

Têxteis

do

Brasil







Patrocinador Master

rumo

Apoio

PERNAMBUCANAS

Realização



ARTESOL

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Têxteis

do

HELENA KUSSIK

organização e textos

BIANCA MATSUSAKI

textos técnicos

CAMILA DO ROSÁRIO

ilustração

NATHÁLIA ABDALLA

fotografia



ARTESOL

Brasil





ARTESOL, UMA ORGANIZAÇÃO DEDICADA AOS ARTESÃOS DO BRASIL

A história da Artesol começou em 1998, impulsionada pelo sonho da visionária Ruth Cardoso, que buscava revitalizar o artesanato de raiz cultural no Brasil por meio do comércio justo, unindo ética e estética. Antropóloga, pesquisadora e ex-primeira-dama, Ruth integrou o movimento responsável por transformar a agenda social brasileira nos anos 1990, promovendo a expansão da educação e dando atenção a grupos vulneráveis, através da criação de diferentes programas voltados ao fortalecimento da sociedade civil. Entre esses programas, estava o Artesanato Solidário, uma iniciativa criada para mapear e valorizar as comunidades de artesãos tradicionais do país, promovendo o desenvolvimento econômico e social.

Inspirada por esse ideal, Ruth Cardoso reuniu um grupo de pesquisadores, cientistas sociais e filantropos, que realizaram imersões em polos criativos da região Nordeste e iniciaram um extenso inventário do artesanato brasileiro, incluindo núcleos de ceramistas, escultores e, especialmente, artesãs do universo têxtil. Essas mulheres, por meio de seu talentoso trabalho, sustentavam comunidades inteiras, enquanto enfrentavam os efeitos adversos das secas prolongadas no semiárido.

Com o objetivo de fortalecer a geração de trabalho e renda nesses núcleos, foi desenvolvida uma metodologia inovadora para estruturar associações e cooperativas, ampliando os conhecimentos dos artesãos nas áreas de gestão, design, comunicação e comercialização. A proposta era transformar os modelos de produção e circulação das criações artesanais, revelando práticas artísticas e culturais baseadas em experiências coletivas, que refletiam a subjetividade e pluralidade do imaginário brasileiro.

Foi nesse contexto que rendeiras de Divina Pastora, em Sergipe, e bordadeiras da Ilha do Ferro e de Entremontes, em Alagoas, entre muitas outras, conquistaram um CNPJ e o status de associação ou cooperativa, além de um novo lugar simbólico na cena cultural brasileira.

Refazer esses caminhos do Nordeste, 26 anos após a primeira expedição, por meio do projeto Têxteis do Brasil, foi uma jornada emocionante que renovou o desejo de continuar firmes no nosso propósito.

Durante essa jornada, a equipe se encontrou com algumas das primeiras artesãs apoiadas pela Artesol e constatou que muitos grupos continuam a resistir, graças à força da criatividade, da coletividade e do apoio de projetos de fomento de vanguarda, como a Rede Artesol. Maior mapeamento do artesanato brasileiro, essa iniciativa utiliza as mais modernas tecnologias para valorizar um conjunto de conhecimentos milenares que, ainda hoje, alimentam poéticas contemporâneas e cotidianas, fundamentais para nossa identidade e nossa economia criativa.

A proposta do projeto **Têxteis do Brasil** surgiu do desejo de criar um panorama da produção tradicional, por meio de uma pesquisa que visa valorizar as rendas e os bordados brasileiros e suas mestras. O objetivo é salvaguardar esses saberes de valor histórico em uma publicação que registra não apenas técnicas que sustentam uma tradição, mas também histórias e visões de mundo que conectam arte e vida.

Ao compartilhar o fazer, as memórias e o cotidiano das artesãs, entendemos, na prática, que o artesanato vai além do econômico. Os trabalhos feitos com linhas e agulhas carregam uma história secular de expressão afetiva e elaborações estéticas, servindo como meio para as narrativas subjetivas das artesãs.

Por isso, ao lançar esta publicação, esperamos que as histórias contidas nela inspirem reconhecimento e que cada vez mais pessoas se sintam motivadas a explorar a imaginação através da linguagem têxtil. Que essa potência não fique restrita às lembranças de uma infância na casa da avó, nem seja deixada para um futuro distante, como a aposentadoria.

Mais do que nunca, queremos somar forças a cada coletivo têxtil, transformando cultura em dignidade e, também, em uma expressão do sensível, conectando o universo feminino, o design e os negócios criativos.

14 **Prefácio**
Clara Nogueira

18 **Prólogo**
Bianca Barbosa Chizzolini

22 **Introdução**

Renda
Renascença 32

Renda
Irlandesa 76

Bordado
Labirinto 114

Bordado
Boa noite 144

Bordado
Redendê 172

204 Bordado
File

250 Renda
Singeleza

272 Renda de
Bilros I

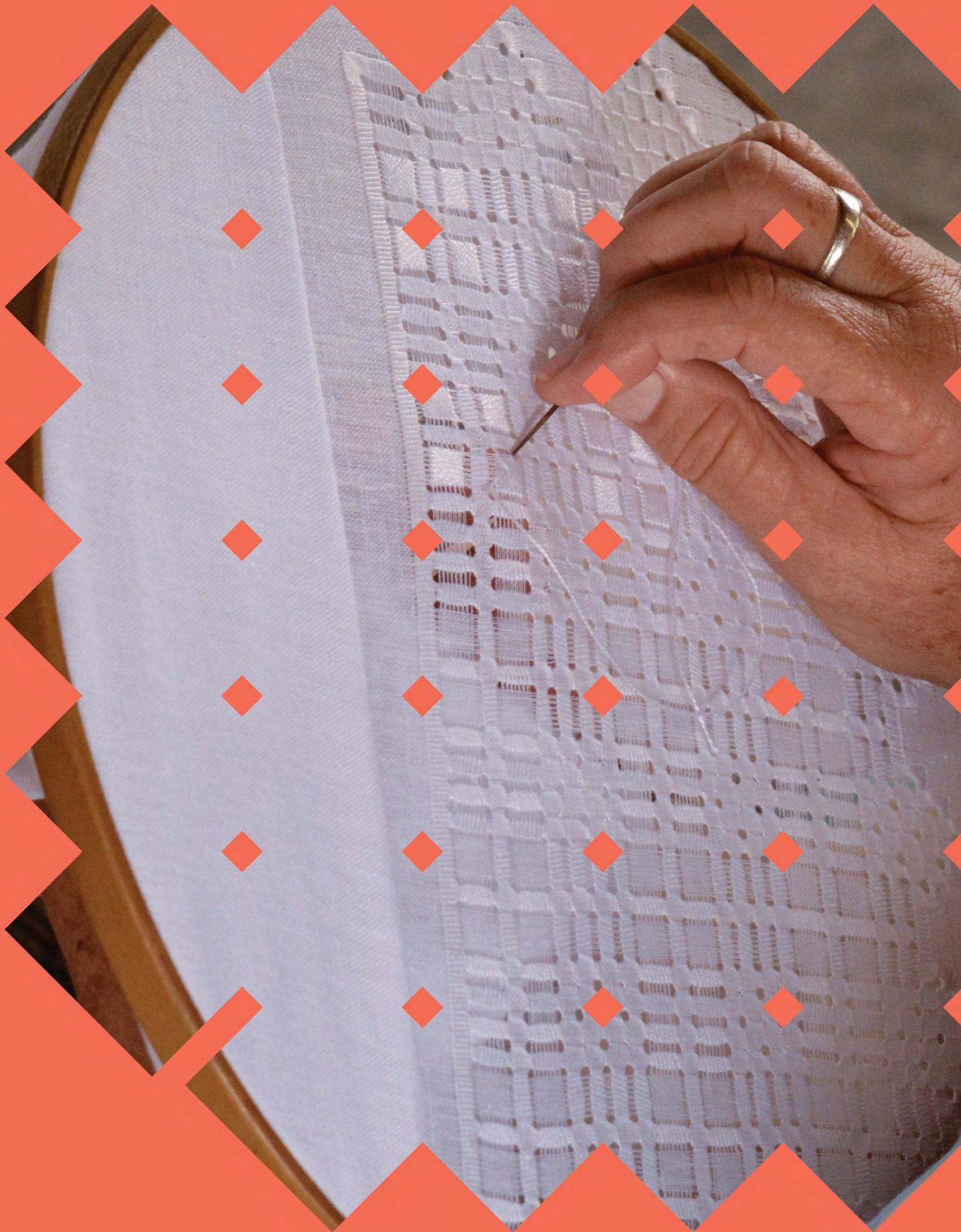
306 Renda de
Bilros II

330 **Rendas e bordados:
memória e
resistência originária
no cotidiano brasileiro**
Jucélia da Silva

335 **Moda e artesanato
no Brasil:
tramas abertas**
Ana Julia Melo Almeida

340 **Glossário**

344 **Referências
bibliográficas**









PREFÁCIO

por Clara Nogueira¹

Os fios que tramam os saberes e fazeres ao território são tecidos por mulheres que, sozinhas ou em grupos, ocupam suas casas, varandas, calçadas, praças e ruas. Nesses locais, onde permanecem muitas vezes por horas a fio, a sociabilidade faz parte de suas criações e está enraizada no cotidiano. Elas são praticantes da atuação simbólica e da convivência social, que geram a vida sensível e originam os territórios têxteis.

Os territórios mapeados e unidos em *Têxteis do Brasil – Rendas e Bordados*, estão todos na região Nordeste, onde a expressiva produção manual é predominantemente feminina, cujas narrativas de vida se entrelaçam à história das técnicas. Ali flores nomeiam pontos, como no bordado Boa Noite, ou sotaques adoçam estrangeirismos, transformando “Hardanger” em Redendê. Assim, lemos os lugares para além de objetos de consumo ou rotas turísticas especulativas, pois esta publicação propõe situar, ilustrar e registrar as relações de trabalho e suas implicações na memória coletiva.

Num mapa cartográfico, segundo o antropólogo Tim Ingold, a linha é traçada para conter, limitar e desenhar fronteiras, e os pontos para simplificar lugares de ocupação.² Porém, essas linhas e pontos não necessariamente correspondem ao uso que os habitantes fazem do local e não demonstram “a identidade substantiva das pessoas e dos bens”. Dessa forma, ainda que os capítulos do livro sejam apresentados atrelados aos municípios visitados pela equipe de pesquisa, percebemos que as práticas ultrapassam os limites cartográficos e os conhecimentos circulam. Afinal, “[a vida é] como um tecido múltiplo de fios incontáveis, fiados por seres de todos os tipos, tanto humanos quanto não humanos, conforme eles encontram caminhos através do emaranhado de relacionamentos nos quais são enredados”.³

Os modos de fazer que são transmitidos através dessa rede de mulheres tecedoras, responsáveis por criar uma textura invisível do fazer e do viver, estão conectados aos reconhecimentos institucionais que a maioria das localidades aqui mapeadas já possui. São chancelas que nos mostram as linhas invisíveis que conectam intimamente artesãs às suas moradas. Os rastros grafados nos gestos e a observação da repetição quase silenciosa vão tecendo territórios.

A cooperação e a criação coletiva são práticas ancestrais, como discute Elizabeth Barber em *Trabalho das mulheres*.⁴ Segundo ela, historicamente os têxteis foram associados às mulheres em parte porque podiam ser realizados no ambiente doméstico, enquanto elas cuidavam da casa e dos filhos. No Brasil, técnicas oriundas de países europeus, introduzidas pelo processo de colonização, foram aplicadas em contextos de raça, classe e etnia distintos, e foram também contidas em relações de poder. Passaram, no entanto, por mudanças silenciosas, que explicitam uma espécie de reterritorialização e, nesse movimento, acabam subvertidas em seus locais de vivência.

Como vemos ao longo dos capítulos, as práticas têxteis, intrínsecas à nossa cultura e identidade, fazem parte de processos dinâmicos que se entrecruzam e se modificam. Como exemplo disso, rendas e bordados antes considerados prendas domésticas, artes menores feitas em anonimato, hoje ocupam o espaço de expressão artística, envolvendo e conferindo signos a espaços públicos, sendo legitimados como trabalho; estão, afinal, conquistando o devido reconhecimento. A questão de gênero, imbricada nesse contexto, nos fornece elementos para pensar sobre essas relações de poder e sobre como as mulheres atuam para questionar o estado das coisas.

Nessas composições contemporâneas, são elas que desempenham, concomitantemente, o trabalho artesanal, doméstico, de cuidado dos seus filhos e parentes, e, em muitas situações, o cultivo do roçado e a criação de animais. Sendo assim, o “passar de geração para geração”, o “aprendi olhando”, o “aprendi com minha mãe”, o “aprendi com minha vizinha” – modos narrativos tão comuns – fazem ainda mais sentido. O aprendizado comunitário tece relações sociais, culturais e econômicas. A história das práticas têxteis está inserida e é apropriada como modo de vida, e o processo criativo, portanto, atravessa “linhas e lidas do cotidiano”, como descreve Helena Kussik.

Como este livro trata do nosso patrimônio cultural, entendo nele uma abordagem de “repovoamento”,⁵ pois ele traz, como resultado de uma extensa pesquisa de campo, o registro contemporâneo dos pontos e modos de fazer de bordados e rendas. Faz isso sem criar uma polaridade excludente entre sujeito e objeto, uma vez que documenta e reverbera a importância das mulheres como detentoras, como parte substancial para a salvaguarda desses saberes e fazeres. Por meio desta publicação, podemos discutir de forma ampla e indissociável o patrimônio tangível e intangível; uma obra que atua, efetivamente, como uma ferramenta potente de novas abordagens e olhares aos bens culturais.

O repovoar do patrimônio também trata da presença da habitante, quanto ao seu saber corporificado, em que a experiência do corpo sensorial também é incutida. Vejo nesta publicação registros fotográficos que documentam as cenas de “uma caligrafia rítmica, uma ‘corpora de conhecimento’”.⁶ Trechos como “o balé rápido e complicado das mãos”, que descreve uma bordadeira do labirinto, “olhando ela movimentar os dedos”, ou ainda a descrição dos sons do “bater dos bilros”, são exemplos desse tipo de relação.

É comum que o universo humano não seja contextualizado em publicações com esse tema. Este livro, no entanto, nos mostra, com base em uma pesquisa pioneira, mulheres atuantes,

que emprestam seus nomes aos pontos, que criam e recriam cotidianamente suas práticas. Dessa forma, a habilidade artesanal, as práticas corporais, a característica criativa, o amor e a dedicação pelo trabalho nos fazem entender como são feitas as coisas, ou como declara Richard Sennett, os movimentos que nos fazem alcançar uma vida material mais humana.⁷

As diferenças e particularidades nos modos de fazer registrados neste livro se dão no uso de materiais disponíveis, na forma como os pontos são feitos e em pequenos detalhes que, juntos, dão identidade àquele saber-fazer. Elementos da natureza são incorporados aos trabalhos, e, mais uma vez, as mulheres e seus familiares criam táticas cotidianas para escaparem das limitações e para a manutenção de seus fazeres. Os gestos calculados e exatos das mãos produzem toda uma rede de símbolos com o território.

A interdependência entre o fazer e os recursos locais forma uma relação harmoniosa que se reflete nas peças, muitas vezes bordadas e rendadas com elementos representativos da natureza ao redor. O espaço do fazer torna-se também um lugar de memória, onde as histórias locais são representadas nas próprias produções, criando camadas adicionais de significado.

Dessa forma, o termo saber-fazer, aqui, é consagrado de maneira íntegra, reunindo todas essas camadas num documento estético, poético e político de muita importância, sensibilidade e beleza. Como resultado de um trabalho profundo e coletivo, pode ser utilizado, com pertencimento, pelas artesãs: em suas casas, organizações, comunidades, associações, cooperativas, grupos, como mais uma ferramenta para compartilhar generosamente seus conhecimentos e suas histórias.

Os levantamentos gráficos dos pontos, junto aos belos registros visuais, garantem que esta publicação seja um mergulho nesse recorte da riqueza cultural brasileira. Assim, “os panos de amostra”, os “desenhos”, os “riscos”, que funcionam como documentos e fontes criativas do fazer, ganham com este livro um potente e ilustre parceiro.

1 Olindense (1985); arquiteta e urbanista, bordadeira, tecelã e crocheteira nos desvios. Idealizadora, coordenadora e pesquisadora do projeto cultural “Mulheres que Tecem Pernambuco”. Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco e doutoranda de Desenvolvimento Urbano pela mesma universidade. Desenvolve estudos e pesquisas que tratam de questões de gênero, têxtil e território, intervenções urbanas e instalações efêmeras.

2 Tim Ingold, *Linhas: Uma breve história*. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

3 Ibid.

4 Elizabeth Wayland Barber, *Women's Work – The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early times*. Nova York: W. W. Norton & Co., 1996.

5 Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, “Repovoar o patrimônio ambiental urbano”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 36, pp. 39-51, 2017.

6 Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

7 Richard Sennett, *Juntos: os rituais e os prazeres e a política de cooperação*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2021.

PRÓLOGO

por Bianca Barbosa Chizzolini¹

Desde que Helena Kussik me contou sobre seu desejo de fazer o livro *Têxteis do Brasil: rendas e bordados*, nos idos de 2018, vibrei de alegria! Nossos interesses de pesquisa pela criação artesanal têxtil sempre renderam conversas animadas e intercâmbios inspiradores. Helena se dedica à investigação da renda brasileira e ao acompanhamento (por anos a fio) de dezenas de grupos de rendeiras e bordadeiras de diferentes cidades do Brasil em seu trabalho com a Artesol e com o projeto Ómana. Eu me dedico a uma pesquisa etnográfica que investiga como *servilletas* artesanais são feitas, vendidas e, sobretudo, usadas em duas comunidades zapotecas nos Vales Centrais de Oaxaca, no México². *Servilletas* são têxteis geralmente quadrados e bordados, avistados em muitos lugares públicos e privados e intimamente ligados às comidas cotidianas e festivas, à reprodução da vida diária e a momentos de celebração. Seguindo os rastros de algumas peças, observo, bordo e descrevo a vida social que essa peça banal e vital cria e participa.

Poucos meses após meu regresso de uma longa estadia de pesquisa em terras mexicanas, Helena me convidou e me deu o prazer de colaborar com o planejamento dos percursos e dos detalhes estratégicos do trabalho de campo previsto no projeto do livro. Partindo do meu interesse pelos detalhes da vida de uma peça artesanal, desde sua concepção até seu consumo, apresentei-lhe a metodologia de investigação etnográfica que havia usado em minha pesquisa com resultados positivos.

Em um brilhante texto sobre grupos indígenas e as origens dos doces brasileiros, Martín César Tempass³ menciona a noção de sistemas culinários⁴ como um modo de documentar e sistematizar todo tipo de encadeamento acionado para que se possa ingerir um prato de comida. Inspirada por essa estratégia de registro, sugeri que durante a pesquisa se atentassem aos “sistemas têxteis” que envolvem as feituas artesanais das rendas e bordados investigados. Essa tarefa envolve a sistematização de informações sobre objetos, materiais, técnicas de preparação e composição, saberes têxteis, hierarquias e classificação, modos de documentação da técnica e relações entre produtores e compradores acionadas para a feitura de uma peça têxtil artesanal. Com isso, a descrição da técnica não se daria separada da observação das relações que a executam e a mantêm viva.

A pesquisa etnográfica conduzida por Helena, acompanhada das fascinantes ilustrações de Camila, conferem densidade e tornam o livro *Têxteis do Brasil: rendas e bordados* especial e distinto de outras obras do gênero que o precederam mas, sem os quais, o presente livro jamais existiria. Trata-se de um livro de consulta que, reverenciando investigadoras e investigadores que vieram antes, apresenta o repertório das artes da ornamentação representadas pelas rendas e pelos bordados. Atenta às técnicas usadas e como elas se relacionam às paisagens onde se desenvolvem, a autora valoriza as sábias criadoras e guardiãs desses conhecimentos, bem como as comunidades onde vivem.

Eu havia dito que nossas pesquisas apresentam interessantes pontos de convergência; vamos a eles. Sem dúvida o aspecto que mais aproxima esses contextos, a princípio muito distintos, é a característica feminina, doméstica, popular e rural dessa produção têxtil. A maioria incontestemente dessas artesanias são criadas por mulheres de classes populares vivendo em áreas rurais. Para muitas, a casa é palco de um conjunto de trabalhos variados e sobrepostos: enquanto criam seus filhos, zelam pela casa e nutrem relações com outros parentes sem deixar de participar da vida comunitária. Garantem diariamente que a família coma e descanse entre um dia e outro de trabalho e, nas brechas de uma rotina atribulada, fazem rendas e bordados. Do âmbito doméstico brota criatividade, e não poderia ser diferente, afinal são (histórica e socialmente) especialistas da criação (de pessoas, de comunidade, de coisas, de relações).

Essas criações têxteis garantem uma fonte de renda extra a essas mulheres, mas não só. A criação de caminhos de mesa, capas de almofadas, *servilletas*, roupas, toalhas, redes e tantas outras peças mencionadas no livro e no contexto oaxaqueño investigado por mim, assegura a continuidade de saberes importantes para a comunidade da qual elas fazem parte. Memórias familiares e técnicas repassadas e transformadas entre gerações ganham vitalidade e se apresentam em novas formas e cores que dialogam com o presente, reverenciam o passado e apontam para o futuro desses saberes.

Aquelas que criam peças em associações de artesãs, cooperativas, projetos ou grupos familiares têm a oportunidade de desfrutar de relações produtivas solidárias e coletivas que são cada vez mais raras no mundo do trabalho contemporâneo, marcado, por sua vez, pela precarização crescente e pela valorização da competitividade entre indivíduos.

Apesar de a feitura dessas peças dividir o tempo com os trabalhos domésticos de suas criadoras e várias dessas peças remeterem à ornamentação de diferentes espaços de uma casa (como salas, quartos e cozinhas), a produção doméstica de parte dessas peças não corresponde ao sentido figurado de domesticidade, ou seja, de servilismo, docilidade ou ainda submissão. O exercício criativo de fazer renda ou bordado imprime no mundo as preferências estéticas de mulheres diversas entre si que encontram na feitura têxtil artesanal um canal de expressão artística que embeleza ruas, casas e corpos para além de suas relações e realidades mais imediatas e cotidianas. As paredes dessas casas e associações são “porosas” permitindo que essas criações circulem entre casas e ruas, entre cidades, países e oceanos. Circulam, assim, as coisas criadas tanto quanto suas criadoras.

Em uma pesquisa qualitativa que realizei para a Artesol em 2021, entrevistei oito artesãs ocupando postos de liderança em associações ou cooperativas de artesãs em diferentes regiões do país produzindo artesanias diversas. Dessas longas conversas, aprendi com essas mulheres perspicazes que o artesanato está intimamente associado à liberdade e à expansão de seus horizontes de vida. O saber-fazer artesanal, para elas, dispara a emergência de

oportunidades antes inacessíveis, aumentando suas redes de relações e seus repertórios culturais. Uma delas havia, por meio da venda de suas criações, alcançado condições materiais para a retomada dos estudos. Muitas tinham sido apresentadas a tecnologias até então desconhecidas em atividades de formação desenvolvidas pela Artesol. Várias viajavam para feiras de vendas e uma delas viu o mar pela primeira vez numa dessas oportunidades. Muitas desenvolvem uma relação terapêutica com a feitura dos objetos, realizam sonhos e se veem mais valorizadas frente a seus maridos e à sua comunidade. Seu efeito é, portanto, o oposto do enclausuramento doméstico puro e simples.

Partindo de latitudes e longitudes distintas do continente americano, nossas questões de pesquisa e de trabalho possuem pontos de encontro que endossam a importância do saber-fazer artesanal nas artes têxteis latino-americanas. Renda e bordado possuem dimensões econômicas, criativas e afetivas que não podem ser ignoradas, pois são centrais na construção da vida cotidiana de diversas comunidades no continente. Vida longa aos *Têxteis do Brasil*, projeto com o qual ainda aprenderemos muito sobre as diversas relações sociais que são tramadas no país.

- 1 É mestra e doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e bacharel em Ciências Sociais pela mesma universidade. Realiza pesquisa etnográfica financiada pela Wenner-Gren Foundation, Institute of Studies on Latin American Art (ISLAA) e FAPESP. Integra o Coletivo Artes, Saberes e Antropologia (ASA) e é pesquisadora do *Métis* – Projeto Temático FAPESP (proc. 2020/07886-8) “Artes e semânticas da criação e da memória”.
- 2 São elas: San Antonino Castillo Velasco e Ocotlán de Morelos.
- 3 Martín César Tempass, “Os grupos indígenas e os doces brasileiros”. Espaço Ameríndio, v. 2, n. 2, 31 dez. 2008.
- 4 Jesús Contreras; Mabel Gracia Arnaiz, Alimentación y cultura: perspectivas antropológicas. Barcelona: Ariel, 2005.

INTRODUÇÃO

Primeiro, me encantei com as peças. Depois, com o ato de se compor uma imensidão com linha e agulha. O tempo dos pontos, para mim, é o tempo da criação. Não só da criação de uma toalha de banquete, em seus 8 a 10 meses de trabalho para ser concluída; mas da criação de mundo, onde habitam ideias, assombros, imaginação e concretude.

As rendas e os bordados que conheci no litoral, como turista há mais de uma década, me guiaram à pesquisa que hoje se materializa como livro. Nesse tempo, muitos foram os encontros, e o trabalho desenvolveu-se com o intuito compartilhado de mostrar, contar, o que – e quem – está por trás das peças que vemos por aí, habitando casas, passeando nas praias.

Em 2014 realizei minha primeira pesquisa em campo, no Sítio Mimoso de Jataúba, que resultou na dissertação “Renascença no Agreste Pernambucano: um estudo etnográfico sobre a técnica em Jataúba-PE”. Aprender a rendar foi parte importante da investigação das dinâmicas culturais, sociais e econômicas da Renda Renascença; era uma forma de entender não só a partir da observação, mas do próprio gesto, o universo do qual eu me acercava.

Parar para ensinar era pouco usual no Sítio, porque ali “se aprendia vendo”, como as rendeiras sempre me diziam. Observando eu aprendi muita coisa, mas também tive a sorte de contar com a tutoria de mestras rendeiras como Jeruza Gomes e Maria Quitéria Alves da Silva, que me ensinaram os pontos e suas lógicas.

Nessa viagem carreguei um livro pequenino, antigo, com ilustrações de pontos de uma técnica que se assemelhava à feita na região. O livro era uma edição de 1924 da clássica *Encyclopedia of Needlework* [Enciclopédia de trabalhos com agulha] de Thérèse de Dillmont, publicado pela primeira vez em 1884.¹ Mesmo com os textos em inglês, as rendeiras observavam os desenhos e logo os relacionavam aos pontos que já conheciam. Pontos que por aqui tiveram seus nomes numéricos como “quarto ponto” ou “sexto ponto” rebatizados com nomes um tanto mais simpáticos e carinhosos, como “pipoquinha”, “arainha”, “amor seguro”, entre tantos outros que remetem ao cotidiano local.

Reconhecendo a importância desse objeto, que atravessou quase dois séculos e um oceano para chegar aos sertões brasileiros, onde foi visitado pela curiosidade e inventividade das artesãs, passei a idealizar algo que refletisse nossa produção nacional. No Brasil, temos poucos registros técnicos de nossa produção material, em grande parte devido à forma como esses saberes são transmitidos – geralmente de maneira oral, pela observação, pelo treino e pela invenção. Além disso, essa escassez de registros também se deve à desvalorização desses conhecimentos, muitas vezes relegados ao ambiente doméstico e ao anonimato.

Ao lado da carência de registros, temos a baixa frequência das novas gerações e a significativa redução dessa produção nos últimos anos. Com isso, nos fiarmos somente na memória das mulheres que seguem produzindo me parece pouco frente a toda a preciosidade dos Têxteis do Brasil. Assim, difundimos essas técnicas como uma ação de salvaguarda, que “é pautada no reconhecimento da diversidade cultural como definidora da identidade cultural brasileira, e que procura incluir as referências significativas dessa diversidade”.²

DO PROJETO

Em 2018, quando cheguei com a ideia do livro na Artesol, fui acolhida, e a partir então ele vem sendo gestado. Desde 2017 colaboro com a organização na construção da maior rede de artesanato tradicional e de raiz cultural do mundo, a Rede Artesol. A partir do mapeamento e da articulação que realizamos na Rede é que nasceram as relações impressas aqui. Todas as associações, cooperativas, mestras e artesãs que contribuíram com a pesquisa e o registro de cada uma das técnicas integram a Rede.³

Dessa trama surgiu a possibilidade de desenvolvermos esse trabalho. Ainda assim, a delimitação dos territórios e a escolha das nossas interlocutoras não foi tarefa fácil, considerando que a produção de rendas e bordados se estende por todo o país. Nessa escolha, levamos em consideração a expressividade da produção nordestina, o grau de organização dos coletivos, além dos processos de patrimonialização e registros de Indicação Geográfica.

Com o roteiro preparado, em 2023 realizamos nossa viagem de pesquisa, que durou exatos três meses e contabilizou mais de dez mil quilômetros rodados. Eu, a

ilustradora Camila do Rosário e a fotógrafa Nathália Abdalla passamos por Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Ceará. A pesquisadora e professora Bianca Matsusaki nos encontrou no último destino, no Trairi, e seguiu colaborando com sua didática na transcrição técnica dos modos de fazer.

Ficamos de sete a quatorze dias em cada comunidade e, ainda que os períodos estejam sinalizados na abertura de cada capítulo, eles não estão dispostos em ordem cronológica. Isso porque optamos por seguir uma outra lógica, a do parentesco técnico. Assim, abrimos com a Renda Renascença e seguimos para Irlandesa que, como rendas de agulha, são irmãs. Filé e Singeleza aparecem juntas não só por serem vizinhas no mesmo estado, mas por serem ambas técnicas de rede; Labirinto, Redendê e Boa Noite são bordados de fio cortado ou fio tirado, e por fim os Bilros, ambos cearenses, que ganharam um capítulo cada um para bem representar suas particularidades.

Os passos ilustrados e descritos têm uma assinatura local. Destacamos assim que não há uma única forma de fazer, pois encontramos variações muitas vezes dentro de uma mesma associação. Sabemos que a tendência do livro é promover uma certa padronização, mas gostaríamos de seguir reforçando o caráter criativo e as expressões individuais dentro de técnicas tão amplamente difundidas.

ORIGENS E ORIGINALIDADE

Em cada capítulo, apresentamos uma técnica descrita a partir da história de seus territórios e de suas criadoras. Fomos até onde a memória delas alcança e contamos com o suporte de outras e outros pesquisadores que vieram antes, apresentados em nossas referências bibliográficas.⁴

Segundo Luiza Ramos, as origens das rendas como arte coletiva “se perdem na noite dos tempos”. Em busca dessas origens, a pesquisadora “vai tropeçar aqui e ali, com um amálgama lendário ou mítico que envolve a renda, como um véu de Penélope, nunca terminado”.

Esse “amálgama lendário ou mítico” muitas vezes sobrepõe e ignora autorias e sistemas próprios, desenvolvidos a partir da experiência e conhecimento de gerações de mulheres. Para além do romantismo que os rebuscados trabalhos parecem suscitar, há uma complexa rede que sustenta essas produções. Por exemplo, as intrincadas relações de mercado têm um papel importante e muitas vezes determinam o desenvolvimento de uma técnica. Agentes comerciais promovem a circulação das peças e as tendências de moda e decoração dos grandes centros influenciam as produções rurais. As técnicas tradicionais aqui retratadas não estão isoladas ou inertes, mas sim vivas e em constante diálogo e transformação; as peças imprimem a identidade cultural de quem as produz.

DO REGISTRO AO REPASSE

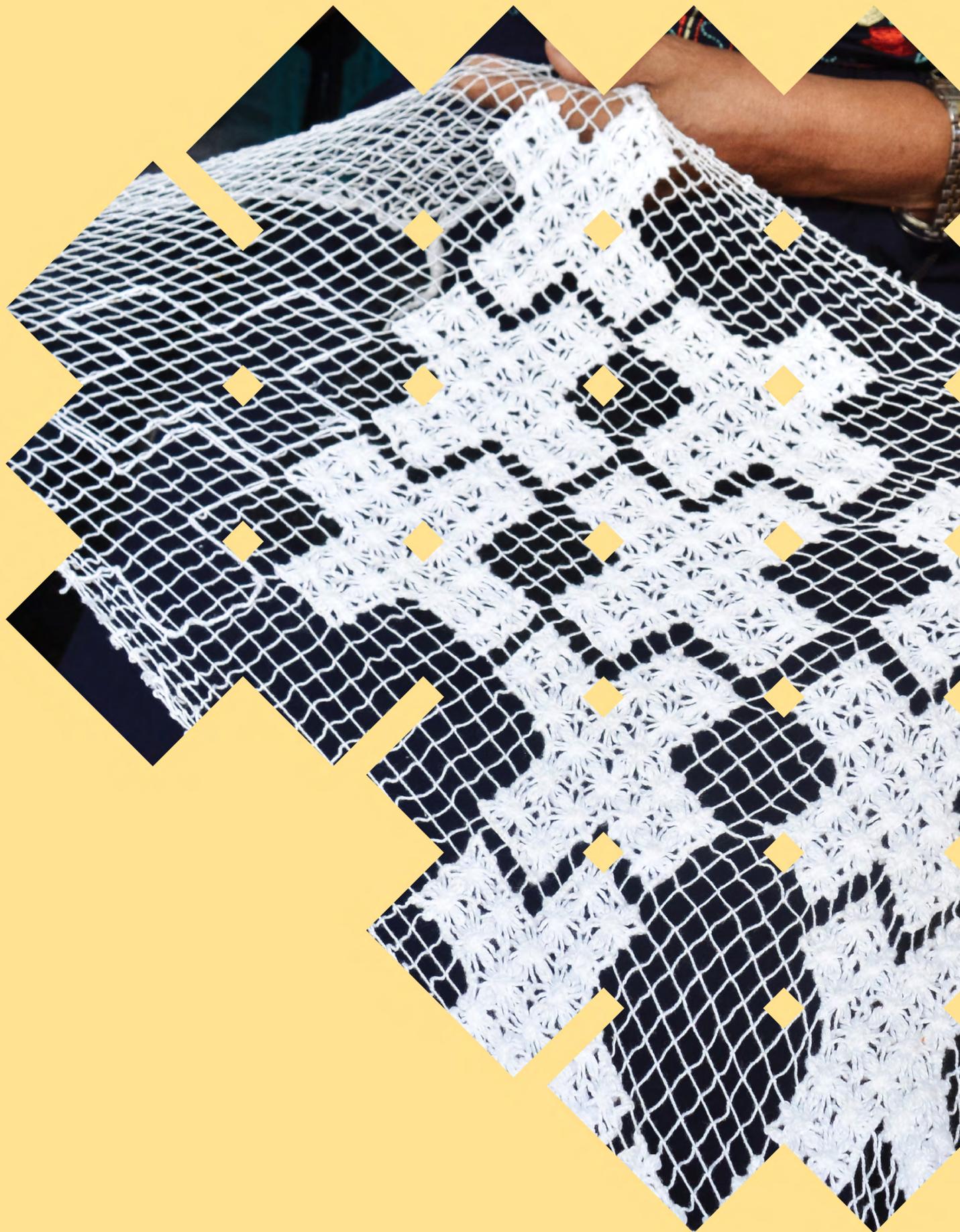
Em cada um dos catorze núcleos produtivos com os quais trabalhamos, a escolha dos pontos registrados era sempre tomada coletivamente. Reunidas, observamos peças contemporâneas e históricas disponíveis, conversamos com as mestras mais experientes e buscamos referências em outros registros e manuais, quando existentes. Antes de gravarmos todos os pontos que mais tarde seriam ilustrados, aprendemos seus gestos básicos e tentamos reproduzi-los, mesmo que tronchos pela falta de prática.

Em algumas técnicas como Singeleza, Labirinto, Boa Noite e Redendê, foi possível registrar todos os pontos, já em outras como Renascença, Irlandesa, Filé e Bilros, tivemos que eleger os principais dentre as dezenas sempre crescentes. Como critério, observamos a frequência com que eles apareciam nas composições, as lógicas de construção e as singularidades. Buscamos assim representantes de “famílias de pontos” antes de suas inúmeras variações.

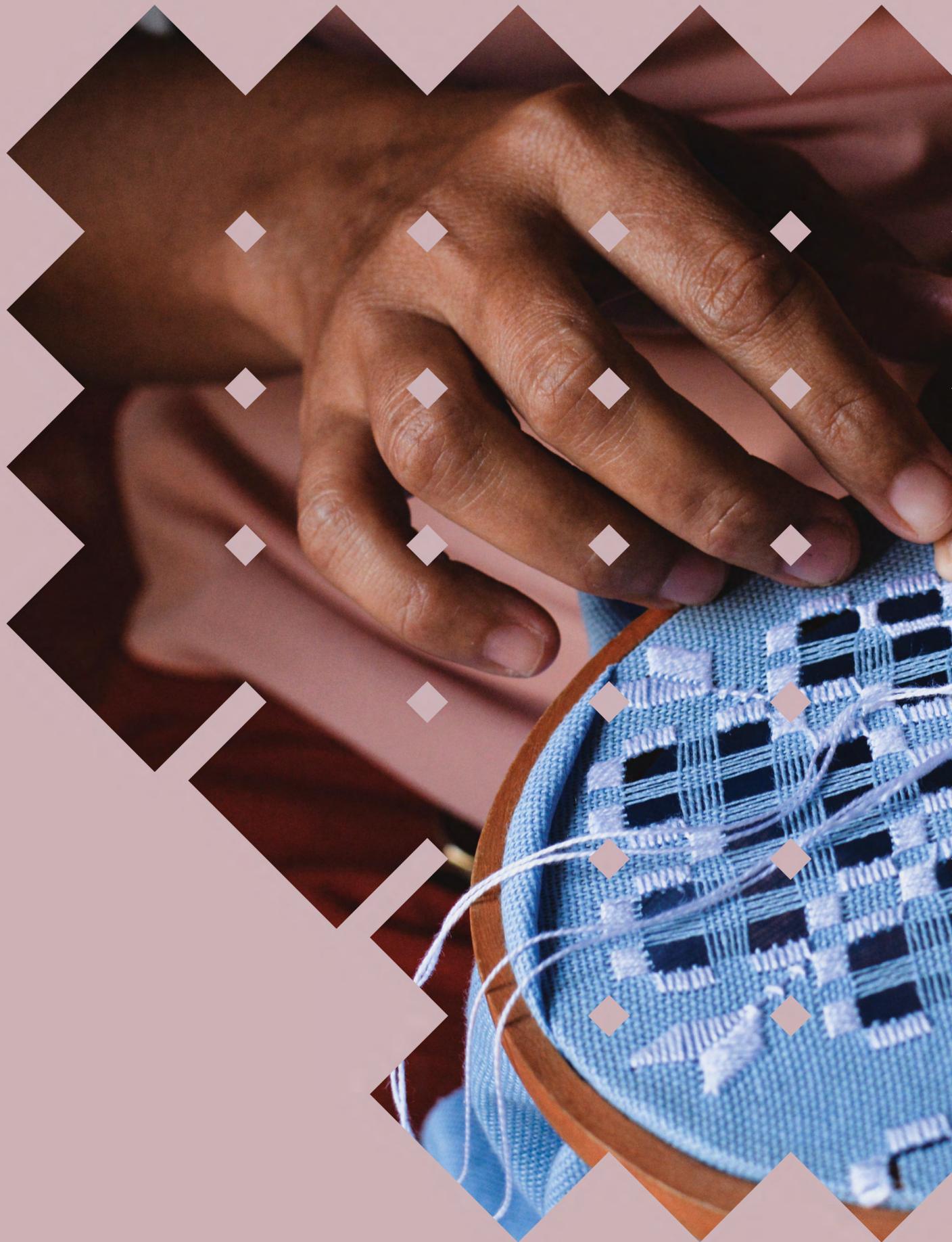
Concentrando todos os esforços, as ilustrações e descrições detalhadas preservam apenas uma dimensão do aprendizado, que acontece também em outras esferas, tanto físicas quanto intelectuais, e se concretiza no encontro. Reconhecendo essa limitação, este livro é, acima de tudo, um convite a esse encontro – entre gerações, entre criadoras de uma mesma comunidade ou de diferentes contextos.

- 1 O livro já foi publicado em inglês, francês, italiano, espanhol e alemão; ainda não contamos com uma edição em português.
- 2 Ver <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/418>>.
- 3 No portal <https://redearteso.org.br/>, é possível encontrar todos os contatos das Associações para realizar encomendas, agendar visitas ou convidar as artesãs para ministrar cursos e oficinas.
- 4 Para quem se interessar por um levantamento histórico mais detalhado, indicamos especialmente *A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil*, de Arthur e Luiza Ramos, e *Decifrando rendas*, de Vera Felippi.











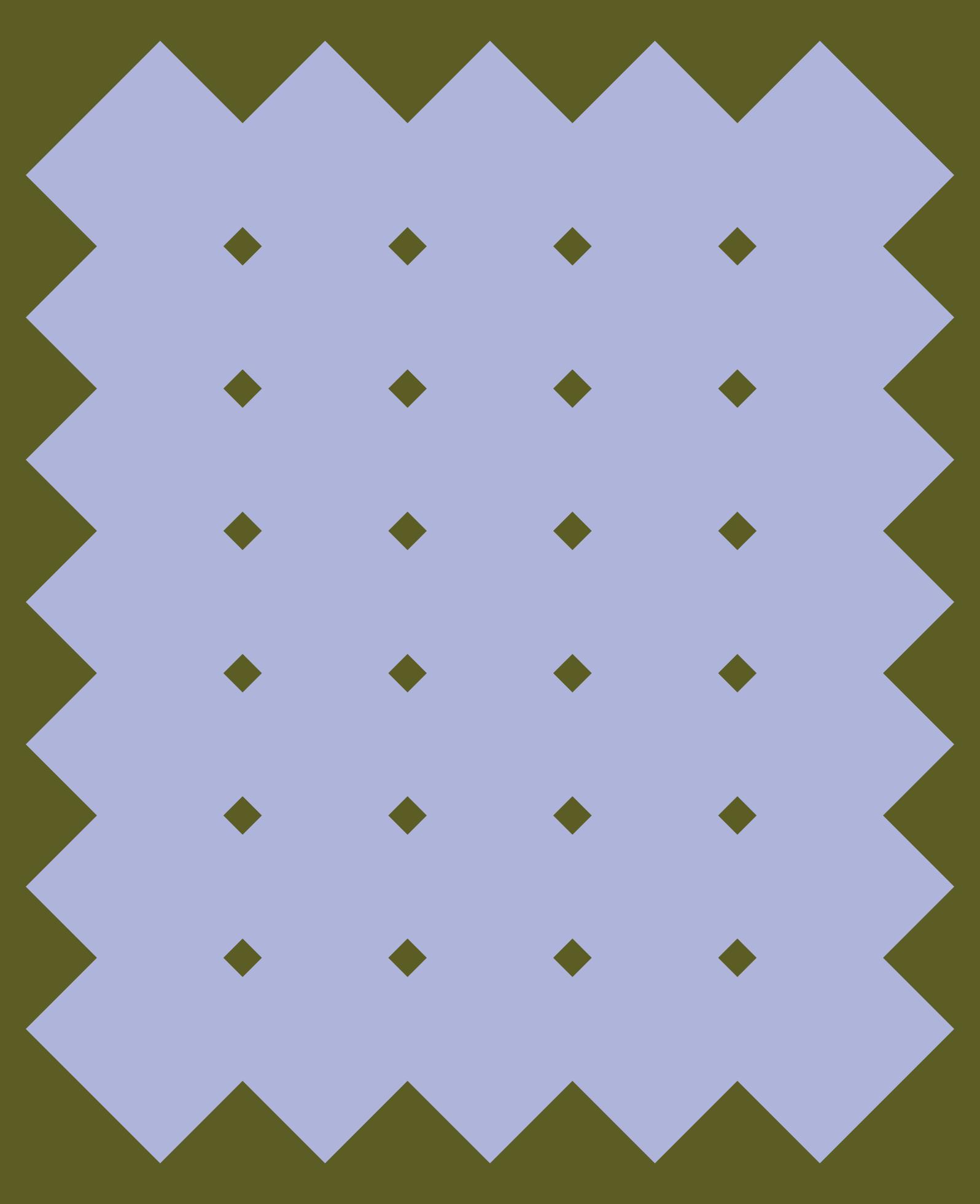






Renda Renascença

MONTEIRO, JUNHO DE 2024



Vinda de além-mar, a Renda Renascença passou pelos conventos do litoral até se estabelecer no Agreste Pernambucano e, posteriormente, no Cariri Paraibano. Ao percorrer o trajeto de pouco mais de 200 quilômetros, de Olinda a Pesqueira, vemos uma mudança expressiva na paisagem. O azul-turquesa visto das colinas dá lugar aos verdes coqueirais da Zona da Mata, que, gradualmente, cedem espaço à caatinga garranchenta. O espinhoso da vegetação, cinza quando na seca, contrasta com o puro do céu e todas as suas cores. “Aqui tem um sol pra cada pessoa, minha filha”, me diz dona Maria Quitéria em minha primeira estada.

Para compor essa paisagem, o som. Ou melhor, o silêncio que toma o espaço como se o ar se expandisse, a remodelar o tempo. Tanto o Agreste quanto o Cariri compartilham uma geografia árida, com solo pedregoso, grandes lajedos, rios intermitentes e vegetação esparsa. Com longos períodos de seca, a população local desenvolve estratégias para prosperar; assim, a Renda Renascença parece ter encontrado as condições ideais para florescer.

Na década de 1930, Maria Pastora costumava percorrer esse mesmo caminho. Ela estudava no Colégio Santa Tereza, em Olinda, dirigido por freiras de origem francesa da Sociedade das Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo. Lá as jovens internas produziam rendas como uma forma de custearem seus estudos e essa produção era muito apreciada pela elite nordestina, que fazia frequentes encomendas. Em uma de suas visitas à família na Vila de Poção, então distrito de Pesqueira, Maria Pastora levou algumas peças em que estava trabalhando e, nesse encontro, ensinou a amiga Elza Medeiros, conhecida como Lála, a render.

Em 1980, a pesquisadora Isa Maia entrevistou Lála, então com 66 anos, e publicou parte dessa história em seu livro *O artesanato da renda no Brasil*. Maria Pastora e Lála, que mais tarde fundou uma escola-ateliê em Poção, são consideradas as responsáveis pela interiorização da Renascença. No entanto, a disseminação dessa técnica envolveu muitos outros agentes, incluindo artesãs locais, comerciantes e intermediários, que contribuíram para a produção, circulação e comércio da renda, tornando-a uma tradição enraizada na cultura regional.¹

O próprio contexto de Pesqueira na primeira metade do século XX, quando a região vivenciou um intenso desenvolvimento econômico e cultural, foi fundamental para essa expansão. Entre as décadas de 1940 e 1950, a produção e a comercialização da Renascença cresceram exponencialmente. Desde então, Pesqueira e Poção – esta última, conhecida como a Capital da Renda Renascença – tornaram-se polos centrais para o desenvolvimento da técnica. Além dos ateliês particulares, muitas rendeiras das áreas rurais, denominadas Sítios, deslocavam-se para vender suas peças nas feiras semanais, contribuindo para o fortalecimento econômico local.

Embora o comércio nas feiras tenha diminuído em comparação com décadas passadas, as feiras da Renascença em Poção, realizada na Praça da Igreja Matriz, e em Pesqueira, nas dependências da histórica Fábrica Peixe, desativada no final dos anos 1990, ainda são muito conhecidas. Essas feiras funcionam como um epicentro da história da Renda Renascença, irradiando toda sua influência.

É comum ouvir relatos de longos trajetos percorridos a pé durante a madrugada, para vender as peças nas feiras ao amanhecer. Caminhos de trinta a cinquenta quilômetros, que hoje percorremos em poucos minutos de carro, demandavam horas – e muita coragem – das mulheres que buscavam melhores alternativas de vida para suas famílias e comunidades.

Foi a partir de Pesqueira e Poção que o ofício se espalhou, transpondo fronteiras municipais e estaduais, por Jataúba, Congo, Prata, Sumé, São Sebastião do Umbuzeiro, São João do Tigre, Zabelê, Camalaú e Monteiro, hoje as principais produtoras mundiais da renda.

FOMENTO E CRESCIMENTO

Nas últimas décadas, a Paraíba tem se destacado nesse cenário. Além do crescimento orgânico, diversos investimentos públicos e privados, projetos e parcerias, como o Projeto Cooperar (Banco Mundial, Governo da Paraíba e Banco do Nordeste), PROCASE (Governo do Estado da Paraíba, Fundo Internacional de Desenvolvimento Agrícola e Organização das Nações Unidas), Projeto Dom Helder Câmara, Sebrae PB, Programa do Artesanato Paraibano, CONARENDA Conselho das Associações Cooperativas Empresas e Entidades Vinculadas a Renda Renascença do Cariri Paraibano, Coletivo Feminista Cunhã, Centro Feminista Oito de Março, Paraíwa

¹ Gezenildo Jacinto da Silva, *Rendas que tecem, vidas que se cruzam: Tramas e vivências das rendeiras de renascença do município de Pesqueira/PE (1934-1953)*. Recife, 2013, p. 35.

e as universidades Estadual e Federal da Paraíba, impactaram significativamente a marca que a Renascença imprimiu no estado e no país.

Além disso, desde o início dos anos 2000, a presença de marcas e criadores brasileiros como Cavaleira, Renato Imbroisi, Romero Souza, Ronaldo Fraga e Fernanda Yamamoto também repercutiu na forma como se cria e trabalha a renda atualmente. Esses nomes promoveram a Renascença e suas artesãs na grande mídia, ampliando o alcance do trabalho e gerando novas oportunidades.

Em 2013, por iniciativa do CONARENDA, com apoio do Sebrae, o Cariri Paraibano recebeu o selo de Indicação Geográfica (IG) junto ao INPI. Sete coletivos foram beneficiados com o selo: Associação dos Artesãos de São João do Tigre (ASSOARTI), Associação de Desenvolvimento dos Artesãos de São Sebastião do Umbuzeiro (ADEARTE), Associação das Produtoras de Arte de Zabelê (APAZ), Associação Comunitária das Mulheres de Camalaú (ASCAMP), Cooperativa de Produção de Artesanato de São João do Tigre (COOPTIGRE), Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano (RENASCI), Associação de Resistência das Rendeiras de Cacimbinha (ARCA).

Em 2020, foi inaugurado em Monteiro o CRENÇA, Centro de Referência da Renda Renascença e do Artesanato. O casarão histórico funciona como uma vitrine para a produção local e é um ponto de encontro para as artesãs realizarem reuniões, cursos de especialização e oficinas. Já em 2021, a Renascença foi reconhecida como Patrimônio Cultural da Paraíba.

No CRENÇA, fomos recebidas durante nossa estadia em Monteiro, em junho de 2023, para registrar os pontos para o livro. Convocamos uma reunião com todas as lideranças do CONARENDA para apresentar o projeto e definir, juntas, os pontos e suas nomenclaturas incluídos no manual.

RENDAS DE AGULHA²

A Renda Renascença é um tipo de renda de agulha, caracterizada pelo uso da agulha de mão como principal instrumento. Esse tipo de renda surgiu e se popularizou na Europa a partir do século XV, especialmente na França e na Itália. No século XVIII, as grandes mudanças socioeconômicas e culturais trazidas pela Revolução Industrial impactaram a produção artesanal europeia, levando a um declínio significativo dos trabalhos de agulha.

