarmente, a associação AsArts, localizada em Sabará, usa como identificação nas rendas comercializadas etiquetas que atestam a origem do produto com breve histórico de sua origem. Tais etiquetas informativas sugerem a valorização da cultura local (Figura 27). Elas desempenham a função de um selo que, para Sennett (2013), funcionam como uma marca pessoal da presença, semelhante a uma declaração “‘Estou aqui, neste trabalho’, o que redundaria em dizer ‘Eu existo’” (Sennett, 2013, p.149).

Assim identificados, os exemplares levam a marca da produção e realização do grupo de rendeiras. A identificação dos produtos os insere em um nicho específico que contempla a criação. Logo, essa inventividade os distingue e permite serem classificados como produtos que podem fazer parte de uma economia criativa.

Figura 27 - Imagem das etiquetas que acompanham a Renda Turca de Bicos de Sabará.



As fotografias foram realizadas de forma espontânea e compartilhadas nas redes sociais dos pesquisadores que tiveram contato pela primeira vez com a pesquisa das rendas artesanais. Essa exposição teve um significado importante para a comunidade científica (Figura 28 A; B; Figura 29 A; B) ,pois propiciou uma divulgação, no espaço acadêmico, desse saber tradicional difundido em algumas regiões brasileiras. Ela despertou o interesse de pesquisadores de Alagoas que atuam na preservação do patrimônio histórico, bem como de pesquisadoras do Museu da Moda de Belo Horizonte.

Figura 28 (A; B) - 3º Simpósio do ICOMOS Brasil: 2019 – (a) Eliana Rodrigues (Museu da Moda BH), Helga Pompeu e Susan Barnes (Museu da Moda BH); (b)Cristian Borges, Artur Fortes, Luísa Freitas (monitores da exposição) e Helga Pompeu.



FONTE: acervo da autora, 2019.

Figura 29 (A; B) - 3º Simpósio do ICOMOS Brasil: 2019 – (a) Jorge Henrique e Fernanda Gueiros (arquitetos e pesquisadores da área de patrimônio cultural de Alagoas) e Helga Pompeu; (b) Luísa Freitas (monitora da exposição com o crachá).



FONTE: acervo da autora, 2019.

A rendeira Lindaura Amaral trouxe a irmã Maria Amaral como convidada da exposição. Além disso, o espaço expositivo recebeu a rendeira Lindaura Amaral (Figura 30) de Alvorada de Minas, que exibiu a confecção do fio de algodão em loco utilizando um fuso manual²⁵.

Figura 30 - Maria Amaral e sua irmã Lindaura Amaral (rendeira de Alvorada de Minas) na diante das rendas emolduradas no 3º Simpósio do ICOMOS Brasil



FONTE: acervo da autora, 2019.

2.4 Exposição das rendas em mostra de decoração

No mesmo ano da exposição do ICOMOS, que ocorreu em agosto de 2019, alguns dos quadros que fizeram parte da exposição do Simpósio do ICOMOS integraram a mostra de decoração de caráter privado Morar Mais, em Belo Horizonte, Minas Gerais, no mês de setembro. Os quadros ocuparam um lugar de destaque e receberam a visita de um público que se interessa por soluções que se adequem ao espaço da habitação. O motivo dessa mostra foi a sustentabilidade e a promoção de soluções economicamente mais acessíveis.

Naquela época, a divulgação dos trabalhos das rendeiras de Sabará se deu também pelas mídias sociais e propiciou um espaço para a divulgação desse saber. A observação das perguntas dos visitantes em loco na mostra Morar Mais foi coletada pela mediadora Lílian Torquete, que orientou os visitantes quanto às histórias das

²⁵ Vídeo da ação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ob43iY--85Q>

rendas artesanais. Os depoimentos orais eram marcados principalmente pelos comentários que realçaram a surpresa dos visitantes ao se depararem com objetos exibidos fora de sua função utilitária, mas que assumiram uma configuração que permitia observar suas nuances e, de certa forma, entender a complexidade de seu feito e hipóteses para seu tempo de execução. Não era raro notar também comentários que remetiam aos objetos familiares guardados nos espaços das casas, por vezes esquecidos, e que se via ali uma outra possibilidade de exibição que não só apresenta o objeto, mas homenageia a artesã que o fez. Outra experiência significativa foi o debate em um ‘dedo de prosa’, expressão utilizada para uma conversa breve (Figura 31), sobre as especificidades da renda artesanal e suas principais difusoras no Brasil. O espaço físico (Figura 32 A; B) e de conversas (Figura 33 A; B; C), que acolheu a renda, se configurou como um momento de despertar novas consciências para o trabalho do têxtil. Não raro, esse espaço de trocas de experiências toca em um ponto importante sobre as heranças culturais, pois é exatamente esse signifiante que o trabalho artesanal ocupa para aquele ou aquela que o faz. Foi naquela ocasião que a artista plástica Dulce Flausino, que participou da roda de conversa, se identificou como rendeira da técnica de Renda Turca em Belo Horizonte.

Figura 31 - Anúncio nas mídias sociais da conversa “Dedo de Prosa” com o tema da renda artesanal (setembro de 2019).



Figura 32 (A; B) - Imagens da mostra de decoração ocorrida em setembro de 2019 com as rendas artesanais expostas ao lado de mudas de árvores frutíferas no bairro Cidade Jardim em Belo Horizonte na Mostra Morar Mais.



FONTE: acervo da autora, 2019.

Figura 33 (A; B; C) - Imagens do “Dedo de Prosa”, conversa programada sobre o tema das rendas artesanais.



FONTE: acervo da autora, setembro 2019.

Preparar as rodas de conversa sobre as rendas gerou outras percepções do têxtil e o desejo criador de constituir novas propostas de *design*. Isso foi ao encontro das perguntas e necessidades comuns das rendeiras em torno da permanência do bem, quando se ouviu delas que a maior parte das pessoas jovens não se identifica com a tradição desse têxtil, não estão dispostas a aprender essa atividade nos seus

núcleos familiares. A pesquisa ganhou os rumos de uma proposta inovadora na construção de um *design* que coloca à luz outras formas para o têxtil que sejam contextualizadas para a contemporaneidade, principalmente por trazerem as habilidades de criação que permitem uma integração social e uma conexão com o passado de conhecimentos tradicionais.

Com esse propósito, iniciei nova aquisição de rendas, inicialmente das artesãs Solange Oliveira (Figura 34 A; B), de Bauru, e da artesã Lindaura Amaral (Figura 35) de Alvorada de Minas. Além de produzir novas telas com a renda, a intenção era contribuir com a criação de um vestuário que pudesse se apropriar das formas e de uma característica peculiar desse têxtil: a possibilidade de ser cortado sem se desfazer. Isso só se torna possível porque o têxtil é confeccionado em nós, e aqui uma pequena digressão poética faz lembrar que o têxtil se confecciona com os nós dos entrelaços das linhas, mas também que ele se constitui por nós, ou seja, em seus sujeitos praticantes

Figura 34 (A; B) Renda Turca comprada pela pesquisadora da artesã Solange Oliveira (Bauru).



FONTE: acervo da autora, março de 2020.

Figura 35 - Rendas turcas compradas pela autora da artesã Lindaura Amaral (Alvorada de Minas) em março de 2020.



FONTE: acervo da autora, março de 2020.

3.4 Entrelaçamentos e adaptações: o ambiente digital como oportunidade

No ano de 2020, submeti um portfólio das rendas a um edital de seleção para uma proposta de exposição (Figura 36). Entendi que aquele era o momento de oportunizar experimentações ao colocar sob novos olhares o trabalho artesanal da renda. Aquele ano também marca a produção de um livro, complementar à exposição, cuja escrita foi planejada cerca de quatro anos antes, na época da defesa da dissertação de mestrado. Esse livro (Apêndice B) fala da experiência de pesquisa das rendas em uma linguagem acessível de modo que a leitura se dirija a um público não especializado, mas que se interessa pelo assunto.

A aquisição de novas rendas artesanais aumentou significativamente o acervo da pesquisa. Diante de formas complexas e combinações de desenhos é de se esperar uma inventividade para as maneiras pelas quais se pode apropriar e criar a partir desse têxtil artesanal. As rendas mais antigas, produzidas pelas artesãs

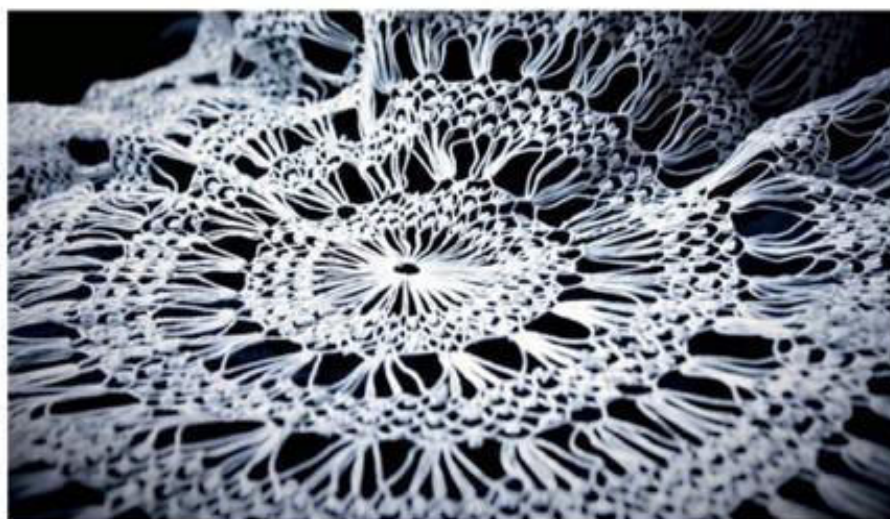
Nilza Starling (Figura 37) e Lindaura Amaral (Figura 38), foram pedidas de empréstimo para compor a exposição e integraram o acervo, cujo plano de exibição previa um suporte adequado para as mesmas.

Figura 36 - Página da revista informativa do Minas Tênis Clube, anúncio da exposição na seção Cultura, março de 2020.



Galeria do Minas II

Temporada 2020 de exposições terá diversidade de linguagem da arte visual.



Fotografias e rendas fazem parte da exposição de Helga Maria Costa, em abril, na Galeria do Minas II

A comissão formada por especialistas selecionou cinco artistas, com trabalhos em diferentes técnicas, para as exposições, este ano, na Galeria do Minas II. Abrindo a temporada 2020, a partir de 16 de março, será realizada a exposição de colagens de Iago da Silva Marques, intitulada "Intermédio da cor". Em abril, Helga Maria Costa Freitas Pompeu faz a exposição "Arte + pesquisa + renda". Em junho, André Burian Wanderley mostrará "Pinturas recentes". Em agosto, "Viagem pitoresca pelo Mercado Central" é o tema da exposição de desenhos em grafite de Rita de Cássia Pires de Souza Antunes. Em outubro, será a vez de Mateus Cavallini Buvse mostrar suas fotografias, em "Viagens pela América".

Uma das selecionadas no concurso deste ano, a associada e

arquiteta Helga Maria Costa Freitas já expôs no TJMG, na Escola Guignard, na Faculdade Milton Campos e foi convidada a levar seu trabalho em Nice, na França. Na exposição que realiza na Galeria do Minas II, Helga mostrará exemplares de rendas e fotografias que fazem parte do seu trabalho para o "Programa de pós-graduação na UFMG em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável". O resultado do estudo será utilizado no dossiê de registro das rendas de Maceió junto ao IPHAN.

Todas as exposições têm entrada franca. A Galeria do Minas II é aberta ao público e funciona de segunda a sexta-feira, das 6h às 22h; sábados, das 6h às 20h; e domingos, das 6h às 19h.

Minas + verde

O Minas II tem apenas duas espécies da Aroeira mansa, árvore ilustrada na nona aquarela produzida pela associada Belkiss Alméri para a série "Minas + Verde". O nome científico da espécie é *Schinus terebinthifolius* e ela pode alcançar até nove metros de altura. Indicada para centros urbanos por ter porte médio, a árvore é usada em projetos de paisagismo como cerca-viva. A Aroeira mansa também é indicada para reflorestamento de áreas degradadas, pois é uma árvore pioneira.

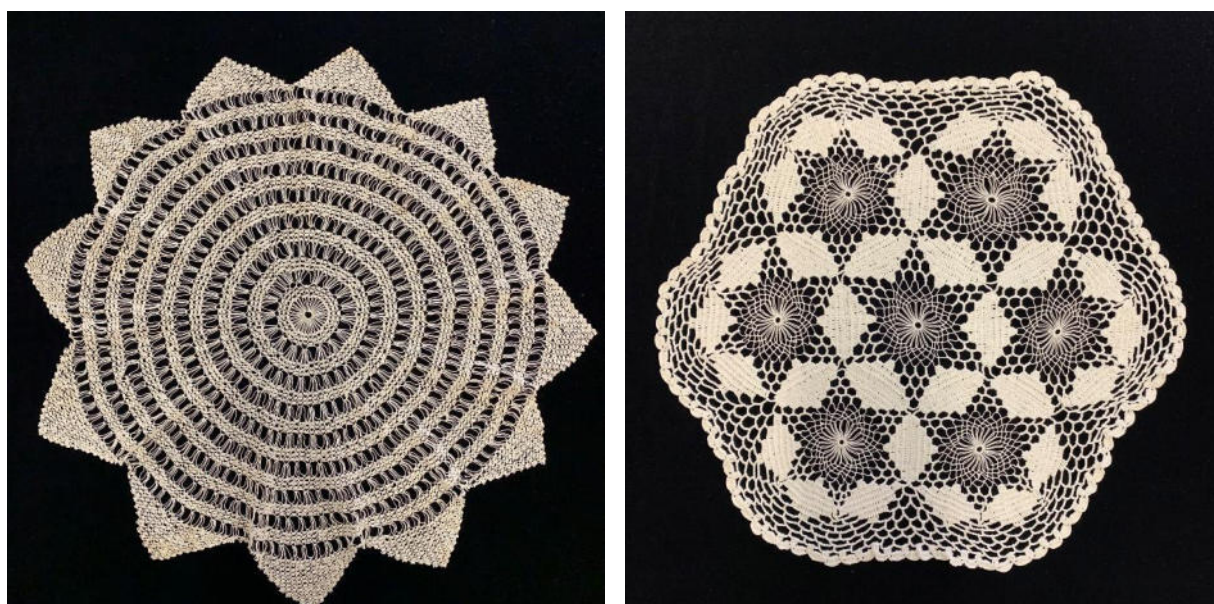


Figura 37 - Rendas turcas antigas de Nilza Starling (Sabará) março de 2020.



FONTE: acervo da autora, março de 2020.

Figura 38 - Rendas antigas da artesã Lindaura Amaral, entregues para a exposio em março de 2020.



FONTE: acervo da autora, março de 2020.

Entretanto, como anunciavam os acontecimentos mundiais em torno da possibilidade de se viver uma pandemia, o início de 2020 foi marcado profundamente pelo isolamento social ao qual as pessoas precisaram se submeter sob a pena de um risco ainda maior. Esse foi o momento dessa escrita. Foi nesse tempo transcorrido que foram vivenciadas, a cada instante, as restrições físicas, econômicas, psicológicas e sociais. Foi naquele momento que se desenrolou a pesquisa e houve a tentativa de se criar outras direções em busca de uma saída para um momento tão desafiador para cada um de nós.

Naquela circunstância de perplexidade inicial, concluí os preparativos do livro cujo lançamento deveria ocorrer simultaneamente à exposição (Figura 39). O adiamento da data prevista, abril de 2020, parecia se avizinhar, mas vislumbrando ainda a perspectiva da exposição se tornar uma realidade, perseverarei o caminho que incluía visitar os dados da pesquisa de mestrado e realizar novos contatos com as rendeiras. Esses contatos foram acontecendo gradativamente e de forma mais pessoal por meio de telefonemas, com cada uma delas separadamente, embora se tenha o contato de todas num único grupo de redes sociais, por onde seria possível pedir informações de forma mais geral.

Figura 39 - Desenho a bico de pena e nanquim, feito pela autora, da renda para a capa do livro (abril 2020) e o livro impresso (setembro 2020).



FONTE: acervo da autora, 2020

O contato direto reacendeu questões abordadas na pesquisa de mestrado, reafirmando o papel ordenador da produção artesanal de rendas. Com exceção de uma das artesãs de Sabará, todas as outras, mesmo nas circunstâncias da pandemia, relataram continuar a confecção artesanal no ambiente doméstico. Entre os serviços de cuidado da casa e preparação das refeições, a artesanaria da renda surgia como um trabalho que mobiliza o corpo, proporciona concentração e atenção, mostra-se criativo e materializa-se como têxtil acabado. Nessa perspectiva criadora é que a renda se localiza para as artesãs que permanecem umas em contato com as outras por meio das redes sociais e exibindo, como já faziam antes, os trabalhos que estavam sendo finalizados.

A mobilização do corpo e da mente surge como uma necessidade especialmente humana e relacionada à sobrevivência. Isso ficou claro quando a artesã Nilza Starling disse, no momento em que recebeu minha visita, em março de 2020, quando só a vi de bem longe, que “não pode parar senão enferruja”, enquanto a rendeira contava os pontos do crochê que tecia.

Outra rendeira vai se juntar à pesquisa, e isso foi possível pelo meu contato com a facilitadora de treinamento, Mariela Parollini, do curso de empreendedorismo EMPRETEC²⁶, no qual eu estava inscrita, que ocorreu em janeiro de 2020 no SEBRAE. Esse curso é desenvolvido pela UNCTAD, em português, Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento. A UNCTAD é uma organização que faz parte do Secretariado das Nações Unidas (ONU) e tem como principal função apoiar os países em desenvolvimento para que tenham acesso aos benefícios de uma economia globalizada de forma mais justa e eficaz. O Sebrae atua em toda a federação e busca oferecer cursos de formação, em modalidades gratuitas ou pagas, com vistas ao desenvolvimento econômico

O contato com a facilitadora permitiu conhecer o trabalho da rendeira Regina Faria (Figura 40), de oitenta anos em 2020 (ano de nascimento 1939) e moradora de São Roque de Minas. Sua atividade de tecelagem impressiona pelo tamanho e complexidade das peças que produz. Uma dessas peças, com 1,80m (Figura 41 A;

²⁶ Programa de formação de empreendedores de abrangência mundial. É um seminário intensivo criado pela Organização das Nações Unidas (ONU), promovido em 40 países e que no Brasil ocorre de forma exclusiva no Sebrae

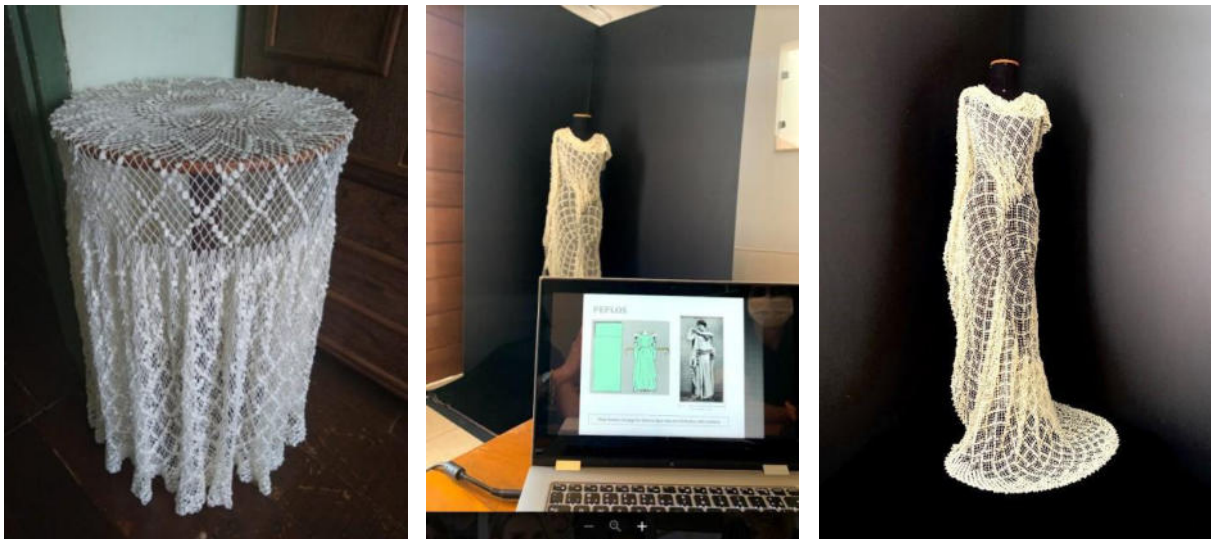
B; C) de diâmetro tornou-se objeto de intervenção com foco no design de produto e a partir da a técnica de *moulage*. Essa técnica de modelagem de vestuário, como afirma a designer de moda Icléia Silveira (2017), faz-se diretamente sobre um busto de costura ou de um modelo vivo. Isso permite visualizar e avaliar tanto o comportamento do tecido como seu caimento e volume antes da confecção final da peça. Esse processo facilita a compreensão “da montagem das partes da roupa e suas respectivas funções. A técnica permite a produção de peças bem projetadas, com caimento perfeito, favorecendo a percepção das formas estruturais do corpo durante a construção das roupas.” (Silveira, 2017, p.2).

Figura 40 - Rendeira Regina Faria (São Roque de Minas, MG).



FONTE: foto enviada para a pesquisa pela filha de Regina Faria via Whatsapp (2020).

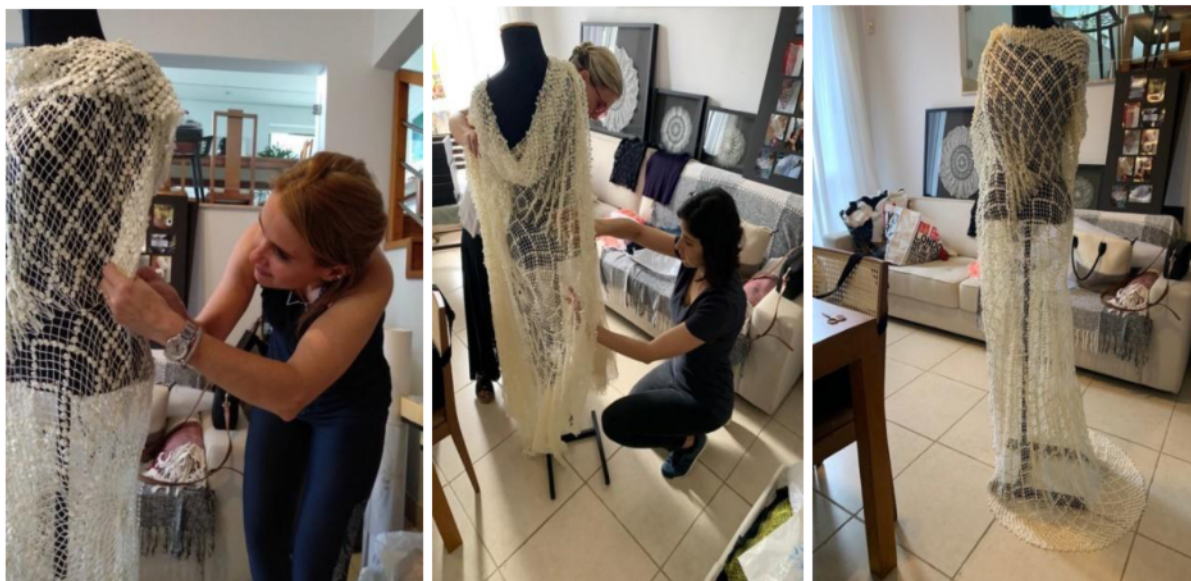
Figura 41 (A; B; C) - Exemplar da renda de Regina Faria; moulage da renda ao fundo e tela com a aula de moulage ministrada por Janaína Araújo (imagem do peplos da Grécia antiga); imagem final do modelo confeccionado com a renda turca.



FONTE: acervo da autora 2020.

Para o desenvolvimento dessa peça, elaborei, junto com as estilistas Janaína Araújo e Isabelle Drulla (Figura 42) o tipo de intervenção na renda circular confeccionada por Regina Faria. A contribuição dessas estilistas iniciou-se quando ainda não havia o distanciamento social imposto pela pandemia em fevereiro de 2020, mas perdurou na modalidade à distância para a finalização do desenvolvimento do vestuário. A condução da atividade de criação foi crucial como norteadora da ação e também capaz de manter o envolvimento com a produção do vestuário. O seu propósito, ainda que tenha um caráter exploratório, é tornar uma possibilidade potencial para outras intervenções além das aqui apresentadas. Portanto, indica que é possível oportunizar mais interações com designers, educadores da área de arte entre outros, que possam orientar as artesãs.

Figura 42 - Execução da técnica de moulage por Helga Pompeu, Isabelle Drulla e Janaína Araújo, fevereiro de 2020.



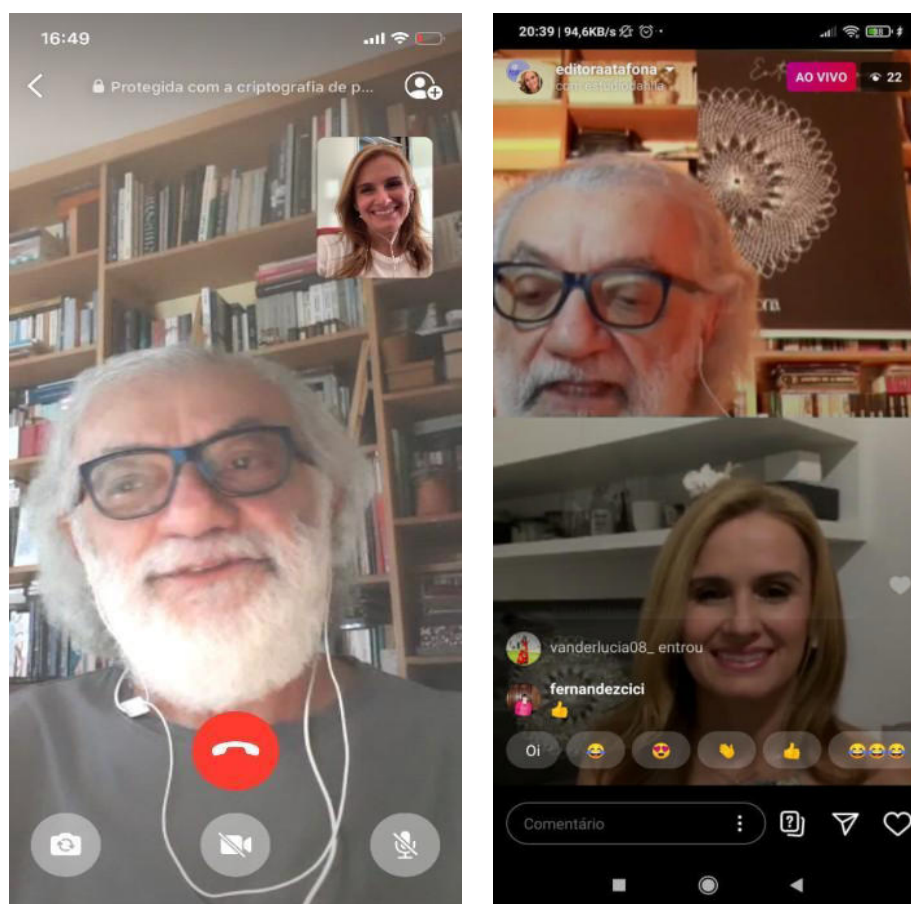
FONTE: acervo da autora, fevereiro 2020.

Após cento e trinta e seis dias de isolamento social em Belo Horizonte, o cenário para a abertura física dos espaços expositivos não parecia ter perspectivas de proximidade. Em contato com a gerente de cultura da galeria do Minas Tênis Clube, Samia Arantes, responsável pelo contato com os artistas selecionados para as mostras do ano de 2020, a alternativa para uma exposição virtual tendia a ser uma realidade. Dessa maneira, assim como em outros espaços expositivos como o Centro Cultural do Banco do Brasil e tantos outros, vislumbrou-se a possibilidade de manter atividades culturais e educativas na modalidade à distância.

Longe de ser o ideal, a realidade que se impôs demandou ações concretas que pudessem dimensionar o desafio de alcançar um público que se viu restrito à mobilidade nos espaços físicos da cidade. Analisando por uma outra perspectiva, vislumbrei a oportunidade de utilizar o meio virtual para alcançar um público que talvez não pudesse se deslocar presencialmente até o local da exposição. Além disso, a possibilidade de coletar dados diretos de visitantes da exposição virtual tornou-se uma realidade. O lançamento do livro, que teve sua edição e revisão pelo filósofo e editor Mário Santiago, (Figura 43 A; B) também pôde ocorrer simultaneamente à exposição e ser adquirido remotamente com entrega via postagem dos serviços de correios. Outras alternativas foram se colocando ao longo

de um período de adaptação que demandava ainda o cuidado com a comunicação à distância, seus desafios e alternativas para alcance das pessoas que se servem das janelas virtuais para se comunicar.

Figura 43 (A; B) - Preparação do livro (trabalho remoto) com o editor e filósofo Mário Santiago e lançamento virtual do livro “Entrelaços” em setembro de 2020.



FONTE: acervo da autora 2020.

Com um acervo significativo de rendas artesanais vindas de localidades brasileiras e exemplares emprestados para a exposição programada, que ocorreria em uma galeria de arte, tinha-se a visualidade como um caminho possível naquele momento. Os bordados possuem uma visualidade que poderia usar o meio digital para construir percepções por meio das formas, cores e desenhos, mas também em palavras e sons. A experiência tátil, que não poderia ser acessada à distância, precisava ser criada por meio das palavras. Aquele momento de suspensão dos contatos físicos mais próximos exigiu novas criações que pudessem remeter às experiências sensíveis possibilitando uma visão de futuro alcançável.

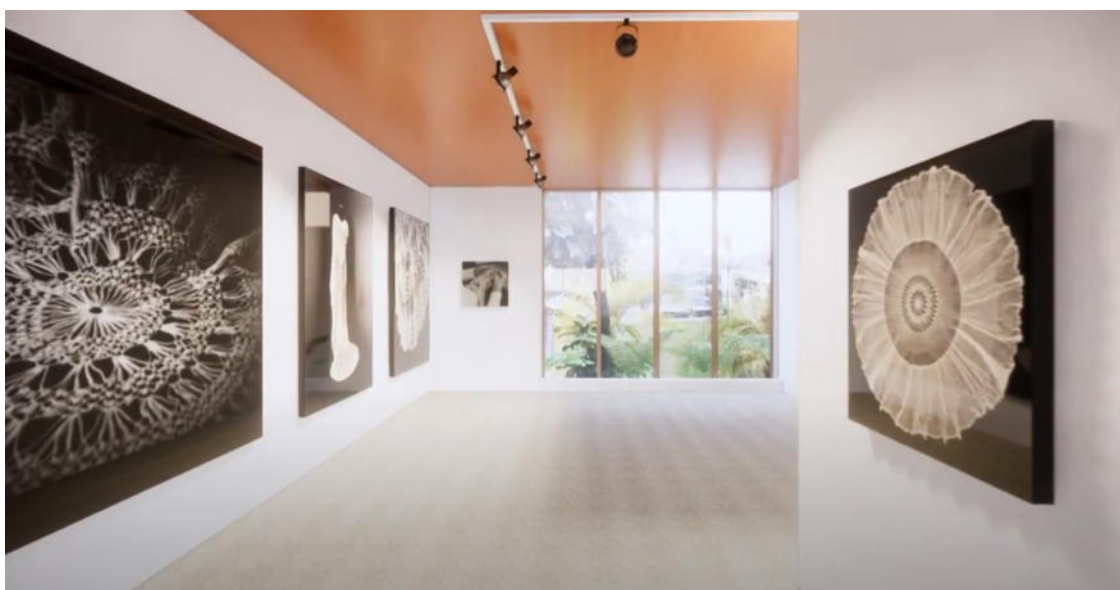
Precisei recriar o espaço expositivo, por meio de um software digital (Figura 44 A; B; C; D; E) e entender a exibição como um *site specific*, ou seja, como um ambiente no qual estão dispostos os objetos da renda configurados dentro de um espaço real que também comunica sua inserção no contexto social da cidade. Essa recriação seria importante em seus significados, uma vez que esse local se destina a iluminar obras que abrigam um sentido estético, poético e social. A intenção era que essas rendas artesanais recebessem uma apreciação que as qualifica como objetos culturais produzidos nos contextos das relações sociais das rendeiras. A gerência de cultura do Minas Tênis Clube produziu então um vídeo sobre a pesquisa e a exposição virtual (Figura 45 A; B). A recriação do espaço da galeria de arte evidenciou a importância dos espaços de exibição e produção do bem cultural.

Figura 44 (A) - Criação do ambiente virtual da galeria.



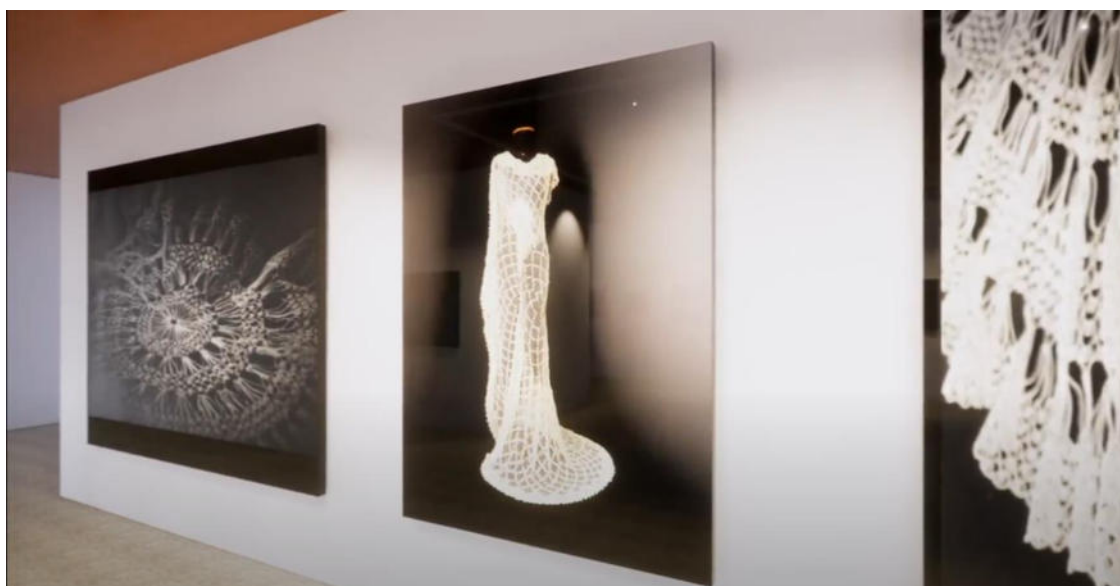
FONTE: acervo da autora 2020.

Figura 44 (B; C) - Criação do ambiente virtual da galeria.



FONTE: acervo da autora 2020.

Figura 44 (D; E) - Criação do ambiente virtual da galeria.



FONTE: acervo da autora 2020.

Figura 45 (A; B) - Produção do vídeo pelo Centro Cultural do Minas Tênis Clube e chamada para a exposição virtual.



FONTE: Acervo da autora, 2020.

Mensagens vindas das pessoas que fizeram a visita virtual ou participaram do lançamento do livro confirmavam que a comunicação dessa referência cultural alcançou seu objetivo para ampliação do conhecimento desse “saber-fazer”. Iniciava-se o entendimento de uma comunicação museográfica que privilegiava o protagonismo das artesãs, seus nomes e sua produção artística. Eram novos os percursos que, por sua vez, diferiam das primeiras exposições em 2019, que possuíam um caráter experimental e trilhavam seus primeiros passos, mas, que em todos os momentos, valeram-se dos recursos dos objetos e das narrativas coletadas por ocasião da pesquisa do mestrado em torno da produção de rendas. Embora com dimensões mais reduzidas, não menos importantes, foram os aprendizados obtidos nessas experiências. Dentre eles a educação museal que perpassou um breve ensino do significado das rendas têxteis para os monitores, atores da cena museográfica, da exposição do ICOMOS em maio de 2019. Seus depoimentos foram coletados e compilados a seguir:

*Cristian Borges*²⁷: “Ter participado como mediador na exposição do trabalho da Helga foi de um enobrecimento gigantesco tanto para minha vivência universitária quanto para minha vida pessoal. Foi

²⁷ Cristian Borges, 22 anos, estudante de turismo da UFMG em 19 de outubro de 2021.

muito interessante poder conversar um pouco sobre o trabalho incrível das rendeiras e conhecer um pouco mais sobre todo significado daquela arte, até mesmo me despertou memórias afetivas, me transportando para minha infância, na casa dos meus avós no interior de Minas, onde minha vó a vida inteira fez diversos tipos de artesanato. Foi muito bonito também presenciar a reação dos visitantes ao observar as rendas expostas e conhecer um pouco mais sobre o trabalho, foi uma experiência de troca incrível”.

*Artur Fortes*²⁸: “Ter sido monitor na exposição de rendas foi, pra mim, muito mais do que eu esperava. Eu fiquei surpreso com a experiência dessa participação antes mesmo dela ocorrer, lendo sobre o que eram as rendas na tese e tudo que existia por trás desses trabalhos incríveis. E só melhorou. Com a monitoria, eu pude aprender ainda mais sobre o que eram as rendas, com a Helga e com as pessoas com quem conversei, que não apenas me ouviram falar sobre as rendas, mas me permitiram ouvir histórias e discutir sobre as rendas, sobre minha cidade, a cidade em que se originam, sobre a universidade e, até mesmo, sobre a vida. Eu não apenas falei sobre esse artesanato, eu aprendi, eu ouvi, eu vivi, mesmo que por um curto período de tempo (e deu vontade de mais)”.

*Luísa Freitas*²⁹: “Foi uma honra mediar a exposição “Arte + Pesquisa + Renda” de Helga Pompeu, minha mãe. Além da participação ativa com os observantes, entrei em contato e pude trocar conhecimento com uma das rendeiras de perto: tive a oportunidade de conhecer a dona Lindaura, que tem papel importantíssimo na pesquisa e um carisma sem igual. Ela fez, ainda, uma demonstração ao vivo de como transformar o algodão cru em linha de tecer, e este momento em específico ficará para sempre marcado em minha vida: me demonstrou como processos de transformação são feitos de forma simples quando feitos por uma pessoa extremamente habilidosa”.

A exposição virtual em 2020, realizada no contexto da pandemia de Covid-19, ganhou em proporção com o número de rendas no acervo, a incorporação da rendeira Regina Faria e a repercussão junto ao público visitante que se viu acolhido pelo reconhecimento de seu patrimônio cultural. A publicação do livro, sua venda e envio para pessoas, naquele mesmo ano, que se identificaram com a referência cultural das rendas têxteis, demonstra o interesse de um público visitante cuja aproximação se deu essencialmente de forma virtual, porém não menos profunda. Era um público sensibilizado, atento às questões sensíveis da arte e das experiências estéticas que ela proporciona. Para minha surpresa a exposição e o livro terminam por ser outro veículo de conhecimento de novas rendeiras da renda turca. Além de Regina Faria de São Roque de Minas, será conhecida a rendeira de Araçuaí, Stael Luiza Murta (Figura 46 A; B), cujo nome não é uma coincidência com

²⁸ Artur Fortes, 22 anos, estudante de turismo da UFMG em 19 de outubro de 2021.

²⁹ Luísa Freitas, 22 anos, estudante de Administração da UFMG em 27 de outubro de 2021.

o nome da orientadora do mestrado, Stael de Alvarenga Pereira Costa, pois seu nome se deve justamente como homenagem à primeira. Uma pequena biografia fornecida por sua filha, Beatriz Coulaud, descreve assim a atuação da rendeira:

Stael Luiza Horta Murta, nasceu em Araçuaí, dia 19/08/1913: órfã aos 6 anos, desenvolveu aptidão para trabalhos com linha e agulhas na companhia da sua Madrinha, tia paterna - Mariana Freire Murta - a quem chamava de tia Nem, ainda no Norte de Minas. Ainda menina foi para São Paulo - casa da avó materna, Maria Manuela. Foi para Belo Horizonte, onde permaneceu interna no Colégio Imaculada Conceição. Concluiu o Magistério em 1930, no Colégio das Irmãs Salesianas em Ponte Nova, MG. Aí aprendeu novas técnicas de crochê, bordados, línguas (Francês), se aperfeiçoando em publicações (revistas) e no convívio de outras crocheteiras talentosas como ela. Casou-se em 1936, em Belo Horizonte, na Catedral da Boa Viagem - Staël Luiza Murta dos Santos - com o médico Dr. José Benedito dos Santos. A partir daí, dedicou sua vida à família, aos afazeres domésticos e atividades ligadas à Igreja Católica, tendo foco especial em auxiliar as Vocações Sacerdotais.

Faleceu aos 71 anos, legando uma vida voltada para numerosa família, parentes, amigos e necessitados. Nunca abandonou as agulhas!³⁰.

Figura 46 (A; B) - Renda Turca produzida por Staël Luiza Murta dos Santos e retrato de época da artesã.



Fonte: Acervo da autora, 2020.

³⁰ Depoimento Beatriz Coulaud, filha de Staël Luiza Murta dos Santos.

No ano de 2021, quando foram reabertas as mostras presenciais, fui convidada para uma pequena conversa com o tema “Entrelaços: as rendas tradicionais e sua atualidade”, em um dos ambientes da mostra de decoração “Modernos e Eternos”. O convite veio a partir da organizadora do evento que tomou conhecimento da exposição de rendas realizada na mostra Morar Mais de 2019, relatada anteriormente.

Na ocasião, alguns convidados compareceram ao evento que ocorreu no edifício restaurado do Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, no mês de outubro de 2021. Naquela época tive novamente a oportunidade de falar sobre as rendas artesanais e o andamento da pesquisa de doutorado. Foi um novo momento para divulgação do livro “Entrelaços” (Figura 47).

Figura 47 - Convite nas mídias digitais para a conversa.



Fonte: mídias de divulgação do evento³¹.

Nesse mesmo ano, quando foi lançado o edital do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, anunciado no site do IPHAN (Figura 48), inscrevi a Exposição Virtual de rendas artesanais e suas rendeiras "Entrelaços" na Categoria 2 (Iniciativas de excelência na preservação e salvaguarda do patrimônio cultural adaptadas ao

³¹ https://www.instagram.com/p/CUslpMrYzE/?img_index=8

contexto da pandemia, por meio de recursos tecnológicos de comunicação e difusão da informação - cujos resultados possam ser analisados relativamente ao ano de 2020) e Segmento IV (Pessoas Físicas).

A exposição virtual “Entrelaços” foi selecionada na Etapa Estadual do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, o que representa, embora não tenha sido premiada a nível federal, que uma comissão estadual do IPHAN de Minas Gerais se reuniu e selecionou uma única iniciativa nessa categoria e segmento (ANEXO A).

Como informa o site do IPHAN, o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, que tem caráter nacional, é promovido “pelo IPHAN desde 1987 em reconhecimento às ações de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro que, em razão da sua originalidade, criatividade, relevância e caráter exemplar, merecem registro, divulgação e reconhecimento público” (IPHAN).

Figura 48 – Cartaz de chamada para o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade.



Fonte: site do IPHAN.

Entendo que a seleção dessa iniciativa em 2021, na etapa estadual do IPHAN em Minas Gerais, que teve ampla aceitação pública, é um reconhecimento ao extenso trabalho de levantamento, identificação e documentação que venho realizando desde que iniciei os estudos na pós-graduação. Esse trabalho teve início no período da pesquisa para o mestrado em 2014 e revela o potencial da referência cultural das rendas artesanais, cuja prática de suas rendeiras permanece como valor essencial em seus cotidianos. Esses sujeitos, mantenedores e produtores da referência cultural, são de fato vistos como atores fundamentais na exposição virtual e no livro de mesmo nome. O desenvolvimento social e econômico inclusivo, culturalmente sustentado, como preconiza o IPHAN, é uma possibilidade para esses grupos revelarem as potencialidades desse bem cultural não consagrado.

4. OS LUGARES PARA O EXERCÍCIO DO SABER-FAZER ARTESANAL

É o objeto, ou seja, a renda, o primeiro a ser contemplado e aquele que desperta o desejo? Quais memórias são ativadas no momento de contemplação, ou para usar um termo melhor, na interação com o objeto que permite experimentá-lo em seus aspectos formais e simbólicos? Decifrando seus contornos e nós, seus laços e tramas, o olho percorre esses desenhos que são formados por fios. Antes mesmo de tocar o objeto, o olho sente o tato do fio pela sua aparência, pois cada fio tem sua matéria, sua espessura, sua torção. É o fio da meada e o início da tessitura, o tecer requer uma troca constante, por isso é solitário, mas também é compartilhado. Quem produz em rodas de renda o faz em casa também. E a casa vai abrigar as rodas das rendas e das rendeiras. As formas se expandem com o movimento dos dedos e em sincronia os desenhos vão se formando.

A constituição do espaço de tecer requer o ritmo dos encontros quando isso acontece de forma coletiva. Portanto, as reuniões em torno desse ato de tecer significam uma disposição para as rendeiras estarem juntas umas com as outras e compartilhar suas vivências entremeadas pela técnica do fazer a renda. Comumente se ouve das rendeiras que se trata de uma atividade terapêutica. Possivelmente, e de maneira mais apropriada, podemos compreender o caráter meditativo que a atividade requisita ao corpo e à mente, portanto um ritual se estabelece para que a ação aconteça. Os lugares de confecção da renda se configuram de forma diversificada, tanto no espaço da cidade, quanto geograficamente no território brasileiro. A designer e pesquisadora de têxteis, Vera Felippi (2021), sinaliza no mapa, a partir de dados do IBGE (Figura 49) algumas ocorrências e os tipos de rendas brasileiras catalogadas até o ano de 2015, dentre elas a Renda Turca, Singeleza ou Jaguapitã.

Figura 49 - Mapa do Brasil com as ocorrências das rendas artesanais brasileiras.



Fonte: FELIPPI, 2021

Para cada lugar do Brasil, os termos técnicos de fiação se diferenciam, mas representam unidades comuns. Há um sentido de pertencimento. A noção de trabalho cultural e seu significado para a sociedade têm repercussão com a adoção do termo “patrimônio cultural” que também dá lugar a esse pertencimento. É curioso perceber que há também uma intenção velada e que, vez por outra, escapa na forma da fala das rendeiras que fazem uma apropriação particular da renda. É como se, em cada região que ela ocorre, fosse única, sem precedentes no Brasil. Por isso os nomes distintos dessa técnica no país, ainda que guardem nítidas semelhanças entre si. Esses nomes precisam ser mantidos para resguardar sua função simbólica. Aqui o acordo não é necessário, a distinção está no âmbito da identidade. Essa identidade será realçada em cada localidade onde ocorre.

Em Sabará, no estado de Minas Gerais, o ensino da Renda Turca de Bicos tem nas mestras artesãs Nilza e Nayla Starling (Figura 50), as principais referências no ensino desse saber. Mas para que o ensino tivesse o pouso da casa familiar onde ocorriam

as reuniões do grupo Requirife – as atividades do grupo foram interrompidas durante a pandemia de Covid-19 e não foram retomadas até a conclusão da pesquisa – os encontros da arte de rendilhar precisaram se deslocar. As primeiras rodas aconteceram em um local improvisado onde havia uma abertura que não abrigava as rendeiras da chuva e do vento. Tábuas como assento e um barril metálico para fazer o papel de mesa eram o necessário para compor o espaço de trabalho e reuniões dos encontros. Com o tempo, outros espaços foram sendo oferecidos pelas instituições públicas ao grupo, porém as constantes mudanças de local causavam incômodo nas rendeiras, pois tinham o sentimento de que o valor do trabalho estava sendo desmerecido.

Figura 50 - Rendeiras Nilza Starling e Nayla Starling, ano 2015.



FONTE: POMPEU, 2016.

A casa (Figura 51) que acolhia os encontros sempre significou um abrigo e lugar de memórias. Em relação a essa característica, o filósofo Gaston Bachelard nos oferece o sentido benéfico da casa pois, “ela abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.” Para o autor há um aspecto integrativo da casa, pois ela “é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 2005, p.26). É na casa que irão se constituir as

rotinas e os rituais dos encontros de tecelagem da renda. E para isso ela será o abrigo, pois a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É o corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 2005, p.26). Na fala da rendeira Nilza Starling se expressam suas memórias e seus sonhos para a renda: que Sabará pudesse ter em cada lugar alguém que se interessasse e que formasse núcleos de renda como o que ela criou e manteve por tantos anos. Essas informações foram registradas em notas de campo da autora em 2015.

Figura 51 - Rendeiras de Sabará, ano 2015.



FONTE: POMPEU, 2016.

A mobilização do corpo e da mente na atividade de tecer surge como uma necessidade especialmente humana e relacionada à sobrevivência. Isso fica evidente quando a artesã Nilza Starling, com 93 anos quando a visitei em 2020, diz que “não pode parar senão enferruja” enquanto ela contava os pontos do crochê que tecia. Essa foi sua fala. Ela recebeu minha visita no dia 16 de março de 2020 e eu

só a vi à distância devido ao anúncio pelas autoridades municipais do fechamento dos estabelecimentos públicos e privados em função da pandemia de Covid 19.

A visita à Dona Nilza teve o intuito de buscar rendinhas que ela teceu quando mais nova para a exposição de rendas que estaria prestes a acontecer no mês de abril daquele ano e que foi relatada no capítulo anterior. O contato visual à distância era para protegê-la, dado que estávamos nos preparando para iniciar o confinamento. Sua filha, Nayla Starling com 69 anos naquela data, me recebeu como sempre e com a mesma delicadeza e generosidade desde que a conheci quando iniciei a pesquisa do mestrado e a pesquisa participante em 2015.

Aquela visão que tive de D. Nilza, já sem a mesma mobilidade de outrora, porém com seu olhar atento ao trabalho que executava com exímia paciência, me emocionou. Sua fala coerente com sua história de perseverança ao fazer artesanal tocou-me quando estabeleci uma conexão com o movimento da vida. Havia uma incógnita sobre como seria o período de confinamento em função da pandemia e por quanto tempo estaríamos sem contato. Era inimaginável tudo que teríamos de suportar ao longo das privações de convivência, ao mesmo tempo, foram esses fios que nos conectaram às redes de amizade. Daquele dia, não há um registro fotográfico de Dona Nilza tecendo, a não ser o registro que fiz das flores de seu jardim (Figura 52 A; B; C). Dentre elas, a rosa mística que muda de cor enquanto se desenvolve, indo do amarelo ao rosa. Desse cultivo feito por Dona Nilza, tenho comigo um arbusto, planta adulta de uma pequena muda de rosa que ganhei dessa artista em 2015.

Figura 52 (A; B; C) - Rosa mística fotografada atrás o gradil da casa de Dona Nilza; Portão de entrada da casa dessa rendeira ornado de folhagens e flores em 16 de março de 2020; Rosa mística na varanda do meu escritório de pesquisas e estudos, presente de D. Nilza em 2015, fotografia de 22 de março de 2021.



FONTE: Acervo da autora, (A e B, ano 2020 e C, ano 2021).

Naquele ano, quando realizei a pesquisa participante na oficina de rendas de Dona Nilza em Sabará, compartilhei o espaço da sala onde as rendeiras se reuniam, tornei-me rendeira por acaso naquelas reuniões, participei igualmente das refeições daquele grupo, vivenciei belas experiências. A casa abrigou os encontros de renda, as conversas, o aroma do café feito na hora, o barulho de água molhando o jardim e os doces caseiros feitos com frutas do quintal das rendeiras. A toalha de mão com barrado em Renda Turca de Bicos, pendurada no simples lavatório, atestava, por meio da sutileza de seus detalhes, o quão sofisticado era aquele lugar.

A oficina de D. Nilza permite que os rituais fortaleçam os vínculos entre artesãs, a especialização de uma, não eclipsa as habilidades das outras, o que permite a coesão dos vínculos comunitários. Como adverte Sennett, “o moderno especialista dispõe de poucos rituais sólidos para vinculá-lo à comunidade como um todo ou mesmo, aos colegas” (SENNETT, 2013, p.275 *apud* Pompeu, 2016). Mas, na oficina de rendas os rituais persistem e se fortalecem. Há um sentimento de vitalidade. (Pompeu, 2016, p. 117)

A exposição “Entrelaços” busca evidenciar como a artesanaria das rendas se entrelaça para além da técnica e permite criar vínculos entre as rendeiras e o lugar dos encontros para rendilhar. As visitas virtuais à essa exposição, hospedada no canal do Youtube, são possibilitadas a qualquer tempo., desde que o provedor seja mantido, e em continuidade de diálogos com um espaço para comentários. O número de visitas já ultrapassou mil e setecentas visualizações. As rendeiras que fizeram e fazem parte da pesquisa se orgulham do espaço criado e de terem suas histórias contadas no livro com seus nomes e seus trabalhos registrados em imagens. Elas sentem-se recompensadas e detentoras de um conhecimento cujo saber-fazer é digno de ser mostrado e apreciado.

A leitura do livro e sua distribuição geraram novos diálogos, dessa vez com pessoas que possuem em suas casas um acervo de extrema delicadeza e importância como herança cultural: rendas e bordados manuais. Algo surpreendente, que já foi relatado por outros pesquisadores que se dedicam aos têxteis artesanais, como a designer têxtil Vera Felippi, é que, como esses outros pesquisadores, eu também fui presenteada com exemplares de rendas de todos os tipos e épocas (Figura 53), rendas de acervos familiares. Junto com a transferência desses bens, encontra-se a fala do doador que menciona uma confiança. Como se a doação tivesse o intuito de legar a alguém o papel de guardião que valoriza o trabalho artesanal, inclusive com

a possibilidade desses bens serem melhor acondicionados e com novas possibilidades de comporem outras exposições. Portanto, outras narrativas foram criadas dentro dessa perspectiva cultural dos acervos das rendas, do cuidado, do registro e de uma história que merece ser contada.

Figura 53 - Renda de Bilros confeccionada por Stael Murta e doada por sua filha Beatriz Coulaud.



Fonte: acervo da autora, 2020.

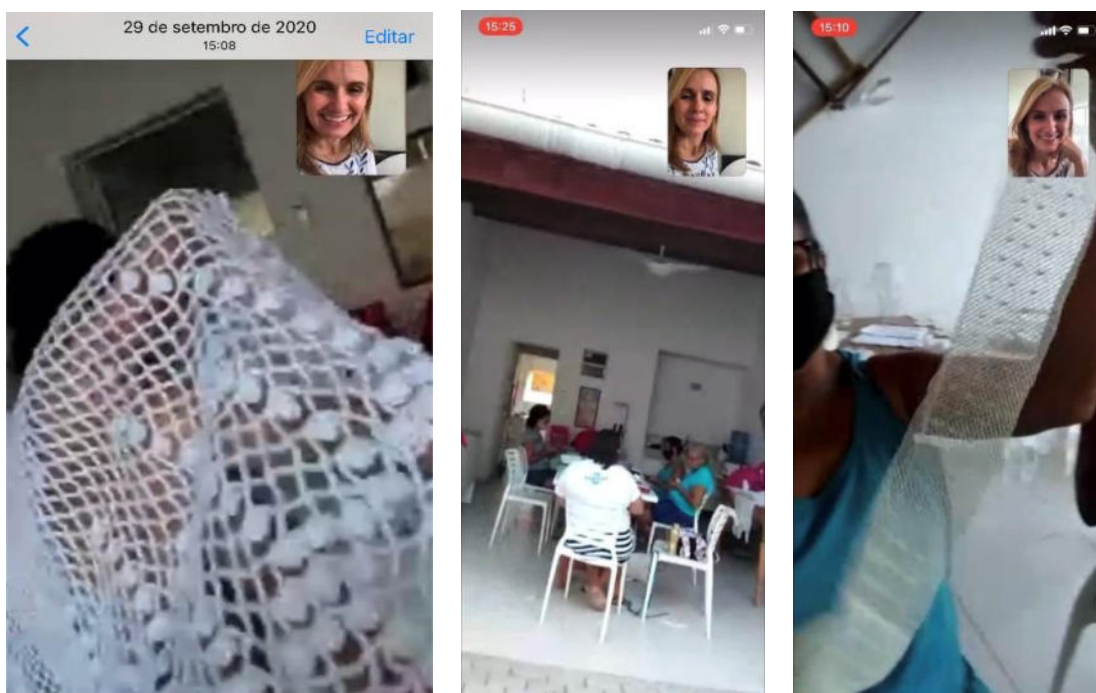
Nesse contexto de expansão das fronteiras, em que novas redes iam se formando, e por meio da rendeira Sônia Lucena, foi possível contactar a mestra artesã Jeane Valentim, em Paripueira, no estado de Alagoas. Isso se deu depois da publicação do livro “Entrelaços”, que foi enviado para todas as rendeiras que conheci ao longo da pesquisa. A Associação das Rendeiras de Singeleza em Paripueira, Artec, também tem o abrigo de uma casa. As rendeiras que se encontram para tecer o fazem em torno de uma mesa (Figura 54). É necessário enfatizar que esse registro foi realizado durante a pandemia e algumas rendeiras estão usando máscaras durante o trabalho. A chamada por vídeo permitiu conhecer um lugar geograficamente distante, porém o saber-fazer era a conexão que alimentava a conversa. Pelas imagens, pude supor

que se tratava de um espaço muito arejado e, pelo que observei das suas falas, elas se orgulhavam do trabalho que estavam fazendo. Externamente, vi um cobogó que lembra a trama da renda, era arquitetura rendada. Nesse espaço elas fotografam seus trabalhos e exibem informações em redes sociais digitais (Figura 55).

O primeiro cômodo é destinado ao comércio da renda, mas é nos fundos, próximo a um espaço aberto, arejado, iluminado e com vasos de plantas, que a produção da renda acontece.

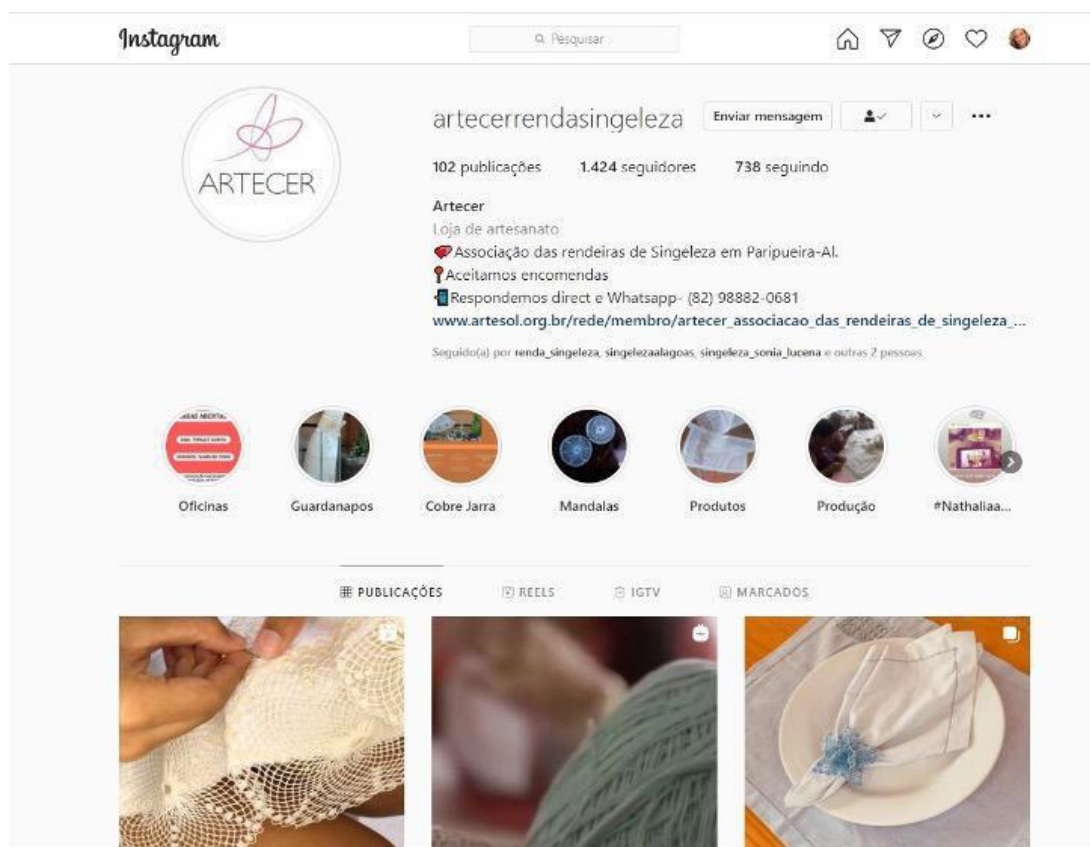
Esse espaço relacional permite que os rituais aconteçam e se insiram na rotina flexível das rendeiras que se organizam de forma disciplinada para a atividade que escolheram. Como em Sabará, as rendeiras de Alagoas tecem em casa e também levam os trabalhos consigo ao longo de seus deslocamentos dentro do transporte público ou enquanto aguardam consultas médicas. O corpo torna-se lugar, pois é a presença corpórea que encarna o fazer.

Figura 54 - Imagens da conversa por vídeo com a rendeira Jeane Valentim de Maceió, Alagoas.



FONTE: acervo da autora, 2020.

Figura 55 - Perfil nas redes sociais do grupo Artecercer de Alagoas com a mestre artesã Jeane Valentim.



FONTE: Instagram Artecercer Renda Singeleza ³²(setembro 2021).

A mestra rendeira de Alagoas, Sônia Lucena, com quem conversei muitas vezes pelo Whatsapp, comentou, em 15 de setembro de 2020, sobre o lançamento virtual do livro *Entrelaços* de minha autoria “Assisti pelo Instagram da editora, foi muito bom, adorei. Agora fico na ansiedade de ver, de pegar o livro. Parabéns Helga e obrigada pela divulgação dessa bela arte”. Em 16 de abril de 2021, Sônia também relatou que iria receber o livro *Decifrando Rendas* da autora Vera Felippi: “Vou receber outro livro, chegou o código para rastreamento, [...] Coisa boa, dois livros pra me entreter. Parei um tempo a singeleza e estou retomando, fazendo pedaços pra aplicar em máscaras” (Figura 56). Ela completou, enviando fotos de suas plantas: “Tudo que plantei aqui. Lindas as florzinhas da camomila. Foi o que segurou meu juízo nessa pandemia, plantas e animais” (Figura 57).

³² <https://www.instagram.com/artecerrendasingeleza>

Figura 56 - Sônia Lucena Usando máscara com aplicação de renda Singeleza.



Fonte: foto enviada pela rendeira, 2020.

Figura 57 - Flores de camomila cultivada por Sônia Lucena em Ilha da Crôa – Alagoas.



Fonte: foto enviada pela rendeira, 2020.

Essa rendeira também retificou a informação que consta na dissertação de mestrado do ano de 2016, na página 90, que ela teria aprendido a técnica da renda singeleza com Dona Marinita. Porém, ela aprendeu a singeleza com Dona Filó, mãe de Dona Marinita. A artesã também relatou, em 2021 durante a pandemia, como sentia-se responsável pelo cuidado das terras em Ilha da Croa, onde mora. Vale observar que, localizada no município da Barra de Santo Antônio, a “ilha”, como é denominada, é na verdade uma península. A rendeira tinha o costume de cultivar plantas, e ainda o faz, e chegou a recolher sementes de espécies que estavam ameaçadas de desaparecimento na “ilha”, pois, à medida que os lotes iam sendo ocupados, os proprietários ateavam fogo sem saber que ali havia plantas medicinais.

A semelhança pelo vínculo das artesãs no cuidado com as plantas, seja em um pequeno jardim ou um grande quintal, pode ser notada na casa que abriga a associação Artecer em Paripueira, no estado de Alagoas, e na casa dos encontros das rendeiras em Sabará, no estado de Minas Gerais. Assim também pude constatar o cuidado da rendeira Sônia Lucena com as plantas onde mora na Ilha da Croa. O trabalho artesanal estende-se ao lugar e ao seu ambiente natural, sustentando-o e preservando-o.

Um aspecto que pode contribuir para manter laços entre sujeitos numa oficina diz respeito aos rituais, assim como estavam presentes nas oficinas medievais nas quais “complexos rituais ajudavam a manter vínculos entre os membros da guilda” (Sennett, 2013, p.74 *apud* Pompeu, 2016). No grupo Requifife o lanche coletivo é um dentre outros rituais, como o horário de início e término, a chegada e a partida quando se coloca em ordem o ambiente. A partilha do alimento [...] é um momento em que se descobrem sabores, trocam-se receitas, comenta-se onde se encontram na cidade os melhores produtos a serem incorporados na culinária. (Pompeu, 2016, p. 113)

Portanto, os rituais têm esse potencial de coesão do grupo, ou seja, o fortalecimento da organização social vai se concretizar na comunidade. Mas, ao mesmo tempo que é possível constatar essa vitalidade a partir de uma cooperação, outras questões tratadas nas políticas públicas precisam ser compreendidas e devem ser debatidas: são as questões de autenticidade e originalidade.

4.1 Interdisciplinaridade e documentação: registros oficiais, espaço de uso e o espaço do museu

A pretensão de conhecer os ditos ofícios tradicionais, pesquisar essas referências culturais, implica descortinar as circunstâncias dos saberes. As formas de preservação dos bens culturais, considerando os sujeitos que detêm o saber, seu aprendizado, sua difusão e seu território, implicam na compreensão das suas formas de organização social. Ao serem considerados patrimônio, tais ofícios passam a ser objeto de proteção e preservação previstos em leis na Constituição brasileira. Tais medidas incluem a instauração de registros com o objetivo de caracterizar os bens e elencar questões sobre as melhores práticas de preservação.

Os registros das referências culturais trazem consigo a potencialidade de sua permanência ao longo do tempo, mas simultaneamente suscitam reflexões sobre as formas que se concebem esses registros. A utilização das palavras 'autenticidade' e 'originalidade' são identificadas como alguns dos quesitos comumente mencionados nos dossiês. Essas palavras têm uma conotação relacionada à excepcionalidade que justificaria o registro como forma de tradução de uma identidade local, ou seja, algo capaz de diferenciar determinada comunidade em relação a outros grupos culturais. Entretanto, o foco na autenticidade não tem sido prioridade para a UNESCO, quando se refere ao patrimônio intangível – termo utilizado pela Organização, mas que de acordo com o exposto entende-se que o termo *referência cultural* designa melhor, e, portanto, integralmente pessoas, objetos, lugares e saberes simultaneamente.

Proteger a identidade cultural é um dos objetivos das propostas dos planos de salvaguarda que incluem os registros oficiais. A garantia da sustentabilidade de uma referência cultural é o propósito que mobiliza a criação de um plano de ações para sua salvaguarda. As ações de proteção ao patrimônio imaterial são essencialmente: pesquisar, identificar, documentar, proteger, valorizar, promover e possibilitar que o bem seja transmitido às gerações que se seguem. Portanto, as atividades artesanais, definidas como patrimônio cultural nacional, podem ser afetadas tanto no que se refere às formas de registro, como em todas as ações de salvaguarda a elas associadas, quando a questão da autenticidade não considerar os saberes como intercambiáveis nos territórios de suas ocorrências.

O reconhecimento das práticas artesanais semelhantes no mundo é apenas o indício de que os povos se deslocaram, se influenciaram mutuamente – e ainda o fazem – recriando suas maneiras de viver e habitar de modo muito particular. A bagagem cultural acompanha os sujeitos e, por essa razão, entender a hibridização cultural contribui para que os sentidos que os sujeitos associam às suas práticas possam lhes conferir vitalidade pela continuidade de seus saberes. A identificação daquilo que é útil para as comunidades materialmente ou espiritualmente em seu cotidiano parece interessar muito mais quando se pensa em políticas de proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial.

O estudo da Renda Turca ilustra como a estruturação de um plano abrangente de preservação poderá ter potencial para orientar ações consistentes para manutenção do saber e, possivelmente, inserção desse saber nos modos de produção econômicos. Hora presente em comunidades, hora manifestado individualmente, o saber mostrou-se dinâmico e relacionado a mestres cujas habilidades, conhecimentos e técnicas têm um valor inestimável para os indivíduos que dele se aproximaram.

Por essa razão, os saberes que dizem respeito às rendas artesanais derivadas da técnica da Renda Turca, detectados nos estados brasileiros de Minas Gerais, São Paulo e Alagoas parecem estar conectados por suas técnicas, porém afastados geograficamente e na sua gerência em relação a uma contribuição mútua, quando a questão envolve as estratégias de preservação. A proposição de ações que contemplem a economia criativa pode favorecer a comunicação entre pares e fortalecer os grupos e indivíduos que detêm o saber. Logo, a origem da tecelagem e da renda manual pode conduzir o saber como uma competência capaz de desencadear outras competências e novos saberes.

O patrimônio cultural brasileiro inclui bens culturais intangíveis e sua descrição é mencionada na Constituição de 1988. Portanto, nessa legislação, ele se constitui pelos “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 1988). É pertinente realçar que os bens elencados como referências culturais refletem a cultura brasileira que se caracteriza por não ser homogênea dado que é formada por uma hibridização. Logo, a manutenção da identidade cultural, refletida nos ditos bens materiais e imateriais,

é almejada nas propostas dos planos de salvaguarda que incluem os registros oficiais.

Salvaguardar a referência cultural é estabelecer um plano de ações que possa, em seu conjunto e interação, garantir sua sustentabilidade. Portanto, o debate em torno dos termos 'autenticidade' e 'originalidade' provoca reações e repercute em várias instâncias, gerando polarizações que incluem tanto a definição desses termos tidos como noções, como também sua aplicabilidade ao se vislumbrar o quão pertinentes são para a definição daquilo que irão proteger. Nesse sentido, as atividades artesanais definidas como patrimônio cultural nacional são afetadas por tais conceitos, tanto no que se refere às formas de registro, como em todas as ações de salvaguarda a elas associadas. As reflexões acerca da pertinência de tais noções, bem como seu uso, serão localizadas conceitualmente e abordadas no estudo das rendas artesanais.

4.2 A Carta de Nara (1994) e o valor da autenticidade

A conferência sobre autenticidade em relação ao Patrimônio Mundial em 1994 – Conferência de Nara – é referência para os registros oficiais do patrimônio imaterial. Seu fundamento é que “todas as culturas e sociedades estão arraigadas em formas e significados particulares de expressões tangíveis e intangíveis, as quais constituem seu patrimônio e que devem ser respeitadas” (UNESCO, 1994, p. 2). Com relação às responsabilidades, o documento realça a importância das culturas priorizando os sujeitos praticantes ao determinar que “a responsabilidade por este patrimônio e seu gerenciamento pertence, em primeiro lugar, à comunidade cultural que o gerou, e secundariamente àquela que cuida dele” (UNESCO, 1994, p. 2). Contudo o documento, ao realçar a confiabilidade do levantamento de dados, menciona a 'originalidade' como valor emblemático do patrimônio, sem perder de vista as transformações ao longo do tempo no âmbito do patrimônio cultural e de seus significados que constituem “requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade” (UNESCO, 1994, p. 2).

Tais considerações evidenciam que as noções de 'originalidade' e 'autenticidade' parecem se reforçar mutuamente e são apresentadas, nesse documento, como principal fator de atribuição de valores. Segundo o documento, “o entendimento da

autenticidade é papel fundamental dos estudos científicos do patrimônio cultural” (idem, p. 2). Simultaneamente a esse valor mencionado como fundamental, o documento reconhece o desafio de não ser “possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos” (UNESCO, 1994, p. 3).

Após duas décadas e meia da publicação deste documento e da aplicação de levantamentos no campo das referências culturais, as experiências revelaram contribuições que permitem discutir a pertinência do uso dessas noções e se vão, de fato, promover a valorização das culturas. O objetivo da investigação é identificar em que medida o uso e significado das noções ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ são favoráveis ou não à continuidade dos bens ao longo do tempo e se são capazes de produzir sentido para seus praticantes quando figuram em documentos oficiais do patrimônio dito intangível.

4.3 A noção de autenticidade e originalidade no INRC

O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é um instrumento de identificação de bens culturais. O interesse em sua análise é direcionado às noções dos termos ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ que fundamentam o propósito da proteção às referências culturais. O primeiro termo é mencionado no trecho que trata da experiência do projeto “Tecelagem manual no Triângulo Mineiro”, que embasou o estudo de formas de apoio ao patrimônio. Nota-se que há uma significação em relação à inventividade do artesão que empreende, a partir da técnica utilizada, com novas criações resultantes da sua contribuição individual. É necessário realçar que mais vale compreender os processos de criação e interação dos sujeitos que propriamente seus resultados, ainda que semelhantes fisicamente. Portanto, ao interpretar o termo originalidade na acepção de ‘qualidade de original, que provém da origem, primordial, inicial, originário’ é possível estabelecer uma associação mais conectada a quem produziu. Já a acepção de novidade ‘que não ocorreu nem existiu antes; inédito, novo’ está mais associada à propriedade intelectual e vinculada aos mecanismos de proteção pela legislação. Sendo assim, acredita-se que a primeira acepção possa viabilizar melhor a atribuição de valor e sustentabilidade às referências culturais.

Se o termo 'originalidade' for aplicado na acepção associada à "origem", ele parece mais adequado ao sentido de referência aos primórdios de seu surgimento pela ação de sujeitos. O texto do INRC diz que "o consumidor costuma projetar sobre a atividade artesanal valores que muitas vezes são estranhos àquele universo (como a originalidade no caso da tecelagem)" (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000, p.18). Vale aqui realçar a crítica bem fundamentada desse trecho em relação às escolhas de consumo que privilegiam somente o produto. Porém o termo 'originalidade' gera uma ambiguidade quanto a sua interpretação. A nota explicativa, no entanto, exemplifica as constantes recriações dos artesãos, inclusive quando aprimoram suas ferramentas.

À diferença, por exemplo, do trabalho em cerâmica, em que o artesão tem grande margem para criar modelos, no caso da tecelagem o que caracteriza seus produtos é a reprodução dos elaborados padrões repassos, cuja tradição, trazida de Portugal, remonta a vários séculos. A criatividade das tecedeiras se manifesta em detalhes como a escolha das cores, repetições na pedalagem, etc. mas é bastante restrita. (IPHAN, 2000, p.20)

A única observação que se faz a esse trecho do INRC é que, a partir de experiências com as artesãs têxteis, um dos grandes méritos de seu fazer é descobrir novos meios, métodos e novos desenhos. Por essa razão, a elaboração de novas criações têxteis jamais será limitada. Por isso, entende-se que o termo 'originalidade' pode gerar interpretações que não são capazes de revelar toda a complexidade do processo artesanal. O texto do INRC procura expressar justamente a importância dos processos e sujeitos, porém recai, por vezes, em algumas contradições que certos termos provocam, por não haver uma convenção de como usá-los, delimitando seus significados.

O termo 'autenticidade' recebe uma crítica significativa nesse documento, pois coloca em questão a razão primeira de toda pesquisa relativa às referências culturais. Parece claro que a ênfase desejada num levantamento, comumente realizado em conjunto com os atores praticantes, se localiza nos sentidos associados a suas práticas:

Nossa hipótese era de que se tivéssemos partido de categorias mais genéricas e/ou abstratas – mas que podiam se constituir em "a priori" – como indagar se se trata de artesanato ou indústria caseira, se a produção atual conserva sua "autenticidade", ou mesmo tentar captar diretamente o imaginário das tecedeiras, as representações que constroem sobre o "tecer" – essa postura

poderia ter levado a pesquisa a reproduzir modelos de análise estranhos à maneira como as tecedeiras encaram sua atividade, deixando de fora o que seria a maior riqueza e a mais importante contribuição de uma pesquisa como essa – a apreensão dos sentidos que as tecedeiras, implícita e explicitamente, atribuem à sua prática com a tecelagem. (IPHAN, 2000, p.17-18)

Compreender os sentidos que as tecedeiras atribuem às suas práticas é mais consistente que buscar características autênticas nos objetos que produzem. O texto do INRC realça que, para cumprir o preceito constitucional, é preciso regulamentar a preservação das referências culturais. Ao mesmo tempo, o texto salienta que seriam inadequados instrumentos de proteção de caráter restritivo como tombamento. Portanto, destaca a necessidade de “criar formas de identificação e de apoio que, sem tolher ou congelar essas manifestações culturais, nem as aprisionar a valores discutíveis como o de autenticidade, favoreçam sua continuidade” (IPHAN, 2000, p.12). Há quase duas décadas o termo ‘autenticidade’ é questionado no referido documento e o debate permanece latente. Sem utilizar a palavra ‘sustentabilidade’, o texto revela a necessidade do compromisso – primitivo se considerarmos civilizações em que ‘ser sustentável’ já estava implícito culturalmente – com aquilo que se convencionou chamar de patrimônio sustentável, ou patrimônio durável. O seguinte destaque revela a esfera da sustentabilidade: “justamente o que distingue as produções pré-industriais da produção industrial é sua diversidade, em função de sua adequação ao meio-ambiente, às necessidades do momento, a um universo simbólico, etc”. (IPHAN, 2000, p.18). O campo simbólico ganha destaque na cena apontando a necessidade de outros valores a serem compreendidos.

A noção de ‘autenticidade’ será novamente questionada se comparada à ênfase atribuída ao caráter de resistência, ou resiliência – termo empregado na contemporaneidade – para dizer de uma dinâmica específica adotada no exemplo das tecelãs do Triângulo Mineiro. O documento anota como essa visão é mais adequada e distante de uma outra em que se tentaria “resgatar ou preservar a “autenticidade” dessas manifestações” e que, nesse caso, os estudiosos que se apoiam no termo estariam mais empenhados em “preservar seus próprios valores, convertendo a cultura popular em símbolo de um tempo perdido e em refúgio para a vida moderna”. (Inventário Nacional de Referências Culturais, 2000, p.18-19). A seguir, a nota desse trecho é enriquecedora pela reflexão crítica de

Aloísio Magalhães, designer gráfico e diretor do IPHAN em 1979, sobre o 'caráter excepcional' que induz a conceitos que não contribuem para a sustentabilidade de um bem imaterial:

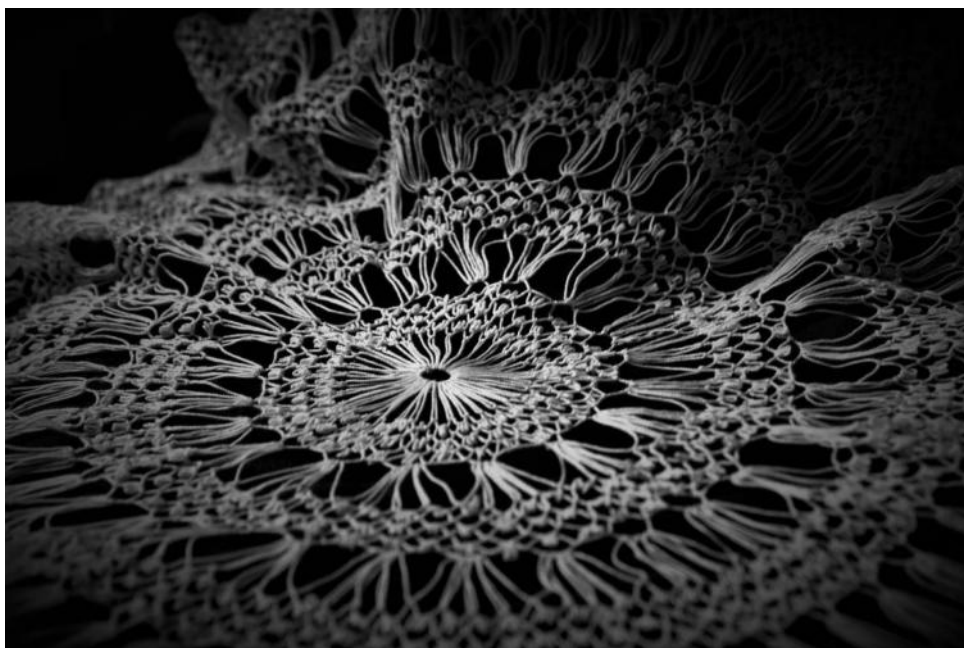
A análise de Aloísio Magalhães sobre o artesanato esclarece essa posição: "Eu acho que artesanato é a tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico. (...) Então, o artesanato é um momento da trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali." (Magalhães, 1985:172, *apud* IPHAN, 2000, p.20).

Seguindo a investigação em documentos oficiais, a análise do dossiê da Renda Turca de Bicos de Sabará permite apontar em quais momentos ao longo do seu texto os termos 'originalidade' e 'autenticidade' parecem ser enfatizados para a fundamentação do registro.

4.4 A noção de autenticidade e originalidade no Dossiê da renda manual de Sabará

Tomando como exemplo o emprego dos termos 'autenticidade' e 'originalidade' no dossiê que fundamenta o registro da Renda Turca de bicos de Sabará, o saber-fazer desse tipo específico de renda manual é registrado como bem imaterial nesse município. Conforme o depoimento das artesãs que detêm o saber, trata-se da apropriação de uma técnica inicial, a renda turca circular. Portanto, seu desenho final retilíneo e em bicos é o que a diferencia de sua matriz circular fundadora (Figura 58 E Figura 59).

Figura 58 - Renda Turca circular, 2014.



FONTE: POMPEU, 2016.

Figura 59 - Reinterpretação da renda circular que gerou os “bicos” da Renda Turca de Bicos conforme relatou Nayla Starling.



FONTE: POMPEU, 2016

Tendo em vista as características do produto final, o dossiê enfatiza, pelo uso do termo ‘originalidade’, uma qualidade que poderia diferenciá-lo de outros

semelhantes. O documento anota que os artesanatos guardam certas características dos sujeitos que os produzem. São sugeridas classificações conforme as técnicas e processos de manufatura quais sejam: tradicionais, indígenas, e contemporâneos ou neoartesanatos. Esse último sendo definido no dossiê como capaz de

[...] produzir objetos úteis e estéticos, fazendo uma nova valorização dos ofícios, onde juntam-se elementos com outros níveis de interação e inovação. Este tipo de artesanato ressalta a criatividade individual, que reflete a sua originalidade e estilo, desenvolvida em centros urbanos. Nesse sentido a renda turca de bicos de Sabará é entendida como um neoartesanato, pois passível de produzir identidades locais, acionar memórias coletivas além de potencialmente constituir-se como um eixo estratégico de valorização e desenvolvimento local (SABARÁ, 2016? p.47).

O caráter utilitário ganha ênfase nessa definição, mas é pertinente realçar que as qualidades estéticas não necessariamente se fundam nesse critério de valor. Portanto, a ideia de neoartesanato, presente no dossiê, esclarece muito pouco em relação ao processo de produção dos objetos artesanais, uma vez que as adaptações aos contextos também provocam mudanças nas configurações formais, estéticas e de uso desses objetos. A ‘originalidade’ também aparece no texto como característica que guarda um caráter excepcional. Portanto, é pertinente avaliar criticamente tais proposições e usos desses termos no registro, lembrando do alerta para a ênfase necessária, já anotada no INRC, em relação aos *processos de difusão de saberes* pelos indivíduos mais que suas possíveis características excepcionais.

O termo ‘autenticidade’ aparece associado à ‘expressão cultural’ e ao saber fazer como cânone – padrão, modelo, norma. O registro do modo artesanal de fazer a Renda Turca de Bicos de Sabará, conforme está escrito no documento, vai permitir que seja “incluído no livro dos saberes estabelecido conforme lei municipal nº 410/2002, porque a questão da ‘autenticidade’ da expressão cultural” – isto é, a forma canonizada de fazer – “precisa ser reconhecida e fomentada” (SABARÁ, 2016? p.11). Aqui a ênfase recai, erroneamente, sobre a forma de fazer que propriamente aos sentidos que os sujeitos associam a suas práticas. É válido salientar que a ideia de sustentabilidade ou durabilidade do bem seria impraticável sem a ação dos sujeitos. Também isso não significa que a técnica empregada seja irrelevante, mas, ao distanciá-la dos processos que envolvem os sujeitos, compromete-se a sustentabilidade.

A criação de uma interlocução com outras práticas artesanais semelhantes no Brasil e no mundo parece ser um caminho promissor. Entretanto essa interlocução encontra a barreira dos termos ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ comumente utilizados nos registros oficiais e incorporados ao vocabulário dos sujeitos praticantes. Isso é observado no trecho do dossiê de Sabará: “apesar de não se entenderem como um grupo fechado, pois dizem que sempre estão abertas a ensinar a técnica a qualquer interessada(o), o ensino da renda se dá, ou pelo menos é o que as artesãs almejam idealmente, apenas para cidadãs(ãos) sabarenses” (SABARÁ, 2016? p.49). Por essa razão, a possibilidade de trocas de experiência, reconhecimento de historicidades e fortalecimento do patrimônio imaterial pode ser comprometida pelo uso e interpretação de termos herméticos que não se adequam à dinâmica dos deslocamentos dos povos e à disseminação de suas práticas culturais.

4.5 O termo autenticidade e sua condição de chancela

A noção de referência cultural revela uma trajetória que muito diz dos objetivos associados à cultura. Levantar questões sobre autenticidade requer a compreensão dessa noção que vai conformar os discursos patrimoniais. A antropóloga francesa Chiara Bortolotto contribui argutamente quando expõe reflexões provenientes de sua experiência em governança global do patrimônio. Logo, segundo a autora, “a eliminação da autenticidade como critério para a identificação do patrimônio abre, assim, perspectivas inéditas que colocam um grande desafio à retórica patrimonial autorizada, ao introduzir novas ambiguidades” (Bortolotto, 2017, p.23). Sendo assim, de acordo com sua reflexão, a ideia de perenidade dá lugar ao que se convencionou chamar de durável, ou sustentável. Isso, operacionalmente, gera efeitos na governança do patrimônio, pois incita novas abordagens.

A experiência de Bortolotto em relação às referências culturais acende uma questão fundamental para revisão das abordagens nos dossiês de registro que possuem contribuições dos representantes da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). A autora salienta o posicionamento dos órgãos de avaliação responsáveis pela análise das candidaturas nas Listas da Convenção. Tais órgãos, frequentemente, se deparam com a utilização de “um vocabulário inapropriado” nos dossiês, sublinhando que há “menções recorrentes à singularidade ou à raridade de bens específicos” e que insistem sobre “seu caráter

excepcional ou valioso”, apoiando-se sob “referências às origens e à autenticidade” (UNESCO, 2011a:9 *apud* Bortolotto, 2017, p.24).

Ao se analisar os termos utilizados no dossiê de Registro da Renda Turca de Bicos de Sabará, pode-se encontrar eco nas palavras de Bortolotto. As questões levantadas em relação aos termos ‘autenticidade’, ‘originalidade’ e ‘cânone’ têm como objetivo estabelecer a possibilidade de uma nova abordagem em que o discurso esteja alinhado com as referências culturais nos aspectos relevantes para seus sujeitos. Como afirma Bortolotto:

Os avaliadores reforçam aos países, portanto, que a Convenção não está preocupada em saber quanto um bem, ou uma prática, é “original” ou “autêntico”, nem se tem a forma “ideal”; “o importante é, acima de tudo, saber como um bem existe na vida de seus praticantes na atualidade” (Unesco, 2011b:8). Por exemplo, em 2011, o órgão “subsidiário” notou, dentre as medidas de salvaguarda, “esforços visando estabelecer uma certa forma pura ou canônica de um bem ou restaurar suas características “originais” (Unesco, 2011a:9) e incitou os países (...) a considerarem a importância de respeitar o espírito e o texto da Convenção, que não visa promover concorrência entre os bens ou fixar o patrimônio cultural imaterial em uma forma engessada e idealizada. (UNESCO, 2011a:9 *apud* Bortolotto, p.24-25)

Se o objetivo das políticas de promoção da sustentabilidade de bens culturais visa a valorização da cultura dos povos, é certo que seus sujeitos devem ser seus protagonistas primeiros. Portanto, a ênfase na ‘forma’ do bem cultural parece colocar numa posição secundária os indivíduos e, conseqüentemente, isso influencia os planos de salvaguarda e a maneira como esses indivíduos enxergam o próprio patrimônio. No caso da renda artesanal de Sabará, as articulações em torno do modo de fazer que foram estabelecidas ao longo do tempo têm a influência das políticas do patrimônio que vêm ocorrendo concomitantemente à atuação das artesãs. A organização desse trabalho artesanal se dá em cooperação, sendo a totalidade das praticantes mulheres que se identificam como produtoras de um bem relevante para a sua interação social e conseqüentemente contribui com o hall de identidades no município.

Nesse sentido, os valores a serem preservados estarão além das questões discutidas sobre autenticidade e originalidade. Como propõe o arquiteto-urbanista Leonardo Castriota, a questão principal do "patrimônio imaterial" vai além dos critérios específicos de seleção a serem utilizados, dessa maneira “o fim último da

conservação não é a manutenção dos bens materiais por si mesmos, mas muito mais a manutenção (e a promoção) dos valores incorporados pelo patrimônio” (Castriota, 2022, p. 94). Portanto, Castriota diz que a própria operação de salvaguarda tem que ser repensada uma vez que as questões intangíveis de uma referência cultural também perpassam o caráter dinâmico das culturas. Logo, a questão vai além da identificação dos patrimônios intangíveis e vão ao encontro do patrimônio material. O autor elucida como o tema do lugar pode unificar os elementos tangíveis e intangíveis do patrimônio cultural celebrado inclusive no 16º simpósio do ICOMOS e assim apresenta um trecho de seu documento síntese:

O espírito do lugar é definido como os elementos tangíveis (edificações, sítios, paisagens, rotas, objetos) e intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, odores etc.), isto é, os elementos físicos e espirituais que dão significado, valor, emoção e mistério para o lugar. Mais que separar o espírito do lugar, o intangível do tangível, e considerá-los opostos entre si, O ICOMOS tem investigado as muitas maneiras pelas quais os dois interagem e constroem mutuamente um ao outro (ICOMOS, 2008, p. 3 – *apud* CASTRIOTA, 2022, p.95).

A construção mútua de aspectos tangíveis e intangíveis celebrando o espírito do lugar precisa ser levada em consideração, não somente na escrita de documentos oficiais e na elaboração de planos. Acredito fortemente nessa incorporação durante o próprio processo de pesquisa, e porque não dizer nas maneiras como experimentamos os lugares.

Quais seriam então os valores que interessam cultivar nas referências culturais? Canclini nos oferece sua crítica às noções de originalidade e autenticidade quando fala das inconsistências dessas noções para o campo das manifestações culturais, como mencionei no primeiro capítulo da tese. O autor enfatiza quão importante é buscar nas referências culturais aquelas que são culturalmente representativas. Ademais, enfatiza os processos para além dos objetos ao considerar sua importância, ainda que não permaneçam iguais com o passar do tempo.

Portanto, nas palavras do autor, o patrimônio – tratado aqui na tese como referência cultural – representa as formas particulares de certos grupos sociais de conceber e viver o mundo e a vida. Concluo então que temos noções distintivas nas referências culturais que podem iluminar um caminho mais consoante com as intenções de

preservação, ou seja, mais conectado aos modos de vida sustentáveis, justamente pelo respeito à pertença desses grupos.

Ao longo da pesquisa venho explicitando de que maneira as rendas artesanais são representativas de certos grupos que as produzem. Isso vai acontecer pela percepção de suas manifestações orais e gestuais – pois o fazer artesanal convoca a mobilização corpórea e mental – e a partir da minha interpretação dessa experiência como pesquisadora. Logo, também meu corpo e mente estão a serviço da pesquisa. Minhas experiências fazem parte desse modo interpretativo, o que também alude ao que é tratado em *Arte como experiência* (1934) de John Dewey.

A atenção se volta aos processos de feitura, para além do objeto renda que, por sinal, é belíssimo. Logo, algumas questões podem ser delineadas para entender o processo de produção das rendas: o que as levou a escolher essa atividade, quando e com quem as rendeiras aprenderam a fazer a renda, se a fazem para venda ou simplesmente pela satisfação de produzi-las, o que consideram mais importante nessa atividade, em quais períodos do dia exercem o fazer, quais atividades possuem além da produção de rendas, os locais que normalmente produzem, se há conversas entre elas quando se reúnem durante a produção, quais os materiais mais adequados para produzir, quais as referências dos pontos a executar condizentes com a técnica e se evoluíram os modos de confeccionar, quais outros agentes estão implicados na produção apoiando a atividade como, por exemplo, associações comunitárias. Essas são algumas questões que localizam os sujeitos nas suas atividades produtivas verdadeiramente conectados ao que fazem e ao seu meio. Interessa conhecer as subjetividades para que se localize a coletividade.

Voltando ao que Canclini propõe, é necessário compreender como esses sujeitos, nas suas formas particulares, concebem e vivem o mundo e a vida. Portanto, a pesquisa participante realizada em 2015 revelou falas das rendeiras que explicitaram esses outros valores e que parecem conectá-las muito mais à atividade de tecer coletiva e individual. Isso se encontra na fala da rendeira Nayla Starling de Minas Gerais:

Fazer renda é também considerado terapia para a artesã Nayla que ensina no Conselho de Arte: “As pessoas que vão ficando mais idosas querem aprender, porque é uma forma de relaxamento, uma terapia. Porque qualquer trabalho que você faz assim, é um trabalho que descansa a mente. Evita estress, remédio pra dormir, te dá mais

paciência, te ensina muito”. É, como anota Sennett, ao avaliar a possibilidade de aliviar pressões de outras esferas da vida social, quando “as rotinas do trabalho artesanal fazem com que o indivíduo saia de si mesmo [...] aliviam a pressão ao proporcionar um ritmo constante de trabalho” (SENNETT, 2013, p.283 *apud* Pompeu, 2016). Para muitas artesãs é um trabalho continuado, impregnado de significado. (Pompeu,2016, p.132)

Interessa saber, a partir dessa colocação, que é preciso perguntar e observar nesses sujeitos quais são os valores que os mobilizam na atividade artesanal. São eles que podem dar pistas sobre a compreensão daquilo que escolheram, ao longo de suas vidas, praticar e realizar de forma ritualística. Sônia Lucena, rendeira de Alagoas, assim vê o trabalho artesanal das rendas: “Tem uma coisa que em toda arte é essencial, é importante: você tem que fazer peças com bom acabamento. Você não pode fazer um ponto mais folgado, outro ponto mais [...] isso aí não tem valor. Uma peça com alguma falha não tem valor como arte” ³³. Portanto, nas rodas de renda se efetivam os códigos do trabalho artesanal e são nesses espaços que se cria, por meio dos acordos de aprendizado, uma ética para a realização de um trabalho considerado exemplar.

³³ Depoimento de Sônia Lucena no Episódio 12 da série “Minha Arte” da TV Mar. Disponível em: <https://youtu.be/6l0qzwcwW9Q?si=eoH7mQgPZd8HoZK->

5. VOZES ENTRELAÇADAS

“...o real não está na saída nem na chegada:

ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

Guimarães Rosa - Grande Sertão: Veredas.

Datar o início da pesquisa não é tarefa simples. Recorrer à cronologia do ano de ingresso no mestrado parece responder alguma coisa, porém minhas memórias a situam bem antes, a começar da observação das costuras em casa, dos remendos nas toalhas de mesa da infância que pareciam trilhas no quadriculado geométrico e ordenado. À máquina de costura, que funcionava com um pedal, sentavam-se meu pai e minha mãe, engenheiro que amava fazer fotografias e revelá-las, e bióloga que se tornou médica, não havendo distinção de gênero para o ato de costurar. Sempre foi costume consertar objetos em casa. Dificilmente seriam descartados com facilidade e isso valia para as toalhas e os outros artefatos. Naturalmente também me sentei algumas vezes à máquina e costurei as roupas das bonecas cujo espaço de suas casas organizei muitas vezes. Imaginar os elementos faltantes desse pequeno espaço já eram elaborações do mundo, as da infância e as do futuro.

Os tecidos sempre estimularam meu interesse, portanto conhecer o nordeste brasileiro também me colocou diante dos mais lindos trabalhos manuais com fios coloridos e uma enorme diversidade de rendas e bordados. Essa riqueza infinita já estava, antes da pesquisa, dentro das gavetas e no espaço da minha casa cujas linhas eu projetei. Colecionei peças por onde passei sem saber que um dia iria me dedicar à escrita de suas histórias.

O contato com a curadora e pesquisadora Ana Cecília Souza³⁴ me conduziu ao conhecimento do trabalho da jornalista Germana Cabral. Descortinou-se, naquele momento, o mundo das rendeiras do nordeste brasileiro pelo olhar sensível revelado, dentre outras formas, através do livro *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses* em coautoria com a também jornalista Cristina Pioner. Curiosamente, o hotsite *Fios de tradição, Rendas de Bilros - Ceará e Portugal (2016)*,

³⁴ Ana Cecília Araújo Soares de Souza, curadora, jornalista, pesquisadora e editora da Revista Reticências. Doutora em Artes Plásticas, Visuais e Interartes pelo PPGARTES/ EBA da Universidade Federal de Minas Gerais.

que apresentava a travessia dessas jornalistas e da fotógrafa Marília Camelo entre Ceará e Portugal sobre as rendas 'd'áquém e d'álm-mar,' havia sido consultado antes do contato com a rica publicação do ano de 2012, que fala do panorama das rendas e do artesanato cearense.

A contribuição de Germana Cabral, realizada por meio de mensagens e conversas via WhatsApp, foi fundamental para reordenar os planos de pesquisa. Era necessário ampliar a temática para além do recorte voltado à técnica da Renda Turca de Bicos, Singeleza e Jaguapitã que inicialmente impulsionaram as pesquisas do mestrado. Isso permitiria investigar outras formas de produção que encontrassem no suporte social, como em associações, museus e instituições acadêmicas, dados relacionados a esse fenômeno cultural da produção de rendas artesanais. A partir de então iniciaram-se conversas com a jornalista que compartilhou dados de sua pesquisa realizada para o *Fios de Tradição*, do jornal Diário do Nordeste, incluindo os contatos em Portugal que foram determinantes para a proposta de pesquisa de mobilidade internacional. Naquele momento foram construídos outros entrelaçamentos pela troca das experiências brasileira e portuguesa relacionadas à produção artesanal das Rendas de Bilros.

Assim como o Brasil, em que a produção de rendas ganha alguma visibilidade pela ação de centros de pesquisa ligados às universidades, pesquisadores independentes e ONGs de apoio ao trabalho artesanal como a Artesol. Portugal também estabelece uma agenda de apoio às comunidades produtoras das rendas. Ambos os países, quer por meio de instrumentos de salvaguarda, quer por meio da mobilização da sociedade civil, buscam elaborar ações de proteção ao bem cultural cujas demandas de permanência tornam-se mais desafiadoras no decorrer deste século XXI. O estabelecimento de instrumentos normativos de políticas públicas se mostra determinante no avanço das conquistas que se seguem em relação ao que se denomina Indústria Criativa e no qual se insere o processo de artesanaria das rendas.

De acordo com os sociólogos Pedro Quintela e Claudino Ferreira, no ano de 2010, foi publicado um estudo sobre *O Sector Cultural e Criativo* em Portugal, sob encomenda do Ministério da Cultura e que ainda se constitui como principal referencial estratégico nacional para o desenvolvimento das indústrias criativas. Segundo esses autores, o objetivo desse estudo foi demonstrar a força do dinamismo econômico desse setor em Portugal. Além disso, colocar em evidência a criação de

emprego e de reforço da competitividade nacional a partir do momento em que se qualificam as cidades (Quintela & Ferreira, 2018).

Portanto, considerando a abordagem pelo trabalho associativo, que favorece o fortalecimento dos atores da produção de rendas artesanais, é válido realçar que o trabalho se ancora em práticas sustentáveis, não só em relação ao aprimoramento da técnica, mas também na forma como se entrelaçam enquanto grupo social. O associativismo será uma das formas de apoio para as mulheres rendeiras. Como mostram Cabral e Pioner (2016), essas mulheres recebem o nome de rendeiras no Ceará e em Portugal elas são rendilheiras. “Denominações distintas traduzidas em um só talento e muitas semelhanças. Com vidas aproximadas pelo mar, lamentam a falta de reconhecimento, mas exaltam o valor da sua arte como patrimônio cultural” (Diário do Nordeste, 2016).

