

Helga Maria Costa Freitas Pompeu

Narrativas e o lugar:

sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura – UFMG para obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Gestão do Patrimônio no Ambiente Construído.

Orientadora:

Prof^a. Dra. Staël de Alvarenga Pereira Costa

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

P788n	<p>Pompeu, Helga Maria Costa Freitas. Narrativas e o lugar [manuscrito] : sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará / Helga Maria Costa Pompeu. - 2016. f. : il.</p> <p>Orientadora: Staël de Alvarenga Pereira Costa.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.</p> <p>1. Artesanato - Teses. 2. Patrimônio Cultural - Teses. 3. Sabará (MG) - Teses. 4. Trabalhos manuais - Tecidos - Teses. I. Costa, Staël de Alvarenga Pereira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.</p> <p>CDD 745.5</p>
-------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

MACPS MESTRADO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO
E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL

Helga Maria Costa Freitas Pompeu

"Narrativas e o lugar: sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará"

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais

Comissão Examinadora:

Prof. Dra. Stael de Alvarenga Pereira Costa (EAV/UFMG - orientadora)

Prof. Dra. Virgínia de Lima Palhares (IGC-UFMG)

Prof. Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves (EBA/UFMG)

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2016.

Aos meus amores
Ricardo, Lucas e Luísa.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Staël de Alvarenga Pereira Costa pelo entusiasmo, sensibilidade e atenção aos caminhos da pesquisa contribuindo com sua experiência para as reflexões.

Aos professores Flávio Carsalade e Yacy-Ara Froner pelas importantes contribuições na banca de qualificação para a estruturação e encaminhamento da pesquisa. À professora Virgínia Palhares pela recepção e contribuição atenta ao tema da pesquisa.

Aos professores com os quais convivi nas disciplinas do mestrado: Leonardo Castriota, Marieta Cardoso Maciel, Cristina Villefort, Maria Rita Muzzi, Myrian Bahia, Beatriz Couto e Roberta Vieira.

Minha gratidão se estende aos professores que colaboraram para minha formação ao longo dos cursos da área de Artes e Design dos quais gostaria de nomear: Rachel Vianna, Célia Lacerda, Maíza Franco, Juliana Garcia, Libéria Neves, Marco Túlio Rezende, Paulo Amaral, Marcos Venuto, José Shneedorf, Bruno Amarante, André Borges e Mário Santiago.

Aos colegas do mestrado de modo especial: Mirelli Medeiros, Paula Cury e Carla Falazanda pela vivência compartilhada. À Caroline César, pela contribuição à pesquisa. Às amigas Izabelle Drula, Bianca Lemes, Brígida Moraes e Rejane Resende pelo incentivo e apoio.

Agradeço aos amigos do grupo de estudos “Experiências da Leitura” pelo aprendizado e partilha de experiências.

Aos familiares com quem a convivência me renova: meus queridos pais, José Maria Torres e Aparecida Freitas, pelo carinho, exemplo, apoio e ensinamentos para a vida. Aos meus irmãos e queridos sobrinhos o frescor das expressões de afeto. Ao meu companheiro de todos os momentos e filhos amados, a compreensão e o amparo.

E finalmente, mas não menos importante, às artesãs que se envolveram com a pesquisa, de modo especial D. Nilza Starling.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

(BENJAMIN, 1994, p.205)

RESUMO

Esta pesquisa é o resultado de uma investigação sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Bicos que se manifesta em Sabará, município de Minas Gerais, abrangendo as relações sociais entre os sujeitos praticantes e o lugar que abriga essa prática. Esse artesanato é patrimônio cultural de natureza imaterial registrado no município. Para a abordagem, optou-se por um delineamento interdisciplinar em que os conceitos encontram um terreno comum pela integração recíproca aproximando teorias e metodologias. O “saber fazer”, como se denominam as práticas culturais, é investigado por meio de abordagens amparadas na antropologia e filosofia e relacionadas aos conceitos de paisagem tanto no campo da arquitetura quanto no da geografia. A pesquisa histórica das origens do saber ampliou as abordagens para além do município pesquisado revelando a manifestação de saberes semelhantes no Brasil e no mundo. A pesquisa documental e o método etnográfico foram as técnicas escolhidas para a investigação do saber tradicional que se manifesta de forma organizada em grupos específicos de artesãs no município mineiro. Assim, a observação e apreensão de narrativas possibilitou maior interação e aproximação ao universo dos sujeitos. Por conseguinte, os relatos e vivências foram transcritos compondo uma documentação de análise. As apreciações se ativeram: à compreensão de como o saber é praticado, incluindo pormenores de modos da organização social dos sujeitos; ao aprimoramento das técnicas de execução do artesanato; às relações de intercâmbio com o lugar dessas práticas no plano urbano da cidade e sua conexão com as atividades cotidianas. Os resultados indicaram a existência de práticas sustentáveis na gestão de uma organização comunitária. As contribuições da pesquisa se dão no âmbito do reconhecimento das práticas tradicionais nas suas possibilidades de continuidade, coesão social e consolidação identitárias podendo ser referência para outros grupos comunitários e gestores de políticas públicas.

Palavras-chave: Artesanato. Sabará. Renda Turca de Bicos. Sustentabilidade.

Paisagem. Narrativas. Etnografia. Coesão Social. Patrimônio Cultural.

ABSTRACT

These research is the result of an investigation upon the traditional craftwork of Renda Turca de Bicos which manifests in Sabará, city of Minas Gerais. It features the social relationships between the practicers and the place where this practice is located. The craftwork is an Intangible Cultural Heritage registered in the city. In order to do such approach, an interdisciplinary lineation was opted wherein the concepts find common ground trough the reciprocal integration approximating theories and methodologies. The knowledge and skills to produce traditional crafts, is investigated throughout approaches supported by anthropology and philosophy and they are linked to the landscapes concepts both in the geographic and architectural areas. The historical research on the origins of such knowledge amplified the approaches to beyond the researched city revealing the manifestation of similar knowledges in Brazil and in the entire world. Both the documental research and the ethnographic method were technics chosen for the investigation of traditional knowledge which manifests itself in an organized form within specific groups of craftswomen in this city. Thereby, the observation and apprehension of narratives enabled a better interaction and proximity to the universe of these people. Consequently, the statements and experiences were transcript compounding a survey documentation. Therefore, the appraisals applied in the comprehension of how knowledge is practiced, including details of social organization forms of these people; the improvement of craftwork execution technics; the exchange relations with the place of these practices among an urban scheme in the city and its connection with the daily activities. The results pointed out the existence of sustainable practices when it comes to the management of the organization of this community. The research contributions are found in the scope of recognition of traditional practices in its possibilities of continuation, social cohesion and identity consolidation being a possible reference to other community groups and public politic managers.

Key-words: Craftwork. Sabará. Renda Turca de Bicos. Sustainability. Landscape. Narratives. Ethnography. Social Cohesion. Cultural Heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1	Mapa das ocupações coloniais em Sabará, no final do século XVIII.	45
Imagens 1 e 2	Vista da Igreja do Carmo a partir da rua e do largo ao seu redor.	45
Imagem 3	Igreja São Francisco e a Serra da Piedade ao fundo.	46
Imagem 4	Igreja do Carmo em Sabará e Serra da Piedade ao fundo.	46
Imagem 5	Igreja do Rosário.	46
Imagem 6	Antiga Praça Melo Viana; Desfile do Clube Cravo Vermelho.	46
Imagem 7	Vista do casario da rua D. Pedro II.	47
Imagem 8	Casa de Jacinto Dias tornada repartição pública.	47
Imagem 9	Casa com portada em madeira talhada em estilo rococó com pintura azul.	47
Imagem 10	Recorte do Mapa da Comarca do Sabará, 1778.	48
Imagem 11	Fotografia das instalações da Siderúrgica Belgo-Mineira.	48
Imagem 12	Imagem de Anúncio de incentivo ao turismo em Sabará.	48
Mapa 2	Município de Sabará e municípios fronteiriços.	48
Mapa 3	Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas com destaque para o município de Sabará.	49
Mapa 4	Distritos e Setores Censitários Urbanos (SC urbanos) e Rurais (SC rural) de Sabará e principais cursos d'água. Sobreposição de dois mapas (Setores censitários e Altimetria).	50
Mapa 5	Limites do Parque Chácara do Lessa e inserção de referências espaciais.	51
Mapa 6	Centro histórico de Sabará.	52
Imagem 13	Paisagem de Sabará em 1880.	53
Imagem 14	Paisagem de Sabará em 2016 com substituições e acréscimos ao tecido tradicional.	53
Mapa 7	Área de Estudo com localização dos locais de produção da Renda Turca de Bicos.	56
Imagem 15	Ponte metálica que atravessa o rio, chegando à esquerda na estação de Sabará, ramal ferroviário desativado. Ao fundo, rua Mário Machado em aclave. Na porção superior direita, grandes maciços vegetais às margens do rio das velhas.	58
Imagem 16	Caminho percorrido pela pesquisadora para alcançar a oficina de rendas do grupo Requifife.	59
Imagem 17	Rua Mário Machado, vista sob a ponte metálica, do caminho para a oficina de rendas do grupo Requifife.	60
Imagem 18	Vista do Conselho de Arte a partir da BR262.	60
Imagem 19	Vista da Biblioteca a partir da janela do Conselho de Arte.	60
Imagem 20	Exemplar de Rede antiga, precursora da renda dos dias de hoje.	64
Imagem 21	Fragmento de um capuz de mulher. Período Greco-Egípcio Ptolomaico ou Romano em torno de 200 aC.– 150 dC.	64
Imagem 22	Ornamento em rede entremeada nos filamentos com faiança que adornava múmia egípcia.	65
Imagem 23	Drawnwork - data: século 16 ; Cultura: Italiana.	66
Imagem 24	Cutwork - data: século 16; Cultura: Italiana.	66
Imagem 25	Retrato de uma senhora, pintada por Ravesteyn (1580-1665).	67

Imagem 26	Detalhe de um retrato em gravura de Louis O grande.	68
Imagem 27	Peça de armadura espanhola, ombro e braço, cerca de 1630.	68
Imagem 28	Renda Turca de Bicos dentro de pote e sobre estante na casa da artesã Nayla.	70
Imagem 29 e 30	Capa e página do livro dedicado à renda com o nome de Ruskin. “Ruskin Lace and Linen Work”.autora: Elizabeth Prickett .1985.	72
Imagem 31	Renda Ruskin.	72
Imagens 32 e 33	Bainha Aberta Modelo Rosácea e Bainha Aberta Modelo Rocaille.	72
Imagens 34 e 35	Bainha Aberta modelo Sempre-viva e Bainha Aberta modelo Máscara.	72
Imagem 36	Renda Turca circular.	74
Imagem 37	Reinterpretação da renda circular que gerou os “bicos” da Renda Turca de Bicos.	74
Imagem 38	Etiquetas aplicadas às rendas comercializadas pelo grupo Requifife com breve histórico de sua origem.	75
Imagem 39	Bordado em Crivo executado pela mestre artesã Nilza Starling em Sabará.	77
Imagem 40	Sobre a mesa: novelo de algodão, base em papel cartão com a renda em processo, bastão e agulha. Gráfico em papel quadriculado, renda em processo, bastão e linhas no colo da pesquisadora.	79
Imagem 41	Pasta com as matrizes de gráficos para auxiliar na execução dos modelos de Renda Turca de Bicos.	79
Imagens 42, 43 e 44	Em sequência: ponto flor, ponto gota e ponto gaivota.	80
Imagem 45 e 46	Matriz com o gráfico da renda e, na porção inferior da segunda foto, a renda executada conforme o gráfico.	80
Imagem 47	Execução da Renda Turca de Bicos com o bastão e a agulha.	81
Imagem 48 e 49	Primeiro trabalho em renda turca executado por por mãe e filha, D. Nilza Starling e Carla Starling. A autora da pesquisa foi vestida com a bata em renda turca.	81
Mapa 8:	Localização do município de alvorada de Minas.	82
Imagem 50	Renda Circular confeccionada em fio de algodão artesanal. Diâmetro: 25cm. Artesã: Lindaura Amaral	83
Mapa 9	Localização de Bauru no estado de São Paulo.	84
Imagem 51	Renda Turca Circular – rendeira: Solange Oliveira.	85
Imagem 52	Página Interna da publicação de Solange Oliveira. Revista Renda Turca.	86
Mapa 10:	Mapa de Alagoas com realce em Maceió e Marechal Deodoro.	87
Imagem 53	Renda Singeleza – mãos de D. Marinita.	88
Imagem 54	Amostras de renda Singeleza confeccionadas com linha de pipa. Autora das rendas: Sônia Lucena.	90
Imagem 55	Sônia Lucena segura pano em renda Singeleza e flor em renda. Autora das rendas: Sônia Lucena.	90
Imagem 56	Peça de vestuário infantil confeccionada em Renda Singeleza. Autora das rendas: Sônia Lucena.	90
Mapa 12	Mapa da Argentina e realce para a província de Tucumán.	91
Imagem 57	Renda Tucumán sendo tecida.	92

Imagem 58	Renda Tucumán presa ao bastidor.	92
Imagem 59	Renda circular Tucumán.	93
Mapa 13	Mapa da Itália com localização da comuna de Latrônico na província de Potenza que compõe a região da Basilicata.	94
Imagem 60	Página do Dossiê Italiano que cita a renda do Brasil.	96
Imagem 61	Renda em Puntino ad Ago em processo de confecção.	97
Imagem 62	Tecidos com barrado em Puntino ad Ago de Latrônico feito na contemporaneidade a partir da técnica tradicional.	97
Imagem 63	Como se faz o “aumentí” no Puntino ad Ago.	97
Imagem 64	Rede em Puntino ad Ago adornando na contemporaneidade os cabelos de jovem para exemplificar um de seus usos na Magna Grécia.	98
Imagem 65	Artesã italiana segura renda feita com a técnica de Puntino ad Ago em Latrônico – Itália.	99
Imagem 66	Renda turca circular em Sabará-MG.	99
Imagens 67, 68 e 69	Representação do modo de fazer a renda em rede circular. No centro representa-se os pontos iniciais de confecção dos nós. E finalmente a renda em rede circular.	99
Imagem 70, 71 e 72	Rendas. Na sequência: renda com laçadas soltas dentro dos quadros, rede oblonga e rede quadrada.	100
Mapa 14	Mapa da Croácia.	100
Imagem 73	Confecção da Renda da Croácia.	101
Imagem 74	Renda Circular com fio de aloe da Croácia.	102
Imagem 75	Foz do Ribeirão Caeté Sabará no Rio das Velhas.	107
Mapa 15	Zoom da área de estudo com localização dos locais de produção da Renda Turca de Bicos em Sabará.	108
Imagem 76	Vista da cidade pela rua Mário Machado. Ao fundo igreja São Francisco de Assis	109
Imagens 77 e 78	À esquerda, Portão de entrada e, à direita, caminho até a casa onde se realizam as oficinas de renda.	110
Imagem 79 e 80	Doce de laranja em barra produzido pela artesã D. Nilza, à direita, bordando.	111
Imagens 81 e 82:	Receita de broa ensinada por D. Nilza e o resultado de sua elaboração pela pesquisadora.	112
Imagem 83	A receita de broa sem farinha de trigo com amendoim moído.	113
Imagem 84	Doce de laranja feito pela artesã Naná.	114
Imagem 85	Artesãs do Núcleo Requifife em oficina de rendas.	116
Imagem 86 e 87	À esquerda, D. Nilza se veste com blusa bordada confeccionada em saco de linhagem de algodão. À direita, detalhe do bordado na blusa.	119
Imagens 88, 89 e 90	Na sequência: galho de jabuticabeira em flor do quintal da oficina de rendas, Jabuticabeira com os frutos e licores e geleias produzidos pela família de D. Nilza.	120
Imagem 91	Oficina de Rendas no Conselho de Arte de Sabará.	130
Imagem 92 e 93	Bordados em Bainha Aberta realizados na Oficina do Conselho de Arte de Sabará.	130
Imagens 94, 95 e 96	Artesãs tecendo a Renda Turca de Bicos e Bainha Aberta no Conselho de Arte.	130

Imagem 97	Renda de Bilros em forma de árvore, uma alusão ao enraizamento.	137
Imagem 98	Têxtil tecido de fios por Mahatma Gandhi. No motivo central lê-se "Jai Hind".	147
Imagens 99	Exemplar do novelo utilizado na confecção da Renda Turca de Bicos por D. Nilza quando aprendeu a técnica. Esse exemplar não é mais encontrado no mercado.	151
Imagem 100	Toalha com barrado no qual se confecciona a Bainha Aberta.	151
Imagem 101	A casa que abriga as oficinas de renda à rua Mário Machado.	157

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 Sistemas tradicionais: estudo de uma complexidade	23
2.1 A pesquisa etnográfica: apreensão e interpretação da cultura.....	26
2.2 Os agenciamentos e conceitos relativos à tradição	29
2.2.1 O sistema tradicional	30
2.2.2 Abordagem pelas narrativas e memória	31
2.2.3 Noções de território e lugar	35
2.2.4 A abordagem pelo patrimônio	38
2.2.5 A Renda Turca de Bicos como patrimônio imaterial.....	41
2.3. A formação de Sabará e transformações socioeconômicas.....	44
2.4 O plano urbano e o lugar da associação de artesanato	57
3 A pesquisa da renda manual.....	62
3.1 Origem da renda feita à mão	63
3.2 O sentido dos artefatos e o pensamento de Ruskin.....	70
3.3 A origem da renda turca de bicos em Sabará	73
3.3.1 Materialidade: seleção de fios e tecelagem.....	78
3.3.2 Representação gráfica da renda	80
3.4 Técnicas semelhantes no Brasil e no mundo	82
3.4.1 Renda Turca Circular em Alvorada de Minas – MG	82
3.4.2 Renda Turca Circular em Bauru – SP	84
3.4.3 Renda Singeleza em Maceió e Marechal Deodoro – AL.....	87
3.4.4 Renda Tucumán na Argentina.....	91
3.4.5 Puntino Ad Ago em Latrônico na Itália	94
3.4.6 Renda de Hvar na Croácia	100
4 O trabalho etnográfico.....	103
4.1 Entre intenção e desvio.....	105
4.2 Relatos dos encontros: transcrições e interpretações	106
4.2.1 Apreensão e percepção do lugar.....	107
4.2.2 Rotina, espaço social, rituais e atributos do trabalho artesanal.....	112
4.2.3 Prazer e orgulho pelo trabalho bem feito.....	116
4.2.4 A percepção do ambiente pelas artesãs	119

4.2.5 Conhecimentos do artífice, satisfação e transmissão do ofício	123
4.2.6 A renda como atividade econômica e o compromisso de produzir.....	127
4.2.7 O ambiente e a concentração: a noção de trabalho terapêutico	131
4.2.8 Origens da escola de renda e do grupo Requifife	133
5 Guildas na idade média e cooperativas na contemporaneidade	138
5.1 Estrutura da guilda e autoridade na oficina: ética e qualidade das habilidades	138
5.2 Gestão administrativa interna e participação da sociedade civil: a sustentabilidade do bem cultural	142
5.3 Renda manual: trabalho da mão ou do cérebro?	145
5.4 A máquina, a produção em massa e a dessensibilização	150
5.5 O lugar das práticas cotidianas e seu sentido para os sujeitos	156
6 Considerações finais	159
ANEXOS	164
REFERÊNCIAS.....	165

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada, “Narrativas e o Lugar: sobre o Artesanato Tradicional da Renda Turca de Bicos de Sabará,” é o resultado de uma investigação interdisciplinar realizada a fim de identificar as relações sociais estabelecidas por meio do artesanato tradicional e as narrativas que conectam os sujeitos aos seus lugares. O encaminhamento da pesquisa se deu por uma afinidade da pesquisadora com os modos de produção artesanal e a vontade de observar as inter-relações de sujeitos, dedicados à sua produção, e suas relações com o espaço físico da cidade.

A pesquisa insere-se na linha “Gestão do Patrimônio no Ambiente Construído”, pois a investigação conecta-se com os processos de decisão institucional do município de Sabará, tanto da legislação como da administração pública ao se pensar pelo viés da gestão participativa. Isso se dá porque entende-se que o cidadão, que se reconhece nos processos constitutivos de sua cidade, pode desenvolver uma participação peculiar quando, por exemplo, organiza-se em representações legítimas como Associações Comunitárias e, dessa forma, assume um papel mais participativo e atuante em sua cidade.

Os caminhos da investigação se constituíram por meio de apropriações de conceitos e noções originados nos campos da arquitetura e urbanismo, das artes plásticas, design, sociologia, antropologia, filosofia e geografia. Ensaiou-se a conexão entre os conceitos e noções desses campos tendo como elo o sujeito e as relações intersubjetivas que se dão por meio da prática do artesanato. Portanto, as questões foram elaboradas com base na cultura, tradições, narrativas e memória; território e lugar; patrimônio e suas vertentes de patrimônio cultural, material e imaterial; e paisagem cultural.

A cidade na qual se manifesta o saber da renda é Sabará, município de Minas Gerais, que teve sua fundação há mais de três séculos. A história da cidade se ancora no período colonial e foi palco da exploração do ouro. Seu desenvolvimento após esse período, seguido pela instalação da siderurgia e culminando no momento contemporâneo do turismo, resultou em mudanças socioeconômicas que implicaram em transformações na sua paisagem. Acredita-se que a pesquisa nos lugares em que se manifestam os saberes da

renda, sejam os locais de encontro estabelecidos especificamente para a produção, ou aqueles destinados à exposição e vendas do produto, permitirá compreender as maneiras com as quais os sujeitos constroem as relações com o lugar por meio de suas atividades cotidianas.

A proposta é estudar o sistema tradicional de produção da Renda Turca de Bicos em sua complexidade, o que quer dizer que o sistema cultural do qual faz parte deve ser compreendido. Portanto, para adentrar um universo pouco conhecido para a pesquisadora, optou-se pelo trabalho etnográfico que possibilitasse uma melhor aproximação com os sujeitos pesquisados. Dessa forma acredita-se ser possível tratar as descobertas sob um prisma que não esteja restrito somente aos valores culturais da pesquisadora.

Os primeiros contatos se deram por uma investigação relacionada a uma disciplina do Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável¹, esses foram posteriormente se estreitando, o que permitiu avaliar que a pesquisa poderia se beneficiar da facilidade em obter informações que contribuíssem com a coleta de dados. A pesquisa se deu pela investigação de um grupo de rendeiras que se reúne para a produção da renda há aproximadamente quinze anos. É também o grupo mais antigo da cidade cuja fundadora se empenha no ensino-aprendizagem da renda por mais de três décadas. Além do estudo mais aprofundado desse grupo também visitou-se o local em que há oficinas que fazem parte de um projeto do município.

A produção da renda manual, um modo de fabricação lento e que pouco se observa em gerações mais novas, despertou a curiosidade da pesquisadora para o sentido que teria na contemporaneidade esse modo que está enraizado no passado cujas circunstâncias pareciam ser mais favoráveis a essa atividade. Portanto, a sedução pela beleza da aparência da renda conduziu também a esses questionamentos, logo outros tantos seriam formulados pela inquietação em compreender se tal atividade pode dotar seus sujeitos de vitalidade ou se seria uma atividade tida como apenas para “passar o tempo”.

¹ Disciplina “Fundamentos da Conservação, Planejamento e Gestão do Território” ministrada no primeiro semestre de 2014 pelas docentes: Maria Rita Scotti Muzzi, Marieta Cardoso Maciel e Stael de Alvarenga Pereira Costa.

Algumas questões já de antemão se formularam: há identificação das artesãs com o espaço físico que habitam seja no ambiente das oficinas de renda, nas relações cotidianas com o espaço da cidade ou em suas casas e vizinhanças? Quais seriam os códigos do fazer a renda e como se estabeleceriam regras para a mesma? Em que circunstâncias trabalham na produção da renda e como estabelecem vínculos? Estaria a produção ameaçada caso se confirmasse a ausência da prática da renda pelas gerações mais novas? É uma atividade que poderá extinguir-se em Sabará? A industrialização e a mecanização são ameaças à essa produção artesanal?

Nesse sentido, a pesquisa serviria tanto para responder às inquietações da pesquisadora como, principalmente, para possibilitar o debate entre os sujeitos, os atores da artesanaria. E também como referência para ampliar o debate entre esses e os representantes de instituições; aprimorar os instrumentos políticos quando se intenciona a proteção ao patrimônio cultural e promover sua sustentabilidade nas esferas sociais e institucionais. Tem-se em vista primeiramente apreender como a atividade da artesanaria ocorre internamente entre o grupo de rendeiras e, por conseguinte, como tal compreensão poderia favorecer o entendimento por parte das instituições para se incumbir na adoção de políticas registrando seus bens e fomentando sua proteção. Seria elencar os principais fatores de permanência do saber e suas relações com a identidade.

Os procedimentos metodológicos de pesquisa adotados na primeira parte foram: o levantamento e definições dos conceitos para que possam relacionar-se de forma interdisciplinar; posteriormente uma síntese da formação da cidade de Sabará, por meio de pesquisa documental e pesquisa de campo, referenciando a cidade e o espaço das associações e os locais de produção e vendas.

A segunda parte do trabalho trata da origem da renda feita à mão com considerações de John Ruskin (séc. XIX) sobre o artesanato e foram realizadas a partir de pesquisa documental. Essa pesquisa valeu-se de documentos com mais de um século, pois naquela época, a catalogação parecia permitir o registro como um recurso histórico diante da ameaça de se perderem técnicas de renda manual. Seguiu-se à pesquisa histórica um detalhamento da origem e

técnica pesquisada em Sabará, cujos dados foram obtidos pelo trabalho de campo e pesquisa documental. Tendo decifrado algumas questões técnicas, foi possível compreender as semelhanças daquela realizada em Sabará e outras presentes no Brasil e no mundo. A pesquisa nesse momento foi documental, mas também por meio de contato à distância com artesãs brasileiras que se dedicam ao ofício.

A terceira parte da pesquisa, fundamentada no trabalho etnográfico, destacou-se por investigar pormenores dos modos de gestão do saber, pois detalhou-se a vivência da prática artesanal como atividade de relações sociais e as percepções sobre seus sujeitos. Para que esse empreendimento fosse frutífero fez-se associações com a leitura da obra “*O Artífice*” de Richard Sennett (2008). Segundo esse autor, é na corrente filosófica do pragmatismo que a perícia artesanal encontra acolhida, pois no pragmatismo contemporâneo “persiste seu impulso básico para o envolvimento com as atividades humanas comuns, plurais e construtivas” (SENNETT, 2013, p.320). Essa corrente é, por sua vez, objeto de outros estudos da pesquisadora, como em William James (1979) e John Dewey (1934), autores que contribuem para o pensamento na pesquisa.

Na quarta parte, por meio de interpretações da experiência partilhada com as rendeiras e ainda com o suporte de Sennett em várias reflexões, seguiu-se pela associação com outros pensadores dentre os quais Ruskin (1849), Bachelard (1993), Flusser (2007), Choay (2006 e 2011) e Bosi (1993 e 2003). É uma seção em que se procura delinear as descobertas relativas à forma de organização da oficina de rendas e seus significados, como se dá sua gestão e relação com o lugar, além de gerar apontamentos que orientem possíveis abordagens relacionadas ao patrimônio.

O patrimônio cultural brasileiro é atendido na legislação pela Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 no Título VIII que trata da ordem social e que “tem como base o primado do trabalho, e como objetivo o bem-estar e a justiça sociais”. Em seu Capítulo III, na Seção II dedicada à Cultura, o artigo 215 celebra que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a

valorização e a difusão das manifestações culturais.” Em seguida o artigo 216 delimita no que constitui o patrimônio cultural brasileiro: “os 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).

As atividades artesanais, patrimônio cultural, presentes na cultura nacional foram pesquisadas e seus dados revelaram que são em grande parte informais e à margem dos processos tecnológicos e industriais. Isto é o que atesta a Pesquisa de Informações Básicas Municipais - Perfil dos Municípios Brasileiros de 2012, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): “por conta disso, apesar de constituírem um segmento importante, e em muitos casos sustentador de uma estratégia de sobrevivência familiar ou comunitária, enfrentam as dificuldades da economia baseada nos princípios do mercado” (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2013).

Segundo dados do IBGE, partir de 2005 o tema das atividades artesanais passou a ser investigado para identificar quais são representativas do processo de criação no País bem como sua evolução no tempo. Ao confrontar dados de 2005 e 2012, o instituto constatou duas tendências: na primeira há um declínio de atividades importantes como o artesanato de madeira, barro, fios e fibras, tapeçaria, couro, renda, tecelagem, pedras e metal; na segunda tendência, na direção contrária, tem-se o aumento da proporção de atividades nos municípios como culinária típica e material reciclável.

Apesar da ainda alta representatividade do bordado, o instituto revela um declínio, ou seja, de 75,2% dos municípios com essa atividade em 2005 passa para 74,2% em 2012 (tabela1 da seção Anexo). Com relação à atividade artesanal de se produzir renda percebe-se uma redução significativa em todo o país conforme os dados do IBGE em que o percentual de municípios com essa atividade era de 10,5% em 2005 reduzindo a 6,5% em 2012 (tabela1 da seção Anexo). Esse declínio instiga pesquisar quais fatores influenciam a manutenção da atividade. A possibilidade de manutenção das tradições manufatureiras é destacada por Froner (2001) no âmbito das discussões acerca da memória tecnológica de cada povo e que “resgatar as pinturas, tramas, urdiduras,

pontos, tinturas, modelagens não é apenas manter vivos elementos exóticos em um mundo de produção em série, mas compreender a identidade que mantêm coesa uma certa organização social” (FRONER, 2001, p. 249). Especificamente, em Sabará, a manutenção do artesanato de rendas e bordados ganhou força a partir de ações que apoiaram sua prática. Ao longo da pesquisa, para fazer referência à Renda Turca de Bicos será também usado o termo renda manual no sentido de diferenciá-la das rendas feitas à máquina em larga produção.

O saber da Renda Turca de Bicos é patrimônio intangível, ou patrimônio imaterial, sendo objeto de registro no município de Sabará. É válido salientar que interessa à pesquisa compreendê-la em todo seu sistema de relações, seus processos e produtos. Como anota Arantes Neto (2004), esses processos e produtos são indissociáveis partindo do ponto de vista interno da cultura e da experiência social. Segundo o autor, as coisas feitas são o testemunho do “modo de fazer e o saber fazer. Elas abrigam também os sentimentos, lembranças e sentidos que se formam nas relações sociais envolvidas na produção e assim, o trabalho realimenta a vida e as relações humanas” (ARANTES NETO, 2004, p.17).

Os valores tradicionais, presentes na cultura local de Sabará, encontram como uma das possibilidades de continuidade, a representação de associações comunitárias. Essas mobilizações são um índice de que os próprios cidadãos têm procurado se organizar a fim de dar continuidade às tradições reconhecidamente inseridas no contexto da cidade. Essas ações remetem àquilo que Sennett propõe como intenção em recuperar “algo do espírito do Iluminismo em termos adequados à nossa época. Queremos que a capacidade compartilhada de trabalho nos ensine como nos governar e nos ligar aos outros cidadãos num terreno comum” (SENNETT, 2013, p.300).

Segundo Arantes Neto (2009) é da negociação entre a sociedade e o Estado que resulta o *patrimônio cultural tangível e intangível* como uma construção social. Vai além de uma simples proclamação sobre a importância de algo. “É muito mais que isso, já que, quando o Estado ilumina uma prática e se compromete com sua salvaguarda, cria-se um fato novo no universo cultural,

no horizonte do qual aquele bem faz parte, produzindo consequências" (ARANTES NETO, 2009). O autor ainda revela que a melhor definição com relação à "salvaguarda" ele ouviu de uma indiana: "O patrimônio intangível deve ser nutrido, não preservado". Nesse sentido, para o autor, o papel do Estado quando identifica uma atividade cultural, "é contribuir para que ela tenha vida longa, para que as condições de sua realização sejam garantidas, permitindo inclusive transformações com o passar do tempo" (idem, 2009).

Como anota Castriota (2012), além de definir o patrimônio de forma mais ampla unindo os aspectos material e imaterial, é necessário propor medidas efetivas de proteção da dimensão imaterial. Dessa maneira, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, como instrumento legal, estabelece por meio do decreto² 3551, o registro dos bens culturais em livros que respeitam a diversidade dos saberes. O saber-fazer das rendas pode situar-se no Livro de Registro dos Saberes, pois engloba os "conhecimentos e modos de fazer enraizados nos cotidianos das comunidades" conforme prevê esse registro.

É com o Inventário Nacional de Bens Culturais (INRC) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que se tem um instrumento técnico cujo objetivo é identificar, documentar e registrar sistematicamente os bens culturais expressivos da diversidade cultural brasileira. Mas a apreensão de referências culturais de um grupo social implica "não apenas um trabalho de pesquisa, documentação e análise, como também a consciência de que possivelmente se produzirão leituras, versões do contexto cultural em causa, diferenciadas e até contraditórias – já que dificilmente se estará lidando com uma comunidade homogênea" (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2000, p.19). Sabe-se que, em Sabará, há grupos mais recentes se formando para trabalhar com a Renda Turca de Bicos, porém a escolha do grupo a pesquisar – o grupo Requifife – se deu por ter mais tempo de atuação, sem prejuízo aos demais.

Os registros como suporte material para a preservação do bem imaterial (filmes, entrevistas, inventários) são mecanismos de auxílio na continuidade da

² 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.

manutenção e transmissão do saber fazer. Mas um plano de salvaguarda deve considerar os sujeitos praticantes desse patrimônio como os principais elaboradores da tarefa de guardiães. É o que propõe o texto da Convenção de 2003 para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, edição revisada em 2014, elaborada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) que reforça a importância da participação social na seção III sobre a salvaguarda no plano nacional em seu artigo 15:

No quadro de suas 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, CIÊNCIA E CULTURA, 2014).

Ao pesquisar a manifestação cultural da renda em Sabará, é importante salientar o aspecto dinâmico da cultura. São inerentes às manifestações culturais as adaptações que as transformam sem, no entanto, perder suas características tradicionais. É válido salientar, como apresenta Arantes Neto, que não existe algo “original” entendido como aquilo que se praticava de forma idêntica há “70 anos ou 200 anos atrás. Tudo dialoga com tudo, hoje em dia é difícil falar em manifestação ‘original’ ou autêntica. No máximo, podem-se encontrar variantes praticadas por comunidades mais conservadoras” (ARANTES NETO, 2009).

Arantes Neto defende que a “função da preservação como política pública é nutrir, arejar, dar elementos para que as práticas culturais continuem florescendo, apesar da asfixia do mercado.” (idem, 2009). Considerando tais aspectos, a pesquisa se dedicará a compreender como o saber tradicional da renda é praticado no seu meio, como se expressa, como os sujeitos nele se reconhecem e como realimentam suas relações sociais. Ao entrar em contato com o saber e seus sujeitos, é pertinente lembrar, como anota Arantes Neto, que nem todos os aspectos do saber ficam acessíveis ao público, pois “alguns

deles talvez devam permanecer acessíveis somente aos iniciados, aos que têm compromisso moral com a continuidade da prática. Mas a linha de corte deve ser definida pelos praticantes” (idem, 2009).

2 Sistemas tradicionais: estudo de uma complexidade

Seria, portanto, em última análise, reinvestir nos debates das ciências humanas e sociais sobre o patrimônio, não só ao nível institucional, mas também ao nível do campo, na escala daquilo para o qual está destinado - o público.
(DAMERY, 2008, p.52)³

A pesquisa desenvolvida baseia-se na noção de que os sistemas tradicionais, compreendidos aqui como os meios, métodos e formas de organização de um grupo social para perpetuar uma tradição, podem ser estudados em profundidade, desde que se reconheça sua complexidade. Por essa razão tem-se que, cada grupo social, com seu sistema tradicional, certamente possui um modo particular capaz de gerar tanto os questionamentos como as soluções para a permanência de suas tradições. Portanto, ao considerar o recorte da pesquisa que trata do sistema tradicional de produção da Renda Turca de Bicos, pretende-se adentrar suas complexidades por meio da investigação cultural. Essa investigação implica delimitar o conceito de cultura que, através de seus desdobramentos temporais, resultou na definição aplicada nessa pesquisa.

O termo cultura, conforme apresentado por Laraia (2003), vinha ganhando consistência mesmo antes de John Locke (1632-1704) com a noção de que a mente humana só vai se constituir, a partir do nascimento, num processo que se pode denominar contemporaneamente de endoculturação. Segundo o autor, ao longo da constituição do conceito, o sentido mais aproximado daquele que se adota na época presente é o resultado da síntese dos significados dos termos germânico *kultur* e francês *civilization* por Edward Tylor, em sua obra de 1871, no vocábulo inglês *culture*

³ *Il s'agirait donc finalement de réinvestir les débats des sciences humaines et sociales sur le patrimoine, non plus seulement au niveau institutionnel, mais aussi au niveau du terrain, à l'échelle de celui pour qui il se destine – le public.*
(“Espace public, patrimoine et milieu affectif” Claire DAMERY, 2008,p.52).

Cultura ou civilização, tomada em seu amplo sentido etnográfico, é o todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e habilidades adquiridas pelo homem como membro da sociedade⁴ (TYLOR, [2007], p.1).

Conforme Laraia, após Tylor, outras centenas de definições do termo cultura foram estabelecidas, mas é Clifford Geertz quem vai salientar que na moderna teoria antropológica é importante “um conceito de cultura mais limitado, mais especializado e, [...] teoricamente mais poderoso” (GEERTZ, 2008, p.3). Dessa forma, no lugar do "todo mais complexo" de E. B. Tylor, embora não conteste sua força criadora, Geertz acredita ter chegado ao ponto em que o conceito mais confunde que esclarece, logo o conceito de cultura defendido por Geertz é essencialmente semiótico.

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado à teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p.4).

Anterior a Geertz, dentre os estudiosos da cultura, é pertinente citar Franz Boas por sua contribuição questionadora da teoria evolucionista da cultura. Como apresenta Laraia sobre a conceituação de Boas, são as investigações históricas “que convém para descobrir a origem deste ou daquele traço cultural e para interpretar a maneira pela qual toma lugar num dado conjunto sociocultural” (LARAIA, 2003, p. 36). Portanto cada sistema cultural delineia os próprios caminhos de acordo com os eventos históricos pelos quais passou, e por essa razão não seria pertinente sentenciar que uma cultura é mais evoluída que outra.

Uma síntese possível, como anota Laraia, é que o ser humano é o resultado do meio cultural em que foi socializado, pois herda um longo processo acumulativo

⁴ *CULTURE or civilisation, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.*

e que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. “A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade.” (LARAIA, 2003 p.45). Contribui então, para o processo de acumulação, a transmissão de um indivíduo aos demais que se realiza por meio da comunicação, e por essa razão esse é também um processo cultural.

A cultura é, como assinala Roberto DaMatta, um conceito chave na interpretação da vida social. Ela é a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Segundo o autor, em Antropologia Social e Sociologia cultura é

um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade (DAMATTA,1981, p.2).

Ainda segundo o autor, as relações dos sujeitos se dão porque a cultura fornece normas referentes, aos modos apropriados ou não, de comportamentos em determinadas situações. Ao mesmo tempo, a cultura não é um código que “se escolhe simplesmente. É algo que está dentro e fora de cada um de nós, como as regras de um jogo de futebol, que permitem o entendimento do jogo e, também, a ação de cada jogador, juiz, bandeirinha e torcida” (DAMATTA,1981, p.2). Desse modo ela é formada por regras, ou ela em si é uma regra, permitindo a inter-relação dos indivíduos e de seu grupo com o ambiente no qual vivem.

DaMatta realça que há a equivalência das formas culturais, não havendo hierarquização entre as diferentes manifestações dos grupos. Em última instância, afasta-se uma tendência a excluir ou inferiorizar formas culturais que não sejam familiares ao universo do sujeito que se depara com essas

diferenças. No sentido antropológico, a cultura “é um conjunto de regras que nos diz como o mundo pode e deve ser classificado” (DAMATTA,1981, p.3). Se comparada aos textos teatrais, pode-se dizer que não há previsão de como os sujeitos se sentirão em seus papéis, entretanto ela indica maneiras gerais e exemplos de como pessoas que viveram anteriormente os desempenharam.

É a partir do conceito de cultura até aqui explicitado que serão estudadas as relações da artesanaria da renda manual, a Renda Turca de Bicos, feita em Sabará. Por essa razão, considerando “o enorme potencial que cada cultura encerra, como elemento plástico, capaz de receber as variações e motivações dos seus membros, bem como os desafios externos” (DAMATTA, 1981, p.3), procura-se fornecer uma visão em que a renda manual não se enquadre numa atividade menor, ou arte menor, pois que a artesanaria é uma atividade de potencialidades para inserção do sujeito em seu meio e entre si, que tende a gerar identificação.

2.1 A pesquisa etnográfica: apreensão e interpretação da cultura

Ao considerar a abordagem cultural por meio de conceitos da antropologia que buscam interpretações à procura do significado como é proposto por Geertz, Laraia adverte que a interpretação de um texto cultural será uma tarefa difícil e vagarosa. Mas é pelo ensaio de uma prática etnográfica que uma etapa da pesquisa aqui apresentada se desenvolveu adotando os procedimentos do trabalho de campo. Mesmo tendo em conta a advertência do fator tempo, buscou-se um horizonte que pudesse se beneficiar da reflexão sobre as observações desse campo.

Adotando-se a análise antropológica pela prática da etnografia, como uma das etapas da pesquisa, é preciso esclarecer os modos como se realiza. Geertz anota que dentre as recomendações dos livros-textos sobre a prática etnográfica estão: o estabelecimento de relações; a seleção de informantes; a transcrição de textos; o levantamento de genealogias; o mapeamento dos campos; a manutenção de um diário (contribuição de Malinowski⁵), etc. Mas, conforme o autor, não seriam nem as técnicas nem os processos que

⁵ “Uma das contribuições relevantes de Malinowski para o desenvolvimento da antropologia social foi a introdução de métodos mais intensivos e muito mais sofisticados de pesquisa de campo do que os anteriores vigentes nesse campo de estudos” (FIRTH in MALINOWSKI, 1997,p.17-18).

definiriam o procedimento. A definição se dá pelo “tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle” (GEERTZ, 2008, p.4). O autor propõe que o **objeto da etnografia** é essa descrição densa em que se tem uma “hierarquia estratificada de estruturas significantes” produzidas, percebidas e interpretadas. É, portanto a partir da visão de Geertz, uma análise em que se escolhe as estruturas de significação e se determina sua base social e sua importância. O desafio do etnógrafo é, segundo o autor, para além da coleta de dados, lidar com as numerosas estruturas conceituais complexas, sejam sobrepostas ou ligadas umas às outras “estranhas, irregulares e implícitas” e que demandam primeiro uma apreensão para serem posteriormente apresentadas. No trabalho etnográfico de determinado grupo cultural “o que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência através da sua agência” (GEERTZ, 2008, p.8). O autor ainda chama a atenção para a imersão em campo

Situar-nos, um negócio enervante que só é bem-sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal. Tentar formular a base na qual se imagina, sempre excessivamente, estar-se situado, eis no que consiste o texto antropológico como empreendimento científico (GEERTZ, 2008, p.10).