Com o arrefecimento da produção, a introdução de um novo material no século XIX foi crucial para a reativação e expansão da renda para outras regiões: o lacê. Esse tipo de fita tecida tornou o processo de produção mais eficiente, pois delinea o desenho, reduzindo a área a ser preenchida com pontos – a parte mais demorada da confecção. Foi nessa época que a renda adquiriu a forma que conhecemos hoje no Brasil. Por remeter aos estilos populares do Renascimento, essa renda do século XIX passou a ser chamada de Renda Renascença ou Renda Irlandesa.³

2

Ver também
Helena Luiza Kussik.
Renascença no agreste pernambucano: um estudo etnográfico sobre a técnica em Jataúba - PE. 2016. p 119. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Curitiba, 2016.

3

Thérèse de Dillmont,
Encyclopédie des ouvrages de dames. Mulhouse (Alsace): sd.

A referência à Irlanda está relacionada à introdução da renda nesse país, juntamente com outros ofícios, com o objetivo de gerar empregos e aliviar a pobreza causada pela grave crise do século XIX, conhecida como An Gorta Mór (A Grande Fome, 1845-1849). Esse investimento foi crucial para reposicionar a renda de agulha como um produto viável no mercado europeu.

Os nomes que eram sinônimos, segundo registros de Dillmont e Maia⁴, no Brasil se diferenciaram. Aqui a Renda Renascença e a Renda Irlandesa tiveram diferentes canais de introdução e difusão e se transformaram ao longo dos anos. Essa distinção se impôs principalmente devido à escolha do material base – na Renascença, uma faixa plana com pequenos orifícios, e na Irlandesa, um cordão arredondado e brilhante.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Lápis e caneta permanente para marcação do risco
- ◆ Agulhas: mais grossas para o alinhavo (números 3 ou 1), médias ou grossas para tecer (números 7, 8 e 9) e mais finas para ponto malha (número 5). Temos como referência os números das agulhas Coats Milward
- ◆ Dedal
- ◆ Tesoura
- ◆ Almofada para suporte do risco, especialmente para peças maiores

MATÉRIA - -PRIMA

- ◆ Papel transparente, tipo vegetal ou seda; em alguns lugares o papel vegetal é substituído por plástico transparente
- ◆ Papel grosso, tipo kraft
- ◆ Lacê
- ◆ Linhas de costura TEX 28 para alinhavo
- ◆ Linha de algodão mercerizado TEX 84, 86 ou 87; mais utilizadas “Mercer Crochet” e “Renascença” da fabricante Coats Corrente; “Rendeira”, da fabricante Círculo

⁴
Isa Maia, *O artesanato da renda no Brasil*.
João Pessoa: Editora
Universitária, UFPB,
1980. p. 49

ETAPAS

- ◆ Risco.
 - ◆ Alinhavo do lacê.
 - ◆ Rendar.
 - ◆ **Finalização e acabamento:** separar a renda do papel cortando as linhas do alinhavo pelo lado avesso do papel, retirar os fiapos que ficam presos no lacê e acabamento das pontas do lacê.
 - ◆ Lavar e engomar.
-

PONTOS E SEUS OS NOMES CARREGADOS DE HISTÓRIA

Sob domínio da oralidade, a presença de manuais impressos é ainda hoje rara, para não dizer inexistente, na região. Muito por conta dessa falta de registros formais, não existe um consenso sobre os nomes dos pontos; por isso eles funcionam de certa forma como marcadores locais. É possível rastrear um tanto da história da renda, da rendeira e de seus caminhos, pela forma como o ponto é chamado.

Com isso em mente, foi interessante observar o registro mais antigo da Renascença no Brasil a que tivemos acesso, que é o *Tratado de trabalhos de agulha*, uma publicação do *Jornal de Modas A Estação*, de 1880. Com intuito de guiar o ensino de trabalhos de agulha nos colégios e nas famílias, a publicação reúne 15 técnicas manuais, dentre elas a Renascença.

Alguns dos pontos apresentados no livro são o ponto belga, ponto de Veneza, ponto de Bruxellas, ponto de Paris, ponto dinamarquês simples, ponto dinamarquês oval, ponto napolitano e ponto turco. Por esses nomes, podemos traçar rotas históricas que tanto influenciaram as rendas de agulha ao longo dos séculos.

Os pontos do *Tratado* pouco têm a ver com os feitos hoje, muito pela criatividade que atravessa os séculos, mas também pela influência que outro manual teve nas rendas nordestinas.

A *Encyclopédie des ouvrages de dames*, obra de Thérèse de Dillmont editada em 1886 pela D.M.C, nunca foi traduzida para o português. No entanto, segundo consta no *Dossiê dos modos de fazer a Renda Irlandesa*, publicado pelo Iphan⁵, a obra de Dillmont foi grande referência para as rendeiras de Divina Pastora, em Sergipe. Ainda que as localidades não sejam próximas, sabemos que esse conhecimento sempre circulou, especialmente nas capitais nordestinas, seguindo para os interiores.

Mesmo que similares em seus modos de fazer, os nomes na enciclopédia de Dillmont nada têm a ver com os populares na região hoje. Na publicação, os nomes registrados são terceiro ou quarto ponto, por exemplo; e os nossos, por graciosidade

⁵
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, *Renda irlandesa – Divina Pastora: Instrução Técnica do Processo de Registro do Modo de Fazer da Renda Irlandesa tendo como Referência o Ofício das Rendeiras de Divina Pastora/SE*, 2009.

e analogia direta ao contexto, são batizados de pipoca, amor seguro, caramujo, redinha, mosca, abacaxi, vassourinha, entre tantos outros.

Além da possível inspiração dos manuais, a criatividade das artesãs e a influência de outras técnicas de rendas, bordados e até trançados, revela-se nos mais de cem pontos conhecidos hoje na Renascença.

VARIAÇÕES MATERIAIS

Quando vista de fora, a produção tradicional pode parecer perene e pouco variada, porém, quando observada ponto a ponto, é envolvida pelo processo criativo que dá origem às coisas e propõe inovações.

A disponibilidade e a escolha dos materiais básicos, por exemplo, geram, de maneira lenta e gradual, transformações no que se percebe como um clássico artigo de renda. No caso da linha, sua cor e gramatura são determinantes para o aspecto final da peça, podendo apresentar assim variações perceptíveis que remetem a um tempo ou local específico. Com o passar do tempo, a linha ficou mais grossa, assim os pontos maiores acabam por preencher em menos tempo os espaços no risco.

Mesmo com o sucesso das peças coloridas, especialmente para vestuário, a preferência pelo material em tons neutros como o branco e o bege é declarada por grande maioria das produtoras, que chegam a cobrar mais por uma encomenda realizada em linhas coloridas. Isso porque os nós dos pontos ficam menos visíveis em outros tons, gerando esforços extras à vista já cansada. Cores vibrantes, como o vermelho ou verde, ou muito escuras, como preto e azul marinho, são especialmente problemáticas segundo elas.

Outro material que variou muito ao longo do tempo e impacta diretamente a estética da Renascença é o lacê. Esse material diferenciava a Renda Renascença – produzida na Irlanda e na Inglaterra do século XIX – da renda veneziana, produzida na Itália até o século XVII. No Brasil as rendeiras já experimentaram várias alternativas para fazer a vez do lacê e dar suporte aos pontos, porém nenhuma prosperou até hoje na região. Já foram produzidos em variadas espessuras e cores, no entanto hoje o mais difundido é na espessura padrão de 5mm e seu maior produtor é a indústria Noemy Rendas, localizada em Poção.

No Sítio Mimoso, conheci uma adequação à produção cotidiana relacionada às agulhas, que é o uso de materiais alternativos não metálicos como espinho de alastrado ou cano de PVC. Essa adaptação, especialmente nas áreas rurais, ocorre em situações particulares; são nas semanas decorrentes de uma cirurgia ou parto, ou ainda em dias de tempestade com descargas elétricas, que as rendeiras evitam o uso de agulhas de aço.

Os processos de produção são interessantes e há poucas pessoas no Sítio que detêm o conhecimento técnico necessário para realizá-los com êxito. Aldo produz a agulha de PVC e Lindacir produz a agulha de espinho; ambos adaptaram os materiais

disponíveis e aprenderam, por tentativa e erro, um modo de fazê-los agulha, respeitando padrões de tamanho e forma.

Os instrumentos utilizados para a confecção das duas são os mesmos: uma faca, uma agulha de aço e a chama do fogão. O processo também é similar; é preciso afilar e preparar o olhal. A agulha de plástico é um pouco mais grosseira e muito maleável, o que dificulta um pouco o feitio de alguns pontos como o malha e o aranha, sendo mais apropriada ao ponto básico da Renascença, o dois amarrado. Já a de espinho é firme, mas pode quebrar com maior facilidade.

A almofada, que é também chamada de cabeceira ou rolo, é o suporte para a produção da Renascença. Pode ser improvisada pela rendeira, enrolando panos grossos até alcançar o tamanho desejado, ou montada utilizando garrações ou latas como base. Os tamanhos variam de acordo com a preferência individual, uma vez que o rolo deve acomodar-se no colo da rendeira de forma confortável. As crianças começam a aprender a render em pequenas cabeceiras montadas por suas tutoras.

Na região do Cariri Paraibano, há alguns anos, as rendeiras utilizam um rolo inovador, criado por Maria Aparecida de Oliveira, a Bium, que vive em São João do Tigre. Tem em sua base duas ou três latas, daquelas que armazenam leite ou achocolatado, acolchoadas com uma camada fina e homogênea de espuma e forradas com duas camadas de tecido, um mais fino de base e um mais grosso, quase sempre estampado, que pode ser retirado para lavar e manter a qualidade do rolo. As latas são unidas de forma a deixar cada lado com uma abertura, que são utilizadas para armazenar o material utilizado na renda.

RISCO

O risco é base da renda, é o desenho-guia que será coberto pelo lacê e preenchido pelos pontos. Confeccionado em papel vegetal ou plástico transparente, pode ser reutilizado quatro ou cinco vezes ou até que se rasgue, sendo descartado. Porém, sua existência perpetua-se na cópia; quando não se pode mais alinhar sobre um risco já muito furado pela agulha, copia-se o desenho para um novo suporte.

Embora a cópia preserve o risco original, ela também o modifica. As curvas recebem novos contornos a cada reprodução, eventualmente alterando a simetria inicial. Os riscos podem ser adquiridos em feiras ou lojas especializadas, encomendados, ou, mais comumente, copiados. Essa tarefa é geralmente confiada a pessoas com habilidades reconhecidas na comunidade e existe um intenso intercâmbio de riscos.

É raro encontrar alguém que crie novos riscos de Renascença. Em 2014, entrevistei duas mulheres que se dedicavam a essa atividade e tinham suas barracas na feira de Pesqueira. Ambas relataram ter aprendido o ofício com suas mães, que também eram riscadeiras. A primeira entrevistada foi Maria Laudecir, natural de Pesqueira, que explicou que é essencial conhecer bem a técnica da Renascença para desenhar um bom risco, pois a técnica possui particularidades, como a relação entre a estrutura

dos pontos e os espaços vazios contornados pelo lacê. “É você saber mesmo fazer a Renascença, para saber onde dá pra tecer o dois amarrado, o richiliê, a traça, o que é possível. Tem coisa que é impossível, que é só na imaginação”, disse ela, referindo-se aos nomes dos pontos. Com a prática, a rendeira pode deduzir, ao olhar para o risco, quais pontos devem ocupar cada espaço.

A segunda pessoa que entrevistei foi Silvia Maria, também natural da cidade. Silvia destacou a dimensão artística na criação dos riscos, afirmando que “o desenho é uma coisa muito particular, porque vem de dentro da pessoa”. Ela contou que frequentemente sonha com um desenho e depois o reproduz no papel. Ainda que muitos de seus riscos seguissem padrões mais tradicionais, como flores e arabescos, especialmente em relação à organização dos espaços e à escolha dos motivos, eles incluíam elementos inovadores, como bombons, peixes e corações.

Existem algumas técnicas usadas para construir um risco, que geralmente é simétrico. Uma delas envolve dividir o papel ao meio ou em quatro partes iguais e espelhar o desenho feito em uma das partes. A transparência do papel vegetal é o que permite ver o risco através das dobras e espelhá-lo com precisão. Outra possibilidade é criar um molde, como uma flor ou uma borboleta, e replicá-lo pelo modelo, preenchendo os espaços restantes com faixas, barras ou quadros. O desenho é inicialmente feito a lápis, o que permite correções, e depois finalizado com caneta permanente.

ALINHAVAR E TECER

Alinhar a renda significa costurar o lacê sobre o risco com pontos manuais de alinhavo. Antes disso, é preciso colar o papel fino do risco a um papel mais grosso, tipo kraft, para garantir uma melhor estrutura. Um alinhavo bem-feito deve seguir precisamente as linhas da caneta, com pontos de costura não muito distantes dados bem no meio do lacê, prendendo lacê e papéis, para que ele fique bem firme na hora de tecer e a peça não se deforme.

Alinhar é um trabalho moroso e sua métrica são as “peças de lacê” de dez metros. Uma toalha de mesa pode levar mais de quarenta peças de lacê, ou seja, quatrocentos metros do fitilho. Entre as rendeiras, é comum calcular que cada peça requer aproximadamente um novelo de linha. Assim, uma toalha que levou quarenta peças de lacê, levará em média quarenta novelos de linha. Essa é uma média bastante relatada em Pernambuco, mas varia muito de acordo com os tamanhos e tipos de pontos. Com essa estimativa tem-se uma previsão do tempo, caso trabalhem em uma mesma peça ininterruptamente. Estima-se que uma renasceira que trabalhe bem, como dizem, conclua um novelo em três dias.

Tecer a Renascença é a etapa mais longa, pode levar meses, e se relacionar com um serviço por muito tempo pode “fazer raiva” ou “abusar”, como dizem as renasceiras. Para que seja mais dinâmico, geralmente realizam mais de um trabalho

ao mesmo tempo, intercalando-os de acordo com sua vontade ou necessidade de cumprir um prazo de entrega.

O cálculo permeia todas as etapas de produção, pois o envolvimento afetivo com a técnica e seu valor como produto dialogam em constante negociação. Em um mercado precarizado, onde há muitas escalas de intermediários comerciais, existe pouco espaço para a diferenciação de um trabalho bem ou malfeito, considerando acabamento, qualidade e diversidade dos pontos e inovação dos riscos.

Para deixar a renda um pouco mais barata, o risco perde suas curvas e vai sendo simplificado, o lacê é alinhavado sem as finalizações, as linhas ganham em grossura, nós, e perdem em brilho, e o repertório de pontos é reduzido somente àqueles que são mais rápidos e consomem menos linhas.

Por isso as organizações coletivas, como associações e cooperativas, e os espaços de comercialização geridos pelas próprias rendeiras, como o CRENÇA, tendem a não só elevar o valor do trabalho, mas também a criatividade, autoestima e autonomia das mulheres.

O APRENDIZADO

Em ambientes onde o ofício é fonte de renda predominante, o ensino da técnica tende a ocorrer imiscuído à produção. A comunicação do saber, que é individual e coletivo ao mesmo tempo, se dá na observação e incorporação ativa dos gestos das mais velhas e no repasse oral dos conhecimentos. A grande maioria das renascentes na faixa dos quarenta anos ou mais que entrevistamos afirma ter aprendido na confluência de seus sentidos; quando crianças, conviviam e observavam por alguns anos a atividade de quem as circula. Cultivavam nos olhares atentos a curiosidade e a vontade de poderem um dia pegar na agulha.

Isso porque realizar o repasse da técnica custa tempo e o material empregado e, em locais de maior carestia, ambos podem ser muito escassos. Assim, antigamente as meninas aprendiam observando e treinando, com alguns apontamentos de uma tutora mais velha, até se sentirem prontas para absorver parte da produção. Hoje o cenário é bem diferente, as rendeiras contam que precisam insistir para ensinar as mais novas, numa concorrência um tanto desleal com seus *smartphones*.

No passado, contam, era preciso desenvolver a habilidade sozinha, com materiais alternativos ou de descarte, e apresentar-se “pronta”, provando às rendeiras mais velhas que já podia fazer parte do grupo de produtoras.

O relato de Maria Aparecida de Oliveira, a Bium, nos transporta para esse tempo:

Eu aprendi olhando uma madrinha minha fazer,
com dez anos de idade. Só olhando, por incrível
que pareça. Não podia comprar novelo de linha,
não tinha material. Eu e uma prima minha, que

somos bem dizer irmãs, primas carnais, nós dissemos: “vamos aprender o renasçenço hoje”. Fomos ao redor de casa, pegamos uma folha de caruá, tiramos, botamos para enxugar e tiramos aquelas linhas dela. E as nossas mães procurando por nós, e nós debaixo do pé de árvore. Pegamos esses sacos de açúcar, cortamos a ourela dele todinho pra fazer o lacê, pegamos papel, saímos enrolando e fizemos um quadrado. Carregamos as agulhas da mãe que ela escondia, cutucamos e achamos, aquelas agulhonas grandonas. E sentamos ali embaixo e ficamos. São 2 pontos primeiro e o derradeiro dá 1, nós prestando atenção, e corria na janela estava ela sentada de cabeça abaixada trabalhando. Eu dizia, eu não disse que são 2 e o derradeiro dá 1, faz 3 [se referindo ao ponto dois amarrado]. Aí ninguém sabia botar ainda os detalhes, que era ela que fazia, fazia direto esse quadrinho. Ela procurando nós, e nós escondidas. Quando terminamos de fazer a amostrinha, saímos bem caladinhas e fomos mostrar e ela perguntou: “onde vocês arrumaram isso?”. Eu disse: “obra da natureza”. Aí ela foi e disse: “faça mais outro que dá pra pegar”, aí ela já começou a soltar paninho para a gente fazer. Fazia dois amarrado, pipoca, mosca. Sianinha eu faço, mas sou inimiga dela.

Bium conserva ainda hoje essa tamanha criatividade e humor, é uma artista bonequeira, rendeira e costureira. Assim como em todas as outras técnicas registradas no livro, as escolhas materiais e adaptações técnicas, para além de suprir uma necessidade imediata, demonstram o conhecimento ancestral e o envolvimento ambiental das artesãs.

A Renda Renascença inicia com o risco, que recebe o lacê alinhavado como estrutura para os pontos rendados. Neste passo a passo, descrevemos os principais pontos utilizados na região do Cariri Paraibano e do Agreste Pernambucano, porém a lista é muito mais extensa e continua a crescer, ultrapassando cem pontos já registrados.

Arremate: jeitos de prender a linha no lacê

As carreiras de pontos sempre iniciam e finalizam no lacê, por isso é importante dar o arremate de forma segura e sem nó aparente. Para isso, faça um caminho de ida e volta entre os furos intercalados do lacê com a linha.

Também é possível iniciar com uma laçada simples da linha no lacê.

Caminhar com a linha pelo lacê

Por vezes será necessário dar espaços entre as linhas pelo lacê, para que esse movimento fique menos perceptível, insira a agulha, de cima para baixo, no furo, e siga com a agulha para o furo seguinte, novamente de cima para baixo, produzindo uma volta entre os furos.

Dicas

A linha utilizada precisa sempre ser suficiente para concluir a carreira de pontos trabalhada. Caso note que a linha está curta, faça o arremate no lacê e inicie com uma nova perna de linha.

A tensão da linha determina a forma da peça final. Caso os pontos tenham sido produzidos com a linha muito esticada, o lacê pode deformar ficando com aspecto repuxado. O cálculo para o tensionamento da linha é algo que se adquire com a prática, assim como o traquejo para decidir se é preciso aumentar ou diminuir um ponto para ele caber no motivo.

Os furos do lacê são ótimos guias para calcular o tamanho e espaçamento dos pontos.

A posição das mãos é muito importante para garantir a tensão ideal da linha. Enquanto uma mão segura a agulha, a outra estende a laçada, sem tensionar.



A almofada pode ser criada tendo duas latas como base, cobertas com material acolchoado. As latas servem como depósito para os materiais utilizados na renda.

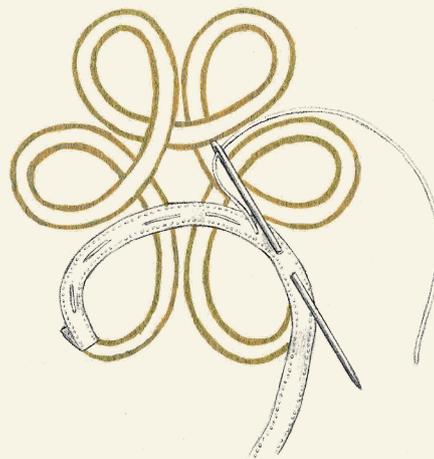


Alinhavo

Alinhave o lacê sobre o risco utilizando agulha fina e linha de costura. Dê preferência à linha da mesma cor do lacê para evitar possíveis manchas ou fiapos aparentes após a finalização.

É costume apoiar o desenho sobre uma mesa, e espetar a agulha no papel ligeiramente dobrado, apoiando com um dedo da mão oposta a que está manuseando a agulha, trazendo mais firmeza ao movimento.

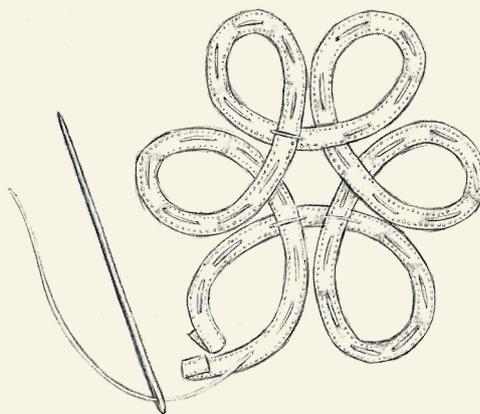
O acabamento do alinhavo é feito no encontro das pontas do lacê, que devem ser dobradas e viradas para dentro, presas com os pontos. Os pontos de alinhavo são feitos no centro do lacê, não muito largos ou espaçados, para garantir que o lacê esteja firme durante todo o processo. Respeite as curvas do risco.



Recomenda-se deixar o nó da linha distante do início, ou por baixo da folha vegetal que está sendo alinhavada, sem o contato direto com o lacê, para que o nó não danifique o lacê.

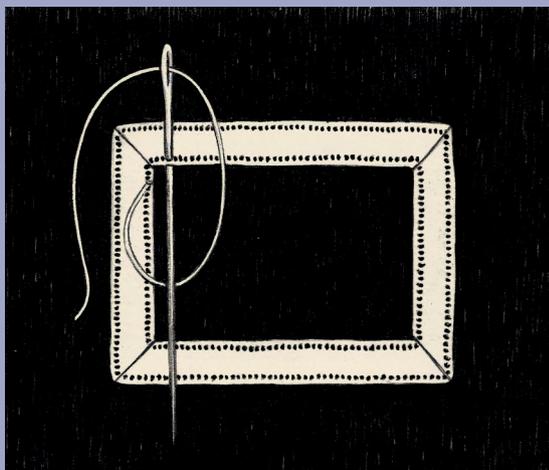
Para fazer um canto, com o auxílio da ponta da agulha, dobre o lacê e alinhave juntando-o, formando o canto.

Para finalizar, quando tiver união da ponta inicial com a final do lacê, a ponta inicial tem a dobra para baixo e a final para cima, e essas dobras deverão se encaixar, tornando o acabamento mais bonito e seguro.

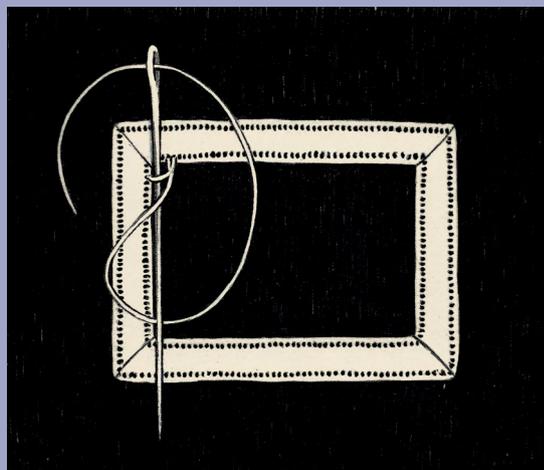


1

Dois amarrado



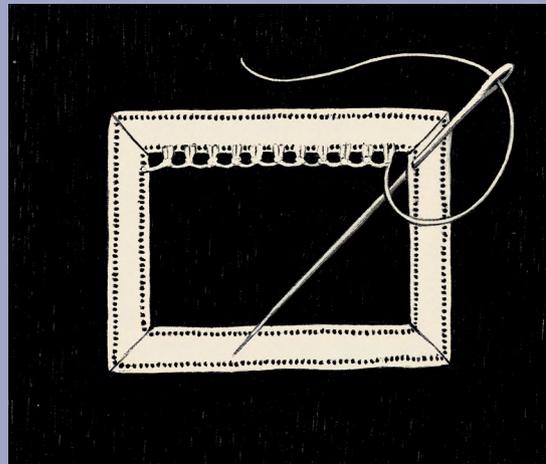
O ponto dois amarrado é o ponto-base da Renascença. Inicie o ponto na lateral superior esquerda, prendendo a linha aproximadamente 2 furos para baixo na borda esquerda.



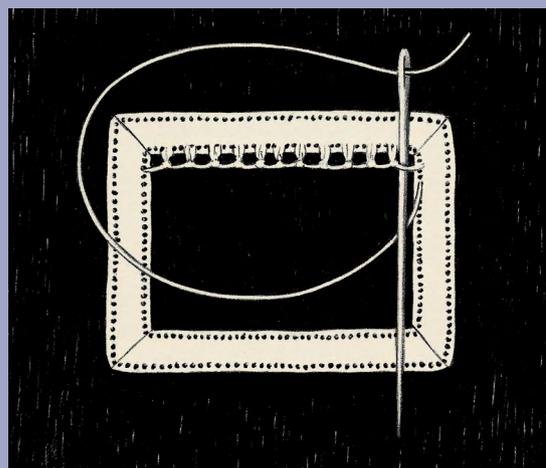
a - Insira a agulha 2 furos para a direita no lacê, na borda superior, disponha a agulha para frente da linha produzindo uma laçada. Repita a laçada no mesmo local.

Passa a agulha por dentro do ponto formado e faça uma laçada finalizando o primeiro ponto.

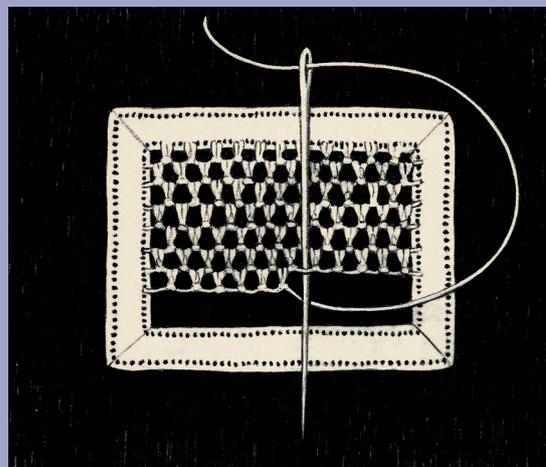
- b** - Siga repetindo a mesma sequência de movimentos respeitando um distanciamento regular no lacê. Finalize o último ponto da carreira de forma a encontrar o lacê.



- c** - Caminhe pelo lacê, descendo, para iniciar a segunda carreira. Passe a agulha pela linha formada e execute uma laçada, volte produzindo o ponto, na direção contrária da primeira carreira.

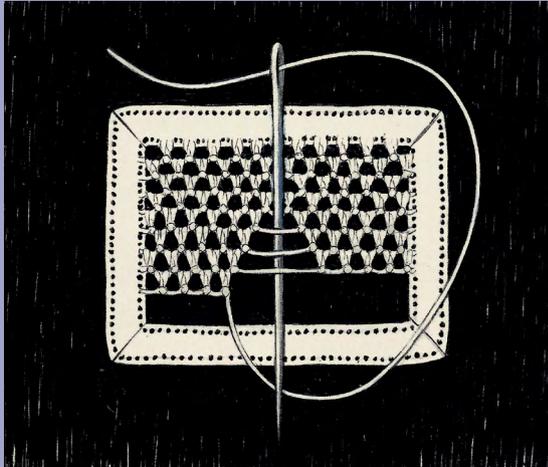


- d** - Repita os passos, lembrando que o sentido da laçada muda conforme o sentido da produção da carreira.



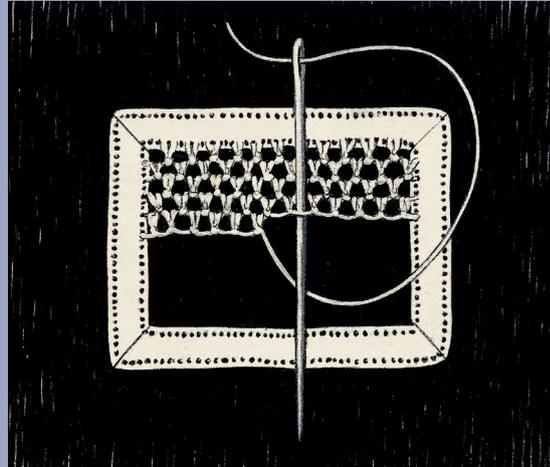
2

Mosca



a - Inicie produzindo algumas carreiras do ponto dois amarrado, calculando onde você pretende fazer a mosca. Em geral ela fica centralizada nos motivos.

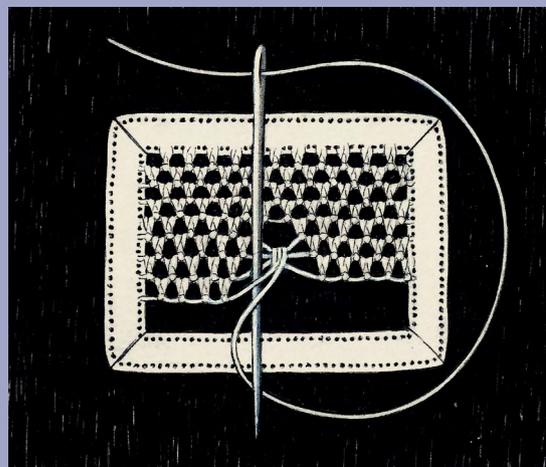
Para começar a mosca, pule um ponto na metade da carreira e continue produzindo o dois amarrado, esse pulo iniciará o espaçamento que compõe o corpinho da mosca.



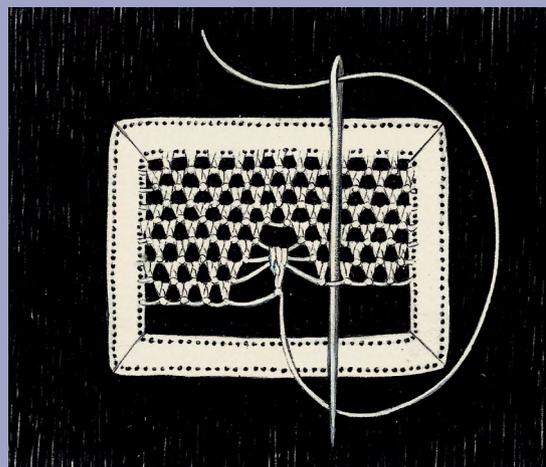
b - Na carreira seguinte repita esse movimento pulando 3 pontos, aumentando o espaçamento. Na terceira carreira pule 5 pontos. Isso cria uma espécie de triângulo aberto.

Na quarta carreira, teça até chegar ao ponto que será pulado e insira a agulha por baixo das linhas “soltas” acima.

c - Dê duas laçadas prendendo as linhas bem no centro. A terceira laçada é dada pegando somente a última linha “solta”.

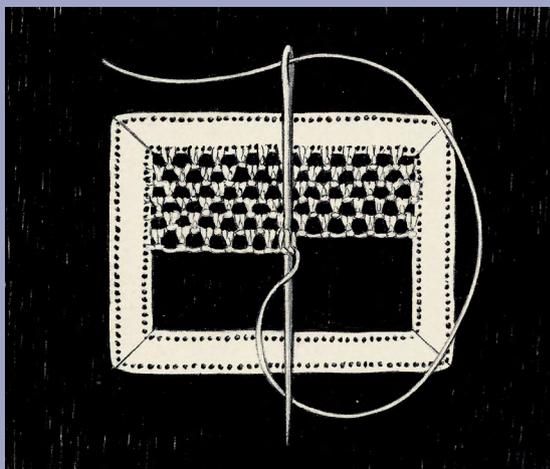


d - Siga a carreira dando o próximo ponto dentro do primeiro da carreira acima. Continue tecendo as carreiras com dois amarrado até finalizar o motivo.

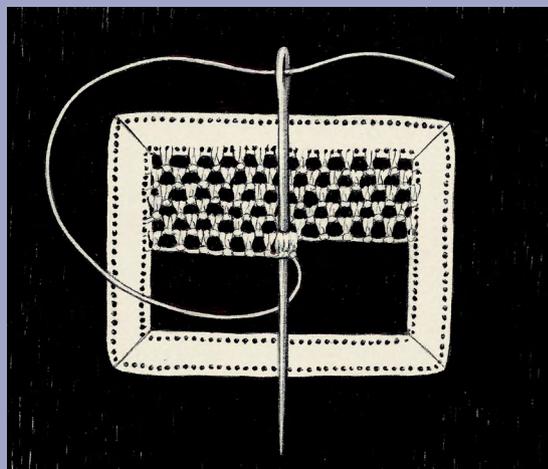


3

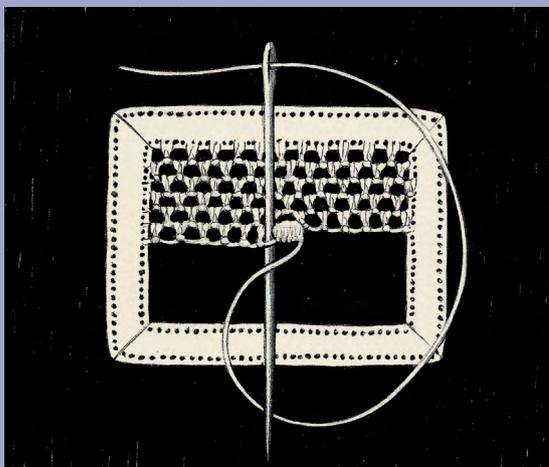
Pipoca



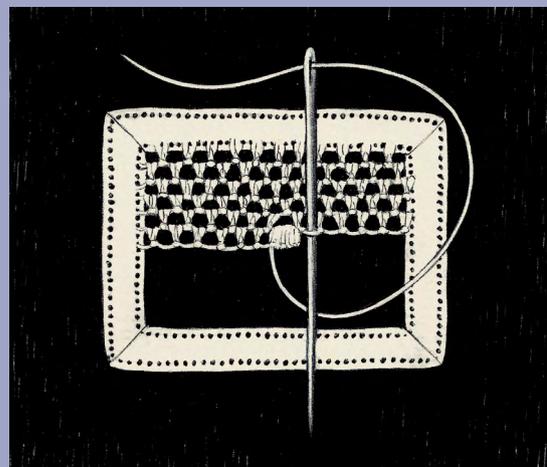
a- A pipoca é um ponto que produz um relevo arredondado em meio a carreiras de pontos dois amarrado. Para iniciar sua confecção, faça quatro laçadas, ou a quantidade suficiente para preencher o espaço da linha entre laçadas do dois amarrado.



b- Depois retorne ao mesmo espaço, sobre as laçadas recém-feitas, no sentido contrário, mais quatro laçadas, repita esse movimento de vaivém com as laçadas.



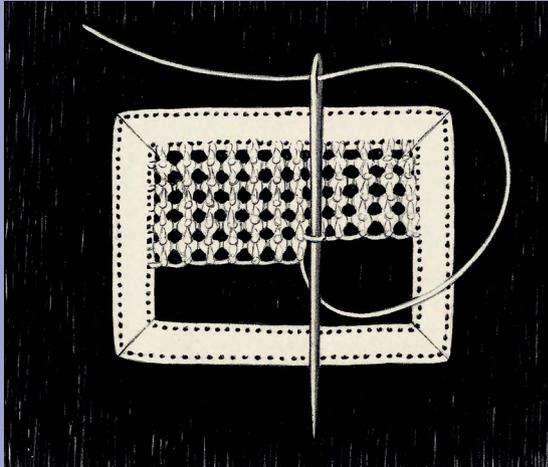
c - Quando o ponto estiver bem cheio, introduza a agulha no ponto anterior e produza uma laçada. Esse movimento é chamado de amarrar a pipoca e é o que lhe confere a forma arredondada. Ajeite com a ponta da agulha, de modo que a laçada fique para trás da pipoca.



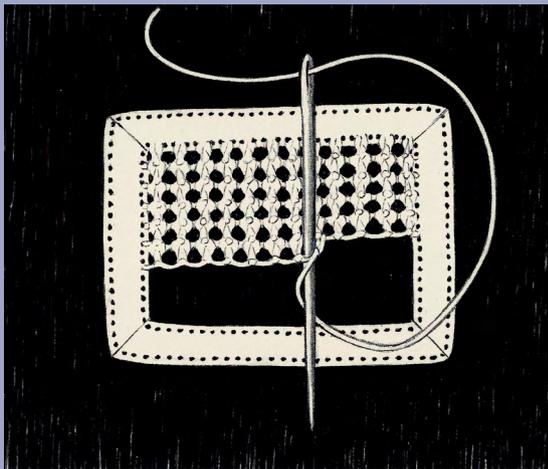
d - Continue a produção do dois amarrado, utilizando a laçada que amarrou a pipoca para a terceira laçada do ponto, use a mesma laçada para a produção dos pontos na carreira abaixo.

4

Amor seguro



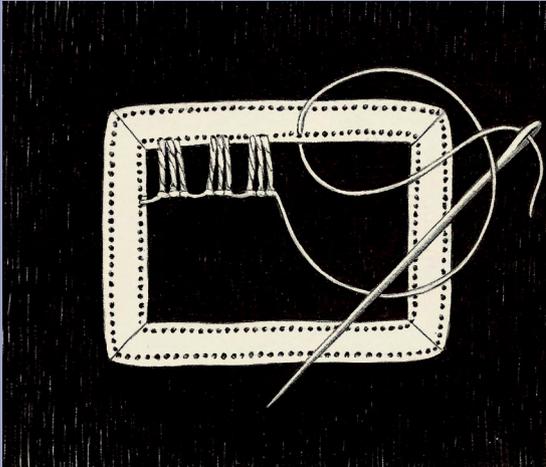
a- O amor seguro é uma derivação do dois amarrado, a diferença é que as duas primeiras laçadas não são dadas no mesmo ponto, como o dois amarrado. Inicie com uma carreira de dois amarrado e, na carreira seguinte, crie o amor seguro, dando a primeira laçada dentro do último ponto da carreira superior e a segunda dentro do ponto ao lado.



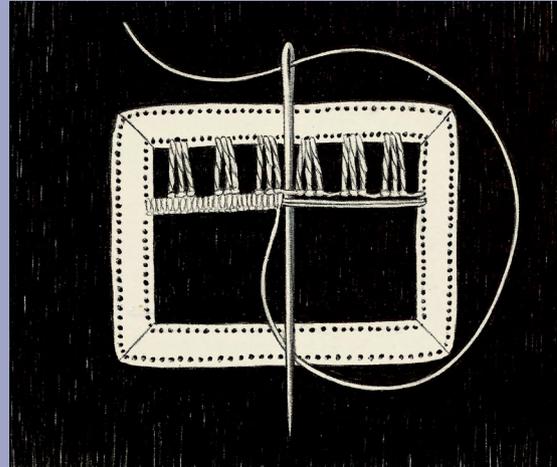
b- A terceira laçada é dada dentro do ponto que se formou.

5

Vassourinha + Passagem



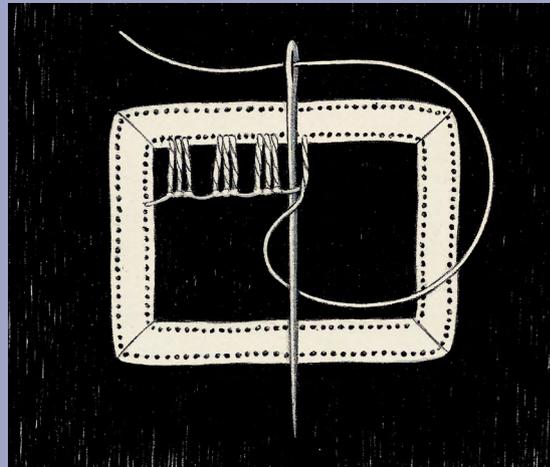
a - Inicie o ponto com o arremate no canto superior esquerdo – a uma distância de três a quatro furos do lacê superior. Insira a agulha no segundo furo do lacê superior, da esquerda para a direita, e produza uma laçada.



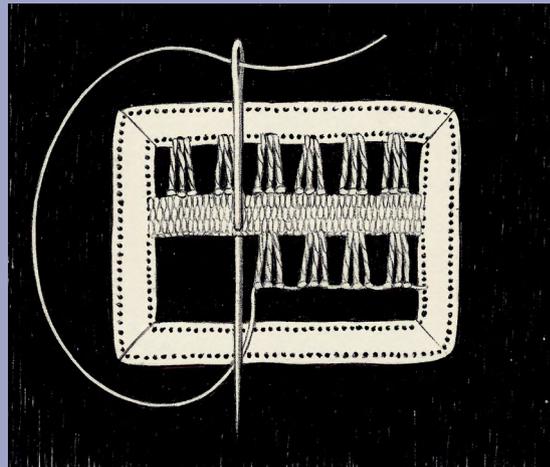
b - Estique levemente a linha e passe a agulha por dentro, provocando uma torção, faça outra laçada controlando o tamanho e a forma da linha torcida. Retorne com a agulha pelo mesmo furo e repita mais duas vezes os passos anteriores. Pule três furos e refaça os movimentos.

c - Comece a passagem esticando a linha atravessando de um lado a outro do motivo. Repita esse movimento, sempre descendo um furo, produzindo três linhas esticadas abaixo das vassourinhas.

Cubra as três linhas com laçadas sequenciais, formando a primeira passagem. Produza três carreiras de passagem. Em alguns locais, o ponto passagem é também conhecido como são paulo.



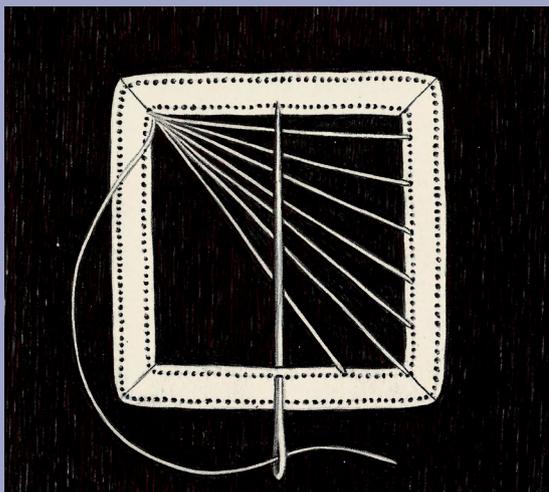
d - Para iniciar uma nova carreira de vassourinhas, introduza a agulha na parte inferior da última carreira de passagem. É possível preencher um motivo somente com vassourinha, porém é muito difícil manter o ponto firme, por isso ele se intercala com a passagem.



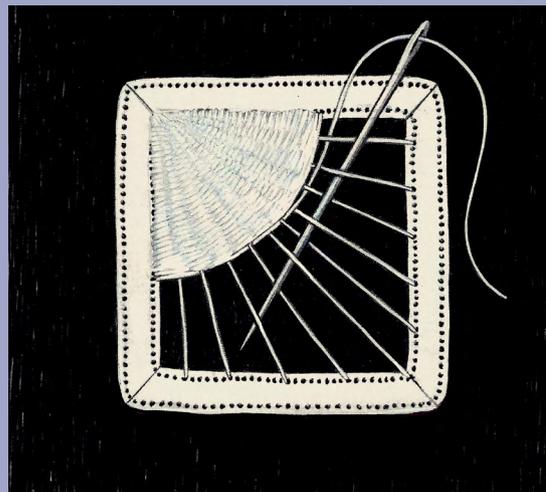
6

Traça

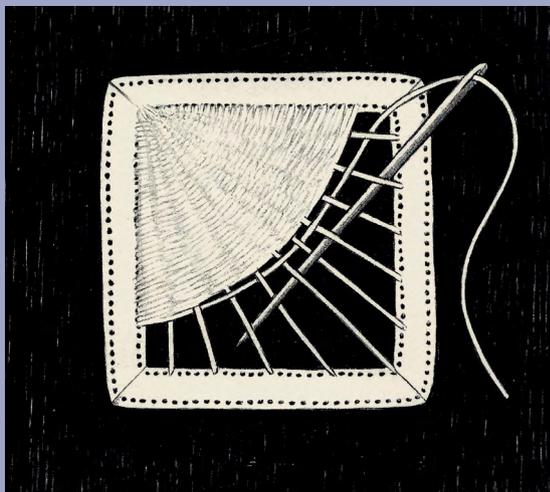
Para executar a traça, é preciso armá-la em uma área delimitada. Não é toda forma que permite a confecção de uma traça. Para dar mais suporte, fixe um alfinete na união dos lacês por onde a agulha não passará.



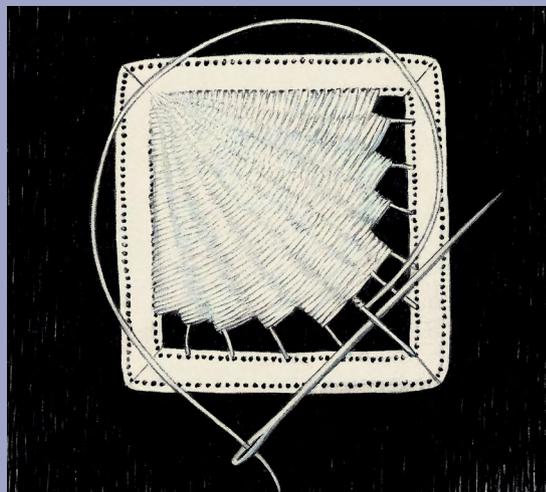
a - Inicie com o arremate em uma das esquinas, prendendo a junção dos lacês. Inicie a irradiação das linhas, denominadas pernas, calculando as distâncias para que fiquem equivalentes entre as linhas esticadas. Caminhe pelo lacê criando a distância entre as pernas e volte para o mesmo ponto inicial. A quantidade de linhas fica a critério da rendeira. É importante deixar uma perna diametralmente ao centro, que será a perna de finalização do ponto.



b - As pernas armadas da traça funcionam como um pequeno urdume, que receberá a trama confeccionada com a agulha. Para isso, a agulha passa por cima e por baixo das pernas, retornando passando por baixo e por cima. Para uma traça de qualidade, é preciso estar sempre atenta a esse movimento, sem perder nenhuma perna. Quando chegar ao lacê, passe a agulha pelo furo, e volte com o mesmo movimento. Repita esse movimento até atingir o preenchimento desejado.



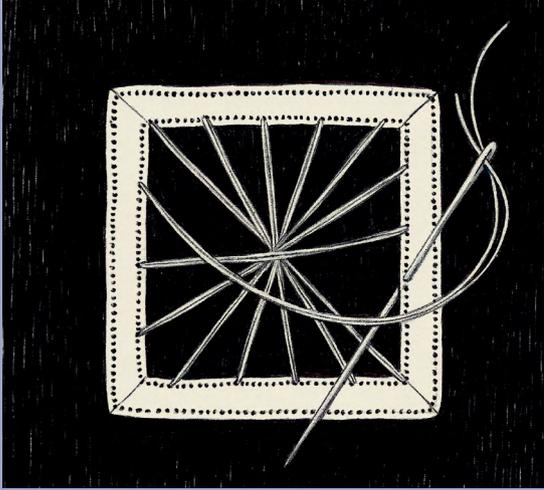
c - Após o movimento intercalado preso no lacê, é preciso soltar a linha, a agulha deixará de passar pelos furos do lacê, passando somente sobre as pernas. Reproduza os movimentos por aproximadamente quatro voltas. Pule as duas pernas próximas do lacê e faça mais quatro carreiras de movimentos intercalados. Siga pulando as pernas e formando carreiras intercaladas, gerando degraus.



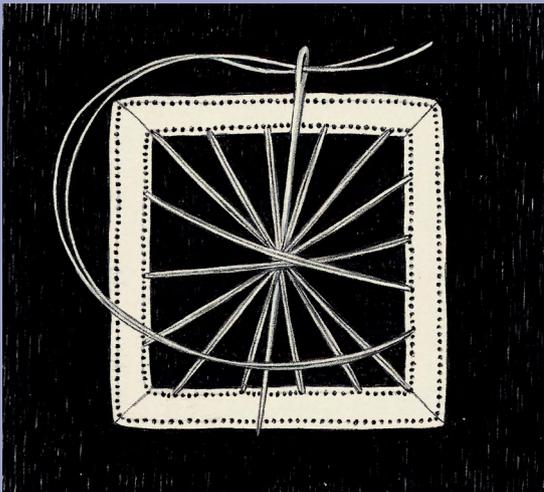
d - Quando restar apenas três ou quatro pernas, siga preenchendo até a altura desejada e finalize dando voltas com a linha na perna central. Finalize o ponto prendendo a linha no lacê.

7

Aranha

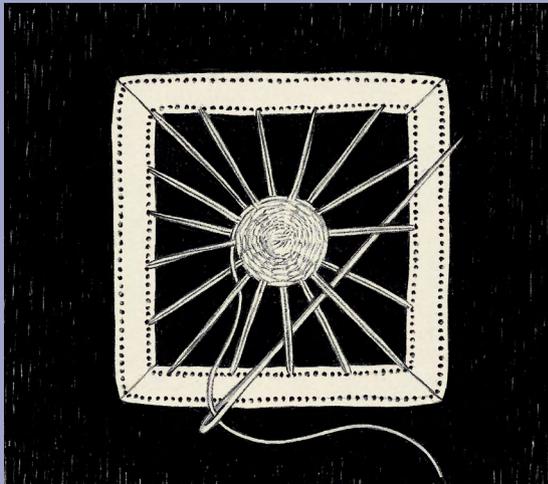
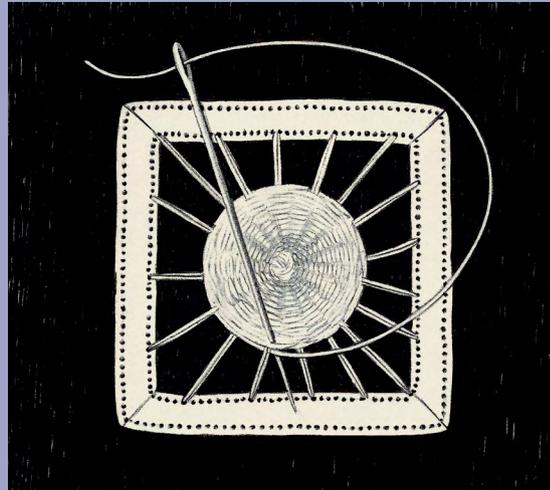


a - A aranha possui uma execução similar à traça, porém é construída de forma circular. Inicie armando a aranha, utilizando linha dupla para ficar mais resistente. Fixe a linha no lacê em um dos cantos e a estique até o canto oposto, caminhe pelo lacê e repita essa operação até obter o espaçamento desejado entre as linhas, que serão denominadas pernas.