Após a publicação do livro *Mãos que fazem história – a vida e a obra de artesãs cearenses*, as jornalistas empreenderam uma jornada em Portugal para a busca de informações e troca de experiências acerca do trabalho artesanal das rendas de bilros. A intenção das autoras era buscar um viés diferente e por isso atravessaram o Atlântico em busca de vivências antigas e contemporâneas em duas cidades portuguesas, Peniche e Vila do Conde, pois nesses locais, como observaram, há o receio dessa arte ser levada pelos ventos. O resultado desse trabalho, realizado em parte com o apoio do jornal onde trabalhavam, em parte com recursos próprios, foi divulgado no hot site³⁵ *Fios de tradição, rendas de bilros - Ceará e Portugal*. Infelizmente o hot site saiu do ar em julho de 2023, segundo informação de Germana Cabral. Conforme informado pela jornalista, a chefia do jornal Diário do Nordeste, ao ser questionada, teria respondido que se tratava de um ajuste do provedor. A jornalista então se prontificou a encaminhar o conteúdo do hot site em formato digital com extensão *Portable Document Format* (PDF) e que é apresentado ao final da pesquisa (Anexo B). Esse formato de documento está longe do alcance que pode se esperar em relação ao hot site que possuía um ambiente interativo, mas o contato com a jornalista continua mantido para que se consigam alternativas de reativá-lo. Chama a atenção não só a fragilidade dos suportes digitais da informação e o desafio

³⁵ O link para esse hot site, antes de ser desativado, era:

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

para seu armazenamento, tão estudado pelos profissionais da Ciência da Informação, mas também a questão de propriedade e gestão de dados que são fundamentais para ampliar o conhecimento da história e das referências culturais

No hotsite, as autoras expunham condições favoráveis à produção e difusão do bem cultural em Portugal que incluíam estátuas em homenagem às rendilheiras, museus e escolas municipais de rendas para quem quisesse aprender. Indicavam também que o ofício era disciplina curricular numa escola de ensino médio. Além disso, revelaram a existência de eventos e concursos para incentivar a produção, que há o dia dedicado à rendilheira e também um hino. A percepção dessas autoras é que há paixão e pertencimento à arte nas terras portuguesas (Diário do Nordeste, 2016).

Mas no hotsite também estava assinalado, além das experiências de sucesso, um desafio comum, que ocorre tanto em Portugal como no Brasil, referente à preocupação com a falta de interesse pelo ofício e o seu risco de extinção. Por essa razão, as rendeiras e rendilheiras guardam na memória os “saberes herdados da mãe, da avó, da bisavó. Inovam, contudo, para conquistar gerações mais jovens, seja nas longínquas Peniche e Vila do Conde ou em Aquiraz e Trairi, polos de produção no litoral português e cearense, respectivamente” (Diário do Nordeste, 2012). Após o encerramento das pesquisas, a jornalista Germana Cabral ainda expôs o fascínio que o tema suscitou, pois as experiências revelaram vitalidade e encantamento pela produção de um bem enraizado na vida dessas mulheres.

5.1 As rendas e rendeiras do Ceará

Germana Cabral (2016) afirma que, embora o Ceará seja conhecido no Brasil pela tradição dos trabalhos em rendas artesanais, entre elas as Rendas de Bilros, não há um espaço institucional dedicado exclusivamente à exposição dessa artesanaria. Porém, é oportuno lembrar que no Museu Arthur Ramos, instalado na Casa José de Alencar, mantido pela Universidade Federal do Ceará, se encontra o maior acervo de rendas brasileiro. Como afirma a museóloga Márcia Oliveira, a Coleção Luíza Ramos compõe-se de mais de três mil amostras de rendas (Figura 60). de agulha e mecânica e outros artefatos utilizados na confecção de colchas, roupas e ornamentos. As amostras foram adquiridas entre as décadas de 1930 e 1940 pela professora de música Luíza Ramos e seu marido, o antropólogo e médico alagoano Arthur Ramos (Oliveira, 2014).

Figura 60 - Rendas de Bilros Coleção Luiza Ramos 1948.



Fonte: RAMOS, 1948.

De acordo com a museóloga, a intenção do casal ia além da de contar a história da renda, pois buscavam analisar os significados sociais e culturais da prática artesanal. Em 1948, o livro *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil: nota preliminar e roteiro de pesquisa* foi publicado como parte do resultado de suas pesquisas. Realizado por ambos os autores, Luíza e Arthur Ramos, o trabalho só se concretizou com a colaboração de diversos agentes ou informantes.

Os informantes recebiam um questionário (inquérito) com cerca de vinte perguntas. As perguntas deveriam ser respondidas pelas rendeiras e o inquérito reenviado ao casal com uma amostra de renda com cerca de 20 centímetros. As amostras remetidas juntaram-se às doações de amigos e parentes e aos itens comprados pelos Ramos, enriquecendo a coleção. (Oliveira, 2014, p.2602).

Como afirma Oliveira, os autores revelaram, nessa publicação, que seu interesse pela renda tinha o propósito de oferecer outro panorama, uma vez que os “os estudiosos de folclore negligenciavam as atividades femininas, relegando-as a um papel menor, normalmente complementar às atividades exercidas pelos homens” (Oliveira, 2014, p. 2604). A autora também ressalta que o trabalho de pesquisa das rendas de Luíza e Arthur Ramos teria sido realizado com os próprios recursos do casal nos intervalos de seus trabalhos profissionais e que eles enfrentaram dificuldades com as respostas aos questionários bem como dificuldades com a bibliografia ausente do tema. Esses autores avaliaram que a região Nordeste era um local de excelência na produção da renda e que o Ceará seria um dos pólos mais importantes do país. (Oliveira, 2014, p.2605).

De acordo com os estudos do casal Ramos, a Renda de Bilros, de proveniência européia, “se acantonou no Brasil, apresentando uma série de curiosas modificações aculturativas nos utensílios empregados, na técnica da sua feitura, nos nomes populares de pontos e padrões, de tão rico interesse folklórico” (Ramos, 1948, p.3). Consta, no prefácio da publicação, uma referência ao mérito da pesquisa empreendida por Luiza Ramos quando Arthur Ramos diz sobre o trabalho de coleção das rendas feito pela mulher dele: “O mérito desta pesquisa cabe assim exclusivamente a ela. A minha contribuição consistiu em imprimir uma diretriz antropológica a um traço de cultura, o que representa uma tentativa de tratamento científico à altura do interesse recreativo e estético do assunto” (Ramos, 1948, p.3). A publicação original do casal de pesquisadores revela uma característica marcante desse tipo de pesquisa no Brasil sobre o panorama do trabalho artesanal das rendas, que parece perdurar ainda nos dias de hoje, quase setenta e cinco anos depois:

Têm sido inúmeras as dificuldades que rodeiam a execução de uma tentativa como esta. Os objetivos da nossa tarefa nem sempre são bem compreendidos, e os questionários ou não são respondidos, ou o são de maneira inadequada. As boas informantes, velhas rendeiras dos tempos áureos da rendas de bilros, são em número escasso e vão desaparecendo. As novas gerações perdem progressivamente o interesse por um artesanato que julgam inferior e de poucos resultados econômicos. Falta-nos ainda o amparo oficial, como acontece

geralmente nesta categoria de estudos. A bibliografia brasileira do assunto é praticamente inexistente. E acima de tudo, pesquisas como estas só podem ser feitas nos intervalos de outras tarefas, não propriamente mais interessantes, porém mais prementes ou oficiais, como os meus próprios estudos antropológicos, com que minha mulher se identifica, como colaboradora assídua. (Ramos, 1948, p.4)

Um traço da personalidade e do reconhecimento do trabalho feminino pode ser notado na segunda menção feita por Arthur Ramos à Luiza Ramos. Soma-se, naquele momento, o reconhecimento da pesquisadora mulher e das artífices das rendas. Arthur Ramos revela o interesse na continuidade da pesquisa e trata a abordagem que realizou como um estudo preliminar ao qual intencionava acrescentar um aporte maior:

Devemos confessar que esta é uma simples tentativa preliminar, que serve como um roteiro de pesquisas para trabalho de maior porte que pretendemos completar na medida das nossas possibilidades. A minha mulher cabe inteiramente a iniciativa e as pesquisas deste trabalho. Das suas falhas de exposição e interpretação sou eu exclusivamente o responsável. (Ramos, 1948, p.4)

Ainda sobre o papel fundamental da mulher nas sociedades, Arthur Ramos critica historicamente como foi que se formou a visão do trabalho feminino no campo da antropologia:

A maneira tradicional de os antropólogos tratarem o problema da cultura tem feito com que essas ocupações femininas tenham sido consideradas em geral de menor importância. Uma rápida revista à contribuição feminina nos vários estágios da cultura humana, revela, porém, que essas ocupações "menos perigosas e mais circunscritas" são na realidade, de uma importância fundamental no desenvolvimento da cultura.

Nas sociedades primitivas, enquanto que os homens iam à guerra, ou se entregavam aos ataques recíprocos e à destruição, as mulheres pacientemente organizaram as bases econômicas da cultura, como fiandeiras e tecelãs, ceramistas, cesteiras, ou lavravam o campo, domesticavam os animais, preparavam os alimentos e contribuíam para dar as bases da organização social, econômica, educativa e religiosa dos grupos (Ramos, 1948, p.3).

O interesse do casal também chama a atenção devido à relevância do tema impregnado no cotidiano da professora de música e do médico alagoano que empreenderam um trabalho minucioso de pesquisa etnográfica. As rendas presentes na casa dos pais de Luiza Ramos, por meio das viagens em que traziam rendas nessas jornadas, e da própria mãe de Arthur Ramos, que era rendeira de bilros, foram determinantes na relevância e pertença para esses pesquisadores. Isso fica

evidente nos agradecimentos iniciais da publicação em que os nomes completos das rendeiras são mencionados realçando seu protagonismo. Para Arthur Ramos, não há dúvidas quanto ao valor artístico das rendas ao referir-se a elas como “obras de gosto artístico” (Ramos, 1948, p.5).

O nordeste brasileiro, com suas ricas expressões culturais, protagoniza, por meio de pesquisadores da nossa cultura, uma presença fundamental no que diz respeito às políticas de amparo às manifestações culturais e seus mestres e mestras. Dentre eles destaca-se o professor Gilmar de Carvalho, “referência nacional e internacional nos estudos de Arte, Música e Literatura Popular Brasileiras. Incansável na coleta de dados e na valorização de artistas das mais diversas linguagens” como informado no site do Instituto de Estudos Brasileiros³⁶ da Universidade de São Paulo (USP). Para Gilmar:

A irreverência, a verve do cearense é a capacidade que o cearense tem de rir de si mesmo. Talvez este riso não seja apenas o reforço de um estereótipo, mas uma construção histórica. [...] Nosso riso que se confunde com a vaia não é apenas um estereótipo, figura maior da ideologia, no dizer do pensador francês Roland Barthes. Nosso riso é uma atitude, reflete uma visão de mundo, não retira de nós a capacidade do trabalho árduo. [...] Claro que as questões culturais não se reduzem, nem se resolvem pelo riso, num passe de mágica. Como não se resolvem, também, pela crítica às mídias. Passam pelas discussões sobre o que somos, para saber o que queremos ser. As práticas culturais se desenvolvem ao sabor do mercado, na satisfação das expectativas de lucro. Passam pelas discontinuidades das políticas culturais, onde os gestores ouvem a sociedade civil, para depois fazer o que bem querem, o que cobram seus compromissos ou receitam seus caprichos. Temos uma atávica rejeição ao passado e um apego não ao novo, mas à novidade, que pode ser o velho travestido, a diluição do contemporâneo, do que vem dos chamados grandes centros (Carvalho, 2016, p.272-273).

Nesse contexto de compreensão da cultura, um panorama dos marcos na trajetória da salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil foi levantado pela antropóloga Maria Laura Castro (2008) e está compilado no ANEXO C. Nessa longa trajetória, é válido destacar a Carta de Fortaleza, de 1997, que diz respeito à criação de um instrumento legal destinado à proteção de bens culturais de natureza imaterial. Em 2017, 20 anos após a publicação desse documento, uma nova carta, em função do seminário “Desafios para o Fortalecimento da Salvaguarda do patrimônio Cultural Imaterial no Brasil”, reforça, além dos desafios políticos à época, a necessidade de

³⁶ <https://www.ieb.usp.br/professor-gilmar-de-carvalho/>

ressaltar “a potencialidade que uma noção ampliada de patrimônio cultural tem no sentido de encaminhar formas socialmente sustentáveis de desenvolvimento econômico, o que deve ser reforçado nas próximas décadas” (IPHAN, 2017, p.2).

Além desta, é possível destacar, especificamente no Ceará, a Política dos Mestres da Cultura, Lei 13.351/2003, que completou vinte anos, convertendo-se na atual Lei dos Tesouros Vivos, 13.842/2006. Essa lei “reconhece as pessoas naturais, os grupos e as coletividades dotados de conhecimentos e técnicas de ações culturais cuja preservação e transmissão são reconhecidas e representativas para importante referencial da Cultura Cearense” (Portal do Governo do Ceará, 2023). De acordo com José Olímpio Ferreira Neto, professor na área de ensino e formação docente, a Política dos Mestres da Cultura é fundamental, pois,

Revisada e ampliada pela Lei nº 13.842/2006 [2], essa política cultural, que passou a ser conhecida como a Lei dos Tesouros Vivos da Cultura, avança ao direcionar o seu raio de ação para coletividades e grupos. A candidatura a Tesouros Vivos é realizada por chamada em edital e analisada por pareceristas. Se eleita, a pessoa recebe o diploma de Tesouro Vivo e é inscrita em livro específico, além de receber a titulação de Notório Saber.

A colaboração da comunidade é imprescindível nesse processo, que exige a efetiva participação popular na fiscalização, cobrança e execução para que tenha continuidade, pois o reconhecimento não é uma política assistencialista emanada do Estado; é uma ação de valorização que não prescinde do notório reconhecimento comunitário (Estadão,2022).

Sobre o registro de mestres da cultura, a pesquisadora em sociologia e economia criativa, Cláudia Leitão, secretária da Cultura do Ceará na gestão de 2003-2006 e secretária da Economia Criativa no Ministério da Cultura de 2011 a 2013, afirma que:

“no Ceará, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular é instituído de forma pioneira no Brasil, a partir da Lei 13.351 de 22 de agosto de 2003. Desde então, a Secretaria da Cultura do Ceará tem avançado na formulação e implementação de uma política pública que reconhece a importância estratégica dos saberes e fazeres ancestrais para o desenvolvimento com envolvimento. Se no plano federal, a invisibilidade dos mestres e mestras se perpetua, no Ceará o movimento se dá no sentido oposto. Viva!” (Portal do Governo do Ceará, 2023).

A política dos mestres da cultura, de acordo com o que atesta o pesquisador do patrimônio cultural, Vinícius Frota, potencializará a atuação dos mestres e interligar

memórias. O ambiente, assim gestado, proporcionará sentimentos de pertença naquela comunidade.

O registro dos Mestres da Cultura, que teve início no Ceará em 2004, tem apresentado novos desafios ao campo das políticas patrimoniais. Os mestres são representantes de saberes e fazeres tradicionais, e atuam na difusão de memórias e de identidades relativas à diversidade cultural. [...] Os processos de patrimonialização são espaços de disputas que envolvem a elaboração de discursos e a proteção de bens culturais reconhecidos como expressivos da diversidade cultural de uma comunidade. Esses bens assumem um papel fundamental na compreensão de visões de mundo e de práticas coletivas, interligando memórias e fortalecendo sentimentos de pertença (Frota, 2017, p.1).

O tema das atividades artesanais vem ganhando gradativamente espaço nos estudos acadêmicos. Publicado em 2012, o livro *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses*³⁷ fornece um panorama detalhado da vida de mulheres artesãs. Embora a distância temporal peça a atualização dos dados, pois trata-se de uma pesquisa feita há dez anos, a consistência e relevância dessa pesquisa apresenta detalhes da origem de seus saberes e é um marco histórico no jornalismo documental. As histórias das rendas e suas rendeiras fazem parte dessa publicação que engloba o artesanato como um todo e oferece, segundo o diretor e editor do Diário do Nordeste, Idelfonso Rodrigues, “o ofício nas origens. Mães, filhas, irmãs, amigas tecem nas rodas de conversa, alinhavam nas salas, moldam em meio ao sol escaldante. A cada ponto da linha traçam a beleza das cores, revelam um senso estético primoroso” (Pioner, 2012, p.6). Ainda segundo Idelfonso, a intenção da publicação não é apenas registrar e ilustrar, mas construir histórias de mulheres. De fato, ao ler o livro composto por um jornalismo etnográfico e com fotografias que captam a essência das mulheres e seus ofícios, é impossível não se emocionar com tanta riqueza.

A sensibilidade na construção dessas histórias é evidente, nota-se a mobilização sensorial para captar os detalhes dessas vidas. Nas palavras das autoras sobre as artesãs “De suas mãos surgem peças de incomparável beleza. De suas vidas histórias igualmente fascinantes.” E para além da sobrevivência, nos trabalhos dessas mulheres, “há prazer, pulsa criatividade, existe amor, revela-se uma herança que ainda se transmite de geração em geração” (Pioner, 2012, p.8). As jornalistas

³⁷ 3º lugar no Prêmio Jabuti de 2013.

cumprem o papel de dar voz a mulheres e revelar talentos escondidos. Registraram histórias em que o artesanato respondeu “como fonte não só de sobrevivência, mas de qualidade de vida” (Pioner, 2012, p.9).

Entretanto, as autoras também lamentam os rendimentos financeiros das artesãs que, em 2012, correspondiam, para a maioria, cerca de R\$100,00 por mês. Elas completam “Nesse cenário de tanta contradição, é perfeitamente compreensível a razão para as mais jovens não seguirem os passos das mães, avós e bisavós. É preciso, portanto, valorizar esse fazer artesanal para, no futuro, não ser apenas citações nos livros” (idem). Em seguida comentam da impossibilidade de um processo de reprodução do artesanato e como o consideram para além de uma peça utilitária:

Uma peça, por exemplo, de dona Branca, de dona Bia ou de dona Zefinha, é exclusiva. O caráter de irreproduzibilidade do artesanato cria uma aura especial, desfrutada somente por quem o faz ou por quem o compra. A indústria, com toda a tecnologia, jamais copiará um bordado de dona Nice, pois as máquinas nunca poderão simular uma sensibilidade da qual só as mãos dessas mulheres são capazes (Pioner, p.9).

Para as jornalistas, o caminho não se encerrou e elas permanecem em busca de novas experiências e oportunidades. A vivência que tiveram lhes conferiram um senso elevado da estética dos trabalhos e da vida dessas mulheres:

Assim, ao finalizarmos essa caminhada, fica em nós a certeza de que ao artesanato deve ser conferido, sem favores, o *status* de obra de arte, expressão digna de ocupar mais acentuadamente a moda, a decoração ou o design de interior. Para nós, essa experiência foi um presente tramado, bordado e moldado por mãos divinas. Um reconhecimento à simplicidade da vida (Pioner, 2012, p.9).

Aqui faço considerações sobre o *status* de obra de arte, pois há que se pensar que ela carrega um sentido de transcendência pela experiência estética do indivíduo na relação com o objeto e seus significados, isto é, uma experiência que vai além dos aspectos físicos, utilitários ou não. Portanto, sobre a localização dos objetos no espaço da vida, independentemente da função que ocupam, à frente está a experiência, essa é a questão chave para entender os sentidos que lhes atribuímos. Colocado dessa forma, quando as jornalistas mencionam que “no litoral ou no sertão, nossas rendeiras mantêm esse legado dos antepassados, traduzindo em peças que vestem o corpo e a alma” (PIONER, 2012, p.39), percebemos que há algo no ato de vestir. Portanto, ‘vestir a alma’ é efetuar essa operação transcendente que uma obra

de arte pode provocar pela experiência estética, compreendendo *obra de arte* para além das peças consagradas dos museus.

A pesquisa das jornalistas revelou histórias de mulheres (Figura 61) que criaram laços pelo trabalho artesanal, mas também conciliaram inúmeras atividades como os trabalhos domésticos e com forte atuação em associações de artesãs. A relação com seus territórios e o cuidado com a qualidade do ambiente que habitam também aparece com grande intensidade em seus relatos. O nível de formação dos seus estudos é variado: há aquelas que apenas tiveram acesso ao ensino formal tardiamente, as que têm somente o ensino fundamental e há também aquelas que possuem curso superior atuando intensamente na organização de grupos como o Grupo das Produtoras Rurais de Artesanato de Timbaúba (Grupart), no distrito de Canaan. As experiências de ensino das rendas para crianças e jovens revelaram desafios, mas ainda assim acreditam na transmissão do ofício para as gerações mais novas. A experiência das jornalistas me auxiliou em uma viagem a um Ceará que eu não conhecia, por meio da sensibilidade, da pertença de seus textos e das fotografias das rendeiras e suas rendas. A partir dessa viagem, uma outra viagem pôde acontecer, dessa vez em Portugal, na região norte, em Vila do Conde pelo intercâmbio de mobilidade internacional.

Figura 61 - Maria José do Nascimento Silva aos 60 anos em 2012.



Fonte: PIONER, 2012

A experiência das jornalistas, Germana Cabral e Cristina Pioner, será apresentada a seguir por meio da apreciação que fiz de alguns trechos e que estão relatadas no livro *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãos cearenses*. A transcrição dos trechos busca manter a poética das autoras, pois a escrita sensível das jornalistas foi o que possibilitou esse deslocamento para uma terra diferente da minha. A justificativa para incluir suas narrativas no tempo verbal da sua produção,

quase dez anos depois, e na íntegra, se faz pela necessidade de trazer tais histórias para a compreensão do saber-fazer nos dias de hoje. Uma viagem que revela como as “artesãs, tendo como cúmplices as inseparáveis almofadas de pano preenchidas com palha, tecem a renda e a vida. Tal qual suas mães, avós e bisavós. Tudo em nome da tradição que aportou no Ceará, trazida pelos colonizadores portugueses” (Pioner, 2012, p.39).

Considerando as histórias das mulheres e as diferentes técnicas de rendas que foram objeto da pesquisa das jornalistas, há um alerta sobre a perda desse conhecimento cujo valor fica evidente na fala das artesãs:

Como num bordado, as linhas monocromáticas ou coloridas vão formando desenhos em pontos mais soltos, quase descompromissados, mas cheios de sintonia e beleza. Sejam do bilro, do filé ou do labirinto, as rendeiras insistem em perpetuar essa cultura, apesar da falta de reconhecimento monetário e de ações efetivas de preservação. O registro delas, portanto, transcende suas histórias. Representa um alerta e até apelo para que tanta tradição não fuja por entre os dedos das inquietas mãos juvenis. (Pioner, 2012, p.39)

A produção de rendas de bilros no Ceará tem uma peculiaridade marcante: na maior parte delas, são os espinhos de mandacaru que fazem o papel de alfinetes para a realização da confecção. Outras diferenciações se dão pelo uso de linhas mais grossas e coloridas em relação às rendas europeias que lhes deram origem (Figura 62).

Figura 62 - Espinhos de mandacaru espetados no pique da almofada de Renda de Bilros.



Fonte: PIONER, 2012

A rendeira Raimunda Vicente da Costa (Figura 63), 73 anos (em 2012), também conhecida como Neci, àquela época presidente da Associação das Rendeiras do Iguape, em Aquiraz, viúva e com quatro filhos “prosegue apegada aos bilros, aos espinhos de mandacaru e às linhas. Diariamente, pode ser vista no Centro das Rendeiras Mirian Porto Mota, próximo à praia. Num boxe próprio, vende peças de vestuário, cama, mesa e banho” (Pioner, 2012, p.41). A artesã prefere ressaltar as conquistas a lamentar os percalços de sua profissão e se orgulha da presença na mostra de artesãos cearenses, realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo no ano 2000. Mas nem sempre é assim, “por vezes, surge-lhe a ideia de largar tudo,

principalmente quando se sente desvalorizada; entretanto, não consegue. E até admite: É um vício" (Pioner, 2012, p.41).

Figura 63 - Rendeira Raimunda Vicente da Costa, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012

A rendeira Eveline Costa (Figura 64) Veca, 42 anos (em 2012), também de Aquiraz:

Todas as tardes, vai caminhando ao Centro para comercializar as suas peças e as de outras rendeiras. Quando consegue vender bem, retorna feliz e estimulada a trabalhar na almofada noite adentro. Esse é o único período dedicado ao artesanato, pois cumpre várias tarefas domésticas. Finaliza uma toalha de bandeja, vendida a R\$ 10,00, em até cinco dias. (Pioner, 2012, p.42).

Sua rotina inclui acordar às 4 horas da madrugada para lavar roupa e adiantar o almoço. O trabalho como faxineira lhe garante rendimentos para o sustento. Conforme as jornalistas, no ano da reportagem, “a caçula Carolina, 16 anos, auxilia a mãe na renda, embora não se interesse muito. O desejo de Veca, mesmo, é ver os filhos prosseguirem os estudos, indo além do que conseguiu: a 8ª série do ensino fundamental.” (Pioner, 2012, p.42). O trabalho com as rendas também permitiu realizar o sonho de ter a casa própria.

Figura 64 - Rendeira Veca, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

A rendeira Maria Cunha Henrique (Figura 65), a Santa, de 73 anos (em 2012), de Aquiraz tece com linha fina, diferentemente das outras artesãs, aposentada pode se dedicar à renda com mais tempo.

Entre o atendimento a um cliente e outro, aproveita para desenvolver a minuciosa trama, sob olhares curiosos de turistas. Faz gosto ver seu desempenho. E que paciência! Santa demora, por exemplo, duas semanas para concluir uma toalha de bandeja (40 x 50 cm), vendida por R\$ 50,00. É o dobro do valor cobrado por um modelo equivalente ao de linha comum. "Com esse material, a gente precisa de muito mais tempo para concluir uma peça", justifica. (Pioner, 2012, p.42).

Figura 65 – Maria Cunha, Santa, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

Em Pindoretama, Francisca Maria Silva (Figura 66 A; B), a Neide, de 58 anos (em 2012), com oito filhos, dedica-se ao artesanato e à presidência da Associação dos Moradores do Sítio Ema. A rendeira

Frequenta um curso de alfabetização para adultos e integra o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Pindoretama. É participante ativa dos movimentos sociais e luta para conseguir a aposentadoria como agricultora. Ao contrário

de muitas que já largaram os bilros, promete continuar rendeira até o fim da vida. E profetiza: "Esse trabalho vai se acabar. O pessoal de hoje prefere emprego na Prefeitura"(Pioner, 2012, p.44).

Francisca Ferreira Pires (Figura 66 B), que tem o título de Mestre da Cultura Tradicional Popular - 2009/2010³⁸, 67 anos (em 2012), dedica-se a perpetuar a renda para crianças e adolescentes, reside em Cascavel:

Francisca vive numa confortável casa verde de janelas azuis, próxima ao mangue e cercada por coqueiros e dunas. Lá, enquanto conversávamos, permanecia na almofada. Quem vê tanta delicadeza nas mãos, sequer imagina seu passado. Ela chegou a ser jurada de morte por estar à frente da luta para garantir o direito à posse da terra da Praia do Balbino, ameaçada pela especulação imobiliária. Foram 13 anos até a conquista: "Isso me enriqueceu muito e já levei a experiência para outras praias". Resolvido o impasse, não sossega. A luta, agora, é também em defesa da renda de bilro. "(Pioner, 2012, p.45).

Figura 66 (A; B) - Neide e Francisca Ferreira, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

³⁸ MESTRES DA CULTURA TRADICIONAL POPULAR Disponível em <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2019/02/Rela%C3%A7%C3%A3o-de-Mestres-da-Cultura-do-Cear%C3%A1.pdf>

No litoral oeste, Albertina Roque de Holanda (Figura 67), 78 anos (em 2012), na Praia de Mundaú, em Trairi, “ensinou, durante seis anos, a crianças e adolescentes, sem obter, infelizmente, bons resultados. ‘As jovens não querem trabalhar com a renda. Acham sem futuro, mas tenho muita esperança que mudem de ideia’, diz”. "(Pioner, 2012, p.48). A rendeira também é presidente da Casa da Mulher Rendeira e comanda uma equipe de aproximadamente 50 artesãs. Ela participa de feiras no Ceará e fora do Estado e relata que as artesãs primam pela qualidade do trabalho obtendo resultados muito bons conforme diz Pioner (2012).

Figura 67 - Albertina Roque de Holanda, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

A rendeira Raimunda Lúcia Lopes (Figura 68), que tem o título de Mestre da Cultura Tradicional Popular - 2011/2012, 60 anos (em 2012), conhecida como Raimundinha, fundou há mais duas décadas o Grupo das produtoras Rurais de Artesanato de Timbaúba (Grupart), no distrito de Canaan.

São 15 rendeiras trabalhando, na maior parte, com linha grossa, em peças de vestuário, cama e mesa. Participam de feiras e fizeram catálogo e três desfiles no município. Desde 2001, recebem apoio da Prefeitura, da Ceart e do Sebrae-Ceará, mas a coordenadora se ressentida da falta de capital de giro para ampliar a produção. (Pioner, 2012, p.49)

Filha dos agricultores Zélia e Antônio Caboquinho, Raimunda trabalhou na roça e ajudou a cuidar dos irmãos mais novos.

Apesar de tantas atividades, jamais abandonou os estudos. Formou-se em Pedagogia, virou professora, fundou uma escola em Timbaúba e pós-graduou-se na área educacional. Aposentada do magistério, destina todo o tempo ao Grupart, no qual aproveita a experiência de São Paulo. "Lá, eu bordava, costurava e aplicava, nas roupas, as rendas que minha mãe mandava. Era um sucesso. Hoje, para me atualizar nos modelos, gosto de assistir às novelas", afirma Raimundinha, que assina os desenhos das peças-piloto. "(Pioner, 2012, p.49).

Figura 68 - Raimunda Lúcia Lopes e a mãe Zélia, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

Maria José do Nascimento Silva (Figura 61;Figura 69), a Zeta de 60 anos (em 2012), rendeira de Acaraú, trabalha com os bilros desde os cinco anos de idade. Sua

experiência permite que ela faça todo o processo: desenhar, perfurar, tecer, engomar e passar. As jornalistas se encantaram quando chegaram à sua casa, pois ela

[...] concluía uma enorme toalha de banquete (3,5 m x 2 m). A encomenda foi elaborada em tiras, por 12 pessoas, ao valor de R\$ 1.900,00, rateado entre elas. Tantas mãos envolvidas têm razão de ser. Zeta calcula: se apenas uma fizesse, não conseguiria terminá-la em menos de um ano. "Sinto muito prazer quando as pessoas elogiam o nosso grupo, principalmente quando estou nas feiras", afirma. (Pioner, 2012, p.50-51).

A neta, Thais, 12 anos, "cabelos pretos, pele morena, cheia de charme, promete manter a tradição familiar. E, convicta, nos revela: "Eu já faço renda e vou aprender a desenhar no papelão". A avó coruja abre aquele sorriso!" (Pioner, 2012, p.51).

Figura 69 - Rendas de Maria José do Nascimento Silva, ano 2012.



Fonte: PIONER, 2012.

5.2 As rendas e rendilheiras de Vila do Conde: uma aproximação histórica

“A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. Quando o visitante sentou na areia da praia e disse: ‘Não há mais o que ver’. Saiba que não era assim. O fim de uma viagem é apenas o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar os passos que foram dados, para repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre.”

José Saramago - Viagem a Portugal.

A viagem a Portugal foi determinante para conhecer, sob outra perspectiva, as correspondentes lusitanas das referências culturais brasileiras. Para os estudos em mobilidade internacional, desenvolvi um ousado projeto que intencionava compreender de forma sistêmica as rendas e rendilheiras como pertencentes a um todo maior. Embora o projeto não tenha alcançado todos os objetivos propostos, dado o curto período de permanência em Portugal e o fato do retorno ao Brasil coincidir com a finalização da tese, ainda assim foi possível realizar um levantamento de dados de suma importância para o estudo da artesanaria das rendas em ambos países.

O recorte da pesquisa em Portugal limitou-se à cidade litorânea portuguesa de Vila do Conde (Figura 70), pertencente à região norte do país e a que mais recebeu incentivos à economia criativa (Quintela & Ferreira, 2018). Embora tenha definido esse recorte, vale destacar a presença das rendas de bilros em Peniche, a oeste da região do centro de Portugal, onde se encontra, assim como em Vila do Conde, um museu destinado a essas rendas. Esse museu fora anteriormente instalado em um Forte do século XVII, mas as novas instalações do museu de Peniche foram inauguradas em 2016 e agora ele está localizado no edifício Antônio da Conceição Bento que foi restaurado. O antigo forte havia abrigado também a primeira Escola Municipal de Rendas de Peniche.

Figura 70 - Fotografia da paisagem de Vila do Conde com o rio Ave ao fundo.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

Cidade do distrito do Porto, Vila do Conde é sede de concelho composto por vinte e uma freguesias das quais Azurara e Árvore são citadas como locais onde há a produção das Rendas de Bilros. Nela está presente o Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde e a escola de Rendas de Bilros que é mantida pela Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde.

Para conhecer a história da artesanaria das Rendas de Bilros portuguesa, recorri à publicação *Rendas de bilros de Vila do Conde: um património a preservar* que relata a trajetória cultural dessas rendas no decorrer de quatro séculos a partir de interpretações de fontes dos acervos documentais como os da Câmara Municipal, o Arquivo Municipal e o Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, além do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. A reprodução dos fatos mais importantes será elencada em sequência com a finalidade de compreender suas origens como também as mudanças ao longo do tempo. Um olhar para o passado permitirá entrelaçar o presente das rendilheiras cujas entrevistas realizei entre os meses de outubro e novembro de 2022.

Na publicação citada, ao longo da narrativa, que segue a cronologia do surgimento das rendas até o início do século XXI, os principais testemunhos são os que partem do ponto de vista das autoridades políticas que estavam à frente das decisões relacionadas aos assuntos municipais, dentre eles o trabalho das mulheres que se dedicavam à produção das rendas têxteis.

No livro citado, por meio das palavras introdutórias da diretora executiva do Centro Regional de Artes Tradicionais (CRAT), Graça Ramos, vamos encontrar uma referência à memória como impulsionadora dos processos de apropriação individual da cultura. Nesse sentido, a publicação é uma contribuição essencial ao conhecimento dos momentos históricos que constituíram a referência cultural até os dias de hoje. É, sem dúvida alguma, um trabalho minucioso de catalogação a partir de fontes históricas e que trazem informações de suma importância para o conhecimento e valorização deste saber-fazer. Mas certamente, é também uma obra que merece ser visitada e revisitada por novos olhares e interpretações desse caleidoscópio que é a história das rendas. Portanto, Graça Ramos convida à reflexão:

Numa época de cultura massificada e globalizada, as singularidades locais, traduzidas pelas artes tradicionais, têm um papel de diferenciação cultural cada vez mais relevante, que importa não só

manter, mas acentuar. Em torno de uma tradição cria-se e desenvolve-se todo um conjunto de práticas sociais e de conteúdos simbólicos, verdadeiras âncoras de uma maneira particular de ver e de estar no mundo. Tradição é a memória coletiva que reforça a apropriação individual dessas referências. (Rêgo; Pires, 2005, p. 7)

O saber-fazer das rendas de Bilros, tendo sua função alterada ao longo dos séculos e refletindo as mudanças inerentes a cada período, ainda assume uma presença relevante nas freguesias em que é praticado. Mais ainda, conquista importância nacional e internacional enquanto patrimônio cultural. A tutela pelo estado acontece em meio a proposições para a promoção da continuidade do saber revelando os desafios pertinentes à prática cultural. Como Graça Ramos salienta:

Plenamente assumidas pela comunidade, consciente do seu valor cultural e do significado social associado à sua manufactura – expressão de vivências, saberes e técnicas, representativas de uma história antiga que se deseja prolongar pelo futuro – as Rendas de Bilros de Vila do Conde constituem uma realidade efectiva (e afectiva), que resulta da longa tradição local do seu fabrico. (Rêgo; Pires, 2005, p. 7)

A produção do livro sobre as rendas, denominado catálogo, por Graça Ramos, é parte de um projeto maior que visa a ações de promoção cultural em torno do saber-fazer. Em suas palavras, o conhecimento histórico de todo o contexto de produção, assim como de seus autores, seriam a via que deve ser percorrida para valorização dessa referência cultural. A diretora ainda salienta sobre o saber-fazer:

O futuro que se lhes adivinha parece, contudo, pouco promissor, tais as ameaças que se vislumbram a prejudicar a sua evolução, pelo que se torna imprescindível uma efectiva e consequente tomada de consciência sobre a importância desta herança cultural. Mas para que tal aconteça, é preciso conhecer, em profundidade, o passado associado às artes tradicionais e aos seus autores. Foi assim que ao projecto global, em que se integra a elaboração do presente Catálogo, a Associação de Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde, deu o nome "Rendas de Bilros de Vila do Conde: um património a preservar. (Rêgo; Pires, 2005, p. 7)

No texto elaborado para o catálogo, são evidenciados testemunhos documentais de sujeitos ligados, de alguma forma, à produção das rendas. Uma das personalidades que emitia apreciações era Joaquim de Vasconcelos. Conforme Rêgo e Pires definem na nota de rodapé, ele nasceu no Porto em 1849 e foi casado com D. Carolina Michaelis – à nota do livro, acrescento que D. Carolina Michaelis foi crítica literária e escritora luso-prussiana, primeira mulher a lecionar em uma universidade portuguesa. Portanto, Joaquim de Vasconcelos “ficou conhecido não só pelos seus trabalhos no campo da história da arte e da música, mas igualmente como estudioso das indústrias tradicionais”. (Rêgo; Pires, 2005, p. 33). Também foi ele quem organizou o Museu Industrial e Comercial do Porto e contribuiu para a difusão das rendas em exposições nacionais e estrangeiras. Em 1881, o diretor do Museu Industrial e Comercial do Porto escrevia sobre os padrões das rendas que "O que se deveria dizer é que os padrões de Viana, Vila do Conde, do Norte, em suma, são muito inferiores aos de Peniche sob o ponto de vista do estilo; que os desenhos se têm tornado vulgares, e que exigem fio menos delicado".

Às apreciações de Joaquim de Vasconcelos somam-se as de Manuel Monteiro, nascido em Braga e que teve seu trabalho destacado no campo da etnografia na primeira metade do século XX. Os principais documentos de referência desse estudioso utilizados para os dados da publicação do livro das rendas de bilros são, conforme a nota de rodapé: dispersos, inéditos e cartas; artigos em publicações periódicas e monografias.

Como anotam Rêgo e Pires (2005) no levantamento de dados para o livro, a história das rendas teria iniciado na Itália em cidades como Milão e Veneza. “Pelos finais do século XV, início do século XVI, Milão era o grande centro da produção dos ricos galões, guarnições e, de um modo geral, toda a passamanaria, feitos nos mais ricos materiais, como a seda, a prata e o ouro.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 9). Ainda conforme os autores, as rendas têxteis presentes nas roupas da elite assumiam uma aura de sedução, pois significavam suntuosidade e status. Sua importância à época era tão significativa ao ponto de influenciar decisões políticas relativas ao seu comércio tornando-se, inclusive, proibições em decretos públicos. Ou seja, nas *Pragmáticas* “Contraditórias nos seus termos, as Pragmáticas vão-se sucedendo, permitindo avaliar a importância das rendas como artigo de ostentação e luxo, de tal modo

presentes, que o poder real nunca as consegue ignorar ou ser-lhes indiferente.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 19).

A produção de rendas artesanais é disseminada na Europa e os testemunhos da existência de rendilheiras em Vila do Conde dão-se pelos registros paroquiais da segunda metade do século XIX. “As rendas de bilros ocorrem, quase exclusivamente, em três freguesias do concelho: Vila do Conde, Azurara e Árvore, com um claro predomínio da primeira, onde a sua existência se comprova desde os inícios do século XVII.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 21). As proibições ao comércio das rendas vão afetar diretamente as famílias que dependiam dessa atividade econômica para seu sustento. Dentre as proibições, os autores citam a pragmática de 1749 cujo efeito devastador “deve-se ao facto de ter rompido com o frágil equilíbrio económico existente, não só em Vila do Conde como em outras localidades do Norte.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 25).

A Câmara de Vila do Conde reagirá a essa pragmática e enviará a rendilheira Joana Maria de Jesus para representar as rendilheiras do Norte do país. Além disso, párocos da freguesia de Azurara se pronunciaram denunciando a pobreza que se encontravam as famílias que dependiam da produção das rendas. A precariedade a que as rendeiras ficavam expostas se acentuava ainda mais pelo fato de seus maridos serem enviados ao Brasil para trabalharem em minas.

Como anotam os autores, a frágil condição socioeconômica ainda contribuía para a prostituição das mulheres sem emprego nem renda financeira: “A Santa Casa da Misericórdia de Vila do Conde alerta, por sua vez, para a quantidade de mulheres que andavam pela rua a pedir esmolas e a perder a sua reputação.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 25). Tal era a importância das rendas artesanais na economia, que a análise de passaportes de cidadãos negociantes que percorriam Portugal (principalmente o Norte e o Centro do país) demonstra como era uma produção relevante em Vila do Conde no final do século XVIII e início do XIX. Essa produção não estava vinculada a algum tipo de corporação de rendilheiras, portanto eram os registros de casamento e batismo que forneciam informações das profissões das mulheres em Vila do Conde. As exposições nacionais e universais, na segunda metade do século XIX, são as que revelaram ao público a presença e importância das rendas de Vila do Conde, dentre elas a exposição Universal de Paris de 1889.

O número de rendilheiras era bem expressivo em finais do século XIX, mas a crise na produção de rendas artesanais dá seus primeiros sinais e se instala de modo definitivo

no século XX. De acordo com a publicação aqui utilizada para as referências, no período de transição entre o século XIX e o século XX, o etnógrafo Manuel Monteiro anota "A afamada indústria de renda de bilros ainda subsiste, mas quão definhada vae a sua productividade, mercê da concorrência estrangeira e mechanica." (RÊGO; PIRES, 2005, p. 33) E em também acrescentava: "Somente a cercear e a falhar a plenitude dos extranhos dotes d'estas rendeiras accusa-se a inferioridade e incorrecção do desenho. O aprendizado adquire-se por um empirismo destestável n'uma absoluta sequestração às noções mais elementares do ensino intellectual e artístico." (Rêgo; Pires, p. 34)

Dentre as figuras públicas que se pronunciaram sobre as ameaças à produção de Rendas de Bilros de Vila do Conde, Manuel Monteiro e Joaquim de Vasconcelos estão entre elas, dado que a atividade artesanal desempenhava um importante papel na economia. Portanto, sob o ponto de vista deles, entre o século XIX e XX, as ameaças que se configuravam deviam-se à "inferioridade e incorrecção do desenho", na falta da profissionalização do processo de aprendizagem, que levava as rendilheiras a fazer rendas de fraca qualidade e na concorrência crescente das rendas mecânicas." (Rêgo; Pires, 2005, ano, p. 34).

Sobre a questão das rendas mecânicas, é válido trazer as considerações da designer têxtil Vera Felippi (2021), sobre a produção de rendas em teares mecânicos que mudou significativamente o papel da produção artesanal. As rendas industriais e padronizadas conseguiam ser cópias primorosas de muitas rendas feitas de forma artesanal e forneciam ao mercado consumidor um produto com um preço mais acessível e em quantidades bem maiores. A concorrência, desse ponto de vista da produção em larga escala, não oferecia alternativa ao mercado artesanal a não ser a sua reinvenção.

5.3 Mudanças no consumo das rendas e das atividades produtivas femininas

As mudanças econômicas e sociais desencadeadas no século XX tiveram impacto na produção manufatureira de rendas. As duas grandes guerras mundiais e o processo de industrialização, que também provocou mudanças na estrutura urbana das cidades, mudaram radicalmente os comportamentos. O papel social da mulher sofreu alterações e as mudanças dos hábitos tiveram reflexo também no vestuário. Assim, as rendas perdem sua função na composição das roupas femininas e sofreram

redução até mesmo nas “roupas de casa”. Portanto, essa redução impactou diretamente a produção de rendas de bilros.

“em primeiro lugar, através da concorrência que as rendas mecânicas fizeram às manuais e, em segundo lugar, através do apelo que as fábricas tiveram sobre as mulheres de Vila do Conde, levando-as a substituir tarefas mais tradicionais, como as rendas de bilros, por outras mais bem remuneradas, como, por exemplo, o trabalho nas fábricas. Deste modo, à competição entre produtos (renda manual versus renda mecânica) somou-se a concorrência entre sectores económicas na procura de mão de obra.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 35).

O número de rendilheiras fica inexpressivo diante das mudanças, mas ainda assim a produção da renda manual se fez notar como atividade significativa. Conforme dados do Gabinete de Turismo da Câmara Municipal,

existirão 161 rendilheiras. Destas, 143 encontram-se em Vila do Conde, 15 em Azurara e 3 na freguesia de Árvore Embora se verifique um acréscimo no número de rendilheiras entre 1979 e 2005, tal não corresponde a uma maior importância económica das rendas de bilros nas suas vidas, ou seja, apesar de um ligeiro aumento do número de rendilheiras verificado, a verdade é que o peso económico desta actividade nas respectivas economias familiares diminuiu. (Rêgo; Pires, p. 36).

Em boa parte do século XX, eram nos “ateliers” de rendas que se encontravam a produção e comercialização das Rendas de Bilros de Vila do Conde. Nesses ateliers trabalhavam as rendilheiras orientadas por uma mestra, que era a proprietária. Funcionando como uma oficina de produção, os ateliers se assemelhavam a uma fábrica, pelo seu modo de funcionamento. Os pedidos de encomendas eram feitos a esses ateliers e “as rendilheiras executavam-nos, recebendo, em troca, um determinado salário. O produto final era posteriormente vendido directamente ao cliente ou a retalhistas localizados quer em Vila do Conde quer noutros pontos do país.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 37).

Um dos "ateliers" de rendas mais importantes foi a Casa Flores Torres, criada em 1906 por Maria de Castro Flores Torres. De acordo com os dados levantados por Rêgo e Pires, tal era a relevância económica do estabelecimento, que em 1914 empregava cerca de 200 rendilheiras cujo salário diário era de 24 centavos, sendo que a produção anual chegava a 3 mil escudos. Entretanto, conforme a análise que faço, esses dados numéricos isolados talvez não forneçam um panorama geral para

se ter uma ideia exata do que tais números representavam na estrutura econômica familiar dessas trabalhadoras. Um escudo correspondia a cem centavos, portanto eram necessários quatro dias inteiros de trabalho das rendilheiras para se obter aproximadamente um escudo. É preciso uma análise mais apurada para ter a correspondência do poder aquisitivo do trabalho artesanal nessa época. Portanto, para avaliar com mais precisão, seria necessário um levantamento do custo de vida naquela época para que se tenha uma noção palpável do quanto era representativo para as famílias a produção artesanal. Ou seja, número de horas trabalhadas e o poder aquisitivo resultante de seus salários.

Com a redução do uso das rendas, a importância econômica dos ateliers foi perdendo força e na Casa Flores Torres não foi diferente. “Em 1960 já só trabalhavam nessa oficina 40 mulheres, a que se somavam mais 25 que trabalhavam a partir das suas próprias casas” (Rêgo; Pires, 2005, p. 37-38). Já em 1975 o aumento do salário mínimo³⁹ tem implicações na continuidade do atelier quando o mesmo fecha as portas.

Os ateliers deixaram de existir no último quartel do século XX (Rêgo e Pires) e assim o trabalho doméstico com a rendas passa a ser dominante, de modo que as rendilheiras ficam autônomas. Elas passam a produzir por conta própria vendendo seus trabalhos diretamente a seus clientes ou a intermediários que vendiam as rendas no território nacional.

Dentro de um cenário de quase extinção da produção de rendas, ocorre a primeira Feira de Artesanato de Vila do Conde realizada em 1978. Além disso, em 1984 se constituiu a Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde. Em 2005 os dados da produção de rendas mostram um panorama muito diferente do que teria sido o auge da produção artesanal:

Hoje em dia, o dinheiro que as rendilheiras obtêm através da venda das rendas serve, sobretudo, como um complemento de reforma⁴⁰ ou mesmo como um complemento ao salário que auferem noutra trabalho. A verdade é que ninguém consegue viver exclusivamente da

³⁹ De acordo com a fonte secundária jornal Expresso “eram apenas €16,5 — à época, 3300 escudos — quando o salário mínimo foi criado em Portugal, em 1974, subindo para os €20, em 1975.” De acordo com a fonte, conforme a atualização dos valores do salário mínimo, pela média anual do Índice de Preços ao Consumidor quando se compara com o ano de 2016, o salário mínimo de 1974 atingia os €539, subindo para o máximo de €557 em 1975.

<https://expresso.pt/economia/2017-01-21-Salario-minimo-ainda-abaixo-de-1975#:~:text=Eram%20apenas%20%E2%82%AC16%2C5,os%20%E2%82%AC20%2C%20em%201975.>

⁴⁰ *Reforma* é equivalente à aposentadoria no Brasil

venda das rendas de bilros e das 161 rendilheiras identificadas em 2005 apenas 69 vendem a sua produção à Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde, ou seja, 42,9%, menos de metade do total. As restantes sabem fazer rendas de bilros, mas, tirando algumas excepções de venda directa a clientes, nem sequer têm a preocupação de as comercializar. (Rêgo; Pires, 2005, p. 39).

A crise na produção manufatureira de rendas levou a um declínio também da qualidade da renda produzida. Em razão disso, personalidades como Domingos Ramos, juiz auditor de Vila do Conde, chamaram a atenção para o fato das rendeiras “se encontrarem dispersas, sem método, técnicas ou modelos por onde se orientarem.” (RÊGO; PIRES, 2005, p. 40). Essa personalidade também considerava que:

[...]a aprendizagem era realizada numa forma puramente espontânea, não obedecendo a qualquer plano pedagógico, reclamando, desta forma, a criação duma escola que disciplinasse o ensino das rendas de bilros a partir de métodos e técnicas que garantissem a qualidade das rendas produzidas” (Rêgo; Pires, 2005, p. 40).

A criação de uma escola de rendas se deu junto ao poder político pela articulação de personalidades que consideravam apreensiva a inexistência de um “ensino orientado por critérios racionalmente validados” como afirmam Rêgo e Pires (2005). Passado algum tempo, foi criada em 1919 a primeira escola de rendas, posteriormente chamada de Escola Industrial de Rendeiras Baltazar do Couto. Julieta de Castro Estrela foi a primeira mestra da escola e suas filhas Beatriz e Laura Estrela seguiram seus passos tornando-se também mestras na escola de rendas (Rêgo; Pires, 2005).

Após a criação da escola de rendas, em que se buscou a requalificação das rendas com atenção especial ao desenho, faz-se notar um esforço para manter alguns padrões de execução:

A seguir à selecção das rendas mais características e mais belas, há que as reproduzir com a técnica aperfeiçoada a que hoje se chegou. (...) há que empregar na renda somente o linho, como o impõe a natureza destes trabalhos; há que compor novos debuxos sobre os motivos predominantes na renda antiga; que dar adequado emprego a novos ou modificados "pontos" enriquecendo alguns desenhos pouco realçados por deficiências de técnica; enfim, há que continuar e não que repetir a tradição. (Rêgo; Pires, 2005, p. 42).

Algumas regras mandatórias de qualidade são elencadas nessa anotação, porém mudanças subseqüentes vão propor novos materiais e permitirão outras composições com materiais diferentes para a renda.

Outro momento que se destaca, após a segunda grande guerra em 1948, é quando o governo português cria, por meio de um decreto, o Estatuto do Ensino Profissional Industrial e Comercial. Nessa época as escolas de aprendizagem, como a escola de rendas de Vila do Conde, passam a funcionar como um anexo das escolas industriais. No caso da escola de rendas, esta ficará dependente da Escola Industrial Aurélia de Sousa, no Porto (Rêgo; Pires, 2005). Com o passar do tempo, desde a criação da escola o número de rendeiras matriculadas passou de 52 para 153 alunas em 1960.

Dessa década há um registro em vídeo de uma inauguração de exposição de Renda de Bilros em 1965⁴¹ (Figura 71 A; B) que apresenta os visitantes apreciando trabalhos dispostos sobre as mesas e também em paredes.

Figura 71 (A; B) - Registro em vídeo de uma inauguração de exposição de renda de bilros em 1965.



Fonte: RTP Arquivos, Portugal

A escola alcançou importância no século XX quando ocorreu a mudança em relação ao modo de produção das rendas, que anteriormente acontecia por meio de mestras em suas próprias casas e oficinas que repassavam o conhecimento para as aprendizes. O apuro técnico oferecido pela aprendizagem na escola chega a ser avaliado por um inquérito publicado em 1960, pelo diplomata e historiador Calvet de

⁴¹ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-renda-de-bilros-em-vila-do-conde/> O portal RTP Arquivos é a nova plataforma de acesso público online aos arquivos audiovisuais do serviço público de rádio e televisão. Apresenta o início das emissões regulares da Rádio e da Televisão, respetivamente em 1936 e 1957.

Magalhães, que avaliou rendeiras diplomadas e não diplomadas pela escola. A conclusão foi que “as rendeiras que não frequentaram a escola tinham aptidões técnicas bastante mais limitadas do que as que a frequentaram. Estas últimas, mesmo sendo mais novas, eram capazes de produzir renda artística, conseguindo assim serem mais bem pagas.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 43).

No ano de 1974, a escola de rendas passa a se localizar na Escola Secundária José Régio, denominada à época como “Oficina Anexa à Escola Secundária José Régio”. Em 1978, em função da crise na produção de rendas, a Câmara Municipal de Vila do Conde organizou a primeira Feira de Artesanato de Vila do Conde. Em 1984 constituiu-se a Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde cuja missão é “inventariar, preservar e promover’ as artes e ofícios de Vila do Conde, com particular destaque para as Rendas de Bilros.” (Rêgo; Pires, 2005, p. 44).

Já no ano de 1999, a mestra da escola de rendas, Tereza Maria Graça Pimenta, relata preocupação em relação ao estatuto da escola como “provisória” temendo pela incerteza da manutenção do lugar. Em 2005 a escola era frequentada por 54 alunos, mas já nessa época, Rêgo e Pires (2005) anotam o progressivo declínio como consequência das condições econômicas e sociais quando as rendilheiras qualificadas passam a não ter emprego. Conforme os autores:

A componente formal do processo de aprendizagem deixou de se cumprir. Sem exames, sem diploma oficial a certificar a formação, sem emprego, a Escola de Rendas tem vindo a significar mais o manter de uma tradição que se cumpre convictamente, com orgulho mesmo, do que o acesso a uma formação exigente. Também a ênfase que se dá à prática do trabalho não é acompanhada de igual investimento ao nível do desenho. Por tudo isto, o esforço meritório que ali se continua a desenvolver não tem servido para ajudar a desbloquear a situação complexa como é a da produção actual das Rendas de Bilros de Vila do Conde. (Rêgo; Pires, 2005, p. 43).

O Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde foi inaugurado em 1991. Fica instalado na "Casa do Vinhal", uma construção seiscentista que se localiza na rua de São Bento (Figura 72). Dentro do Museu, além dos espaços dedicados às coleções, o acervo de piques (Figura 73), áreas técnicas e administrativas, situa-se a escola de rendas de Bilros de Vila do Conde, entidade ligada à Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde. Já no espaço da coleção permanente de rendas, próximo a uma estrutura que abriga a maior renda de Bilros do mundo, presenciei o trabalho de duas rendeiras executando rendas em suas almofadas e

disponíveis ao público que desejam acompanhar a confecção da renda artesanal. Logo na entrada do Museu, tem-se um espaço destinado à comercialização de peças em Renda de Bilros devidamente precificadas, com a etiqueta de certificação. Além disso, também é possível fazer encomendas de rendas.

Figura 72 – “Casa do Vinhal” que abriga o Museu e a Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde.

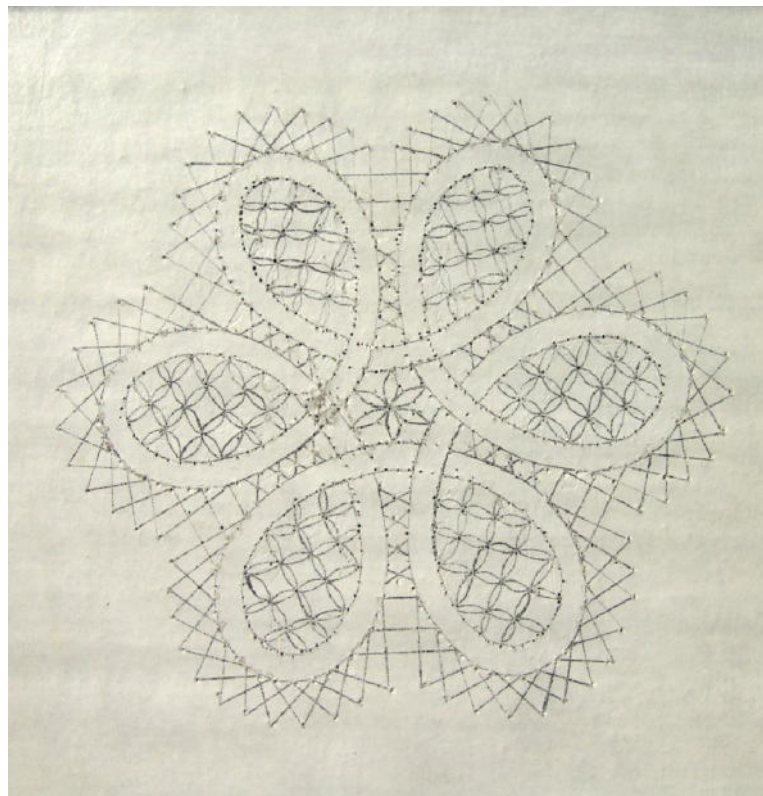


Fonte: Site Rendas de Bilros de Vila do Conde⁴²

Esse espaço do museu foi o destino da minha primeira visita à Vila do Conde. Deste momento em diante, fui conhecendo aos poucos um lugar que só imaginei pelas fotografias do Google. O primeiro contato foi um misto de surpresa pela delicadeza dos trabalhos e uma inquietação sobre a necessidade da minha presença física no lugar, já que as pesquisas estão tão facilitadas pelo acesso digital à distância. A resposta veio bem depois, quando o caminhar pela cidade trouxe outros olhares e outros encontros.

⁴² Site disponível em: <https://www.rendasdebilros.com/noticias.php?a=6&id=2>

Figura 73 – Pique da Escola de Rendas, risco que serve de base para tecer a renda.



Fonte: Rêgo; Pires, 2005, p. 38.

5.4 A fotografia do Atelier Flores Torres

“A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso. A Fotografia sempre me espanta, com um espanto que dura e se renova, inesgotavelmente. Talvez esse espanto, essa teimosia, mergulhe na substância religiosa de que sou forjado; nada a fazer: a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição: não se pode dizer dela o que diziam os bizantinos da imagem do Cristo impregnada no Sudário de Turim, isto é, que ela não era feita por mão de homem, acheiropoietos?”

Roland Barthes - A câmara clara: nota sobre a fotografia.

Esse excerto da obra *A câmara clara, nota sobre a fotografia* do filósofo Roland Barthes, publicado em 1980, explora os efeitos sensoriais da fotografia sobre nós. Embora a produção, difusão e acesso às imagens constitua um excesso no século XXI, falar das sensações que elas provocam nos convida para além desses excessos. E não é fácil destituir-nos daquilo nos invade cotidianamente, sem licenças ou permissões. As imagens tomam conta das realidades que nos cercam, sejam elas provenientes de uma tela, de uma imagem impressa, de uma cena *in situ* ou de vídeos que suplantam as experiências, pois nos fornecem as sensações previamente sentidas. Portanto, a leitura de Barthes convida-nos a um retorno àquilo que poderíamos chamar de experiência da imagem.

Ao percorrer documentos, nossos olhos circulam pelas informações visuais e textuais. Nem sempre vemos, apenas olhamos. Mas algumas vezes reparamos e isso tem a ver com os sujeitos em construção que somos. As experiências vividas reformulam nossa essência e operam em nossa percepção. Algo que sempre esteve no mesmo lugar passa a dizer coisas que não havíamos ouvido antes.

Os três capítulos do livro sobre a trajetória da Renda de Bilros em Vila do Conde, que pesquisei em 2022, já tinham sido apreciados em 2014. Qual a diferença nessa nova leitura? O que mudou se o texto e as imagens são os mesmos? Quais experiências significativas transformaram meu olhar? Antes de mais nada, é preciso dizer que esse novo olhar não foi alterado imediatamente, ou só pela distância temporal. É preciso dizer que circular pela cidade, pisar em ruas de pedras, observar arcos e camélias, acompanhar a paisagem pela janela do metrô que me levou do Porto à Vila do Conde, torcer pelo sol após a chuva, foram sensações corpóreas que mobilizaram meus sentidos. Sensibilizados assim, os encontros também se faziam em outras perspectivas.

O encontro com uma fotografia (Figura 74) deixou meu olhar estático, e isso foi um processo. Durante muitos dias meu pensamento retornava à mesma imagem com algumas hipóteses e poucas respostas. Talvez não conseguisse e nem devesse respondê-las de imediato. Naquele momento, possivelmente um novo trabalho se iniciou.

Figura 74 - Retrato de um grupo de rendilheiras crianças e jovens, sentadas no chão, a trabalhar na oficina da Casa Flores Torres. 193? Dimensões 9x12cm.



Fonte: Rêgo; Pires, 2005, p. 38.

Diante dessa fotografia, meu olhar estrangeiro e anacrônico, distante nove décadas desse período, estranhamente sente um encurtamento do espaço-tempo ao olhar para cada uma dessas crianças. Como se a contagem do tempo não encontrasse apoio para medi-lo. Como se a distância entre as terras, oceanos e rios que separam os continentes americano e europeu encurtasse. Esses continentes agora fazem face um ao outro, meu corpo está diante dos olhares das crianças, de suas mãos, de seus corpos, dos bilros espalhados no chão como pequenos brinquedos. É meu corpo inteiro que sente e são sensações como choque, impotência, espanto, tristeza, enternecimento. Sensações muito opostas daquelas que tocam rendas tão delicadas feitas em algodão, cujo apuro técnico e artístico fazem os olhos brilhar. Nesse contraste os sentidos se mobilizam para traduzir em palavras a dicotomia de um trabalho tão belo que atravessou séculos levando consigo histórias de sobrevivência.

E então, compartilhando essas sensações, é como se nós, que estamos observando, fôssemos o tema de uma outra fotografia. Como se o olhar fixo das crianças e jovens moças em posição estática nos perguntassem algo que devemos lhes responder. Essas crianças do passado nos pedem uma resposta para o hoje e o amanhã.

A partir de então e em busca de respostas, todas as sensações me fizeram lembrar da reflexão sobre uma obra de arte. A apreciação da fotografia do ateliê de rendas da Casa Flores Torres encontrou similitudes na reflexão de Michel Foucault, filósofo francês, sobre o quadro *Las Meninas*. Esse quadro é uma pintura de 1656 realizada pelo espanhol Diego Velázquez e a apreciação realizada por Foucault esmiuçou detalhes interpretativos dessa obra. Ao discorrer a respeito do pintor, que figura na obra como um autorretrato de corpo inteiro, o olhar que Diego Velázquez se dirige para o que seria o ambiente externo do quadro gera reflexões: “O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos” (Foucault, 1999, p.4).

Poderíamos pensar nessa via interpretativa em relação à fotografia realizada pela casa Foto Adriano⁴³. As crianças dispostas no chão, olhares fixos à frente como se nos olhassem. Mas também, no canto superior da imagem – que corresponderia espacialmente ao que seria o meio da parede lateral do cômodo, oposta à entrada de luz natural – uma silhueta de um homem por detrás de um vão, que se assemelha a abertura de uma porta, nos intriga pelo seu olhar. Um olhar que, hipoteticamente, deixa a impressão que está a conferir o ato fotográfico, ou o desempenho do equipamento que vai fotografar à distância. É uma figura fora e dentro do contexto: fora porque não é o objeto central da fotografia, e dentro porque não escapou o seu registro e não é possível escapar ao seu olhar.

Foucault, em sua análise da obra de Velázquez, fala do ato de ver: “Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade” (Foucault, 1999, p.6). Da

⁴³ A Foto Adriano foi a primeira casa de fotografia de Vila do Conde e o resultado da atividade de, pelo menos, 4 fotógrafos da família Adriano - Joaquim, João, Carlos e Pedro Adriano - desde a última década do século XIX até 1993. Fonte: site da Câmara Municipal de Vila do Conde <https://www.cm-viladoconde.pt/pages/1>

mesma forma também, a fotografia da Casa Flores Torres, com os olhares de crianças e jovens trabalhando como adultos, nos alcança onde estamos. Somos também vários, corpos com identidades diversas a contemplar, a partir da nossa experiência, uma cena intrigante em seu contexto e conteúdo. Foucault também avalia um certo constrangimento do observador que seria interpelado pelo jogo de representações imagéticas a adentrar a cena do quadro:

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constrangem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. (Foucault, 1999, p.6)

Também na fotografia do ateliê de rendas, os olhares das crianças, das jovens e do sujeito enigmático, que não sabemos qual o seu papel na cena, a não ser hipoteticamente, há um certo constrangimento. Porém é um constrangimento da ordem de um apelo. Entrar na cena fotografada nos causaria sensações que não conseguiríamos descrever, a menos que recorrêssemos a um olhar anacrônico dada à impossibilidade da superação do tempo cronológico. Ainda assim, essa experiência precisa acontecer. No caso do quadro de Velázquez, há uma tela virada que torna inacessível o que o pintor retrata, a menos que reparemos o espelho nos últimos planos da obra. Voltando-nos para o ateliê de rendas, é possível reconhecer pequenos e múltiplos espelhos esféricos. Quando cedemos ao constrangimento de entrar na cena, podemos olhar diretamente nos olhos dessas crianças, das jovens e do homem para então estarmos diante do nosso próprio reflexo, “os olhos são a janela da alma, o espelho do mundo” como bem anota o escritor José Saramago.

Nos tornamos visíveis dentro de seus olhos, ocupamos nosso lugar na cena. E elas? Também se tornam visíveis? Quem são? Quais seus nomes? Quem são as pequenas que nos oferecem um reflexo de nós mesmos? Onde moram? Há quanto tempo estão trabalhando nas rendas? Por que o fazem? O que sentem? Quais são seus desejos? São perguntas que não consegui responder nessa pesquisa, pois são questões que vieram após meu retorno ao Brasil, mas que conduziram enfim a outras perspectivas, a uma reviravolta na compreensão sobre o que de fato fui fazer na cidade atravessada pelo rio Ave, distante das minhas terras para além do Atlântico.

Uma segunda fotografia, contrastante com essa primeira, também será objeto de reflexão. Aqui, apenas um parêntese sobre as hipóteses em relação à maneira que a fotografia do atelier Flores Torres foi realizada. Essas hipóteses foram levantadas porque, possivelmente, o espaço ocupado pela câmera tomasse uma área considerável do cômodo (nessa época eram equipamentos bem grandes) (Figura 75), não sobrando uma distância que também coubesse o fotógrafo, e isso justificaria seu posicionamento em outro local acionando o dispositivo à distância. Confirmando-se ou não a hipótese de o homem da foto ser o próprio Carlos Adriano (Figura 75), fotógrafo essencial para os registros em Vila do Conde, ou alguém da família de fotógrafos da Foto Adriano, resta-nos também posicionar nosso corpo por detrás da câmera, esperar o tempo de exposição e revelar a imagem final em todas as suas nuances.

Figura 75 - Interior das instalações da Casa Foto Adriano.



Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Vila do Conde.

Figura 76 - Interior das instalações da Foto Adriano, homem a manusear negativos junto a uma secretária virada para uma janela junto ao jardim de casa da Foto Adriano.



Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Vila do Conde.

5.5 Mesmas rendas, outras realidades

A segunda fotografia que traz à tona outras reflexões em relação àquela do ateliê de rendas da Casa Flores Torres é a da Escola de Rendas de Bilros. O contraste entre as duas fotografias não pode passar despercebido, não deve. É preciso mobilizar o olhar para ver, ainda que não saibamos expressar nossas próprias ideias de imediato, mas é necessário e vital manter os sentidos despertos. A vida contemporânea oferece uma infinidade de informações que impactam todos os sentidos sem que ao menos nos demos conta disso. Mas é nesse intervalo de tempo escasso que acontecem as sensações. O trabalho de leitura de imagens e textos, bem como suas interpretações, exige que tenhamos atenção, como diz Walter Benjamin: “Atenção: degraus! O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida.” (Benjamin, 1987, p. 27) Como se compõe, se constrói e se tece uma escrita a partir de uma imagem também é um trabalho em degraus.

A imagem das crianças no ateliê de rendas apresenta crianças sentadas como lhes era possível, distribuídas no espaço adaptado para a fábrica, para o desempenho de

uma função cuja finalidade última era atender ao mercado e a contrapartida eram os salários para lhes ajudar no sustento. Um reflexo do sistema capitalista onde se exerce o trabalho “livre e assalariado”. A cena, retratada na imagem, exemplifica condições precárias de trabalho cuja leitura se complementa pelo conhecimento que, nas fases da revolução industrial, as jornadas de trabalho eram muito altas. No caso específico dos ateliês e das fábricas, era comum ver crianças no ambiente de trabalho e sob as mesmas condições de adultos em suas funções.

A fotografia da escola de rendas (Figura 77) mostra um outro contexto, uma outra cena. São crianças acomodadas em cadeiras, uma situação ergonômica mais propícia ao trabalho que, nesse caso, era uma instrução e possivelmente com horas dedicadas apenas o necessário ao aprendizado. Os olhares fixados na execução das rendas, uma situação típica do ensino organizado metodicamente. A intenção, ao fazer a análise dessa fotografia, não é a de estabelecer um julgamento em relação às crianças que têm condições econômicas mais favoráveis a sua qualidade de vida, ao contrário, é de exemplificar como o mesmo tipo de atividade pode ocorrer em contextos muito opostos. Afinal, todas as crianças precisam do direito à educação para sua formação como pessoa humana.

Figura 77 - Grupo de crianças na Escola de Rendas; (195?). Arquivo Municipal de Vila do Conde.



Fonte: Fonte: Rêgo; Pires, 2005, p. 40.

As duas realidades, separadas por aproximadamente duas décadas, mostram contrastes sociais dos quais é preciso falar. Embora o objeto renda seja o mesmo, as pequenas artesãs viviam realidades opostas: as crianças dos ateliês dependiam da atividade para a subsistência enquanto as da escola estavam incorporando um saber para a vida social e haveria escolha da sua continuidade como prática econômica ou somente para o exercício livre.

E por que revelar tais histórias? Por que trazer para o contexto atual o trabalho de crianças na Renda de Bilros cuja finalidade, naquela época, era a sobrevivência? Será que, ao falar da técnica, dos materiais e da função econômica ao longo do tempo sem mencionar as histórias e as condições e relações de trabalho, estamos fazendo justiça epistêmica? Quais reflexões as histórias não contadas podem suscitar? E porque elas interessam se estamos preocupados com a inovação da renda nos tempos atuais, estamos preocupados com o futuro? E por que também estamos preocupados com seu gradativo desaparecimento, afinal são reduzidos os números de mestras rendilheiras e as gerações mais novas não se interessam em aprender?

Talvez a reformulação das duas perguntas finais ajude a responder às primeiras. Aqui se dá o ponto de inflexão de toda pesquisa que chega perto de seu final com pressupostos para além de propostas empreendedoras e inovadoras. É nesse momento que mudar a perspectiva de abordagem a partir das rendilheiras, bem como das questões que marcaram profundamente o desenrolar da história e suas consequências sociais, que se vislumbra a possibilidade de responder a algumas questões sobre inovação e economia criativa. Afinal, a partir de que ponto de vista essas questões serão colocadas?

Talvez reformulando dessa forma: Como inovar considerando os sujeitos do passado e do futuro? A quem interessa a inovação? Quem são as rendilheiras, quais são suas histórias e o que elas têm a dizer para as gerações mais novas? O que desejam as crianças e jovens dos novos tempos, essa geração dos tempos digitais?

6. TECENDO CONVERSAS: A RENDA É UMA DÁDIVA DO ETERNO

Para esse capítulo é importante trazer a referência metodológica que guiou a pesquisa de campo, por meio das anotações formuladas pela psicóloga Maria Luisa Sandoval Schmidt (2016). Aqui vale a pena a apresentação do texto integral:

Metodologicamente, o recurso a diferentes vozes é acompanhado da valorização da memória e das biografias ou histórias de vida. A alternativa de etnografias baseadas em vozes encena a ética das relações entre pesquisador e colaborador ou interlocutor, pondo em curso concepções do encontro etnográfico como diálogo, negociação e interlocução culturais. Nesta alternativa, a ética das relações entre pesquisador e pesquisado é erigida, por um lado, a partir do interesse do pesquisador pelos sentidos e significados atribuídos por seu interlocutor à vida social e, por outro lado, na focalização do próprio encontro como processo de conhecimento. Nestas atitudes vislumbra-se uma abertura para considerar o outro como parceiro na construção de interpretações da cultura e para empreender a reflexão sobre as relações de poder entre pesquisador e pesquisado, bem como sobre o sentido ou a utilidade da pesquisa etnográfica para um e outro (SCHIMIDT, 2006, p. 27).

A psicóloga ainda se refere à condição do trabalho de campo que “vai incorporar o outro e ser incorporado por ele em alguma medida” (Schmidt, 2006, p. 29). Por essa razão, o retorno para o gabinete de escrita envolve construções de uma narrativa já distante da situação de campo, porém, ao mesmo tempo, compromissada com a ética dessa escrita.

Na escritura do texto não são só os conteúdos cognitivos do encontro com o outro que voltam, cobrando uma elaboração compreensiva, explicativa ou interpretativa, mas a política e a ética deste encontro, pedindo uma apreensão dos atos e atitudes que, quando embaraçosos do ponto de vista do modelo metodológico, tendem a ser omitidos ou “jogados” para as notas de rodapé, prefácios e posfácios. (SCHIMIDT, 2006, p. 29)

Feitas algumas considerações metodológicas compreendidas nesse processo de trabalho de campo, escrita de gabinete e devolução da pesquisa para apreciação pública, sigo com a narrativa construída a partir das experiências prévias que me conduziram ao novo campo de estudo em Vila do Conde, Portugal.

O primeiro contato ao vivo com as Rendas de Bilros em Portugal (Figura 67) foi ao acaso, em 12 de outubro de 2022, durante o período de mobilidade internacional, quando entrei na “Casa dos Linhos,” um armarinho de tecidos e aviamentos localizado na Rua de Fernandes Tomás, perto do Mercado do Bolhão na cidade do Porto. Nesse primeiro contato, me surpreendi ao observar a delicadeza das linhas, bem diferentes

das Rendas de Bilros cearenses que conhecia. Eram desenhos semelhantes aos das rendas brasileiras. A diferença se dava na espessura das linhas, a maior parte em tom branco ou de algodão cru. Algumas tinham fios metálicos indicando pequenas variações. Estavam dispostas numa espécie de mostruário vertical (Figura 78) presas com alfinetes ao mesmo. Junto a elas uma etiqueta que identifiquei se tratar da certificação do artesanato de Vila do Conde (Figura 79). Eram trabalhos delicadíssimos que talvez merecessem uma exposição mais cuidadosa, assim como a maioria dos trabalhos dessa natureza. Porém estavam visíveis. Como a rua é frequentada por uma quantidade imensa de turistas, certamente a visibilidade é algo a se investir. Entretanto as rendas estavam mais ao fundo, na lateral da loja. No mesmo espaço disputam toalhas de bordado à máquina que praticamente se equivalem em valores com as rendas artesanais.

Figura 78 - Mostruário das rendas na Casa dos Linhos.



Fonte: acervo da autora 2022.

Figura 79- Foto: Renda de bilros em toalha de linho.



Fonte: acervo da autora 2022.

Após esse primeiro contato, em que não me apresentei como pesquisadora – lá o termo utilizado é investigadora – pois minha visita à loja se deu pelo interesse nos tecidos e uma curiosidade típica de quem gosta das fibras naturais, houve uma segunda visita. Dessa vez me apresentei como pesquisadora brasileira em mobilidade na cidade do Porto. Solicitei informações sobre de que forma as vendas eram realizadas e de que modo se dava o controle da comercialização das peças. A funcionária então apresentou uma lista de controle e uma folha onde eram coladas as etiquetas com os valores das peças vendidas.

Segundo a informação da funcionária da loja, desde o início da pandemia, não eram repassadas as comissões à Associação para Defesa do Artesanato de Vila do Conde. Isso acontecia porque não havia cobrança por parte da Associação. Concluí que muitas vendas já efetuadas pela loja compunham um crédito que a Associação tinha o direito de receber. Possivelmente uma falha no processo de monitoração das peças distribuídas em consignação para essa loja (Figura 80).

Figura 80 - Lista de controle de vendas.

RENDAS DEBILROS

FEIRAS Populares Data: 29/07/2019 Pg: 1 de 4
 CELULAR: [] JORNAL: [] PAVILÃO: []
 SERVIÇO: [] LOCAL: []
 RELATÓRIOS: []
 DATA: []

CASA dos Linhos

Registro Diário de Vendas Data: 16/07/2019

Item	Descrição	Quantidade	Valor	Total
01
02
03
04
05
06
07
08
09
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80

TOTAL: _____
 QUANTIDADE: _____

Fonte: acervo da autora 2022.

Esse encontro com as Rendas de Bilros de Vila do Conde, embora não programado, permitiu conhecer um pouco sobre uma parte da comercialização das peças. Portanto, a pesquisa seguiu com levantamento de dados e organização do conteúdo para início das entrevistas. Além da aproximação com os dados documentais, a investigação se deu por uma via que foi percorrida com atenção aos acasos – como esse da loja da Casa dos Linhos – pois se sabe que em todo processo o trajeto pode ser conduzido, mas também pode se deixar guiar.

O segundo contato com a cidade foi para conhecer o Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde. O contato com as rendas na Casa dos Linhos havia aguçado a curiosidade para conhecer o espaço dedicado às rendas artesanais. Também nessa incursão, não anunciei que era pesquisadora, para que eu recebesse o mesmo tratamento que qualquer visitante, mas sobretudo, para poder ter essa experiência do museu como visitante antes de adentrá-lo como pesquisadora.

O primeiro ambiente que recebe o visitante é o local onde estão expostas as peças de rendas à venda (Figura 81; Figura 82 A; B; C; D; E; F; Figura 83 A; B; C). O espaço está ordenado para exibi-las com estantes fechadas e gavetas para

acionamento de um grande número de peças. Apenas onde há o balcão, peças de renda ficam expostas livremente.

Figura 81 - Hall de entrada do Museu das Rendas de Bilros.



Fonte: acervo da autora, 2022.

Figura 82 (A; B; C; D; E; F) – Displays de exibição.



Fonte: acervo da autora, 2022

Figura 83 (A; B; C) – Displays de exibição e peças de renda expostas sobre o balcão.

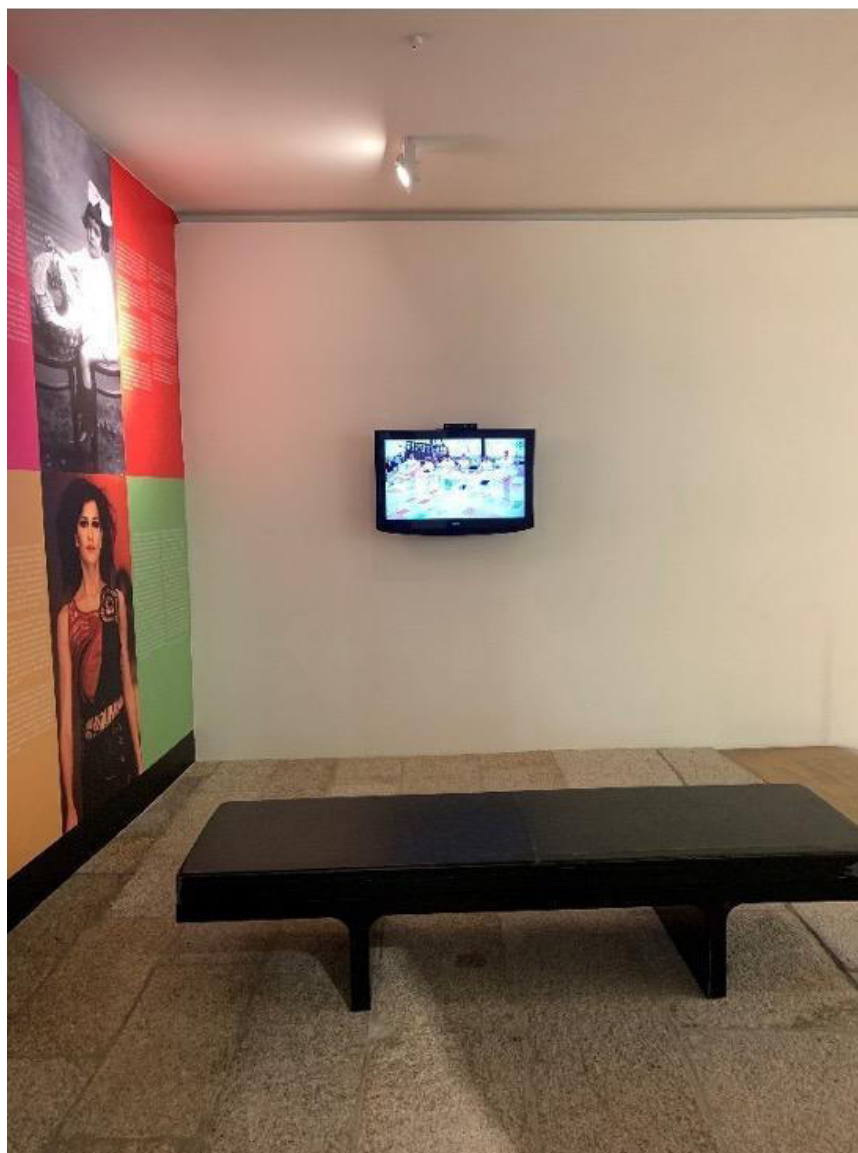


Fonte: acervo da autora, 2022

Em seguida, após o acolhimento e explicação dada pela recepcionista do museu, fui conduzida à entrada do acervo permanente onde estão expostas informações em painéis com o que seria a cronologia das rendas dos seus primórdios aos dias atuais. Uma pequena TV fica à frente de um banco exibindo um vídeo (Figura 84) que conta

a história da maior renda do mundo confeccionada em parceria com rendeiras brasileiras do Ceará e que lhe conferiu um prêmio pelo Guinness Book.

Figura 84- Entrada do acervo permanente.



Fonte: acervo da autora 2022.

Após uma escada, o percurso museológico conduz a essa enorme renda acondicionada em uma estrutura de acrílico que lhe confere um formato de arco angular com transparência para permitir apreciar os detalhes de cada quadro de rendas (Figura 85; Figura 86).

Figura 85 - Imagem da maior renda do mundo realizada por rendeiras brasileiras e rendilheiras portuguesas.



Fonte: acervo da autora 2022.

Figura 86 - Detalhe da Maior renda do mundo no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.



Fonte: acervo da autora 2022.

O espaço museológico é formado por mesas com visores de vidro e rendas acondicionadas em fundo vermelho. Cada peça recebe uma etiqueta de identificação do acervo e uma placa fornece as informações do objeto: o tipo, autoria, local e data (Figura 87 A; B; C; D). Peças maiores, como um vestido de noiva, também estão em exibição dentro de visores maiores. Algumas fotografias de rendeiras (Figura 88) que parecem ser de outra época, estão exibidas no local, porém não há referências a seus nomes, ano e de qual acervo fotográfico provêm.

Figura 87 (A; B; C; D) – Rendas da exposição.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

Figura 88– Imagem de rendeira.



Fonte: acervo da autora 2022.

Após essa visita ao museu, eu retornei à cidade dessa vez com as credenciais de pesquisadora para uma primeira conversa com Ivone Pereira, diretora do Museu das Rendas de Bilros, cuja entrevista formal se deu posteriormente, assim como uma entrevista com Antônio Saraiva Dias, presidente da Associação para Defesa do Artesanato de Vila do Conde. As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos entrevistados e um termo de consentimento assinado, cujo modelo faz parte do Apêndice C. Todas as entrevistas foram compiladas e, para efeito de padronização no texto, as frases em itálico e entre aspas correspondem à fala dos interlocutores. Usei itálico também para delimitar as falas transcritas que correspondem às minhas respostas quando também me torno entrevistada. As entrevistas foram além da coleta de dados, pois cheguei aos entrevistados com dados prévios e, inevitavelmente, se construiu uma argumentação a partir dos estudos conceituais anteriores. Não é por acaso que, em alguns momentos das entrevistas, passo a ser entrevistada e minha apreciação também é solicitada pelos próprios entrevistados. Por essa razão optei por construir a narrativa das entrevistas entremeadas com minhas considerações conceituais e não apenas na forma de perguntas e respostas.

A preparação do Guião de entrevistas foi feita com o intuito de semiestruturar as entrevistas em Vila do Conde e seu detalhamento se encontra no Apêndice D. As perguntas foram formuladas a partir da adaptação de conceitos relacionados à referência cultural com os seguintes temas e perguntas:

- *Dimensão multifatorial da sustentabilidade do saber-fazer*

A atividade artesanal da Renda de Bilros perdura em pleno século XXI. Estamos no início da terceira década deste século e após o período da pandemia de Covid 19. Logo, diante de uma atividade que se mostra viva e resiliente, a primeira pergunta é, na realidade, uma congratulação pela sustentação desse saber. Portanto, quais são os fatores que sustentam a existência da arte de rendilhar? (Instituições, agentes, leis, artesãs, etc)

- *Dimensão do saber-fazer: o passado*

A atividade metamorfoseou-se, pois historicamente houve época em que usar as rendas correspondia a ter um status social. Entre proibições à manufactura e restrições ao uso, tão logo foi decretada a pragmática do rei D. João V, provocou à época a réplica da rendilheira Joana Maria de Jesus que, representando a classe das rendilheiras, se pronunciou pela extinção da lei que prejudicava a economia das famílias dependentes dessa atividade. No processo que segue até os dias de hoje, quais são os valores defendidos pelos atores (agentes, rendilheiras, etc) para a sua continuidade?

- *Dimensão das razões que justificam a atividade nos dias de hoje: o presente*

Nesse encadeamento, digamos “evolutivo”, no sentido das mudanças de valores ao longo do tempo, qual a principal razão para continuidade da realização do trabalho artesanal que, por sua vez, resulta no objeto renda nos dias de hoje?

- *Dimensão dos vínculos ou elos que se interligam para um todo coerente*

Se estamos diante de um valor que não se replica em larga escala e que se detém no campo de atuação de uma minoria, e ainda, se territorializa, quais os vínculos essenciais nessa cadeia operatória?

- *Dimensão em relação ao futuro: qual a percepção individual e coletiva do saber-fazer*

Em termos dos atores que rendilham, sejam crianças, jovens, adultos ou adultos mais experientes, como se relacionam com a prática? Há certamente alguma diferença que posiciona seus anseios individuais. O que mobiliza cada um deles? Obrigação, respeito à tradição, desejo de deixar um legado pessoal, vontade de acrescentar outros valores (outras formas de criar, por exemplo), aspecto terapêutico da atividade (comprovadamente explicitada por artesãs brasileiras e portuguesas em seus depoimentos orais), empreender como negócio na economia criativa?

Partindo dessas perguntas, as entrevistas ocorreram com o consentimento dos entrevistados e foram gravadas. Alguns trechos foram transcritos a seguir, como em um diário, das perguntas e respostas, mas também das intervenções que conformam o diálogo como uma conversa. Além disso, as análises foram entremeadas às perguntas.

6.1 Conversa com Antônio Saraiva Dias, presidente da Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde

A conversa com Antônio Saraiva, conhecido como Dr. Saraiva Dias, ocorreu na sede da Associação para a Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde, no dia 26 de outubro de 2022 e se iniciou com o comentário dele a respeito do trabalho das jornalistas Germana Cabral e Cristina Pioner sobre o livro *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses*. Ele demonstrou muito apreço ao trabalho realizado pelas jornalistas – nesse momento percebi que o trabalho delas funcionava como um cartão de visitas para mim – e ressaltou o valor destacado sobre o fato de as artesãs cearenses usarem espinhos de mandacaru no lugar dos alfinetes e para os bilros as sementes. Nas palavras dele, era curioso o aproveitamento dos materiais *“uma coisa muito curiosa, são os alfinetes que são de uns espinhos”*.

Ao longo da conversa com o presidente da associação, fui percebendo um tom muito relacionado à economia criativa e sua preocupação em tornar a atividade das rendeiras um bom negócio para as mesmas e, conseqüentemente, para a cidade. A longa conversa trouxe detalhes da associação, o modo de pensar e gerir, além de detalhes de ações de promoção. Embora a entrevista seja extensa, considerei

transcrever os pontos principais porque se configuram em uma experiência de gestão com algumas ações que foram avaliadas pelo próprio presidente da associação na sua efetividade e refletem o ponto de vista de um ator com um papel fundamental.

Inicialmente ele se justificou como não sendo um especialista nas Rendas de Bilros, mas que conhecia sobre o trabalho há cinquenta anos e que seu papel seria o *“de proximidade e de tentar, de algum modo, relançar as Rendas de Bilros”*. Acrescentou que eu talvez tivesse mais conhecimento da renda e que o que ele conhecia bem é a realidade de Vila do Conde e os problemas que Vila do Conde tem.

Perguntei então qual seu papel na associação, tendo em mente que títulos de cargos nem sempre abarcam todos os papéis realizados. Ele respondeu que era o presidente da associação e completou *“se fosse uma empresa, podia ser o diretor, o CEO da empresa”*. Ele destacou que:

“Vila do Conde era um grande centro de produção de Rendas de Bilros. Eu digo era, foi no passado. Havia muitíssimas mulheres a trabalhar nas Rendas de Bilros ligadas fundamentalmente à classe média, média -baixa, da população de trabalhadores da construção civil”.

Em seguida complementou:

“O dinheiro é pouco, e o pouco que as mulheres recebiam ajudavam a coisas grandes. Nunca foi assim uma profissão tipo fábrica. Embora houvesse também meia dúzia de feitureiras ou de centros que congregavam o trabalho mesmo de mulheres. Mas o normal era trabalharem em casa e irem vender”.

Em seguida explana sobre a destinação das vendas: *“essas pessoas que as escoavam. Escoavam para onde? Para a corte, em Lisboa, para as grandes casas, para os grandes senhores, mas na medida em que as rendas eram usadas no vestuário masculino. feminino, claro, mas masculino também”*.

Segundo ele, após o uso das rendas cair em desuso, restam Vila do Conde e Peniche com alguma expressão, mas em vias de desaparecer. Em seguida comenta o efeito da revolução dos cravos:

“Ora bem, esta situação começa a acelerar e a notar-se muito mais, a partir da revolução que acabou com o período da ditadura em Portugal, a partir de 75. Em que há reivindicações, as mulheres também começam a reivindicar outro tipo de trabalho, desde o trabalho doméstico até as próprias Rendas de Bilros. As rendilheiras não têm segurança social, não têm assistência maternal, porque elas não têm um trabalho”.

Vale observar que, historicamente, o trabalho feminino de cuidado da família carrega essa invisibilidade, ou seja, embora seja um labor, não é reconhecido nem remunerado. O trabalho artesanal situa-se no mesmo campo, com as mesmas dificuldades e, embora haja remuneração, esta é inexpressiva. O presidente da associação então complementa que: *“não digo que não fosse reconhecido, não têm um trabalho...organizado, como um tipo de sindicato”*.

A partir de então, sobre o período após a Revolução dos Cravos, ele complementa como se chegou à eleição das Rendas de Bilros como elemento distintivo: *“o que é que nós temos de identitário? Que nos define enquanto região e nos separa, quer dizer, nos diferencia das outras? As Rendas de Bilros”*.

Ele continua sobre o surgimento da associação:

“A Câmara começou a olhar para as Rendas de Bilros e a tentar proteger, e daí incentivou a criação de uma associação de pessoas que pudessem disponibilizar gratuitamente o seu tempo para relançar, para tentar relançar as Rendas de Bilros. Eu era o elemento de ligação entre a Câmara e a associação”.

Portanto a contingência de proteção ao saber-fazer é assumida pela associação frente à Câmara Municipal em um contexto da cultura como um recurso (Yúdice, 2005).

Prossegue exemplificando as conquistas em relação à valorização e ao sentimento de orgulho da profissão de rendilheira. Aqui também se exemplificam as agências da cultura como recurso:

“Fizemos muitas coisas, umas com mais sucesso, outras com menos sucesso, no sentido de tentar valorizar. Ninguém tinha orgulho em dizer que era rendilheira. Hoje, as pessoas, as pessoas humildes do povo, têm orgulho em dizer que são rendilheiras.

Organizamos uma feira de artesanato, que foi pioneira em Portugal, foi a primeira feira de artesanato que fizemos com o intuito de encontrar um espaço para as Rendas de Bilros”.

No trecho a seguir, Saraiva Dias fala das habilidades das rendilheiras e coloca a questão da “utilidade das rendas” levantando uma pergunta: *“uma boa rendilheira pega em qualquer desenho, interpretam e executam. Se for uma rendilheira menos experiente, sabe fazer a rotina, sabe como começa, como acaba, e executa. O problema depois é para que serve um ‘paninho’?”*

A pergunta que é colocada faz todo sentido dentro das questões de mercado, entretanto, historicamente e para as rendilheiras que praticam o saber-fazer, a finalidade lhes parece evidente, ainda que o mercado não saiba o que fazer com uma

peça desse tipo. A questão dos hábitos de “um mercado” faz sentido a partir do momento que se definem estratégias de comunicação, de modo específico as mercadológicas. Porém, não se deve esquecer que o valor desses objetos já é intrínseco a quem faz como veremos nas entrevistas com as rendilheiras.

Sobre o potencial das rendas, o presidente acredita que falte às rendilheiras um profissional do marketing. Sem dúvida que, para as questões do mercado, um profissional dessa área terá uma atuação específica, mas isso só acontece dentro de um plano maior que em economia denomina-se Planejamento Estratégico.

A associação também realizou projetos ousados e de grande repercussão conforme explicou o presidente:

“Mas convidávamos para fazerem cá desfiles de moda, utilizando as Rendas de Bilros. Foram simpaticísimos, produzimos autênticos shows (...), com algum requinte, com alguma qualidade. O desfile era muito bonito, era uma espécie de fogo de vista que se lança para o ar, mas que acaba. Quero dizer, nem os estilistas passaram a usar. Aliás, eles também gostam de mudar de época para época. No ano seguinte convidávamos outros estilistas, (...) até que desistimos, porque apesar de o fazermos, nós temos muito pouco dinheiro”.

A meu ver, as tentativas de incluir estilistas podem recair em questões de obsolescência do mercado da moda globalizante, se não forem pensadas no âmbito da economia circular. Esse é um mercado de rápida substituição ao contrário do tempo lento de execução de uma renda artesanal. A questão é: há algum ponto de interseção nessa proposição? Se em um mês, no mercado da moda, a tendência é a cor azul, o que acontece se no outro mês a cor for o verde? O tempo da renda parece ser outro, mas pode ser que se descubra, junto às rendeiras, um lugar para esse outro tempo.

Aqui parece haver uma resposta do próprio presidente da associação quando ele coloca a questão *“os custos eram baixos mas, mesmo assim, eram custos significativos e o retorno não existia. Não existia, porque nós não sabemos dar esses passos. Portanto, abandonamos o espetáculo, que era apenas o sucesso enquanto espetáculo”.* Dessa forma, é válido pensar pelo viés do conceito de “sociedade do espetáculo”, considerando a reflexão do filósofo Guy Debord (1967) sobre o fato de que “a raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e é daí que vêm os frutos que tendem, em última análise, a dominar o mercado

espetacular”⁴⁴ (Debord, 1967, p.33). Portanto, ações que tem unicamente o viés do espetáculo, com a produção e consumo de imagens, parecem passar muito rapidamente pela cena, os aplausos são sons distantes e os rastros não vemos mais. Então postulo uma pergunta na escrita da tese: existem outras saídas ou é preciso construí-las? A construção coletiva, considerando a sabedoria das rendilheiras, parece apontar para um fio condutor.

Segundo o Dr. Saraiva Dias, sobre as feiras de artesanato, elas têm um propósito da divulgação, mas os valores apurados são pouco relevantes, em suas palavras:

“sim, as Rendas de Bilros de Vila do Conde hoje são conhecidas. Porque depois a nossa Feira de Artesanato foi reproduzida e hoje praticamente não há terra que não tenha uma Feira de Artesanato. Vendem, mas é o vender o ‘paninho’, como a Helga fez que foi à Casa dos Linhos e comprou uma peça”.

Pensando nessas questões, reflito se há outros consumidores interessados no “paninho”, se seria uma questão de melhorar a comunicação. Mas ainda a ideia de produção em escala parece ser uma possibilidade segundo Saraiva Dias:

“além disso, se nós vendêssemos para a China ou para um grande mercado e nos encomendassem um milhão de peças, não teríamos capacidade de resposta. Portanto, também tem de ser um sucesso programado. É uma das nossas dificuldades em encontrar o escoamento”.

Novamente a reflexão precisa ser colocada, o aumento em escala é desejável? Em que condições ocorreria? Seria o mesmo que repetir a história? A meu ver, a integração de processos numa concepção de economia circular parece responder mais efetivamente às questões produtivas da renda artesanal, pois a economia linear pode colapsar atividades que não se localizam na produção em escala.

Alguns processos de incorporação de pequenas mudanças foram propostos: *“vieram cá, fizeram workshops com as nossas rendilheiras introduziram a linha de cor que aqui não se usava. Fizeram brincos em Rendas de Bilros. Porque a renda é, por natureza, frágil. Com verniz vulgar, até incolor. Faziam um spray e aquilo fica”.* Sobre esse tema, considero que os workshops podem ser um bom começo para descortinar outras possibilidades, mas precisam de continuidade, de ritmo para serem incorporados e produzirem originalidade a partir das próprias comunidades de rendilheiras.

⁴⁴ “La racine du spectacle est dans le terrain de l’économie devenue abondante, et c’est de là que viennent les fruits qui tendente finalement à dominer le marché spectaculaire.”

Segundo o Dr. Saraiva, o comércio da renda parece precisar de uma estrutura comercial organizada: *“tivemos várias medidas, mas continuamos a não ter uma boa loja. Nós no museu temos uma loja. Precisávamos que alguém pudesse pensar que isto era um negócio e seguir neste caminho”*. Esse “alguém” poderia ser, na verdade, várias pessoas quando se sabe que há jovens que desejam uma oportunidade no mercado de trabalho. Essas construções são possíveis de dentro da própria comunidade do entorno do saber-fazer.

Fez ainda observações em relação à formação das rendilheiras: *“temos uma escola onde há meninas que fazem renda, mas é uma espécie de ocupação dos tempos livres. Não é propriamente uma escola para vir a formar rendilheiras”*. Embora pareça que uma escola que não é profissionalizante não gere mão de obra qualificada de imediato, possivelmente a existência da escola é uma das maneiras mais eficazes de se construir afeição pelo trabalho artesanal. Isso será aprofundado mais à frente, na entrevista com Isabel Salazar, professora da escola de rendas. Além disso, ao final de todas as conversas, será objeto de análise da tese demonstrar em que medida a escola de rendas se insere do ponto de vista da escala dos bairros e seu compromisso social.