Para o desenvolvimento da pesquisa, não se trata de se tornar igual às pessoas que compõem o sistema tradicional pesquisado, ou copiá-las, como adverte Geertz. O trabalho etnográfico no âmbito da antropologia, segundo propõe o autor, é possibilitar o alargamento do universo do discurso humano. Segundo ele, a abordagem se dá pelo conceito semiótico de cultura que não a trata como poder na qual se atribuem casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos, mas como um sistema entrelaçado de signos interpretáveis, pois “ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 2008, p. 10).

Para estudar um sistema cultural, como o da produção da Renda Turca de Bicos, é preciso compreender que ele tem sua *própria lógica* (Laraia, 2003), e seria um ato de etnocentrismo “tentar transferir a lógica de um sistema para outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema⁶ e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo” (LARAIA, 2003, p.87). Portanto, como anota o autor, somente a partir do próprio sistema a que pertence um hábito cultural pode-se analisar sua coerência.

Um estudo dos sistemas tradicionais requer também, a compreensão do termo folclore, que vai designar a ciência e o próprio estudo dos saberes, do inglês *folklore* (*folk*, ‘povo’, e *lore*, ‘saber’). O termo que teve origem com Thoms(1846), conforme anota Gennep (1950), contribui para dar a ideia de pesquisas que não são apenas históricas, mas também diretas. Sebastião Rocha (1979) assim define Folclore como “a ciência que estuda as realizações materiais e espirituais de uma comunidade, objetivas e subjetivas, orais ou escritas, resultantes da vivência diária tradicional e com características de difusão no tempo e no espaço”. (ROCHA,1979, p.7). A essa definição é possível acrescentar o que propõe Brandão (2007) sobre as outras dimensões do folclore, entendido como o saber estudado pela ciência, que estariam associadas à vida do povo em sua capacidade de criar e recriar:

Tudo aquilo que, existindo como forma peculiar de sentir e pensar o mundo, existe também como costumes e regras de relações sociais. Mais ainda, como expressões materiais do saber, do agir, do fazer populares. Não apenas a legenda do herói ancestral, o mito (aquilo que muitas vezes explica, tanto a camponeses quanto a índios, a origem do mundo e de todas as coisas), mas também o rito, a celebração coletiva que revive o *mito* como festa, com suas procissões, danças cantos e comilanças cerimoniais. Não apenas a celebração, o *rito*, o ritual, mas a própria vida cotidiana e seus produtos: a casa, a vestimenta, a comida, os artefatos do trabalho, os

⁶ Nota da pesquisadora: entende-se aqui o *sistema* ao qual pertence o observador.

instrumentos da fiadeira [...]. Mais do que isso, o seu trabalho, o processo de fazer a colcha com o saber próprio de uma cultura típica (BRANDÃO, 2007, p. 30-31).

Pesquisar o trabalho das artesãs com a Renda Turca de Bicos implica reconhecer seus atores, interpretando seus processos e produtos como signos e identificando-os como fato folclórico⁷. Logo, a produção da renda manual, se compreendida como fato folclórico cuja definição encontramos em Carlos Brandão (2007), conserva aspectos de: **tradicionalidade** na medida em que sobrevive ao tempo; **oralidade**, pois o mito se fundamenta; **domínio público**, pois não tem autoria, é de origem coletiva. Mas com relação ao sentido de tradicionalidade, faz-se necessário entender que, como fato folclórico, também se modifica enquanto perdura, pois “aquilo que nele em um momento se recria, em um outro precisa ser consagrado. Precisa ser incorporado aos costumes de uma comunidade e, ali, conservar-se por anos e anos, de uma geração à outra” (BRANDÃO, 2007, p.41-42). Com relação à autoria, Brandão também esclarece que a criação do folclore é pessoal, alguém fez em determinado dia e lugar, mas a reprodução que se dá ao longo do tempo se coletiviza fazendo com que a autoria caia no chamado domínio público. Ao pesquisar o modo de produção da renda foi analisado se houve apropriações ao longo do tempo alterando o produto final, se tais alterações foram aceitas e incorporadas aos modos do saber para serem consagradas na tradição.

2.2 Os agenciamentos e conceitos relativos à tradição

No primeiro contato da pesquisa de campo, realizado em função de uma demanda da disciplina “Fundamentos da Conservação, Planejamento e Gestão do Território” do mestrado, fez-se numa entrevista dirigida que foi posteriormente transcrita com as informações concernentes ao histórico da tradição da Renda Turca de Bicos e que será melhor detalhada no próximo

⁷ Segundo a carta do Folclore Brasileiro, folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA..., c2015).

capítulo. O fato singular, e que desencadeou o interesse em incorporar aquilo que se estudava à pesquisa da dissertação, se deu numa conversa informal, logo após a entrevista dirigida. Naquele momento, a artesã relatou ter sido perguntada por uma bordadeira se seria possível “colocar no papel” os tons de linha por ela utilizados para que então sua interlocutora pudesse utilizá-los nos próprios trabalhos. A resposta da artesã foi perspicaz: “faça caminhadas, olhe para a natureza e você saberá o quê combina com o quê”. A artesã ainda concluiu que nem mesmo ela segue os padrões dos gráficos de bordados contidos em revistas e seleciona as cores da seguinte forma: “fecho os olhos e imagino os tons que vou usar”. Entende-se por esse relato que a experiência perceptiva parte dessa relação com o mundo e confere-lhe significado, a partir de então foi instigado o interesse pela pesquisa das pessoas e do ambiente em que se estabelece esse sistema tradicional.

2.2.1 O sistema tradicional

Para entender o sistema tradicional é preciso delimitar o significado de tradição. Sebastião Rocha (1979) anota que ela “é o conjunto de fatos e elementos (materiais e espirituais) que uma época ou geração entrega ou doa a quem lhe sucede para que esta, por sua vez, o transmita com seus fatos ou elementos incorporados à sua imediata sucessora” (ROCHA,1979, p.8). O autor realça que a tradição equivale à atualidade de fatos ou fenômenos no tempo ou no espaço, pois tem um caráter de coesão do povo que a manifesta ao longo dos tempos. Saul Martins (1986) anota mais detalhadamente que há duas forças presentes em qualquer agrupamento humano: a coesão e a tradição. Segundo o autor, a **coesão** é a força que permite manter o grupo nos limites físicos do espaço que ocupa, na área em que os relacionamentos humanos ocorrem; exercer essa força permite que a sociedade se conserve; o papel da coesão é permitir unir os **indivíduos**. Outra força é a **tradição**, que no curso do tempo mantém o grupo vivo; que a sociedade exerce para perpetuar-se; o papel da tradição é unir as **gerações**.

A coesão (unidade no espaço) depende do grau de identificação de seus membros e, portanto, da unidade de ideias, de sentimentos e de hábitos que os torna

semelhantes entre si e lhes assegura a integração na vida social.

A tradição (unidade no tempo) depende do grau de enraizamento das formas de vida. Sem tradição não há coesão (MARTINS, 1989, p. 25).

Há uma distinção entre cultura e tradição que convém salientar: “enquanto cultura é o *conjunto de experiências* socialmente acumuladas, é produto do relacionamento do homem com a natureza, a tradição é *uso dessas experiências*, especialmente as antigas, é a memória do grupo” (MARTINS, 1989, p. 27). Portanto, a tradição precisa estar em *uso* corrente para se manter ao longo do tempo.

A pesquisa da tradição da Renda Turca de Bicos implica verificar se há o uso corrente nas práticas cotidianas. Por essa razão, só o primeiro contato é insuficiente para permitir entender os agenciamentos, o que requer a contribuição do trabalho de campo como pesquisa etnográfica para situar os processos, atores e produtos. A proximidade da pesquisadora no trabalho de campo é o que permitirá atenção às circunstâncias dos saberes tradicionais praticados em atos e recordados pela memória. E serão as narrativas, no contexto desses atores junto com seus processos e produtos presenciados e vivenciados em campo, uma das formas de acesso à memória.

2.2.2 Abordagem pelas narrativas e memória

Qualquer que seja o tipo de mundo social onde exista, o folclore é sempre uma fala. É uma linguagem que o uso torna coletiva. O folclore são símbolos. Através dele as pessoas dizem e querem dizer. A mulher poteira que desenha flores no pote de barro que queima no fundo do quintal sabe disso. Potes servem para guardar água, mas flores no pote servem para guardar símbolos. Servem para guardar a memória de quem fez, de quem bebe a água e de quem, vendo flores, lembra de onde veio. E quem é. Por isso há potes com flores, Folias de Santos Reis e flores bordadas em saias de camponesas.

Carlos Rodrigues Brandão

A noção de memória que se intenciona adotar assume o significado não de uma sucessão de lembranças, mas no sentido de uma possibilidade de vivenciar no presente nova experiência pela apropriação de vivências anteriores. Como anota Eclea Bosi (2003) “em Bergson a memória é atividade do espírito e não um repositório de lembranças” (BOSI, 2003, p.52).

O movimento de recuperação da memória pelas ciências humanas, de acordo com Bosi, poderia ter se originado na noção de que “do vínculo com o passado se extrai força para a formação da identidade” (BOSI, 2003, p.16). Essa identidade é o que permite membros de um grupo se identificarem como dele pertencente, é o sentimento de pertença: “o sentimento identitário permite que se sinta plenamente membro de um grupo, dotá-lo de uma base espacial ancorada na realidade” (CLAVAL, 1999,p.16).

Bosi também adverte sobre a oportunidade de um pesquisador se valer de testemunhos vivos para reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época, mas desde que isso ocorra com atenção às “tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo” (BOSI, 2003, p.17). Na constituição das memórias Bosi salienta que cabe interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento. Por essa razão, a pesquisa se apoiou nos comportamentos e nas narrativas percebidas e coletadas em campo e tendo em conta que as lembranças, que constituem a memória, ampliam-se do individual para o coletivo.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2015, p.30).

Quando Halbwachs refere-se a sujeitos que “levam” consigo certa quantidade de pessoas, entende-se que a cultura ali está presente. Para a pesquisadora, todas as influências do meio, exercidas por alteridades, fatos, ideias, lugares e

objetos são “levadas” com o sujeito para onde quer que ele vá e vão compor essa lembrança coletiva. É o que constitui a experiência vivida do sujeito, sendo *experiência*, entendida aqui, a noção apresentada por John Dewey (1934), em *Arte como Experiência*⁸, para quem é preciso “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais do viver” (DEWEY, 2010, p.70).

Para Bosi, a “memória oral é um instrumento precioso se desejamos constituir a crônica do cotidiano” (Bosi, 2003, p.15). Mas, como a autora revela, deve-se atentar para não se cair numa “ideologização” do cotidiano. A aproximação com a memória oral permitiria esse encontro de pontos de vista contraditórios, em que não há unilateralidade, portanto Bosi afirma ser essa sua maior riqueza. Segundo a autora é o que se chama de História das Mentalidades, a História das Sensibilidades.

A abordagem por meio das narrativas, constituídas a partir da memória oral, funda-se no interesse pelas histórias contadas. Uma orientação guiada pelas percepções e criações no presente dos fatos do passado que o “contar a história” produz. Esse vínculo com o passado pode se dar, tanto pela experiência com os próprios objetos, como através da memória partilhada que somada aos atos, rituais e produtos compõe um acervo simbólico. Acessar esse acervo possibilita gerar interpretações.

Não obstante, a história contada dirige-se a alguém. O ouvinte constitui-se também como elo que cria mentalmente a seu modo essas histórias, torna-se cúmplice do narrador e do fato narrado. Liga-se ao tempo passado pelos vestígios que lhe são fornecidos. Cria imagens mentais a partir das histórias contadas, mas também de outras experiências que os registros documentais fornecem. Uma única fotografia pode alterar essa nova criação. O fato narrado abandona a distância temporal e se faz presente. As questões parecem pujantes, as formulações do fato passado reacendem perguntas no presente e assim, ocorre que na mente projetam-se lugares, requalificam-se os espaços.

⁸ “Resultado de uma série de palestras semanais ministradas por John Dewey na Havard University, *Arte como Experiência* foi publicado pela primeira vez em 1934 e, desde então, é considerado o trabalho mais renomado de um filósofo norte-americano a respeito da estrutura formal das artes e de seu impacto sobre o espectador, leitor ou ouvinte”(Trecho extraído da orelha do livro: “Arte como experiência”, DEWEY).

Escolheu-se trabalhar com as narrativas, pois acredita-se que elas podem abarcar os universos particulares dos sujeitos. Essas narrativas partem da percepção individual, mas vão de encontro à coletividade. E é na coletividade que os saberes são intercambiáveis, as trocas simbólicas se dão e há continuidade nas relações.

A abordagem pelas narrativas é uma possibilidade de se estabelecer intercâmbios, “mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana”. (Bosi, 2003, p.19-20). As narrativas, que serão apreendidas presencialmente nessa pesquisa, se apoiam no registro da fonte oral, mas é preciso ter em mente que “a fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa”. (Bosi, 2003, p.20).

Pesquisar um ofício tradicional implica entender o espaço-tempo do artesanato. É mergulhar numa trama complexa em que as conexões se dão entre sujeitos, mestres e aprendizes e seu lugar. A herança do fazer se perpetua no modo relacional que a situação de aprendizado requer. Será repetição do aprendizado ou recriação e reconfiguração do mesmo? Essa narrativa percorre caminhos que se desenvolvem não somente pelas questões históricas das origens da produção do artesanato da renda, mas como anota Bosi, também de “aspectos do cotidiano e microcomportamentos”. A pesquisa busca compreender e interpretar como se apresenta o cotidiano de produção do artesanato da renda. De que modo estariam presentes nesse cotidiano as narrativas?

As narrativas teriam um componente que a informação não poderia alcançar. Walter Benjamin contrapõe *narrativa* e *informação* ao apontar para o declínio da arte de narrar em favor da difusão da informação. O autor alerta em sua obra *O Narrador*⁹ que todas as manhãs se recebiam notícias de todo o mundo, mas que havia uma pobreza em histórias surpreendentes. Trazendo essa reflexão para a contemporaneidade, tal se percebe de modo ainda mais exacerbado. Para o autor, em seu ensaio, a pobreza em histórias

⁹ Original publicado em 1936.

surpreendentes se dá porque os fatos já chegavam acompanhados de explicações. “Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIM, 1994,p.203).

As narrativas são compostas das relações narrador e ouvinte, resignificam o passado no presente, criam relações dialéticas, fundam continuidades pelo ato de narrar, perpetuam a ação para além de suas explicações. Para Benjamim a informação, ao contrário, “recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento” (Benjamim, trad.1987, p. 276). E ainda segundo o autor, a narrativa por sua vez convoca algo diferente, pois ela não se esgota. “Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar.” (idem, p. 276).

A contribuição das narrativas orais apreendidas por meio da pesquisa possibilitariam uma proximidade com esta importante fonte da psicologia social como atesta Bosi ao retomar Maurice Halbwachs, pois conforme anota sobre esse autor, “a memória, é sim um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido conotado pela cultura e pelo indivíduo”. (BOSI, 1993, p.201)

Entender a ideia contida em “narrativas e o lugar” pressupõe compreender algo que, de certo modo, pode parecer óbvio: o lugar não narra a si próprio. As percepções e interpretações estarão sempre em função dos sujeitos e suas experiências. Cabe salientar que o lugar vai assumir outros contornos que extrapolam uma descrição clara e objetiva. Interessa compreender o papel, ou papéis, dos lugares a partir das experiências individuais, e compartilhadas coletivamente, que se tornam presentes conforme se dão essas relações. Assim, dois termos estão imbricados: *território* e *lugar*.

2.2.3 Noções de território e lugar

Para entender o significado de território recorreu-se aos conceitos da geografia. Conforme elenca Paul Claval no colóquio¹⁰ “*Le Territoire, lien ou frontière?*” sobre as noções que o termo *território* assumiu ao longo do tempo, pode-se apresentar aquelas relacionadas: ao espaço destinado a uma nação e

¹⁰ Colóquio em Paris no ano de 1995.

estruturado por um Estado; à concepção de soberania; à estratégias de controle necessárias à vida social; à um espaço de estruturas específicas de um grupo humano. Mas, como anota o autor, é quando se fala em *território* ao invés de *espaço* que se enfatiza que os lugares de inscrição da existência humana são por ela construídos por meio de sua técnica e discurso sobre si mesma. Conforme o autor, os grupos forjam relações com o meio ambiente muito além do campo material, pois também são de ordem simbólica e fazem com que essas relações sejam reflexivas. Portanto, Claval realça que ao criar seu meio-ambiente as pessoas recebem em troca algo como um espelhamento, ou seja, uma imagem de si mesmas o que lhes ajuda a “tomar consciência daquilo que compartilham: (O território) contribui em compensação (...) para fortalecer o sentimento de pertencimento, ajuda na cristalização de representações coletivas, dos símbolos que se encarnam em lugares memoráveis (*haut lieux*)” (BRUNET et al, 1992, p. 436 apud CLAVAL,1999, p.11).

A noção de território cultural reforça a presença de valores que não são apenas os materiais. Como apresentam Joël Bonnemaison e Luc Cambrezy (1996) o lugar territorial é capaz de revelar que “o espaço é investido de valores não somente materiais, mas também éticos, espirituais, simbólicos e afetivos. É assim que o território cultural precede o território político e mais razoavelmente ainda, precede o espaço econômico¹¹” (BONNEMAISON e CAMBREZY, 1996, p. 10). São os referenciais de espaço, tempo, cultura e os sistemas de crença, como propõe Claval ao citar Denis-Constant Martin, que contribuem para definir a identidade o que permite que os sujeitos se sintam membros de um grupo. A base espacial se ancora na realidade:

A memória se constitui nos ‘lugares’, nas ‘porções de natureza’ em que estão enraizados os seus potenciais, dizia Jacques Berque (BERQUE, 1970:478) e a relação tecida entre a história e o espaço fornece uma base

¹¹ “La puissance du lien territorial révèle que l’espace est investi de valeurs non seulement matérielles mais aussi éthiques, spirituelles, symboliques et affectives. C’est ainsi que le territoire culturel precede le territoire politique et à plus forte raison qu’il precede l’espace économique”(BONNEMAISON e CAMBREZY, 1996, p. 10).

aparentemente material à identidade: ela lhe proporciona um território. A ocupação, conduzindo o trabalho da sensibilidade sobre o enraizamento físico, confere aos 'pays', às cidades, aos bairros, uma dimensão simbólica (...), uma qualidade que secreta o apego (MARTIN, 1994, p.25-26 apud CLAVAL, 1999,p.16).

O território é, portanto o lugar ao qual se associam as identidades, pois “a construção das representações que fazem certas porções do espaço humanizado dos territórios é inseparável da construção das identidades” (CLAVAL, 1999, p.16). Para o autor, as formas de territorialidade são a tradução da maior parte das estruturas conhecidas da vida coletiva.

De uma época em que se referia mais ao espaço chega-se à noção de território o que também se aproxima do termo *lugar*. A ideia de espaço não comporta toda a complexidade das relações humanas e Michel Certeau (1980) propõe que o espaço é um *lugar praticado*. “Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, 1998, p.202). Há uma relação fenomenológica inspirada em Merleau Ponty (1945) acerca da percepção do lugar, pois “a percepção é justamente este ato que cria de um só golpe, com a constelação dos dados, o sentido que os une – que não apenas descobre o sentido *que eles têm*, mas ainda faz com *que tenham um sentido*” (PONTY, 2011, p.66).

Considera-se, no entanto, que a vida contemporânea trouxe questões à formação da identidade. Para Claval, “a universalização dos modos de vida material e a ruína das filosofias da história criam um vazio” (CLAVAL, 1999, p.24). Para o autor, não quer dizer que não haja sentimento de identidade, mas ele se constitui de outra forma, ingressa-se num mundo de signos e de consumo cultural. Multiplicam-se os discursos identitários e não se sabe seus efeitos sobre as estruturas territoriais e a organização do espaço.

A transformação contemporânea dos sentimentos de identidade tem repercussões sobre a territorialidade: ela leva a uma reafirmação apoiada nas formas simbólicas de

identificação. O sentido resgatado da festa o testemunha. As pessoas são mais sensíveis aos lugares e aos *haut-lieux*, o que não era o caso há uma ou duas gerações. O entusiasmo que conhece o patrimônio é um outro sinal destas transformações (CLAVAL, 1999, p.20).

A atenção ao patrimônio ganha relevância, é uma ancoragem para as questões identitárias. Ao mesmo tempo revela outros desdobramentos, que em alguma medida podem contrariar aquilo que o fundamenta.

2.2.4 A abordagem pelo patrimônio

François Choay (1992), ao apresentar o termo “patrimônio” estabelece em primeiro lugar, a relação original da palavra ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas com o sentido de herança transmitida dos progenitores aos filhos. Também assinala como esse conceito assume uma condição nômade entre as ciências. Nesse sentido, conforme a autora, o patrimônio ao ser adjetivado como histórico gera uma expressão que tende a designar “um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum” (CHOAY, 2006,p.11). O escopo do patrimônio histórico seria então os artefatos humanos e os saberes a eles associados. O patrimônio tornar-se-á palavra-chave na época contemporânea.

O termo patrimônio histórico e todo o desenrolar dos sistemas que envolvem sua preservação indicam para uma constante: o que é ameaçado de desaparecer, sua importância para as culturas e as formas de mantê-lo existente. Choay anota o alargamento das extensões do patrimônio que amplia seu domínio para fora do continente europeu desde suas primeiras abordagens naquele continente e também sua extensão cronológica e tipológica ao passo que seu público cresce exponencialmente. Contudo, a autora considera as dissonâncias nessa empreitada do patrimônio diante de seu rápido crescimento e questiona acerca do mesmo: “Resultará ele na destruição do seu objeto?” (CHOAY, 2006, p.15). Tal questionamento decorre de proposições observadas mundialmente em que justificou-se a preservação de patrimônios, entretanto muitas ações seguiram e seguem diretrizes que atendem à uma outra

“preservação” por desconsiderarem os contextos, os modos e os atores do patrimônio.

No estudo do patrimônio, também convém ressaltar a pertinência do monumento que, conforme esclarece Choay, seu sentido original vem do “latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa”, e seu propósito vai além de apresentar, mas “tocar pela emoção, uma memória viva”(CHOAY, 2006, p.17-18). A partir dessa definição a autora discorre sobre a função antropológica dos monumentos na sua origem que é a relação com o tempo vivido e com a memória. Mas não só os monumentos, como “todo artefato humano pode ser investido de uma função memorial. Quanto ao prazer proporcionado pela arte, tampouco é apanágio exclusivo do monumento” (CHOAY, 2006, p.26). O artesanato da renda manual se aproxima de uma memória viva, distingue-se como objeto que guarda padrões que podem ser recriados. Mas também como presença de um fazer do passado no presente, uma nova visitação. Esse saber será incorporado ao que se denomina “patrimônio cultural”.

Entendida a noção de patrimônio nos parece que patrimônio cultural resultaria de uma redundância, pois “cultura” é o termo geral e “patrimônio” o termo criado para delimitar as heranças culturais dignas de atenção e presentes nas políticas de preservação. Mas 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”. De acordo com a UNESCO¹² o Patrimônio Cultural

¹² Conforme a REPRESENTAÇÃO DA UNESCO NO BRASIL. Informações disponíveis em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-heritage/>

Imaterial ou Intangível “compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes”, segundo a organização, é essa porção imaterial da herança cultural dos povos que se denomina patrimônio cultural imaterial.

Logo, o patrimônio cultural reuniria os bens e seus saberes. Torna-se termo de referência para que as políticas públicas possam a ele se referir e estabelecer leis que o englobem. Conforme estabelece a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 no artigo 216

Constituem patrimônio cultural brasileiro os 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, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

Como parte do patrimônio cultural, os bens de natureza imaterial podem ser compreendidos como os saberes transmitidos de uma geração à outra e que por essa razão perduram no tempo. É certo que esses saberes associam-se a formas materiais, tanto de objetos quanto dos lugares necessários para sua transmissão. Dessa forma as relações intersubjetivas com os lugares, os objetos e os saberes não deveriam ser tratados de modo isolado, pois estão em relação de interdependência. Portanto, espera-se que na definição de políticas públicas de proteção ao patrimônio cultural a ambiência esteja intrinsecamente associada aos os estudos do patrimônio imaterial.

2.2.5 A Renda Turca de Bicos como patrimônio imaterial

De acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (BRASIL, 2012) a renda turca circular, que teria dado origem à Renda Turca de Bicos, conforme relato das artesãs de Sabará, é caracterizada no documento do governo federal no agrupamento do item 42 das rendas como

SINGELEZA, RENDA TURCA OU JAGUAPITÃ

A renda lembra uma rede de pescado. 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. A confecção assemelha-se à fabricação das redes de pescadores (BRASIL, 2012, p.50).

A junção desses três tipos de renda no cadastro demonstra que compartilham técnicas muito semelhantes com o objetivo de agrupamento para facilitar classificação. Vale realçar que possuem diferenciações intrínsecas àqueles que já estão familiarizados a esses tipos de renda.

Em Sabará a produção da renda está diversificada em núcleos de rendeiras, dos quais selecionou-se um para pesquisar de modo mais aprofundado. É o grupo Requifife, gerido por Nayla Starling e cujos encontros são liderados por D. Nilza Starling, sua mãe. Como contribuição à pesquisa, também se pesquisou um outro grupo pertencente ao Projeto Cidadão, projeto público do município para incentivar o ensino e a produção da renda e cujas aulas são ministradas por Nayla. Nesse último fez-se uma visita que também gerou registros e contribuições à pesquisa, complementando as vivências do primeiro.

Algo do qual se orgulham as rendeiras, fato observado nos primeiros contatos com uma das artesãs, é a inscrição da Renda Turca de Bicos no “livro dos Saberes” como bem de natureza imaterial¹³. Esse reconhecimento institucional parece elevar, para os sujeitos que produzem, a produção artesanal a uma

¹³ Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Sob o decreto Municipal nº 410/2002.

atividade de maior valor social. Para a pesquisadora, esse fato relaciona-se a época específica referente ao “patrimônio imaterial” em que os valores se realçam em termos institucionais. Outro conceito que se constituiu, em termos institucionais nas políticas de preservação, na abordagem do ambiente construído e constituído em paisagens é aquele que intenciona reunir patrimônio material e imaterial: trata-se da Paisagem Cultural.

Antes de definir Paisagem Cultural é oportuno delinear o conceito de paisagem. Milton Santos (1996) revela uma noção que distingue paisagem e espaço, pois “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”.(SANTOS, 2008,p.103). É num caráter de palimpsesto que se constroem então as paisagens e por meio delas se pode recordar o passado.

Portanto, a experiência com a paisagem se dá no âmbito das relações, como aponta Maria Angela Faggin Leite (2004): “a forma pela qual a paisagem é projetada e construída reflete uma elaboração filosófica e cultural que resulta tanto na observação objetiva do ambiente, quanto da experiência individual ou coletiva com relação à ele” (LEITE, 2006, p.47). Dessa forma é realçado a complementariedade das experiências objetivas e também interpretativas.

Joaquim Sabaté, em sua análise da evolução do conceito de paisagem cultural cita Carl Sauer, estudioso da geografia cultural que tem enfoque nas relações de troca entre habitat e hábitos. Desse modo Sabaté realça a noção de paisagem cultural de Sauer como o registro do ser humano sobre o território, como “um texto que se pode escrever e interpretar; entendendo o território como construção humana” ¹⁴(SABATÉ, 2008, p. 253). Nesse sentido, Sabaté sugere uma definição mais elucidativa: “paisagem cultural é um âmbito geográfico associado a um evento, a uma atividade ou a um personagem histórico, que contém valores estéticos e culturais¹⁵” e finaliza de uma maneira que considera menos ortodoxa: “paisagem cultural é o vestígio do trabalho sobre o território, algo assim como um memorial ao trabalhador

¹⁴ [...]un texto que se puede escribir e interpretar; entendendo el territorio como construcción humana”.

¹⁵ [...]”paisaje cultural es un ámbito geográfico asociado a un evento, a una actividad o a un personaje histórico, que contiene valores estéticos y culturales”.

desconhecido¹⁶” (SABATÉ, tradução livre, 2008, p. 253). Considera-se que as relações de trabalho contribuem para compor a paisagem e, portanto, estudar as relações de trabalho da Renda Turca de Bicos implica compreender a paisagem na qual se manifesta.

Outra questão pertinente ao termo “paisagem cultural” é sua relação com o patrimônio. A noção de paisagem subentende cultura, por essa razão o termo pode ser entendido como um artifício para delimitar um campo de estudo em que patrimônio material e imaterial não estejam desvinculados. A intenção em pensar a cidade sob a perspectiva da “paisagem cultural”, conceito discutido e desenvolvido pelo Comitê que estabelece a Convenção do Patrimônio Mundial¹⁷ em 1992 e adotado pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) significou para essas instituições, possibilitar abordagens mais abrangentes e integradoras em relação às anteriormente adotadas e concernentes ao patrimônio por elas delimitado na esfera mundial.

Conforme anota Leonardo Castriota, as “paisagens culturais”, nos termos da categoria adotada pela UNESCO em 1992, representam um avanço no que tange a aproximação dos aspectos culturais e naturais da paisagem. Essa abordagem permite o surgimento de uma nova possibilidade que reavalia as noções tradicionais do campo da preservação. Neste sentido, os aspectos natural e cultural, material e imaterial assumem maior relevância na proposição de “estratégias integradas de intervenção que, ao combinar esses diversos aspectos, terminam por constituir respostas muito mais completas ao complexo desafio da conservação urbana” (CASTRIOTA, 2009, p.259).

O termo *Paisagem Cultural* que intenciona abranger os artefatos humanos – quer objetos, saberes, ambiente construído que são constituídos em interação com seu território e seus sujeitos criadores – ainda que resulte redundante, pode ser legítimo ao realçar abordagens que se estruturam na compreensão de uma paisagem integral.

¹⁶ [...]“paisaje cultural es la huella del trabajo sobre el territorio, algo así como un memorial al trabajador desconocido”.

¹⁷ A Convenção do Patrimônio Mundial é o primeiro instrumento jurídico internacional a reconhecer e proteger as paisagens culturais (In: <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/#1>).

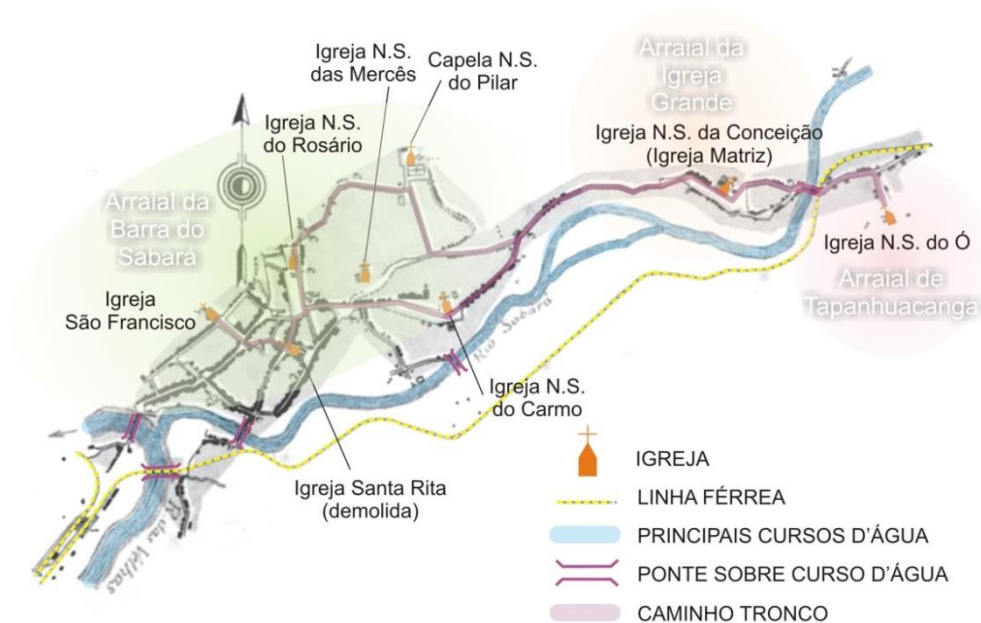
Partindo de um princípio integrador, cujo objetivo maior é englobar as características integrais da paisagem, conforme explicitado anteriormente, serão analisados os condicionantes da formação da cidade e suas posteriores transformações.

2.3. A formação de Sabará e transformações socioeconômicas

O nome é lendário. Antes mesmo que tivesse sido descoberto o ouro das Minas Gerais, Sabarabussu já constava dos mapas da região. Corresponhia ao eldorado anunciado pelos silvícolas e perseguido com ânsia pelos portugueses. Ora aparecia como Itaberabussu (pedra grande que brilha, talvez a Serra da Piedade que comanda o sítio), ora como Sabarabussu mesmo, tesouro escondido, e ouro farto.

Sylvio de Vasconcellos, 1967.

Sabará se desenvolve de maneira peculiar assim como outras cidades mineiras. Tais povoações se distinguem urbanisticamente em sua formação daquelas presentes no litoral brasileiro, pois essas últimas, segundo Vasconcellos (1958), se configuravam em torno de uma praça quadrangular central. Em Minas, as povoações surgiram seguindo “configurações longilíneas, esparramadas, sem centros polarizantes definidos. Em sua maioria originaram-se de estradas, cujas margens construídas, acabaram por transformá-las em ruas” (VASCONCELLOS, 2004, p.145). Conforme o autor, há um “caminho tronco” que interligava os arraiais que originaram essas povoações. Assim ocorre em Sabará, pois a formação da cidade se deu com as primeiras ocupações que seguiram a extensão desse “caminho tronco” que conectava três dos principais arraiais (representados no mapa1), como anota Zoroastro Vianna Passos(1940): Arraial da Barra do Sabará (onde se encontrava a Igreja de Santa Rita, essa demolida em 1930, e se encontram as igrejas de São Francisco, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e Capela Nossa Senhora do Pilar), Arraial da Igreja Grande (onde se situa a Igreja Matriz) e o Arraial de Tapanhucanga (onde está a Igreja do Ó).



Mapa1: Mapa das ocupações coloniais em Sabará, no final do século XVIII. Com indicação do caminho tronco e demais referências espaciais desenhadas pela autora a partir do álbum Chorographico. Fonte: SABARÁ, [201-]a.

A presença das igrejas é notável ao longo dos caminhos, pois “os templos são erguidos no centro de largos, circundados por praças ou ruas e independentes das quadras urbanas deles vizinhas” (VASCONCELLOS, 2004, p.146). Essa solução, conforme anota o autor, valoriza os edifícios religiosos lhes conferindo traços iniciais de paisagismo e bons efeitos de perspectiva como se vê na Igreja do Carmo em estilo Rococó, terceira fase do barroco mineiro (imagens 1 e 2). São também os pontos mais elevados da topografia aqueles que acolhem tais construções contribuindo para as visadas, como se observa na imagens 3 e 4.



Imagem 1 e 2 respectivamente: A vista da Igreja do Carmo a partir da rua e do largo ao seu redor. Permite bons efeitos de perspectiva sendo possível contemplar todo o edifício. Lançada a pedra fundamental de sua construção em 1763, possui características da terceira fase do Barroco Mineiro, o estilo Rococó. (Fontes: imagem 1: VIAGENS E TURISMOS, [2009?]; imagem 2: acervo da pesquisadora. Ano 2014).



Imagem 3 (à esquerda): Igreja São Francisco e a Serra da Piedade ao fundo. Efeitos de perspectiva paisagística obtidos pela implantação dos templos religiosos. Fonte: SABARÁ, [201-]b.

Imagem 4 (à direita): Igreja do Carmo em Sabará e Serra da Piedade ao fundo. Autor: Eustáquio Zarlei Starling de Almeida (reprodução autorizada pelo autor).

A igreja N. S. do Rosário, situada no centro histórico, ergue-se de frete para um grande largo que acolhe os eventos cívicos e religiosos da cidade (imagens 5 e 6). Na contemporaneidade essa grande praça já sofreu modificações, mas permanece como espaço público.



Imagem 5(à esquerda): Igreja do Rosário. Fonte: ARQUE, [201-].

Imagem 6 (à direita): Antiga Praça Melo Viana; Desfile do Clube Cravo Vermelho. Fonte: SABARÁ, NOSSO DESTINO, [201-]a.

Também o casario se destaca em sua sinuosidade propiciando dinamismo à paisagem. A rua Pedro II, conforme Vasconcellos (1967), “é o trecho ainda intacto da cidade. Em fileira seguida, lá estão as casas do século XVIII. No meio delas, duas se enfatizam: a que pertenceu a Jacinto Dias, agora Prefeitura Municipal e a fronteira por muito tempo pintada em azul” (VASCONCELLOS, 2004, p.199). Em 2016 pode-se verificar as mesmas condições observadas à época pelo autor como se percebe nas imagens 7,8 e 9.



Imagem 7(superior): Vista do casario da rua D. Pedro II. No canto superior direito nota-se o casarão que abriga a Prefeitura de Sabará e do lado oposto a casa com portada azul. Autor: Zarley Starling (reprodução autorizada pelo autor).

Imagem 8 (inferior à esquerda): Casa de Jacinto Dias tornada repartição pública. É onde se instala a Prefeitura de Sabará. Fonte: <<http://eucurtominas.com.br/cidade/sabara/>>

Imagem 9 (inferior à direita): Casa com portada em madeira talhada em estilo rococó com pintura azul. Fonte: <<http://www.primeirascidadesdeminas.com.br/casa-azul-em-sabara/>>

Posteriormente à época colonial, o desenvolvimento urbano se estabeleceu em torno do núcleo original formado pelos arraiais interligados pelo “caminho tronco”. Portanto, desde sua formação em fins do século XVII e início do século XVIII, o município passou por inúmeras transformações que influenciaram a forma de sua ocupação até o século XXI. Inicialmente, como um dos principais centros mineradores de extração de ouro, enquanto o Brasil era colônia de Portugal¹⁸, chegando a elevar-se Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará em 1711 e interligada à outros povoados das Minas Gerais como destaca o recorte do mapa da Comarca do Sabará 1778 (imagem 10). Já no século XX, tem-se o período da mineração do ferro, quando a Companhia Siderúrgica Belgo Mineira foi instalada, em 1917, nas imediações à nordeste da Igreja Nossa Senhora do Ó. Tal fato foi impulsionado pelo esgotamento das jazidas de ouro e o incremento do setor industrial no Brasil concretizando-se nas instalações industriais da referida siderúrgica (imagem 11). Na contemporaneidade observa-se um novo ciclo que envolve ações que visam

¹⁸ Na contemporaneidade permanece a exploração do ouro, não o de aluvião já extinto, mas por meio de companhias mineradoras dentre as quais a AngloGold que sucedeu a empresa Morro Velho e está sediada em Nova Lima.

um desenvolvimento do turismo e se apoia na diversidade cultural do município. Dessa forma, tanto em relação à gestão pública como pelo engajamento dos seus cidadãos a cidade é apresentada por suas manifestações culturais. Tal se evidencia também nas redes eletrônicas por meio da divulgação de informações sobre o município bem como eventos e festivais culturais (imagem 12).

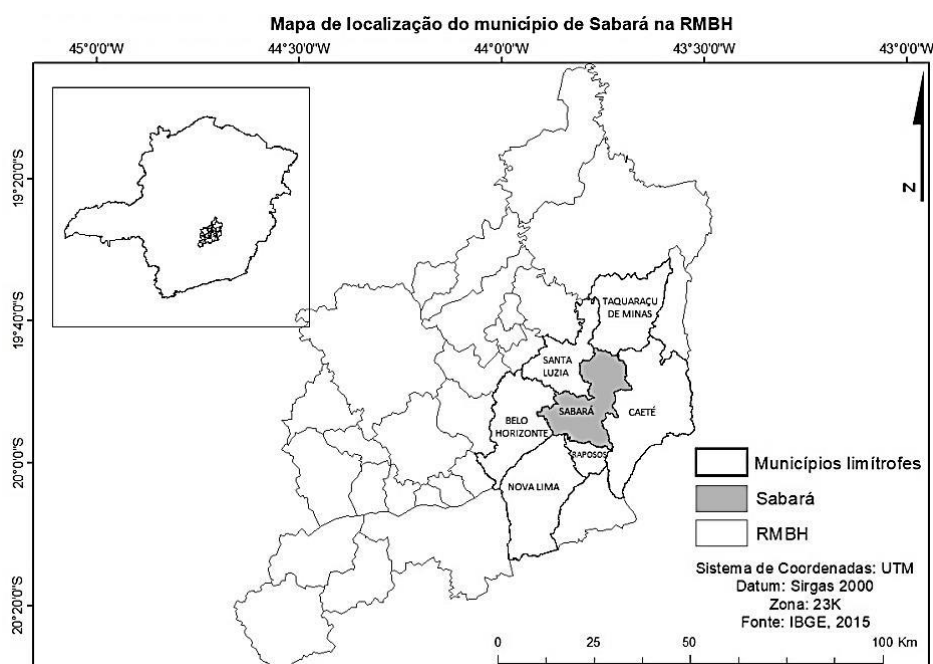


Imagem 10: Recorte do Mapa da Comarca do Sabará, 1778. Realce para a Vila Real de N.S. da Conceição do Sabará no período de exploração do ouro. Fonte: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, [200-?].

Imagem 11: Fotografia das instalações da Siderúrgica Belgo-Mineira (sem data). Fonte: SABARÁ, NOSSO DESTINO, [201-]b.

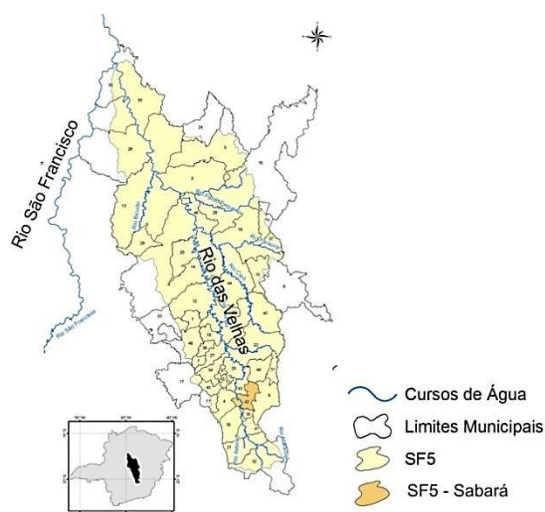
Imagem 12: Imagem de Anúncio de incentivo ao turismo em Sabará. Fonte: SOU SABARÁ: PORTAL DE SABARÁ, [201-?].

A cidade de Sabará em Minas Gerais, contemporaneamente, insere-se no perímetro administrativo de Belo Horizonte – Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), (mapa 2) e localiza-se no Alto da Bacia do Rio das Velhas.