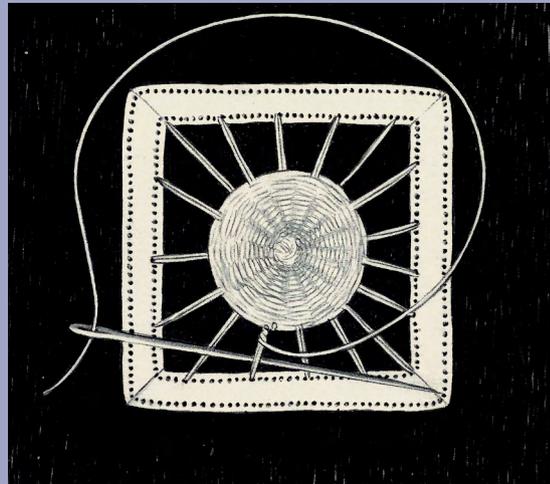


b - Para armar a aranha completa, é preciso contar um número ímpar de pernas. A última perna conduz até o meio, onde é dada a laçada de arremate para começar a tecer.

c - Terminada a armação, produza uma volta com a linha dupla, alternando a agulha, por cima e por baixo das pernas, corte uma das linhas rente ao miolo. Continue o preenchimento do miolo, agora com a linha simples. Passe a agulha por cima de uma perna, por baixo da perna seguinte e siga intercalando sempre até preencher o círculo do tamanho desejado. Caso seja necessário, arrume o ponto com a ponta da agulha para que seu formato fique regular.



d - Para finalizar, escolha uma das pernas da aranha pela qual a linha passou por baixo, introduza a agulha passando pela última volta do miolo, por trás da perna escolhida: esse movimento produzirá uma volta.

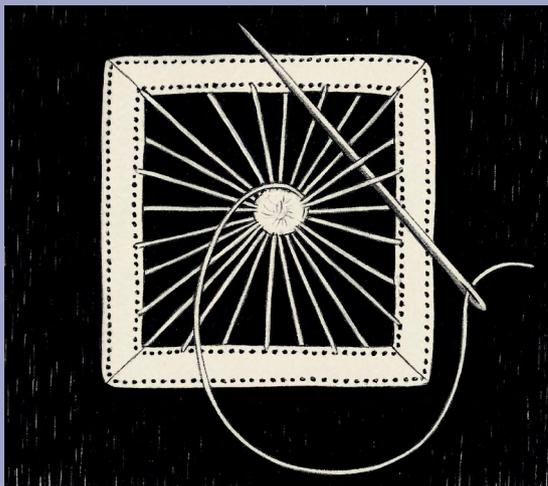


e - Faça voltas em torno da perna e finalize prendendo a linha no lacê.

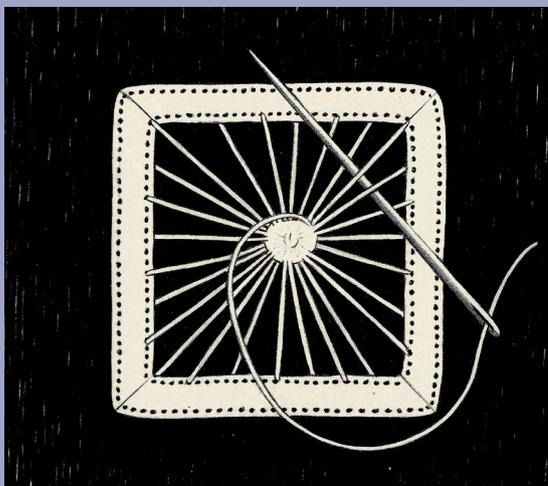
8

Aranha Tecida

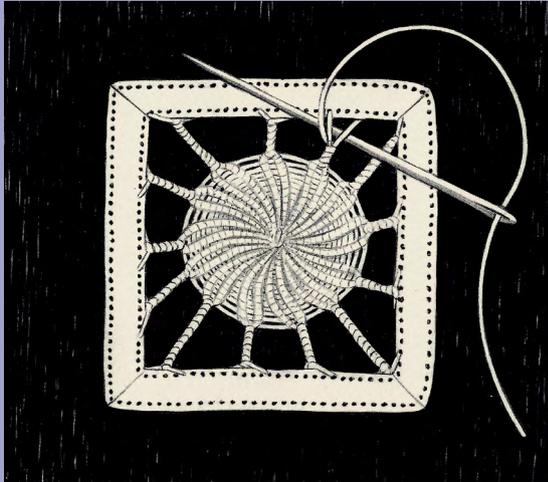
A aranha tecida é armada com linha única, e tem mais pernas, agora em número par.



a - Fixe a linha em um dos cantos do lacê e faça a armação semelhante ao da aranha, com intervalos menores entre as pernas. Após a laçada central, inicie o preenchimento passando a agulha por baixo de duas pernas.



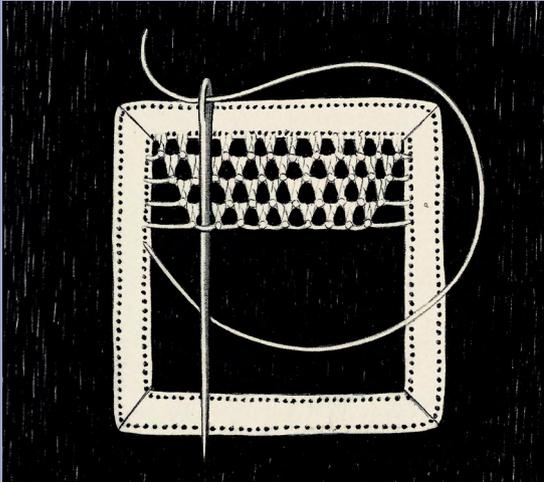
b - Retorne com a agulha por baixo da segunda perna que passou anteriormente e passe por baixo dela e da seguinte, repita até completar o preenchimento, sempre ajustando o formato do ponto. Perceba que essa forma de preencher produz uma nervura na aranha.



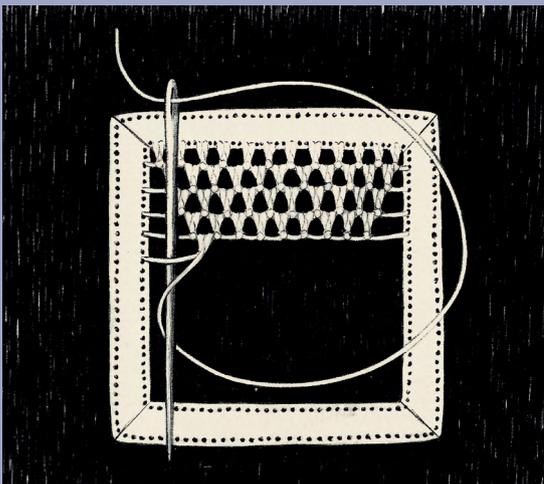
c - Passe a agulha por baixo de duas pernas, e volte com a agulha por elas, iniciando as voltas que unirão as duas pernas, siga em direção ao lacê produzindo as voltas. Ajeite sempre que for necessário para que as voltas fiquem assentadas. Quando encostar no lacê, as duas pernas devem parecer uma só. Caminhe pelo lacê e siga por onde saiu uma das pernas até alcançar as duas pernas seguintes e volte torcendo com a agulha até o miolo. Faça uma volta e siga para o próximo par a ser coberto. Repita os passos até envolver as duas últimas pernas, finalize o ponto prendendo a linha no lacê.

9

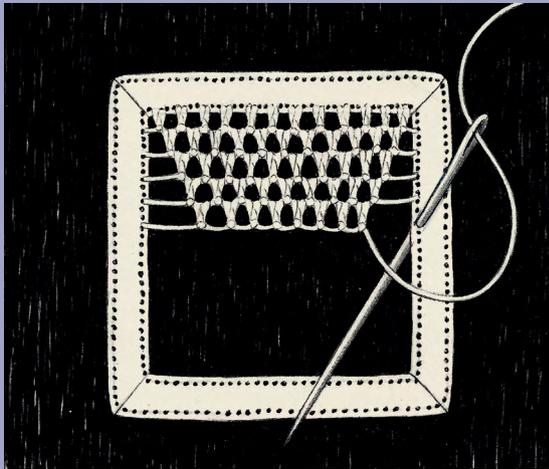
Torre



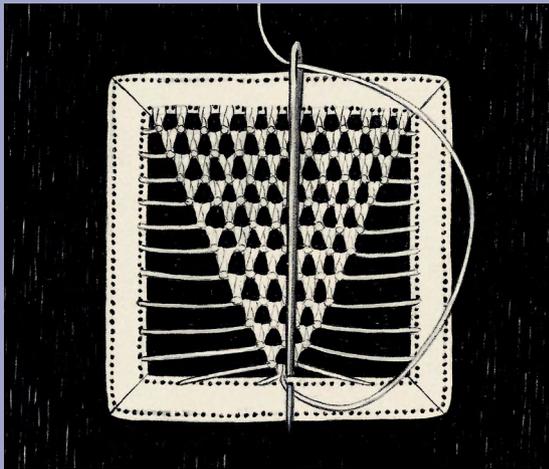
a - Fixe a linha no lacê no canto superior esquerdo e confeccione uma primeira carreira com o ponto dois amarrado. Na segunda carreira, pule o último ponto e vá direto para o lacê; isso criará um espaço com a linha estendida.



b - Passe a agulha pela linha estendida e produza a laçada final do ponto dois amarrado.



c - No final produza o último ponto da carreira entre o penúltimo e último ponto da carreira acima. As laterais terão linhas esticadas antes e depois das carreiras de dois amarrado, que vão aumentando enquanto o número de dois amarrado vai diminuindo.



d - Finalize o ponto com o último dois amarrado único, caminhe a agulha pelo lacê e prenda a linha.

10

Abacaxi

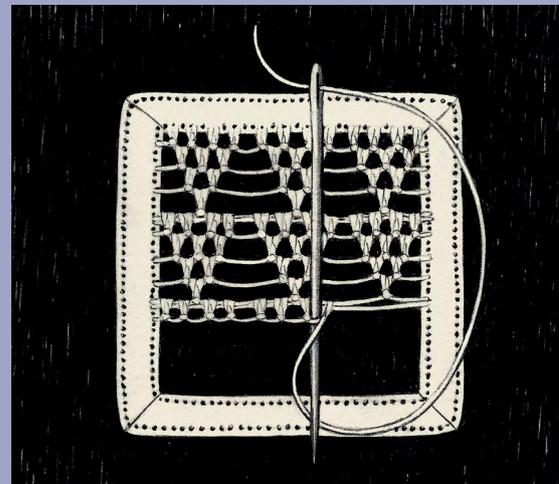
O abacaxi é formado por várias pequenas torres, segundo a mesma lógica de pular pontos e soltar linhas. Na primeira carreira, produza quatro pontos dois amarrado, pule um furo, faça mais quatro pontos dois amarrado, e assim sucessivamente até completar a primeira carreira.

A escolha da quantidade de pontos dois amarrado que irão compor a base do abacaxi fica a critério da rendeira, lembrando que a quantidade de dois amarrado produzidos na base do abacaxi será a mesma quantidade de carreiras que ele terá.

a - Assim como na torre, faça as carreiras seguintes, pulando o primeiro e último ponto da carreira de cima. Repita o processo até restar somente um ponto de cada torrinha. Prenda a linha no lacê e estique até a lateral oposta, inserindo a agulha sempre de cima para baixo. Caminhe pelo lacê e inicie a segunda série de pontos passando a agulha por baixo da linha esticada e da última linha da ponta do abacaxi.



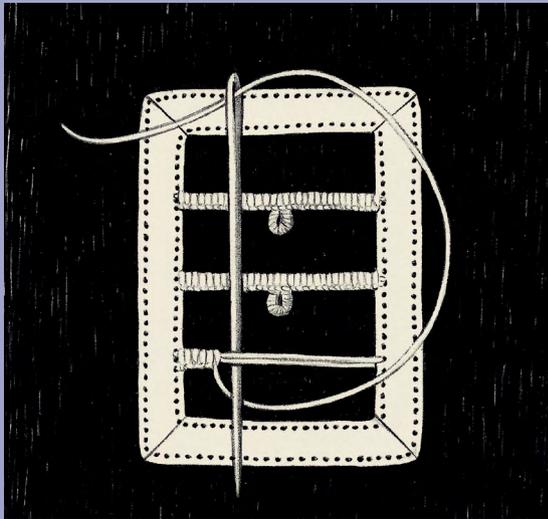
b - Atente-se para, depois da elaboração dos quatro pontos dois amarrado, espaçar nas duas linhas e fazer a segunda base do abacaxi. Na metade de cada base do abacaxi se localizará a ponta do abacaxi da série de cima.



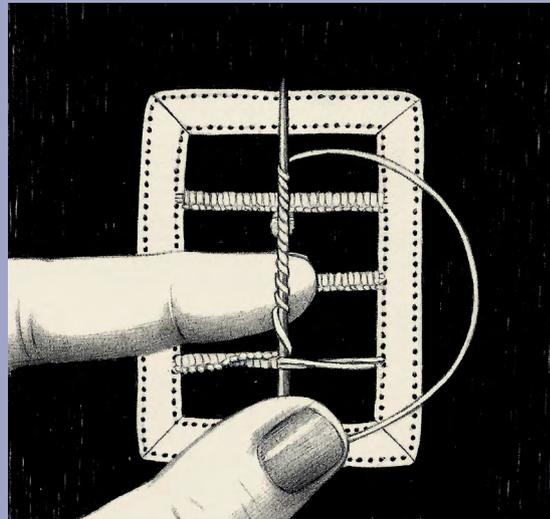
11

Richelieu

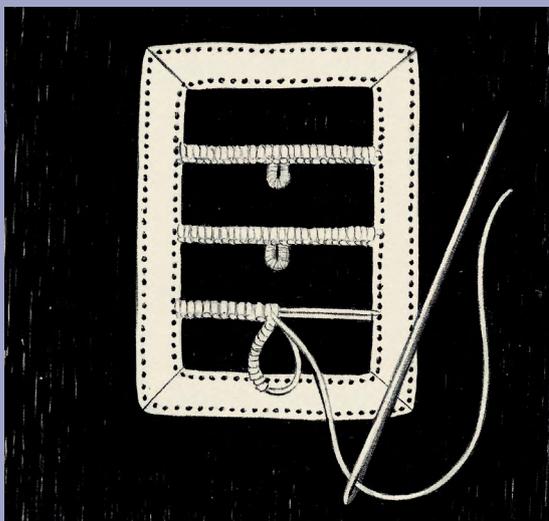
O richelieu é o conjunto de dois pontos: o pauzinho e a malha, que podem ser usados individualmente. Geralmente é produzido em uma área estreita para ficar esticado sem torcer. Inicie prendendo a linha no lacê, siga em reta até a borda oposta e entre com a agulha de baixo para cima, pelo furo. Passe uma volta da linha, saia com a agulha e estique a linha. Esse movimento produzirá três linhas paralelas que serão cobertas.



a- O preenchimento do pauzinho é de cima para baixo, unindo as três linhas com uma laçada até total cobertura.



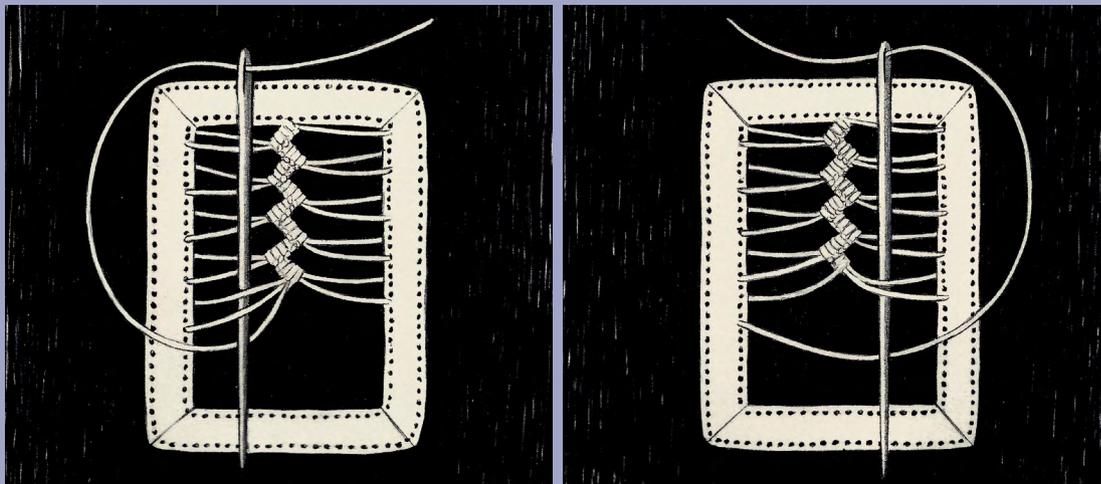
b- Chegando ao local onde será introduzida a malha, insira a agulha, de cima para baixo, dentro da laçada, com a linha para a direita, e gire a agulha no sentido horário, deixando a ponta da agulha para cima. Produza voltas com a linha na agulha no sentido horário, acomodando-as bem unidas. A quantidade de voltas dadas na agulha define o tamanho da malha, geralmente varia entre nove e doze voltas.



- c-** Para produzir uma malha com mais facilidade, utilize uma agulha mais fina, com o olho da mesma largura do corpo. Puxe a agulha com cuidado, introduzindo a linha por entre a espiral formada, produzindo um semicírculo. Ajeite a malha com cuidado e prossiga com as laçadas formando o pauzinho. Finalize prendendo a linha no lacê.

12

Sianinha



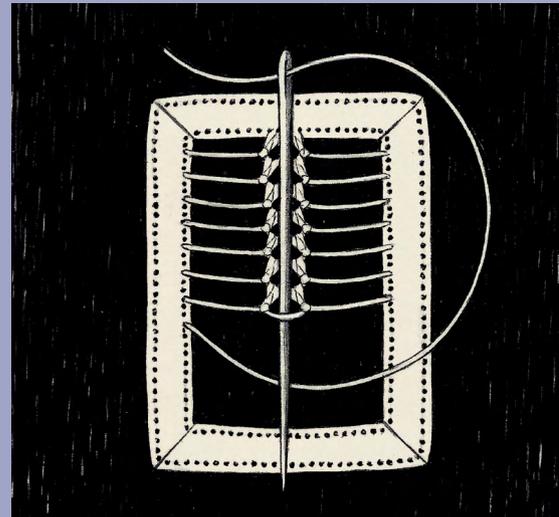
- a** - Inicie com o arremate na borda superior esquerda. Faça uma dupla laçada posicionada no centro do lacê superior. Siga com a agulha para a direita, introduzindo a agulha pelos furos de lacês da borda superior direita, unindo os lacês. Para formar a sianinha, as laçadas são dadas primeiro à frente do ponto e depois atrás, sempre envolvendo as duas linhas que ficam soltas. Após concluir o conjunto de laçadas centrais, prenda a linha no lacê lateral e repita os movimentos até completar o motivo.

13

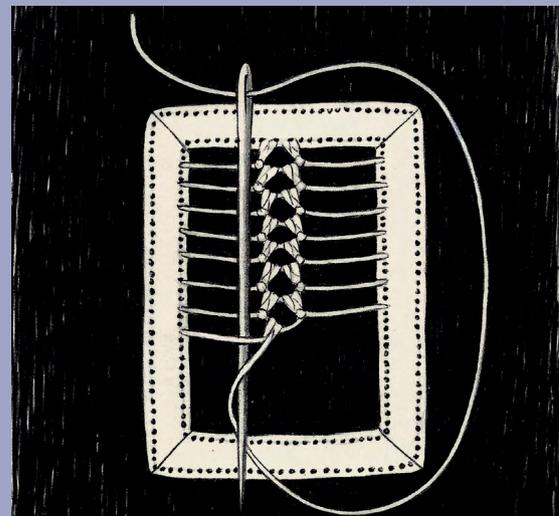
Corrente

O ponto corrente possui uma estrutura similar à sianinha, formando uma carreira central com linhas laterais soltas. Inicie da mesma forma com o arremate inicial e faça dois pontos dois amarrado bem ao centro. Esses pontos formarão o elo central da corrente.

- a -** Siga para a próxima carreira, dando mais dois pontos dois amarrado dentro do elo central. Nesta etapa é importante sempre ajustar o tamanho do elo com a ponta da agulha para que não se feche.

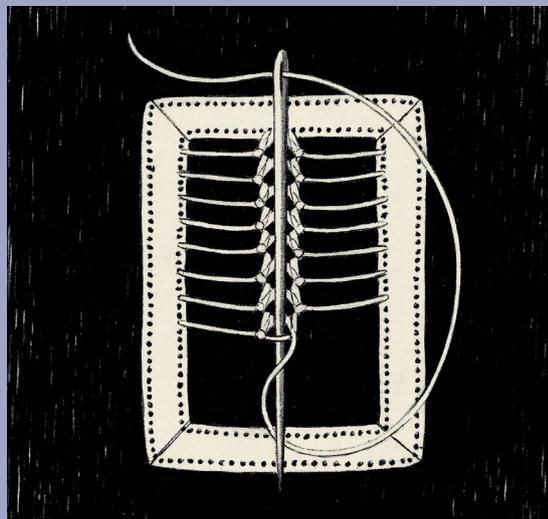


- b -** Fique atenta para o fato de a terceira laçada do primeiro dois amarrado passar pela linha esticada recém-produzida.

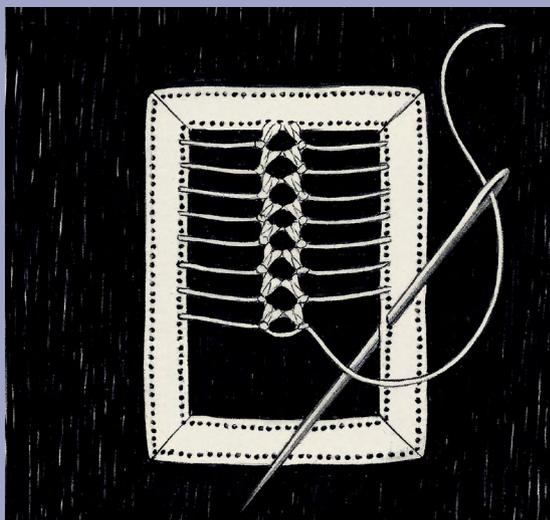




c - Produza então o segundo dois amarrado, fazendo as duas primeiras laçadas passando a agulha pela linha entre os dois pontos da carreira acima.



d - A terceira laçada do segundo dois amarrado irá pegar a linha formada pelo próprio ponto.

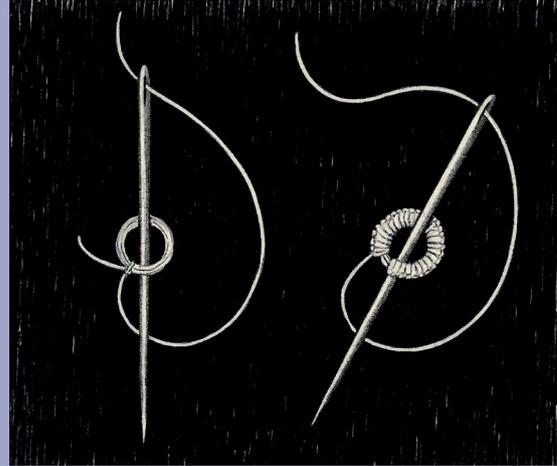


e - Siga para a borda oposta, e repita as operações até preencher o motivo, finalize prendendo a linha no lacê.

14

Ilhós

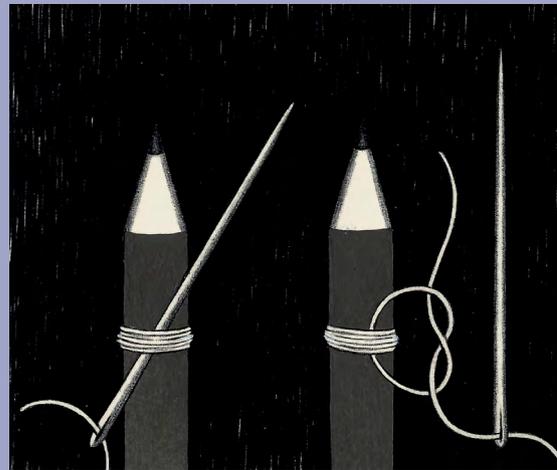
a- O ilhós é confeccionado com uma linha mais grossa enrolada em um objeto roliço, que pode ser um lápis, e coberta com linha. A quantidade de voltas dadas no lápis irá determinar a espessura do ilhós. Introduza a agulha de cima para baixo, puxe a linha até ela quase desaparecer – com o polegar, segure a ponta do miolo enquanto realiza as etapas.



b- Continue o movimento de passar a agulha envolvendo o miolo. Para o arremate inicial, produza um nó com a agulha presa, passe a linha pela ponta, aperte o nó e retire o miolo da base do lápis.

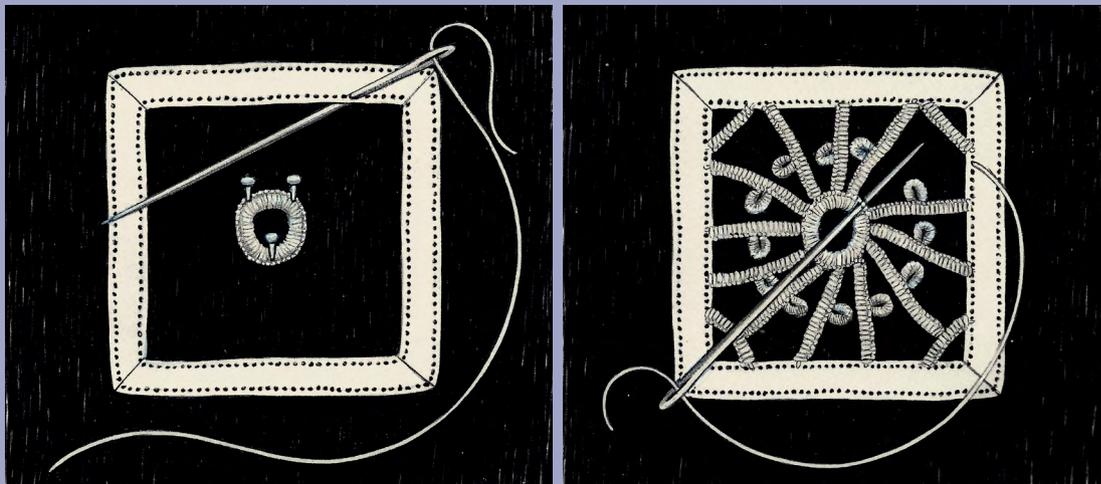
Passe a agulha pelo centro do miolo, com a linha do lado esquerdo e a agulha à direita, formando um nó ao final. Esse nó é também conhecido como caseado no bordado.

Os nós ficarão na parte de fora do ilhós e não devem ser muito apertados para não deformar o ilhós. Para finalizar, insira a agulha entre a linha de cobertura e o miolo dentro do recheio saindo alguns pontos à frente. Repita a ação em sentido contrário e corte a linha – tenha cuidado ao realizar essa etapa para não deformar o ilhós, ajuste sempre que for necessário.



15

Ilhós com richelieu



a - O ilhós é utilizado em composições, preso ao lacê com ponto richelieu ou pauzinho. Para executar esse ponto, é preciso fixá-lo com alfinetes no local desejado e iniciar a armação do ponto partindo do lacê em direção ao ilhós.

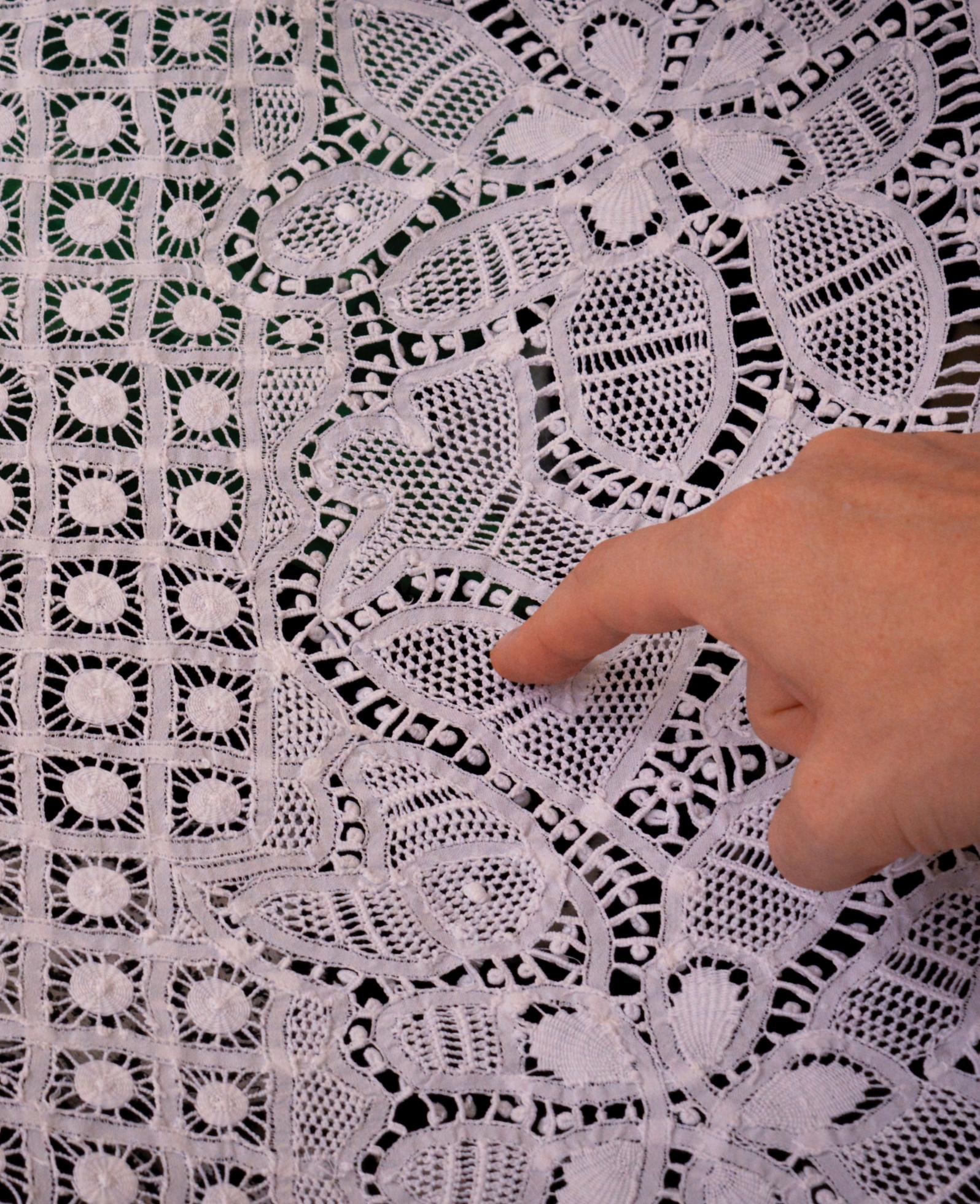
Siga os passos já descritos no ponto richelieu.

LISTA DE PARTICIPANTES

O capítulo da Renda Renascença é o único que foi composto por pesquisas realizadas em estados e tempos distintos.

Parte das reflexões são fruto da minha pesquisa de mestrado realizada no Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná, entre os anos de 2014 e 2016. No período, estive por três meses no Agreste Pernambucano, mais especificamente no Sítio Mimoso, entre as cidades de Pesqueira e Jataúba. No Sítio Mimoso, fui acolhida pela Mestre Jeruza Gomes, suas filhas Josy Gomes e Aislla Gomes (Mily) e sua sobrinha Eubenes Gomes (Beninha), pela Mestre Maria Quitéria Alves da Silva e por Lou de Brito.

Em 2023, para o registro da técnica para o livro, contamos com o apoio local da CONARENDA – Conselho das Associações Cooperativas Empresas e Entidades Vinculadas a Renda Renascença do Cariri Paraibano – e do CRENÇA – Centro de Referência da Renda Renascença. Trabalhamos com as rendeiras Antônia Maria da Silva, atual presidente do CONARENDA, Ana Paula da Silva Soares, presidente da RENASCI – Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano –, e sua mãe Maria do Socorro da Silva Soares. As gravações foram realizadas no espaço de arte e cultura Zabé da Loca, idealizado e coordenado por Josivane Caiano. Também compartilharam seus conhecimentos as artesãs Maria Aparecida de Oliveira (Bium), Maria Regina Gomes (Gina), Maria das Dores Santos, Irenildi Avelino de Lima, Maria Aparecida Sousa (Cida), Marlene Leopoldino Vital.









Renda Irlandesa

DIVINA PASTORA, MAIO DE 2023



Dai pão
a quem tem fome
e fome de justiça
a quem tem pão.

Zeza, em nosso almoço de despedida

Escolho como abertura deste segundo capítulo a oração que fechou nosso encontro na ASDEREN – Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa em Divina Pastora. Naquele momento de comunhão e comemoração, as palavras rezadas me tocaram: era como uma síntese do que presenciamos ali. Além da fé que conduz, há um forte senso de justiça social amparado na construção coletiva para um bem comum, materializada nos pontos rendados. Ali, como em todos os outros coletivos que visitamos no período, o trabalho apresenta-se também como ferramenta que fortalece o amálgama social.

Apesar de ser minha primeira vez em Sergipe, Divina Pastora já me parecia uma velha conhecida por conta das pesquisas anteriores e de meus contatos frequentes com Maria José Souza, a Zeza, liderança da ASDEREN, realizados em diferentes projetos da Artesol. Ainda assim, conhecer a associação de perto durante nossa estadia, que se estendeu dos dias 10 ao 17 de maio, conversar com todas as artesãs e aprender com elas foi bastante revelador.

De chegada, o ambiente da associação com seu salão amplo, iluminado e arejado, reflete um aspecto que pôde ser observado ao longo da semana: as boas práticas de governança e gestão adotadas pela Associação. Com transparência e processos claros de tomada de decisões, a diretoria eleita e as rendeiras cultivam uma relação próspera há mais de duas décadas.

Na fachada da sede, se lê o título floreado: “ASDEREN Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa em Divina Pastora”, e logo ao lado da porta há uma vitrine que expõe as criações para os visitantes. Aberta de segunda a sexta-feira em horário comercial, além de receber visitantes e clientes, a associação é local de encontro e trabalho. No salão há duas grandes mesas que se alongam ocupando quase toda sua extensão, três máquinas de costura e duas máquinas de lacê; a instalação conta também com uma pequena cozinha e dois banheiros.

Nada ali é acidental, tudo parece ter sido pensado para que não só o trabalho, mas também as trocas entre elas, fluam da melhor forma possível. Afinal, por se tratar de um profundo envolvimento afetivo entre o ofício e as histórias de vida de cada uma e da própria comunidade, dissociar aspectos pessoais dos profissionais não é algo comum, como podemos notar na fala de Zeza sobre suas atividades na Associação:

Rendo mais para acalmar a mente, mas eu fico mais na parte administrativa, encomenda, desenvolvimento de projetos para as rendeiras, atividades e ações para elas. Porque eu sei que antes da renda tem uma pessoa e essa pessoa precisa de um carinho, um sorriso, essas coisas, abraçar, ouvir o que elas têm pra dizer, para elas fazerem bem. Porque a renda só sai perfeita se a pessoa estiver bem. Tem rendeiras que são ótimas aqui, de vez em quando elas chegam com uma peça e eu digo: o que foi que aconteceu? E elas dizem: você nem imagina. Eu sei que aconteceu, eu falo: conta o que aconteceu, porque sua renda não está boa. E aí começa a contar: ah foi meu marido e tal e tal. Eu digo: quando você brigar com o marido, esqueça a renda, quando melhorar e estiver em love, pega a renda. A gente brinca, mas é sério.

O espaço cresceu e se fortaleceu ao longo da história da associação, pois foi conquistado já em sua fundação. O trabalho em Divina Pastora, iniciado em 1998, foi uma das primeiras ações do Programa Artesanato Solidário, hoje Artesol, sob coordenação local do antropólogo Antônio Arantes. A atuação no município contou com projetos voltados para a aquisição e melhorias no imóvel, formalização da associação, capacitações em gestão, produção e criação de produtos, além de assessoria nos processos de patrimonialização e de conquista do selo de Indicação Geográfica (IG) junto a parceiros como Iphan, Sebrae e INPI.

A sede está na parte alta da cidade, a poucas quadras da imponente Igreja Matriz de Nossa Senhora Divina Pastora, de influência neoclássica e barroca datada do século XIX e tombada em 1943.

Conhecida como terra da Fé e da Renda Irlandesa, Divina Pastora é um município sergipano localizado na região do Cotinguiba, a 39 quilômetros da capital Aracaju. A devoção à santa padroeira Nossa Senhora Divina Pastora e a Renda Irlandesa têm, de fato, presença importante nas histórias de seus habitantes, especialmente das rendeiras e suas famílias.

O pacato município de pouco mais de 4 mil habitantes, com ruas que transbordam sol e silêncio durante praticamente o ano todo, recebe em outubro uma legião de devotos da santa. Sem hotéis e com poucos restaurantes, a cidade transforma-se no período em que recebe cerca de 100 mil peregrinos. As casas hospedam e as refeições multiplicam-se nas cozinhas; o que importa é acolher e renovar a fé.

A proximidade entre a associação e a igreja não é somente física, pois as rendeiras da ASDEREN, além de devotas, são bastante envolvidas na vida paroquial.

A maioria da população concentra-se na área urbana, na zona alta da cidade, cuja topografia inspirou sua primeira denominação: Ladeira. No período colonial, o território foi primeiro ocupado por currais de gado, porém foi a atividade açucareira desenvolvida no século XIX que imprimiu fortes traços da feição socioeconômica e cultural do local. Hoje as principais atividades são a produção da renda, a agricultura e a exploração de petróleo.

TEIAS DE ORIGENS

Desde a primeira metade do século XX, a Renda Irlandesa ocupa um lugar central não só na economia, mas também na constituição sociocultural de Divina Pastora. Em uma época em que os engenhos estavam em decadência após a abolição da escravidão, a renda apareceu como alternativa de ocupação feminina em iniciativas aventadas pela elite local.

Sobre esse início,¹ as mais antigas contavam que a renda foi introduzida por Ana Dias Rollemberg, Donana, que era integrante da aristocracia canavieira. Ela teria aprendido com Violeta Sayão Dantas e ensinado Júlia Franco Maior, que, por sua vez, transmitiu a técnica a Maria Engrácia dos Santos, Berenice dos Santos e Hercília Theodória dos Santos, as conhecidas irmãs Marocas, Dina e Sinhá. Essa teia de saberes seguiu sendo tecida pelas mestras que repassaram o conhecimento adiante, dinâmica que segue atual, criando núcleos orgânicos que se comunicam entre si.

Há ainda outras hipóteses menos difundidas, como a de que a renda teria chegado a Sergipe através de religiosas irlandesas ou que teria sido introduzida no ensino formal em escolas, sendo repassada como um trabalho manual ao lado de outras técnicas como bordado, crochê e costura.²

Lembrando que Divina Pastora é próxima da capital Aracaju, e o trânsito de informações, livros e revistas com manuais das técnicas sempre foi facilitado e bastante comum na região. Não há somente um caminho para a difusão dos saberes, porém são as especificidades locais que determinam a expressividade de sua produção.

Independente da fonte, o protagonismo de Marocas, Dina e Sinhá na instauração da renda em Divina Pastora é consenso na historiografia e nos relatos de mestras como Alzira Santos, sobrinha por parte de pai das três irmãs e a mais velha e experiente artesã da ASDEREN.

¹ Depoimentos coletados pela pesquisadora Lourdes Cedran na década de 1970 e publicados no catálogo da exposição realizada em São Paulo. Foi a primeira publicação sobre a Renda Irlandesa em Divina Pastora. Lourdes Cedran (coord.), *Divina Pastora: renda irlandesa e rendendê*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1979.

² Heyse Souza de Oliveira, "O ofício da Renda Irlandesa: Estudo de campo Sergipe e Rio de Janeiro". *Boletim Historiar*, v. 7, n. 2, mai./ago. 2020.

O ofício que se instalou na região como uma possível fonte de geração de renda para mulheres que atuavam também na agricultura acabou por se tornar um dos principais representantes da cultura sergipana. Isso foi fruto de inúmeras iniciativas de fomento, especialmente a partir dos anos 1960, com a criação da ARTESE. Dois marcos importantes nessa história são o reconhecimento da Renda Irlandesa como Patrimônio Cultural Nacional em 2009 pelo Iphan e o registro de Indicação Geográfica logo depois, em 2012 pelo Sebrae e pelo INPI.

CARACTERÍSTICAS DA RENDA

A Renda Irlandesa é um tipo de renda de agulha com estrutura muito similar à Renda Renascença, com a qual compartilha a origem. O que a diferencia e a faz única é o lacê, espécie de cordão arredondado e brilhante. Com ele é costurado o esqueleto que desenha seu corpo preenchido de pequenos nós dados na linha com ajuda da agulha.

De trabalho manual a Patrimônio Cultural, em pouco mais de um século de história no Brasil a Renda Irlandesa é hoje uma das técnicas mais relevantes do país. “Como tal é resultado de um processo de construção local, incorporando, ao longo do tempo, influências de múltiplas tradições culturais atualizadas por atores sociais diversos, como donos de armarinhos, fazedoras de enxovais, comerciantes de costuras, consumidores e, sobretudo, rendeiras”.³

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Lápis e caneta permanente para marcação do risco
- ◆ Agulhas
- ◆ Dedal
- ◆ Tesoura
- ◆ Almofada para suporte do risco, especialmente para peças maiores
- ◆ Pauzinho arredondado para elaboração do ilhós
- ◆ Muitas vezes o lápis é utilizado para essa função

MATÉRIAS - PRIMAS

- ◆ Papel transparente, tipo seda
- ◆ Papel grosso, tipo kraft
- ◆ Lacê (cordão de algodão arredondado coberto de linha de poliamida ou poliéster, fabricação própria)
- ◆ Linhas de costura TEX 28 para alinhavo

³
Iphan, 2009, p. 53.

- ◆ Linhas de algodão mercerizado TEX 70, 87 e linha de poliéster TEX 80 – mais utilizadas “Mercer Crochet”, “Renascença” e “Drima Pesponto” todas fabricadas pela Coats Corrente
-

ETAPAS

- ◆ **Debuxo ou risco:** riscar o desenho em papel transparente.
 - ◆ **Alinhavo:** unir os papéis transparente e grosso com pontos largos de costura e alinhar o lacê sobre as linhas desenhadas.
 - ◆ **Costurar a renda:** em Divina Pastora, é costume se referir à renda como sinônimo de costura. Seja como verbo, fazendo referência à atividade de preencher os espaços com pontos, dizendo: “eu costuro a renda”; ou substantivo que nomeia a produção: “tinha um tempo que era diferente, hoje tem pouca costura”, ou seja, os pedidos diminuíram.
 - ◆ **Finalização e acabamento:** separar a renda do papel cortando as linhas do alinhavo pelo lado avesso do papel, retirada dos fiapos que ficam presos no lacê e acabamento das pontas do lacê.
-

DEBUXO

Debuxo é palavra antiga que aparece no dicionário como sinônimo de risco, esboço. Sempre foi um importante ativo para as rendeiras, pois é com ele que se diferencia e se inova em uma produção, o que pode conferir prestígio e melhores rendimentos para as detentoras. Os debuxos são como um roteiro para os caminhos sem fim do lacê, que é alinhavado sobre suas linhas, criando um esqueleto para sustentar os pontos que preenchem os espaços.

Dada a relevância dessa etapa da criação, na ASDEREN as associadas mantêm um vasto acervo de debuxos, muito bem-armazenados e organizados na sede da associação. Todos os desenhos trabalhados nos últimos anos estão separados em caixas transparentes de plástico e selecionados por categorias, como “bolsas”, “blusas”, “passadeiras”, entre outras. Além de facilitar a reprodução das peças, também servem de base para novos desenhos, que são criados continuamente.

Cada risco pode ser rendado algumas vezes, até o papel rasgar. Porém, mesmo se o papel não estiver mais em condições de comportar o alinhavo, o debuxo é repassado para um novo papel, o que lhe confere uma vida útil muito longa. Por isso, mesmo que os riscos guardados por décadas possam parecer degradados à primeira vista, os caminhos sempre podem ser reconstituídos pelas mais experientes.

Para a criação de um novo debuxo, primeiro é preciso delimitar as dimensões da peça, seja a área total ou uma fração dela. Todo o processo é feito em um papel translúcido, geralmente o papel-manteiga, por não rasgar com facilidade e não apresentar muita resistência às investidas da agulha. Sua transparência também é essencial, pois o desenho normalmente é feito em partes espelhadas, o que confere simetria à peça. Os primeiros traços são feitos a lápis e, depois de prontos, são recorridos com uma caneta permanente.

Para o domínio dessa etapa da criação é necessário entender os preceitos básicos das etapas posteriores, especialmente do alinhavo e da costura dos pontos. Isso porque quanto mais contínuo for o caminho do lacê, menos cortes e, por consequência, melhor acabamento terá a peça final.

Uma diferença entre os debuxos antigos e os atuais é que hoje se priorizam formas maiores, com curvas mais abertas e menos sinuosas. As flores e florões crescem em volume, subtraindo volteios. Isso reduz o volume de matéria-prima utilizada, facilita o alinhavo e, de certa forma, o preenchimento dos espaços.

ALINHAVO

Depois da escolha do debuxo, vem o alinhavo do lacê. Nessa etapa o papel-manteiga ganha reforço de um papel mais grosso, conhecido como kraft ou madeira. A união dos dois é feita com pontos largos de alinhavo e, após estarem seguros, inicia-se o alinhavo.

É comum que, em fase de aprendizado, a artesã percorra o caminho com os dedos, como fazemos quando queremos escapar de um labirinto de linhas. Isso para garantir que o melhor caminho será percorrido, ou seja, o caminho com menos interrupções no lacê. Após um tempo de prática, isso fica visível mais rápido, de um modo quase intuitivo para a rendeira, e não demanda a mesma atenção.

Para garantir uma renda firme e definida, o lacê precisa estar bem preso ao risco, seguindo exatamente o desenho. Os materiais necessários são o lacê, a linha de costura, geralmente da mesma cor do lacê, um dedal e uma agulha, geralmente a número 7, tendo como referência as agulhas Cadena Milward Darning da marca Coats. A artesã costuma alinhavar sentada em uma cadeira, tendo a mesa como suporte para o papel. Para facilitar a entrada da agulha no lacê, a quina da mesa é utilizada estrategicamente pela artesã.

OS “CAMINHOS SEM FIM”⁴ DO LACÊ

A realidade primeiro vem no desejo, no sonhar.
Do ano 2000 pra cá muitas coisas aconteceram,
nós já estamos conseguindo fazer nosso próprio lacê.

Zeza

O lacê é a principal matéria-prima para o feitiço da Renda Irlandesa e constituiu-se ao longo das décadas como marca distintiva da reconhecida produção sergipana. Desde a introdução da técnica na região, as rendeiras já experimentaram muitos tipos de fitilhos e cordões para a estrutura da renda. Além dos relatos das mais velhas, é possível encontrar essa memória em enxovais e paramentos litúrgicos guardados como verdadeiros tesouros.

No início era usada uma fitinha confeccionada em renda de bilros, pois muitas rendeiras dominavam ambas as técnicas. Não se sabe exatamente em que momento ocorreu a inserção do material de origem industrial no estilo que é utilizado ainda hoje, mas um dos primeiros registros aparece no livro *Rendas: manual de tecnologia*, escrito por Nair Becker e publicado em 1955.

Em comparação com o fitilho achatado de algodão, a escolha do cordão arredondado, revestido por linhas de viscose ou poliéster, afeta a produção em diversos níveis. Pensando no caráter técnico, a adoção do material confere a possibilidade de realizar curvas mais acentuadas e arredondadas sem franzir. Além disso, o volume do lacê conduziu a renda a ser costurada em seu avesso, promovendo uma proteção extra para a peça. Já do ponto de vista estético, a vultuosidade do lacê e seu brilho imprimiram identidade à renda produzida na região, a distinguindo da Renda Renascença produzida em Pernambuco e Paraíba, sobretudo a partir de 1980.

Se, por um lado, isso ampliou as possibilidades estéticas e reduziu o tempo da produção artesanal, por outro criou uma dependência dos fornecedores e maior investimento na obtenção da matéria-prima. Desde o início, o principal fornecedor do material foi a fábrica YPU, localizada em Nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro. Ao longo das décadas, as rendeiras sergipanas tiveram inúmeros problemas de fornecimento, sofrendo com as discontinuidades da produção, flutuações de mercado e sendo profundamente afetadas pelo fechamento da fábrica nos anos 1980. Seguiram por alguns anos comprando o lacê da fábrica Expoente Bordados, até que esta também anunciasse a suspensão da produção em 2021, o que tensionou de vez a situação de instabilidade que as artesãs enfrentavam há tempos.

Foi quando uma solução que já vinha sendo tramada desde 2017 em parceria com o Iphan ganhou espaço. Bem cultural inscrito no Livro de Registro de Saberes, a Renda Irlandesa do Cotinguiba é foco de ações de salvaguarda desde 2009, quando recebeu o título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Uma delas, elaborada em conjunto entre o poder público e as detentoras do conhecimento, foi justamente

⁴ “Caminhos sem fim” ou “caminho de caracol” é um estilo de desenho muito utilizado pelas rendeiras.

a aquisição de máquinas de lacê para as organizações beneficiadas. A pesquisa de fornecedores e acompanhamento de todo processo foi empreendida pelo técnico da Superintendência do Iphan em Sergipe, Eric Ferreira Souza, e as beneficiárias foram a Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa de Divina Pastora (ASDEREN), Associação das Rendeiras Independentes de Divina Pastora (ASDRIN), Cooperativa dos Artesãos de Laranjeiras (COOPERLAR), Associação Renda Irlandesa, Artes e Talentos de Maruim (ARIATAM) e o Centro de Atividades e Desenvolvimento do Povoado Estiva (CADE). As máquinas foram produzidas pela metalúrgica Torres e, nos últimos anos, as rendeiras contaram com assessoria técnica do Senai Francisco Matarazzo.

Em 2018 cada núcleo recebeu duas máquinas para promover uma produção autossuficiente do lacê, porém os desafios relativos à aquisição da matéria-prima para a produção, treinamento técnico e adaptação das artesãs com o novo maquinário foram inúmeros. Somente em 2023 a ASDEREN, associação que acompanhamos mais de perto, passou a ter uma produção satisfatória de lacê.

Os responsáveis pela produção do lacê da ASDEREN hoje são Pedro e Miguel, filhos das rendeiras Zeza e Verônica, lideranças importantes da associação. Eles vão todas as tardes, após o turno escolar, vistoriar as máquinas e garantir o seu pleno funcionamento. Como diz Zeza, a autonomia em todas as etapas, conquistada com a produção do lacê, era um sonho antigo e, após tanta pejeja, foi mais uma graça alcançada.

COMO SÃO CALCULADOS OS VALORES DA RENDA?

A principal unidade de medida para o cálculo da remuneração da produção é uma peça de lacê de 10 metros, que equivale a um valor x . Ou seja, se uma bolsa leva duas peças no alinhavo, a rendeira vai receber $2x$. Essa elaboração é fruto de anos de experiência e determina que, a partir de uma peça de lacê, uma quantidade padrão de linha, em média um novelo de 240 metros, é utilizada para costurar os pontos. Para trabalhar esse novelo leva-se de 20 a 30 horas corridas, mas por se tratar de uma atividade complementar para a maioria das rendeiras, a conclusão da costura em geral leva de 10 a 15 dias.

No entanto, além do tempo de trabalho das rendeiras, há um fator que acaba sendo determinante: o valor de mercado. Assim como na Renascença, o valor pago para as artesãs não costuma ser equivalente à hora do salário-mínimo e muito menos acompanhar a inflação ao longo das décadas.

Essa remuneração também pode variar de acordo com a qualidade e complexidade da renda, como veremos a seguir.