Saraiva Dias propõe o desenvolvimento da profissão de rendilheira:

“mas precisávamos que em cada geração aparecesse uma ou duas pessoas que olhassem nisso como uma pintora que vive de pintar, que gostasse disto e se apaixonasse pela profissão e que fosse enquadrada por uma pessoa de marketing, um designer, [...] Vamos fazer isto e vamos aplicar aqui e acolá. São essas situações que eu acho que nos faltam. E, portanto, está-se um bocadinho no marasmo.”

A rendilheira Céu Salazar parece estar construindo esse caminho e, ao que tudo indica, ela o faz por meio de colaborações externas, quando, além de realizar a própria produção, terceiriza para outras rendilheiras não certificadas. Dessa forma ela tem conseguido estar presente no mercado das rendas. É uma rendilheira que pode oferecer pistas sobre seu caminho, sobre como superou suas dificuldades e pôde se realizar trabalhando somente com a renda artesanal. Os clusters criativos físicos ou virtuais parecem corresponder a essa demanda. Entretanto, a certificação das rendas merece um estudo mais aprofundado, pois termina por gerar polarizações e desvincula produtor de produto, algo não desejável na economia circular quando os próprios autores das rendas não são reconhecidos pelo seu trabalho e ficam no *backstage* da cena.

Em relação ao museu, vê a necessidade de reformulação: *“fazemos um museu para perpetuar as Rendas de Bilros. Se tudo morrer, está ali a história das Rendas de Bilros. Os museus antigamente eram armazéns de coisas velhas. Não é bem assim. E hoje têm uma dinâmica diferente”*.

Mais à frente na tese, o papel do museu será delineado em sua importância como peça chave enquanto equipamento urbano público. As funções do museu, que se reinventa, e sua pluralidade foram discutidas detalhadamente no simpósio sobre arquivos, bibliotecas e museus cujo artigo completo encontra-se no Apêndice E.

Para dar outra dinâmica ao museu, o presidente da associação fala da necessidade de uma proposta mais interativa. Em seguida deu o exemplo das rendilheiras que trabalham ao vivo no museu em uma área mais iluminada ao lado do jardim:

“Mas estamos a falar de uma questão ligada ao passado, à história. O que é que nós introduzimos no museu e, em princípio, será para continuar? É uma oficina de trabalho ao vivo. Uma coisa é, efetivamente, falar das rendas, outra é ver uma realidade trabalhada. E, portanto, nós temos no museu, que é camarário, uma loja e uma oficina que pertencem à Associação. A loja é para proporcionar o escoamento de algumas rendas e para mostrar, efetivamente, o que se vai fazendo. A oficina dá prejuízo, porque o trabalho produzido e pago à rendilheira não é vendido. Mas, efetivamente, é um ponto que nós consideramos, mal ou bem, vital para o sucesso do museu”.

Há também a certificação que, segundo o presidente da associação, confere mais-valia às rendas. A identificação se faz por meio de etiquetas padronizadas. As rendilheiras passam pelo processo de certificação dos procedimentos técnicos da renda e recebem as etiquetas para seus produtos como ele explica:

“nós temos um manual com os procedimentos que estão certificados. A rendilheira segue os procedimentos que estão descritos. Todas as rendas que ela fizer, já serão conformes aos procedimentos e ela mesma pode colocar esse certificado nas suas rendas”.

As artesãs podem certificar-se a qualquer tempo e é um processo que não lhes custa recursos financeiros. Segundo ele, a rendilheira *“tem que demonstrar que tem experiência, ou porque trabalhou com alguém, ou porque aprendeu na escola de rendas*. Para conceder a certificação há uma *“uma equipa de pessoas para apoiar”*. Se alguma rendilheira procurar a Associação, ela é auxiliada para conseguir a inscrição de certificação no Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património⁴⁵ (CEARTE), pois, segundo ele *“De qualquer maneira, se a pessoa está a*

⁴⁵ https://www.cearte.pt/custompages/cearte.html?alias=cearte_atividade_formacao

produzir, como o está a fazer, se respeita as técnicas, que neste caso são elementares”.

Em um momento os papéis mudaram e passei a ser a entrevistada “*agora, por exemplo, a Helga gostou muito disto*” (referiu-se à renda que eu havia comprado na casa dos Linhos) “*...e comprou. E agora digo-lhe uma coisa, para que serve isto?*” Naquele momento eu não estava preparada para responder objetivamente, pois aquele “paninho” tinha sido meu primeiro contato com as rendas de Vila do Conde e eu teria comprado mesmo se não fizesse parte de uma pesquisa, o encantamento talvez fosse a resposta, ou seja, no meu entendimento, o “paninho” serve para encantar.

Como visto nos capítulos anteriores, a arte é para Meneses (1996) uma manifestação que permite compreender a cultura em seus aspectos cruciais e que os valores estéticos não são universais e nem permanentes. Portanto, como eu afirmei sobre arte e seu sentido de transcendência, é pela experiência estética, para além dos aspectos físicos, utilitários ou não, que a arte se manifesta. Como afirma o sociólogo Pierre Bourdieu (2011, p. 270) “a classe dos objetos de arte seria definida pelo fato de que exige uma percepção guiada por uma intenção propriamente estética, ou seja, percepção de sua forma muito mais do que de sua função”. Dewey (1934) complementa essa ideia pois, para ele, a arte prefigura-se nos próprios processos do viver. Portanto, com relação aos valores do saber-fazer da renda, conceitos como autenticidade e originalidade pouco respondem sobre essa artesanaria, pois a condição de produção e reprodução da sociedade é que sustenta o significado desse fazer: “Vê-se, pois que, antes que um refinamento ou sofisticação, a cultura é uma condição de produção e reprodução da sociedade” (Meneses, 1996, p. 89).

O Dr. Saraiva foi ágil. Naquela ocasião, sua fala era rápida, ou a minha era lenta, e ele seguiu solicitando para ver a peça de renda em suas mãos quando expliquei que eu mesma tinha comprado um envelope para acondicioná-la, pois na Casa dos Linhos – a loja onde a havia comprado – não recebi uma embalagem apropriada para a renda. Ao que ele respondeu: “*nós temos envelope, por acaso envelopes temos*” (Figura 89 A; B; C)

Figura 89 (A; B; C) - Envelope das Rendas de Bilros ao lado do envelope comprado.



Fonte: Acervo da autora, 2022

Saraiva levantou-se e foi buscar o envelope impresso das Rendas de Bilros. Curiosamente eram envelopes com praticamente a mesma dimensão, a diferença era que o meu envelope era branco e eu o tinha comprado em uma papelaria, e ainda achei que seria uma boa sugestão para a associação. Qual a minha surpresa quando

recebi do presidente uma versão com um design aprimorado que valoriza o objeto em toda sua delicadeza. A questão era, por que na Casa dos Linhos não recebi um envelope semelhante? Mas deixei como uma questão em aberto para ouvir mais um pouco as suas palavras: *“e, por exemplo, isto que é fácil, temos os envelopes e se fosse vendido aqui, levava neste envelope e não neste”*. Já que estava sendo entrevistada, respondi: *“e é o que eu penso em relação às ações de preservação. Porque, muitas vezes, as soluções – bom, pelo menos eu aplico isso quando eu desenvolvo design – é sempre partir do mais elementar para, depois a complexidade”*. aproveitei para falar da raridade do bem, pois também era uma justificativa para minha compra do “paninho”, afinal eu estava diante de algo raro. Aproveitando a coincidência eu disse: *“que bom que eu passei nesta papelaria antes. Mas, então, penso eu que as rendeiras elas vão saber muito mais, desenvolver o próprio trabalho das rendas”*. Desde o começo das entrevistas eu tinha consciência das questões dos processos endógenos e busquei interagir abordando esses conceitos durante as conversas. A preocupação de Saraiva Dias em como direcionar os esforços da associação para o design centra-se também no sucesso do negócio: *“nós temos aqui a Escola Superior de Hotelaria, que pertence ao Politécnico do Porto, e a Escola Superior de Arte e Desenho, que é a ESMAD”* (Escola Superior de Media Artes e Design). O presidente da associação continua:

“eu acho que os alunos de qualquer escola, eles podem ter um produto muito interessante. Uma máquina de viajar à lua. É preciso que eu tenha clientes que queiram viajar à lua. Ao que concordo e reforço a ideia do planejamento estratégico e completo: porque a gente costuma direcionar o foco ao produto quando, na verdade, é a estratégia inteira que leva esse produto ao cliente...fizemos uma seleção que aquele cliente está disposto a pagar tantos valores pelo produto. E aí realmente envolve um plano, um planejamento que pode, inclusive, estar não só na escola de design, mas pode estar na escola de economia, pode estar em outras parcerias”.

O presidente esclarece que a estrutura da associação necessita de um reforço: *“a Helga percebe perfeitamente, e compreende perfeitamente, que eu preciso muito mais”*. Ao concordar, também percebo que deve haver uma precaução ao tentar melhorar as práticas do saber-fazer e não excluir exatamente o valor que o torna significativo para as rendilheiras. A tentativa de “melhorar” pode fazer desaparecer a beleza que nos encantou a princípio. O risco é que fiquemos com uma vaga lembrança, uma sombra do que já foi e a perda da sua essência que poderia contribuir na construção da nossa própria existência. Sentiremos falta da referência, de um

Norte que pode guiar. Ao fim e ao cabo, algo pode ser transformado, resta saber quem se beneficiará dessa transformação. Ou se aquilo que foi completamente transformado nos traria uma satisfação imediata, mas, possivelmente, algo nesse caminho pode ser irrecuperável, pois prescindiu de um olhar mais cuidadoso. Como selecionar o que se deve manter em uma referência cultural e quem o fará? A quem interessa manter? A quem pertence a construção de uma referência cultural fundamentada em suas rendilheiras?

O caminho da interlocução parece convergir para o aprendizado dos atores e das situações específicas de cada campo. A questão econômica é uma preocupação, pois o trabalho e sua remuneração são vitais assim como também o é a pertença dos valores de referência praticados pelas rendilheiras. Esses transcendem os valores econômicos sem, no entanto, deixar de incorporá-los. A preocupação do Dr. Saraiva Dias centra-se no auxílio ao desenvolvimento econômico das ações que a associação pode propiciar às rendilheiras, o que confere mérito ao presidente pela persistência quando ele se dispõe a fazê-lo. As rendilheiras também têm méritos por sua dedicação, engajamento e resiliência. Portanto, a interlocução desses atores e seus papéis precisa ser facilitada, mas isso também requer um aprendizado de ambos. E aqui é válido lembrar a proposição de Meneses (1996) que a compreensão da cultura não está nas coisas, mas nas relações da sociedade com essas coisas.

Aqui, vou lançar uma hipótese e propor uma mudança no significante “terapia” que pode elucidar a importância da produção de uma renda artesanal mudando a forma de comunicá-la. Após algumas reflexões sobre o caráter dito como terapêutico, ou seja, que tem propriedades curativas, da produção de rendas artesanais, que é explicitamente proferido por rendeiras brasileiras e rendilheiras portuguesas, e considerando seu caráter ritualístico e meditativo quando observei e participei da produção de rendas durante a pesquisa do mestrado em 2015, recorro ao antropólogo Roberto da Matta para auxiliar essa conceituação. O autor afirma que “os rituais são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno” (Da Matta – *apud* Canclini, 2019, p.2019) e como prossegue Canclini, “até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes.” Posto isso, ousou dizer que: **a renda é uma dádiva do eterno** (grifo próprio).

A entrevista com o Dr. Saraiva Dias foi encerrada com o presidente ofertando seu contato para qualquer dúvida que ainda restasse na pesquisa. As outras entrevistas estavam agendadas e havia um percurso prévio já estruturado. Entretanto, logo ao descer na estação do metrô Vila do Conde, no dia 3 de novembro de 2022, entrei em uma cafeteria, pois no início daquele mês o frio também dava sinais, era a despedida do calor dos primeiros dias quando cheguei ao Porto. Assim que entrei na cafeteria, percebi bem no batente superior da porta que dava acesso aos banheiros do estabelecimento, uma fotografia de uma rendilheira (Figura 90), parecia uma foto antiga. A confirmação veio da neta da rendilheira da foto, dona da cafeteria, que aquela imagem se tratava da avó. Pedi licença para fotografar o quadro, mas além da permissão recebi um convite para conversar com a avó caso eu desejasse. A essa altura já tinha explicado de onde eu vinha e o que fazia em Vila do Conde.

Figura 90- Fotografia de uma rendilheira no Café em frente à estação Vila do Conde.



Fonte: acervo da autora, 2022.

Depois do café, ainda tive tempo de fotografar o cardápio (Figura 91). Despedi-me para seguir o calendário de entrevistas e prometi retornar em uma tarde quando a rendeira estivesse na cafeteria, para que pudéssemos conversar. Curiosamente, no cardápio, lia-se: rendilheira sem menção ao seu nome próprio.

conversa se deu no interior do Museu das Rendas de Bilros no dia 3 de novembro de 2022 e a diretora iniciou contando a história do museu e os objetivos da instituição:

“O museu que foi criado em 1991 e o objetivo realmente era assegurar a continuidade deste sabe-fazer das Rendas de Bilros, ou seja, era preservar, estudar, divulgar. O acervo que temos é espólio que vinha da escola, a escola centenária, que também se iniciou nesta casa. E o início da escola foi, teve início aqui, as aulas iniciaram aqui em 1919, neste edifício também, nesta casa”.

Ivone explicou que, além da escola havia as casas particulares onde se produziam rendas:

“em 1919 foi criada aqui a escola e em simultâneo existiam as casas que tinham as mestras, essas casas particulares que empregavam rendilheiras, recebiam encomendas e depois vendiam as rendas no comércio tradicional, aqui em Vila do Conde, ou, então, iam para ser vendidas nos grandes centros urbanos, no Porto, Lisboa. Algumas casas, os ateliês, chegavam a empregar oitenta mulheres. Havia a mestra que ensinava, ia controlando o trabalho das rendilheiras, controlava as encomendas e a execução do trabalho. E muitas começavam aqui a aprender e depois iam para esses ateliês também”.

Ela comentou sobre uma rendilheira conhecida na cidade pelo seu trabalho autoral, cujo resultado desperta muito interesse.

“A Maria da Guia, de quem eu falei, [...] também aprendeu aqui na escola e trabalhou numa dessas casas. Por exemplo, a Casa Flores Torres, que é aqui muito próximo, e que nós depois viemos a receber. Os familiares doaram-nos o espólio. Muitos piques que nós temos são provenientes dessa casa, da Casa Flores Torres”.

Em relação ao acervo ela acrescentou:

“O acervo que temos no museu é de trabalhos que eram executados na escola. Portanto, apesar da Escola de Rendas ter transitado para a Escola Secundária de José Régio, o espólio permaneceu aqui, na Câmara Municipal. Portanto, está em regime de depósito. A propriedade não é nossa, é da Escola, mas está a nossa salvaguarda. E nós estamos aqui expostos”.

Então perguntei em relação ao acervo se, além do que estava exposto, tinha algum depósito dos piques ou livros, se havia algo mais e Ivone respondeu afirmativamente:

“sim, nós temos a escola, temos as matrículas, temos todo o espólio documental da escola também está aqui. E complementa: Não está exposto, exatamente. Nós temos uma reserva. Nós selecionamos aqui algumas peças e o restante está em reserva. Por exemplo, os desfiles também. Nós fomos adquirindo uma coleção vasta de trajes. Por quê? Porque era uma das contrapartidas dos estilistas. Eles vinham, executavam, havia o desfile, mas depois havia um compromisso de deixar um coordenado. Para a associação, que no fundo também colocou em depósito no museu. Nós neste momento não temos nenhuma exposição, mas já tivemos lá em cima. Até removemos a

exposição, foi agora no início do verão. Tínhamos uma dedicada precisamente à aplicação das rendas, o uso contemporâneo das Rendas de Bilros no vestuário”.

Em seguida, Ivone comentou sobre a grande estrutura de acrílico dentro do museu executada para abrigar a maior renda do mundo confeccionada em uma parceria com as rendilheiras de Vila do Conde e com as rendeiras do Ceará.

“Quando em 2016 veio para cá esta estrutura, nós, na altura, não gostámos muito da ideia, por quê? Porque nos veio limitar o discurso expositivo, [...] não há uma sequência lógica”.

Ela acrescentou que o museu ainda precisava aprimorar sua organização museológica que possibilitasse uma apreciação significativa:

“A pessoa que entrar aqui, se não tiver uma visita guiada, pouca informação leva. Porque não tem a origem das Rendas de Bilros, a evolução das rendas em Vila do Conde, quem executa, a técnica. Não, falta-nos informação. Portanto, ou multimédia, ou termos folhas de sala, não espalhadas, para contextualizar aquilo que temos aqui. Portanto e nós temos essa noção”.

Ivone salientou a necessidade de renovação museográfica. Nesse sentido, em relação às narrativas no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, é muito importante salientar a mudança de perspectiva dos atores, buscando ênfase na apresentação do tema, como propõe Ruoso (2019). Isso vai contribuir para novas histórias como, por exemplo, aquelas a partir das histórias orais das rendilheiras.

Em relação ao Museu das Rendas de Bilros, tem-se que, de acordo com a fala da diretora do museu, Ivone Pereira, o argumento - termo utilizado na museografia que trata da construção da narrativa na exposição - tem uma leitura com comprometimentos que interrompem o fluxo contínuo. Isso corresponde à elaboração do conceito e argumento da exposição (Ruosó, 2019). Porém, além dessa questão, é válido considerar a narrativa em si que sofre comprometimentos da ordem das visões muito focadas sobre os objetos e ainda precisam considerar os processos e experiências das rendilheiras. Os núcleos da narrativa (Ruosó, 2019) dentro do museu ainda não possuem uma clareza e uma narrativa coesas. A integração, considerando a criação desses núcleos e os objetos, é desejável para que a comunicação museal possa ser realizada de forma mais eficaz.

O Museu das Rendas de Bilros em Vila do Conde carece de uma clareza de núcleos narrativos e está muito pouco provido de textos e legendas, portanto é necessário que

esses possíveis núcleos sejam constituídos na comunicação museográfica. Nesses textos, que precisam aparecer, é possível contrapor as perspectivas dos atores e criar narrativas que se complementam, ainda que expressem pontos de vista diferentes. Esse é o grande diferencial que suscita debates, inclusive acerca das histórias e, dessa forma, movimenta questionamentos, incita a produção de conhecimento a partir da liberdade na construção do pensamento.

A diretora do museu reconhece a importância do entorno da edificação e suas ligações com a cidade dando ênfase ao belíssimo jardim. Ressaltou também a ligação do museu com o uso dos habitantes e turistas de Vila do Conde indicando a rua que é uma das principais de Vila do Conde:

“E isto era um caminho para transeuntes, para quem passava. Era um caminho de ligação a esta parte da cidade, ao centro histórico. E aqui podíamos ter partes em que as pessoas conseguissem visualizar o interior do museu. Portanto, era um caminho que era público. E depois podemos ter lá fora uma cafeteria, a loja, a loja do museu. Podia passar para ali, porque eu posso querer vir à loja, mas posso não estar interessada em ver o museu. Podia tomar um café ali na esplanada. E depois, se estivesse interessada em ver o museu, vinha por aqui e entrava”.

Mais adiante, Ivone comentou que o museu recebe encomendas de véus de noiva e refere-se à sala expositiva onde encontramos um véu em Rendas de Bilros. Ao mesmo tempo, comentou sobre problemas de iluminação e formação de salitre devido à umidade. Ainda sobre as encomendas de véus, ela diz que são muitas e então pergunto se são direto ao museu ao que ela responde que são feitas diretamente à associação.

Na sequência, Ivone falou do espólio adquirido pela câmara da casa de fotografia Adriano: *remonta ao século XIX.*

“E nós tivemos centenas de vidros negativos em vidro. [...] ele [Adriano] fotografava muito as rendilheiras [...], fotografava o cotidiano, a paisagem, fotografia de estúdio. [...] Esta é uma fotografia de estúdio [...]. Mas aquela é na rua, por exemplo”.

Na sequência, Ivone mostrou os tipos de fotografia que eram realizadas para contar a história das rendas. As imagens das rendeiras, em exibição em grandes formatos no museu, são provenientes do acervo documental do Arquivo da Foto Adriano que está no depositado no Arquivo Municipal, no Centro de Memória de Vila do Conde. Enquanto fazíamos o percurso expográfico, mostrou um frontal de altar em Rendas de Bilros:

“É colocado na frente de um altar. Só isto demorou dois anos a ser executado...Dois anos. Duas almofadas. Depois é que foi unido. Mas fizeram por partes. Isto é de uma delicadeza. Meu Deus. As vezes as pessoas até pensam que isto é tule (industrial). Mas não é. Isto é um ponto. Cada fundo. Cada linha. É um cruzamento do fio”.

Com isso, ela quiz dizer que a parte em tela também é tecida com bilros, e não é um tule feito em teares mecânicos. Foi quando acrescentei que, para entender a composição do tecido do véu, é preciso ver a rendeira tecendo e isso é possível presenciar no saguão do museu. Como a diretora explicou, as peças em exposição no museu recebem uma etiqueta de identificação:

“A marcação é feita com uma fita de nastro. Portanto, com uma linha neutra. Uma linha também de algodão. Depois é cosida. Muito delicadamente. De forma a que não se desprenda. Colocamos o número de inventário. Depois com uma caneta específica, atribuímos uma sigla alfanumérica, MVC que é do Museu de Vila do Conde, segue-se o número sequencial e a terminação, o sufixo, em que usamos a coleção, ou seja, RB. Neste caso é Rendas de Bilros”.

Ela prosseguiu mostrando peças que são da escola de rendas e outras peças dos anos 30, aproximadamente o ano da fotografia comentada no capítulo anterior do atelier de rendas da Casa Flores Torres *“estes são da escola...Estes são mais antigos que aqueles. São dos anos 30”*. Complementei que era uma peça muito delicada. Ao mesmo tempo li que se tratava de uma peça de doação e que havia as indicações do material utilizado, mas não era identificada a autoria. Ivone ressaltou a complexidade de feitura das peças e confirmou que nem todas possuíam autoria identificada como era e ainda é comum em relação aos trabalhos artesanais.

“Aqui tem a datação. Tem a matéria. Tem o número de bilros.600 bilros. Mas não sabemos quem foi. A autoria é desconhecida. Difícil. Algumas estão identificadas. As outras não. 600 bilros. Este ponto mais fechado. Eles chamam de ponto pano. Mais fechadinho”.

Em relação à ergonomia do trabalho artesanal, Ivone comentou o que seria uma evolução:

“Ao nível dos utensílios, por exemplo, esta fotografia de 1910 a 1920. A almofada era colocada no cesto de vime e agora não. As rendilheiras trabalhavam todas no chão. Nós temos fotografias da casa. Todas no chão, de cócoras e a almofada colocada nesse cestinho. Meu Deus, para a circulação sanguínea devia ser péssimo. Mais tarde, aparece o cavalete que é aquela estrutura de madeira, onde a almofada vai assentar. Portanto houve uma evolução”.

Dando sequência à visita, chegamos no segundo andar onde funciona a escola de rendas criada em 1919 dentro do edifício que hoje é o museu. A Câmara comprou

esse imóvel para abrigar as instalações do museu. Em 1991 a escola foi aberta ao público, de acordo com Ivone:

“Nós temos aqui meninas. A escola tem muitas alunas. Mais de 50. Desde os 5 anos até duas senhoras de 86 anos. É uma coisa cíclica, ou seja, tem a ver com as pausas letivas. Quando há paragem de aulas, as alunas aparecem com mais frequência. Depois, durante a semana, o número de crianças já é muito reduzido, pela exigência que têm para estudar e outras atividades paralelas. Não vêm com tanta assiduidade. Estas fotografias são também do arquivo fotográfico (esta) esta é de 1910, vê-se as meninas de laço...”

Ela acrescentou que notoriamente a fotografia foi tirada para compor uma narrativa das Rendas de Bilros: *Para a fotografia mesmo*. Ou seja, uma pose fotográfica cuja composição estética propunha um enobrecimento da atividade.

No espaço destinado à escola, Ivone explicou que:

“Cada menina tem a sua almofada e quando vem, retira a almofada (de uma estante). Agora há trabalhos muito diversificados porque, como eu digo, isto tem um carácter mais de lazer, de ocupação, é uma terapia. Ninguém anda aqui com o objetivo “eu quero ser uma rendilheira profissional”. Não, não é esse o objetivo”.

Ivone Pereira mostrou os trabalhos nas almofadas. Para isso, levantava o pequeno tecido que recobria as rendas para protegê-las da poeira e luz do sol em excesso: *“aqui é só uma tirinha. Começam assim por esta rendinha. Normalmente... Uma estrelinha. Uma letra. Por acaso até tenho que falar uma coisa. Olhe os bilros, é uma madeira diferente. Eles cantam. O barulho [faz sons com os bilros]”.*

A diretora mostrou os bilros mais antigos que são mais pesados e brilhantes. Ivone acrescentou que na escola a professora de rendas *“tem alunas em diferentes níveis, umas mais avançadas, outras menos”*. E prosseguiu para o próximo cavalete com a almofada e mostrando renda nela fixada: *Este é o outro paninho. Esta vai ser o outro paninho*. Naquela hora reparei novamente o uso do significante “paninho”, aquele meu objeto que serve para encantar.

Quando perguntei sobre a certificação, Ivone explicou que não há um diploma de rendilheira:

“O que é importante agora é que nós investimos na formação. Para além de se investir na parte de continuar aquele contato com as áreas da arquitetura, do design, da moda também, da decoração, do têxtil. Isto tem várias vertentes que podem ser integradas para a conservação”.

Ela reforçou a necessidade de investir na formação de novas rendilheiras.

“Agora, em paralelo, tem que haver formação. O quanto antes. Porque elas já têm todas uma idade avançada... Esta escola não tem esse intuito, não é? De ensinar para formar, para a pessoa ter... De dar um know-how para a pessoa poder implementar até o seu próprio negócio. Não tem esse caráter”.

Ivone falou da possibilidade das rendilheiras desenvolverem o próprio negócio com as rendas:

“Agora, isso era importante. Realmente, elas terem de andar aqui há dois anos, por exemplo. O tempo que fosse necessário para formar, para dar as bases, que a pessoa depois também conseguisse individualmente, sozinha, se quisesse lançar num negócio, conseguiria fazer”.

Ela explicou que as rendas podem gerar empregos através de outras capacitações: *“sim, portanto, isso não é só uma coisa, não pode ser só as Rendas de Bilros isoladas. Também tem de haver as outras componentes também têm de entrar todas aqui. Em simultâneo, não é?”* Foi então que Ivone falou das oportunidades para os mais jovens:

“Há muitos jovens que não querem estudar, não querem continuar os estudos e que podiam ver aqui uma possibilidade de emprego, não é? Mas, por outro lado, também tem de haver quem queira, não é? Tem que se fazer todo um trabalho de marketing, que não é feito. Nós não estamos a fazer bem”.

Ela citou exemplos como *residências artísticas, convidar jovens estilistas* e criação de souvenirs na *linha do merchandising*. Ivone completa ainda sobre um possível aumento do volume de peças a partir do momento que se invista mais no marketing das Rendas de Bilros exemplificando:

“Eu vou precisar de cinquenta peças. Não temos quem faça. Quer dizer, isto é... As duas coisas têm que andar juntas. A questão da formação, temos que formar para ter executantes. Porque também não vamos estar a vender um produto quando não temos depois quem execute”.

A diretora do museu reforça que esses desafios existem há muito tempo:

“Isto é assim, estamos neste ciclo, não saímos daqui. Andamos assim há anos, pelo menos há oito anos que andamos nisto ou mais, há dez. Assim, é muito complicado. Portanto, eu não estou... Não antevejo que isto se vá resolver, mas devia haver [...] a Associação com a Câmara a pensar em algum projeto a longo prazo. Porque isto não vai ter resultados imediatos”.

Sobre essa explanação, penso que é preciso haver uma interlocução dos atores que inclua as próprias rendilheiras. Como o museu tem uma atuação forte em relação à prática artesanal, acredito que também pode e deve participar de novas proposições para a sustentabilidade da referência cultural. As ações devem estar enquadradas em

curto, médio e longo prazos, sabendo que a formação de rendilheiras ou rendilheiros está dentro das ações de longo prazo.

Ivone também mencionou os valores de venda das rendas, pois são objetos que demandam um tempo de execução muito grande e fez associações com os valores de horas em relação ao tempo das rendilheiras para cada trabalho:

“Porque eu acho que tem vários segmentos de mercado. Aquele segmento de mercado de luxo, por exemplo, estes panos mais finos, têm os preços exorbitantes. Mas eu acho que existe um mercado para isso. Um mercado internacional, por exemplo. Eu até já falei. Porque que as embaixadas, as nossas embaixadas, deviam ter no seu serviço de jantar Rendas de Bilros, por exemplo. As toalhas, os guardanapos, nas próprias casas de banho, ...?”

Aqui novamente, assim como disse o Dr. Saraiva Dias, o mercado internacional para o artesanato local é um horizonte que acreditam ser promissor. Minha colocação sobre essa questão é que se inicie primeiro pelo mercado local com vistas ao turismo sustentável. O mercado internacional pode ser alcançado após a consolidação dos produtos no mercado local, quer dizer, o território português, em um primeiro momento, que já recebe um grande volume de turistas. Essa proposição vai ao encontro do debate que irei tratar mais à frente sobre o museu e as relações de vizinhança. Na sequência, a diretora exemplificou a inovação e o tradicional, falou de valores muito altos do produto final conforme a complexidade, da certificação que valida a origem do produto e da qualidade de serem peças únicas:

“Depois, também acho que faz falta pensar no contemporâneo. Uma coisa mais estilizada, novos desenhos. Isto tem várias frentes. Pode ser. Agora, o tradicional, eu acho que também tem saída. Porque eles muitas vezes dizem, ah isto é impossível que a gente paga a renda às horas que ela perde, a fazer aquela renda e depois chegamos ao fim e temos uma renda a custar, dois mil euros, três mil euros. Mas há quem compre. Ainda por cima, há pessoas que valorizam a questão mesmo inclusive da certificação. Há quem prefira um produto certificado e dispendioso, não é? Porque isto é único. É uma peça única, não é? Não é uma produção em série”.

Então recordei-me da primeira conversa que tive com Ivone e disse a ela que é como *“aquilo que falávamos sobre as identidades ao ir em algum lugar, visitar uma cidade, conhecer um trabalho que é feito que tem uma história, principalmente ... é algo que, além de ser feito, tem uma história, uma longa história de existência”*. Ivone relatou também que há uma rendilheira que consegue contabilizar o grau de dificuldade de execução de um trabalho para determinadas encomendas e que esse tempo precisa ser levado em consideração:

“Ela ao desenhar já está a pensar em: eu vou executar o desenho dessa forma porque, se eu fizer assim, eu estou a rentabilizar o meu tempo (...), para depois ter consequências no preço final, ...? (...). Ao rentabilizar o tempo, o preço de venda ao cliente já vai ser mais acessível, não é?”

Ao mesmo tempo, considero que é preciso diversificar porque não se trata de rentabilizar o tempo em todos os trabalhos, a redução do tempo deve ser direcionada para demandas específicas. Então eu complemento: *“sim, como mensurar essa execução? E ela também não é uma informação que aparece na etiqueta. Porque poderia a rendeira ali marcar quantas horas gastou e ao final da execução olha, essa peça levou 60 horas para ser feita”*.

Ao que Ivone responde: *“se fossem pagas as horas, estavam ricas, não é?”* Nessa hora, aproveitei para exemplificar estratégias de comunicação do produto:

“Então, talvez seja uma informação em que eu às vezes penso... Alguns produtos de artesanato às vezes usam essa estratégia que é uma forma de valorizar o produto ... No mínimo quem tem interesse para ler o que é aquele produto vai acessar, é uma informação que fica... para quem faz é mais concreto, porque para quem observa e não faz (a renda) imaginamos, mas não sabemos exatamente, mas quem esteve na almofada sabe exatamente quantas horas foram só para executar. Então, também pode ser uma boa estratégia esta quantificação”.

Ivone também fez colocações a respeito da produção artesanal dentro da lógica de obtenção de lucro, uma demanda da Associação em nome das rendeiras que querem que a produção lhes seja rentável. Naquele momento ela lembrou a fala do Dr. Saraiva Dias: *“Porque ele está sempre a dizer que as rendas não têm lucro, que há prejuízo”*. Ao que respondi à diretora: *“sim, ele comentou um pouco sobre isso porque a definição do valor ela fica talvez sem uma referência [...] Porque se fosse referenciar cada trabalho em horas de trabalho seria mais adequado embora também tem que considerar a experiência”*.

A diretora retomou as considerações do trabalho realizado pelas gerações mais novas:

“Nós temos que arranjar e tornar o trabalho aliciante para a juventude, ou seja, eu vou entrar com este salário, mas à medida que eu me vou aperfeiçoando eu vou ganhando mais, não é? Não é o caso. Trabalhando à 20 ou à 30 ou à 10 é igual, é o mesmo. Isto também é desmotivante, não é justo”.

Com essa fala, Ivone quis dizer que não há uma recompensa à medida que se tem mais experiência no trabalho das rendas. Ivone ressalta, sobre a gestão do acervo, o

volume de materiais a inventariar e catalogar com ênfase nos piques que são os desenhos base das Rendas de Bilros: *“imagine a quantidade de piques que eu tenho aqui. Agora, isto tem de ser tudo digitalizado e tudo inventariado”*. Ela acrescentou a necessidade de uma mesa digitalizadora para disponibilizar as cópias às rendilheiras que desejam executar trabalhos que já tem seus riscos de desenhos prévios no acervo:

“Servíamos aqui a comunidade de rendilheiras ao invés de estar tudo em gavetas sem utilidade nenhuma, ou seja, salvaguardávamos sempre um exemplar de cada e esses iriam para a reserva e não saiam da reserva, mas estaria tudo digitalizado. Os que tivessem duplicado, triplicado (porque acontece) eram colocados como se fosse um banco de empréstimo, ou seja, como se fosse uma espécie de biblioteca (...), uma coisa assim, tendo já existido uma primeira triagem pela Isabel (Isabel Carneiro)”.

Sobre a reserva do acervo físico das rendas, Ivone relata os desafios da guarda e localização do material:

“Também se tem que remodelar e ter mobiliário de acordo com os requisitos de salvaguarda. Temos ali umas pastas que são acid free para não amarelar os têxteis. Contudo, são pastas de cartão grande para se manusear e chegar à renda número não sei quantas, temos que tirar as pastas TODAS, tirar TUDO, isto não é prático, temos que levar um tempo mínimo para encontrar uma peça”.

Circulando pelo interior do museu Ivone mostrou um vão com pé direito maior e explicou *“isto é um solar do século XVIII e era uma família que estava ligada ao comércio marítimo, ou seja, é muito típico esta estrutura de mirante, porque eles também eram daqui que observavam as embarcações a entrar na barra da Vila do Conde”*.

Circulamos pelas salas criadas nesse mirante e fiquei impressionada com a vista da janela. Desse lugar vi uma árvore muito bonita no jardim do museu, Ivone explicou que se trata de uma Tília (Figura 92).

da qual se pode fazer chá com as folhas. Essa árvore é a que embeleza, com seu porte gracioso e folhagem perene, o jardim do primeiro andar ao lado do espaço em que duas rendilheiras tecem sua arte.

Figura 92- Janela do mirante do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.



Fonte: acervo da autora 2022.

6.3 Conversa com as rendilheiras Maria do Céu Salazar e Maria de Fátima

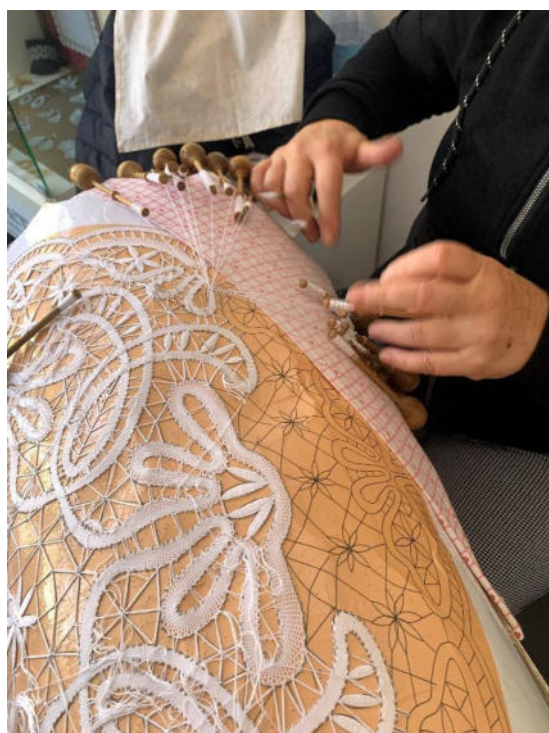
Depois das apresentações de Ivone, marquei o dia para a conversa na loja “Rendas da Céu” (Figura 93), que ocorreu em 9 de novembro de 2022, com Maria do Céu e Maria de Fátima (Figura 94 A; B; C; D). O ambiente da loja era muito bem organizado e chamou minha atenção uma espécie de tapete impresso colado ao chão com o grafismo das Rendas de Bilros.

Figura 93 - Loja “Rendas da Céu” em Vila do Conde.



Fonte: acervo da autora 2022.

Figura 94 (A; B; C; D) - Rendilheiras Maria do Céu (canto superior esquerdo) e Maria de Fátima (canto inferior esquerdo).



A primeira pergunta às rendilheiras foi sobre o início do aprendizado. Maria do Céu respondeu que nem se lembrava quando, mas diziam a ela que havia começado a aprender aos três anos de idade e completou:

“E sim, acho que a escola é o lugar ideal em Vila do Conde para quem quer aprender e dar continuidade às Rendas de Bilros, porque muita gente que anda lá não só vai pela primeira vez, como há também pessoas que voltam, passam alguns anos, para aprender mais ou porque estão reformadas e querem ocupar o tempo, os tempos livres, pronto, é um entretenimento, sem dúvida, e uma terapia para muita gente”.

E sobre o ensino das rendas ela explicou:

“Eu tenho começado a dizer, acho que a escola que é o lugar ideal para se aprender as Rendas de Bilros, também é a única escola que há em Vila do Conde. Há a formação do Instituto de Empresa e Formação Profissional para pessoas desempregadas, que sou eu que dou, mas são formações faseadas, 100 horas de cada vez, pronto, é diferente, são situações diferentes. [...] E na escola secundária José Régio, também tem uma oficina de renda de bilros, que é também de frequência gratuita, tal como a escola de rendas, e que funciona lá nas instalações da escola secundária [...] mas não faz parte do Plano Nacional de Educação”.

Perguntei se o curso para pessoas desempregadas forma pessoas para poderem trabalhar com a renda e ganhar dinheiro:

“É assim, não é, não é, aquilo insere-se num programa que se chama Vida Ativa, para ocupar as pessoas que ficam sem trabalho, o Instituto de Emprego, elas recebem uma bolsa de formação. Para se fazer vida profissional e ganhar algum dinheiro com as rendas, elas têm que fazer as formações do princípio ao fim. Seria o ideal uma formação de longa duração, mas isso para já ainda não existe, está a ser preparado, porque 100 horas de cada vez é muito pouco, pouco se aprende. Mas muitas delas também vão mesmo para estarem ocupadas, não digo fazer disto de profissão, mas às vezes, mas muitas até acabam por aquelas que se dedicam mais por aproveitar e oferecer os seus presentes, aniversários, Natal, pronto. Mais por aí, não tanto para ganhar a vida”.

Então perguntei à Maria de Fátima há quanto tempo ela fazia as rendas:

“Olha, eu comecei aqui, eu fui para a escola de rendas de Vila do Conde, tinha quatro anos e meio de idade. E foi por acaso a mãe da Céu, a dona Laurinha, que me ensinou. [...] Depois trabalhei lá até aos 14 anos, 15. Fiz trabalhos maravilhosos, ganhei muitos prémios. Devo dizer que o meu primeiro relógio de pulso foi através de um prémio dessa escola. Tenho um fio de ouro através de um prémio dessa escola. Também fui filmada para passar naqueles comentários antes dos filmes, no cinema, na televisão também. Mas trabalhei até aos 14 anos, 14, 15, depois a vida foi ir ao meio de trabalhar, não é? [...] Mas a partir daí nunca mais peguei na Renda de Bilros embora a minha mãe é uma profissional de Renda de Bilros. Nunca fui trabalhar (na

Renda de Bilros), depois trabalhei na Câmara de Vila do Conde por muitos anos, depois aposentei -me. E o primeiro ano foi muito bom e a partir daí a minha vida estava a ser muito má porque não tinha ocupação. E lembrei-me, vou até a Céu e fiquei aqui. Aquilo que aprendi durante esses anos me considero uma profissional. Nunca se esquece”.

Perguntei à Maria de Fátima se, na época que deixou de fazer as rendas para trabalhar, caso as rendas pudessem ter oferecido a ela uma condição financeira, ela teria parado de fazer as rendas mesmo assim, ou se teria optado por elas: *“naquela altura era muito difícil porque, e lembro-me perfeitamente que a minha mãe trabalhava de noite e de dia na renda para poder sustentar quatro filhos [...] A minha mãe sustentava os filhos. A minha mãe e muita gente em Vila do Conde”.*

Mas, além da carga horária alta de trabalho, perguntei também se era apertado do ponto de vista de criar a família, os filhos e ela respondeu que *“sim, muito apertado. E foi muito complicado. E eu depois vi o sofrimento da minha mãe a trabalhar, nunca me dediquei muito à Renda de Bilros. Hoje devo dizer que estar aqui com a Céu a fazer algumas coisas, adoro, é um vício [...] Não vivo sem a renda, mesmo”.*

Então perguntei se houvesse um tempo bom de dedicação à confecção da renda, que não fosse excessivo ou cansativo, se isso traria benefícios. Ela respondeu:

“E estou tão focada no que tenho que fazer, se estou a fazer bem, se estou a fazer mal, se eu olhar gosto ou não gosto, não gosto, vou para trás e volto a fazer e volto a deixar, que eu esqueço tudo o que está a minha volta [...] E isto é uma terapia perfeita. Até porque eu ainda vou dizer outra coisa. Eu não consigo me deitar sem fazer nem que seja meia hora de Renda de Bilros. Antes de me deitar. Já é um vício para mim. Um vício autêntico mesmo. [...] Às vezes até estou cansada, aborrecida, chateada. Ah, hoje não vou fazer. Mas... até me deito no sofá e lembro, isto não é vida. Lá vou buscar a minha renda. E faço um bocadinho [...] Fico bem comigo mesma Eu sou um tipo de pessoa que não consigo estar parada há muito tempo[...] Eu às vezes digo pra Céu eu não precisava de 24 horas, eu precisava de quantas horas Céu? 190 por dia para fazer o que eu quero”.

Perguntei se chegavam a trabalhar em mais de uma almofada e Maria de Fátima respondeu que sim. E prossegui, concluindo que ela então já sabe os pontos que está usando na loja da Céu e os pontos que está usando na outra almofada em casa. Foi quando ela completou sobre a criação dos pontos e do modo de fazer:

“Também se inventa pontos. Eu sou assim. Se eu dizer assim, cruza -se assim. Para fazer um determinado serviço. Eu olho e não gosto. Embora a origem é fazer assim. Mas eu olho e não gosto. Então vou fazer de maneira que eu olho e gosto. Percebe o que eu quero dizer? Então tem o modelo lá tradicional. Mas alguma coisa ali não ficou bem.

Eu olho e digo assim. Não, este par não pode ir por aqui. Não gosto da maneira como está. Acho que não fica bem. Eu tento fazer de maneira a que ele fique muito bem. Sem se mutar. E às vezes estamos ali um pouco de tempo. A perder tempo, não é? De maneira que seja pôr este par ou tirar este par”.

Então completei a fala da rendilheira: *“De tanto trabalhar com os bilros, em algum momento a mente já busca caminhos diferentes. Porque não basta mais repetir o modelo, ou repetir o tipo de ponto. Sempre há uma necessidade, inclusive pelo conhecimento. O conhecimento é a base para a construção destes modelos novos”.*

Maria de Fátima então falou sobre a mãe rendilheira:

“Por exemplo, eu tenho ido buscar várias coisas à minha mãe (Maria José). A minha mãe tem 90 anos. E ainda faz Renda de Bilros. E às vezes eu pergunto assim: mãe, como é que se faz isto? Sabe como é que ela me responde? A cabeça para é pra pensar. É verdade. Mas se achas que fica bem. Pensa. Pensa. E às vezes eu não consigo lá chegar. Não consigo. Porque ela tem uma experiência que eu não tenho. E ela aí diz-me. Se fizesse assim. Não achas que fica melhor?”

Maria de Fátima também relatou sobre uma situação em que uma rendilheira lhe propôs uma execução que não lhe agradou. Naquele momento também expressei minha opinião sobre os modos diferentes de execução que cada artesã escolhe: *“penso que talvez há essas diferenças mesmo”.*

A rendilheira falou do processo de aperfeiçoar: *Porque a gente ao fazer todos os dias, também vai vendo qual é a melhor maneira de ir aperfeiçoando as coisas, quase como na costura.* Ela explicou que, ao fazer um vestido completo em rendas, precisou adaptar o molde e incluir uma folga para o encolhimento da peça assim que ela era retirada da almofada. Além disso, explicou que, dependendo do tipo de ponto, os encolhimentos são diferentes e completou: *“isso é uma ciência”.* Ou seja, com a renda pronta, não se pode cortá-la como se faz em um tecido plano.

Em seguida perguntei à Céu se ela escolhe os modelos conforme as encomendas e assim a rendilheira respondeu: *“normalmente é sempre ao gosto do cliente. Nós também sugerimos, damos ideias [...] Outras vezes há desenhos novos que vão aparecendo. Nós vamos também guardando. É sempre assim”.*

Então pergunto se elas guardavam os desenhos (piques) e Céu respondeu que normalmente usam os desenhos dos piques duas ou três vezes e que depois é preciso refazê-los. Ela também informou que já possuem tudo em suporte digital. Ela comparou os formatos digitais aos desenhos feitos à mão dizendo das “imperfeições”

que são corrigidas com o desenho feito por computador, mas que ainda assim continua a utilizar os piques também feitos à mão:

“Mas ainda estou a pedir de fazer umas flores e umas folhas desenhadas à mão. Porque também não é uma coisa que exija...ou que exigisse esquadria. Uma flor e uma pétala podem perfeitamente ser desenhados à mão. Não tem obrigatoriamente, uma forma geométrica não é rigorosa. [...] A gente vai arquivando”.

Perguntei para a Céu se os jovens que sabem desenhar no computador podem ser uma boa contribuição para a produção dos piques ao que ela respondeu afirmativamente. Então citou exemplos de modelos disponíveis na internet de outros países como República Checa, Brasil, Espanha e França. A rendilheira Céu acrescentou que é uma área pouco explorada pelos designers e que poderia ser uma mais-valia.

Perguntei para Céu se a renda era para ela uma fonte financeira e ela respondeu, naquela época, que ela é a única de Vila do Conde que se sustenta com a loja das rendas. Também explicou que tem algumas colaboradoras sem outro emprego ou aposentadas e que lhe ajudam e ganham dinheiro extra com o trabalho. Diz, no entanto, que sozinha não conseguiria fazer toda a produção que lhe encomendam e que, além da venda das rendas, também tem outros produtos como os materiais de produção, desde o cavalete, almofada, bilros, linhas, alfinetes, desenhos. Além disso, com as aulas no curso de formação, ela relatou conseguir se sustentar somente com as rendas. Diz também que só não produz mais por falta de mão de obra, pois clientes há.

A rendilheira Céu também explicou como se deu sua entrada para o mercado das rendas e a criação da loja:

“Como a Fátó (Maria de Fátima) adora, eu também adoro. Nunca pensei fazer isto por profissão. Eu fui jornalista durante quase 30 anos e, mas pronto, depois, a empresa a rádio, onde eu trabalhava fechou. E eu achei que não apetecia ir para fora de Vila do Conde. Eu achei que podia dar a volta de outra maneira e fui tentando fazer coisas diferentes na renda. E apostei nisso forte. E como está a ver, nunca pensei me dedicar, mas depois a conjuntura da vida levou-me a que eu tivesse que dar a volta de alguma maneira. Eu não podia estar toda a vida desempregada. Ao mesmo tempo, também tem problemas quando terceiriza a produção e não recebe o que solicitou ou não está em conformidade com a qualidade da renda.

Ela concluiu falando da certificação que possui (Figura 95) e exemplifica: *Toda a gente se podia certificar, bastava querer.*

Figura 95– Souvenir da loja “Rendas da Céu”.



Fonte: Acervo da autora, 2022.

6.4 Conversa com Isabel Carneiro, rendilheira e técnica do Museu das Rendas de Bilros

A primeira vez que entrei em contato com a Isabel Carneiro (Figura 96), rendilheira e técnica do Museu das Rendas de Bilros, foi ao caminhar pelas ruas de Vila do Conde ao lado de Ivone Pereira, diretora do museu que a cumprimentou e me apresentou sinalizando que eu estava na cidade para a investigação. No dia marcado para a entrevista, 15 de novembro de 2022, sentamos eu e Isabel à mesa, em uma sala do museu para a conversa. Logo no início, eu disse que estava feliz em perceber como um bem tão delicado (as rendas) e principalmente em pleno século XXI ela ainda persiste e que isso se dá em função da diversidade de agentes que se articulam para a continuidade desse saber-fazer. Perguntei então se Isabel é rendilheira e com quem aprendeu e ela respondeu:

“Eu aprendi em casa com a minha avó com a minha mãe com a minha tia. A minha avó era costureira e antigamente era muito costume as pessoas tinham as portas encostadas, não as tinham fechadas. E os vizinhos entravam e havia muita convivência e como ela era costureira mais necessidade tinha de ter essa porta aberta. Então quê que minha avó fazia entre muitas coisas, os vestidos, as saias e tudo isso fazia as vandas pras almofadas [onde se apoiam os piques para execução das Rendas de Bilros]. O que são as vandas das almofadas? São o tecido que veste a almofada. A almofada é cheia com palha e a senhora na altura que nós carinhosamente chamávamos aqui é Irma é que fazia as almofadas para todas as rendilheiras de Vila do Conde. Mas ela não sabia coser à máquina então levava o tecido, a minha avó fazia a forma do tecido da almofada e ela depois levava pra casa e enchia de palha e aí já cosia à mão porque a última parte é arrematada à mão. A almofada depois é revestida com outro tecido que normalmente é da escolha da rendilheira e que cada uma põe o seu gosto pessoal, mais colorida, menos colorida. Portanto este contacto também com as rendilheiras que lá iam para (escolher) os panos também foi trazendo alguns ensinamentos”.

Figura 96 - Isabel Carneiro: técnica e rendilheira do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.



Fonte: Diário do Nordeste, 2016

Conclui então que ela, como coordenadora do museu, tem experiência em relação a essa vivência da renda e o olhar mais treinado em relação ao próprio acervo do Museu. E então Isabel prossegue:

“Eu tive a sorte quando comecei a trabalhar, eu comecei a trabalhar no Centro de Artesanato, portanto já para a autarquia de Vila do Conde. Nesse Centro de Artesanato o museu ainda não estava aberto ao público, o museu abriu ao público só em 1991, mas antes disso, não é? Havia a necessidade de tratar as rendas de tratar os piques que são os nossos desenhos e felizmente eu consegui fazer a reprodução ou então fazer desenhos novos que nos iam pedindo. Portanto este saber começou na infância felizmente, felizmente tive a sorte de quando comecei a trabalhar portanto comecei a trabalhar também muito ligado à Renda de Bilros e aí foi um salto enorme até porque na altura nós já tínhamos dentro do centro de artesanato uma rendilheira que trabalhava ao vivo [...] era o centro de artesanato que ficava agora aonde é o albergue dos Peregrinos Santiago por isso, se conhecer o edifício, o edifício era muito grande, tinha o artesanato do norte de Portugal e as nossas rendas. E ali nós vendíamos, ajudávamos as rendilheiras e tínhamos também essa rendilheira que trabalhava ao vivo e fazíamos também...cuidávamos dos desenhos, fazíamos desenhos novos. Tudo muito relacionado com a Renda de Bilros e também a divulgação, participávamos de imensas feiras de artesanato exatamente para levar só o artesanato de Vila do Conde. Entretanto deu-se a minha passagem para aqui para o Museu das Rendas de Bilros que não foi exatamente na área do Museu, foi para a escola inicialmente e estive alguns anos, poucos anos, mas estive na escola e agora estou mais na parte do museu, da conservação das rendas, da conservação dos desenhos, das visitas guiadas e tudo quanto nos solicitam, não é?”

Perguntei sobre as funções de Isabel no museu e ela respondeu que tem várias:

“Eu tenho sempre alguma dificuldade em definir [risos] porque de facto eu faço muita coisa, mas gosto de fazer muita coisa... Imagine, tem cá um grupo de visitantes e nós começamos a visita, iniciamos e tal e nós temos que também ler um pouquinho o grupo e ir de encontro com aquilo que eles gostam ou pretendem na nossa visita e a maior parte deles adere bem ao experimentar fazer a Renda de Bilros”.

Em seguida, ela dá o exemplo de um grupo de crianças em que propôs uma oficina:

“Este verão passado tivemos aqui uma pequena oficina para os meninos que não é muito fácil porque a renda de bilros é uma coisa que demora, que rende, e duas horas não é nada. E se nós pegarmos um grupo de crianças grande, grande que por exemplo dez é que eu considero grande, é difícil porque elas não sabem fazer nada e a aprendizagem requer um acompanhamento muito pessoal e depois os meninos irem embora daqui sem verem, mexerem só, inovar em nada e não perceberem o que estão a fazer é um pouco frustrante, então nós conseguimos com algum trabalho que eles fizessem um boneco e que levassem para casa”.

Sobre o tempo lento da renda, Isabel salienta como é o desafio de fazer a mediação para o público:

“E tivemos também uma outra iniciativa também de pessoas aqui... () que não sabiam de todo fazer a renda de bilros e tivemos uma parceria que nos pediram então nós fizemos um workshop e as pessoas ficaram muito admiradas porque tem essa sensibilidade que a renda DEMORA não é? Não é um trabalho muito fácil e ficavam também muito contentes porquê de facto também levaram uma peça para casa feita por elas [...] toda cidade vive muito em torno das Rendas de Bilros e as Rendas de Bilros em torno da cidade”.

Portanto, prossegui sintetizando que há uma polivalência, pois há uma relação entre a ação educativa, a curadoria de exposições, de exposições temporárias, da exposição permanente e os eventos externos. Naquele momento, relacionei as atividades por ela desempenhadas a um sistema, ou seja, *“que seria um sistema se sustentando por essa movimentação e Isabel em cada momento, [risos] sendo uma só também desempenha papéis diferentes”.*

Isabel se identificou como criadora de uma peça especial para uma exposição do santo religioso Santo Antônio. Há uma procura pelo artesanato genuíno conforme ela explicou e continuou:

“Portanto essa exposição, foi uma exposição com a alçada da Câmara Municipal, com a alçada da Associação para a Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde e continua a ter um papel MUITO importante. Portanto a certificação das rendas (Figura 97), porque hoje em dia as rendas já são certificadas, passam também pelo interesse de se passar de se preservar de se guardar de se ensinar de se divulgar tanto da Câmara como dessa associação”.

Figura 97 - Renda de Bilros certificada com etiqueta UPA.



Fonte: Acervo da autora 2022.

Perguntei se a escola participa dos eventos educativos e Isabel exemplificou:

“Este último que fizemos, nas férias de verão foram várias escolas participaram e como lhe expliquei não é fácil aqui em Renda de Bilros porque nós podemos pôr os meninos a desenhar cada um tá com seu trabalho e apresentar sua criatividade, na Renda de Bilros isso também é possível, MAS com alguns anos de experiência, não é? Porque o que eu digo vocês saem daqui a fazer Rendas de Bilros, é verdade, aprendem a técnica, mas depois O DESENVOLVER a renda de bilros é que é a dificuldade”.

A próxima questão que fiz era sobre o que Isabel pensava em relação ao ensino nas escolas (ensino formal) das Rendas de Bilros, se seria algo positivo, e se faria sentido se estivesse presente no plano pedagógico de ensino, logo ela respondeu:

“Eu já não sou tão ambiciosa, MAS, nós temos as AECs que são as atividades extra curriculares e que são umas horas que são preenchidas com várias temáticas. Ou uma língua estrangeira, ou ensino de música, ou artes, ou teatro, como pintura e etc. e penso que, se calhar inicialmente seria uma forma de começarmos com as Rendas de Bilros e depois quem realmente quisesse e gostasse e entendesse, então poderia vir à escola de rendas e desenvolver ou então na sequência desse trabalho que seria feito com as AECs depois poderia integrar o ensino normal, não é? Portanto ela considera que: é importante MUITO importante estarmos no...que não acontece neste momento, [bate suavemente na mesa] estarmos num centro educativo de que maneira? Não sei, eu sou apologista de pequenos passos que pra gente não se atrapalhar e não se dispersar, mas penso que sim, que é uma falta que nós temos”.

Quando pergunto sobre a constituição do acervo, Isabel explicou que há muitas peças e que há critérios complexos para avaliar as rendas. Ela finalizou com algo que considerei fundamental, pois as rendilheiras no seu fazer imprimem em seus trabalhos a própria assinatura pelo modo como executam as delicadas peças:

“Como é que nós avaliamos uma renda se ela está bem feita ou se está mal feita? E a riqueza dos pontos porque há muita coisa que intervém no resultado da renda, não só a maneira de fazer e inclusive há uma altura que nós temos muita gente a fazer renda de bilros e nós até conhecemos a maneira de trabalhar. Nós sabemos que, por exemplo, uns salientam mais o () que é da Dona [cita um nome] e depois o mais delgado nós sabemos que era da Dona Laura, ou vice versa, nós conhecemos a mão porque as rendilheiras tem mão, não só está lá escrito o nome delas, mas tem quase lá uma assinatura”.

Isabel ressaltou também a importância de se manter o que considera tradicional:

“Nós não podemos esquecer o tradicional de Vila do Conde, não podemos esquecer as nossas raízes. Podemos pegar em tudo e aproveitar tudo, não é fácil. Eu sei que não é fácil, mas na minha humilde opinião [sorri] há que manter aqui algum..algum grau de exigência porque não podemos também ter no facilitismo do vale tudo”.

Nesse aspecto, considero que a manutenção dos pontos tradicionais da renda pode conviver com outras propostas como se fossem raízes de onde se brota o que é visível externamente. Havendo o tradicional, como ela se refere, sempre há a possibilidade de se recorrer a ele para perpetuá-lo ou criar algo novo. O museu é esse receptáculo das histórias e das referências e o saber-fazer vivo e praticado, segue seu próprio caminho ancorando-se nos saberes anteriores e podendo retornar a eles em qualquer tempo.

O Museu das Rendas de Bilros assume outros papéis, além dos já atribuídos a esse tipo de instituição, pois divide o espaço com uma escola de rendas. Portanto, o saber vivo ocorre no museu em várias instâncias, quer na mediação, recepção do público e nas ações educativas. É um museu por natureza dinâmico e que estabelece relações com seu entorno.

Isabel exemplificou métodos de simplificação para compreender a dinâmica de produção da renda e o que ela denominou de alma da renda, ou seja, um objeto delicado onde os nós não estão aparentes e cujo resultado tem alma. Portanto, para que tenha o cunho pessoal de quem a faz, ela explica:

“Eu acho que, eu própria ser um bom bocado disso de enganar as pessoas no bom sentido, ou seja, quando nós começamos, isto é fácil de fazer, isto faz-se com quatro bilros com estes movimentos nós colocamos umas cordas, uns fios grossos que é pra não se partirem que é para as pessoas [...] trabalharem nos bilros porque inicialmente os movimentos ficam presos porque há o receio, não é? Então tem linhas grossas e muito aos olhos vemos () aqui, pois há que puxá-las pra o quê realmente é a renda, é uma coisa muito mais delicada e que se tem que aprender a esconder os nós ou evitar de todo os nós que é o () e um arremate bem feito e um arremate que não se nota e este às vezes há a tentação de facilitarmos muito muita coisa ou de aparecerem desenhos demasiado esquematizados que depois pra mim a renda fica sem alma porque não dá possibilidade à rendilheira de por o cunho pessoal dela”.

Para ela, o imediatismo é um obstáculo em relação à renda que se faz em outro tempo e chama a atenção para a qualidade:

“Claro que as nossas rendas tem nomes: a rosa dobrada, o casar...muitos nomes e NÓS não podemos fugir do que está ali, do desenho, não é? MAS podemos fazer ela melhor ou pior e é isso que [bate suavemente na mesa] hoje em dia é difícil de conseguir porque a própria sociedade está organizada pra o imediato, então saltamos etapas, mas tudo isso se reflete e o meu receio é que o saltar etapas se venha a estragar, a esquecer como se fazia não é, porque as pessoas antigamente trabalhavam muitíssimo em renda de bilros e a prática é meio caminho andado, nós ensinamos muita coisa, mas

depois a rendilheira faz o resto e a própria rendilheira que se faz também assim. Há várias maneiras de começar, há várias maneiras de arrematar, todas são aceitáveis, todas tão bem desde que reconheçam aqueles critérios de qualidade da renda”.

Abordei então a questão do valor histórico da renda e do valor atual da renda. Por essa razão, perguntei sobre a mediação dentro do museu, das visitas guiadas e se há explicação aos visitantes sobre mudanças ao longo do tempo:

“Sim, curiosamente nós somos um país muito pequenino em comparação com o Brasil [rindo] eu explico, mas com alguma tristeza minha eu tenho que confessar que há muita gente em Portugal que desconheça a Renda de Bilros, muita, muita gente e então tudo nos chama atenção. E claro que numa visita, porque eu também não posso, digamos, massacrar as pessoas com toda esta informação que () dizer no início não é? Nós temos que ler um pouco o quê que o grupo procura para que eles não se percam na visita, não percam o interesse na visita e por isso temos um pouco também às vezes contarmos a história, mas sem ser numa linha muito rigorosa, muito cronológica, vou misturando para puxarmos um pouco a curiosidade e de facto há coisas que se repetem ao longo da história porque a Renda de Bilros chegou a ser a principal atividade econômica de muitas mulheres cá em Vila do Conde numa altura em que os homens emigraram muitíssimo e depois deixou pra ser um complemento e em alturas de crise a renda volta outra vez a ser quase uma mais valia na economia do () também porque é uma coisa fácil de se fazer, as pessoas não tem que sair de casa e também podem chegar da sua atividade normal profissional e depois sentarem-se até a ver a novela, ou ouvirem a novela e a fazer renda”.

Isabel menciona a maior renda do mundo exposta no museu: *“nós temos por exemplo a renda maior do mundo que é imponente aqui, é vistosa, que tão ali tecidas muitas horas, muitas alegrias, muitas tristezas porque no meio da renda vai isso tudo e há também um trabalho de comunidade muito grande ali”.* Ela completa: *“no entanto, aquela renda não é, de longe, a nossa melhor renda, porque é uma renda bastante alterada digamos assim”.* A rendilheira e técnica chamou a atenção para a pertinência das múltiplas funções que o trabalho da renda pode assumir de acordo com o propósito, ou seja, uma não desmerece a outra, apenas são fundamentais em valores diferentes, mas não opostos.

Naquele momento, Isabel chamou a atenção para cultura como um recurso da manutenção do saber-fazer ligado à atividade cotidiana das rendilheiras a partir da sua função de mercado:

“O resultado é espetacular porquê de facto as pessoas entram e têm aquela coisa (a maior renda do mundo) ah as vezes nem se apercebem “isso tudo é renda e tal”...e querem perceber como que foi feito e tudo isso MAS de facto há...ainda...de ser tão espetacular não

é como a melhor renda que nós temos de facto, nem se quer em termos de trabalho. Portanto há aqui algumas coisas que convém também chamar a atenção dos visitantes até porque se nós queremos apelar, comprem as rendas, nos compremos as rendas porque é necessário isso porque senão isso tudo desaparece, muito ao pouco, mas é necessário manter esta veia comercial”.

Ela prosseguiu falando da importância histórica:

“As rendas eram importantíssimas não só em Vila do Conde como em muitas cidades aqui do Norte: Póvoa de Varzim, Matozinhos, Viana, haviam aqui vários núcleos de rendilheiras que infelizmente com o tempo foram desaparecendo. Portanto nós aqui o que temos? Isto é um tesourinho porque dá muito trabalho e é preciso de vez em quando, quando as coisas estão a () quer com passagens de modelos, com outras iniciativas que é para não desaparecermos como aos nossos vizinhos infelizmente”.

Em sua conclusão, percebo mais um significado para o “paninho” que comprei na Casa dos Linhos, trata-se de um tesourinho. Após sua fala, naquela hora, me pronunciei um pouco mais:

“Sim, a manutenção, é, tornar conhecido a história porque para além do objeto renda há uma história de famílias, de gerações e é curioso porque nos nossos tempos, como Isabel disse, coisas MAIORES tem a capacidade de chamar a atenção. Entretanto, as pequenas coisas também. E aí tudo vai depender dessa comunicação, a forma como é comunicada sem contar várias outras iniciativas que precisam caminhar junto como Isabel disse, a passos pequenos, mas eles precisam ser planejados para serem percorridos. Todas essas ações é que podem contribuir para manutenção de algo que está enraizado e tem um valor que eu imagino que quem frequenta uma escola, ou que vem ao museu, reconhece”.

Segundo Isabel, a possibilidade de perda dos saberes é salientada pela falta de interesse no aprendizado de um modo geral. Além disso, ela completa que o maior reconhecimento se dá não dos cidadãos, mas dos turistas que aportam:

“E eu também considero que nós temos coisas espetaculares desde a cerâmica à tapeçaria e que vamos perdê-las porque temos grandes mestres artesãos que já estão com muita idade e que não há quem os siga. E vemos esse reconhecimento não da parte dos nossos concidadãos do nosso país, mas de gente que vem de fora e que ficam maravilhados quando veem por exemplo um oleiro trabalhar ainda com a roda e que não é um processo mecânico, não há ali nada muito mecânico, portanto, em geral, todo o nosso artesanato tá desprotegido e a Renda de Bilros, pronto está aí um artesanato também que faz parte e a sua característica é uma coisa que DEMORA a fazer. Nós em duas horas de trabalho temos pouca renda, um oleiro pode ver uma peça, um cesteiro pode ver um cesto, não é? Ainda por cima temos essa parte”.

Devo concordar com Isabel: De fato, eu fico maravilhada com os “paninhos” e o modo como as rendilheiras os fazem. Naquele momento compreendo que o reconhecimento pelos concidadãos poderá advir, dentre outras formas, de novas abordagens na comunicação museal. A técnica Isabel Carneiro conhece, de forma muito aprofundada, as questões relativas à mediação das exposições e é capaz de facilitar, na comunicação museológica, uma construção das temáticas que desdobram pela aproximação ou confronto entre os núcleos narrativos do museu (Ruoso, 2019) e que precisam ser melhor elaborados dentro dele. Perguntei então, em relação à política de preservação do artesanato, se Isabel havia percebido alguma mudança sobre esse assunto:

“Não, nestes últimos anos não. Até porque a pandemia e agora (2022) a guerra (invasão russa na Ucrânia), outras coisas tem que passar à frente e compreende-se, mas a cultura do mundo de uma maneira geral nesses últimos três anos, muito... No INÍCIO quando começaram as feiras de artesanato, aí uns trinta anos atrás que foi um bum e realmente deu aquilo uma incrementada muito grande, mas já passou agora temos que pensar em outras coisas [...] O que se vai conseguindo fazer é a nível local, a nível de câmaras o que é muito menor em relação se houvesse aqui um incremento do governo”.

Mencionei sobre o saber das mulheres mais experientes e perguntei sobre o domínio da técnica, pois me parece algo essencial. Perguntei também sobre o suporte no ensino da renda e ela responde que:

“O ideal, até porque, por exemplo, quando nós enganamos (fala no sentido de ensinarem somente o básico) as crianças, quando começam lá com os animais, com as flores, com as pulseiras e não sei que... e depois mais tarde, quando elas têm alguém que está fazer uma renda vistosa já são elas que dizem, ah, agora eu não quero fazer isto, quero fazer renda a sério. O que é muito engraçado, não é?”

Ela prosseguiu com o que considero essencial no ensino-aprendizagem que é a convivência entre gerações. Mais à frente descobri isso, ao conversar com Isabel Salazar, a professora de rendas da escola que fica no museu. Então, Isabel Carneiro concluiu:

“Sim, porque percebem [ri] que tiveram brincando. Porque quer dizer, fazer renda não é como o que ocorre aqui numa flor e com o mesmo ponto fazer a flor, isto é a técnica da renda, de um dos pontos da renda, mas fazer Rendas de Bilros é muito mais que isto. E elas percebem isto, percebem que andaram a brincar, que andaram a aprender a gostar e quando gostam elas também são exigentes e pedem isso. Claro, o ideal era mesmo essa vivência das rendilheiras mais antigas com esta geração mais nova e elas irem vendo porque é assim também que se aprende porque é difícil passar o conhecimento e muitas vezes se aprende a ver a rendilheira mais velha”.

Isabel também chamou a atenção para o fato de pessoas ligadas ao turismo não conhecerem a essência das rendas: *“tem pessoas mais bem formadas em várias áreas tão interligadas com o artesanato, com o turismo desconhecem [bate levemente na mesa] a essência da renda”*. Ao que complementei sobre a questão do conteúdo ficar mais evidente, ou seja, não só o que é visível e o que chama mais atenção que deve ser mostrado, mas entender que o conteúdo pode criar mais vínculos.

Por fim, ela sugeriu uma função para o amplo salão no segundo andar do museu:

“poderia perfeitamente também servir de ponto entre as gerações e penso que seriam mais importantes pra mim era mesmo isso com as novas gerações a trabalhar com as gerações mais antigas e irem buscar senão tudo, mais um bocadinho [...] para oficinas periódicas, temáticas () várias coisas que se poderia perfeitamente pensar. E porque não juntar Renda de Bilros com outras técnicas por exemplo também, então esse seria um espaço que se poderia aproveitar para fazer, para criar mais dinamismo e não ser só, não manter só as visitas guiadas”.

6.5 Conversa com Isabel Salazar, rendilheira e professora da Escola de Rendas do Museu das Rendas de Bilros

A conversa com Isabel Salazar se deu dentro da sala da escola de rendas, no dia 15 de novembro de 2022, e teve início com a professora mostrando as rendas em formato de estrela feitas por ocasião das festas de Natal. Ela explicou que gostou dos modelos na internet, mas que quem a ajudou nos desenhos dos piques foi uma amiga que desenhou digitalmente (Figura 98) em AutoCAD - desenho auxiliado por computador (um software da empresa Autodesk), e acrescentou que a amiga

“Também sabe fazer a renda de bilros. Então ela consegue olhar para aqui. E seguir os passos que o trabalho tem de seguir. Para poder desenhar de forma correta. E nós podemos depois trabalhá-lo. [...] ela é engenheira. Ela é engenheira civil. E pronto, tem domínio do computador. E ela aprendeu a fazer renda de bilros também já. E vai nos dando assim um pouquinho de auxílio. De assistência. Porque fazer o desenho no computador é muito prático. Eu não sei fazer. Porque são programas já muito avançados. E eu não domino. E é que ela (a amiga que faz o desenho) até indica de quantos pares de bilros”.

E perguntei se era necessário dominar a técnica para entender. Ela respondeu: *“depende... depende. Porque o colega que também trabalha comigo e que me faz alguns desenhos, ele não sabe fazer renda de bilros. Mas eu vou auxiliando e ele normalmente faz um esboço”*. Curiosamente o outro colega que a auxilia nos

desenhos por computador também vai compreendendo a lógica da renda sem mesmo a executar com os bilros:

“Ele também já percebe como é que tem que as coisas ser feitas. Então ele faz e depois normalmente eu imprimo para ele corrigir. E eu imprimo, corrijo. Se tiver alguma correção a fazer, eu assinalo onde é que ele tem e depois ele corrige. Senão, a maior parte das vezes os desenhos já saem prontos a eu executar. Já não precisam de correção. Porque ele também já está habituado, já me faz isto há algum tempo e já consegue também perceber um pouquinho da lógica, da sequência das coisas”.

Naquela ocasião completei: *“daqui a pouco ele está fazendo rendas também”*, e Isabel respondeu *“quase” [risos]*.

Figura 98 - Desenho de pique em almofada feito em AutoCAD



Fonte: Acervo da autora 2022.

Perguntei como ocorreu a participação na escola de rendas, como foi a experiência e o que trouxe a Isabel até a escola, ela então respondeu:

“Eu sou descendente de professoras de renda de bilros. A minha avó materna (Julieta Estrela) foi a primeira professora aqui nesta escola. De maneira que depois com a necessidade do excesso de alunas, a minha avó colocou aqui duas filhas, uma delas a minha mãe (Laura Estrela). E eu estou aqui há quatro anos a ensinar”.

Comentei com Isabel que a rendilheira Maria de Lurdes, com quem eu conversei no café, teve aula com a Julieta. Ela completou:

“Sim, a minha avó. Eu costumo dizer que quase nasci aqui na escola. Porque eu vim desde que nasci e que vinha com a minha mãe. A minha mãe tinha facilidade de trazer os filhos para aqui. Não havia proibição. E de maneira que nós quase que fomos criados todos aqui dentro da escola. E eu comecei a aprender com três anos de idade. Já ao redor dos travesseiros da renda, das almofadas”.

Perguntei sobre o fato de a mãe poder levar os filhos para a escola, o que devia ser uma tranquilidade. Ela também ressalta a independência e autonomia no trabalho das rendas:

“Completamente. Apesar de que a minha mãe vivia com a minha avó, com a mãe dela, com os pais dela. E a minha avó tinha empregadas em casa que podiam cuidar das crianças, não é? Mas eu e a minha irmã, como éramos meninas, a minha mãe foi-nos começando a trazer muito pequeninas para aqui. E nós começamos a aprender com três anos de idade, eu e a minha irmã. [...] Eu acho que nós crescíamos no meio, neste meio. E víamos, às vezes, só de ouvirmos uma pequena explicação. Aquilo ficava na nossa memória. Quando íamos a fazer, eu acho que já saía quase que tudo automático. E eu gostei sempre de ser independente no trabalho. Nunca gostei, e eu odiava que alguém me fizesse um pouco no meu trabalho. Nunca gostei. De maneira que criei sempre a minha autonomia, a minha independência. De maneira a nunca precisar de ninguém. Quando muito, uma pequena explicação, uma pequena ajuda. Mas na parte teórica. Porque na parte prática não tinha que ser eu a executar tudo. E isso ajudou-me a eu aprender o que aprendi. E a saber o que sei hoje”.

A rendilheira também explicou que, na escola José Régio, há o ensino voltado para o ensino profissional na área do ensino especial. Então questionei quais valores Isabel associava à renda, a relação com a memória, a relação a um valor econômico da renda, qual era a visão dela como professora:

“Então, é assim. Isto, em primeiro lugar, os valores que me foram incutidos desde pequena, não é? Os valores familiares, os valores da amizade, porque foram sempre temas na minha casa que se deram muita importância à família e à amizade, aos amigos. Então, a interação familiar, a interação com pessoas fora da nossa família, para mim, eu adoro isso e tenho isso como um valor que me foi transmitido pela minha família. De maneira que tento, aqui, para além de tentar incentivar as pessoas à aprendizagem da Renda de Bilros, porque é aquilo que mais bonito temos na nossa cidade, é o nosso principal artesanato e foi aquilo que eu aprendi ao longo da minha vida toda, que sempre gostei imenso de fazer, a interação das pessoas entre adultas e entre crianças também. Porque quando temos as férias escolares, as crianças, como não têm escola, vêm para a escola de rendas, ocupam os seus tempos livres e criam aquela interação entre adultos e crianças. E isso é muito engraçado e muito bonito, a relação

que as crianças criam com as senhoras e as senhoras com as crianças, porque isso transmite também ensinamentos”.

Então Isabel falou da experiência enriquecedora que vivencia no cotidiano do ensino-aprendizagem por meio da interação entre gerações, pois, segundo ela:

“as crianças [quiz dizer as senhoras] ensinam muitas coisas antigas às crianças, contam imensas histórias e as crianças contam-nos histórias deles de hoje, porque são maneiras de estar na sociedade completamente diferentes da nossa geração. E isso tem dias que é muito engraçado e que se brinca imenso. Nós temos dias que ouvimos quase o dia todo música”.

Como educadora, Isabel tem plena consciência do desafio de envolver as crianças no ensino das rendas. No entanto, pelo seu relato, parece estar conseguindo fazer isso muito bem:

“Porque hoje em dia incentivar uma criança a aprender a Renda de Bilros não é fácil. Não é fácil. E nós temos que tentar criar aqui algumas condições. Eu não gosto muito de dizer aliciar, gosto de dizer o incentivo. Porque são coisas diferentes. Proporcionar -lhes um determinado ambiente aqui ou determinadas condições que as façam gostar de vir à escola e não virem contrariadas. Hoje já ninguém vem, não é? Porque os pais já não obrigam como nos obrigavam os nossos pais. Eu aqui é que tenho que ter aqui determinadas condições para elas, para que elas venham. Eu tenho crianças que passam o verão inteiro aqui comigo. Quase não vão à praia. Às vezes vão à praia de manhã e vêm à tarde para aqui”.

Isabel parece não medir esforços no seu intento de educar e inovar. Ela aceita os desafios propostos pelas crianças e isso, sem dúvida, é um elemento vital, segundo ela:

“Pois fazemos alguns lanches, nós combinamos. Ou nós vamos fazer um pique-nique. Então cada uma traz uma coisinha, um lanche mais reforçado. E partilhamos e repartimos tudo. Juntamos tudo. Quando está a terminar as férias de verão eu pego nelas. Combinamos sempre tudo marcadinho. Com os pais e com elas. Vamos almoçar num restaurante. Depois vamos comer um gelado. Vamos dar um passeio. Tudo isso faz com que elas também tenham mais vontade de vir. Depois tenho que estar sempre a pensar em coisas novas para elas. Porque elas vão planeando. Eu tenho meninas que já no fim das férias de verão combinaram comigo o que vão querer fazer nas férias de Natal. E eu tenho que preparar tudo. Coisas novas. Eu tenho uma menina que diz que quer fazer as setas dos caminhos de Santiago. Nunca fizemos. Eu disse sem problema. Nunca fizemos, mas vamos fazendo. E tu vai ser a primeira. E quando ela vier eu tenho um trabalho pronto para ela. Para ela começar a executar. Vai ser uma aventura porque nunca foi feito”.

Isabel relatou que se sente na obrigação de alcançar sucesso com os trabalhos que propõe para as crianças, para que elas não fiquem desiludidas. Ela disse que:

“O resultado final tem que ser um sucesso. Tem que ser forçadamente. Porque senão é uma desilusão. E as crianças hoje desiludem -se com muita facilidade. Dá-se um jeito de traçar o melhor caminho para chegar naquele resultado [...] porque as crianças cansam-se de tudo muito rapidamente. E não falam. E não expressam em palavras o que se passa”.

Um laço de confiança é construído entre a professora Isabel e as crianças, segundo ela explica:

“Elas conseguem conversar comigo. Por quê? Porque confiam em mim [...] é fantástico. Eu adoro as crianças. Eu adoro aquilo que faço. Adoro. Ensinar a Renda de Bilros, para mim, é maravilhoso. E eu adoro crianças. [...] Isto é escola da Câmara. A Câmara proporciona-lhes o material todo. As crianças não precisam de comprar material nenhum. E tudo o que fazem é para elas. [...] tudo, tudo. Tudo o que elas fazem aqui, elas levam embora. E a Câmara proporciona-lhes isso tudo”.

Em contrapartida, as crianças também são convidadas a participarem de eventos relacionados à Câmara Municipal para divulgação das Rendas de Bilros. A professora explicou que:

“Muitas vezes chama por elas para determinados eventos. Onde o município tem que estar representado. E em que... Quando eles entendem que a Renda de Bilros tem que estar representada. São as meninas que daqui da escola que vão. [...] Pronto. E há vários tipos de seleção e de escolha. Apesar de que, por vezes, também é necessário que, em determinados eventos, que levemos as mais pequeninhas de todas. As mais novinhas. Para que as pessoas percebam que tão pequeninas e como é que elas já querem aprender a Renda de Bilros [...] às vezes eu levo a mais pequenina e a mais adulta. Das senhoras, por exemplo, que eu tenho senhoras com 83 anos de idade”.

Naquele momento, fiquei impressionada com a estrutura criada pela professora e com a motivação. Completei: *“Porque tudo que se aprende tão pequenininho se leva para a vida”.* Isabel revelou que:

“Parte de mim motivar de maneira que as pessoas... Porque o primeiro dia para mim é o mais importante. O primeiro dia para mim é o mais importante. É aquele dia que recebemos aquela pessoa que não faz ideia do que é a Renda de Bilros, mas que tem que ficar a gostar naquele dia. Porque se não gostar naquele dia, a pessoa não volta. Não volta mais. E nesse dia eu tenho que estar 100 % disponível para essa pessoa. Então às vezes eu digo assim, hoje eu não estou cá. Porque eu tenho que estar ali. Porque é nesse dia que nós criamos a nossa empatia e que transmitimos o início, a iniciação, não é? O início do gosto em que a pessoa tem que sair daqui maravilhada”.

Isabel fala das particularidades do ensino, da criatividade e do tempo individual de cada aluna. A adaptação aos ritmos individuais, como propõe o filósofo e pedagogo, Antoni Zabala, se dá pelo entendimento que “aprender significa elaborar uma

representação pessoal do conteúdo objeto da aprendizagem, fazê-lo seu, interiorizá-lo, integrá-lo nos próprios esquemas de conhecimento” (Zabala, 1998, p.98).

“Então elas são estimuladas a fazerem, a descobrirem também. A fazerem as escolhas, aprender a fazer as escolhas. São sempre, tanto as senhoras como as crianças, são sempre elas que decidem o que querem fazer. Que tipo de trabalho querem fazer. Ou qual o objetivo do trabalho. E mediante o objetivo do trabalho, eu seleciono o desenho. Eu escolho o desenho. Porque eu sei que aquela senhora não aprende como esta. Ou esta não aprende como aquela. E eu, como já as conheço, sei como é que posso avançar. Se posso avançar mais rápido, se tem que ser mais lento [...] Nunca transmitindo que aquela senhora não pode fazer aquele trabalho porque não vai ser capaz. Não. Eu digo sempre. Não tenham pressa de aprender. Queiram aprender bem. Porque não é fundamental aprender rápido. É fundamental aprender bem. Claro que quando alguém aprende muito rápido, é lógico que podíamos avançar mais rapidamente com essa pessoa e evoluir com mais rapidez. Mas... Porque as pessoas não aprendem todas da mesma maneira. Não têm todas a mesma capacidade de raciocínio, certo?”

Nesta fala, Isabel demonstrou compreender perfeitamente como se dá a construção do conhecimento e compreende os ritmos individuais. Como propõe Zabala (1998), o ensino é um “processo de construção compartilhada de significados” (Zabala, 1998, p.91). A mestra Izabel Salazar tem consciência dessa construção lenta e significativa para a formação dos sujeitos.

“Agora, não podemos dar a entender às pessoas. Olha, “a senhora não é capaz”. Desista. De todo. De todo. Eu odeio isso. Acho isso horrível. Cada senhora tem o seu ritmo. É como com as crianças [...] Já lá vai o tempo em que na escola tínhamos a fila de trás, que era a fila dos, entre aspas, dos chamados burros. Isso não existe mais. Isso não existe mais. Então, aqui, muito menos. Deus me livre. Deus me livre. É como quando alguém diz assim, Ai, desculpa, tem que ter muita paciência comigo. Não tem que me pedir desculpa. A mim não tem que me pedir desculpa, não tem que me agradecer. O meu trabalho aqui em ensinar ela. Não é nada. E eu tenho que ter paciência, como é lógico. Porque as pessoas não aprendem todas da mesma maneira. Mas isso ninguém é culpado”.

Sobre a liberdade no ensino, Isabel explicou:

“Há essa liberdade. Porque esta escola não é um ensino obrigatório. Isto é uma ocupação de tempos livres, tanto de adultos como de crianças. Certo? Então, se é facultativo, porque é que lhes vamos impor determinadas coisas? Não faz sentido. Porque isso não cria motivação também. Cria afastamento”.

Naquele momento, Isabel explicou sobre a questão econômica da Renda de Bilros, pois não a vê como um trabalho economicamente viável:

“Porque a renda de bilros é um artesanato tão puro a todos os níveis. Começa pelo preencher dos bilros, que nós chamamos de encher os bilros com a linha. É tudo feito por mão. O desenho é todo picotado à mão. É tão puro, tão puro, que é um trabalho que não dá lucro fazer. Por isso é que é uma ocupação de tempos livres. Ninguém faz a renda de bilros com a intenção de sobreviver. De ganhar para pôr comida em casa. É impossível. Porque é um trabalho demorado”.

No entanto, a professora não descarta a possibilidade de simplificar o modo de fazer para tornar o trabalho rentável, adaptado aos tempos atuais:

“Apesar que agora, com os tempos modernos, nós também tivemos a necessidade de modernizar as Rendas de Bilros e de começar a fazer outros trabalhos. Eu não lhe queria chamar mais rentáveis, porque a maior parte das...Nenhuma das senhoras faz para vender. Nenhuma. Tudo faz para casa ou para oferecer. Mas, se tivermos um trabalho que se faça rápido e que fique bonito, que o produto final seja bonito aos nossos olhos, aos nossos gostos, porquê que havemos de fazer um outro trabalho com a mesma finalidade e que demore o dobro do tempo? Vamos simplificando. Indo ao encontro de coisas bonitas e que sejam mais rápidas de fazer. Ou mais fáceis. Introduzindo...Utilizando pontos que rendem e que se chegam ao fim muito mais rapidamente do que outros trabalhos muito mais elaborados. E que a gente olhe e às vezes até dizemos assim, eu até gosto mais do outro, que até se fez muito mais rápido. Não é?”

Ela comentou sobre a mudança nos materiais:

“Novos materiais também, a novos fios, porque no meu tempo de criança era impensável utilizar estes fios, nem havia, nem existiam sequer. Aqui na escola era rigoroso, era os trabalhos finos, a linha fina. E fazia -se só o branco ou o creme. Não fazia mais nada. Agora não, fazemos com todas as cores possíveis, porque também fazem-se coisas diferentes, adaptadas aos tempos modernos também, não é?”

Logo percebo, pela fala de Isabel, que a adaptação mantém o fio, pois segundo ela é feito *“com novos materiais, mas mantendo a técnica, mantendo os nossos pontos, porque está tudo lá [...] E isso é que é a parte mais importante, é manter as nossas raízes [...] E a escola aqui, porque há uma certificação das Rendas de Bilros”.*

Sobre a comercialização das rendas, Isabel explicou:

“A Associação para a Defesa do Artesanato é quem comercializa a maior parte das rendas de quem faz nas suas casas e que quer vender. As pessoas não vendem diretamente ao público, porque, por vezes, aquilo que produzem não conseguem vender diretamente ao público. Então, recorrem à Associação, a Associação compra-lhes o trabalho e vende aqui na parte da recepção do museu”.

Isabel explicou que essas pessoas vendem para a Associação e que é a mesma que detém a patente da certificação (Unidade Produtiva Artesanal - UPA) *“e depois, cada rendilheira, que é o meu caso, o caso da minha irmã e de mais duas ou de uma ou*

outra colega também que trabalha aqui, nós próprias fizemos questão de ter a nossa certificação (Figura 99)”.

Figura 99 - Etiqueta de certificação de Isabel Salazar



Fonte: Acervo da autora 2022.

Sobre novos desafios e projetos, Isabel respondeu:

“Os nossos objetivos, a nossa mente está constantemente a pensar em trabalhos novos, porque sabemos que, neste caso, as meninas quando regressarem nas férias de Natal, elas ainda não conhecem estas estrelas, por exemplo, e eu sei que todas elas vão querer fazer. Porque é um artigo novo, elas não conhecem. Ficou muito bonito e eu sei, porque eu conheço hoje demasiadamente bem, que todas elas vão chegar aqui e vão querer fazer estrelas. E é isso que nos valoriza, não é?”

Perguntei até quando Isabel pretende continuar na escola e ela respondeu que sim, até se aposentar. Logo, perguntei se continuará a fazer as rendas em casa e ela confirma:

“Em casa, porque eu à noite, em casa, todos os dias eu faço a minha rendinha. A minha filha, mais nova, cozinha. Ela vai para a cozinha, a maior parte das vezes decide o que vai cozinhar. Ela vai às compras e eu chego à casa e vou fazer os meus trabalhinhos, porque o que faço aqui, não, o pouco que faço aqui é para a decoração do espaço ou estou a fazer novas experiências, para ficar de recordação, para quando as meninas, ou para mostrar às senhoras, para novos trabalhos”.

Isabel relatou que não dispensa seu café da manhã no museu onde recebe as alunas:

“Eu vou para... Temos ali uma salinha onde temos nossas condições todas. Temos a nossa máquina de café. Temos máquina de água. Temos um frigorífico, um micro-ondas e uma torradeira. Então eu vou para ali, tomo meu cafezinho. Como o meu pãozinho e depois venho trabalhar. E muitas senhoras tomam cafezinho comigo”.

As trocas se fazem no dar e receber, a dádiva, na relação comunitária do provisionamento para os lanches:

“E nós decidimos no início, quando eu vim para aqui, que os meus superiores me deram essa liberdade de eu organizar as coisas à minha maneira, como eu entendesse que era a melhor maneira. Então comprámos nós a máquina de café. As senhoras daqui reuniram-se e deram um pouquinho de dinheiro a cada uma e disseram, vai comprar uma máquina de café. Então comprei a máquina de café. E fazemos um milheiro. Tem uma caixinha onde cada uma paga o seu café que toma. Guardo o dinheirinho daquela caixinha e vou proporcionando em determinadas alturas do ano, como foi agora o dia de São Martinho, eu comprei cinco quilos de castanhas. E depois cada senhora traz ou uma garrafa de champanhe ou um sumo ou isto ou aquilo. E ontem éramos, por aí, vinte e cinco. E fizemos o nosso lanchinho ali”.

À medida que Isabel relatava, percebia como laços também se fortalecem com as celebrações:

“Depois chega a altura do Natal, comprámos um bolo rei, que é o tradicional do Natal, não é? Normalmente no ano novo eu compro um pão de ló. Na altura do São João são as farturas. Quando é o Santo Amaro, vamos comprar os docinhos de Romaria, nós costumamos, aqui na Vila do Conde nós chamamos Amarrar os Santos, que é festejar todos. E eu costumo dizer, nós aqui amarramos os santinhos todos, festejamos tudo. E isso também cria um envolvimento entre as pessoas”.

Mais uma vez, as relações de dádiva se confirmam, como a professora relatou:

“E eu costumo dizer que temos aqui uma senhora que é a Dona Nair, que é a nossa costureira de serviço. Tudo o que seja preciso fazer de costura, ela faz. Para toda a gente. Não cobra dinheiro a ninguém. Está sempre disponível aquela senhora. E depois há esta troca de... Não é de favores, mas é uma entreatajuda”.

Digo para Isabel “ou seja, todas recebem a ajuda”.

Isabel: Todas.

Helga: “Oferece e recebe”.

Isabel: Exatamente. Isso é muito bom

Helga: “Há uma troca. Que bonito Isabel”

Isabel lembrou que sempre há mais procura pelo ensino após a participação das rendilheiras na feira de artesanato com um stand representando a escola:

“Normalmente recebemos sempre crianças novas após a Feira do Artesanato. Ah, então é uma forma de mostrar que o trabalho que é feito aqui na escola... Também temos sempre uma ou duas almofadas de iniciação, para que as crianças possam experimentar um bocadinho. Eu às vezes até ponho as crianças a ensinar outras crianças. E eu conheço as crianças. Oh, fulana, queres ir tu? Pôr a menina a experimentar? Pode ser, elas ficam todas contentes também.

Ao longo da conversa, identifiquei duas palavras que ajudam a delinear as qualidades da professora de rendas: disponibilidade e acolhimento.

6.6 Conversa com as rendilheiras Isalinda Teixeira e Goreti Sousa

A conversa com Isalinda Teixeira e Goreti Sousa (Figura 100 A;B e Figura 101 A; B) aconteceu no dia 25 de novembro de 2022, no espaço destinado à exibição ao vivo da feitura das rendas dentro do Museu de Rendas de Bilros de Vila do Conde. Esse é um lugar privilegiado, banhado pela luz externa que atravessa a grande abertura envidraçada e translúcida que faz divisa com o jardim no térreo da edificação. Ao fundo avista-se o belo gramado e dentre a vegetação distingue-se a enorme Tília que compõe esse jardim oferecendo múltiplos tons de verde e nos aproximando gentilmente do exterior do museu (Figura 102).

Figura 100 (A; B) - Rendilheira Isalinda no espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.



Fonte: Acervo da autora 2022

Figura 101 (A; B) - Rendilheira Goreti no espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde.



Fonte: Acervo da autora 2022.

Figura 102 - Espaço do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde



Fonte: Acervo da autora 2022

Minha primeira pergunta à Isalinda, de 67 anos, é desde quando ela faz as rendas. Ela respondeu:

“Eu vim para aqui, para este museu. Isto é tudo velho, não é? Porque a escola foi sempre aqui. Na parte de cima. A escola funciona sempre na parte de cima. Isto aqui é tudo velho. Aqui embaixo é dos alunos, algumas coisas assim. Depois isto foi restaurado, não é? Mas eu andei aqui. Eu vim para aqui com quatro anos, já não tinha cinco. Pro museu. Para aqui, para a escola. Para a escola de rendas. Na altura não havia oficina, não havia nada. Era só miúdas que andavam, não andava mais ninguém. Era só crianças”.

Eu complementei, após perguntar sua idade, concluindo que já são sessenta e três anos de dedicação às rendas, mas ela explica:

“Não trabalhei sempre nisto. Não trabalhei sempre nas rendas. Só que eu tive sempre, sempre uma almofada em casa. Variava as rendas, oferecia para as igrejas, fazia. Quando vinha () , outras eu lá andava

a dar. Tenho muito até em casa para fazer, para dar a outra igreja. Porque quando vejo as rendas fracas, eu vou fazendo em casa e ofereço. Essas coisas”.

Ela complementou explicando que há doze anos atua nesse espaço do museu como rendilheira, que trabalha ao vivo, *“portanto, eu já trabalhei até aos dez anos. Aos dez anos fui estudar. E quando aos dez anos eu fui estudar, estive a estudar, fiz o quinto ano antigo, antes de 25 de abril. E lá estou eu. Fiz a minha vida. Aqui trabalho, devo estar a fazer doze anos. Seguido”.*

Em seguida, Isalinda explica que já possuía tarefas relacionadas à produção de rendas de forma assalariada:

“O que é certo é que eu mesmo com sete anos, eu já tinha que levar cinco metros de renda, estreitinha, para a minha mãe. A professora pagava-nos. E nós levávamos o dinheiro. Mas eu tinha tarefa para fazer, com sete anos. E eu ia para a primária. Antigamente a primária era de manhã ou de tarde. Não tínhamos o dia todo, como tenho hoje. Às vezes começo, depois ainda tenho um bocado de tarde e assim. Nós ou tínhamos de manhã ou tínhamos de tarde. No espaço que a gente tinha livre, vínhamos para aqui. Porque os pais tinham que trabalhar. Porque os pais tinham que... Eu não sei também... Porque os pais tinham que trabalhar, não era? E a vida continuava assim até que acabei por ir estudar. Mas não foram... A maior parte que eu tenho seis irmãs. Somos seis raparigas. E somos seis rapazes. [ri]”.

Comentei que as famílias eram numerosas e então Isalinda respondeu sobre o fato de que a escola de rendas era um local em que as mães das crianças e adolescentes sentiam que as filhas estavam seguras:

“Sim, somos seis casais nós. Principalmente as raparigas, a minha mãe não nos queria na rua. [...] Era como... Tínhamos de vir para aqui, ao menos aprendíamos alguma coisa, não é? Ao menos aprendíamos alguma coisa e... E estávamos presas. Estávamos presas que eram o intuito dos pais, antigamente”.

Depois, ela comentou como a renda vai se tornando algo do qual a memória não se desfaz facilmente e que tem-se o desejo de retornar a fazer:

“Entretanto... Isto é um bichão que fica cá dentro. Não há volta atrás. Isto é quem começa pequenina, fica cá dentro. E [...] muito próximo. Isto nunca mais se esquece. Porque é preciso ter umas duas bases de miúda, que é quando se assimila muito rápido. É ou, não é?”

Isalinda também comentou sobre a facilidade do aprendizado quando se é criança:

“Assimilamos tudo. Quando somos miúdas, nós somos crianças, assimilamos muito mais rápido. Porque hoje... Chega-se a uma idade que não se assimila. Pode-se fazer uma coisa ou outra, mas nunca... É um bichinho que fica sempre. Para o resto da vida. Porque isto faz muito bem. A mim faz muito bem. Eu hoje estou com um bocado de resto porque dormi mal esta noite”.

A rendilheira também falou de sua vida familiar, seus filhos e netos: *“Quem os tem, que os ature. [...]Tenho dois filhos, tenho dois netos. Lindíssimos. Tenho-te prontos. Estou muito bem, como estou. E quando me quiser ir embora, vou embora. Não é? Ela também realçou o valor de vida que a prática artesanal lhe proporcionou “porque gosto muito deste trabalho. Amo este trabalho. Isto... Faz -me bem [...] faz-me bem. É isto, vida”.*

Isalinda também explicou sobre o trabalho das rendas como forma de subsistência em épocas remotas e o período em que trabalhavam nas ruas da cidade:

“Dentro de casa. E eu, muitos anos, porque... Em Vila do Conde, há muita rendilheira de rua, que a gente chama rendilheira de rua, que está a trabalhar em casa. Porque antigamente, até trabalhavam às portas das ruas, quando estava solinho [...] trabalhavam mesmo nas portas. Às vezes nas escadas”.

Comentamos como essa forma de trabalhar, voltada para o espaço público externo, traz vitalidade ao permitir observar o movimento de transeuntes e explorar momentos de conversas.

Isalinda não escondeu a admiração pelo pai, que era cozinheiro, e tinha um restaurante próximo aos estaleiros navais:

“Até que eu...Eu nasci aqui, junto à igreja Matriz, mas depois fui morar para ali, que o meu pai tinha um restaurante, de 46 anos, que tinha um restaurante, junto à Caravela. E os estaleiros, onde se construíam os barcos, era do lado de cá. Era naquela parte elevada, que está junto à Caravela, era onde era a parte onde se fazia o... Onde eram feitos os barcos, artesanalmente, de madeira. Os barcos grandes, que antes os barcos tinham, ou a bacalhau, eram de madeira. Hoje eles são de ferro. Mas eram de madeira. Era ali que eles se... Remendavam, ou... Quando eles estavam furados, quando era preciso pintar, quando é que vinham para ali, pôs o estaleiro em frente ao restaurante, mesmo do meu pai. E antigamente, era tanto estrangeiro, tanto estrangeiro, a parar ali, que era o ponto. E o estaleiro, pronto que era lindíssimo, era uma coisa. Porque via -se... Aquilo a fazer, mesmo o começo do barco, a fazer-se com aquelas coisas, tudo manual”.

Isalinda falou com admiração dos lugares que vivenciou: *E era, era... mas aquilo era muito bonito. Eu tenho tantas saudades daquele tempo. Tantas. [ri]. Nós ficávamos até à meia-noite na rua.* Então comentei: “A cidade tinha uma vida?” Ao que ela respondeu:

Tinha, tinha crianças, ouvia-se crianças na rua. Tinha, tinha outra vida. Nós ali, junto ao meu pai, que só nós enchíamos logo a rua. Nós enchíamos logo a rua. Depois, antigamente, os casais também tinham muitos filhos. Hoje é que não têm. Mas aí um fica um por um. [...] E todos se criavam. Dormiam-se, com os pés para baixo, outros para cima, e dormíamos. E não morríamos, estamos aqui.