Mapa2: Município de Sabará e municípios fronteiriços. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

O ribeirão Caeté-Sabará margeia o centro histórico da cidade e vai desaguar no referido rio das Velhas, principal afluente do rio São Francisco (mapa 3).

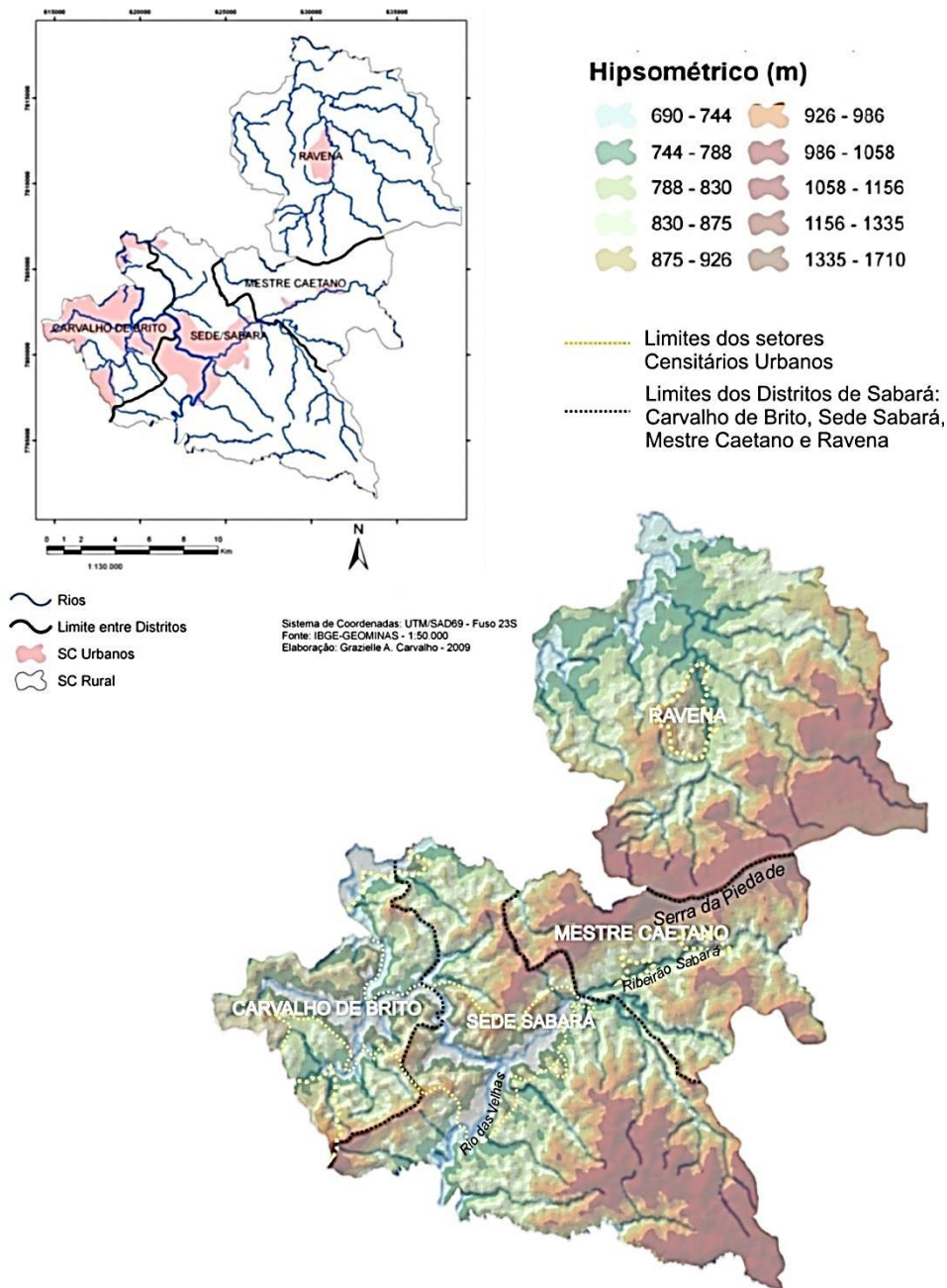


Mapa 3: Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas com destaque para o município de Sabará. Executado a partir do mapa da Unidade de Planejamento e Gestão de Recursos Hídricos do Rio das Velhas SF-5. Fonte: INSTITUTO MINEIRO DE GESTÃO DE ÁGUAS, [201-?].

Situada na porção leste do município está a sub-bacia do referido ribeirão Caeté-Sabará que é considerada de extrema importância por sua conexão hidrográfica com o município de Caeté. Conforme o Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas (CBH-Velhas), Caeté é o “local de suas nascentes e de onde vem, atualmente, uma parcela considerável de carga orgânica nas suas águas (pelo lançamento de esgotos sanitários in natura do referido município)” (SABARÁ, 2013, p.62). Considerando-se seu valor paisagístico e ambiental, é válido realçar que o ribeirão é um dos principais afluentes que impactam o rio das Velhas.

Em se tratando da ocupação urbana, na porção oeste de Sabará, como apresentada no mapa 4, tal se consolida sobretudo em função de sua proximidade com Belo Horizonte. Essa área, que corresponde ao distrito de Carvalho de Brito, está conurbada à capital e nela se observa um movimento pendular migratório, pois sua população exerce várias de suas atividades em Belo Horizonte (Carvalho, 2010). Nesse trecho observa-se “o processo de periferização do município de Belo Horizonte, no qual os bairros de Sabará apresentam características de ocupação mais semelhantes às da capital do Estado, com bairros mais adensados e verticalizados” (CARVALHO, 2010, p.62).

O processo de ocupação nos demais distritos de Sabará (Sede/Sabará, Mestre Caetano e Ravena) é mais espaçado e assim se configuram como bairros isolados “separados por grandes vazios urbanos, além do surgimento de novos loteamentos, em função da proximidade com Belo Horizonte atendendo mais a uma demanda deste município do que propriamente de Sabará” (CARVALHO, 2010, p. 63).



Mapa 4: Mapa chave: Distritos e Setores Censitários Urbanos (SC urbanos) e Rurais (SC rural) de Sabará e principais cursos d'água. Fonte: CARVALHO, 2010.

Mapa inferior: Sobreposição de dois mapas (Setores censitários e Altimetria). Indica os principais condicionantes naturais, decorrentes do relevo, que influenciaram a localização das ocupações urbanas: Serra da Piedade, Ribeirão Sabará, Rio das Velhas. Mapas executados pela autora a partir dos mapas de CARVALHO, 2010.

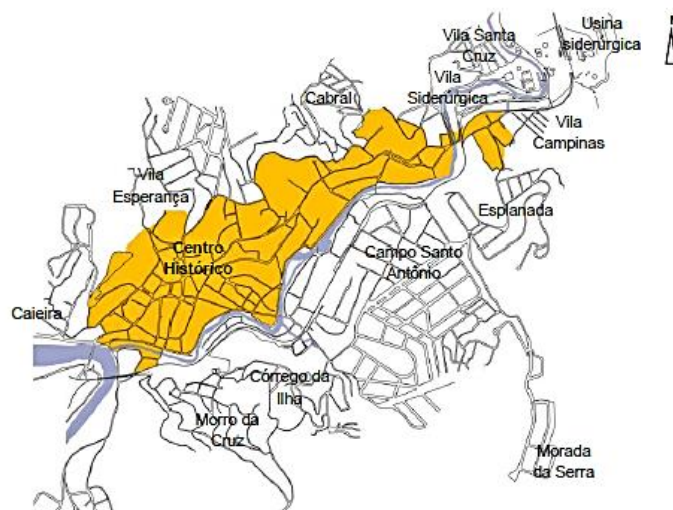
Com uma área de aproximadamente 302 km² e uma população total de 126.269 habitantes segundo o censo do IBGE em 2010, Sabará tem sua maioria populacional (97,48%) residindo em área urbana (que corresponde à 13,30 km²), segundo o Atlas do desenvolvimento Humano no Brasil (ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL, [201-?]). Além disso possui áreas destinadas à exploração mineral o que também interfere em sua qualidade ambiental e paisagística. Em contrapartida, a cidade possui extensas áreas verdes e parques, como o Chácara do Lessa (mapa 5) que está localizado nas encostas das serras e morros que contornam o centro histórico de Sabará. “Cercado parte pelo Cerrado e parte pela Mata Atlântica, possui locais que ainda são intactos pelo homem. Com uma grande diversidade de fauna é comum, durante passeios pelas trilhas, cruzar com animais silvestres em seu habitat natural” (REVISTA ECOLÓGICO, 2009). Possui também riquezas vegetais como “o pau-brasil, árvore em extinção no país, o pau-santo, candeia, barbatimão, jacarandá, cedro e ingá”. Nesse parque é possível observar que “a região possui resquícios de antigas ocupações ligadas à exploração de ouro (trilhas e minas). Por ela passaram antigos tropeiros, que seguiam transportando mercadorias, pedras e animais até os sertões da Bahia”. Por essa razão denomina-se “Caminho da Bahia” ou “Caminho dos Currais” (REVISTA ECOLÓGICO, 2009).



Mapa 5: Limites do Parque Chácara do Lessa e inserção de referências espaciais. A partir de GoogleEarth. Fonte: GOOGLE MAPS, c2015a. Limites do parque obtidos no site da ONG Leão Sabará. Fonte: (ONG LEÃO, 2009).
Canto inferior direito: Fotografia da Entrada do Parque. (acervo da pesquisadora/2015).

Os condicionantes naturais e ambientais aliados à conformação urbana de Sabará, ao longo de três séculos, com o testemunho do barroco mineiro, propiciaram as peculiaridades observadas no município. Como aponta Duarte Santos (2013), a construção de uma dialética entre o novo e o antigo se deu a partir de uma urbanização decorrente da proximidade com a metrópole de Belo Horizonte fator que impulsionou o crescimento de Sabará.

Tendo em vista o crescimento e as transformações da cidade, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) valeu-se de instrumentos legais para manutenção do patrimônio edificado. Conforme dados do IPHAN, o centro histórico de Sabará (mapa 6) foi tombado em 1938 e a “Rua Direita [Rua Dom Pedro II, citada por Vasconcellos como a mais preservada] uma das mais importantes áreas do conjunto arquitetônico e urbanístico, tombada em 1965” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, c2014a). Conforme o arquivo Noronha Santos, a antiga rua Direita, implantada no início do século XVIII, “constituía a principal via do primitivo núcleo da Barra, onde funcionava a sede da vila. Seu conjunto, pelo expressivo número de edificações remanescentes do período colonial, é considerado o mais significativo do acervo arquitetônico de Sabará” (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, c2014b).



Mapa 6: Centro histórico de Sabará. Fonte: DUARTE SANTOS, 2013 – mapa base: Prefeitura Municipal de Sabará, 2005 (sem escala).

Duarte Santos (2013) avalia que, mesmo passando por transformações, a cidade preservou, em certo grau, as características do período colonial.

Conforme a autora, as transformações nas paisagens urbanas se dão “ora pontualmente, ora por substituição dos tecidos urbanos inteiros, ora por acréscimo de novos tecidos urbanos adjacentes aos ditos tradicionais” (DUARTE SANTOS, 2013, p.15). Dessa forma, aos conjuntos e tecidos coloniais tradicionais “foram sendo, progressivamente, justapostas novas condições e apropriações urbanas, compondo novos tecidos e genuínas paisagens urbanas, como se pode observar em Sabará” (idem, 2013, p.15) (imagem 13). Entretanto é válido salientar a necessidade de se atentar para aspectos de sua qualidade ambiental e paisagística, pois são em grande número os processos de ocupação irregular em Áreas de Preservação Permanente¹⁹ identificadas no Plano Municipal de Regularização Fundiária Sustentável (PMRFS) de Sabará (SABARÁ, 2013), principalmente nas encostas do sítio e que comprometem o todo paisagístico e seu desenvolvimento sustentável (imagem 14).

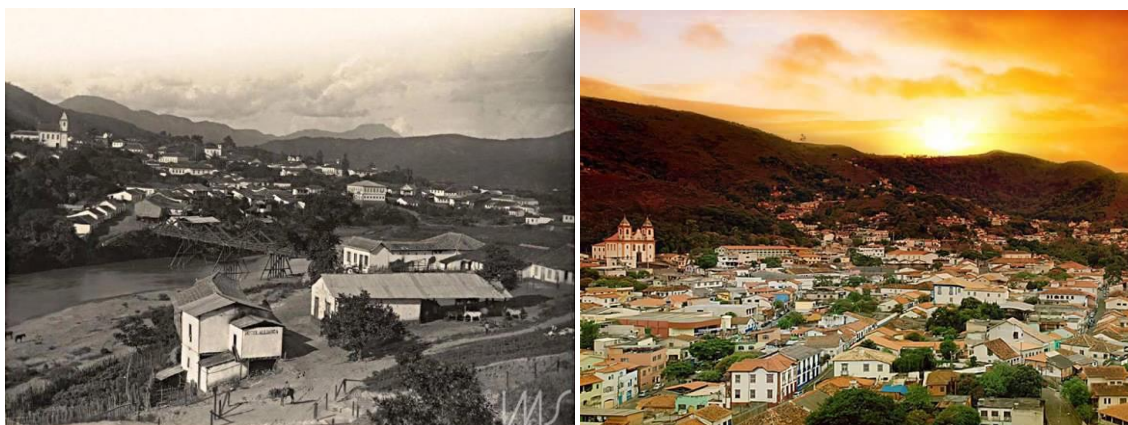


Imagem 13: Paisagem de Sabará em 1880. Observa-se a antiga ponte de madeira sobre o rio Sabará conectando a Rua Dom Pedro II. No canto esquerdo tem-se a Igreja de São Francisco de Assis. Fonte: IMS FOTOGRAFIA, c2014.

Imagem 14: Paisagem de Sabará em 2016 com substituições e acréscimos ao tecido tradicional. Igreja de São Francisco de Assis no canto esquerdo e ocupações das encostas ao fundo. Fonte: FACEBOOK, c2015²⁰.

Compreendendo a paisagem em seu caráter integral, tem-se que as manifestações tradicionais da cultura sabarense – tanto relativas à forma de construir e sua espacialidade no território, espelho de sua época, como àquelas

¹⁹Disponíveis no PLANO MUNICIPAL DE SANEAMENTO BÁSICO SABARÁ - DIAGNÓSTICO (páginas 131 à 136).

²⁰ FACEBOOK. O que fazer em Sabará. c2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/places/O-que-fazer-em-Sabara/112395602108264/>> . Acesso: nov.2015

decorrentes dos saberes, festas e artefatos – precisam ser analisadas em seus aspectos dinâmicos. As transformações ocorreram não somente no espaço físico, mas também na maneira como os sujeitos manifestam suas tradições.

No centro histórico que corresponde ao núcleo original da cidade, observam-se ocupações pós-coloniais, mas “essas variações internas não criaram contrastes ou quebras na paisagem” (DUARTE SANTOS, 2013, p.148). A proximidade entre os espaços públicos e privados, tanto em sua diversidade quanto no comércio, serviços e moradias propiciam uma boa articulação. Dessa forma, parte dos trajetos no centro podem ser percorridos a pé, embora haja declividades acentuadas observadas nos usos diários.

Os arranjos dos espaços na malha urbana do centro histórico, caracterizados pela diversidade de usos, geram facilidade de acessos e uso dinâmico dos lugares. Portanto, essa otimização, dentre outros benefícios, faz com que o tempo destinado às atividades do dia a dia seja melhor aproveitado tornando-se um fator que influencia as atividades das artesãs, dentre elas a própria produção da renda. Na página seguinte, apresenta-se breve caracterização vinculada ao mapa 7 que apresenta a localização dos lugares de produção da renda, identificados pela pesquisadora, no recorte urbano do distrito sede de Sabará e parte do distrito de Carvalho de Brito.

Conforme o levantamento de dados das artesãs, não se localizaram artesãs da renda no distrito de Ravena, geograficamente delimitado pela Serra da Piedade (mapa 4, p. 50) que lhe serve de fronteira em relação aos outros distritos. No distrito de Mestre Caetano também não se localizaram artesãs da renda. Porém, como a pesquisa funda-se na investigação junto a uma das principais difusoras do saber relacionado à Renda Turca de Bicos, não se exclui a possibilidade de existirem rendeiras nos outros distritos e instaladas de forma pontual, mas não vinculadas ao grupo estudado denominado Requifife.

Descrição das referências localizadas no mapa 7 a seguir:

Casa da mestre artesã Nayla – Centro Histórico

Primeiro local visitado pela pesquisadora. Situado no centro histórico, próximo à praça Santa Rita na rua Marieta Machado, os acessos são bem facilitados com localização privilegiada cujos deslocamentos entre os pontos de produção e comercialização da renda podem ser feitos à pé.

As Arts – Centro Histórico

A As Arts (Associação dos Artesãos de Sabará) está abrigada em edificação localizada próxima à Praça Melo Viana onde se encontram a Igreja Nossa Senhora do Rosário, o Fórum da Justiça Estadual Comum da Comarca de Sabará, o chafariz do Rosário, a Escola Estadual Paula Rocha e a Escola Estadual Professor Zoroastro Vianna Passos. Na edificação da associação estão expostos trabalhos²¹ de artesãos da entidade. Além da As Arts existem, em Sabará, outras associações de artesãos como a Cooperartes²² – Cooperativa do Artesanato de Sabará e Sabará Feito à Mão²³. O local é de propriedade do município.

Núcleo Requiufe – Bairro Fogo Apagou

O núcleo Requiufe, nome do grupo composto de artesãs que produzem a renda de Bicos, reúne-se em local destinado aos encontros que está situado em edificação no Bairro Fogo Apagou ao sul da sede municipal. Essa região se constituiu para além do centro histórico e separa-se do mesmo pela BR262 (designada como avenida perimetral no trecho interno à cidade). Esse local é de propriedade particular e alugado para fins de ensino.

Conselho de Arte de Sabará – Centro Histórico

O Projeto Cidadão, que destina-se ao ensino de Renda Turca de Bicos e Bainha Aberta aos cidadãos de Sabará, situa-se em edificação destinada ao Conselho de Arte na rua D. Pedro II, na confluência com a BR262. Esse local é de propriedade do município.

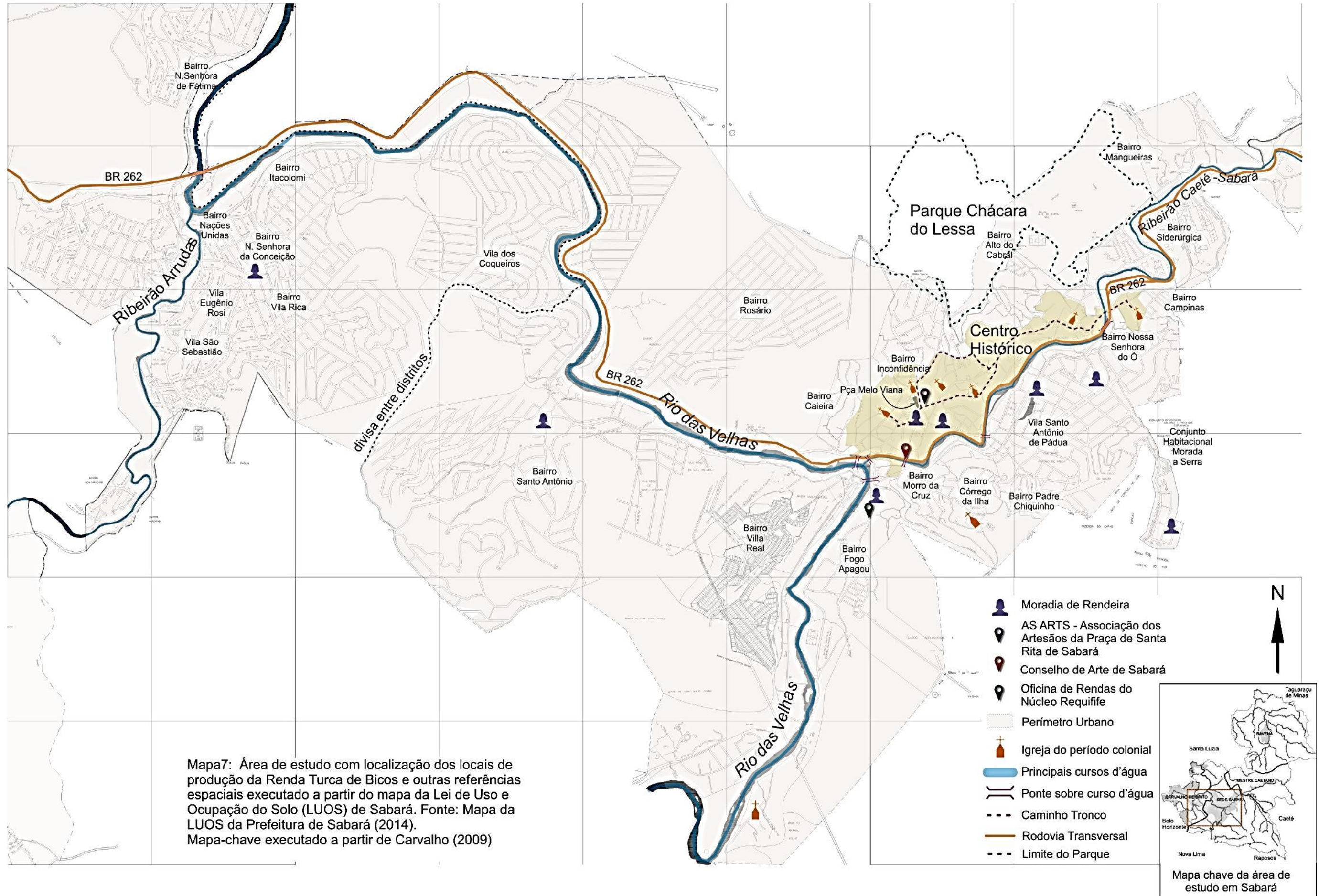
Casa das artesãs – Distribuídas no município

Algumas das moradias das artesãs, de propriedade particular, foram identificadas e são apresentadas no mapa como referência de sua distribuição na cidade. É oportuno dizer que os trajetos entre a casa e o local de ensino, como verificado na maioria dos casos, é realizado à pé. Há, no entanto, algumas artesãs que estão distantes do centro e precisam utilizar o transporte coletivo.

²¹ Palma Barroca, brincos, anéis e gargantilhas feitos com as flores da palma. Renda Turca de Bicos, bordados e bainha aberta. Tapeçaria, oratórios, santos e produtos recicláveis.

²² Os trabalhos dessa associação compreendem: Arte sacra: santos, divino, oratórios, estandartes. Artigos em fios: renda turca, crochê, tricô, bordado (SABARÁ, [2015]).

²³ Os trabalhos dessa associação compreendem: Palma Barroca, brincos, terços, porta guardanapos e castiçais feitos com as flores da palma. RendaTurca: roupas, toalhas de banho e mesa (SABARÁ, [2015]).



2.4 O plano urbano e o lugar da associação de artesanato

Situar no plano urbano os locais relacionados ao sistema de produção da Renda Turca de Bicos permite compreender essa espacialização de acordo com as funções que cada local desempenha. Após a primeira visita à casa da artesã Nayla²⁴, no centro histórico, conheceu-se um dos locais de exposição do artesanato, a Associação dos Artesãos de Sabará (AS ARTS), a qual a artesã é associada. Essa associação abriga-se em imóvel ao lado da praça Melo Viana e lá estão expostos artesanatos da renda, bordados, palma barroca, produtos derivados de jabuticaba, oratórios, dentre outros trabalhos artesanais cuja produção é típica em Sabará. Há também o Conselho de Arte onde ocorrem os encontros do Projeto Cidadão, mantidos pela Prefeitura de Sabará, e são ministrados os cursos de renda Turca de Bicos e Bainha Aberta. Esses dois espaços, pertencentes ao centro histórico, são muito próximos o que facilita o deslocamento à pé entre eles.

O bairro Fogo Apagou, onde está situada a casa que abriga os encontros do grupo Requifife na rua Mário Machado, caracteriza-se pela intensificação de sua formação entre 1977 e 2012, conforme apresentado por Duarte Santos (2013), seguindo a expansão espraiada da cidade que perde seu caráter linear conformado pelo centro histórico. No bairro é possível observar grandes maciços vegetais, como se vê na imagem 15, constituídos de quintais e chácaras onde muitas vezes tem-se hortas e pomares em que se destacam as jabuticabeiras. De acordo com o CBH-Rio das Velhas “apesar do crescimento populacional do município, ainda há grande percentual de áreas verdes que permitem a drenagem das águas pluviais” (SABARÁ, 2013, p. 508). No entanto, esse percentual pode ser comprometido caso se pratique a impermeabilização de 100% da área de terrenos situados na zonas de Uso Misto (ZUM) e Zona de Uso Misto Adensado(ZUMA)²⁵, mesmo com medidas

²⁴ O contato com a artesã, referência para os estudos iniciais da pesquisa, foi obtido a partir da de uma entrevista dada por ela ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) e disponível no site do instituto (INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS, 2013). Após o primeiro contato, seguiu-se entrevista com a mesma cuja finalidade inicial era atender os objetivos da disciplina do mestrado. Posteriormente, os resultados influenciaram a escolha do tema para a pesquisa aqui apresentada.

²⁵ Conforme zoneamento da Lei de Uso e Ocupação do Solo de Sabará disponível em: <http://www.rmbh.org.br/pt-br/repositorio/municipios/sabar/luos-de-sabar-lei-n-00504>

compensatórias, pois as árvores de grande porte necessitam de profundidade no solo para suas raízes e grandes áreas para suas copas.



Imagem 15: Ponte metálica que atravessa o rio, chegando à esquerda na estação de Sabará, ramal ferroviário desativado. Ao fundo, rua Mário Machado em alicive. Na porção superior direita, grandes maciços vegetais às margens do rio das velhas.. (Foto Pedro Paulo Rezende, 07/2005). Fonte: ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL, [201-?].

Em se tratando da ligação viária entre municípios, a BR262 conecta transversalmente Belo Horizonte à Sabará. Dessa rodovia tem-se o acesso para Rua Mário Machado onde se localiza a casa das oficinas do grupo Requifife. Revela-se um expressivo recuo frontal entre a casa e o alinhamento do terreno (imagem 16). Essa implantação distingue essa edificação das demais presentes no início da rua, cujas testadas estão nos limites com a calçada. Esse tipo de implantação produz uma ambiência que irá influenciar a percepção do lugar que será mais detalhadamente interpretada no capítulo 4.



Imagem 16: Caminho percorrido pela pesquisadora para alcançar a oficina de rendas do grupo Requiufe. No canto superior direito tem-se a localização do Conselho de Arte e indicação de grandes maciços vegetais abaixo. (imagem com indicações a partir de Google Earth. Fonte: GOOGLE MAPS, c2015b).

Os lugares de ocorrência de produção da renda se interligam pelos caminhos e pela referência dos marcos que pontuam a paisagem. A “As Arts”, por sua proximidade com a praça Melo Viana, na rua Borba Gato, que pertence ao “caminho tronco” da cidade, situa-se num ponto de confluência de percursos. Percorrendo-o em sua sinuosidade, é possível identificar casações e igrejas do período colonial, bem como o entorno da cidade que se mescla ao relevo de serras.

É válido notar que as pontes que conectam as margens do ribeirão Caeté-Sabará favorecem as ruas que lhes dão continuidade. Nesse sentido, essas ruas, por meio da conexão entre bairros, podem se tornar mais favoráveis à permanência de atividades comunitárias, “a concentração de um costume ou de atividades pode conceder-lhe um lugar predominante na mente do observador” (LYNCH²⁶, 1987, p.61), São pontos de uma rede aos quais a referência lhes é mais propícia.

²⁶ Original publicado em 1960.

Do outro lado, no bairro Fogo Apagou, são outros os marcos: a ponte metálica da estrada férrea desativada; por debaixo da qual se passa pela rua Mário Machado; as margens do rio das Velhas e do rio Sabará; a proximidade com o centro histórico; as placas indicativas para o santuário de Sant'Ana e a capela Sr. Bom Jesus, como mostra a imagem 17. Não há neutralidade nesses percursos, os pontos referenciais dotam o espaço de legibilidade e vitalidade.



Imagem 17: Rua Mário Machado, vista sob a ponte metálica, do caminho para a oficina de rendas do grupo Requifife. Observa-se placa que indica a direção do Santuário de Sant'Ana e da capela Sr. Bom Jesus. Fonte: (acervo da autora/2015).

O Conselho de Arte de Sabará, por situar-se às margens da BR262, sofre a interferência da intensidade de ruídos desse local. Ao mesmo tempo, estando em seu interior, é possível avistar por entre telhados parte da biblioteca, edificação que substituiu a antiga Casa de Câmara e Cadeia construída no estilo da anterior. (imagem 18).



Imagem 18: Vista do Conselho de Arte a partir da BR262. Fonte: GOOGLE MAPS, c2015c

Imagem 19: Vista da Biblioteca a partir da janela do Conselho de Arte (acervo da pesquisadora/2015).

O acesso ao edifício do conselho de Arte se dá pela rua Dom Pedro II, sendo a continuidade da mesma para o bairro Morro da Cruz e Fogo Apagou, utilizando uma das pontes sobre o Rio Sabará. Embora importantes elementos de conexão, as pontes menores em extensão não possuem nomes próprios, definem-se pelos nomes das ruas a que dão continuidade.

Identificadas as localizações dos espaços de produção da renda, bem como algumas de suas características espaciais que propiciam seus diálogos com o espaço urbano e os sujeitos que *praticam o lugar* (Certeau, 1998) , é pertinente observar que há uma narrativa anterior a essas localizações, pois esses lugares nem sempre estiveram onde estão. Essa narrativa será explorada, após a apresentação do histórico da renda, pois é necessário recuperar sua historicidade antes de prosseguir com as percepções interpretadas por meio do trabalho de campo e conectadas ao território. O próximo capítulo tratará desse histórico, dos seus primórdios à contemporaneidade.

3 A pesquisa da renda manual

Para compreensão de aspectos relevantes da Renda Turca de Bicos optou-se por delinear uma breve história do surgimento da renda manual naquilo que a conecta com as formas atuais de produção artesanal. Seguindo esse princípio, será apresentada sucintamente a origem e modos de produção da renda com base em pesquisa documental. Dentre os documentos pesquisados estão publicações realizadas no final do século XIX e início do XX. São compêndios que foram realizados num período que estava consolidada a mecanização da indústria têxtil, iniciada na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, com a máquina de fiar, o tear hidráulico e o tear mecânico. Os documentos pesquisados se constituíram como produto de uma preocupação em catalogar padrões e registrar os locais de ocorrência. Isso porque, naquela época, a oferta das rendas feitas com o auxílio da máquina em larga escala inviabilizava o ofício artesanal como meio de sustento tornando esse trabalho cada vez mais raro.

O contexto da pesquisa histórica das rendas manuais se dá num período em que a maquinaria industrial ameaçava o conhecimento que fundou a fabricação de rendas as mais diversas em todo mundo. Por volta do século XIX, “cristalizando-se o moderno sistema econômico, arrefeceu a expectativa iluminista de que os artesãos viessem a ocupar um lugar de honra na ordem industrial” (SENNETT, 2013, p.123). Então nesse período, estudiosos e historiadores, também fomentados por autoridades de governo, debruçaram-se a pesquisar as técnicas de feitura desse trabalho artesanal atribuindo-lhes suas origens e diferenciações, conforme a localidade.

A era industrial, conforme anota Sennett, trouxe aos vitorianos uma admiração tanto pela abundância na produção e consumo, como também, uma apreensão sobre o que essa mudança poderia resultar. Nessa época, a “pura e simples quantidade de objetos uniformes gerava a preocupação de que a repetição embotasse os sentidos, isenta a uniforme perfeição dos bens mecanizados de qualquer empatia mais convidativa, de qualquer reação pessoal” (SENNETT, 2013, p.126). A contemporaneidade revela o ápice dessa repetição que beira o excesso. Dessa forma, a reflexão sobre tais excessos conduziu ao estudo das

estruturas de organização da artesanaria que podem indicar direções promissoras também reveladas nos seus primórdios, como a origem da renda manual. Simultaneamente à investigação dessas origens, traçam-se paralelos com os modos de produção da renda manual em Sabará.

3.1 Origem da renda feita à mão

As origens da tecelagem remetem ao período neolítico, como apresentado pelas pesquisas em Çatalhöyük, uma proto-cidade 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. O estudo desse sítio revela que “a tecelagem de fibras em tecido é uma das inovações mais importantes associadas com os primórdios da agricultura e da subsequente ascensão da civilização humana no Oriente Médio”²⁷ (WILFORD, 1993).

A origem da renda manual pode ser datada a partir de registros que a localizam em períodos remotos. A pesquisa da obra “*A History of hand-made lace*” publicada no ano de 1900 aponta para alguns registros de achados arqueológicos como no antigo Egito, num cemitério romano como se observa no exemplar de rede antiga (imagem 20), que pode ser considerada precursora das rendas .

Embora não se saiba a técnica de confecção, a imagem apresentada na página seguinte impressiona por sua semelhança em seu aspecto de rede com a renda turca circular difundida em Sabará, no período em que eram ensinadas nos conventos e que teria dado origem à Renda Turca de Bicos. Outro exemplar milenar faz parte do acervo do Museu de Belas Artes de Boston (Boston Museum of Fine Arts), cuja coleção de Arte Têxtil guarda fragmento do que seria uma renda egípcia de uso feminino e pertencente ao período entre 200 aC e 150 dC. Esse fragmento lembra o aspecto de uma rede, assim como a trama em rede da Renda Turca de Bicos (imagem 21).

²⁷ “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”.



Imagem 20 (à esquerda): Exemplo de Rede antiga, precursora da renda dos dias de hoje. De um cemitério romano no Médio Egito (JACKSON, [2016])²⁸.

Imagem 21 (à direita): “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 ARTS, c2015.

De acordo com a pesquisa de Emily Leigh Lowes em sua obra de 1908, múmias encontradas em Tebas e outros locais do Egito teriam sido descobertas portando uma rede para segurar ou prender os cabelos. Além dessas, podia-se encontrá-las com uma fina rede, entremeadas com miçangas, estendida sobre o peito, como a da imagem 22). Tais redes, algumas vezes, teriam “encantadoras divindades em porcelana azul enfiadas entre as malhas²⁹” (LOWES,[2008], p.22). Conforme anota Lowes, há também, as primeiras rendas em ouro e prata de desenho simples e que foram encontradas junto às tumbas de Mycenae e Etrúria, e ainda mais tarde, as rendas em ouro utilizadas nas vestimentas de clérigos da Idade Média.

²⁸ *Specimen of Ancient Network, the forerunner of the Lace Ground of the present day. From a Roman Cemetery in Middle Egypt.* (Original publicado em 1900).

²⁹ [...]delightful little blue porcelain deities strung amongst their meshes.



Imagem 22: Ornamento em rede entremeada nos filamentos com faiança que adornava múmia egípcia. “Múmias eram frequentemente embelezadas com ornamentos feitos em faiança azul e pedras preciosas”. Exposto no Museu do Vaticano. (Acervo da autora abril/2011).

Conforme anota Emily Jackson em sua obra, a fragilidade da permanência de espécimes ao longo do tempo, dificulta traçar a história da renda manual. Por essa razão, não há continuidade de exemplares físicos que possam estabelecer, com precisão, uma sequência de padrões e formas relacionadas aos momentos específicos da história, o que não ocorre, por exemplo, com objetos em cerâmica ou esculturas cujo suporte resiste melhor ao tempo. Essa autora atesta, em função da materialidade do trabalho tecido manualmente, que como “as rendas delicadas de ouro, prata, e fios de linho são muito perecíveis, apenas alguns poucos exemplos podem mostrar o modo especial que foi empregado no artesanato neste ou naquele período³⁰” (JACKSON, [2016], p. 3). Por essa razão, muito se recorreu como fonte de informação, à arte pictórica dos retratos e à escultura para se estabelecer o surgimento de determinado *ponto* de renda na história, ou seja sua técnica de confecção que corresponde a uma padronagem.

Como aponta Lowes, o estudo das rendas manuais é frequentemente mesclado a um tipo de bordado cujos resultados são vazios no próprio tecido

³⁰ [...]with lace the delicate gold, silver, and flax threads are so perishable that only very few examples remain to show what special mode was employed in the handicraft at this or that period.

plano, geralmente o linho (drawnwork) como o apresentado na imagem 23. Feitos a partir de desenhos com fios à parte, os fios originais do tecido plano são unidos e assim criam-se vazios em suas adjacências. Mais tarde, esse bordado evolui para os trabalhos executados a partir da retirada de alguns fios do tecido plano original e recomposição em desenhos com outros fios (cutwork) como o apresentado na imagem 24. Esse resultado também se assemelha às rendas, por produzirem o efeito de vazios semelhantes àsquelas originadas ao tecer os fios, sem a base de um tecido prévio. Uma técnica com princípios semelhantes ao trabalho de corte, *cutwork*, é executada em Sabará pelas artesãs sendo conhecida como Bainha Aberta cujas imagens serão apresentadas posteriormente.



Imagem 23 - data: século16
Cultura: Italiana
Meio: Drawnwork
Dimensões: 23.2 x 5.7 cm
Classificação: têxteis - rendas



Imagem 24 - data: século 16
Cultura: Italiana
Meio: Cutwork
Dimensões: 22.5 x 5.7 cm
Classificação: têxteis - rendas

À esquerda (imagem 23), exemplo de drawnwork e à direita (imagem24) exemplo de cutwork.
Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, c2000 – 2015a.

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” [...] ³¹
- (3). Por máquinas, quando imitações dos padrões de ambas rendas de agulha e rendas de bilros são produzidos ³² (JACKSON, [2016], p. 3).

Esta definição de obra ornamentada, aberta tecida em fios, permanece até a contemporaneidade. A Renda Turca de Bicos se enquadra na primeira definição, pois é uma “renda de ponta de agulha” ou somente *renda de agulha* como é apresentada pelas artesãs de Sabará.

Estima-se pela análise da pesquisa de Jackson que as rendas teriam se originado a partir da técnica dos trabalhos em rede e nós dos trabalhos em bordado. É válido notar que as rendas eram peças de costume usadas, por exemplo, tanto por mulheres quanto por homens na idade Média, como se observa em imagens de clérigos, quanto em figuras ilustres dos séculos XVII e XVIII (imagens 25, 26 e 27).



Imagem 25: Imagem do livro “A History of Hand Made Lace”. Retrato de uma senhora, pintada por Ravesteyn (1580-1665). A partir de uma fotografia por Hanfstaengl. A gola é aparada com o elaborado Ponto Guipure do período Gótico. (JACKSON, [2016]).

³¹ Há técnicas de feitura de rendas que utilizam travesseiros como suporte, mas não são rendas de bilros por não utilizarem os bilros. Por essa razão “renda de travesseiro” seria um termo genérico.

³² (1). With a needle, when the work is distinctively known as Needle Point Lace.
 (2). With bobbins, when the work is known as Bobbin Lace, though sometimes inaccurately described as Pillow Lace. Needlepoint, Bobbin, and Knotted Laces, such as Macrame, are all supported in the hands of the worker on a pillow, so that the term Pillow Lace conveys no distinctive meaning and should never be used except as a general term.
 (3). By machinery, when imitations of both Needlepoint and Bobbin Lace patterns are produced.



Imagem 26 à esquerda: Detalhe de um retrato em gravura de Louis O grande – Auguste de Bourbon, príncipe de Dombes (1700-1755), por Pierre Drevet (1633-1738), após De Troye. Doação de J. R. Watkins, 1943. Fonte:(STANDEN, 1958, p.161).

Imagem 27 à direita: Peça de armadura espanhola, ombro e braço, cerca de 1630. Rogers Fund, 1926. Com a armadura, um par de lenço com acabamento em rendas de bilros, Flamengo, início do século XVIII. Doação da Sra Edward S. Harkness, 1934. Poucas mudanças ocorreram na forma desta peça de armadura durante o século XVII. As extremidades do lenço teriam sido presas a uma peça de linho³³. Fonte:(STANDEN, 1958, p.161).

Há compêndios que descrevem com detalhes tipos de rendas e seus locais de origem, o modo como se produziram e as técnicas utilizadas. Fica evidente, no caso das rendas manuais, a importância do trabalhador que a fabrica, pois todo o trabalho se concentra na boa execução do produto.

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. Um fato concernente ao desenvolvimento da renda que pode ser realçado está relacionado às muitas padronagens produzidas em várias localidades da Europa. De acordo com o autor o número de desenhos era

³³ Imagem 26: *Detail of an engraved portrait of Louis great Auguste de Bourbon, Prince de Dombes (700-1755), by PierreDrevet (1633-1738) after De Troye. Gift of J. R. Watkins, 1943.*

Imagem 27: *Shoulder and arm defense, Spanish, about 1630. Rogers Fund, 1926 With the armor, a pair of scarf ends in bobbin lace, Flemish, early XVIII century. Gift of Mrs. Edward S. Harkness, 1934. Little change took place in the shape of this piece of armor during the XVII century. The scarf ends would have been fastened to a piece of linen.*(STANDEN, 1958, p.161).

limitado, mas como a indústria (nessa época o termo se referia ao sistema de produção dos artesãos) desenvolveu e se espalhou, “e como os trabalhadores tornaram-se mais experientes e artísticos, houve um impulso incontrolável de romper com projetos convencionais e evoluir novos padrões³⁴” (GOLDENBERG, 1904, p.11). Dessa forma, sugerindo um patriotismo local, belgas, espanhóis e franceses não se contentaram em imitar modelos italianos e começaram a produzir novos efeitos que poderiam identificá-los imediatamente com o local de sua origem. Em Sabará, de modo semelhante, como se houvesse a intenção de delimitar um traço identitário, os relatos apontam para uma apropriação da renda turca circular convertendo-se por suas alterações na Renda Turca de Bicos, como algo particular da cidade.

Com relação ao sistema necessário à articulação do modo de produção da renda, Emily Jackson anota que, a favor de sua fabricação está o baixo custo de ferramentas e materiais de trabalho, sendo o lucro derivado quase inteiramente do trabalho manual despendido e, como anota a autora “as possibilidades de sentimento artístico e individualidade no gosto da trabalhadora é tão grande que um valor muito elevado pode ser obtido pela operadora mais humilde³⁵” (JACKSON, [2016], p. 1). A autora ainda cita a possibilidade de conciliar o trabalho com a renda e os cuidados com a família, pois a rendeira podia trabalhar em casa.

Nota-se que a relação de trabalho das rendeiras de Sabará ocorre no ateliê, onde se encontram para produzir, mas no ambiente doméstico também dão continuidade à sua produção. Os ambientes da casa revelam que a atividade de tecer se mescla com tantas outras pela presença de agulhas, linhas e rendas em processo de feitura. É o que se observa na imagem da Renda Turca de Bicos sobre estante na casa da artesã Nayla (imagem 28).