QUALIDADE DA RENDA

Um ponto de conflito recorrente na associação é a conferência da qualidade da renda. Segundo Zeza, essa conversa é uma construção, que vem sendo feita há pelo menos quinze anos e se intensificou com o registro de IG. Isso porque dentro dessa certificação as peças passam por um sistema rigoroso de controle da qualidade seguindo o “Regulamento da Indicação Geográfica de Procedência da Renda de Agulha em Lacê ‘Renda Irlandesa’ de Divina Pastora”.⁵ Imagine comunicar para uma rendeira, que ficou dias apegada a sua costura, que a qualidade está aquém do desejado? Com doçura e assertividade é possível contornar os obstáculos e controlar o padrão de qualidade da associação, que é também o órgão regulador do selo de Indicação Geográfica. Como Zeza afirma, o caminho escolhido foi o da valorização daquelas que executam a renda com primor, como um processo educativo, de reconhecimento e pertencimento.

A gente percebeu que Dona Alzira, que é mestre de Renda Irlandesa, não podia ganhar igual uma rendeira que estava começando agora. Então temos três níveis: a gente tem rendeira, mestras-aprendizes e mestras. As rendeiras recebem 54 reais, a mestra-aprendiz 56, e as mestras 63.⁶ A gente tem esse nível de valores. Aí uma rendeira vem e não traz uma peça muito boa, eu chamo em particular, eu aprendi com minha mãe, a gente repreende no particular e elogia no público. A gente chama nessa sala de administração, pega a peça e diz: “Olha, a gente não vai pagar o valor certo, veja como está esta peça, se você fosse cliente você gostaria de comprar? O ponto não está bem, geralmente nossos clientes já conhecem a nossa qualidade. Se você fosse um cliente, você gostaria de comprar essa peça?”. Ela diz: “não!”. Então vamos diminuir o valor de venda porque não está com a qualidade que a gente trabalha e você vai receber menos, mas na próxima você pode melhorar. A gente explica o que você errou nos pontos pra você melhorar. E isso é um trabalho de formiguinha.

Esse “trabalho de formiguinha” não é feito somente com as artesãs, é também uma longa e complexa investida com os clientes, que precisam entender a diferenciação dos preços dentro dos preceitos do comércio justo e aprender a apreciar o esmero e a distinção da renda manual.

COSTURA DA RENDA E SEUS PONTOS

A Renascença e a Irlandesa são técnicas que compartilham a mesma origem e apresentam inúmeras similaridades na execução dos pontos. Por isso recomendo que, caso não tenha lido a descrição no capítulo anterior, volte algumas páginas para seguir com essas referências.

Um aspecto de diferenciação entre elas, quase imperceptível aos olhos pouco treinados, está no “amarrado”, no ponto “dois amarrado” da Renascença, que tem estrutura muito similar ao “redinha” da Irlandesa. Isso porque os pontos da Irlandesa, como redinha e abacaxi, são feitos sem a laçada, muito comum na Renascença.

⁵ Ver: <https://www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/indicacoes-geograficas/arquivos/cadernos-de-especificacoes-tecnicas/DivinaPastora.pdf>

⁶ Valor pago por peça de lacê.

Isso os aproxima da forma de fazer mais antiga, encontrada no manual da Dillmont. Na prática, essa laçada facilita a estrutura e regularidade dos pontos.

Os pontos mais utilizados na Renda Irlandesa são o redinha ou ponto, barrete com picô, ilhós e aranha, porém dezenas de outros são utilizados, criados ou adaptados de outras técnicas pelas mais experientes. Para esse registro optamos por seguir a lista do Regulamento da IG, excluindo os pontos que eram repetidos exatamente com a mesma execução na Renascença. São eles: Ponto ou Rendinha, Abacaxi, Tijolinho, Cocada, Linha Passada, Aranha, Pêra, Dente de Jegue, Espinha de Peixe, Aranha meia-lua e Ajur.

O APRENDIZADO

Ainda hoje, a principal formação das artesãs se dá com as mulheres da família ou com vizinhas. A história compartilhada pela maioria das rendeiras com mais de 30 anos é a de que aprenderam na infância, quando tinham menos de dez anos. Algumas, como dona Alzira, para fugir do trabalho duro do roçado, enveredou para a renda tendo as tias como tutoras. Além do repasse geracional, cursos promovidos em projetos de instituições como Sebrae e Artesol criam condições de aprimoramento técnico e ampliação das capacidades criativas e produtivas das rendeiras.

Nas últimas décadas, as profundas transformações socioeconômicas e culturais vividas na comunidade influenciaram também o interesse e envolvimento da geração atual. Novas oportunidades pavimentam diferentes caminhos, que nesses contextos acabam muitas vezes por distanciar as mais jovens dos ofícios de suas mães.

Atentas e atuantes na salvaguarda da técnica, há alguns anos as artesãs da ASDEREN propõem cursos formativos para meninas da comunidade. Como narrado por Zeza:

Em 2021 para 2022 tivemos a ideia de fazer uma Escola de Renda Irlandesa para iniciantes. Foi no tempo da pandemia, a gente já estava saindo da pandemia, e a gente observou que a nossa comunidade estava muito diferente. Os adolescentes e as crianças não brincavam mais na rua como de costume e começou a surgir muita crise de pânico, muita depressão, muita ansiedade... então tivemos a ideia de fazer a nossa escola e o primeiro momento foi focado para crianças e adolescentes. A ideia inicial era abrir uma turma de dez alunos, surpresa nossa tivemos a inscrição de mais de trinta pessoas e conseguimos atender vinte e cinco, pois foi uma iniciativa

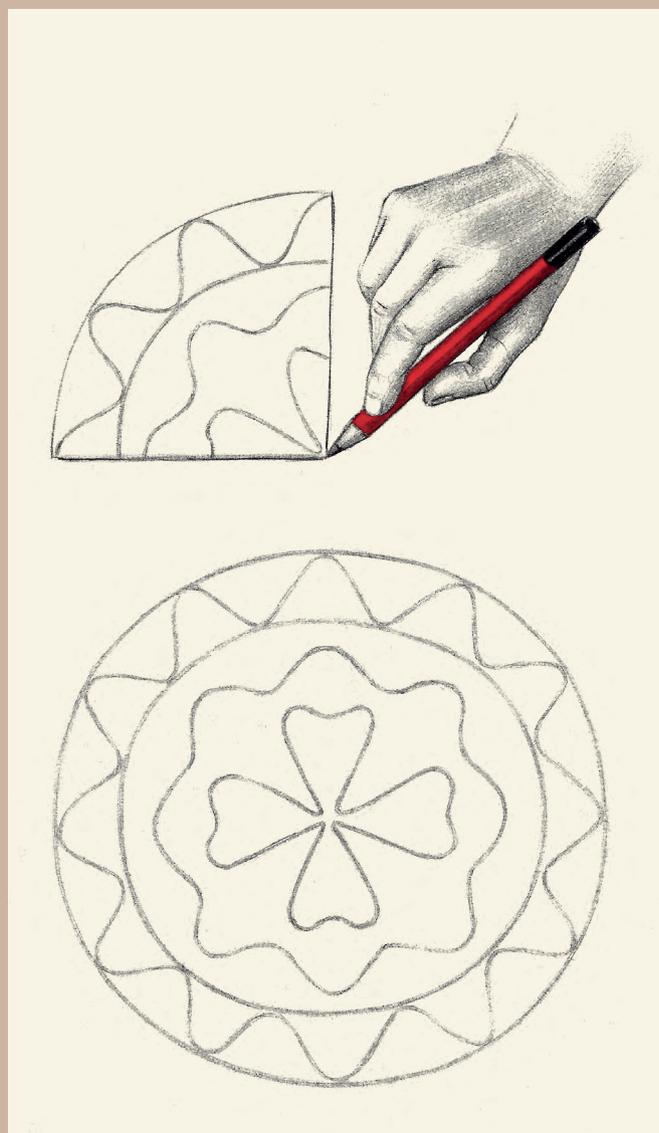
com recursos próprios e não estávamos esperando tanta gente. Até hoje tem crianças que começaram com dez, onze anos e agora com treze, catorze continuam fazendo, o que mostra que estamos no caminho certo. Ainda não é uma escola permanente pois não temos recursos, mas se Deus permitir a gente vai fazer parcerias para abrir a escola e ter a continuidade da Renda Irlandesa na nossa cidade.

Como vemos, as atividades foram propostas como uma forma de reintegrar as jovens após o período traumático da pandemia e isso se fez por meio do conhecimento ancestral compartilhado. O ofício das mães e avós, além de renda, gera pertencimento e potencial criativo. São nos encontros e nas trocas que se possibilita ou restitui as capacidades humanas mais básicas – e necessárias – fundadas na relação.

A Renda Irlandesa possui modos de fazer muito semelhantes à Renascença, sendo o lacê o principal diferencial. Aqui registramos o passo a passo dos principais pontos trabalhados em Divina Pastora pela ASDEREN, que constam no “Regulamento da Indicação Geográfica de Procedência da Renda de Agulha em Lacê ‘Renda Irlandesa’ de Divina Pastora”.

Debuxo ou desenho da renda

O debuxo – também chamado de desenho – é feito em papel translúcido primeiro a lápis. Feitas todas as correções necessárias, o risco é repassado com caneta permanente. O debuxo costuma ser simétrico, dividido em partes iguais, como demonstra a imagem abaixo.



Arremate

Para prender a linha no início ou no fim de uma carreira sem necessidade de nó, garantindo um melhor acabamento, passe a agulha por dentro do lacê, puxando a linha até sua ponta sumir dentro dos fios e siga com a agulha no sentido oposto, em direção ao local onde iniciará o ponto.



Laçada

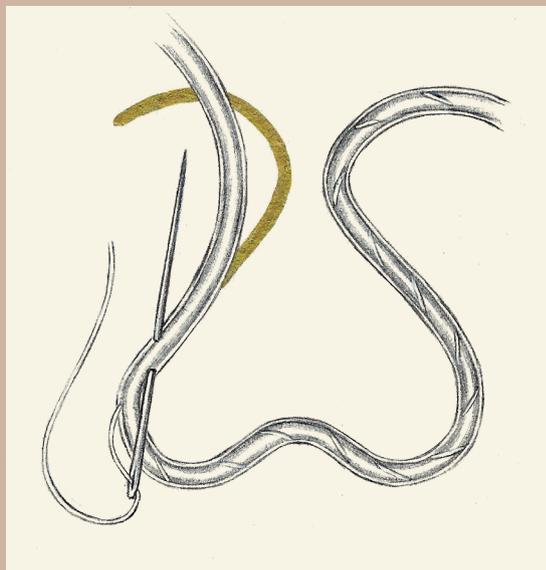
Insira a agulha na borda do lacê, ou em alguma linha de apoio, de cima para baixo, passe a agulha sobre a linha produzindo um nó simples.

Dica: segure o excesso da linha, com o polegar da mão que não está com a agulha, facilitando assim o trabalho.

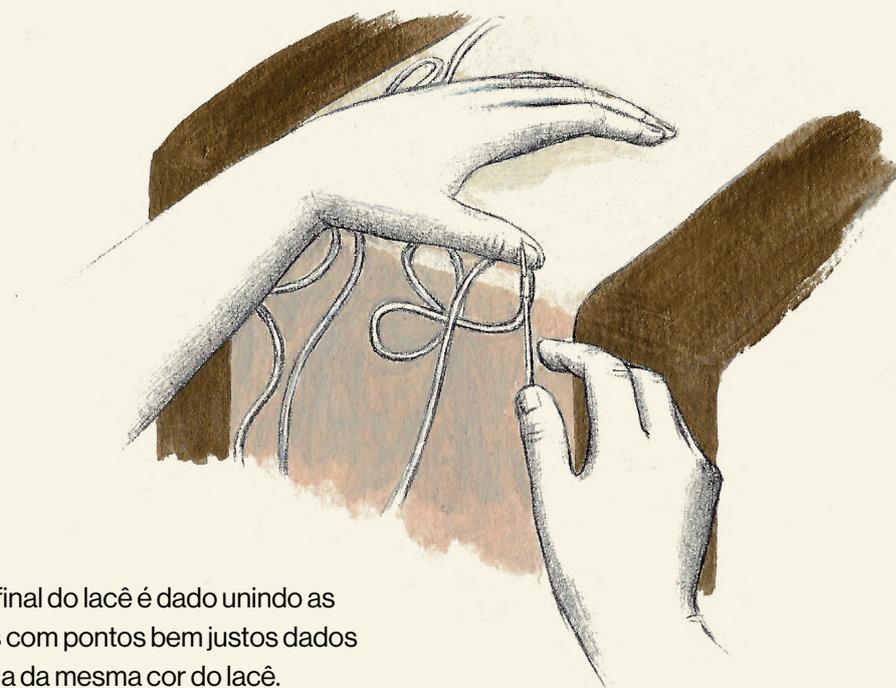
1

Alinhavo

Antes de iniciar o alinhavo, é necessário unir o papel-manteiga ao papel grosso, para que fique resistente. Isso geralmente é feito com pontos largos de costura. Inicie deixando aproximadamente 2 cm de lacê solto para o acabamento que será feito no final. Os pontos do alinhavo são dados no sentido diagonal; e quanto mais próximos, maior a estabilidade dos desenhos durante a produção da renda, deixando o lacê bem preso.



Para facilitar a entrada da agulha, você pode dobrar o papel em uma quina de mesa, auxiliando a inserção da agulha no lacê.



O arremate final do lacê é dado unindo as duas pontas com pontos bem justos dados com linha fina da mesma cor do lacê.

2

Ilhós ou liós

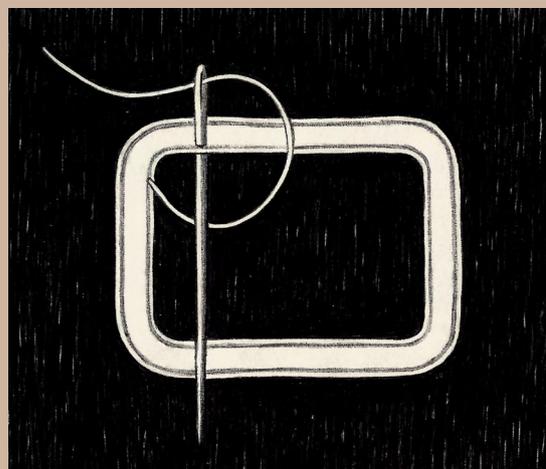
Assim como na Renda Renascença, na Renda Irlandesa o ilhós é muito utilizado nas composições. A produção do ilhós está descrita no capítulo da Renda Renascença.

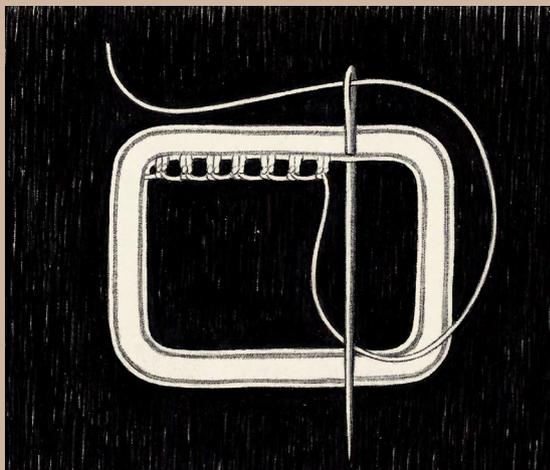
3

Ponto ou Rendinha - ponto básico para preenchimento

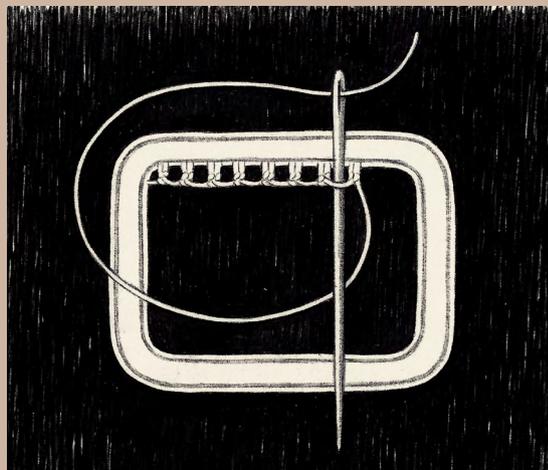
O ponto ou rendinha é o mais básico da Irlandesa e tem o mesmo modo de fazer do ponto dois amarrado da Renascença. No lacê da Irlandesa, é mais difícil determinar o espaçamento entre os pontos, pois, diferentemente do lacê utilizado na Renascença, não tem furinhos. Por isso, vamos seguir um padrão entre 2 e 3 mm de espaçamento entre os pontos.

- a -** Inicie com o arremate, prendendo a linha no lacê, e faça o primeiro ponto na lateral esquerda. Introduza a agulha na borda superior e projete a agulha para frente da linha produzindo a primeira laçada. Para manter o ponto regular é importante que as distâncias na vertical e horizontal sejam proporcionais.

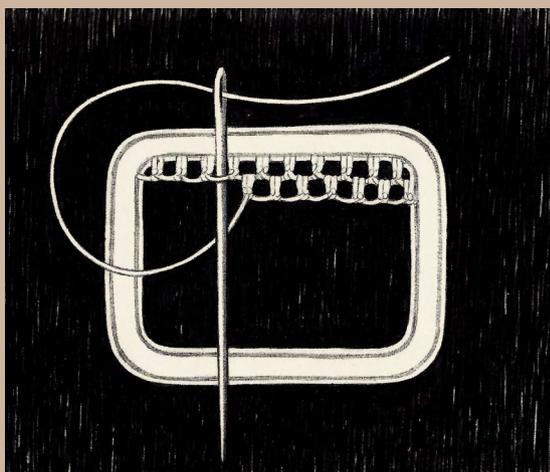




b - Insira a agulha novamente na borda superior, ao lado da incisão anterior e confeccione a segunda laçada.

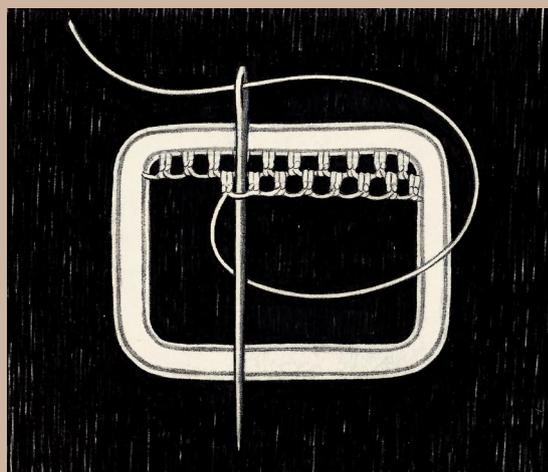


c - Após a segunda laçada, passe a agulha por dentro do ponto formado e produza uma laçada na parte inferior.



d - Passe a agulha, de cima para baixo, pelo lacê da borda direita, descendo uma distância equivalente à primeira carreira; a linha ficará em ligeira diagonal no canto superior direito.

Insira a agulha por dentro da linha formada, e produza as duas laçadas, utilizando o espaço do ponto formado na primeira carreira.



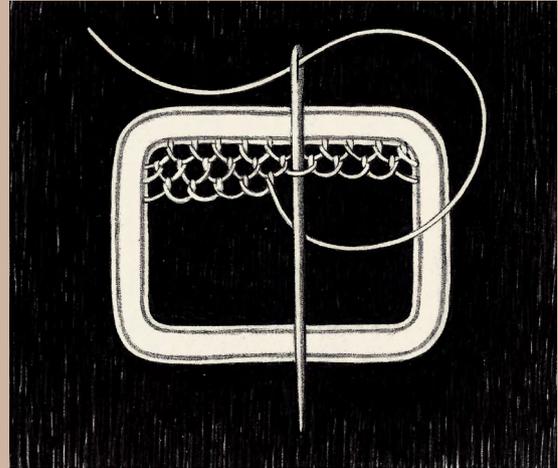
e - Produza a terceira laçada na linha formada pelas duas laçadas anteriores. Repita os passos, lembrando que o sentido da agulha muda conforme o sentido da produção da carreira.

4

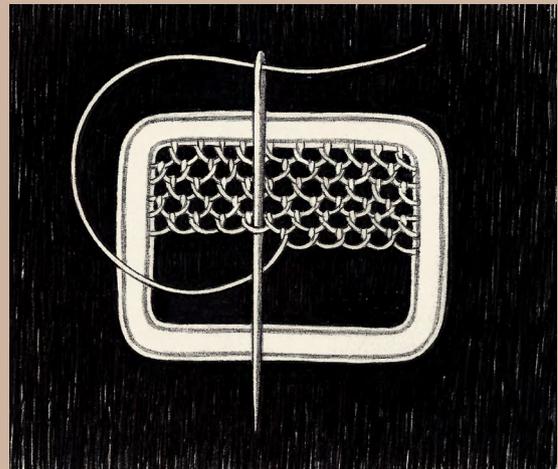
Laçada

a - Inicie como no ponto anterior e produza uma laçada, espace e faça outra laçada.

Repita os movimentos até chegar na lateral direita. Após a última laçada, insira a agulha mais abaixo no lacê e retorne utilizando as linhas da primeira carreira para produzir as laçadas.

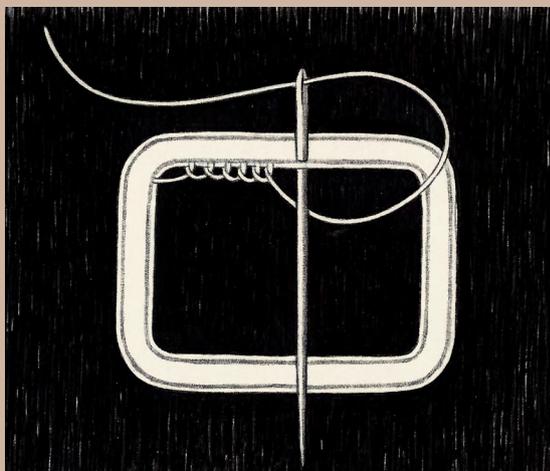


b - Repita os passos, lembrando que o sentido da agulha muda conforme o sentido da produção da carreira.

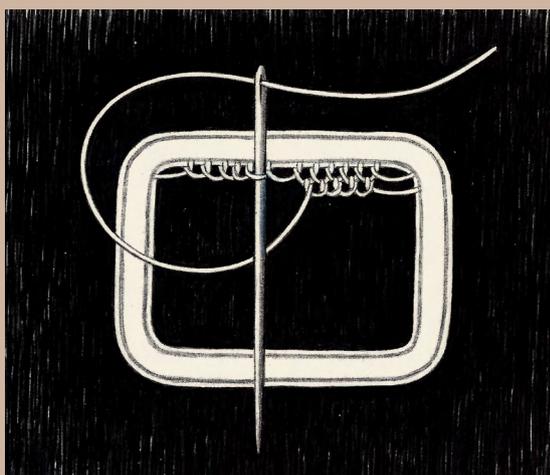


5

Abacaxi



- a** - Inicie como nos pontos anteriores. Produza cinco laçadas respeitando a distância padrão entre elas. Controle as larguras dos pontos para deixá-los uniformes.



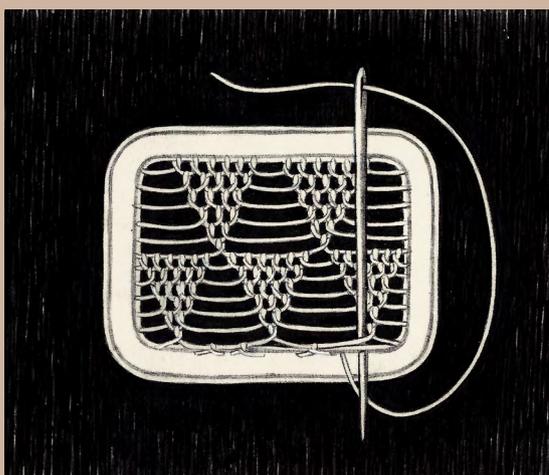
- b** - Pule uma distância maior, aproximadamente três vezes a distância entre os pontos, e faça outras cinco laçadas. Essa distância pode variar conforme o espaço a ser preenchido. A linha entre as laçadas deve ficar esticada.

Após a última laçada, desça a agulha no lacê para iniciar uma nova carreira.

Retorne passando a agulha entre a última e penúltima laçada. Produza quatro laçadas, dê a distância e continue com mais quatro laçadas.



c - Reproduza os passos sucessivamente, diminuindo sempre uma laçada a cada carreira feita, o que aumentará as distâncias entre as sequências de pontos formando uma espécie de triângulo invertido. Repita a operação até chegar a apenas uma laçada.



d - Na linha esticada, confeccione cinco laçadas até encontrar com a laçada única da última carreira, dê a distância e produza outras cinco laçadas.

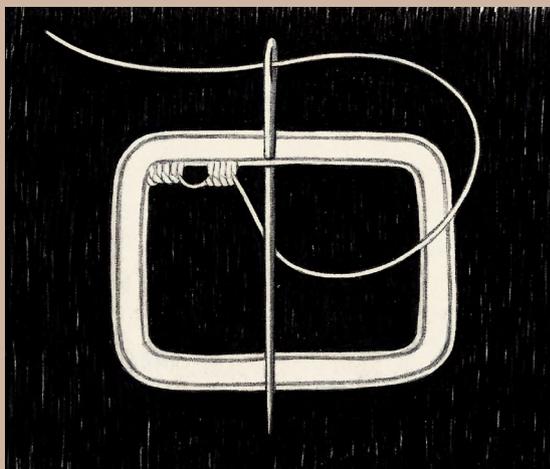
Repita os passos anteriores até preencher o motivo.

Controle o tamanho dos pontos formados pelas laçadas, conforme a nova carreira for surgindo, evitando que fiquem muito folgados ou esticados.

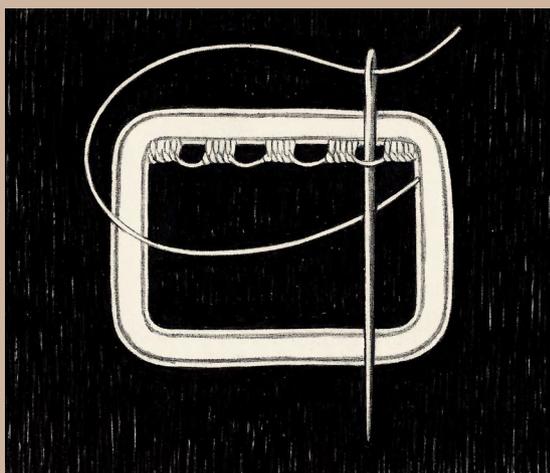
Finalize o ponto passando a agulha pela borda do lacê, produza uma volta na linha esticada, e passe a linha pelo lacê novamente. Faça duas voltas em cada parte da linha esticada.

6

Tijolinho

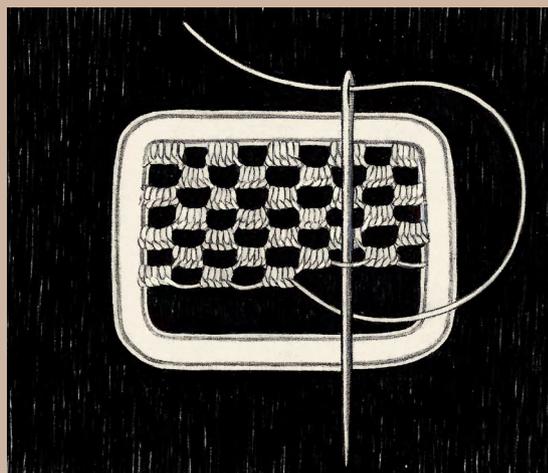


a - Inicie como nos pontos anteriores, introduza a agulha na borda superior e produza quatro laçadas seguidas e juntas.



b - Pule um espaço equivalente ao conjunto de laçadas e repita a série, prossiga repetindo os movimentos até chegar à lateral direita.

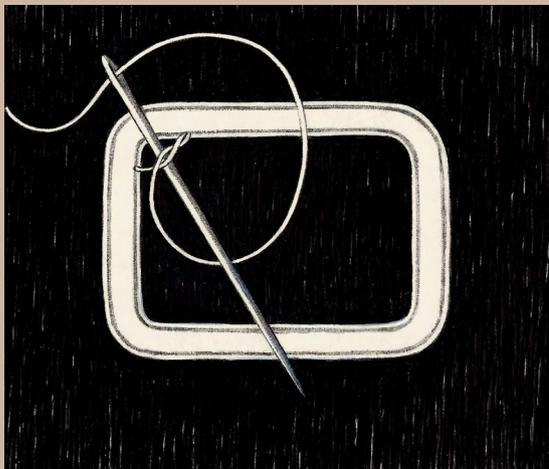
Desça pelo lacê e faça o conjunto de quatro laçadas no espaço da carreira superior. Repita os movimentos até preencher o motivo.



c - A largura do tijolinho se dá pela quantidade de laçadas realizadas e pelo ajuste do ponto, mais apertado ou folgado.

7

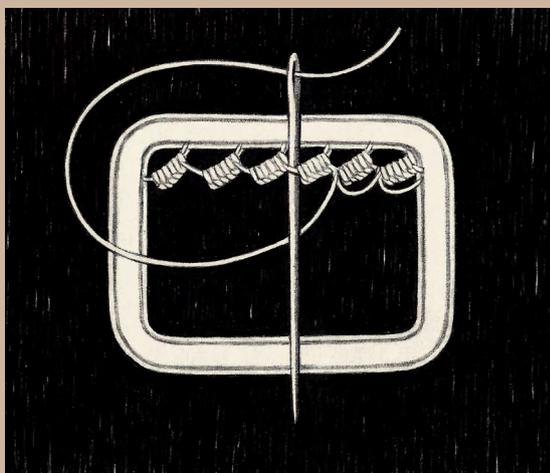
Cocada



a - Inicie como nos pontos anteriores.

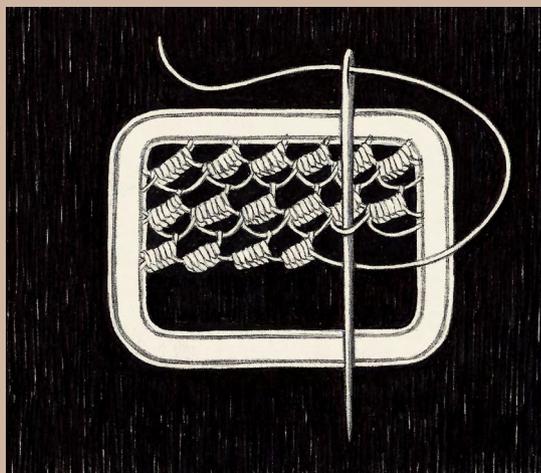
Na cocada, o espaçamento entre as laçadas dadas no lacê é um pouco maior do que o padrão, tendo aproximadamente 5 mm. Isso porque as cocadas se formam dentro dessas laçadas. Após a primeira laçada dada no lacê, dê outra laçada dentro dessa

que se formou, resultando em uma linha dupla que será coberta por mais cinco ou seis laçadas. Para controlar o formato da cocada, puxe a linha no sentido contrário ao da carreira. As laçadas devem ser frouxas para adquirir o formato desejado. Espace e repita os passos anteriores.



b- Quando terminar a última cocada da primeira carreira, insira a agulha no lacê da lateral direita e desça deixando a ponta da cocada rente ao lacê.

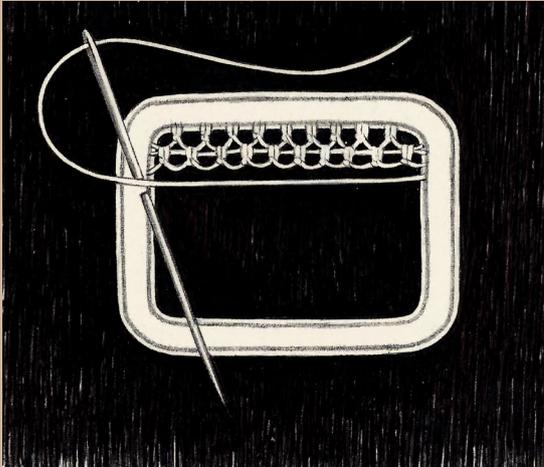
Passe a agulha entre as cocadas, produzindo uma nova laçada larga. Repita sucessivamente até alcançar a lateral esquerda.



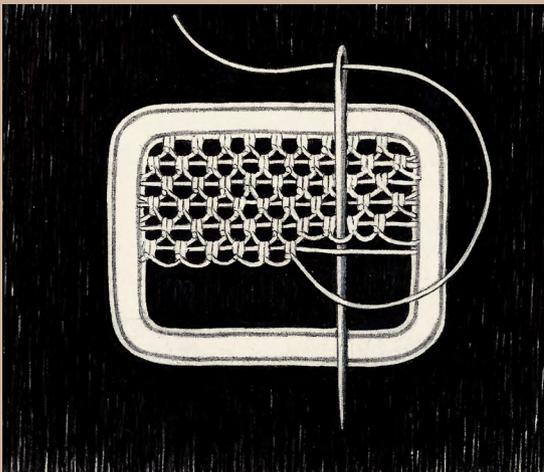
c- Feita a última laçada, desça a agulha pelo lacê para iniciar uma nova carreira de cocadas. Passe a agulha pela laçada larga e repita o mesmo da primeira carreira até preencher o espaço.

8

Linha Passada



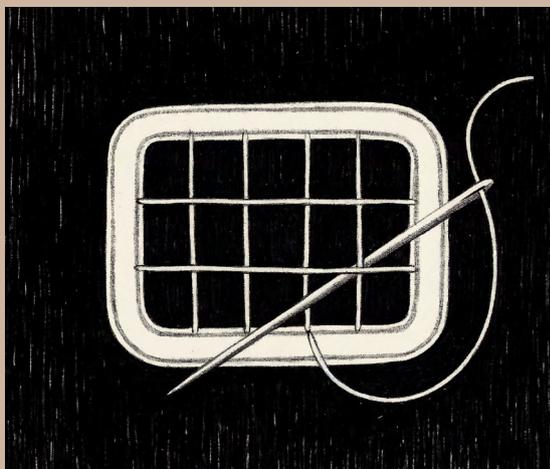
- a** - Inicie como nos pontos anteriores. Produza duas laçadas juntas, siga o espaçamento padrão e produza outras duas, e assim sucessivamente até finalizar a carreira. Desça com a agulha pelo lacê e atravesse com a linha esticada até o outro lado, prendendo no lacê da lateral oposta.



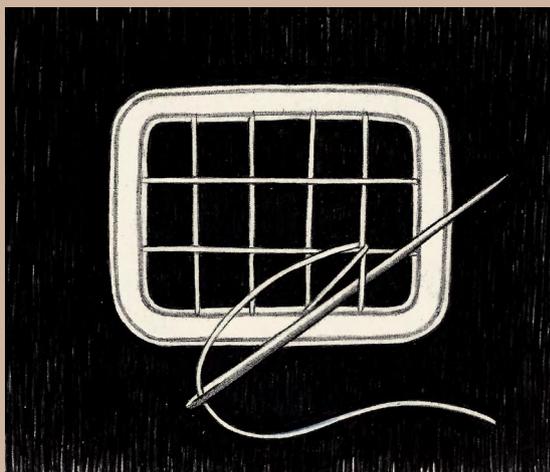
- b** - Passe a agulha por dentro do espaço do primeiro ponto, passando por baixo da linha esticada, e, por cima da linha que irá compor o ponto, reproduza duas laçadas. Introduza a agulha no próximo espaço, repetindo as duas laçadas, siga até chegar à lateral direita e repita o processo até completar o motivo.

9

Arainha

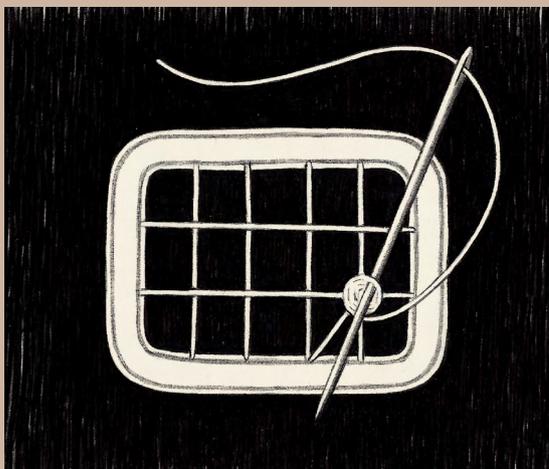


a - Inicie criando uma tela que servirá de base para a execução. Fixe a linha no lacê do lado esquerdo. A mesma distância deve ser usada para as linhas horizontais e verticais, a fim de formar pequenos quadrados – estique uma linha reta até a borda oposta e desça com a agulha no lacê. Repita a operação até que todo o motivo esteja preenchido por linhas verticais e horizontais com distâncias equivalentes formando uma grade regular.

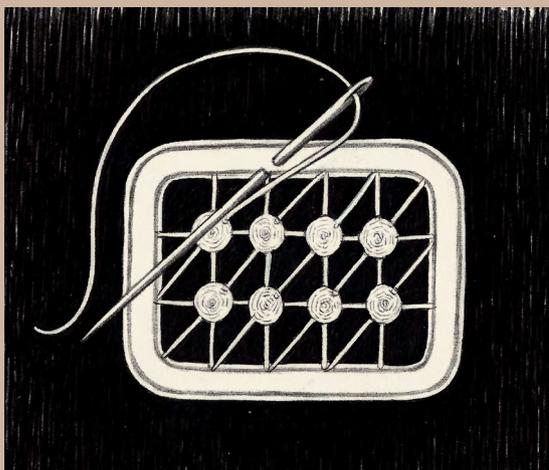


b - Produza uma volta com a agulha na parte de cima da linha vertical. Passe a agulha pela parte de baixo da linha vertical. Coloque a agulha por baixo da linha horizontal do lado esquerdo, e por cima da linha que ficou na diagonal, formando o nó do miolo, com atenção para não deformar o quadradinho. Posicione a agulha por baixo da linha horizontal do lado direito e inicie o preenchimento do miolo, passando a agulha por baixo e por cima das linhas sequencialmente, principiando por baixo da linha diagonal.

Dica: com o polegar aperte o miolinho a cada volta, e se necessário arrume com a ponta da agulha.



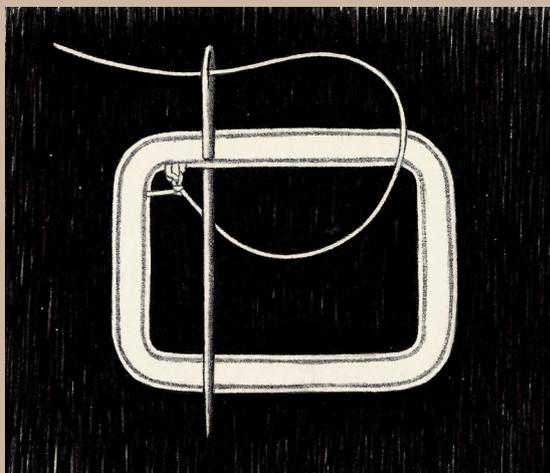
c - Introduza a agulha no miolo, debaixo para cima, no quadrante oposto ao da linha diagonal, puxe a linha, com cuidado para não desarrumar o miolo. Isso garante uma maior estabilidade para o ponto.



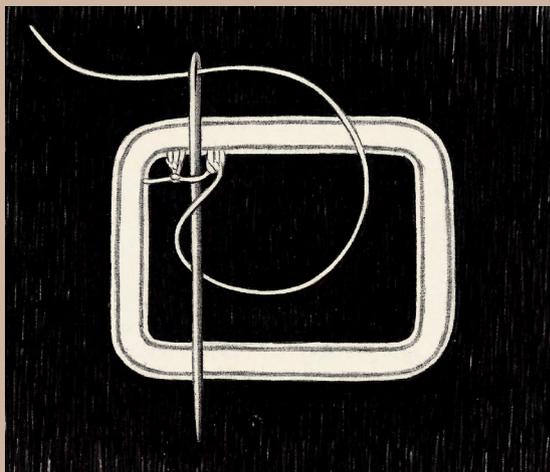
d - Passe a agulha por baixo do cruzamento das linhas, com a ponta em direção ao miolo anterior. Repita as etapas. As arainhas são feitas sempre no sentido diagonal; quando chegar ao último quadrante, estique a linha na diagonal e prenda a linha no lacê. Inicie a próxima carreira, fixando a linha no lacê e preenchendo os cruzamentos das linhas. Finalize o ponto no lacê formando a última linha diagonal.

10

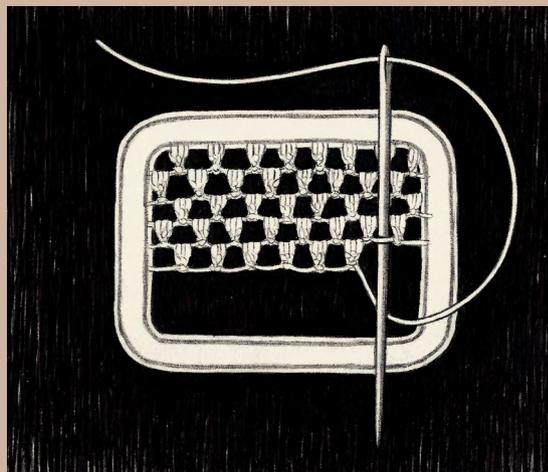
Pera



a - O ponto pera inicia de maneira similar ao redinha, porém com três laçadas no lacê em vez de duas.



b - Passe a agulha pela linha formada pelo ponto anterior e produza uma laçada.



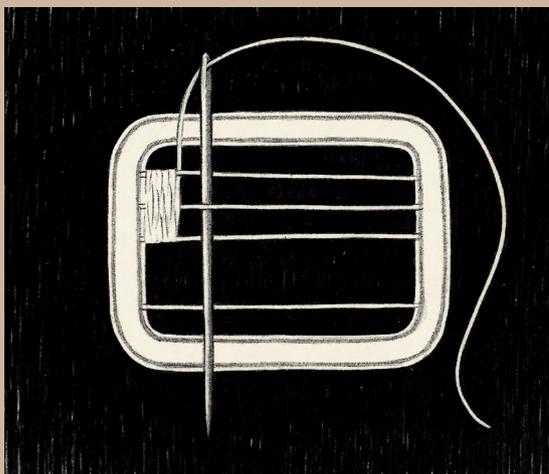
c - Siga a sequência até chegar na outra extremidade. Retorne inserindo a agulha na linha esticada para o lado esquerdo e repita as etapas até completar o motivo.

11

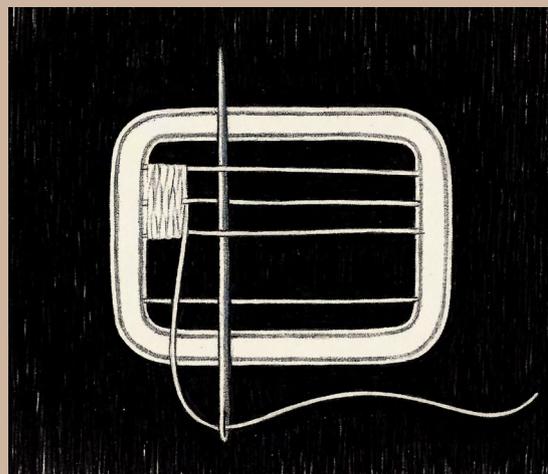
Dente de Jegue

Produza uma base de linhas esticadas em sentido horizontal, com espaçamento similar nas três primeiras linhas. Entre a terceira e a quarta linha o espaço será o dobro, já da quarta para a quinta, volta a ser o mesmo dos anteriores.

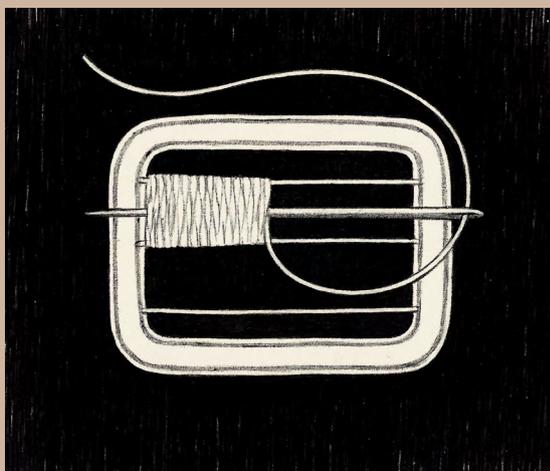
Após a execução da última linha, prenda-a no lacê, voltando com a linha por ele, dando pequenos pontinhos, até o início da primeira linha. Vire a renda, a última linha feita passará a ser a primeira agora.



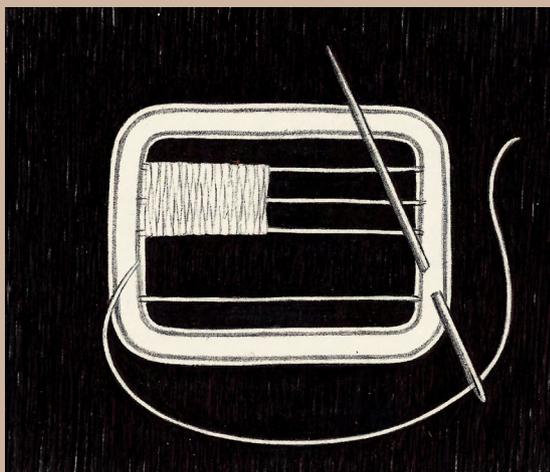
a - Teça o ponto passando a linha vertical por cima e por baixo das linhas horizontais, alternadamente.



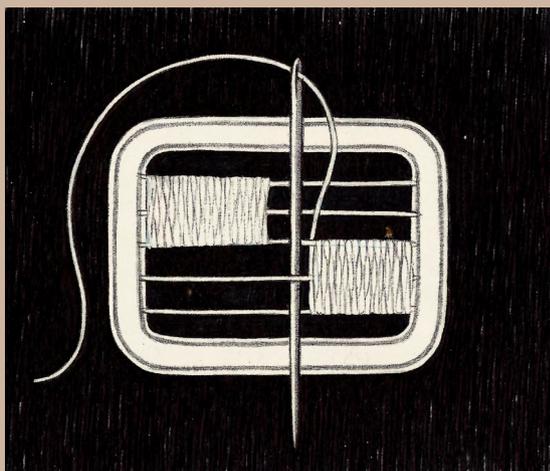
b - Os dois movimentos básicos desse ponto consistem em passar a linha vertical por baixo das duas linhas horizontais das extremidades e por baixo da linha horizontal do meio, e alternar, passando por cima das duas e por baixo da central. Com a ponta da agulha, arrume o ponto, deixando-o juntinho, com cuidado para manter a largura do ponto em toda a sua extensão.



c - Quando atingir o tamanho desejado, insira a agulha dentro do ponto e siga com a linha até o final do ponto, alcançando o lacê. Produza essa etapa quando a linha estiver passando por baixo da linha do meio, para que o ponto não se desfaça.



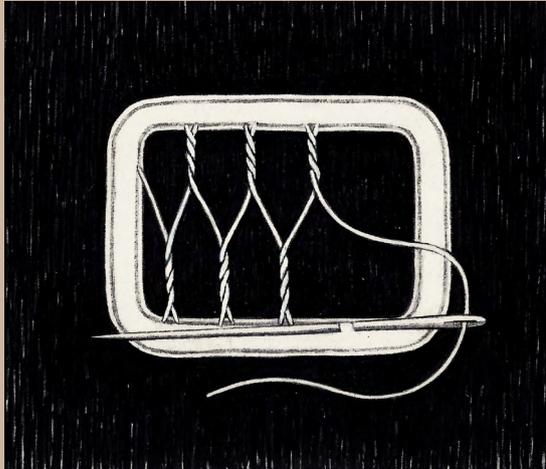
d - Introduza a agulha no lacê e saia no espaço entre o ponto feito e a quarta linha, estique a linha até a margem oposta e prenda a linha no lacê.



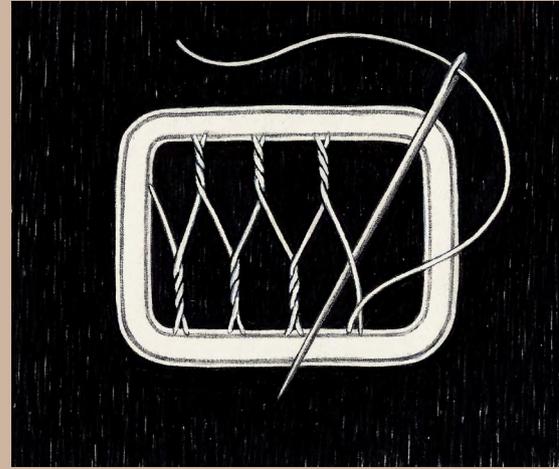
e - O dente de jegue sempre se inicia da borda para o centro. Repita a operação já descrita; os dentes devem se encontrar no centro.

12

Espinha de Peixe



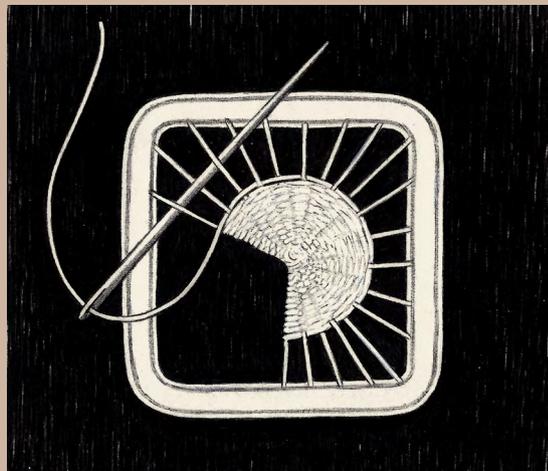
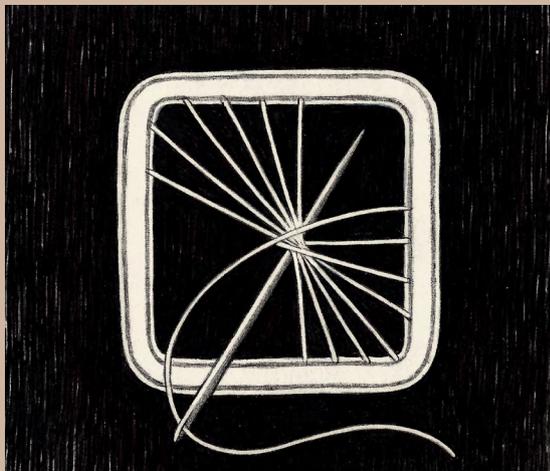
a - A espinha de peixe geralmente é utilizada em faixas mais estreitas, delimitadas pelo lacê. O ponto inicia preso com uma laçada no lacê superior e atravessa formando um ângulo de aproximadamente 30° até alcançar o lacê inferior. Espete a agulha no lacê da direita para a esquerda e dê duas voltas na linha diagonal. Esse movimento produzirá uma torção na linha – a quantidade de torções pode ser alterada. Introduza a agulha na borda superior, da direita para a esquerda com a mesma distância utilizada na borda inferior.



b - Passe a agulha por baixo da linha diagonal duas vezes, formando um X, produza as voltas na linha, atente-se para não desfazer o X e para que a torção da linha fique no trecho desejado. Repita as ações até completar o motivo.

13

Aranha Meia-Lua



a - Prepare a armação da aranha atravessando a linha numa reta passando pelo meio do motivo. Espace pelo lacê e atravesse para o outro oposto, sempre com o mesmo espaçamento para criar uma grade em raios. Quando estiver com seis pernas dispostas em cada lado, inicie as voltas, após prender a 12ª linha, passe a agulha por baixo do centro e introduza a linha no lacê ao lado da saída da linha anterior.