A rendilheira também fez um comentário a respeito dos hábitos de vida contemporâneos:

“Hoje é tudo cheio de salamalecas. Mas eu tenho um quartinho, um galinho, ti ti ti e está tudo cheio de salamalecas. A gente, antes, já estava, já estava, já tinha vírus, não tínhamos nada. A gente brincava na rua, saltávamos, penteávamos-nos às cordas, à patela, como a gente dizia, à macaca, ou a essas coisas todas. Nós éramos muito mais felizes. A juventude, antes, era mais feliz. Hoje a juventude não é feliz. Hoje a juventude, hoje tem tudo e não é feliz. Nós, por Natal, tínhamos alguma coisa, nós. Tínhamos batatas nos sapatos. Tínhamos nada. Mas éramos felizes de outra maneira. Não havia nada dos telemóveis, nem nada disto. E a gente comunicava. [ri] hoje é imprescindível o telemóvel. Para mim não é. Para mim não é. Mas esta geração que vem, é imprescindível o telemóvel, para esta gente. Correto?”

Ela prosseguiu falando sobre a experiência do pai e do restaurante do pai:

“Nós tínhamos um restaurante. Eu adorava pôr a mesa no dia de Natal. Porque a nossa mesa, com (), a minha mãe era assim uma pessoa muito... A minha mãe tinha pena das pessoas. E a minha mãe, até se fosse alguém que, olha, não tem onde comer. A mãe metia também lá para dentro, () ia para a minha casa. E eu punha uma mesa, muitas vezes, de vinte e cinco pessoas. O meu pai chegava à tarde, já colhia as pilhas dentro do forno de lenha. A nossa comida era toda cozinhada com lenha. Que íamos ao estaleiro, comprá-la e trazíamos. O fogão do meu pai era um fogão enorme, todo à lenha”.

Então perguntei do que consistia a alimentação ao que ela respondeu: *peixes. [...] Todos os dias, o meu pai a buscar. [...] Ao mercado, o nosso mercado, tinha peixe todos os dias*”. Isalinda fez então um comentário satirizando os requintes relacionados ao preparo e consumo das refeições nos dias de hoje:

“Agora que há tantas michelinas, michelaimas, o meu pai já tinha cinquenta mil michelaimas. [ri e compara a qualidade das refeições do

pai com o Guia Michelin] *E eu digo aqui, muitas vezes, só para nos rir, porque, realmente, o meu pai era um cozinheiro de topo, não é? Não é por ser meu pai. E está aqui, esta minha amiga, e sabe que na nossa casa, mesmo do lado de fora, além de servirmos no restaurante, nós tínhamos filas de gente a buscar comida. Filas! O meu pai cozinhava tudo. O meu pai cozinhava muito bem”.*

As falas de Isalinda situavam seus saberes no espaço da cidade e no espaço das relações sociais que se inserem no cotidiano da vida. Naquele momento, Vila do Conde foi ganhando outros contornos e sou transportada para outra realidade que a rendilheira relata por meio de suas memórias:

“Nós somos conhecidos pelos beira rios, toda a gente aqui em Vila do Conde nos conhece. Por bem, não é por mal. Por coisas boas. No entanto, somos doze filhos, todos de diferença de um ano. Todos de diferença de um ano. Veja lá como eram as mulheres naquele tempo.

Então complementei que eram mulheres fortes e ela prosseguiu:

“Andávamos sempre de lacinhos, bem penteadas. Todas, todas, sempre muito bem vestidinhas. A minha mãe, ainda nos fazia as camisolas à noite. Para no dia de Páscoa, já de estrear tudo. E no dia de Natal, estrear tudo. Meinhas de crochê feitas com quatro agulhas. As meias de linha de crochê com quatro agulhas que a minha mãe fazia à noite. Além de ter tantos filhos. Queria todos bem bonitos”.

Notei que, por meio do relato da rendilheira, que os saberes manuais estavam a serviço da vida e pertenciam profundamente às atividades diárias e ritualísticas, logo não eram destacados de suas funções tanto simbólicas quanto utilitárias. A rendilheira foi ensinando lições:

“Portanto, é por isso que eu digo que a vida, a vida em si, além de tudo, ensina-me muito. Eu tenho dois filhos formados. E digo aos meus filhos, vocês sabem de uma coisa, umas coisas, mas a mãe sabe muito mais do que eu. O quê? E digo aos meus filhos, tenho dois filhos, e digo-lhes, vós sabeis de umas coisas, mas a mãe sabe muito a nível de tudo. [...] Mas é verdade, esta vida, esta vida que nos transporta, não sei o que, faz parte da minha vida. Faz parte da minha vida. [...] E a melhor forma, para nós, este dia, que assistimos a este curso de vida, e sabermos dar valor à vida, é porque a vida tem muito mais valor do que a gente pensa. [...] Sou a coisa que deveria ser. Eu lutei pela vida dos meus filhos, sozinha. SOZINHA. Sozinha a trabalhar. Hoje, a trabalhar muito, não sabia do outro dia que () aqui. Eu trabalhava de domingo a domingo”.

Então perguntei se as rendas estavam no meio disso tudo e se complementavam o trabalho de Isalinda, que respondeu: *“sim, também estavam no meio”.* Perguntei onde

Isalinda trabalhou e ela respondeu explicando como tinha sido criar os filhos e trabalhar, portanto, além da atividade de rendilheira, Isalinda sempre foi múltipla:

“Numa loja, pronto a vestir. De couro, de roupas só de couro Pronto a vestir. Eu que fiz a clientela, tinha gente, gente... gente... [...] assumia a gerência toda da loja. Vendia, era vendedora, era gerente, era... Era tudo dentro da loja. [...] Chegava à casa, muitas vezes, às duas da noite. A casa, às duas da noite. Criando os filhos. [...] Dois. Mas eram grandinhos, também, quando eu me divorciei. [...] Mas... o meu marido fugiu, não é? Quando eu fui operada do coração”.

A rendilheira relatou o abandono do marido, mas deixou evidente que conseguiu reunir forças para criar os filhos, sendo que a renda artesanal foi uma forma de ajudá-la a prosseguir. Além de criar os filhos sozinha, a rendilheira produzia rendas à noite e aos finais de semana. Perguntei se quando ela produzia a renda, se a renda dela recebia, alguma forma, o nome de Isalinda como autora daquele trabalho, mas ela respondeu que não. Isalinda também mencionou o véu que fez para a Nossa Senhora da Guia e que levou três anos para ser confeccionado. O véu fica guardado em sua casa e só sai para as procissões. Ela explicou que foram utilizados dois mil bilros para a confecção desse véu. Ela complementou que considerava fundamental que reconhecessem que esse véu foi feito por ela *“saibam que foi Isalinda que fez. Isso foi minha avó que fez...Sim. [...] Os filhos e os netos [...] Foi minha mãe que fez...”*

Naquele momento da entrevista, Isalinda falou muito baixo e ficou inaudível. É quando ela se queixou de algo que a incomoda sobre a questão da preservação do saber-fazer das rendas: *“sim..sim..tenho muita pena que se perde esse trabalho, porque se perde esse trabalho, não há mais nada, perdemos parte da nossa alma...”* Perguntei se a Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde consegue representá-las, ao que ela respondeu que sim. Ela também criticou os *workshops* que tem um caráter muito efêmero e não dão conta de todo o saber têxtil que leva tempo para aprender.

Perguntei à Isalinda qual lugar é o melhor para fazer as rendas e ela respondeu:

“A experiência melhor é aquela que nós estamos aqui ao vivo, que nós recebemos dos visitantes que aqui vêm, que nos transmitem realmente como é...Que é um trabalho bonito, que é um trabalho interessante, que não tem nada a ver com qualquer trabalho, e não. Porque... É o que eu continuo a dizer. Pois, há trabalhos que são copiados. Há trabalhos que são copiados, mas isto não copia. Mas isto não”.

Ela realçou o apoio dos visitantes do museu “e o que me faz estar aqui é o apoio que a gente tem dos visitantes. O carinho que nós sentimos deles”. Naquele momento, comentei que estava eu aprendendo muita coisa, aprendendo muito mais que rendas. Na sequência, perguntei se o trabalho que Isalinda estava executando era escolhido por ela e ela respondeu:

“Não, não, não. Este trabalho...São encomendas que eu vou fazer. Só me falta um lenço pra 10 que são dez... Isso é uma renda de 10. E isso é a associação que traz. [...] Os desenhos... Nós temos um estúdio grande lá em cima dos piques. Por exemplo, o cliente escolhe. É isto que eu quero. Quero para este tempo. E nós fazemos... Depois entregamos à associação, para a venda. Para a venda não, porque eles estão vendidos. E depois, se tiver mais encomendas, isto eu vou fazer”.

Porém ela relatou que os modelos que ela executa em casa são da escolha dela. Então perguntei sobre o valor do trabalho artesanal: “se Isalinda pudesse fazer algo diferente...Para esta valorização aqui do trabalho da renda. Qual é o maior desejo para a renda? Qual o maior desejo para a renda e para as rendilheiras? E ela respondeu:

“Para a renda, eu acho que era uma continuação. Onde houvesse aqui... Embora tenhamos a escola em cima. Mas que isto continuasse com mais gente. Porque aqui é oficina. Será que isto pode ser uma oficina com duas rendilheiras? [critica o número atual de rendilheiras] Eu já vi que não. Quando nós éramos uma fila grande, não. De tudo...”

Perguntei se eram mais rendilheiras e ela disse que “nós já fomos algumas... sete, oito, oito profissionais”. Naquele momento, a outra rendilheira, Goreti Souza (67 anos), que estava no salão do museu, foi se preparando para ir embora. Então dirigi perguntas a ela também e ela respondeu:

“Eu não tenho muito. Eu tenho alguma coisa, mas não tenho assim como ela. [Isalinda]. Não vivi aqui, perto, como ela. Mas andei na escola pequenina. Também vim para cá aprender pequena.[...]Também vim entre os cinco anos. Mas tive pouco tempo cá. Porque depois a minha mãe me meteu no colégio das freiras [...] Eu andei aqui, aprendi a base, portanto, do que se tem que aprender. Era a renda básica. [...] Depois, entretanto, andei aqui pouco tempo. (), a minha mãe tirou-me. Fui para outros lados. Depois cresci, tive outras profissões. Nunca mais regresssei aqui. Emigrei, casei, emigrei. Também tenho dois filhos. Também tenho dois netos que nunca andaram nisto. [a renda] A minha filha nunca quis saber disto [a renda] para nada. E, entretanto, fiquei desempregada. Vim cá para a escola. Para aprender. Para aprender do que gostava disto. [...] Sim, aprendi pequenininha e nunca esqueci. Mas também nunca mais trabalhei”

nisto. [...] Ai, já voltei. Já tinha, os meus filhos já eram adultos. Já, já. E eu voltei. E eu voltei para aqui para a escola mais ou menos há 12 anos. [...] E depois lá acima da escola chamaram-me se eu queria trabalhar cá. E estou cá a trabalhar há 7 anos.[...] E isto é espetacular. Adoro isto. Porque qualquer pessoa que esteja a trabalhar nisto é viciante. Muito viciante. [...] E uma pessoa está relaxada, a trabalhar está concentrada. Ou seja, esqueces problemas todos de casa.

[...] É. E também entre nós, também é bonito como é que se diz. O trabalho em si é bom, damos bem, conversamos, não temos ninguém aqui a ver o que fazemos e o que não fazemos de trabalho. Nós temos a nossa responsabilidade, não é?

Mas pronto, é um ambiente bonito. Acaba por ser bom. É um trabalho muito bonito. É. Mesmo as crianças quando começam a aprender isto, que eu vejo lá em cima, nas férias, nem querem ir com os pais, por eles ficavam cá”.

Ao comentar sobre as crianças, a rendilheira afirmou que as crianças se envolvem e gostam muito de tecer as rendas:

“E depois também são muito incentivadas com os trabalhos que lhes dão. Não... é bastante bonito. E isto realmente é um trabalho que uma pessoa quando começa a fazer isto... Não consegue mais parar. Isto é muito viciante e é um trabalho que nós temos orgulho também. [...] Eu estou a fazer uma toalha para o meu filho já há uns anos. Falta um pouquinho para acabar e ainda não acabei”.

Ela explicou que na rotina de tecer precisa conciliar os trabalhos com a família e a vida doméstica:

“O problema está a oferecer-se todo o dia, não é? E depois quando termina já não apetece-se muito. Agora trabalho quando estou de férias, quando tenho umas folgas. Então, vamos trabalhando assim um bocadinho. [...] Mas, por norma, não. Não sou como a Isalinda. Eu não, trabalho. Não posso. Não posso porque tenho meu marido, tenho a minha filha, tenho... E a gente, pronto, já [...]. Então, quando terminamos, normalmente quando se termina de querer descansar um bocadinho”.

Goreti explica sua origem: “eu já nasci na Póvoa, na Póvoa do Varzim. Vim para cá com um ano e meio. Perguntei se a mãe de Goreti também fazia renda e ela respondeu:

“Ninguém na minha família fazia. [...] As nossas mães naquela altura queriam mais nos prender [...] então queriam era nos ter presas. E eu queria vir às mestras, aprender a costura. Os colégios, que era tudo gratuito, aqui. Aprender renda. Então nós tentávamos ter um máximo para nós aprendermos, mas ao mesmo tempo era mais para nos prendermos”.

Sobre as rotinas diárias, quando começou a aprender as rendas, ela esclareceu:

“Embora nós, claro, brincávamos lá fora, quando saímos daqui não era como agora. Nós brincávamos entre rapazes e raparigas, andámos sempre soltos a brincar. E graças a Deus era outra coisa que não é agora também, não é? Agora é computadores e telemóveis. Nós naquele tempo jogar a corda, jogar ao prego, era tudo”.

Foi quando Isalinda complementou a fala de Goreti: *“tínhamos a ginástica feita. Hoje vai tudo para o ginásio, mas a gente já saía da rua com a ginástica feita.* As rendeiras se divertiram ao lembrar da liberdade que desfrutavam experimentando os espaços da cidade e Goreti falou: *“mas é verdade, andávamos, subíamos tudo, saltávamos”.* Isalinda complementou: *“e eu atravessava o rio. Nadava com cinco anos para outro lado”.* Então espantei-me e perguntei se nadavam quando, naquela hora, Goreti também explicou que fazia o mesmo: *“ah, eu também. E eu atravessava o rio. Eu também atravessava. A minha mãe uma vez trouxe -me ()...”* Isalinda explicou que não tinham roupas de banho e nadavam com as próprias roupas íntimas a atravessar o rio Ave:

“Olha, e não eram fatos de banho porque tínhamos cuecas, eram cuecas. Ponhamos depois a roupa, a pôr ao lado cá. A gente ia de cuecas para o lado de lá. Púnhamos outra vez. Nós tínhamos... Isto é uma coisa interessante que lhe vou contar. A minha mãe, como tinha muitas raparigas, a minha mãe... Tínhamos uma costureira em casa. A remendar as roupas. A REMENDAR! Não eram novas. Acho que agora o povo compra e já veste logo. Nós, era REMENDAR! E então... A minha...a costureira fazia-nos aquelas cuecas que eu chamo de gola alta. [Goreti ri]. Que saía água por aqui. A gente tinha () que atravessar o rio E púnhamos a roupa dentro das cuecas. E ela saía pelo outro lado, porque tinham umas perneiras.. [Goreti dá gargalhadas] Tão grandes. Tão grandes. [Isalinda ri muito] Que eram de flanela. Cuecas de flanela. Nós dizíamos. Ai pá, está a roupa já está toda molhada. Está a roupa toda molhada. Púnhamos para o lado de cá. Púnhamos a roupa a secar. Tinha ali um bocadinho de () para a gente estar ali ao sol. E ele tirava-nos outra vez. A gente se não nadasse, estava a cão ou a gato, ou de qualquer maneira, a gente nunca se afogou”.

Goreti lembrou, entretanto, que havia mortes, *“mas no rio a estar, todos os anos morria gente. Era onde estavam os pregões das pontas. Os pilares das pontas, das fontes onde passa a água, essa parte ali, tinha sempre fundões”.* Explicaram, contudo, que naquela época era possível avistar os fundões pela transparência da água que, no entanto, encontra-se poluída nos dias de hoje. Goreti lembrou-se de quando a mãe pregou uma peça nela e no irmão recolhendo a roupa na beirada da margem e deixando-os aflitos a fugir para não apanharem:

“Uma vez a minha mãe, eu estava em cueca, já tinha os meus, o quê? Doze anos. Estava em cueca, a nadar, naquele lado. E eu, o meu irmão, minhas amigas, deixámos a roupa na beirinha da areia. Quando era hoje, desse rio para a minha casa. Ainda tinha que andar, mais ou menos, quase dez minutos, a pé. A pé, claro. Era a pé. A minha mãe, a apareceu por lá agarrou a roupinha do meu irmão, esperou por nós. Começou a chegar por nós. Não nos assustávamos de todos. Começámos a correr. Ela agarra a roupa, abaixo da minha, do meu irmão, e não nos obrigávamos a vir em cueca, para a rua de fora. E depois chegámos a casa, claro que íamos apanhar bater, mas a gente fugiu. Porque estava uma vergonha que apanhámos os dois. Era outra...”

A rendilheira se diverte ao lembrar como viviam seu cotidiano em uma época que sentiam que participavam mais dos espaços da cidade, “criados na rua” como ela expressou:

“Olha, e os nossos pais, andávamos assim... Tentávamos... Pronto, nós tínhamos irmãos mais velhos, irmãos para tomar conta de nós, mas, coitadinhos deles, precisavam. E, olha, nós, graças a Deus, fomos criados na rua. E eu os manchei pra, sei lá, quantas vezes, que eu nem mais vejo o cotovelo. Andávamos ali. Mas tínhamos horinha em casa, e não andávamos à noite cá fora, como agora. Nós já na altura de namorado, eu, na altura de namorisco, já andávamos assim, namoriscar, andávamos às escondidas, como eles, acredita? Raparigas com um rapaz, andávamos às escondidas”.

Goreti realça valores que permeavam convivência entre vizinhos de bairro e resente que o momento atual já não proporciona a mesma interação:

“Sim, porque eu, por exemplo, vivia num bairro. Era muito bonito. E, então, ali tinha, como, quatro ruas, mas tinha várias casas. E era tudo muito bonito, mas não era como agora. As pessoas eram todas muito unidas. Eu, por exemplo, eu vivo num prédio. O meu apartamento também, com toda a gente, é quatro andares. É... Duas portas em cada andar. Não somos muitos. Mas já nos vemos com toda a gente. Mas ninguém vai à casa de ninguém. Antigamente, não. Antigamente, na rua, nós já nos vemos com toda a gente. Andámos na casa de um, eles vão para a minha casa, na casa do outro, entende? E também era privado, aquele bairro. Ou seja, não passava carros, nem havia carro, naquela altura. Agora também é diferente, mas era... Olha, foi bonito. Nosso tempo foi bonito. Aprendemos de tudo”.

Na perspectiva de Goreti, é estranho que a maior parte da geração dos filhos não saiba fazer trabalhos manuais. Sua perspectiva é curiosamente interessante, pois embora os trabalhos relacionados às profissões de mercado lhe pareçam importantes, as habilidades artesanais são, do seu ponto de vista, de suma importância, talvez tanto ou mais que os trabalhos profissionais dos filhos:

“Agora, eu tenho uma rapariga e um rapaz. Uma mulher e um homem. Pronto. A minha filha não sabe fazer nada. E eu contra mim falo. Ela tem 35 anos. Ela não sabe fazer. Ela não sabe pregar um botão. Ela estudou. Formou -se. Tem a área dela. Trabalha nisso. Mas trabalhos manuais não sabe. Quando era pequenina, estava toda entusiasmada para aprender crochê. Eu ensinei-lhe a fazer, aprendeu o cordão, perdeu o entusiasmo. Agora, ela diz. Ah, eu já faço o meu trabalho. É o meu trabalho. Não, nós temos o nosso trabalho. Nós temos que fazer tudo. E eles engasgam-me a costurar. A costurar, mas a fazer várias coisas. Em malha, em crochê, em renda. A minha filha não sabe fazer nada. E a maioria da geração dos meus filhos não sabe fazer nada. E eu tenho uma sobrinha, quase com 40 anos. Ela não sabe fazer nada. Ao melhor, se ela sentisse a pregar um botão, era capaz de saber. Mas não prega. Já viu? Tem o trabalhinho delas. São trabalhinhos bonitos, sim. E o resto é, ou compram tudo feito ou pedem à mamãe.[...] Eles querem ir a comprar tudo feito”.

Naquela hora, Isalinda complementou: *“nós sabíamos fazer tudo. Nós éramos multifuncionais. [Isalinda ri]* E a conversa se descontraíu um pouco mais quando Goreti falou: *“tenho orgulho de saber fazer tudo”.*

Isalinda: *“nós, além de tudo, sabemos fazer tudo. [...] Também nos assapava de vassoura. Pensa que não nos dava de vassoura. Ah, pois dava, para aturar doze orelhas”.*

Helga: *“Doze? Tinha que ter uma firmeza”.*

Isalinda: *“Ah, levávamos duas vassouradas, mas de vez em quando... Mas nada nos fez mal”.*

Helga: *“Mas estão vivos”. (risadas)*

Goreti explicou que quando emigrou e precisou fazer visitas a Portugal, trabalhava fazendo costuras e o trabalho ancestral vindo da mãe lhe assegurou arcar com os custos das viagens:

“E como é que eu aprendi? A minha mãe. A minha mãe ensinava, eu tinha curiosidade, aprendia a fazer cachecóis. Depois a minha mãe fazia camisolas, começou a me meter a fazer isto, os rosinhos, e dava -me um dinheirinho por ele. E eu aos pouquinhos assim aprendi a fazer camisolas, pois já fazia camisolas para a minha mãe. É por isso que eu digo, nós aprendemos de tudo. Sabemos fazer de tudo, graças a Deus.

Isalinda completou: *Porque o trabalho, independentemente do trabalho que tenham, a vida de casa tem de ser feita. [...] porque é muito importante também sabermos a vida de casa. Pra organizar, poupar, tudo isso é uma sabedoria também”.* Naquele momento, Isalinda e Goreti entrelaçaram suas opiniões fazendo observações acerca dos telemóveis que estariam a comprometer o tempo das coisas. Conforme Isalinda:

“Isto é alguma coisa. Mas é verdade. Mas não querem. Porque nós antes não tínhamos telemóveis, nós que nos entretivemos alguma coisa. E a minha mãe ensinava-nos, mas nós não fizemos”.

Ao que Goreti também reforçou a opinião de Goreti *“nem telefone tínhamos, para telefonar para irmos aqui fora, telefone não tínhamos”.* E Isalinda reconheceu a qualidade de vida que tiveram:

“Também a gente viveu bem, não conhecíamos nada. Estas tecnologias que agora, penso que tudo depende daquilo, parece que todo é maluco, vão na estrada dentro dos carros apitar, que vão com aquilo, com os olhos ali, naquilo.[...] Eu não tenho paciência. Eu não sei como no outro dia eu vi aquela mensagem [a mensagem que eu havia enviado à Isalinda pelo celular] porque eu não tenho paciência”.

Naquele momento, falei com Isalinda em meio aos nossos risos: *“mas Isalinda está certa. E cada um tem seu tempo”.*

Concluída a entrevista, segui para uma visita ao mosteiro de Santa Clara, que foi adquirido por uma empresa privada e se encontra em uma ampla reforma para adaptação de suas instalações para um hotel de luxo. O engenheiro Júlio, do grupo Arliz, me recebeu e contou a história não só do empreendimento como de uma boa parte da historicidade do edifício. Como é um hotel ainda em fase de execução, ao solicitar a autorização da visita, me comprometi a não fotografar o interior das instalações. Pacientemente fui conduzida ao longo de toda a obra com explicações detalhadas de todo o processo de restauração do edifício. Ao chegar nos apartamentos luxuosamente decorados vi, que os produtos das Rendas de Bilros, como os aromas de ambientes e sabonetes, também comercializados no Museu das Rendas de Bilros, estavam dispostos ordenadamente e compondo a cenografia dos quartos dos futuros hóspedes. Aqui, sem dúvida alguma, a cultura é um recurso estrategicamente usado para enaltecer as qualidades do empreendimento. Com essa estratégia, o hotel pretende se destacar valendo-se das referências culturais das Rendas de Bilros cujos desafios de permanência foram conhecidos e reconhecidos nesta pesquisa. Concluída a visita, com minhas botas sujas de cimento, segui em direção ao café, próximo à estação Vila do Conde para a última conversa com a rendeira Maria de Lurdes.

6.7 Conversa com maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais

Cheguei ao café, no dia 25 de novembro de 2022, para a conversa com Maria de Lurdes, que estava à minha espera. Era a última conversa em Vila do Conde antes do retorno para o Brasil. Sentamos à mesa e iniciamos a conversa. Com a TV ligada ao fundo, tive alguma dificuldade em ouvi-la, mas a conversa transcorreu bem. Maria de Lurdes estava, àquela época, com 80 anos e explicou que começou a fazer rendas aos 3 anos de idade na escola, mas também trabalhava em casa à porta da rua. Perguntei se as rendas eram vendidas à porta da rua e ela respondeu

“Não se vendia à porta da rua, havia uma casa que comprava rendas e nós vendíamos não é? E essa casa era como uma mestra que tinha várias rendilheiras a trabalhar e eu por acaso nunca fui pra essa casa trabalhar, eu trabalhei na escola eu na minha vida não fui sempre rendilheira, eu trabalhei numa fábrica de chocolate e depois, nas horas vagas então é que eu ia trabalhar numa casa de uma senhora que também comprava renda e tínhamos várias pessoas e fazíamos ali um serão à noite, até as onze da noite quando vinha trabalhar, trabalhava às seis horas da tarde até as onze da noite e era ali que a gente trabalhava e essa senhora comprava-nos a renda. Que era uma tia da Isabel”.

Naquela época, Maria de Lurdes saía da fábrica e chegava à casa para trabalhar:

“Chegava à casa e ia trabalhar, tinha já a almofada ali pra eu trabalhar, fazer um serãozinho pra ganhar mais algum.[...] Pois, porque eu fiquei sem pai muito nova e era assim e nós ganhávamos era muito pouco e aquilo então fosse para me vestir vá lá, uma saída pra me vestir e sim pá qualquer coisa porque o que eu ganhava na fábrica era para minha mãe, a minha mãe ficou viúva aos trinta e oito anos e depois eu tinha que ajudar [...] sim eu trabalhei () não era bem um modo de vida, mas trabalhei sempre na renda era pra vida, a renda nunca deu pra sustentar uma casa. Não dava... Só por conta da renda, aquilo não. () também cheguei a trabalhar antes de trabalhar pra fábrica () um napronzinho pra vender e ter alguma coisa pra comer () nessas alturas já era difícil, agora também é eu... mas acho que as pessoas dão mais a volta não tinha subsídios, agora estamos a ajuda, tem trabalho tem emprego, antigamente não, tempo do Salazar [risos de Maria de Lurdes] não havia nada disso”.

Maria de Lurdes explicou que não era possível viver só com a renda e que, quando perdeu o pai aos 11 anos, foi trabalhar na fábrica de chocolates, mas sua vocação era ser costureira. Era preciso, naquela época, burlar as normas que não permitiam as crianças trabalharem em fábricas. Ela contou que não queria ir para a fábrica, mas que era necessário para sobreviver:

“Não, não dava. Ninguém, ninguém, ninguém. Ou tinha os pais () tinha que ter que viver só da renda ou ao marido () na minha casa não é? Minha mãe ficou viúva, na altura ficou um tempo em casa sem

() minha mãe não tinha () o que ganhasse e na renda aquilo não dava. Eu fui trabalhar com doze anos pra fábrica, por isso tinha que ir, porque não dava e eu não queria ir pra fábrica eu gostava de ser costureira, a minha mãe... eu gostava de ser costureira quando eu era miúda, uma coisinha assim... o meu pai era assim “olha o que ela vai dar () ela gosta” que bonitas que eu fazia () coisas de prato () mas tinha que trabalhar pra ajudar, quando meu pai morreu eu tinha onze anos e aos doze fui trabalhar () não podia, era proibido, e eu estava a trabalhar com essa idade, o patrão era amigo de um tio meu, eu acho que ele arranjou eu ir pra lá e ele () um tempo escondido senão eles apanhavam uma multa e não podia”.

Ela trabalhou por quarenta anos na fábrica de chocolates e, naquela época, ao sair do trabalho, ia para a casa de rendas e lá permanecia até às 11h da noite trabalhando nas rendas. Explica que era um período difícil para muitas pessoas e que a mãe também trabalhava numa fábrica de tecidos e produzia rendas para sobreviver e sustentar duas filhas:

“Era uma altura difícil, mas naquele tempo era era, mas não era só eu! Era lá ...havia pais que ganhavam bem... eu devesse estudar () ficar sem pai, mas a minha mãe também trabalhava na renda, mas também trabalhava na fábrica, era tecedeira de tecido e meu pai também. E meu pai morreu novo aos trinta e oito anos () naquela altura morria muita gente e meu pai morreu dos pulmões e a minha mãe () e depois viveu até os noventa e dois anos”.

Mesmo com uma história de vida tão difícil, Maria de Lurdes revelou que gosta de fazer rendas ainda hoje e sempre está a fazer alguma peça:

“Ainda, eu gosto, eu gosto da renda. Me distrai, ela me distrai, também me distrai () mas eu, não passa um ano sem eu fazer qualquer coisa [risos] [...] Eu tenho uma toalha feita () levou muito tempo, levou mas consegui, taí uma toalha dois metros e meio, só da renda”.

Perguntei se recentemente ela tem feito rendas: *“Hora bem, a última renda que eu fiz foi ali junho, julho, foi, porque teve também uma feira de artesanato e as rendilheiras foram pra lá e eu também lá fiquei”.* Perguntei se vendia os trabalhos na feira: *Não, eu não, mas também há pessoas que também trabalham pra vender, também há, ainda há. Mas é como eu digo, há mas não deve... vender pra ganhar algum não é pro sustento”.* E ela explicou que participou de uma festa para São João:

“Eu também participei num () que é do, daquele lugar do mosteiro e () nós () de renda e dançaram e... São João de Vila do Conde e há uma () enorme e nós ajudamos os carros alegóricos e tudo muito bonito no dia vinte e quatro de junho [dia da festa de São João]. E São João... nós participamos na missa e botamos rendas nas blusas é das rendilheiras”.

Pergunto então qual é o significado das rendas hoje, quando ela vê uma renda, qual o primeiro sentimento em relação à renda: *“aquilo era um adereço. O sentimento que*

a gente tem. Era isso. Era para ficar bonito. A gente gostava mesmo [...]. Fazia parte de nós. Aquilo fazia parte de nós. Quem soubesse comprava. Era bonito e comprava”.

Perguntei também sobre como escolhe os modelos e Maria de Lurdes explicou:

“É um pano de renda. Eu gosto de escolher. Quem tem os piques. Eu não tenho. Tenho alguns. Mas agora já há mais modernos. E eu não tenho muitos piques. Foi a Céu. Eu preciso disto. [...] Eu vou lá. Ela tem um mercado. Tem lá uma coisinha dela que ela faz. Sim. Mais pessoais, sim.

Explicou então sobre uma encomenda da rendilheira Céu Salazar, para produzir rendas e vender seu trabalho para ela:

“Na altura foi por Deus. Trabalhei. Trabalhei com os senhores também. Também para lá. A Céu pediu para fazer umas ofertas. Alguém teve a encomenda e ele pediu levar as pessoas que soubesse trabalhar. E eu também participei nisto. E pronto. E ela pagou. Porque ela também é mulher. Alguém lhe encomendou. Era uma encomenda bastante grande. Ele pediu a várias pessoas e conseguiu. Sim”.

Ela comentou que a maioria das pessoas tem algo em renda em casa: *“eu acho que não há ninguém que não tenha qualquer coisa de renda. Eu acho que toda a gente tem a casa uma cortina. Ainda tenho bastante renda porque agora já não trabalho tanto”.*

Comentei que estive no Mosteiro de Santa Clara que está em reforma e que se tornará um hotel de luxo. Foi quando maria de Lurdes explicou que sua fotografia, a que fica acima do batente da porta, foi tirada lá:

“naquele lugar, aquela fotografia minha é mais ou menos naquele lugar. Em uma em uma rua ali Perto do mosteiro. Aquela fotografia que nós antigamente trabalhávamos à porta da rua para não estar fechada [...] Passava gente, falava, falava. Conversava um pouquinho. Era para falar”.

Ao final, após ouvir tantas histórias, disse que sempre há uma nova história para conhecer e que cada um tem a sua, então Maria de Lurdes completou: *“ninguém é igual. Já sabe. Eu tenho a minha história. Outros têm outras histórias. Tudo variado nas rendas. Umas para precisar. Outros para ter () para distração. E agora é para me distrair”.*

Pedi para fotografar a rendilheira. Ela então fez uma pose com o mesmo sorriso jovial da foto em que estava sentada na calçada a rendilhar. Foi impossível não chorar naquele momento. Despedi-me de Maria de Lurdes, dei-lhe um abraço e descii as escadas do café em direção à estação. De volta ao Brasil, abri o livro das rendas e reparei que apenas alguns dos nomes das rendilheiras são mencionados na última

página da publicação, e não ao lado das fotos. Então reconheci o nome e sobrenome da rendilheira com quem conversei, Maria de Lurdes Novais (Figura 103 e Figura 104).

Figura 103- Maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais.



Fonte: Acervo da autora 2022.

Figura 104 - Maria de Lurdes da Silva Magalhães Novais.



Fonte: Arquivo Municipal de Vila do Conde ref: PT-CMVC-AM-11087-FA-2661.

6.8 A tecitura urbana e a memória viva: vizinhança e economia circular

Lugares...

Lugares são gente!

Gente que faz e desfaz para mais tarde refazer.

Gente que desenha praças, rasga vias, lança pontes, planta árvores ou ergue candeeiros, colocando ao lado um canteiro, no topo uma papeleira, mais à frente uma passadeira com um semáforo e, por vezes, afunila-se num beco.

Uns mais aristocratas como os da Granja, outros tão humildes como os guardiões dos espigueiros do Soajo ou os que vivem na Jamaica, um bairro que é um país.

Gente que faz os lugares e que todos os dias lhes acrescenta o som de um carro, de um sino de um campanário ou da sua própria voz, num exercício cheio de alma e afecto que dá pelo nome de vizinhança⁴⁶.

Carlos Miguel - Prefácio de "Lugares" de José Alberto Rio Fernandes.

As conversas com os atores da prática artesanal permitiram visualizar, em suas falas, uma atividade em íntima ligação com seu entorno. São as casas, a escola dentro do museu ou o museu escola, o centro de memória, o arquivo, o centro de artes, os jardins, as ruas que precisam ser percorridas para alcançar esses lugares. Na pequena escala do tecido urbano, independente da territorialização, o que dá sentido ao lugar é a casa que acolhe a prática artesanal, onde se entrelaçam cotidianamente as vidas dos artífices, quer sejam mestres da arte de rendilhar, aprendizes ou tantos outros que conhecem e se reconhecem nessa prática viva. O trabalho artesanal é um dos pontos de ligação para o desenvolvimento sustentável nas cidades. Portanto, é pela abordagem transdisciplinar, que não fragmenta o objeto de estudo, que é possível dialogar melhor com aquilo que se coloca como desafio no nosso tempo.

Ao longo dos anos estudando o tema, percebo que essa atividade vem, cada vez mais, sendo compreendida por órgãos como a UNESCO em toda sua relevância cultural. É válido observar que, no contexto europeu, o *New European Bauhaus*⁴⁷ – tradução livre: Novo Bauhaus Europeu – constitui-se como um movimento criativo e

⁴⁶ MIGUEL, Carlos. Prefácio in FERNANDES, José Alberto Rio. **Lugares**, Book Covers, Porto. 2022

⁴⁷ https://new-european-bauhaus.europa.eu/about/about-initiative_en

transdisciplinar que vem se formando desde 2020 a partir do discurso da presidente da União Europeia, Ursula Gertrud von der Leyen, em sessão plenária no mês de setembro daquele ano, durante a pandemia de Covid 19. O tema do discurso, naquela época, foi: *Building the world we want to live in: a Union of vitality in a world of fragility* – tradução livre: Construindo o mundo em que queremos viver: uma União de vitalidade num mundo de fragilidade.

Constituído como um movimento da União Europeia, o *New European Bauhaus* define-se, por meio do seu site digital, como “uma ponte entre o mundo da ciência e da tecnologia, da arte e da cultura”. Ainda segundo informações do site, é um movimento que se compromete a “aproveitar os nossos desafios verdes e digitais para transformar as nossas vidas para melhor”. Portanto, propõe abordar problemas sociais complexos em conjunto através da cocriação ao

[...] criar pontes entre diferentes origens, ao cruzar disciplinas e ao desenvolver a participação a todos os níveis, o Novo Bauhaus Europeu inspira um movimento para facilitar e orientar a transformação das nossas sociedades ao longo de três valores inseparáveis:

- *sustentabilidade*, desde objetivos climáticos até circularidade, poluição zero e biodiversidade.
- *estética*, qualidade de experiência e estilo além da funcionalidade.
- *inclusão*, desde a valorização da diversidade até à garantia da acessibilidade e do potencial econômico⁴⁸(tradução nossa).

De forma detalhada, a proposta de um Novo Bauhaus Europeu é a de “reunir cidadãos, especialistas, empresas e instituições com o intuito de reimaginar uma vida sustentável na Europa e além dela”⁴⁹. Inclui-se, nessa proposta, criar uma plataforma de experimentação e conexão. Essa iniciativa quer ainda apoiar mudanças positivas ao “proporcionar acesso ao financiamento da União Europeia (UE) para projetos belos, sustentáveis e inclusivos”⁵⁰.

⁴⁸ By creating bridges between different backgrounds, cutting across disciplines and building on participation at all levels, the New European Bauhaus inspires a movement to facilitate and steer the transformation of our societies along three inseparable values:

- sustainability, from climate goals to circularity, zero pollution, and biodiversity
- aesthetics, quality of experience and style beyond functionality
- inclusion, from valuing diversity to securing accessibility and affordability

⁴⁹ brings citizens, experts, businesses, and institutions together to reimagine sustainable living in Europe and beyond.

⁵⁰ providing access to EU funding for beautiful, sustainable, and inclusive projects.

Partindo desse princípio, a pesquisa desenvolvida na tese apresenta possibilidades de diálogo entre a experiência portuguesa e brasileira com relação ao artesanato da renda. Logo, a ideia no Novo Bauhaus Europeu, voltada para os objetivos da Europa, mas incluindo suas conexões com outras experiências ao redor do mundo, é uma oportunidade de criar vínculos mais fortes e ações transformadoras para os cidadãos, sem perder de vista os movimentos locais.

Considerando que as mudanças devem ter sua origem a partir dos cidadãos, como mencionado anteriormente, deve-se pensar em uma ação sistêmica e isso envolve pesquisas que tragam um modo original de pensar e agir. A inovação precisa ser compreendida para além da novidade, por essa razão, ações que tomem partido da originalidade parecem dar conta desse desafio do “novo”. Durante o desenvolvimento da pesquisa, ficou patente, a partir do diálogo com autores cuja contribuição é objeto de reflexão na atualidade, que muitas referências acadêmicas se situam em tempos distantes, mas de forma alguma ultrapassadas. O pensar acadêmico que proponho não é apartado da realidade, ao contrário, está intrínseco a ela.

A inovação circular está intrinsecamente ligada ao quanto de fomento à pesquisa e desenvolvimento é aplicado e desenvolvido para a economia circular de um determinado local. Sendo assim, idealmente, programas em colaboração com universidades, aceleradores de inovação e indústrias podem ser pensados para solucionar alguns problemas específicos de cada cidade. (IDEIA CIRCULAR e UCCI, 2022, p. 65)

Um exemplo de acelerador de inovação é o Creative Industries Accelerator Lab⁵¹ (Creia.Lab) que é um “espaço que visa promover o diagnóstico, a reflexão, a monitorização e a experimentação direcionados a estudantes, docentes, investigadores e empreendedores no domínio Cultural e Criativo” (Creia.Lab, 2019). O Creia.Lab foi gestado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e está sediado no Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM). O objetivo do Creia.Lab, segundo consta no seu sítio digital, é

[...] promover uma abordagem trans e interdisciplinar que potencie uma participação ativa na transferência de conhecimento Universidade/Comunidade, a utilização de tecnologias inovadoras e as parcerias com criativos, empreendedores e outros agentes com interesse no setor. (Creia.Lab, 2019).

⁵¹ <https://creialab-citcem.letras.up.pt/sobre>

O projeto da tese teve acolhimento, a partir da mobilidade internacional, pelo Creia.Lab, e valeu-se da estrutura proporcionada pelo CITCEM. Além disso, é importante salientar que a interlocução, por meio da professora Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto, se estendeu para além do período de mobilidade permitindo uma interlocução ativa para evolução da pesquisa. Uma definição para inovação parece refletir o que se desenvolve na tese, considerando a ideia de Larry Keeley, consultor e professor em inovação, que busca a interdisciplinaridade para “combinar análise, decomposição de coisas difíceis, com síntese, composição de coisas novas” e completa que “qualquer iniciativa de inovação eficaz necessita de ambas em abundância, costuradas como um todo perfeito”. (Keeley, 2015, p. XII).

Nesse aspecto, entre análise e síntese, a pesquisa se beneficiou das experiências no Brasil e em Portugal, países com realidades diferentes, mas cuja proposta de desenvolvimento sustentável é compartilhada. Em ambos países, se pensa a questão dos bairros, a menor unidade urbanística do ponto de vista dos estudos em arquitetura e urbanismo. Para o desenvolvimento da tese, é nessa escala, em cada local estudado, que acontece uma melhor aproximação com a realidade brasileira: na casa de Dona Nilza, onde há as reuniões para confecção das rendas em Sabará; na Casa Museu José de Alencar em Fortaleza, no Ceará, e que possui o maior acervo de rendas brasileiras; na associação das rendeiras de Singeleza, Artercer, em Paripueira, Alagoas. Também na escala local, nos aproximamos da realidade portuguesa em Vila do Conde na escola de Rendas de Bilros onde o ensino do têxtil é ofertado para crianças e adultos; no museu das Rendas de Bilros onde as rendeiras tecem ao vivo; no Centro de Memória que apresenta o arco temporal da história da cidade e a historicidade de saberes artesanais como a renda; na loja Rendas da Céu onde o artesanato se integra à produção e comércio das rendas. Em todos esses lugares, no Brasil e em Portugal, a produção têxtil artesanal se instala também na casa das rendeiras e rendilheiras, cujos nomes foram mencionados na tese, e que se doam à atividade de tecer.

A preocupação com o desenvolvimento dos bairros, de acordo com as propostas do Novo Bauhaus Europeu, coloca os habitantes no centro da transformação. Nesse sentido, estabelecem como objetivo “revitalizar bairros com Design Europeu para Sustentabilidade e Inclusão”. Por meio das redes sociais, no perfil do Instagram⁵², sob

⁵² <https://www.instagram.com/neweuropeanbauhaus/>

o tema *How can we bring long-lasting change to neighborhoods?* – tradução livre: Como podemos trazer mudanças duradouras para os bairros? – são colocadas as seguintes perguntas aos internautas:

- Como podemos garantir que a potencial missão do Novo Bauhaus Europeu trará mudanças duradouras aos bairros de toda a Europa?
- Como você definiria os fatores de sucesso de tal missão?
- Como podemos garantir uma implementação bem-sucedida de projetos sob a potencial nova missão?⁵³ (tradução nossa).

Essas questões, colocadas de modo direto e simplificado, tematizam as garantias de mudanças duradouras nos bairros, os fatores de sucesso para tal e de que maneira a implantação pode ser bem-sucedida. Portanto, trazendo tais questões para a pesquisa desenvolvida na tese, e compreendendo que essa abordagem alia-se aos preceitos de desenvolvimento sustentável, entendo que há uma correlação entre a artesanaria têxtil e mudanças benéficas e sustentáveis nos bairros. Além dos aspectos formais de desenho desses locais – de vital importância na arquitetura e urbanismo e que se valem dos estudos técnicos e sociais – coloco como fundamental a compreensão do delineamento das funções que trazem vitalidade aos bairros, dentre elas, a que foi intensamente estudada na tese: a difusão e prática da artesanaria têxtil.

O ponto de partida, para a proposição que coloco, teve início na casa de Dona Nilza e suas relações de hospitalidade, ao criar o grupo Requifife de produção artesanal de rendas. A partir desse núcleo, por ela assim denominado em 2015 (Pompeu, 2016), compreendi que as trocas simbólicas, por meio do aprendizado da renda, fortaleciam os laços comunitários daquele grupo. Assim também acontece na Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde, sediada no Museu das Rendas de Bilros, em que o aprendizado se mescla ao acolhimento da diversidade de alunas e alunos pela mestra rendilheira Izabel Salazar. O papel de um equipamento público comunitário que abriga atividades educacionais, compreendido em seu sentido de pertença para os habitantes de um bairro, deve considerar as múltiplas funções que ele exerce. Por meio de suas instalações e espaços que compõem a infraestrutura urbana, a escola de ensino formal, mas também a de ensino não formal presente em centros comunitários, exerce um papel aglutinador e relacional para seus habitantes. Essas

⁵³. How can we make sure that the potential New European Bauhaus mission will bring long-lasting changes to neighbourhoods across Europe?

· How would you define the factors of success of such a mission?

· How can we ensure a successful rollout of projects under the potential new mission?

relações podem ser mais fortalecidas ainda a partir da integração das múltiplas funções que esses lugares podem assumir aliadas à integração da infocomunicação nos meios digitais, a favor da acessibilidade.

É válido lembrar, para efeito da compreensão dos bairros, um conceito cunhado pelo planejador urbano Clarence Arthur Perry em 1929 no contexto do plano de Nova York, que é o de Unidade de Vizinhança (UV). Conforme o arquiteto e urbanista Vicente Barcellos, o foco das atenções no conceito de UV é a escola e a vida social local:

As concepções mais clássicas de Unidade de Vizinhança apresentam duas preocupações básicas. A primeira, com a distribuição dos equipamentos de consumo na escala da cidade – e aí a escola aparece como foco das atenções, inclusive por ser um dos motivos geradores da concepção. A segunda preocupação, refere-se ao anseio de recuperação de valores de uma vida social a nível local (relações de vizinhança), considerados enfraquecidos ou mesmo perdidos com as transformações por que passou a vida urbana em decorrência dos processos espaciais e socioeconômicos ocasionados pela Revolução Industrial (Barcellos, 2000, p.1) [8]

Conforme esse autor, considerando a preocupação dos agentes de planejamento e autoridades com o equacionamento da questão habitação/equipamentos, “o sentido prático da concepção representou um grande apelo, contribuindo para que as ideias de Unidade de Vizinhança fossem difundidas e aplicadas em diferentes contextos sociais e econômicos ao redor do mundo” (Barcellos, 2000, p.1). Ainda segundo o autor, os anseios de recuperação da vida social local não foram abandonados, sendo que a ideia de UV, considerada por alguns autores como obsoleta nos dias de hoje, não se perdeu totalmente e “esses anseios ainda permanecem nos debates dos urbanistas, subjacente no que se tem chamado de *ideologia do lugar*” (Barcellos, 2000, p.1). Segundo a arquiteta e urbanista Dinalva Roldan, sobre o conceito de UV, “Perry propõe a Unidade de Vizinhança como uma ação que buscava atuar, ou ainda intervir, sobre o crescimento da cidade e estimular as relações comunitárias a partir das vizinhanças” (Roldan, 2019, p.73).

Ao ler os textos originais de Clarence Arthur Perry, fica evidente que a concepção de Unidade de Vizinhança está associada a questões funcionais, validando sua proposta nos dias de hoje e desmistificando-a como obsoleta. Isso ocorre ao se pensar na recuperação da vida social local, no cotidiano das relações sociais mais comuns e repletas de significado em pleno século XXI. Essa concepção da vida social difere profundamente de propostas no espaço urbano, largamente difundidas na atualidade,

com foco apenas em locais para grandes eventos, pois, ao contrário dessas propostas, o que se propõe na tese é desenvolver e incentivar a vida local nos seus aspectos cotidianamente relevantes. O trecho a seguir exemplifica os princípios que fundamentaram as concepções de Perry:

As instalações escolares são agora, em vários lugares, centros de treinamento mental e corporal, tanto para adultos como para crianças. Mas também estão a tornar-se locais onde os vizinhos votam, discutem assuntos comuns, veem belas fotografias, ouvem música, dançam e brincam. Como instituição através da qual a sociedade desempenha certas funções, está gradualmente a mudar o seu carácter e, embora as forças dinâmicas sejam necessidades sociais, a razão pela qual a escola foi escolhida como o local para as satisfazer deve ser encontrada na sua relação central com aquelas partes da população que são conhecidas como vizinhança (Perry, 1914, p.2)⁵⁴.

Conforme atesta Barcellos, “além de atribuir à escola o papel de elemento dimensionador da área residencial, Perry sugere sua construção como centro comunitário, reforçando seu papel aglutinador da comunidade” (Barcellos, 2000, p.3). Isso fica evidente quando Perry revela seu entusiasmo pela flexibilidade do mobiliário em salas de aula, o que permitia também a flexibilização dos espaços. Conforme a arquiteta e urbanista Dinalva Roldan, Perry

[...] advoga por uma concepção moderna de educação onde não haja a necessidade de atarraxar as carteiras escolares ao chão e as salas poderiam abrigar usos variados. E argumenta que o uso ampliado da escola como uma forma de associação cívica em que "aumenta a habilidade de extrair o melhor dos professores e treinar os alunos nos caminhos da democracia" (Perry, 1921, p.452, tradução nossa). (Roldan, 2019, p.76).

De acordo com Barcellos, Perry “luta para fazer da escola um centro social, propondo que seu edifício assumisse também, as funções de centro social, biblioteca e galeria de arte” (Barcellos, 2000, p.3). Logo, o conceito sociológico de vizinhança fundamenta a concepção de uma forma elementar que precisa ser reforçada no planejamento urbano das cidades:

⁵⁴ School plants are now in various places centers of both mental training and bodily training, and for adults as well as children. But also they are becoming the places where neighbors vote, discuss common affairs, view beautiful pictures, hear music, dance and play. As an institution through which society discharges certain functions it is gradually changing its character and while the dynamic forces are social needs the reason why the school has been selected as the place for meeting them is to be found in its central relation to those portions of the population which are known as neighborhoods.

A teoria de UV se apoia no conceito sociológico de vizinhança que em seu entendimento clássico é uma área onde os habitantes se conhecem pessoalmente, têm habito de se visitar, ou de trocar objetos, serviços e de fazer de vez em quando coisas em comum. Em "A cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano", de 1916, Robert Park considera que a vizinhança – proximidade e contato entre vizinhos são a base para a mais simples e elementar forma de associação com que lidamos na organização da vida cidadina (...) na organização social e política ela é a menor unidade local" (Barcellos, 2000, p.3).

Tomando como exemplo o Museu das Rendas de Bilros em Vila do Conde, percebo seu papel fundamental ao desempenhar funções para além das tradicionalmente desempenhadas por essas instituições. Portanto, ao abrigar a escola de Rendas de Bilros, o museu cumpre com funções, tais como Clarence Perry defendia, relacionadas a atividades sociais, podendo expandir ainda mais tais funções como sugeriu a diretora do Museu, Ivone Pereira. A integração e interdependência dos acervos digitais dos arquivos, bibliotecas e museus, com ampliação das funções nos seus espaços físicos e também constituindo uma Unidade de Vizinhança no seu entorno imediato, parecem ser um caminho promissor dentro de ações sistêmicas e integradoras que incluem o saber-fazer artesanal, sua historicidade e suas potencialidades.

Richard Sennet também compartilha sua experiência pessoal no livro *Juntos, os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, ao mencionar sua experiência quando criança em uma casa comunitária de Chicago. Ele explicita como a cooperação informal ajudou a ancorar socialmente crianças pobres como ele durante o período em que viveu naquele local. Ao retornar àquele lugar, já adulto, compreendeu que, assim como era para os colegas que não sucumbiram ao vício ou à marginalidade, a casa exercia um papel de talismã contribuindo para uma experiência transformadora. Junto a ela, uma escola e um clube desportivo compunham a memória dessa ancoragem. Foi isso que percebeu nas casas onde os colegas moravam, com quem antes, compartilhou ao longo da infância, uma casa comunitária.

Durante os quatro dias da reunião, visitei alguns deles em suas casas, identificando sinais domésticos da jornada que todos nós tínhamos feito: quintais bem mantidos, com plantas cuidadas, no lugar das áreas de recreação cheias de garrafas quebradas e cercadas de grades que frequentávamos na infância; interiores domésticos cheios de bibelôs e móveis reluzentes, em contraste com os ambientes simples e gastos que antes eram para nós a nossa "casa" (Sennet, 2015, p.298).

Os sinais de construção e cultivo de um ambiente acolhedor ficam evidentes no modo como se cuidam dos jardins e na organização de referências do espaço interno da casa. Assim se dá a compreensão de como se constitui um espaço vital para a vida doméstica e que pode se ampliar aos locais de convivência comum. Foi o que observei e vivenciei na casa de Dona Nilza em Sabará, no ano de 2015, que se abria para a convivência comunitária por meio das reuniões do grupo Requirife. É o potencial que se vê no espaço interno do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde que gentilmente se abre para o belo jardim. Ali se evidencia o quão importante é a ligação com o entorno, o enraizamento como espaço circundante que se integra ao espaço de exposição interno e produção ao vivo das rendas. A luz natural e a vista da enorme tília não deixam dúvidas que os ciclos da natureza se integram ao fazer artesanal. Esse espaço externo é uma extensão do museu e das atividades das rendilheiras, ali há uma potencialidade de conexão e vizinhança a serem aprimoradas. O jardim do Centro de Memória de Vila do Conde também se constitui como um espaço potencial para as atividades integradoras que se propõe pela ampliação das funções do Centro a partir do conceito de Unidade de Vizinhança.

A retomada do conceito de Unidade de Vizinhança, o estudo de suas potencialidades e a acessibilidade da infocomunicação parecem responder às questões postuladas pelo Novo Bauhaus Europeu sobre as mudanças duradouras nos bairros e os fatores que podem contribuir para seu sucesso. Além disso, entender que a mobilização social e os processos endógenos, que incluem os cidadãos na construção de soluções, indicam os caminhos para a maneira que essa implantação pode ser bem-sucedida. A economia circular, pensada no contexto das funções locais, e que reflete seus resultados positivos em escalas maiores quando adotada sistemicamente, também é geradora de desenvolvimento sustentável:

A economia circular é uma nova forma de pensar o nosso futuro e como nos relacionamos com o planeta, dissociando a prosperidade econômica e o bem-estar humano do consumo crescente de novos recursos.

Para isso, materiais circulam como nutrientes em sistemas integrados e intencionalmente regenerativos, mantendo seu valor por diversos ciclos de uso, ou retornando de forma saudável e benéfica aos sistemas naturais.

Esse olhar pode ser aplicado também aos fluxos de energia, água e mobilidade, e, não menos importante, à esfera social, compreendendo

as relações entre as pessoas, e das pessoas com o território que habitam.

Dessa forma, a economia circular oferece uma abordagem integrada e positiva para o planejamento urbano, que ajuda a mobilizar e organizar os esforços tocantes aos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030. (IDEIA CIRCULAR e UCCI, 2022, p. 10).

A seguir, apresento o diagrama da Economia Circular que consta no site digital do Parlamento Europeu (Figura 105):

Figura 105 - Modelo de economia circular proposto do site do Parlamento Europeu.



Fonte: Parlamento Europeu, 2023

A economia circular difere do modelo econômico linear em que grandes quantidades de materiais consomem muita energia, são descartados e não retornam ao ciclo de vida do produto. De acordo com as informações do sítio digital do Parlamento Europeu⁵⁵ pedem-se medidas contra a obsolescência programada que é gerada dentro do sistema de economia linear, pois, nesse sistema, tudo é concebido para um curto período de vida. O plano de ação do Pacto Ecológico Europeu, elaborado pela

⁵⁵<https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/economy/20151201STO05603/economia-circular-definicao-importancia-e-beneficios>

União Europeia, pretende valer “das oportunidades proporcionadas pela economia circular, a nível interno e global. Um dos principais objetivos do novo quadro político será estimular o desenvolvimento de mercados-piloto, dentro e fora da UE, para produtos circulares e com impacto neutro” (União Europeia, 2019, p.8).

No Brasil, conforme o professor da área de serviço social, Edson Marques Oliveira, a economia solidária não possui um marco conceitual definido, mas há uma miríade de conceitos e expressões. Dentre as conceituações, o autor apresenta a economia solidária conforme o Ministério do Trabalho e do Emprego

[...] como inovadora alternativa de geração de trabalho e renda e uma resposta a favor da inclusão social. Compreende uma diversidade de práticas econômicas e sociais organizadas sob a forma de cooperativas, associações, clubes de troca, empresas autogestionárias, redes de cooperação, entre outras, que realizam atividades de produção de bens, prestação de serviços, finanças solidárias, trocas, comércio justo e consumo solidário (Oliveira, 2017, p.48)

Portanto, para a adoção dos preceitos da economia solidária e circular, a interação entre áreas disciplinares e a abordagem sistêmica é o ponto de partida para um planejamento que inclui setores diversos atuando em interdependência. A cooperação entre os diversos atores da sociedade é necessária para a transição para uma economia circular, pois

A economia circular exige uma transformação a nível sistêmico, e isso só é possível por meio da cooperação entre os diversos atores da sociedade, através da abertura de diálogos e estímulo à participação e colaboração intersetorial. A comunicação clara e efetiva das ambições se faz, assim, necessária para que o setor produtivo, o comércio, as indústrias, as universidades, as organizações comunitárias e os próprios cidadãos possam contribuir para o desenvolvimento da estratégia de economia circular da cidade.

A cooperação pode surgir pelo desenvolvimento de redes setoriais ou multissetoriais para tratar de um determinado fluxo de materiais – por exemplo, plásticos, materiais de construção, eletrônicos, têxteis e alimentos – ou pela chamada pública e participativa de outros atores em ações específicas como projetos de retrofit, regeneração urbana e redimensionamento de bairros.

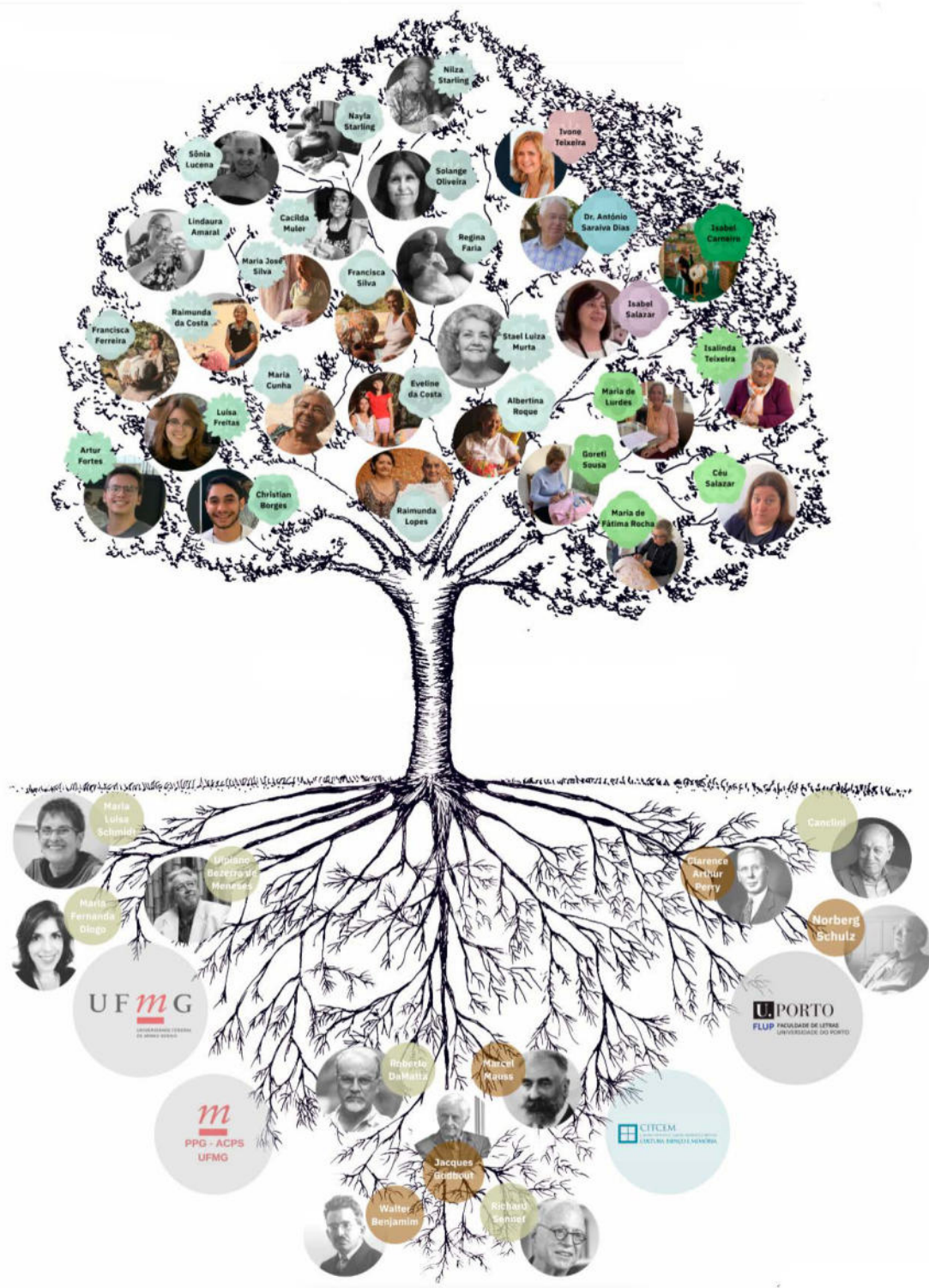
É importante criar projetos concretos, em que os setores público e privado possam trabalhar conjuntamente para impulsionar a economia circular. Com esse tipo de projeto, torna-se possível gerar confiança entre os diferentes atores, identificando as habilidades e empoderando cada um, para que se sintam apropriados e tenham uma participação

efetiva na transição para a economia circular. (IDEIA CIRCULAR e UCCI, 2022, p. 64)

Uma cidade sustentável é o reflexo de escolhas de vida sustentáveis, de organização e representação por meio de políticas adequadas, de disponibilização do ambiente construído para as práticas comunitárias, de integração entre o espaço edificado e as atividades que contribuem para atitudes de colaboração entre os cidadãos. O diagrama a seguir (Figura 106) foi feito como um primeiro projeto de sustentabilidade para a referência cultural das rendas artesanais. É um modelo estruturado em forma de árvore e inspirado na Tília, muito utilizada na urbanização portuguesa, presente no jardim do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde. A essa árvore atribuem-se simbolismos ao longo da história em diferentes culturas, além disso, suas folhas em forma de coração são utilizadas para chás com efeito calmante e suas flores aromáticas encantam por sua beleza. A árvore é um modelo nato de sustentabilidade, pois o ciclo da seiva que circula da raiz à copa e retorna em forma de seiva elaborada de volta à raiz é uma metáfora para a intenção humana na adoção de práticas circulares e sustentáveis. Os princípios da economia circular se traduzem nesse modelo em que o saber-fazer, ou o fazer-saber⁵⁶, é a seiva circulante entre: as rendeiras e rendilheiras, a sabedoria popular, os pesquisadores, as instituições que promovem pesquisas, as casas, os museus, as escolas, os arquivos, bibliotecas e centros de memória, os jardins públicos e toda estrutura de ligação dos espaços urbanos que potencialmente são capazes de constituir unidades de vizinhança. Esse diagrama pode ser estendido a outras atividades artesanais que também são referências culturais. O reconhecimento dos atores nesse ciclo dinâmico é o primeiro passo para uma jornada de conhecimento e construção de um ambiente construído e sustentável com atenção aos valores a partir da diversidade em uma sociedade.

⁵⁶ O “Fazer-saber” é um fazer que gera saber. Trata-se de uma elaboração conceitual do professor Leandro Brusadim durante a banca de defesa da tese em 28 de setembro de 2023.

Figura 106 – Diagrama de modelo de sustentabilidade para a referência cultural das rendas artesanais.



Fonte: elaborado pela autora, 2023. Disponível em: <https://prezi.com/view/hakEMtpaNOA4bLaV6C3e/>

7. ENTRELAÇOS FINAIS

As narrativas das rendas artesanais são polissêmicas, refletem múltiplas vozes. Considero que trazer os atores, e também as atrizes, para cena no palco, dar voz às rendilheiras e rendeiras, outras oportunidades de novas construções parecem fazer justiça epistêmica. Construir novos cenários, outras narrativas, incluir personagens que ainda não foram ouvidos. Percorrer novos caminhos para que a tutela da referência cultural seja compartilhada. Assim, é válido considerar essa comunicação nos espaços do museu e para além das suas fronteiras, se pensarmos os espaços da cidade, os bairros, seus lugares e toda vitalidade da experiência comum. A pesquisa buscou apurar sistemicamente ações de conservação integrada do patrimônio cultural das rendas artesanais apoiando em conceitos que amparam a sustentabilidade do saber-fazer como os de produção e reprodução social de referências culturais, a via da reciprocidade, a museografia compartilhada, as questões do trabalho feminino e de trabalhadores aliados, das narrativas e dos lugares da prática artesanal de tecer rendas e histórias.

As fases iniciais da pesquisa, que se valeram dos dados obtidos com o trabalho realizado durante o mestrado, foram essenciais para, pouco a pouco, compreender o argumento que estava sendo construído. Compreendeu-se que a intenção de inovação precisa ir além dos produtos resultantes da referência cultural. Fortalecer as estruturas produtivas do bem cultural, isto é, incluir os atores e suas demandas próprias buscando elaborar em conjunto um planejamento que contemple ações estratégicas é trabalho que leva tempo e precisa estar nos planos e ações de salvaguarda de bens culturais.

Conforme foi identificado em Vila do Conde, a integração é fundamental para a busca de uma sinergia das instituições que abrigam acervos relacionados às Rendas de Bilros. Assim devem estar integrados o Museu das Rendas, o Museu Municipal, que por sua vez integra o Centro de Memória onde se encontra também o Arquivo da Câmara Municipal e, por exemplo, o Arquivo da Casa de Fotografia Adriano. Ou seja, deve-se potencializar a ligação entre os serviços institucionais, disponibilizar e relacionar a infocomunicação, o que amplia seu alcance em torno das referências culturais das rendas. Trazendo essa perspectiva para o contexto brasileiro, é válido salientar a aplicabilidade dessa concepção numa perspectiva de integração das instituições e atores das bibliotecas, arquivos e museus. A experiência resultante

dessa abordagem possibilitará uma ampliação da comunicação das referências culturais nos espaços que buscam apoiar a sua sustentabilidade.

Em se tratando do estudo das Rendas de Bilros de Vila do Conde, é muito oportuno e necessário que as histórias das rendilheiras sejam apresentadas em uma minibiografia, pois, de forma análoga aos artistas de outras cenas estéticas, as rendilheiras produzem um trabalho artístico que, no meu ponto de vista, alcança patamares iguais aos das obras de arte consagradas. Essa minibiografia terá o potencial de reunir informações que podem ser incorporadas na narrativa do museu e que, em grande medida, ultrapassam seus muros. Esses personagens vão além das próprias rendilheiras, como é o caso dos artistas/desenhistas que traçam os piques como o sujeito da fotografia do Atelier Flores Torres. Ele não é o fotógrafo Carlos Adriano como pensei hipoteticamente no capítulo quatro – escolhi não alterar o texto referente à análise da fotografia propositalmente após o conhecimento dessa informação, pois levantar hipóteses, mesmo que sejam posteriormente refutadas, é uma das forças motrizes que fazem avançar as pesquisas – assim como o equipamento fotográfico maior também não saía para a rua. Possivelmente é o Sr. Atilio, como supõe que seja a especialista do acervo de fotografia da Casa de Fotografia Adriano, Sara Claro, ao enviar uma mensagem de texto em 2023, quando o texto da tese já estava em sua fase final – por sinal ela mesma se manifesta em relação a essa descoberta com a exclamação “Fantástico!”. O Sr. Atilio é aquele que espreita por detrás da parede na fotografia do Atelier Flores Torres dando-se a ver aos nossos olhos. A sua história e as de outros personagens também precisam ser entrelaçadas às das rendilheiras em Vila do Conde. Aqui a pesquisa pede continuidade.

Portanto, as circunstâncias de produção de bens culturais vão além da esfera produtiva em si e repercutem nos espaços das cidades envolvendo sujeitos que contribuem direta ou indiretamente naquilo que constitui uma referência cultural. O mapeamento dessas instâncias de ocorrência permite elaborar um cenário que estará em constante movimento dadas as possibilidades de múltiplas narrativas validadas pela leitura e interpretação da documentação disponível e produção de novos documentos como as histórias orais.

Prover seminários e oficinas, no espaço museológico e em outros espaços com os quais se facilite a comunicação, deve ser uma ação com enfoques múltiplos para a sustentabilidade de uma referência cultural. Incluir atores de dentro das comunidades de rendilheiras em Vila do Conde para a realização de debates pode fortalecer os grupos sociais e os processos produtivos. A inclusão dos atores que normalmente não partilham a cena expositiva e que, por meio de uma abordagem inclusiva, lhes apresenta um lugar de fala, é necessária para a disseminação cultural e reconhecimento do saber-fazer artesanal têxtil. Esse reconhecimento só fará sentido caso inclua o protagonismo dos sujeitos e o dinamismo das suas proposições. Isso porque, além de suas histórias orais, a percepção de seus valores em relação ao bem cultural modificam a cena de produção e sua continuidade ao longo do tempo.

O documento que rege a curadoria das exposições no museu pode integrar junto com os arquivos e bibliotecas, a infocomunicação que enriquece o processo museológico permitindo maior entendimento dos atores. Estes podem se servirem de uma documentação que lhes forneça dados que refletem as escolhas temáticas. A construção colaborativa contará então com as referências que podem se ampliar conforme o desenrolar das ações expositivas ao longo do tempo. Aqui observa-se o caráter dinâmico da museografia como é próprio do campo da cultura.

Ao recordar a conversa com o presidente da associação, o Dr. Saraiva Dias, penso que a comunicação das ideias pela via do cuidado (Gilligan, 1992) também se reflete em muitas falas de outras mulheres entrevistadas. Naturalmente é desejável procurar também uma interlocução em que haja uma complementaridade das visões de mundo. Além disso, comunicar entre setores também se coloca como desafio ao tentar equilibrar em uma balança demandas que, por sua natureza, podem se chocar e a ambivalência nem sempre será favorável ao saber-fazer artesanal das rendas, suas rendilheiras e rendeiras. A importância do saber-fazer está ancorada nas questões primeiras que as fundaram, ou seja, nas relações dos rituais e da reciprocidade. Incorporar questões de mercado ao produto têxtil final deve considerar a origem desse saber no seu fundamento principal. Ou seja, os significados primordiais mantidos, as configurações estéticas finais dependerão das escolhas internas dos atores que ressignificam seus trabalhos. O que é mantido não são as características estéticas pura e simplesmente, mas sim o significado da produção para esses sujeitos.

Embora no caso brasileiro do Ceará não exista um espaço institucional, um museu, dedicado exclusivamente à exposição das rendas artesanais, como é o caso de Vila do Conde – mas podemos citar a coleção do Museu Arthur Ramos que possui a maior coleção de rendas do Brasil – é enriquecedor notar como o território é tomado pelas suas rendeiras e rendas, seja no interior do espaço doméstico, nas ruas, nas casas abertas ao público para comercialização e principalmente, da sua produção no espaço público como nas calçadas. Assim era na cidade portuguesa de Vila do Conde, nos tempos em que a produção artesanal estava enraizada nos modos de subsistência. Portanto, a musealização de um saber-fazer vivo, uma prática ainda corrente, suscita uma reflexão profunda do gerenciamento desse saber a partir dos especialistas em patrimônio. A musealização, cuja intenção é preservar as referências culturais, também pode fragilizar as relações que os indivíduos têm com esse saber. Trata-se de incluir os museus nos processos de salvaguarda de patrimônios vivos, e entender as sutilezas dos significados de um saber-fazer dentro das relações de poder que os agentes estabelecem.

Nas duas nações, Portugal e Brasil, considerando o recorte da pesquisa, a compreensão do valor cultural traduzido pelas vozes das artesãs precisa figurar nos espaços do museu, nas narrativas que contam as histórias que se formam em torno das rendas e nos dossiês de registro com seus planos de salvaguarda. É preciso uma arqueologia das histórias dessas mulheres do passado para que se conheça o presente e se tracem planos para o futuro. Esses matizes precisam figurar nos espaços expositivos ou estaremos encobrimo uma parte da história que precisamos conhecer para não a repetir. A sustentabilidade também depende dessa postura.

A transmissão do “saber fazer” para gerações mais novas se impõe como desafio, mas ao mesmo tempo revela outras possibilidades de continuidade pelo uso de novas tecnologias e apoio do público jovem na gestão das ferramentas digitais em redes sociais. Novamente, a pesquisa-ação, com atuação de jovens que fazem a mediação de exposições, revela como o conhecimento da cultura do trabalho artesanal e da memória é capaz de gerar encantamento e desejo de conhecimento das narrativas ao redor da produção de rendas. Além disso, deve-se considerar todas as habilidades, não só para a produção como em outros domínios de sua reprodução e consumo. Incluir as novas gerações significa dividir responsabilidades para que os sucessos sejam alcançados e os fracassos sejam compartilhados, afinal, não há

solução inovadora que não tenha em seu percurso uma boa dose de fracassos. O caminho não será linear.

Pensar a sustentabilidade da renda é reconhecer que ela está nas rendeiras e rendilheiras, em seus saberes acumulados e naqueles que ainda podem aprimorar. Está nas gerações que detêm o saber e naquelas que tomarão essas referências culturais para si. As gerações mais novas podem atualizar o saber e gerar inovação de dentro de suas comunidades por meio de uma economia circular. Isso requer um olhar atento para a produção artesanal em busca das semelhanças que as unem sem perder de vista as diferenças que as distinguem e dessa forma promover a autogestão de seus saberes. As rendeiras e rendilheiras tecem eternidades e se eternizam pelos trabalhos que fazem ao trançar fios ou ao criar nós para admirar a continuidade em ciclos que se repetem e tornam-se dádivas. Portanto, após quase uma década de estudos, ao vivenciar as rendas artesanais, suas rendeiras e rendilheiras, ao observar os rituais e as relações de reciprocidade, compreendo que **a renda é uma dádiva do eterno** (grifo próprio).

Se o caminho se faz ao caminhar, olhar para as pedras da calçada, as folhas de plátanos e as camélias me ajudou a prosseguir. Por sinal, camélias da Faculdade de Letras e da Praça da República no Porto e também no Centro de Memória de Vila do Conde. Essas flores de inverno me conduziram ao jardim das minhas terras, que minha mãe rega com seu amor. A luz do sol, a chuva e o vento lá estavam para me lembrar das sensações e da temperatura da alma. O norte de Portugal havia, em um outro momento da história, participado da minha vida, e disso eu não sabia até conhecer uma conterrânea em Braga, Tereza Lobato que, após a aposentadoria, tem interesse nos estudos de arqueologia. Por ser uma grande leitora, quem sabe se interessa por esses escritos, essas histórias e pode contar outras ainda, uma arqueologia dos saberes femininos, de suas vidas. Da região de Melgaço, de onde vieram os Lobato, ficou como promessa, com seus saborosos vinhos verdes, de um breve retorno a essas terras, eu trouxe memórias, sorrisos e lágrimas. Trouxe também o brilho das águas dos rios Ave e Douro que banham a existência, nutrem a vida no seu interior e nas suas margens para, enfim, desaguardem no mar



Fonte: acervo da autora, 2022

REFERÊNCIAS

- ADERE-CERTIFICA Lda. Disponível em: <<http://www.aderecertifica.pt/produtos-certificados/rendas-de-bilros>> acesso em 5/04/2022
- ARAÚJO, C., & Scalon, C. (2005). **Percepções e atitudes de mulheres e homens sobre a conciliação de família e trabalho pago no Brasil**. In C. Araújo & C. Scalon (Org.). *Gênero, família e trabalho no Brasil* (pp. 15-77). Rio de Janeiro: FGV.
- ASSOCIAÇÃO PARA DEFESA DO ARTESANATO E PATRIMÔNIO DE VILA DO CONDE (ADAPVC). Disponível em: <<https://adapvc.pt/>> acesso em 5/04/2022
- BARCELLOS, Vicente Quintella. **Unidade de vizinhança: notas sobre sua origem, desenvolvimento e introdução no Brasil** (2000). Disponível em: <https://serenatadenatal.files.wordpress.com/2009/10/http___www-unb.pdf >. Acesso em: nov. 2023
- BARTHES, Roland, 1915-1980. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**; tradução Júlio Castañon Guimarães. - [7. ed.] - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. Arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. V. 1. (Obras escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. V. 2. (Obras escolhidas).
- BORTOLOTTO, Chiara. Patrimônio e o futuro da autenticidade. In **Patrimônio: desafios e perspectivas**. Org. Andrey Rosenthal SchleeIn. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 36, 2017 ISSN 0102-2571. Disponível em:<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf> Acesso em: abr. 2019
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**.7ªed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.
- BRASIL. **Decreto nº 3.551 de 4 de agosto 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**. Brasília: MDIC, 2012. Disponível

em: <http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf> Acesso em: jan. 2016.

BRASÍLIA, **O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006. 140 páginas Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimoniolmateral_1Edicao_m.pdf>

BRUSADIN, Leandro B. **Hospitalidade e Dádiva: a alma dos lugares e a cultura do acolhimento**. Curitiba: Prismas, 2017.

CLAVAL, Paul. O território na transição da pós-modernidade. **GEOgraphia**, ano 1, n. 2, p. 7-26, 1999. Tradução da publicação da Universidade de Paris-Sorbonne. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/16/14>> Acesso em fev. 2016.

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE. <Disponível em: <https://www.cm-viladoconde.pt/pages/1>> acesso em 5/04/2022

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade** /Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. - 4. ed. 8. reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. - (Ensaio Latino-americanos, 1)

CANCLINI, Néstor García. **Los usos sociales del patrimonio cultural**. In: AGUI-LAR CRIADO, Encarnación. (Org.) Patrimônio etnológico: nuevas perspectivas de estudio. Consejería de cultura. Junta de Andalucía, 1999. p. 16-33. Disponível em: <https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2021-03/1233838647815_ph10.nestor_garcia_canclini.capii_.pdf> Acesso em:

CÂNDIDO, Manuelina Maria. **Gestão de Museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento**. 3ªed – Porto Alegre: Editora Padula, 2019.

CARVALHO, Gilmar de. (2016). **Questões Culturais no Ceará**. Revista De Ciências Sociais, volume 45(1), 263-275. Recuperado de: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/2436>

CASTRIOTA, Leonardo B. **Patrimônio cultural: conceitos, políticas instrumentos**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio e Valores: A via crítica de Alois Riegl**. Belo Horizonte: IEDS; Miguilim, 2022. 416 p.

CASTRO, Luiz Humberto de. **Arranjo produtivo local**. Brasília: SEBRAE, 2009.44p. (Série Empreendimentos Coletivos). Disponível em:

<[https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/673F16CA67FC34B98325772A0046513A/\\$File/NT00044156.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/673F16CA67FC34B98325772A0046513A/$File/NT00044156.pdf)> Acesso em: fev 2019

CASTRO, Maria Laura V. **Patrimônio imaterial no Brasil** / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

Disponível em:

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Políticas_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Políticas_Estaduais(1).pdf)> Acesso em: jun 2018

CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL PARA O ARTESANATO E O PATRIMÔNIO – CEARTE. Disponível em: <<https://www.cearte.pt/home>> acesso em 5/04/2022

Creia.Lab. **Creative Industries Accelerator Lab** - CITCEM Porto – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2019. Disponível em: <<https://creialab-citcem.letras.up.pt/sobre/>> Acesso em: abr.2022

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro, Zahar, 1980. *apud* CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade** /Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. - 4. ed. 8. reimp. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. - (Ensaio Latino-americanos, 1)

DEBORD, Guy **La Société du Spectacle**. Les Éditions Gallimard, Paris, 1992, 3e édition, collection Folio, 224 pages, publication originale: Les Éditions BuchetChastel, Paris, 1967.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal** - Série de reportagens por Germana Cabral. Fortaleza. 2016.

DIOGO, M. F. (2017). **Savoir-faire feminino e sua apropriação profissional pelo olhar das relações de gênero**. Psicologia Argumento, 30(71).

DIONNE, Huges. **A pesquisa-ação para o desenvolvimento local**: trad. Michel Thiollent. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

ESTADÃO, **Tesouros vivos: política cultural de proteção da vida**. José Olímpio Ferreira Neto. jul. 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/politica/gestao-politica-e-sociedade/tesouros-vivos-politica-cultural-de-protacao-da-vida/>> Acesso em: out. 2023

EXPOSIÇÃO VIRTUAL “ENTRELAÇOS” – realizada em meio digital devido às restrições impostas pela Pandemia de Covid19 em 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HXIKVEylwcv>> acesso em set. 2020

FELIPPI, Vera. **Decifrando rendas: processos, técnicas e história**. Porto Alegre: Ed da autora, 2021

FEDERICI, Silvia **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução de Coletivo Sycorax — São Paulo: Elefante, 2019. 388 p. Disponível em:

<http://coletivosycorax.org/wp-content/uploads/2019/09/Opontozerodarevolucao_WEB.pdf> Acesso em: out. 2023

FERNANDES, José Alberto Rio. **Lugares**, Book Covers, Porto. 2022

FERRARE, Josemary. **Dossiê de ações e difusão do Projeto (Re)bordando o Bico Singeleza**. [Maceió]: UFAL, 2013. Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2013/11/origem-da-singeleza-alagoana-e-do-puntino-ad-ago-italiano-ainda-e-estudada/acoes-do-projeto-re-bordando-o-bico-singeleza-p-ufal-doc.doc/view>> Acesso em: out. 2017

FROTA, Vinicius. **Mestres da cultura e diversidade cultural: notas sobre representações do patrimônio imaterial cearense**. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA**, 18.; 26 -29 julho 2017, Brasília (DF). Anais... Brasília (DF). SBS, 2017.

Fios de tradição: rendas de bilros – Ceará e Portugal, hotsite, 2016. Disponível em: <<http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/apresentacao>> acesso em nov. 2021

Fios de tradição: rendas de bilros – Ceará e Portugal, hotsite, 2016 (Versão Recuperada). Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20190306193027/http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/apresentacao>> acesso em set. 2023

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Org: Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, M. C. L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, IPHAN. 1997. *apud* CASTRO, Maria Laura V. **Patrimônio imaterial no Brasil** / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** /tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANÇA, Júnia; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 9 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

GILLIGAN, Carol. **Psicologia da diferença entre Homens e Mulheres da infância à idade adulta**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1982.

GODBOUT, Jacques T. **O espírito da dádiva**. Colaboração de Alain Caillé. Paris: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Diálogos: Conversas com Heloísa Buarque de Hollanda**. Entrevista com George Yúdice. **Revista Idiosincracia**, Portal Literal, 17

ago. 2005. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/idiossincrasia/>> Acesso em: 15 jun. 2021

IDEIA CIRCULAR e UCCI. **Manual de Economia Circular para Cidades Ibero-americanas**. São Paulo, 2022.

ICOMOS. **Results of the 16th ICOMOS General Assembly. Quebec, 29 September - 4 October 2008**. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/quebec2008/results/pdf/GA16_ICOMOS_Results_EN.pdf>. Acesso em: 20 nov 2010. *Apud* CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio e Valores: A via crítica de Alois Riegl**. Belo Horizonte: IEDS; Miguilim, 2022. 416 p.

IL TASSELLO **Associazione Culturale: Il Puntino ad Ago di Latronico**. [s.l]:[s.n], [2015?]

IEPHA Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico. **Site**. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha>, Acesso em: jun 2018

IPHAN **Fototeca registro dos Saberes**. disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/fototeca/detalhes/11/fototeca-registro-dos-saberes>. Acesso em ago. 2020.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de aplicação**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

IPHAN. **Manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais Brasília**: IPHAN, 2000.

IPHAN. **Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil**. 1936/2006. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional/Departamento de Patrimônio Imaterial, jun. 2006b. *apud* CASTRO, Maria Laura V. **Patrimônio imaterial no Brasil** / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

IPHAN. **Portaria nº 200, de 18 de maio de 2016**. Dispõe sobre a regulamentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria_n_200_de_15_de_maio_de_2016.pdf Acesso em: junho 2022.

JACKSON, Emily. **A History of hand-made lace**. [S.l]: [s.n.], [2016].

KEELEY, Larry [et al.] **Dez tipos de inovação: a disciplina de criação de avanços de ruptura**, tradução Beth Honorato. São Paulo: DVS Editora, 2015.

MAGALHÃES, A. **E triunfo?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. *apud* IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de aplicação**. Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução

de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

MARTINS, Saul. **Folclore: teoria e método**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1986.

MARX, K. (1998). **O capital**: Crítica da economia política (16a ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Livro1. Originalmente publicado em 1867). *apud* DIOGO, M. F. (2017). **Savoir-faire feminino e sua apropriação profissional pelo olhar das relações de gênero**. *Psicologia Argumento*, 30(71).

MATEUS, Augusto (Coord.) (2010). O Sector cultural e Criativo em Portugal. Estudo para o Ministério da Cultura. Lisboa: Augusto Mateus & Associados in QUINTELA, Pedro & FERREIRA, Claudino (2018). **Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova ‘agenda’ para as políticas públicas no início deste milénio**. *Revista Todas as Artes*, 1(1), pp. 88-109.

MELO, C. M. R. F. de; UCHÔA, S. B. B.; FERRARE, J. O. P. Um estudo das rendas artesanais singeleza e puntino ad ago: marca coletiva ou indicação geográfica?. **DRd - Desenvolvimento Regional em debate**, [S. l.], v. 9, n. Ed. esp. 2, p. 166–183, 2019. DOI: 10.24302/drd.v9iEd. esp. 2.2530. Disponível em: <https://www.periodicos.unc.br/index.php/drd/article/view/2530>. Acesso em: out. 2023.

MENEZES, Ulpiano Toledo bezerra de. Os “usos culturais” da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YASIGI, Eduardo (org.). **Turismo, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOREIRA, Guilherme Eugênio. **Por uma antropologia do desmonte e da resistência: impactos e alternativas à transição conservadora nas fabricações dos patrimônios imateriais em Minas Gerais, Brasil**. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 6 (11): 35-50, janeiro a julho de 2019. ISSN: 2358-5587

MUSEUM OF FINE ARTS. **Artwork**. Boston, c2015. Disponível em: <<https://www.mfa.org/collections/object/fragment-of-a-womans-hood-72534>>. Acesso em ago. 2015

OLIVEIRA, Márcia Pereira. **Coleção Luiza Ramos: um nordeste imaginado em rendas**. síntese da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO. Rio de janeiro. Ano 2014. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3383.pdf>> Acesso em: dez 2021

OLIVEIRA, Edson Marques. **Economia Solidária no Brasil: elementos de uma dialética e dialógica do fracasso – causas possíveis, correções necessárias, desafios inevitáveis**. In *Cronos: Revista da Pós-Grad. em Ciências Sociais, UFRN*, Natal, v. 18, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/14223/pdf>> Acesso em out. 2023

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA. **Textos base: Convenção de 2003 para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Tradução: Romes de Sousa Ramos. Paris: UNESCO, c2014.

Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Basic_texts_version_2012-PT.pdf> Acesso em: jan. 2015

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável**. 49p. 2015. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2015/10/agenda2030-pt-br.pdf>> Acesso em: jul. 2020

PARLAMENTO EUROPEU. **Economia circular: definição, importância e benefícios** (Sítio do Parlamento Europeu), 2023. Disponível em: <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/economy/20151201STO05603/economia-circular-definicao-importancia-e-beneficios> Acesso em: ou. 2023

PERRY, Clarence. **The School as a factor in neighborhood development**. New York: Russel Sage Foundation, 1914.

PIONER, Cristina. **Mãos que fazem história - A vida e a obra de artesãs cearenses** / Cristina Pioner e Germana Cabral; Fotos de Marília Camelo e Patrícia Araujo. - Fortaleza, CE: Editora Verdes Mares, 2012. 220 p.: il.; 296 x 296 mm.

PORTAL DO GOVERNO DO CEARÁ, disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2023/08/17/20-anos-da-politica-dos-mestres-e-mestras-da-cultura-tradicional-popular-do-ceara-e-comemorado-no-sertao-central/> Acesso em: out. 2023

POMPEU, Helga. **Narrativas e o lugar: sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará**. 2016. 171 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2016.

REVISTA do Minas, n.174. Belo Horizonte, 2020.

QUINTELA, Pedro & FERREIRA, Claudino (2018). **Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio**. Revista Todas as Artes, 1(1), pp. 88-109.

RAMOS, Arthur. **[Ilustrações originais da obra "A renda de bilros e a sua aculturação no Brasil", escrita por Arthur Ramos e sua esposa Luísa Ramos, com imagens de mulheres rendeiras e das características das rendas]**. [S.l.: s.n.], [1948]. 1 foto, 13x19cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss980882/mss980882.jpg. Acesso em: 12 Jul. 2023.

RAMOS, Luiza; RAMOS, Arthur. **A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. de Artes Gráficas C. Mendes Junior, 1948.

RÊGO, Pedro.; PIRES, Ana. (2005). **Rendas de bilros de Vila do Conde: um patrimônio a preservar**. 1ª ed. - Vila do Conde: Associação para a Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde, 2005. 93 p. ISBN 972-9453-74-8

REIS, Ana Clara Fonseca. **Micro e Pequenas Empresas no Cenário Brasileiro - Desafios e Oportunidades** in Cidades Criativas – Perspectivas. REIS, Ana Clara Fonseca; KAGEYAMA, Peter (Orgs.). São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.

RENDAS DE BILROS VILA DO CONDE, site interativo. Disponível em: <<https://www.rendasdebilros.com/quemsomos.php?a=2>> acesso em 5/04/2022

RESGATE da Singeleza leva Alagoas à Itália. Tribuna Independente, 05 set. 2012. Caderno Especial, Seção Artesanato. Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/utilidades/agencia-ufal/producoes/clipagem/2012/setembro/tribuna-independente-resgate-da-singeleza-leva-alagoas-a-italia/view>> Acesso em: out.2017

RUOSO, Carolina. **Curadoria de exposições, uma abordagem museológica: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas.** In Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios / [organizadores] Bruno Melo de Araújo... [et al]. – Recife: Ed. UFPE, 2019. Disponível em: https://www3.ufpe.br/editora/UFPEbooks/Outros/museologia_interfaces_criticas/ Acesso em: dez. 2021

ROLDAN, Dinalva Derenzo **Unidade de Vizinhança em suas conexões latino-americanas: a construção do conceito e suas apropriações nas obras de Josep Lluís Sert, Carlos Raúl Villanueva e Affonso Eduardo Reidy entre 1945 e 1958;** orientadora Maria Cristina da Silva Leme (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019

RTP Arquivos Portugal: **Exposição de renda de bilros de Vila do Conde.** Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/exposicao-de-renda-de-bilros-em-vila-do-conde/> Acesso em jul. 2023

SABARÁ. Prefeitura Municipal. **Decreto n.410/2002.** Institui formas de registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial ou Intangível, que constituem patrimônio cultural de Sabará. Sabará, [2003?]. Disponível em: <<http://www.sabara.mg.gov.br/docs/decreto%20410-2002.pdf>> Acesso em: jun.2017.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. **Renda Turca de Bicos. Sabará,** 2016. Disponível em: <<http://sabara.mg.gov.br/cultura/renda-turca-de-bicos/>> Acesso em: abr.2018

SABARÁ. Prefeitura Municipal. Secretaria de Cultura. **Plano Municipal de Cultura: 2013 – 2022.** Sabará, 2012. Disponível em: <<https://leonardosantiago.files.wordpress.com/2013/04/plano-municipal-de-cultura-de-sabarc3a1.pdf>> Acesso em: ago. 2017

SABARÁ. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. **Complementação do dossiê de registro do modo de fazer da renda turca de bicos de Sabará.** Sabará, [2016?]. Não publicado. Documento cedido por Rafael Antônio Motta Boeing - Secretaria Municipal de Cultura de Sabará.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. **Registro do Modo de Fazer Artesanal da Renda Turca de Bicos de Sabará.** Sabará, 2014. Não publicado. Documento cedido por Graziela Elem Ferreira Costa - Secretaria Municipal de Cultura de Sabará.

SCHMIDT, M. L. S. **Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas**. Psicologia USP, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 11-41, 2006. DOI: 10.1590/S0103-65642006000200002. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/41889>>. Acesso em: ago. 2022

SEBRAE. **Associativismo. O que é?** Nov.2017. Disponível em: <<https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/ap/artigos/associativismo-o-que-e,01353ea344900610VgnVCM1000004c00210aRCRD>> Acesso em: nov 2021

SENNETT, Richard. **Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Record, 2015.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. 4. ed. Rio de Janeiro, 2013.

SILVEIRA, Icléia. **Modelagem Tridimensional – Moulage**. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Departamento de Moda – CEART. Florianópolis, 2017.

Disponível em:

<https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/3787/Apostila_Moulage2017_152_06213254004_3787.pdf> Acesso em: jul. 2020

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18ed. São Paulo: Cortez, 2011.

TOFANI, Frederico de Paula. **Notas da banca de qualificação**. 2021.

UNIÃO EUROPEIA. **Comunicação da Comissão ao Parlamento Europeu, ao Conselho Europeu, ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões, Bruxelas: Pacto Ecológico Europeu**, 2019. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:b828d165-1c22-11ea-8c1f-01aa75ed71a1.0008.02/DOC_1&format=PDF > Acesso em out. 2023

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT. **Fortalecendo as Indústrias Criativas para o desenvolvimento em Moçambique**, United Nations, Suíça, 2011. Disponível em: <https://unctad.org/pt/docs/ditctab20092_pt.pdf> Acesso em: jul. 2015

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC, CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO)/ International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)/ International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM). Conferência sobre autenticidade em relação a Convenção do Patrimônio Mundial. **Conferência de Nara**. 1994 Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.p df>> Acesso em: ago. 2018

UNESCO. **Results of the 16th subsidiaire sur ses travaux en 201 1 et fraination des candidatures pour inscription en 2017 sur la Liste Représentative du Parrimoine Culturel Inmatériel de l'Humanité**, 1TH/11/6.COM/ CONF206/13 Add. Bali, 25 nov.2011. Unesco, 2011a.

Disponível em: [hups://ich.unesco.org/doc/src/TTH-11-](https://ich.unesco.org/doc/src/TTH-11-6.COM-CONF.206-13+Con.+Add.-FR.pdf)

6.COM-CONF.206-13+Con.+Add.-FR.pdf. Último acesso em 23 de maio de 2017. *apud* BORTOLOTTI, Chiara. Patrimônio e o futuro da autenticidade. In **Patrimônio:**

desafios e perspectivas. Org. Andrey Rosenthal SchleeIn. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 36, 2017 ISSN 0102-2571

WILFORD, John Noble. Site in Turkey Yields Oldest Cloth Ever Found. **The New York Times**, 13 Jul. 1993. Disponível em:

YÚDICE, Georges. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global.** Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <<http://omicult.org/wp-content/uploads/2015/01/A-conveni%C3%Aancia-da-cultura.-Y%C3%BAdice.pdf>>

ZABALA, Antoni. **A prática educativa: como ensinar.** Porto Alegre: ArtMed, 1998.

APÊNCICE A - Produção Intelectual

Artigos para Anais de eventos:

- POMPEU, Helga. **Patrimônio imaterial: possibilidades e desafios da permanência – um estudo de caso da Renda Turca de Bicos de Sabará.** III Seminário de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação. Novembro de 2018.
- POMPEU, Helga; FRONER, Yacy ara. **Autenticidade e Originalidade: o exemplo da renda manual em Sabará.** 3º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil 2019. Maio de 2019.
- POMPEU, Helga; FRONER, Yacy ara. **O ofício da renda manual e suas potencialidades na economia criativa.** 11º Mestres e Conselheiros – Formação para o patrimônio. Junho de 2019.
- POMPEU, Helga; FRONER, Yacy ara. **Pesquisa-ação no têxtil artesanal: a busca de inovação.** 4º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil 2020. Novembro de 2020.
- POMPEU, Helga Freitas. **Entrelaços.** Belo Horizonte: Atafona, 2020. 36p.

Palestras e apresentação de artigos:

- **Conduzir e deixar-se guiar: metodologia de pesquisa em campo.** No Intituto de Geociências - IGC da UFMG a convite da profa. Dra. Virgínia Palhares. Setembro de 2018.
- POMPEU, Helga. **Entrelaços: as rendas tradicionais e a sua atualidade.** na mostra Modernos e Eternos: 2021. Belo Horizonte, Brasil.
- POMPEU, Helga; PINTO, Maria Manuela; FRONER, Yacy ara; Tofani, Frederico. **Rendas têxteis artesanais nos ambientes de memória: a inclusão digital multiplicadora da informação.** II Encontro Internacional de Arquivos Bibliotecas e Museus: do sincretismo à integração. Universidade do Porto, Portugal. Novembro de 2022
- Projeto na Universidade do Porto no âmbito do CREIA LAB: **DIAGNÓSTICO, REFLEXÃO E MONITORIZAÇÃO DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS - Patrimônio cultural e sustentabilidade: memória e artesanaria na produção de rendas.** Ano 2022. Disponível em:

<https://creialab-citcem.letras.up.pt/projetos/patrimonio-cultural-e-sustentabilidade-memoria-e-artesania-na-producao-de-rendas>

- POMPEU, Helga; PINTO, Maria MAnuela. **Os espaços colaborativos e o Creative Industries Accelerator. Ano 2022** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=CcsVZ1WGB9g>

Exposições e Mostras:

- POMPEU, Helga. Azur Lingua 2019. **La dentelle brésilienne et le patrimoine culturel.** Nice, França.
- POMPEU, Helga. **ARTE + PESQUISA + RENDA.** 3º Simpósio Científico do ICOMOS Brasil 2019. Maio de 2019. Belo Horizonte, Brasil.
- POMPEU, Helga. **Rendas artesanais no Ambiente Café.** Morar Mais 2019. Belo Horizonte, Brasil.
- POMPEU, Helga. **Exposição Entrelaços,** Galeria de Arte do Minas Tênis Clube. Belo Horizonte, Brasil.