Para essa artesã, a produção da renda confere sentido à existência, e assim dedica-se ao ensino do ofício. Em suas palavras “O que eu faço, o que fazem as pessoas que dão continuidade a esse trabalho. O que a gente preserva

³⁴ [...] and as the workers became more expert and artistic, there was an uncontrollable impulse to break away from conventional designs and to evolve new patterns.

³⁵ [...] and the scope for artistic feeling and individuality in the taste of the worker is so great that a very high value can be obtained by the humblest operator.

assim...eu só repasso o conhecimento pras pessoas da comunidade porque eu acho que nós temos a obrigação de zelar por isso...a própria comunidade zelar”. Entende-se, então, que lhe é fundamental a interação com seu lugar, assim como preconizava Jonh Ruskin (século XIX) em suas reflexões.

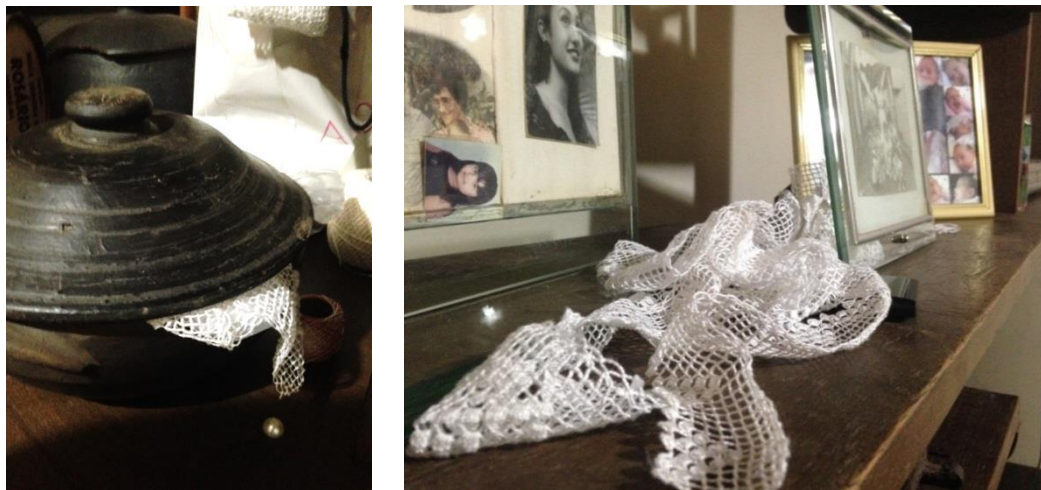


Imagem 28: Renda Turca de Bicos dentro de pote e sobre estante na casa da artesã Nayla (acervo da autora/2015).

3.2 O sentido dos artefatos e o pensamento de Ruskin

John Ruskin dedicou seus estudos aos artefatos humanos: pintura, arquitetura, as manufaturas lhe eram caras. Para ele, os artefatos eram a materialização da interação do homem e seu meio, conferiam sentido à existência humana. No século XIX, via ameaçada a produção artesanal, pois àquela época temia sua descontinuidade em função da disseminação da produção industrial. Esse autor tinha em alta estima as rendas manuais e dedicou uma inserção na publicação de Emily Jackson “*A History of Hand Made Lace*”. Nessa publicação, Ruskin considera que o valor da renda manual residia no bom gosto do designer, na delicadeza dos dedos de quem a fabricava e que “o usuário tem merecimento ou dignidade suficiente para obter o que é difícil de obter, e o bom senso o suficiente para não usá-lo em todas as ocasiões³⁶” (JACKSON, [2016]). Em 1894, John Ruskin emprestou seu nome a uma forma de bordado³⁷ que era praticada na atual região da Cumbria – Inglaterra, e que

³⁶[...] that the wearer of it has worthiness or dignity enough to obtain what it is difficult to obtain, and common sense enough not to wear it on all occasions.

³⁷ Ruskin lace was made from hand-spun and woven linen by cottagers around Coniston (Cumbria, England). It was based in the main on drawings of Italian laces brought back from the country by Ruskin. Fonte: Textile Research Centre (TRC LEIDEN, [201-?]).

incorporava conforme Elizabeth Prickett, mestre no ensino dessa renda: desenho com fio (*drawnwork*), trabalho de recorte (*cutwork*) e renda de ponto de agulha (*needlepoint lace*). A renda Ruskin, como passou a ser chamada, era feita de linho e tecido fiado à mão por aldeões de Coniston (Cumbria, Inglaterra). Desenvolveu-se com base em desenhos de rendas italianos trazidos ao país por Ruskin. Embora a produção manual de linho tenha desaparecido desde 1930 naquela localidade, o artesanato do rendilhado ainda é ensinado com o linho manufaturado e sua história também sistematizada num site da internet³⁸.

Há, em Sabará, dentre os bordados que acompanham as peças de Renda Turca de Bicos, um tipo específico denominado bainha aberta, como dito anteriormente, é um bordado com os princípios do *cutwork*. Em entrevista, a artesã Nayla Starling relata ter homenageado mulheres da cidade, comprometidas com as artes, relacionando seus nomes à alguns modelos de bainha aberta. Essa relação de identificação de um padrão com pessoas que de algum modo representam uma referência à produção artística é um batismo que referenda a importância do bem, destacando-o na produção cultural.

Assim tem-se a renda Ruskin na Inglaterra, e os bordados com os nomes que a artesã sabarense homenageou: Rocaile, Anjo, Vênica, Rosácea, Máscara e Sempre-viva. Segundo suas palavras “o Rocaile³⁹, das igrejas que tem aquelas formas assim (ao mostrar bordado de bainha aberta em forma de concha)”. Logo, ao ser perguntada se havia se inspirado nas igrejas e desenhos, a artesã justifica: “Para cada uma que eu desenvolvi, que eu criei, eu homenageei uma pessoa ligada ao artesanato aqui da cidade. Então essa aí é a Dona Vênica, ela é uma pessoa muito elegante, então eu acho essa daí uma forma elegante. A mamãe é a do anjo. Tem uma que é a Rosácea, que é uma outra senhora aqui, D. Nominata. Tem uma outra que é uma máscara que é a D. Lia. Tem

³⁸ Ruskin Lace With Elizabeth Prickett. (RUSKIN LACE, c2015).

³⁹ O Rocaile são as formas conchóides próprias do estilo rococó presentes, por exemplo, na a igreja N. S. do Carmo como Vasconcellos descreve: “Sua estrutura externa colore-se em rosas e azuis representados pelos quartzitos e serpentinitos que a compõem, acentuados pelo branco da superfície das paredes. O frontão abre-se em ondas e conchóides. Não é mais um mero elemento funcional que preenche o vazio das duas águas da cobertura. Transforma-se em coroamento monumental. Antônio Francisco Lisboa começa a revelar seu gênio, tratando escultoricamente a arquitetura. (VASCONCELLOS, 1968, p.18).

uma que é a sempre-viva que é a D. Efigênia, essa já faleceu. Então agora não está dando tempo de criar não, só de executar”.

As imagens a seguir referem-se à publicação sobre a renda Ruskin e uma das padronagens dessa técnica na Inglaterra. Logo abaixo as imagens 29 à 35 são de alguns padrões da bainha aberta, bordado que acompanha a Renda Turca de Bicos de Sabará.



Imagem 29 e 30: Capa e página do livro dedicado à renda com o nome de Ruskin. “Ruskin Lace and Linen Work” (PRICKETT, 1985). **Imagem 31:** Renda Ruskin (PRICKETT, 1985).



Imagens 32 e 33: Bainha Aberta Modelo Rosácea e Bainha Aberta Modelo Rocaille. (Cedido por Nayla Starling, ano 2015).



Imagens 34 e 35: Bainha Aberta modelo Sempre-viva e Bainha Aberta modelo Máscara. (Fonte: Imagem 34 cedido por Nayla Starling/2015. Fonte: Imagem 35 Acervo da autora/2015).

A produção em série alcançou a fabricação das rendas, conforme texto apresentado pelo Metropolitan Museum of Art,⁴⁰ no último quarto do século XVIII, quando foram desenvolvidas as máquinas de fazer rendas. A tecnologia para isso teria se originado das próprias máquinas de costura já existentes e aperfeiçoadas nas primeiras décadas do século XIX. O maquinário mudou permanentemente a indústria da renda enquanto a renda manual manteve-se como um produto ligado ao luxo. Ao mesmo tempo a produção em larga escala permitiu o acesso aos usuários de vários níveis econômicos. Entretanto, o risco iminente de um possível desaparecimento da renda manual, que fomentou as pesquisas do século XIX e XX, permanecem latentes no século XXI. Essa preocupação também é identificada nas associações de artesãs da Renda Turca de Bicos de Sabará como é apresentado a seguir.

3.3 A origem da renda turca de bicos em Sabará

A origem da Renda Turca de Bicos em Sabará teria sido investigada por estudiosos para possibilitar a efetivação de seu processo de registro no campo da produção cultural. Ela está registrada como bem de natureza imaterial em decreto municipal nº 410/2002 (SABARÁ, [2003]) e catalogada no Inventário de Bem Cultural Imaterial⁴¹ (IBCI) do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e Natural desse município. Nesse documento, é relatada a pesquisa de sua origem apresentando-a na categoria das rendas de agulha e que, conforme documentado, teriam surgido após o bordado. Entretanto, com a pesquisa apresentada até aqui, acredita-se que a hipótese que mais se aproxima do desenvolvimento das rendas indica que essas teriam de fato surgido a partir das redes.

De acordo com o documento citado, “a origem da “renda turca” não pôde ser encontrada em livros, documentos ou mesmo na memória oral da região. Sua presença é detectada pelo produto acabado e o conhecimento se limita à técnica de sua feitura” (SABARÁ, [2003?]). Está aferido nesse registro que,

⁴⁰ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, c2000 – 2015b.

⁴¹ Documento encomendado pela Prefeitura de Sabará à Caroline Césari. Foi elaborado em 2012 e em 2015 encaminhado para a pesquisadora. Fonte: SABARÁ. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e Natural de Sabará. **Bens culturais imateriais ou intangíveis**: processo de registro Nº 01/2003: livro: registro dos saberes. Sabará, [2003?]. Não publicado. Documento cedido por Caroline Césari - mestre em Antropologia Social e historiadora.

pelas características e seu modo de confecção, sua origem “parece ter surgido da renda de agulha oriental, mais precisamente da “renda da Palestina”, da qual se diferencia pela direção do nó, talvez resultante de um processo de reinterpretação” (SABARÁ, [2003?]). As imagens 36 e 37 apresentam as formas da renda.

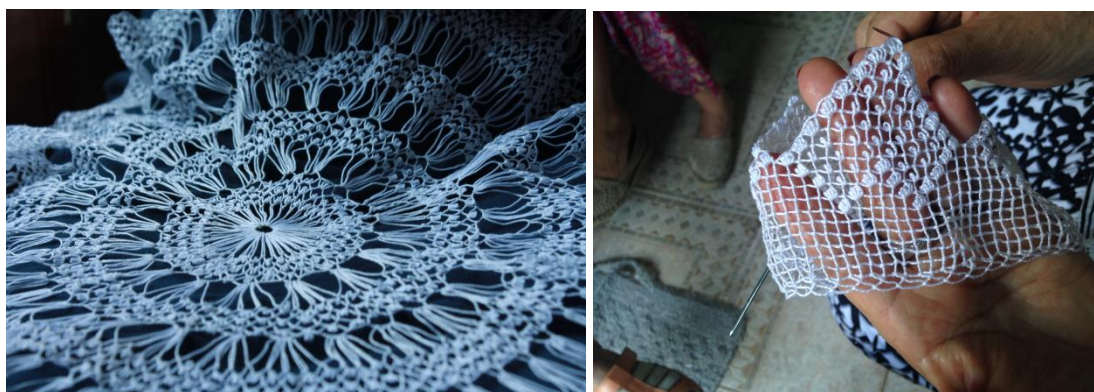


Imagem 36(esquerda): Renda Turca circular. **Imagem 37** (direita): Reinterpretação da renda circular que gerou os “bicos” da Renda Turca de Bicos. (Acervo da pesquisadora/2014 e 2015).

Com a investigação documental realizada descobriu-se que, na Armênia, foram encontradas peças de tempos remotos que seriam “redes de cabelo”. Conforme atesta Jackson, mulheres circassianas e armênias “desde os primeiros tempos adornavam as frentes e pescoços, as saias de seus vestidos e os véus que são usados na cabeça, com uma rede entrelaçada com fios de ouro, prata ou de seda⁴²” (JACKSON, [2016], p. 5). Esse país também fora citado em entrevista pela artesã Nayla como possível origem da renda de Sabará.

Em Sabará, é possível identificar nas rendas comercializadas da Associação de Artesanato “As Arts”, etiquetas que atestam a origem do produto com breve histórico de sua origem (imagem 38). Exemplares produzidos pela “As Arts” - Associação dos Artesãos da Praça Santa Rita de Sabará – recebem etiquetas informativas que sugerem a valorização da cultura local. Elas desempenham a função de um selo que, para Sennett (2008), é a marca pessoal da presença, como uma declaração “‘Estou aqui, neste trabalho’, o que redundava em dizer ‘Eu existo’” (SENNETT, 2013, p.149).

⁴²[...] from the earliest times adorned the fronts and necks of their underlinen, the skirts of their dresses, and the veils which are worn on the head, with a net interwoven with threads of gold, silver, or of silk.



Imagem 38: Etiquetas aplicadas às rendas comercializadas pelo grupo Requirife que atestam a origem do produto com breve histórico de sua origem. Informam sobre os cuidados com a peça e o número de registro como Bem Cultural de Natureza Imaterial. (acervo da pesquisadora/2015).

Segundo o documento do IBCI, a introdução do artesanato da renda na região também não pôde ser detectada, assim como costuma acontecer com a maioria das atividades manuais tidas como específicas das mulheres no Brasil. O documento sugere que, não tendo sido localizada nas obras consultadas referentes às rendas em Portugal, “é bem possível que esta técnica não nos tenha sido trazida pelo colonizador oficial e sim por artesãos de outras pátrias que constantemente chegavam a este país, tanto oficialmente como de maneira clandestina” (SABARÁ, [2003?]).

Contudo, outra versão é apresentada em entrevista realizada com uma de suas principais difusoras, Sra. Nilza Starling, quando se obteve relato de que a renda circular era ensinada em colégios de freiras. As freiras portuguesas seriam as difusoras da renda turca circular para as alunas, pois era uma disciplina constante no currículo escolar. Conforme atesta Sra. Nilza em entrevista

Sei que foi introduzida no Brasil por uma irmã de caridade que a gente ia estudar nos colégios e elas ensinavam...mas não essa daí (aponta para a renda turca de bicos)...a renda que eles faziam era um pano redondo, eu fiz até pro meu enxoval...chamava ninho de noiva...e ele era todo embabadado. A gente engomava e colocava uma jarra (por cima) usava aquelas cantoneiras (mesa de canto)...ficava bonito (exclama)...eu achava (informação verbal)⁴³.

Conforme o IBCI, as relações de mercadorias de lojas, datadas da segunda metade do século XVIII, demonstram pequena quantidade de rendas colocadas à venda (SABARÁ, [2003?]). O IBCI não informa, porém, se tais rendas comercializadas eram as rendas turcas ou outras modalidades de rendas presentes no Brasil. Há no levantamento histórico de Bury Palisser (1911) a presença no Brasil de “uma renda de bilro pouco aprimorada estrita para consumo doméstico” e conforme a autora, as “rendas de barrados dos lenços no Brasil [...] e a renda “Creva” dos negros da província de Minas Gerais são os mais finos espécimes de desfiado manual”⁴⁴(PALLISER, 1911, p. 108).

A pronúncia do termo em inglês “Creva” sugere o bordado em Crivo, que assim como em outras partes do Brasil, também se realiza em Sabará como se observa na imagem 39. Devido às dimensões continentais do território brasileiro e as fontes de pesquisas disponíveis, à época da pesquisa de Palliser, é possível que seu levantamento não revele a totalidade de técnicas e padrões de rendas brasileiras. É também válido considerar o olhar europeu sobre um continente cuja cultura se formava por uma hibridização e, portanto que os artefatos resultantes dessa mistura possuem distintos atributos estéticos que são diversos do europeu.

⁴³ Informação dada pela artesã Nilza Starling à pesquisadora.

⁴⁴ “The lace-bordered handkerchiefs of Brasil[...] and the Creva lace of the blacks of the Province of Minas Geraes, are the finest specimens of drawn-work”(PALLISER, 1911,p.108).



Imagem 39: Bordado em Crivo executado pela mestre artesã Nilza Starling em Sabará. (acervo da pesquisadora/2015)

O IBCI registra que relatos de viajantes e inventários da mesma época dão ciência do uso de rendas àquele tempo, nos lares e nas igrejas. As referências documentais “sucintas e genéricas não permitem a identificação dessa ou daquela técnica, apesar de registrarem roupas de cama, de uso pessoal de ornamentação sacra guarnecidas de rendas, espiguihas e rendas” (SABARÁ, [2003?]). O Inventário infere que, se não eram vendidas, não seriam compradas e que “a confecção se daria na própria região, restringindo-se ao uso pessoal e para dádivas, fossem com caráter de reciprocidade ou com finalidade devocional” (SABARÁ, [2003?]). Segundo o documento havia “riqueza e abundância” de peças, assim como, a existência de materiais para sua confecção que se daria no ambiente doméstico.

Segundo o relato de Nayla Starling, em Sabará no ano de 1983, houve um processo de retomada dos trabalhos com rendas, bordados e palmas barrocas⁴⁵ por meio de um programa educativo do Museu do Ouro em Sabará:

A diretora era muito dinâmica...a Maria Luiza Quirino...ela que incentivou...eu acho que Sabará deve muito a ela com respeito ao artesanato os trabalhos manuais porque ela...essas técnicas estavam se perdendo...o bordado no crivo...o bordado em filó a renda de bilro a renda renascença então ela dava [...] fazia esse resgate com pessoas que sabiam que eram antigas aqui e até de outras cidades vinha e repassava o conhecimento pra gente (informação verbal).⁴⁶

⁴⁵ Ornamento em metal que assemelha-se a um ramo de palma estruturado em flores e folhas e utilizado para ornamentar altares de igrejas. É também considerado bem de natureza imaterial de Sabará.

⁴⁶ Informação dada pela artesã Nayla Starling à pesquisadora.

Assim, pelo incentivo institucional do Museu do Ouro de Sabará, as oficinas propiciaram a retomada de ofícios artesanais que tendiam a se perder em função da escassez de sua difusão. A Renda Turca de Bicos foi um desses ofícios que passou a ser difundido em oficinas pelas artesãs Nilza e Nayla Starling até a contemporaneidade. Dessa forma interessa conhecer seus processos, técnicas e materiais.

3.3.1 Materialidade: seleção de fios e tecelagem

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. Como atesta a artesã Nayla Starling:

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 nozinho⁴⁷.
(informação verbal)⁴⁸.

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

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Informação dada pela artesã Nayla Starling à pesquisadora.

necessário desmanchar trechos com erros; papel quadriculado para os gráficos e lápis para o desenho dos modelos a serem executados. As imagens mostram o novelo de linha com o fino bastão já com a renda em processo de confecção. Também a agulha e o papel quadriculado com o gráfico de referência ao modelo a executar (imagem 40).

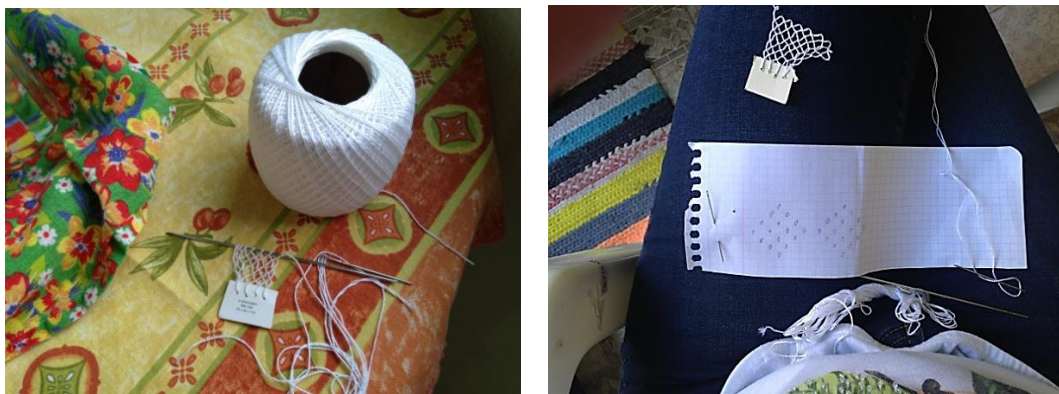


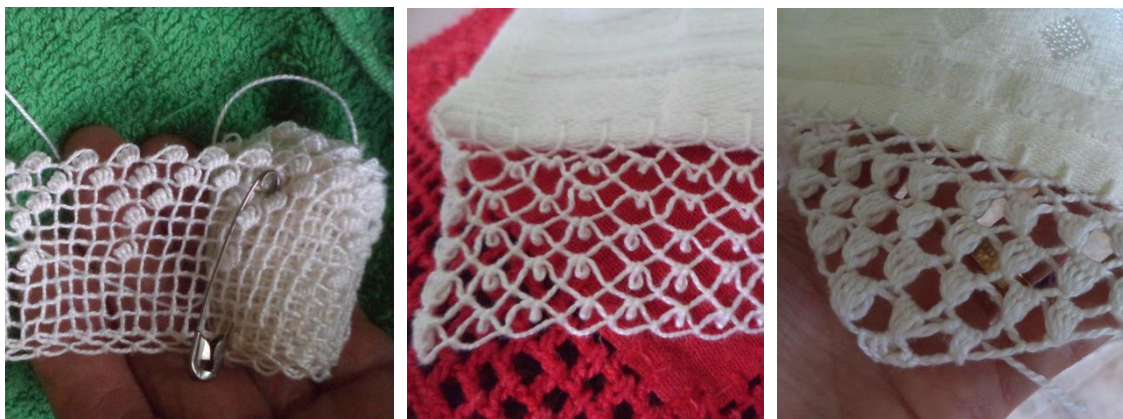
Imagem 40: Sobre a mesa: novelo de algodão, base em papel cartão com a renda em processo, bastão e agulha. Gráfico em papel quadriculado, renda em processo, bastão e linhas no colo da pesquisadora (acervo da pesquisadora/2015).

As artesãs se valem de registros guardados em pastas contendo as matrizes dos gráficos (imagem 41) que servirão de referência para os modelos confeccionados, mas também usam cadernos para copiar e ordenar aqueles modelos por elas executados.



Imagem 41: Pasta com as matrizes de gráficos para auxiliar na execução dos modelos de Renda Turca de Bicos (acervo da pesquisadora/2015).

Como a técnica 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 como se observa nas imagens 42 à 44. A gota se faz com uma laçada, a flor três laçadas e a gaivota são três laçadas amarradas.



Imagens 42, 43 e 44: Em sequência da direita para a esquerda: ponto flor, ponto gota e ponto gaiivota (acervo da pesquisadora/2015).

3.3.2 Representação gráfica da renda

No gráfico, o ponto gota é representado por traços, e o ponto flor por uma bolinha. Como explica Naná, artesã do grupo Requifife: “Quando tiver um tracinho só é gotinha. Quando tiver bolinha é florzinha”. Essas marcas são feitas no interior da retícula do papel quadriculado que representa a rede de nós da Renda Turca de Bicos. As imagens a seguir apresentam: o gráfico da renda e o respectivo resultado de sua execução (imagem 45 e 46); o processo de execução da Renda Turca de Bicos, técnica de ponto de agulha tecida “no ar”, quer dizer, sem um suporte de apoio (imagem 47).



Imagem 45 e 46: Matriz com o gráfico da renda e, na porção inferior da segunda foto, a renda executada conforme o gráfico ao lado (acervo da pesquisadora/2015).



Imagem 47: Execução da Renda Turca de Bicos com o bastão e a agulha (acervo da pesquisadora/2015).

Conforme foi relatado por D. Nilza, após o aprendizado no colégio de freiras, ela não teria dado continuidade à execução da técnica da renda circular. Só mais tarde, quando a filha, Carla Starling, aprende a técnica com a artesã sabarense conhecida por dona Nair Pinto, é que D. Nilza retoma a técnica da Renda Turca de Bicos reaprendendo com a filha. Desde então ela dará continuidade ao aprendizado difundindo esse conhecimento no município. Um dos primeiros trabalhos em renda, executado por mãe e filha, foi apresentado numa das primeiras entrevistas realizadas no ateliê do grupo Requifife, núcleo de artesãs liderados por D. Nilza para confecção da renda manual de Sabará (imagens 48 e 49).

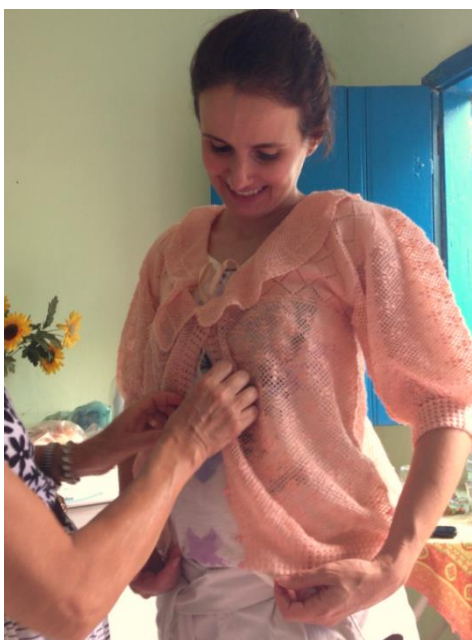


Imagem 48 e 49: Primeiro trabalho em renda turca executado por por mãe e filha, D. Nilza Starling e Carla Starling. A autora da pesquisa foi vestida com a bata em renda turca. (Acervo da pesquisadora 2015).

A partir do conhecimento da materialidade da Renda Turca de Bicos, foi feito um levantamento de rendas que se assemelham a essa em seu processo de feitura. Embora com dimensões continentais, o Brasil abriga, em diferentes regiões, artesãs que produzem rendas muito semelhantes às de Sabará. É válido notar que em outras partes do mundo também se manifesta esse saber.

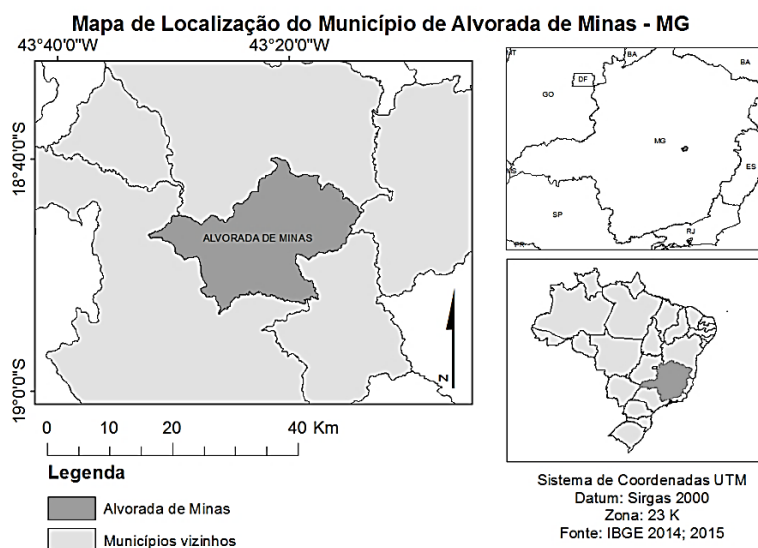
3.4 Técnicas semelhantes no Brasil e no mundo

O artesanato da renda turca circular, bem como suas variações, pode ser encontrado em diferentes estados brasileiros como, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Alagoas. Além disso, formas cuja técnica e tipos de pontos são muito semelhantes podem ser encontradas na Argentina, Itália e Croácia. A identificação considera variações da técnica, mas se vale do modo como se realizam os nós, o “ponto gota” e “ponto flor” identificado em todas elas.

Serão apresentadas, primeiramente, as rendas do Brasil iniciando-se por Minas Gerais, estado brasileiro em que se encontra a produção sabarense. Posteriormente serão abordadas as rendas semelhantes identificadas fora do país.

3.4.1 Renda Turca Circular em Alvorada de Minas – MG

Em Alvorada de Minas, município de Minas Gerais conforme localizado no mapa 8, encontram-se algumas artesãs que ainda produzem a renda turca circular.



Mapa 8: Localização do município de Alvorada de Minas. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

Na publicação *Ecologia Integral* (2008) há referência à artesã Lindaura Amaral que relata “Eu aprendi a fazer a renda turca há trinta anos. Bastam agulha, linha, um pequeno pedaço de arame e outro de madeira, em forma de um palito, para começar a fazer a renda” (RENDA, 2008, p.16). A presença do algodão nos quintais da cidade, conforme atesta a publicação, contribui para que se possa confeccionar o fio que é usado na fabricação da renda.

A artesã, de 53 anos, foi procurada pela pesquisadora e, conforme relatou àquela época (março/2016), havia poucas pessoas interessadas no curso de aprendizagem da renda circular e que, por essa razão, a artesã não estaria se dedicando tanto a essa atividade dando preferência à fabricação de alimentos. A pedido de uma encomenda da pesquisadora, a artesã produziu um exímio exemplar da renda circular. Conforme Lindaura explicou, a renda poderia ser feita tanto com o fio industrializado como utilizando-se da produção do fio. Diante da oferta optou-se pelo fio artesanal e esse exemplar foi o primeiro e único, com o qual se teve contato, cujo fio também foi produzido pela artesã. A matéria prima, o algodão, foi colhido, descaroçado e passou pelo processo de cardação e fiação artesanais. Somente após o processo de fiação é que a artesã confeccionou a renda circular, como se vê na imagem 50 enviada pela artesã antes de ser postada nos correios.



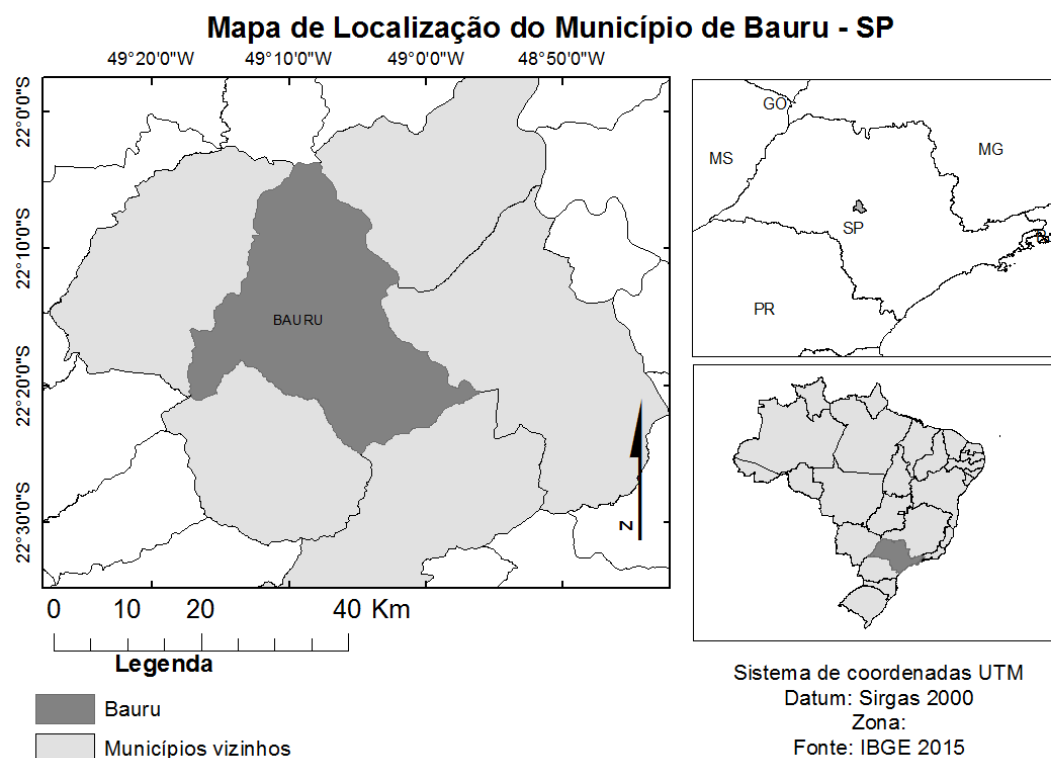
Imagem 50: Renda Circular confeccionada em fio de algodão artesanal. Diâmetro: 25cm.
Artesã: Lindaura Amaral (Acervo da pesquisadora, março/2016).

O programa de incentivo ao artesanato pelo cultivo do algodão, plantado nos quintais de Alvorada de Minas, se deu por meio da Empresa de Assistência

Técnica e Extensão Rural (Emater). À época, Lindaura mostrou-se muito entusiasmada: “É muito interessante resgatar a experiência de nossas avós e, ao mesmo tempo, vender os trabalhos”. Infelizmente, como relatado por conversa ao telefone, a artesã percebeu um desinteresse por parte das pessoas após o período das oficinas. De outra forma, relata ter gostado de produzir o exemplar para a pesquisadora, o que leva a crer que a atividade em si é prazerosa e que o fato de ser encomendada também demonstra o reconhecimento do artesanato para além do município. A seguir apresenta-se o artesanato da renda turca circular que é produzido em Bauru.

3.4.2 Renda Turca Circular em Bauru – SP

Em Bauru, município de São Paulo conforme localizado no mapa 9, está presente o artesanato da renda turca.



Mapa 9: Localização de Bauru no estado de São Paulo. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

Nessa localidade, a difusão da técnica, na contemporaneidade, é atribuída à atuação das artesãs D. Francisca Maria de Jesus que dá aulas de renda e de Solange Oliveira que, além das aulas, promove cursos, pesquisa, divulga e comercializa seu trabalho. A renda turca, que é produzida por Solange, em

forma de círculo, possui redes em formato de losango, o que a difere da renda de Sabará, cujas redes tem formas quadradas como é possível observar na imagem de uma peça encomendada para a pesquisa (imagem 51).



Imagem 51: Renda Turca Circular – rendeira: Solange Oliveira (acervo da pesquisadora/2016).

Uma das preocupações de Solange Oliveira é que “essa arte não venha a sucumbir num espaço de tempo muito curto,” segunda relata em e-mail correspondido para essa pesquisa. A artesã justifica, pois sua percepção é de que “jovens não tem paciência para aprender esse tipo de ofício principalmente agora, na era digital”. Em suas palavras

As pessoas jovens não se interessam em fazer um pequeno vestido que demora em torno de cinco dias para poder ganhar R\$ 100,00 a R\$ 200,00 reais. O ganho tem que ser com coisa de confecção mais rápida (manicure, cabeleireira, bolos, salgadinhos, etc). Sem contar ainda que, a peça que é feita tem que ficar a espera de compradores por um grande prazo e é aqui que vejo que faltam incentivos (OLIVEIRA, 2015).

A artesã relata que aprendeu o ofício aos 13 anos de idade, com uma senhora de sua cidade, D. Francisca Maria de Jesus que, por sua vez, aprendeu em Penápolis – SP (JESUS, 2010). Após 45 anos, Solange Oliveira permanece trabalhando com a Renda Turca. Como relata, a artesã D. Francisca Maria de Jesus estaria com 94 anos de idade e ainda daria aulas de renda turca em Bauru.

Solange Oliveira também relata ter empreendido, no ano de 2012, uma viagem de 700 km para conhecer uma artesã, D. Maria Perboni Marcelino, em Jaguapitã, município do Paraná, que fazia renda singeleza, ou renda Jaguapitã como está registrada na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (BRASIL, 2012). Segundo seu relato, ela teria constatado que pouquíssimas pessoas demonstravam interesse em aprender essa técnica naquela cidade. Como a artesã do Paraná faleceu, não se sabe se houve continuidade da confecção da renda.

A artesã revela que pode se dedicar integralmente à atividade “sou dona de casa e me dedico à renda turca a maior parte do tempo. Felizmente, consigo ser rápida nos meus trabalhos artesanais e consigo ter peças num espaço de tempo bem curto” (OLIVEIRA, 2015). Ela relata que já publicou duas revistas que ensinam a técnica da renda turca como se observa na imagem 52 que apresenta uma das páginas da publicação. Em parceria com Aníbal Oliveira, marido da artesã, está escrevendo um livro sobre a renda, as artesãs e locais de ocorrência no Brasil e no mundo. Seu trabalho foi citado num documento Italiano que também pesquisa um tipo específico de renda e que será abordado com mais detalhes quando for falado sobre a ocorrência da renda na Itália. O contato com essa artesã possibilitou vários encaminhamentos relacionados à pesquisa e se deu por iniciativa da mesma ao ver publicado artigo da pesquisadora sobre a renda turca de Sabará no “Colóquio Ibero-americano de Paisagem Cultural / 2014”.

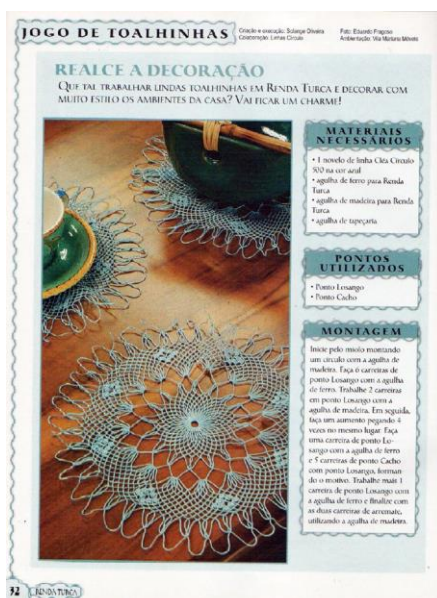
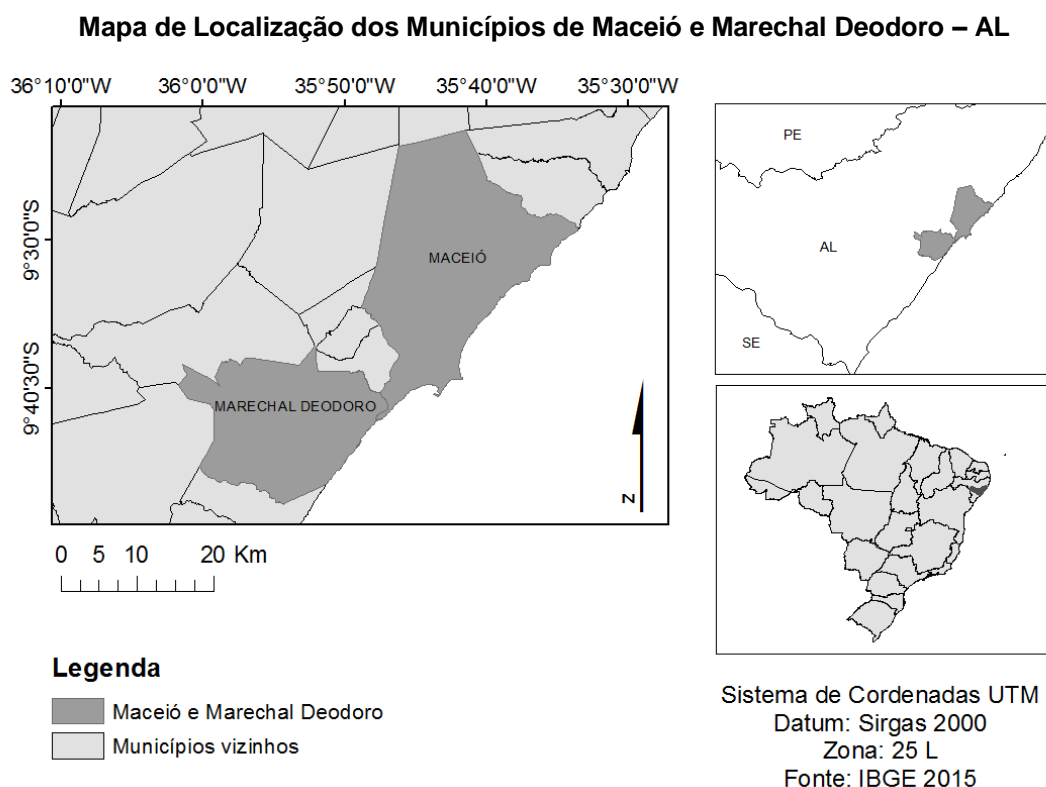


Imagem 52: Página Interna da publicação de Solange Oliveira. Revista Renda Turca (imagem enviada pela artesã).

Dentre as contribuições da artesã estão os contatos com outras rendeiras, como Sônia Lucena, artesã de Alagoas, com quem se pôde conversar e conhecer um pouco mais do artesanato dessa renda de agulha.

3.4.3 Renda Singeleza em Maceió e Marechal Deodoro – AL

Em Marechal Deodoro e Maceió, municípios do estado de Alagoas (o primeiro foi antiga capital e o segundo é a capital desse estado) conforme localizado nos mapas 10 e 11, 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.



Mapa 10: mapa de Alagoas com realce em Maceió e Marechal Deodoro. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

Conforme os estudos de Josemary Ferrare (2013) o Bico Singeleza, historicamente, como é conhecido em sua região, já foi amplamente comercializado e muito apreciado para compor “peças de enxoval como lençóis, toalhas de banho, lenços de bolso, e também peças de vestuário íntimo feminino, sobretudo anágoas e saietas, quando estas ainda eram de confecção doméstica, e não industrializada” (FERRARE, 2013). Conforme a

autora, foi também muito utilizado para enfeitar vestidos, blusas e saias para uso infantil assim como adulto. Como se observa nas características da renda

De trama bastante simples tecida em minúscula ‘rede de nó’, similar à trama base do bordado do Filé e das redes tecidas pelos pescadores, conseguia manter uma boa frequência de produção nas mãos ágeis das poucas artesãs, naturais do município de Marechal Deodoro, que detinham o tradicional conhecimento do seu fazer. Igualmente simples era o sistema de ‘venda à bordo’, ou seja, ‘de porta em porta,’ que o comercializava e mostrou-se bastante eficiente entre a sociedade maceioense e deodorensense nas décadas de 1950 e 1960 (FERRARE, 2013).

Ao pesquisar o trabalho artesanal, a autora Ferrare identificou que o Bico Singeleza e o seu processo de fabricação estavam ameaçados de extinguir-se. Tendo identificado a que talvez fosse a última guardiã do saber relacionado ao Bico Singeleza, Maria do Carmo Nunes da Silva, D. Marinita que aprendera o bico com a mãe, Filomena Nunes da Silva, a Dona Filó, falecida na década de 80, a autora se empenhou em parceria com Adriana Guimarães num projeto para difusão cultural desse saber com o “Projeto (Re)bordando o BICO SINGELEZA”. A imagem 53 a seguir apresenta a renda Singeleza nas mãos de D. Marinita.



Imagem 53: Renda Singeleza – mãos de D. Marinita. Foto: Ricardo Lêdo. (ALAGOAS, c2015).