Repita os passos até completar a armação $\frac{3}{4}$. O número de pernas deve ser ímpar. Para iniciar, junte as linhas do miolo, passando a agulha por baixo dele saindo entre duas pernas e produza um nó.

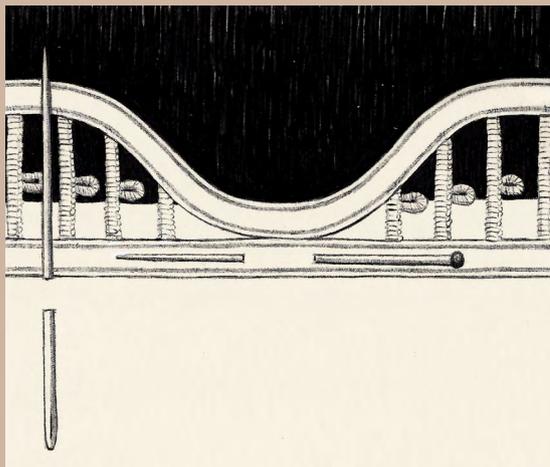
b - Inicie o movimento da aranha, passando a agulha por baixo da primeira linha, por cima da segunda, por baixo, por cima, e assim sucessivamente, até chegar à última linha. Volte fazendo o movimento contrário. Se a última linha passou por baixo, retorne passando por cima. Repita os movimentos até completar o tamanho desejado. Finalize escolhendo uma das pernas da aranha pela qual a linha passou por baixo, puxe a linha sobre essa perna no sentido contrário e inicie as voltas em torno dela. Prenda a linha no lacê.

14

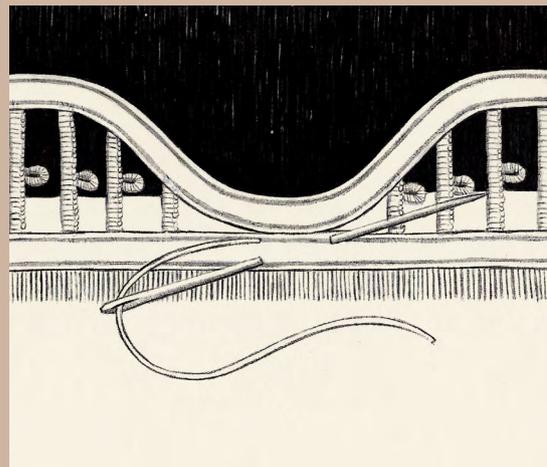
Ajur

Ajur é um ponto clássico de costura manual, muito utilizado para fazer a junção da renda ao tecido.

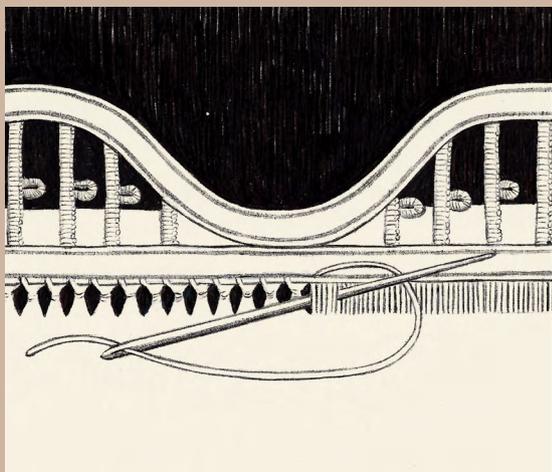
A renda é presa ao tecido com alfinete, deixando uma margem de aproximadamente 2 cm. Caso seja em um detalhe vazado, posicione a renda antes de cortar o tecido, certificando-se de que estão bem alinhados, com uma margem regular em toda a extensão.



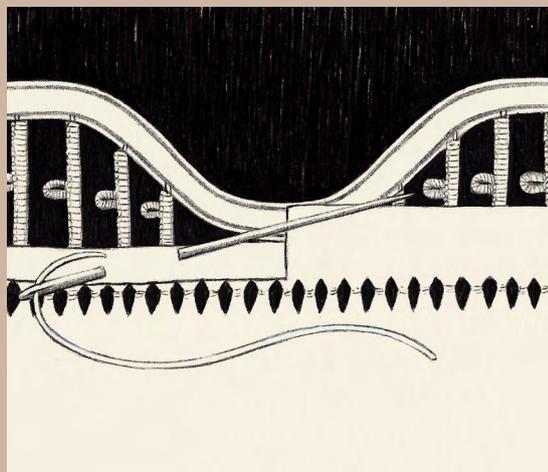
a - Com a ponta da agulha puxe o fio do tecido que estiver mais próximo do lacê. Delicadamente, retire todo o fio pela extensão do tecido.



b - Puxe três linhas consecutivas, a parte desfiada deverá ficar rente ao lacê
Alinhe o tecido à renda com linha simples, perfurando o lacê e o tecido, em diagonal com pontos largos ao longo de toda a extensão a ser trabalhada.



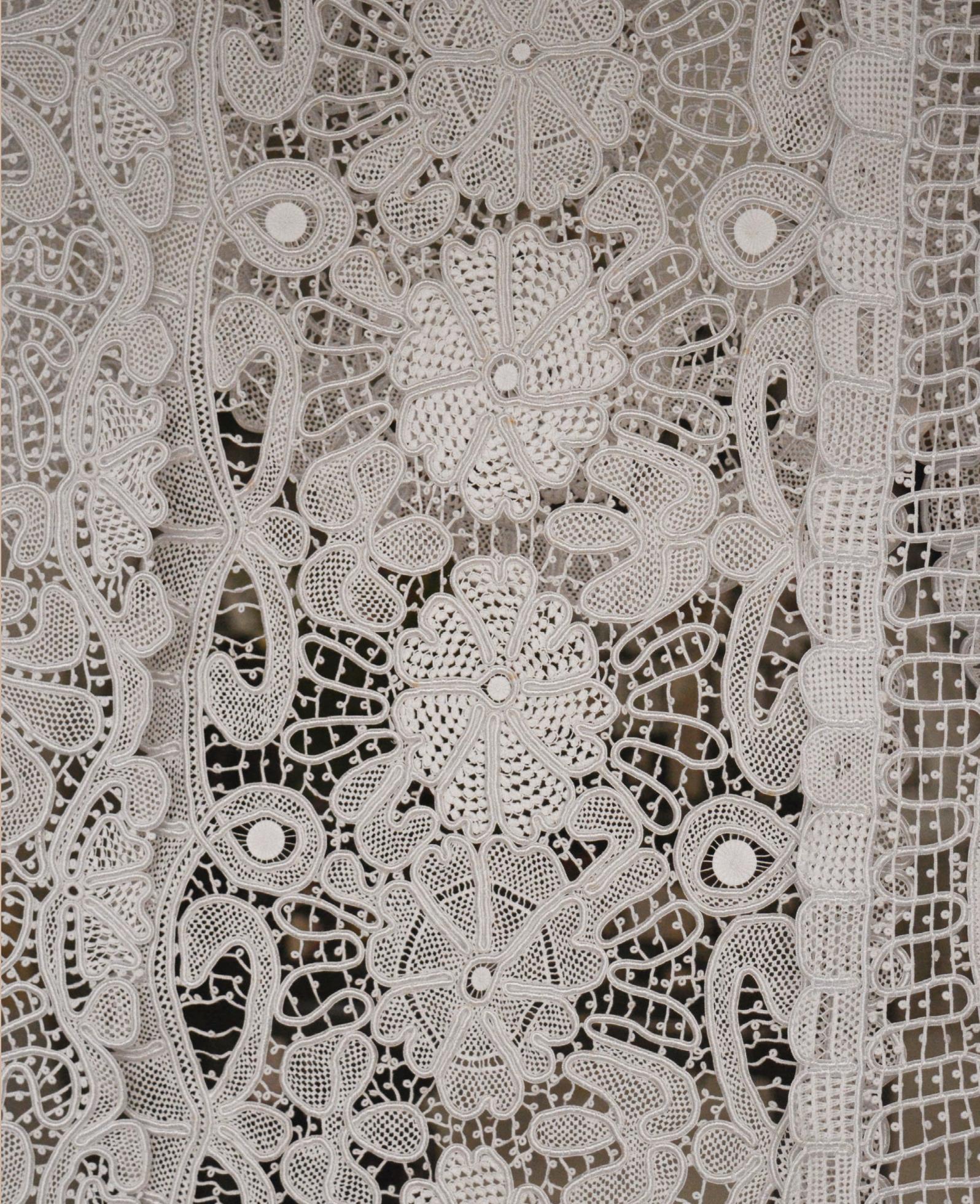
c - Para iniciar o ponto, fixe a linha no lacê e passe a agulha por baixo de quatro linhas da parte desfiada, puxe a linha dando um nó apertado, rente à renda, passe mais uma vez pelas quatro linhas prendendo na borda do lacê. A agulha desce em diagonal, da direita para a esquerda, avançando. Repita a ação até finalizar o trecho.



d - Após realizar o trabalho na parte desfiada, vire a peça e trabalhe pelo avesso. Corte o excesso de tecido, deixando aproximadamente 1 cm, dobre ao meio e vinque. Costure o tecido ao lacê, com pontos diagonais invisíveis. Tire o alinhavo inicial.

LISTA DAS PARTICIPANTES

Para este capítulo, desenvolvemos a pesquisa em Divina Pastora com as artesãs da ASDEREN Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa em Divina Pastora: Mestra Alzira Alves Santos, Maria José Souza (Zeza), Verônica Leite da Silva, Ana Eliza Bispo dos Santos, Araci Alves dos Santos, Elza Maria Santos, Joelma dos Santos, Lilian Leite da Silva, Maria Carmozita Lima Santos, Maria de Fátima Menezes, Maria Luiza Lemos (em memória), Maria Pastora Santos, Marlene Santos Menezes, Viviane Santos Silva.









Bordado Labirinto

INGÁ, JULHO DE 2023



Balaio é coisa comum
Em toda morada tem
Não custa muito dinheiro
Nem custa fazer também
Eu quero levar comigo, pra dentro do coração
A lição que o balaio ensina: como é bela união (2x)
Os cipós vivem à toa, no mato sem serventia
Mas quando eles se juntam, eles têm força e valia
Eu quero levar comigo, pra dentro do coração
A lição que o balaio ensina: como é bela união (2x)

Canto de trabalho entoado por Maria José de Oliveira, a Zezé

Labirinteira puxa o fio do tecido e refaz a trama antes simples em floreios. Labirinteira que era, Antônia Ribeiro de Mendonça, a dona Toinha, puxava num único fio de memória histórias sem fim, que se cruzam e enlaçam entre si. O roteiro é único: a vida do Labirinto no Ingá – que era também tanto da sua. Ainda nos anos 1950, ela e outras doze apóstolas, como gostava de contar, foram atrás de fundar uma associação para unir as mulheres que trabalhavam no povoado. O desejo de fortalecer a comunidade se revelou ao observar que as mulheres de Chã dos Pereiras, local onde foi designada a trabalhar como professora, produziam desunidas, cada uma em sua casa, e, por isso, vulneráveis a condições de mercado desfavoráveis. Seguindo a lição que o balaio ensina, se fortaleceram com a união das mulheres.

Conheci dona Toinha, em 2018, e tive a sorte de ouvir sua narrativa tão particular de vida. O que me chamou a atenção na época foi a forma como ela entrelaçava sua história à do Labirinto e de sua comunidade em uma única trama narrativa. Havia um orgulho em representar a cultura paraibana com o ofício secular. Ainda em vida foi reconhecida como a artesã há mais tempo em atividade no estado e ganhou o título de Mestre da Lei Canhoto da Paraíba. Dona Toinha faleceu em 2019 deixando um imenso legado. Além de fundar a primeira associação de Labirinto em Chã dos Pereiras, formalizada em 1993, inspirou outras lideranças da região a fazer o mesmo, fomentando o associativismo.

A pequena Chã, que significa terra plana, é distrito de Ingá, município localizado no Agreste Paraibano. Ingá primeiro se chamava Vila do Imperador, mas poucos anos depois de sua fundação, em 1846, já recebeu o nome atual, que, segundo alguns historiadores, tem origem em tupi e significa “cheio d’água”. Apesar de estar na zona geográfica do Semiárido, conhecida pelos períodos de estiagem, a região tem um regime pluviométrico privilegiado e conserva muita água em seus rios, riachos e açudes. Isso favorece a agricultura e pecuária, importantes atividades econômicas. Nessa terra de cultivo, o Labirinto é atividade complementar para a maioria das mulheres, muitas aposentadas como agricultoras.

Desde o litoral, tomando a BR 230, percorremos pouco menos de 100 km até o trevo que conecta a rodovia à PB 095 em direção a Chã dos Pereiras, localizada a 13 km da sede do município de Ingá.

Esse nome curioso vem das primeiras famílias a povoar o terreno fértil de Chã. Contam que três famílias – Pereira, Damásio e Beco – vieram migrando do interior do estado em um período de grande seca. A família Pereira foi a que mais teria se desenvolvido e, por isso, nomeado o povoado: Chã dos Pereiras.

Além do Labirinto, Ingá possui outra atração mundialmente conhecida: o monumento arqueológico “Pedra do Ingá”. O mistério e a beleza da pedra lavrada instigam pesquisadores e artistas de várias gerações, pelo menos desde o século XIX. Ariano Suassuna a chamava de “Ilumiara”, um neologismo que usava para se referir a locais com magnetismo, que emanam energia criadora e se constituem como espaços de celebração e construção intelectual. As Itacoatiaras, forma como os indígenas potiguaras se referiam às inscrições, também inspiraram as labirinteadoras a criar seus riscos com as formas dos petróglifos.

Ingá, Serra Redonda, Riachão do Bacamarte e Juarez Távora, todos na mesma região, constituem o maior polo produtivo do Labirinto no país. Por sua história e excelência, em 2021 o Labirinto foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Paraíba.

Ainda assim, por lá a produção do Labirinto é cada dia mais rara. Se décadas atrás, em uma breve caminhada, era possível conhecer e se encantar com a arte de dezenas de mulheres, atualmente a produção concentra-se em pequenos núcleos formados por afinidade, laços familiares, ou ambos. A partilha e união são valores compartilhados entre as artesãs, que se orgulham do trabalho coletivo cultivado há gerações. E cantam:

Eu sou artesã, eu sou
Eu vou trabalhar, eu vou
Trabalhar unida e ser reconhecida
Em todo lugar

SOBRE O LABIRINTO

O Labirinto é um trabalho de agulha que esteticamente fica no limiar entre renda e bordado – isso porque o resultado de seu ornado assemelha-se a uma renda, porém ainda utilizando a estrutura do tecido, o que o caracteriza como um bordado.

A técnica e os padrões remetem aos trabalhos de origem portuguesa bastante difundidos no Brasil e habitam as terras paraibanas desde os tempos que a memória alcança. E as memórias de artesãs como Gená, nascida em 1933, e Eunice, em 1926, alcançam longe e puxam lembranças de suas mães e avós já envoltas nas linhas e na lida do cotidiano. É produzido com características similares nos estados de Alagoas, Rio Grande do Norte, Ceará, Paraíba e Santa Catarina, onde é chamado de Crivo, nome pelo qual também é conhecido em Portugal.

Segundo o dicionário, crivo é “coisa que tem muitos buracos”; deve ter sido esse o motivo da escolha desse nome para a técnica de bordado de fio tirado, em que primeiro se desfia o tecido formando uma tela de furinhos regulares, para depois retecê-lo com desenhos.

Já o nome Labirinto faz uma referência clara aos caminhos cravados pela agulha na tela desfiada. Basta observar por poucos minutos o balé rápido e complicado do instrumento para se constatar: é um labirinto! – do qual as artesãs conhecem tão bem os caminhos para os belos e tradicionais floreados.

Para o Labirinto, é preciso um tecido que desfie bem. Sobre a base, é feito o risco, com auxílio de carretilha e lápis. Com o risco marcado, inicia-se a etapa do desfiar, quando com a ajuda da agulha e da gilete os fios são contados, puxados e cortados até que do pano sobre somente parte de sua estrutura em grade. Sobre os fios restantes, que são chamados de paus, o enchimento é feito com agulha e linha formando desenhos. Por fim é hora de torcer, perfilar, esticar e cortar para que o trabalho fique completo.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Carretilha
 - ◆ Tesoura
 - ◆ Lápis
 - ◆ Navalha, gilete ou estilete
 - ◆ Agulhas
 - ◆ Bastidor para bordar
 - ◆ Grade para esticar
-

MATÉRIAS - - PRIMAS

- ◆ Tecido de construção tela
- ◆ Linha de algodão mercerizado TEX 45, 120 ou 151 (grossa) - mais utilizadas são “Esterlina” número 10 ou 20 da fabricante Coats Corrente ou “Cléa” da fabricante Círculo
- ◆ Linha de costura TEX 28 para torcer

ETAPAS

- ◆ **Riscar:** demarcar as áreas que serão bordadas no tecido com ajuda da carretilha.
- ◆ **Desfiar:** puxar e cortar fios da trama e do urdume criando uma espécie de grade vazada, com quadrinhos regulares.
- ◆ **Encher:** tecer os desenhos no quadriculado.
- ◆ **Torcer:** costurar os “paus”, que são as linhas que sobram do tecido inicial.
- ◆ **Perfilar:** dar acabamento em todo contorno do tecido com pontos de caseado bem fechados.
- ◆ Lavar.
- ◆ Esticar.
- ◆ Cortar.

RISCAR

No Labirinto há uma diferença entre riscos e desenhos. O risco é a primeira etapa, que delimita quais partes do tecido serão desfiadas. É no risco, por exemplo, que se criam os barrados e as formas vazadas.

Os materiais e instrumentos utilizados nessa etapa são o papel, geralmente é reaproveitado de sacos de pão, envelopes ou sacos de cimento, o lápis e a carretilha. Maria das Dores Silva, a Dorinha, aprendeu a riscar ainda criança observando as peças comercializadas por seu pai e é uma das poucas mulheres de Chã a dominar essa etapa. Dispensa o papel para a maioria dos riscos que faz, especialmente os que chama de tradicionais, executando diretamente no tecido com a carretilha. Os riscos costumam ser espelhados, com o tecido dobrado em até quatro partes e preso com espinhos de mandacaru, que fazem as vezes dos alfinetes. Após marcar com a carretilha, reforça a linha com lápis ou giz de cera para ficar visível.

O tema das Itacoatiaras é muito popular nos riscos regionais. Foi introduzido em um projeto de design coordenado por Lia Monica Rossi e José Marconi B. de Souza em 1994 e alguns anos depois se popularizou com as criações de Dorinha. Para ela, a ideia surgiu a partir do pedido de um antigo prefeito de Ingá, que queria uma toalha de banquete com as formas. Assim que o pedido chegou através de outra artesã, logo Dorinha foi acionada para a criação, que foi feita observando fotos em uma revista turística. Em casos como esse ela cria as formas no papel, que são guardadas como base para novas reproduções.

Já os desenhos são tecidos na etapa do enchimento. Os riscos das Itacoatiaras são preenchidos com desenhos de rosas e ramagens, por exemplo. Pelas características da estrutura bordada é possível seguir qualquer gráfico quadriculado para os desenhos, que são comuns em outras técnicas como Ponto Cruz, Filé e até Crochê.

DESFIAR

O tecido apropriado para o Labirinto é aquele que desfia com facilidade. Para isso, ele precisa ter estrutura conhecida como tela ou tafetá, que significa ter os fios da trama passando alternadamente por cima e por baixo dos fios do urdume. Importante também que esses fios sejam regulares e resistentes, para não se “quebrarem” quando puxados. Por causa da atual dificuldade em encontrar tecidos em linho puro a um preço acessível, há alguns anos as artesãs vêm adaptando a produção a tecidos com poliéster na composição, como o “linhão” que mescla algodão e poliéster e o “oxford”, 100% poliéster.

Antes de começar um trabalho em um tecido novo, costuma-se fazer um pequeno desfiado em uma das pontas para calcular o número de fios que serão puxados. No “linhão”, por exemplo, tiram 3 fios da trama e 5 do urdume para formar os quadradinhos. Esse número depende muito da diferença entre as espessuras dos fios da trama e do urdume.

Os instrumentos utilizados são a agulha número 2/0, tendo como referência as agulhas Cadena Milward Darning da marca Coats para puxar os fios e a gilete ou estilete para cortá-los rente ao tecido. Para ter mais segurança no corte, criaram uma ferramenta feita com alumínio de antena parabólica reutilizado que se assemelha à estrutura de uma navalha, onde encaixam a gilete que é facilmente substituída quando perde o fio.

ENCHER, TORCER E PERFILAR

Zezé e Marileide Matias de Araújo Silva, a Cleide, duas labirinteiras muito experientes, descrevem os caminhos para tecer o enchimento de uma mesma rosa tradicional:

Começa quatro, depois dois, depois três para formar o buraco. Depois joga cinco casas pra um lado, cinco casas para o outro. Aí vem essa passagem grande, de nove abrindo lá em cima, jogando duas casas pra um lado, quatro casas para outro

Zezé

Digamos, a rosa tem 20 paus, aí pega uma parte com 5 porque pra formar a rosa tem a quantidade de pau que pega em cada parte. Contando uma rosa que tem cinco partes, aí uma parte pega com dez paus, outra já pega com cinco, outra já pega com oito, outra pega com sete, aí vai formando a rosa nesse estilo, de deixar uma parte maior e uma parte menor.

Cleide

Cada uma à sua maneira percorre o labirinto e os intrincados caminhos dos desenhos mais utilizados incorporados por elas, que contam as “casas” ou “paus”¹ de cor. Elas bordam com maestria e desenvoltura de quem faz o mesmo trabalho há décadas – a maioria das artesãs que participaram da pesquisa trabalham no Labirinto há mais de 40 anos.

Quando pegam um desenho novo, primeiro estudam o caminho que vão percorrer, analisam as entradas e saídas do labirinto para conseguir o mínimo de interrupções possível. Muitas artesãs conservam seus acervos de desenhos como referência, os chamados “panos de amostra”, com os desenhos mais variados como anjos, chaleiras, bonecas, gatos, flores... e tudo que acham bonito e pretendem repetir um dia. Em alguns casos também utilizam gráficos em papel quadriculado.

O enchimento é a etapa mais elaborada, pois demanda conhecimento dos desenhos e cálculo dos espaços para que o trabalho fique harmonioso. Essa habilidade é desenvolvida com observação, treino e muita criatividade; cada uma tem seu repertório “de cabeça” e trabalha suas composições de forma única, como conta Maria Pinto de Almeida, a Nevinha:

Eu gosto de fazer uma ramada. Essa flor sempre é bonita e enfeita logo o pano. Eu gosto de botar, depende do detalhe, eu boto passarinhos, depende das peças que vamos fazer, boto umas palmas com umas flores. A gente que escolhe o desenho que vai dar certo.

¹
“Casas” são os buracos e “paus” são as linhas que são contadas como referência para delimitação dos espaços.

Nessa etapa utilizam o bastidor redondo de tamanho variado, que é ajustado com retalhos de tecido para que o pano bordado fique sempre bem esticado. Os pontos são “de encher”, “chuvisco” e “cheio”, sendo que o ponto “cheio” é o único feito após o torcimento.

O torcimento consiste em unir os “pauzinhos” com linha mais fina de costura, usada dupla na agulha. Por fim, é preciso perfilar a peça para dar o acabamento, contornando toda margem do pano com ponto tipo caseado bem fechado.

ESTICAR PARA FINALIZAR

As etapas anteriores podem levar dias ou meses, isso vai depender do tamanho da peça e das outras atividades cotidianas, pois o Labirinto é um ofício integrado na vida das mulheres que se ocupam de muitos outros trabalhos de criação, especialmente dos filhos, do roçado e da família.

Após finalizarem o bordado, é chegada a hora de lavar e engomar. Como a trama do tecido foi mexida, é preciso de muita atenção e prática para deixá-la novamente regular. Esticar as peças em grandes grades de madeira é um trabalho duro e exige muita experiência, que Josefa Damásio de Souza, a Zefinha tem de sobra. Antes era sua mãe, Maria Damásio de Sousa, a Gená, quem fazia esse serviço; agora é ela a contratada para esticar os panos de todas as artesãs da Chã e dos sítios vizinhos. Zefinha costuma organizar seu trabalho de acordo com a quantidade e os tipos de peças que chegam.

Isso é por conta do tamanho das grades, que é calculado a partir da largura dos panos já em conjunto. A maior das quatro que Zefinha utiliza mede 5,20 x 2,40 metros, onde cabem dez passadeiras, que são unidas uma à outra por pontos de alinhavo.

Primeiro o tecido é lavado e depois mergulhado em uma goma feita com água e goma de tapioca, que precisa estar bem fresca para não dar cheiro. Ainda úmido, é esticado na grade, costurado com uma agulha grossa e ráfia plástica. Depois de seco, é passado a ferro e recortado. Chegar a Chã em dia de esticar é um espetáculo, as grades como grandes molduras expõem ao ar livre o trabalho de toda a comunidade, toda a beleza da criação.

O APRENDIZADO

- E como você aprendeu?
- Quase do mesmo jeito de mamãe.
- Ela que te ensinou?
- Foi só olhando ela trabalhar. Eu não tinha sono, aí ela colocava a grade, e no encontro da barra, que é o matame de peças grandes, ela

pegava colcha e sobrava uns pedacinhos, daqueles pedacinhos eu começava a fazer. E foi assim.

Zefinha

Em meados dos anos 1980, houve uma transição do tipo de peças produzidas por conta de mudanças no mercado.² Dos “panos grandes”, que eram toalhas e colchas, as mulheres passaram a produzir “panos pequenos”, que são os panos de bandeja e passadeiras, o que influenciou muito a sociabilidade das artesãs e a forma como as meninas aprendiam. Isso porque os “panos grandes” eram esticados em grades de 2,20 metros de largura por mais de 3 metros de comprimento, proporcionando o trabalho coletivo de mulheres de uma mesma família ou vizinhas, que se dividiam em volta da grade enquanto as crianças brincavam, puxando as linhas e aprendendo. Nevinha, também nos contou uma história parecida:

Eu aprendi acho que com dez anos, menos ainda. Eu aprendi com minha mãe. A minha mãe trabalhava numa grade de madeira com Labirinto, eu ficava deitada embaixo olhando ela se movimentar com os dedos. E o povo acha até graça, eu digo que aprendi assim, ela se movimentando com os dedos. Por baixo da grade, quando a gente está trabalhando, movimenta os dedos. E eu sempre olhando. E aí naqueles pontinhos que não ia precisar trabalhar, ia tirar fora para recortar, eu já ia fazendo umas bolinhas, umas palminhas. E depois comecei a aprender.

O Labirinto está na família da matriarca Gená há pelo menos cinco gerações. Ela conta que sua avó Julia Dias da Conceição foi uma das primeiras mulheres a desenvolver o ofício em Chã e ensinou muita gente. A história escrita com linha, agulha e afeto é incrementada a cada nova geração por mulheres como Gená, Zefinha e Thaynar, vó, mãe e filha. Todas aprenderam por volta dos sete anos só de olhar as mais velhas ao redor; observando os movimentos das mãos ensaiavam suas próprias composições. Thaynar Damásio de Souza é formada em administração e ajuda a família na produção, porém não se dedica exclusivamente ao Labirinto por conta da baixa remuneração e da dificuldade em encontrar compradores.

A desvalorização do artesanato aparece ao lado de outras oportunidades de trabalho como motivo para as novas gerações se envolverem cada vez menos com a produção. Mesmo a dedicação das mais velhas transformou-se ao longo dos anos. “O Labirinto já foi bom”, contam do tempo em que a tradição dos enxovais movimentava o mercado. Muitas produzem “por esporte”, por gosto, como Nevinha:

²
Em sua dissertação, Regina Célia descreve todo o processo de transformação e impactos que a mudança trouxe.

A minha filha só faz é desfiar e torcer,
para encher não, perfilar não. Ela diz:
ah mãe, a gente não vende, pra que aprender?
Eu digo: ah, mas é bom. E ela reclama que eu
fico trabalhando, eu digo que trabalho na hora
que posso trabalhar. Se eu quiser me deitar
eu vou, se quiser sair, eu vou. Até meu filho
veio perguntar: Ah, mãe, a senhora trabalha com
isso por esporte ou porque precisa? Eu trabalho
por esporte, porque eu gosto de trabalhar. Eu sou
uma pessoa que não gosta de dormir de dia, quando
eu tenho as minhas coisas para fazer eu faço,
quando paro eu vou fazer o Labirinto.

O repasse de conhecimento entre gerações é embalado por condições sociais, culturais, econômicas e históricas específicas a cada época. Antigamente bordar era uma forma das meninas ajudarem a compor a renda familiar, uma realidade que mudou muito nas últimas décadas. Mesmo que o aprendizado tenha ocorrido em situações materiais adversas, notamos na fala de todas as artesãs que, para elas, o enlace afetivo com a técnica ultrapassa o valor de venda das peças. Gená, que borda há 83 anos, conta com alegria que trabalha todos os dias, não para e não precisa de óculos. É só passar na frente da sua casa para encontrá-la na varanda, sentada na cadeira de balanço com o bastidor na mão. Com orgulho, diz: “Aprendi com 7 anos com minha mãe, Fausta Maria da Conceição, vivo com 90 e tenho fé em Deus que vou completar 200 trabalhando em Labirinto!”.

Além da transmissão geracional do saber popular, muitos cursos profissionalizantes foram oferecidos na região. Um deles ocorreu na década de 1970 por iniciativa da Legião Brasileira de Assistência (LBA), quando as artesãs Nevinha e Therezinha Cristovão foram contratadas para realizar o repasse. Foi nesse curso que Cleide, aos 10 anos de idade, aprendeu o Labirinto, pois sua mãe tinha muitos filhos e pouco tempo para ensiná-la.

Em 2023, uma ação coordenada pela empresa social Morada, em parceria com a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba e do Programa do Artesanato Paraibano, promoveu um curso de Labirinto ministrado por Cleide e Zezé para trinta mulheres em Chã dos Pereiras e nos Quilombos Grilo e Pedra d'Água, com duração de três meses. Segundo Lu Azevedo, designer e idealizadora da Morada, o Labirinto, que é símbolo do Agreste Paraibano, necessita de apoio e fomento para que as mulheres tenham ferramentas para atuar no mercado nacional e internacional com maior segurança e autonomia.

Solange Barbosa dos Santos participou da turma do Quilombo Grilo com Cleide e diz que, mesmo sabendo fazer algumas etapas, não dominava todo o processo

e por isso acabava ficando dependente de intermediários, o que a fez abandonar a produção por um período. No Labirinto é comum que as artesãs se especializem em uma ou duas etapas. Se, por um lado, essa divisão de trabalho otimiza a produção, considerando que cada uma executa sua especialidade com destreza, por outro pode gerar dependência de um sistema de contratação. Com o curso, Solange voltou a se interessar e pôde aprimorar os seus conhecimentos:

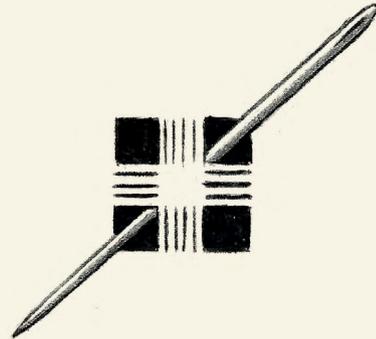
Hoje eu já faço todas as etapas, faço tudo por conta do curso. Depois do curso já deu ânimo pra voltar com tudo, já estou produzindo algumas coisas, então o curso serviu muito pra gente ver que o Labirinto tem futuro, porque por aqui estava muito parado.

Com criações voltadas à moda, o curso foi concluído com uma exposição de peças de vestuário e acessórios no 37º Salão do Artesanato Paraibano, realizado em João Pessoa no início de 2024. Os aprendizados superaram as expectativas e expandiram as perspectivas de todas as participantes, que ampliaram seus repertórios criativos e produtivos. Ainda Solange: “Antes a gente produzia mais peças para cozinha, cama, mesa, hoje a gente já está produzindo brincos, colares, panos mais delicados, que a gente já sabe que vai ser melhor pra negociar”.

Em constante atualização, a produção do Labirinto absorve influências e se atualiza a partir das demandas sem perder a identidade. Ao longo das décadas, especialmente a partir da formalização das associações, as artesãs desenvolveram inúmeros projetos com designers, como Lia Monica Rossi, José Marconi B. de Souza, Renato Imbroisi, Ronaldo Fraga e Lu Azevedo, a maioria em diálogo com a moda. O que se observa é que as inovações estéticas, quando pouco integradas ao sistema de produção e a organização do trabalho, acabam sendo pouco assimiladas e são, por isso, passageiras. Porém, quando elaboradas de forma coletiva e sistêmica, respeitando as particularidades técnicas e a história das mulheres, atuam na estrutura e são bem acolhidas pelas artesãs.

Cabeça

Cabeça é o miolo onde os fios de trama e urdume que foram deixados se cruzam. “Passar pela cabeça” significa passar a agulha em diagonal.



Pau

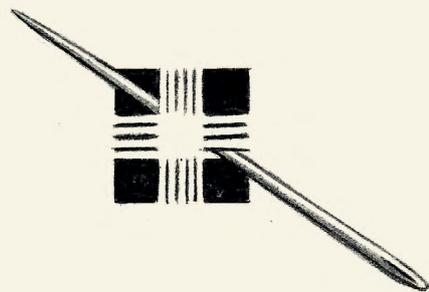
Pau é o conjunto dos fios de urdume ou de trama que não foram desfiados. É pelo pau que as bordadeiras contam os espaços para fazer os pontos.

Assim, passar pelo pau é o ato de inserir a agulha por baixo das linhas não desfiadas.

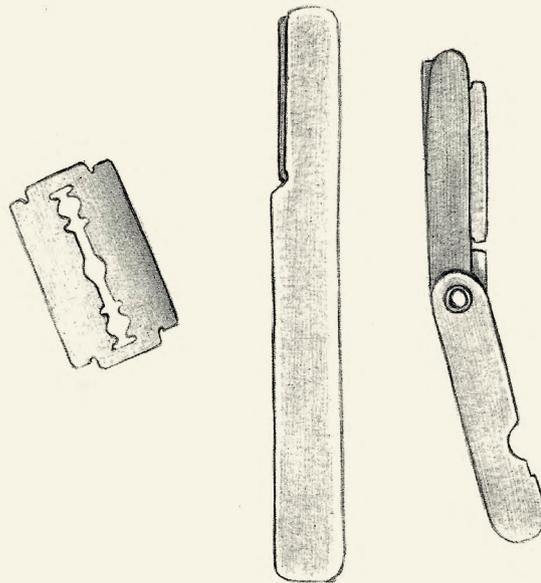


Mordida

A mordida é realizada no início dos pontos de enchimento e significa inserir a agulha por entre as linhas, para que na etapa de torcer essa linha fique segura e escondida.



Materiais



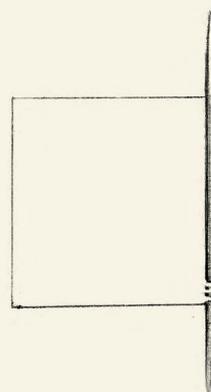
Etapa 1: Riscar

O risco geralmente é feito com o tecido dobrado, utilizando uma fita métrica para determinar as medidas e uma carretilha para marcar. Após essa primeira marcação, o risco da carretilha é reforçado com lápis ou giz de alfaiate para a etapa do desfiar.

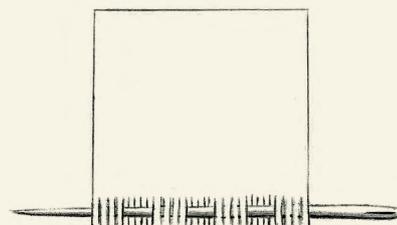
Etapa 2: Desfiar

Para a execução do desfiado, é preciso analisar o tecido, identificando as espessuras dos fios de trama e urdume. Caso um seja mais grosso que o outro, o que é bastante comum, será necessário desfiar quantidades diferentes de cada para que formem quadrados regulares como no exemplo abaixo.

a - Para iniciar, introduza a ponta da agulha no canto inferior direito e levante três fios de trama, cortando os fios que ficam por cima da agulha com o auxílio de uma navalha. No canto inferior esquerdo, com a ponta da agulha, puxe os três fios cortados, formando uma espécie de canaleta desfiada.

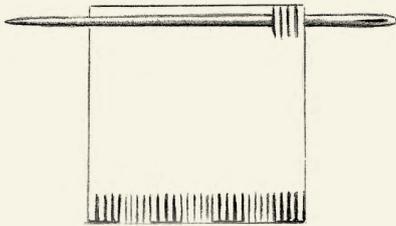


b - Gire o tecido em sentido horário para dar início ao desfiado dos fios de urdume. Na canaleta formada, passe a agulha por baixo de quatro fios, iniciando pelo canto inferior esquerdo, pular cinco fios, passar por baixo de outros quatro fios, assim sucessivamente até chegar na lateral oposta.

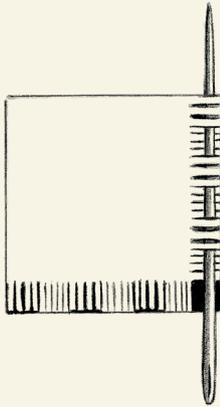


c - Corte os fios que estão por cima da agulha com a navalha. A agulha por baixo dos fios serve como suporte para o corte com a navalha.

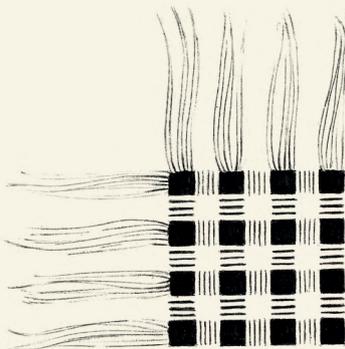




d - Gire novamente o tecido e na extremidade oposta, com cuidado, para puxar os fios que foram recém-cortados.



e - A seguir, gire o tecido e, na canaleta que surgiu, passe a agulha por baixo de três fios e por cima de quatro repetidamente até ao chegar no final do quadrado desenhado, e então corte. Gire o tecido e puxe os fios cortados. O ato de girar o tecido é para facilitar o corte e a retirada dos fios, o tecido deve estar disposto de forma a facilitar o trabalho.



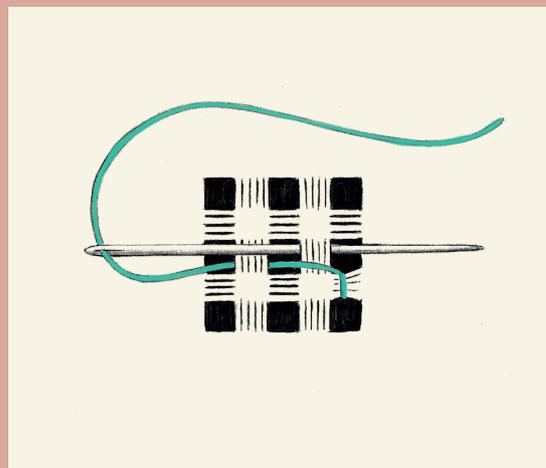
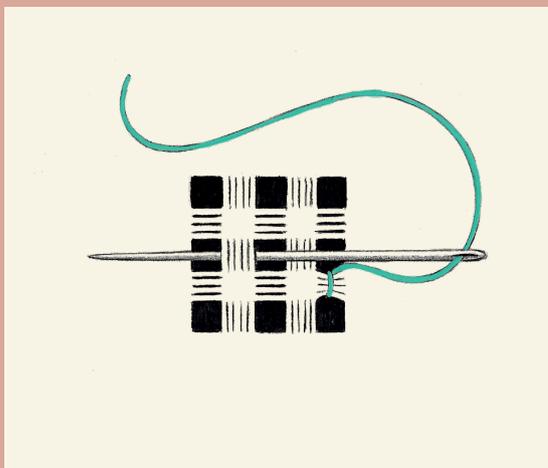
f - Assim será possível observar os vãos deixados pelos fios puxados, formando listras. Com a tesoura, corte o excesso dos fios que foram retirados.

Etapa 3: Encher

O enchimento pode ser feito com o Ponto de Encher, Ponto Chuvisco e Ponto Cheio. Os pontos de Encher e Chuvisco são dados antes de Torcer; o Cheio pode ser dado antes ou depois, como descrito abaixo.

1

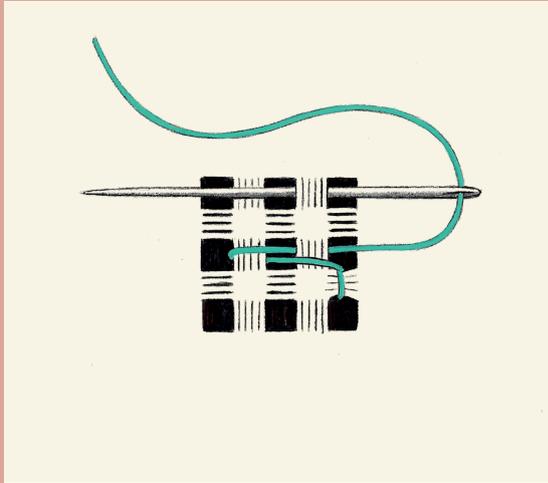
Ponto de Encher



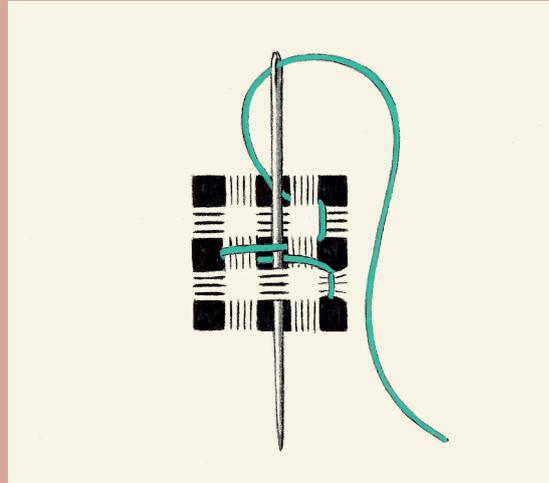
a - Para dar o nó inicial, realize a primeira mordida no pau escolhido, volte com a agulha e morda o centro do mesmo pau. Esses movimentos irão formar um nó que irá prender a linha no tecido.

Após prender a linha, comece o enchimento passando a agulha por cima e por baixo dos paus.

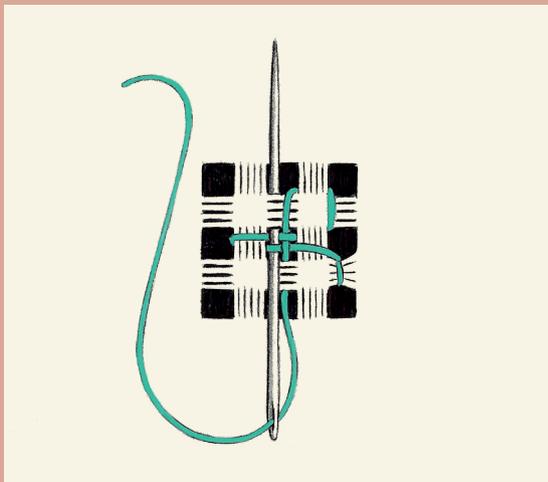
b - No passo seguinte, volte alternando a passada da linha por baixo e por cima dos paus. A agulha deve sair por baixo de um pau ao terminar a passagem.



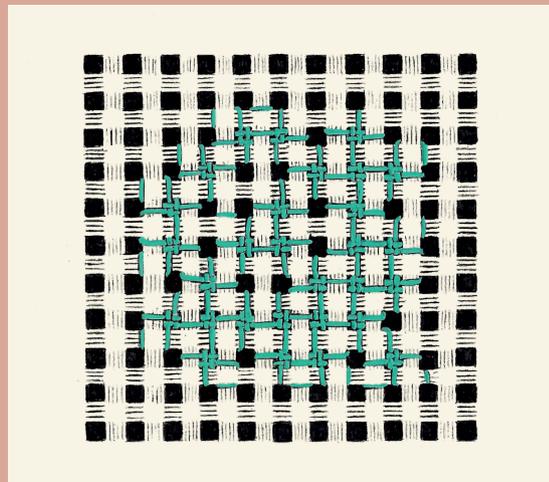
c - O próximo passo é subir com a agulha para o vão superior, passando por cima do pau horizontal e por baixo do pau na vertical.



d - Para formar o ponto, a agulha agora passa intercalando por cima e por baixo dos paus e das linhas.



e - Produza o movimento de volta utilizando as linhas passadas, conjuntamente com os paus, no deslocamento por cima e por baixo.

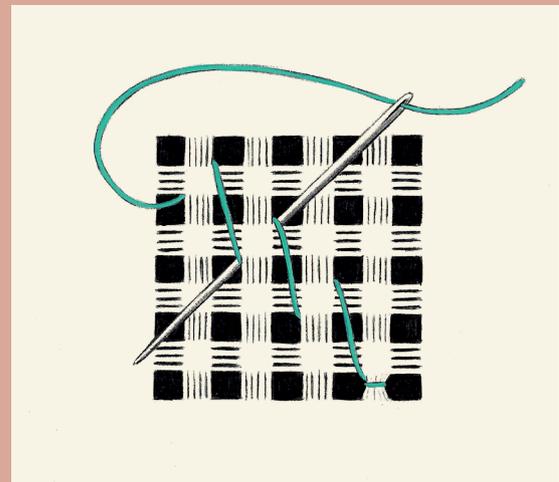
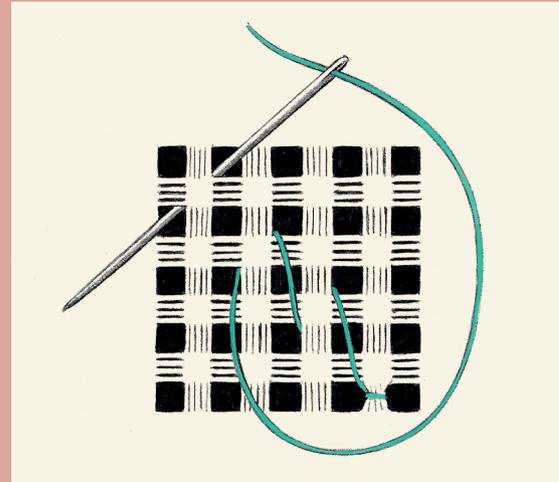


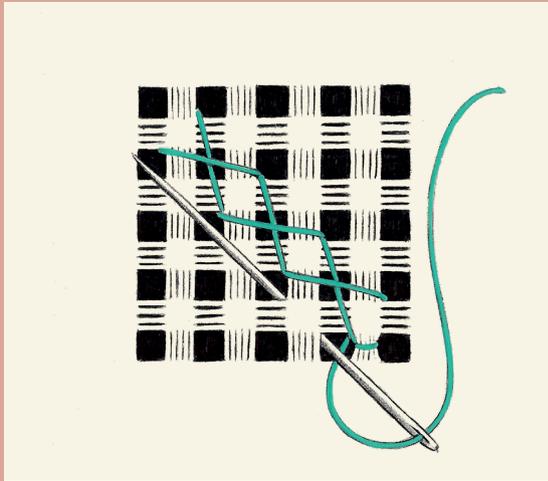
f - As direções são definidas pela bordadeira de acordo com o desenho trabalhado e conforme sua vontade e destreza. O desenho da rosa abaixo é um dos mais clássicos no repertório das labirinteadas paraibanas.

2

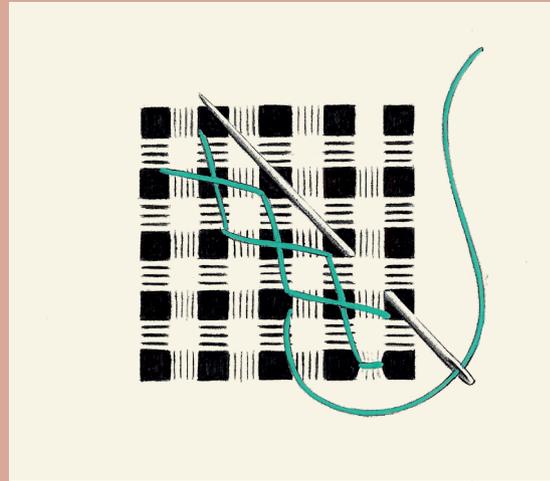
Ponto Chuvisco

- a** - Inicie com o acabamento descrito no ponto anterior. Com a linha presa, faça o seu curso em diagonal subindo – a agulha passará pela cabeça diagonal acima do pau ao qual a linha foi presa. Repita esse percurso espiral ascendente da agulha, passando por baixo das cabeças voltando pela mesma diagonal, agora em espiral descendente.

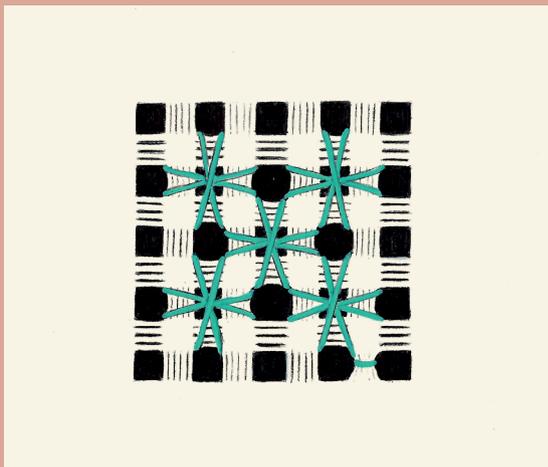




b - Este movimento produzirá um X diagonal. A última passada será na cabeça onde está o pau que possui o nó inicial. Dê a mordida pelo pau esquerdo do quadrante inicial e passe a agulha por baixo da cabeça. e passe a agulha por baixo da cabeça.



c - Depois passar por baixo da cabeça do quadrante diagonal direito.



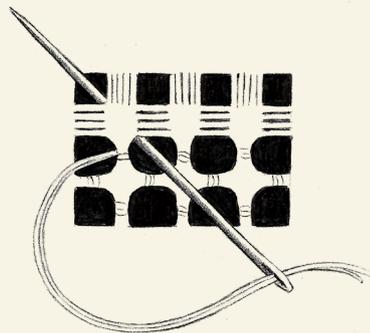
d - Passe a agulha por baixo da cabeça, de baixo para cima, no quadrante inferior esquerdo. Ao elaborar esse movimento, surgirá o primeiro chuvaisco. Siga passando pelo pau de trama esquerdo inferior, gerando uma torção e depois desloque a agulha por baixo do pau de urdume inferior.

A partir deste ponto, inicie a espiral ascendente novamente e em seguida a espiral descendente. Repita as ações e os movimentos de espiral ascendente e descendente, agora para a diagonal oposta a cada nova linha diagonal a ser produzida.

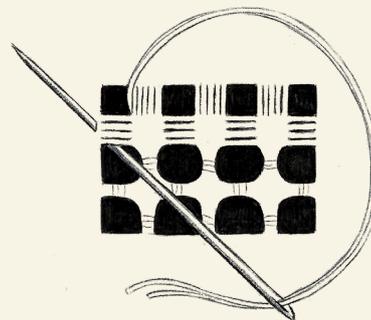
Etapa 4: Torcer

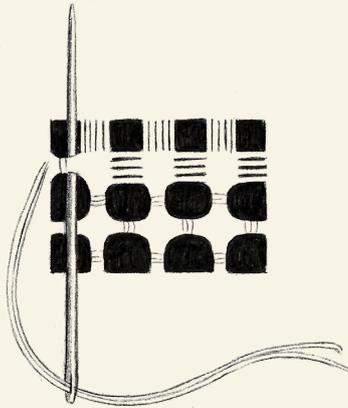
Para esta etapa, utiliza-se uma linha mais fina de costura, podendo ser simples ou dupla. Este ponto é feito para dar acabamento interno ao Labirinto.