Links:

Vídeo da Exposição Entrelaços:

<https://www.youtube.com/watch?v=HXIKVEylwcv&feature=youtu.be>

Livro Entrelaços:

<https://www.editoraatafona.net/helga>

Lançamento Virtual do Livro Entrelaços:

<https://www.instagram.com/p/CFLV1k1hFnGQ/>

Cursos realizados e disciplinas preparatórias para formação na pesquisa do doutorado:

Disciplinas cursadas durante o doutorado no PAPCS - UFMG

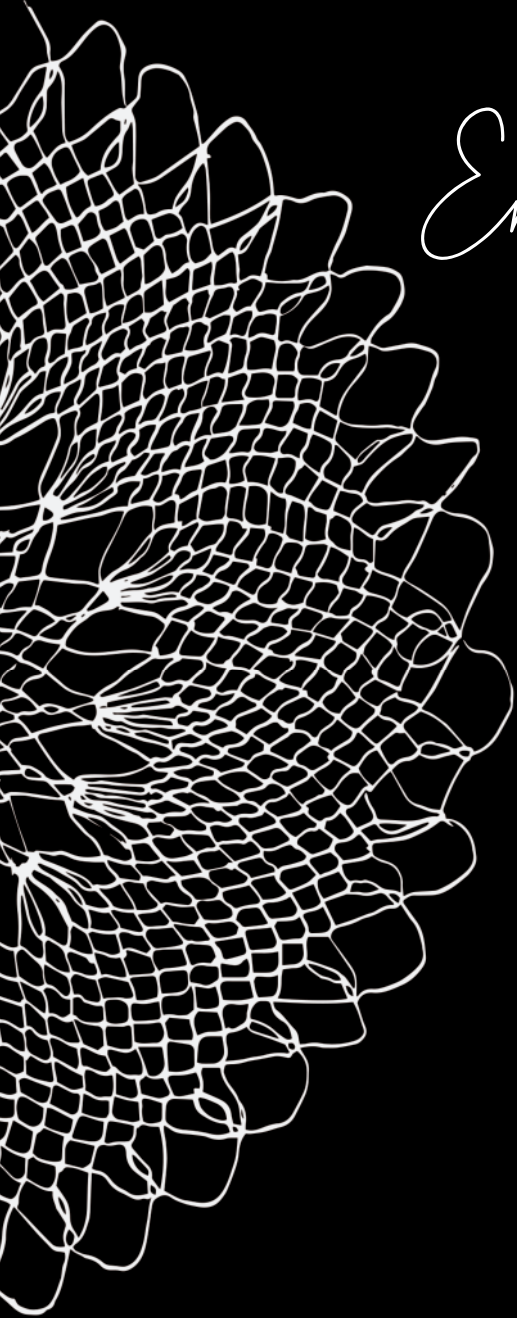
- SEMINARIOS DE INTEGRACAO
- MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E INFORMAÇÃO
- PESQUISA INTERDISCIPLINAR.: SEMINÁRIO DE TESE
- SEMINARIO EM FINANÇAS
- SEMINÁRIO EM ESTRATÉGIA, MARKETING E INOVAÇÃO

- TOPICOS BENS CULT., TECNOL.TERRITORIO II: Restauração, reabilitação e requalificação do patrimônio cultural edificado: teorias e práticas contemporâneas
- TOPICOS BENS CULT., TECNOL.TERRITORIO I: Restauro da arquitetura moderna

Cursos Livres realizados durante o doutorado:

- **Curso de Moulage.** Ministrado por Janaína Araújo (ano 2020).
- **Têxteis: da história às técnicas e das fibras aos tecidos.** Ministrado por Vera Felippi (ano 2021).
- **Preservação de Rendas: História, patologias e introdução a tratamentos de preservação e intervenções restaurativas.** Ministrado por Vera Felippi e Thainá Vígio Ribeiro (ano 2022).
- **Economia Circular na Prática: entenda, desenhe, transforme.** Ministrado por Carla Tennenbaum e Léa Gejer (ano 2021).

APÊNDICE B – Livro “Entrelaços”

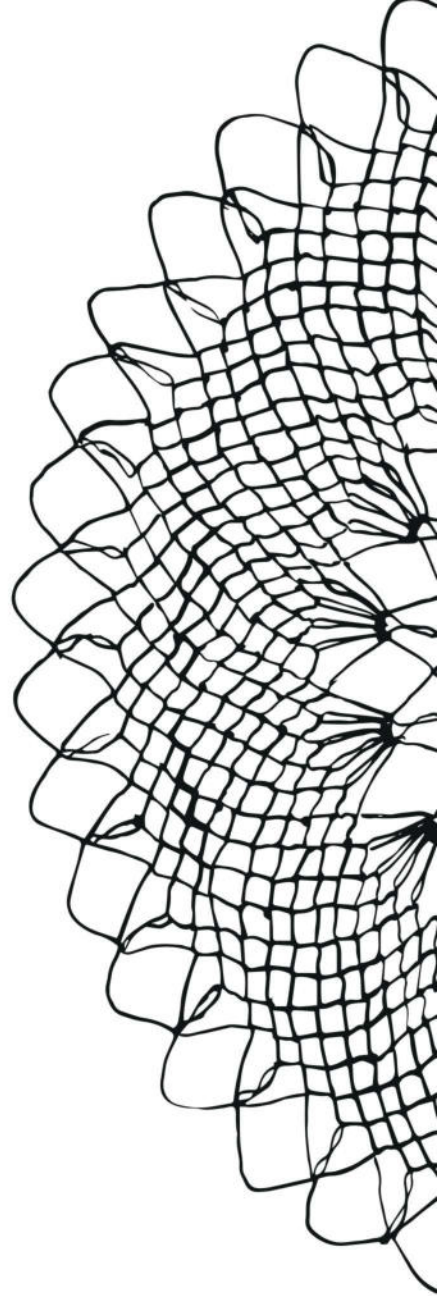


Entrelaços

Helga Freitas Pompeu

Entrelaços

Helga Freitas Pompeu

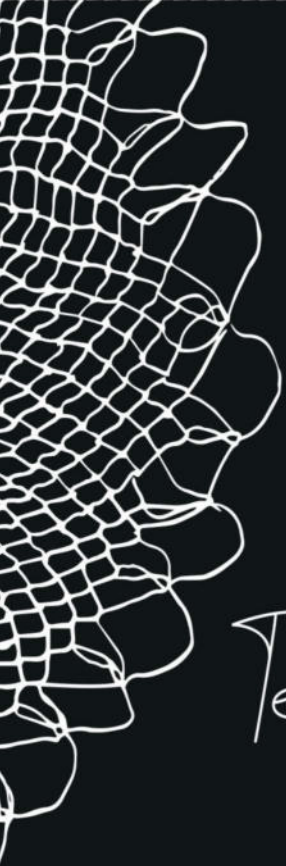


Fazer algo repetidas vezes é estimulante quando se está olhando para frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo.

Richard Sennet

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro.

Simone Weil



Tecer a renda

Talvez, começar pelas palavras seja uma forma interessante de introduzir o tema deste livro. Afinal, as relações entre os fenômenos e as coisas do mundo deixam marcas no corpo da linguagem, como elucida Foucault em *As palavras e as coisas*.

A palavra “tecer”, do latim *texere*, “tecer, tramar”, provém da raiz indo-europeia *teks*, “fazer”. Dessa raiz surge a matriz grega da palavra *téchnē* que significa “arte, técnica, ofício”. Já a palavra “urdir”, do latim *ordiri*, “tecer, tramar, colocar em ordem”, advém de *ordo*, “ordem, arranjo”. Ambas compõem o universo mental do ato de produzir uma renda. Assim, a urdidura e a trama de uma renda configuram um fenômeno de entrelaçamento físico e simbólico, o qual gera um elemento com consistência e existência próprias, uso e função únicos, identidade expressa na individualidade da artesã e no coletivo de um grupo.

Não é à toa que por detrás da “trama” há uma narrativa, quem sabe até mesmo uma conspiração, pois, entre a reflexão solitária do fazer e a ação de pessoas que se encontram para produzir a renda, há um dispositivo natural de troca de experiências, histórias e sentidos de mundo. O dispositivo que une esse coletivo é o gesto, porém, por trás do gesto, há uma infinita rede de solidariedade, compartilhamento e contentamento do estar junto. Como esta narrativa se manifesta no ato de produzir rendas? Acima de tudo, no ato de transmitir o conhecimento do como fazer, mas também a partir da liberdade intrínseca a todas as formas artísticas e artesanais que geram nuances, apropriações e atualizações do consuetudinário apreendido e aprendido.

Ainda continuando com o sentido das palavras, “renda”, do latim *rendita* – de *rendere*, forma alternante de *reddere* – significa “repetir, dar de novo”. Formada pela junção do prefixo “re” (outra vez) à palavra *dare* (dar). O ponto que se repete para formar o desenho é o ponto que se transmite e passa de uma pessoa a outra, de uma geração para outra. Estas repetições também são presentes transmitidos de um espaço a outro. Por isso a dificuldade em rastrear a origem de determinados tipos de rendas, repassadas ao longo do tempo e migradas entre as geografias de distintos lugares.

Calvet de Magalhães, no livro *Bordados e rendas de Portugal*, discute a dificuldade de se rastrear tanto as origens quanto o uso do termo bem como as implicações políticas, econômicas e sociais das determinações de D. João V do uso exclusivo das rendas flamengas pela corte portuguesa. Este fato originou a revolta das rendeiras nortenhas que enviaram o seu protesto, perante o rei, através da rendilheira Joana Maria de Jesus, conforme descrevem Gilda Santos e Gilberto Velho em *Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico*.

Retomar essas histórias é também perceber que nos coletivos produtores há sempre um componente político de resistência. Resistência de memória e resiliência econômica. “Renda” também significa um ganho monetário por atividade laboral e, ainda que não se saiba ao certo quando nas línguas latinas modernas esta palavra foi apropriada para este fim, é fato que a maioria das bordadeiras, rendeiras, tecelãs e costureiras de todo o mundo foram, e ainda são, fontes de sustento de muitas famílias.

Ainda que não seja atividade exclusiva de mulheres, não há como negar que, majoritariamente, este é um universo de excelência feminina. Unidas, suportando umas às outras e sustentando economicamente suas casas, muitas dessas mulheres adquirem voz. As vozes das rendas!

Estas reflexões que introduzem *Entrelaços* pretendem apontar algumas questões: a complexidade que envolve a simplicidade do tecer; a multiplicidade de narrativas e a via de mão dupla entre o coletivo e o autoral, a tradição e a criação.

Helga Freitas Pompeu relata sua experiência com as rendeiras de Sabará-MG: “O local das rodas de renda tem sua simplicidade e beleza singular, o que o separa da rua é um pequeno portão de ripas de madeira que é fechado por um arame enlaçado. Não há campainha que anuncie a entrada de visitantes, quem chega da rua precisa chamar.” A beleza das coisas no mundo reside e resiste, exatamente, nesta singularidade. Assim, como tecer é um ato de ordenar o mundo, o texto procura oferecer ao leitor a tessitura dos sentidos.

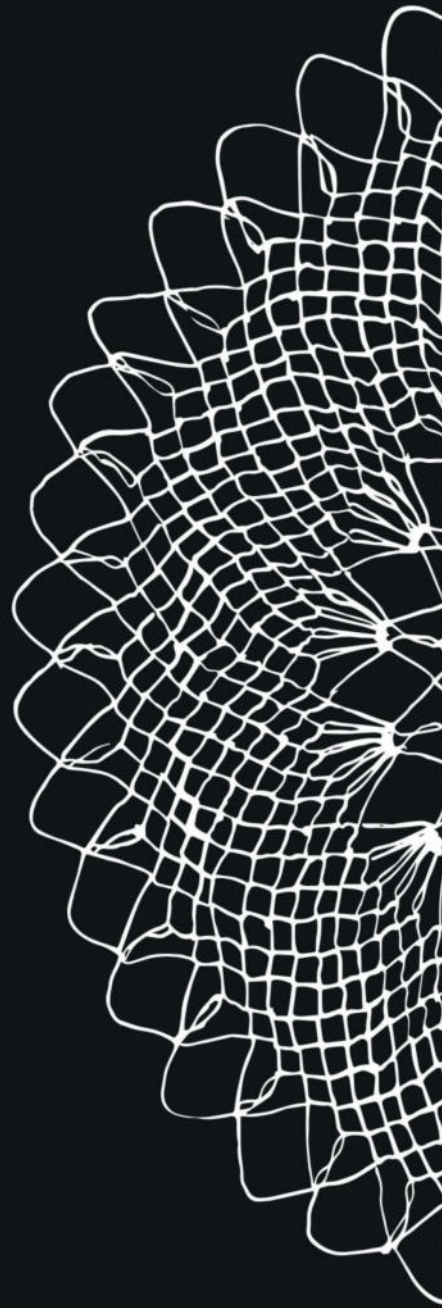
Adentremos neste universo das rendas e das rendeiras Dona Nilza, Dona Nayla e Dona Cacilda, entre tantas outras, com o cuidado, o respeito e o deslumbramento que ele oferece.

Yacy Ara Froner
Março, 2020

Respondendo ao sobrinho Guilherme

O que é o meu trabalho? É a minha vida, porque não separo trabalho de vida. Então, minha maneira de observar e sentir está profundamente ligada. Por isso alguns insights ou inspirações surgem repentinamente, mas foram todos elaborados e, às vezes, forjados internamente ao longo do tempo. O tempo é esse mesmo, aquele que sedimenta, mas que ao sopra ou ao revirar da correnteza profunda, revolve todas as coisas e as coloca em outros lugares.

O corpo
que tece



Ouvir e contar histórias, significar o mundo e inserir-me nele. Perceber laços nos fios de um têxtil e da vida. Vida que acontece em palavras e técnicas, entre histórias e lugares, arranjos do espaço íntimo da casa e da alma. São os arranjos externos que vão configurando o tempo e as conversas, criando assim os arranjos internos. As interpretações que fazem parte da escrita dos relatos se tornam transcrições e, percebidas internamente por mim, ecoam em indagações próprias. É quando a pesquisa ganha uma autonomia desejada para que o artífice tenha a capacidade de criar onde está e para novas direções. E onde está esse artífice? Nas rodas de rendas, de dias e rituais, mas também está em casa, porque seu ofício o acompanha e cria laços comunicativos, laços de fios com os quais as mãos estão habituadas. A mão que tece é a mão que escreve, os olhos que contam os quadros e os pontos são os olhos que observam e anotam. As rendas que vão sendo tecidas têm seu próprio tempo, um tempo de fazer. Vez ou outra, tempo e renda precisam ser desfeitos para que sejam feitos de outra forma. É o tempo das mãos que vestem um colo. É nesse colo que a renda vai se acomodando em medidas de tamanho enquanto seu peso é a quase não resistência, pois é leve. É têxtil de rede, rede de cabelos e de pesca do alimento. E pelos significados de cobrir o corpo e a casa, de ser o artefato que captura o alimento, se materializa em tramas sedutoras ao olhar atento que descobre estar diante do belo e da técnica, do sujeito e do mundo.

Você já teve certeza? Eu já. Eu já tive certeza quando vi uma renda, um tecido tão lindo que parece flutuar. Os tecidos me acompanham desde pequena, então

essas coisas que vêm de pequenos são valiosas. Por isso, quando a gente os encontra sabe o que são e o que valem, vem daí a certeza. Parecem vários ramos, ou cursos de um rio, mas é um fio que se enlaça. Chama renda de agulha e se faz no ar. Há diferentes começos, se é circular ou se é reta, mas sempre começa e acaba. E quando acaba começa outra e quando erra desmancha e faz de outro jeito. Sei de tudo isso porque a Nayla Starling, que mora em Sabará, me contou assim: “esse trabalho ele é feito nozinho por nozinho... você vai amarrando... mas pra você desmanchar também... é nozinho por nozinho que você desmancha... às vezes você vê que errou cá em baixo... nossa!... Aí tem que desmanchar tudo... então é preferível a gente ter bastante atenção para não acontecer isso né? Ou então você tem que cortar tudo e perder aquele trabalho todo que você fez... não é como o croché nem o tricô que você errou puxa o fio e aí rapidamente ele desmancha... ele não... ele você tem que desmanchar nozinho por nozinho.”

Quando decidi que queria que esse fosse meu trabalho e que queria descobrir mais sobre as rendeiras e seus ofícios, conversei ao telefone com Nilza Starling, mãe da Nayla, e isso foi um engano porque eu queria ter ligado para a filha. Todo mundo já ligou por engano para outro número, mas de repente se vê falando com outra pessoa, e isso também é conversa. E foi desse engano que surgiu a oportunidade de conhecer o grupo Requifife de Sabará, coordenado pela Nilza.

O dia que fui a Sabará conhecer as rendeiras, com caderno de pesquisa e tudo, vem com muita clareza à lembrança. As grandes distâncias entre as cidades

foram encurtadas pela empatia. A paisagem entre Belo Horizonte e Sabará ganhou novos contornos. Lembro dos passos e do caminho, da porta que se abriu naquele dia.

O local das rodas de renda tem sua simplicidade e beleza singular, o que o separa da rua é um pequeno portão de ripas de madeira que é fechado por um arame enlaçado. Não há campainha que anuncie a entrada de visitantes, quem chega da rua precisa chamar. Permitida a entrada, o caminho que leva à pequena casa onde as rendeiras se reúnem se enfeita de rosas, hortênsias, dracenas, pés jovens de jabuticaba e outras plantas que eu não saberia nomear, mas que instigam minha curiosidade de saber quais são. Ripas bem assentadas separam a parte calçada do jardim. A rusticidade e a cadência até a entrada da casa indicam um modo diferente de se portar, como se o lugar preparasse o visitante para chegar.

Bem na entrada da casa, sentada à porta está a rendeira mestra, Nilza, que se detém no bordado e nota a presença, logo que o portão é aberto, de cada pessoa que se aproxima, mesmo sem a visão direta do pequeno portão. É ela quem recepciona, sem interromper o bordado que faz. Sua generosidade é tão visível como a seriedade para conduzir o trabalho com a renda. A cadeira que ela se senta está num lugar que avista quem chega pelo caminho calçado e ali mesmo compõe a roda de rendeiras. O local é banhado pela luz natural que beneficia a visão da rendeira mestra. Sentadas em cadeiras, ou no pequeno sofá, as rendeiras se dispõem junto com os materiais que ficam ao alcance das mãos.

Foi nessa roda que conheci Cacilda, Naná, Celeste, Magda, Lucinda, Tia Nega, Maria da Conceição e Lilia.

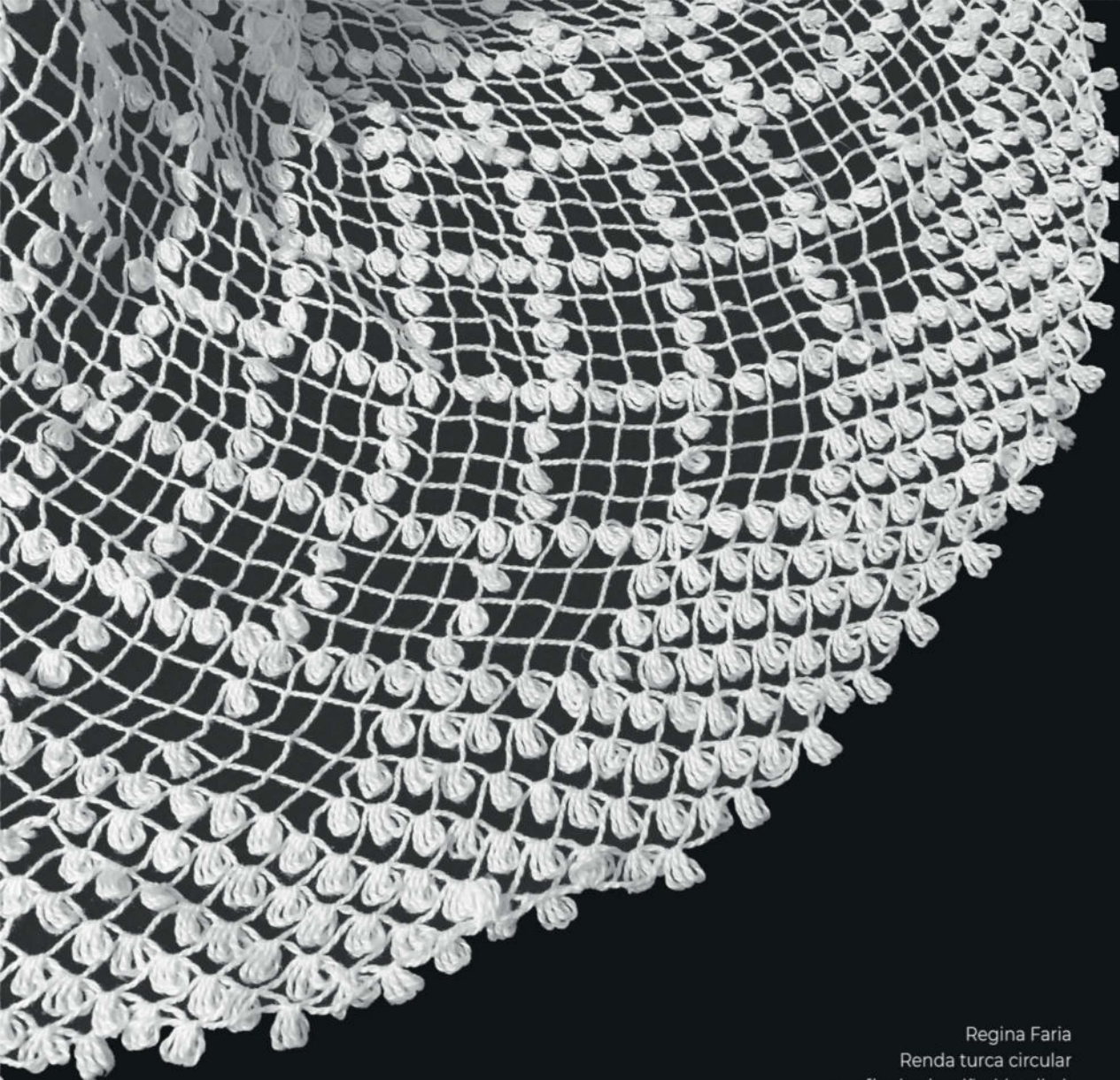
A minha presença não desconcentra o trabalho das artesãs, e Cacilda dá orientações na condição de auxiliar da rendeira mestra. Elas não gostam apenas de copiar modelos, mas de criar os seus próprios. Então me colocam a par dos gráficos para orientar a confecção das rendas. É entre esses laços de conversas e trocas que o cotidiano se desenrola como o fio para tecer. Cacilda então faz um convite para eu aprender a fazer renda e nesse momento meus propósitos mudam. De observadora passo a aprendiz, mas foi exatamente isso que fui lá fazer: aprender a tecer.

Outros encontros vieram, e são em dias marcados com horários precisos para início e fim. Os rituais também se repetem, a pausa para o café acompanhado de bolos, queijos e biscoitos trazidos de casa. As receitas para preparar circulam com naturalidade, lado a lado com as receitas dos gráficos de renda. Há ligação entre o tecer e essas receitas. Nilza demonstra preocupação: “você tá querendo renda turca e eu passei outro dia receita de broa sem farinha de trigo.” A rotina consolida as práticas, o ofício, o fazer a renda, um fazer que tem a presença de pessoas interligadas e com vínculos que vão além das rodas de renda. A tecelagem, a ligação com o lugar e entre essas pessoas aguçam a sensibilidade. A técnica não é pura atividade mecânica, há sentido no seu fazer.

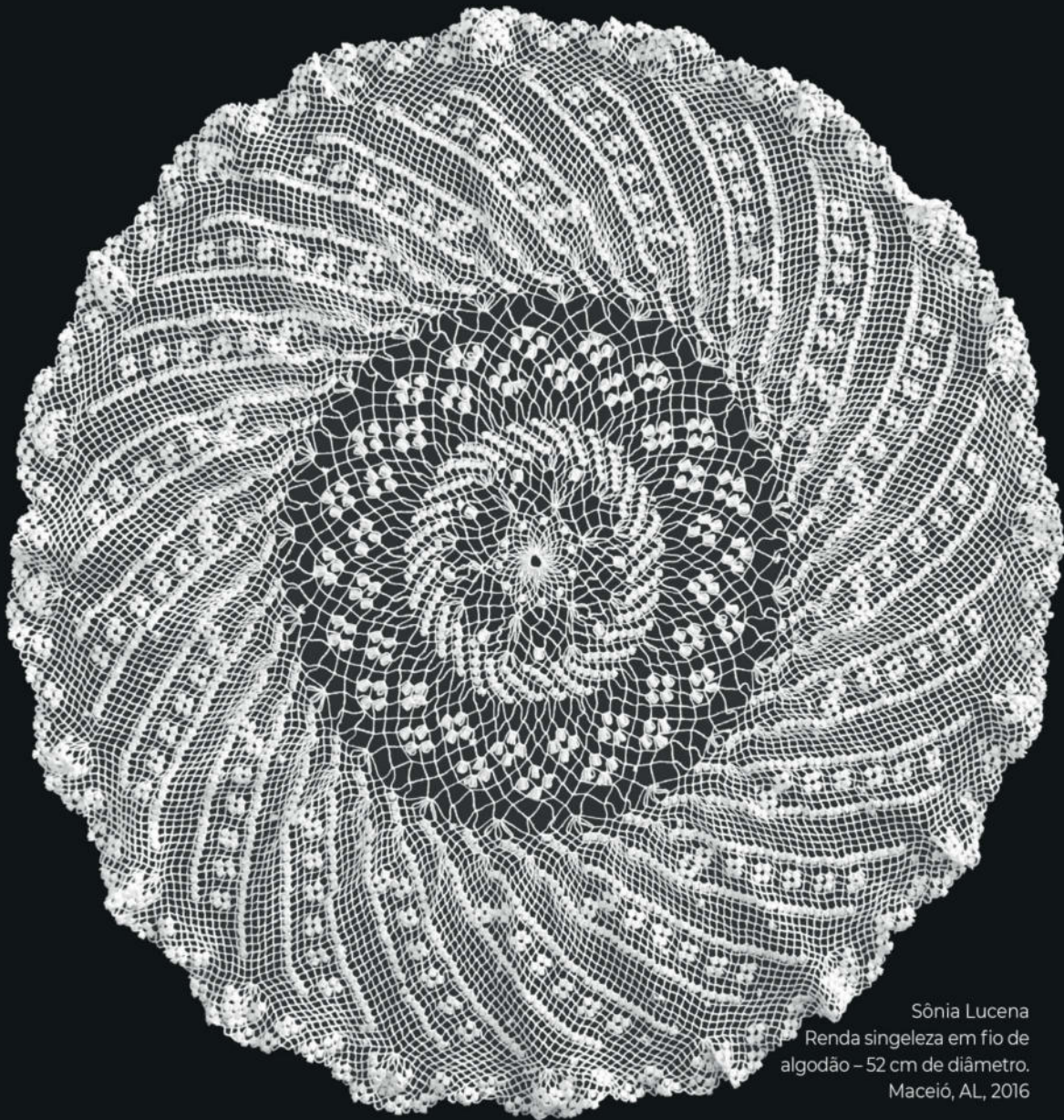
No trabalho de confecção da renda há um processo de repetição, mas não é uma repetição mecânica. Há revisões, descobertas, investigações de padrões, uma autocrítica dinâmica de quem executa. Ao ensinar, Cacilda revela: “agora quatro florzinhas; tudo é repetitivo, em nossa vida tudo é repetitivo, você levanta de manhã, você toma café, você reza.”

Em outro momento, quando a amiga Isabelle Drulla me acompanhou numa das visitas à roda de renda, pude presenciar um novo encontro. Era uma oportunidade de compartilhar descobertas, conversar sobre os ofícios artesanais e seus significados. Eram novas trocas, era gratificante o olhar atento e sensível às rendas e bordados. É quando Cacilda repara na saia longa de Isabelle e elabora mentalmente desenhos de criação para peças de vestuário como blusas e saias propondo: “vou te ensinar o entremeio da renda turca para colocar nas saias.” Certo é que a criatividade aflora com as percepções, o olhar é matemático ao criar padrões, encaixes para novas modelagens e novas propostas de usos da renda.

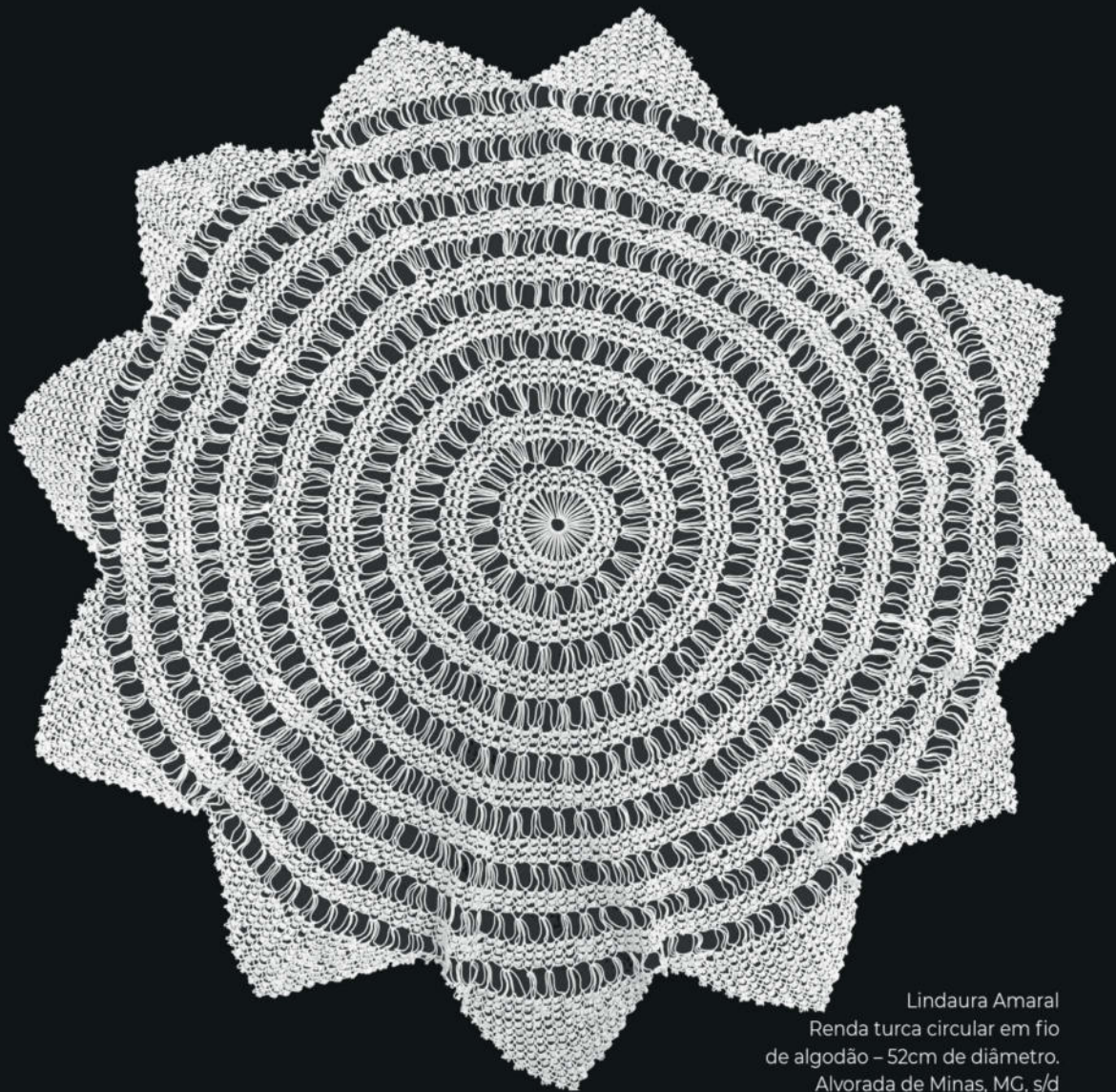
O ritmo é uma experiência significativa nas rodas da renda: a figura da rendeira mestra, a rotina bem estabelecida dos encontros, a casa ordenadamente configurada para o trabalho, os cuidados com o lugar demonstram que o ofício artesanal está bem enraizado, e suas raízes se alimentam do envolvimento emocional. A casa que abriga a roda de renda, embora não esteja demarcada ostensivamente para aquele que passa pela rua, sustenta-se como lugar pelo seu profundo sentido para as rendeiras.



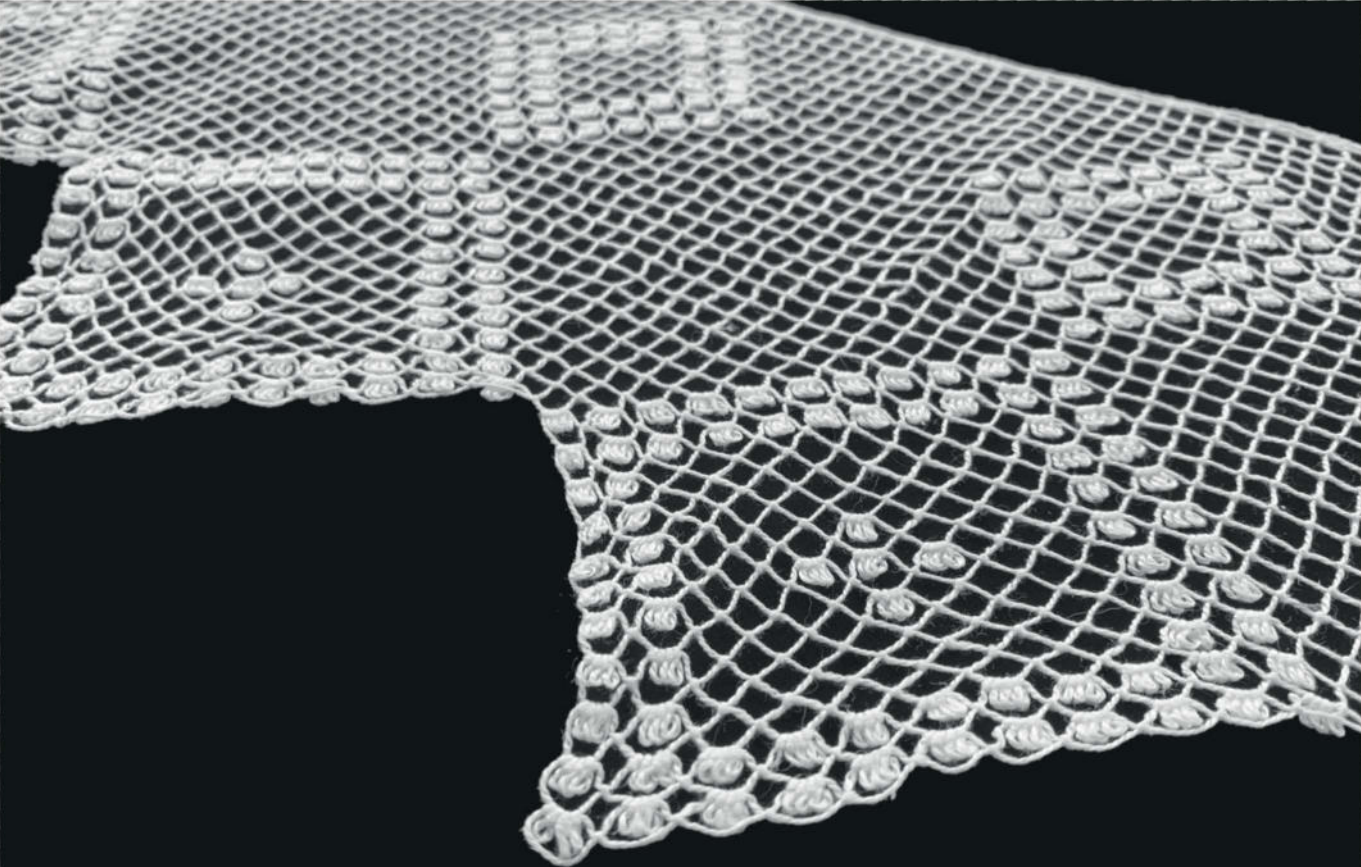
Regina Faria
Renda turca circular
em fio de algodão (detalhe).
São Roque de Minas, MG, 2000



Sônia Lucena
Renda singeleza em fio de
algodão – 52 cm de diâmetro.
Maceió, AL, 2016




Lindaure Amaral
Renda turca circular em fio
de algodão - 52cm de diâmetro.
Alvorada de Minas, MG, s/d



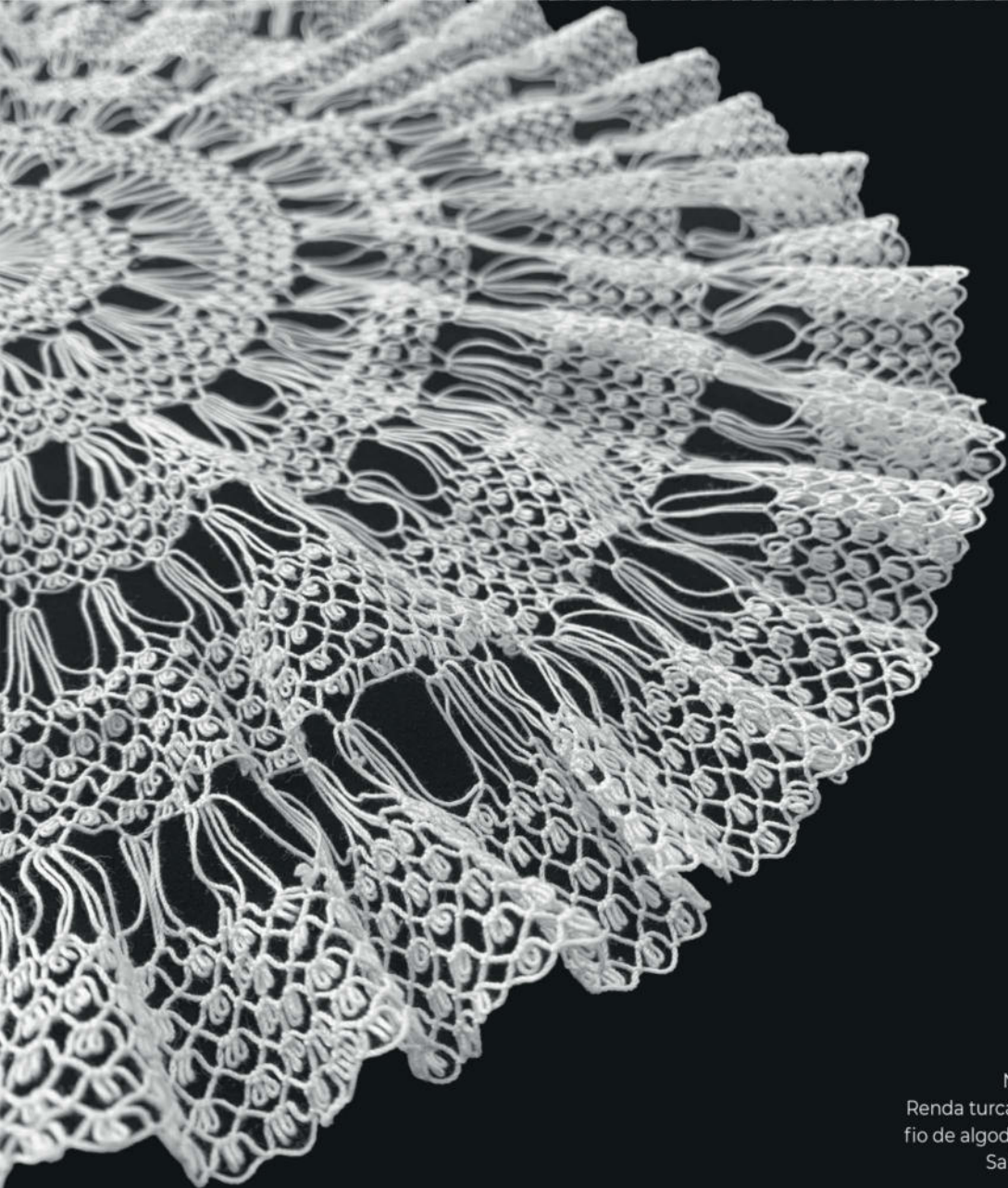
Nayla Starling
Renda turca de bicos de Sabará
em fio de algodão (detalhe).
Sabará, MG, s/d



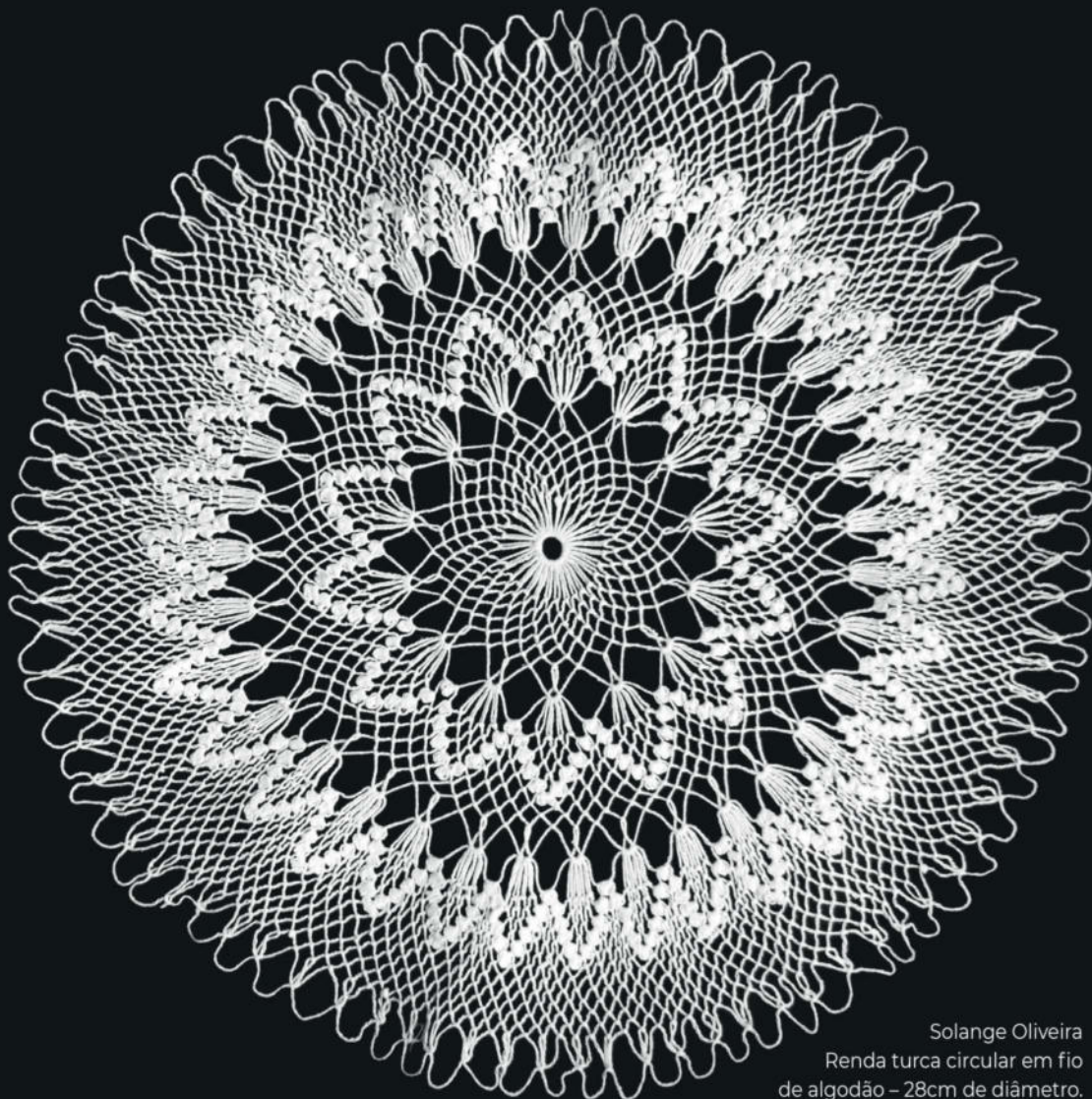
Cacilda Muller
Renda turca de bicos de Sabará
em fio de algodão (detalhe).
Sabará, MG, 2015



Nilza Starling
Renda turca circular em fio
de algodão – 40cm de diâmetro.
Sabará, MG, s/d



Nilza Starling
Renda turca circular em
fio de algodão (detalhe).
Sabará, MG, s/d



Solange Oliveira
Renda turca circular em fio
de algodão - 28cm de diâmetro.
Bauru, SP, 2016

Nas rodas de renda há um desejo pelo trabalho bem feito, uma busca pela qualidade. Isso ocorria quando os trabalhos eram desfeitos repetidas vezes porque havia algum erro nos pontos, que só eram descobertos mais tarde. Nesse momento, a tarefa era a de desmanchar até o ponto em que houve engano, pois não seguia a sequência prevista no gráfico. Esses recuos são corriqueiros e são encarados como uma etapa necessária para se alcançar a perfeição. A conduta é a mesma, e como diz Nayla, segue desmanchando nó por nó. Cacilda volta-se para Conceição: “olha aí no gráfico que você não vai errar; na hora que você for emendar você me chama que eu te explico, é que eu vi um detalhe aí que você vai melhorar.” Em seguida, dirigindo-se a mim: “está precisando de mim aí?”

A roda de rendas permite que os rituais fortaleçam os vínculos entre as rendeiras. A habilidade de uma não ofusca as habilidades das outras e isso contribui para a aproximação. Há um sentimento de vitalidade. Sempre que Nilza mencionava seu interesse pelos bordados manuais, desde bem pequena, ali se presenciava sua vocação. Confiando que isso fazia sentido em sua vida, a rendeira sempre persistiu no sonho. A possibilidade de transmitir seus ensinamentos nas rodas de renda e praticá-los incansavelmente lhe trouxe vitalidade ao longo de anos dedicados à renda e ao bordado.

O modo de fazer de cada artesã é individual, são pontos e laços que refletem a habilidade das mãos que se molda ao jeito de fazer. A palavra perfeição aparece como uma busca pela qualidade das rendas que só se alcança com

horas de dedicação e observação, o tempo está a favor do ofício. Do material mais simples, como o saco de algodão, pode se obter o mais valioso trabalho.

Tudo ao redor tem importância, há momentos de quietude quando sons inaudíveis em outras ocasiões ganham espaço na cena: colher de café girando no copo; som da agulha caindo no chão; gorjeio de ararinhas; barulho de água caindo nas plantas. É quando Nilza intervém: “não é chuva não viu gente? É Luiz que está molhando.”

A qualidade de um trabalho bem feito enche os olhos das rendeiras e é com essa crença que fazem questão de uma boa execução em todos os detalhes. Assim, as rendas espelham esse esmero e atraem um público que valoriza as heranças. Disso elas não abrem mão, pois entendem que o retorno financeiro de seu trabalho é consequência do empenho e compromisso com as origens dos modos de fazer. Elas exploram e desenvolvem as melhores ferramentas, aprimoram habilidades e conhecimentos.

Cada ferramenta para tecer foi aprimorada pelas próprias rendeiras. Com o uso elas avaliam que a melhor agulha é a de tapeçaria, pois não espeta. O mesmo vale para o uso das varetas de sombrinha e bicicleta utilizados como bastão de confeccionar a renda. Conceição comenta como chegaram à melhor ferramenta: “acabou dando certo o palitinho de sombrinha”, e Naná completa: “a gente usava agulha de tricô cortada, escorregava demais.”

As ferramentas nas mãos de pessoas podem favorecer a coletividade, assim como o foi desde que foram criadas. O espaço coletivo vai se constituindo desses objetos adaptados às mãos e que por sua vez permitem confeccionar novos objetos, é uma forma de se apropriar e cooperar mutuamente enraizando as pessoas aos seus lugares. Cooperar é compartilhar um espaço físico e relacional de experiências comuns. Nesse lugar a calma encontra espaço para ajudar a entender o que funciona e o que pode e precisa ser feito de outra maneira.

A maneira de segurar o bastão e a tensão da linha para cada tipo de ponto são ensinamentos aprendidos por meio de um conhecimento na sua prática. Esse conhecimento fica explícito na medida em que a rendeira mestra explica oralmente para suas aprendizes as razões e o porquê de cada ação na feitura da renda. Esse artesanato requer uma presença física generosa que oferece com gratuidade um aprendizado valioso.

O ensino presencial de um saber como o artesanato da renda tem um lugar de destaque, pois é por meio dele que se vivencia uma presença que se traduz em olhares e contatos próximos. É o lugar do real e imaginário juntos. As imagens, gráficos e tutoriais complementam, mas não substituem a presença.

O compromisso com o trabalho artesanal é parte integrante e diária da vida das rendeiras. Elas o são em tempo integral, pois suas atividades com o artesanato vão além das rodas de renda fazendo parte da rotina doméstica. A recompensa

pelo trabalho se traduz na prática cotidiana. É um aprendizado lento que requer o hábito, a disposição para um trabalho diário cheio de significados. Nas palavras de Nilza: “isso aí é a cachaça da gente, o dia que a gente não dá uns pontinhos parece que não passou o dia. Eu acordo de noite e olho para o relógio... duas horas da manhã... nossa senhora ainda falta muito tempo... Minha sacola já fica assim ó... na minha cama... a cama aqui assim e a sacola... de manhã já faço assim... tem tesoura... tem agulha... tem linha... tem tudo... já fica ali e eu brigo quando tira do lugar.”

Sejam livros, sejam os fios, não há diferença entre a rendeira e o leitor. São hábitos de vida com significados próprios. É vitalidade, é sentido de vida e é propósito, razão para seguir. Para ser rendeira não é necessário abrir mão de outras atividades. Basta que faça sentido para ser incluída no cotidiano. Nilza ensinou rendas para crianças: “você já imaginaram a gente com trinta crianças numa sala ensinando renda?” Isabelle responde: “não tem jeito não, tem?” Mas Nilza responde: “eu consegui, e essas crianças tinham entre seis até doze anos. Aqui em casa tinha uma de seis, junto com velhinha de oitenta anos. Essa de seis a linha embolava e ela dizia:” “Dona Nilza, deu bololô”. “Aí eu ia e ensinava ela a desmanchar o bololô.”

Entre histórias e fios vou entendendo o significado desse trabalho: renda de agulha feita no ar. O nome é encantador, o apoio é o corpo inteiro quando as mãos manuseiam as ferramentas e o fio para dar forma à matéria. A coordenação dos

movimentos condiciona o corpo e a mente que trabalham em sintonia. Padrões visuais e mentais se sobrepõem e cada artesã se sente integrada ao próprio trabalho que é vivido em sua completude. A vida em sua complexidade acontece nas reuniões, nas conversas pelas redes sociais, nas trocas e no apoio entre as rendeiras que se dispõem a estar umas com as outras.

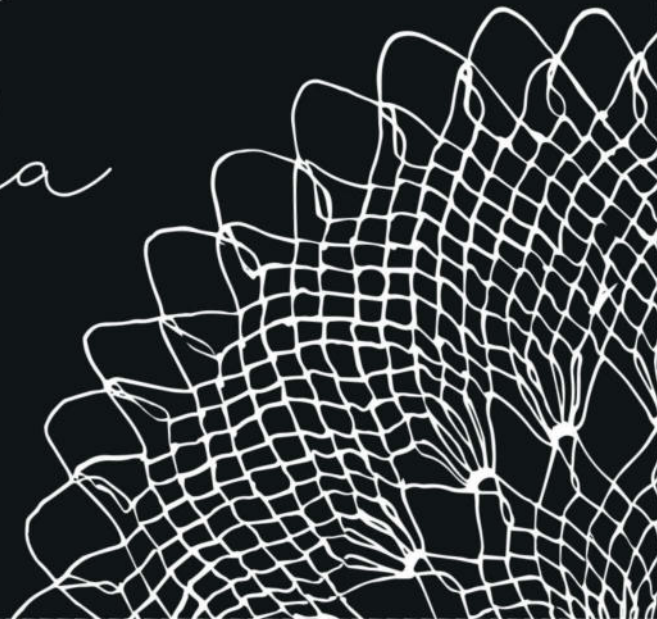
Há um consenso entre as rendeiras mestras Nilza, Nayla e Cacilda: a motivação é mais importante que o talento. É pela motivação que as dificuldades iniciais de aprendizado são superadas. A persistência conduz ao aprimoramento de habilidades e gera prazer. Os modos de ensinar vão sendo adaptados conforme as dificuldades das aprendizes vão se mostrando. A linguagem vai se moldando às necessidades, a renda espelha quem a produz. A concentração permite certa abstração, como um mergulho profundo naquilo que se faz. Há com isso uma sensação de tranquilidade que é vivenciada no momento que se tece em grupo ou em casa. E há um consenso para as rendeiras: é um trabalho terapêutico. O alívio das pressões de outras áreas da vida social faz da tecelagem da renda um refúgio, um *ethos*, um lugar.

Estar com as rendeiras em Sabará ou com a Sônia Lucena, de Maceió; Solange Oliveira, de Bauru; Lindaura Amaral, de Alvorada de Minas e Regina Faria, de São Roque de Minas, presencialmente ou através das redes sociais, abriu caminhos para conhecer um belo ofício e, mais que isso, conhecer-me como artífice também. As conversas com as rendeiras de outras partes do Brasil vão além dos

aspectos meramente técnicos, elas contaram suas experiências, perceberam a valorização de seus trabalhos e se sentiram reconhecidas.

A produção da renda manual é abundante, é uma narrativa em que se acumulam conhecimentos, habilidades e, ao mesmo tempo, proporciona a convicção das rendeiras de que esse trabalho deveria sempre fazer parte de suas vidas. Ao falar do sentido que tem seu ofício, Nilza deixa evidente sua entrega e disposição para a atividade que escolheu. Tecer entre laços e afetos é uma responsabilidade social e criadora, é desenhar continuidades.

Conversa
na roda
de renda



Cassilda: “Tá conseguindo aí menina?”

Helga: “Custa pra voltar (a memória) aqui, mas volta.”

Cassilda: “Custa a voltar, a memória...”

Magda: “Se você começar a pegar isso aí um pouquinho de noite pra relaxar... hum... você vai ver como te relaxa.”

Helga: “Então vou pôr do meu lado, vou fazer igual à Dona Nilza, não é Dona Nilza? Dona Nilza põe a sacola do lado da cama? Não fica? A sacola com os bordados?”

Nilza: “Ah é! Tem três, quatro sacolas. Eu só faço assim ó (e faz o gesto de quem está abrindo) na gaveta da mesinha.”

Agradecimientos

Agradecer é reconhecer que estive acompanhada em momentos singulares da vida. Ao longo do caminho pessoas chegam, vão e deixam um pouco delas comigo. Algumas permanecem mais e isso não significa que estão sempre ao meu lado. Às vezes longe, mas perto o suficiente para estenderem a mão. Elas são uma palavra de coragem para seguir caminhos, fazer curvas.

Minha gratidão se estende a tantos que não caberia numa página, mas preciso nomear pessoas especiais. Mário Santiago, que viu este livro antes mesmo que eu me convencesse da sua existência. André Meyerewicz, pois eu consegui ouvir sua voz nas gentis sugestões de revisão do texto... e fazia tempo que eu não estava em suas aulas. Nilza e Nayla Starling, que abriram as portas de suas casas para que eu pudesse tecer novas rendas. As rendeiras que abriram suas rodas para que eu coubesse nesse espaço que se amplia com os afetos. Janaína Araújo e Isabelle Drulla, que me ajudaram a modelar outros pensamentos para as rendas. Agradeço ao Centro Cultural do Minas Tênis Clube que ampara as histórias em torno dessas delicadas redes. Agradeço aos mestres, que oferecem seu saber, eles também estão nestas linhas. Aos meus pais, irmãos, sobrinhos e sobrinhas que me acolhem em aconchego. Ricardo, Lucas e Luísa, os amores que eu escolhi. Aos amigos que, com pequenos gestos, me impulsionam para seguir adiante. À fraternidade humana que é a manifestação desse divino a nos proteger.



Helga Freitas Pompeu nasceu em Belo Horizonte, Brasil. É arquiteta urbanista e artista plástica. Atua na área de criação e elaboração de projetos relacionados ao espaço de morar e habitar o mundo. Sua pesquisa dos saberes tradicionais das rendeiras brasileiras revela as possibilidades das relações sociais fundadas na cooperação, o fio condutor para novas percepções do viver atento às experiências sensíveis. É membro do Conselho Internacional de Sítios e Monumentos.

© Helga Freitas Pompeu, 2020
© Atafona, 2020

EDITOR
Mário Santiago

REVISÃO
André Meyerewicz

FOTOGRAFIA E ILUSTRAÇÃO
Helga Freitas Pompeu

PROJETO GRÁFICO
Dayrone Marques

REVISÃO GRÁFICA E FINALIZAÇÃO
Beatriz Amaral

COSTURA MANUAL
Frente Verso – Encadernações Especiais

1ª edição, Belo Horizonte, 2020

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Pompeu, Helga Freitas
P788 Entrelaços / Helga Freitas Pompeu. 1. Ed.
Belo Horizonte : Atafona, 2020.
36p. : il.

ISBN 978-65-86805-00-0

1. Artesanato de renda. 2. Confecção de
renda. 3. Trabalhos em tecido. 4. Artesanato
– Sabará (MG). I. Título.

CDU: 746.22

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

dália

ESTÚDIO
CRIATIVO

www.estudiodahlia.com.br
contato@estudiodahlia.com.br
instagram: @estudiodahlia

Atafona

Casa editorial dos novos autores

Caixa Postal 7458

30.411-972 | Belo Horizonte | MG | Brasil

Telefones: 55+31 99919.8785 | 3643.6278

editoraatafona@gmail.com

www.editoraatafona.net

Apoio cultural



Este livro foi composto nas fontes Museo Sans
100 e Beskill. Impresso em papel Supremo
250g e Offset 120g na gráfica Paulinelli.
Belo Horizonte, agosto de 2020.

dália

ESTÚDIO
CRIATIVO

 Atafona

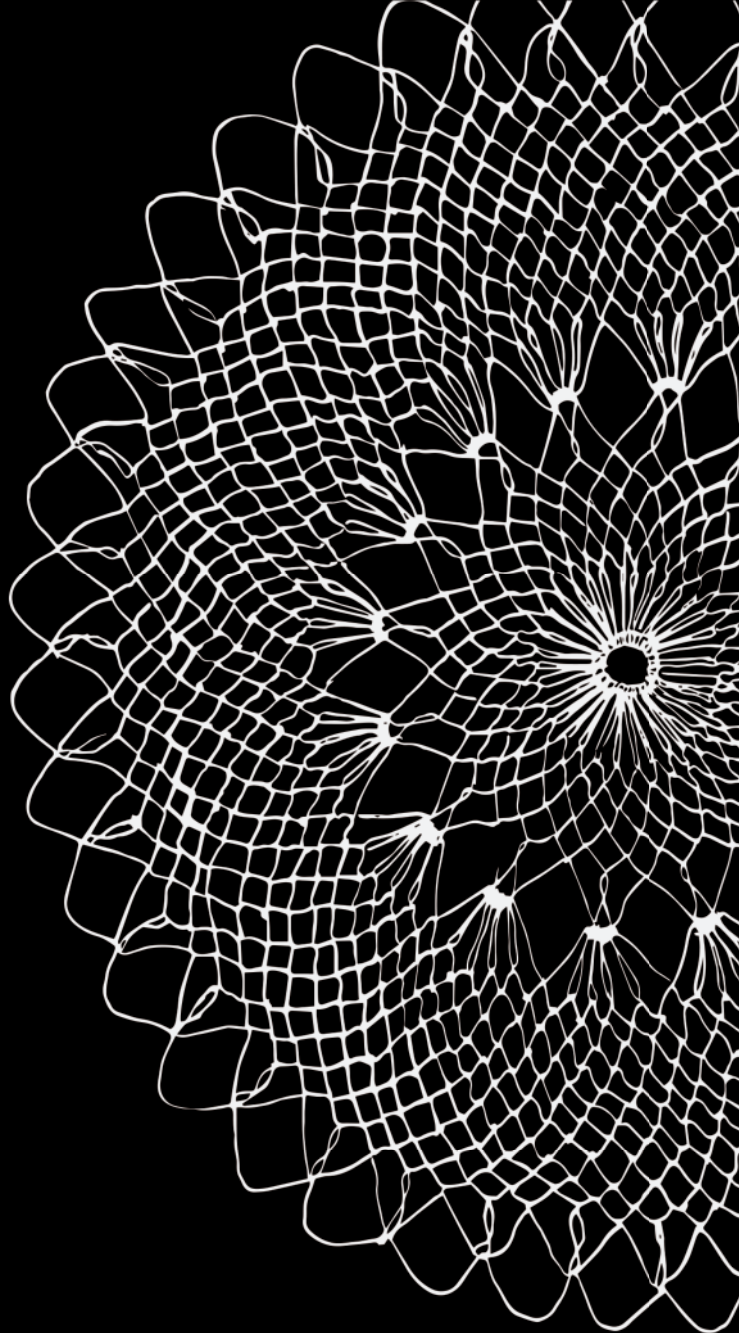
Apoio cultural



**CENTRO
CULTURAL**



ISBN: 978-65-86805-00-0



APÊNDICE C – Modelos de autorização de entrevista

Modelo do Termo em Portugal

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA GRAVAÇÃO DE ENTREVISTA

É-lhe pedido que participe de uma entrevista para a realização de uma investigação científica. O objetivo deste *Termo de Consentimento* é proporcionar as informações necessárias para que possa decidir se concorda com esta participação. Peço, por favor, a sua leitura. Coloco-me à disposição para o esclarecimento de eventuais questões sobre o objetivo da entrevista, possíveis riscos ou quaisquer esclarecimentos sobre a investigação em causa.

OBJETIVOS E BENEFÍCIOS

O objetivo da entrevista é subsidiar a dissertação de doutoramento desenvolvida por Helga Maria Costa Freitas Pompeu, no âmbito do ciclo de estudos conducente ao grau de doutora em Ambiente Construído e Património Sustentável, da UFMG no Brasil e que está sendo desenvolvido em mobilidade livre também na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com informação além da já alcançada a partir de pesquisa bibliográfica e documental.

Para o efeito, foram endereçados convites para os responsáveis pela manutenção do património cultural das rendas de Bilros de Vila do Conde. A intenção final é reunir informação que contribua para a compreensão do estado da arte relativo às ações de promoção e sustentabilidade do bem cultural.

O benefício de participar desta entrevista é colaborar com um estudo que visa compreender cientificamente as questões relativas ao património intangível das rendas artesanais e suas condições de sustentabilidade.

PROCEDIMENTOS

A entrevista será realizada em Vila do Conde em Portugal, e o entrevistado participará presencialmente da mesma. As gravações serão realizadas apenas para efeitos de análise das opiniões e das percepções dos participantes, sendo utilizadas apenas como informação para uso académico.

TRATAMENTO DOS DADOS

O tratamento dos dados obtidos garante a privacidade dos participantes, nunca sendo feito qualquer tipo de uso que possa causar prejuízo à identidade dos participantes. Nenhum dado será tornado público sem o prévio consentimento dos interessados.

Eu, Helga Maria Costa Freitas Pompeu, autora do projeto de investigação, afirmo que qualquer publicação, incluindo a publicação na Internet, nem direta, nem indiretamente, levará a uma violação da confidencialidade acordada. Todos os dados recolhidos serão armazenados de forma a permitir a conformidade com a legislação portuguesa e da União Europeia relativa à proteção de dados e à privacidade. Todos os dados pessoais serão armazenados separadamente dos dados resultantes da implementação das atividades do projeto. Tal será assegurado por medidas técnicas e organizativas adequadas.

RISCOS POTENCIAIS

O estudo não envolve qualquer risco potencial, quer sejam sociais, legais ou financeiros.

Compreendo os procedimentos acima descritos. As minhas questões foram respondidas de forma satisfatória e concordo em participar neste estudo. Foi-me dada uma cópia deste consentimento.

Nome e assinatura do Participante

Modelo do Termo no Brasil

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA GRAVAÇÃO DE ENTREVISTA, USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

É-lhe pedido que participe de uma entrevista para a realização de uma investigação científica com uso de imagens e depoimentos. O objetivo deste *Termo de Consentimento* é proporcionar as informações necessárias para que possa decidir se concorda com esta participação. Peço, por favor, a sua leitura. Coloco-me à disposição para o esclarecimento de eventuais questões sobre o objetivo da entrevista, possíveis riscos ou quaisquer esclarecimentos sobre a investigação em causa.

OBJETIVOS E BENEFÍCIOS O objetivo da entrevista é subsidiar a dissertação de doutoramento desenvolvida por Helga Maria Costa Freitas Pompeu, no âmbito do ciclo de estudos conducente ao grau de doutora em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, da UFMG no Brasil e que foi desenvolvido em mobilidade livre também na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com informação além da já alcançada a partir de pesquisa bibliográfica e documental. A intenção final é reunir informação que contribua para a compreensão do estado da arte relativo às ações de promoção e sustentabilidade do bem cultural. O benefício de participar desta entrevista é colaborar com um estudo que visa compreender cientificamente as questões relativas ao patrimônio intangível das rendas artesanais e suas condições de sustentabilidade.

PROCEDIMENTOS A entrevista será realizada no Brasil e o entrevistado participará presencialmente ou remotamente via redes sociais ou por telefonemas. O uso das imagens e depoimentos serão publicados na tese, artigos, livros e outros meios que tornem públicas as informações coletadas e tratadas. As gravações das entrevistas serão realizadas apenas para efeitos de análise das opiniões e das percepções dos participantes, sendo utilizadas apenas como informação para uso acadêmico.

TRATAMENTO DOS DADOS O tratamento dos dados obtidos garante a privacidade dos participantes, nunca sendo feito qualquer tipo de uso que possa causar prejuízo à identidade dos participantes. Nenhum dado será tornado público sem o prévio consentimento dos interessados. Eu, Helga Maria Costa Freitas Pompeu, autora do projeto de investigação, afirmo que qualquer publicação, incluindo a publicação na Internet, nem direta, nem indiretamente, levará a uma violação da confidencialidade acordada. Todos os dados recolhidos serão armazenados de forma a permitir a conformidade com a legislação brasileira relativa à proteção de dados e à privacidade. Todos os dados pessoais serão armazenados separadamente dos dados resultantes da implementação das atividades do projeto. Tal será assegurado por medidas técnicas e organizativas adequadas.

RISCOS POTENCIAIS O estudo não envolve qualquer risco potencial, quer sejam sociais, legais ou financeiros. Compreendo os procedimentos acima descritos e autorizo o uso das minhas imagens e depoimentos. As minhas questões foram respondidas de forma satisfatória e concordo em participar neste estudo.

Foi-me dada uma cópia deste consentimento.

Nome e assinatura do Participante

APÊNDICE D – Guião de entrevista

Códigos de transcrição das entrevistas

As entrevistas foram transcritas conforme as referências padronizadas abaixo com o objetivo de facilitar a leitura e compreensão posterior dos entrevistados.

OCORRÊNCIAS		
Incompreensão de palavras ou segmentos	()	de uns espinhos ()
Hipótese do que se ouviu	(Hipótese)	(estou) procurando
Entonação enfática	maiúsculas	Porque a renda DEMORA
Comentários descritivos do transcritor	[comentário]	Sim temos [ausenta-se para procurar].
Horas, minutos e segundos em que a fala foi iniciada.	Três grupos de duas casas decimais intercalados por dois pontos (hora: minutos: segundos)	00:01:04

Fonte: adaptado de: PRETI, Dino. **Entre o oral e o escrito: a transcrição de gravações**. In: PRETI, Dino (Org.). Oralidade em textos escritos. São Paulo: Humanitas, (Projetos Paralelos, v.10), 2009.

Preparação do Guião de Entrevista

- Local: Vila do Conde
- Data: outubro/novembro 2022
- Número de participantes: endilheiras; rendilheiras mestras; Dra. Ivone – diretora do Museu de Rendas de Bilros; Presidente da Câmara de Vila do Conde; investigadora Helga M. C. F. Pompeu; Professora Dra. Maria Manuela Pinto (Orientadora).

Aplicação da Entrevista

De acordo com as dimensões de investigação propostas para o projeto. A intenção é possibilitar uma conversa mais dinâmica para que o entrevistado se coloque como protagonista. Há perguntas diretas ao final das questões principais expostas. Estas podem ser encaixadas ao longo da conversa com os entrevistados.

Dimensão multifatorial da sustentabilidade do *saber-fazer*

A atividade artesanal da renda de bilros perdura em pleno século XXI. Estamos no início da terceira década deste século e após o período da pandemia de Covid 19. Logo, diante de uma **atividade que se mostra viva e resiliente**, a primeira pergunta é na realidade uma congratulação pela **sustentação desse saber**.

Portanto, quais são os fatores que sustentam a existência da arte de rendilhar? (Instituições, agentes, leis, artesãs, etc)

Rendilheiras	Desde quando faz as rendas? Qual o melhor local para praticar a arte de rendilhar? Como escolhe os modelos?
Professora da Escola de rendas	Fale um pouco da experiência da participação no Ensino formal (curso que existiu na Escola Secundária José Régio), motivo da criação, envolvimento verificado, resultados e razões da extinção.
Coordenadora do Museu de Vila do Conde	Como se constitui a coleção de rendas? O que é que incorpora do que é produzido pelas rendilheiras? A maneira de expor os objetos têxteis seguem as recomendações de conservação e restauração museológica? E quanto às peças disponíveis para venda, também recebem a mesma atenção? Há orientação para a professora de rendas sobre o uso e conservação das rendas produzidas pelas rendilheiras?
Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde	Quem está responsável pela gestão da escola de rendas?
Presidente da Câmara de Vila do Conde ou Vereador com pelouro da Cultura	Como está definido, do ponto de vista administrativo, o plano de apoio à atividade artesanal? Há leis de incentivo e contrapartida aos municípios que apoiam a atividade artesanal?

Dimensão do *saber-fazer*: o passado

A atividade metamorfoseou-se, pois historicamente houve época em que usar as rendas **correspondia a ter um status social**. Entre proibições à manufactura e restrições ao uso, tão logo foi decretada a pragmática do rei D. João V, provocou à época a **réplica da rendilheira Joana Maria de Jesus** que representando a classe das rendilheiras se pronunciou pela extinção da lei que prejudicava a **economia das famílias** dependentes dessa atividade.

No processo que segue até os dias de hoje, **quais são os valores defendidos pelos atores** (agentes, rendilheiras, etc) para a sua continuidade?

Rendilheiras:	valor de uso (uso cotidiano e econômico) valor de arte, valor de memória?
Professora da Escola de rendas	Valor de arte; valor de novidade, valor econômico?
Coordenadora do Museu de Vila do Conde	valor histórico e de antiguidade, valor de memória?
Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde	valor histórico e de antiguidade, valor de memória, valor de novidade?
Presidente da Câmara de Vila do Conde ou Vereador com pelouro da Cultura	valor histórico e de antiguidade, valor econômico?

Dimensão das razões que justificam a atividade nos dias de hoje: o presente

Nesse encadeamento, digamos “evolutivo”, no sentido das **mudanças de valores ao longo do tempo**, qual a **principal razão** para **continuidade da realização do trabalho artesanal** que, por sua vez, resulta no **objeto renda** nos dias de hoje?

Rendilheiras:	O que a motiva fazer as rendas hoje? De onde partem as encomendas ou faz apenas para uso pessoal?
Professora da Escola de rendas	Qual o perfil das alunas que buscam a escola? De que maneira conduz e o que é mais importante na condução do trabalho de orientação?
Coordenadora do Museu de Vila do Conde	Como é a relação com a professora da escola de rendas? Há demandas específicas em relação à coleção ou aos produtos destinados à venda no museu?
Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde	Como a associação articula as ações de preservação? Há um planejamento de curto, médio e longo prazo? A quem pertence o site www.rendasdebilros.com ? Qual entidade faz a gestão do mesmo?
Presidente da Câmara de Vila do Conde ou Vereador com pelouro da Cultura	Como a área da cultura se posiciona administrativamente com os atores? Há um planejamento estratégico para a produção das rendas e para sua conexão com outros saberes?

Dimensão dos vínculos ou elos que se interligam para um todo coerente

Se estamos diante de um **valor que não se replica em larga escala** e que se detém no campo de **atuação de uma minoria**, e ainda, se **territorializa**, quais os **vínculos essenciais nessa cadeia operatória**?

Rendilheiras	Como se sente no espaço de aprendizagem? Há alguma abertura para que manifeste seus interesses em relação ao fazer? Há uma programação prévia do que fará ou há espaço para manifestar aquilo que deseja produzir?
Professora da Escola de rendas	Quais são as suas expectativas em relação ao trabalho de coordenar o trabalho das rendilheiras? Quais os principais desafios na tarefa de ensinar? Quais os aprendizados?
Coordenadora do Museu de Vila do Conde	Como coordenadora, qual o principal papel em relação à comunidade que produz as rendas e em relação ao público que visita o museu? Considerando a cadeia operatória que inclui a salvaguarda (documentação e conservação) e a comunicação (expografia e ação educativa) quais as ações para o futuro?
Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde	Quais os principais papéis da associação? Quais os desafios mais frequentes? Quais os principais aprendizados ao longo da existência da associação?

Presidente da Câmara de Vila do Conde ou Vereador com pelouro da Cultura	Como se operacionaliza a interligação dos “elos” que constituem o patrimônio dito intangível das rendas? Quer dizer, materialmente há desafios de gestão, quais se colocam mais fortemente para a administração pública?
--	--

Dimensão em relação ao futuro: qual a percepção individual e coletiva do *saber-fazer*

Em termos dos **atores** que rendilham, sejam crianças, jovens, adultos ou adultos mais experientes, **como se relacionam com a prática?** Há certamente alguma diferença que posiciona seus **anseios individuais**. **O que mobiliza cada um deles?**

Obrigação, respeito à tradição, desejo de deixar um legado pessoal, vontade de acrescentar **outros valores** (outras formas de criar, por exemplo), **aspecto terapêutico** da atividade (comprovadamente explicitada por artesãs brasileiras e portuguesas em seus depoimentos orais), empreender como negócio na **economia criativa?**

Rendilheiras	Como vê seu fazer ao longo do tempo? Além do prazer que encontra ao fazer renda ++, como gostaria de ver seu trabalho mais à frente?
Professora da Escola de rendas	Como o trabalho das rendas ao lado de rendeiras com histórias tão particulares pode contribuir para a coesão social? E os jovens? Poderiam se beneficiar do aprendizado das rendas?
Coordenadora do Museu de Vila do Conde	Como o museu poderá atuar em um breve futuro pensando em desenvolvimento cultural e social?
Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde	Como a associação se organiza em relação ao futuro das comunidades rendeiras? Quais ações pretende desenvolver para a conservação integrada do bem cultural.
Presidente da Câmara de Vila do Conde ou Vereador com pelouro da Cultura	Há intenção de parcerias público-privadas? E em relação ao âmbito acadêmico? Há incentivos para a pesquisa patrimonial das rendas? Vista como um potencial para o desenvolvimento de ações na economia criativa, o patrimônio imaterial tem recebido a atenção como valor único intrínseco de uma comunidade. Como isso se dá no caso das rendas de Bilros de Vila do Conde?

**APÊNDICE E – ARTIGO PUBLICADO NO II ENCONTRO DE
ARQUIVOS BIBLIOTECAS E MUSEUS**

PORTO - PT
16, 17 e 18
Nov 2022



II ENCONTRO INTERNACIONAL DE
ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E MUSEUS:
do sincretismo à integração



RENDAS TÊXTEIS ARTESANAIS NOS AMBIENTES DE MEMÓRIA: A INCLUSÃO DIGITAL MULTIPLICADORA DA INFORMAÇÃO.

*HANDCRAFTED TEXTILE LACE IN MEMORY ENVIRONMENTS: DIGITAL INCLUSION
WHICH MULTIPLIES INFORMATION.*

Helga Maria Costa Freitas Pompeu. <EA-UFMG>. <helgapompeu@hotmail.com>.
< <https://orcid.org/0000-0002-0970-5483> >

Maria Manuela Gomes de Azevedo Pinto. <FLUP-U.Porto>. <mmpinto@letras.up.pt >.
<<https://orcid.org/0000-0001-7496-4134>>

Yacy Ara Froner Gonçalves. <EBA-UFMG>. <yacyara.froner@gmail.com>.
<<https://orcid.org/0000-0002-5675-6945>>

Frederico de Paula Tofani. <EA-UFMG>. <fptofani@ufmg.br>.
< <https://orcid.org/0000-0001-9633-3237> >

Introdução

Este artigo consiste em uma contribuição oriunda da investigação de doutoramento sobre a conservação integrada do património têxtil das rendas artesanais e suas rendeiras/rendilheiras intitulada “Património cultural e sustentabilidade: memória e artesanaria na produção de rendas”. A motivação inicial desta investigação data de 2014, quando da realização de um mestrado que teve como tema as rendas de agulha conhecidas como renda turca, renda turca de bicos, singeleza e jaguapitã, tecidas por rendeiras brasileiras conforme sua região de ocorrência. Ao longo dessa mesma pesquisa, ampliou-se o universo adotado na abordagem pelo reconhecimento da mesma atividade ancestral em países como Argentina, Croácia e Itália. Neles, a tradição da renda de agulha confeccionada com a técnica de rede de pesca se faz notar pelo incansável trabalho das próprias rendeiras, mas também de agentes do património, o que vai novamente ampliar o âmbito de investigação. Portanto, incorpora-se ao recorte de estudo uma das técnicas que foram trazidas para o Brasil, a conhecida e delicada renda de bilros das rendilheiras portuguesas.

Entretanto, a expansão da investigação se dá por um ponto comum a todas as técnicas ancestrais de produção artesanal de rendas: o fato de se produzir conhecimento que

possibilite a salvaguarda do saber-fazer concentrando esforços na leitura unificada dos seus objetos, sujeitos e lugares. E, portanto, encontra desafios também comuns como a permanência viva do saber-fazer e sua ressignificação pelas lentes do desenvolvimento sustentável.

São apresentados e debatidos aqui exemplos de exibição de coleções têxteis artesanais com foco ampliado nos processos que culminaram nas escolhas documentais sobre a cultura material e imaterial do têxtil. Trata-se de uma pesquisa aplicada com dados coletados de forma qualitativa, no qual se faz a descrição das experiências práticas que resultaram em documentos digitais e que adota procedimentos técnicos que incluem levantamento e análise bibliográfica. A propósito, deve-se registrar também que alguns dados bibliográficos foram obtidos por meio de investigação de campo realizadas anteriormente ao presente doutoramento.

Ao longo da pesquisa de doutoramento, em 2020, quando se preparava uma exposição em ambiente físico dedicada às rendeiras brasileiras, surpreendidos pela pandemia de Covid-19, persistiu-se, possivelmente pelo ímpeto de sobrevivência, e fez-se uma proposta de exposição virtual acompanhada pelo lançamento de um livro cuja preparação também se iniciara antes do distanciamento social imposto àquela época. Com um novo horizonte, que se assemelha à persistência das rendeiras em seus fazeres diários, compreende-se que as formas de comunicação em sua totalidade podem e devem ser exploradas para ressoar as vozes das artesãs que se dedicam à técnica ancestral.

A contingência dessa ação foi vista como uma perspectiva eficaz de propagação da cultura. Portanto, para este artigo, procedeu-se a seleção de algumas exposições e coleções têxteis que também englobam técnicas de bordado além das rendas. A apresentação e o debate delas podem elucidar os modos como vêm sendo exploradas as possibilidades de documentação e exibição das coleções em ambientes como o digital.

A abordagem das coleções têxteis se valerá do referencial teórico da publicação *Conceitos Chave de Museologia* (Desvallées & Mairesse, 2013) cujas definições foram construídas, mas sem o intuito de encerrar o debate, buscando enfatizar uma reflexão contínua sobre o campo museal nos espaços expositivos como a casa-museu, os centros de memória e memoriais, seus

agentes e seu público. Essa publicação de referência tem como editores o museólogo André Desvallées e o investigador da museologia François Mairesse e contou com a tradução para o português de Bruno Brulon Soares, museólogo e historiador, e a museóloga e educadora Marília Xavier Cury, além da contribuição de outros autores que enriqueceram a abordagem dos conceitos em museologia.

O que é uma coleção e como se serve da comunicação?

Recorrendo ao conceito museológico de coleção, entende-se que o termo foi incorporando as mudanças inerentes ao tempo e, mais à frente, vão culminar na ampliação de seu significado.

De modo geral, uma **coleção** pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. (Desvallées & Mairesse, 2013, p.32)

Portanto, aquilo que se denomina coleção no campo museológico requer que os “agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo” (Desvallées & Mairesse, 2013). Conforme os autores, a importância das coleções do museu é que se apresentam “tanto como a fonte quanto como a finalidade das atividades do museu percebido como instituição”. Logo, a coleção, entendida como propósito, pode ser definida como “os objetos coletados do museu, adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (Burcaw, 1997 – *apud* Desvallées & Mairesse, 2013, p.33).

A coleção estaria no centro das atividades de um museu e, no caso de coleções de rendas artesanais, a relevância dos contextos de produção, dos sujeitos que as produziram, sua história e localização temporal contribuem para a leitura ampliada dos objetos e que transcendem a técnica de confecção. “A missão de um museu é a de adquirir, preservar e valorizar suas coleções com o objetivo de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico” (Código de Ética do ICOM, 2006 - *apud* Desvallées & Mairesse, 2013, p.32).

A definição de museu também reflete as mudanças que decorrem de reflexões e debates sobre seu papel na sociedade. O texto traduzido para o português pelas comissões do

conselho, aprovado em 24 de agosto de 2022, incorpora termos e conceitos relacionados com os desafios contemporâneos

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento” (ICOM BRASIL, 2022).

Logo, tendo em vista a atividade artesanal da renda, cuja continuidade interessa pela importância cultural e simbólica, uma coleção de rendas estaria temporariamente ou definitivamente (no caso dos acervos selecionados para esse fim) fora do circuito de atividades econômicas e isso vai de encontro à definição de coleção proposta pelo filósofo e historiador Krzysztof Pomian que se constitui de

[...] todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar. (Pomian, 1987 – apud Desvallées & Mairesse, 2013, p.34)

Entretanto, como memória viva de um saber ancestral, uma coleção de renda têxtil artesanal cuja produção ainda se encontra em atividade é capaz de acionar mecanismos para sua permanência e, antes, para seu reconhecimento e sentido de pertencimento em uma comunidade. Mais adiante, serão exemplificadas ações sistemáticas no espaço do museu capazes de fomentar a cultura da renda artesanal, mas também sua importância econômica que vislumbra sua continuidade.

Com a evolução do museu e considerando o diálogo com o património imaterial, Desvallées e Mairesse anotam que o caráter da coleção passa a acompanhar essas mudanças e terá atenção especial aos outros processos que constituem qualquer património quais sejam: os conhecimentos locais, e rituais e mitos na etnologia, bem como de performances, gestos e instalações efêmeras em arte contemporânea por exemplo. Portanto, requerem novos dispositivos de aquisição e inclusive dando ênfase ao processo de recolha dos objetos.

Por vezes, a mera composição material dos objetos torna-se secundária, e a documentação do processo de coleta – que sempre foi importante na arqueologia e na etnologia – agora se torna a informação de maior importância, a qual acompanhará não apenas a pesquisa, mas também os dispositivos de comunicação com o público. (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 34 e 35)

Conforme anotam esses autores, a coleção está intrinsecamente ligada à documentação que a acompanha, incluindo o trabalho que resultou dela tornando essa coleção relevante. “Esta

evolução levou a uma acepção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica.” (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 34 e 35). Portanto, para o caso da investigação das coleções de rendas artesanais, o termo mais abrangente que define o conceito de coleção inclui – além do processo de seleção de documentos escritos, técnicas de feitura, exemplares e imagens – os testemunhos da história oral, de memórias e seus lugares, ampliando o objeto de estudo em todas as relações intersubjetivas. Tendo em vista essa acepção, uma coleção será melhor compreendida e terá potencial para alcançar os objetivos museais tanto quanto se servir de meios eficazes de comunicação. A comunicação

[...]aparece simultaneamente como a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas). Esta perspectiva vê a exposição não apenas como parte integrante do processo de pesquisa, mas, também, como elemento de um sistema de comunicação mais geral, compreendendo, por exemplo, as publicações científicas. Esta é a lógica que prevaleceu no sistema PPC (Preservação – Pesquisa – Comunicação) proposto pela *Reinwardt Academie* de Amsterdam, que inclui no processo de comunicação as funções de exposição, de publicação e de educação exercidas pelo museu. (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 35 e 36)

A função de comunicação do museu nem sempre foi tão evidente aparecendo com mais intensidade muito após à sua concepção inicial cuja função era a guarda “a ideia de uma mensagem museal só surgiu muito tarde, especialmente com as exposições temáticas nas quais prevaleceu, por muito tempo, a intenção didática” (Desvallées & Mairesse, 2013 p. 36), além disso, como anotam os autores, tem-se dado maior atenção ao receptor para conhecê-lo investindo-se em estudos de visitação e pesquisas de público.

Em se tratando das exposições das rendas artesanais, a comunicação se vale cada vez mais de interações com o público a partir de canais de comunicação que permitem ao visitante expor suas ideias e receber comentários e respostas sobre sua experiência. Como facilitadores, os meios digitais de exibição são ferramentas que podem permitir uma interação contínua e crescente da informação uma vez que

[...] importantes investimentos feitos por muitos museus em seus sites na internet constituem uma parte significativa da lógica comunicacional destas instituições. Como resultado, têm-se as várias exposições virtuais ou ciberexposições (domínio no qual o museu pode apresentar uma expertise real), os catálogos digitalizados, os fóruns de discussão mais ou menos sofisticados, e as diversas incursões dessas instituições nas redes sociais (YouTube, Twitter, Facebook, etc.) (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 37)

É importante salientar que a mídia de comunicação digital também merece atenção em sua renovação e atualização de informações e, além disso, na criação de um espaço que permita debates em favor da construção do conhecimento. Elas são portas e janelas abertas para o mundo e essa comunicação interior/exterior exige atenção a esses pontos de conexão que vão sendo construídos de maneira muito própria por cada comunidade do espaço museal.

Patrimônio e o conceito de lugar: repercussões no campo museal

É sempre recomendável trazer a definição de patrimônio imaterial formulada pela Convenção das Nações Unidas, embora esta noção esteja implícita como princípio fundamental da formação das culturas, a nomeação do que seja o patrimônio imaterial é um avanço nas questões do patrimônio, mas ainda suscita questionamentos sobre a melhor nomenclatura:

Entende-se por patrimônio cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e saber-fazer – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como fazendo parte de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu meio, de sua interação com a natureza e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, só será levado em consideração o patrimônio cultural imaterial conforme os instrumentos internacionais existentes relativos aos direitos do homem, e de acordo com a exigência do respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e de um desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2003).

A abrangência do patrimônio cultural permite – após as reflexões sobre o termo, em grande medida com significativas contribuições da historiadora, filósofa e crítica de arte, François Choay – que reconheçamos a importância das narrativas intrínsecas àquilo que se deseja preservar no âmbito do campo museal. Após quase trinta anos da publicação do livro *A alegoria do patrimônio*, suas reflexões reverberam e refletem com intensidade ainda maior os desafios atuais do entendimento sobre o patrimônio. Choay chama a atenção para a importância da função construtiva do patrimônio que teria sido substituída por uma função defensiva, além disso critica o culto a uma identidade genérica.

Pode-se, com efeito, interpretar essa profunda necessidade de uma auto-imagem (*sic*) forte e consistente como uma maneira, encontrada pelas sociedades contemporâneas, de lidar com transformações de que elas não dominam nem a profundidade nem o ritmo acelerado, e que parecem questionar sua própria identidade. A adição de cada novo fragmento de um passado longínquo, ou de um passado próximo que mal acaba de "esfriar", dá a essa figura narcisista

mais solidez, precisão e autoridade, torna-a mais tranquilizadora e capaz de conjurar a angústia e as incertezas do presente. (Choay, 2006, p. 241).

Portanto, problematizar as novas relações que se constroem ao compor uma coleção de rendas artesanais, inclusivas das narrativas das suas rendeiras (Brasil) ou rendilheiras (Portugal), e também das narrativas do próprio campo museal, parece apontar para os efeitos que se intenciona para o futuro de uma atividade ancestral viva. As mudanças que o tempo contemporâneo acelerado impõe, vivendo-se ainda os efeitos de uma pandemia, precisam estar incluídas nas reflexões e funções educativas do museu, proporcionando um debate crítico da realidade e abrindo portas para novas construções.

Como anotam Desvallées e Mairesse, “o mundo dos museus está ligado à noção de património, mas vai, ainda, muito além disto. Como evocar este contexto mais amplo? Pelo conceito de museal (ou de campo museal), que é o campo teórico responsável por tratar deste questionamento”. Como explicitam os autores, a museologia contemporânea

[...] enfatizou a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados. O seu interesse estava principalmente nos novos tipos de museus concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupavam as coleções nesses últimos: tratava-se dos ecomuseus, dos museus de sociedade, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas proposições que visavam à utilização do patrimônio em benefício do desenvolvimento local. (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 63)

A inclusão digital é, portanto, uma forma de comunicação que proporciona outros acessos e meios para gerar e debater informação. Sem dúvida alguma, ela é a atividade-meio e não a atividade-fim das ações do campo museal. Dessa maneira, em todo o processo, requer-se profissionais com profundo conhecimento das complexas questões sociais e do património que se deseja preservar, assim como o comprometimento com o desenvolvimento local. O entendimento do que seja *lugar*, portanto, contribui para formular as práticas pertinentes a cada ação de preservação.

O arquiteto Christian Norberg-Schulz (1979) é uma referência quando elabora o conceito de *genius loci* e estabelece uma abordagem sobre as questões perceptivas e simbólicas do sujeito em relação à arquitetura. Ao formular um debate sobre o ambiente construído, Schulz propõe uma noção de *lugar* que vai além das questões formais.

O homem habita quando ele pode se orientar em um ambiente e se identificar com ele, ou, em suma, quando ele experimenta o ambiente como significativo. Habitar implica, portanto, algo mais do que "abrigo". Implica que os espaços onde a vida ocorre são lugares, no verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço que tem um carácter distinto. Desde os tempos antigos, o *genius loci*, ou "espírito do lugar" tem sido reconhecido como a realidade concreta que o homem encara e aceita no seu cotidiano. Arquitetura significa visualizar o *genius loci*, e a tarefa do arquiteto é criar lugares significativos, por meio dos quais ele ajuda o homem a habitar¹(NORBERG-SCHULZ, 1979, p.5)

Outra contribuição para tais questões é a do geógrafo francês Paul Claval (1996) que propõe os conceitos de lugar e território e os define como essenciais para a compreensão das relações que os grupos estabelecem com o meio ambiente, mas que vão além do campo material. Essas relações também são de ordem simbólica e se estabelecem de forma reflexiva. A criação do meio ambiente pelas pessoas faz, segundo o autor, com que haja um espelhamento, ou seja, com que as pessoas tomem consciência daquilo que compartilham. A reflexão do historiador francês Michel Certau (1980) também encontra eco nas questões perceptivas e propõe que a noção de espaço não comporta toda a complexidade das relações humanas e o espaço seria um lugar praticado. Nesse sentido, a ideia de lugar assume sua singularidade pelas formas de uso, percepção e das relações intersubjetivas. Portanto, tais relações repercutem na evolução do conceito de património o que implica em toda cadeia operatória de preservação.

Perante a evolução do conceito de património, também as funções de salvaguarda, estudo e divulgação das coleções pelo museu ganham renovada importância e um acréscimo de consciência sobre a sua responsabilidade. O alargamento do conceito de património conduziu ao aumento considerável dos potenciais bens a preservar, os quais, antes, não eram considerados. Isso levou à necessidade de mais museus (Mendes, 1999, pp. 221-222), o que também aumentou a necessidade de intervenção e reflexão sobre o tema junto destas instituições, com especial incidência na sensibilização em relação às dimensões imateriais do património. (HOMEM; MARQUES, 2019, p.23)

Ações como a criação de associações de fomento ao artesanato serão fundamentais para o estabelecimento de práticas preservacionistas. Um dos exemplos em Portugal, são as rendas de Bilros artesanais que terão amplo apoio da Associação para Defesa do Artesanato e

¹Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than "shelter". It implies that the spaces where life occurs are places, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or "spirit of place" has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell. (NORBERG-SCHULZ, 1979, p.5)

Património de Vila do Conde. A criação de uma rede para proteção desse património evidencia os esforços de agentes e artífices do ofício para o reconhecimento e continuidade da prática ancestral.

Curadoria e comunicação da produção têxtil: historicidade e visão de futuro nos meios digitais

Em Vila do Conde, norte de Portugal, o Museu de rendas de Bilros conta com um acervo de rendas composto por peças representativas da história desse têxtil artesanal. Há extensa documentação que possibilita ao visitante, quer no espaço físico quer no ambiente digital dedicado às rendas, conhecer em profundidade as nuances históricas dessas rendas e suas rendilheiras. As ações de preservação do património contam com estratégias que fazem parte de um plano de incentivo à contínua produção das rendas que inclui o museu como parte integrante e ativa nesse sistema. A visibilidade e o caráter informativo no campo museal assumem importância para além do reconhecimento histórico e possibilitam um protagonismo em direção ao desenvolvimento local com ações educativas e exposições regulares do artesanato da renda.

No dia 2 de agosto de 2015, as rendilheiras de Vila do Conde, no Norte de Portugal e a 430 quilómetros de Lisboa, conquistaram um recorde mundial: a confecção da maior renda de bilros. Mas longe de ser apenas estratégia de marketing, a ideia representa um marco no trabalho desenvolvido pela Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC) e Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde (ADAPVC).

Na cidade, a política de valorização e preservação dessa arte secular inclui a Feira Nacional de Artesanato (FNA), a certificação de origem, o Museu e a Escola de rendas de bilros. Outra estratégia são parcerias com estilistas e joalherias no intuito de disseminar a renda para além do seu uso convencional. (FIOS DE TRADIÇÃO: RENDAS DE BILROS – CEARÁ E PORTUGAL)

O ambiente digital das Rendas de Bilros vai além da sustentação como suporte informativo dos sujeitos, objetos e locais e permite uma função econômica à medida em que, por exemplo, também incorpora uma loja virtual (figura1) da produção vigente. Esse formato já teria chamado a atenção ao longo da pesquisa de mestrado, quando se teve a percepção de que se tratava de uma estrutura cuja organização visa ampliar o conhecimento do têxtil contextualizado, além de se conectar profundamente com o património vivo que almeja preservar. Essa função econômica deve, no entanto, ser compreendida dentro das funções de preservação, uma vez que os sujeitos praticantes se valem de seus objetos como mercadoria que lhes proporciona sustento. Nesse sentido, não há, ao nosso ver, qualquer impedimento a

essa função econômica desempenhada em parceria com o museu que não só valida as ações adotadas de incentivo ao comércio da renda, como a enquadra como comércio justo.



Figura 1. Site das Rendas de Bilros de Vila do Conde (RENDA DE BILROS VILA DO CONDE, 2016).

O Museu das Rendas de Bilros caracteriza-se por ser um dos núcleos do Museu de Vila do Conde que se define como “um espaço de diálogo, de sensações e de emoções que motivam a reflexão sobre os processos e as relações históricas e socioculturais que ao longo de milhares de anos construíram a identidade de Vila do Conde”. (PATRIMÓNIO CULTURAL – DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL)

Germana Cabral e Cristina Pioner, jornalistas brasileiras que se dedicaram a conhecer o trabalho feito por artesãs do estado do Ceará, após a publicação do livro “Mãos que fazem história – a vida e a obra de artesãs cearenses” em 2012, empreenderam uma jornada para conhecer o trabalho artesanal das rendas de Bilros em Portugal. Como anotam as autoras, elas perceberam que para continuar com o tema das rendas adotando um viés diferente, elas atravessaram o Atlântico “em busca de vivências antigas e contemporâneas, em cidades onde também impera o receio de essa arte ser levada pelos ventos” (CABRAL; PIONER, 2012). No hotsite “Fios de tradição”, as jornalistas enfatizam a fala de Ivone Pereira, diretora do espaço mantido pela Câmara Municipal de Vila do Conde: “há muito mais a conhecer: rendas, almofadas e bilros de vários países. ‘Nossa missão é estudar o passado, conhecer o presente e preparar o futuro’” (FIOS DE TRADIÇÃO: RENDAS DE BILROS – CEARÁ E PORTUGAL).

No museu, instalado em 1991 na Casa do Vinhal, um prédio histórico da cidade, funciona a oficina das rendilheiras. Lá, diariamente três ou quatro profissionais exibem sua arte aos visitantes. “Essas artesãs são um ponto de luz nesse lugar já tão iluminado”, define António Saraiva Dias, presidente da Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde.

Percorrer o espaço museológico e, ao mesmo tempo, conferir essas artesãs rendilhando só faz despertar um desejo nos visitantes: aprender a fazer renda. O local, além de valorizar o passado, constitui-se como um balcão no qual se pode fazer encomendas e também adquirir peças para levar de lembrança da visita. (FIOS DE TRADIÇÃO: RENDAS DE BILROS – CEARÁ E PORTUGAL)

A reserva de um espaço dentro das instalações físicas desse museu confere um lugar dedicado às rendilheiras no exercício de seu ofício, demonstrando ao visitante, em tempo real, como se executa o têxtil e, sendo assim, esse ambiente se assemelha a um *site specific* da arte contemporânea. A escolha desse lugar em um museu é uma iniciativa que contribui para a compreensão do sentido da prática artesanal, e ali as rendilheiras se dispõem a ser contempladas, juntamente com o ofício que executam, pelos visitantes que circulam. Nessa atitude algo performática, elas também contemplam as tarefas que suas colegas executam e criam um vínculo com o espaço museal. Em contrapartida, a função museal se amplia, pois o fomento desse conhecimento retroalimenta a economia criativa da renda artesanal.

O apoio à economia criativa pode impulsionar o desenvolvimento, particularmente no que diz respeito aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável estabelecidos pela Organização das Nações Unidas. Dentre esses objetivos, destaca-se o de número oito, que visa “promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todas e todos” e que assim possa promover políticas orientadas “para o desenvolvimento que apoiem as atividades produtivas, geração de emprego decente, empreendedorismo, criatividade e inovação, e incentivar a formalização e o crescimento das micro, pequenas e médias empresas, inclusive por meio do acesso a serviços financeiros” (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2015, p.26-27). O têxtil artesanal pode ser uma fonte de renda para as artesãs e contribuir para o desenvolvimento econômico de maneira local e regional.

O compromisso com o desenvolvimento local, nos preceitos da economia criativa, estará implícito em outras exposições de coleções de museus analisadas mais à frente e que, para além da exibição, propõem-se a realizar workshops e debates sobre o artesanato. Parece-nos

uma convocação consciente da realidade contemporânea e do reconhecimento do quê, de fato, essas práticas propõem em tempos de velocidades e instantâneos.

Meios digitais e o campo museal: construções possíveis de difusão cultural

A expansão da transmissão da herança cultural no campo museal vai acontecer pelos meios comunicacionais digitais e parece integrar permanentemente a forma de apresentação e circulação da informação do património cultural. É válido lembrar que

Ao ser um dispositivo da memória, um mecanismo mnemônico, o museu é mais que um lugar de armazenamento ou um receptáculo; é um meio e um difusor da memória social, de fragmentos do mundo contidos em testemunhos materiais, e cumpre um papel chave na transmissão da herança cultural. (SALGADO, 2004, p.77)

Portanto, interessa frisar que, independentemente dos meios comunicacionais adotados, os museus exercerão influências na percepção do património. Em “Conceitos Chave de Museologia” os autores nos oferecem um panorama do conceito de “museu virtual” e buscam formular uma nomenclatura condizente com o modo como essa comunicação ocorre.