Ferrare anota que D. Marinita sentia a importância da continuidade do Bico, “não só para ela, mas para toda a comunidade local e, por essa razão, “sempre temeu a ameaça da sua extinção, tendo assim verbalizado para Ferrare durante uma entrevista 1994: “o *SABÊ do Bico vai acabar, pois ninguém mais liga p’rá esse SABÊ,... e eu nunca tive filhas*” (FERRARE, 2013).

As proposições do “Projeto (Re)bordando o BICO SINGELEZA” idealizadas por Josemary Ferrare e Adriana Guimarães⁴⁹ foram:

-Exemplificar perante a população local a importância da existência de guardiãs da memória coletiva em um grupo social, inscrevendo o Saber-Fazer do Bico Singeleza no Livro de Registro do Patrimônio Imaterial do IPHAN.

-Estruturar cursos ministrados com a presença da D. Marinita, acompanhada de uma monitora que a ajudasse a transmitir o seu legado de conhecimento a artesãs locais e adolescentes da cidade da própria sede urbana e dos povoados ribeirinhos do município de Marechal Deodoro.

-Apontar iniciativas que contribuam para inserir o Bico Singeleza no comércio das rendas já consagrado no âmbito turístico, através da dinamização de novas propostas de aplicação do mesmo.

-Buscar parcerias para viabilizar as proposições e desdobramentos que integralizam todo o Projeto (FERRARE, 2013).

O “Bico e Renda Singeleza”, a partir das ações iniciadas como esse projeto, estão em processo de registro no IPHAN. Dona Marinita pôde vivenciar várias das ações propostas, testemunhando a retomada do “saber fazer” antes de falecer, em dezembro de 2006. Como resultado das oficinas propostas, artesãs de Alagoas aprenderam a técnica e mantém sua produção e difusão. Além disso, as arquitetas que idealizaram o projeto foram procuradas, em 2011, por pesquisadoras italianas que identificaram semelhanças entre as rendas de Alagoas e de Latrônico - Itália como será exposto posteriormente.

⁴⁹ Josemary Ferrare (UFAL) e Adriana Guimarães (CESMAC), respectivamente lecionam a Disciplina Teoria do Restauro e Preservação Cultural nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas –UFAL e Centro Superior de Ensino de Maceió - CESMAC.

Dentre as artesãs que detém o conhecimento, está Sônia Lucena com quem foi estabelecido contato. Segundo relata a artesã, que já trabalhou assessorando o Conselho Estadual de Cultura e Preservação da Memória de Alagoas, seu aprendizado se deu com D. Marinita e ela permanece confeccionando modelos os mais variados. A ela também foi feita encomenda para os fins da pesquisa e, bastante entusiasmada, a artesã enviou, além das encomendas, várias amostras de seus trabalhos com linhas de espessuras diferentes como as linhas de pipa da imagem 54. Na imagem 55 Sônia segura uma renda que produziu para a pesquisa junto com uma pequena flor também em renda. Na imagem 56, observa-se um casaquinho de bebê confeccionado em renda Singeleza.

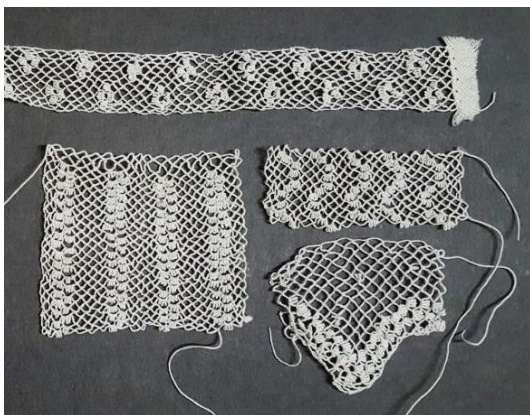


Imagem 54 (canto superior esquerdo): Amostras de renda Singeleza confeccionadas com linha de pipa enviadas por Sônia Lucena (acervo da pesquisadora/2016). **Imagem 55** (canto superior direito): Sônia Lucena segura pano em renda Singeleza e flor em renda. **Imagem 56** (canto inferior esquerdo): Peça de vestuário infantil confeccionada em Renda Singeleza⁵⁰. Autora das rendas: Sônia Lucena.

⁵⁰ O modo de confecção da Renda Singeleza está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GXDwUpbCZR0>

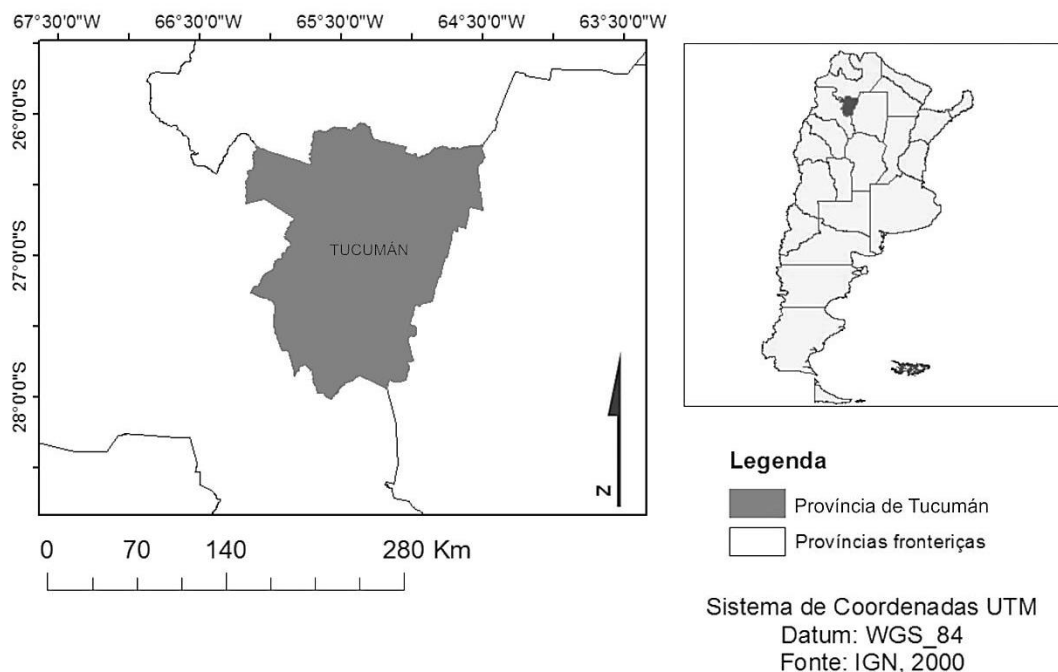
É possível que ainda existam outras cidades brasileiras nas quais o artesanato da renda turca tenha sido difundido. Isso porque, as pessoas se deslocam e levam consigo seus saberes que podem ser transmitidos foram de seu ambiente original. Entretanto a sua presença na contemporaneidade foi detectada naquelas em que ainda se identifica a manifestação desse saber.

Constatou-se que o papel das guardiãs da manufatura da renda é congregam pessoas que se identificam com o artesanato criando redes de convivência em que se estabelecem laços em torno do processo de produção. É o que também se observa fora do Brasil como na Argentina, Itália e Croácia.

3.4.4 Renda Tucumán na Argentina

Tucumán é uma província situada no noroeste argentino (mapa 12). Está dividida em departamentos dos quais se destaca o de Monteros onde se identifica a presença do artesanato da renda que recebe o nome da província.

Mapa de Localização da Província de Tucumán - Argentina



Mapa 12: Mapa da Argentina e realce para a província de Tucumán. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

A renda Tucumán, própria da Argentina é, conforme apresentada por Alejandra Mizrahi (2015), uma técnica artesanal executada desde o século XVI na comuna rural de El Cercado, pertencente ao departamento de Monteros, e é, nessa localidade, que se concentram a maioria das artesãs.

Esta atividade está localizada geograficamente onde foi fundada Ibatín (a primeira capital de Tucumán) em 1565. “As senhoras castelhanas que lá se estabeleceram, trouxeram entre suas habilidades o trabalho do “laço de agulha” e souberam pacientemente transmiti-las oralmente aos seus descendentes” (MIZRAHI, 2015, p. 150).

A comunidade de rendeiras é constituída por 48 mulheres cujas idades vão dos oito anos de idade aos cem anos. “Algumas estão unidas por laços consanguíneos, formando linhagens onde a técnica artesanal se transmite em uma linha de bisavós, avós, mães, tias, sobrinhas, netas, bisnetas” segundo o Instituto para o Desenvolvimento Produtivo de Tucumán (IDEP)⁵¹ (FENIK; MIZRAHI; TROTTEYN, 2013). A técnica artesanal é patrimônio têxtil na Argentina e sua semelhança com a renda turca, se dá, pela maneira como se fazem os nós e seus pontos de laçadas dentro dos nós (imagem 57). A renda circular Tucumán é presa a um bastidor circular, diferentemente da renda turca circular até aqui apresentada, e alguns pontos de preenchimento também são realizados com técnicas específicas dessa renda (imagem 58).



Imagem 57: Renda Tucumán sendo tecida. **Imagem 58:** Renda Tucumán presa ao bastidor
Fonte: MI TUCUMÁN, 2011.

⁵¹ Instituto de Desarrollo Productivo de Tucumán (IDEP).

Conforme publicado no website da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Nacional de Tucumán (FAU-Tucumán), em dezembro de 2015, o IDEP e essa instituição de ensino assinaram um "acordo de cooperação" com o Ministério da Cultura da Nação, em que as partes concordam em trabalhar juntas para promover e divulgar o valor da produção artesanal, a Renda Tucumán. O acordo visa formar uma comissão responsável por investigar, implementar e monitorar três itens: 1) a identificação geográfica da Renda; 2) a certificação de melhores práticas para a colaboração entre rendeiras e designers 3) implementação de uma agenda para a promoção do trabalho realizado. Além disso, o Ministério da Cultura da Nação apresentou à Convenção do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO o programa "As Rendas do tempo, modelo de salvaguarda da arte têxtil de El Cercado" para sua candidatura ao *Registro das Melhores Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. (SE PRESENTÓ...2015). A imagem 59 a seguir apresentam rendas circulares em processo de produção.

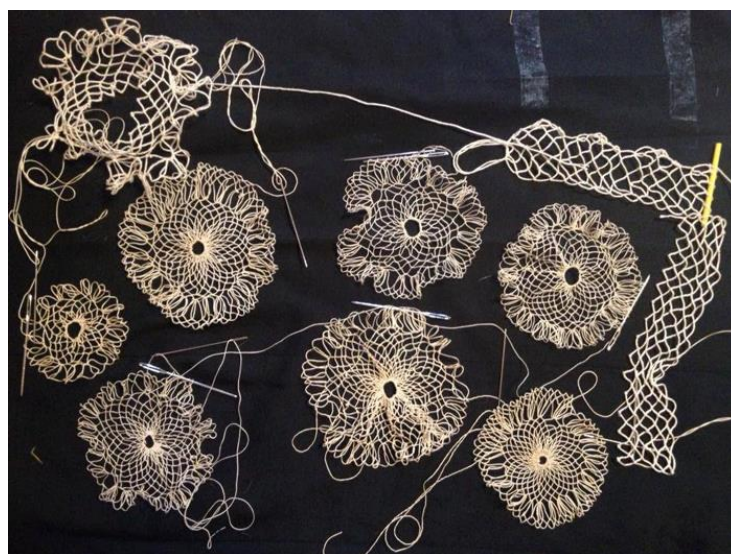
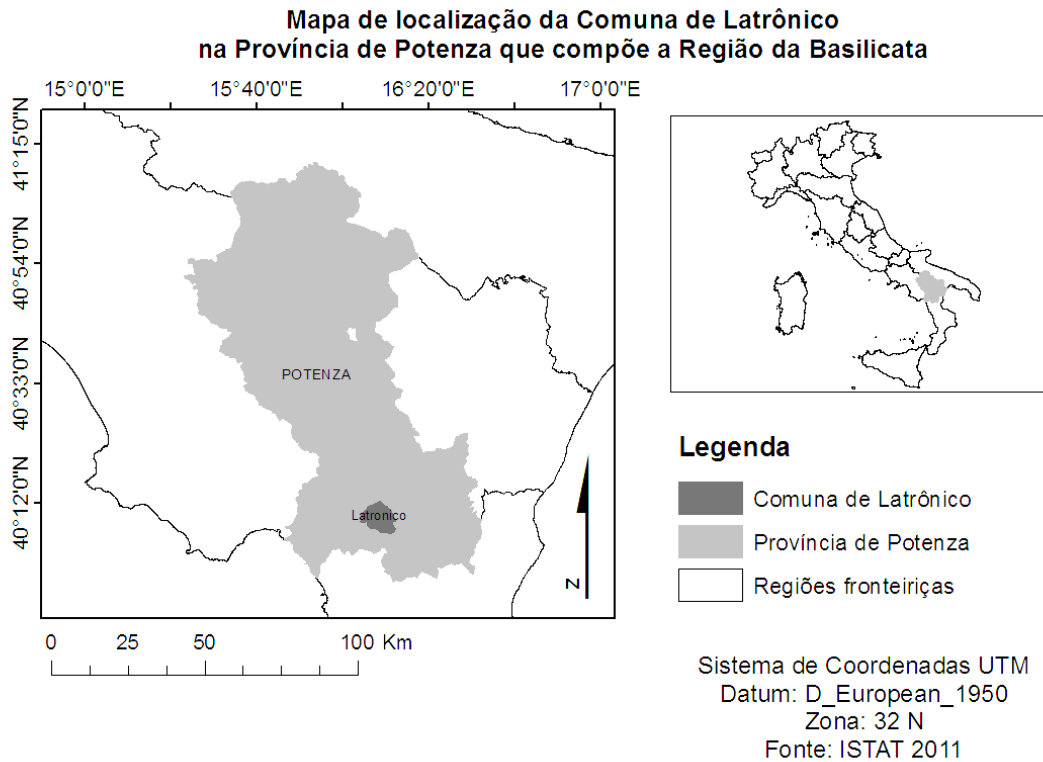


Imagem 59: Renda circular Tucumán. Fonte: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO – UNT, [199-?].

A valorização desse patrimônio cultural imaterial fica evidente nos mecanismos de gestão do patrimônio em parceria com instituições para gestão do desenvolvimento produtivo, as universidades e o ministério da cultura. Tais ações se refletem no incentivo à continuidade da atividade artesanal. Algo semelhante ocorre na Itália em que estudos do artesanato da renda de agulha tem sido investidos de ações para a sua permanência.

3.4.5 Puntino Ad Ago em Latrônico na Itália

Latrônico (mapa 13) é uma comuna da província de Potenza que juntamente com a província de Matera compõem a região da Basilicata na Itália.



Mapa 13: Mapa da Itália com localização da comuna de Latrônico na província de Potenza que compõe a região da Basilicata. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

Basilicata e Calábria, ao sul da Itália, são regiões que, junto com a Sicília e a Púglia, foram parte da Magna Grécia. A antiga cidade de Metapontum, fundada no século 7º a.C. e situada na região da Basilicata, foi o centro de uma rica cidade-estado com forte tradição filosófica (ITÁLIA, 2008, p.515-518). É na comuna de Latrônico, região da Basilicata, que se encontram as artesãs que produzem uma renda peculiar e muito semelhante à renda singeleza de Alagoas, à Renda Turca de Bicos de Sabará e às outras rendas circulares mencionadas nessa pesquisa.

Um acordo de cooperação técnica entre a Universidade Federal de Alagoas e a Universidade La Basilicata da Itália foi firmado em 2013. A partir de então as pesquisadoras italianas Antonella Lacovino (doutoranda na área de Cidades e Paisagens) e Vita Santoro (doutoranda na área de Antropologia) realizaram

pesquisas na instituição alagoana durante um período de três meses. O estudo teve como um dos objetivos a pesquisa da Renda e Bico Singeleza de Alagoas (MONTEIRO, 2015).

A intenção de intercâmbio foi despertada a partir do conhecimento da existência da renda Singeleza, similar à produzida em Latrônico. Isso se deu quando as pesquisadoras italianas tiveram acesso à publicação em sítios da internet do projeto “(Re)bordando o Bico Singeleza” de autoria das arquitetas alagoanas Josemary Ferrare e Adriana Guimarães e já descrito anteriormente.

A contribuição das pesquisadoras italianas foi enfatizada por Josemary Ferrare como algo que possibilitaria dotar de mais subsídios o dossiê que se encontra no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Brasília, cujo objetivo é inscrever o bico Singeleza como Patrimônio Imaterial do Brasil. O dossiê foi parcialmente aprovado pelo Instituto que fez a solicitação de mais dados relacionados à procedência da renda. Josemary destaca que: “Apesar de a renda alagoana ser similar ao bordado puntino *ad ago*, não dá para afirmar que a procedência do “saber fazer” seja italiana. Em Alagoas, não existe reduto de colonização italiana, e na Itália, a única localidade que tem o bordado é em Il Latrônico” (MONTEIRO, 2015).

Segundo a publicação no site oficial da UFAL (2015), a hipótese de transmissão “do saber fazer” de ambos bordados continua desconhecida. Conforme informações da universidade alagoana há uma proposta de convênio com a UFAL para solicitar à UNESCO, a inscrição, denominada de candidatura multinacional, da *Singeleza* alagoana e do bordado *Puntino ad Ago* como bens culturais.

O recurso à candidaturas multinacionais, sempre que possível, tem sido uma alternativa muito encorajada pela UNESCO, segundo Maria Cecília Fonseca que é membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN. Fonseca (2013) anota que essa modalidade de candidatura é “importante na medida em que sabemos que os contextos culturais não correspondem, necessariamente, às fronteiras geográficas” (FONSECA, 2013, p.7). Ela anota que até o final de 2013 dezesseis inscrições foram feitas nessa modalidade.

Conforme dossiê italiano, sobre a renda de Latrônico e que cita as rendas do Brasil (imagem 60) há uma referência à origem dessa artesanaria com a seguinte indicação: “no caso do nosso Puntino podemos certamente afirmar, que a sua origem e propagação, provavelmente, como pura elaboração da linguagem decorativa, pode ser encontrada na cultura mediterrânea particularmente nas relações com a matriz grega e indígena⁵²”(IL TASSELLO..., [2015?]).

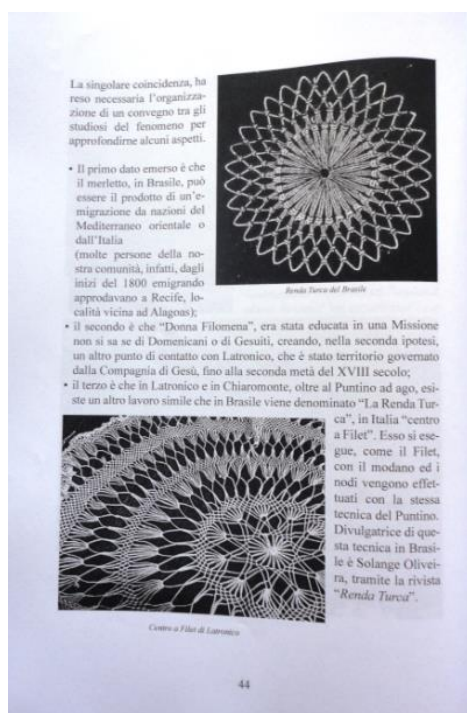


Imagem 60: Página do Dossiê Italiano que cita a renda do Brasil. Fonte: Enviado à pesquisadora por Solange Oliveira (2015).

No documento *Il Tassello Associazioni Culturale – Il Puntino Ad Ago di Latronico* peritos afirmam que a renda tem, provavelmente, suas distantes raízes nas antigas cidades da Magna Grécia, onde, graças ao movimento comercial nas colônias gregas, se espalha como um elemento decorativo da vestimenta. Conforme esse documento, e por meio das histórias de artesãs ainda atuantes, foi possível traçar as origens da prática ao longo dos anos de 1910-1920 em Latrônico. O documento ainda faz referência à existência de pelo menos cinquenta artesãs que dominam e praticam o ofício da renda na contemporaneidade destacadas nas imagens 61 e 62 da renda.

⁵² *Nel caso del nostro Puntino possiamo certamente affermare, che la sua origine e diffusione, probabilmente, come pure l'elaborazione del linguaggio decorativo, sia da ricercare nella cultura mediterranea ed in particolar modo nei rapporti con la matrice greca ed indigena. (IL TASSELLO..., [2015?]).*



Imagem 61: Renda em Puntino ad Ago em processo de confecção. **Imagem 62:** Tecidos com barrado em Puntino ad Ago de Latrônico feito na contemporaneidade a partir da técnica tradicional. Fonte: (IL TASSELLO..., [2015?]).

Com relação à técnica de feitura, é curioso notar que, tanto em Sabará quanto em Latrônico, o termo utilizado para o acréscimo de pontos tem o mesmo significado e sonoridade semelhantes: “aumento” no Brasil e “aumenti” na Itália. Como atesta o documento sobre o modo de execução da renda “No final da linha, para fazer um aumento, trabalha-se um ponto extra [b]⁵³.” O modo de confecção da renda está diagramado nesse documento e é apresentado a seguir com a nomenclatura italiana (imagem 63).

A. Aumenti

A fine riga, per fare un aumento, si lavora un punto in più [b].

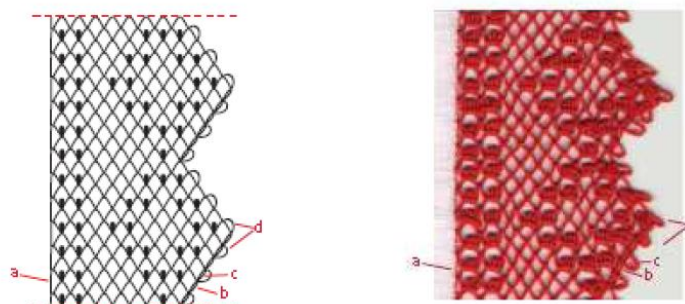


Imagem 63: Como se faz o “aumenti” no Puntino ad Ago. Fonte: (IL TASSELLO..., [2015?]).

⁵³ A fine riga, per fare un aumento, si lavora un punto in più [b].

No dossiê do Puntino ad Ago, Charles Picard relata que "os gregos que chegavam à adolescência consagravam aos deuses seus instrumentos de diversão do primeiro ano. As donzelas acrescentavam as redes que tinham envolvido seus cabelos na sua juventude⁵⁴" A imagem 64 a seguir ilustra o adorno.



Imagem 64: Rede em Puntino ad Ago adornando na contemporaneidade os cabelos de jovem para exemplificar um de seus usos na Magna Grécia. Fonte: (IL TASSELLO..., [2015?]).

Os registros do Patrimonio Culturale della Basilicata ([201-]) para preservação do bem imaterial atestam achados arqueológicos que seriam índices dos artefatos que se relacionariam à confecção do Puntino ad Ago no período pré histórico⁵⁵.

De acordo com a descrição do bem cultural, esses registros representam “um caráter identitário da cultura local enquanto expressão não só de um saber, mas também um saber fazer transmitido de geração em geração” (PATRIMONIO CULTURALE REGIONE BASILICATA, [201-]). Conforme descrito nesse registro, a realização do artesanato dessa renda se dá por meio de “aquisições de caráter cognitivo e percurso progressivo com o envolvimento da memória visual, que está implícita nas memórias e nos gestos dos indivíduos” (idem). O mesmo registro também realça a necessidade de se criarem mais formas de tutela e salvaguarda para evitar o risco de desaparecimento do Puntino ad Ago. A renda circular também é executada por

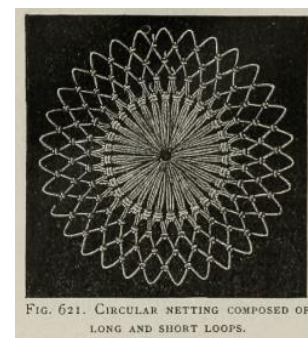
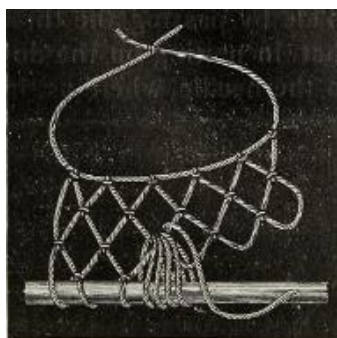
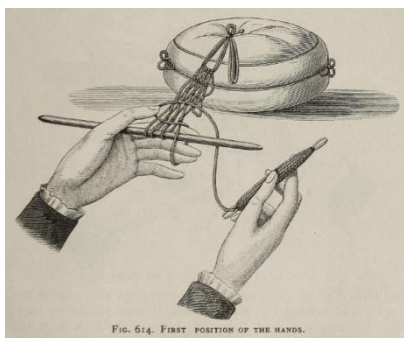
⁵⁴ Charles Picard riferisce che “I Greci che raggiungevano l'adolescenza consacravano agli Dei gli strumenti dei trastulli dei primi anni. Le fidanzate vi aggiungevano la rete, che aveva avvolto la loro giovanile capigliatura”. (Puntino ad Ago, p. 22)

⁵⁵ Data da descoberta nas cavernas de fragmentos ósseos e líticos relacionados morfologicamente à agulha; histórico do século VI ao VII A.C. (Em relação às escavações arqueológicas no “Colle dei Greci”), onde dentro de túmulos foram encontrados peças semelhantes a um pequeno espeto, provavelmente semelhantes ao ferreto atualmente utilizado na confecção do Puntino ad Ago.

artesãs italianas com o mesmo nó arcaico típico da rede do Puntino ad Ago e recebem o nome de “centri a filet”. A seguir apresenta-se imagens das rendas circulares italianas (imagem 65) e de Sabará (imagem 66). E também imagens de representação de seu modo de fazer (imagens 67 à 69).



Imagem 65: Artesã italiana segura renda feita com a técnica de Puntino ad Ago em Latrônico – Itália. Fonte: Il Tassello Associazione Culturale in Libro Colio: Il Puntino ad Ago di Latronico (IL TASSELLO..., [2015?]). (publicação enviada à pesquisadora por Solange Oliveira em 2015)
Imagem 66: Renda turca circular em Sabará-MG (Acervo da pesquisadora maio/2014).



Imagens 67, 68 e 69: Representação do modo de fazer a renda em rede circular. No centro representa-se os pontos iniciais de confecção dos nós. E finalmente a renda em rede circular. Fonte: *Enciclopedia of Needle Work*⁵⁶ (DILLMONT, 2007, p.397-402)

O modo de tecer a renda em redes com “laçadas soltas”, correspondendo ao “ponto flor” de Sabará que se assemelha aos pontos do Puntino ad Ago da Itália, é descrito tecnicamente na publicação *Enciclopedia of Needle Work*, de Thérèse De Dillmont em 1884. Tal publicação trata da técnica com desenhos em que são apresentados os modos de fazer circulares, retilíneos, em bicos com tramas quadradas ou oblongas (imagem 70, 71 e 72). Referem-se, portanto, à variações de uma mesma técnica denominada “redes” (DILLMONT, 2007).

⁵⁶ Original publicado em 1884

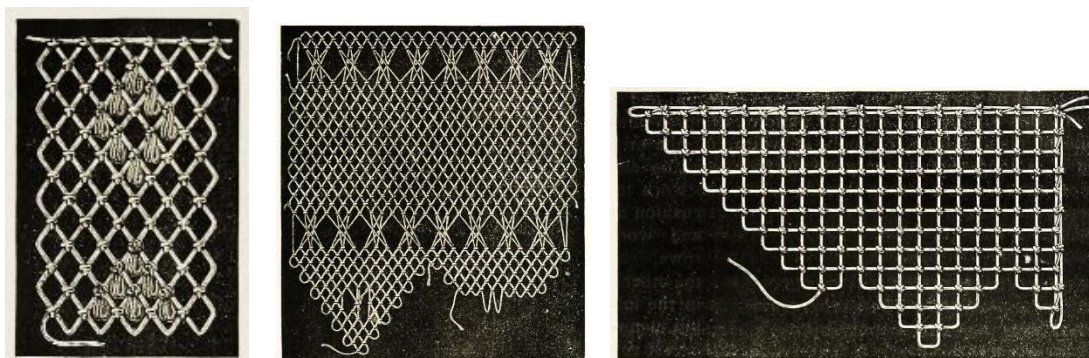


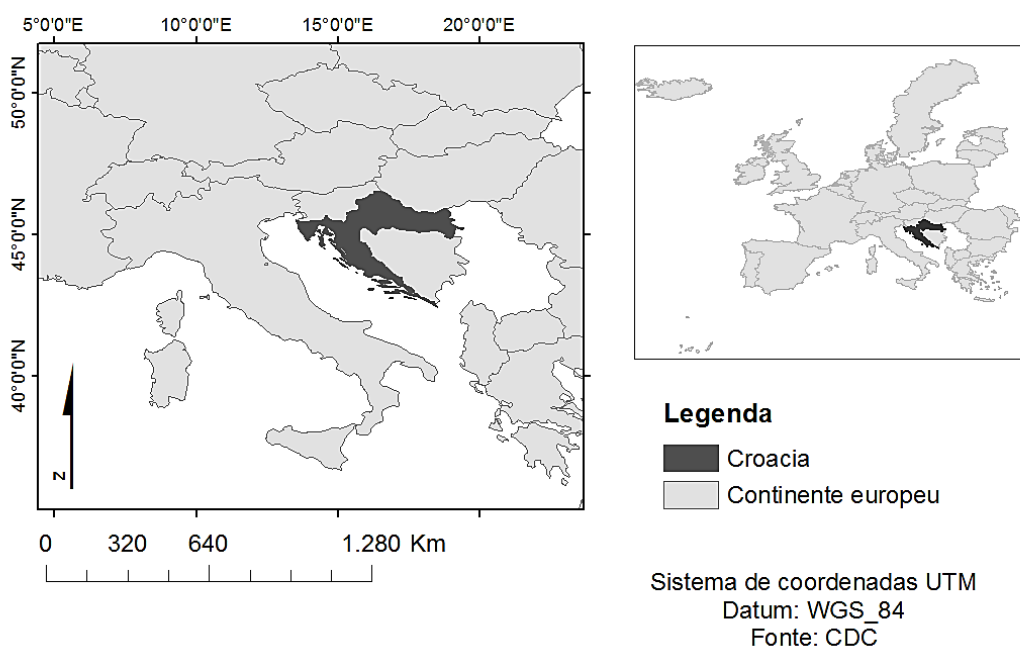
Imagem 70, 71 e 72: Rendas. Na sequência: renda com laçadas soltas dentro dos quadros, rede oblonga e rede quadrada. Fonte: *Enciclopedia of Needle Work* (DILLMONT, 2007,p..400-407).

A Croácia, país separado da Itália pelo mar Adriático, no continente europeu, também possui uma produção de artesanato de rendas bem difundida naquele país e registrada como patrimônio imaterial pela UNESCO como será descrito em seguida. Entre elas está um tipo bastante semelhante à renda circular, cuja presença se nota nas localidades até aqui apresentadas.

3.4.6 Renda de Hvar na Croácia

A Croácia (mapa 14) possui grande área litorânea banhada pelo mar Adriático à leste, próxima da Itália também banhada em seu litoral oeste por esse mar.

Mapa de Localização da Croácia no Continente Europeu



Mapa 14: Mapa da Croácia. Autora: Jéssica Menezes, 2016.

Na Croácia há pelo menos três tradições de rendas que foram registradas em 2009, na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. Conforme informações do site desse órgão, os modos de fazer estão presentes nas cidades de Pag na costa do Adriático, Lepoglava no norte do país e Hvar, na ilha dálmata. A renda de agulha de Pag destina-se às vestimentas eclesiásticas, toalhas e ornamentos de roupas. É constituída de um fundo em forma de teia de aranha decorado com motivos geométricos. É transmitida hoje por mulheres mais velhas da comunidade que oferecem estágios de um ano. A renda de bilros Lepoglava é realizada através da tessitura de fios enrolados em torno de bobinas; é muitas vezes usada para fazer fitas para trajes tradicionais ou vendidos em festas da aldeia. A cada ano é celebrado um festival internacional da renda.

A renda de fio de aloe cujo ponto e técnica construtiva se assemelha à renda turca circular (imagem 73), é feita na Croácia apenas por freiras beneditinas na cidade de Hvar. Os finíssimos fios brancos são elaborados partir de folhas de aloe frescas e tecidos em rede ou em outro padrão, com suporte de papelão. As peças assim resultantes são um símbolo de Hvar. O modo de tecer a renda circular sem o suporte do papelão assemelha-se aos nós para confeccionar a renda turca circular identificada em Sabará.



Imagem 73: Confeção da Renda da Croácia. Fonte: UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, [2009].

Nesse país, cada variedade de renda tem sido produzida há muito tempo por mulheres da zona rural como uma fonte de renda adicional deixando uma marca permanente sobre a cultura da região. Esse artesanato (imagem 74), que produz um componente importante em roupas tradicionais, é o próprio testemunho de uma tradição cultural viva. Ações para a permanência do saber estão em andamento, como o ensino à gerações mais novas em oficinas e mesmo no ambiente escolar daquele país (UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, [2009]).

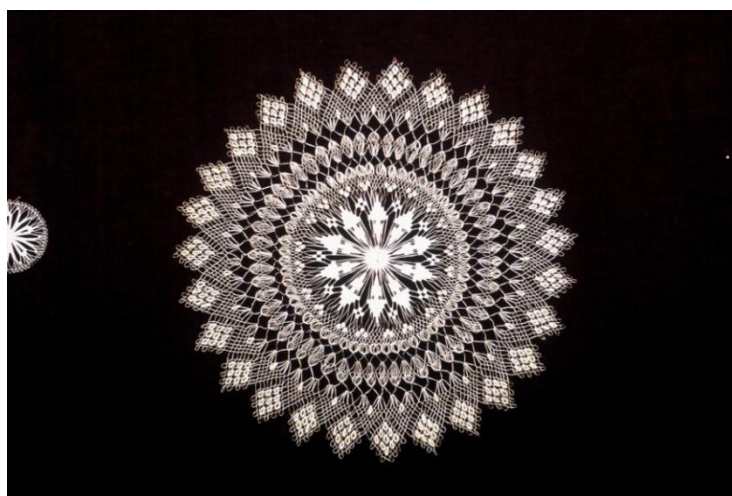


Imagem 74: Renda Circular com fio de aloe da Croácia. Fonte: UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, [2009].

Concluindo, a pesquisa histórica efetuada por meio da pesquisa documental e contatos diretos com algumas artesãs, percebe-se o extenso material que foi objeto de investigação, em busca da origem e técnicas construtivas desse artesanato. As distâncias temporais entre períodos da história, a influência de algumas culturas sobre outras, quer fossem resultantes de períodos de dominação ou mesmo da mobilidade dos povos, não permitem precisar com exatidão os momentos e suas datas de influência sobre os modos de fazer renda. Pode-se inferir que há permanências, e também variações a partir de uma matriz que se constitui de modo muito semelhante na forma de execução nas localidades aqui estudadas.

Valendo-se de testemunhos orais, vivências e histórias contadas, no capítulo seguinte serão abordadas as percepções e interpretações a partir do trabalho de campo realizado pela pesquisadora junto à um grupo de rendeiras de Sabará.

4 O trabalho etnográfico

A escolha pelo trabalho etnográfico permitiu uma experiência de pesquisa que não poderia ser alcançada somente com o método de recolhimento de dados e entrevistas. As percepções e interpretações das situações e dos sujeitos se deram numa espécie de imersão junto ao grupo pesquisado. Embora os papéis estivessem bem delimitados, foi esclarecido ao grupo, desde os primeiros contatos, o posicionamento da autora na pesquisa que se alternou entre aprendiz e pesquisadora. Foi possível notar, no entanto, que essa alternância não era pré-definida. Havia momentos de distanciamento de uma observação estritamente objetiva quando se mergulhava no aprendizado da Renda Turca de Bicos. Assim foi possível vivenciar aquilo que Benjamin manifestou

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las (BENJAMIN, 1994, p.205).

As bases da antropologia contribuíram para definir uma pesquisa de campo o mais próxima do trabalho etnográfico. Essa escolha se deu embora se conhecesse de antemão uma advertência na introdução ao diário de Malinowski, que fala do dilema do antropólogo em campo: “reter sua própria identidade e ao mesmo tempo, se envolver o máximo possível, nos assuntos da sociedade local” (FIRTH in MALINOWSKI, 1997, p.30). De fato, há uma relação de compromisso com a sociedade pesquisada que extrapola a ideia de “objeto de pesquisa”, pois a “posição do etnógrafo não é simplesmente a de alguém que registra a vida de uma sociedade, mas também de alguém que tanto afeta essa vida como é afetado por ela” (FIRTH in MALINOWSKI, 1997,p.32). Portanto, ao reler as transcrições e diários, escutar gravações e rever fotografias, vive-se nova experiência desse afeto, e para aqueles que se deixam afetar, sabe-se que se experimenta as mais diversas emoções inerentes às relações humanas.

Após dois meses de trabalho de campo um fato singular merece ser destacado. Trata-se da solicitação da artesã Cassilda em incluir a pesquisadora no grupo

de conversas virtuais no aplicativo Whatsapp⁵⁷. Esse fato fez remeter a memória da pesquisadora ao capítulo nove do livro de Geertz “*A interpretação das culturas*” em que o autor expõe as circunstâncias de seu trabalho de campo em companhia de sua mulher, em Bali, no ano de 1958. Nesse texto, Geertz relata como se deu a plena aceitação dele e da mulher, no grupo que estavam pesquisando. Guardadas as proporções, ou correndo o risco se efetuar uma analogia por demais pretenciosa e simplista, o sentimento da pesquisadora também foi de plena aceitação. A partir desse momento, a pesquisa também ganhou outras dimensões, uma vez que era possível acompanhar os desdobramentos de conversas fora do período da oficina. Com a possibilidade da ferramenta dos meios virtuais de comunicação, como um processo cultural, ampliam-se essas comunicações e as relações entre sujeitos podem se beneficiar desse alargamento. Mas somente o modo de lidar com a ferramenta é possível conduzir ao alargamento ou ao esvaziamento, pois o sujeito é o responsável direto pelo uso das ferramentas.

Os relatos serão apresentados de modo que não seguem uma ordem cronológica de um diário, mas agrupados em conjuntos de situações cujos significados foram interpretados. Alguns encontros foram gravados em áudio, e ao serem transcritos fez-se da própria pesquisadora um sujeito pesquisado. São o resultado de encontros ao longo de quatro meses de trabalho de campo. A obra de Richard Sennett (2008), *O Artífice*, muito contribuiu como referência para as interpretações. Nessa obra, o autor trata do engajamento do artífice recuperando a perícia artesanal, num sentido mais amplo que somente a habilidade manual, pois “as pessoas se ligam à realidade tangível e podem orgulhar-se de seu trabalho” (SENNETT, 2008, p.31).

Inicia-se os relatos pela apresentação da intencionalidade da pesquisa e de desvios dessa intenção, ocorridos em função das relações sociais ou por lapsos de atenção. O que não estava programado poderia ser absorvido,

⁵⁷ WhatsApp Messenger, é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para smartphones. Além de mensagens de texto, os usuários podem enviar imagens, vídeos, mensagens de áudio de mídia e na nova atualização, podem ligar para qualquer contato de sua agenda que possua WhatsApp. A empresa com o mesmo nome foi fundada em 2009 por Brian Acton e Jan Koum, ambos veteranos do Yahoo e está sediada em Santa Clara, Califórnia (fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/WhatsApp>).

incorporado, não há regra para isso, pois são as relações entre sujeitos aquilo que possibilita o mosaico de percepções do mundo.

4.1 Entre intenção e desvio

O modo escolhido para o encaminhamento da pesquisa sobre o labor da renda manual já possuía uma intencionalidade de ação participativa pela pesquisadora junto à comunidade de artesãs desde a elaboração do projeto. Mas só após os primeiros contatos, quando a pesquisa foi apresentada às artesãs, seguida da concretização do primeiro encontro, é que se deu conta de um universo muito maior e de múltiplos percursos.

A postura diante de novas e potenciais abordagens foi de acolher sem resistência as situações que se apresentavam. Foi assim que, logo no primeiro encontro na oficina do grupo Requifife, não registrado em gravação de áudio, que a pesquisadora tornou-se aprendiz da renda de bicos respondendo positivamente à pergunta da artesã Cassilda: “Você não quer aprender não?”. A partir de então, tinha início o aprendizado da técnica, algo unsuspeitado até aquele momento, pois na época de levantamento de dados já se havia presenciado o fazer da renda. As primeiras impressões davam a ideia de uma técnica de altíssima complexidade exigindo uma habilidade apurada que a pesquisadora julgava não possuir ou mesmo poder desenvolver no tempo da pesquisa.

Esse percurso não traçado, ou desvio, deu-se em razão de uma empatia recíproca. Um convite para sentar-se junto às demais, compondo a roda das artesãs, e uma observação perspicaz das mãos vazias da pesquisadora (caderno de anotações ainda dentro da bolsa, pouca intimidade para sacá-lo e dar início a algumas perguntas e anotá-las), resultaram no convite espontâneo, prontamente aceito. O caminho da antropologia, no qual se insere a pesquisa etnográfica aponta para uma atitude de pesquisa que dê voz ao pesquisado, sem, contudo, direcionar com extrema objetividade aquilo que se deseja saber, a aproximação e o convívio é que permitem as descobertas.

Conviver com as artesãs ao longo de encontros presenciais e imaginar-se artífice numa roda em que se produz a renda manual desloca o papel do

pesquisador para mais perto de seu “objeto de estudo” mesclando-se ao trabalho, às pessoas, ainda que com uma identificação clara de pesquisador. Nesse sentido, Sennett evoca Adam Smith e David Hume, quando anota “para entrar na vida dos outros é necessário, portanto, um ato de imaginação” (SENNETT, 2013, p.109). Ainda conforme o autor é a “empatia” que permite imaginar-se no lugar do outro “em toda sua diferença, em vez de simplesmente compará-lo a nós mesmos” (idem). Para Sennett “é antes esse trabalho imaginoso da simpatia, e não a razão, que primeiro nos esclarece sobre as pessoas” (idem).

Foi adentrando o universo das rendeiras que se deu a melhor prática: o aprendizado da tecelagem da renda. Isso permitiu um desvio de atenção nas teorias e um mergulho no labor. Um percurso semelhante à vivência de aprendiz pelo qual todas as rendeiras passaram no início de seu aprendizado antes de se tornarem tecelãs da Renda Turca de Bicos de Sabará.

Retomar a orientação de Geertz auxilia o traçado de objetivos ao se pesquisar um grupo cultural. O que deve indagar o pesquisador? Qual é a importância do grupo cultural: “o que está sendo transmitido com a sua ocorrência através da sua agência” (GEERTZ, 2008, p.8). Bosi (2003) também realça a importância de uma situação ideal em “que o intérprete seja a mesma pessoa que proceda à colheita de dados”. (BOSI, 2003, p. 50). Tais orientações se mostraram pertinentes e fez-se o relato dos encontros a partir de suas transcrições e interpretações.