- a** - Inicie com o mesmo acabamento descrito no ponto de encher. Passe a agulha pelo pau unindo os fios uma vez e siga em direção ao próximo pau em diagonal, executando mais uma volta no pau anterior.

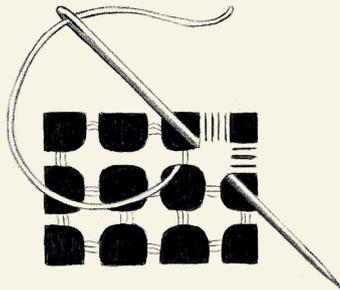


- b** - Caso o pau esteja localizado próximo à borda do desfiado, passe a agulha pelo tecido, finalizando a segunda torção.





c - Volte com a agulha por baixo do pau seguinte e realize a torção, sempre dando uma volta.



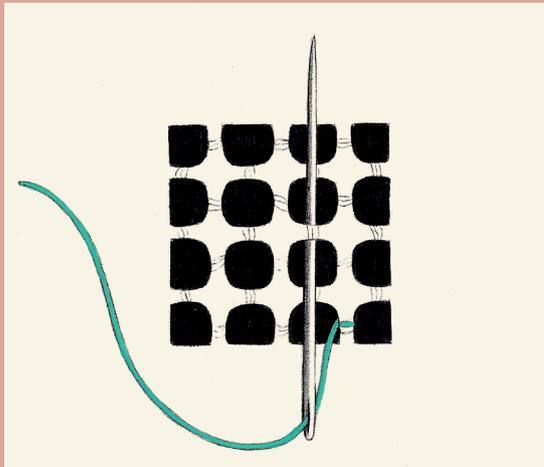
d - Execute a segunda passada se dirigindo ao próximo pau a ser torcido.

Às vezes, é possível que a bordadeira sinta a necessidade de realizar mais uma torção, para que fique bem apertado. Há também a possibilidade de fazer um remendo, que consiste em adicionar uma passada de linha em um espaço que esteja maior, a fim de diminuir o tamanho do buraco. Isso acontece quando um dos fios arrebenta na etapa de desfiar, deixando o espaço maior.

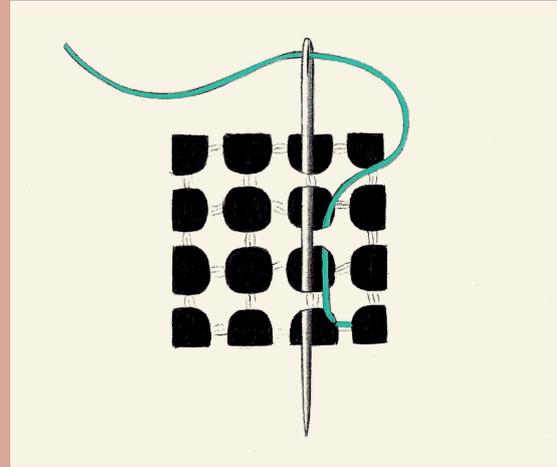
3.

Ponto Cheio

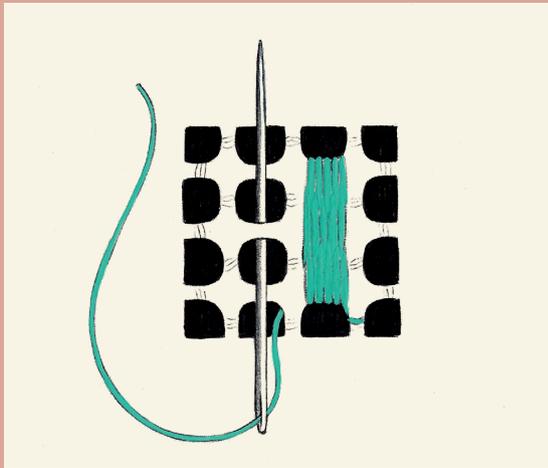
O Ponto Cheio pode ser dado antes ou depois de torcer. Aqui optamos por mostrá-lo em cima dos paus já torcidos.



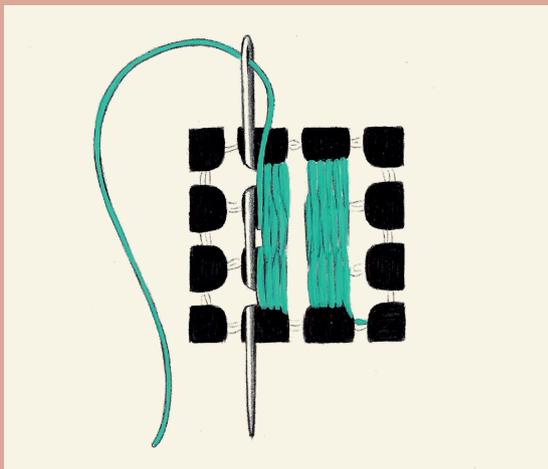
a - Com a linha presa, seguindo o passo descrito no Ponto de Encher, inicie tecendo o ponto na vertical passando por cima do primeiro pau e por baixo do segundo.



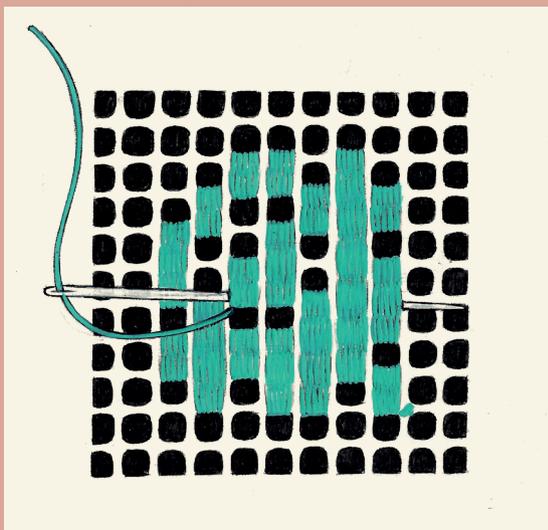
b - Volte com a agulha na direção oposta, iniciando o movimento de vaivém, por cima e por baixo pela quantidade de paus escolhidos a serem preenchidos – esse movimento é denominado pelas bordadeiras de passagem –, repetir esse movimento até que não se veja mais espaço vazio. Como diz Cleide: “O ponto cheio só fica ponto cheio se você botar muita passagem”. Ou seja, quanto mais tecer a linha entre os paus, mais cheio o ponto fica.



- c** - Preenchido todo o primeiro espaço, passe a agulha por baixo do pau em direção ao próximo espaço a ser preenchido, repetindo o processo anterior.



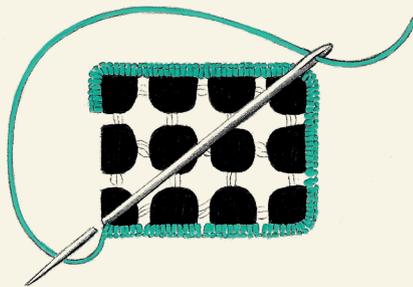
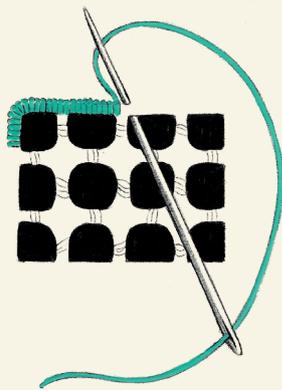
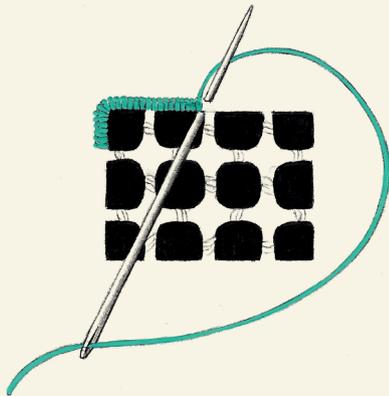
- d** - Repita a ação sucessivamente até que todos os espaços predefinidos para formar o desenho estejam prontos.



- e** - Para finalizar o ponto cheio, volte com a agulha passando dentro dos pontos cheios, escondendo a linha.

Etapa 5: Perfilar

O perfilo é o acabamento da área desfiada. Quanto mais próximos os pontos são dados, mas resistente fica o bordado.



- a -** Para iniciar, introduza a agulha no tecido deixando uma pequena ponta da linha para o acabamento sem nó. Agora, fazendo o movimento sempre do espaço vazado em direção ao tecido, forme a laçada e passe a agulha por cima da linha.

Execute os pontos com destreza nos cantos, deixando-os bem unidos, evitando assim que o canto vire para dentro do espaço vazado.

- b -** Quando chegar a um pau torcido, introduza a agulha pelo vazado, espetando até a metade do pau torcido, e depois entre com a agulha pelo espaço vazado seguinte, direcionando a agulha para o ponto onde parou o perfilo.

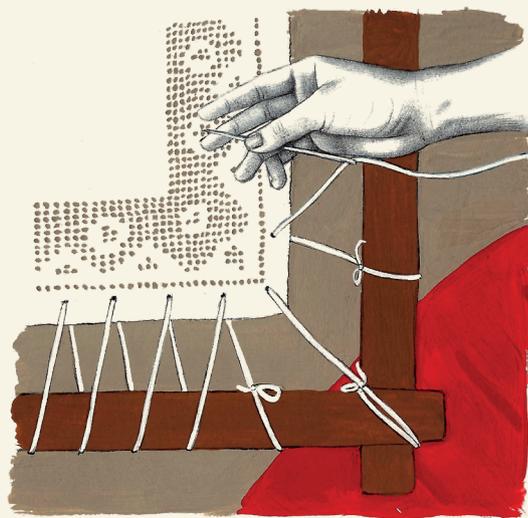
- c -** Repita o movimento até completar a volta do trabalho. Ao encontrar o início com o final, arremate o perfilo inserindo a agulha por dentro do perfilo.

Etapa 6: Esticar

Antes de esticar, é preciso alinhar as peças, formando um grande tecido, que deverá ter a medida correspondente à grade onde será esticado. Com esse grande tecido lavado, engomado e ainda úmido, inicia-se a etapa de esticar. Apoie o quadro para estabilizar e elevar, isso facilitará o trabalho.

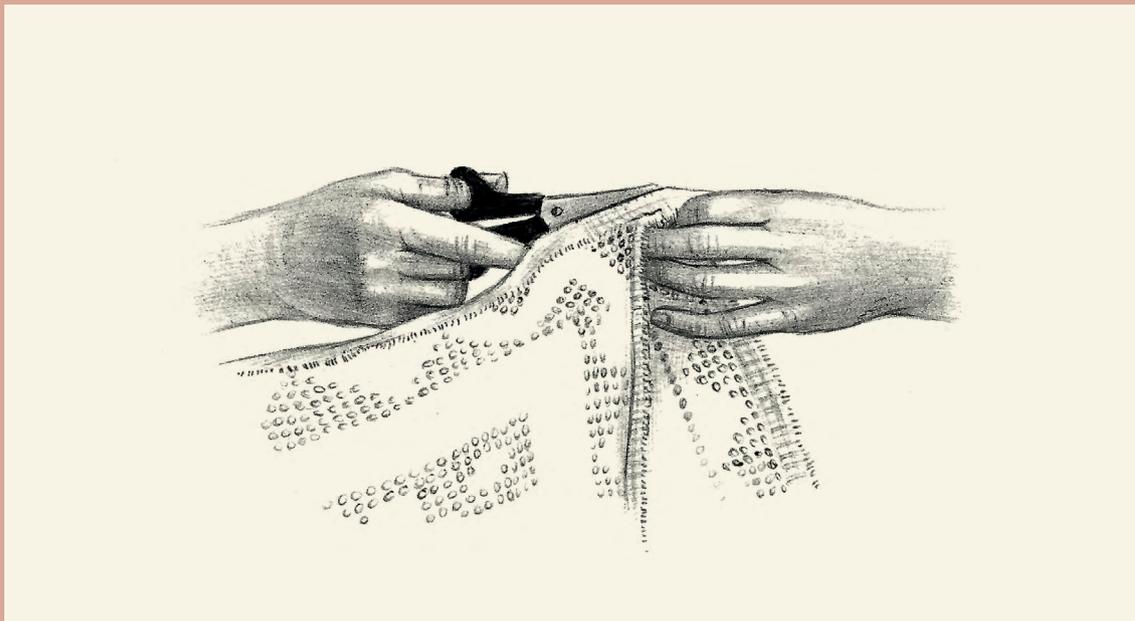


Para esticar o tecido na grade, utiliza-se uma agulha de tapeceiro e fitilho plástico. Prenda o tecido ao quadro pelos quatro cantos, deixando-o bem esticado para secar.



Etapa 7: Cortar

Com o tecido seco, retire os alinhavos e passe-o a ferro. Corte o tecido rente ao perfil, deixando-o no formato desejado.



LISTA DAS PARTICIPANTES:

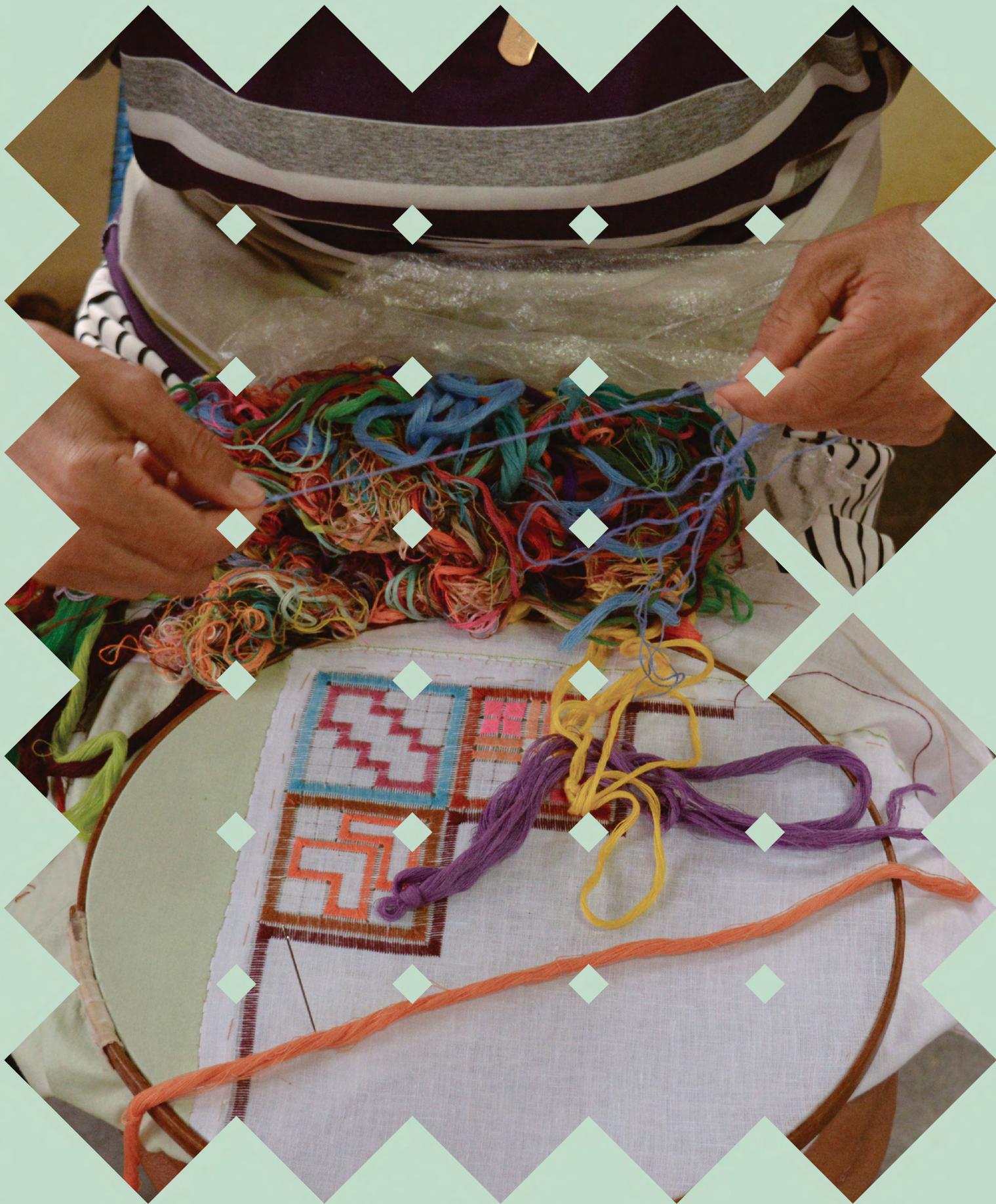
Em Ingá, no Sítio Chã dos Pereiras, realizamos a pesquisa com Maria José de Oliveira (Zezé), Maria Pinto de Almeida (Nevinha), Marli Alves da Costa (Liu), Terezinha Costa, Maria Damásio de Sousa (Gená), sua filha Josefa Damásio de Souza (Zefinha) e a neta Thaynar Damásio de Souza e com as irmãs Maria das Dores Silva (Dorinha) e Rita Dias.

Em Serra Rajada, sítio de Riachão do Bacamarte, com Josefa Matias de Araújo (Dona Josefa), sua filha Marileide Matias de Araújo Silva (Cleide) e netas Simara de Araújo Silva Alves, Simécia de Araújo Silva Lima.



ATELIE







Bordado
Boa noite

ILHA DO FERRO, JUNHO DE 2023



A nossa Ilha do Ferro, todo mundo inteligente
Vive tudo bem unido, não tem nada diferente
Vamos dar graças a Deus: nossa terra e toda gente
Nossa terra também tem o poeta e o sanfoneiro
Nossa terra não é rica, mas sempre corre dinheiro
Eu nasci lá na caatinga, mas também sou brasileiro
Na caatinga fui criado, vendo cobra no terreiro
No tempo de lampião, com todos seus cangaceiros
Tempo muito perigoso para todo sertão inteiro

poeta Costinha, amigo da paz

A Ilha do Ferro é um acontecimento; se aconchegou em nossa fantasia muito antes da nossa chegada ao território. Primeiro, suas cores que parecem traduzir a convergência luminosa do sol com o cristalino das águas. Essa resplandecência e calor colore as obras das centenas de artistas que se expressam em forma e poesia – em música, literatura, escultura, pintura e bordado.

O povoado do município Pão de Açúcar tem pouco mais de 500 habitantes e dista 250 quilômetros de Maceió. Apesar do nome, o vilarejo não é ilhéu, sendo possível percorrer os pouco mais de 15 quilômetro desde a sede do município por água ou por terra. Cravejado na caatinga, às margens do São Francisco, tem história antiga e muito de sua expressão provém da profunda relação com a mata e com o rio.

Estivemos na Ilha entre os dias 03 e 15 de junho, por sorte no período de festas juninas e do padroeiro de Pão de Açúcar, Sagrado Coração de Jesus. Presenciamos ainda a beleza da grande lua cheia refletida no rio; espetáculo que de tão impressionante fez o povo Urumari batizar sua terra de Jaciobá no século XVII, palavra de origem tupi-guarani que significa espelho da lua.

Em minutos seria possível percorrer suas poucas ruas a pé, não fossem as casas-ateliês quase sempre abertas, despertando nossa curiosidade. Com fachadas coloridas e platibandas decoradas, são um convite a conhecer não só as produções, mas também as trajetórias de cada artista.

Um dos maiores responsáveis por compor e contar a história da Ilha foi Fernando Rodrigues dos Santos, reconhecido como grande mestre pela comunidade. Seu Fernando era muito habilidoso em dar forma a esse imaginário e instigava todos a sua volta a explorarem a própria criatividade como forma de expressão. Ligeiro no pensamento e nas palavras, transmitiu seus conhecimentos mesmo sem dominar a leitura e a escrita. Convidava os visitantes de seu ateliê Boca do Vento a redigirem as histórias sobre a Ilha e sobre seu trabalho, manuscritos organizados no livro *Um jeito de olhar*¹ por Jairo José Campos da Costa, que é também idealizador do Museu Ilha do Ferro – Museu de Arte Popular da Universidade Estadual de Alagoas, instituição onde atua desde 2004.

O trabalho em madeira, tão difundido nos ateliês, tem sua raiz na carpintaria dos mestres canoieiros, que produziam e consertavam embarcações no histórico estaleiro. Além disso, outros ofícios formaram e sustentaram o local, segundo seu Fernando, “em 1890 a primeira indústria foi o tamanco, a segunda foi a sulipa, a terceira foi a tonelada² e a quarta foi o Boa Noite”.

As atividades profissionais ou indústrias, segundo seu Fernando, contemplavam também atividades agrícolas, além da pesca de subsistência.

1

Todas as citações de seu Fernando que aparecem aqui foram retiradas de: Fernando Rodrigues Dos Santos, *Um jeito de olhar*: Arapiraca: Editora da Uneal - Eduneal, 2017.

2

Sulipa é uma espécie de prancha curta e grossa que assenta os carris de estrada de ferro. Já tonelada se refere ao trabalho de carregamento de madeira para o povoado vizinho, Japão.

Isso é tradição da Ilha - ano novo, foi arroz, foi tamanco, foi quilombo, foi cavaiada, foi sulipa, foi tonelada, Boa Noite, foi telha, foi serra véio, foi pimentão e banana com toda sua equipe de plantio. Veja, mocidade, isso é tradição do passado.

3

Mata da onça é um povoado vizinho. Contam que dona Arnestina, antes de lá, vinha de Propriá, município sergipano. Na região, a fronteira entre os estados Sergipe e Alagoas é o Rio São Francisco. Muitas relações culturais e comerciais são nutridas por conta dessa geografia.

Tradições do passado que se transformaram no transcorrer de gerações. De todas as descritas, a única que segue ativa é o Boa Noite, que “em 1946 foi trazido por Dona Arnestina, que residia em Mata da Onça.³ Ela era uma mulher morena, tinha cabeça pequena e cabelos de índio”.

Foi justamente o Boa Noite que conduziu a museóloga Carmen Lúcia Dantas e o fotógrafo Celso Brandão até o povoado em 1983, quando realizaram um amplo levantamento para uma exposição sobre a cultura alagoana realizada em Roma pelo Museu Théo Brandão. Foi quando conheceram seu Fernando, que trabalhava substancialmente na produção de tamancos, mas já experimentava bancos e esculturas. A partir daí, instituiu-se entre eles uma relação de obra e de vida, que frutificou em muito do cenário atual.

Há alguns anos, homens, pássaros, peixes, sereias e toda sorte de seres esculpidos vêm emergindo como a grande marca da Ilha, ao lado de seu já reconhecido bordado. Os ofícios que ocupam grande parte da população foram muito estimulados a partir desse encontro, como seu Fernando rememora:

4

Durante algum tempo, seu Fernando cedeu o espaço em sua propriedade conhecido como “bar redondo” para as bordadeiras se reunirem, até a construção da sede da Cooperativa.

Celso viu meu trabalho, deu valor e me botou na televisão. Aí começou a chegar gente, bom nessas alturas o artesanato de Boa Noite não tinha valor nenhum. Aí pegou a chegar gente pra minha casa, compravam minhas coisas e eu apontava para as mulheres do Boa Noite⁴; e chegando gente.

Além de repassar tudo o que sabia sobre a lida com madeira, seu Fernando demonstrava grande generosidade ao ampliar o acesso e divulgar o trabalho de toda a comunidade. Na época o bordado estava bastante desvalorizado e quase esquecido, porém essa movimentação aos poucos despertou a atenção do poder público para realização de projetos focados nessa tipologia.

Esse foi o caso do Projeto Art-ilha (1998-2003) do Programa do Artesanato Solidário – Artesol –, então do Conselho da Comunidade Solidária. O trabalho incorporou a parceria do Pronager (Programa Nacional de Geração de Emprego e Renda), tendo como principais resultados a organização da produção, a formalização da Cooperativa Art-ilha e a construção de sua sede, além da revitalização e aprimoramento da técnica, promovendo o controle de qualidade dos produtos a partir da reativação de referências culturais. As ações foram fruto da parceria entre Programa do Artesanato Solidário e o Sebrae, Sudene, Caixa Econômica Federal e Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. A partir daí, como diz a artesã Maria Eutália Santos, o Boa Noite “foi como a Fênix, renasceu das cinzas”.

BOA NOITE, DA FLOR AO BORDADO

A florzinha rosa de tão comum passa quase despercebida nos quintais e canteiros. *Catharanthus roseus* é chamada de boa noite no Sertão e é daí a inspiração para batizar o bordado essencialmente geométrico, com pontos que remetem ao conjunto de quatro pétalas da flor.

Observando seus modos de fazer, constatamos que teria derivado de outras técnicas de fio tirado, como o Labirinto, também muito popular na região, o Crivo Rústico e a Barafunda baianos ou a Marafunda mineira. Porém é o Redendê do povoado vizinho seu parente mais próximo; no livro “O artesanato da renda no Brasil” (1980), a pesquisadora Isa Maia menciona o “ponto boa noite” ao documentar os pontos do Redendê, descrevendo-o como “uma flor executada em ponto cheio com as extremidades alongadas com quadros apenas contornados.”⁵

Dessa forma, vemos a variação de um ponto tornar-se uma nova técnica com características únicas e com origem demarcada na região do Baixo São Francisco, com a Ilha do Ferro como principal representante.

Com isso é possível mapear as rotas do Boa Noite, como a chegada ao município de Barro, no Cariri cearense. A responsável por essa travessia foi Lindalva de Sousa Silva,

⁵ Isa Maia, *O artesanato da renda no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1980, p.65.

que nasceu em Pão de Açúcar em 1946, mesmo ano em que foi registrada a chegada do Boa Noite na Ilha do Ferro. Aprendeu a bordar aos oito anos de idade e aos dezoito mudou-se para o Ceará, terra de seus pais. Lá se casou, constituiu família e seguiu bordando e participando de feiras e eventos locais. Com a fundação da Associação dos Artesãos do Município de Barro (ARTEMB) em 2013, ela repassou a técnica a dezenas de mulheres que produzem com adaptações e algumas características próprias.

Deslocamentos geográficos e temporais transformam as técnicas, que se adaptam ao espaço presente, aos gostos e às disposições de quem produz e de quem consome. Assim, observamos matérias-primas, ferramentas, pontos e seus nomes, além das táticas e práticas particulares.

Por exemplo, na época em que o acesso a tecidos mais finos era difícil, as mulheres desfiavam e adornavam tecidos de sacaria em algodão para produzir peças para casa e vestuário. O tecido de trama mais rústica ainda é utilizado para compor jogos utilitários, porém na Art-ilha as artesãs bordam somente em cambraia de puro linho, o que confere um acabamento mais fino e delicado ao trabalho. Esse uso foi estimulado durante o projeto Art-ilha, mesmo período em que os produtos criados para uso doméstico, como almofadas e panos de bandeja, utilizavam principalmente brancos e beges no chamado “tom sobre tom”, em sobreposições bordadas com linhas de algodão.

De sua essência minimalista, com tons neutros, poucos pontos e composições em faixas, o Boa Noite se transformou em 2013 com uma criação de Elizangela Torres Ribeiro Dias, a Elinha. A novidade foi logo acolhida por suas companheiras da Cooperativa e muito bem aceita no mercado. A inovação foi estimulada por um concurso, uma ação do projeto “Boa Noite, Ilha do Ferro”, realizado pelo Museu A Casa do Objeto Brasileiro. Elinha conquistou o primeiro lugar no concurso com seus quadradinhos, e conta orgulhosa:

Eu faço parte da Cooperativa há 25 anos,
vai fazer em agosto. Os quadradinhos surgiram
de um concurso, da criatividade que o Renato
Imbroisi e a Paula Ferber inventaram aqui,
pra ver se tinha futuro mudar as regras do tipo
de bordado, que fosse em cima do Boa Noite.
Era para a comunidade toda, não era somente
pra gente da Cooperativa. Da Cooperativa só
participaram três pessoas, eu, uma que já saiu
de lá, a Renata que ganhou em segundo lugar e
a Rejânia. Foram 8 pessoas que participaram ao todo.

Eu estava ali na casa do meu tio e falei
pra minha prima: “Você tem folha sem pauta?”

Me dê aí uma". Ela me deu e eu comecei a riscar, risquei todinho, numeração certinha, e disse: "Já sei como vou fazer essa amostra". Um quadrinho de um jeito, um quadrinho de outro, fui pensando. Quando eu vi que no papel deu certo eu disse: no pano vai dar. Peguei a amostrinha, marquei todinha de novo, 6 x 6, tudo na regrinha certo. E fiz a bandejinha completinha, com 12 quadrinhos. Cada quadro era uma cor, cada quadro um detalhe. Eu fui a vencedora, ganhei uma máquina de 27 pontos, ainda hoje tenho ela.

[...]

Tenho orgulho de ter sido a mulher que fez as costuras de quadradinho, que mudou parte da Ilha do Ferro. Aqui era só aquela renda antiga, que a gente fazia para trás, aquele outro tipo de Boa Noite. Não tinha inspiração em outra coisa, só era aquela de sempre, e eu mudei; eu pesquisei na minha memória, na minha mente, porque eu queria fazer uma coisa diferente em cima do Boa Noite e consegui. Hoje é a renda mais vendida aqui na Ilha do Ferro, é a mais procurada, e eu fico muito feliz quando eu vejo isso, um trabalho que saiu da minha mente fazendo o maior sucesso.

A genialidade desse invento está em decompor os pontos e recombina-los, expandindo as possibilidades em múltiplas cores. É uma forma aberta à experimentação, na qual cada artesã cria novas combinações. Outra novidade do projeto foi aplicar o Boa Noite a desenhos, como casas e barcos inspirados na paisagem local. Foi com essas peças que a Cooperativa Art-ilha realizou uma exposição, no mesmo ano, no Museu A Casa em São Paulo. Poucos anos antes, em 2010, foram expostos seus trabalhos na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular no Rio de Janeiro.

A produção das bordadeiras cooperadas é quase toda direcionada a encomendas vindas de todo o Brasil e mundo. Ainda assim, elas conseguem manter um pequeno estoque para comercializarem aos turistas que as visitam.

Reconhecemos os quadradinhos coloridos e seus modos de fazer como uma inovação e identidade da Cooperativa, por isso não registramos seu passo a passo. Em acordo conjunto, definimos que neste manual só seriam repassados os pontos tradicionais e modos de fazer do Boa Noite já amplamente difundidos na região.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Tesoura
- ◆ Desmanchador de costura, também conhecido como abridor de casa, utilizado para desfiar
- ◆ Fita métrica ou trena
- ◆ Lápis
- ◆ Agulhas n. 3 e n. 6
- ◆ Bastidor redondo em tamanhos variados, a depender da medida do trabalho

MATÉRIAS - - PRIMAS

- ◆ Tecido de construção tela, na Art-ilha elas priorizam a cambraia de linho branca
- ◆ Linha “Esterlina” número 10 ou 20 da fabricante Coats Corrente, meada “Anchor Mouliné” e linha “Setta Xik 120”

ETAPAS

- ◆ Preparar o tecido, demarcando as medidas da peça e os locais bordados.
- ◆ **Desfiar:** puxar e cortar fios da trama e do urdume criando os quadradinhos.
- ◆ Bordar, também chamado de costurar.
- ◆ Lavar.
- ◆ Engomar.
- ◆ Cortar.

Da preparação do tecido à finalização, todas as etapas são compartilhadas e produzidas no amplo salão da Cooperativa à beira do São Francisco, onde as 13 cooperadas revezam-se em turnos – de terça a domingo, das 13h às 17h – e empreendem coletivamente. Bordando em roda, aprendem e ensinam, partilham dramas e conquistas.

Após definir o modelo e o tamanho da peça, a cambraia é medida com trena ou fita métrica, marcada e cortada, sendo muito importante respeitar o fio do tecido

para um corte reto. A partir daí é desfiada, já com a disposição dos quadros e desenhos riscados a lápis. Para desfiar é utilizado o desmanchador de costura, ou uma agulha, e tesoura para cortar os fios tirados. Após desfiado, o tecido é bem esticado no bastidor.

Para os bordados coloridos, produção dominante atualmente, a linha utilizada é a Xik em cone de 2000 jardas, dividida em meadas para facilitar o trabalho e distribuir o material. A escolha das cores fica a critério do gosto da criadora, que chega a alternar até vinte cores diferentes em quadradinhos de uma mesma peça.

Com o bordado finalizado, é o momento de reunir a produção, lavar e engomar. As peças são estendidas em varais ao sol, próximos à sede, e, antes de secarem completamente, são passadas a ferro.

O APRENDIZADO

Entre 8 e 12 anos, é a idade média que as artesãs da Art-ilha aprenderam a bordar com suas mães. Para a maioria delas, o bordado apresentava-se como uma forma de se inserir na economia doméstica, tão logo isso fosse possível. Uma das histórias que registramos foi compartilhada por Eridan Lessa, a Dan, presidente da Cooperativa:

Eu aprendi a bordar com oito anos de idade com minha mãe, porque é passado de geração para geração, então a minha mãe me ensinou. Eu era bem pequena e ela me ensinou também para eu poder ganhar algum dinheiro, porque com o trabalho dela e do meu pai, eles não ganhavam muito bem.

Para nós mulheres o bordado Boa Noite era onde a gente conseguia ganhar algum dinheiro para ajudar dentro de casa, para conseguir comprar alguma coisa para gente. Eu sou grata a minha mãe por ela ter me ensinado, eu, criança curiosa. Aqui na comunidade, nós mulheres conseguimos fazer esse trabalho, que é maravilhoso. Ele é um trabalho que requer muita atenção, é um pouco complicado de fazer, tem todo um padrão. E eu sou muito feliz por fazer parte de uma Cooperativa e muito grata, a palavra é gratidão, por tudo que a gente conseguiu através desse trabalho, desse bordado, desse ponto maravilhoso.

A atenção e a curiosidade gestam o gesto, e o repasse se dá na prática. A orientação das mais experientes é essencial para aprimorar a experiência, como vemos:

Minha mãe sempre fez o bordado Boa Noite, então todas as tardes ela sentava, colocava uma cadeira para me sentar ao lado dela, e ia fazendo, me mostrando. Quando ela me ensinou, primeiro ela pegou um pedaço de tecido e desfiou, porque o primeiro passo é o desfiar, só que quando eu aprendi, eu não aprendi a desfiar, eu já aprendi a bordar. Então, ela desfiou o tecido, a gente coloca no bastidor, e aí ela foi me ensinando os pontos, a forma de fazer, como eu conseguia, como eu pego o bastidor, a agulha, para começar. Tudo isso, eu tive que aprender, ela me ensinou todas essas técnicas que o Boa Noite tem para você conseguir fazer. Foram vários dias para eu conseguir aprender a fazer o Boa Noite. Quando eu comecei a trabalhar na Cooperativa foi que eu aprendi a desfiar o bordado.

Se até pouco tempo atrás esse repasse era naturalizado, já não é mais assim. Ainda que algumas bordadeiras tenham ensinado suas filhas, elas dificilmente seguem produzindo. Como a arte e o artesanato em madeira têm movimentado e gerado renda na Ilha, muitas meninas e mulheres mais jovens têm buscado desenvolver as habilidades em entalhe e pintura, ao lado de seus pais ou maridos. Isso vem atualizando as dinâmicas de gênero, até então delimitadas pelas ocupações – o bordado delas, a madeira deles.

Camille Dias é filha de Rejânia Rodrigues, bordadeira que integra a Cooperativa desde sua fundação. Foi a primeira mulher a esculpir na madeira, como conta: “Eu iniciei, quebrei esse tabu, onde só os homens trabalhavam a madeira... e por que não as mulheres?” Produz no ateliê de sua família, o conhecido Boca do Vento, fundado por seu avô, seu Fernando. Segundo algumas artesãs que decidiram investir na madeira, um dos fatores mais determinantes foi o tempo para finalizarem cada peça – o que reflete diretamente nos ganhos.

Ainda assim, os ofícios são complementares. Para as que seguem no bordado, o declarado orgulho e a alegria por dominarem o ofício secular, que as conecta com a história de suas ancestrais e as coloca como protagonistas desse capítulo da história da Ilha, escrito com linha e agulha, são centrais nos depoimentos. Como conta Elinha:

Eu aprendi o Boa Noite e fui vendo minha mãe, minha avó, minhas tias, que elas sempre trabalham no Boa Noite. Tinha 12 anos, eu não achei essa dificuldade toda para fazer, eu aprendi muito rápido. Depois que eu aprendi eu senti aquele gosto de trabalhar, de ganhar, de me virar, ter meu dinheirinho. Eu senti aquela alegria que eu ia ganhar dinheiro. Eu tinha aprendido uma coisa que eu ia trabalhar e eu ia ganhar. E hoje eu tenho aquele orgulho de também ser uma pessoa criativa. Eu sou uma pessoa que faço parte da Cooperativa e faço todos os trabalhos que for necessário do Boa Noite. Eu tenho orgulho, eu me sinto feliz, me sinto uma pessoa que eu não sei nem explicar. Eu amo fazer o Boa Noite.

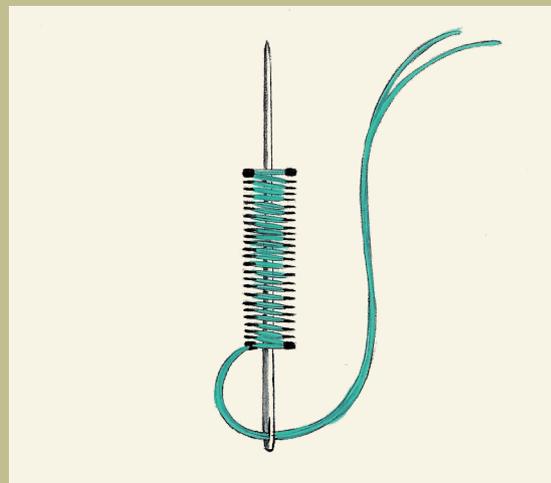
Independente das escolhas individuais, o que fica claro quando observamos as produções e os processos de artistas e artesãos é a presente vocação para criar – com autenticidade e beleza.

No Bordado Boa Noite, os pontos seguem a estrutura de *grid* quadriculado, em geral feitos em conjuntos de quatro. Esse *grid* é demarcado com o fio tirado do tecido. Para descrição dos pontos, chamaremos as linhas desfiadas de marcação. O ponto boa noite, que dá nome ao bordado, tem quatro versões: simples, cheia, flor e variação. Os pontos são dados contando os fios do tecido; para um acabamento mais fino, em geral, são contados de um em um ou de dois em dois. Dessa forma o avesso do bordado fica idêntico ao direito na maioria dos pontos.

Todos os pontos iniciam com o arremate, um ponto invisível. Uma forma de realizar o arremate inicial é introduzindo a agulha com a linha dupla e passando a agulha pela argolinha formada com a linha dupla, finalizando assim o nó invisível.

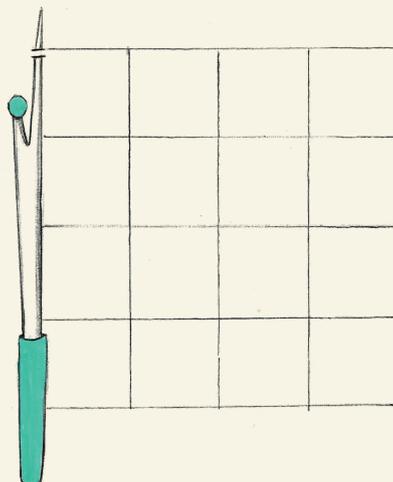
O arremate central é feito no decorrer da produção dos pontos. Para isso, vá e volte com a linha por entre os fios do bordado.

O arremate final pelo avesso é feito entre os pontos, passando a agulha por dentro deles e voltando por cima pela primeira linha de forma que fique seguro; corte a linha rente.

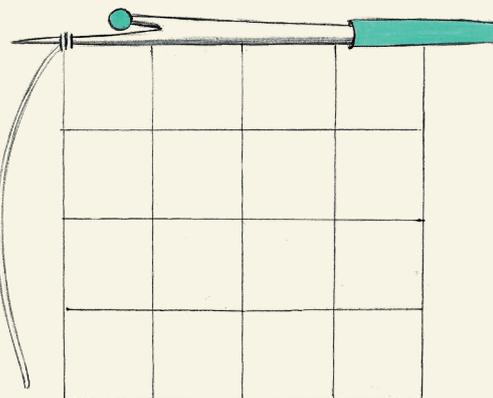


Desfiar

- a** - Desenhe o *grid* quadriculado respeitando os sentidos dos fios. Puxe e corte o primeiro fio de urdume utilizando o abridor de casas. Repita a operação nas demais linhas paralelas.



- b** - Mude o sentido e desfie na trama da mesma forma do passo anterior. Repita o movimento nas linhas paralelas restantes.



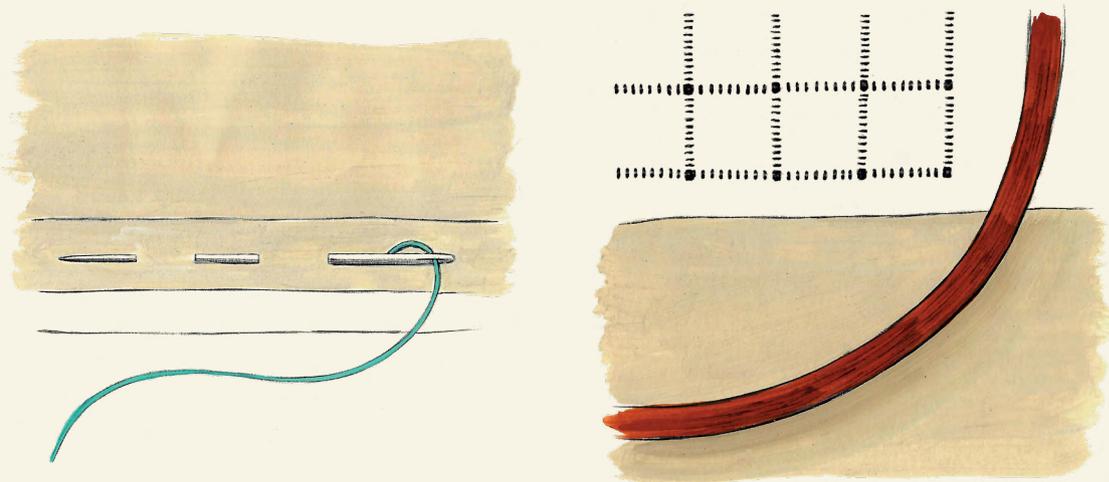
- c** - Nos encontros das marcações, ficará um orifício maior. Há também a possibilidade de puxar os fios com agulha e depois cortá-los com tesoura ao final do processo. Caso o fio arrebente, encontre o fio que estava sendo desfiado e puxe lentamente para se certificar de que é o mesmo fio. Se puxar o fio errado, estique de novo o tecido para que o fio volte ao lugar.



Bastidor

Para dispor um tecido mais estreito no bastidor, ou para bordar em uma barra, é preciso emendar o tecido bordado a uma faixa de outro tecido. Para isso dobre uma margem de aproximadamente 1 cm no tecido a ser acrescido, posicione ele dobrado sobre o tecido desfiado, deixando uma margem de 1 cm. Faça uma costura simples com pontos largos de alinhavo.

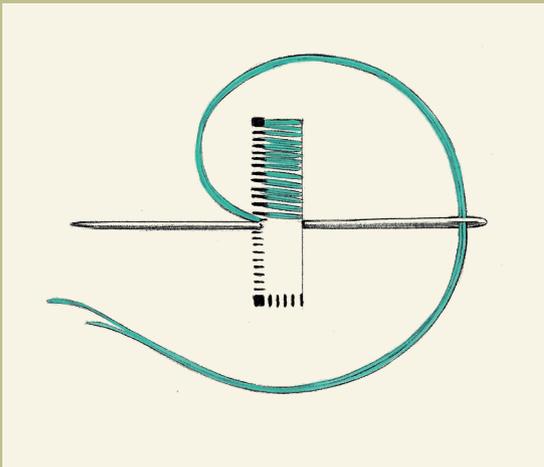
Posicione o tecido no bastidor e encaixe, ajustando para que o tecido fique bem esticado.



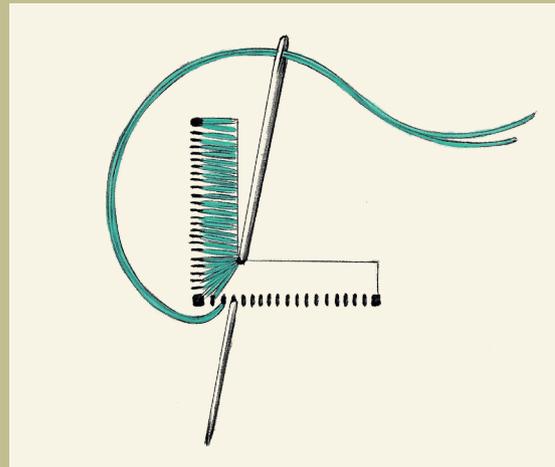
1

Pé de pano

O pé de pano é produzido na borda dos padrões, sua largura é determinada pela quantidade de fios que serão cobertos com a linha. Dependendo da espessura da linha, o ponto será feito em linha única ou dupla, para que fique com aspecto cheio. Controle a tensão da linha para que fique esticada, sem folga e sem comprimir o tecido.



a - Introduza a agulha no lado oposto do primeiro arremate em linha reta por onde a agulha saiu, em seguida saia com a agulha rente à primeira saída da agulha, continue produzindo pontos retos feitos bem unidos de lado a lado.

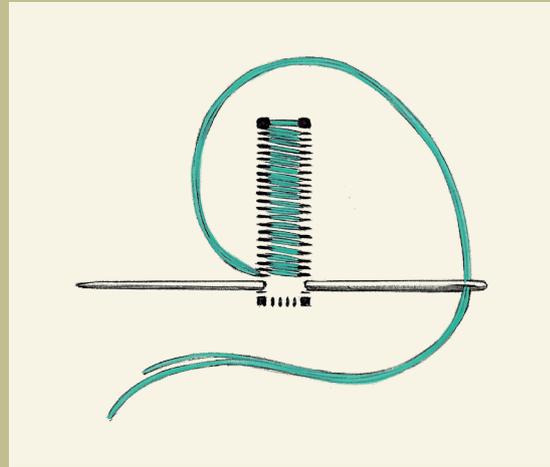


b - Efetue o canto saindo com a agulha pelo centro interno da quina seguindo em diagonais, até preencher o canto. Esse movimento formará um buraquinho no centro. Após finalizar o canto, repita os passos anteriores. Faça o arremate final pelo avesso.

2

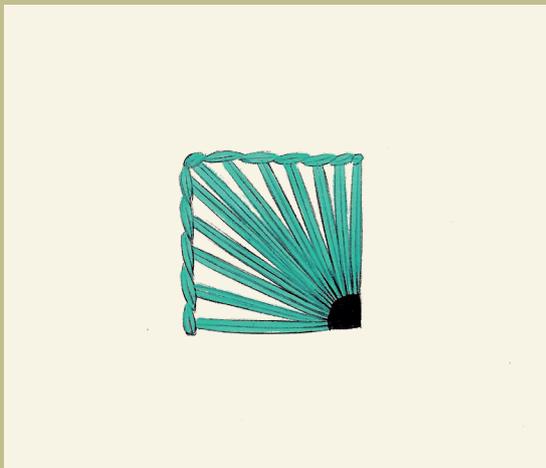
Pauzinho

O pauzinho é produzido entre duas marcações do *grid*. Faça um nó invisível, introduza a agulha no lado oposto por onde saiu e siga produzindo o ponto em linhas paralelas. Finalize fazendo o arremate pelo avesso.

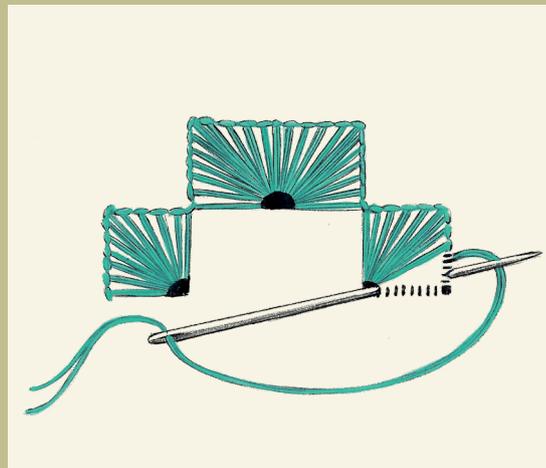


3

Perfil



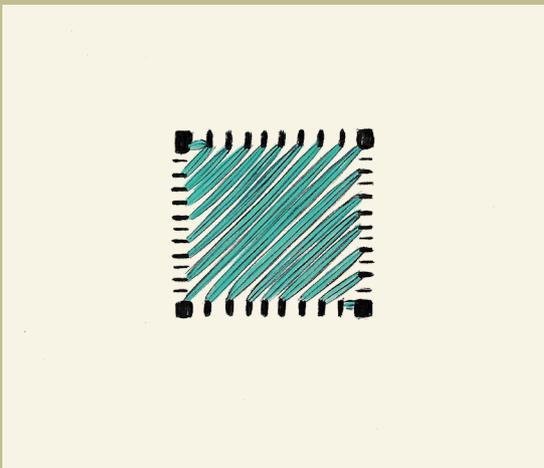
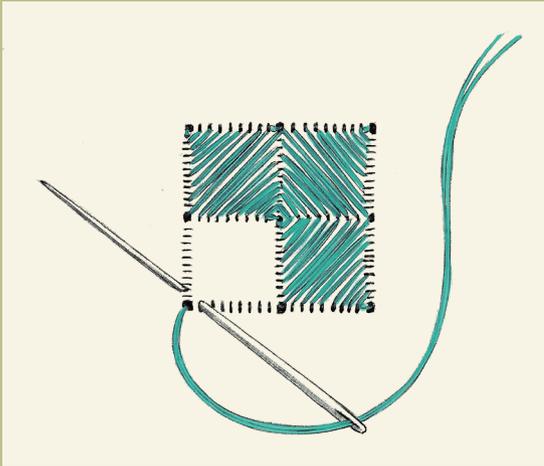
O perfil é um ponto de acabamento, se assemelha ao pé de pano, mas com laçadas, para evitar assim que o tecido desfie. Para produzir a laçada, atravesse a agulha de um lado a outro do quadrado e passe a agulha por dentro da volta formada.



Para mudar de quadrado, retorne com a agulha pelo buraco central do próximo quadrado a ser preenchido, nas partes retas, desça com a agulha em linha reta, continue com as laçadas na parte externa.

4

Boa Noite Cheia

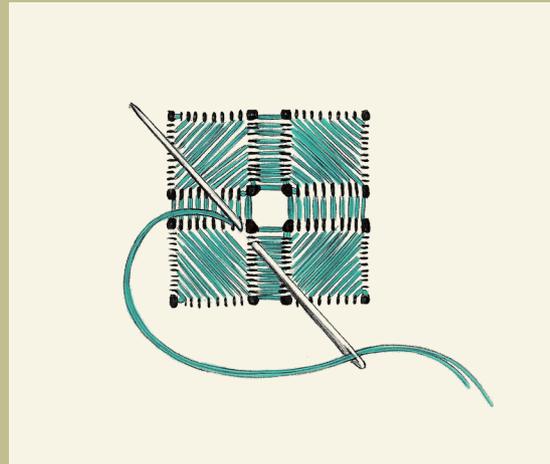


Faça pontos em diagonal, entrando e saindo com a agulha na marcação. Para seguir para o outro quadradinho, passe a agulha em diagonal até a extremidade oposta e repita os movimentos. Finalize com o arremate final pelo avesso.