[...] o museu virtual pode ser concebido como o conjunto de museus possíveis, ou o conjunto de soluções possíveis aplicadas às problemáticas às quais responde, notadamente, o museu clássico. Assim, o museu virtual, em uma acepção que não é a do cibermuseu, pode ser definido como um “conceito que designa globalmente o campo problemático do museal, isto é, os efeitos do processo de descontextualização/recontextualização. Tanto uma coleção de substitutos quanto uma base de dados informatizada constituem um museu virtual. Trata-se do museu em seus teatros de operações exteriores” (Deloche, 2001). O museu virtual, ao se constituir como uma gama de soluções possíveis para a questão do museu, inclui naturalmente o cibermuseu, mas, nessa perspectiva, não se reduz a ele. (Desvallées & Mairesse, 2013, p.67)

A exposição realizada pela Casa do Objeto Brasileiro e intitulada “A casa bordada” (figura 2) foi realizada em 2017 em São Paulo no Brasil e contou com a idealização e curadoria de Renata Mellão e Renato Imbroisi. Trata-se de uma exposição de bordados feitos à mão por mestres bordadeiras e bordadeiros dos 27 Estados brasileiros. “O projeto de montagem reproduz a estrutura de uma casa, com paredes, portas, janelas, cômodos, divisórias, toda feita em tecidos bordados. É uma casa construída com pano, agulha e linha” informa o texto do site do museu. Assim está descrito no site que oferece algumas informações sobre a exposição. A visita virtual é acessível pelo link <<https://www.businessphoto.com.br/acasabordada/>> e nele, além de informações sobre as comunidades bordadeiras e contando com uma seleção de sons dos pássaros brasileiros como pano de fundo, também é possível assistir um vídeo

com relatos dos curadores da mostra. O vídeo está ambientado no local da exposição com imagens de visitantes e o relato dos curadores. Essa estrutura formal de apresentação do vídeo proporciona uma comunicação mais fluida e cria proximidade com o visitante do espaço virtual, rompendo a barreira rígida do tour virtual inabitado e sinalizando o valor da experiência no espaço real. A exposição contou com 60 participantes – entre grupos, cooperativas, associações e artesãos individuais –, autores das mais de 200 peças. “É um levantamento inédito do bordado brasileiro, técnica trazida por colonizadores e imigrantes, que adquiriu feições, usos e costumes nacionais, ao mesmo tempo semelhantes e distintos entre si”, informa o texto do site.



Figura 2. Exposição Virtual “A casa Bordada” (MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO, 2017).

A escolha da comunicação dessa exposição temporária que se enraíza nas questões muito próprias da curadoria do museu, sempre realçando em todo seu percurso de existência a importância da cultura brasileira, deixa entrever um desejo pela visita. Isso acontece principalmente quando somos surpreendidos, por meio das imagens do vídeo, com os visitantes manipulando os bordados como se abrissem as janelas da casa. Não por acaso, relata-se que foi em toda história do museu a exposição mais visitada. Por essa razão, é possível inferir que uma exposição virtual não assume o lugar de uma visita no espaço físico, ao contrário, ela pode de fato ser um atrativo para impelir os visitantes a conhecerem o espaço real e, além disso, se tornar uma documentação futura nos meios digitais.

A mídia é uma importante opção de apresentação para os museus tanto na acessibilidade conceitual quanto na audiência, enquanto as formas de interação com o objeto original são

restritas, principalmente limitadas ao contato visual. Portanto, a experiência direta e mediada, tanto dentro como fora do museu, não deve ser considerada de valor diferente, mas simplesmente diferente (Schweibenz 2013: 40-42). Ninguém consideraria seriamente comparar a experiência de uma visita a uma exposição com a experiência de ler o catálogo impresso da mesma exposição – então por que comparar a experiência de uma exposição física com a experiência de uma exposição online? (SCHWEIBENZ, 2019)²

Mais uma vez, enfatiza-se o papel da curadoria que permite a seleção das formas comunicacionais, o engajamento com as questões intrínsecas ao patrimônio que não esgotam todos os sentidos. A mensagem será subliminar e potencialmente capaz de gerar desejo pela experiência palpável, quando possível, de um objeto cuja circunstância de criação tem um valor inestimável.

Um exemplo de museu que surge inteiramente no formato digital, cujo acervo fundamenta-se em objetos físicos, a saber as rendas artesanais doadas por ocasião da pesquisa realizada pela designer têxtil e pesquisadora Vera Felippi, é o Museu Moda e Têxtil (MMT) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Trata-se de uma iniciativa pioneira que resulta de sua pesquisa de doutoramento. De acordo com a apresentação textual no site:

O Museu de Moda e Têxtil UFRGS é um órgão complementar, de caráter científico e pedagógico do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e está vinculado à Rede de Museus e Acervos Museológicos da UFRGS – REMAM.

Trata-se de um museu de natureza digital, que disponibiliza seu acervo de forma on-line, através de seu site, visando a salvaguarda, a preservação e exposição de seu acervo, bem como dialogar a história, as práticas, a cultura e a memória da moda e de têxteis. (MUSEU MODA E TÊXTIL).

Ao acessar as abas de pesquisa do acervo é possível identificar os objetos têxteis, bem como os dados técnicos que foram levantados a partir da pesquisa desenvolvida para essa catalogação. A designer anota que a criação do museu intenciona “pensar os objetos de moda e têxteis como bens da cultura material e imaterial, entendendo-os como parte da sociedade e de sua relação com a memória, a identidade e a cultura”. (FELIPPI; RÜTHSCHILLING; PERRY, 2018, p.72)

²Media are an important presentation option for museums in both audience and conceptual accessibility while ways of interaction with the original object are restricted, mostly limited to the visual contact. Therefore, the direct and the mediated experience, both inside and outside the museum, should not be considered to be of different value, but simply to be different (Schweibenz 2013: 40-42). Nobody would seriously consider comparing the experience of a visit to an exhibition with the experience of reading the print catalog of the same exhibition – so why should one compare the experience in a physical exhibition with the experience of an online-exhibition? (Schweibenz , 2019)

Criado a partir de um acervo real de rendas industriais e artesanais, o acondicionamento dos têxteis e a pesquisa que resultou na catalogação dos objetos desse museu em forma digital contribuem para a formação de uma nova mentalidade de pesquisa. Isto abrirá caminho, sem dúvida, para iniciativas em que se descortinam as potencialidades que o meio digital pode oferecer como existência de acervos comprometidos com o conhecimento da cultura e produção de rendas.

Considerando espaços físicos no Brasil, a casa-museu Instituto Zuzu Angel no Rio de Janeiro foi fundada em 1993 e idealizada pela jornalista Hildegard Angel, filha da estilista Zuzu Angel. O instituto é responsável pela musealização de um dos maiores acervos de moda do país e reúne criações de estilistas nacionais e internacionais. O Acervo Digital Zuzu Angel foi desenvolvido para referenciar digitalmente o acervo da estilista e contempla fotografias digitalizadas dos trabalhos da estilista, bem como dados técnicos dos bens catalogados. A cultura brasileira sempre foi inspiração para a estilista, mineira da cidade de Curvelo, e a participação das rendas brasileiras em suas coleções demonstra as influências culturais que lhe são próprias, pois teve a oportunidade de morar na Bahia, onde a produção artesanal configura-se como relevante produção cultural. A consulta ao acervo digital fornece dados catalográficos, sendo possível fazer o download das imagens para usos em investigações acadêmicas. Hildegard, filha da estilista, contribui significativamente para os estudos da moda brasileira a partir da presença no espaço físico, a casa museu, e digitalmente alargando os limites para o conhecimento, a pesquisa e a preservação da moda com inspiração genuinamente brasileira

Na residência de estilo Eclético, o Manuelino convive harmoniosamente com o Colonial, o Neoclássico, o Art Déco e o Art Nouveau. Artífices refinados produziram seus vitrais, estuques, ladrilhos hidráulicos, cerâmicas, parquets, ferragens, fontes, bancos azulejados, painéis, jardins.

Temos assim uma beleza rara que se revela para a Cidade. Espaço que serve de cenário e conteúdo ao projeto “Memória da Moda do Brasil – Acervo, Restauração e Conservação de Têxteis”, missão arduamente defendida pelo Instituto Zuzu Angel de Moda da Cidade do Rio de Janeiro desde seu advento, em 1993, quando deu início a diversas atividades visando manter viva a memória da moda do Brasil e despertar a consciência de sua importância como expressão da nossa identidade (INSTITUTO ZUZU ANGEL).

O Museu Arthur Ramos, por sua vez, pertence à casa-museu José de Alencar, situada em Fortaleza, capital do estado brasileiro do Ceará. Ele exhibe, conforme anotam as jornalistas Germana Cabral e Crsitina Pioner (2016), valioso património de rendas com cerca de três mil exemplares, incluindo peças portuguesas de Vila do Conde e Peniche. De acordo com as jornalistas, embora haja um entendimento do Ceará como um estado cuja produção artesanal de rendas é reconhecida em todo país, não há ainda um espaço exclusivo para a guarda desse património. O espaço que abriga o acervo denominado “Coleção Luiza Ramos” é uma homenagem à professora do Instituto Nacional de Música, casada com o antropólogo brasileiro Arthur Ramos, e responsável pela coleção ao longo de sua vida como investigadora. O Museu Arthur Ramos é mantido pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

A coleção de renda de bilros do Museu Arthur Ramos, pertence ao Departamento de Sociologia do Centro de Humanidades da U.F.C., pode ser classificada como uma das maiores e mais importantes no gênero. Foi reunida ao longo de vários anos, graças a um cuidadoso trabalho de pesquisa, desenvolvido por Luiza Ramos, que se estendeu a diversas regiões do Brasil e a alguns países estrangeiros.

Em sua monografia A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil, publicada em colaboração com o prof^o Arthur Ramos, Luiza Ramos procura estudar as origens do artesanato feminino, como o bordado e a renda, detendo-se no exame da difusão da renda-de-bilro em algumas regiões da Europa, sobretudo na Península ibérica e, em seguida, no Brasil. (MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – MAUC/UFC)

Com acervo documental e de objetos de grande importância, não é possível consultar digitalmente o acervo do museu Arthur Ramos. Algumas imagens do museu estão disponíveis na aba do site em “Exposições Realizadas”, mas não contemplam dados catalográficos. Entende-se que possibilitar a exibição digital do acervo como importante contribuição para o conhecimento do património cultural que representa favorece o desenvolvimento de pesquisas e reconhecimento da atividade artesanal como património cultural.

Portanto, a busca pelo reconhecimento da tecelagem de rendas artesanais é a motivação para uma proposta expositiva que decorreu de um período em que a única possibilidade era desenvolver uma comunicação digital. Dessa maneira, realizou-se a exposição “Entrelaços”(figura 3), idealizada para a pesquisa de doutoramento e que motivou a escrita deste artigo. A construção do espaço expositivo se deu integralmente com respeito ao dimensionamento e materiais da galeria real onde seria realizada a exposição, não fosse a interdição decorrente da pandemia de Covid-19. A realização da montagem digital respeitou as dimensões do acervo real culminando com um tour virtual onde é possível identificar

informações do acervo como autoria, datas e locais de produção. Além disso, a mostra teve a contribuição da produção de um vídeo em que se contextualizam os atores, ou seja, as rendeiras produtoras e autoras das rendas. Soma-se também o lançamento do livro impresso “Entrelaços” cujos exemplares ficaram disponíveis para venda e, principalmente, foram distribuídos a todas as rendeiras brasileiras que participaram da pesquisa, como reconhecimento da importância do trabalho de cada uma delas. As diversas formas de comunicação permitiram uma interlocução com essas rendeiras e o público. Na época, chamou a atenção o fato de pessoas que apreciaram a versão digital da exposição manifestarem o interesse de um dia poderem vê-la em um espaço físico real.



Figura 3. Exposição virtual “ENTRELAÇOS”, 2020.

Considerações Finais

As possibilidades de comunicação das coleções têxteis no campo museal demonstram acompanhar a evolução tecnológica dos meios digitais. Ao mesmo tempo, as vias escolhidas para a comunicação ainda refletem e problematizam todas as questões que envolvem a curadoria das coleções e a repercussão sobre a conservação integrada do patrimônio. Portanto, é um campo que se abre ao diálogo com todos os atores, quer sejam curadores, artesãos, visitantes e agentes de preservação. Logo, o reconhecimento, gestão e salvaguarda do patrimônio imaterial também implica a compreensão do alcance das estratégias de comunicação que se validam sobre conceitos fundamentais próprios ao campo museal.

A atividade de tecelagem artesanal das rendas, um patrimônio vivo que requer ações específicas e contextualizadas, ao ser musealizada, convoca reflexões acerca dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável da ONU. A inclusão das questões próprias à existência da atividade artesanal permite compreendê-la em toda sua extensão de modo a integrá-la aos

preceitos da Economia Criativa. Logo, a organização social do trabalho das rendas têxteis ganha relevância em contextos de exibição indo além das questões formais. O reconhecimento dos desafios que se impõem para a permanência da atividade torna-se impulsionador de ações concretas. Tais ações frequentemente incluem a participação das artesãs que se dispõem a integrar o ambiente expositivo e fornecer informações relevantes de seu trabalho.

Ao estabelecer ações colaborativas de apoio às rendilheiras considerando a evolução da definição de espaço museal, o museu pode se apropriar de novas linguagens e formas de atuação. Tais ações validam a existência de coleções e também considera a atuação das rendilheiras no tempo presente que se valem de sua produção como meio de sustento. Este setor criativo, ao ser fomentado pelas ações de conservação integrada em museus, se beneficia do reconhecimento de seu público sobre a importância cultural de uma atividade ancestral.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

REFERÊNCIAS

ADERE-CERTIFICA LDA. Disponível em: <<http://www.aderecertifica.pt/produtos-certificados/rendas-de-bilros>> acesso em: abr. 2022,

ASSOCIAÇÃO PARA DEFESA DO ARTESANATO E PATRIMÔNIO DE VILA DO CONDE (ADAPVC). Disponível em: <<https://adapvc.pt/>> acesso em: abr. 2022,

BRASÍLIA, *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. ed, 2006. 140 páginas Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_ORegistroPatrimoniolmaterial_1Edicao_m.pdf>

CABRAL. Germana, PIONER, Cristina. *Mãos que fazem história – a vida e a obra de artesãs cearenses*. Fortaleza, CE: Editora verdes mares, 2012.

CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE. <Disponível em: <https://www.cm-viladoconde.pt/pages/1>> acesso em: abr. 2022.

CENTRO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL PARA O ARTESANATO E O PATRIMÔNIO – CEARTE. Disponível em: <<https://www.cearte.pt/home>> acesso em: abr. 2022.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. UNESP, 2006.

CLAVAL, Paul. *O Território na transição da pós-modernidade*. Texto original: Géographies et Cultures n. 20, inverno 1996, Paris: L’Harmattan. Tradução e revisão de: Inah Vieira Lontra, Márcio de Oliveira e Rogério Haesbaert. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13349/8549>> Acesso em: set. 2022.

COELHO DE SÁ, Ivan. *ACERVOS TÊXTEIS E MUSEALIZAÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA* in Anais do I Seminário Moda [recurso eletrônico] : uma abordagem museológica / organizadores, Instituto Zuzu Angel, Fundação Casa de Rui Barbosa. – Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

DESVALÉES, André. & MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. (Trad. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury). São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013. p. 79.

Exposição virtual “ENTRELAÇOS”, realizada em meio digital em 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HXIKVEylwcv>> acesso em: set. 2020.

FELIPPI Vera. RÜTHSCHILLING, Evelise, PERRY, Gabriela. *Conservar Patrimônio* 29 (2018) 71-80. ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. *Rendas: estudo de caso de preservação da coleção do Museu Moda e Têxtil da UFRGS*. Disponível em: <https://arp.org.pt/revista_antiga/pdf/2017036.pdf> Acesso em set. 2022

FIOS DE TRADIÇÃO: RENDAS DE BILROS – CEARÁ E PORTUGAL. *Hotsite*, 2016. Disponível em: <<http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/apresentacao>> acesso em nov. 2021

HOMEM, Paula Menino. MARQUES, Ana. SANTOS, Mário. *Ensaio e Práticas em Museologia*. Universidade do Porto / Faculdade de Letras (FLUP) / Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio (DCTP), Biblioteca Digital de FLUP, 2019.

INSTITUTO ZUZU ANGEL. Disponível em: <<https://www.zuzuangel.com.br/casa-zuzu-angel>> Acesso em: set. 2022.

INTERNATIONAL CONCIL OF MUSEUMS BRASIL – ICOM BRASIL, *ICOM aprova Nova Definição de Museu*. Disponível em: <<https://www.icom.org.br/?p=2756>> Acesso em: set. 2022.

MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO. Exposição Virtual “A casa Bordada” ano 2017.
Disponível em:

<<https://acasa.org.br/exposicoes/exposicao-a-casa-bordada-virtual/>> acesso em: set. 2022.

MUSEU MODA E TÊXTIL. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/mmt/> > Acesso em Set.
2022.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – MAUC/UFC. Disponível em:
<<https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1974-04-rendas-de-bilro-e-pecas-da-colecao-arthur-e-luiza-ramos-24-10-1974/>> Acesso em set. 2022.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1979.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO A CIÊNCIA E A CULTURA - UNESCO. *Textos base: Convenção de 2003 para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Tradução: Romes de Sousa Ramos. Paris; UNESCO, c2014. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Basictextsversion2012-PT.pdf> Acesso em: jan. 2015.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Transformando Nosso Mundo: A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável*. 49p. 2015. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2015/10/agenda2030-pt-br.pdf>> Acesso em: jul. 2020.

PATRIMÔNIO CULTURAL – DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL. *Museu de Vila do Conde*. Disponível em < <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-de-vila-do-conde/>> acesso em: set. 2022.

POMPEU, Helga Freitas. *Entrelaços*. 1 Ed. Belo Horizonte: Atafona, 2020.

RENDA DE BILROS VILA DO CONDE. Disponível em: <<https://www.rendasdebilros.com/>>
Primeiro acesso em 2016.

SALGADO, Myrea, 2004, *Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura*, in ICONOS no. 20, Flacso-Ecuador, Quito, p.77.

SCHWEIBENZ, Werner. *The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology* in The Museum Review, Volume 4, Number 1, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/335241270_The_virtual_museum_an_overview_of_its_origins_concepts_and_terminology> Acesso em: set. 2022

**ANEXO A – Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade,
Selecionados na Etapa Estadual, IPHAN**

UF	Nome da Ação (conforme descrito no formulário de inscrição)	Categoria	Segmento
AL	Palco Móvel do Forró	Categoria 1 -	Segmento II
AL	Ensino do idioma e das culturas Kariri-Xocó no Espaço Sociocultural "Swbatkerá Dzidé Ayby Arãkié Yndiany Nayly KX".	Categoria 1 -	Segmento IV
AL	Tristes despedidas através de poemas de cordel	Categoria 2 -	Segmento IV
AM	Direito à Memória - Outras Narrativas	Categoria 1 -	Segmento II
AM	Curso Livre de Arqueologia Amazônica - Museu Amazônico/UFAM	Categoria 2 -	Segmento I
AP	SAMBULA ENTRE O POVO KALI'NA DA FRONTEIRA FRANCO BRASILEIRA	Categoria 1 -	Segmento III
AP	Fala Parente! Relatos indígenas sobre a covid-19	Categoria 2 -	Segmento I
BA	Festa da Ostra - Cultura e Gastronomia quilombola	Categoria 1 -	Segmento II
BA	Gravação do Disco "Mulheres do Mar"	Categoria 1 -	Segmento III
BA	Ijexá O Povo das Águas	Categoria 1 -	Segmento IV
BA	Festa das Caretas de Tubarão	Categoria 1 -	Segmento V
BA	Um Resgate da Tradição da Cultura Sertaneja de Raíz em Cachoeira-Bahia	Categoria 2 -	Segmento II
BA	DIÁLOGOS INTERCULTURAIS DIGITAIS	Categoria 2 -	Segmento III
BA	Mestras e Mestres no caminho da Chula	Categoria 2 -	Segmento IV
BA	Memorial do Reisado da Chapada	Categoria 2 -	Segmento V
CE	Seminário do Patrimônio Cultural de Fortaleza	Categoria 1 -	Segmento I
CE	FESTA DE YEMANJÁ NO TERREIRO DE IRACEMA	Categoria 1 -	Segmento II
CE	Atividades Formativas Coco de Praia do Iguape com Mestre Chico Casueira	Categoria 1 -	Segmento III
CE	Publicação do livro "Possibilidade Metodológica para a Capoeira na Educação Física Escolar dos anos iniciais do Ensino Fundamental"	Categoria 1 -	Segmento IV
CE	Museus Orgânicos da Chapada do Araripe	Categoria 1 -	Segmento VI
CE	Férias no Mauc: arte e museu para todos os públicos	Categoria 2 -	Segmento I
CE	36ª Edição da Festa do Rei Zumbi dos Palmares, Semana da Consciência Negra, 20 de Novembro 2020 com o tema: Lutas, Conquistas e Fortalecimento da Identidade Quilombola	Categoria 2 -	Segmento III
CE	TV Mamulengo: Registro da Memória Cultural dos Brincates do Teatro de Bonecos	Categoria 2 -	Segmento IV
CE	Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio	Categoria 2 -	Segmento VI
DF	FESTIVAL OLUBAJÊ E MARÇO VOZ DE TODAS AS MULHERES	Categoria 1 -	Segmento II
DF	DELFINI BRASÍLIA, OLHAR OPERARIO - DOCUMENTÁRIO	Categoria 1 -	Segmento IV

DF	Exposições virtuais temáticas relativas à história e à memória do trabalho, do Direito do Trabalho e da Justiça do Trabalho	Categoria 2 -	Segmento I
DF	O Mito do Calango Voador e Outras Histórias do Cerrado	Categoria 2 -	Segmento III
DF	Projeto de formação e pesquisa Fios da Ancestralidade	Categoria 2 -	Segmento IV
DF	Butando Bunecos com Mamulengo Sem Fronteiras- É uma ação via LIVE do Grupo mamulengo Sem Fronteiras para comungar, Salvar e compartilhar experiências dos Bonecos Populares do Nordeste.	Categoria 2 -	Segmento V
ES	Lei Mestre João Inácio, que regulamenta o registro de patrimônio vivo no âmbito do Município de Cachoeiro de Itapemirim	Categoria 1 -	Segmento I
ES	Noite Cultural Tupinikim: "Nossas histórias cantadas, contadas e entoadas"	Categoria 1 -	Segmento III
ES	Ponto de Memória Jongu de Santa Bárbara	Categoria 1 -	Segmento IV
ES	Ciclo Folclórico da Serra Edição Semipresencial e virtual	Categoria 2 -	Segmento II
GO	Negritude- Temos Consciência	Categoria 1 -	Segmento IV
GO	RETRATOS DO BENZER - Mapeamento das benzedeadas e benzedores do estado de Goiás - etapa 01	Categoria 2 -	Segmento V
MA	Acervo e Cultura Material dos Povos Indígenas do Maranhão	Categoria 1 -	Segmento I
MA	BORDADOS DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO: TRAÇOS, CORES E BRILHOS - O RELUZENTE OFÍCIO DE TANIA LUCIA SOARES	Categoria 1 -	Segmento IV
MA	Capelinha de São Benedito	Categoria 1 -	Segmento V
MA	15º Encontro de Miolos de Bumba Meu Boi do Maranhão- Edição Especial	Categoria 2 -	Segmento II
MG	Festa de Congada e Moçambique de São Sebastião do Paraíso	Categoria 1 -	Segmento I
MG	Acervo Djalma Corrêa: ações de preservação da Coleção Culturas Populares	Categoria 1 -	Segmento II
MG	Processo Coletivo e Autônomo em prol do Tombamento do Conjunto Arquitetônico Kasa Invisível	Categoria 1 -	Segmento III
MG	Reconhecimento do Território Quilombola da Família Souza - Belo Horizonte/MG	Categoria 1 -	Segmento IV
MG	Projeto Saberes e Sabores	Categoria 2 -	Segmento I
MG	Fé, pandemia e novas tecnologias: o Reinado de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia em Santo Antônio do Monte (MG), em 2020, adaptado ao formato de lives.	Categoria 2 -	Segmento II
MG	Exposição Virtual de rendas artesanais e suas rendeiras "Entrelaços"	Categoria 2 -	Segmento IV

MG	NONADA CRIAÇÕES: APOIO EMERGENCIAL AO SETOR CULTURAL BRASILEIRO	Categoria 2 -	Segmento V
MT	Oficina Modos de Fazer Viola de Cocho - Mestre Alexandre	Categoria 1 -	Segmento IV
MT	I Mostra Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky: Tempos de Cura	Categoria 2 -	Segmento III
MT	EXPOSIÇÃO SABERES PELAS MÃOS DO TEMPO: ARTESANATO DE MATO GROSSO	Categoria 2 -	Segmento VI
PA	PROJETO MARACAS DA TERRA	Categoria 1 -	Segmento IV
PA	VISITA VIRTUAL AO TJPA E SUA HISTÓRIA	Categoria 2 -	Segmento I
PA	Espetáculo Beira do Rio	Categoria 2 -	Segmento III
PA	PROGRAMA PUXIRUM CULTURAL	Categoria 2 -	Segmento IV
PB	BLOCO DA BURRINHA	Categoria 1 -	Segmento III
PB	Salvamento Histórico e Cultural da Pedra de Retumba	Categoria 1 -	Segmento IV
PB	Coco de Roda Novo Quilombo	Categoria 1 -	Segmento V
PB	FLIBA - Festa Literária da Barra de Mamanguape	Categoria 2 -	Segmento I
PB	FESTIVAL SÃO JOÃO NA REDE	Categoria 2 -	Segmento II
PB	SALVAGUARDA DOS COCOS DE RODA, CIRANDAS E MAZURCAS DA PARAÍBA	Categoria 2 -	Segmento III
PB	A MACAMBIRA NOS CAMINHOS DE ZÉ LINS	Categoria 1 -	Segmento II
PE	MUSEU DAS TRADIÇÕES DO CAVALO MARINHO	Categoria 1 -	Segmento II
PE	ENCONTRO DOS VELHOS DE PASTORIL	Categoria 1 -	Segmento III
PE	Várzea - Meu Bairro, Meu Patrimônio	Categoria 1 -	Segmento IV
PE	Espiral das Artes	Categoria 1 -	Segmento V
PE	São João do Recife 2020 Live de São João	Categoria 2 -	Segmento I
PE	#OcupacoDigital	Categoria 2 -	Segmento II
PE	Mamulengo em Tecnovívio.	Categoria 2 -	Segmento IV
PE	DIA DO MARACATU 01 AGOSTO	Categoria 2 -	Segmento V
PI	Musealização da Cultura Material e Imaterial do Antigo Povoado Zabelê.	Categoria 1 -	Segmento III
PI	CAPOEIRA DE QUILOMBO: CAPOEIRA-AÇÃO ENTRE CORPUS EM INCLUSÃO	Categoria 1 -	Segmento IV
PI	Prédios de Teresina	Categoria 2 -	Segmento IV
PI	Projeto Iê! Ginga Menino	Categoria 2 -	Segmento V
PR	Roda de Rua da Praça Tiradentes	Categoria 1 -	Segmento III
PR	Curitiba dá Samba - 10 anos	Categoria 1 -	Segmento IV
PR	Parque em Casa, Cultura em Casa	Categoria 2 -	Segmento II
PR	Projeto Maringá Histórica	Categoria 2 -	Segmento V
RJ	Um mar de histórias: a produção de materiais pedagógicos no Museu da Maré	Categoria 1 -	Segmento II
RJ	Construção do Espaço de Aprendizado da Floresta ,Multiétnico, de Reparação Ambiental e de Memória do Povo Puri da Mantiqueira	Categoria 1 -	Segmento III
RJ	"O Reisado das Pastorinhas - Uma opereta popular"	Categoria 1 -	Segmento IV

RJ	Edição do livro "Fazenda Santa Eufrásia, A restauração de um patrimônio (The restoration of a heritage)"	Categoria 1 -	Segmento V
RJ	Almadornada	Categoria 1 -	Segmento VI
RJ	Expovisões na pandemia: ações e conexões digitais	Categoria 2 -	Segmento III
RJ	Pesquisa de manuscritos musicais históricos nos arquivos da Banda Euterpe Cachoeirense	Categoria 2 -	Segmento IV
RJ	MOVIMENTO AWURÊ	Categoria 2 -	Segmento V
RN	Instalação da Casa de Memória de Riacho da Cruz	Categoria 1 -	Segmento I
RN	II Congada a São Benedito	Categoria 1 -	Segmento III
RN	OFICINAS DE INICIAÇÃO A CAPOEIRA E A CONTRUÇÃO DE PIFANOS DE CANO DE PVC	Categoria 1 -	Segmento IV
RN	ZOADA DOS BILROS	Categoria 2 -	Segmento II
RN	Estação do Cordel na Pandemia - 2020	Categoria 2 -	Segmento III
RN	Um muro, uma história	Categoria 2 -	Segmento IV
RN	Festa de Sant'Ana de Caicó - Patrimônio Cultural Brasileiro	Categoria 2 -	Segmento V
RR	ANNA KOMANTO' ESERU - FESTIVAL DAS PANEAS DE BARRO	Categoria 1 -	Segmento IV
RS	Organização e difusão do acervo pessoal de Alberto Pasqualini	Categoria 1 -	Segmento I
RS	Canteiro Vivo - programa de educação patrimonial do centro cultural Vila Flores	Categoria 1 -	Segmento II
RS	Pesquisa Origens do Carnaval em Taquara	Categoria 1 -	Segmento IV
RS	"A Dança dos Orixás" - Memória, Acervo e Patrimônio Histórico - Material e Imaterial.	Categoria 1 -	Segmento V
RS	ASSODITA in conti de Fade - ASSODITA em contos de Fadas	Categoria 2 -	Segmento II
RS	Projeto Cultural Sarau Noturno	Categoria 2 -	Segmento IV
RS	TV NAÇÃO PRETA	Categoria 2 -	Segmento V
RS	Canteiro Aberto EnCena - Theatro Sete de Abril	Categoria 2 -	Segmento VI
SC	Construindo o Museu que eu quero	Categoria 1 -	Segmento I
SC	Feira da Mandioca de Imbituba	Categoria 1 -	Segmento II
SC	Rede FagTar. A Força delas. Mulheres indígenas e territorialidades.	Categoria 1 -	Segmento III
SC	Sarilhos da Lagoa: Projeto de Valorização do Patrimônio Material	Categoria 1 -	Segmento IV
SC	I Fioli de la Nostra Tera	Categoria 1 -	Segmento V
SC	Conservação! Videoaulas Atecor	Categoria 2 -	Segmento I
SC	Patrimônio Cultural e Turismo de Base Comunitária (TBC): a metodologia do Projeto Tekoá Pirá para a preservação da cultura tradicional da Ilha de Santa Catarina	Categoria 2 -	Segmento III
SC	Arquitetura Neocolonial em Santa Catarina: do erudito ao popular.	Categoria 2 -	Segmento IV
SC	Pescacombotos.art.br - Rede de Ações e Interconexões	Categoria 2 -	Segmento V

SE	Opará Arqueológico - Economia Criativa e Proteção do Patrimônio Cultural.	Categoria 1 -	Segmento V
SP	Novo Centro de Memórias "Historiador Antonio Carlos Angolini"	Categoria 1 -	Segmento I
SP	Projeto Capoeira Para a Saúde Malungo	Categoria 1 -	Segmento II
SP	Salvaguarda e difusão de manifestações culturais populares realizadas pela comunidade Cordão Folclórico de Itaquera, na periferia da cidade de São Paulo.	Categoria 1 -	Segmento III
SP	Centro de Documentação Musical - ações de salvaguarda e preservação de patrimônio musical material e imaterial: Chorões do Vale do Paraíba (SP)	Categoria 1 -	Segmento IV
SP	Salvaguarda Capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial	Categoria 2 -	Segmento I
SP	Jongo Paulista - do território físico ao virtual	Categoria 2 -	Segmento II
SP	Acervo Coletivo - Centro de Memória Queixadas, Sebastião Silva de Souza	Categoria 2 -	Segmento III
SP	Convivendo com Nhô Lau	Categoria 2 -	Segmento IV
SP	Caminhos do Divino	Categoria 2 -	Segmento V
TO	O canto e o mundo: o repertório musical do Pepcahàc dos Ràmkkôkamêkra/Canela	Categoria 1 -	Segmento IV
TO	Café com Viola	Categoria 1 -	Segmento V
TO	Bate papo com os mestres e as mestras da cultura tocantinense	Categoria 2 -	Segmento IV

ANEXO B – SITE “FIOS DE TRADIÇÃO”



fios de tradição

Rendas de bilros - Ceará e Portugal

Rendeiras e rendilheiras integram seleto grupo de mulheres ainda devotadas às rendas de bilros. Siga a nossa travessia entre o Ceará e Portugal para conhecer a vida dessas artesãs e iniciativas de preservação de um saber ancestral d'aquém e d'além-mar.

Rendas do Mar

Preservar é preciso



EDITORIAL

Rendas d'aquém e d'além-mar

Germana Cabral, Editora de Área Especiais

Quando publicamos a série e o livro "Mãos que fazem história - a vida e a obra de artesãs cearenses" (Editora Verdes Mares, 2012), evidenciamos um fato: a preocupação das rendeiras dos bilros, símbolos do nosso Estado, em perpetuar sua arte e, sobretudo, em como atrair o interesse das novas gerações.

Preservar o ofício, portanto, é a "palavra de ordem" da qual nos apropriamos por uma causa. Mas, para continuarmos o tema das rendas com um viés diferente, atravessamos o Atlântico em busca de vivências antigas e contemporâneas, em cidades onde também impera o recelo de essa arte ser levada pelos ventos.

Desses dois mundos, tão iguais e diferentes, tecemos a série de reportagens "Fios de tradição, rendas de bilros - Ceará e Portugal"

Em Portugal, no entanto, a "palavra fez-se ordem" em forma de política pública desenvolvida nos âmbitos municipais em Peniche e Vila do Conde. Parte da equipe do "Mãos..." foi até lá: eu, a repórter Cristina Pioner e a fotógrafa Marília Camelo, hoje freelancer, que aceitou nosso convite para embarcar nesta viagem.

De volta ao Ceará, revisitamos celeiros da época da primeira produção: Aquiraz e Trairi. Quase tudo permanece igual há seis anos, com exceção do novo Centro das Rendeiras da Praia do Iguape. E a equipe também cresceu: juntaram-se a nós os designers gráficos Lincoln Souza, editor de arte, Marina Mota (Impresso) e Wanessa Rodrigues (hotsite).

Desses dois mundos, tão iguais e diferentes, tecemos a série de reportagens "Fios de tradição, rendas de bilros - Ceará e Portugal".



Patrimônio feito à mão

Textos: Cristina Pioner e Germana Cabral | Fotos: Marília Camelo

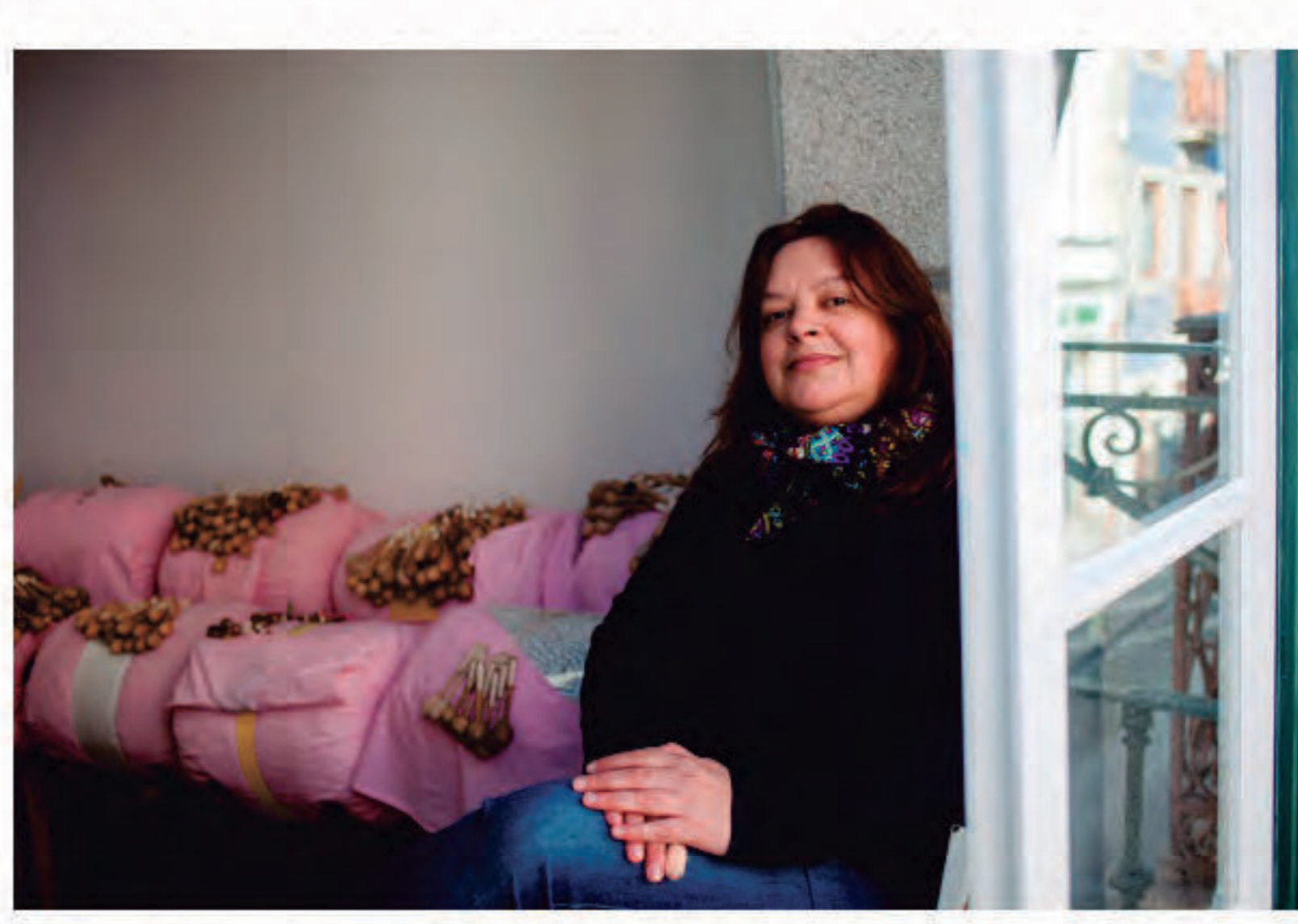
Ícone do artesanato cearense, a arte das rendas de bilros chegou ao Brasil na época da colonização. Até hoje, em cidades polos do Ceará e de Portugal, o secular ofício prossegue nas mãos de talentosas mulheres que insistem em perpetuá-lo a despeito de todas as adversidades. Essa luta, porém, é tão complexa quanto o próprio feito, conduzido por um emaranhado de fios, bilros e alfinetes.



No Ceará, elas são rendeiras. Em Portugal, rendilheiras. Denominações distintas traduzidas em um só talento e muitas semelhanças. Com vidas aproximadas pelo mar, lamentam a falta de reconhecimento, mas exaltam o valor da sua arte como patrimônio cultural.

Manifestam, igualmente, a preocupação com a falta de interesse pelo ofício, bem como com o risco de extinção. Na memória, guardam saberes herdados da mãe, da avó, da bisavó. Inovam, contudo, para conquistar gerações mais jovens, seja nas longínquas Peniche e Vila do Conde ou em Aquiraz e Trairi, polos de produção no litoral português e cearense, respectivamente.

A professora Isabel Almolda Carmelo, de Vila do Conde, tem o dom de ensinar e também de propagar o amor pelas rendas de bilros, seja em crianças ou adultos
FOTO: MARÍLIA CAMELO



Nessa travessia, encontramos exemplos dessas mulheres que, para além do talento, dedicam-se a salvaguardar esta arte, seja na própria família ou para quem se interessa em aprender. Para tanto, apresentam uma qualidade ímpar: a paciência.

Assim é **Albertina Holanda**, rendeira tradicional na Praia de Mundaú (Trairi-Ceará), que até perdeu as contas de quantas conterrâneas passaram a desenvolver o ofício por meio de seus ensinamentos. Assim é **Isabel Carmelo**, professora da Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde, sempre disposta a transmitir a técnica a crianças, jovens e adultos.

Assim é **Cecília Figueiredo**, que costuma levar à netinha Marta, de dois anos, à Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche. A criança sequer consegue dominar os bilros, mas, com o incentivo da avó, representa a esperança de esse patrimônio feito à mão prosseguir nas próximas gerações.



Admirado com o movimento das mãos e dos bilros, a pequena Marta tenta imitar a avó Cecília Figueiredo na Escola de Rendas de Bilros de Peniche FOTO: MARÍLIA CAMELO

A simplicidade de dois mundos

Na capa, exemplares de rendas de bilros feitos por **Fátima Cardoso**, da Praia de Mundaú/Trairi, no Ceará (Jangada), **Madalena Cordeiro**, rendilheira de Peniche (veleiro, sardinha e galvotas), e por rendilheiras do Museu das Rendas de Vila do Conde são usados como referências para unir os locais visitados. A designer Marina Mota, que assina o projeto gráfico das duas edições impressas, explica o conceito, cuja identidade também foi seguida para este hotsite "Fios de tradição, rendas de bilros Ceará - Portugal".

"Como tudo se liga". Assim, preciso, foi o início do desenvolvimento da identidade para uma história contada a várias mãos, as daqui junto às de lá. Seria necessário "trazer" rendilheiras do além-mar para uma realidade cearense. E "levar" nossas rendeiras para conhecer o distante. Como uma teia desenvolvida através de fios, formados pelos pontinhos de marcação dos alfinetes (sejam espinhos de mandacaru ou de metal), as histórias se cruzam e tornam-se íntimas.



Faço-símiles das capas do primeiro (24/01/16) e segundo caderno (31/01/16), publicados na edição impressa do jornal Diário do Nordeste (Fortaleza-Ceará-Brasil)

O azul dos azulejos portugueses revela essa tradição herdada de tão distante e reconhece a importância dos bilros de lá (madeira) e de cá (coco macaúba), enquanto a delicadeza pede para estar em todo lugar.

Conversando com a capa da primeira edição, a da segunda faz referências ao aprendizado da renda. A todas as meninas, o colorido das peças. Os olhinhos assistem atentamente ao traçado rápido das linhas. A paciência dos bilros vira música. Seja pela alegria, brincadeira, dedicação ou paciência, o futuro dessas crianças é escrito pela linha promissora das rendas de bilros. As peças são da Associação das Rendeiras da Prainha /Ceará, da rendilheira **Ida Guilherme** (Peniche) e detalhes da **maior renda do mundo** (Vila do Conde).

Com desenho limpo, marcado pela ligação dos elementos por fios que remetem à tradição e pela trama pertencente em todas as páginas, o projeto para a série "Fios de tradição" foi desenvolvido a partir da lembrança de cada história contada por ele. Assim como a renda de bilros, a proposta do design traz elegantemente a simplicidade desses dois mundos.

< Anterior
Página principal

Próximo
> Origem



HISTÓRIA

O mundo das rendas de bilros

Os primeiros pontos das rendas de bilros começaram a ser tramados provavelmente há cerca de 500 anos, ainda no final do século XV. O tempo passa, e as divergências de sua origem continuam. Há quem diga que tudo começou na Itália, outros citam a região de Flandres como pioneira, mas existem versões de que países como Inglaterra, Espanha e Bélgica sejam os responsáveis pela disseminação desta cultura na Europa. Entretanto, a referência histórica mais antiga está em um documento de partilha, de duas irmãs, feito em Milão no ano de 1493, segundo o livro "A renda de bilros e sua aculturação no Brasil", de Luiza e Arthur Ramos, publicado em 1948. O registro em italiano diz: "em uma binda lavorata a poncto de doii fuxi per uno lenzolo", o qual significa: "uma faixa trabalhada a ponto de doze bilros para bordar um lençol". A partir da Itália, a renda de bilros teria se difundido para outros pontos da península e aos países vizinhos.

Em Portugal, a palavra renda de bilros teria surgido por volta de 1560, no reinado de Dom Sebastião. Durante muito tempo, esta arte só foi praticada nos conventos e sua utilidade única era ornamentação de igrejas e das vestes eclesiásticas. Ainda segundo Arthur Ramos, as relações do País com venezianos, flamengos, franceses e ingleses explicam as influências de várias procedências que sofreu a renda portuguesa. Mas a de Flandres, nos primeiros tempos (Século XVI), parece ter sido dominante. Ramos cita Vila do Conde como um dos focos mais antigos desse artesanato. Outro centro tradicional é Peniche, cidade de pescadores, onde as rendas de bilros estariam presentes desde 1700, sendo fundada em 1887 a primeira Escola Industrial D. Maria Pia.

A ORIGEM

Flandres e Itália disputam a origem das rendas de bilros nos fins do século XV. Controvérsias à parte, o certo é que até hoje essa delicada arte é produzida, embora em menor escala, em diversos países, a exemplo da Bélgica, Espanha, China, República Checa, Itália, Portugal, Argentina e Brasil. Saiba mais no mapa.



Apesar da distância geográfica entre Portugal e Brasil, separados pelo imenso Oceano Atlântico, a ligação sempre foi intensa, afinal, são mais de 500 anos de história. Questionamentos à parte, o fato é que, desde quando fomos "descobertos", ou "colonizados" (lembrando que em 1500 os índios já habitavam o lado de cá) ocorreram inúmeras trocas, sejam por meio da língua-mãe, da religião, da política, da alimentação ou do fazer artesanal. Esse último, vale destacar, continua nos aproximando, pois desde que as rendas de bilros desembarcaram do lado de cá, por volta do século XVII, nunca mais perdeu-se o hábito de entrelaçar fios e produzir lindas rendas.

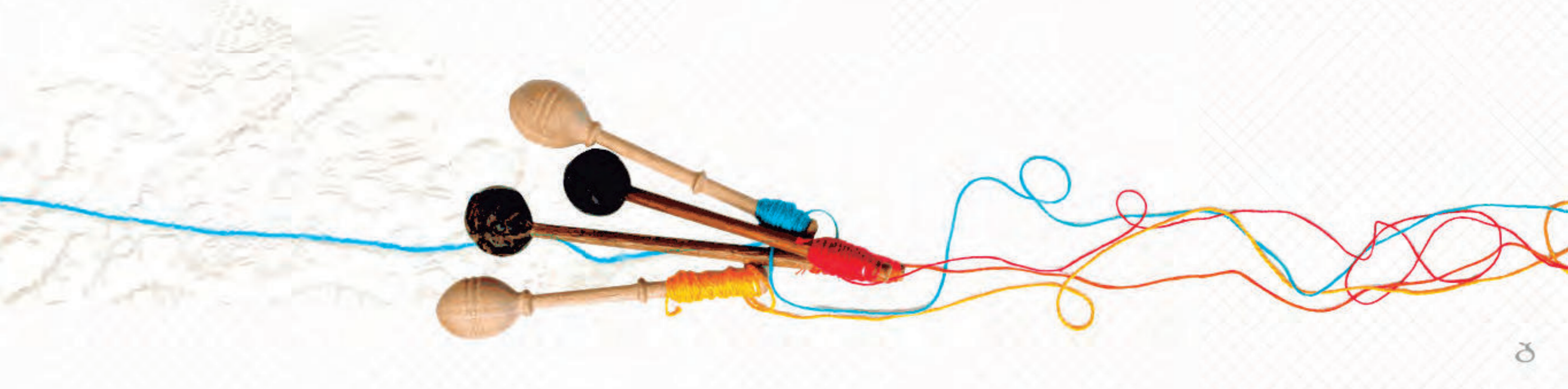
Mesmo com poucos registros sobre a trajetória das rendas de bilros no Nordeste brasileiro, mais especificamente no Ceará, "é possível afirmar que a renda foi trazida por mulheres portuguesas, vindas com suas famílias da pátria-mãe, onde tradicionalmente se dedicavam a este mister", escreveu Valdelice Carneiro Girão, no livro "Rendas de Bilros", publicado em 1984 e relançado em 2013. Segundo a autora, assim veio a aculturar-se e difundir-se entre nós nas zonas do litoral e do sertão e por meio da mulher do povo, tornando-se uma cultura folk.

Não por acaso, os primeiros a pesquisarem a origem da renda de bilro brasileira foram os folcloristas, dentre eles, Câmara Cascudo, um dos mais renomados na área. Ele fez pesquisas etnográficas sobre a rede de dormir e a jangada, elementos do universo litorâneo do Ceará, no qual a renda também está inserida. Vale ressaltar que tais culturas estão unidas em duas cidades cearenses. Em Potengi e Santana do Cariri, artesãs produzem redes de dormir (de origem indígena) tecidas nas almofadas de bilros (de origem europeia). Para fazer a rede de dormir toda no bilro, pode-se levar até seis meses. O trabalho é complexo, mas possibilita a atuação de até três artesãs simultaneamente.

Além do Ceará, outros estados da região Nordeste também são reconhecidos produtores de rendas de bilros, a exemplo de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Maranhão, Sergipe, Piauí e Bahia. Na região sudeste destaca-se o Rio de Janeiro, mais precisamente a cidade de Cabo Frio. No Sul do Brasil, o Estado de Santa Catarina se sobressai, mas há registros ainda de produções também no Rio Grande do Sul. O escritor gaúcho Érico Veríssimo já mencionava mulheres fazendo rendas de bilros em seu livro "O Tempo e o vento - O Continente", narrado no período de 1890. Lá, elas teciam para distrair o pensamento enquanto seus maridos enfrentavam guerras e batalhas. No Ceará, ainda o fazem no período em que seus maridos, geralmente pescadores, enfrentam a imensidão do mar. A escritora conterrânea Rachel de Queiroz assim homenageou o ofício, conhecido também por "Renda do Ceará" ou "Renda da terra":

"É como a trama da renda da terra.
Que a rendeira rebate e retorce e
pontilha os espinhos.
Na ânsia de endurecer a graça
petulante de uma traça,
no afã de alinhar mais o trocado
do ponto de filó,
e sai tão fina, tão delicada,
tão perfeita,
que vocês, meus irmãos do Sul,
mandam buscá-la aqui, na
barraquinha anônima das várzeas,
para ostentá-la, depois,
no meio do seu luxo..."

Renda da terra - Rachel de Queiroz



Diferentes línguas, uma só arte

Bobbin lace (inglês), dentelles aux fuseaux (francês), Krajkaiv (tcheco), Klöppeln (alemão), Encaje de bolillos (espanhol), merletto a fuselli (italiano). Assim são chamadas as rendas de bilros pelo mundo afora. No português, a origem da palavra mais aceita vem da catalã "randa" que, por sua vez, terá uma origem saxônica, significando orla, bordadura. Na galeria, confira cartazes de mostras, feiras e exposições sobre rendas de bilros promovidas em vários países, principalmente na Europa.

Klöppelkurse ▲ Ausstellungen ▲ Verkaufsstände ▲ Festabend
1. - 6. Juni 2015
1. Klöppeltage
Mach mit bei:
Mein Baum für Schönsee

HALOSCHLAG-
IMMER WIEDER ANDERS
SPITZEN IM SCHLOSS
3. JULI - 26. JULI 2015

Klub „Sparočinská čipka“
Vás pozývá na výstavu
Krása v čipke ukrytá
16.6.2015 do 14.00 hodine
výstava bude aprílom 17.6. a 18.6. 2015
v priestoroch Komunitného multifunkčného centra
na Račbínskej ulici 22 v Bratislave

STREDISKO K
13. - 31.10.
Vernisáž: 13. okt.
výstavná miestnosť
SRDČNÉ VÁS
Otvorené pre verejnosť



POLOS

Talento sem fronteiras

Do lado de lá, Fernando Pessoa e Eça de Queiroz. Do lado de cá, José de Alencar e Rachel de Queiroz. Em Portugal, a dramaticidade do fado. No Ceará, a alegria contagiante do forró. Em ambos, um valor cultural sem fronteiras: as rendas de bilros.

Sentadas à frente de suas almofadas, rendeiras e rendilheiras dão formas e materializam a delicadeza que trazem dentro de si. Solitárias ou em grupos, tecem arte e sonhos. Assim o fazem em Peniche e Vila do Conde, cidades portuguesas com forte devoção às almofadas. Assim o fazem nas comunidades da Prainha, Iguape, Canaan e Mundaú, no Ceará.

Em Portugal, a tradição de rendilhar é tão intensa quanto um mantra, ecoado sempre pelos bilros, numa cultura perpetuada há mais de quatro séculos. Lá, tecem a renda erudita e a popular. A diferença está no desenho. A primeira possui formas mais elaboradas, com motivos complexos e sem repetições, exigindo a utilização de pontos muito variados e de grande perícia de execução. Já a popular possui desenho mais elementar, cujo motivo normalmente é repetitivo, utilizando pontos tradicionais e execução simples.

Usam-se, sobretudo, os clássicos fios brancos, mas novidades surgem visando nichos de mercado. Além da inclusão de linhas coloridas, trabalham, por exemplo, com metalizados, rafia, lã e fitilhos. Suas rendas são aplicadas em joias, no vestuário e em calçados.



Jangadas da rendeira Fátima Cardoso (Mundaú - Trairi - Ceará) FOTO: FABIANE DE PAULA

As rendilheiras de Peniche, a cerca de 100 km de Lisboa, por exemplo, tecem com as palmas das mãos voltadas para cima, tal qual ocorre no Ceará. Assim como as rendeiras cearenses, elas estão essencialmente relacionadas ao mar e à pesca. São, na maioria, mulheres de pescadores ou de quem já dedicou a vida ao mar.



Fortaleza de Peniche, mandada edificar por D. João III em 1557 e concluída em 1645 por D. João IV, abriga o Museu Municipal, com espaço dedicado às rendas de bilros. FOTO: MARILIA CAMELO

Já em Vila do Conde, no Norte de Portugal, elas produzem com as palmas das mãos para baixo, resultando numa trama mais rígida e fechada. Conta a história que, embora a cidade seja litorânea, a relação das rendilheiras está voltada para rio, por onde chegavam as embarcações da região dos Flandres. Eram, na maioria, esposas de carpinteiros que trabalhavam no estaleiro.

As rendilheiras são vaidosas e gostam de exibir os utensílios com todo o capricho. Um suporte em madeira maciça acolhe as almofadas, enquanto pequenos cestos de fibras naturais acomodam linhas e rendas finalizadas.

Para tecer, seja no lado de lá ou cá, precisa-se de desenho, almofada, bilros, alfinetes, linhas e muita paciência, virtude cada vez mais rara entre as mulheres das novas gerações

Em terras lusitanas, crianças, a partir de dois anos, aprendem os primeiros pontinhos, jovens se revelam com o espírito inovador e adultos aprendem e ensinam junto a iniciantes.

Do lado de lá, tem estátuas em homenagem às rendilheiras, museus, escolas municipais de rendas com as portas abertas para quem quiser aprender. O ofício virou até disciplina curricular numa escola de ensino médio.

Há, ainda, eventos e concursos para incentivar a produção. Tem dia dedicado à rendilheira, hino, enfim, tem paixão e pertencimento à arte.



Às margens do Rio Ave, Vila do Conde tem, entre os cartões-postais, o mosteiro de Santa Clara, fundado em 1318, e a réplica de uma Nau Quinhentista. FOTO: MARILIA CAMELO

Do lado de cá, estão as rendeiras cearenses, conhecidas nacionalmente por fazer a "renda da terra". A técnica chegou através do mar, trazida pelas portuguesas, desembarcadas aqui por volta do século XVII.

"A carência bibliográfica não nos permite apurar quando teve início esse artesanato entre nós. É-nos permitido, porém, afirmar, com relativa segurança, que a renda foi trazida por mulheres portuguesas, vindas com suas famílias da mãe-pátria, onde tradicionalmente se dedicavam a esse mister", explica Valdelice Carneiro Girão, no livro "Rendas de Bilros".

Poucas artesãs cearenses, porém, reportam-se a essa origem. A maior referência é o saber ancestral. E é esse conhecimento que invade, todo fim de tarde, as calçadas dos distritos de Canaan e Mundaú, em Trairi. Lá, segundo a Prefeitura, cerca de 5 mil mulheres atuam na almofada, conferindo ao município o título de "Terra da renda de bilro no Ceará", oficializado por lei estadual.

"Onde há renda, há rede". O ditado português conduz o ofício tanto no Ceará quanto em terras lusitanas, cujas artesãs se concentram nas regiões litorâneas

A sinfonia dos bilros dá, igualmente, o ritmo à produção rendifeira da Prainha e Iguape, em Aquiraz. Nessas localidades, reúnem-se nos centros de rendeiras, onde tecem e comercializam suas produções, sobretudo as coloridas.



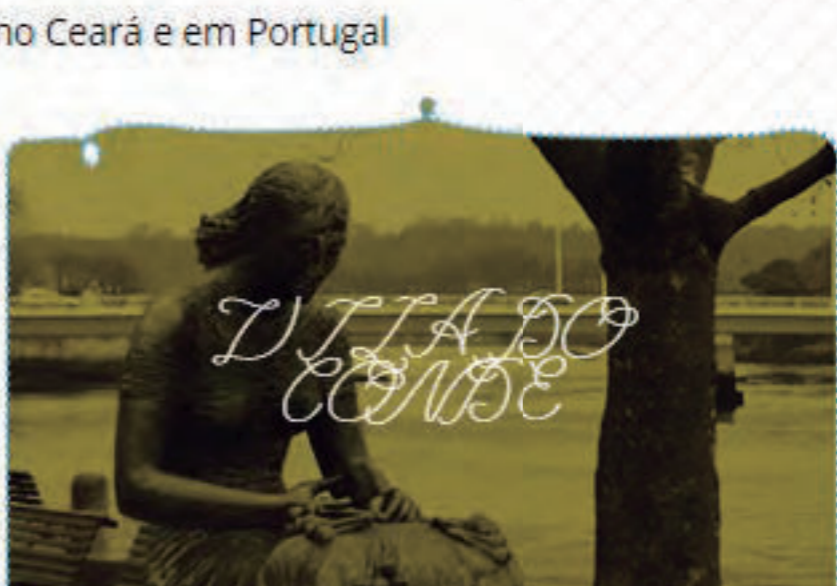
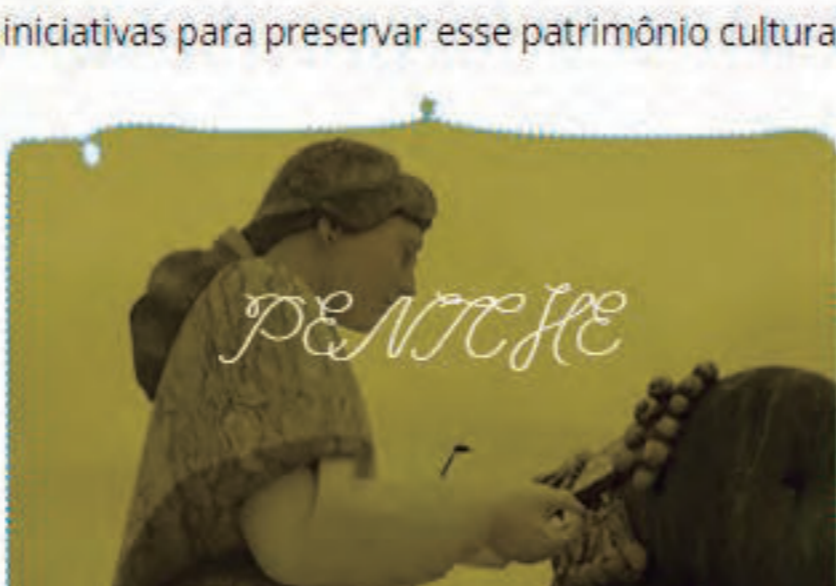
Jangada na Praia de Mundaú, em Trairi, município denominado, conforme lei estadual, a "Terra da renda de bilro no Ceará". FOTO: MARILIA CAMELO

No Ceará, também há menções em obras de artes e música. "Mulher Rendeira" tornou-se o hino dessas artesãs. Tem ainda o acervo de rendas no Museu Arthur Ramos, na Casa José de Alencar, em Fortaleza.

Seja lá ou cá, essas mulheres são verdadeiros ícones e merecem figurar em livros, estátuas, museus e feiras. Afinal, tanto no ofício quanto na vida, enfrentam o novo, decifram códigos, desatam nós, cometem erros, recomeçam. Sejam rendeiras ou rendilheiras, elas sequer se conhecem, mas estão ligadas por um fio de tradição.

Saiba Mais

Conheça as rendas e as iniciativas para preservar esse patrimônio cultural no Ceará e em Portugal



< Anterior
Origem

Próximo >
Ceará

CEARÁ

A arte da terra

A aplicação de detalhes nas coleções assinadas pelo estilista Ivanildo Nunes tem sido uma das boas notícias de valorização das rendas de bilros no Ceará. Essa proposta particular e iniciativas do Programa Estadual de Artesanato do Governo do Ceará são exemplos do que vem sendo feito para preservar e valorizar esse saber ancestral.

Por ser um ícone entre as tipologias locais, a renda de bilros é também conhecida como "Renda da terra" ou "Renda do Ceará". "É inquestionável a sua importância. Se você pensa em algo que tradicionalmente remete ao nosso Estado, lembra, primeiro, das rendas de bilros", afirma Amanaci Diógenes, coordenadora do Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Ceará.



Território: 148.920 Km²
Localização: Nordeste do Brasil, com 184 municípios, incluindo a capital Fortaleza
População: 8.904.459 habitantes
Rendeiras: Cadastradas pela Ceart são 1.708, mas, somente Trairi reúne, segundo a prefeitura, mais de 5 mil. O número aumenta se levados em conta outros polos rendíferos, como Aquiraz, Acaraú e Itaipoca
Atrações: Fortaleza - Feirinha da Avenida Beira-Mar, Centro de Turismo (Emcetur), Central de Artesanato do Ceará (Ceart)



As ações visam ao aperfeiçoamento e aumento das vendas. "É preciso valorizar para que as mais jovens tenham interesse em aprender o ofício", justifica. Em feiras nacionais, os estandes do Ceará sempre contam com uma rendeira. "É a oportunidade de exibir seu trabalho ao vivo e manter contato direto com o cliente", ressalta Amanaci.

Há também o programa de capacitação, no qual designers se deslocam a comunidades de rendeiras para desenvolverem novos produtos. Nesse caso, segundo Amanaci, é essencial conciliar a contemporaneidade ao que é comercial sem perder o vínculo com as tradições e a iconografia.

No sistema da Central de Artesanato do Ceará (Ceart) estão cadastradas 1.708 rendeiras dos bilros, mas a quantidade dessas mulheres nas cidades com tradição na tipologia supera esse dado. Somente em Trairi, a Prefeitura estima cinco mil rendeiras, número expressivo para uma população de 54.418 habitantes. Tanto que uma lei estadual de 2010 confere ao município o título de "Terra da renda de bilro no Ceará".

“Desenvolvemos um programa de capacitação, no qual designers se deslocam a comunidades de rendeiras para criarem novos produtos sem perder o vínculo com as tradições e a iconografia”

Amanaci Diógenes, coordenadora do Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Ceará

Lá, contudo, a reportagem não constatou política pública municipal voltada para as rendas de bilros como ocorre em Peniche e Vila do Conde. Faltam ações permanentes, sobram determinação e persistência das rendeiras. São promovidas, segundo a Prefeitura, iniciativas pontuais, como capacitações e incentivo à comercialização em feiras.

Em Aquiraz, o cenário é semelhante. Tanto na Prainha quanto no Iguape, artesãs reclamam do descaso da Prefeitura ao maior ícone do município. Desde 2007, a Associação das Rendeiras da Prainha perdeu o espaço de vendas e aguarda o novo prédio cuja obra foi autorizada pelo Governo do Estado em setembro de 2015.



Talha de bandeja comercializada no Centro das Rendeiras do Iguape (Aquiraz) e detalhe de almofada tecida por Raimunda Rubineira (Busébio) FOTOS: MARILIA CAMELO

A reportagem tentou entrevistar o secretário de Cultura e Turismo de Aquiraz, Álvaro Rodolfo Forte, contudo não obteve retorno de email, enviado com as perguntas, conforme solicitação, por telefone, do próprio gestor.

Enquanto as prefeituras não adotam uma política permanente a favor das rendas de bilros, felizmente, há várias menções, referências e homenagens à rendeira cearense, seja nas artes plásticas, na música e na literatura.

Existe ainda um acervo de rendas no Museu Arthur Ramos (Casa José de Alencar - Fortaleza), que está dividido em duas coleções: Coleção Luiza Ramos e a Coleção Rendas do Ceará. A primeira contempla amostras vindas de vários Estados do Brasil e até do estrangeiro; a segunda, peças locais e mais recentes. Essas preciosidades estão compiladas no livro "Rendas de bilros", da pesquisadora cearense Valdelice Carneiro Girão, cuja segunda edição foi publicada em 2013.

*"Eu vi a mulher rendeira,
 rendando no Ceará.
 Foi o mais belo espetáculo,
 que já pude admirar (...)"*

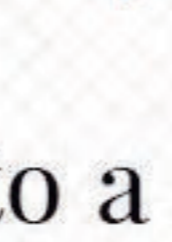
*(...) E para o encanto dos olhos,
 surgiu com esplendor,
 A renda, que parecia,
 obra de Nosso Senhor.*

*Trechos da Poesia de cordel "Mulher Rendeira",
 de Dalinha Catunda*

Quando o assunto é a comercialização, há vários pontos de vendas. Para quem deseja comprar direto na fonte, é possível visitar comunidades próximas a Fortaleza, como a Prainha e o Iguape, em Aquiraz. Outra opção fica às margens da CE 040, no Complexo Artesanal de Aquiraz, onde um carretel gigante exibe a maior renda de bilros de grega do Brasil, auditada pelo Ranking Brasil. Há dez anos, 40 rendeiras se revezam na produção com o objetivo de, agora, entrar no Guinness Book. Em Fortaleza, as rendas de bilros são comercializadas na Emcetur, no Mercado Central, na Feirinha da Beira-Mar e Ceart.





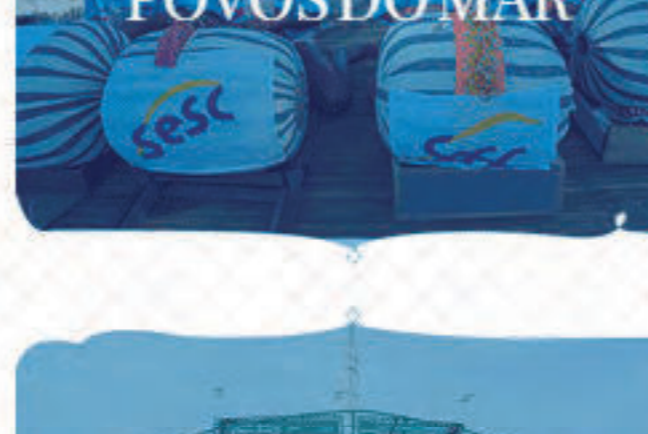





Associação das Rendeiras da Prainha (Aquiraz - Ceará) FOTO: MARILIA CAMELO



Ponto a ponto

Escolha a iniciativa e saiba mais

 CEART	 RECORDE
 CERTIFICAÇÃO	 TECER
 POVOS DO MAR	 PRAINHA
 IGUAPE	 NEGÓCIOS

O criador das rendas

Desenhar, modelar, costurar, bordar, fazer crochê e até mesmo a sofisticada renda renasçença. Há muitos anos, essas técnicas manuais se incorporaram à vida do estilista Ivanildo Nunes, mas ele ainda tem um grande desafio: tecer a renda de bilros. "Eu já comecei, tenho a minha almofada e tudo, mas é muito difícil. Na minha avaliação, é pura matemática", define.

Esse quebra-cabeça que as rendeiras do Ceará desenvolvem com maestria é o que seduz e instiga o criador a compreender o processo de feitura. Apesar da alta complexidade, ele deseja buscar outras possibilidades à arte e, quem sabe assim, agregar novos valores.

A admiração e a paixão pela renda de bilros já fizeram o estilista percorrer vários caminhos e conhecer diferentes comunidades no Ceará. Nessas andanças, em 2013, ele teve a oportunidade de desenvolver o projeto "Vida Vento" com as rendeiras de Mundauá e Canaan, município de Trairi. O desafio foi grande, pois inicialmente as artesãs não estavam abertas as novidades, bem como tecer desenhos cheios de formas e curvas, nunca trabalhados até então.

O resultado do projeto superou as expectativas e das rendeiras. A coleção marcou presença na Bienal Brasileira de Design 2015, sediada em Florianópolis - SC, de maio a julho. O projeto concebido pela Ela e patrocinada pela empresa Tractebel. "Eu acredito muito na renda de bilros. Ela permite inovar. Esse nosso artesanato é uma jóia, que merece ser apresentado para o mundo inteiro", ressalta.

O apreço de Ivanildo pelas técnicas artesanais vem desde criança, quando fazia trabalhos manuais, bem como roupas para bonecas. Ainda adolescente, produzia vestidos de festa e, aos 17 anos, tornou-se empresário de moda praia para uma importante rede de supermercados.

Formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e, mais tarde, pós-graduado em Criação e Desenvolvimento de Produto de Moda (UFCA), Ivanildo aperfeiçoou o seu talento com as mãos e por meio da vivência com outras comunidades. O segredo do sucesso, na sua opinião, é não ter pressa e saber ouvir o que as rendeiras têm a dizer; "Aí sim, atinge-se o objetivo".

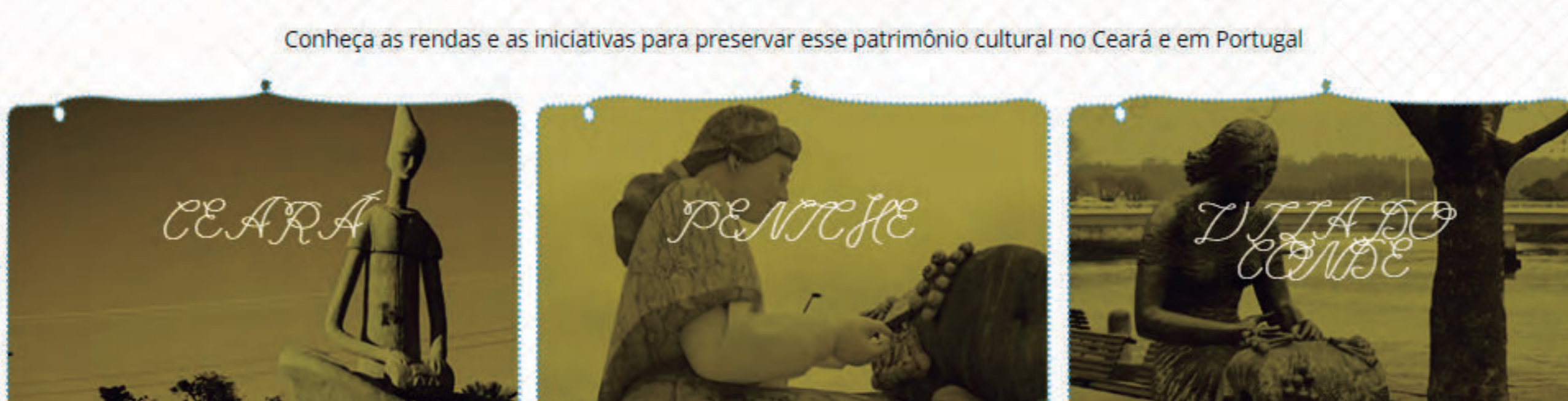
Prova disso, está no seu mais recente desfile, um dos mais aplaudidos Dragão Fashion Brasil 2015, principal evento de moda do Ceará. Além de utilizar técnicas como richelieu, crochê, renda renasçença, bordado e a renda de bilros, o estilista se apropria das formas ousadas do grande arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. O resultado? Uma construção com alicerces manuais finalizada com formas ultracontemporâneas. E o melhor: prova que inserir o artesanato na moda com sofisticação é possível sim! Basta estar disposto a trabalhar e acreditar.



O vestido integra a coleção apresentada por Ivanildo Nunes no Dragão Fashion Brasil 2015, enquanto a blusa é fruto do projeto "Vida Vento", desenvolvido com rendeiras de Mundauá e Canaan (Trairi) FOTOS: ANDERSON DE DEUS E LUCAS DE MENEZES

Saiba Mais

Conheça as rendas e as iniciativas para preservar esse patrimônio cultural no Ceará e em Portugal



< Anterior Ceará, Peniche, Vila do Conde > Próximo Peniche >



PENICHE

Inovação com essência

O cheiro do mar, o canto das galvotas, os barcos de pesca e as ondas para a prática do surfe são alguns dos atrativos de Peniche, distante cerca de 100 quilômetros de Lisboa. A cidade/península, banhada pelo Oceano Atlântico, é também referência na produção de rendas de bilros e na preservação deste patrimônio.

Lá, tem escola, mostra internacional e um dia no calendário destinado às artesãs da almofada. A estátua da rendilheira dá as boas-vindas a quem chega à cidade da região Oeste de Portugal. Para julho de 2016, está prevista a inauguração do Museu das Rendas de Bilros.

Peniche



Território: 77,55km²

Localização: Península com cerca de 10 Km. a 100 km a noroeste de Lisboa, na região da Estremadura

População: 14 mil (sede) e 27.753 (incluindo 4 freguesias)

Rendilheiras: Cerca de 400, embora nem todas, em função da idade avançada, permaneçam na ativa

Atrações: Museu de Peniche, Mostra Internacional de Rendas de Bilros, Escola Municipal de Rendas de Bilros, Ilha da Berlenga, Etapa do Mundial de Surf



Em Peniche, essa arte tem os primeiros registros há quatro séculos, motivada por relações comerciais com a região de Flandres. Esse saber-fazer transformou-se no ex-libris do município, desde que ali chegou no fim do século XVI, motivado pelas relações comerciais estabelecidas com os portos de Bruges e Antuérpia.

“Alimentar o futuro por meio da tradição é o objetivo principal do nosso trabalho em Peniche”

Jorge Amador, vice-presidente da Câmara Municipal de Peniche

Nas mãos de mulheres de pescadores, era complemento a escassos salários provenientes da pesca em tempos de defeso. Hoje, estimam-se 400 rendilheiras em atividade, numa população de 27.753 habitantes. A maioria, porém, em idade avançada. É justamente isso que tem levado a Câmara Municipal de Peniche (CPM) a buscar novas estratégias para não se perder essa tradição.

“Ai venham ver,
venham ver as rendilheiras
venham ver as rendas delas
que encantam o nosso olhar
ai venham ver
venham ver sua almofada
venham ver as maravilhas
só dignas de mãos de fadas”

Trecho da música “As rendilheiras de Peniche”, de Frederico Valério, extraída do livro “Amar Peniche”, de Ida Guilherme

Segundo Jorge Amador, vice-presidente da CMP e responsável pela Estratégia Municipal de Promoção e Valorização da Renda de Bilros, desde quando foi lançado o projeto “As rendas de bilros vão à escola”, em 2010, percebe-se o interesse por parte de crianças e jovens, inclusive de meninos.

Prova disso está na participação do Concurso de Rendas. Um dos vencedores, na edição de 2014, foi Diogo Oliveira, na época com 13 anos. “Alimentar o futuro por meio desta tradição é o objetivo do nosso trabalho”, afirma Amador, ao citar outras ações em nome do fortalecimento do ofício: a Escola Municipal de Rendas de Bilros, aberta para iniciantes a partir de quatro anos, e o Curso de iniciação ao desenho e à elaboração de piques.

Ainda dentro das estratégias de valorizar e promover as rendas de Peniche foram firmadas parcerias na área de moda, calçados e joalheria, resultando, assim, no aumento da produção das rendilheiras e da comercialização para novos mercados, inclusive o internacional.

Em setembro de 2015, Peniche anunciou a candidatura de suas rendas de bilros a Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco. Segundo a Câmara Municipal, será o reconhecimento deste elemento fundamental da cultura popular penichense



Colar do projeto Rendas na Moda, parceria da Câmara Municipal de Peniche e Modatex. FOTO: ACERVO CMP

Em setembro de 2015, uma comitiva de Peniche, sob o comando de Jorge Amador, participou de evento sobre rendas de bilros na Expo Milão (Itália). Na ocasião, foram apresentadas as práticas da preservação e promoção das identidades culturais (um dos temas centrais deste evento) realizadas pelo município português na defesa das rendas de bilros. Dois trabalhos assinados por rendilheiras penichenses se destacaram: “O Peixe” (desenhado por Ida Guilherme e executado por Maria Clotilde Couto) e a “Horta” (elaborado pela Escola Municipal de Rendas de Bilros).

Durante o evento, o município português anunciou a candidatura de seu ex-libris a Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco. “Será o culminar do reconhecimento deste saber-fazer enraizado na nossa comunidade”, afirma Jorge Amador.



Em Peniche, as inovações predominam, a exemplo do uso de lãs coloridas no lugar das lãs brancas. FOTO: MARILIA CAPELO

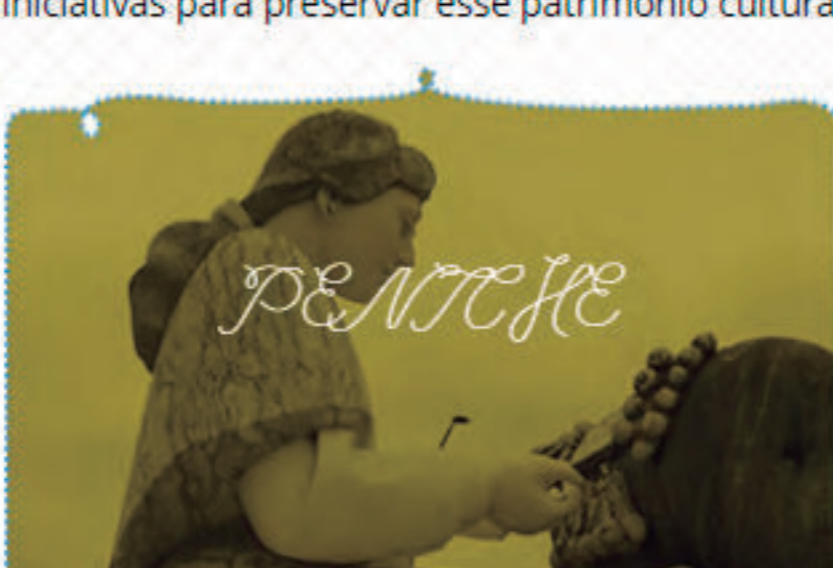
Ponto a ponto

Escolha a iniciativa e saiba mais



Saiba Mais

Conheça as rendas e as iniciativas para preservar esse patrimônio cultural no Ceará e em Portugal





VILA DO CONDE

A maior renda do mundo

No dia 2 de agosto de 2015, as rendilheiras de Vila do Conde, no Norte de Portugal e a 430 quilômetros de Lisboa, conquistaram um recorde mundial: a confecção da maior renda de bilros. Mas longe de ser apenas estratégia de marketing, a ideia representa um marco no trabalho desenvolvido pela Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC) e Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde (ADAPVC).

Na cidade, a política de valorização e preservação dessa arte secular inclui a Feira Nacional de Artesanato (FNA), a certificação de origem, o Museu e a Escola de rendas de bilros. Outra estratégia são parcerias com estilistas e joalherias no intuito de disseminar a renda para além do seu uso convencional. Há, ainda, a implantação inédita do artesanato como disciplina profissionalizante na Escola Secundária José Régio.

Vila do Conde



Território: 149 Km²
Localização: Cidade distrito do Porto e sede de Concelho composto por 21 freguesias e 7 Uniões de Freguesias
População: 28.636 (sede) e 79.500 (incluindo 21 freguesias)
Rendilheiras: Cerca de 120 em atividade permanente, outras tanto exercem o ofício de forma eventual
Atrações: Feira Nacional de Artesanato (FNA), Mosteiro de Santa Clara, Museu das Rendas de Bilros e Loja Interativa de turismo



Promovemos em Vila do Conde uma feira de artesanato

Em Vila do Conde, ao contrário do que ocorre no Ceará, a vida das artesãs não está entrelaçada ao mar e aos pescadores. Quem explica é o presidente da ADAPVC, António Saraiva Dias, ao destacar duas importantes atividades na região: a agricultura e o estaleiro.

"Em geral, as rendilheiras daqui eram mulheres humildes, casadas com os carpinteiros navais. As rendas chegaram, provavelmente, por meio dos mercadores oriundos da região Norte da Europa. Ao fazer essa ligação, portanto, não existe relação com os pescadores como se pensa", conta Saraiva.



Trabalho em produção por rendilheiras do Museu de Rendas de Vila do Conde. Bilros com a renda pronta. Desenho bem-feito garante a qualidade. FOTOS: MARIÚJA CAMELO E ACERVO ADAPVC

Conforme registros oficiais, as rendas de bilros no município datam de 1616 e, por muito tempo, elas foram usadas pela nobreza, inclusive nos punhos e golas de trajes masculinos. Em registros paroquiais, da segunda metade do século XIX, encontraram-se testemunhos de existência de rendilheiras na freguesia de Vila do Conde. Outros fatos revelam a importância desse artesanato para o município português na segunda metade do século XIX, quando as rendas locais foram exibidas na Exposição Nacional de Lisboa (1863) e Exposição Universal de Paris (1867).

A carreira de rendilheira começava ainda na infância. Antigamente, era comum crianças aprenderem o ofício com as mestras (mesmo que a mãe ou a avó trabalhassem na almofada). Passavam por um processo demorado e, só quando dominada a técnica, assimilavam os pontos mais complexos. Já crescendo, muitas iam trabalhar nos ateliês de rendas de bilros, a exemplo da Casa Flores Torres e da Casa Germana, que chegaram a empregar, cada uma, cerca de 200 artesãs no início do século XX.

Outro momento marcante ocorreu em 1919, quando foi criada a primeira Escola de Rendas no município. As artesãs passaram a tecer com melhor qualidade. Porém, o desenvolvimento da indústria têxtil no Vale do Ave nos anos 1970 teve fortes reflexos em Vila do Conde, onde funcionavam grandes unidades fabris. Com salários aliciantes para a época, muitas vilacondenses foram atraídas pelo trabalho operário, deixando outras tarefas bem menos rentáveis, sobretudo as rendas de bilros, até então importante complemento do orçamento familiar.

A Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde surgiu, em 1984, com objetivo de "inventariar, preservar e promover" as seculares Rendas de Bilros de Vila do Conde



Alunas da Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde FOTO: MARIÚJA CAMELO

“Com nossas ações, temos procurado dignificar a profissão de rendilheira e projetar esta arte não só para Portugal, mas também para o estrangeiro”

António Saraiva Dias – presidente da ADAPVC

Hoje, a Associação estima que 120 rendilheiras trabalhem com regularidade. Muitas fazem, mas não com frequência e como profissão. Diante dessa realidade, a CMVC adotou as estratégias para perpetuar o ex-libris vilacondense.

Além da feira nacional, a própria ADAPVC é um exemplo bem-sucedido, pois foi fundada exatamente para liderar a promoção e preservação das rendas de bilros no município.

"Com nossas ações, temos procurado dignificar a profissão de rendilheira e projetar esta arte não só para Portugal, mas também para o estrangeiro. E, para tal, realizamos visitas de estudo e intercâmbio com outros centros de produção da Europa", afirma António Saraiva Dias.

Ponto a ponto

Escolha a iniciativa e saiba mais



Saiba Mais

Conheça as rendas e as iniciativas para preservar esse patrimônio cultural no Ceará e em Portugal





UNIVERSAL

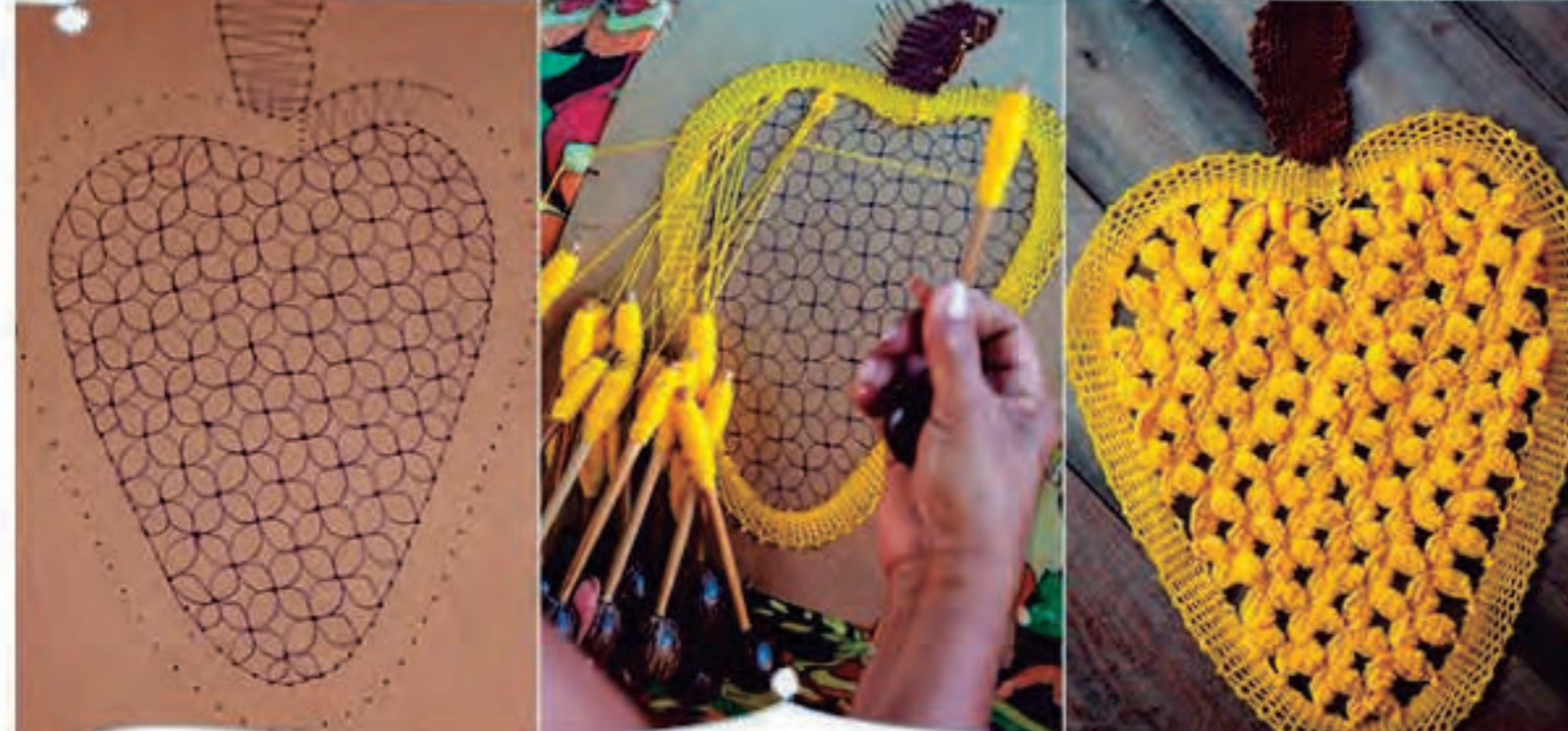
Diferentes formas de tecer, uma só dedicação

Semelhanças e diferenças marcam a produção das rendas no Ceará e em Portugal. Mas, tanto aqui quanto lá, primeiro é preciso enrolar os fios nas canelas dos bilros. Sobre a almofada é fixado o papelão com o desenho, também chamado de pique em Portugal. Em seguida, é “sentada a renda”, com os bilros já cheios, formando pares. Inicia-se, então, o complexo processo de tessitura, cada qual com suas peculiaridades

A quantidade de bilros, independentemente da localidade, varia conforme o modelo da renda. Qualquer que seja esse número, somente quatro são usados ao mesmo tempo, sendo dois na mão direita e dois na esquerda, fazendo assim o cruzamento sucessivo de quatro fios. Na Europa, há casos em que são utilizados mais de 600 bilros no feito de uma renda.



Rendelira na Praia de Iracema demonstra o processo de produção do caju, fruto típico do Ceará



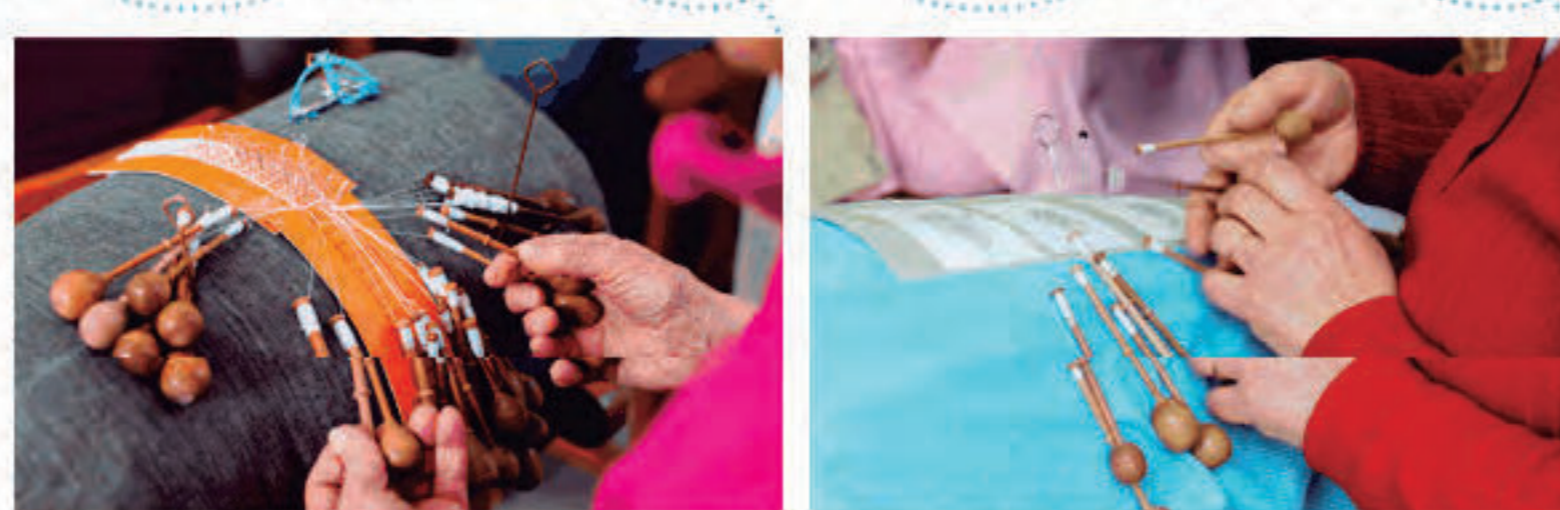
Quanto à almofada brasileira, o médico e antropólogo Arthur Ramos diz que é o resultado de uma adaptação direta da portuguesa. Lá, entretanto, as rendelheiras acomodam as almofadas em suportes de madeira maciça bem torneados. No Ceará, as rendelheiras, na maioria, usam banquinhos improvisados ou estacas que formam espécie de cavalete para acolher o material de trabalho.

Modelos à parte, o que mais aproxima artesãs do Ceará às de Portugal são o zelo e o carinho que destinam às rendas e almofadas. Em Vila do Conde, por exemplo, colocam laços de cetim para demonstrar o apreço ao material de trabalho. O cuidado é tanto que, quando param de tecer, costumam colocar um pano por cima para protegê-las. A renda, quando tecida, é igualmente reservada para continuar impecável, eternamente impecável.

No Ceará e em Peniche, as artesãs tecem com as palmas das mãos viradas para cima, enquanto as de Vila do Conde o fazem de forma inversa.

Ceará e Peniche

Vila do Conde



Entretanto, para tecer, não importa se no Ceará ou em Portugal, são necessários almofada, bilros, desenhos, alfinetes (aqui, no caso, são usados os espinhos de mandacaru), linha e muita paciência, uma virtude cada vez mais rara em tempos de modernos. Quanto à forma de trabalhar, existem variações que vão da matéria-prima aos pontos típicos de cada região.

Do lado de lá, as almofadas são mais padronizadas em tamanhos, tecidas em cores neutras, enquanto no Ceará são forradas com tecidos de algodão cru ou tipos de chita bem coloridas.

Assim surge a trama



1. Almofada

Chela com palha de trigo ou centeio, a portuguesa é coberta com tecido em algodão e tem formato cilíndrico. É semelhante ao modelo encontrado no Ceará cujo enchimento é de palha de bananeira ou capim. Já o tecido é geralmente mais rústico, a exemplo da chita e juta

Uma das curiosidades são os variados modelos de almofadas ao redor do mundo. Na Mostra Internacional de Rendas de Bilros, em Peniche, essas peculiaridades podem ser percebidas. Além das cilíndricas, comuns no Brasil e em Portugal, há uma variedade de formas e tamanhos com as quais artesãs, sobretudo, da Europa e América Latina se apresentam no evento.

O acervo do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, por sua vez, reúne exemplares de países como Brasil, Espanha, Hungria, Alemanha e República Tcheca. Há, ainda, variações de bilros, feitos de madeira ou marfim, e os decorados com miçangas e pedrarias. O nosso tradicional cearense, com a ponta de coco (macaúba), também ganhou lugar na coleção de bilros e almofadas estrangeiras.

No Brasil, o formato cilíndrico das almofadas predomina no Ceará, Piauí e em Santa Catarina, mas, em Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, as rendelheiras usam versão diferenciada. São as chamadas almofadas de cavalete (semelhantes àqueles usados por pintores) cujo formato lembra um travesseiro de dormir.

Um exemplar digno de admiração é tradicional na região do Cariri (Ceará). Essas almofadas, nas quais são produzidas *redes de dormir*, medem 1,60 cm de largura e pesam 120 quilos. O tamanho permite que elas sejam compartilhadas por até três rendelheiras, cujas mãos manipulam cerca de 170 pares de bilros.

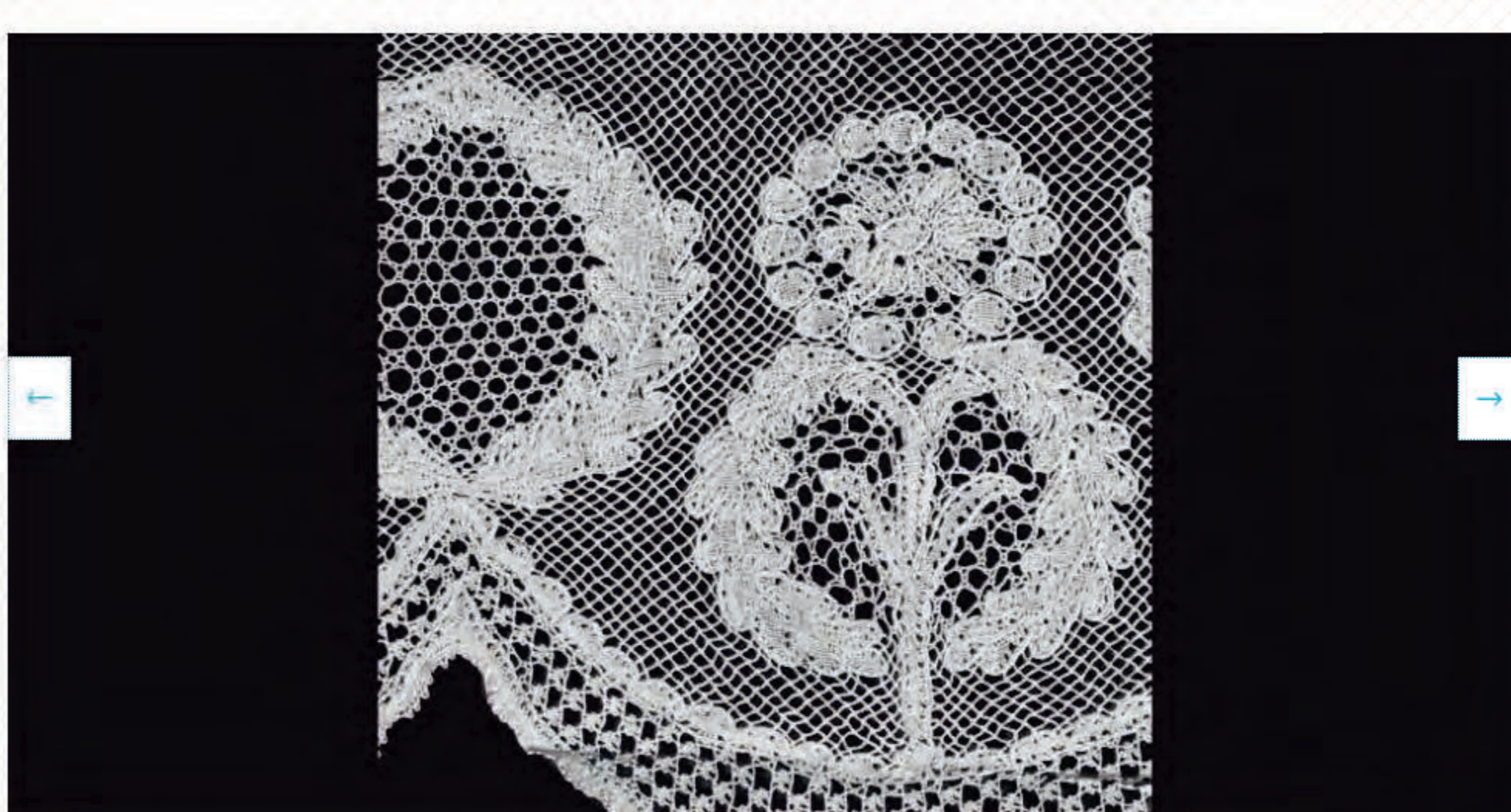


Almofada na qual foram emendados os quadrados da maior renda do mundo (Vila do Conde) FOTO: MARILIA CAMELO

Pontos pra lá, pontos pra cá

Cada ponto aplicado na produção da renda de bilro tem nome e também explicação. Às vezes, chegam até a ser engraçados. Embora a técnica de tecer seja praticamente a mesma em diversos países, a nomenclatura dos pontos varia dentro de um contexto cultural próprio. Na praia do Mundaú, por exemplo, no Ceará, tem nomes do tipo: acode precioso, mão de calango, dente de cão, isso sem falar dos mais populares como a traça ou baratinha.

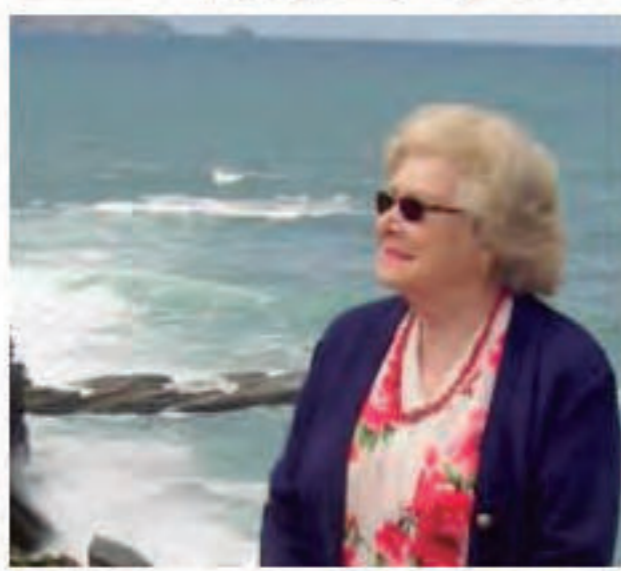
No livro de Arthur e Luiza Ramos, "A renda de bilros e sua aculturação no Brasil" (1948), foram catalogados pontos com outras denominações curiosas: alegria do pobre (renda fina e barata), orelha de burro, margarida, palha de coqueiro, olho de pombo, Carolina e pata de siri, dentre outros. Valdelice Carneiro Girão também fez o mesmo no importante livro "Rendas de Bilros" (Instituto do Ceará, 2013).