4.2 Relatos dos encontros: transcrições e interpretações

Previu-se para a pesquisa alguns encontros na oficina de renda que se dariam ao longo de um mês, porém esse prazo estendeu-se chegando a quase quatro meses. Os primeiros encontros com as rendeiras, após aquele em que iniciou-se o aprendizado da renda, foram também em companhia de Izabelle Drula [Shilô] com quem, simultaneamente à pesquisa do mestrado, se investigava o uso de corantes naturais em tecidos e a quem o trabalho das rendeiras era muito apreciado. Esse foi outro desvio da pesquisa, aceito e não previsto, mas que trouxe as contribuições de uma profissional da moda cujo olhar para o

artesanato das rendas era atento a detalhes sutis que muito contribuíram para as interpretações.

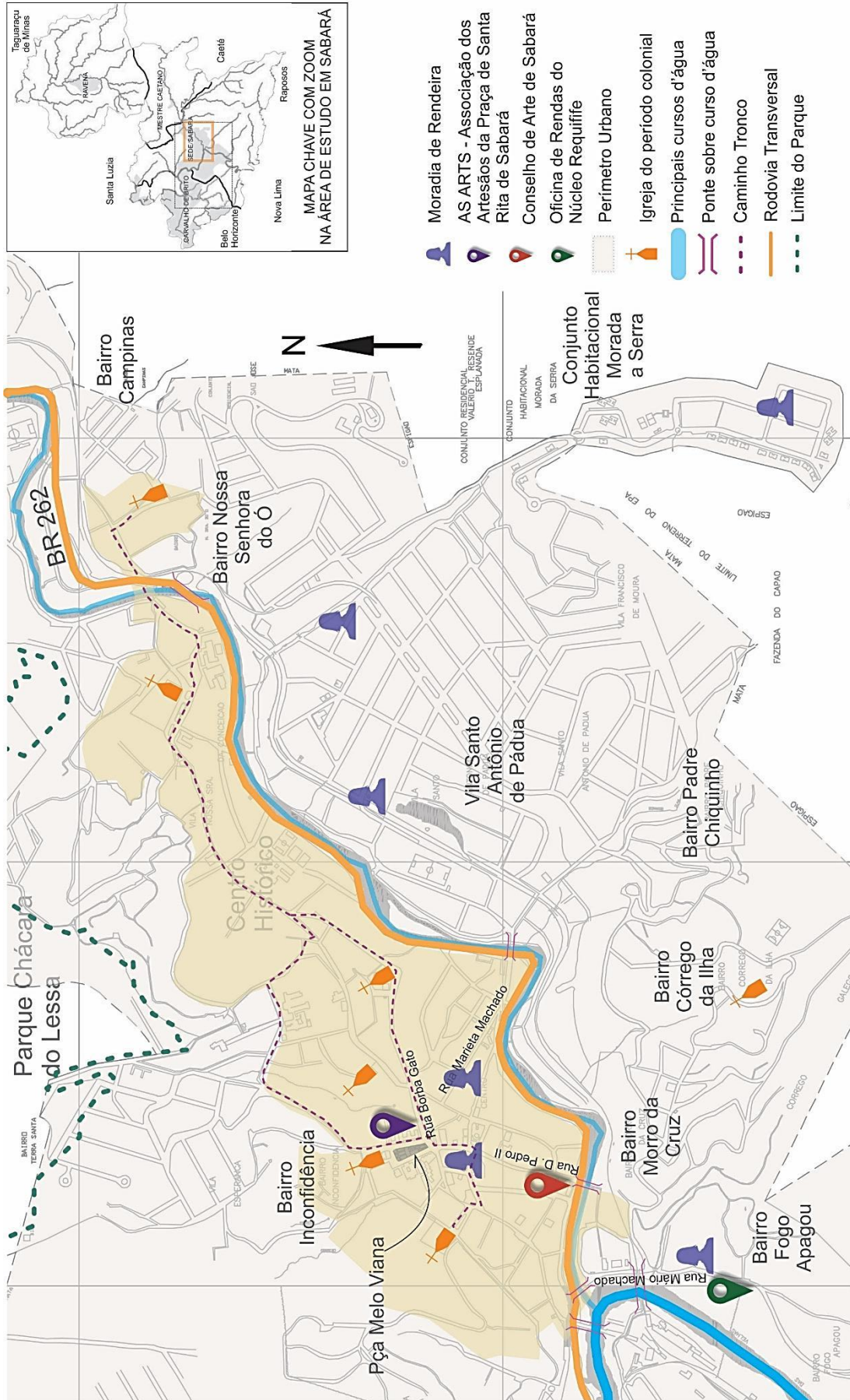
O caminho para as oficinas pressupunha percorrer cerca de 25 quilômetros saindo de Belo Horizonte para chegar à Sabará. Ao todo, para cada encontro foram 50 quilômetros realizados de carro. O endereço do local dos encontros foi transmitido por Dona Nilza, artesã mestra da Renda Turca de Bicos. Antes do primeiro encontro com as rendeiras, mesmo sem conhecer a pesquisadora, a artesã se colocou à disposição para recebê-la na oficina, logo no primeiro contado ao telefone. Assim se deu a primeira conversa com D. Nilza, e esse foi outro desvio, pois a intenção da pesquisadora era ter telefonado para a filha, Nayla que também é artesã mestra da renda. No entanto, por um descuido, ao ter em mãos a lista com os números de contato das artesãs, os números lidos foram os da mãe o que proporcionou, desde então, todo o desenrolar dessa pesquisa.

4.2.1 Apreensão e percepção do lugar

Para chegar à rua Mário Machado em Sabará, partindo de Belo Horizonte, percorreu-se trecho na cidade origem, margeado pelo ribeirão Arrudas que vai desaguar no Rio das Velhas em Sabará. Ao alcançar a BR262, em determinado ponto, a via margeia esse rio (mapa 15). Aproximando-se do entroncamento que leva à rua da oficina, percebe-se a foz do ribeirão Caeté-Sabará junto ao Rio das Velhas (imagem 75). A presença desses cursos d'água na paisagem marcam os percursos.



Imagem 75: Foz do Ribeirão Caeté Sabará no Rio das Velhas. Fonte: GOOGLE MAPS, c2015d



Mapa 15: Zoom na Área de estudo com localização dos locais de produção da Renda Turca de Bicos e outras referências espaciais executado a partir do mapa da Lei de Uso e Ocupação do Solo (LUOS) de Sabará. Fonte: Prefeitura de Sabará (2014). Mapa-chave executado a partir de Carvalho (2009)

Em Sabará, junto à foz, transpondo-se a ponte em direção ao bairro, tem-se o início da rua Mário Machado que é sinuosa e em aclive. Subindo a rua, ao alcançar o local das oficinas de renda e voltando-se o olhar para o centro da cidade, tem-se uma visão da paisagem. São elementos marcantes: a Serra da Piedade, a Igreja São Francisco de Assis (imagem 76) num ponto mais alto e, mais abaixo, avista-se parte do edifício que abriga a biblioteca, edificação que substituiu a antiga Casa de Câmara e Cadeia construída no estilo da anterior.



Imagem 76: Vista da cidade pela rua Mário Machado. Ao fundo igreja São Francisco de Assis (acervo da pesquisadora/2015).

O local das oficinas é identificado por sua simplicidade e beleza singular, o que o separa da rua é um pequeno portão (imagem 77) em 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. O caminho (imagem 78) que leva à pequena casa onde as rendeiras se reúnem se enfeita de rosas, hortênsias, dracenas, pés jovens de jabuticaba e outras plantas que não se saberia nomear, mas que instigam a curiosidade de saber quais são. Ripas bem assentadas separam a parte calçada do jardim. A rusticidade e a cadência para alcançar a entrada da casa já denotam um modo diferente de se portar, como se o lugar preparasse o visitante para chegar.



Imagens 77 e 78: À esquerda, Portão de entrada e, à direita, caminho até a casa onde se realizam as oficinas de renda (acervo da pesquisadora/2015).

Na entrada da casa, sentada à porta a artesã mestre, D. Nilza detêm-se ao 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 percebida assim como a seriedade com que conduz o trabalho com a renda. A cadeira que D. Nilza ocupa situa-se de forma que aviste quem chegue pelo caminho calçado e do mesmo modo compõe a roda de artesãs. O local se privilegia também da luz natural que beneficia a visão da artesã mestra. Sentadas em cadeiras, ou no pequeno sofá, ali as rendeiras se dispõem junto com os materiais que lhes ficam ao alcance das mãos. As artesãs com quem se conviveu ao longo da pesquisa foram: Cassilda, Naná, Celeste, Magda, Lucinda, Tia Nega, Maria da Conceição e Lilia.

No primeiro encontro com o grupo Requifife, D. Nilza fez questão de oferecer à pesquisadora, logo após o fim da reunião, já em sua casa que é vizinha à oficina, um doce de laranja em barra, retratado na (imagem 79) e o amendoim “pralinê” ou “beijo quente” como ela havia explicado. Ambos são receitas que, orgulhosamente, ela apresenta como resultado de experiências culinárias que ela mesma desenvolveu. Na renda como na cozinha, há sempre recriação. D. Nilza (imagem 80) orgulha-se em dizer que, frequentemente, testa receitas

novas recriando-as a partir do acúmulo de suas experiências, o mesmo ressalta em relação à renda.



Imagem 79 e 80: Doce de laranja em barra produzido pela artesã D. Nilza, à direita ,bordando (acervo da pesquisadora/2015).

Esse acúmulo é o resultado, como nos apresenta Sennett, da “conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito”. O autor anota que “fazer algo instintivamente” se dá em razão de “comportamentos que, de tal maneira entraram em nossa rotina que não mais precisamos pensar a respeito” (SENNETT, 2013, p.62). Por essa razão, os pontos da renda, os bordados e as receitas são executados “instintivamente”. As respostas às novas criações se dão pelo embasamento do conhecimento tácito, que permite o julgamento e suposições sobre esses hábitos consolidados, e como salienta Sennett, é a crítica e a correção na consciência presente, ou seja, “a qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamentos a respeito de suposições e hábitos tácitos” (SENNETT, 2013, p.62). É preciso ter experimentado várias vezes, incorporado ações e reflexões sobre elas.

Frequentemente a rendeira menciona que as artesãs não gostam apenas de copiar modelos, mas de criar os seus próprios. Mesmo sem aparente ligação, há conexão entre o fazer das rendas e as receitas, mas D. Nilza se preocupa com a pesquisa: “você tá querendo Renda Turca e eu passei outro dia receita de broa sem farinha de trigo” (imagem 81 e 82). Assim, é por meio de uma rotina que as práticas se consolidam.



Imagens 81 e 82: Receita de broa ensinada por D. Nilza e o resultado de sua elaboração pela pesquisadora (acervo da pesquisadora/2015).

4.2.2 Rotina, espaço social, rituais e atributos do trabalho artesanal

Há uma rotina muito bem estruturada para funcionamento dos encontros das rendeiras. No período pesquisado as oficinas se deram toda segunda e quarta-feira das 14h às 17h. Segundo D. Nilza, houve tempo em que eram mais dias da semana e mais aulas, mas adaptou-se as oficinas para que os dois dias de encontro fossem de dedicação às encomendas. As férias da oficina ocorrem uma semana antes do Natal e as atividades recomeçam na segunda quinzena de janeiro. D. Nilza esclarece que: “No Conselho de Arte tem uma equipe trabalhando (às terças-feiras com a bainha aberta e a Renda Turca de Bicos) e outra aqui”.

Por meio das conversas, identificou-se que as rendeiras se revezam entre serviços domésticos, cuidados da família e o trabalho de fazer a renda. Aquelas que não podem comparecer à oficina por estarem assistindo algum familiar doente, ou que precise de cuidados especiais, trabalham em casa e levam a renda pronta para ser avaliada. A oficina é então esse espaço de socialização que possibilita o encontro e as trocas nesse ambiente comum.

No passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais do trabalho, seja um cafezinho tomado no corredor ou uma parada urbana, através do ensino e orientação, seja na formalizada paternidade de substituição da época medieval ou no aconselhamento informal no local de

trabalho; através da troca direta de informações (SENNETT, 2013, p.30).

O espaço de confecção da renda tem o caráter de oficina onde as relações interpessoais acontecem, se troca conselhos entre uma laçada e outra, se prepara e se bebe um bom café. Teve-se a percepção de que não há tutorial, esquema ou desenho que substitua o aprendizado presencial. Ele poderia ser um começo, um primeiro contato com a técnica, mas o agenciamento, a aprendizagem presencial, a observação do gesto do outro, a atenção que o mestre dedica a seu aprendiz e suas intervenções, fazem do aprendizado uma criação relacional em que as experiências individuais se entrelaçam. Contribuem para essas experiências a permanência de rituais na oficina.

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). 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 (imagem 83) 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.



Imagem 83: A receita de broa sem farinha de trigo com amendoim moído (acervo da pesquisadora/2015).

O intervalo para o lanche se dá por volta das 16h, nesse momento as rendeiras falam sobre como gostam do café. Cassilda realça a facilidade de poder ter serviços perto de casa como supermercado e açougue. Naná comenta sobre o melhor lugar para se encontrar batata doce, com bom preço. Os alimentos

muitas vezes saem dos quintais para a cozinha onde são preparados conforme receitas tradicionais ou receitas novas, porque as trocas entre sujeitos sempre acrescentam, modificam os costumes. Jabuticaba, jiló, manga rosa são, cultivados e colhidos nas casas, assim como a criação de galinhas para colheita de ovos. Mesmo os alimentos que se compram nos mercados surgem nas conversas das rendeiras repletos de referências: onde se encontram, quais são os de melhor qualidade e onde se tem aqueles com custos mais baixos. Num dos encontros, comprou-se doce de laranja feito com as laranjas do quintal da casa de Naná. (imagem 84).



Imagem 84: Doce de laranja feito pela artesã Naná (acervo da pesquisadora/2015).

O lugar não passa despercebido, a ele são feitas referências a todo o tempo. Até mesmo o gato visitante que decide circular entre as rendeiras ganha migalhas do lanche. O espaço é esse *lugar praticado* (Certeau), apreendido pela percepção e presente no pensamento de cada sujeito, pois como anota William James (1890) “o pensamento empírico de um homem depende de coisas que ele experienciou, mas o que estas serão é, em grande medida, determinado pelos hábitos de atenção do homem” (JAMES, 1979, p.166). O artesanato da renda, a ligação com o lugar e com as pessoas contribuem para aguçar a sensibilidade. A técnica não é pura atividade mecânica, há sentido no seu fazer. “Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem” (SENNETT, 2013, p.30).

O trabalho de confecção da renda pressupõe um processo de repetição, mas não se trata de uma repetição mecânica. Compõe-se de revisões, descobertas,

investigações de padrões, uma autocrítica dinâmica de quem executa, pois o ato de “revisar repetidas vezes uma ação, em contrapartida, permite a autocrítica” (SENNETT, 2013, p.49). Ao ensinar Cassilda revela “[...] agora quatro florzinhas, tudo é repetitivo, (em) nossa vida tudo é repetitivo, você levanta de manhã, você toma café, você reza...” Num outro momento, sabendo da área de atuação em moda de Shilô, Cassilda elabora mentalmente desenhos de criação para peças de vestuário como blusas e saias. Ela dirige-se com entusiasmo à Shilô, reparando na saia longa que ela usava: “Vou te ensinar o entremeio da renda turca para colocar nas saias.”

A concentração na atividade de tecer é notável e as conversas se intercalam com momentos de silêncio. Sennett propõe que “vem primeiro a capacidade de se concentrar por longos períodos; só quando for capaz disto a pessoa poderá envolver-se emocional ou intelectualmente” (SENNETT, 2013, p.194). Aqui, o autor realça a importância da concentração como condição primeira para o envolvimento emocional, e não o contrário. Uma das artesãs aprendizes, Lucinda, que se considerava pouco hábil na confecção de trabalhos manuais mostrou-se, meses depois na oficina, com bastante destreza em seus trabalhos já assumindo parte das encomendas oficiais. Numa de suas falas revelou a dificuldade em manter-se por longos períodos na mesma atividade. Conclui-se que a oficina é então, esse lugar que permite as condições para concentrar-se no ofício, entre conversas do cotidiano, e que mantém o ritmo, sendo possível conferir os resultados progressivos e alcançando um envolvimento emocional.

A repetição e a rotina, para Sennett, não se aproximam de algo maquinal em que a pessoa sempre repetindo alguma coisa se perde mentalmente. Para as pessoas que desenvolveram habilidades manuais sofisticadas “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” (SENNETT, 2013, p.196). Essa experiência é o ritmo. Esse ritmo foi constatado nas oficinas da renda, a figura da artesã mestre, 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 desse envolvimento emocional. A casa que abriga a oficina, embora

não esteja demarcada ostensivamente para aquele que passa pela rua, sustenta-se como lugar pelo seu profundo sentido para as artesãs (imagem 85). As falas confirmam:

Magda: “É interessante, a gente nem quer conversar muito, a gente fica tão concentrada no negócio”.

Celeste: “Eu via Cassilda fazendo, ela pelejava comigo, *mas eu não, eu não tenho paciência*” – (é o que pensava Celeste quando achava que não poderia adquirir habilidade para confeccionar a renda).

Para Celeste, o hábito de treinar a concentração lhe rendeu um bom aprendizado e o ofício da renda foi incorporado em sua rotina para além das oficinas. A feitura da renda tornou-se fonte de prazer.



Imagem 85: Artesãs do Núcleo Requifife em oficina de rendas (acervo da pesquisadora/2015).

4.2.3 Prazer e orgulho pelo trabalho bem feito

“Fazer um bom trabalho significa ser curioso, investigar e aprender com a incerteza”
(SENNETT, 2013, p.60-61).

Há duas condições para desenvolver a habilidade artesanal Segundo Sennett: o desejo do artífice de fazer um bom trabalho e as capacidades necessárias para isto. Quanto a essas capacidades, para se tornar um bom artífice é preciso: motivação – modelada pelas condições sociais – e aspiração da qualidade. E, para alcançar a qualidade, é preciso uma certa obsessão, mas isso “requer que se aprenda a usar bem a energia obsessiva” (SENNETT,

2013, p.272). Conforme o autor, há uma forma de obsessão não destrutiva quando não há desmerecimento do trabalho em si. Há sim um recuo para então se alcançar um novo ritmo de avanço.

Nas oficinas de renda nota-se claramente esse desejo pelo trabalho bem feito, a busca pela qualidade. Isso vai se refletir em repetidos trabalhos desfeitos quando se detectava o erro tardiamente e a partir de então, a tarefa de desmanchar até o ponto em que se errou. Esses recuos são corriqueiros e são encarados como uma etapa necessária para se alcançar a excelência. Ao ver da pesquisadora, a energia empregada para isso é alimentada pela obstinação, um termo que contém a ideia de persistência, ao invés de obsessão que, se mal gerida, pode obcecar conduzindo a uma “cegueira” e ao comprometimento individual e coletivo.

Mas, a excelência na qualidade, não é por si só o que irá sustentar as organizações, pois “o perigo representado para os outros pelas pessoas movidas pela busca da excelência cristaliza-se na figura do especialista, que pode ser de dois tipos: sociável e antissocial” (SENNETT, 2013, p.274). Para o autor, o especialista sociável pode favorecer a instituição, por outro lado, o especialista isolado indica problemas pelos quais a instituição pode estar passando. A socialização do saber ocorre na prática da oficina. Enquanto também tece, Cassilda 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 pergunta à pesquisadora: “Está precisando de mim aí”?

A artesã Cassilda, que se destaca por sua excelência no trabalho artesanal, é uma figura que incorpora as qualidades de uma “especialista sociável”. 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). Mas, na oficina de rendas os rituais persistem e se fortalecem. Há um sentimento de vitalidade.

Sempre que D. Nilza mencionava seu interesse pelos bordados manuais desde bem pequena, deixava claro sua vocação. Confiando que isso fazia sentido em sua vida, a artesã não se desfez do sonho. A possibilidade de transmitir seus ensinamentos em oficinas e praticá-los incansavelmente lhe trouxe vitalidade ao longo de anos dedicados à renda e ao bordado. Pois como Sennett anota, “o impulso para realização do bom trabalho pode conferir às pessoas um sentimento de vocação; as organizações mal constituídas ignoram o **desejo dos seus integrantes de que a vida faça sentido**, enquanto as bem constituídas tratam de aproveitá-lo” (SENNETT, 2013, p.297).

Seguindo sua vocação, a artesã tem apreço em seguir padrões de qualidade do produto, mas também reconhece as possibilidades de criação que são um reflexo da individualidade de seus criadores.

Frente às pretensões de perfeição, podemos afirmar nossa individualidade, que confere um caráter próprio ao que fazemos. São necessárias modéstia e uma certa consciência de nossas inadequações para dar mostra desse tipo de caráter na habilidade artesanal” (SENNETT, 2013, p.122).

Cada aluna e tecelã que produz a renda imprime seu modo de fazer, a individualidade, a qual Sennett se refere, espelha-se no processo e no produto finalizado. Há uma clara intenção de dedicação a um trabalho que fique “perfeito,” como se costuma ouvir das artesãs. Trata-se de uma intenção de conferir qualidade, mas compreendendo que cada uma possui sua maneira individual de confeccionar seus “pontos”, sua individualidade. Segundo Sennett, “só aquele que aceita que provavelmente ficará aquém da perfeição é que pode desenvolver julgamentos realistas sobre a vida, preferindo o que é limitado e concreto, e portanto humano” (SENNETT, 2013, p.120).

Considerando-se o desejo pelo trabalho bem feito, foram mencionados os materiais. Ao fazer uma apreciação daqueles disponíveis para o bordado, D. Nilza lamenta: “Ilha da Madeira não existe mais, uma linha para bordar linda. Quanto mais lavava mais ficava bonita. Tinha linha Singer, um carretel pequeno assim e carretel grande, minha mãe bordava. Tinha linha número 60,

fininha. Hoje nem encontra mais. Tem linha que você vai bordando e ela vai esgarçando. Tá difícil. Aquele linho fininho não tem mais. Cambraia, se chega para comprar o vendedor nem conhece. Tudo é poliéster”. Essa sensibilidade em relação à qualidade dos materiais provém de uma percepção aguçada que o trabalho artesanal propicia.

No artesanato da renda e do bordado, a rusticidade dos materiais não compromete o resultado. É o caso de um pano de saco de linhagem em puro algodão que pôde resultar num belo exemplar. Como D. Nilza revela: “Eu tenho uma calça feita de pano de saco e uma blusa branquinha toda feita no saco”. Na oficina seguinte D. Nilza foi vestida com a blusa (imagem 86 e 87). Percebe-se que a capacidade de se produzir algo a partir da rusticidade demonstra a inventividade criativa dos seres humanos, e que resultados surpreendentes podem ser obtidos da matéria prima mais simples. Intervindo criativamente o ser humano supera crises, mas a mudança não se concentra somente no objeto, é preciso, por parte dos sujeitos, uma profunda mudança comportamental.



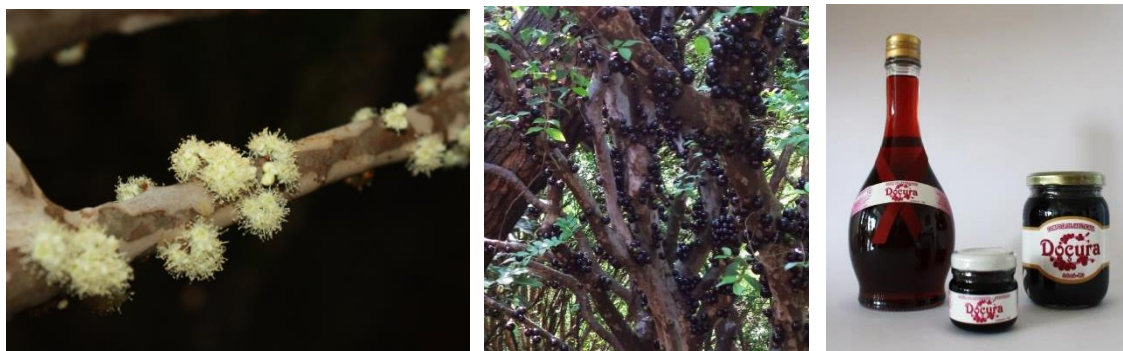
Imagem 86 e 87: À esquerda, D. Nilza se veste com blusa bordada confeccionada em saco de linhagem de algodão. À direita, detalhe do bordado na blusa (acervo da pesquisadora/2015).

4.2.4 A percepção do ambiente pelas artesãs

“Para enfrentar essa crise física, somos obrigados a mudar tanto as coisas que fazemos quanto a maneira como as usamos. Teremos de aprender diferentes maneiras de construir prédios e promover o transporte e inventar rituais que nos acostumem a economizar. Teremos de nos transformar em bons artífices do meio ambiente”. (SENNETT, 2013, p.23)

Em um dos encontros D. Nilza conversa com Naná sobre uma orquídea que ela plantou, falam sobre o sol, o vento e o bom lugar para a planta. Num outro ainda: “Naná, você precisa ver o pé de tangerina, ela tá assim, mas só três galhos, está com flor desde a raiz... segunda vez que dá flor, a primeira caiu tudo, não sei se bicho pegou, depois caiu as folhas, agora está aquelas varetas, tudo cheinho de flor”. Naná responde: “É igual ao limão lá em casa”.

A interação com as plantas, seres vivos, criam uma relação com o ambiente em que se habita que vai além do decorativo. Há um cuidar, esperar e observar. São relações com o “objeto vivo” que permitem fazer explorações, suposições, entender o entorno e o clima que afetam simultaneamente “observador” (que age além de observar) e “objeto” (que também é criatura). A influência nas mudanças climáticas é percebida como um desafio e um obstáculo para a produção de jabuticabas. Nota-se pela resposta de D. Nilza à pergunta de Shilô: “agora é época de jabuticaba?” e D. Nilza responde: “Se chover né? Tem que ver como ela (as jabuticabeiras) vai reagir” e prossegue explicando sobre como, ao longo de gerações, sua família dedicou-se à produção artesanal de geleias, compotas e licores do fruto (imagens 88 à 90).



Imagens 88, 89 e 90: Na sequência: galho de jabuticabeira em flor do quintal da oficina de rendas, Jabuticabeira com os frutos e licores e geleias produzidos pela família de D. Nilza (acervo da pesquisadora/2015).

Há também, na oficina, 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. D. Nilza intervém: “Não é chuva não viu gente? É Luiz que está molhando”.

Os animais participam da cena cotidiana, e assim como as pessoas sofrem a influência do meio. Eles estão contraindo parasitas trazidos por uma população de capivaras que chega pelo Rio das Velhas, como é dito por D. Nilza. Segundo ela, ao observar o cãozinho: “Tá que coça, mas não adianta dar banho, é soltar que vai lá pro quintal. Aí pega bicho de pé, carrapato que as capivaras trazem. Medica os bichos, mas não está adiantando”. Como os animais circulam pelos quintais e dentro das casas, as pessoas ficam mais expostas a essas parasitoses. O desequilíbrio ambiental também não passa despercebido.

A maneira de narrar os eventos nem sempre é objetiva, percebe-se em algumas ocasiões o uso de uma linguagem imaginativa. Segundo Sennett, essa linguagem é uma forma de se dar instruções que faz um desvio do caminho direto. Dentre elas está a parábola, em que “somos conduzidos a um lugar, onde nos é mostrada uma cena clara em seus detalhes, mas de significado enigmático” (SENNETT, 2013, p.211). Essa é uma das habilidades que se percebeu numa das oficinas da renda. Dona Nilza conta uma história por ela vivida que permite estabelecer de forma coerente uma ligação imaginativa com a maneira como apresenta, a todo momento, o propósito de seu trabalho com a renda:

“Tinha dois pés de pêssego que trançava assim...Toda vez que eu ia lá eu via o pêssego pequenininho e quando ele ficava grande ele sumia...eu falei assim gente!...mas não deixava rastro nenhum. Eu procurava , olhava se era formiga, olhava no chão ...nada, não via rastro nenhum. Aí um dia eu peguei lá esquilinhos comendo o pêssego. Eu falei, eu gosto muito de conversar assim com os bichos né? “Ah é vocês que estão comendo né? Então pra gente não brigar, vamos fazer assim: esse pé aqui é seus, o meu é esse aqui. O seus eu vou respeitar, o meu eu quero que vocês respeitem”. Ô Helga, você acredita que nunca mais eles comeram? O negócio era trançado, as galhas trançadas. Ele largava pêssego pertinho da galha do outro, ia comer do deles e não mexia nos meus. Que coisa linda a natureza não é? Aí eu contei pros meninos e levei lá pra ver sabe? Eles eram pequenos, aí eles chegaram em casa contando...ó pai...a minha tia é...como é que foi que eles falaram?...eh...a fada...não sei...ela conversa com os bichos. Acredita que eles respeitaram o pé de coisa

(pêssego) que era dela e comeram os pêssegos só do que ela falou que era deles? (risos).

Essa parábola muito diz da postura da artesã em relação à sua maneira de viver e conseqüentemente do saber artesanal. Ela acredita ser possível existirem na mesma cidade pessoas que produzam e ao mesmo tempo respeitem a produção alheia. Vale a qualidade do trabalho e a ética da produção.

D. Nilza relata ter percebido em Sabará algumas posturas muito diferentes das que considera adequadas com relação produção artesanal, tanto de rendas quanto de produtos de jabuticaba. Conforme ela expõe sobre a aprendizagem das técnicas “eu acho até louvável isso gente”, mas não do jeito que observou que tem sido feito por alguns. Ela exemplifica o trabalho de outras artesãs da cidade que não se preocupam com o acabamento como ela considera que deveria ser feito: “Tem essa parte aqui (mostrando a renda) que fica aqui no começo, eles não cortam, não fazem acabamento não. Prendem ela com esse bico [...] Não aprendeu, não faz. A gente não, a gente gosta do negócio sabe? Gosta mesmo, faz com amor, com carinho”. Assim como na história dos pés de pêssego, acredita haver espaço para todos, mas não se poderia perder em qualidade. Não se trata de mera competição pelo espaço, pois nesse sentido “a competição incapacitou e desalentou os trabalhadores, permanecendo sem recompensa ou invisível o ethos do bom trabalho pelo bom trabalho que orienta o artífice”. (SENNETT, 2013, p.48). Afinal, como sugere Béla Bartók “Competições são para cavalos, não para artistas⁵⁸”.

Os preceitos de D. Nilza incluem a boa qualidade como a principal característica daquilo que se produz tradicionalmente e que, por essa razão, torna-se um bem capaz de atrair um público que valoriza as heranças. Esse é o ponto forte do qual ela não abre mão, pois entende que o retorno financeiro de qualquer dessas atividades é consequência do empenho e compromisso com as origens dos modos de fazer. Para isso, as artesãs exploram e desenvolvem as melhores ferramentas, aprimoram habilidades e conhecimentos como descrito a seguir.

⁵⁸ “*Competitions are for horses, not artists*” frase de Béla Bardók, compositor.

4.2.5 Conhecimentos do artífice, satisfação e transmissão do ofício

“A utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver essas capacidades necessárias para reparar e improvisar” (SENNETT, 2013, p.21).

Aperfeiçoar técnicas e ferramentas, um desafio posto aos artesãos. Segundo Sennett, “o aperfeiçoamento na utilização das ferramentas nos ocorre, em parte, quando elas nos desafiam e esse desafio, muitas vezes, acontece precisamente porque as ferramentas não são adequadas à sua utilização” (SENNETT, 2013, p.217). As rendeiras aprimoraram os bastões de fazer renda utilizando varetas de bicicletas e sombrinhas cortadas e esmerilhadas para arredondar as pontas. Esse material, conforme relatam, permite o deslizamento do fio, pois constantemente ele é removido para prosseguir com a próxima sequência de laçadas.

Sennett anota que as ferramentas simples levantam a questão do autocontrole e da força mínima “suas possibilidades de utilização tornam ainda mais intrigante a melhor maneira de empregá-las em determinado uso” (SENNETT, 2013, p.221-222). O modo de segurar o bastão para confeccionar a renda é prova disso. Quer dizer que, para executar as laçadas e nós que compõem a trama, é preciso empregar uma força mínima e um autocontrole que permita a linha deslizar ao mesmo tempo que se executam os movimentos, para que os pontos não fiquem frouxos nem tensionados demais.

Ao avaliar a solução para as questões da técnica, as tecelãs concluem que a melhor agulha para tecer é a de tapeçaria, pois não espeta. Também avaliam o uso das varetas de sombrinha e bicicleta para confeccionar o bastão da renda, o que se observa quando Conceição e Naná debatem como chegaram à melhor ferramenta:

Conceição: “Acabou dando certo o palitinho de sombrinha”.

Naná: “A gente usava agulha de tricô cortada, escorregava demais”.

Outra ferramenta inventada é o bastidor usado por D. Nilza que é uma adaptação de moldura de porta retrato maleável em plástico utilizado para firmar o tecido para bordar e sem vincá-lo. É válido realçar que a invenção e o uso das ferramentas representaram, na história da humanidade, um ato civilizatório.

Conforme anota Sennett, o hino a Hefesto⁵⁹, o deus da mitologia grega, escrito milhares de anos depois da fabricação de ferramentas como a faca, a roda e o tear permite entender o ato civilizatório que se deu a partir da criação das ferramentas. Com isso, “mais do que faria um simples técnico, o artífice civilizador utilizou essas ferramentas para um bem coletivo, o de pôr fim à vida nômade dos homens, como caçadores-coletores ou guerreiros desenraizados.” (SENNETT, 2013, p.31-32).

Ao ver da pesquisadora, a partir da compreensão desse favorecimento à coletividade, o uso das ferramentas na contemporaneidade pode contribuir para constituir o espaço coletivo, mediante uma apropriação que coloque os seres humanos em cooperação mútua enraizando-os aos seus lugares.

Sennett anota a reflexão de Indra Kagis McEwen⁶⁰ que o trabalho artesanal “tirou as pessoas do isolamento, personificado pelos ciclopes moradores das cavernas, artesanato e comunidade eram indissociáveis para os primeiros gregos” (McEVEN, 1997,p.32 apud SENNETT). Esse caráter de atividade comunitária pode ser constatado nas associações de artesãos em que se identifica o trabalho cooperativo.

Há também que se considerar que o treino de habilidades no artesanato requer uma qualidade que pode ser desenvolvida: a calma no processo de criação. É a capacidade de concentrar-se e diante dos erros dedicar o devido tempo para entendê-los. Como Sennett anota, “muito pouco se aprende perdendo a calma, o que significaria considerar equivocado o projeto todo porque uma parte não funciona (SENNETT, 2013, p.144-145). O diálogo a seguir remete à essa ideia:

Pesquisadora: “A primeira vez que vi Nayla (fazendo a renda) achei que não era pra mim”

Cassilda: “É pra você sim! Olha como você é calma”!

⁵⁹ XX. TO HEPHAESTUS (8 lines)

(Il. 1-7) Sing, clear-voiced Muses, of Hephaestus famed for inventions. With bright-eyed Athene he taught men glorious gifts throughout the world,—men who before used to dwell in caves in the mountains like wild beasts. But now that they have learned crafts through Hephaestus the famed worker, easily they live a peaceful life in their own houses the whole year round.

(I. 8) Be gracious, Hephaestus, and grant me success and prosperity!
(HESIOD, 20).

⁶⁰ Indra Kagis McEwen, *Socrates' Ancestor: An Essay on Architectural Beginnings* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1997).119.

O desenvolvimento de habilidades e o modo de compartilhar o conhecimento dentro da oficina também são fatores de sustentabilidade. Numa oficina bem gerida, Sennett apresenta como o conhecimento tácito e o explícito devem estar equilibrados, pois “os mestres devem ser insistentemente induzidos a se explicar, para expressarem o conjunto de passos e soluções que absorveram em silêncio – se pelo menos forem capazes de fazê-lo e o quiserem” (SENNETT, 2013, p.93). Dessa forma, como observou a pesquisadora, a maneira de segurar o bastão e a tensão da linha para cada tipo de ponto são ensinamentos aprendidos por meio do ensino de um conhecimento tácito. Esse conhecimento torna-se explícito na medida em que o mestre explica oralmente as razões e o porquê de cada ação na feitura da renda.

Ao longo da pesquisa, além de participar como tecelã, a pesquisadora pôde fotografar e registrar em vídeo algumas técnicas que pareciam ser mais difíceis de memorizar. Para efeito de registro, essas imagens teriam a função de esclarecer parte da técnica que não foi devidamente interiorizada, quando não se está em presença do mestre, pois boa parte do trabalho se desenvolve nas residências das artesãs. A linguagem tem o suporte da imagem, quando a primeira não alcança seu objetivo esclarecedor, ou seja, “uma solução para os limites da linguagem consiste em substituir a palavra pela imagem” (SENNETT, 2013, p.111). A utilização da imagem é mais uma ferramenta de auxílio, mas sua função esclarecedora não consegue substituir o aprendizado presencial, são funções complementares. Seu uso nos registros de bens culturais tem o sentido de catalogar e apresentar, mas é sempre um complemento considerando-se sua inserção na transmissão do bem cultural.

A transmissão do saber é, portanto, resultado da satisfação em praticá-lo. Por sua vez, a prática revela que a “habilidade artesanal se baseia no aprendizado lento e no hábito” (SENNETT, 2013, p.295). O compromisso com o trabalho artesanal é parte integrante e diária da vida das artesãs. Elas o são em tempo integral, pois suas atividades com o artesanato extrapolam as oficinas fazendo parte da rotina doméstica. A recompensa pelo trabalho se dá no próprio ato de praticá-lo quando “o trabalhador imbuído do ofício artesanal se envolve no trabalho em si e por si mesmo; as satisfações do trabalho são de per se uma recompensa; os detalhes do trabalho cotidiano são ligados no espírito do

trabalhador, ao produto final”⁶¹ (MILLS apud SENNETT, 2013, p.37-38). Os diálogos esclarecem:

D. Nilza “Isso aí é a cachaça da gente, o dia que a gente não dá uns pontinhos parece que não passou o dia”.

D. Nilza “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 (faz gesto de pegar algo) tem tesoura...tem agulha...tem linha...tem tudo...já fica ali e eu brigo quando tira do lugar”.

Em um dos encontros D. Nilza estava ausente, pois havia adoecido. Isso logo foi notado pela pesquisadora, quando, ao chegar à oficina, estava em sua cadeira outra artesã. Pouco antes do término dos trabalhos na oficina, a pesquisadora foi à casa de D. Nilza para lhe desejar melhoras e levar uns pães de queijo. O filho, que nesse momento dela cuidava, recebeu a pesquisadora, mas respeitando seu repouso decidiu-se por não vê-la. Entretanto, passados alguns minutos, as artesãs lá estavam para devolver a chave da oficina, e também para poder ver D. Nilza. Sem muita cerimônia adentraram o quarto em que ela estava, e ela as recebeu serenamente. Nessa hora foi possível acompanhar todo movimento. O quarto de D. Nilza é exatamente como ela havia descrito em outra oportunidade, e ao pé da cama, como ela havia dito, estavam as sacolas com os bordados, da mesma forma que se tem livros numa cabeceira.

Além da satisfação pelo trabalho artesanal, o ensino para crianças também foi fonte de prazer e fez parte da história de D. Nilza. Num dos encontros ela perguntou: “você já imaginaram a gente com trinta crianças numa sala ensinando renda? Ao que Shilô se manifesta: “Não tem jeito não, tem?” Mas D. Nilza lhe respondeu: “Eu consegui”. Segundo ela a idade das crianças era na faixa de seis até doze anos. “E aqui em casa tinha uma de seis, junto com velhinha de oitenta anos. Essa de seis a linha embolava e ela (dizia) “D. Nilza, deu bololô”. Aí eu ia e ensinava ela a desmanchar o bololô.”

⁶¹ C. Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes* (Nova York: Oxford University Press, 1951) 220-223.

O desejo de deixar um legado, como resultado de anos de dedicação e experiência, e facilitar o aprendizado pode ser entendido como o reconhecimento de outros sujeitos, a valorização desse legado ainda em vida e de que há sentido no fazer e a ele dar continuidade. O diálogo revela:

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).

Shilô: “E isso aqui é o que cuida da cabeça e faz as pessoas serem pacíficas, ter qualidade de vida, não ficar doente” (Também comenta sobre a escola Norbulingka no Tibet, que é na realidade um instituto para preservação da arte e cultura tibetanas, onde se pronunciam mantras enquanto se borda).

Portanto, a partir dos relatos, para ser rendeira não é necessário abrir mão de outras atividades. Basta que faça sentido para ser incluída no cotidiano. Seja para uma produção maior ou apenas para um uso restrito, confeccionar a renda parece ser uma atividade significativa na vida das artesãs.

4.2.6 A renda como atividade econômica e o compromisso de produzir

Ao longo das conversas na oficina o assunto do momento econômico brasileiro à época da pesquisa veio à tona, e qual foi a surpresa ao se ouvir sobre seu reflexo no artesanato da renda: a crise não o afetou. Como se pode acompanhar o diálogo:

D. Nilza: “Com o ‘negócio’ da crise estão fechando muita coisa.”

Pesquisadora: “Não está muito fácil manter qualquer negócio não né?”

D. Nilza: “Só nós que não tivemos crise até hoje né?”

Cassilda: A renda não tem crise, não.

Pesquisadora: “A renda não tem crise, não?”

Cassilda: “Não, nunca teve. Legal né?”

Em certo momento, D. Nilza pergunta à pesquisadora: “Já fez dez metros?” (de renda). Em seguida a artesã explica que já concluiu dezesseis toalhinhas, e assim, de forma lúdica, deixa transparecer sua destreza no fazer, externando o compromisso com as encomendas. Quanto à pesquisadora, essa havia tecido, até aquele momento, alguns centímetros de renda.

A renda de Sabará tem uma boa aceitação no mercado, e os clientes fixos das cidades de São João Del Rey, Tiradentes, Resende Costa e Aimorés que solicitam as encomendas representam a maior demanda do grupo Requifife. Para atendê-los devidamente as artesãs optaram por não participar da Feira Nacional de Artesanato em 2015, que ocorre no final do ano. As peças que seguem para a loja da AsArts lá permanecem por pouco tempo, pois a venda é rápida. Como diz Celeste: “Porque chega lá e vai saindo”. Em Tiradentes e Aimorés estão os clientes mais antigos. De acordo, com D. Nilza são grandes as encomendas e em 2015 essas foram ainda maiores. Dos clientes da cidade de Resende Costa, logo após a entrega das peças encomendadas, recebeu-se nova demanda de peças.

Em setembro, num dos encontros, as artesãs Magda e Celeste relataram estar muito atarefadas com as encomendas, sem muito tempo para ver filmes e séries de TV como gostariam. Elas também se surpreenderam com a quantidade de rendas que Naná teria entregue. Naná, por sua vez, justificou que conseguiu produzir mais nos dias que teve menos tarefas domésticas e familiares. Merece destaque também o fato de Naná ter mais anos de experiência com a renda, o que a ajuda a ser mais ágil. Há que se considerar o tempo de desenvolvimento da habilidade artesanal que “baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau. Uma das medidas mais habitualmente utilizadas é a de que cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico”(SENNETT, 2013, p.30).