5

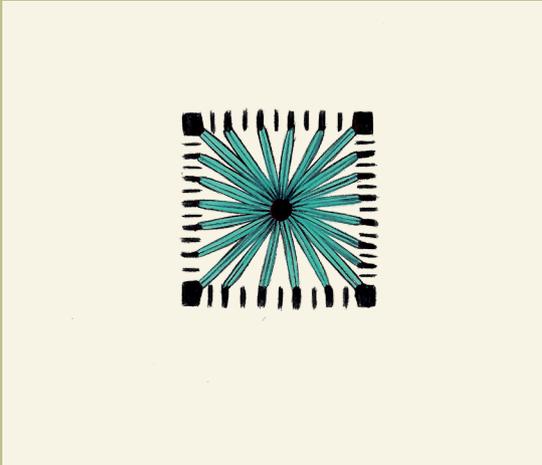
Boa Noite Cheia + Pauzinho

No boa noite cheia com pauzinho, primeiro faça os pauzinhos em formato de cruz, deixando um centro vazio. O boa noite cheia será produzido nas partes externas dos pauzinhos. Após produzir o último pauzinho, faça o arremate por cima e inicie o preenchimento em diagonal, sempre de fora para o centro. Passe para o próximo quadradinho a ser preenchido, faça o arremate por cima e preencha o quadradinho com o boa noite cheia. Finalize com o arremate final pelo avesso.

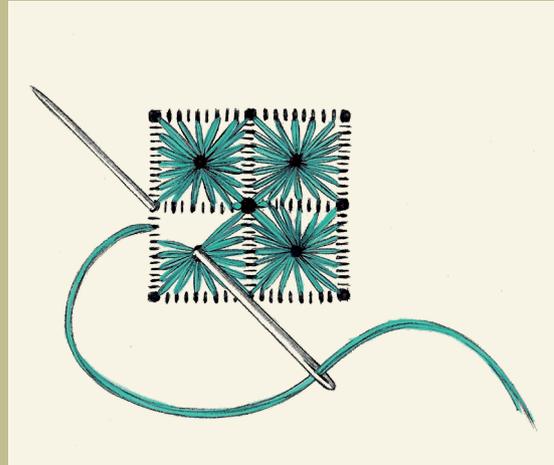


6

Boa Noite Variação



Inicie o ponto com nó invisível. Faça um furo no miolo do quadradinho, insira a agulha e saia pelo centro dos quatro quadrados, retorne para o miolo, confeccionando duas passagens de linha, siga em diagonal, sentido anti-horário.



Pule um ou dois fios e volte a inserir a agulha, repita esse movimento até completar a volta toda pelo quadrado, faça um arremate por cima, próximo ao centro, e siga para o próximo quadradinho. Finalize com o arremate final pelo avesso.

7

Boa Noite Simples

O boa noite simples tem o formato de ondas quadradas na cruz interna, e bordas em pontilhado.

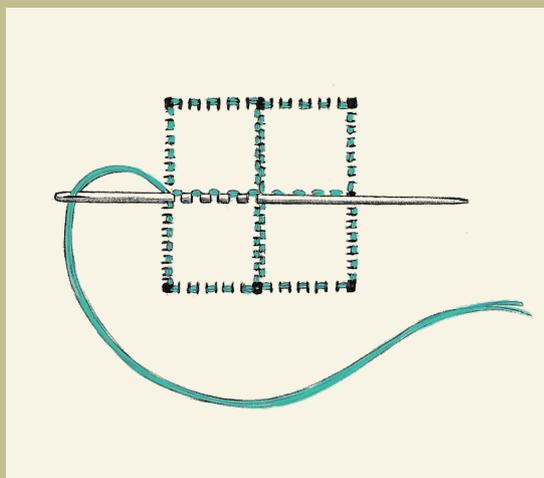
Inicie o ponto com arremate com nó invisível. Passe a agulha pela marcação entre dois quadradinhos, de fora para o centro, intercalando a passagem da agulha pelos fios – passe por cima do fio, em seguida por baixo dele, depois por cima, até completar.

Saia com a agulha pelo buraco central, puxe a linha deixando a ponta rente à marcação. Volte com a agulha pulando o primeiro fio e movimento de forma intercalada e contrária ao anterior –

passa por baixo do fio pelo qual a linha passou por cima, e por cima, onde passou por baixo, formando o desenho das ondas quadradas.

Insira a agulha intercalando os fios pela marcação externa, siga da mesma forma para linha seguinte, um L invertido. Continue para o último contorno do quadradinho. Por ser na parte interna, realize de maneira intercalada a passagem da linha em direção ao centro e retorne, pulando o primeiro fio.

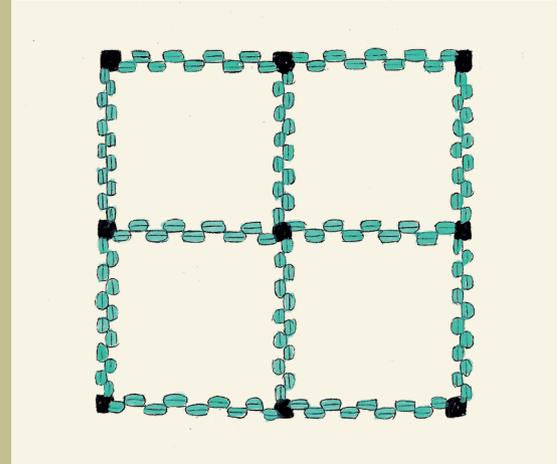
Repita os movimentos anteriores até chegar ao primeiro caminho preenchido. Finalize com o arremate final pelo avesso.



8

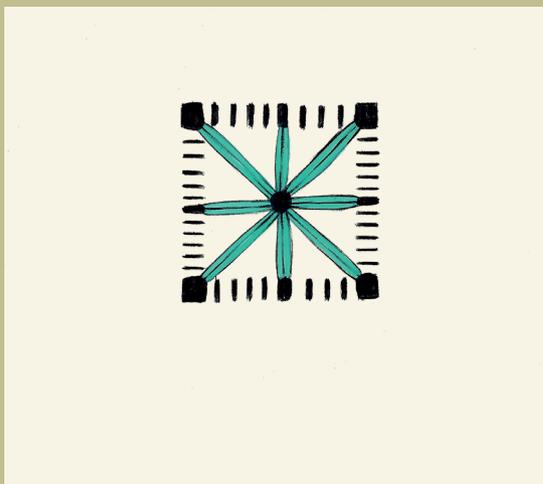
Boa Noite Flor

O boa noite flor é similar ao boa noite simples, se diferenciando pelas bordas em ondas quadradas, igual ao centro. O percurso que a linha fará fica a critério da bordadeira.

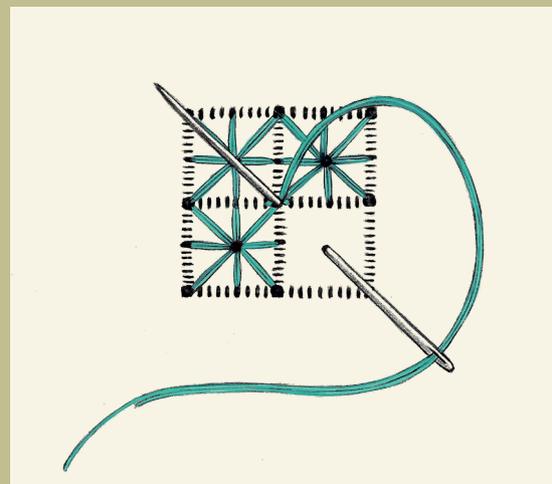


9

Pé de pinto



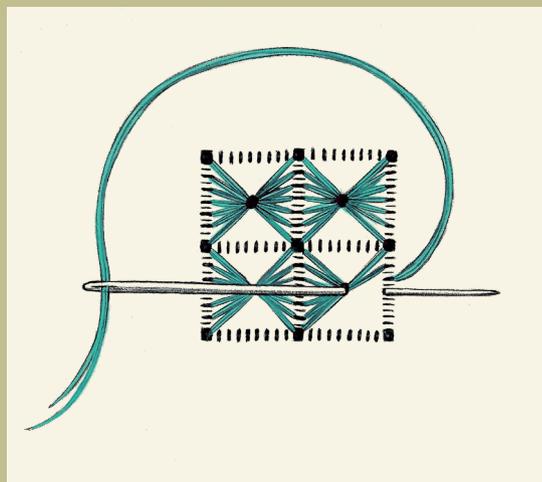
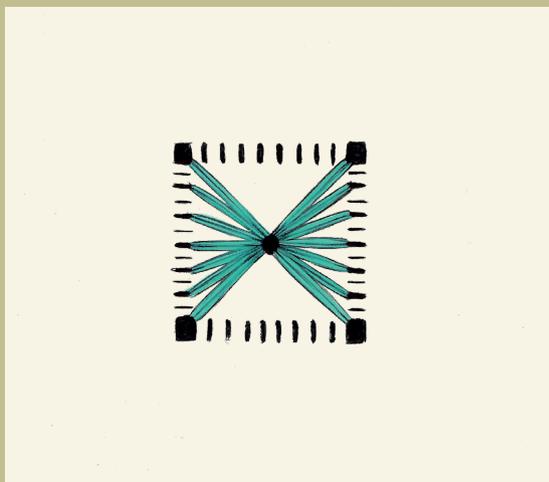
Inicie o ponto com arremate de nó invisível. Faça um furo no miolo do quadradinho, e introduza a agulha, saia pelo centro dos quadrados, retorne para o miolo, isso produzirá duas passagens de linha.



Saia pelo meio da marcação superior do quadradinho, e repita as operações, seguindo em sentido horário, faça uma volta na marcação próxima ao centro, e inicie o quadradinho seguinte. Finalize como arremate final pelo avesso.

10

Lacinho



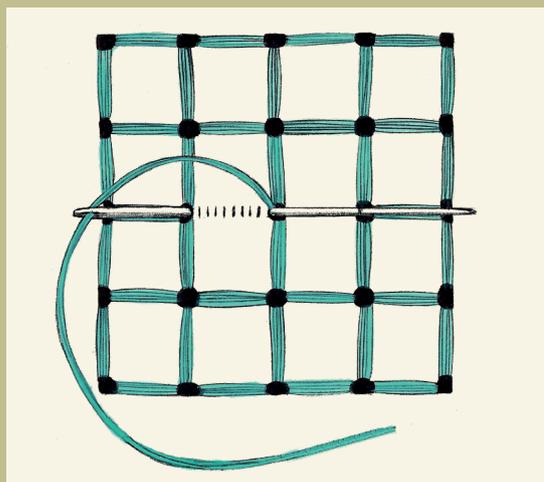
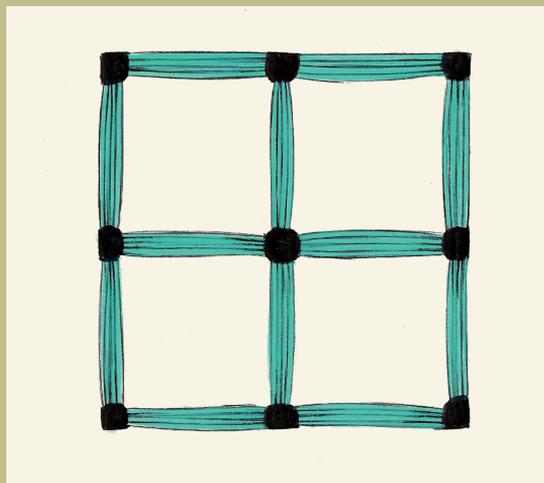
Inicie o ponto com arremate de nó invisível. Produza um furo no centro do quadradinho, siga produzindo os pontos até completar metade do lado. Repita os movimentos do outro lado partindo do centro. Finalize com o arremate final pelo avesso.

11

Cochadinho

Defina quantos quadradinhos serão trabalhados, inicie o ponto com o nó invisível na lateral esquerda do primeiro quadradinho superior à esquerda, a argolinha fica posicionada no buraco inferior. Retorne com a agulha pelo mesmo buraco da argolinha, formando uma dupla passagem de linha sobre a marcação. Na sequência, insira a agulha pelo mesmo buraco e saia no buraco à direita. Faça duas vezes esse movimento deixando uma passagem única de linha pelo lado direito. Siga produzindo duas passagens de linha nas marcações laterais verticais, e uma passagem nas horizontais, formando um L.

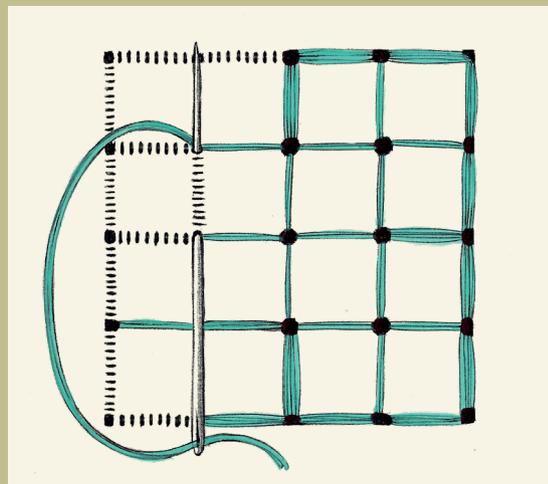
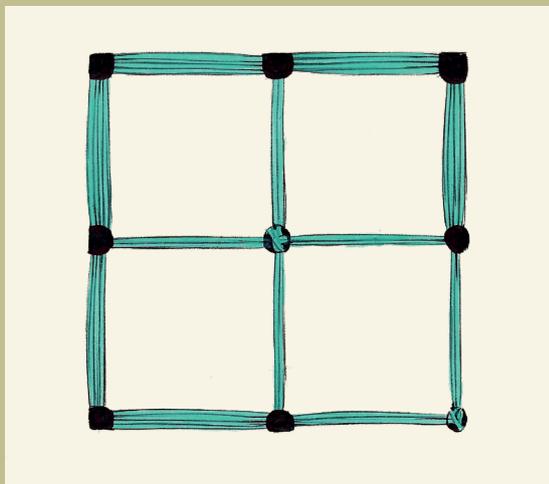
Vire o bastidor e siga para a próxima lateral esquerda do quadrado maior, repita os passos anteriores. Faça arremate, volta de linha em um fio na parte desfiada, ao longo das etapas. Ao final, todas as marcações deverão ter duas passagens de linha, e os buracos terão aspecto arredondado. Finalize pelo avesso.



12

Araíña

Inicie o ponto com o nó invisível na lateral esquerda do primeiro quadrado superior à esquerda, a argolinha fica posicionada no buraco inferior. Siga em sentido horário, terminando no esquerdo inferior.



A araiña se distingue do cochadinho pelas linhas cruzadas no interior dos buracos. As linhas cruzadas se formam apenas no cruzamento de partes preenchidas com uma volta de linha, o que difere novamente do cochadinho, onde as marcações são preenchidas por duas voltas de linha.

Para fazer o cruzamento das linhas, passe a agulha pelo lado direito da linha, nos centros onde não há o cruzamento a agulha passa pelo lado esquerdo da linha.

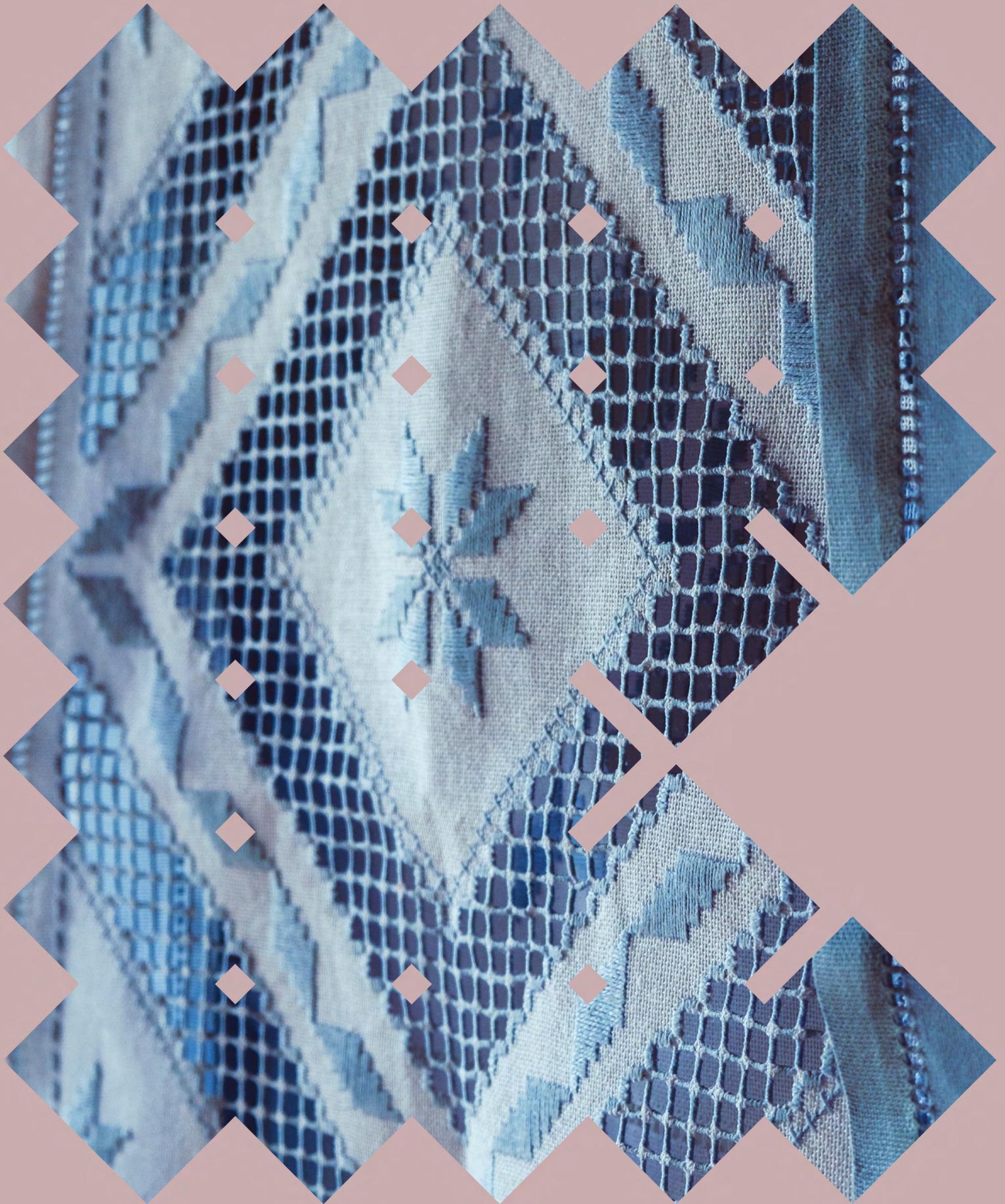
LISTA DE PARTICIPANTES

Na Ilha do Ferro contamos com o apoio da Prefeitura Municipal de Pão de Açúcar e da Secretaria Executiva da Cultura representada pelo secretário Igor Luiz Rodrigues da Silva. Para este capítulo desenvolvemos a pesquisa com as artesãs da Cooperativa Art Ilha: Carmem Silva Torres do Nascimento (Silva), Eliege dos Santos da Silva (Liege), Elizangela Torres Ribeiro Dias (Elinha), Eridan Bezerra Lessa (Dan), Herbilania Camilo Dos Santos (Herbe), Iraci Nunes Dias Lima (Ira), Maria do Carmo Rosa Dos Santos Correia, Maria Eutalia Santos (Eucária), Maria de Lourdes Gomes Correia, Nadijane Nunes da Silva, Poliana Lima Gomes (Pole), Rejaniana Souza Rodrigues (Re), Senhorinha Pereira Pinto e entrevistamos Camille Dias do Ateliê Boca do Vento.



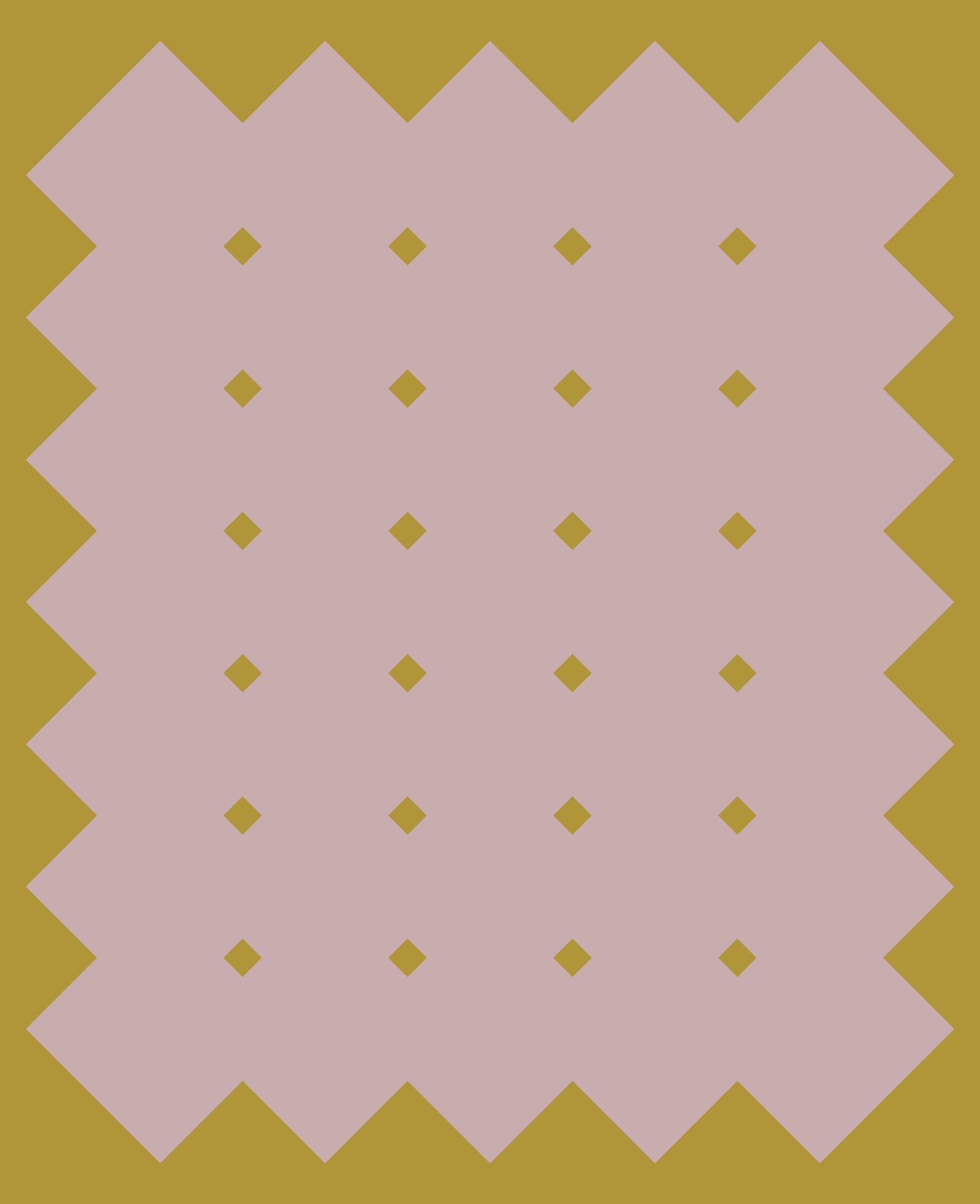






Bordado Redendê

ENTREMONTES, JUNHO DE 2023



Entre o rio e os montes no Sertão Alagoano, avista-se o povoado com particular geografia, que serviu de inspiração para nomeação tão literal: Entremontes. É esse o nome do distrito do município de Piranhas, a 270 quilômetros de Maceió, vila também conhecida como “a Capital dos Bordados”, como anuncia o portal que nos recepciona.

O grande Rio São Francisco é um dos principais caminhos do nosso país, revela e conduz aos interiores de cinco estados – Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas. Na imensidão navegável, o Velho Chico é imponente em toda a extensão de mais de 2.600 quilômetros. É a principal rota que conecta os povoados vizinhos Ilha do Ferro e Entremontes e sua partilha de conhecimentos, inclusive relacionados aos bordados.

A história de Entremontes é escrita nas linhas curvas do rio, por onde aportaram muitos de seus protagonistas. A localidade foi fundada no ciclo do gado, entre os séculos XVI e XVII, passando pelos ciclos do algodão no século XIX e do couro no início do século XX. Por lá ocorreram episódios marcantes que parecem integrar realidade e ficção, como a passagem de Dom Pedro II em 1859 e a captura e a morte de Lampião, Maria Bonita e seu bando em 1938 na Grota de Angicos, um sítio localizado a poucos quilômetros, no lado sergipano.

Seus povos têm vocação para compor e contar histórias; de fato Piranhas e Entremontes nos convidam a contemplar seus cenários deslumbrantes e neles figurar. Por conta disso, o turismo tem se constituído como importante fonte de renda e forma de transmissão de conhecimento na região. É possível, por exemplo, seguir as Rotas do Imperador e do Cangaço, onde os visitantes podem conhecer histórias do nosso país no lugar em que elas aconteceram, com sorte guiados por poetas, como a também historiadora Alcineide Cruz, que narra os episódios em versos.

Os valores históricos, arquitetônicos e culturais de Piranhas e Entremontes levaram ao tombamento do sítio histórico e paisagístico em 2004 pelo Iphan.

Desde 2002, muito bem-acomodada em um imóvel do casario tombado, está a Casa do Bordado de Entremontes. É onde o bordado habita entremeado de conversas, afeto e orgulho, repassado em roda pelas 36 associadas que se reúnem diariamente. A casa também abriga um museu do bordado, que expõe amostras antigas, instrumentos de trabalho, fotos e painéis.

A relação entre a associação, conhecida como Cia de Bordados, e a Artesol é antiga, iniciada com o Projeto Bordados de Entremontes. Ao total foram três ações com duração de um a três anos cada, ocorridas durante a primeira década dos anos 2000. Essa história está registrada logo na entrada da Casa, em uma placa de metal com os nomes do realizador Programa Artesanato Solidário (Artesol) e apoiadores Sebrae, Sudene, Instituto Xingó, Prefeitura Municipal de Piranhas e Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Desde a fundação, a Cia de Bordados conjuga um grupo de mulheres que acreditam na construção coletiva e escolheram marcar seu lugar com a excelência do ofício que carregam. Elas acreditam na beleza.¹

Além do espaço físico que ocupam, a união e a prática cotidiana também preservam alguns resultados das ações realizadas no período do projeto promovido pela Artesol. Uma contribuição muito relatada pelas artesãs é a padronização das produções, o controle de qualidade das peças e o cálculo das horas de trabalho, como conta Silvana Araújo Sarmiento, associada desde a fundação:

Com a vinda da Comunidade Solidária foi trabalhado assim: vai fazendo com menos bordado para dar menos horas. E a gente tomava uma fuga. Tinha uma toalha que a gente botava mais de 30 quadros. Hoje não, nós fazemos ela no mesmo tamanho, mas com 22 quadros. Já diminuiu. Antes a gente fazia cheia, que ficava igual um tapete. Eu só acho que agora tá melhor.

E Edna Bezerra, também associada dos primeiros tempos, diz: “Aprendemos a medir os panos, as linhas, a contar tudo direitinho. Porque antes só era pegar o pano e cortar, não tinha o tamanho padronizado e agora tem.”

Nesse mesmo período, em 2001, como ação de fomento a comercialização e divulgação do trabalho proposta pela Artesol, foi realizada a exposição na Sala do Artista Popular no Rio de Janeiro com a publicação do catálogo de mesmo título: *VIVENDO o São Francisco: bordados de Entremontes*.²

Já com o projeto “Fusões e Inserções”, parceria entre Sebrae e Instituto de Pesquisas em Tecnologia e Inovação (IPTI), com atividades de campo coordenadas

1

Faço aqui referência ao uso que Paulo Freire nos propõe da palavra. Segundo sua companheira Nita Freire: “Metáfora do elegante, do louvável no processo civilizatório, do poético, do fazer com responsabilidade, eficiência e amorosidade. Assim, a palavra beleza reúne nela mesma compreensões além do bonito, da beleza e da ética, carrega signos, significados, significações, contemplação, compaixão, desopressão, interesses legítimos, precisão (no sentido de carência), para plenificar-se no templo da grandeza humana, do sublime, do nirvana, do ato de qualificar o que, temporariamente, a história e a carência permitem criar”. Ana Maria Araújo Freire (Org.), *A palavra beleza na leitura de mundo de Paulo Freire*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

2

VIVENDO o São Francisco: bordados de Entremontes. Pesquisa e texto de Raul Lody e Verônica Paiva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2001.

pelos designers Adriana Fernandes e Florence Dagostini, as artesãs expuseram no Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (Crab), também no Rio de Janeiro, durante as Olimpíadas de 2016. Os *Retratos iluminados*, peças que criaram em parceria com os irmãos Campana para a exposição, tiveram tanta repercussão que renderam um convite para uma exposição no Salão do Móvel na Itália em 2017.

A partir desse contato, o Instituto Campana passou a apoiar a Escolinha de Bordado para meninas de 5 a 14 anos da comunidade. Com aulas semanais em dois turnos ministradas pelas bordadeiras Edna Bezerra e Jéssica Bezerra Fernandes, mãe e filha, a Escolinha atende mais de 25 alunas. Elas relatam que a maioria das meninas frequenta o curso desde o início, aproveitando o contraturno escolar para bordar, encontrar amigas, ouvir e contar histórias.

RE - DEN - DÊ

Nome que parece vir de cantiga popular, na verdade deriva com ritmo e poesia do estrangeiro *hardanger*, técnica de origem nórdica muito difundida em todo o mundo. Chegou ao Brasil no período colonial e instalou-se especialmente em Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia, onde é também chamado de Redendel. Aparentado do Labirinto e do Boa Noite, tem estrutura essencialmente geométrica que segue as linhas da trama e do urdume como guias, a indicar a trilha para composições que são contornadas, vazadas e preenchidas com a combinação de pontos.

As artesãs em Entremontes também chamam seus trabalhos com linha e agulha de costuras. Por conta disso, assim como elas, ao longo do texto irei utilizar as duas designações: bordado e costura.

Antes do Redendê, as técnicas dominantes eram a Renda de Bilros e depois o Ponto de Marca ou Ponto Cruz. Ao longo das décadas, uma foi sendo substituída pela outra, principalmente devido a questões econômicas. Isso não resultou no desaparecimento das primeiras, mas sim na diminuição significativa de artesãs que as aprendem e repassam.

No povoado onde as mulheres já cativavam as agulhas, o Redendê foi introduzido por Maria Nogueira da Silva, na década de 1970. Maria era mãe de Maria de Lourdes da Silva Corrêa Bezerra, bordadeira que coordena o ateliê Pietro e Marina, nome que homenageia seus netos, com loja anexa à sua casa. Segundo Lourdes:

Ela veio de um lugar chamado Bonito, na beira do rio. Hoje o pessoal chama Sítio, mas não era, era beira do rio, nós chamávamos de Terreninho. Era onde meu pai estava cuidando, tirando madeira. Ela ia pra lá, para a casa do meu tio, e lá tinha vindo um pessoal de Propriá com essa amostra de Redendê, ela que trouxe pra cá.

Nessa época, o mais comum era o Redendê de quadro. Já no final dos anos 1980, por empreendimento das irmãs Iracema Gonçalves de Oliveira e Maria de Jesus Gonçalves de Oliveira, comerciantes da comunidade que levavam os bordados para Propriá, os desenhos mais complexos como a estrela e o caracol foram introduzidos.

REDENDÊ COMO MARCA DE ENTREMONTES

Como o Boa Noite e o Redendê são técnicas irmãs, durante os projetos que fundaram a Cooperativa e a Associação, houve a orientação para que cada uma reforçasse a identidade local na escolha da técnica.

Ainda hoje, quase duas décadas depois, vigora o acordo tácito entre a Cooperativa Art-ilha e a Cia de Bordados de Entremontes, sob o qual cada uma respeita a técnica do povoado vizinho.

Essa divisão é patente entre as artesãs cooperadas e associadas, porém muitas vezes é extrapolada na produção de outras bordadeiras da região que chegam a trabalhar o Redendê e o Boa Noite em conjunto em uma mesma composição. Com empreendimento próprio, Lourdes explica: “O que eu vejo é que o Redendê é a marca da nossa comunidade. Como na Ilha do Ferro, a marca lá é o Boa Noite. Mas tem também os outros pontos que todo mundo faz, tem o Bilro, Labirinto, Ponto Cruz, Boa Noite... e eu gosto de misturar.”

Independente das escolhas, cada uma trabalha à sua maneira buscando a valorização da comunidade.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Tesoura
- ◆ Fita métrica ou trena
- ◆ Lápis
- ◆ Agulhas n. 3 e n. 6
- ◆ Bastidor redondo em tamanhos variados, a depender da medida do trabalho

MATÉRIAS - PRIMAS

- ◆ Tecido de construção tela, os mais usados pela Cia de Bordados são “Panamá” e “Etamine”, ambos 100% algodão
- ◆ Linha “Esterlina” número 8, 10 ou 20 e “Camila 100” da fabricante Coats Corrente e linha de costura para a bainha aberta

ETAPAS

- ◆ Preparar o tecido, demarcando as medidas da peça e os locais bordados.
 - ◆ Fazer o contorno nos quadros.
 - ◆ Cortar e desfiar o tecido dentro dos quadros.
 - ◆ Preencher.
 - ◆ Fazer bainha aberta.
 - ◆ Lavar.
 - ◆ Engomar.
-

PONTOS

Todos os motivos utilizados no Redendê são figuras geométricas e os pontos possuem configurações particulares. Por uma questão didática, adotaremos aqui uma divisão que não é utilizada pelas artesãs, porém conversando com elas concordamos que seria mais fácil para explicar as diferenças. Sendo assim, propomos a divisão entre pontos de contorno, pontos de enchimento e pontos de adorno.

Os pontos de contorno geralmente são os primeiros a serem feitos em uma peça, pois delimitam a posição dos quadros e formam os desenhos. São eles: redendê, redendê quadrado, redendê de espora, carço de arroz, ponto cruz de nida e zig zag. São os pontos redendê que dão acabamento às bordas dos quadros que são cortados e desfiados.

Os pontos de enchimento são utilizados essencialmente nas áreas desfiadas. São eles: tecido, cochadinho, casa de aranha, testa de touro, bainha aberta e espinha de peixe. Sendo os dois primeiros usados para cobrir as linhas restantes do desfiado e os dois últimos, para fechar a bainha.

Por fim, os pontos de adorno, que são utilizados para preencher as áreas não trabalhadas com desfiados. São eles: c* de pinto, flor de batente, flor de ruba, bolachinha, olho de pombo e flor de um.

Todos os pontos são dados sempre com os fios contados, em geral de três, de quatro ou de seis, dependendo do tipo do tecido ou da peça. Para peças menores, como guardanapos, costumam contar três fios, já para toalhas, contam seis.

Os pontos descritos acima estão detalhados com passo a passo ilustrado. São apenas uma amostragem, pois trabalhando com criatividade sempre surgem novidades e variações. Dois exemplos que registramos são a flor de ruba e o ponto cruz de nida. Flor de ruba é uma derivação criada especialmente para os guardanapos do restaurante Figueira Rubaiyat de São Paulo, no início dos anos 2000. Já o ponto cruz criado por Rosenilda Rodrigues de Souza, a Nida, foi batizado em sua homenagem, passando a integrar o repertório da Cia de Bordados.

DESENHOS E COMPOSIÇÕES

Os desenhos ou modelos dividem-se em três principais categorias: de quadro, caracóis e estrelas. Tem o caracol verdadeiro, o desvirado e o capado. Silvana, a criadora do desvirado, conta seu processo:

Eu fui fazendo ele e a menina disse: eita, o caracol tá desvirado. Daí foi ficando assim e todo mundo sabe o que é um caracol desvirado. Ele é mais rápido do que o caracol verdadeiro.

E o que define o caracol? Elas falam aqui caracol, mas eu já acho que o caracol parece um passarinho com as asas abertas.

Essa forma reduz a área bordada com os pontos de enchimento e a intervenção é resultado de muito estudo e cálculo por parte de Silvana, para viabilizar um trabalho de menos horas sem perder o charme. Dada a matemática das composições, a criação e troca de modelos é bastante comum entre as artesãs dentro e fora da associação. Muitas vezes os novos modelos são referidos pelo nome das criadoras, como é o caso do modelo de Fátima, uma variação da estrela criada pela artesã Maria de Fátima Araújo Capela.

A composição de uma peça é pensada a partir da combinação dos desenhos com os pontos de acordo com a área trabalhada. Criar uma composição é uma das etapas mais complexas do Redendê, pois exige muito conhecimento e domínio técnico. É preciso saber exatamente quantos desenhos cabem na área e como serão distribuídos, respeitando a simetria em toda a extensão.

Nós vamos montando o que vem no eixo da cabeça, a gente vai tocando no pano. Vamos diminuindo, se for uma toalha, a gente aumenta o fio, faz de seis ou de quatro fios. Eu fico pensando e vou calculando. Eu pego um fiapo colorido, se o pano for branco, eu pego um fiapo colorido e vou montando aqui, contando tanto sobre tanto, sobre tanto, sobre tanto, sobre tanto. Se eu marcar no meio e não der certo, eu volto e calculo de novo. Até elas falarem assim: Silva, como você sabe que vai dar certo? Eu tô montando logo de fiapo, pra depois eu vir fazendo com a linha, pra não destruir a linha.

Descrevendo assim, Silvana faz até parecer fácil, mas isso é resultado de mais de cinco décadas de experiência. O fiapo é uma linha que é desfiada do próprio pano, geralmente quando estão preparando a bainha aberta e retiram fios mais longos. Como forma de reaproveitar esse material, utilizam para alinhar os desenhos, como um esboço feito com linha e agulha.

TIPO DE TECIDO

Assim como em todas as técnicas de fio tirado, o tipo de tecido impacta diretamente nos tamanhos dos pontos, pois são proporcionais à espessura do fio. Por exemplo, em uma cambraia com o fio bem fininho, o desfiado e o bordado resultam em um trabalho mais delicado com pontos menores em comparação a um tecido de sacaria com fios mais grossos.

Além disso, em geral os tecidos têm fios de espessuras diferentes na trama e no urdume, o que exige compensação nos cálculos, como Silvana explica:

A pessoa fala que a gente tem uma matemática tão estranha, porque a gente não vai contando assim na calculadora, vai contando no dedo, sobre tanto, se sobe, se desce. No tecido “Panamá”, por exemplo, parece que na vertical ele é dois fios juntos e na horizontal é um fio. Aí a gente calcula. Vou botar 20 fios aqui e já nesse outro lado a gente bota 22; aumenta dois. Tem vezes que a gente bota 24 sobre 22. Nunca bota a mesma quantia, não, porque um lado tem o fio grosso e outro o fio fino.

INOVAÇÕES CONECTADAS

Muito atualizadas, as bordadeiras de Entremontes buscam sempre apresentar novidades para suas clientes. Sendo uma localidade visitada por turistas do mundo todo, o diálogo cotidiano pode resultar em pedidos sob medida, incorporando influências diversas.

Além disso, com o avanço tecnológico e ampliada conectividade, as mais novas iniciaram o movimento de pesquisa de referências on-line que foi muito bem-acolhido pelas mais velhas. Laís, artesã de 29 anos responsável pela comunicação digital da associação, conta que começou a utilizar uma plataforma de descobertas visuais que mapeia modelos do Redendê produzidos em diversos países, não sendo a língua uma barreira. Animada, Silvana diz:

Quando as meninas me mostram o Pinterest eu fico louca, louca. Louca pra mandar clicar e pegar

aquele desenho pra mim. Quando eu vejo um desenho, um patinho, eu vi um patinho e disse: manda pra mim. E eu tenho lá em casa. Aí quando eu quero fazer as toalhinhas com os gatinhos, eu faço. Gatinho, patinho, peixinho, agora estamos fazendo.

Os *smartphones* são ferramentas importantes de pesquisa e comunicação para todas, que, além de buscarem informações, também registram e trocam entre si novos modelos.

As relações com marcas de moda também têm se mostrado muito frutíferas não só na inovação, mas também na divulgação e no reconhecimento do trabalho que realizam há tantas décadas. Sobre isso, Lourdes fala com carinho:

A primeira marca com que eu trabalhei foi uma pessoa que chegou aqui, um parceiro meu, e que foi sonho realizado. Foi Antônio Castro que hoje tem a marca Foz, eu chamo ele de Tom. Ele foi uma pessoa que veio aqui aprender a bordar e através do aprendizado dele de bordar ele veio me encorajar mais ainda. A ideia que ele tem, eu tenho também.

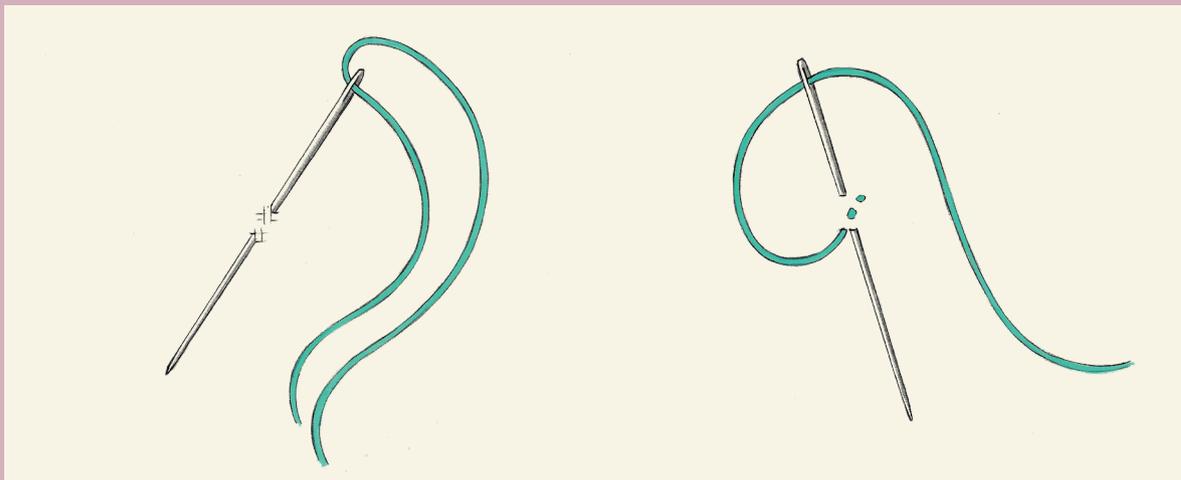
[...] Agora nós usamos o nome *ateliê* pra chamar atenção, porque as pessoas dizem: Ah, é muito chique. É chique porque a gente faz o que ama e tem orgulho, é uma coisa bonita. A divulgação tem que chamar atenção de quem chega. Por que *ateliê*? Porque aqui nós vamos criar o que a gente quer sonhar. É assim.

Desde a fundação da Foz em 2020, Antônio trabalha pelo reposicionamento do artesanato brasileiro, com destaque para o alagoano, de seu estado natal. A troca é proposta de forma a construir um campo mais justo e solidário no *design* nacional. As criações colaborativas com o grupo coordenado por Lourdes e com a Cia de Bordados já estamparam as principais revistas de moda do país e foram desfiladas na São Paulo Fashion Week de 2023.

Esse movimento atrai a atenção das novas gerações, que passam a vislumbrar um futuro diferente com o ofício. Como Geovanna Emanuely Fontes Oliveira, de 14 anos, que frequenta a Escolinha desde os 7. Ela conta: “O meu sonho é conquistar minhas coisas por meio disso, como já estou fazendo, mas ir conquistando mais e mais.”

É uma forma de imaginar e criar novas realidades transcendendo a barreira física da distância, ampliando os horizontes futuros do Redendê.

O Bordado Redendê é essencialmente geométrico com seus fios contados e desfiados. Antes de desfiar, é preciso bordar as margens com colunas de pontos, frequentemente organizadas em conjuntos de quatro ou seis linhas.



Todos os pontos iniciam com um arremate sem nó. Para isso, insira a agulha no tecido em diagonal em relação à trama e ao urdume. Puxe a linha até que ela fique rente ao tecido, e então comece o ponto, voltando com a agulha por baixo da linha entre os dois espaços.

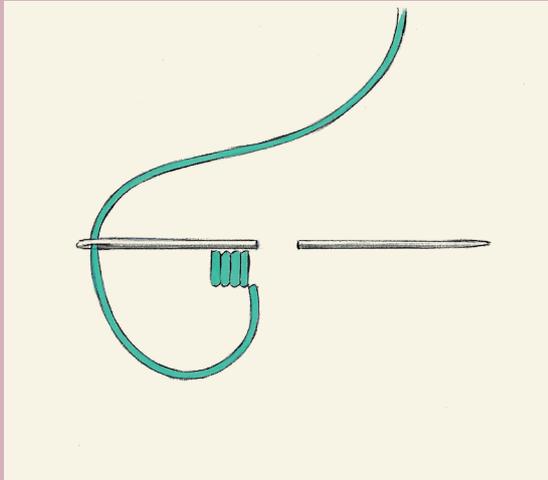
1

Redendê reto

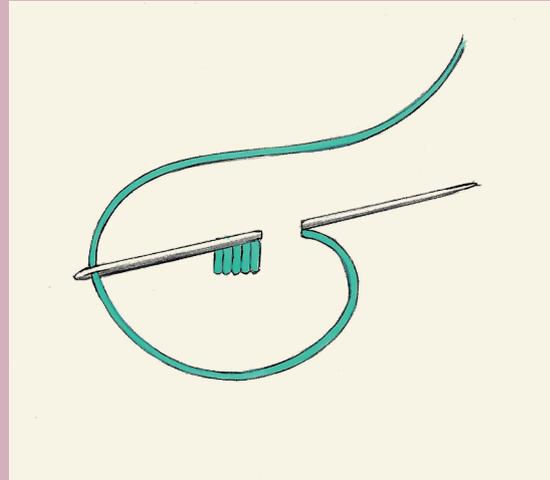
O ponto redendê reto é muito similar ao ponto pé de pano do bordado Boa Noite. Na escola de bordados da Cia de Bordados o aprendizado se inicia por ele, pois é uma forma de praticar a contagem das linhas do tecido.

2

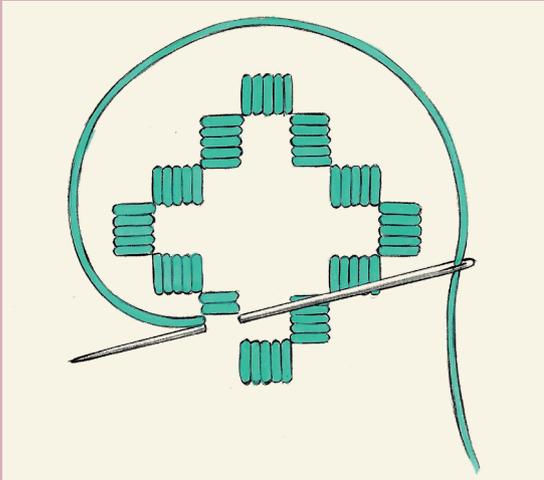
Redendê quadrado



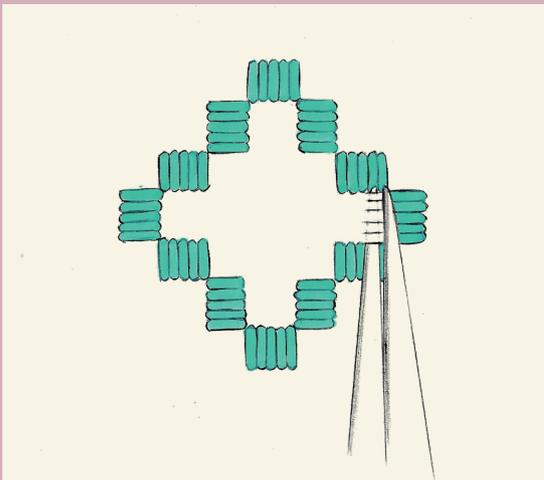
a- Inicie com o arremate e, em seguida, passe a agulha fio por fio até completar um conjunto de quatro fios, em direção ao pé do ponto. Então, insira a agulha pelo espaço oposto em linha reta e a faça sair ao lado do ponto anterior, pulando um fio.



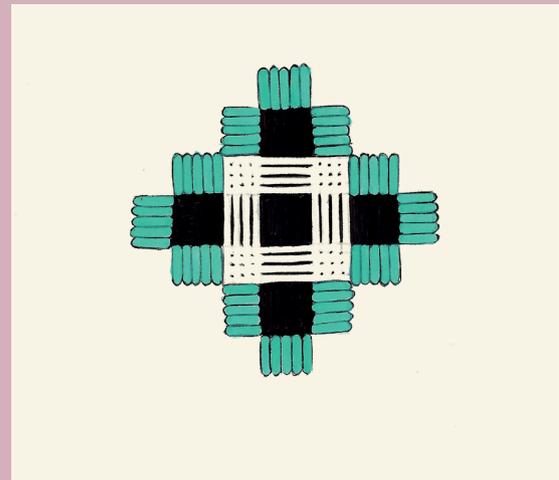
b- Repita esse movimento por quatro vezes; na última linha, introduza a agulha pelo espaço oposto em linha reta, por onde a linha saiu, e saia com a agulha a 90°, passando por baixo de quatro fios. Retorne com a agulha pela mesma entrada anterior e saia em ligeira diagonal, pulando um fio.



c - É importante pegar a quantidade exata de fios para que o bordado fique preciso e, ao puxar os fios, o desfiado ocorra de forma correta. Prossiga repetindo os passos e avance, formando o desenho.



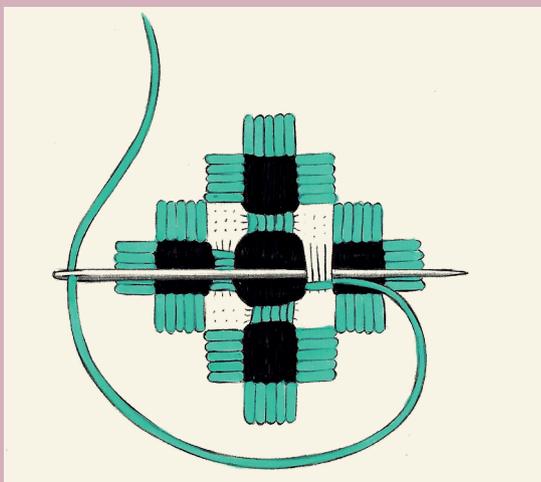
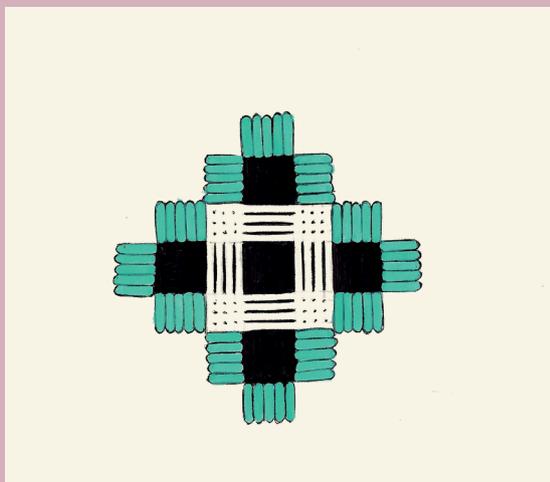
d - Utilizando uma tesoura de bordar, corte os fios próximos ao bordado nos quatro cantos das extremidades e,



delicadamente, puxe-os para desfiar o tecido, deixando quatro fios em cada direção do bordado.