Ceará - Renda: nome ignorado. Procedência: Aracati. Pontos: carreira, cordão, pano-fechado, trocado. Bilros: 115 pares FOTO: LIVRO "RENDA DE BILROS", DE VALDELICE CARNEIRO GIRÃO

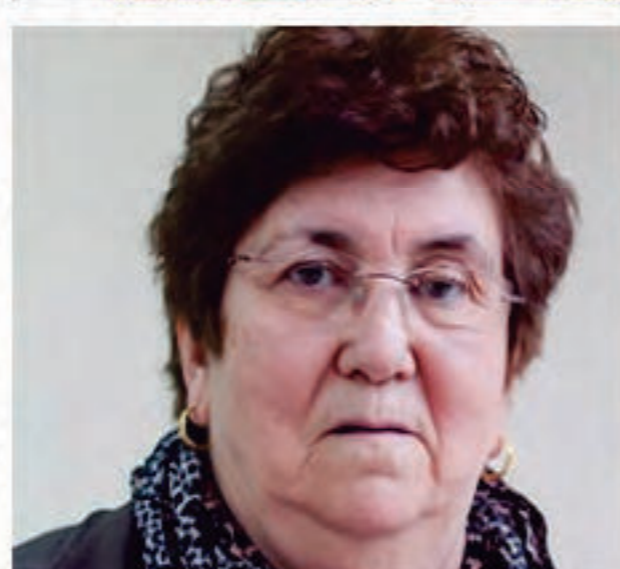
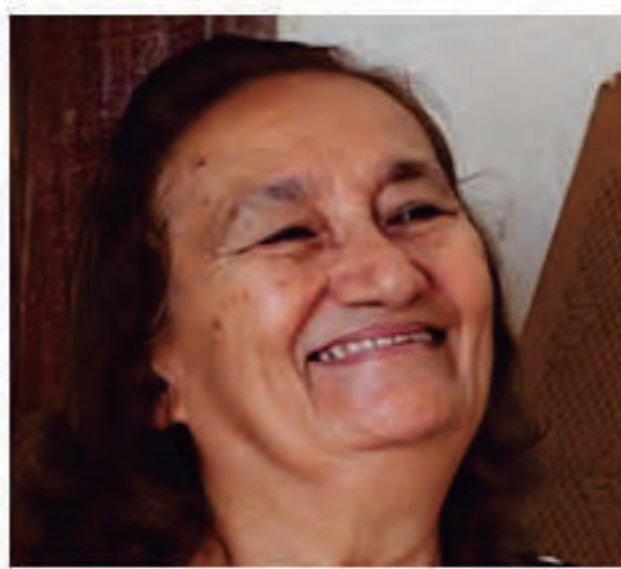
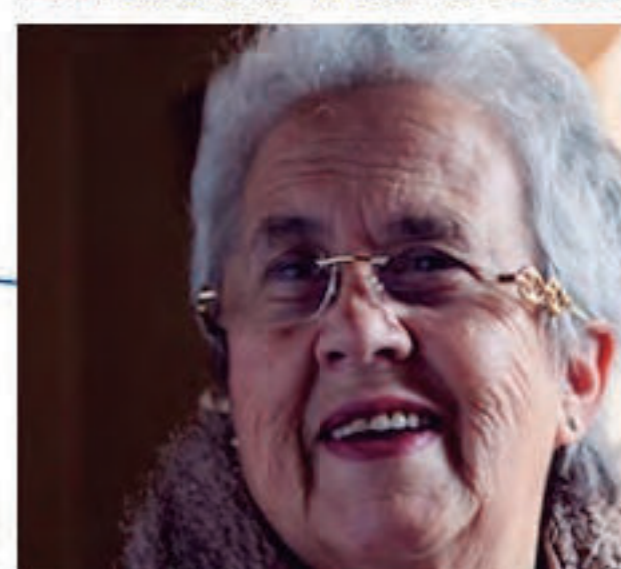
Na tradicional Vila do Conde há um registro específico sobre alguns pontos, sem data, da mestra Julieta de Castro Estrela que, em 1919, inaugurou a Escola de Rendas de Bilros, referente a reclamações no processo de aprendizagem, as quais citavam os seguintes pontos: paninho, rede, meio ponto, crivo fechado, crivo aberto, caveirinha e rede fechada. Entretanto, fora essas denominações, existem outras tantas como: casar pobre, casar rico, coroinhas, fantasia, patinhas, pândulas, óculos e misóti, citados no livro "Rendas de Bilros Vila do Conde - um patrimônio a preservar" (ADAPVC, 2005).

Em Peniche, os pontos têm, igualmente, suas variantes, seja quando aplicados na renda erudita (a qual apresenta maior complexidade no processo de feitura) seja na renda popular (feita com mais simplicidade). Dentre os nomes descritos no livro "Piques e Rendas de Peniche, memórias de uma vida", de Ilda Guilherme (2004), estão pastilhas, tranças, torcidos, meio ponto, pãezinhos e filigrana.




Rendeiras e Rendilheiras

Mulheres de personalidades fortes, mãos delicadas e de muito talento, estas cearenses e portuguesas são exemplos de devoção ao ofício das rendas de bilros. Conheça suas histórias

< *Anterior*
Produção

Próximo >
Graça Ramos



GRAÇA RAMOS – PENICHE (PORTUGAL)

Rendilheira da memória

C atalogar e cuidar do acervo das rendas de bilros do [Museu de Peniche](#) é apenas uma das atribuições de Graça Maria Ferreira Ramos, 55 anos, verdadeira guardiã desse capítulo da história penichense. Sua paixão pelas rendas é tanta que, nas poucas horas de folga, ela se dedica à criação de peças extremamente sofisticadas, a exemplo de joias, leques e até a réplica de almofada.

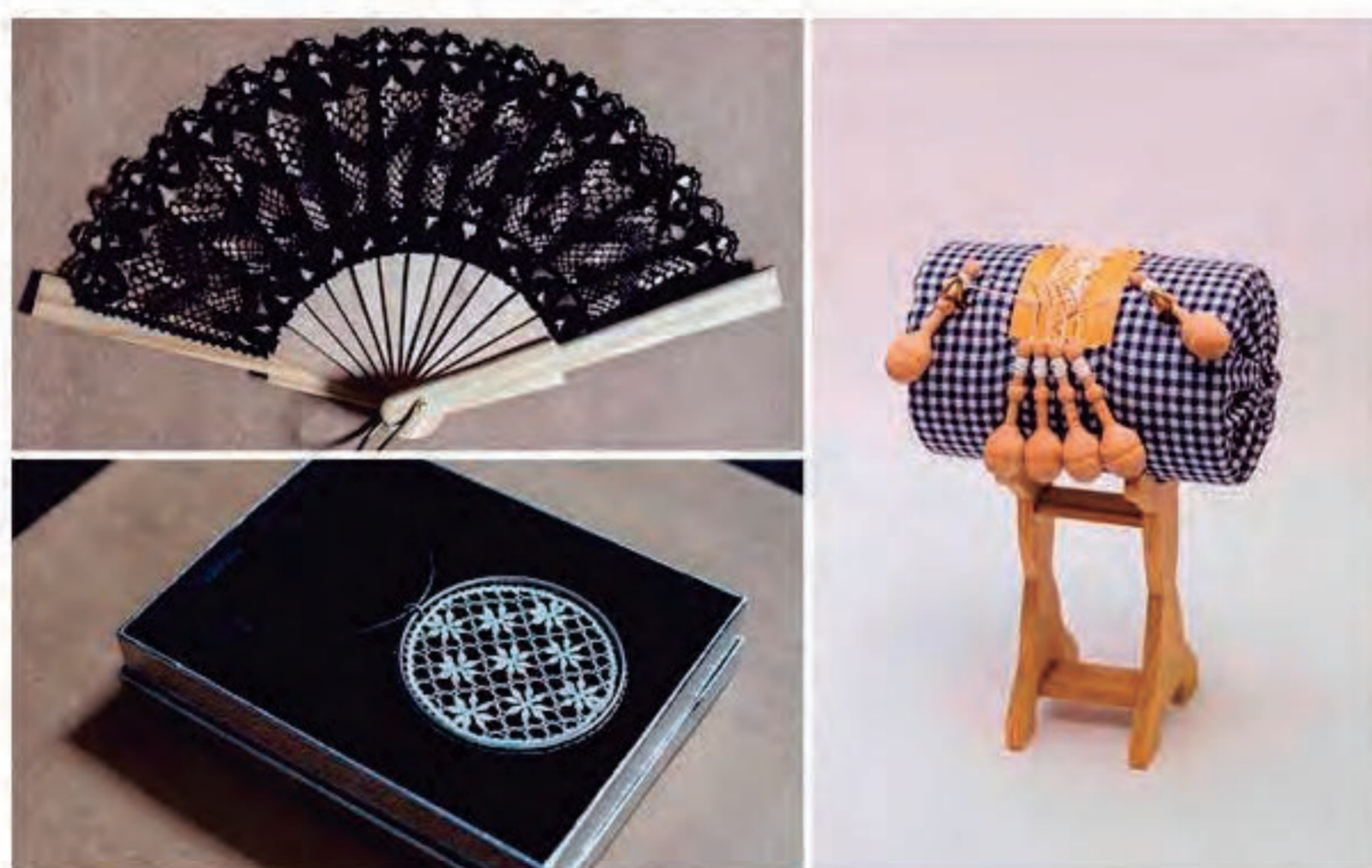
Assim como a maioria das crianças, aprendeu a rendilhar aos 6 anos, com a ajuda de vizinhas e amigas. Nessa idade, porém, sabia apenas encher os bilros, fazer o ponto base e desenvolvia a agilidade nas mãos. “Na minha família, como em muitas outras de Peniche, sempre tem alguém que sabe fazer renda. No meu caso, minha avó materna e minha mãe me inculcaram o gosto por esta arte, a qual eu também já o transmiti a minha filha”.

Ao longo dos anos, Graça foi aperfeiçoando o conhecimento no vasto universo das rendas. Disposta sempre a inovar e motivada pelo marido António Fernandes, ela desenvolve peças exclusivas, dentre elas, a almofada e banco em miniatura. O casal produz ainda ferramentas de trabalho, a exemplo dos bilros em latão dourado e de alumínio prata, ambos em tamanhos pequenos, os quais, quando aplicados às rendas, originam delicadas bijuterias artesanais.

Na avaliação de Graça, é muito prazeroso executar peças desafiantes, seja no momento da elaboração do desenho ou mesmo na execução. “Gosto especialmente de fazer trabalhos diferentes do habitual, bem como proporcionar nova vida e utilização à arte das rendas de bilros de Peniche”.

“ A renda de bilros de Peniche, para mim, tem significado especial, pois, por meio dela, consigo expressar a minha criatividade e, dentro do possível, dar continuidade a esta tradição tão antiga e histórica”

Peças concebidas por Graça Maria apresentam sofisticação e exclusividade FOTO: MARÍLIA CAMELO



Com tanto envolvimento e conhecimento, ela se sente muito honrada por estar entre as três responsáveis pela outorga do selo que reconhece a qualidade das rendas de sua cidade, idealizado pela Câmara Municipal de Peniche. Outro orgulho é a publicação do livro “[Rendas de bilros de Peniche](#)”, escrito em parceria com a amiga inglesa Janne Hill.

A ideia, segundo ela, surgiu devido à procura por parte de turistas portugueses e estrangeiros de informações mais detalhadas sobre a arte dos bilros. E, assim, lançou, em julho de 2001, o livro editado em três idiomas: português, inglês e alemão. Com a publicação, Graça acredita que as rendas de bilros de Peniche conseguiram ultrapassar fronteiras.

< *Anterior*
Rendeiras e Rendilheiras

Próximo >
Olenir Vieira



OLENIR VIEIRA – PRAINHA (AQUIRAZ – CEARÁ)

Guardiã da memória

Ela não perde a oportunidade de falar, principalmente quando o assunto é a renda de bilros. Apaixonada pelo ofício de rendeira, Francisca Olenir da Silva Vieira, 64 anos, é arquivo vivo da história da renda na Prainha, em Aquiraz. Tanto que seu desejo é criar um memorial no espaço onde será construída a nova sede das rendeiras, uma promessa política que se arrastava desde 2008 e que, em setembro de 2015, teve a obra autorizada pelo Governo do Estado.

Há oito anos, recorda Olenir, 42 rendeiras dividiam o mesmo endereço, a praça central da Prainha. Com o fim do ponto comercial, uma parte foi acomodada em um casarão, outra preferiu locar espaço num restaurante para vender seus produtos. Com o passar dos anos, cansadas da espera, um grupo de 18 rendeiras retomou a praça, onde permanece em barracas improvisadas com madeira, lonas e plástico.

“Desde criança faço renda. Aprendi com minha mãe, Maria José. Ela viu que eu tinha vocação. Nunca mais parei. Hoje, minhas duas filhas sabem fazer, mas preferiram seguir outras oportunidades de trabalho”

A rendeira é uma das que resiste na praça e conta os dias para que o projeto da nova sede saia do papel. Diariamente, com ou sem clientes, ela está na sua barraca. São 37 anos de história e de persistência. “No início, éramos 88 mulheres. Muitas já morreram, e suas filhas não querem fazer renda. Preferem trabalhar nas barracas de praia, lavando pratos ou cozinhando com diárias de R\$ 50,00 a R\$ 90,00 (de 12 a 22 euros). Compensa mais para elas. Só nós mesmas para continuar insistindo”, define Olenir, que já foi presidente da Associação

das Rendeiras da Prainha.

Ainda criança, aprendeu a fazer renda com a mãe, Maria José. Mesmo quando se casou e trabalhou também como telefonista, nunca abandonou a almofada. Não conseguiu, porém, dar prosseguimento ao ofício em casa: “minhas duas filhas sabem fazer, mas preferiram seguir outras oportunidades de trabalho”.



A delicadeza está presente nas peças desenvolvidas por Olenir Vieira FOTO: MARÍLIA CAMELO

Apesar disso, não desiste de transmitir repassar a técnica. Por meio de projetos da Associação, já ensinou a crianças e adolescentes. “Eles precisam saber que a renda faz parte da nossa história, da nossa cultura. A renda em si tem o seu valor, ela gera renda e felicidade para quem faz”, completa aos risos.

Olenir já participou de diferentes trabalhos com estilistas, estudantes e até empresas. Além dos tradicionais bicos, caminhos de mesa, toalhas de bandeja e roupas, fez aplicações para ornamentar vestuário de quadrilhas juninas e até lembrancinhas de casamento. “Sou rendeira e guardiã da memória. Sou muito feliz por poder contribuir com o meu trabalho”.

< *Anterior*
Graça Ramos

Próximo >
Teresa Pimenta



TERESA PIMENTA - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

A arte de ensinar

A luta insistente da professora Teresa Pimenta para ensinar aos jovens o ofício de rendilhar valeu a pena. Desde setembro de 2014, a mestra rendilheira está à frente de um projeto inédito em Vila do Conde: os alunos da Escola Secundária José Régio passaram a ter as rendas de bilros como uma das disciplinas vocacionais, tal qual acontece com as turmas de gastronomia e de cabeleireiro, por exemplo.

Essa conquista pela inclusão oficial da disciplina tem razão de ser. Sua avó, Julieta de Castro Estrela, foi a fundadora e primeira professora da Escola de Bilros de Vila do Conde, em 1919. A mãe, Beatriz Estrela, também ensinava no local. “Costumo dizer que aprendi ainda na “barriga da minha mãe”, uma vez que foi ela a minha professora. Na verdade, não tenho noção de quando nem de como aprendi. Sempre frequentei a escola desde bebê e andando de colo em colo das rendilheiras fui aprendendo um pouco com elas. Tenho uma vaga memória de, pelos meus 3 e 4 anos, estar sentada ao colo da minha avó, então professora na altura que me corrigia a posição das mãos”, recorda.

E, assim, dá continuidade à vocação familiar: “Minha avó teve uma importância enorme, pois, mesmo sem esta facilidade de se comunicar como hoje, Vila do Conde já era conhecida mundialmente por meio de suas mãos”.



Peça assinada por Teresa Pimenta que ministra a disciplina curricular “Rendas de bilros” para alunos da Escola Secundária José Régio FOTO: ACERVO PESSOAL



O envolvimento de Teresa com as rendas, portanto, tem muito desse compromisso: “Vejo esta tradição a diminuir em Vila do Conde e, como sou bairsta, isso dói-me. Embora não goste quando dizem que ocupo o lugar por ser filha ou neta das primeiras professoras, não escondo que o meu maior interesse é dar seguimento a um trabalho pelo qual a minha família tanto lutou”.

Por isso, em 1998, aceitou o primeiro desafio proposto pela direção da [Escola Secundária José Régio](#) para ensinar rendas como uma atividade extracurricular. “Não havia ninguém matriculado. Comecei por fazer cartazes e colocar nas montras (vitrines) de cafés, e as alunas começaram a aparecer. Enquanto isso, fui pesquisando e verifiquei que trabalhar com cores era aliciante e modernizava o ensino. Como ensinava a crianças, foi positivo, pois o branco e o cru com que se trabalhava era cansativo”.

“ Não sei se é talento que tenho. Tenho é muita vontade de ensinar tudo o que sei, e esse é o meu grande objetivo: aperfeiçoar o ensinamento mais que saber fazer este ou aquele trabalho”

A partir das experiências em sala de aula, defende que, por meio da renda, é possível também repassar conhecimentos de matemática, português e geometria. “O ensino em geral é muito mecanizado, mas eu tento não mecanizar. A renda de bilros não é difícil. É basicamente o cruzamento sucessivo de quatro fios”, compara.

A adesão dos alunos, com idade entre 16 a 18 anos, vem surpreendendo a professora. Na primeira turma (2014-2015), formou 50 jovens divididos em duas

turmas, com uma participação ativa por parte dos meninos. Agora, neste ano letivo (2015-2016), comanda uma turma de 25 alunos.

As aulas despertaram também o interesse de alunos especiais, que aumentou de 5 para 14 alunos, sendo dois deles autistas, e de jovens com diferentes conflitos internos, muito comum nesta faixa etária, segundo Tereza. “A nossa sala de renda de bilros é um cantinho singular. A gente ensina, aprende e conversa sobre vários assuntos”, diz.



ALDENORA DA SILVA – IGUAPE (AQUIRAZ – CEARÁ)

Rendeira cearense em Portugal

O passaporte com o carimbo de Lisboa/Portugal, a carta-convite, um calendário com fotos de rendas, um bilro de madeira e uma memória cheia de boas lembranças. Assim Maria Aldenora Dantas da Silva vai narrando a experiência vivenciada em 2002, quando viajou para representar as rendeiras do Ceará na Feira Nacional de Artesanato de Vila do Conde (FNA) a convite da Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde (ADAPVC).

Passados 13 anos, ela continua tecendo na sua almofada no Centro de Rendeiras Miriam Porto Mota, na Praia do Iguape, Aquiraz, esperando por compradores e sonhando com outras oportunidades. A receptividade dos portugueses chamou a atenção de Aldenora que nunca havia viajado ao exterior. Na bagagem, almofada, desenhos, bilros e rendas produzidas por ela e outras artesãs do Iguape.

“ Fui muito bem recebida em Portugal. Tudo o que eu levei, vendi. Até a almofada e os meus bilros ficaram lá em Vila do Conde”

Passaporte, livro de rendas e bilro português são lembranças da visita de Aldenora a Vila do Conde FOTO: MARÍLIA CAMELO



Outro fato curioso na avaliação da rendeira é a forma como as mulheres de Vila do Conde tecem na almofada. "Elas trabalham com as palmas das mãos viradas para baixo, ao contrário do que é feito aqui. Nós usamos os espinhos de mandacaru, elas, alfinetes para prender a renda", explica.

Apesar das diferenças, Aldenora ficou surpresa com a beleza dos trabalhos portugueses. O que mais chamou a sua atenção, entretanto, foi um vestido de noiva exposto no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde. "Foi a coisa mais linda que já vi", ressalta.



Cores vivas revelam a alegria de Aldenora ao produzir suas rendas FOTO: MARÍLIA CAMELO

Aos 7 anos, a cearense aprendeu a fazer bicos de renda com sua mãe, Maria Rodrigues. Também já trabalhou com renda labirinto, costura, teve pequeno comércio, mas retornou à almofada. Lutou ao lado de outras rendeiras para ter um espaço onde pudessem comercializar suas peças e, assim, foi inaugurado o Centro de Rendeiras, há mais de 30 anos.

Hoje, aos 74 anos, conseguiu repassar o conhecimento para as duas filhas, entretanto, somente uma, Gracimar, continua fazendo, inclusive é ela quem cria os desenhos executados pela mãe e outras artesãs locais. "Antes, aqui era bom demais, não era todo mundo "atrepado" assim. Tinha até rodízio de boxes para as rendeiras", recorda a artesã que diariamente vai para o Centro das Rendeiras na esperança de fazer, ao menos, uma venda. Antigamente, segundo ela, era possível viver só da renda de bilros, mas hoje permanece no ofício quem é aposentado ou tem outra fonte de renda. "Os jovens estão arrumando emprego em Fortaleza e indo embora daqui", lamenta.

Anterior
Teresa Pimenta

Próximo
Ida Guilherme



IDA GUILHERME - PENICHE (PORTUGAL)

Admiração e respeito pelas rendas

O nome Ida Guilherme é sinônimo de rendas de bilros em Peniche. A famosa rendilheira desenha, tece, escreve poesias e livros sobre o tema. Em todas as manifestações, a marca de quem passou a vida a preservar o patrimônio mais delicado da terra natal. E tem sido assim até hoje, aos 85 anos, quando ainda desempenha várias atividades, incluindo a participação no júri que concede o selo de garantia às rendas de Peniche.

"A minha história de amor com os bilros vem desde os quatro anos, na altura em que comecei a frequentar uma escola particular para crianças. Dirigia a escola uma senhora de idade avançada. Foi ela quem me ensinou os primeiros passos", relembra Ida.



Ida desenhou o trabalho "O Peixe", um dos trabalhos em rendas levados, pela Câmara Municipal de Peniche, a Expo Milão 2015. A renda foi executada por Maria Clotilde Couto
FOTO: ACERVO CMP

O olhar para as rendas e as rendilheiras é, sobretudo, de admiração e respeito, devoção explícita nos seus livros e poemas. Já as criações, são inspiradas na natureza, no mar, nas flores, nos barcos, no Natal. E faz questão de repassar todo o seu conhecimento na arte com almofada e os bilros.

Durante 34 anos, foi professora de labores dos Liceus quando teve a oportunidade de ensinar o ofício a jovens portuguesas. No início de 2015, voltou a lecionar. Desta vez, no curso de "Iniciação ao desenho e elaboração de piques". Aceitou o convite da Câmara Municipal de Peniche (CMP) pelo desafio de formar novas gerações: "O desenho é muito importante, é a base. É sobre ele num cartão que a rendilheira tece. Cruzando e trocando os bilros conforme o desenho que está no cartão (pique)".

“O que gostaria de ver mesmo era uma pequena oficina em cada escola do ensino básico para que, como ocorreu comigo, as alunas aprendam a amar a renda ainda crianças. Isso nunca se esquece. Deixa raízes”

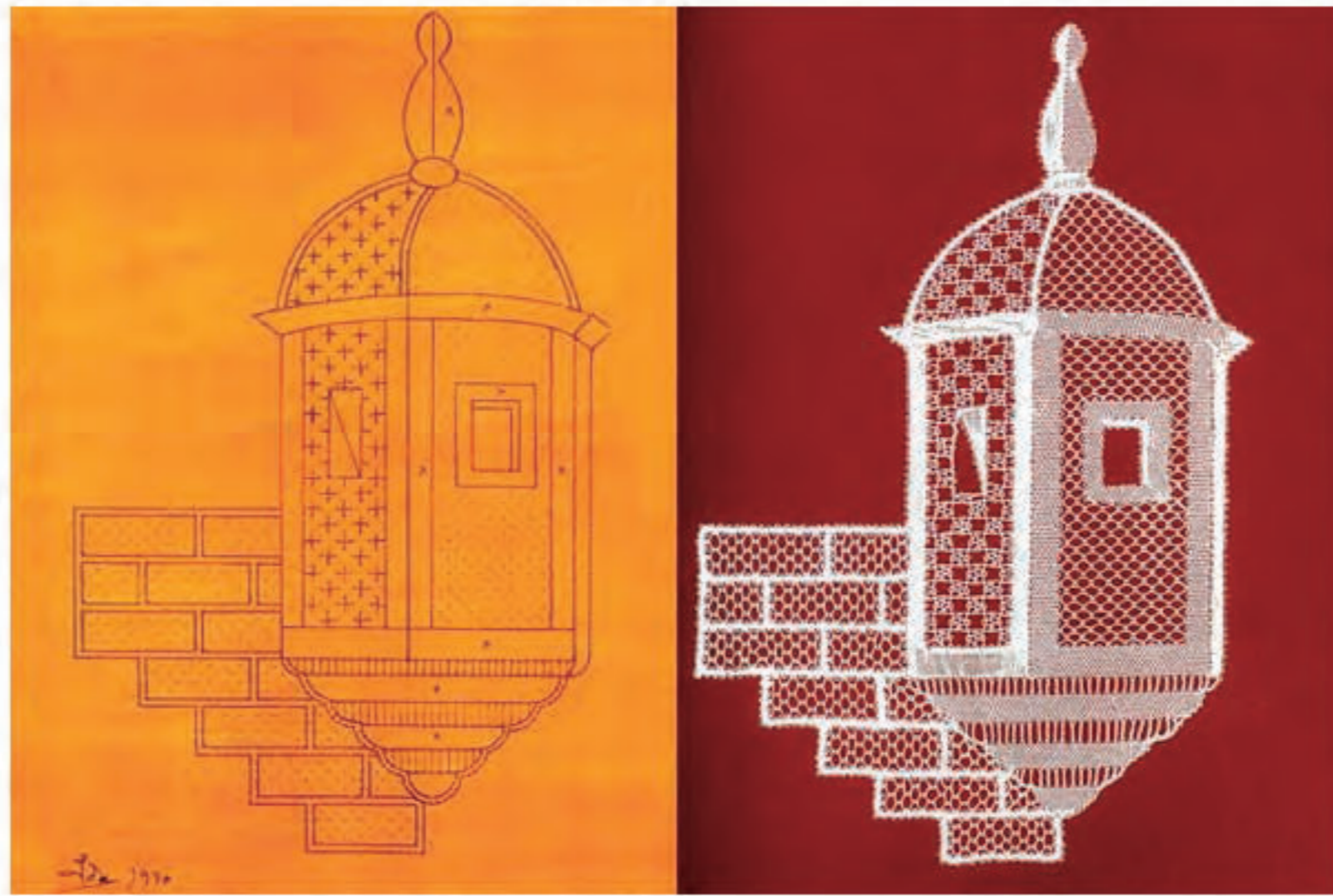
Quanto à arte de rendilhar, explica que, ainda hoje, há dois tipos de renda: a popular e a erudita. A primeira se divide em dois estilos diferentes. Uma tem os motivos do desenho contornados com um fio mais grosso (torçal) e o outro é um desenho variado com tranças e pastilhas e flores tecidas em paninho ou meio ponto e as célebres pastilhas que formam pétalas como se fossem malmequeres.



Desenhada e tecida por Ida, a "Árvore da Vida" recebeu menção honrosa na Feira Internacional do Artesanato (FIA), em Lisboa (2009)
FOTO: REPRODUÇÃO/JOSÉ CARLOS GARCIA

E, assim, Ida Guilherme dá o mote para nossa próxima pergunta. A senhora tem receio de a renda de bilros desaparecer? "Todo o trabalho manual poderá estar em risco de desaparecer, algum já desapareceu. A Câmara Municipal de Peniche tenta, por todos os meios, fazer a divulgação. O certo é que há cada vez menos mulheres que querem dedicar-se à renda porque procuram outras profissões mais rentáveis".

Entre as diversas razões para isso, cita o fato de a execução do trabalho artesanal ser muito demorada, e as horas gastas, não pagas como deviam. Quem compra, acha caro. Tal qual as reclamações das rendeiras cearenses. "A crise na nossa renda surgiu após a segunda guerra mundial. A industrialização levou muitas mulheres a deixarem a almofada para trabalharem nas fábricas de conservas de peixe na congelação e nas empresas de exportação de peixe. Ganhavam mais e tinham mais tempo livre", justifica.



Guarita da Fortaleza de Peniche, com desenho assinado por Ida Guilherme e renda executada por Maria Clotilde Couto (1990) FOTO: REPRODUÇÃO/LIVRO "PIQUES E RENDAS DE PENICHE - MEMÓRIAS DE UMA VIDA"

Para além desses fatores, aponta que as gerações mais novas têm várias ocupações: "A vida mudou muito nas escolas. O computador e outras atividades como o balé, a ginástica e a natação. A partir da escola primária, começam as alunas a fazerem as suas escolhas".

"Peniche, terra de pescadores e rendilheiras que no passado viveram de mãos dadas comigo, renda de bilros, dos quais fui o sustento quando o mar era adverso à fatura do peixe ou a faina parava por causa do defeso (...) Ainda estou bem viva, embora já em poucas mãos. Mãos de rendilheiras que só por amor não querem separar-se de mim, o que prova que as suas raízes são a sua força"

Ida Guilhermc. rendilheira e escritora, no livro "Amar Peniche". 2010

É difícil, portanto, reverter a realidade, mas há bons exemplos. O evento "As rendas de bilros vão à escola", promovido sempre no mês de março pela CMP, é pelo menos, damos-lhes a conhecer que a renda é uma tradição com 400 anos e que não podemos esquecê-la". Outra forma também de lembrá-la são os livros escritos por Ida, dentre os quais "Piques e rendas de Peniche - memórias de uma vida" (2004), "Poesia rendilhada" (2008), "Amar Peniche" (2010) e "Abraço Peniche" (2015).



MARIA DA GUIA MONTEIRO - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Guiada pela sonoridade dos bilros

Maria da Guia honra seu nome. Com olhar aguçado e gestos dinâmicos, ela conduz os bilros com maestria e brilho próprio. Desde pequena, quando aprendeu a rendilhar, nunca mais fez outra coisa na vida. São seis décadas de devoção ao trabalho. Na oficina das artesãs, instalada no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, passa o dia “guiando os bilros” com estética e beleza ímpares. Quem visita o local, pode também conferir suas criações preservadas com digno status de obras de arte.

No primeiro semestre de 2015, ela coordenou o trabalho da confecção da maior renda do mundo, feita por 150 rendilheiras de Vila do Conde e certificada pelo Guinness Book. A peça histórica, que integra o acervo do Museu, exibe um total de 437 quadrados de 30x30 centímetros, todos com cores e formas diferentes.

“ Participamos de concursos locais e nacionais, desenvolvemos trabalhos com estilistas e joalheiros renomados. A inovação também é fundamental para que a nossa renda não desapareça”

Com apenas 4 anos, a rendilheira ingressou na antiga Escola de Rendas de Vila do Conde, convidada por uma vizinha, chamada Albina, a qual percebera o talento da menina que já trabalhava com quatro bilros. Aos cinco anos, usava 18 bilros e teceu uma renda de 10 metros. Era muito para a pouca idade, porém sempre esteve disposta a fazer mais. Aos seis anos, produziu outra, desta vez um tanto complexa, chamada de óculos, pela qual ganhou o primeiro prêmio em dinheiro, equivalente a 320 escudos (moeda da época). Aos oito, venceu outro concurso, aos 12, outro, e assim não parou mais. “Os meus brinquedos na infância eram o travesseiro e os palitos na almofada”, recorda.

A partir dos 12 anos, quando saiu da escola secundária, correspondente ao 4º ano, Maria da Guia, a caçula dos nove irmãos, passou a trabalhar para ajudar no sustento da família. Com o pai pescador, a vida não era fácil. Após tudo acertado para ingressar numa fábrica de chocolate, a jovem acabou indo para a Casa Flores Torres, um conceituado ateliê de rendas de propriedade de Maria Adelaide. “Pois ela convenceu o meu pai para eu não ir para a fábrica, e trabalhar com salário e tudo. Foi lá que aprendi a fazer rendas artísticas”, lembra.



“Coração” é uma das peças de Maria da Guia expostas no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, assim como o vestido de noiva elaborado em parceria com outras rendilheiras FOTO: MARÍLIA CAMELO

Nesse emprego, teve ainda a oportunidade de trabalhar com duas mestras: Assunção Agonia e Olímpia Flores. Com a ajuda das mais experientes, aos 16 anos, colaborou na produção de um véu que seria usado pela filha da dona da loja. Para a jovem Maria da Guia, foi uma grande responsabilidade: “Nunca tive medo de desafios. De fato, eu nasci para fazer renda de bilros”.

Entretanto, em 1973, a sua fonte de inspiração fechou as portas. Das 130 rendilheiras que trabalhavam na Casa Flores Torres, somente Maria da Guia continuou no ofício. Após crise na produção de rendas, a situação só melhorou quando surgiu a Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde (ADAPVC), na qual Maria da Guia ingressou como funcionária há cerca de 30 anos e hoje dá expediente diário no Museu das Rendas e Bilros, onde, junto a outras colegas, demonstra o saber aos visitantes.

“ Nunca tive medo de desafios. De fato, eu nasci para fazer renda de bilros”

Por meio da Associação, continuou a fazer o que realmente sabe, porém, sempre inovando, seja por meio da matéria-prima ou dos desenhos. Com persistência, em 2010, Maria da Guia Ferreira Monteiro, 64 anos, desenvolveu um coração com fios de prata, material não maleável, o que dificultou muito a produção. Para fazer a trama, inicialmente, dispensou os bilros, até conseguir decifrar a técnica ideal. O resultado proporcionou várias joias, que levam a sua contribuição no quesito inovação.

Como recompensa da sua dedicação, nos 500 Anos de Descobrimento do Brasil, no ano 2000, a rendilheira veio ao Rio de Janeiro para exibir a renda vilacondense. Tirando o calor intenso, ela diz ter gostado da experiência, assim como das outras viagens que já fez para locais como Inglaterra, França, Itália, República Tcheca, Macau e Bélgica (Bruges). Com a almofada e os bilros, Maria da Guia vai cruzando fronteiras e oceanos para mostrar a sua arte.



FÁTIMA CARDOSO – PRAIA DE MUNDAÚ (TRAIRI – CEARÁ)

Quanto mais almofadas, melhor

Cinco almofadas estão de bom tamanho para não interromper o feito da renda. Maria de Fátima Martins Cardoso, moradora da Rua do Fogo, na Praia de Mundaú, em Trairi, costuma trabalhar naquilo que mais gosta de fazer. Para cada almofada, uma função e, assim, não tem rotina nem desperdício de tempo. Hoje, prefere tecer com a linha fina: "É mais vagoroso, mas fica delicado".

Ainda criança, Fátima aprendera o ofício com a avó materna, Maria Ludovico, além de outras técnicas artesanais, bem como o crochê, o richelieu e o bordado, mas a renda sempre foi a preferida. Isso até aos 17 anos, quando apaixonou-se pelo pescador João Ângelo Cardoso. Casaram-se e tiveram cinco filhos, quatro homens e uma mulher, todos foram sustentados pela pesca e pela renda de bilro.

“Aprendi a fazer renda, ainda criança, com minha avó Maria. Pretendo continuar na almofada até quando Deus conceder minha vista e minhas mãos. Eu gosto de fazer, é de mim”

Na época, recorda Fátima, não tinha energia elétrica. Mesmo assim, ela não parava de tecer, graças à lamparina que iluminava o ambiente, ao mesmo tempo em que espalhava fumaça pela casa, embaçando seus lindos olhos claros: "Hoje, estou com esse problema nas vistas, acho que é daquela fumaça ainda". Por outro lado, atribui ao papa João Paulo II, um milagre na sua saúde. "Eu sofria com artrite, não conseguia mais fazer renda. No dia da morte dele, pedi a cura e alcancei esta graça", recorda emocionada.



Cores claras, em especial a branca, são mais usadas por Fátima, que também desenvolve desenhos próprios
FOTO: MARÍLIA CAMELO

Apesar das dificuldades do passado, nunca largou suas almofadas, as companhias perfeitas e a maior distração. "Eu não gosto de ir para a casa dos outros, de ficar de conversa na calçada com os vizinhos. Nunca fui assim", justifica. Entretanto, recebe-nos com simpatia e nos apresenta as almofadas, blusas, aplicações e até os papelões desenhados por ela.



A *Jangada*, um dos ícones do Ceará, foi desenhada e executada por Fátima FOTO: MARÍLIA CAMELO

São raras as artesãs que também têm o dom de desenhar a renda, mas Fátima é uma delas. Embora tenha cursado até o 6º ano do Ensino Médio, sempre gostou de estudar e de ler. "Se eu fosse mais jovem, com uns 40 anos, enfrentaria, ainda, uma faculdade", fala, repleta de sonhos, aos 65 anos.

Anterior
Maria da Guia

Próximo
Madalena Cordeiro



MADALENA CORDEIRO - PENICHE (PORTUGAL)

Portuguesa com alma brasileira

Encontrar uma rendilheira em Peniche é fácil, mas cantando a música do folclore brasileiro *Mulher Rendeira*, só conhecemos uma: Madalena Cordeiro, 75 anos. Com voz afinada e timbre adocicado, ela é capaz de emocionar quem a ouve. Sim, enquanto canta, incorpora uma alma brasileira inexplicável, mesmo sem nunca ter viajado "fisicamente" ao Brasil. Seus pensamentos, no entanto, já percorreram várias regiões, em especial o sertão do Nordeste brasileiro. A apresentação desses lugares aconteceu por meio de velhos companheiros: Jorge Amado, José de Alencar e Rachel de Queiroz, só para citar alguns.

Em visita à sua casa, numa noite fria do mês de março de 2015, a rendilheira nos recebe e mostra um acervo de livros, a almofada com os bilros e o álbum de fotos com os trabalhos que já teceu, desde presépios, anjos, flores, até as sardinhas, símbolo de Peniche. Com a almofada em mãos, depois de ter passado alguns dias afastada por problemas de saúde, Madalena parece ganhar fôlego novo e, entre uma conversa e outra, começa a cantar "A noite de meu bem", de Dolores Duran.

A interpretação da música é como um bálsamo aos ouvidos. Sua voz é capaz de acalentar os pensamentos e aquecer o coração. O repertório não para. Ao cantar "*Mulher Rendeira*", é impossível não se emocionar mais uma vez. Porém o talento vocal de Madalena tem explicação. "Toda a minha família era de músicos e todos andavam no teatro", explica.

“ Quando era jovem, fiz um trabalho que levei três anos para finalizar. Hoje, só gosto de trabalhos pequenos com a renda de bilros. Sardinhas e gaivotas são minhas especialidades ”



Símbolos da religiosidade, monogramas e natureza são característicos no trabalho de Madalena FOTO: MARÍLIA CAMELO

Casada durante 39 anos com Delmiro, que também era ator e funcionário dos Correios, atuava como solista no teatro. "Aos bailes eu não ia, mas ao teatro e ao cinema ia sempre", recorda. Hoje, viúva, continua cantando, todas as quartas-feiras, no coro da igreja a qual frequenta em Peniche.

Madalena aprendeu a rendilhar aos sete anos, com a ajuda da sua irmã Ludovina. A primeira peça foi uma combinação de flanela, toda debruçada com renda azul. Aos 14 anos, já tecia lindos trabalhos. À época, recebeu uma encomenda que precisou de três anos para aprontá-la. A partir de então, nunca mais fez rendas grandes.

Mas não precisa desses modelos para mostrar o seu talento. A riqueza de sua arte está nos detalhes e na perfeição dos desenhos, embora nunca tenha feito qualquer curso na área. Seus estudos também não passaram do 6º ano. Filha de carpinteiro e de costureira, teve uma vida simples, porém rica em cultura. Já adulta, passou a trabalhar como auxiliar de ação educativa em escola, função pela qual se aposentou. Há cerca de 12 anos, entretanto, voltou a fazer renda para vender.

Admiradora de escritores do Brasil, Madalena tem livros dos cearenses Rachel de Queiroz, José de Alencar e Ana Miranda e do baiano Jorge Amado FOTO: MARÍLIA CAMELO



Do casamento com Delmiro, teve apenas uma filha, Maria Cândida, sua fã número 1. Tanto é que criou uma página no Facebook (*Renda de Bilros de Peniche - Rendas com Arte*) especialmente para expor os trabalhos da mãe. Foi assim, por meio das redes sociais, que encontramos esta preciosidade portuguesa.

< Anterior
Fatima Cardoso

Próximo >
Morena



MORENA - AQUIRAZ (CEARÁ)

Habilidade no desenho

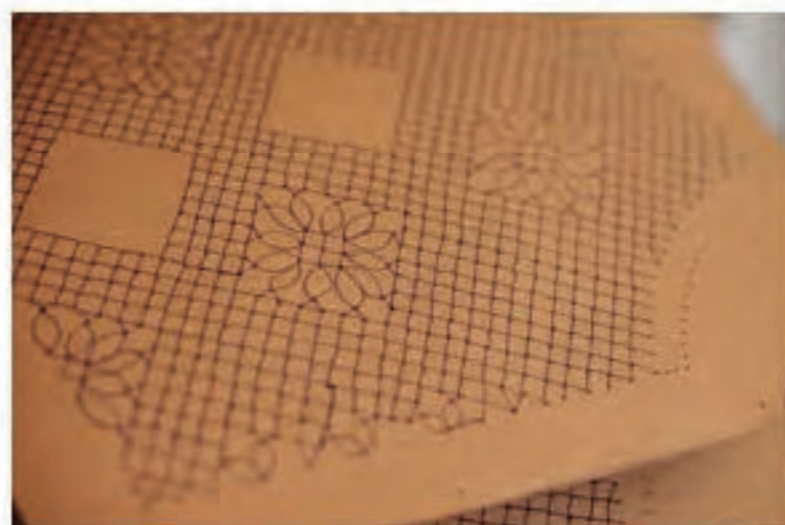
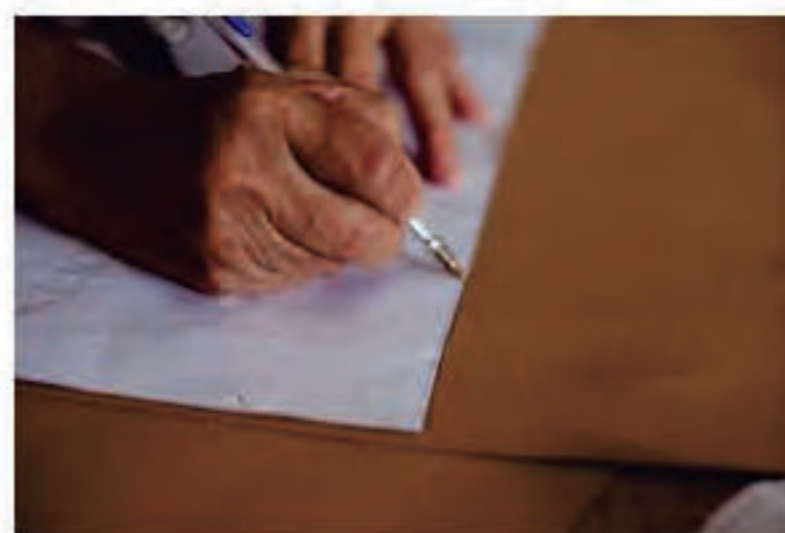
Logo na entrada da casa de Morena, no Centro de Aquiraz, já é possível avistar uma pilha de papelões desenhados e furados, prontos para serem colocados na almofada e, assim, começar a tecer a renda de bilro. Poucas mulheres se habilitam ao desenho, motivo pelo qual Mariana Pires de Sousa, 75 anos, nome de batismo, tornou-se referência no ofício.

Em sua residência, ela explica todo o processo. Primeiro, desenha no papel, depois prega o mesmo numa folha de papelão. Ambos são fixados em uma almofada específica e, por fim, vai perfurando de acordo com as linhas traçadas. Em poucos minutos, demonstra a sua habilidade, seja em criar os próprios desenhos ou desenvolver trabalhos exclusivos para estilistas, designers, estudantes e, em especial, às rendeiras.

“ Às vezes, eu estava deitada e via o desenho na minha cabeça. E, assim, comecei a criar e a inventar os meus riscos. Desde então, parei de fazer renda para me dedicar apenas aos desenhos”

Quando criança, por volta dos 7 anos, Morena aprendera a fazer renda com a família. Já adulta, também trabalhou com costura e bordados à máquina. Há quatro décadas, entretanto, a pedido de uma rendeira, passou a desenhar, sem ninguém para ensiná-la.

A prática é a base para se obter uma renda benfeita. “Não pode ter um buraco a mais, senão sai toda torta”, explica. Segundo ela, para tecê-la é preciso saber três tipos de pontos recorrentes nos desenhos: a trança, o pano e a barata. Embora entenda o processo como um todo, Morena admite: “Eu só gosto de fazer isto: desenhar, nada mais”.



Os desenhos são repassados para o papelão, perfurados e, depois, comercializados
FOTO: MARÍLIA CAMELO

Viúva, mãe de quatro filhos e cinco netos, Morena chegou a ensinar o ofício para as duas filhas, porém elas preferiram seguir outros rumos, mais promissores. Continua, porém, insistindo naquilo que mais gosta de fazer e contribui no orçamento da família. Por um papelão riscado e picado no tamanho de um pano de bandeja, ela cobra R\$ 7,00 (cerca de 1,5 euro). O valor pode parecer pouco, mas entre um risco e outro, a artesã vai traçando novas esperanças de preservar o valor cultural da renda de bilros.

< *Anterior*
Madalena Cardoso

Próximo >
Maria Isalinda



MARIA ISALINDA TEIXEIRA - VILA DO CONDE

Escola para a vida

Na década de 1960, uma menina levada, então com cinco anos, começava a desenhar, com piques, linhas, bilros e almofada, sua profissão atual.

Nessa altura, por decisão da mãe, Diolinda, ela e mais cinco irmãs foram matriculadas na antiga Escola de Rendas de Vila do Conde, fundada em 1919. “Fiquei até os 10 anos. Eu era muito inteligente, aprendia rapidamente tudo. Até hoje, continuo igual”, afirma Maria Isalinda Martins Teixeira, 60 anos. Ela é uma das rendilheiras do [Museu das Rendas de Bilros](#), onde, por coincidência, funcionava sua antiga escola.

Trabalha no espaço há oito anos, quando uma adversidade lhe devolveu o antigo ofício de infância adormecido por cinco décadas. Nesse período, cursou Enfermagem (mas não concluiu), ajudou o pai no restaurante, casou, teve dois filhos, separou e, por fim, trabalhou numa loja de casacos de couro. Até que o diagnóstico de um câncer de mama a levou, depois da cirurgia, a deixar o antigo emprego e retornar à almofada. “Fazer renda é como andar de bicicleta, uma vez que se aprende, não se esquece jamais”, define.



Isalinda com colegas rendilheiras Maria Pinto e Ester Costa (direita), no jardim do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde. Detalhe da rendilheira trabalhando na almofada

Antes de ela e as irmãs frequentarem a escola, ninguém na família sabia manusear bilros e linhas. Agora, só Isalinda continua no ofício. A filha, Ana Catarina, 27 anos, já ganhou até prêmio na Espanha quando criança, porém optou por trabalhar no comércio. “Também a meti na escola até os 10 anos, mas não quis continuar”. Agora, quando tiver filhos, já avisou: “Mãe, vai se preparando, eu quero o enxoval todo em rendas”.

Isalinda diz que realmente não dá para viver apenas das rendas. No seu caso e das outras rendilheiras do Museu, recebem salário da Associação para Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde. E, assim, vai conseguindo levar a vida adiante. Em janeiro de 2015, descobriu o câncer na outra mama. Passou por todo tratamento novamente (cirurgia, quimioterapia, radioterapia), entretanto com menos de dois meses retornou à almofada: “Fiquei farta de estar em casa, porque aqui eu vou me distraíndo, eu gosto do que estou a fazer, a gente vai conversando, e o tempo vai passando”.

“**Passsei muito tempo sem me dedicar à almofada. Trabalhava numa loja de casacos de couro. Mas fazer renda é como andar de bicicleta, uma vez que se aprende, não se esquece jamais**”

Para divulgar o símbolo de Vila do Conde, viaja Portugal de Norte a Sul e já foi à Espanha e França, entre outros destinos. Participa de feiras, mostras e outros eventos ligados ao tema. Nesses encontros, ressalta não encontrar nenhuma rendilheira que trabalhe igual às de Vila do Conde. “Enquanto nós fazemos assim (mostra as mãos com a palma para baixo), elas o fazem o contrário, deixando a renda mais solta. Da nossa maneira, fica durinha, parece até que tem goma.”

Sobre o significado da renda para ela, primeiro, brinca: “representa muita artrose nas mãos, me faz doer as costas”, porém dá mais satisfação do que problema de saúde. “Tenho muito prazer de representar as rendas de Vila do Conde. Primeiro, elas são o maior ex-libris do município, mas ainda há muita gente em Portugal que não as conhece. As pessoas ficam de boca aberta quando estamos a rendilhar. Precisamos ser mais divulgadas para ficarmos mais conhecidas e aumentarmos as vendas”.



ROSA RIBEIRO BRUNO – FORTALEZA (CEARÁ)

Modelo de resistência

Sentadinha em uma cadeira pouco confortável com sua almofada à frente, Rosa Ribeiro Bruno, 78 anos, passa o dia exibindo a sua arte de fazer renda de bilros. O alvo são os visitantes que circulam pela Emcetur (Empresa Cearense de Turismo), no Centro de Fortaleza. No prédio histórico, construído em 1866, são comercializados artesanatos diversos e produtos regionais, mas tem pouca oferta da renda. Rosa, entretanto, está lá diariamente para não deixar silenciar os bilros.

Natural de Acaraú, um centro rendífero a 255 Km de Fortaleza, ela começou a fazer renda aos sete anos. Aprendeu só de olhar a mãe, Raimunda, tecendo. A menina tinha como obrigação cuidar dos irmãos, mas, certo dia, pediu aos pais de presente uma almofada e quatro bilros, queria provar que já sabia. E, assim, iniciou-se no ofício.

Desde o começo, ajudava no orçamento da família, a mãe era rendeira e o pai, pescador. Quando jovem, trazia para Fortaleza a sua produção e também a de outras rendeiras. Passava dias na Capital e vendia de porta em porta. Quando retornava para Acaraú, dividia o apurado com as colegas. "No final, não sobrava quase nada", revela sorrindo da situação.

Casada com o pescador Inácio Francisco Bruno, continuou na função de fazer e vender renda de bilros. Vieram os filhos, dois meninos e uma menina, e a rendeira, mais uma vez, foi determinante no sustento da família. Eles cresceram e, assim, surgiu a necessidade de proporcionar melhores condições. Determinada, ela alugou um quatinho no bairro do Serviluz, em Fortaleza. Um dos filhos, já casado, e o marido permaneceram em Acaraú. A vida de Rosa ficou dividida, mas foi o jeito que ela encontrou para garantir o estudo dos outros dois herdeiros.

“Estou todos os dias aqui, mas não sei até quando vou poder fazer e vender a minha renda na Emcetur. Quando estou na almofada, não penso em outra coisa, o meu sentido é todo aqui”



Gregas e aplicações tecidas com linha fina são a especialidade de Rosa Bruno FOTO: MARÍLIA CAMELO

No início da década de 1990, a rendeira recebeu a proposta de uma lojista da Emcetur. A ideia era que ela trabalhasse no próprio local para chamar a atenção dos turistas. Em troca, poderia vender a produção. Ela aceitou e assim ficou por muitos anos. Hoje, entretanto, ela ocupa um espaço mínimo no corredor central da Emcetur. É a única a exibir ao vivo a arte de fazer renda aos turistas.

Mesmo sem um box próprio, conta com a ajuda de outros lojistas que, ao final do dia, guardam a sua almofada, a cadeira e a pequena estante repleta de rendas para serem vendidas. Dentre os 105 lojistas, raros são os que comercializam a renda de bilro, embora seja uma referência no artesanato cearense.

Diariamente, deixa o bairro Serviluz, onde mora, para seguir de ônibus até o Centro da cidade e ocupar o seu cantinho num dos principais pontos turísticos de Fortaleza. Com as pernas acomodadas para o alto (está com problemas de circulação e varizes), lamenta que hoje "quase não tem mais aquelas rendas da terra. Isso porque o povo não tem mais interesse em fazer", justifica. Quando está na almofada, diz não pensar em mais nada. "O meu sentido é todo aqui", aponta para a renda que estava produzindo com linha fina, a sua preferida.

< *Anterior*
Isalinda Teixeira

Próximo
Maria da Lapa >



MARIA DA LAPA PINTO - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Rendilhar, cantar e amar

"Os dedos da rendilheira são bailarinos dançando. Os bilros, com canseira, melodia vão criando". O amor pelas rendas é tanto que Maria Pinto Lapa, de 82 anos, sempre encontra inspiração para seus versos e a própria vida. Desde os cinco anos, quando aprendeu a rendilhar, nunca mais parou e, hoje, é especialista em cerzir a renda, atividade que requer paciência e muita habilidade para não se perceber as emendas.

Cheia de disposição, todos os dias Maria Lapa vai ao Museu das Rendas de Vila do Conde, onde se junta às outras rendilheiras da Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde (ADAPVC). Lá, exhibe sua arte ao vivo para visitantes e, ainda, contempla, por meio da vidraça, uma árvore florida em contraste com o céu azul.



“Aqueles meses todos, quando o meu marido estava muito doente e o meu filho estava a serviço do Exército, na guerra, eu posso dizer que a renda me salvou. Se não fosse ela, não sei o que seria da minha família”



Mulher extremamente delicada, mas de personalidade forte, conseguiu, por meio da renda, superar momentos difíceis. Casou-se aos 14 anos. Certa vez, o marido, Joaquim, irritou-se com a atenção que ela destinava à almofada e a proibiu de continuar rendilhando.

Durante algum tempo, ela acatou a ordem. Depois, passou a fazer o trabalho escondida dele e, por fim, percebeu que Joaquim não tinha razão, pois seu ofício era muito digno e valoroso. Ao decidir enfrentá-lo, Maria foi surpreendida, pois ele já havia entendido o quão importante era o trabalho dela.

Mais tarde, com o Joaquim muito doente, Maria lutou com todas as forças para trazer seu filho de volta (ele estava a serviço do Exército Português em plena guerra). Apesar das tentativas (escreveu até uma carta para o então Presidente da República), o jovem só retornou cinco meses após a morte do pai. "Naqueles meses todos, eu posso dizer que a renda me salvou. Se não fosse ela, não sei o que seria da minha família", atesta Maria.

Todo o sofrimento, contudo, não interferiu na personalidade de Maria Lapa. Ela transpira delicadeza, seja para tecer ou cerzir, seja para narrar sua história ou para entoar o hino das rendilheiras vilacondenses, seja para amar e ser feliz.

< *Anterior*
Rosa Ribeiro Bruno

Próximo
Raimunda Rubinete >



RAIMUNDA RUBINETE - JABUTI (EUSÉBIO - CEARÁ)

Rendeira de muita fé

Ao tecer um delicado anjo no tom celestial, Raimunda Rubinete Nascimento, 54 anos, revela o seu encantamento pelas rendas produzidas com desenhos religiosos. Na varanda e sala de sua casa, na localidade de Jabuti, no Eusébio, Região Metropolitana de Fortaleza, ela exhibe peças em forma de velas, crucifixos, peixes, cálices, dentre outras propostas sacras. Quando prontas, são aplicadas em toalhas de mesa, guardanapos e estolas de sacerdote. "Estou querendo investir mais neste mercado religioso", diz, cheia de sonhos.

Formada em Teologia e, agora, cursando pedagogia, sempre desejou aprender mais e mais para poder repassar a outras pessoas. A vida, porém, não foi generosa diante daquilo que ela pretendia. Por falta de escola onde morava, interrompeu os estudos no 4º ano do Ensino Fundamental e só retornou para sala de aula por volta dos 40 anos, pagando com sacrifício uma escola particular.

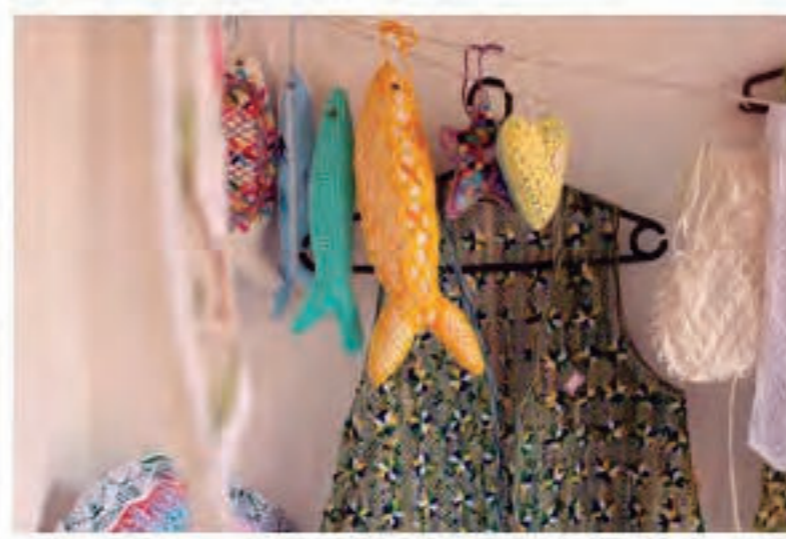
Dessa forma, concluiu o Ensino Médio e logo prestou o vestibular para Teologia, abrindo, assim, novos horizontes. Ao conquistar a segunda graduação, pretende tornar-se professora e, quem sabe, poder ensinar a sua arte na almofada para crianças, jovens e adultos.

“ Tem tantos cursos profissionalizantes, que deveria acontecer o mesmo com a renda de bilro. Ou então, deveria ser uma disciplina na escola para não se perder essa tradição que faz parte da nossa cultura”

Aos sete anos, já fazia renda e bordava à mão. Aprendeu com a mãe, Maria, que aprendera com a avó Francisca. Solteira e sem filhos para dividir o conhecimento, ela já conseguiu ensinar a três sobrinhas (Beatriz, Vitória e Daniela), mas isso não quer dizer que darão continuidade ao ofício na família. "Atualmente, são poucos os jovens que se interessam pelas rendas", ressalta, motivo pelo qual deseja disseminar a renda de bilro junto à rede escolar.

A luta de Rubinete é permanente, mas a conquista de uma escola de ensino regular para a comunidade já deu certo, graças à atuação da Associação de Produção Artesanal do Jabuti (APAJ), fundada em 1994 por sua mãe, Maria Gomes. À época, com o apoio da igreja, mãe e filha já atuavam na alfabetização de rendeiras. Desta forma, surgiu a ideia de proporcionar o mesmo para as crianças da comunidade. "Começamos com um grupo de 15 e, hoje, estamos com 250 crianças atendidas pela Escola de Educação Infantil Formiguinha em Açã", explicou, orgulhosa.

Mesclar o rústico da juta à delicadeza da renda é uma especialidade de Rubinete, além de trabalhar com motivos religiosos
FOTO: MARÍLIA CAMELO



Nessa escola, aberta em 1998, ela trabalha como assistente no período da tarde. Pela manhã, dedica-se à renda e à lida doméstica (cria pato, galinha e cachorro) no quintal. Dentre as plantas, cultiva dois pés de mandacaru, cacto que, além de proporcionar belas flores, fornece os espinhos os quais servem de alfinetes para prender o desenho e tecer os fios na almofada.

Rubinete preside a Associação de Produção Artesanal do Jabuti (APAJ), que já contou com 44 artesãs, mas só tem 13. Entre os parceiros, está o estilista Ivanildo Nunes, cujas criações são lançadas, anualmente, no Dragão Fashion Brasil, evento de moda conceitual realizado em Fortaleza.

Com capricho e diferencial, o trabalho da APAJ já ganhou o mundo. Por meio da Igreja Católica, peças foram levadas para países como Alemanha e Áustria. A associação participa ainda de feiras estaduais e nacionais, além de eventos culturais na Região Metropolitana de Fortaleza. "Produzir renda faz bem para gente, para os outros e o nosso espírito", completa.

< **Anterior**
Maria da Lapa

Próximo
Ernelinda Cordeiro >



ERMELINDA CORDEIRO - PENICHE (PORTUGAL)

Reconhecimento à dedicação

Em 2011, ela conquistou o primeiro lugar, na categoria “Tradição”, do Concurso de Renda de Bilros, promovido pela Câmara Municipal de Peniche. Esse foi o maior reconhecimento à dedicação de Ermelinda Cordeiro ao artesanato. Há 10 anos, de segunda a sexta-feira, as manhãs e tardes são preenchidas com o que mais lhe dá satisfação: frequentar a [Escola de Rendas Municipal de Peniche](#).

Lá, aperfeiçoa ainda mais o seu saber, troca ideias e, por vezes, ensina a alguma colega. Aprendeu a arte com uma tia, Luíza, aos seis anos. “Começamos com apenas quatro bilros, mas hoje nem sei quantos costume usar. Nem consigo contar. São muitos, depende do trabalho. Há motivos a acrescentar, não dá para dizer ao certo”.

“**Rendilhar dá muito trabalho e rende pouco. Para fazer um bucadinho, passo o dia todo. Há pessoas que dão valor, outras não. Mas esse é o maior prazer da minha vida**”

Ermelinda, no entanto, passou mais de 30 anos sem pegar numa almofada. Parou aos 18 anos, quando se casou com o pedreiro Alberto e teve de trabalhar em outras atividades, “porque com a renda não ganhamos praticamente nada”. Após seis anos, a família mudou-se para a França. Voltou a Portugal, aos 42 anos, e trabalhou como diarista em casas de família, mas o retorno definitivo para seu País ocorreu aos 61 anos. Quando o marido faleceu, a devoção às rendas a

socorreu neste momento difícil.

A filha do pescador José e da rendilheira Ilda procurou, então, a Escola de Rendas de Bilros, tomando conhecimento de uma nova realidade para esse artesanato. “Gosto muito de cá estar. Gosto muito de fazer renda, estou muito contente. Pronto ...”

Pe las mãos talentosas de Ermelinda, surgem peças variadas como bolsas, pulseiras, quadros, brincos e roupas FOTO: MARIÚJA CAMELO



Aos 69 anos, está aposentada e não faz mais faxinas. Tem um casal de filhos. Sílvia é cabeleireira e mora em Peniche. Alberto José, na França. Dos cinco netos, apenas Tânia, 18 anos, aprendeu a fazer renda, porém hoje estuda para entrar na Faculdade de Medicina. “Penso que daqui pra frente as coisas se preservem mais, porque tem muitas crianças e jovens a fazer renda. Contudo, não acredito que prossigam na profissão”.

Mesmo assim, é persistente. De suas mãos hábeis, surgem pulseiras, quadros, brincos e roupas, isso como forma de atrair a juventude que não costuma usar peças na decoração de casa, como acontecia antigamente: “Esse é o maior prazer da minha vida. Frequentarei a escola até quando não puder mais.”

< *Anterior*
Raimunda Rubinete

Próximo >
Raimunda Lucia Lopes



RAIMUNDA LÚCIA LOPES - CANAAN, TRAIRI (CE)

Tesouro da cultura

O ofício herdado da mãe, Zélia, rendeu-lhe o título recebido, até agora, por apenas três rendeiras dos bilros no Ceará: tesouro vivo da cultura, honraria conferida em 2011 pela Secretaria da Cultura do Ceará. Natural de Trairi, Raimunda Lúcia Lopes, 66 anos, tece desde criança. Sua história de vida é marcada por uma paralisia infantil, aos três anos, e temporadas em Fortaleza e São Paulo, onde trabalhava como costureira, mas sempre soube que seu lugar era na localidade de Timbaúba, no distrito de Canaan, em Trairi, a terra natal.



Raimundinha herdou da mãe, Zélia, o talento para produzir delicadas peças na almofada
FOTO: PATRÍCIA ARAÚJO

Em 1992, voltou para a casa dos pais e, definitivamente, às almofadas. Também começou a lecionar para as crianças numa pequena escola rural. Ao mesmo tempo, ensinava o ofício a quem desejasse. Assim, fundou o Grupo de Produtores Rurais de Artesanato de Timbaúba (Grupart). Hoje, além de coordenar 20 artesãs e as encomendas, viaja para feiras e ministra palestras.



“Essas dificuldades não me impedirão de avançar. Como não podemos fugir da tecnologia, precisamos nos adaptar a ela. Desejo que, a curto prazo, esses jovens possam ter o trabalho manual como uma profissão”

Mais conhecida como Raimundinha, tem como lema a defesa incondicional desse saber ancestral: “Há décadas, luto para que a renda não desapareça no nosso município. Tenho de repassá-la às novas gerações, assim com eu aprendi com minha mãe, ela aprendeu com a mãe dela...”. Nem sempre, porém, consegue atingir o objetivo. A maioria dos jovens, segundo a rendeira, não se interessa. “Açam muito trabalhoso e de pouco retorno financeiro”.

Mesmo assim, comanda um grupo de 12 a 15 garotos que, nas horas vagas dos estudos, atuam na almofada. Para conseguir mantê-los na atividade, adota os pontos mais fáceis, usa rendas como apliques e sempre está a inovar, seja em peças de vestuário ou de cama, mesa e banho. Também inclui, nos designs, elementos regionais, a exemplo do caju e do peixe. Ressalta, no entanto, preservar a essência da técnica.



Elementos como o caju, as jangadas e os peixes estão evidenciados nos trabalhos de Raimundinha

Tudo isso tem razão de ser: impedir a indústria de absorver a técnica, como já ocorreu com o bordado cheio. “Nós não, todo o processo ainda é manual. A começar pelo papelão e os bilros. Por isso, sempre falo em quatro pilares para defender nossa arte: revitalização, o trabalho coletivo, econômico e ecológico. Sim, refere-se ao meio ambiente porque, no Ceará, o ofício depende de recursos que vêm da terra: o bilro é um coco (macaúba); os alfinetes, espinhos do mandacaru, cacto do semiárido nordestino, e o enchimento das almofadas, de fibras naturais.

Para Raimundinha, ser rendeira significa mais que o ato de fazer rendas de bilros e conseguir vendê-las. A essência da palavra transcende definições de dicionário: “é voltar as raízes também, é dar continuidade a um trabalho manual, que nossas mulheres, no litoral cearense, fazem há séculos”.

< **Anterior**
Ernelinda Cordeiro

Próximo >
Albertina Roque



ALBERTINA ROQUE - MUNDAÚ (TRAIRI - CEARÁ)

Semente do bem

Em 2009, quando chegamos pela primeira vez à casa de [Albertina Roque de Holanda](#), na Praia do Mundaú, em Trairi, suas mãos estavam cheias de farinha preparando quitutes para os festejos do padroeiro São Miguel. Quando retornamos recentemente a Mundaú, durante a produção da série “Fios de tradição”, a senhora de 84 anos voltava da igreja com o terço entre as mãos, desta vez, bem limpinhas. E foi, assim, que ela nos recebeu em sua casa/pousada, mostrando orgulhosa as delicadas aplicações em rendas de bilros que, no dia seguinte, seriam entregues a uma cliente em Fortaleza.

A encomenda especial fora solicitada pela Água de Coco, marca cearense de moda praia que desenvolveu a coleção “Mãos que fazem história”, inspirada no livro homônimo escrito por nós (jornalistas Cristina Pioner e Germana Cabral). O destaque da grife foi para o artesanato cearense, em especial às rendas de bilro, filé, labirinto e também o richelieu.

“ Faço renda há quase 80 anos. Aprendi com minha mãe, Ana Francisca, quando tinha cinco. A renda para mim é como uma planta, ela jamais poderá morrer, pode até murchar, mas morrer nunca!”

Albertina não hesitou quando recebeu o desafio, mobilizando um grupo de 22 rendeiras de sua comunidade para poder dar conta do trabalho. Diferentemente do que estavam acostumadas a produzir, o grupo usou a linha fina, 100% algodão egípcio, composta ainda de um brilho especial que proporciona maior sofisticação à renda, atendendo às necessidades da cliente.



Albertina desenvolve trabalho de doação permanente, seja para a igreja ou rendas de bilros
FOTOS: PATRÍCIA ARAUJO

Passada a euforia dessa encomenda, revela querer mais, muito mais. Deseja ampliar a cultura das rendas de bilros junto às crianças e adolescentes do Mundaú. Segundo ela, tem tudo o que precisa para ensinar: paciência, em primeiro lugar, linhas, almofadas e bilros. E, assim, a rendeira vem fazendo há muitos anos, tudo em nome do amor ao ofício que aprendera com a mãe, Ana Francisca, aos 5 anos.

A dificuldade na comercialização das rendas é o que mais tem contribuído na falta de interesse das novas gerações, acredita Albertina. Por outro lado, ela insiste em repassar tudo o que sabe, não importa a hora, o local ou quem chegar para tirar dúvidas. Em 2014, por exemplo, ela participou do projeto Tecer, do Sesc-Ceará, no qual teve a oportunidade de repassar seu conhecimento para crianças e adultos. A iniciativa despertou o interesse de outras jovens que aguardam ansiosas por outra oportunidade.

Independentemente da boa vontade das instituições, Albertina pretende retomar as aulas na Casa da Rendeira de Mundaú, espaço que administra em nome das artesãs da comunidade. O local é simples, mas aos poucos está melhorando, a exemplo do piso de cerâmica. A reforma já é fruto de um projeto realizado em parceria com a empresa eólica instalada em Mundaú. “Tudo o que eu tenho hoje eu devo a Deus e à renda. Para mim, ela é como uma oração. Quero deixá-la de lembrança para quem quiser”, finaliza.

< **Anterior**
Raimunda Lucia Lopes

Próximo
Recordes >



RECORDES

Tamanho é documento

Um ditado popular no Brasil diz que “tamanho não é documento”, mas, nestes casos, graças ao talento e às mãos de rendeiras e rendilheiras, o tamanho faz enorme diferença. Em Vila do Conde, artesãs portuguesas conquistaram um título por terem criado a maior renda de bilros do mundo (em metro quadrado), enquanto em Aquiraz, rendeiras cearenses produziram a maior renda de grega do Brasil (em metros) e continuam tecendo visando igualmente entrar no Guinness Book.

Elaboradas com a mesma técnica, as peças não concorrem entre si, já que as formas e a metragem são diferenciadas. Assemelham-se, contudo, na proposta de, com esses feitos, valorizar, divulgar e dar maior projeção às rendas de bilros, no contexto nacional dos dois países e até internacional. Durante a produção da série “Fios de tradição”, acompanhamos os bastidores da feitura dessas rendas tanto em Portugal quanto no Ceará.

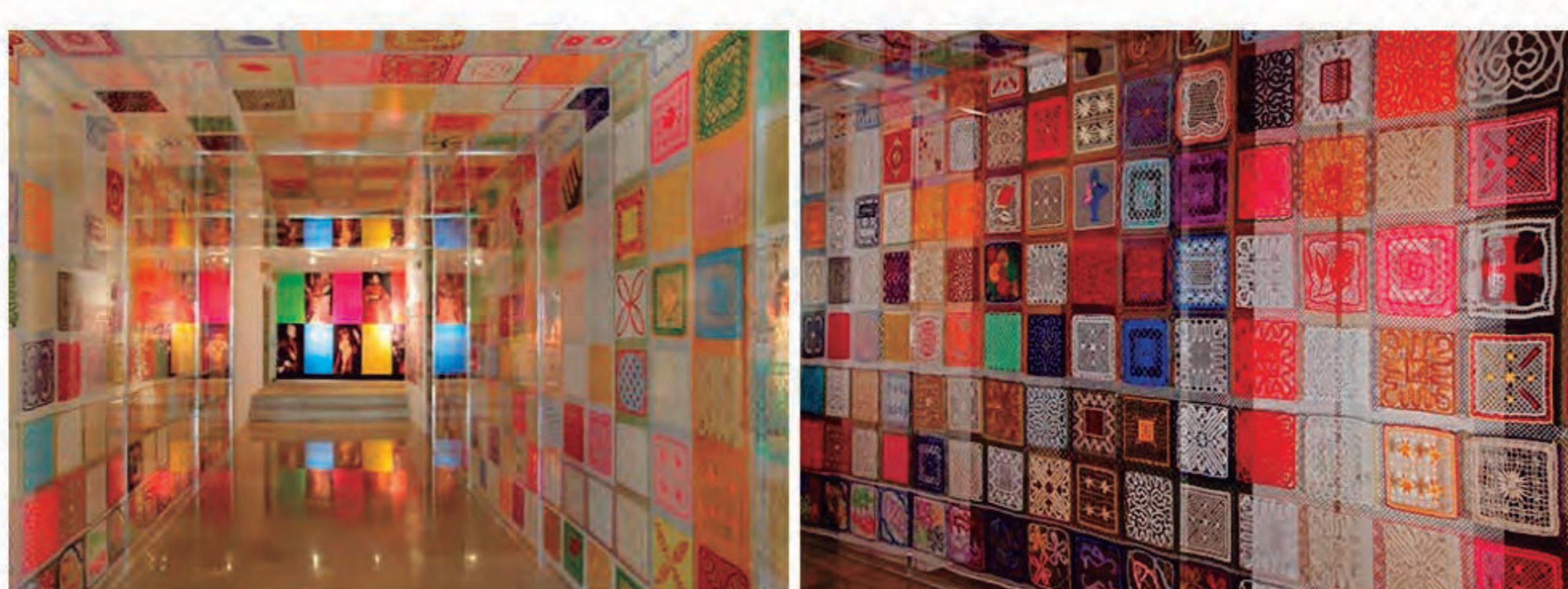
As peças não concorrem entre si, já que as formas e a metragem são diferenciadas. Assemelham-se, contudo, na proposta de valorizar, divulgar e dar maior projeção às rendas de bilros



Tem que ter ali qualquer coisa de diferente

Em Vila do Conde, foram sete meses de trabalho até chegar à peça recorde, apresentada no Dia da Rendilheira, em 2 de agosto de 2015, junto à Nau Quinhentista, um cartão-postal vilacondense. Com 53,262 m² e registro no Guinness Book, a maior renda de bilros do mundo tornou realidade um desafio lançado às rendilheiras pela Câmara Municipal, em mais uma iniciativa de sua política de valorização do ex-libris da cidade.

Cerca de 150 vilacondenses, de todas as idades, trabalharam na execução. Senhoras, crianças e até alguns homens participaram, fazendo um ou até mais dos 437 quadrados (30 por 30cm) da peça, que tem como madrinha a artista plástica portuguesa Joana Vasconcelos. A raridade pode ser conferida desde outubro de 2015, no Museu das Rendas de Bilros do município, onde ganhou lugar de destaque.



Com 53,262 m², a maior renda do mundo está exposta em um túnel de acrílico no Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde FOTO: ACERVO ADAPYVC

Foi na oficina do museu que a rendilheira Maria da Guia Monteiro, 64 anos, coordenou a produção da maior renda do mundo, desde o desenho à junção dos quadrados, auxiliada pelas colegas Maria Alice e Maria Isalinda, tarefa finalizada em julho de 2015. O resultado foi uma miscelânea de cores e desenhos. “Selecionamos todos os pontos que as rendilheiras conhecem, do mais simples ao mais elaborado. Está aqui toda a renda que sempre existiu em Vila do Conde. Esta peça gigante une gerações”, disse Maria da Guia.

No Ceará, 40 rendeiras do Complexo Artesanal de Aquiraz trabalham há uma década para também conseguir entrar no Guinness Book. O recorde nacional, elas já conquistaram. Desde 13 de setembro de 2013, estão no Rank Brasil por confeccionarem a maior renda de bilros de grega do País, na época com 1.130 metros. Para alcançarem o mundo, continuam se revezando na almofada, sob os olhos curiosos dos clientes (a maioria turistas). Até 12 de janeiro de 2016, a renda, cuidadosamente guardada em enorme carretel, media 1.300 metros.



No dia 25/01/2006 foi iniciado no Complexo Artesanal de Aquiraz a renda da grega com o intuito de ser a maior renda do mundo e entrar no “Guinness book”. Esse trabalho é um objetivo, onde todas as Rendeiras trabalham em parceria para juntas conquistar uma referência no artesanato.

Em Aquiraz, cerca de 40 rendeiras cearenses trabalham para entrar no Guinness Book com a maior renda de bilros de grega do mundo FOTO: MARÍLIA CAMELO

Segundo o proprietário do complexo, Antônio Moreira Menezes, mais conhecido como Lima, não há, ainda, datas previstas para concluírem a peça nem para se inscreverem no Guinness Book. Sequer definiu qual tamanho desejam atingir. “Vamos continuar fazendo. Nosso maior objetivo é chamar a atenção para o mundo para a beleza que é esse artesanato”, afirma. A rendeira Brenda Farias, 21 anos, é uma das artesãs entusiasmadas com a ideia: “Muitos turistas vêm aqui para conhecer a maior renda do Brasil. E isso é muito importante porque a gente mostra para eles que a renda ainda existe”.

Recordes

	Vila do Conde	Aquiraz
Conquista	Maior renda de bilros do mundo	Maior renda de bilros de grega do Brasil
Livro/certificação	Guinness Book (02/08/2015)	Rank Brasil – recordes brasileiros (13/09/2013)
Objetivo futuro	-----	Guinness Book (maior do mundo)
Produção	de janeiro a julho de 2015	desde 25 de janeiro de 2006
Quem faz	150 rendilheiras (crianças, jovens, senhoras e alguns homens)	40 rendeiras, a partir de 20 anos
Tamanho	53,262 m ²	No Rank Brasil, 1.130m de comprimento x 6cm de largura. Até 12/01/16, o comprimento é de 1.300m
Linhas	8 quilos do tipo grossa	28,5 quilos do tipo grossa (até 12/01/16)
Onde ver	Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde (Rua de São Bento, 70)	Complexo Artesanal de Aquiraz (CE 040 – KM 22)
Horário	de terça-feira a domingo (10 às 18 horas)	diariamente (8 às 17 horas)
	+ Mais informações	+ Mais informações





LIVROS

Escritos por várias linhas

A origem das rendas de bilros, a forma de tecer, os tipos de pontos, os piques, as almofadas, os bilros e o amor pelo ofício que se perpetua por mais de 400 anos. Histórias para contar não faltam, porém, ainda são raras as publicações sobre o assunto. No Brasil, uma das obras mais completas foi lançada em 1948, pelo médico e antropólogo alagoano, Arthur Ramos, com colaboração de sua esposa, Luiza Ramos, que reuniu milhares de modelos produzidos em vários países e em diferentes regiões do Brasil.

A partir desse material e com embasamento teórico, os autores percorreram a origem e a disseminação das rendas de bilros em outras culturas. Desde então, Ramos já citava a preocupação das rendeiras diante da possibilidade de extinção desta arte, uma vez que não havia valorização pelo trabalho, o qual exige muitas horas para ser finalizado. Em função disso, os jovens da época também estavam perdendo o interesse pela tradição de fazer renda. Ou seja, a obra, apesar de ter sido escrita há quase 70 anos, é atemporal, refletindo uma realidade ainda presente nos dias atuais.

Histórias para contar sobre as rendas de bilros não faltam, porém, ainda são raras as publicações sobre o assunto no Brasil

Mais recentemente, um livro editado no Ceará também é referência na área. No “Rendas de bilros”, a pesquisadora Valdelice Carneiro Girão cataloga amostras de rendas de vários estados brasileiros. Ele se reporta à coleção Luiza Ramos, cujo acervo, com mais de três mil peças, pertence à Universidade Federal do Ceará (Museu Arthur Ramos/Casa José de Alencar) e à coleção “Rendas do Ceará”,

com exemplares reunidos pela própria autora.

Lançado em 2005, o livro “Rendas de bilros de Vila do Conde: um patrimônio a preservar” resgata documentos e fotografias que revelam a relação deste artesanato com a cidade. Em 1616, por exemplo, o ofício de rendilheira já era mencionado na Acta da Sessão da Câmara Municipal, o que confirma o envolvimento político deste saber com a comunidade. Tanto é que, em 1919, foi criada a primeira Escola de Rendas.

De forma bem ilustrada, a obra mostra a preocupação, desde outrora, em manter viva esta cultura da qual tanto se orgulham os vilacondenses. Foi um dos primeiros documentos para o processo de certificação das Rendas de Bilros de Vila do Conde, concluído em 2015.

O amor pelas rendas de bilros de Peniche está explícito nos livros publicados por [Ida Guilherme](#). Rendilheira, pintora, poeta e, acima de tudo, devotada ao ofício que aprendera ainda criança, também é professora de design de rendas. Em suas obras, homenageia as rendilheiras de sua cidade e mostra ainda as diferentes possibilidades de se trabalhar com as rendas de bilros.

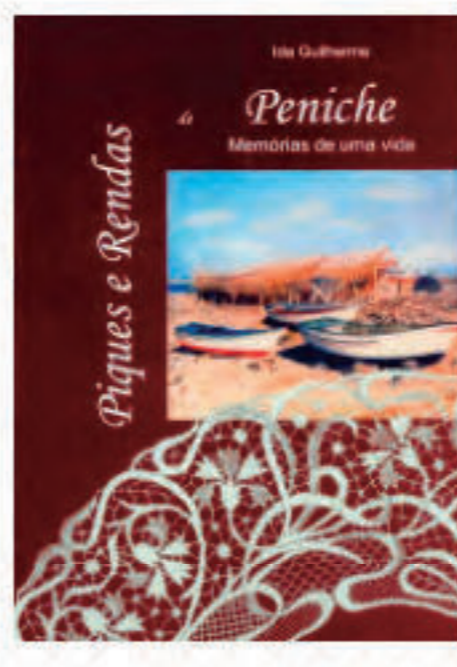
A penichense [Graça Maria Ramos](#) dedicou, igualmente, seu conhecimento à produção do livro “Rendas de bilros de Peniche”, escrito com a amiga inglesa Janne L.G. Hill e lançado em 2001: “A obra surgiu devido à imensa procura por parte de turistas portugueses e estrangeiros sobre a arte dos bilros. Para além de ser o primeiro no mercado sobre o tema, teve a relevância de ser editado em português, inglês e alemão. Com isso, a nossa renda de bilros de Peniche conseguiu ir um pouco além fronteiras”, ressalta Graça.

Abaixo, confira sinopses desses e de outros livros que são referências para quem se interessa pela delicada arte das rendas de bilros.



Páginas de tradição

Clique na capa para ler a sinopse



< [Anterior](#)
Albertina Roque

[Próximo](#) >
Preservar é Preciso



PATRIMÔNIO CULTURAL

Preservar é preciso

O desafio de perpetuar as rendas de bilros, seja no Ceará, em Peniche, em Vila do Conde ou em qualquer lugar com esta tradição, passa por ativar o interesse das novas gerações. Mas como conquistá-las neste cenário contemporâneo?

Linhas coloridas, novos desenhos, matérias-primas inusitadas e propostas pedagógicas são utilizadas para despertar o interesse de crianças e adolescentes

Distante do imediatismo que impera nos tempos modernos, o ofício requer dedicação, disciplina, paixão, paciência e, sobretudo, perseverança. Afinal, nenhuma renda tem pressa para ser concluída, como todo trabalho feito à mão. Afóra isso, o valor das peças ainda é distante do ideal e merecido

Pressa mesmo precisam ter os gestores da cultura para que talentosas mãos continuem produzindo artigos de tamanha delicadeza. Na Pralinha, um dos principais polos desta tipologia no Ceará, poucas jovens dedicam-se à alfomada. Fato preocupante para as rendeiras tradicionais que veem a sua arte por um fio. Na vizinha Praia do Iguape, a situação se assemelha. Mas o alento atende pelo nome de Henryryara Silva, de 17 anos, comprometida em seguir os passos da avó Socorro Dantas.



Flôres e borboleta da Pralinha. Aquarela trama produzida com fios de malha reciclada em Peniche. FOTO: MARILIA CAMELO

No distrito de Canaan, em Trairi, quem traz esperança é Maria Helena, 9 anos. Pertinho dali, na Praia do Mundaú, outras crianças e adolescentes seguem os mesmos passos, graças ao trabalho incansável de Albertina, rendeira de 84 anos, sempre disposta a ensinar o saber ancestral.

Em Vila do Conde e Peniche (Portugal), exemplo de política pública voltada para salvaguardar este patrimônio são as escolas permanentes de rendas de bilros. Tudo pensado para que, no presente e no futuro, as rendas de bilros não sejam apenas acervo de museus.

O futuro das meninas

Maria Helena mora em Trairi; Maria Carlos, em Peniche, e Ana Rute, em Vila do Conde. Elas nem se conhecem, entretanto representam um sopro, por menor que seja, para quem deseja ver as rendas de bilros prosseguirem nesta e nas gerações futuras.

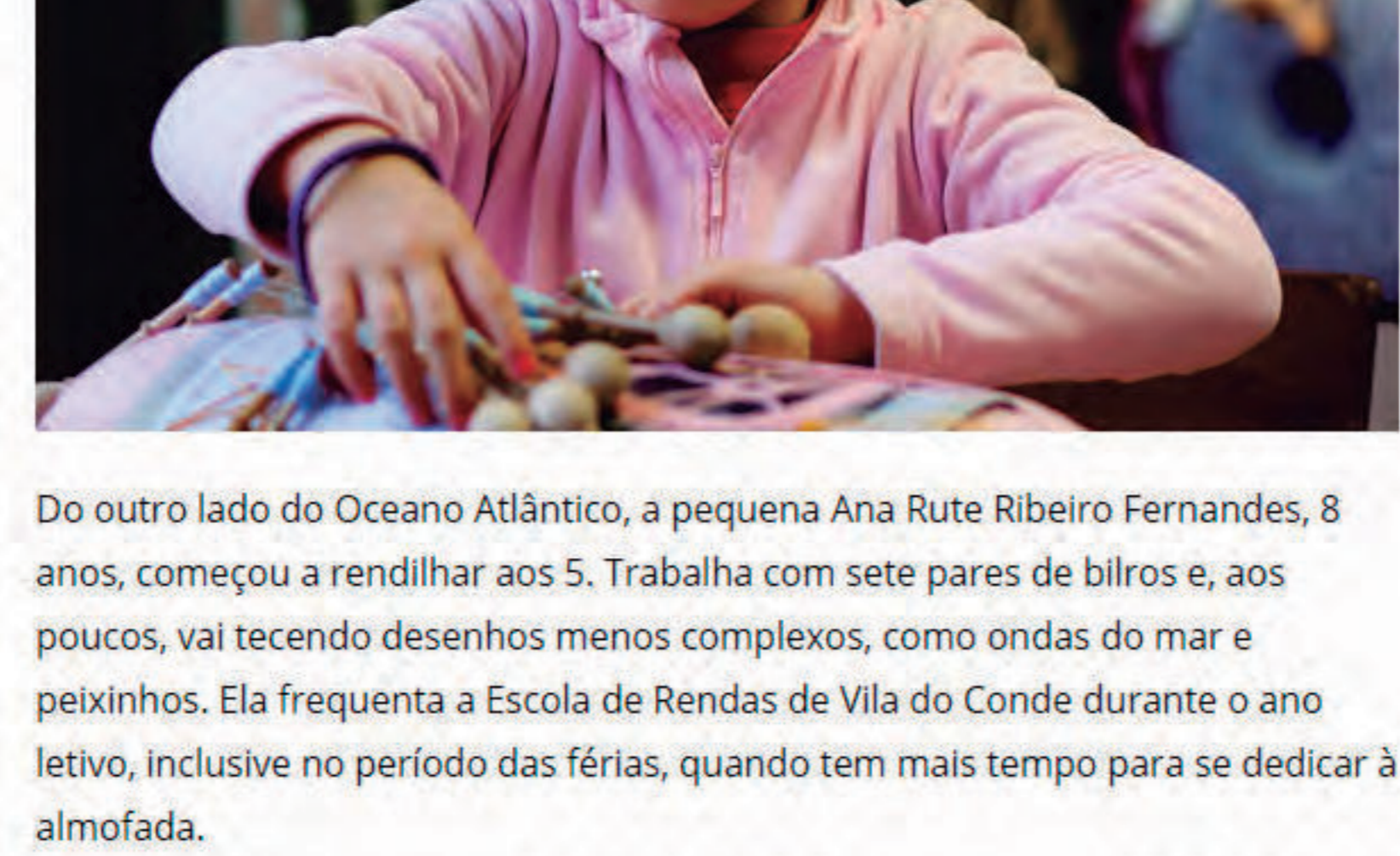


Decidiu a ser estilista quando cresceu. Maria Helena costuma tecer na calçada de casa no distrito de Canaan (Trairi), sob o olhar do avô. FOTO: MARILIA CAMELO

No Ceará ou em Portugal, mãos pequeninas mal conseguem dominar os bilros, contudo se agigantam quando começam a tecer. Em alfomadas menores, as crianças iniciam-se sempre com o ponto mais básico, utilizando apenas quatro bilros. Conforme evoluem, vão aumentando esse número e, consequentemente, o tamanho da peça. Prometem prosseguir na alfomada, mesmo tendo outros planos.

Aos 9 anos e aluna da 4ª série, a cearense Maria Helena Soares impressiona por sua desenvoltura, tanto na alfomada quanto na maneira de se expressar. Todas as tardes, senta-se ao lado da família na calçada em frente de casa no distrito de Canaan, onde é costume ver centenas de rendeiras trabalhando nas ruas.

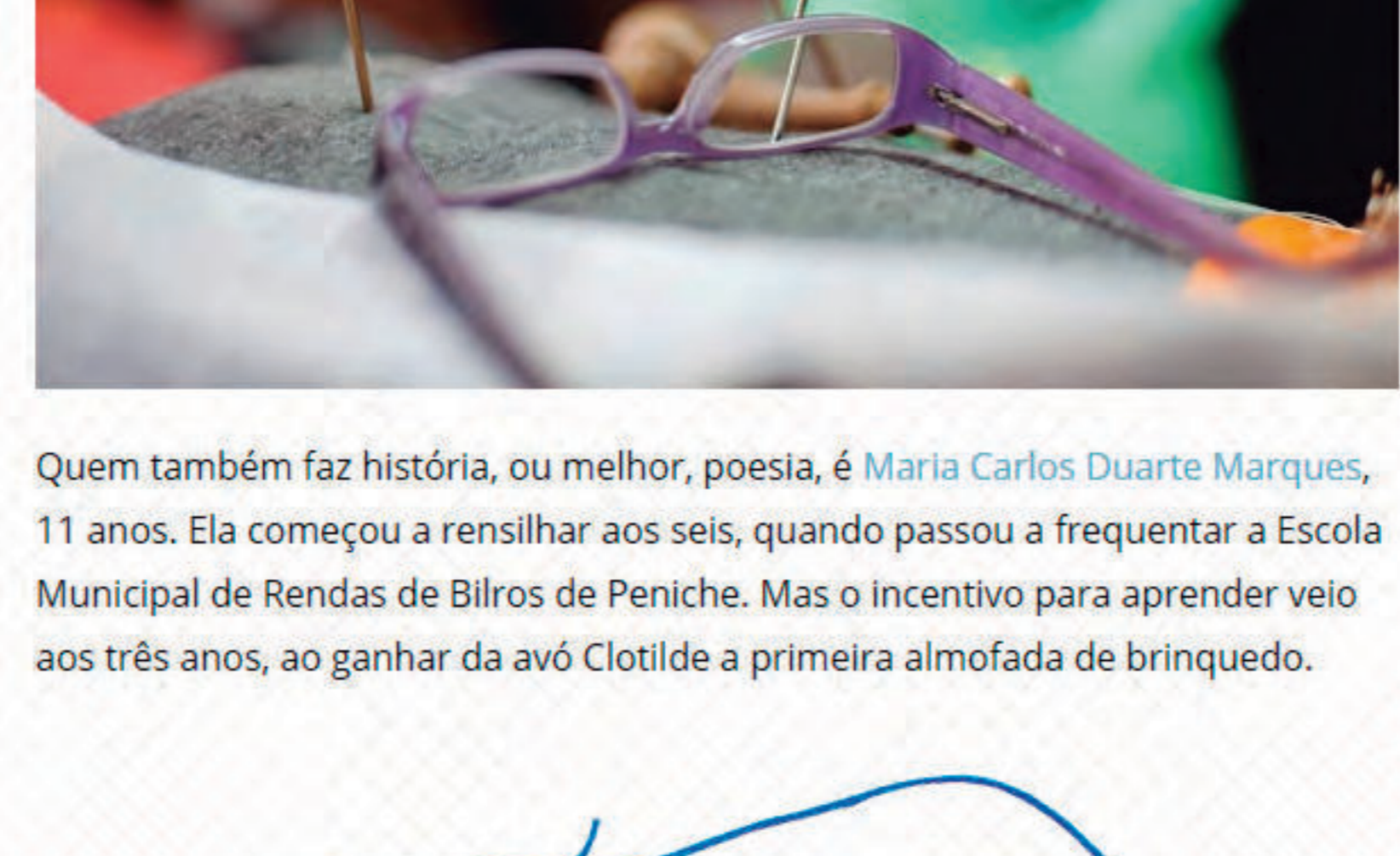
Exigente com o seu trabalho, vai logo dizendo que a renda precisa ser bem-feita. "Não pode ter o ponto frouxo, senão fica muito feia", explica. Além ter cuidado com a renda, demonstra vaidade com a aparência. Na cabeça usa tiara com laço grande, no pescoço um cordão dourado e o short que veste é rebordado com delicadas pérolas. O estilo é bastante peculiar por se tratar de uma menina que vive em um lugar predominantemente rural. A modernidade da pequena não se resume ao jeito de vestir, mas também aos pensamentos. O maior desejo é ser estilista. Ela aprendeu a técnica com a mãe, Aurilene, e, há dois anos, foi aluna do curso Tecer, ministrado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc-Ceará).



Ana Rute, 8 anos, começou a rendilhar aos 5 e conseguiu tecer, na alfomada, desenhos de ondas do mar e peixinhos. FOTO: MARILIA CAMELO

Do outro lado do Oceano Atlântico, a pequena Ana Rute Ribeiro Fernandes, 8 anos, começou a rendilhar aos 5. Trabalha com sete pares de bilros e, aos poucos, vai tecendo desenhos menos complexos, como ondas do mar e peixinhos. Ela frequenta a Escola de Rendas de Vila do Conde durante o ano letivo, inclusive no período das férias, quando tem mais tempo para se dedicar à alfomada.

Na família de Ana Rute, a avó Lourdes já fazia renda e, de certa forma, influenciou a neta a ter gosto pela arte de rendilhar. Juntas, avó e neta produziram, com apreço, um dos quadros na calçada em maior renda do mundo, certificada pelo Guinness Book. Mesmo com pouca idade, Ana Rute já escreveu seu nome na história das rendas de Vila do Conde.



No local Municipal de Rendas de Bilros de Peniche os bilros utilizados pelas crianças são motivos infantis. FOTO: MARILIA CAMELO

Quem também faz história, ou melhor, poesia, é Maria Carlos Duarte Marques, 11 anos. Ela começou a rendilhar aos seis, quando passou a frequentar a Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche. Mas o incentivo para aprender veio aos três anos, ao ganhar da avó Clotilde a primeira alfomada de brinquedo.

*"Nma tarde de verão
Muito calor, pois então!
Um bilro saiu
e mais nenhum viu,
pelante de uma traça,
Foi procurar para um outro encontrar,
Um outro encontrou
E o cumprimento
E logo o convidou para mais amigo achar
Combinaram uma festa para comemorar
E a sua alegria espalhar*

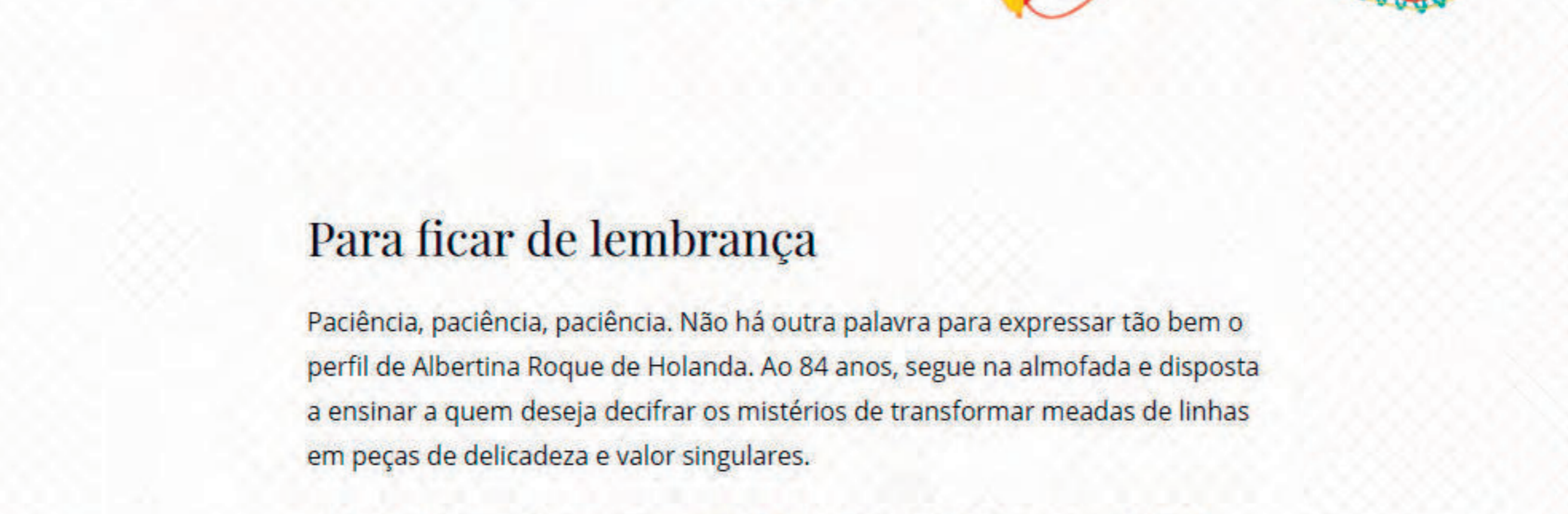
Trecho da poesia "O encanto dos bilros", de Maria Carlos Duarte

Com tanta admiração às rendas, Maria escreve poemas em nome da tradição de rendilhar. Seus versos conquistaram até premiações na escola, na qual cursa o 7º ano. Na alfomada, já fez algumas peças, a exemplo da mala (bolsa) e do bandede (gigotele). Para a pequena, não importa se a linha é fina ou grossa, ela gosta mesmo é de rendilhar. "Quando estou aqui concentrada na renda fico a pensar em muitas coisas boas", diz.

Em Portugal, crianças têm a oportunidade de frequentar escolas especializadas em rendas de bilros, principalmente nas férias escolares



Para além de fazer rendas, a pequena Maria Carlos escreve poemas sobre a arte de rendilhar. FOTO: MARILIA CAMELO



Para ficar de lembrança

Paciência, paciência, paciência. Não há outra palavra para expressar tão bem o perfil de Albertina Roque de Holanda. Ao 84 anos, segue na alfomada e disposta a ensinar a quem deseja definir os mistérios de transformar meadas de linhas em peças de delicadeza e valor singulares.

Na Praia do Mundaú, em Trairi, onde reside, é considerada uma verdadeira mestra. Costuma, mesmo sem ser convocada, dar opinião às colegas mais novas, sugerindo até refazerem se algum ponto a desagradou. No entanto, reserva um carinho especial às crianças. Para elas, as portas da própria residência e da sede da Casa das Rendeiras de Mundaú estão sempre abertas.