Dona Nilza relatou alternar seus trabalhos em modalidades diferentes: “Eu estou trabalhando em quatro frentes. Estou fazendo quatro trabalhos lá (risos)”.

Uma forma de variar os estímulos estando bem disposta para cada um deles. Sennett anota que “como no jogo, o tédio é um estímulo importante na busca da habilidade artesanal; entediado, o artífice tenta descobrir que mais pode fazer com as ferramentas à mão” (SENNETT, 2013, p.305). A alternância supera o tédio e a produção é sempre diversificada. O tempo de produção precisa ser bem aproveitado como nas palavras da artesã:

D. Nilza: “Vocês me desculpam de vez em quando dar uns pontinhos aqui que o “bicho tá pegando” pro meu lado (risos). Tem doze toalhinhas de mão pra entregar e essa é a sexta já e eu tô fazendo esse paletozinho. À noite como os buraquinhos são muito “pequitos” aí cansa a vista da gente...aí eu faço o paletozinho que os buraquinhos são grandes né? Tem que usar a cabeça enquanto tiver”.

O trabalho é também em rede e as rendeiras trabalham em cooperação tanto no grupo Requifife quanto nas oficinas do Conselho de Arte de Sabará, o que foi observado numa visita realizada nesse local (imagem 91) em que se realizam as oficinas de renda promovidas pelo município (imagem 92 à 96). Após a visita, a artesã Nayla que ministra as oficinas detalhou as ações de ensino/aprendizagem e suas ações de gestão frente ao município como representante de uma das associações de artesãos. De acordo com Nayla, o aprendizado envolve a autoestima do aprendiz e não faz sentido ser taxativo, num primeiro momento, com os resultados obtidos pelo artesão. Por essa razão é preciso valorizar o processo, pois segundo ela: “(Num primeiro momento) Não interessa o produto, interessa o aprendizado do bordado [...] eu falo (com as aprendizes): ‘Que bacana! Cada vez você vai vendo seu trabalho e vai vendo as modificações, seu ponto vai ficando mais certinho”.



Imagem 91: Oficina de Rendas no Conselho de Arte de Sabará (acervo da pesquisadora/2015).



Imagem 92 e 93: Bordados em Bainha Aberta realizados na Oficina do Conselho de Arte de Sabará (acervo da pesquisadora/2015).



Imagens 94, 95 e 96: Artesãs tecendo a Renda Turca de Bicos e Bainha Aberta no Conselho de Arte (acervo da pesquisadora/2015).

As artesãs que ensinam a renda no Conselho de Arte, Nayla e Cassilda, acreditam que devem motivar as alunas, preocupam-se e gerir as emoções na execução do artesanato. Para Sennett, a má gestão emocional do impulso para realizar um bom trabalho põe em risco a capacitação para os seres humanos se autogovernarem, mais que alguma carência de recursos mentais.

(SENNETT, 2013, p.318). É pertinente observar que o leque de opções pode ser explorado e então, superados alguns obstáculos, a investida pode resultar numa habilidade bem desenvolvida. Seria então a motivação “uma questão mais importante que o talento na consumação da habilidade artesanal” (SENNETT, 2013, p.318). É em busca dessa motivação que Nayla e Cassilda orientam suas aprendizes. Cassilda exemplifica: A minha irmã (Celeste) e a outra (Magda), D. Nilza viu o baile que eu tive. Eu dancei, bonitinha! E elas não estavam conseguindo pegar direito. Aí eu arrumei uma outra maneira (de ensinar) e aí elas conseguiram melhorar o ponto rápido”.

A especialização sociável, como anota Sennett, contribui para o bom funcionamento da organização. Mas é preciso também considerar que uma organização artesanalmente bem constituída “centrará sua **atenção em seres humanos integrais no tempo**, estimulará o **aconselhamento e a orientação** e **exigirá padrões configurados** numa **linguagem** que possa ser entendida por qualquer pessoa na organização”. (SENNETT, 2013, p.278, grifo da autora). Desenvolver a linguagem adequada para as alunas foi um desafio para Cassilda, pois esse movimento de adaptação às necessidades individuais, considerando os sujeitos integralmente, levou-a a criar um método mais eficaz de ensino.

4.2.7 O ambiente e a concentração: a noção de trabalho terapêutico

As conversas do grupo Requifife se dão em meio a sons externos. São sons de passarinhos entremeados pelo som de automóveis e caminhões que sobem a rua, os últimos ainda mais ruidosos. A percepção da pesquisadora é de que seu envolvimento com o trabalho de tecer, à época da pesquisa de campo, permitiu abstrair o barulho desconfortável dos automóveis a circular na rua adjacente à entrada da oficina. O som ruidoso pareceu muito mais intenso ao se realizar as transcrições em áudio das falas para a pesquisa, num ambiente de trabalho silencioso e diverso do momento em que se deram as oficinas da renda. Conclui-se que a concentração na atividade artesanal permite esse “mergulho profundo” que, como relatam as artesãs, é capaz de gerar certo estado de tranquilidade, o que poderia confirmar o que muito se ouve das rendeiras: o artesanato lhes dá a sensação de uma espécie de terapia:

Celeste: “Esse negócio (tecer renda) é bom que relaxa demais a gente”.

Conceição: “Nossa! Demais”!

Cassilda: “Celeste virou outra depois que começou a fazer”.

Celeste: “Eu estou numa ‘calmeza’...pode cair o mundo que eu não estou nem aí”.

Conceição: “Esse aqui (a renda) é o melhor remédio para depressão, é fazer essas coisas aqui”.

Celeste: “Tem dia que eu estou muito cansada, aí eu não pego não, se não erro tudo”.

Cassilda: “Se estiver um pouco cansada dá conta”.

D. Nilza também atesta o prazer em tecer e bordar: “mas isso é uma terapia...me perguntam...D. Nilza a senhora não fica velha não?...eu digo: Não! Cê bôbo!

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). Para muitas artesãs é um trabalho continuado, impregnado de significado.

Max Weber considerava as narrativas continuadas como uma “vocação”. A palavra alemã por ele usada para falar de vocação, *Beruf*, tem duas ressonâncias: a gradual acumulação de conhecimento e capacitações e a convicção cada vez maior de que se estava destinado na vida a fazer aquela coisa específica (SENNETT, 2013, p.293).

A produção da renda manual é abundante, é uma narrativa continuada em que se acumulam conhecimentos e capacitações, 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 a tarefa de bordar, D. Nilza deixa evidente sua entrega e disposição para a atividade que escolheu.

4.2.8 Origens da escola de renda e do grupo Requifife

“O artífice representa uma condição especial: a do engajamento” (SENNETT, 2013, p.30).

É pelas palavras de D. Nilza que se conta bem a origem da escola de renda e do grupo Requifife:

D. Nilza: “O meu sonho toda vida foi que aqui (Sabará) tivesse muita gente fazendo renda turca, muita. Tem mais de trinta anos que eu ensino, trinta e tantos anos que eu ensino, pergunta à Naná. Naná foi das primeiras. Foi um núcleo no fundo da casa que eu morava ali em baixo, só você vendo!”

Conceição: “Eu aprendi com a senhora lá na antiga rodoviária”.

D. Nilza: “E tinha muita aluna, era mais de cem”.

[...] atrás no terreno, casa onde Naná mora, a família sabe, e eu morava assim, e tinha uma garagem que tinha só três paredes. Aí eu conversei com o pai dela, o pai dela ainda era vivo e fiz (a oficina) lá. (Para ter) onde sentar, eu fui no depósito Oliveira e pedi tábua, eles me deram tábua e (...) eu fiz os pés do banco de tijolo, nossa mesa era um tambor velho que nós viramos ao contrário e na torneira a gente pendurava as bolsas. Assim que começou a renda turca. E foi muito tempo e quando chovia de vento ficava tudo igual galinha no poleiro, tudo juntinho. Foi muito legal que a gente começou do nada. Agora hoje em dia, eh... eu dei aula lá no Museu do Ouro, eu comecei, conversei com a diretora, ela falou assim: “ó não tem verba pra isso”, eu falei assim: “ó Maria Luiza tá na hora de começar, ela falou assim: “então fica por sua conta”. Agora (naquela época), arranjei uma salinha lá em cima, no Morro da Cruz, quando chovia a gente descia com enxurrada até aqui ó (mostrando a altura dos joelhos). Aí comecei, depois o Museu do Ouro me arranjou um lugar assim, depois passou pro Borba Gato (rua), depois eles, não sei porquê, falaram que não dava mais e eu fui na prefeitura e consegui um sobrado vermelho, uma sala, depois eles pediram também (a sala de volta) que era para reunião

das...má vontade, eu acho que é...podia dividir... dias, horas né? Aí foi, “quer saber”? tem aqui (local atual da oficina), vou conversar com meus irmãos, aluguei aqui e pronto, tô sossegada , faço o que eu quero aqui”.

Pesquisadora: “É mesmo né D. Nilza?

D. Nilza: Ah...já tava cansada, você tava engrenando, vem um problema desse de despejo?

Pesquisadora: “Despejar a senhora? Não pode não.

D. Nilza: “Eu assim...quando eu penso um trem (algo), faço todo o possível para aquilo, não fico só na ideia não, porque ideia não rende. Ideia é ideia”.

Eu tive quatro alunas que vieram sete anos sem falhar um dia. Com chuva, com sol, de qualquer jeito vinha. Elas vinham do bairro da Paciência, a pé, e subiam o Morro da Cruz aqui no início, era uma salinha no São Vicente de Paula que eles davam aula de... pras crianças carentes ali do bairro que é um bairro mais pobre. Fiz uma gambiarra lá de casa, coloquei luz pra essa garagem”.

Pesquisadora: Pra funcionar... você é danada, não tem nada que te segura.

Essa trajetória encaminha uma reflexão acerca dos constrangimentos a que estão sujeitas atividades artesanais que resistem ao tempo pela firme ação de seus sujeitos praticantes. Sennett expõe como no período renascentista o artista era constrangido segundo as imposições de seu mecenas. Algumas condições de constrangimento social levam, ainda hoje, à busca de sentido no exercício da atividade artística pelo refúgio na criatividade que é uma condição inerente a cada sujeito “não importando como nos trate a sociedade” (SENNETT, 2013, p.86). Isso fica evidente no momento em que D. Nilza, artesã do grupo Requifife, expõe a trajetória de afirmação do trabalho com as rendas e bordados.

A arte teria uma função de balizar a vida das pessoas e isso é notado quando se percebe o profundo envolvimento das artesãs com seu trabalho. Essa ação permite dotar de sentido a vida das rendeiras que trabalham não somente nos encontros do grupo como também por meio de horas dedicadas à tecelagem em seus lares. “A obra de arte torna-se uma espécie de boia no mar assinalando o rumo da jornada” (SENNETT, 2013, p.87).

Há uma responsabilidade social e criadora no trabalho das rendas. Observou-se, no entanto, por meio de alguns relatos, que esse trabalho nem sempre é visto na sua potencialidade pelas gerações mais novas como expressa Matilde, artesã das oficinas do Conselho de Arte: “Na minha terra ninguém faz isso (bordado) e ainda me chamam de cafona. Eu chamo meus sobrinhos “Vem aprender!” (eles respondem negativamente) ‘*Quê isso madrinha?*’ Quando eu sento em casa esqueço da vida. Quando penso que é meio dia é quase duas horas da tarde. À noite eu faço crivo”. Há mais de quatro décadas Vilén Flusser (1973) alertava para o design responsável. Para esse autor, o progresso científico e técnico exerce tamanha atratividade que “qualquer ato criativo ou design concebido com responsabilidade é visto praticamente como retrocesso. A situação da cultura está como está porque o design responsável é entendido como algo retrógrado” (FLUSSER, 2007, p.196).

Há um desinteresse das gerações mais novas pelo trabalho com a renda. Esse também pode ser considerado um grande desafio para manutenção do saber, embora se tenha detectado o interesse crescente pelas pessoas mais velhas. Considerando as perspectivas financeiras almejadas pelos jovens, indagou-se à artesã Nayla, no Conselho de Arte, se o trabalho com a renda poderia proporcionar esse suporte:

Pesquisadora: “E o pessoal novo? Ninguém quer fazer a renda? Ganhar dinheiro com a renda?”

Nayla: “Não ganha dinheiro, o problema é esse. As pessoas precisam sobreviver, precisam de dinheiro. Pra você sentar e fazer uma renda pra ganhar dinheiro, você não ganha. Quanto tempo você fica pra fazer um metro de renda?”

Nayla explica que para valer a pena o ganho financeiro com a renda, cada toalha deveria custar pelo menos 43% a mais. Porém, ela ressalta que, se reajustasse o preço, as vendas iriam cair, ao considerar também a crise econômica brasileira do ano de 2015. O fator econômico é um dado a ser considerado, pois quando se trata de complementar a renda, parece que o trabalho gratificante ajuda a impelir a produção. Entretanto, para que fosse também atrativo às gerações mais novas, seria necessário repensar o contexto

de produção, circulação e descarte das mercadorias, além de compreender quem é o jovem do século XXI. Investir numa formação de artífices também pode ser um papel das instituições, é o que Sennett propõe quando afirma que “as escolas e as instituições de Estado, e mesmo os empreendimentos com fins lucrativos, podem dar um passo concreto de apoio às vocações” (SENNETT, 2013, p.295).

Para possibilitar que os jovens se sintam atraídos para o fazer da renda seria preciso que essa atividade lhe propiciasse sentido. Seria o mesmo sentido vivenciado junto às artesãs com as quais se conviveu? Quais as lições poderiam contribuir para a prática desse trabalho artesanal entre os jovens? Essas são boas questões que merecem um estudo de suas teorias e práticas, que a pesquisa não pôde aprofundar, mas que buscou oferecer algumas indicações. Bosi (2003), retomando o pensamento de Simone Weil, oferece a ideia de raiz que pode ajudar a iluminar o caminho,

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 (BOSI, 2003, p.175).

A imagem na página seguinte (imagem 97) foi escolhida como alusão ao enraizamento:

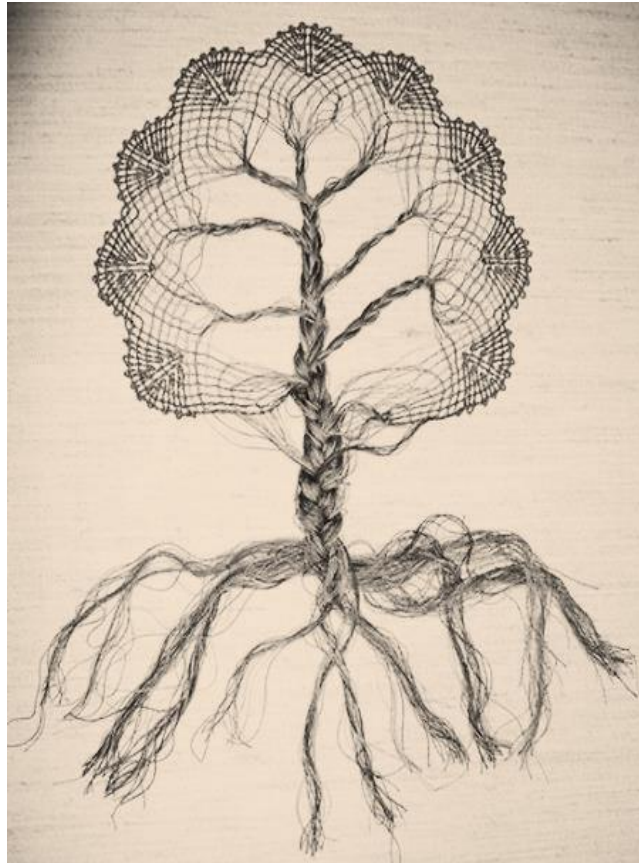


Imagem 97: Renda de Bilros em forma de árvore, uma alusão ao enraizamento.
 Fonte: LYNDA'S BOOK BINDING, c2016.

Trecho de conversa na oficina:

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 (a renda) um pouquinho de noite pra relaxar...hum...você vai ver como te relaxa.”

Helga: “Então vou pôr do meu lado, vou fazer igual à D. Nilza, não é D. Nilza? D. Nilza põe a sacola do lado da cama? Não fica? A sacola com os bordados?”

D. Nilza: Ah é! Tem três, quatro sacolas. Eu só faço assim ó... na gaveta da mesinha.

5 Guildas na idade média e cooperativas na contemporaneidade

Compartilhar o universo das rendeiras permitiu compreender a complexidade de relações sociais que mobilizam as artesãs nos seus ofícios. Quando Richard Sennett (2008) faz uma apreciação do funcionamento das guildas na Idade Média há um propósito de recuperar o entendimento sobre os preceitos que viabilizaram as oficinas naquele período. Tais fundamentos podem relacionar-se ao modo de produção ainda na contemporaneidade e certas transposições para as práticas artesanais mostram-se válidas e aplicáveis como será apresentado a seguir.

5.1 Estrutura da guilda e autoridade na oficina: ética e qualidade das habilidades

Como não pode haver trabalho qualificado sem padrões, é infinitamente preferível que esses padrões se encarnem num ser humano do que num código de práticas estático e sem vida. (SENNETT, 2013, p.95).

As corporações que funcionavam nas oficinas na Idade Média eram organizadas em sistemas de guildas. Conforme assinala Cláudio Vicentino (2006), elas funcionavam com base numa hierarquia em que no mais alto posto estava o **mestre artesão**, “o qual também era proprietário da oficina, da matéria-prima, das ferramentas e do produto final. Cabia-lhe determinar as técnicas e as normas de trabalho, assim como estipular salários”. Abaixo do mestre estavam os auxiliares de oficina, que eram os **companheiros** ou **oficiais** e eram assalariados. “Frequentemente, oficiais experientes tornavam-se mestres, desde que a corporação os autorizasse e houvesse mercado para mais uma oficina naquela cidade”. Ainda havia os **aprendizes** aqueles que não tinham conhecimento profundo do ofício. “Em troca do seu trabalho recebiam do mestre, além do aprendizado, alimentação, alojamento e vestuário.” (VICENTINO, 2006, p.144). Uma estrutura que guarda certa semelhança a essa é observada na oficina de rendas pesquisada. Trata-se principalmente das relacionadas aos saberes, o modo como cada sujeito que compõe essa estrutura detém e pratica esse saber. Além disso, há também as questões relacionadas à aceitação da autoridade, pois é em seu aspecto relacional que Sennett define *oficina*: “um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade”. A partir disso, o autor quer dizer que

as capacitações são a “fonte de legitimidade no comando ou de dignidade da obediência” (SENNETT, 2013, p.68). Assim, a evolução do trabalho do artífice medieval se dava em passos lentos como resultado de um esforço coletivo. Em se tratando da oficina de rendas pesquisada, tais capacitações são adquiridas pelo exercício persistente e por um período de vida que legitima o saber. A viabilidade da oficina dependerá dessa compreensão.

No artesanato, deve haver um superior que estabelece os padrões e treina. Na oficina, os desníveis de capacitação e experiência tornam-se questões diretas e pessoais. A oficina bem-sucedida estabelece a autoridade legítima em carne e osso, e não em direitos e deveres fixados no papel (SENNETT, 2013, p.68).

A continuidade das guildas dependia da transmissão do saber, era um saber praticado, pois elas “se escoravam em certa medida em diplomas jurídicos, mas ainda na transmissão de geração em geração dos conhecimentos concretos e práticos destinados a fazê-las sustentáveis.” (SENNETT, 2013, p.71).

Verificou-se que as idades das artesãs, com quem se realizou a pesquisa, variaram entre 44 e 67 anos, sendo que D. Nilza tem idade próxima aos 90 anos. Cabe salientar que, de acordo com os relatos das artesãs, as gerações mais novas de suas famílias praticam esporadicamente o tecer da renda. Portanto, supõe-se que a continuidade do saber através das gerações, ou seja, a sustentabilidade no tempo, dependerá do estímulo e significado que o fazer da renda poderá assumir para esses sujeitos.

Diferentemente da Idade Média, a oficina de Renda Turca de Bicos é composta essencialmente por mulheres, embora em dado momento histórico de Sabará, segundo relato das artesãs, os homens é que desempenharam a função de tecer. Os papéis na oficina de rendas estão bem definidos assim como os que se compunham nas guildas.

Na guilda medieval ocorria uma paternidade substituta, como anota Sennett, assim como os professores desempenham um papel substituto na realidade

moderna participando de uma boa parte do ciclo da vida humana. Em Sabará, observou-se um “matriarcado” substituto para as aprendizes, papel desempenhado por D. Nilza em sua oficina. “O mestre artífice estava legalmente em posição de *loco parentis* frente aos jornaleiros e aprendizes que dele dependiam, ainda que não fossem seus parentes” (SENNETT, 2013, p.77). Também o mestre devia cumprir obediência a um juramento “o de aperfeiçoar as habilidades de seus protegidos” e ao aprendiz, cabia fazer “um juramento religioso de preservar os segredos de seu mestre” (idem). Como o autor observa, havia uma relação de honra recíproca dos sujeitos na Idade Média e, da mesma forma, nota-se distinção e honradez entre as artesãs da renda.

As rendeiras aprendizes diferenciam-se pelo tempo que se dedicam à produção. Há aquelas que aprenderam há muitos anos e aquelas que são iniciantes. Como estão sempre em busca de novos modelos de renda é sempre um aprendizado constate que culmina no aperfeiçoamento de suas habilidades. No período medieval, ocorria algo semelhante, pois, pelo desenvolvimento de capacitações, o aprendiz podia alcançar níveis mais elevados de competência artesanal. Além disso, ao fim do processo de aprendizado ele era avaliado em suas habilidades pelo mestre. “Só muito raramente uma guilda interferia nas avaliações de um mestre de oficina, pois ele reunia em sua pessoa a autoridade e a autonomia” (SENNETT, 2013, p.73).

O papel que Cassilda desempenha na oficina é muito valorizado por D. Nilza. Como apresentado anteriormente, as habilidades de Cassilda, somadas a seu comprometimento com o ensino, permitem associar sua função àquelas das guildas, ou seja, ela seria uma “companheira”, “oficial” ou “jornaleira”. Isso se evidencia em atos, mas também em palavras quando Cassilda pergunta à D. Nilza sobre os pontos da renda: “Quem é a chefona aqui?” Ao que D. Nilza responde: “Você”. Em seguida Cassilda bem humorada argumenta: “Você viu ela (D. Nilza) empurrando o rabo de foguete pro meu lado”? O trabalho de Cassilda se destaca por seu escopo maior, pois assemelha-se ao do jornaleiro das guildas.

O trabalho apresentado pelo aprendiz centrava-se no princípio da imitação: a cópia como aprendizado. O

trabalho apresentado pelo jornalista tinha um escopo maior. Ele tinha de mostrar competência gerencial e dar mostra de merecer confiança como um futuro líder (SENNETT, 2013, p.72).

Para aqueles interessados em aprender a renda há uma taxa simbólica de aprendizagem no grupo Requifife. Esse valor contribui para a manutenção do local de aprendizagem, a casa da rua Mário Machado. Como apresenta Cassilda: “D. Nilza falou que isso é bom para a pessoa ter interesse e valorizar. Mas nem todos podem pagar. Quem começa a trabalhar já recebe por cada rendinha de 33cm.” Quanto à matéria prima, sua aquisição é de responsabilidade de cada rendeira, sendo que algumas vezes, elas se cotizam nas compras. Suas ferramentas são pessoais. Houve encontro em que a artesã Celeste levou os pequenos bastões de metal feitos de hastes de sombrinhas com os quais a pesquisadora também foi presenteada. O produto final, a renda, é geralmente destinado às encomendas gerenciadas pela artesã Nayla e cada rendeira recebe pelo seu feitiço.

Identificou-se como princípio do grupo de rendeiras que a qualidade na feitura da renda deve resultar em uma autêntica Renda Turca de Bicos de Sabará, ou seja, que atenda aos padrões técnicos que se constituíram ao longo de sua permanência. Disso resulta também a autoridade que faz com que o trabalho das rendeiras repercuta, não só em sua cidade de origem, como em outras cidades de Minas Gerais e fora do Brasil. A qualidade na habilidade artesanal pode então ser identificada imediatamente, há uma ética em oferecer o produto adequado. Na Idade Média, algo semelhante se observava no papel do ourives, pois, “para o artífice, a autoridade também reside na qualidade de suas habilidades. E no caso do ourives, a perícia que estava por trás da autoridade do mestre era inseparável de sua ética” (SENNETT, 2013, p.75). Como já apresentado, há uma etiqueta que atesta a autenticidade da renda, indicando não só a procedência e os cuidados com a peça, mas também um pequeno texto que permite conhecer um pouco da história desse artesanato. Trata-se de uma identificação que intenciona um reconhecimento da oficina composta pelo grupo Requifife e que é também o resultado de uma ação gestora.

5.2 Gestão administrativa interna e participação da sociedade civil: a sustentabilidade do bem cultural

Em visita ao Conselho de Arte, onde é ministrada as oficinas de Renda Turca de Bicos e Bainha Aberta à terças-feiras, foi possível compreender a atuação gestora exercida pela artesã Nayla. Naquela oportunidade, ela explicou que cada aluna tem um ritmo de trabalho próprio, pois conciliam as tarefas da casa e cuidado de familiares como netos, sobrinhos, pais e parentes em convalescência. Portanto, o grau de exigência de números de peças de renda ou bordado respeita esses ritmos. Porém, as rendeiras se empenham para conseguir atender as demandas de encomendas trabalhando sempre que podem, pois as vendas complementam o orçamento dessas trabalhadoras. No Conselho de Arte, qualquer pessoa, residente em Sabará, que se interesse em fazer os trabalhos de renda ou bordado, é acolhida, independente se irá produzir para encomendas geridas por Nayla ou para o uso pessoal. Há ainda, aquelas rendeiras que já dominam o trabalho e produzem somente em casa e não frequentam o Conselho de Arte. Nayla exemplificou citando uma artesã que ficou muitos anos sem produzir e, algumas semanas antes, levou rendas para serem avaliadas para as encomendas.

Retornando aos artífices da era medieval, sabe-se que souberam se organizar por meio de uma representação política. O grupo Requifife fundado há quinze anos também se constitui por uma atuação política, que se vale do registro da Renda Turca de Bicos como bem de natureza imaterial no município. Assim como no período medieval “também os artífices tinham as suas organizações poderosas (universitates) e os seus membros tinham assento nos conselhos municipais ao lado de banqueiros e armadores internacionais” (A EUROPA..., 1996, p.144)⁶².

A representatividade do grupo de rendeiras tem ocorrido no município essencialmente por meio da atuação da artesã Nayla. Segundo seu depoimento, o espaço da Associação AsArts na rua Borba Gato é cedido pela prefeitura desde 1992, e para receberem uma subvenção – um valor monetário para auxiliar o trabalho dos artesãos – é necessário que todo ano, se

⁶² A Europa Medieval. Raízes da cultura moderna. Coleção Grandes Impérios e civilizações. Volume II. Edições del Prado. Madrid 1996 (tradução de “The medieval Europe” Donald Matthew).

prepare um documentação específica para que possam receber o apoio financeiro. Essa documentação é protocolada e então, referendada pelo prefeito. Durante três anos, a associação ficou sem recebê-la, pois não cumpriu as exigências. Em 2015, Nayla se prontificou a organizar os papéis para que a associação voltasse a ter a subvenção obtendo êxito naquele ano, embora a verba tenha sido reduzida à metade em função de ajustes monetários para contenção de gastos do órgão público. A artesã ainda revelou alguns detalhes sobre os deveres do beneficiado, pois o recebimento da subvenção implica prestação de contas em que há um prazo para utilização dos recursos financeiros e ainda, qualquer mão de obra contratada, constante no projeto, deve se constituir em pessoa jurídica e emitir nota fiscal nominal à associação. Pela organização em associações e por meio de uma atuação persistente, é possível alcançar representatividade política como anota Choay

É necessário pontuar, dentre nossas estratégias de resistência à normalização planetária, o papel das associações locais de cidadãos e de todas as estruturas administrativas locais abertas à participação de seus administrados. Pois, hoje, é a escalas locais (*sic*), pela adição e confrontação de tomadas de consciência individuais, que poderá de novo ser afirmada a necessária reivindicação da diferença, marca da identidade (Choay, p. 41, 2009).

Há também sinais de preocupação de proteção ao produto manufaturado representado pelo artesanato tradicional. Assim como havia no período da Idade Média uma preocupação com o produto interno. “A maior preocupação das guildas urbanas era um mercado inundado de produtos novos que não tivessem sido feitos por elas”. Para repelir essa ameaça cobravam-se “pesados pedágios e tarifas nos portões das cidades e pela estrita regulamentação das feiras em seu interior” (SENNETT, 2013, p.74). Em Sabará, pode-se fazer um paralelo pela preocupação em manter viva a tradição especialmente em exposições nas feiras da praça Santa Rita. Em relato da artesã Nayla, qualquer produto que não fosse resultado de trabalho artesanal da região receberia uma taxa maior para ser autorizada sua exposição e venda em feiras

específicas. Essa ação visava destacar a produção em relação à outras mercadorias nas quais não estivesse impregnado o sentido do artesanato local. Com isso é realçada uma dimensão que o artesanato pode possuir: sua condição de arte.

Acredita-se que o sentido do termo *original*, associado mais à origem que a algo inédito, seja o mais apropriado para referir-se à produção artesanal:

a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais também estabelecem laços especiais com as outras pessoas (SENNETT, 2013, p.81).

O termo utilizado para referir-se à produção da renda na pesquisa foi *artesanato*, mas sem o prejuízo de sua condição de *arte*. Isso porque entende-se que essa distinção é desnecessária quando se pode compreendê-la como experiência estética, pois é uma experiência – interação do ser vivo com as condições ambientais – que se dá de modo *singular* como propõe Dewey (1934). O trabalho das rendeiras constitui-se como arte, pois “a arte, em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a de entrada, que faz que uma experiência seja uma experiência” (DEWEY, 2010, p.128). Tanto processos, como produtos da renda constituem-se em experiência estética. Dewey anota que “o homem desbasta, entalha, canta, dança, gesticula, molda, desenha e pinta. O fazer ou o criar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza, que suas qualidades, *tal como percebidas*, controlam a questão da produção” (idem, p.128). Segundo o autor, atividade espontânea e não controlada não reuniria as qualidades presentes no ato de produzir, guiado pela “intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção [...] O artista ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (idem, p.128). Assim a produção da renda gera experiência estética não só com o produto acabado, mas pela experiência singular de cada artesã em seu ato de tecer.

O contraste sociológico entre arte e artesanato é abordado por Sennett ao esboçar algumas razões que explicariam essa distinção: as diferenças entre agentes que demandam o ofício; o tempo de execução e a autonomia com relação ao ofício. Ao ver da pesquisadora, conceitualmente, essa distinção também se dilui, pois mais interessa saber quais as implicações na vida do artífice (repleta de nuances como as apresentadas no capítulo anterior) e daqueles que podem experimentar a obra, condição que proporcionaria um sentido vital, uma experiência estética. O que não se contrapõe à crença de Sennett, pois um dos objetivos seria explicitar, por meio da obra “*O artífice*” os prejuízos ao se separar mão e cabeça, a técnica e a ciência, a arte e o artesanato.

5.3 Renda manual: trabalho da mão ou do cérebro?

Cabeça x mão

O artífice, engajado num constante diálogo com os materiais, não sofre dessa divisão. Seu estímulo é mais completo [...] eles estavam ao mesmo tempo engajados com as coisas materiais e uns com os outros (SENNETT, 2013, p.143).

A pesquisa histórica do surgimento das rendas manuais revelou perspectivas do pensamento presentes no final do século XIX e início do XX. Na época em que foi escrita a dedicatória da obra “*A History of hand-made lace,*” na página inicial do livro, está sugerida uma concepção da atividade artesanal como obra da mão e apartada do cérebro:

Dedicado com permissão especial para Sua Alteza Real princesa Christian, cujo sentimento de solidariedade com as trabalhadoras sempre demonstrou em seu interesse amável e terna simpatia pelo trabalho das mulheres, seja do cérebro ou da mão⁶³ (JACKSON, [2016]).

A dedicatória traz em si uma conotação valorativa, que coloca em posição de menor importância aqueles trabalhos realizados manualmente – ainda que a obra literária seja para realçar o valor das rendas manuais – em detrimento ao

⁶³ Dedicated by special permission to her Royal Highness Princess Christian, whose fellow-feeling with women workers has always shown itself in her kindly interest and tender sympathy with women's work, whether of brain or hand.

trabalho intelectual, como a catalogação histórica. Essa concepção hierárquica pode ainda ser identificada na contemporaneidade, entretanto estudiosos se dedicam a demonstrar os efeitos psíquicos, sociais e culturais dos trabalhos manuais elevando-os a categorias comparáveis à de qualquer trabalho intelectual, pois não há separação dos mesmos. “O desejo de algo mais duradouro que as matérias que se decompõe é uma das explicações, na civilização ocidental, da suposta superioridade da cabeça sobre a mão, considerando-se o teórico melhor que o artífice porque as ideias perduram.” (SENNETT, 2013, p.143).

É, portanto uma “suposta” superioridade que não se sustenta, ao se analisar o complexo processo criativo de produção da renda – apresentado no capítulo anterior – e que pode ser estendido a outros trabalhos artesanais. Como anota Sennett, na Grécia arcaica as habilidades e capacitações eram passadas de geração em geração. Por essa razão, era necessário a observância de regras estabelecidas para o desenvolvimento do talento que se dava com a obediência para aquisição da qualificação. E assim o vínculo comunitário se dava com os antepassados e os pares sendo que “nessa sociedade arcaica é que o hino⁶⁴ homenageava como civilizadores aqueles que associavam a cabeça às mãos”(SENNETT, 2013, p.32).

Para a pesquisadora, desse processo civilizatório é devedora a sociedade contemporânea, mas paradoxalmente ela o nega. É característica da civilização ocidental “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). Ao distanciamento desse processo civilizatório também opôs-se no século XX, Mahatma Gandhi na Índia.

Como apresenta Bosi (2003) Gandhi tinha a crença no *swadeshi*, palavra indiana que possui, dentre outros sentidos, a noção de serviço fraterno. O *swadeshi* “poderia ser praticado através da roda de fiar, que produzia o khaddar, tecido feito à mão” (BOSI, 2003,p.165). Segundo a autora, em seus últimos anos, Gandhi podia ser visto trabalhando com a roda de fiar e essa

⁶⁴ Hino a Hefesto, deus dos artífices.

atitude, além de tornar visível a ligação com seu povo, pretendia ser também, uma forma de se opor, pelo trabalho artesanal, ao imperialismo inglês.

Em 1947 Gandhi ofereceu à rainha Elizabeth, como presente de casamento, um exímio exemplar de renda, (imagem 98) que reúne numa única composição uma conotação política, para atenção às sérias questões sociais indianas pelas quais lutou o líder. Esse exemplar tecido à mão, além de sua bela aparência, faz lembrar que: para a execução de algo tão sedutor é exigido tempo e dedicação do trabalhador; que nos bastidores da produção do objeto há esse trabalho incansável; que o trabalhador possui uma pátria e justa é a recompensa não só econômica, mas com relação às questões políticas e sociais do lugar que o abriga. Sua cultura é menos algo exótico que os fundamentos essenciais do sentido de sua existência imbricados à esse *lugar praticado* que o acolhe ou rejeita.

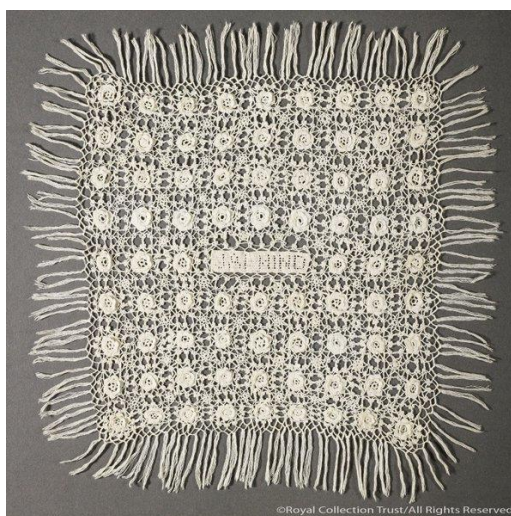


Imagem 98: Têxtil tecido de fios por Mahatma Gandhi. No motivo central lê-se "Jai Hind" (Vitória à Índia). A renda foi um presente de casamento de Gandhi para a rainha Elizabeth em 1947(Inglaterra). Fonte: ROYAL COLLECTION TRUST, [200-?].

O gesto pacífico de Gandhi remete ao modelo econômico do *swadeshi*, “um modelo baseado na força, na autonomia e na autoconfiança das comunidades locais para, com base nos seus conhecimentos e culturas próprios, assegurarem sua própria sustentabilidade” (SOUZA SANTOS, 2005, p.16). Como avalia Bosi, o *swadeshi* pressupunha inventividade do cotidiano, além de uma renovação da estrutura econômica, portanto, “o trabalho manual, assim praticado não é servidão, mas criação, transformação da natureza, produção

artística, técnica do corpo, enfim, presença do homem no mundo fetichista da mercadoria” (BOSI, 2003, p. 172). Para a pesquisadora o corpo trabalha integralmente e a realização do artesanato é a consumação dessa integração.

O artesanato é uma expressão humana que resulta de uma relação de afeto. “O trabalho manual faz parte da verdade e do conhecimento; as mãos que servem e limpam, que fazem e transformam, penetram a natureza das coisas”. (BOSI, 2003, p. 171). É pertinente trazer para essa reflexão como as relações de afeto estão imbricadas no corpo/mente, pois não são entes separados. Marilena Chauí (2006) ao recuperar os estudos de Espinosa explica que “a mente humana não está alojada numa porção bruta de matéria, mas está unida ao seu objeto, ao seu corpo vivente”. Dessa forma, a autora salienta que

quanto mais rica e complexa for a experiência corporal (ou o sistema das afecções corporais), tanto mais rica e complexa será a experiência mental, ou seja, tanto mais a mente será capaz de perceber e compreender uma pluralidade de coisas, pois, demonstra Espinosa, nada acontece no corpo de que a mente não forme uma imagem ou uma ideia (mesmo que estas sejam confusas, parciais e mutiladas). E quanto mais rica a experiência mental, mais rica e complexa a reflexão, isto é, o conhecimento que a mente terá de si mesma. (CHAUÍ, 2006, p.121).

Como apresenta Chauí, não há uma relação de “causalidade” entre a mente e as ações corporais, pois a mente “percebe e interpreta o que se passa em seu corpo e em si mesma” (idem). Afetos da mente, sentimentos e ideias são as afecções corporais. O ser humano se constitui na união de corpo e mente pela “singularidade ou individualidade complexa em relação contínua com todos os outros”. A relação entre sujeitos, “a intersubjetividade é, portanto, originária” (idem). Pode-se inferir que o artesanato possibilita as relações entre sujeitos de maneira a compartilhar esses afetos, num ambiente de coesão social.

A coesão social é exercida nos lugares, e John Ruskin, como anota Choay (2006), é visto como estudioso que precede o trabalho de etnólogos atuais,

pois conforme anota a autora ele afirma e reafirma a “indissociabilidade do homem, da natureza e da cultura, aquela não remetendo somente ao corpo e aos diferentes sentidos, mas também, e da mesma forma, a todos os elementos distintivos dos lugares (fauna, flora, geologia, clima...)” (CHOAY, 2011, p.121). De acordo com Choay, Ruskin não se atém somente aos edifícios singulares e vai inspirar Giovannoni a quem se deve o conceito de “patrimônio urbano”. Giovannoni interessa-se em considerar não só a arquitetura monumental, mas a arquitetura tratada como “menor” e seu sistema de vias que compõe o tecido urbano.

Para a pesquisadora, a noção de patrimônio urbano retorna a arquitetura ao seu lugar de origem, matéria erigida para as relações sociais das quais nunca esteve distante a não ser em operações analíticas mentais que separaram as partes do todo.

Esse todo arquitetônico e urbanístico que não se dissocia das relações sociais está bem evidenciado em Ruskin na obra “As sete lâmpadas da Arquitetura” (1849) no capítulo “A lâmpada da Memória”. Nela, o autor apresenta a relação humana com os lugares como a capacidade da memória em dar significados a esses lugares. Segundo ele, é pela centralização e proteção dessa influência sagrada, que a arquitetura deve ser vista como a mais séria reflexão. “Podemos viver sem ela, e fazer venerações sem ela, mas não podemos rememorar sem ela⁶⁵” (RUSKIN ,[2007], p.178). O autor realça o valor da poesia e da arquitetura exaltando a potência desta última, que contém a primeira, em sua capacidade realística. Enfatiza, em seguida, que “é bom ter, não apenas o que o homem pensou ou sentiu, mas o que suas mãos manejaram, sua força forjou e seus olhos contemplaram todos os dias de sua vida⁶⁶” (idem). Ao ver da pesquisadora, o ser integral é dessa forma convocado a experimentar seus lugares e seus artefatos. Esses lugares e artefatos são conformados pelo uso de artifícios, em grande medida no século XXI auxiliados por máquinas.

⁶⁵ We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her.

⁶⁶ It is well to have, not only what men have thought and felt, but what their hands have handled, and their strength wrought, and their eyes beheld, all the days of their life.

5.4 A máquina, a produção em massa e a dessensibilização

Ao apresentar as potencialidades do trabalho manual para o desenvolvimento humano não se intenciona colocá-lo em oposição às máquinas. Sennett elabora um estudo sobre o papel das máquinas como equipamentos que seriam criados segundo duas concepções diferentes: eliminando o problema humano ou dando destaque ao julgamento e à cooperação dos homens. No primeiro modo, o homem é quem era entendido como o problema e, portanto o que se desenvolveu a partir desse pressuposto são máquinas que pretendiam substituí-lo quase que integralmente. A segunda forma de concepção das máquinas seriam aquelas que eliminariam as tarefas mais “bestiais” e dessa forma seriam aquelas que “dão destaque ao julgamento e à cooperação dos homens” (SENNETT, 2013, p.115). As máquinas, superiores aos homens em sua capacidade física de produção, não seriam desumanas. Por essa razão, a existência da máquina em si não seria a causadora de desumanização, mas sim o modo como se concebe e se realiza a gestão desse artifício criado pelo homem. Assim as máquinas não são diametralmente opostas ao artesanato.

As rendeiras do grupo Requifife trabalham com fios de algodão encontrados no comércio de Sabará ou Belo Horizonte. Esses fios são produzidos por indústrias na região sul do Brasil. Num primeiro momento, após as oficinas de resgate do trabalho com a Renda Turca de Bicos, idealizado por Maria Luiza Quirino do museu do Ouro, a renda era feita com fios produzidos na zona industrial de Contagem na Região Metropolitana de Belo Horizonte. De acordo com o relato de D. Nilza, era um fio de excelente qualidade (imagem 99), melhor até que os que existem disponíveis no mercado para a confecção contemporânea. No entanto, essa fábrica que também produzia tecidos, encerrou suas atividades. As toalhas (imagem 100) utilizadas para o bordado de bainha aberta, que recebem o acabamento em renda turca de bicos, também são fabricadas numa indústria da região sul do Brasil e que é grande exportadora dessa produção.