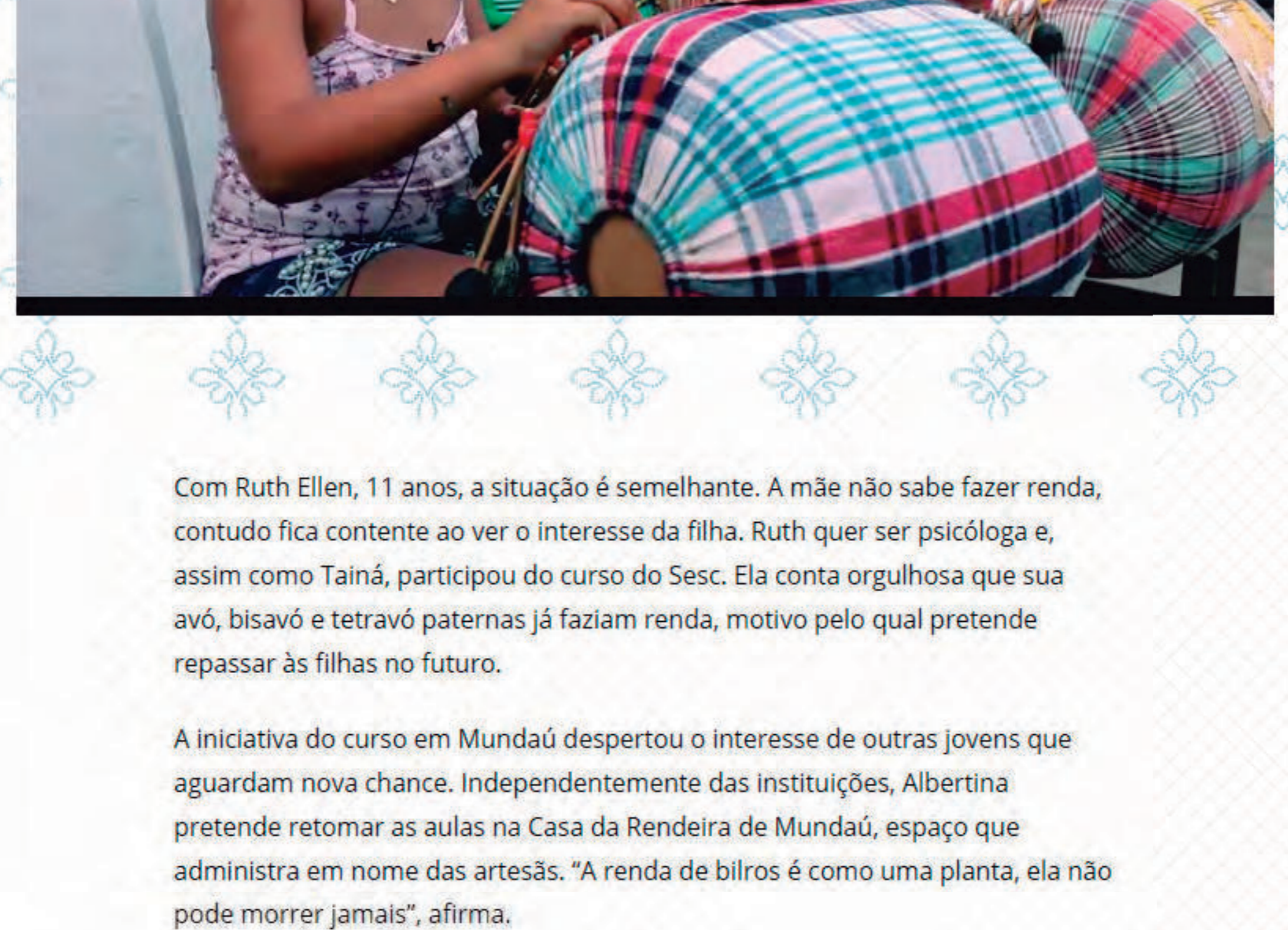


Na Praia do Mundaú (Trairi), Albertina ensina a fazer rendas de bilros a Ruth, Tainá, Ellen e Katiene. FOTO: MARILIA CAMELO

Em 2014, a rendeira participou do projeto Tecer, promovido pelo Sesc-Ceará, no qual teve a oportunidade de repassar o conhecimento para crianças e adultos. Tainá Estevão, 11 anos, foi uma dessas alunas. Gostou tanto da experiência que está ansiosa para fazer outro curso. "A renda pra mim é muito importante e faz parte da nossa cultura", define.

A melhor lição não está nos livros, mas na dedicação às rendas de bilros de Albertina Holanda. Com ou sem apoio, ela insiste em ensinar o ofício às crianças da Praia do Mundaú

Quando crescer, Tainá deseja ser veterinária, mas por enquanto cursa o 6º ano do Ensino Fundamental. Expressiva e curiosa, mostra com desenvoltura a manipulação dos bilros. Já produziu tiara e pano de bandeja. Filha de pescador, a garota conta que as duas irmãs tecem, porém a mãe ainda não sabe fazer. "Querida muito ensinar, mas ela acha difícil", completa.



Com Ruth Ellen, 11 anos, a situação é semelhante. A mãe não sabe fazer renda, contudo fica contente ao ver o interesse da filha. Ruth quer ser psicóloga e, assim como Tainá, participou do curso do Sesc. Ela conta orgulhosa que sua avó, bisavó e tetravó paternas já faziam renda, motivo pelo qual pretende repassar às filhas no futuro.

A iniciativa do curso em Mundaú despertou o interesse de outras jovens que aguardam nova chance. Independentemente das instituições, Albertina pretende retomar as aulas na Casa da Rendeira de Mundaú, espaço que administra em nome das artesãs. "A renda de bilros é como uma planta, ela não pode morrer jamais", afirma.

Mestres rendeiras do Ceará

Desde que foi implantado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult) em 2004, o programa "Mestres da Cultura" diplomou 70 mestres até 2015. Neste ano, serão contemplados mais nove mestres. Deste total, apenas três são rendeiras: Raimunda Lúcia Lopes (Raimundinha), Francisca Pinheiro Ferreira e Josefa Pereira de Araújo (Zefinha). O título reconhece a relevância da vida e obra dos agraciados. Eles, por sua vez, entre os compromissos, transmitir o saber de culturas e tradições do Estado a novas gerações.

Também chamados de "Tesouros Vivos da Cultura", esses mestres são pessoas, grupos e comunidades reconhecidamente detentoras de conhecimentos da tradição popular do Estado. Por meio de edital público, o Secult identifica e recebe inscrições para o processo seletivo que confere o título e um auxílio financeiro vitalício aos selecionados no valor de um salário mínimo. Os selecionados são reconhecidos pelo Governo do Estado como difusores do patrimônio imaterial, da história e da identidade, atuando no repasse de seus saberes e fazeres às novas gerações.

Conheça quem são as rendeiras contempladas com o título:

Conheça as Mestras da Cultura



Zefinha Potengi, Ceará



Francisca Cascavel, Ceará



Raimunda Lúcia Canaan, Trairi, Ceará



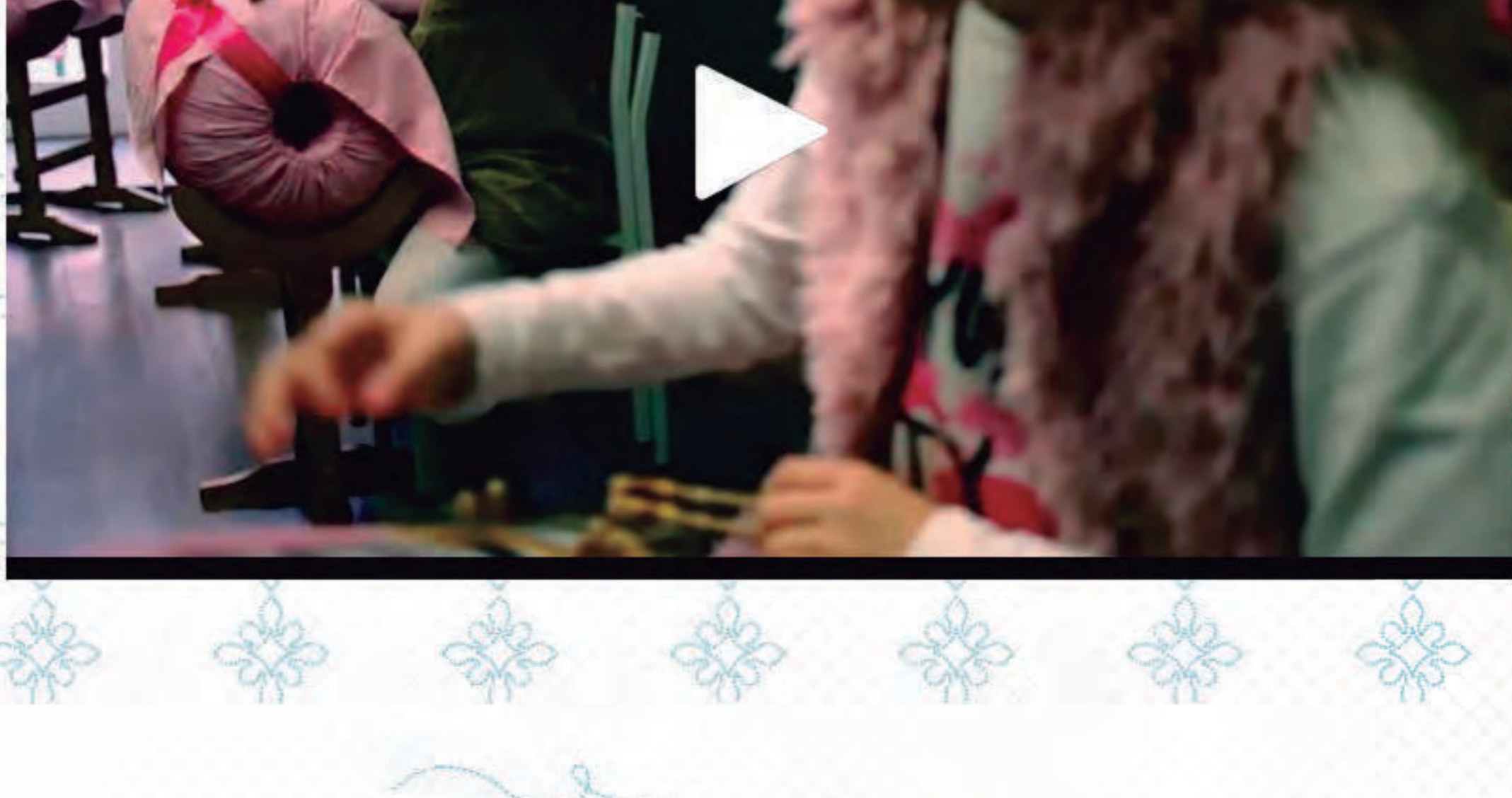
APRENDIZADO

Lições de rendas

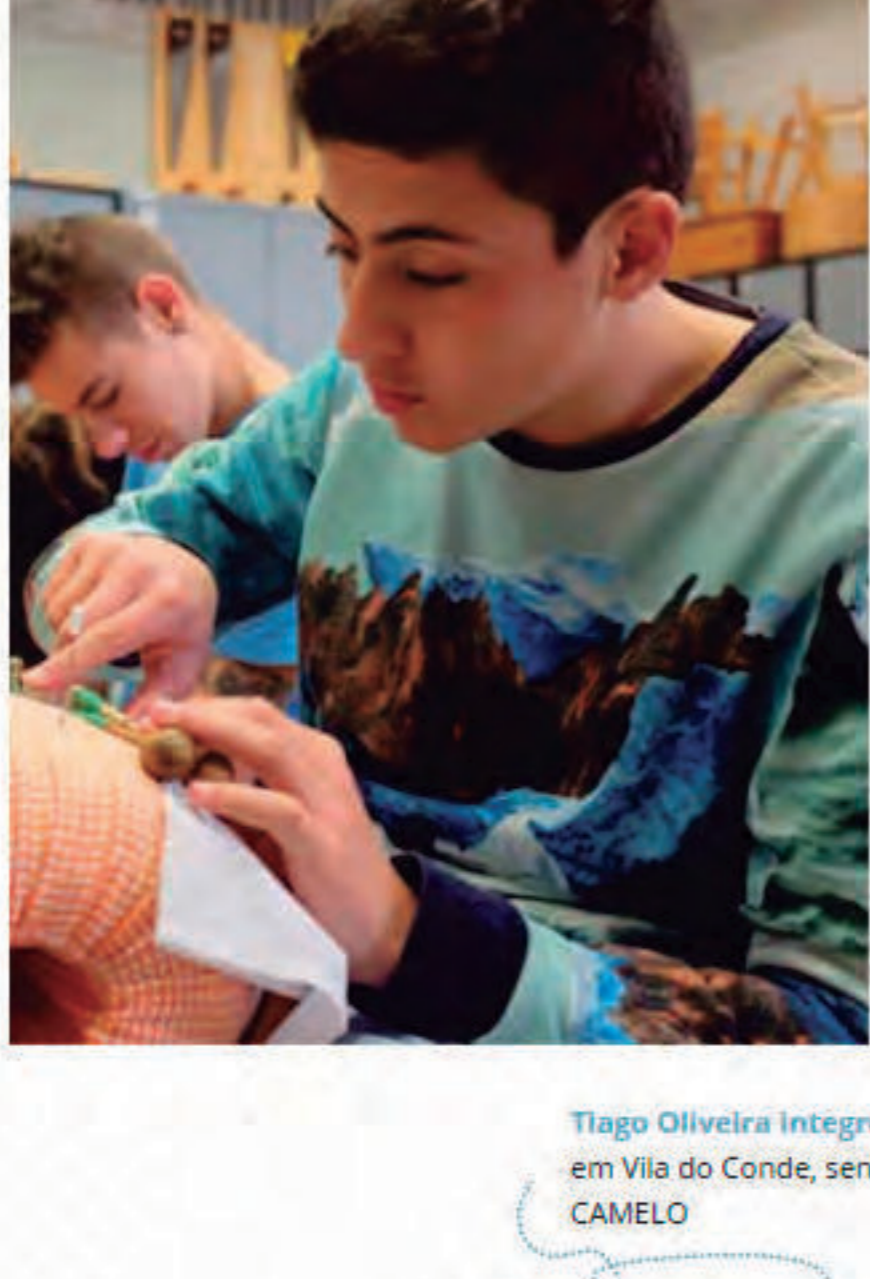
Exemplos para promover e perpetuar a tradição das rendelheiras em Portugal não faltam. A luta é permanente, e as escolas voltadas para as rendas são grandes trunfos tanto em Peniche quanto em Vila do Conde.

Antigamente, a iniciação no ofício era, com raras exceções, realizada por tradicionais mestres.

Em Vila do Conde, a primeira experiência foi implantada em 1919, com a "Escola de Rendas", quando rendelheiras passaram a produzir com melhor qualidade, obtendo, assim, maior visibilidade. Agora, uma nova escola, mantida pela Câmara Municipal, está de portas abertas para quem deseja aprender ou aperfeiçoar o ofício. Funciona na Casa do Vinhal, o mesmo local da antiga escola e também sede do Museu das Rendas. Segundo Ivone Pereira, diretora do equipamento, "a nova escola foi criada para não deixar morrer esta tradição tão arraizada em nossa cidade".



Com métodos que alternam técnica tradicional e inovação, Portugal dissemina o ensino das rendas entre crianças, jovens e senhoras



Tiago Oliveira integrou a primeira turma vocacional de rendas de bilros da Escola José Régio. Também em Vila do Conde, senhoras tecem na Escola de Rendas do Município FOTOS: J. PEDRO MARTINS/MARILIA CAMELO

Outra experiência inédita em Vila do Conde acontece na Escola Secundária José Régio (ESJR), do Governo Português. Desde 2014, está sendo ofertada a disciplina vocacional "Rendas de bilros". Conforme o diretor, António Almeida, a inclusão da disciplina no currículo oficial veio ao encontro da filosofia da instituição, que é valorizar a cultura e identidade do povo vilacondense. "As rendas sempre fizeram parte da nossa história, precisamos preservá-las", reforça. As aulas despertaram também o interesse de alunos especiais e de jovens com diferentes conflitos internos, muito comum nesta faixa etária, segundo a professora Teresa Pimenta.

A inovação dá prosseguimento à experiência anterior, entre 1975 e 2013, quando as rendas integravam as atividades extracurriculares da ESJR. "Funcionava como um clube, sem notas e participava quem desejasse", recorda António.

Em Peniche, a Escola Municipal de Rendas, mantida pela Câmara Municipal, é uma das iniciativas bem-sucedidas para salvaguardar este símbolo da cidade. "Prestamos serviços inerentes à aprendizagem e ao aperfeiçoamento das rendas de bilros, bem como das técnicas e dos processos como o desenho e a cerzidura", ressalta Jorge Amador, vice-presidente da Câmara Municipal.

Seja na sede ou em comunidades rurais, mulheres de todas as idades, inclusive crianças, reúnem-se em torno da tradição. A maioria das senhoras continua produzindo no estilo tradicional, com desenhos complexos e linhas finas, enquanto jovens investem em novas formas e matérias-primas. Dessa maneira, a Escola preserva o saber e abre espaço para outras possibilidades.



Ana Maria e Márcia Patrícia Ferreira Machado, mãe e filha, frequentam a Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde FOTOS: MARILIA CAMELO

Aulas de história

A troca de experiências entre adultos e crianças na Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche está mudando, ou melhor, inovando este capítulo da história. "As rendelheiras antigas ajudam as iniciantes, embora a forma de trabalhar seja diferente. As crianças, por exemplo, preferem tecer com fios mais grossos e coloridos, enquanto as senhoras permanecem com as tradicionais linhas finas e, geralmente, na cor branca", explica a monitora Cristina Santos, 48 anos. Nas alfomadas, jovens experimentam vários tipos de matérias-primas: linhas finas, grossas, coloridas, metalizadas, filhós, trapilhos, tiras de tecidos, rafia e até lã. Nesse caso, foi preciso substituir os alfinetes por palitos de madeira (tipo espetinho de churrasco) no desenvolvimento do produto.



A interação entre crianças, a exemplo de Maria Carlos, e rendelheiras tradicionais é um dos trunfos da Escola de Peniche FOTOS: MARILIA CAMELO

Para penichenses que desejam aprender, não somente a rendilhar, mas a cerzir ou mesmo a desenhar a trama, também é possível na escola mantida pela Câmara Municipal. Destinada ao ensino e aperfeiçoamento, é gratuita e funciona de segunda-feira a sábado, no período diurno. Nas quartas-feiras, o atendimento é prorrogado até a noite a fim de atender quem não tem disponibilidade durante o dia. No local, também são vendidos produtos feitos por alunos.

Herdeira de várias oficinas que funcionavam na cidade, a Escola foi fundada em 1987 e acolhe mais de 100 pessoas, inclusive presta serviço descentralizado na zona rural do Concelho.

A procura aumenta nas férias, quando os ateliês de Inverno e verão recebem cerca de 60 crianças. Em geral, essa faixa etária prefere fazer peças menores e acessórios, a exemplo de brincos, pulseiras e aplicações. Apesar das inovações, a Escola trabalha para salvaguardar a tradição das rendas em Peniche, feitas, sobretudo, com linhas finas e desenhos com maior complexidade.



Na Escola de Rendas de Peniche, alunos produzem peças tradicionais e inovadoras FOTOS: MARILIA CAMELO

Aberta à criatividade

O apreço pelas rendas de bilros em Vila do Conde é tanto que, em 1919, foi criada uma Escola de Rendas. Por lá, passaram importantes mestras deste saber, a exemplo da pioneira Julieta de Castro Estrela. Hoje, quem divide o conhecimento com as alunas, das pequeninas às mais idosas, é Isabel Maria Almeida Carneiro, 50 anos, monitora da nova Escola de Rendas de Bilros da cidade, criada em 2013, com acesso gratuito.



A monitora Isabel Carneiro orienta a aluna Maria Teveira Lopes na Escola de Rendas de Vila do Conde FOTOS: MARILIA CAMELO

Paciente com as limitações que cada uma enfrenta, seja por nunca ter rendilhado ou mesmo deixado a alfomada de lado por algum tempo, Isabel ensina sempre com dedicação. O espaço físico é pequeno, mas material para trabalhar não falta. O capricho está explícito nas alfomadas revestidas com tecidos padronizados. Algumas têm grandes laços com fita de cetim, ressaltando a validade das rendelheiras.

É comum o interesse das crianças pelas rendas, sobretudo entre as de 4 a 6 anos, antes de ingressarem na escola regular. Depois disso, explica Isabel, com tempo mais curto, elas passam a ir apenas nas férias, quando a Escola permanece aberta para atender à demanda. Contudo, ao chegarem à adolescência, perdem o entusiasmo, o qual vai ser retomado na fase adulta. A monitora percebe que querem respostas imediatas e não têm muita paciência.



Sofia Martins Ferreira é aluna da Escola de Rendas de Vila do Conde

Atualmente, frequentam o espaço 26 jovens e senhoras e 32 crianças, entre elas um menino de 9 anos. Com essa integração, as rendas vão se perpetuando e, ao mesmo tempo, renovando-se. Afinal, são gerações diferentes, porém dispostas a preservar uma das identidades culturais de Vila do Conde.

Disciplina vocacional no currículo

A luta insistente de Teresa Pimenta para ensinar aos jovens o ofício de rendilhar ganhou mais um capítulo em setembro de 2014. Alunos da Escola Secundária José Régio (ESJR), em Vila do Conde, passaram a ter a "Renda de bilros" entre as opções de disciplinas vocacionais, com aplicação de notas.



Protagonistas de uma iniciativa inédita em Portugal: professora Teresa Pimenta e alunos da primeira turma da disciplina "Rendas de Bilros" na Escola Secundária José Régio FOTOS: J. PEDRO MARTINS

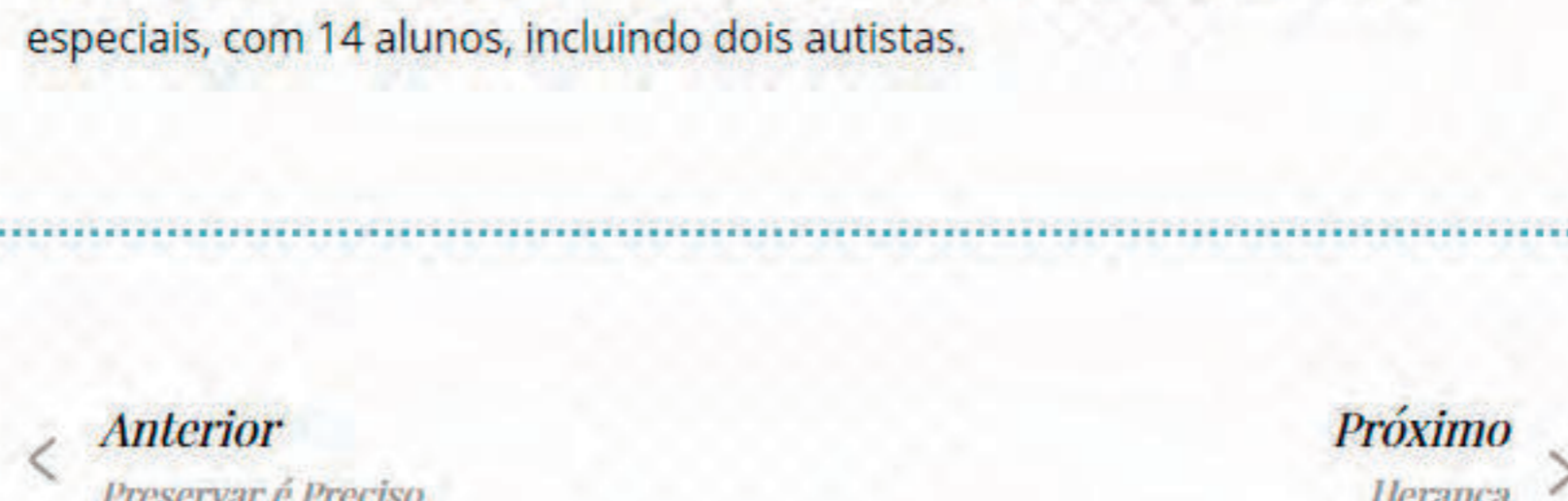
A indicação de Teresa como professora desta turma pioneira representa feliz coincidência: sua avó, Julieta de Castro Estrela, foi fundadora e primeira professora da Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde. Em 1919, antes, a José Régio adotava o artesanato nas aulas extracurriculares.

Após a inclusão da arte no currículo oficial, Teresa costuma ser questionada se o ofício é lucrativo. Ela responde que um só trabalho possibilita vários preços. "Com o mesmo desenho, posso fazer três ou quatro preços diferentes, basta saber usar os pontos e escolher a matéria-prima".

Teresa é neta de Julieta de Castro Estrela, a primeira professora da Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde, em 1919

A rendelheira defende que, por meio do artesanato, pode-se também repassar conhecimentos de matemática, português e geometria. "O ensino, em geral, é muito mecanizado, mas eu tento não mecanizar. Fazer rendas não é difícil. É basicamente o cruzamento sucessivo de quatro fios", explica.

Na primeira turma, a adesão de 50 alunos, entre 16 e 18 anos, com participação ativa do sexo masculino, surpreendeu a professora. A experiência foi tão bem-sucedida que prosseguiu com outros 25 jovens neste ano letivo (2015-2016). Na Escola, Teresa ainda ensina rendas à turma de necessidades educativas especiais, com 14 alunos, incluindo dois autistas.





SABER ANCESTRAL

Herança de família

A pequena Marta certamente ainda não tem noção do que as rendas representam para a sua cidade. Aos dois anos, sequer consegue segurar firmemente os bilros. Contudo, pelo interesse demonstrado, é uma promessa para a preservação da arte em Peniche. O mérito é todo da avó Cecília Figueiredo. Pacientemente, ela transmite o saber secular à netinha, ora em casa, ora na **Escola Municipal de Rendas de Bilros**. Enquanto produz na almofada, a avó orienta a criança: "Pronto, coloque agora o alfinete ali, mexa com os bilros...". Assim, a miúda vai assimilando e, quem sabe, futuramente, poderá tornar-se uma rendilheira.

Distante de Marta e Cecília, registram-se histórias semelhantes. É o caso da cearense **Maria de Fátima Martins Cardoso** que jamais esqueceu as lições repassadas pela avó Maria Ludovico. Aos 65 anos, Fátima, residente na Praia do Mundaú, orgulha-se de ter herdado o ofício, assim como repassado a Elessandra, a única mulher dentre os cinco filhos.

Transmitir o saber de mãe para filha é a forma mais comum no Ceará, porém em Portugal existem escolas destinadas ao ensino de rendas

Exemplos assim são comuns no mundo das rendas. É uma herança familiar, arraigada por várias gerações. "Aprendi com minha mãe, que aprendeu com minha avó...", repetem muitas rendadeiras cearenses. Em Portugal, ouvimos igualmente esses relatos, embora a arte lá tenha sido (e até hoje) também transmitida por mestras em escolas especializadas.



Na Escola de Rendas de Bilros de Peniche, Cecília Figueiredo ensina, pacientemente, os primeiros pontos à netinha Marta. FOTO: MARILIA CAMELO



O caso da designer Xana Barata, 44 anos, de Peniche, reflete bem essa realidade. O reencontro com as rendas de bilros é recente, embora a arte sempre tenha feito parte de sua vida. A bisavó Amélia tecia, assim com a mãe, Emília, que começou a lhe ensinar há cerca de três anos, pouco antes de falecer. "Então, eu vim terminar de aprender aqui na Escola. Esta é a almofada da minha mãe", conta, emocionada.

Em Vila do Conde, a herança familiar está muito bem representada por **Teresa Pimenta**, 52 anos. Ela é professora da disciplina Rendas de bilros na Escola Secundária José Régio, seguindo os passos da mãe, Beatriz Estrela, e da avó, Julieta Estrela, mestras da antiga Escola de Rendas da cidade, fundada em 1919.

"Costumo dizer que aprendi ainda na 'barriga da minha mãe', uma vez que foi ela a minha professora. Frequentei a escola desde bebê e, andando de colo em colo das rendilheiras, fui aprendendo. Tenho na memória de pelos meus 3, 4 anos, de estar sentada ao colo da minha avó, então professora, que me corrigia a posição das mãos".



Da mesma forma, outras famílias perpetuam o ofício no Ceará. Em Aquiraz, **Alexandra Pereira de Oliveira**, 43 anos, por exemplo, aprendeu a tecer com a mãe, Auristela, aos 7 anos. Suas produções, feitas com linha grossa, são comercializadas no box da família, no Centro da Associação das Rendadeiras da Prainha. "Rendadeira foi minha primeira profissão. Hoje, também sou professora concursada da Prefeitura de Aquiraz. Trabalho o dia todo, mas, quando volto, tomo banho e vou para a almofada. A renda para mim é uma terapia. Não a deixo pela beleza que é este trabalho", define.

Não basta conhecer o processo das rendas de bilros, é preciso disseminá-lo. Assim, artesãs, ainda hoje, tentam transmitir o ofício às filhas, netas e até bisnetas

“ Sei que não terei a minha avó para toda vida. A renda de bilros será a maneira de mantê-la sempre comigo”

Hennyxara da Silva

Entusiasmada igualmente com o ofício, **Maria Novinha**, 61 anos, é a matriarca dos "Silva" e responsável por transmitir o gosto pelas rendas às filhas e netas. Residente em Canaan, distrito de Trairi, foi iniciada na prática pela mãe Dolores, aos seis anos. Já adulta, casou-se e teve oito filhos, sendo cinco mulheres. Todas aprenderam o ofício com ela, entretanto, somente a primogênita, Ana Maria, vive em voltas com a renda.

Ana Maria cuidou também de repassar a arte às três filhas, mas apenas a caçula, Mirella, 19 anos, prossegue. Ela pretende cursar Enfermagem e seguir essa profissão, embora não pense em abandonar a arte na qual foi iniciada aos 9 anos. Aprendeu primeiro com a avó, depois com a mãe: "Gosto de fazer e, assim, manter a cultura na nossa família".



Hennyxara e sua avó Socorro Dantas, da Praia do Iguape, em Aquiraz, atribuem o valor das rendas à emoção de trabalhar na almofada FOTO: MARILIA CAMELO

É raro encontrar jovens no Ceará que pensam como Mirella, mas existem. No litoral Leste, na Praia do Iguape (Aquiraz), **Hennyxara da Silva**, 17 anos, é exemplo na defesa desta tradição. Desde criança, acostumou-se com a avó Socorro sempre na almofada. Mais que isso: de ver o orgulho que a tradicional rendadeira tinha de demonstrar o ofício às netas. E, assim, foi tomando gosto. Pretende cursar faculdade de Letras, porém promete não largar a almofada e aprender mais a cada dia. "É difícil ganhar bem com esse artesanato. Eu nem conheço ninguém da minha idade que se dedica ao ofício. Mas faço questão de aprender, já sei fazer os pontos mais fáceis. Assim, convivo mais com minha avó. Sei que não a terei para toda vida. A renda de bilros será a maneira de mantê-la sempre comigo".

Inspiradas no talento materno



< Anterior
Escolas

Próximo >
Ana Maria



ANA MARIA DA SILVA – (TRAIRI – CEARÁ)

Liderança em Canaan

Neta e filha de rendeiras, o destino de Ana Maria não poderia ser outro. Mais do que tecer, a filha primogênita de dona Novinha não se cansa de lutar pela valorização do trabalho feito à mão de Canaan, distrito de Trairi. Ana Maria da Silva preside a Associação das Artesãs e Agricultores de Canaan (Artecan). Entretanto, lamenta que determinadas rendeiras dependam de atravessadores e, em alguns casos, ainda troquem a renda por mercadorias.

A realidade incomoda Ana Maria, mas quem acredita no ofício não cede às adversidades. Ela conta que o resgate pela cultura da renda de bilros começou em 2005, quando ninguém queria trabalhar com a linha fina nem misturar a renda ao tecido. Por meio da Ong Terra Azul, do Rio de Janeiro, foi desenvolvido o primeiro projeto e, assim, começou a mobilização do grupo para trabalhar e formalizar a Associação. Com o dinheiro conquistado, a situação melhorou para todos.



No encontro "Povos do Mar", realizado pelo Sesc-Ceará (agosto 2015), Ana Maria explica como se faz rendas de bilros a rapaz com deficiência visual. FOTO: MARÍLIA CAMELO

Depois vieram as capacitações de costura, bordado, crochê, bem como as encomendas. Com o apoio determinante de Rosa Cunha, uma filha da terra que muito faz pelo grupo, parte da produção era comercializada em Brasília. "Com a ajuda de custo daquela época, eu até comprei uma televisão. São coisas simples que conquistei. Por isso, vou continuar trabalhando com renda e ajudando a nossa Artecan", justifica.

“Minhas três filhas sabem fazer renda, somente Mirella continua. Elas podem não valorizar a renda como eu, mas eu tenho o maior prazer em divulgar a minha cultura”

Em 2013, outro projeto desafiador chegou à Associação. Desta vez, com uma indústria de energia eólica instalada no município de Trairi. O grupo, orientado pelo estilista Ivanildo Nunes, de Fortaleza, desenvolveu a coleção Vida Vento, na qual as rendeiras trabalharam com a linha fina e desenhos exclusivos. O desafio foi cumprido, e o resultado da coleção ficou perfeito, entretanto, o grupo ainda não conseguiu tornar viável a comercialização.

Durante o projeto, Ana Maria teve uma grande aliada, a filha caçula, Mirella, hoje com 19 anos. Sempre que acontecem as feiras, costuma viajar representando Canaan, motivo de muito orgulho para ela. Sonha ainda em ter uma loja própria para comercializar rendas de bilros.



Produzidas com linhas finas e desenhos próprios, as rendas da Artecan são reconhecidas pela qualidade. FOTO: MARÍLIA CAMELO

Inspiradas no talento materno



< Anterior
Herança

Próximo >
Xana

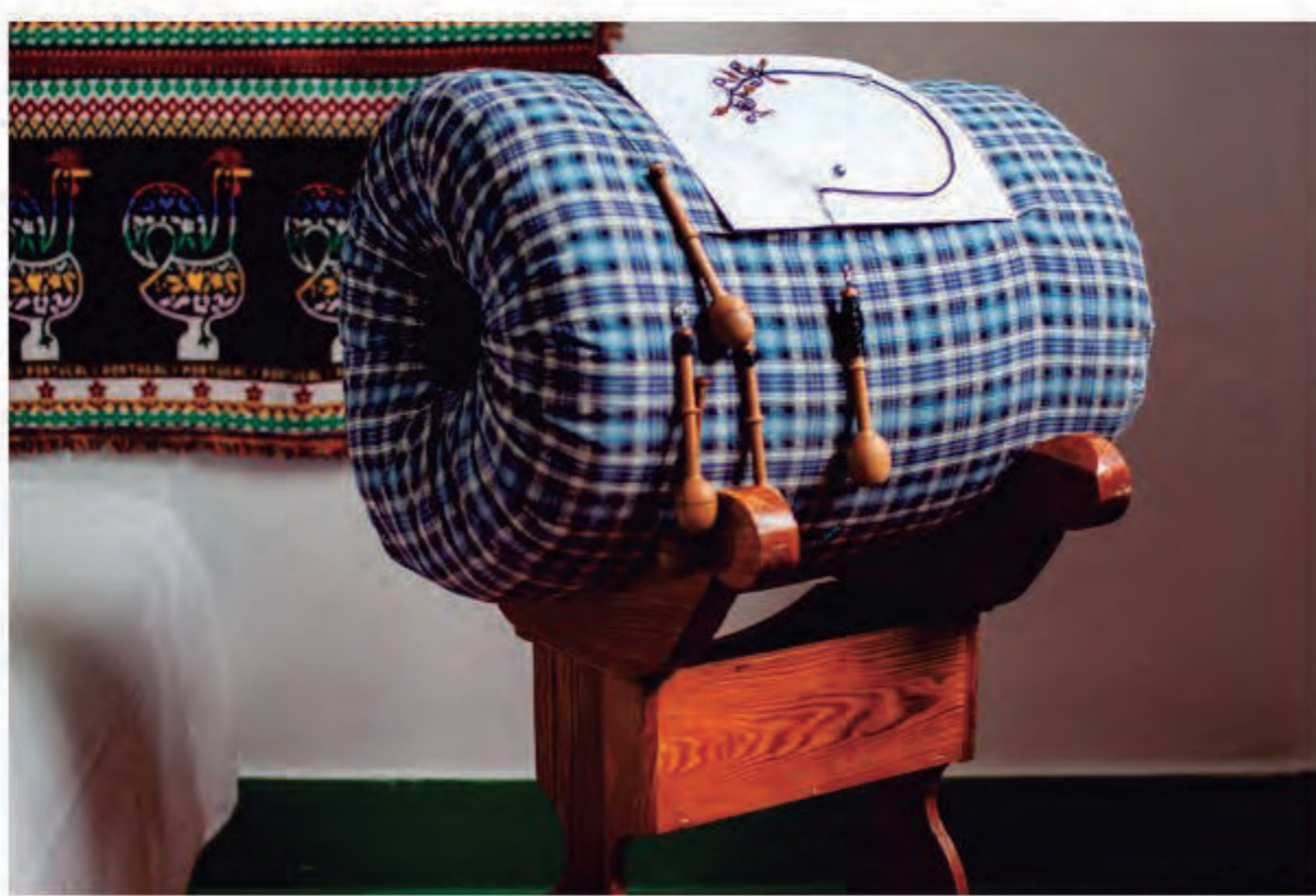


XANA BARATA - PENICHE (PORTUGAL)

Feliz reencontro

Proprietária de um hostel em Peniche, a portuguesa Xana Barata, 44 anos, é uma das alunas mais recentes da Escola Municipal de Rendas de Bilros Peniche. O reencontro com a renda de bilros é algo novo, porém intenso demais. Embora a renda sempre tenha feito parte de sua vida, pois a bisavó Amélia já tecia, assim com a mãe Emília, somente há cerca de três anos ela decidiu aprender a rendilhar com a ajuda de sua mãe.

Infelizmente, a matriarca, que estava com problemas de saúde, acabou partindo sem concluir os ensinamentos para a filha. "Ela faleceu em 2014, e então eu vim aprender aqui na Escola. Esta é a almofada da minha mãe", aponta para o material ainda emocionada.



Além do amor às rendas de bilros, Xana recebeu outra herança valiosa da mãe, Emília: a almofada na qual tece suas peças

Quando se formou em Design de Moda, em 1994, Xana diz ter confeccionado, com a ajuda da mãe, a coleção composta com detalhes em renda de bilro que culminou com o encerramento do curso. "Ficou muito lindo o nosso trabalho. Usamos tecidos leves, cores suaves, tingimentos e muita mistura de materiais na produção das rendas. Minha mãe sempre foi inovadora", recorda Xana.

A veia artística parece mesmo ter passado de mãe para filha. Na Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche, onde a maior parte das rendilheiras tece com fios finos, Xana insistia em trabalhar com a linha e fios de arame. Na almofada, desenvolvia um colar com desenho próprio. Na orelha esquerda, usava brinco produzido da mesma forma. A linha é preta, e a proposta, de vanguarda. Mas o objetivo maior era trabalhar com fios de prata na almofada, ou seja, fazer joias com os bilros. Desejo concretizado recentemente, cujas peças podem ser conferidas em seu perfil do Facebook: Iguanabyxana. E com tanta criatividade, a designer conquistou prêmio na categoria "Inovação" no Concurso de Renda de Bilros de Peniche 2015.



Brincos tecidos na almofada com fios de prata (foto maior) e fios de arame preto. Acima à direita, detalhe da coleção com rendas de bilros apresentada por Xana no curso de Design de moda FOTOS MARÍLIA CAMELO E ACERVO PESSOAL



Inspiradas no talento materno



< *Anterior*
Ana Maria

Próximo >
Alexandra



ALEXANDRA – PRAINHA (AQUIRAZ – CE)

Rendas cearenses na Europa

Para divulgar as rendas de bilros do Ceará, Alexandra Pereira de Oliveira, 43 anos, foi a Europa em duas ocasiões. Em 1996, viajou a Monte Carlo, no Principado de Mônaco, integrando a comitiva brasileira que prestigiou as comemorações de 700 anos de reinado da família Grimaldi. Além de vender as peças produzidas na Prainha, teceu rendas ao vivo em duas almofadas, uma com linha grossa, outra com a fina. “Era muito interessante ver a reação do público. Fui muito bem aceita, ficavam até me perguntando se eu era louca de trabalhar com tantos pedacinhos”.

“Rendeira foi minha primeira profissão, que aprendi com minha mãe, Auristela, aos 7 anos. Hoje, mesmo sendo professora concursada, não largo a minha almofada”

Cinco anos depois, lá estava a rendeira cearense novamente atravessando o Atlântico. Desta vez, o destino foi Portugal. A convite do Serviço Social do Comércio (Sesc-Ceará), participou do Congresso Internacional de Turismo, Lazer e Cultura – Destino, Sustentabilidade e Competitividade, na Universidade de Coimbra. “Nós herdamos este ofício dos portugueses, e eles mesmos ficaram admirados com o nosso progresso, pois confeccionamos peças maiores, a exemplo

de toalhas de mesa e colchas de cama. Lá, pelo que conheci, são peças menores”.

Por ter gostado tanto dessas experiências, pretende, se for convidada, fazer outras viagens. Confessa, porém, jamais largar a sua Prainha, “um paraíso” bem próximo a Fortaleza. Por quase dois anos, morou na Bahla, pois alimentava o sonho de ganhar o mundo. Considerava, até então, sua realização na vida.



Peças tecidas por Alexandra são comercializadas no box da família no Centro de Rendeiras da Prainha FOTO: ACERVO PESSOAL

“Rendeira foi minha primeira profissão. Hoje, também sou professora concursada da Prefeitura de Aquiraz. Trabalho o dia todo, mas, quando volto, tomo banho e vou para a almofada. A renda para mim é uma terapia. Não a deixo pela beleza que é este trabalho”, define.

Alexandra aprendeu o ofício com a mãe, Auristela, aos 7 anos. Suas produções, feitas com linha grossa, são comercializadas no box da família, no Centro da Associação das Rendeiras da Prainha, da qual foi presidente entre 2004 e 2006. “Hoje, estamos num lugar improvisado, contudo, nosso maior sonho é ter o novo espaço, e vamos conseguir”.

Com todo esse otimismo, apenas lamenta a falta de valorização do artesanato: “As pessoas de fora dão muito mais valor ao nosso trabalho do que nós, cearenses. São peças pelas quais me orgulho. Passamos dias fazendo uma para vender por R\$ 50,00 (cerca de 12 euros), e as pessoas acham um absurdo de dinheiro. Esse valor era para ser só da mão de obra. Porque são essas mãos (diz, exibindo-as) que fazem essas belezas que todo mundo vê”.

Inspiradas no talento materno



< Anterior
Xana

Próximo >
Redes de Almofada



PATRIMÔNIO CEARENSE

Cultura na rede de dormir

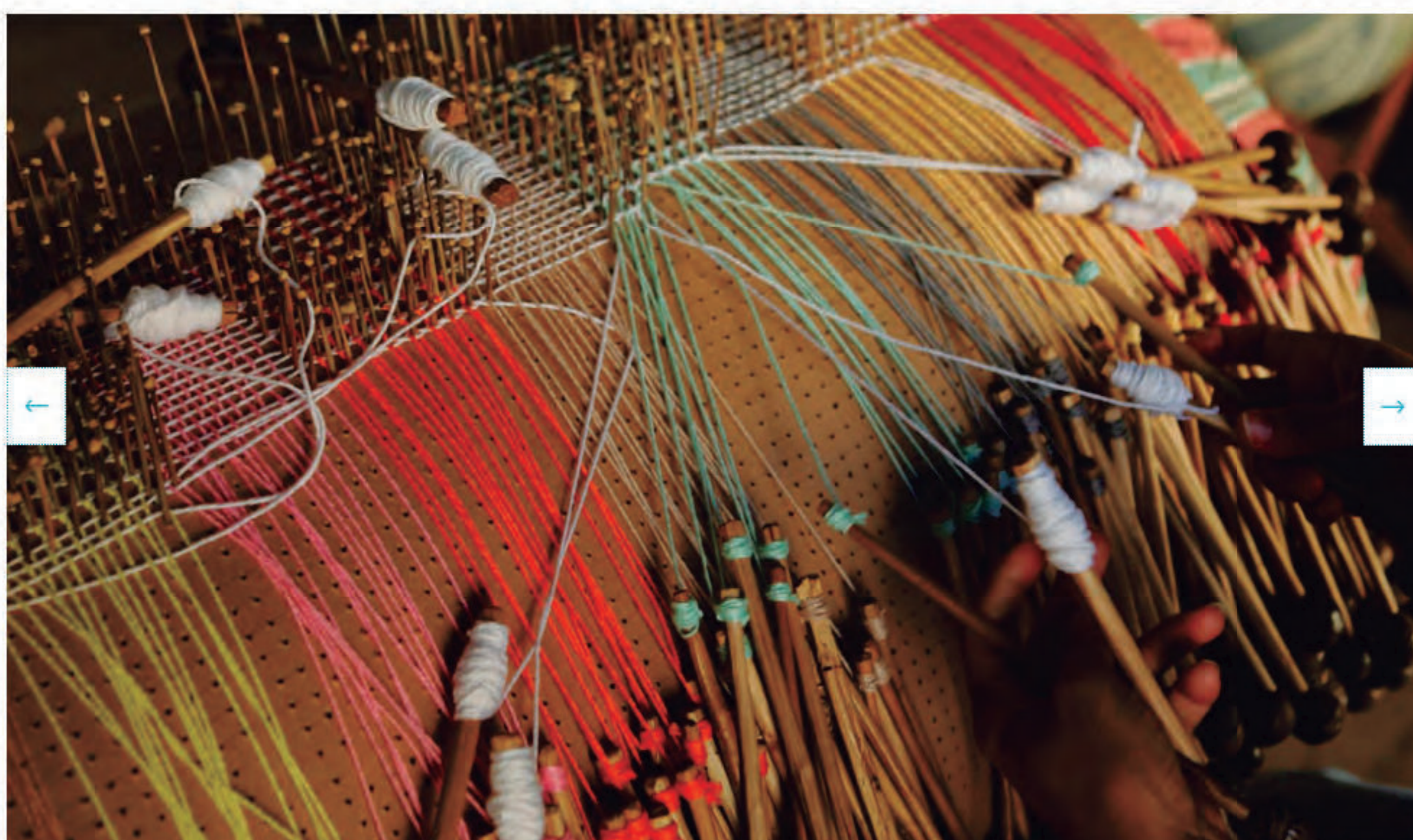
Distante das praias do Ceará também é possível encontrar belas paisagens, assim como persistentes rendeiras desenvolvendo trabalhos inusitados e quase em extinção. São as redes de dormir tramadas por vários bilros numa almofada gigante. Sim, elas medem em torno de 1.80 cm de comprimento e pesam mais de 100 quilos. Dependendo do desenho elaborado, necessita-se de até 300 pares de bilros, resultando em peças de grande valor artístico. As relíquias são produzidas em duas cidades da região Sul do Ceará: Santana do Cariri e Potengi.



Toilza Caetano tece redes de dormir junto a colegas do Projeto Bilro, coordenado por Luiza Lacerda (blusa azul). Além do corpo da peça, fazem a mamucaba (detalhe)
FOTOS: MARILIA CAMELO

A tradição das “redes de almofada”, como são denominadas no Ceará, tem vários momentos. Em Santana do Cariri, por exemplo, elas costumam ser chamadas de “Cezarinas”, em homenagem a Dona Cezarina, responsável por disseminar a técnica no município. A herdeira desta arte é Luiza Lacerda que, para seguir os passos da mãe, organizou um grupo de rendeiras.

Diariamente, pelo menos de cinco mulheres se reúnem para trabalhar, no entanto as peças só são feitas sob encomenda, considerando que o tempo e os custos elevam o valor. Outra alternativa são os consórcios, eventualmente lançados como forma de fomentar a produção. Em paralelo, as artesãs tecem varandas e mamucabas, tudo na almofada. Para diversificar, o grupo Projeto Bilro passou a desenvolver peças menores, a exemplo das redinhas de bonecas.



Processo de feitura da rede “Cezarina”, pelo Projeto Bilro, em Santana do Cariri FOTO: MARILIA CAMELO

Josefa Pereira de Araújo, 69 anos, é uma mestra na arte de fazer redes de almofada, inclusive com título outorgado pela Secretaria de Cultura do Ceará. Natural de Santana do Cariri, mudou-se ainda criança para Potengi, levando consigo o talento revelado precocemente.

Nos municípios de Santana do Cariri e Potengi, no Sul do Ceará (Brasil), são produzidas as redes de almofadas, valorizando, assim, dois símbolos da cultura cearense ao mesmo tempo

Desde então, Zefinha, como é conhecida na sua cidade, nunca mais parou. A luta para perpetuar a tradição, herdada de sua mãe, Helena, tem sido permanente, mas a resistência começa em casa. Das quatro filhas da mestra, todas aprenderam e sabem fazer muito bem, entretanto, apenas uma permanece no ofício.



Mestra da Cultura do Ceará, Zefinha deseja ensinar a jovens gerações para manter a tradição da rede de almofada no Cariri FOTO: PATRÍCIA ARAUJO

Zefinha também tentou formar um grupo para ensinar outros jovens da sua cidade, aliás, transmitir a tradição é uma das condições para obter o título de “Mestra da Cultura”. Até o momento, não obteve sucesso. A rendeira admite a dificuldade de depender deste tipo de trabalho, seja pelo tempo dedicado, cerca de dois meses, ou pelo preço cobrado, em média, de R\$ 950,00. Sem falar dos custos com as varandas, aplicadas por último e, geralmente, feitas de crochê. Por tanta dedicação, o seu valor ainda deve ser reavaliado. O resultado é perfeito, pois reúne duas expressões da cultura cearense - a rede de dormir e a renda de bilros - em um só objeto.



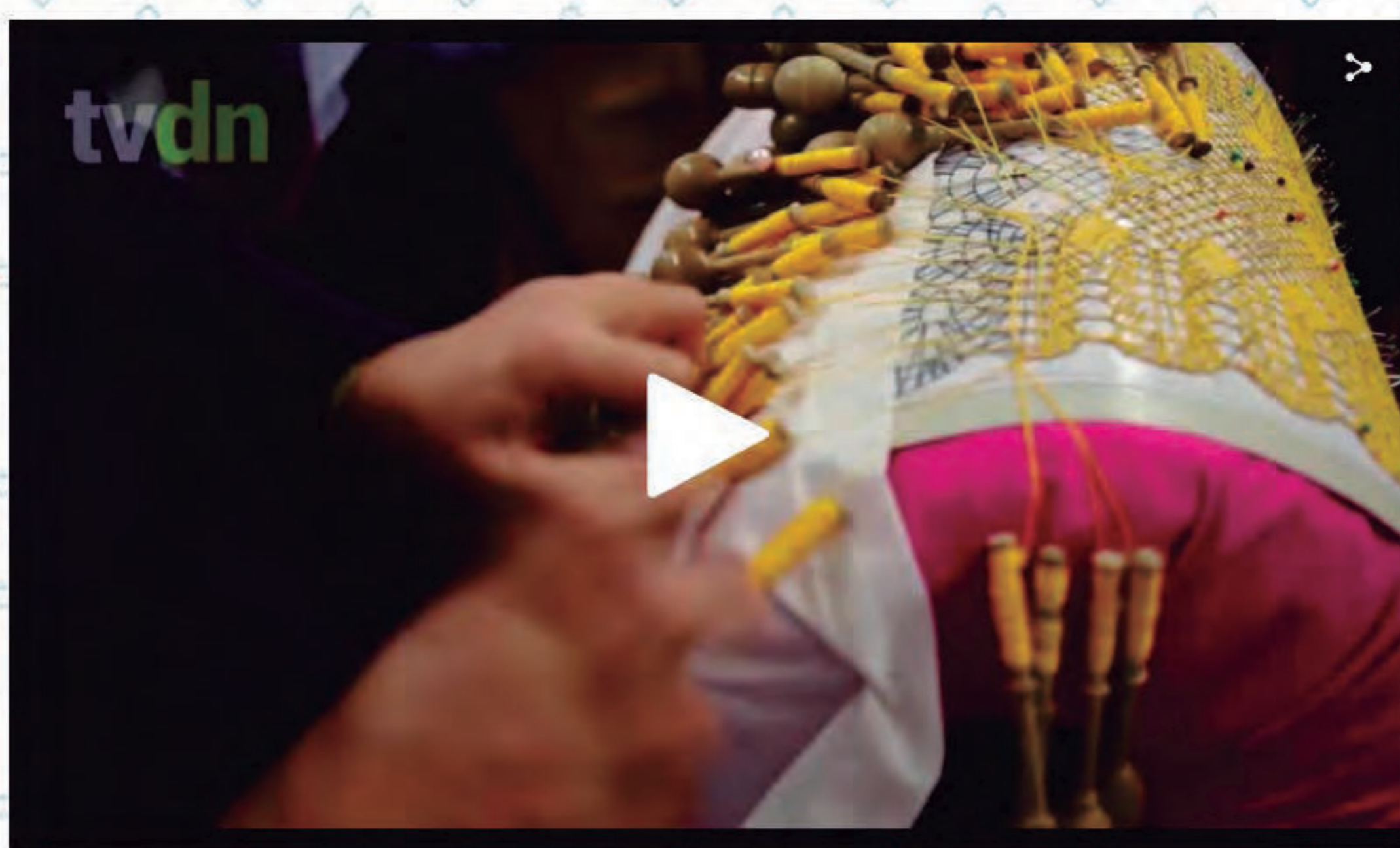
MUSEUS

Tesouro preservado

Visitar museus sempre é uma aula de história, independentemente do assunto em questão. No caso das rendas de bilros, ainda há muito para se desvendar, assim como a preservar. Afinal, sua existência está intrinsecamente relacionada à cultura, à economia e à identidade de seu povo. Cientes dessa importância, as cidades de Vila do Conde e Peniche investem na renovação de acervos, enquanto o Ceará conta com coleções que reúnem mais de três mil exemplares.

A principal atração do Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde, o único do gênero em Portugal, é a maior renda do mundo, exposta em um túnel de acrílico. A peça de 53,262 m² entrou para o Guinness Book, em agosto de 2015.

No entanto, há muito mais a conhecer: rendas, almofadas e bilros de vários países. "Nossa missão é estudar o passado, conhecer o presente e preparar o futuro", ressalta Ivone Pereira, diretora do espaço mantido pela Câmara Municipal de Vila do Conde.



No museu, instalado em 1991 na Casa do Vinhal, um prédio histórico da cidade, funciona a oficina das rendilheiras. Lá, diariamente três ou quatro profissionais exibem sua arte aos visitantes. "Essas artesãs são um ponto de luz nesse lugar já tão iluminado", define António Saraiva Dias, presidente da Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde.

Percorrer o espaço museológico e, ao mesmo tempo, conferir essas artesãs rendilhando só faz despertar um desejo nos visitantes: aprender a fazer renda. O local, além de valorizar o passado, constitui-se como um balcão no qual se pode fazer encomendas e também adquirir peças para levar de lembrança da visita.



Em Vila do Conde, a principal atração do Museu é a maior renda de bilros do mundo, exposta em um túnel de acrílico. Registrada do Guinness Book, mede 53,262m². FOTO: ADAPVC

Em Peniche, a 100 quilômetros de Lisboa, também é possível conferir a história das rendas de bilros no Museu Municipal, instalado em um Forte do século XVII, o qual funcionou como prisão política durante o Estado Novo (1933-1974).

O mesmo local abrigou a primeira Escola Municipal de Rendas, na qual visitantes conferiam o processo de produção. Ao ser fechada, em 1994, o espólio ficou para o Museu Municipal de Peniche. O espaço, entretanto, é provisório. Em breve, a cidade ganhará novo equipamento cultural destinado exclusivamente ao ex-libris do município.



No Museu das Rendas de Vila do Conde, rendilheiras exibem sua arte ao vivo. Assim, interagem com os visitantes FOTO: MARILIA CAMELO

Segundo o vice-presidente da Câmara Municipal, Jorge Amador, com o Museu das Rendas de Bilros de Peniche, pretende-se reconhecer e valorizar este artesanato elemento de reforço da matriz identitária da comunidade: "Estamos a trabalhar nos conteúdos deste importante projeto cultural e museológico, prevendo-se a sua inauguração para o mês de Julho de 2016".

O Ceará, embora seja um Estado reconhecido em todo o Brasil por suas rendas de bilros, não dispõe ainda de espaço exclusivo para guardar este capítulo da história. Entretanto, o Museu Arthur Ramos, instalado na Casa José de Alencar e mantido pela Universidade Federal do Ceará (UFC), tem valioso patrimônio com cerca de três mil exemplares, incluindo peças de Vila do Conde e Peniche.



A Casa José de Alencar guarda o único acervo de rendas de bilros do Ceará. Lá, o Museu Arthur Ramos abriga duas coleções: Luiza Ramos e Rendas do Ceará FOTO: MARILIA CAMELO

O acervo está dividido em duas partes: Coleção Luiza Ramos, que contempla amostras vindas de vários Estados do Brasil e do exterior (Portugal, China e França, por exemplo), e Coleção Rendas do Ceará, cujas peças provenientes de cidades diferentes foram coletadas pela pesquisadora Valdelice Carneiro Girão. Ambas inspiraram estudantes e pesquisadores, como a museóloga do espaço, Márcia Pereira de Oliveira. Em 2014, ela defendeu a dissertação "Coleção Luiza Ramos: um nordeste imaginado em rendas".

Segundo a pesquisadora, esse acervo reúne peças de cultura material que compõem um esforço de apresentação do patrimônio cultural brasileiro. "A sua riqueza e diversidade foram observadas ao longo destas décadas e a coleção, transformada em objeto de diferentes estudos acadêmicos", ressalta Márcia.

Nesses templos históricos, é possível compreender a importância de manter e valorizar esta arte secular para além dos museus

Visite os museus

Museu das Rendas de Bilros de Vila do Conde

Rua de S. Bento, 70.
4480-781 Vila do Conde
Telefone: 252 617 506
museus@cm-viladoconde.pt

Museu Municipal de Peniche

Campo da República
2520-609 Peniche
Telefone: 262.780.116
museu@cm-peniche.pt
www.cm-peniche.pt/MuseuMunicipal

Museu Arthur Ramos (Casa José de Alencar)

Av. Washington Soares, 6055
Messejana, Fortaleza - CE. 60830-641
Telefone: (85) 3276-2379

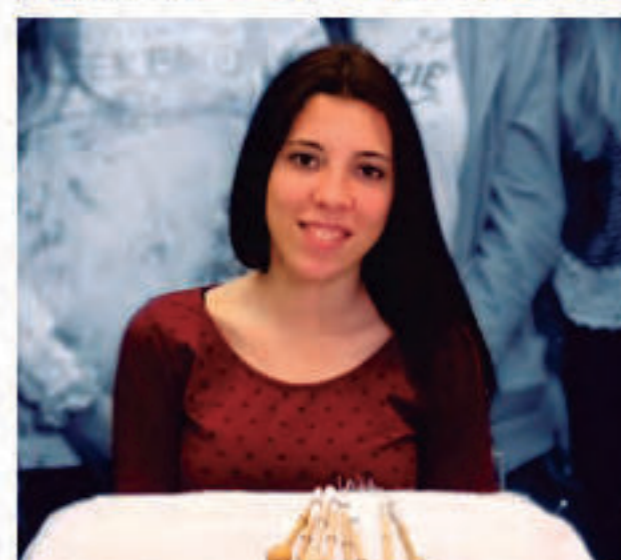
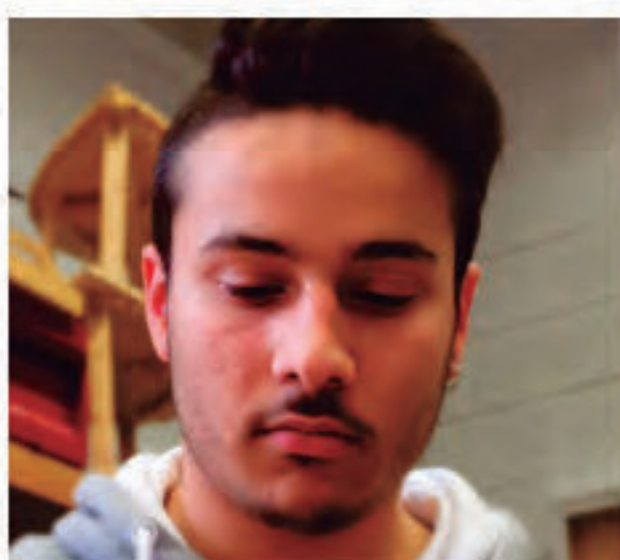
< Anterior
Redes de Almofada

Próximo >
Novas Gerações




Novas gerações

Nas mãos de crianças e jovens, cearenses e portugueses, encontra-se a esperança de as rendas de bilros prosseguirem nas próximas décadas, nos próximos séculos...

< *Anterior*
Museus

Próxima
Hennyxara Silva >



HENNYXARA SILVA - IGUAPE (AQUIRAZ - CE)

Em respeito à arte da avó

Quando criança, Hennyxara da Silva acostumou-se com a avó Socorro sempre na almofada. Mais que isso: de ver o orgulho que a rendeira tinha de demonstrar o ofício às netas. E, assim, foi criando gosto. Hoje, aos 17 anos, como a maioria da sua geração, pretende fazer faculdade (Letras) e, com isso, seguir uma profissão rentável.

Ao mesmo tempo, deseja se aperfeiçoar nas rendas de bilros. “É difícil ganhar bem com esse artesanato, eu nem conheço ninguém da minha idade que se dedica ao ofício aqui. Mas faço questão de aprender, já sei fazer os pontos mais fáceis. É a forma de eu conviver mais com minha avó. Sei que não a terei para sempre comigo. Portanto, a renda será um elo entre nós para sempre. É o caminho para guardar minha história”.

História da qual Hennyxara demonstra muito conhecimento. Fala, com desenvoltura, da tradição das rendas de bilros, na Praia do Iguape, localizada na cidade de Aquiraz (Ceará). “Desde pequena, observava essa cultura, as senhoras antigas, mulheres de pescadores, fazendo a renda. Trabalhavam para completar o sustento da família, por isso as mães passavam o ofício para as filhas e, assim, por diante”.

Agora, a jovem lamenta que essa cultura esteja se perdendo a cada dia. Compreende que os pais devam querer um futuro melhor para as filhas, que elas cursem faculdade e até partam para lugares mais desenvolvidos. Contudo, no seu mundo, pensa diferente.

Na família, é a única interessada em prosseguir a arte da dona Socorro, 71 anos. A mãe, Dinamarc, 42, nunca teve paciência de lhe ensinar nem mesmo faz mais renda. Trabalha na secretaria de um grande hotel. As irmãs Hadassa, 20 anos, e Amabelly, 15 anos, igualmente não demonstram interesse. A caçula prefere mesmo navegar por outros mares, ou melhor, pela internet. Afinal, nasceu na geração da tecnologia, justifica a irmã. A esperança é a sobrinha Esther, 4 anos, que já brinca com a almofada da bisavó. “Se ela quiser, eu posso ensiná-la”.

“É difícil ganhar bem com a renda. Eu nem conheço ninguém da minha idade que se dedica ao ofício. Mas faço questão de aprender. É o caminho para guardar minha história”



Hennyxara promete continuar o ofício de dona Socorro, pois considera a melhor maneira de ter a avó para sempre ao seu lado FOTO: MARÍLIA CAMELO

Em alguns dias da semana, Hennyxara ajuda no box de Socorro, onde comercializam rendas da família e de outras artesãs locais no Centro de Rendeiras. Enquanto aguarda clientes, trabalha na almofada.

Define a paciência como o principal requisito para o ofício. “Tem de botar bilro, tirar bilro, botar espinho, tirar espinho, colocar na almofada, virar almofada.... O resultado demora, há todo aquele detalhe, são vários tipos de pontos”. E, então, quando consegue concluir uma blusa, por exemplo, como se sente?: “aliviada”, diz, aos risos. Mas, com seriedade, fala da satisfação de saber que beneficiará outra pessoa com sua peça: “quem compra, leva um pedacinho da gente. Eu fiz, e ela está vestindo”.



BEBIANA FIGUEIREDO - PENICHE (PORTUGAL)

Renovar sem perder a tradição

Debruçada sobre uma mesa repleta de lápis e desenhos novos, Bebiana Figueiredo, 28 anos, não esconde o desejo e a esperança de inovar no jeito de fazer e aplicar a renda. A jovem, assim como outras tantas, aprendeu a rendilhar ainda criança, mas ao chegar à adolescência perdeu o interesse. Algumas, entretanto, retomam o gosto, a exemplo de Bebiana que, há quase dois anos, passou a frequentar assiduamente a Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche.

Essa retomada pelo fazer artesanal rendeu bons frutos à jovem que conquistou, em julho de 2014, o 3º lugar na categoria Inovação do Concurso de Rendas de Bilros, promovido pela Câmara Municipal de Peniche (CMP). O colar vencedor, cheio de formas e estilo próprios, motivou Bebiana a desenvolver outras peças inéditas.

Além de frequentar a Escola de Rendas, também faz o curso de Iniciação ao Design de Renda de Bilros, ofertado pela CMP. A proposta das aulas é que haja uma renovação nos desenhos das rendas, bem como a perpetuação da tradição. Com os novos aprendizados, o apreço de Bebiana pela artesanaria vem aumentando, tanto que ela começou na Escola fazendo os piques (furos) dos desenhos, mas agora executa os próprios traçados.

“ Com os miúdos não usamos as linhas que minha avó usava, pois são muito finas. Trabalhamos com materiais mais grossos e coloridos, senão eles perdem o interesse”



Bebiana usa colar em formato de coração, feito com rendas de bilros, com o qual conquistou o terceiro lugar na categoria Inovação no Concurso de Rendas de Bilros de Peniche FOTOS: MARÍLIA CAMELO

Outra novidade que faz a diferença, na avaliação de Bebiana, são os novos materiais utilizados, a exemplo da camurça, lã, cabedal, malha, dentre outros. "Com os miúdos não usamos as linhas que minha avó usava, pois são muito finas. Trabalhamos com materiais mais grossos e coloridos, senão eles perdem o interesse", explica.

Bebiana mostrou-nos um poncho (acessório de inverno) que estava desenvolvendo com desenhos e cores inovadores, cuja proposta é ter uma boa aceitação, com (custo/benefício), para que, então, possam produzir mais. "Eu tenho esperança que vai dar certo. Pretendo continuar trabalhando com a renda de bilros", completa.

< *Anterior*
Hennyxara Silva

Próxima
Maria Teixeira >



MARIA TEIXEIRA - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Desafios vencidos

Em meio às alunas da Escola de Rendas de Vila do Conde, Maria Teixeira Lopes, 10 anos, é uma das meninas que insiste em aprender sempre mais. Do tipo introvertida, passa horas concentrada na almofada. Começou a tecer aos seis anos, influenciada pela avó, também Maria. Dos três irmãos, a miúda diz que somente ela se interessou pelo ofício, porém, frequenta a escola de rendas com mais assiduidade no período de férias, quando sobra tempo.



Maria participou da confecção da maior rendas do mundo, um marco conquistado por Vila do Conde em agosto de 2015



No começo, Maria admite ter tido certa dificuldade de manusear os bilros e dominar a técnica, mas agora já consegue desenvolver melhor os trabalhos, tanto que estava finalizando a imagem de São Jorge, considerado um modelo mais complexo, principalmente para sua idade.

Maria também estava empolgada com a produção de um quadrado com o desenho de um cavalo-marinho que,

posteriormente, iria compor a **maior renda de bilros** de Vila do Conde e também do mundo. Graças à sua contribuição de outras rendilheiras engajadas no desafio, o título foi outorgado em agosto de 2015 pelo Guinness Book. O feito é motivo de orgulho para os vilacondenses, em especial para as Marias, avó e neta, que contribuíram para esta conquista.

< *Anterior*
Bebiana Figueiredo

Próxima
Maria Helena Soares >



MARIA HELENA SOARES - CANNAN (TRAIRI - CE)

Talento precoce

Com 9 anos apenas, Maria Helena Martins Soares trabalha com desenvoltura na sua almofada. Na calçada da casa onde mora, ao lado da sede da Associação de Artesãs e Agricultores de Cannan (Artecan), ela tece ao lado mãe, Aurilene, nos finais de tarde, sempre na calçada de casa, costume do local onde mora na zona rural de Trairi (Ceará). Exigente com o seu trabalho, ela vai logo dizendo que a renda precisa ser bem-feita. "Não pode ser com o ponto frouxo, senão fica muito feia. Eu não gosto assim", explica.

“ A minha mãe coisava uma almofada para mim. Aí botava uma cor colorida e comecei a fazer o ponto trocado. Depois, aos sete anos, aprendi o pano, as traças, aí passei a fazer camiseta”

Além de ter cuidado com a renda, Maria Helena demonstra vaidade com a aparência. Na cabeça, usa tiara com laço grande; no pescoço, exibe um cordão dourado e o short é todo rebordado com pérolas. O estilo é bastante peculiar por se tratar de uma menina que vive em ambiente rural. A modernidade da pequena não se resume ao jeito de vestir, mas também aos pensamentos. O maior desejo é tecer um vestido na almofada, mas por enquanto faz apenas peças

menores.



Nos fins de tarde, Maria Helena faz renda, junto à família, na calçada de casa, seguindo a tradição de Cannan FOTO: MARÍLIA CAMELO

Na sala de aula, quando perguntada pelo professor o que pretende ser quando crescer, a menina não tem dúvidas: estilista. "Meus colegas riram de mim, pois eles só querem ser médicos e advogados, essas coisas aí. Eles nem sabem o que é ser estilista", fala cheia de razão.

Em 2013, Maria Helena participou do curso "Tecer", promovido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc-Ceará) em parceria com a Prefeitura Municipal de Trairi e realizado com crianças, jovens e rendeiras tradicionais. Mas ela aprendeu mesmo a fazer renda quando tinha cinco anos: "A minha mãe coisava uma almofada para mim. Aí botava uma cor colorida e comecei a fazer o trocado (ponto). Depois, aos sete, aprendi o pano, as traças, aí fui começando a fazer camiseta".

A menina já costuma ouvir elogios pelo trabalho. "Tem pessoas que falam que faço a renda bonita. E eu acho bom. Quem não gosta de elogios?", questionou enquanto tecia uma blusa feminina. Se Maria Helena continuar com esta mesma determinação, quando crescer poderá fazer toda a diferença na história das rendas de Cannan e, quem sabe, no mundo da moda.



DIOGO OLIVEIRA - PENICHE (PORTUGAL)

Rendilheiro radical

Entre crianças e senhoras de Peniche, surge uma promessa na produção das rendas de bilros. Diogo Oliveira aprendeu a técnica de rendilhar incentivado pela avó Maria Luiza, há cerca de três anos. Desde então, já participou e venceu o Concurso de Rendas de Peniche - categoria inovação, de 2014, promovido pela Câmara Municipal de Peniche.



Longe dos desenhos tradicionais, Diogo Oliveira tece uma bicicleta e vence concurso de rendas em Peniche na categoria Inovação FOTO: MARÍLIA CAMELO

O jovem, morador da zona rural, nas horas de folga da escola, trabalha na almofada. Para completar sua diversão, todas as sextas-feiras, reúne-se com outros artesãos no centro cultural da sua comunidade. "Lá, tem vários tipos de artesanato, inclusive rendilheiras que costumam nos ensinar quando necessário", completa.

Apesar da habilidade manual, uma raridade, principalmente entre os meninos de sua idade, Diogo deseja se tornar agricultor, a exemplo de seu avô José Manuel. "Gosto da renda, mas também de trabalhar com a terra", explica. O futuro do jovem já está traçado, mas o tempo dirá o caminho. Enquanto isto, vai pesquisando um novo desenho para participar do próximo concurso.

< *Anterior*
Maria Helena Soares

Próxima
Carlota Silva >



CARLOTA SILVA - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Almofada cor-de-rosa

Carlota Rodrigues Morais da Silva, de 7 anos, frequenta a Escola de Rendas de Bilros de Vila do Conde a fim de assimilar maior conhecimento. Na sala de aula, ela chega apressada, como se estivesse atrasada, e em seguida começa a tecer na almofada cor-de-rosa adornada com um laço de cetim.



Carlota define a arte de fazer rendas “muito giro”, ou seja muito legal, como se diz no Brasil

Outras crianças e senhoras dividem o mesmo espaço com Carlota, bem como a atenção destinada pela monitora Isabel Carneiro. Pacientemente, a professora ensina a todas com a mesma alegria, independentemente da idade das alunas.



Após um ano frequentando a escola, Carlota já produz a renda lapão (considerada a mais básica) e a renda aranha, um pouco mais complexa para a idade. Segundo a miúda, fazer renda de bilros é muito “giro”, ou seja, é muito legal. Com jeito encabulado e bochechas avermelhadas por conta do frio, aos poucos Carlota vai se soltando e trocando os bilros com habilidade para quem quiser ver.



Na Escola de Rendas, Carlota (centro) e as amigas Sofia e Maria assimilam os primeiros pontos das rendas de bilros
FOTO: MARÍLIA CAMELO

< Anterior
Diogo Oliveira

Próxima >
Zaira Nascimento



ZAIRA NASCIMENTO - PRAIA DO MUNDAÚ (TRAIRI - CE)

Futuro promissor

Longe de ser criança, Zaira Nascimento Nogueira parece ter aprendido bem a lição da renda de bilros. Aos 31 anos, é apontada por Albertina, importante mestra desse artesanato na localidade, como uma das rendeiras mais promissoras da Praia do Mundaú. Começou a tecer aos 12 anos, com a ajuda da mãe Maria Freitas do Nascimento (Marinete), mas está sempre aprendendo algo, principalmente quando está ao lado de Albertina, sua madrinha de batismo e de ofício.

Recentemente, ela se dedicou a uma encomenda com linha fina, e diz ter se surpreendido com o resultado. "Eu só sabia trabalhar com a linha média, que é mais comum e mais rápido de fazer. Mas eu gostei tanto da fina que faço com mais agilidade do que a outra", compara.

“Aprendi o ofício aos 12 anos com minha mãe. Eu não faço a minha renda por obrigação. Eu simplesmente amo fazer renda”

Em 2013, um ano antes da Copa do Mundo 2014, participou com Albertina de um curso para produzir peças específicas que seriam comercializadas no evento. As vendas não deram muito certo, mas a experiência foi gratificante, segundo Zaira. Juntas, elas desenharam e teceram o coqueiro para ser aplicado em blocos e agendas de couro, proposta que ainda poderá ser colocada em prática, afinal, está sempre atenta às novas

possibilidades de trabalhar a renda.

Mãe de duas crianças, Caio de 11 anos, e Maria Clara, 5, a rendeira prefere tecer à noite, mas também produz durante o dia. Quando está na almofada, esquece os problemas e a saudade do companheiro, Antônio Filho, que passa dois meses no mar pescando lagosta e apenas cinco dias em terra. Para Zaira, o mais importante é trabalhar feliz: "Eu não faço a minha renda por obrigação. Eu simplesmente amo fazer renda", enfatiza.

< *Anterior*
Carlota Silva

Próxima
Maria Carlos >



MARIA CARLOS DUARTE - PENICHE (PORTUGAL)

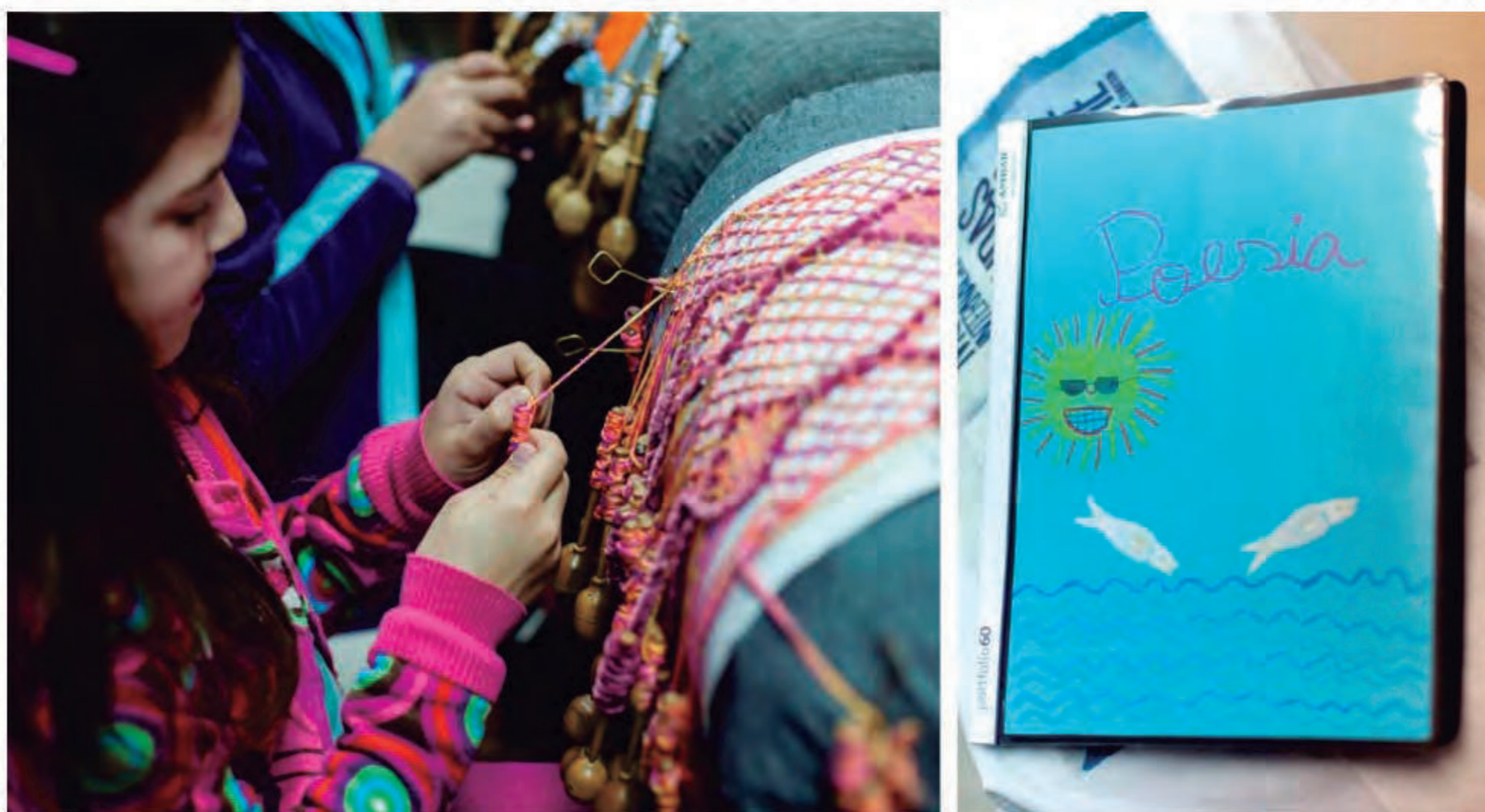
Rendas poéticas de uma miúda

O nome dela é enorme: Maria Carlos Duarte Pereira Leitão Marques. Entretanto, a estatura ainda é pequena, de uma menina de 11 anos. Detalhe: ela já faz renda desde os 6 anos, quando passou a frequentar a Escola Municipal de Rendas de Bilros de Peniche. Mas o primeiro incentivo para aprender a arte com os bilros veio aos três aninhos, quando ganhou a primeira almofada de brinquedo, presenteada pela avó Clotilde.

“Quando estou aqui concentrada na renda fico a pensar em muitas coisas boas”

Como se não bastasse tanta admiração às rendas, Maria também é uma poetisa e escreve em nome da tradição de rendilhar. Seus versos já renderam várias conquistas nos concursos escolares. Cursando o 7º ano, ela faz balé, canta no coro da igreja, catequese, toca guitarra (violão) e ainda arruma tempo para rendilhar como se fosse gente grande.

Na almofada, já fez algumas peças, a exemplo da mala (bolsa), do bandolete (gigolete), da flor para o cabelo e até de uma faixa para prender a guitarra no corpo. Para a pequena, não importa se a linha é fina ou grossa, ela gosta mesmo é de rendilhar. “Quando estou aqui concentrada na renda fico a pensar em muitas coisas boas”, diz.



Maria ingressou na Escola Municipal de Rendas de Peniche aos seis anos, na qual já teceu várias peças. No caderno decorado, guarda suas poesias sobre rendas FOTO: MARÍLIA CAMELO

Com tanto interesse pela renda, Maria despertou em sua mãe, Elizabeth Duarte Pereira, o desejo de retomar à almofada. “Aprendi quando criança, mas aos 10 anos eu parei. Agora, voltei por causa da Maria e acabamos formando aqui na escola uma turma para as mães das crianças. Está sendo muito bom. Já fiz um cinto em ráfia e um bolero de lã”, comenta orgulhosa Elizabeth.

< *Anterior*
Zaira Nascimento

Próxima
Tiago Paula >



TIAGO DE PAULA - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Talented hands masculinas

Ele tinha outras opções para fazer uma disciplina vocacional na Escola Secundária José Régio, em Vila do Conde, a exemplo de gastronomia, marcenaria, eletricidade ou cabeleireiro. Mas Tiago Vassalo Mesquita de Paula, então com 16 anos, decidiu por "Rendas de bilros". Assim, participou de um momento histórico do estabelecimento de ensino e de Portugal: integrar a primeira turma voltada ao ensino curricular deste patrimônio histórico da cidade, ofertada para alunos de ambos os sexos.

Sob o comando da mestra Teresa Pimenta, o jovem Tiago enfrentou, no início, o desafio de transformar um emaranhado de fios presos aos bilros em peças de extrema delicadeza. "Nas primeiras aulas, pensava que era um pouco complicado, estava com medo de não conseguir aprender", recorda.



Apesar de sentir dificuldades no início, Tiago conseguiu dominar fios e bilros com maestria, sendo aprovado na disciplina FOTOS: J. PEDRO MARTINS

A experiência de Teresa na transmissão do ofício foi fundamental para o aluno sentir-se confiante: "Ela foi uma professora excelente porque, apesar de ser o primeiro ano em que introduzimos a renda de bilros num curso vocacional, fez um ótimo trabalho. Quando dei por mim, estava a pedir para me ensinar mais da renda de bilros", lembra Tiago, que concluiu a disciplina em junho de 2015.

Como acontece em todo curso curricular, o jovem teve de cumprir os requisitos para aprovação: presença nas aulas e notas. Mas para o aluno representou muito mais do que obedecer regras escolares: "A renda de bilros tem muita importância em Vila do Conde, mas existem poucas rendilheiras em atividade. Por isso, entendo como fundamental aprendermos a técnica na escola para continuar esta tradição que representa tanto para nossa cidade".

< *Anterior*
Maria Carlos

Próxima
Tainá Estevão >



TAINÁ ESTEVÃO - PRAIA DO MUNDAÚ (TRAIRI - CE)

Experiência valiosa

Tainá Estevão tem 11 anos e é um das poucas crianças de Mundaú que demonstra interesse verdadeiro pela renda de bilros, tanto que participou, em 2013, de um curso promovido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc-Ceará), destinado ao ensino e aperfeiçoamento deste artesanato para crianças, jovens e adultos. Gostou tanto da experiência que está ansiosa para um próximo. "A renda para mim é muito importante e faz parte da nossa cultura", completa.

“ A renda para mim é muito importante e faz parte da nossa cultura. Agora que sei fazer, queria muito ensinar a minha mãe, mas ela não quer aprender porque acha muito difícil”

Quando crescer, Tainá deseja ser veterinária, mas por enquanto cursa a 6ª série do Ensino Fundamental. Expressiva e curiosa, mostra com desenvoltura a manipulação dos bilros. Revela já ter produzido uma tiara e também um pano de bandeja. Sempre que pode, costuma ajudar a uma vizinha na almofada e, assim, vai dominando cada vez mais o ofício.

Filha de pescador, a garota, de jeito meigo e sempre sorridente, conta que suas duas irmãs, Edilene, 21, e Evilene, 29, também tecem, porém mãe ainda não sabe. "Querida muito ensinar, mas ela não quer aprender porque acha difícil", justifica, embora não concorde com a opinião materna.



Tainá (à direita) e a amiga Ruth Ellen mostram toalhas de bandejas em rendas de bilros feitas por elas no curso Tecer. FOTO: MARÍLIA CAMELO

Mas, enquanto não consegue convencer a mãe, Tainá recebe o incentivo da amiga Ruth Ellen Tavares, também de 11 anos. Juntas, elas participaram do curso Tecer. E, assim, vão esperando por outra oportunidade. Com almofadas em tamanhos menores do que o normal, divertem-se e aproveitam tudo o que podem para aprender um pouquinho mais com dona Albertina, a mestra das rendas desta bela praia do Trairi.



NÚRIA FARTO RICO - PENICHE (PORTUGAL)

Aprendiz dedicada

Núria Farto Rico, 10 anos, é uma dedicada e atenciosa aprendiz na almofada. Em 2011, a arte de rendilhar chamou sua atenção durante a Mostra Internacional de Rendas de Bilros de Peniche, realizada sempre no mês de julho. Desde então, ingressou na Escola Municipal de Rendas de Bilros. Mas o exemplo maior está mesmo na família cujo ofício é dominado pela mãe, Nélia, e a bisavó Marília. Frequenta a escola aos sábados e nas férias. Desse aprendizado, surgiram peças sobre as quais fala com orgulho. Recorda da borboleta, aplicada a uma mala (bolsa); do coração; colocado em moldura; do marcador de livro e da flor para o cabelo.

“Comecei porque eu achei engraçado as pessoas estarem a fazer umas coisas com as próprias mãos. Eu acho muito giro. Nunca vou largar as rendas”



As amigas Núria e Maria Carlos frequentam a Escola Municipal de Rendas de Peniche, incentivadas por suas mães, também rendilheiras
FOTO: MARÍLIA CAMELO

Na escola regular, onde cursa o 5º ano, adora estudar o meio ambiente (Ciências), os planetas e história de Portugal. De matemática também gosta, “mas não sou assim tão boa”. Como a maioria das crianças contemporâneas, tem o hábito de usar a internet e jogar PlayStation, porém sempre destina um pouco de tempo ao gato Chico e à cadela Rita. Quando crescer, pretende se formar em veterinária e continuar dedicada aos bilros, linhas e almofadas.

< Anterior
Tainá Estevão

Próxima >
Tânia Vedorias



TÂNIA VEDORIAS - VILA DO CONDE (PORTUGAL)

Rendas para Jovens

"Aprender rendia de bilros é importante, pois facilita a divulgação deste tipo de artesanato entre os mais jovens". Assim, Tânia Raquel Moreira Vedorias justifica a opção pela disciplina vocacional "Rendas de bilros", ofertada pela primeira vez, em 2014, pela Escola Secundária José Régio, em Vila do Conde.

Antes de ingressar na primeira turma inserida oficialmente no currículo escolar em Portugal, Tânia tinha o seguinte pensamento sobre o ex-libris de sua cidade: "Na nossa idade, a opinião por rendas de bilros, em geral, é que seja coisa para os mais velhos", comenta. Entretanto, o entusiasmo com o qual a professora e rendilheira Teresa Pimenta apresentou-lhe o ofício a fez mudar de opinião.

“Na nossa idade, a opinião por rendas de bilros, em geral, é que seja coisa para os mais velhos”

Formada pela primeira turma, Tânia teve de se submeter a notas e a cumprir presença nas aulas, ministradas numa sala repleta de almofadas. Durante o curso, dividiu com garotos e garotas de sua faixa etária (na época tinha 16 anos) o prazer de desvendar os "mistérios" de manusear fios e bilros. Contudo, como ensina a mestra Teresa, é como se estivesse assimilando

outra disciplina qualquer pela primeira vez. "Fazer renda não é difícil. É basicamente o cruzamento sucessivo de quatro fios", explica. E, segundo a professora, por meio da técnica, é possível também repassar conhecimentos de matemática, português ou geometria.

Com esses argumentos, foi fácil mudar a opinião de Tânia. "Aos olhos de quem desconhece, esta arte é bastante difícil de executar. Eu, pessoalmente, nunca gostei nem tive interesse em aprender, mas agora acho bastante divertido e de fácil aprendizado. Quem começa a fazer esta renda, tem que ter bastante atenção para conseguir. É uma arte linda, que requer empenho e concentração", define Tânia.

< *Anterior*
Núria Farto

Próxima
Fios da Reportagem >



PRODUÇÃO

Tempo para tecer a reportagem

Fazer renda exige paciência, delicadeza, sentimento, dedicação e amor ao ofício. Produzir uma série de reportagens também. Quase 12 meses depois do embarque para Portugal, publicamos o conteúdo com duas edições impressas no Diário do Nordeste (24 e 31 de janeiro de 2016), e neste hotsite.

Tecer a série "Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal" foi mesmo um processo complexo, tal qual a confecção da renda, cujas etapas são encher os bilros de linha, assentar o desenho na almofada, distribuir os alfinetes (ou espinhos) e, finalmente, iniciar a trama. Os próximos passos dependem de atenção aos detalhes e, sobretudo, tempo.

E assim aconteceu com a nossa equipe. Precisamos de tempo para mergulhar, entre tantos outros compromissos profissionais, num universo peculiar de dois mundos tão diferentes e semelhantes, o português e o cearense.

Tempo para traduzir o sentimento de cada uma das rendeiras e rendilheiras entrevistadas. Tempo para registrar imagens para vídeos e fotos. Tempo para selecionar, deste extenso e rico material, o que encontramos de mais expressivo.

Tempo, enfim, para produzir uma série que, se não chega à perfeição de uma renda bem tramada, demonstra fôlego nesta travessia em busca da cultura, da história e da identidade de um povo.

Apesar da distância geográfica e das diferenças culturais, é possível dizer que a "Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal" nos aproximou por uma mesma razão: o amor pelas rendas de bilros. Sentimento explícito também nos comentários sobre a reportagem nas redes sociais. Nelas, manifestações espontâneas de nossos leitores remetem, igualmente, a memórias afetivas, saudade, paixão, orgulho e esperança. Revelações comuns entre cearenses e portugueses.

“ O documentário mais completo como eu nunca podia imaginar. O que eu estou a aprender com ele! Parabéns”

Teresa Pimenta, rendilheira - Vila do Conde



Partiu Portugal

Se as rendas de bilros vieram para o Ceará por meio da cultura portuguesa, a melhor forma para compreender este capítulo da história seria fazer o caminho inverso. Dessa maneira, no dia 4 de março de 2015, embarcamos para Portugal com destino a duas cidades: Peniche e Vila do Conde, consideradas referências na produção de rendas de bilros. O roteiro da viagem foi planejado durante quatro meses e alguns contatos prévios nos indicavam de que estávamos no caminho certo. De fato, após 10 dias, voltamos mais entusiasmadas com o que vimos. Trouxemos na "bagagem", pelo menos, um pouquinho das experiências positivas adotadas em Portugal.



Na estação rodoviária em Lisboa, Cristina, Germana e Marília embarcando para Peniche, primeira parada em Portugal

Quando chegamos a Peniche, por volta da meia-noite, sentíamos frio e o cheiro do mar. Na estação rodoviária, não havia ninguém, nem mesmo um táxi para nos levar até a pousada. Bateu o desespero, mas o motorista do ônibus, que fez o trajeto Lisboa/Peniche, o Pedro, acabou nos dando uma carona em seu carro particular. No dia seguinte, passamos pela Câmara Municipal de Peniche e, depois, seguimos para a Escola Municipal de Rendas, antes um pouco, avistamos a estátua em homenagem às rendilheiras. Lá na Escola, percebemos o quanto é intensa a participação e a dedicação destas mulheres, independentemente da idade.

Em Vila do Conde, o cenário foi semelhante. Chegamos à noite e não havia uma pessoa na rua para nos dar informação. O frio trouxe certa solidão, mas quando o dia amanheceu, a beleza arquitetônica, emoldurada pelo Rio Ave e pelo mar, deixou-nos mais felizes.

Lá, também fomos surpreendidas pela receptividade das artesãs que transpiram paixão pelo ofício. São acolhedoras, cantam o hino das rendilheiras com fervor, lutam pela preservação da cultura e do patrimônio. Queríamos ter mais tempo para conhecer melhor aquelas mulheres cheias de histórias. Ficamos orgulhosas com a escola secundária que oferece, no currículo, a disciplina "Rendas de bilros".



A fotógrafa Marília Camelo mostra as imagens para saciar a curiosidade da miúda Marta, na Escola de Rendas de Peniche



Partiu Ceará

Entre junho e agosto de 2015, dedicamos nossa atenção às rendeiras do Ceará. Sob sol forte, revisitamos alguns locais com tradição na produção de rendas de bilros: Trairi, Aquiraz, Eusébio e Fortaleza. Parte das rendeiras já conhecíamos desde 2009, quando produzimos a série de reportagens "Mãos que fazem história - a vida e a obra de artesãs cearenses", publicada pelo Diário do Nordeste, e que posteriormente virou livro homônimo.

Desde esta época, uma curiosidade nos chamou atenção: o fato de muitas não saberem a origem de suas rendas. E, assim, começamos a nossa pesquisa. Mesmo com a escassez bibliográfica, encontramos referências de que as portuguesas disseminaram este artefato entre as cearenses, motivo pelo qual viajamos em busca deste fio da história que, felizmente, ainda hoje nos une.

Cristina Pioner, Germana Cabral e Marília Camelo



Equipe de Reportagem

Muito obrigada!

Francisco Brandão, Amanaci Diógenes, Frederico Pontes, Márcia Oliveira, Déborah Vanessa, Albertina Holanda, Ana Maria Silva, Roberta Souza, Grace Sampaio, Melquíades Júnior, Éilda Barbosa, Fabiane de Paula, Giovanna Sampaio, Adriana Rodrigues, Paulo Leitão e Indrya Tomaz

Equipe

Ildelfonso Rodrigues (Dudu), Ívilia Bessa, Marina Mota, Wanessa Rodrigues, Lincoln de Sousa, Gabriel Melo, Bruno Barroso, Eduardo Quelroz, Fernanda Brasileiro, Glênio Mesquita, Gabi Madeiro, Ítalo Ribeiro, Eduardo Solon, Vânia Monte, Roberto Freitas e Emanuelly Oliveira

ANEXO C - Marcos na trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (1922 à 2006) – elaborado por Castro (2008):

“O sintético arco temporal de 1922 a 2006, apresentado em documento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2006b, p. G-7), expressa os marcos na trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil que se seguem.

1922

- Realização da Semana da Arte Moderna, com a projeção das ideias de Mário de Andrade a respeito do tema da diversidade cultural e do interesse etnográfico pela cultura das camadas populares.

1936

- Proposta de implantação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, próxima das concepções atuais do Patrimônio Cultural Imaterial, elaborada por Mário de Andrade, a pedido de Gustavo Capanema, então ministro de Educação e Saúde Pública. Esta concepção de grande amplitude não pôde, no entanto, prevalecer no modelo definido pelas exigências do instituto do tombamento e pelos critérios de excepcional valor artístico e histórico dos bens culturais, adotado no ano seguinte pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) com base nos termos do Decreto-Lei nº 27, de 30 de novembro de 1937

1937

- Criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira instituição do governo brasileiro voltada para a proteção do patrimônio cultural do país.

1947

- Criação da Comissão Nacional de Folclore.

1958

- Criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.

1975

- Criação, por Aloísio Magalhães, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) no SPHAN, por convênio celebrado entre várias instituições, que se propunha a contemplar prioritariamente os bens culturais não consagrados pelos critérios da SPHAN.

1976

- Transformação da Campanha em Instituto Nacional do Folclore, vinculado à Fundação Nacional de Arte (Funarte).

1979

- Criação da Fundação Nacional Pró-Memória, instituição incumbida de implementar a política de preservação da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, incorporando o Programa de Cidades Históricas (PCH) e o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC).

1988

- Definição de patrimônio cultural de modo mais amplo pela Constituição Federal.

1991

- Instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) pela Lei nº 8.313, para promover a captação e a canalização de recursos e, entre outros objetivos, fomentar a preservação dos bens culturais materiais e imateriais.

1997

- Realização do seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção, em Fortaleza (Ceará), quando foram discutidos os instrumentos legais e administrativos de preservação dos bens culturais de natureza imaterial.
- Transformação do Instituto Nacional de Folclore em Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), vinculado à Funarte.

1998

- Criação de Comissão e Grupo de Trabalho para elaborar proposta de regulamentação do instrumento do Registro do patrimônio cultural imaterial.

2000

- Desenvolvimento de metodologia denominada Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), visando produzir, em perspectiva ampla, e de acordo com a definição de patrimônio cultural expressa na Constituição Federal de 1988, conhecimentos que possam subsidiar a formulação de políticas patrimoniais.

- Instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criação do Programa

Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

2002

- Primeiro registro no Livro dos Saberes: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (Vitória/ES).

2003

- Criação do Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais no IPHAN, pelo Decreto nº 4.811, de 19 de agosto de 2003.

- Integração do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular na estrutura do IPHAN.

- Aprovação, na UNESCO, da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

- Inscrição das Expressões orais e gráficas dos Wajapi (Amapá), por ocasião da 2ª Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

2004

- Criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) no IPHAN, pelo Decreto nº 5.040, de 6 de abril de 2004. O DPI substitui o anterior Departamento de Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais.

2005

- Inscrição do Samba de roda do Recôncavo Bahiano (Bahia), por ocasião da 3ª Proclamação das Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade,

2006

- Criação, em Cuzco, no Peru, do Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (Crespial).
- Adesão do Brasil à Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, de 2003.
- Criação de grupo de trabalho interinstitucional, para elaborar proposta para o reconhecimento, a valorização e a preservação da diversidade linguística do Brasil
- Instalação, na UNESCO, do primeiro Comitê Intergovernamental do Patrimônio Imaterial, do qual o Brasil é membro.” (CASTRO, 2008, p. 15-17)

**ANEXO D – PARECER DO SETOR DE PROTEÇÃO DE DADOS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

PARECER R-T9/2023

Nome	Helga Maria Costa Freitas Pompeu
Nº Mecanográfico	202201210
Unidade Orgânica	Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)
Título	Património cultural e sustentabilidade: memória e artesanaria na produção de rendas
Ticket Nº	2023092515006218

Sumário do Pedido

Enquanto estudante de mobilidade na FLUP, a requerente estudou a atividade artesanal da renda de Bilros de Vila do Conde, como parte do seu projeto para o Doutoramento em Ambiente Construído e Património Sustentável, em curso na Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

O estudo em causa envolveu a realização de entrevistas individuais a um conjunto de pessoas relacionadas com a manutenção deste património cultural: rendilheiras e rendilheiras mestras; coordenadora do Museu de Rendas de Bilros; técnica do Museu de Vila do Conde; presidente da Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde e autarca/ vereador com o pelouro da Cultura.

As entrevistas incidiram sobre os seguintes pontos: fatores que sustentam a existência da arte de rendilhar, valores defendidos pelos vários atores para a sua continuidade, principal razão para a realização do trabalho artesanal, motivações pessoais, entre outros. Procedeu-se à respetiva gravação para facilitar a análise posterior das opiniões e perceções dos entrevistados.

Conclusões

Considerando o exposto, parece-nos que os riscos para os direitos, liberdades e garantias dos participantes no estudo se demonstram baixos, seja pelo facto de estes terem fornecido os dados de forma voluntária, após decisão livre e informada, seja por não estarem em causa informações que integrem categorias especiais de dados, na aceção do artigo 9º do Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de abril de 2016 (RGPD).

Assim, não vemos obstáculos, do ponto de vista da proteção de dados, a que a requerente prossiga com a realização do estudo descrito acima.

**a Encarregada da Proteção de Dados
da Universidade do Porto**

Doutora Susana Rodrigues Pereira

ANEXO E – APROVAÇÃO PELO CONEP

Plataforma Brasil

07/09/2023 19:08

Portal do Governo Brasileiro



YACY ARA FRONER GONCALVES - Pesquisador | VS 9.2

Cadastros

Sua sessão expira em: 09m 43

DETALHAR PROJETO DE PESQUISA

DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Patrimônio cultural e sustentabilidade: memória e artesanato na produção de rendas
Pesquisador Responsável: YACY ARA FRONER GONCALVES
Área Temática:
Versão: 1
CAAE:
Submetido em: 16/03/2023
Instituição Proponente: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Situação da Versão do Projeto: Pendência Documental Emitida pelo CEP
Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável
Patrocinador Principal: Capes Coordenação Aperf Pessoal Nível Superior



DOCUMENTOS DO PROJETO DE PESQUISA

- [-] Versão em Tramitação (PD) - Versão 1
 - [-] Pendência Documental (PD) - Versão 1
 - [-] Documentos do Projeto
 - [-] Declaração de concordância - Submissão
 - [-] Folha de Rosto - Submissão 2
 - [-] Projeto Detalhado / Brochura Investigador
 - [-] Solicitação Assinada pelo Pesquisador
 - [-] Solicitação registrada pelo CEP - Subm
 - [-] TCLE / Termos de Assentimento / Justif
 - [-] Projeto Completo

Tipo de Documento	Situação	Arquivo	Postagem	Ações
-------------------	----------	---------	----------	-------