Imagens 99 (à esquerda): Exemplar do novelo utilizado na confecção da Renda Turca de Bicos por D. Nilza quando aprendeu a técnica. Esse exemplar não é mais encontrado no mercado (acervo da pesquisadora/2015). **Imagem 100** (à direita): Toalha com barrado no qual se confecciona a Bainha Aberta.

Nota-se como a produção artesanal depende da indústria de fios 100% algodão, fibra mais indicada para a confecção da renda. O mesmo se dá com as toalhas produzidas industrialmente que já possuem um barrado em tela e permitem a confecção da bainha aberta. De acordo com o relato da artesã Nayla, há um registro do número de fios para a distribuição do bordado nessa tela de forma a manter um padrão. Trata-se de uma estratégia que permite facilitar a tarefa de tecer apropriando-se de um produto industrializado.

Diante da possibilidade de produção em massa de artefatos que as máquinas podem proporcionar, como os materiais e suportes do artesanato, cabe aos sujeitos o exercício de uma ética fundada na percepção sensível e que permita comprometê-los numa responsabilidade social. Incorporar o artesanato aos valores de produção significa integrar ciência sem apregoar um retorno ao passado, pois “não se pode alcançar a unidade pregando a necessidade de um retorno ao passado. A ciência está aí, e uma nova integração deve levá-la em conta e incluí-la”(DEWEY, 2010, p.572).

Em se tratando da produção em massa, o que se observa no mundo contemporâneo, é que a “facilidade de descartar as coisas nos dessensibiliza dos objetos que efetivamente temos em mãos” (SENNETT, 2013, p.127). A sensibilidade para o que está ao redor relaciona-se, ao ver da pesquisadora,

com a capacidade de interação com as coisas não em seu imediatismo, mas principalmente como relações de *experiência estética* no sentido de Dewey (1934) e que também não desvinculam o objeto de todos os processos que o constituíram antes de estar posto ao sujeito. A redução dessa sensibilidade é a anestesia humana diante do mundo.

Conforme nos apresenta Sennett, John Ruskin é figura emblemática que se insurge “à impressão de puro poderio mecânico, justificativa da Grande Exposição,” ocorrida em 1851, em Londres, e consagração do processo já iniciado de mecanização industrial. Opondo-se à superabundância, suas intenções primeiras eram de “revigoramento da reação dos sentidos aos objetos” e “exortava os artesãos a reafirmar seu direito ao respeito da sociedade” (SENNETT, 2013, p.129). Seu posicionamento era radical atribuindo à invenção das artes gráficas (imprensa) e da pólvora a causa de todos os males, anota Sennett sobre estudo de Tim Hilton, biógrafo moderno de Ruskin.

O interesse em Ruskin, à parte sua postura radical em relação à indústria, funda-se em sua perspicácia ao compreender os significados das relações entre sujeitos e seus objetos. “Um trabalhador ‘esplendoroso’, exuberante e empolgado, dispõe-se a correr o risco da perda de controle no trabalho: as máquinas se quebram ao perder o controle, ao passo que as pessoas fazem descobertas, deparam-se com acidentes propícios” (SENNETT, 2013, p.130). É pela sensibilidade e experiência com o fazer que “o artífice tornou-se autoconsciente. Seu caminho não é o do domínio sem esforço; ele enfrentou problemas e aprendeu com eles” (SENNETT, 2013, p.130).

Ruskin “tentava inspirar aos artífices de todos os tipos o desejo e mesmo a necessidade de um espaço perdido de liberdade; seria um espaço livre no qual as pessoas pudessem experimentar, um espaço de apoio no qual poderiam pelo menos temporariamente perder o controle” (SENNETT, 2013, p.132). A oficina das artesãs da renda é esse lugar de experimentação. Depois de dominar alguns passos básicos de confecção da renda elas demonstram interesse em buscar novas composições, compreender arranjos diferentes, arriscar-se em novos desafios nos quais inevitavelmente surgem erros e com

os quais aprendem e também deles se apropriam. O ato de tecer é uma atividade que vai além da repetição mecânica, é uma ação em que cabeça e mãos se envolvem complementarmente e sem distinção em todo processo. É a possibilidade de experimentar.

Para Sennett, o trabalho com as máquinas, constitui o desafio verdadeiramente radical e libertador no lugar da luta contra elas. Seguindo esse pensamento, para a pesquisadora, a máquina constitui-se num artifício, como tantos outros, criado pelo ser humano para a solução de problemas com os quais se deparou ao longo de sua existência. Não é, portanto, a máquina em si, o verdadeiro obstáculo ao caminhar da humanidade, mas a maneira como os próprios sujeitos lidam com essas ferramentas e seus produtos. Para que essa abordagem não seja reducionista é oportuno convocar os pensamentos de Villén Flusser na sua conferência *Le monde Codifié*⁶⁷, O Mundo Codificado⁶⁸.

Esse autor apresenta o conceito de “objeto” em sua etimologia como algo que está no meio, “lançado no meio do caminho (em latim, *ob-iectum*; em grego, problema) [...] Um “objeto de uso” é um objeto que se necessita e que se utiliza para afastar outros objetos do caminho” (FLUSSER, 2007, p.194). Segundo o autor, essa contradição consiste na “dialética interna da cultura”. A solução do dilema está em compreender “Como devo configurar esses projetos para que ajudem os meus sucessores a prosseguir e ao mesmo tempo, minimizem as obstruções em seu caminho?” (idem, p.195). Ou, como o autor formula mais adiante, “posso configurar meus projetos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico sejam mais enfatizados do que o aspecto objetivo, objetual, problemático?” (idem).

Flusser sustenta que a configuração e criação de objetos envolve responsabilidade e liberdade:

Quando decido responder pelo projeto que crio, enfatizo o aspecto intersubjetivo, e não o objetivo, no utilitário que desenho. E se dedicar mais atenção ao objeto em si, ao

⁶⁷ Le Monde codifié: conférence du 3 mai 1973. Vilém Flusser,... [publié par l'Institut de l'environnement, Centre de formation permanente pour les arts plastique].

⁶⁸ Publicado em português em 2007.

configurá-lo em meu design (ou seja, quanto mais irresponsavelmente o crio), mais ele estorvará meus sucessores e, conseqüentemente encolherá o espaço da liberdade na cultura (FLUSSER, 2007, p.196).

A aproximação desses autores, distantes apenas na temporalidade, permite compreender que a aversão às máquinas por Ruskin pode se relacionar, em princípio, na objetificação dessas quando não foram criadas em seu caráter comunicativo, intersubjetivo e dialógico como propõe Flusser. Na visão deste último, é válido salientar também que “a questão da responsabilidade e da liberdade (inerente ao ato de criar) surge não apenas quando se projetam os objetos, mas também quando eles são jogados fora” (FLUSSER, 2007, p.198). Portanto, o objeto como resíduo também é responsabilidade de seu criador.

Os aspectos utilitários ou de aparência deveriam associar-se ao todo produtivo. Isso quer dizer que a compreensão do objeto não poderia se dissociar de seu fazer, de seu autor e das relações com o lugar. Fora isso, tem-se os excessos na contemporaneidade e sua frenética lógica de descarte. Como dito anteriormente, na oficina de rendas em Sabará, todos os trabalhos são confeccionados com fios industriais. Destaca-se aqui a importância da produção industrial na permanência do artesanato. No entanto, essa indústria, por meio de seus gestores, estaria atenta a uma apreciação dos fios pelas artesãs? Informações que poderiam estabelecer uma rede verdadeiramente colaborativa que encurtasse as distâncias entre produto e usuário? As responsabilidades criativas estariam assim menos objetificadas? O aprimoramento das relações humanas poderia se beneficiar da perícia artesanal.

Ao realizar a pesquisa do ofício artesanal da Renda Turca de Bicos foi possível vivenciar como sua prática contribui na gestão das relações humanas. Para Sennett, a produção de coisas materiais “permite perceber melhor as técnicas de experiência que podem influenciar nosso trato com os outros. Tanto as dificuldades quanto as possibilidades de fazer bem as coisas se aplicam à gestão das relações humanas” (SENNETT, 2013, p.322-323). O compartilhamento do saber pelas artesãs se beneficia do contexto e do modo

como se dão as relações, pois como anota Sennett, “as capacidades do nosso corpo para moldar as coisas materiais são as mesmas a que recorreremos nas relações sociais” (SENNETT, 2013, p.323).

Acompanhar o trabalho de fazer renda permitiu compreender seus significados, por vezes opacos para quem não tiver um ato de imaginação desse labor. Tratar os objetos apenas em seu aspecto utilitário termina em “eliminar boa parte do que conferiu relevância cultural a essa substância” (SENNETT, 2013, p.164). A rotina e a prática observadas nas oficinas de renda são atributos necessários. Segundo Sennett, eles exercem um papel positivo e aberto no processo de produção de coisas materiais, assim como “as pessoas também precisam praticar suas relações com os outros, aprender as habilidades da antecipação e da revisão, para melhorar essas relações” (SENNETT, 2013, p.323). Antecipando e revisando suas ações ao tecer a renda, as artesãs podem elaborar práticas com os mesmos princípios nas suas relações de convivência.

Dessa forma, ao ver da pesquisadora, a cooperação permite visualizar o retorno do trabalho conjunto. E assim, pelo sucesso da operação do trabalho cooperativo, pode-se também alcançar o altruísmo. O trabalho da renda une habilidades diferentes, pois considera as afinidades e aptidões individuais: rendeiras que fazem os bicos; aquelas que fazem os bordados; as que executam a bainha aberta; aquela rendeira que une todos os trabalhos, alinhavando – às vezes consertando – e arrematando; e também o trabalho de receber os clientes e manter a rede cooperativa em pleno funcionamento. Ao longo de todo o processo elas podem conceber e executar o trabalho o que lhes dá a compreensão do todo.

Há uma relação ética de orgulho pelo próprio trabalho realizado pelas artesãs. É a satisfação pelo bom trabalho, esse orgulho, como anota Sennett, “está no cerne da habilidade artesanal, como recompensa da perícia e do empenho” (SENNETT, 2013, p.328). Frequentemente, as artesãs se interessaram por modelos diferentes e que se constituíam em novos desafios para decifrar o modo de execução. Isso possibilita uma evolução criadora, um refinamento de suas habilidades artesanais. Conforme Sennett, “os artífices orgulham-se

sobretudo das habilidades que evoluem. Por isso é que a simples imitação não gera satisfação duradoura; a habilidade precisa amadurecer. (SENNETT, 2013, p.328).

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). 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. O lugar da oficina, onde compartilham a atividade de tecer, após ter se instalado em tantos locais da cidade, pousa numa ambiência peculiar, repleta de significações.

5.5 O lugar das práticas cotidianas e seu sentido para os sujeitos

“Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.” (BACHELARD, 1993, p.26)⁶⁹

Algo de nômade se passou com as oficinas de renda que percorreu 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). Ao recordar 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

⁶⁹ Publicado originalmente em 1957.

“não fosse a tradição, a nação judaica teria desaparecido” (MARTINS,1986,p.25). 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.

O estabelecimento num local que propiciasse estabilidade à continuidade dos encontros da oficina de rendas era o desejo de D. Nilza. Isso foi possível quando foi negociado alugar uma casa (imagem 101) para os encontros. Esse lugar permite abrigar as rotinas necessárias à coesão do grupo. E como ensina Gaston Bachelard “Na vida do homem a casa afasta as contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso” (BACHELARD, 1993, p.26).



Imagem 101: A casa que abriga as oficinas de renda à rua Mário Machado (acervo da pesquisadora/2015).

Os lugares teriam o poder de enraizar os sujeitos como revela a busca pelo “lugar de sossego” de D. Nilza para as oficinas de rendas e bordados. Evidencia-se o poder de enraizamento dos lugares, quando Choay (1992) considera o caso das aldeias antigas e estabelecimentos coletivos tradicionais do mundo em seu papel memorial e que possuíam “em um grau mais ou menos restrito, o duplo e maravilhoso poder de enraizar seus habitantes no espaço e no tempo” (CHOAY, 2006, p.181).

Considera-se que as políticas para gestão do patrimônio em Sabará devem incluir diretrizes que levem em conta tanto as tradições quanto as práticas cotidianas, que trazem vitalidade à cidade, para não se correr o risco de ‘embalar’ a cidade para um consumo cultural:

A ‘embalagem’ que se dá ao patrimônio histórico urbano tendo em vista seu consumo cultural, assim como o fato de ser alvo de investimentos do mercado imobiliário de prestígio, tende a excluir dele as populações locais ou não privilegiadas e, com elas, suas atividades tradicionais e modestamente cotidianas (CHOAY, 2006, p. 226).

Nos lugares, o caráter está impresso em sua composição, nas marcas do seu uso. A função patrimonial é questionável se a matéria não puder realçar as histórias. Com o passar do tempo, as memórias não narradas ficam num limbo. O desafio é como tornar acessíveis essas memórias para que não se apaguem definitivamente. Não se trata de congelamento no tempo, mas uma permissão concedida ao lugar para que acolha tantas narrativas quantos forem os sujeitos que o praticam.

6 Considerações finais

O estudo realizado nessa pesquisa se beneficiou de uma estreita aproximação com um grupo de artesãs que acolheu a pesquisadora de tal forma, que as relações entre sujeitos puderam ser vivenciadas e interpretadas. As questões formuladas inicialmente partiram da visão externa da pesquisadora, fundamentadas em alguns contatos e referências documentais. Foi no campo, pela aproximação e vivência junto às artesãs que o prisma, ou referencial do qual partem as perguntas, se adaptou a essa nova ótica. De dentro do grupo, as percepções se instalam de outra maneira. Muda-se o referencial, muda-se a forma de fazer perguntas.

O trabalho etnográfico seguiu uma metodologia adaptada às circunstâncias, pois os encontros presenciais se deram basicamente no momento das oficinas. Com exceção daqueles em que se fez duas visitas à casa de D. Nilza, bem como quando se levou as rendas para Nayla. Afora esses momentos, também houve algumas conversas ao telefone com Nayla e D. Nilza, incluindo os dias que a pesquisadora não pôde comparecer aos encontros da renda, pois observou-se que para a artesã mestre, ainda que se tenha deixado claro que tratava-se de uma pesquisa, a presença é um compromisso firmado e é adequado que se justifique a ausência. Também à Cassilda pode-se enviar mensagens via Whatsapp para confirmar as reuniões do grupo.

O material que se produziu, com a permissão das rendeiras, foram registros em áudio, vídeos, fotografias e um diário escrito depois das oficinas, no qual se registrou as percepções da pesquisadora e suas memórias. Com base nesses registros produziu-se transcrições dos áudios, que permitiram a construção do pensamento sobre as situações. É relevante e aconselhável que o pesquisador seja quem pesquisa e transcreva. Há nisso um sentido essencial, pois é uma nova percepção que se delinea. Não se trata de uma revisão do vivido, mas nova experiência, noutra circunstância que amplia as percepções. É o tempo também outro fator tão relevante, pois é em camadas que se possibilita entender aquilo que se estuda. Assim como o trabalho do artífice da renda no seu tempo lento é também o trabalho do artífice que pesquisa. Há um período

de assimilação, e as antecipações precipitadas acabam sendo vistas de uma outra forma, fez-se desse tempo lento não um obstáculo, mas um aliado.

O tempo de convívio e as relações de afeto com o fazer e seus sujeitos trouxeram os dados que foram apresentados na pesquisa. Foi possível compreender como se dão as relações, como os vínculos se estabelecem. Mas de forma reflexiva, algo também se altera no modo de perceber da pesquisadora em seu lugar na cidade que vive, como um despertar para lugares embaçados, pelo modo de se olhar para eles. A contribuição é recíproca, mesmo quando as conversas eram apenas por e-mails ou mídias sociais, como se deu com as rendeiras brasileiras fora de Belo Horizonte e Sabará. Com essas artesãs buscou-se informações sobre o fazer e foram feitas negociações de exemplares de rendas, mas as conversas vão além das relações estritamente técnicas, essas rendeiras contaram suas experiências, perceberam o reconhecimento de seus trabalhos o que também nelas, cria expectativas.

Instaladas como um grupo que desenvolve os trabalhos manuais, as rendeiras de Sabará se organizam em torno da atividade com seus códigos próprios do fazer. Estabelecem assim, regras aceitas pelo grupo e desempenham suas atividades dentro de rotinas próprias, com vínculos bem estabelecidos. A questão da autoridade na oficina é referencial, torna-se um guia. Essa autoridade se incorpora nas artesãs mestres e há respeito e honradez pelo que representam para o grupo.

Na contemporaneidade, em Sabará, a renda manual depende das habilidades que se aprimoram ao longo do tempo e, com muita dedicação à atividade artesanal. O seu fazer requer materiais elementares como agulha e fios e cuja criação artística resulta da concepção prévia da artesã. Além disso, a atividade também pode ser realizada no ambiente familiar conciliando-se o trabalho doméstico com a produção da renda. A rendeira executa o trabalho do começo ao fim, compreendendo e estudando os esquemas que compõe os gráficos.

Identificou-se como a primeira apropriação do saber-fazer da renda, de acordo com o relato das artesãs, a criação de uma forma retilínea em bicos considerando o desenho circular, original, trazido pelos colonizadores. Ao longo

do tempo, novas modificações ocorreram, por exemplo, quando uma das artesãs desenvolveu gráficos com outras composições de desenho para a renda, aumentando sua complexidade. Por conseguinte, esses desenhos foram incorporados ao modo de fazer das rendeiras atestando a aceitação dessas recriações e consagrando-as na tradição. É um fazer que convoca o sujeito integralmente, com sua bagagem subjetiva em que, entre o narrar e o fazer, mesclam-se histórias e técnica.

O cotidiano vivenciado e imbricado na produção da Renda apresenta-se de modo muito íntimo para as mulheres rendeiras. Não há produção que dispense alguma história, algum conto. Os rituais fortalecem os vínculos, o lugar não passa despercebido, tudo à ele se relaciona sejam nas oficinas, em suas casas, na vizinhança ou na cidade. É quando as falas vão além da descrição, mas revelam contextos e observações perspicazes de seus sujeitos no cotidiano.

O ambiente favorece a concentração e o envolvimento que o trabalho paciente e calmo do fazer a renda requer. As artesãs orgulham-se de seu trabalho e nele se reconhecem e se identificam. Há vitalidade no fazer e, a todo momento, a curiosidade lhes impele a produzir rendas com outros padrões presentes nos gráficos. A destreza adquirida pelo aprimoramento da técnica lhes permite ainda criar novos modelos, originais no sentido de serem criações pessoais, consumação de suas experiências.

Os materiais e ferramentas são apreciados pelas artesãs em suas qualidades, para que resultem numa renda que atenda os padrões de execução lhe conferindo autenticidade. As ferramentas foram transformadas à sua melhor forma, pois o fazer ritmado permitiu às artesãs avaliá-las e aprimorá-las. A técnica incorporou mudanças, adaptou-se aos fios disponibilizados no mercado pela indústria que, em si, não é uma ameaça ao artesanato. A forma que se lida com os objetos, ao não se perceber todo o contexto que o envolve, é que pode sim, constituir em ameaça não só ao artesanato, mas à própria existência humana.

O trabalho ritmado de avanços e retornos está presente no fazer tanto das aprendizes como das mestres artesãs. A pasta catálogo com modelos são

referências que servem para guiar o fazer, mas é nas relações de proximidade com os sujeitos, as observações do movimento de tessitura, que o aprendizado se entrelaça e se concretiza. Os ritmos também são ditados pelos dias de encontro, os horários bem definidos e um calendário que prevê férias das oficinas. A gestão interna fortalece os vínculos e o sentido de pertencer ao grupo de rendeiras.

A transmissão do saber fazer sempre perpassou as intenções da artesã mestre, D Nilza. Quando ela externa que é possível a cidade abrigar muitos núcleos desse fazer está implícito a preocupação da sustentabilidade ao longo do tempo. Põe-se como desafio a transmissão às gerações mais novas de forma que adquira sentido, assim como o é para o grupo de rendeiras.

O agenciamento e gestão das encomendas, bem como a representação da Associação de Artesãos junto à municipalidade, é fator de estabilidade das atividades do artesanato. O espaço cedido pela prefeitura para a exposição e vendas no centro histórico, bem como a subvenção para manutenção das atividades do grupo revelam que a gestão participativa contribui para a permanência desse saber, patrimônio intangível de Sabará.

Considera-se o registro um mecanismo ou instrumento de validação institucional, mas que não se eleva em relação à validação social que o precede. Mais que responder à ameaça de extinção do saber fazer é válido compreender quais os sentidos desse fazer para os sujeitos que o praticam e suas contribuições para a coesão social. Mais que a perda de um saber o que se perderia se viesse a se extinguir? O desaparecimento de uma atividade que se insere no contexto cultural poderia ser entendido como ameaça apoiando-se na importância da cultura para os sujeitos. Mas essa noção, tratada em sua superfície, valendo-se apenas do peso que o termo cultura adquiriu na contemporaneidade, pouco pode contribuir para esclarecer, em profundidade, o que se perde com a extinção de uma prática como o artesanato da renda manual.

Perde-se, a materialidade do objeto que carrega em si sua excepcionalidade⁷⁰, ainda que embaçada pelo excesso de imagens do mundo contemporâneo e, portanto, nem sempre interpretada dessa maneira. O que se perde também são os contextos em que se deram a produção desses bens materiais, as experiências de trocas entre sujeitos, trocas fundadas na técnica e experimentadas em sua carga simbólica. Perde-se a habilidade em propiciar um ambiente que comunica e promove o aprendizado; a capacidade de gerir as próprias falhas; a interação entre sujeitos fundada na observação recíproca, o espaço relacional criado e recriado a cada encontro; a crença no resultado do trabalho de cooperação mútua; os rituais que promovem essas trocas, a partilha de experiências do cotidiano que contribuem para o sujeito lidar com as próprias experiências individuais; as trocas que interligam os sujeitos à outros ainda, inclusive fora do contexto da produção artesanal, mas que se inserem no lugar.

O trabalho artesanal pode contribuir para compreender o ser estar no mundo além do campo institucional, sem o qual não se prescinde, mas com o qual não se pode excessivamente simplificar. A sensibilidade para o lugar habitado e compartilhado é aguçada nas relações de trabalho cooperativo. A excelência do patrimônio, pode-se dizer, seria nutrir o ser humano integral na sua coesão social.

⁷⁰ Aqui a excepcionalidade é tratada como qualidade do produto elaborado pelo artífice, resultado de tentativas e erros, que resultam em objetos de maior ou menor complexidade, mas que devido ao longo processo até a consumação, carregam em si o percurso que assim os conformaram. Dessa forma, uma ferramenta excepcional pode ter extrema simplicidade formal e, no entanto, ser o resultado de uma busca incansável em suas possibilidades de boa aplicação.

ANEXOS

Tabela 1 - Percentual de municípios com atividade artesanal, segundo o tipo - Brasil - 2005/2012

Tipo	Percentual de municípios com atividade artesanal (%)		
	2005	2006	2012
Bordado	75,2	75,4	74,2
Madeira	43,1	39,7	33,7
Culinária típica	(1) ...	18,1	27,7
Barro	23,4	21,5	19,4
Material reciclável	16,7	19,5	19,3
Fibras vegetais	14,6	16,5	14,1
Fios e fibras	14,9	14,4	12,9
Tapeçaria	14,8	12,7	11,4
Couro	10,2	9,4	9,8
Frutas e sementes	9,0	9,8	7,3
Renda	10,5	7,5	6,5
Tecelagem	9,8	9,5	6,1
Pedras	4,6	4,0	2,4
Conchas	(1) ...	1,8	2,3
Vidro	(1) ...	1,2	1,3
Pedras preciosas	1,5	1,3	1,2
Metal	2,0	1,7	1,2

Tabela do IBGE com realce para renda e bordado (sinalizados pela autora). Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2005/2012. (1) Informações não investigadas nos respectivos anos.

Referências de documentos consultados e não publicados à época da pesquisa:

Documento “Bens culturais imateriais ou intangíveis”, enviado à pesquisadora em julho de 2015:

SABARÁ. Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. Conselho Municipal do Patrimônio Cultural e Natural de Sabará. **Bens culturais imateriais ou intangíveis**: processo de registro Nº 01/2003: livro: registro dos saberes. Sabará, [2003?]. Não publicado. Documento cedido por Caroline Césari - mestre em Antropologia Social e historiadora.

Documento “Complementação do dossiê de registro do modo de fazer da renda turca de bicos de Sabará”, enviado à pesquisadora em junho de 2016:

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.

REFERÊNCIAS

A EUROPA medieval: raízes da cultura moderna. Madrid: Edições Del Prado, 1996. v.2. (Grandes impérios e civilizações).

ALAGOAS. Governo Estadual. Secretaria de Estado da Cultura. [**Renda Singeleza – mãos de D. Marinita**]. Maceió, c2015. Disponível em:
< <http://www.cultura.al.gov.br/configuracao/patrimonio-cultural/arquitetura-civil-imagens/fotos-imaterial/Singeleza.jpg>>. Acesso em: nov. 2015.

ARANTES NETO, Antonio Augusto. A preservação do intangível. **Trópico**, 14 nov. 2009. Entrevista concedida a Bia Labate e Ilana Goldstein.
Disponível em:
<<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3140,1.shl>> Acesso em: jun. 2015.

_____. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. **Resgate**: revista interdisciplinar de cultura, Campinas, v.13 n. 13, p. 11 – 18, 2004. Disponível em:
<<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/175/176>>
Acesso em: jun. 2015.

ARQUE. **Igreja do Rosário, Sabará – MG**. [201-]. Disponível em:
<http://arque.com.br/arque_no_brasil/mg/sabara/igreja_do_rosario.htm>.
Acesso: jun. 2015.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Mapa da comarca do Sabará**. Belo Horizonte: Bertholdo; ArquivoBr, [200-?]. Disponível em:
<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos_docs/photo.php?lid=747>. Acesso em: jun. 2015.

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. **Sabará, MG**. [201-?]. Disponível em:
<http://atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/4634#demografia>.
Acesso em: jan. 2015.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; 1). p. 197-221.

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; 2).

BONNEMAISON, J.; CAMBREZY, L. Le lien territorial : entre frontières et identités. In: BONNEMAISON, Joël; CRAMBRÉZY, Luc; BOURGEOIS, Laurence (Ed.). **Géographies et Cultures (Le Territoire)**. Paris: L' Harmattan-CNRS, 1996. n. 20, p. 7-18. Disponível em:

<<http://www.youscribe.com/catalogue/livres/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/geographie-et-cultures-n-20-180183>> Acesso em: jun. 2016.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, São Paulo, v.4, n.1/2, p.277 – 284, 1993. Instituto de Psicologia da USP. Disponível em:

< <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicosp/v4n1-2/a12v4n12.pdf>>

Acesso em: jul. 2014.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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> Acesso em: dez. 2014.

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.

CARVALHO, Grazielle. **Análise espacial urbano-sócio-ambiental como subsídio ao planejamento territorial do município de Sabará**. 2010.133f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CARTA do folclore brasileiro. Recife. c2015. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>. Acesso: jan. 2015.

CASTRIOTA, Leonardo B. **Patrimônio cultural: conceitos, políticas instrumentos**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

_____.(Coord.) **Mestres artífices Minas Gerais**. Brasília, DF: Iphan, 2012. (Cadernos de memória;1).

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes 1998.

CHAUI, Marilena. Espinosa: poder e liberdade. In: BORON, Atilio A. **En publicacion**: Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Ciências Políticas, 2006. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/filopolmpt/06_chaiui.pdf
Acesso em: jun. 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. UNESP, 2006.

_____. **O patrimônio em questão**: antologia para um combate. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011.

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.

CLAVAL, Paul. Introdução: Uma, ou algumas, abordagem(ns) cultural(is) na Geografia Humana? In: SERPA, Ângelo (Org.). **Espaços Culturais**: vivências, imaginações e representações. Salvador: EDUFBA, 2008. p.13-29.

DAMATTA, Roberto. Você tem Cultura? **Embratel**, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em:
<http://nau.ufsc.br/files/2010/09/damatta_voce_tem_cultura.pdf>
Acesso em: jun. 2015.

DAMERY, Claire. **Espace public, patrimoine et milieu affectif** (Exemples du Marais d'Orx et du Domaine d'Abbadia). 2008. Tese (Doutorado) – Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau, 2008.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DILLMONT, Thérèse. **Encyclopedia of Needlework**. Dornach, Alsace. 2007. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/20776/20776-h/20776-h.htm>>
Acesso em: março 2016.

DUARTE SANTOS, Jaqueline. **Transformações na Paisagem de Sabará**: uma investigação das diferentes historicidades e das construções identitárias. 2013. 173p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2013.

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL. **Estado de Minas Gerais**. [201-?]. Página elaborada por Ralph Mennucci Giesbrecht. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcb_mg_linhacentro/efcb_linhadocentro_mg.htm>. Acesso em: jun. 2015.

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO – UNT. [**Renda Circular Tucumán**]. [Tucuman, Argentina], [199-?]. Disponível em: <http://www.fau.unt.edu.ar/wp-content/uploads/10653367_1166681393360294_3180839624095377694_n.jpg> Acesso em: fev. 2016.

FENIK, Silvina; MIZRAHI, Alejandra; TROTTEYN, Dirk. **Randa**: tradición y diseño tucumanos em diálogo. Tucumán: EDUNT; IDEP, Centro Cultural Eugenio Flavio Virla, 2013. 84p. Disponível em: <<http://idep.gov.ar/randa/files/randa.pdf>> Acesso em: jan. 2016.

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. 2015.

FIRTH, Raymond. Introdução. In: MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 15- 35.

FONSECA, Maria Cecilia L. O patrimônio cultural imaterial inscrito nas listas da Convenção de 2003 da Unesco: observações preliminares. **Políticas Culturais em Revista**, v.2, n.6, p. 1-13, 2013. www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/viewFile/9897/7606>> Acesso em: fev. 2016.

FRANÇA, Júnia; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 9 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

FRONER, Yacy-Ara. **Os domínios da memória**: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação. 2001. 461 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. CARDOSO, Rafael (Org.). São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GENNEP, Arnold van. **O Folklore**. Trad. Pinto Aguiar. Salvador: Livraria Progresso, 1950.

GERRTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOLDENBERG, Samuel. L. **Lace, Its Orign and History**. 1904. (Obra de domínio público). Disponível em: <<https://archive.org/details/laceitsoriginhis00gold>> Acesso em: jun. 2015.

GOOGLE MAPS. [**Foz do Ribeirão Caeté Sabará no Rio das Velhas**]. Google, c2015d. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-19.8939112,-43.8139452,3a,75y,187.96h,80.1t/data=!3m6!1e1!3m4!1sS_CAekk93MHDezQYo3B-fw!2e0!7i13312!8i6656!6m1!1e1>. Acesso em: nov. 2015.

GOOGLE MAPS. [**Mapa com limites do parque Chácara do Lessa**]. Google, c2015a. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-19,884027,-43,8097196,2839m/data=13m1!1e3>>. Acesso: nov. 2015.

GOOGLE MAPS. [**Mapa do caminho percorrido até o grupo Requiñife**]. Google, c2015b. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-19.9024763,-43.8138301,699a,35y,3.56h,30.39t/data=!3m1!1e3>> Acesso em: nov. 2015.

GOOGLE MAPS. [**Vista do Conselho de Arte a partir da BR262**]. Google, c2015c. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-19.8939857,43.8114405,3a,75y,314.11h,93.45t>> Acesso em: nov. 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2 ed. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2015.

HESIOD. To Hephaestus (8 lines). In: HESIOD. **Hesiod, the Homeric Hymns, and Homeric**. 2008. chapter 20. The Project Gutenberg EBook. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/348/348-h/348-h.htm#link2H_4_0013>. Acesso em: fev. 2016.

IMS FOTOGRAFIA. **Acervo fotográfico**. [Rio de Janeiro; São Paulo], c2014. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1526993319944_0>. Acesso em: jan. 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Perfil dos Municípios Brasileiro**: de Informações Básicas Municipais. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. 285p. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv64638.pdf>> Acesso em: maio 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Arquivo Noronha Santos**. Brasília: IPHAN, c2014b. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/ans/>>. Acesso em: jan. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: IPHAN, 2000. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anexo%204%284%29.pdf>> Acesso em: abr. 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Sabará, MG**. Brasília: IPHAN, c2014a. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/286/>>. Acesso em: jan. 2015.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Mulheres mineiras**. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2013. Entrevista. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/1190-iephamg-apresenta-mulheres-mineiras>> Acesso em: abril 2014.

INSTITUTO MINEIRO DE GESTÃO DE ÁGUAS. **Unidade de Planejamento e Gestão de Recursos Hídricos do Rio das Velhas – SF5**. Belo Horizonte. [201-?]. Disponível em: <<http://www.igam.mg.gov.br/images/stories/mapoteca/Mapas/PNG/sf5-rio-das-velhas.png>>. Acesso em: jul. 2015.

ITÁLIA guia visual Publifolha. 9 ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

IL TASSELLO Associazione Culturale: Il Puntino ad Ago di Latronico. [s.l]:[s.n], [2015?]

LYNDA'S BOOK BINDING. **Torchon lace**. Vancouver, c2016. Disponível em: <<http://www.lyndasbookbinding.com/my-lace/torchon-lace/>> Acesso: fev. 2016.

JACKSON, Emily. **A History of hand-made lace**. [S.l]: [s.n.],[2016].

JAMES, William. **Pragmatismo e outros textos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JESUS, Francisca Maria de. **Professora de renda Francisca Maria de Jesus fala sobre sua vida**. 2010. Entrevistador: Jô Soares. Entrevista concedida ao Programa do Jô. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1278829/>>. Acesso em: nov. 2015.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**, 5 ed. São Paulo : Atlas 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 16 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Maria Angela Faggin Pereira. **Destruição ou reconstrução?** Questões de Paisagem e tendência de regionalização. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Edições 70, 1987.

LOWES, Emily Leigh. **Chats on Old Lace and Needlework**. Londres: T. Fisher Unwin, LTD, [2008] Disponível em: <<https://archive.org/details/chatsonoldlacene00lowerich>> Acesso em: nov. 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MAP: VIAGENS E TURISMOS. **Passeios e traslados**. [Belo Horizonte]: Nuts, [2009?]. Disponível em: <<http://www.map.tur.br/site/internas/institucional/>>. Acesso em: jun. 2015.

MARTINS, Saul. **Folclore: teoria e método**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1986.

MI TUCUMÁN...Nuestro Tucumán ¡Gracias por darme la oportunidade de emocionarme todos los días com tu beleza! **Randeras Tucumanas**. Argentina. 2011. Disponível em: < <http://mitucuman.blogspot.com/2011/05/randeras-tucumanas.html>> Acesso em: nov. 2015.

MIZRAHI, Alejandra. La randa entre la artesanía y el diseño: ensayando modelos de trabaj o colaborativo. In: ARGENTINA. Ministerio de Cultura de la Nación. **#PensarLaCulturaPública** : apuntes para una cartografía nacional. Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, 2015.

Disponível em:

[http://alejandramizrahi.com/wp-](http://alejandramizrahi.com/wp-content/uploads/2016/11/la_randa_entre_la_artesania_y_el_diseno.pdf)

[content/uploads/2016/11/la_randa_entre_la_artesania_y_el_diseno.pdf](http://alejandramizrahi.com/wp-content/uploads/2016/11/la_randa_entre_la_artesania_y_el_diseno.pdf)

Acesso em: dez. 2015.

MONTEIRO, Diana. **Bico Singeleza de Alagoas reforça estudo para doutorado de antropólogas italianas**. 06 jul.2015.

Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/noticias/2015/07/bico-singeleza-de-alagoas-reforca-estudo-para-doutorado-de-antropologas-italianas>> Acesso em: out. 2015.

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.

Observatório da Diversidade Cultural – ODC [renda...] [2014]

Disponível em: <<http://observatoriodadiversidade.org.br/site/institucional/quem-somos/>> Acesso em: jul. 2015.

OLIVEIRA, Solange. Bauru, 23 nov. 2015. **Entrevista** - concedida a Helga Freitas Pompeu por meio eletrônico.

ONG LEÃO. **O Parque Natural Municipal Chácara do Lessa**. Sabará. 2009. Disponível em: <<http://ongleaosabara.blogspot.com/2009/07/o-parque-natural-municipal-chacara-do.html>> Acesso em: jun. 2015.

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.

PALLISER, Mrs. Bury. **History of Lace**. Dover Publications, Inc, [2015].

PATRIMONIO CULTURALE DELLA BASILICATA. [Puntino ad ago di Latronico]. [201-]

Disponível em:

<<http://patrimonioculturale.regione.basilicata.it/rbc/form.jsp?bene=429&sec=5>>

Acesso em: out. 2015.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

PRICKETT, Elizabeth. **Ruskin Lace & Linen Work**. London: B.T. Batsford. 1985.

RENDA Turca de Bicos de Sabará. **Revista Ecologia Integral**, Belo Horizonte, ano 8, n.34, p.16-17, jun. 2008. Título de capa: Patrimônio Cultural, o que recebemos e o que deixamos. <<http://www.ecologiaintegral.org.br/Rev34EcologiaIntegral.pdf>> Acesso: nov. 2015.

REVISTA ECOLÓGICO. **Beleza Protegida**. Belo Horizonte, jun. de 2009. Disponível em: <<http://www.revistaecologico.com.br/materia.php?id=8&secao=79&mat=92>> Acesso: jun. 2015.

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. 2015.

ROCHA, Sebastião. **Roteiro de Pesquisa Folclórica: Ciência de Amor Humano**. Belo Horizonte: SENAC, 1979.

ROYAL COLLECTION TRUST. **The collection**. [London], [200-?]. Disponível em: < <https://www.royalcollection.org.uk/> > Acesso: mar. 2016.

RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. 6 ed. London: George Allen. [2007]. Disponível em: <<https://archive.org/details/lampsofarchseven00ruskrich>> Acesso em: jun.2015.

RUSKIN LACE. **What is Ruskin Lace?** c2009. Disponível em: <<http://www.ruskinlace.org.uk/>>. Acesso: nov. 2015.

SABARÁ. In: MINAS GERAES. Secretaria da Agricultura. **Album Chorographico Municipal do Estado de Minas Geraes**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, [201-]a. Disponível em: <<http://www.albumchorographico1927.com.br/indice-1927/sabara>>. Acesso: jun.2015.

SABARÁ. In: MINAS GERAES. Secretaria da Agricultura. **Album Chorographico Municipal do Estado de Minas Geraes**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, [201-]b. Disponível em: <<http://www.albumchorographico1927.com.br/indice-1927/sabara>> Acesso: jun.2015.

SABARÁ, NOSSO DESTINO. **IX feira de negócios do artesanato de Sabará. Isadora.** [Sabará]: Events & Productions, [201-]a. Disponível em: <http://destinXosabara.blogspot.com.br/2010/10/blog-post_5284.html> Acesso: jun. 2015.

SABARÁ, NOSSO DESTINO. **IX feira de negócios do artesanato de Sabará. Isadora.** [Sabará]: Events & Productions, [201-]b. Disponível em: <http://destinosabara.blogspot.com.br/2010_10_10_archive.html>. Acesso: jun. 2015.

SABARÁ. [Nova Lima]: Anglo Gold Ashanti, [2015]. (Nossa Cidade). Catálogo.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. CBH - Rio das Velhas. **Plano Municipal de Saneamento Básico Sabará: diagnóstico**, 2013. Disponível em: <http://cbhvelhas.org.br/images/subcomites/planosmunicipais/PMsB/Caete_Sabara/Produto_2/DIAGNOSTICO_SABARA.pdf> Acesso em jul. 2016.

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. 2015.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. **Renda Turca de Bicos**. Sabará, 2016. Disponível em: <<http://sabara.mg.gov.br/cultura/renda-turca-de-bicos/>> Acesso em: abr. 2016.

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. 2015.

SABATÉ, Joaquim. Paisages Culturales y proyeto territorial. In: NOGUÈ, Joan (Org.) **El paisaje en la cultura contemporânea**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2008. p. 249-273.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Trad. Clóvis Marques. 4. ed. Rio de Janeiro, 2013.

SE PRESENTÓ la randa ante la Unesco para registrarla como patrimonio cultural inmaterial. [Tucumã, Argentina]:Facultad de Arquitectura y Urbanismo – UNT, 2015. Disponível em: <<http://www.fau.unt.edu.ar/novedades/se-firmo-un-acuerdo-de-cooperacion-entre-el-idep-la-facultad-de-arquitectura-y-urbanismo-de-la-unt-y-el-ministerio-de-cultura-de-la-nacion/>> Acesso em: maio 2016.

SOU SABARÁ: PORTAL DE SABARÁ. **Portal de Sabará**. Sabará. [201-?]. Disponível em: <<https://sousabara.com.br/>>. Acesso: jul. 2015.

SOUZA SANTOS, Boaventura (Org.). **Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANDEN, Edith Appleton. The grandeur of lace. **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, [New York], v.16, n. 5, p.156 – 162, Jan.1958. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3257694.pdf.bannered.pdf>>. Acesso: ago. 2015.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Browse the collection. New York, c2000 – 2015a. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/226402>> Acesso: ago.2015.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Textile production in Europe: Lace, 1600–1800**. New York, c2000 – 2015b. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_l/hd_txt_l.htm>. Acesso: nov. 2015.

TRC LEIDEN. **Ruskin Lace**. [201-?]. Disponível em: <<https://www.trc-leiden.nl/trc-needles/techniques/lace-making/ruskin-lace>>. Acesso: nov. 2015.

TYLOR, Edward. **Primitive Culture**. 6 ed. London: Jonh Murray, [2007]. Disponível em: <<http://archive.org/details/primitivculture01tylouoft>> Acesso em: fev. 2015.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **La dentellerie en Croatie**. Paris: UNESCO, [2009]. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/la-dentellerie-en-croatie-00245#diaporama>> Acesso em: jan. 2016.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Neolithic Site of Çatalhöyük**. Paris: UNESCO, [2012]. Lista do Patrimônio Mundial. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/1405>> Acesso em: ago. 2016.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura, arte e cidade: textos reunidos**. Organização de Celina Borges Lemos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

VASCONCELLOS, Sylvio de; LEFÈVRE, Renée. **Minas: cidades barrôcas**. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

VIANA PASSOS, Zoroastro. **Em torno da história do Sabará**. [S.l]: [s.n],1940

VICENTINO, Cláudio. História geral: ensino médio. São Paulo: Scipione, 2006.

WILFORD, John Noble. Site in Turkey Yields Oldest Cloth Ever Found. **The New York Times**, 13 Jul. 1993. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/07/13/science/site-in-turkey-yields-oldest-cloth-ever-found.html?pagewanted=all>. Acesso: ago. 2016.