3

Cochadinho



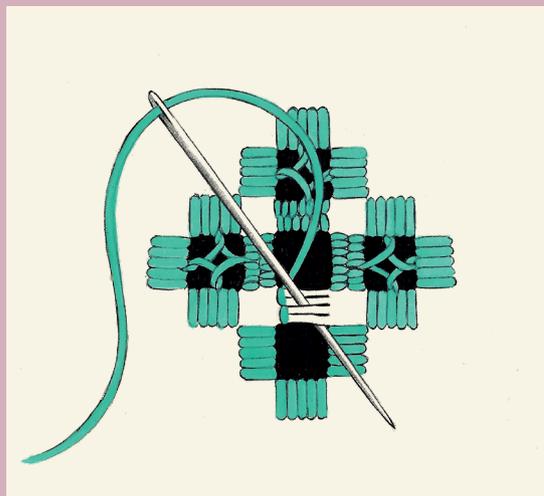
- a -** O cochadinho, em geral é feito dentro do redendê quadrado. Produza voltas com a agulha sobre os fios que restaram soltos do desfiado, até cobri-los. Finalize passando a agulha por dentro dos pontos, retorne no sentido oposto pulando uma das linhas e corte a linha rente.

4

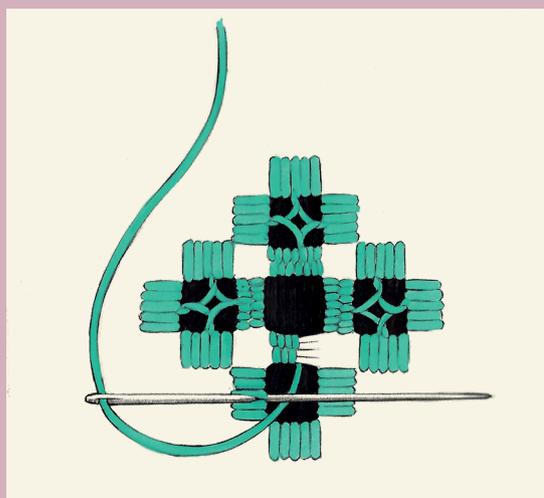
Tecido e casa de aranha

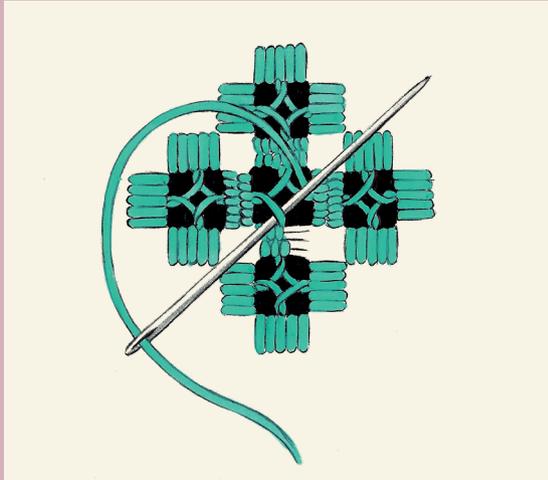
Outros pontos comumente trabalhados dentro do redendê quadrado são o tecido e a casa de aranha.

a - No tecido, insira a agulha entre dois dos quatro fios desfiados e saia com a agulha em direção ao centro do ponto, retorne com a agulha, passando entre os dois fios desfiados, indo para o lado oposto, volte com a agulha pelos dois fios. Perceba que, ora a agulha passa por dois fios da parte de cima, ora por dois fios da parte de baixo, formando coberturas dos fios de forma intercalada.



b - Produza esse movimento até metade do espaço desfiado. Então, introduza a agulha da direita para a esquerda na coluna base do redendê quadrado. Passe a agulha pela metade esquerda da ponta externa do bordado do redendê quadrado e por cima da linha. Para melhor compreensão, imagine uma das pontas externas do redendê quadrado como um quadrado, as linhas desfiadas correspondem ao lado superior, o lado por onde a agulha penetra é o lado esquerdo, e assim segue na descrição.





c - Siga com a agulha, de fora para dentro do quadrado, pela metade inferior do bordado, novamente passando a agulha por cima da linha. É importante que a agulha passe por cima da linha, produzindo uma volta. Repita o mesmo gesto, agora no lado direito. Passe a agulha por baixo da primeira linha produzida dentro do quadrado e, em seguida retorne com a agulha para o trabalho de cobrir os fios desfiados. Comece passando a agulha passando pela metade dos fios desfiados, indo para o centro, e prossiga repetindo os primeiros passos descritos.

Após o preenchimento da última aranha das bordas, em vez de finalizar o preenchimento do desfiado, inicie a produção da aranha no centro.

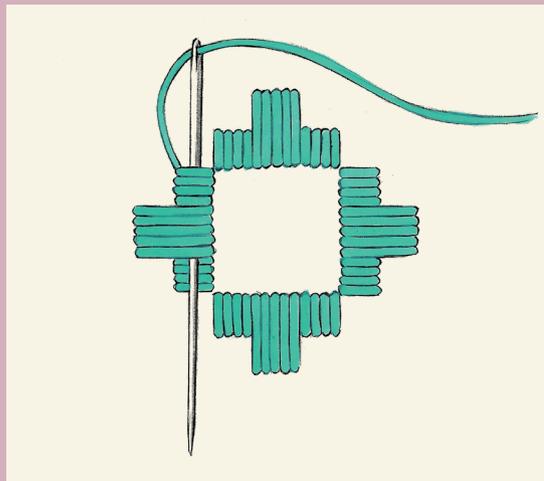
Depois de passar a agulha por baixo da última perna da aranha, siga com a agulha pela metade do desfiado preenchendo do centro para a borda, e finalize com o movimento de preenchimento do desfiado.

Faça o arremate do ponto passando a agulha por dentro de uma das colunas da base do redendê quadrado.

5

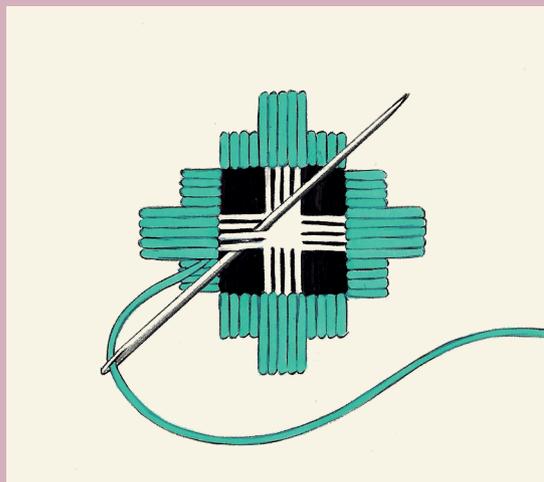
Redendê de espora + Testa de touro

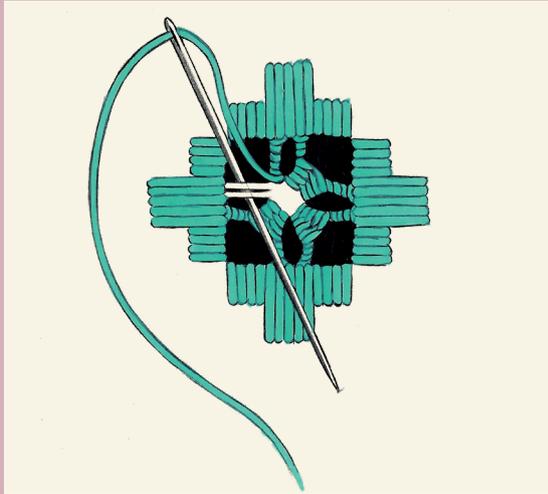
a - O redendê de espora possui uma construção similar ao redendê quadrado, porém com uma contagem diferente de fios. Iniciando com o arremate, passe a agulha por quatro fios, em seguida por cinco e então por mais quatro. Os cinco fios centrais têm o dobro da altura. Repita os passos formando um quadro central que terá doze por doze fios. Finalize o arremate passando por dentro da coluna de pontos.



b - No quadro central, corte quatro fios do tecido, deixe quatro e corte mais quatro. Repita esse padrão nos quatro em toda a volta do quadro central e desfie. O padrão formado será o de uma cruz de fios desfiados com um miolo de tecido restante.

Para começar a tecer o testa de touro, insira a agulha ao lado da saída da linha e saia com a agulha pelo meio dos quatro fios próximos à saída da linha.





c - Produza o cochadinho pelos dois fios. Ao chegar ao miolo dos desfiados, introduza a agulha por baixo dos dois fios ao lado, em L invertido. Saia com a agulha e retorne com ela por baixo dos dois fios já cochados. Continue introduzindo a agulha de baixo para cima pelo vazado, em direção ao miolo, ora na parte inferior da cruz, ora pelo cochadinho. Perceba que se formará um triângulo com linhas intercaladas.

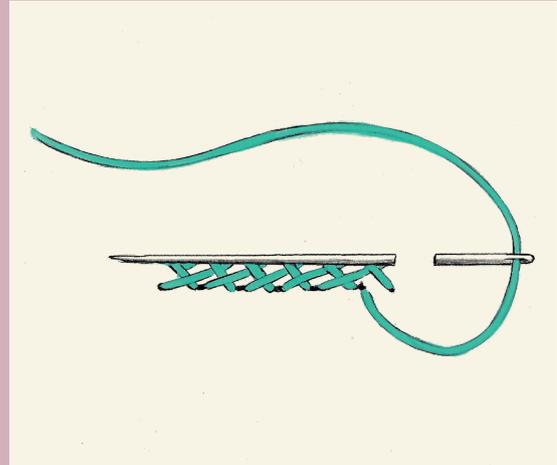
Quando chegar à metade dos fios desfiados, termine o preenchimento com o cochadinho dos fios desfiados. Insira a agulha pelo bordado da margem do vazado e produza o cochadinho em dois dos fios desfiados.

Repita os passos até preencher os quatro cantos da parte interna.

6

Espinha de peixe

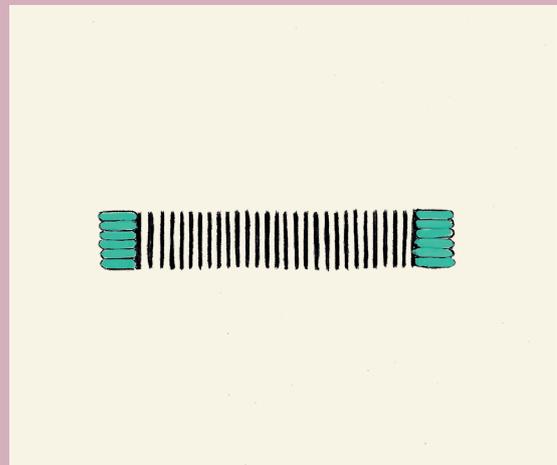
- a -** Insira a agulha no tecido em diagonal e retorne com a agulha entrando pela ponta da linha. Siga por baixo de quatro fios do tecido em linha reta e paralela até o ponto de onde saiu a linha. Repita o mesmo movimento na linha de cima. Com isso, crie uma linha diagonal, sempre saindo com a agulha pelo mesmo buraco do ponto anterior da mesma carreira e retornando com a agulha na carreira oposta, formando a espinha de peixe.

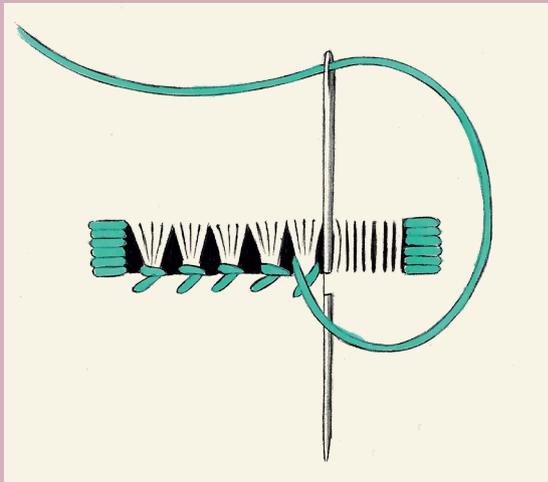


7

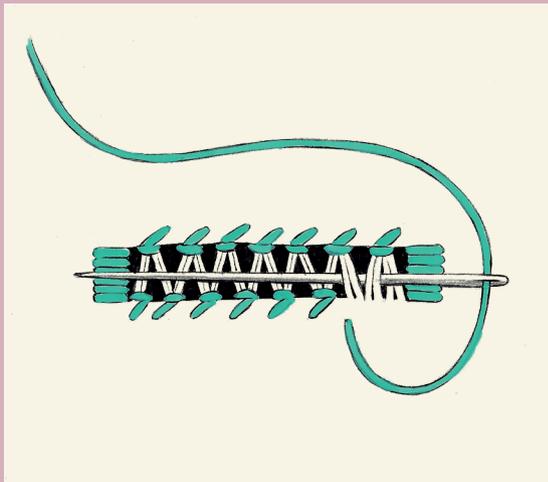
Bainha aberta

- a -** Crie uma base de redendê reto onde a linha será desfiada. Corte os fios rentes à coluna de pontos e desfie. Vire o bastidor e trabalhe pelo avesso.





- b** - Passe a agulha pelo espaço entre o bordado e o início do desfiado e introduza-a, de cima para baixo, passando por dois fios. Na sequência, passe a agulha por baixo de quatro fios na parte desfiada, produza uma volta e retorne com a agulha ao lado da volta, passando por dois fios de cima para baixo.



- c** - Continue essa sequência até completar o espaço desfiado. Depois da última volta nos fios, repita duas vezes o movimento de passar a agulha pelos dois fios do tecido.

Gire o bastidor e insira a agulha por dentro da coluna de pontos, descendo a linha para trabalhar na margem contrária. Passe a agulha por baixo de dois fios e produza a volta.

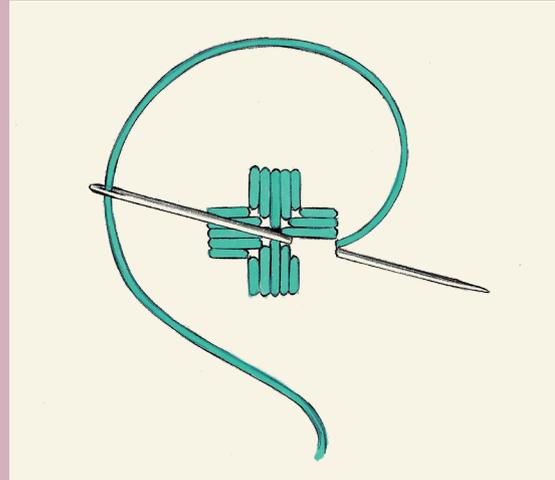
Introduza a agulha no meio dos fios unidos pela volta na borda de cima e passe-a por baixo da outra metade ao lado. Produza uma volta unindo as duas partes e repita os movimentos até dar a volta na metade restante dos fios desfiados. Arremate por dentro da coluna de pontos.

8

Bolachinha

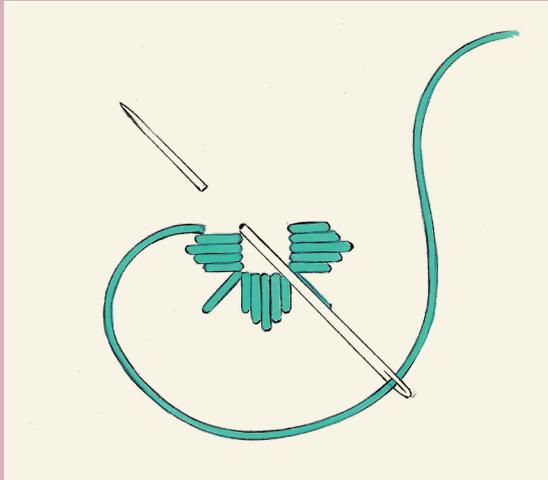
a - Inicie com o arremate e dê cinco pontos: os três primeiros em crescente na parte inferior e os dois últimos em decrescente, formando uma espécie de escadinha central. Produza a última linha, introduzindo a agulha quatro fios em reta para cima e saia com a agulha, espaçando quatro fios no sentido oposto ao trabalho anterior – se estava na vertical, agora ficará na horizontal.

Repita os movimentos até fechar os quatro conjuntos que formam a bolachinha. Arremate passando por dentro da coluna de pontos.

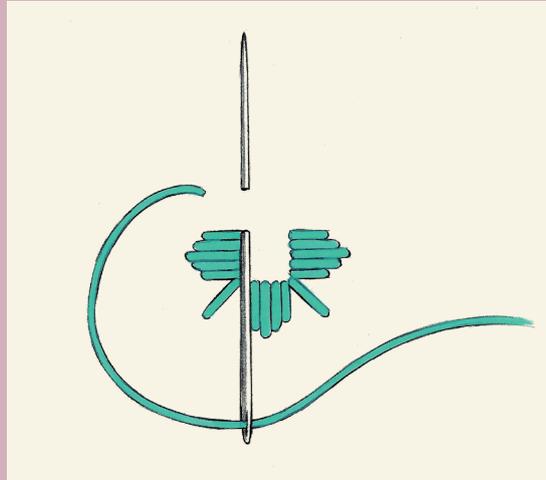


9

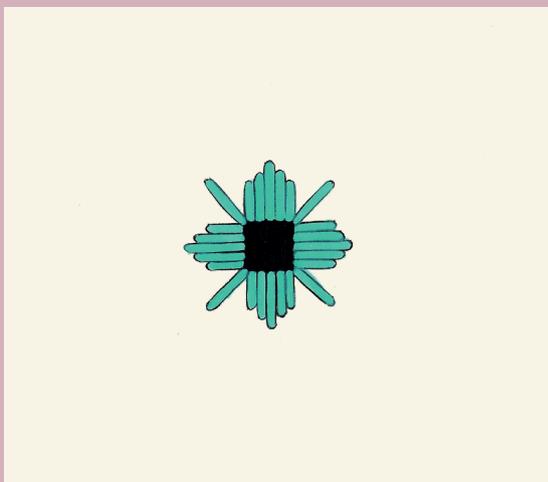
Olho de pombo



O olho de pombo é produzido com crescimento e decrescimento semelhante ao ponto bolachinha. Contudo, no olho de pombo, a margem reta ficará voltada para o centro do ponto e os degraus para a parte de fora.



a - Insira a agulha em diagonal, ao lado do último ponto, conte quatro fios para cima e para a direita e saia com a agulha. Retorne com a agulha pelo mesmo local onde entrou anteriormente e saia em linha reta, espaçando quatro fios até a saída da agulha.



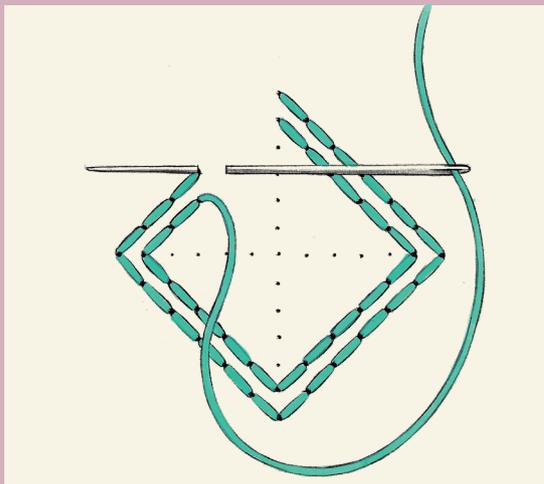
b - Repita os passos anteriores até completar os quatro conjuntos que formam o ponto. Arremate por dentro da coluna de pontos. Com o ponto arrematado, corte os fios do centro, deixando vazado.

10

Caroço de Arroz

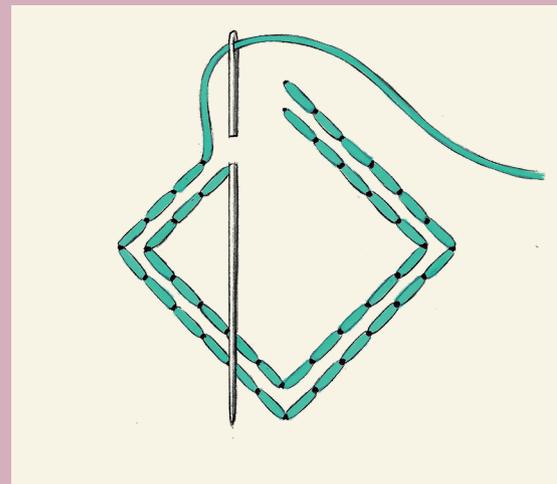
Para facilitar a compreensão das etapas, adotaremos a quantidade de três fios, seis pontos e sete furos espaçados por três fios.

Para auxiliar na simetria, marque o tecido com a ponta da agulha, aumentando o espaço entre a trama e urdume, produzindo um buraquinho, assim determinando a extremidade inicial e o meio do motivo. Introduza a agulha em diagonal ao lado do penúltimo furo e siga com ela saindo pelo último furo, fazendo o arremate.



a - Insira a agulha no local onde a ponta da linha está rente ao tecido, e saia três fios em 45°: esse movimento formará uma linha diagonal, por cima do arremate.

Conte três fios para a direita e para cima partindo do ponto onde a linha saiu. Insira a agulha em linha reta, em direção ao final do ponto anterior. Entre com a agulha três fios em diagonal para a direita e saia no final do último ponto da carreira interna. Continue os movimentos, criando as duas linhas paralelas de pontos. Após concluir um ponto, comece o próximo paralelo acima, até atingir o sétimo furo marcado inicialmente.

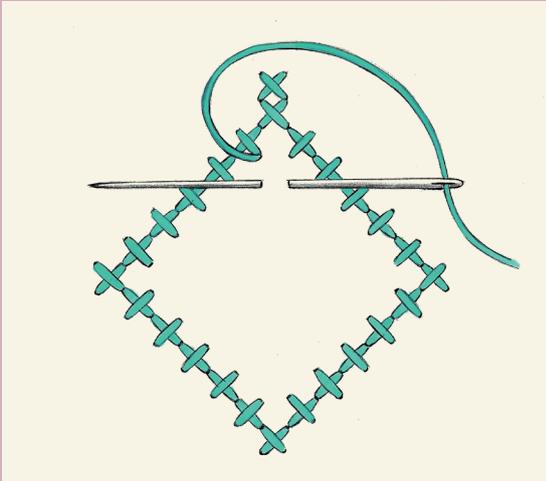


Para mudar a direção dos pontos ao atingir uma das extremidades, insira a agulha três fios pela diagonal e saia pela diagonal oposta acima.

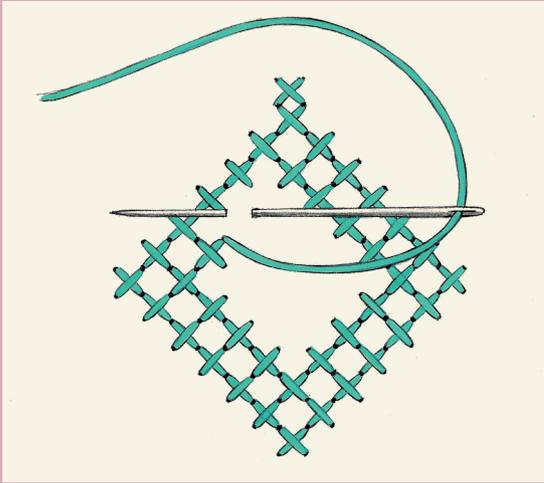
Após a confecção do último ponto, insira a agulha pelo mesmo furo do começo, vire o bastidor e finalize pelo avesso, passando a agulha por um fio e um ponto e meio do avesso. Retorne com a agulha pela outra metade do ponto por onde entrou anteriormente, junto com o ponto da extremidade, puxe a linha e corte o fio rente.

11

Ponto Cruz de Nida



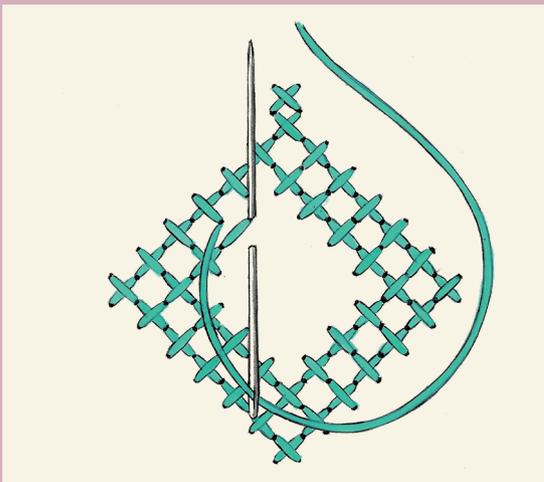
- a** - Faça o arremate inicial. Insira a agulha no ponto de entrada do arremate, saindo em linha reta e paralela ao ponto de saída do arremate. Agora, insira a agulha no canto oposto ao ponto de saída e faça com que ela saia exatamente pelo mesmo ponto de saída anterior. Em seguida, introduza a agulha no canto oposto, ligeiramente acima do ponto de saída da linha, saindo em linha reta e paralela ao ponto de saída. Depois, insira a agulha no canto oposto, para baixo, e faça-a sair pelo mesmo ponto de saída anterior. Esses passos criarão duas cruzes deitadas.



b - Para a próxima etapa, insira a agulha no canto oposto, acima e à direita da saída da linha, e faça-a sair em linha reta e paralela, mas abaixo do ponto de saída anterior. Agora, introduza a agulha no canto oposto, acima do ponto de saída da linha, e faça-a sair pelo mesmo ponto de saída anterior.

Repita esses passos, formando seis cruces deitadas, movendo-se para a esquerda. Após completar a sexta cruz, mova o ponto para a direita e continue repetindo os passos até completar o lado externo do motivo.

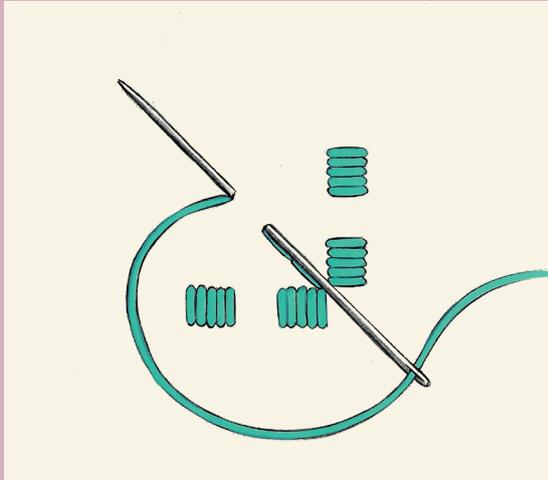
Para iniciar o lado interno, insira a agulha no canto oposto à direita, abaixo do ponto de saída da linha, e faça-a sair em linha reta e paralela ao ponto de saída anterior.



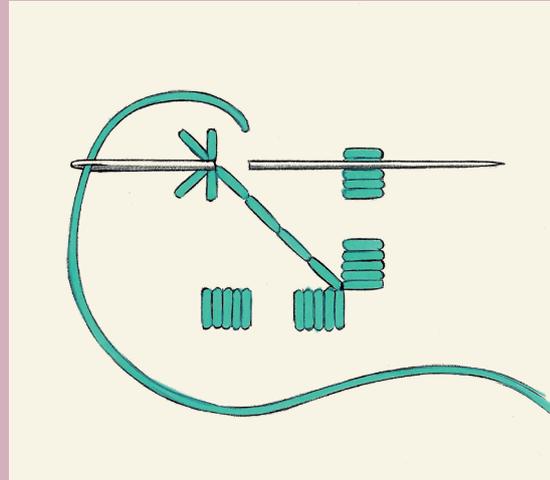
c - Reproduza os mesmos passos, preenchendo o motivo. Finalize o ponto como no zig-zag.

12

C* de pinto



a - Faça com o arremate inicial. Em seguida, produza cinco linhas, cada uma cobrindo quatro fios. Após finalizar a quinta linha, mova a agulha em diagonal, pulando quatro fios, e confeccione mais cinco linhas paralelas. Insira a agulha de forma reta, passando por baixo de quatro fios, e repita os passos anteriores para criar dois blocos de cinco linhas cada, agora no sentido oposto ao da primeira etapa, formando um L espaçado. Passe a agulha por dentro do último conjunto de cinco linhas criado, por baixo dos fios pulados, e atravesse duas linhas do bordado ao lado, saindo com a agulha do outro lado. Pule uma das linhas bordadas e retorne com a agulha, passando por dentro dos fios bordados, saindo no ponto de encontro das duas carreiras em L. Conte três fios para cima e para o lado, mova a agulha em diagonal e insira-a novamente no tecido, contando mais três fios em diagonal antes de sair com a agulha novamente.

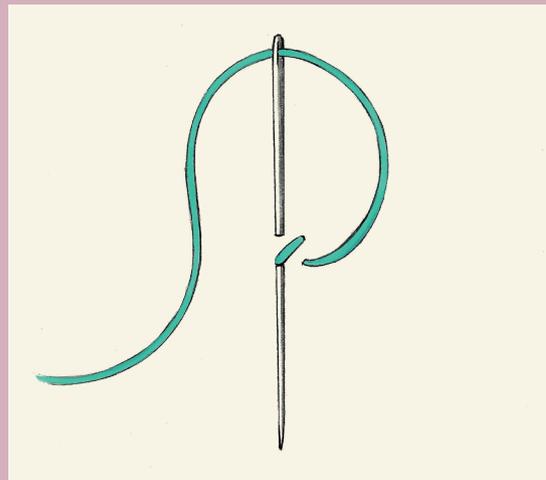


b - Volte com a agulha pelo mesmo ponto de entrada do passo anterior e saia três fios em diagonal acima do último ponto de saída. Insira a agulha no ponto de saída anterior e faça-a sair pelo mesmo local, formando três linhas tracejadas. Gire o bastidor. Insira a agulha em diagonal, pulando três fios, e saia de forma reta por baixo de três fios, em direção ao bordado. Retorne com a agulha pelo mesmo ponto de entrada anterior e saia em diagonal, pulando três fios. Insira a agulha novamente no mesmo ponto e saia de forma reta, passando por baixo de três fios. Repita esses passos para formar um asterisco de seis pontas. Finalize pelo avesso, passando a agulha ao redor da correntinha e inserindo-a dentro da linha do bordado.

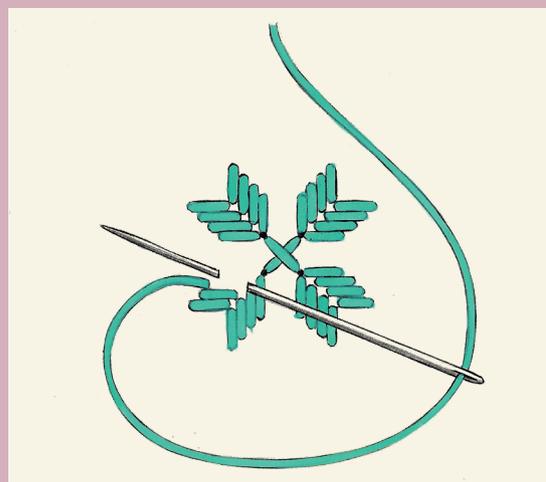
13

Flor de 1

a- Faça o arremate inicial. Conte três fios em diagonal e insira a agulha de forma reta, saindo paralelamente ao ponto de saída do arremate inicial. Em seguida, insira a agulha em diagonal no canto oposto ao ponto de saída anterior e, faça-a sair pelo mesmo ponto do arremate inicial. Esses passos formarão um X.



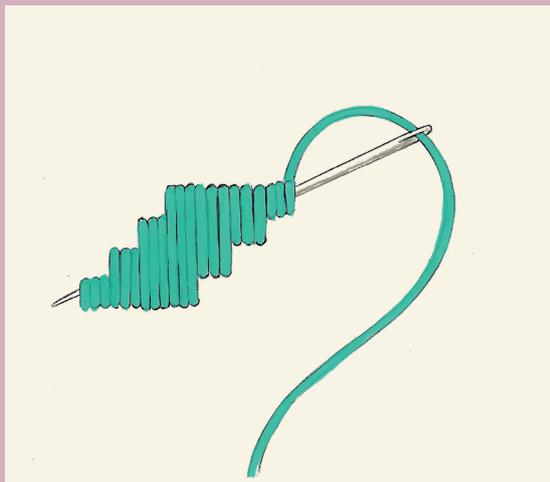
b- Insira a agulha três fios para baixo, em linha reta e paralela ao ponto de saída anterior, e faça-a sair pelo mesmo ponto de saída anterior. Confeccione quatro linhas, deslocando um fio a cada linha e cobrindo três fios com o bordado, criando um efeito de “escadinha”. Após completar quatro linhas subindo, mude a direção da agulha e faça quatro linhas descendo. Ao chegar na última linha próxima ao X, mude novamente a direção da agulha, pulando dois fios. Puxe a linha para formar a última linha da carreira. Insira a agulha no mesmo ponto de uma das extremidades do X e comece a confeccionar os degraus da próxima pétala. Repita esses passos até completar o motivo. Para finalizar, passe a agulha por dentro da última escadinha produzida e corte a linha rente ao tecido.



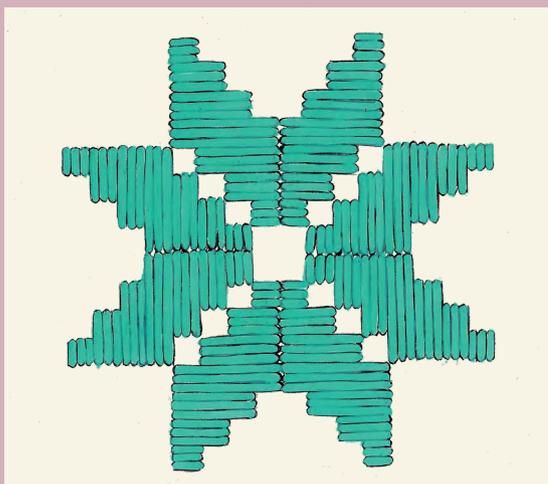
14

Flor de batente

A flor de batente pode ser feita com três ou quatro degraus. Neste caso será descrita a flor de batente com quatro degraus.



- a-** Faça o arremate inicial e produza três linhas paralelas, cada uma cobrindo três fios e passando sobre o arremate. Em seguida, aumente o número de fios cobertos para seis, confeccionando mais três linhas. Depois, aumente para nove fios cobertos, fazendo mais três linhas e, por último, confeccione mais três linhas cobrindo doze fios, partindo da reta. A partir da décima segunda linha, comece a diminuição. Para o lado que antes estava reto, produza três linhas cobrindo nove fios. Depois mais três linhas cobrindo seis fios e, finalmente, três linhas cobrindo três fios.



Na última linha, insira a agulha no tecido, vire o bastidor e passe a agulha por toda a pétala formada. Em seguida, retorne com a agulha, pulando um fio ao lado do primeiro degrau da pétala. Quando a agulha retornar pelo lado dos degraus, produza as linhas com os degraus voltados para o mesmo lado da pétala anterior. Quando a agulha sair pelo lado reto, confeccione a pétala com a parte reta voltada para o mesmo lado da pétala anterior. Confeccione as oito pétalas. Para finalizar, pelo avesso, passe a agulha por seis linhas, pule uma linha e retorne pela direção oposta, saindo com a agulha pela ponta. Corte a linha rente ao trabalho.

LISTA DE PARTICIPANTES

Em Entremontes contamos com o apoio da Secretaria de Cultura e Turismo de Piranhas representada pelo secretário Eduardo Clemente. Para este capítulo desenvolvemos a pesquisa com as artesãs da Casa de Bordados de Entremontes: Adelina da Silva Lima (Adelvina), Alcineide da Silva Cruz, Alida Moraes Araújo, Ane Beatriz Oliveira Rodrigues, Ane Caroline Oliveira Rodrigues, Anália Oliveira Lisboa, Ediana Bezerra Fontes (Diana), Edna Bezerra da Silva, Eliane Fernandes Gonçalves, Ernestina Sarmento Corrêa dos Anjos (Tinha), Geovanna Emanuelly Fontes Oliveira, Giseli Rodrigues Souza (Nina), Giselda Rodrigues de Souza, Helena Gonçalves de Oliveira, Iracilda dos Anjos Oliveira (Tida), Iris Gonçalves de Oliveira, Izabel Lisboa, Izabela Araujo Castro, Jéssica Bezerra da Silva, Judite Araújo Castro, Juliene Bezerra da Silva, Laís Rodrigues Souza, Mara Patrícia Araujo Capela, Maria Betânia Bezerra Fontes, Maria de Fátima Araújo Capela, Maria dos Prazeres Bezerra, Maria Elizia da Silva Correia, Roseane Oliveira Lisboa, Rosenilda Rodrigues de Souza, Rosileide Oliveira Lisboa, Rosimeire Oliveira Lisboa, Silvana Araújo Sarmento, Solange Correria, Vitória Gonçalves de Oliveira, Vitória Gonçalves Fontes, Wedja Rodrigues dos Santos (Negona) e com a artesã Maria de Lourdes da Silva Corrêa Bezerra.

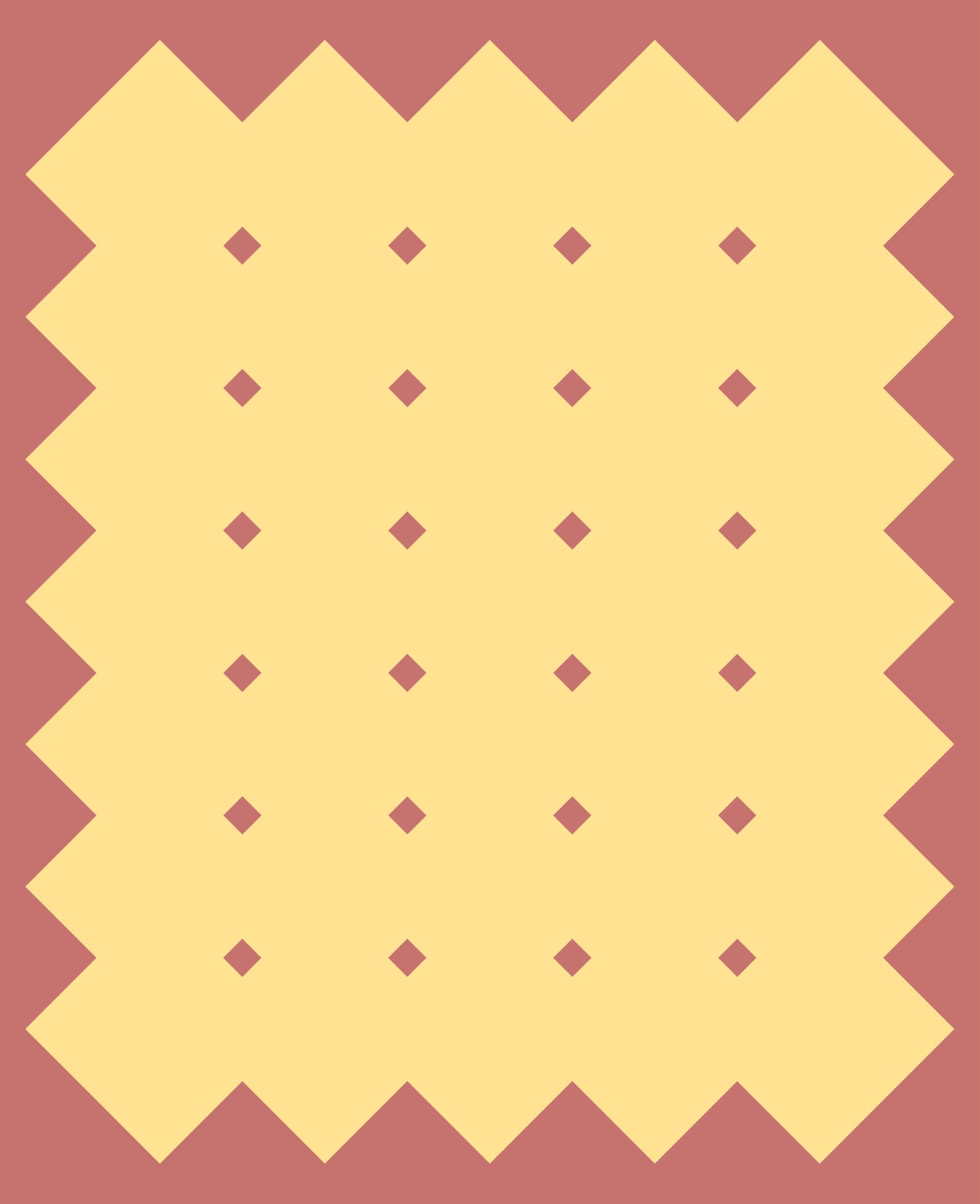






Bordado Filé

MARECHAL DEODORO, MAIO DE 2023



Chegamos às lagoas das Alagoas, às águas que fundam e nomeiam o estado, confluindo num mar de histórias que podem ser lidas – com muita atenção – na ligeira linha sulcada no deslizar da canoa.

A brisa fresca balança os dias e os coqueirais, e a biodiversidade desse rico ecossistema rege os modos de vida da população dos municípios que margeiam as grandes lagoas Mundaú e Manguaba: Santa Luzia do Norte, Coqueiro Seco, Marechal Deodoro, Pilar, Satuba e Maceió.

Esse santuário natural, formado na confluência das águas doces vindas do interior com as salgadas do litoral, é berçário e local de crescimento de centenas de espécies. Com mais de 4.126 km² e população estimada de 260 mil habitantes,¹ a Região das Lagoas é também conhecida como Complexo Estuarino Lagunar Mundaú e Manguaba (CELMM).

Em 1591 os portugueses fundaram a Vila Madalena do Subaúma, na região então habitada pelos Caetés. Nesse processo, os povos originários tiveram muitos de seus conhecimentos ambientais e tecnológicos apropriados pelo sistema colonial em uma relação que estava longe de ser pacífica.

Em 1817 a Vila, então conhecida como Alagoas do Sul, tornou-se capital da província para logo depois, em 1839, perder esse posto para Maceió; cem anos mais tarde, recebeu por decreto seu nome atual: Marechal Deodoro. A área lagunar sempre foi bastante movimentada, ainda mais a partir do século XIX com seus grandes engenhos e a chegada da navegação a vapor, sendo Alagoas do Sul, Pilar e Pontal da Barra, bairro de Maceió, os principais pontos de travessia e encontro. Foi muito por conta desse fluxo e das trocas comerciais que as rendas e bordados se desenvolveram na região.

¹ Djane da Silva; Francisco de Sousa, *Degradação ambiental, ocupação irregular e manejo sustentável no complexo estuarino-lagunar Mundaú/Manguaba*, Estado de Alagoas (AL).

De lá pra cá as coisas mudaram muito, mas a relação com as águas, que podem prover ou privar, ainda é soberana. Em meio a tantas belezas e potencial, o CELMM sofre com a pressão da urbanização, o que tem causado profundos danos ambientais e sociais, afetando as principais atividades econômicas, especialmente a agricultura, a pesca, a cata do maçunim e do sururu, e o turismo. Saudosa, Maria José dos Santos diz:

A água da lagoa era muita linda, era muito coqueiro, a gente tirava muito maçunim. A gente está vendo todo esse desenvolvimento e essa tristeza. Era tão lindo, a gente catava macunim, unha de velho, sururu aqui na frente e os turistas adoravam ver. Há três anos que a gente não tem mais sururu aqui, porque a água não tem mais nutrientes para eles.

Maria e as outras dezenove filezeiras da Cooperartban (Cooperativa dos Artesãos de Barra Nova) se reúnem na sede azul-turquesa – que parece refletir o mar que se vê da calçada –, onde produzem, dão cursos, compartilham histórias e comercializam as peças, sempre disponíveis aos visitantes mais interessados. Para nossa sorte, a casa em que nos hospedamos de 25 de maio a 02 de junho de 2023 era quase em frente à Cooperativa, assim pudemos acompanhar esse cotidiano de perto.

Esse trabalho coletivo e colorido é uma importante expressão do artesanato alagoano. Ao chegar em Maceió a presença do Filé já pode ser percebida, porém somente quando nos aproximamos do bairro Pontal da Barra, cujo monumento de entrada é justamente um tear do bordado, é que entendemos a sua majestade. É lá que fica o Inbordal (Instituto do Bordado Filé), órgão regulador do selo de Indicação Geográfica conquistado em 2016.

Antes da construção da ponte Divaldo Suruagy, em 1979, que liga Pontal da Barra à ilha de Santa Rita, as embarcações eram o único meio de transporte para as comunidades costeiras. Era assim que as mulheres iam até Pontal da Barra vender seus Labirintos e Filés. Do Pontal, percorremos o caminho inverso que as mulheres costumavam fazer para comercializar suas peças e conhecemos Marechal Deodoro com a Cooperartban e a AMUR (Associação de Mulheres Rendeiras de Santa Rita e Coqueiro Seco), que é a principal produtora de redes para o bordado.

SOBRE O FILÉ

O Filé começa na rede, e daí vem a grande questão: é renda ou bordado? Segundo o registro de Indicação Geográfica da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba, o Filé é um bordado feito sobre uma rede. É o casamento da rede com os pontos dados sobre ela, ou seja, são bordados, o que caracteriza o Filé.

Essa discussão é extensa porque está fundada no seu próprio nome: Filé deriva de *filet*, que em francês significa rede. Na França essa mesma técnica se chama *filet brodé*, ou seja, rede bordada; já em Portugal, chama-se somente Filé, e foi assim que chegou aqui. Ao longo do texto adotaremos a definição da Região das Lagoas, por ter sido onde realizamos a pesquisa. Assim, utilizaremos o verbo bordar e o substantivo filezeiras para as artesãs. Destacamos que em outras regiões do Brasil, como no município de Jaguaribe, no Ceará, o Filé é considerado renda e as artesãs, rendeiras.

Mesmo que muitas filezeiras dominem ambas as etapas – tecer a rede e bordar –, geralmente essa produção é dividida entre as que fazem a rede e as que bordam, porque as ferramentas e os ritmos são diferentes. Além disso, a distribuição de tarefas foi uma das formas de adaptação aos tempos do mercado. As peças produzidas passeiam vestindo casas e corpos, são passadeiras, toalhas, cortinas, bolsas, batas, chapéus, saias, saídas de praia e tudo mais que estiver na moda ou as clientes pedirem.

PATRIMONIALIZAÇÃO E INDICAÇÃO GEOGRÁFICA

Com o crescimento do turismo na região, especialmente a partir da década de 1990, comerciantes locais passaram a oferecer bordados de outros estados com preços mais baixos. Ainda que fossem feitos com a mesma técnica, as malhas das redes eram muito maiores, os pontos menos trabalhados e as linhas de qualidade inferior; essa concorrência impactou diretamente o trabalho das filezeiras, que se viram obrigadas a baratear suas produções.

As ações formais de patrimonialização e certificação fortalecem o artesanato local de forma ampla, conduzindo e reforçando identidades e expressões já reconhecidas. São chancelas importantes para a manutenção e salvaguarda das técnicas tradicionais, especialmente quando consideramos as dinâmicas de mercado e a ampla concorrência, que muitas vezes atravessa os modos de fazer, forçando a aceleração da produção e a conseqüente queda de qualidade.

O reconhecimento do Filé como Patrimônio Imaterial de Alagoas veio em 2013, como parte do longo processo de obtenção da Indicação Geográfica (IG) que envolveu, além do Sebrae, a Universidade Federal de Alagoas, Secretaria de Estado do Planejamento e do Orçamento, Fundação Municipal de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura e de Economia Criativa de Alagoas e o Inbordal, formalizado em 2014 como órgão representativo das artesãs, congregando artesãs e cinco associações formalizadas.

Vale ressaltar que são mais de duas mil filezeiras, a maioria na Região das Lagoas, cadastradas no Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB) pelo Programa Alagoas Feita à Mão. Isso nos dá uma ideia da complexidade de criar uma única organização representativa, e de fato reuni-las para participarem ativamente no processo foi um dos maiores desafios, visto que cada coletivo tem seu funcionamento próprio e autônomo.

As principais ações realizadas com a comunidade filezeira foram as oficinas abertas de conscientização sobre o valor patrimonial do ofício e aperfeiçoamento, além da produção do *Caderno de Instruções do Filé*, que registra os materiais, mais de cem pontos, normas e orientações, e as fichas com critérios para aprovação da rede e do bordado para a certificação. Em 2016 o Filé foi reconhecido pelo Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), com a Indicação Geográfica Região das Lagoas Mundaú-Manguaba, na modalidade Indicação de Precedência (IP).

O Inbordal atua como órgão regulador, ou seja, é responsável pela avaliação, seguindo os critérios do *Caderno*, e pela concessão do selo da IG. Aqui, as filezeiras se dividem: há quem ache a certificação demasiada exigente e limitadora e há quem reconheça aumento de rendimento dentro desse sistema.

INSTRUMENTOS PARA A REDE

- ◆ Molde, muro ou tabuleta
- ◆ Tesoura
- ◆ Agulhas de madeira ou plástico
- ◆ Fita métrica

INSTRUMENTOS PARA O BORDADO

- ◆ Tear
- ◆ Tesoura
- ◆ Agulha de madeira ou metal
- ◆ Fita métrica

MATÉRIAS - - PRIMAS

- ◆ Linha 100% algodão 1,25mm Cléa ou Anne – a mesma linha é utilizada na rede e no bordado

ETAPAS

- ◆ Tecer a rede.
 - ◆ Esticar a rede no bastidor.
 - ◆ Demarcar o tamanho da peça delineando o contorno com caneta ou linha e agulha.
 - ◆ Preencher do bordado.
 - ◆ Engomar.
 - ◆ Finalizar a peça.
-

AGULHAS, MOLDES E TEARES

Alguns instrumentos de trabalho do Filé podem ser produzidos artesanalmente, como as agulhas para a rede, os moldes e os teares. As agulhas são feitas em madeira de jenipapeiro (*Genipa americana*), que tem cor de marfim, é mole e flexível, características essenciais para esse uso. Além da madeira, há quem entalhe plástico de cadeiras descartadas, deixando a agulha muito parecida com as compradas em lojas de pesca. Os moldes são mais simples, feitos com hastes de bambu bem regulares e polidas.

Já os teares são feitos com ripas de madeira, reaproveitadas de caixas, estrados ou cabos de vassouras. O formato pode ser quadrado ou retangular, e as medidas variam de acordo com a produção e os tamanhos das peças. Alguns teares têm pregos enfileirados em toda sua volta, que são utilizados para fixar a rede antes de começar o bordado. Outra forma de prender a rede no tear, considerada mais tradicional, porém menos utilizada pelas artesãs, é costurando com linha e agulha.

ONDE HÁ REDE

Já é senso comum relacionar a produção de rendas com a pesca artesanal, pois muitas vezes as duas coabitam em regiões costeiras. Isso se torna especialmente evidente na Região das Lagoas onde, como vimos, o ecossistema local é fonte de sustento e inspiração para a população; e os conhecimentos relacionados às principais atividades – pesca e artesanato – estão intimamente ligados à sua história e geografia.

Na pesca artesanal, normalmente quem constrói e repara suas redes é o próprio pescador. Esse saber milenar pode ser aplicado, com algumas adaptações, também à rede do Filé, que é feita em linha de algodão, em vez do escorregadio fio de nylon. Por conta disso, não é incomum encontrar pescadores que também produzem as redes para o bordado.

Quando comparamos os Filés mais antigos aos produzidos hoje, um grande demarcador da passagem do tempo é o tamanho das malhas, ou seja, dos buracos da rede. Isso acontece porque quanto menor a malha, mais demorado é para tecer e bordar. O que determina essa dimensão é a largura da ferramenta conhecida como molde ou muro, que em geral varia entre 0,8 e 1,5 cm. Cada largura é adequada para um tipo de peça, sendo as menores usadas para acessórios e vestuário e as maiores para peças de casa, como toalhas, cortinas e colchas.

Antigamente existia um tipo de rede conhecida como “rede de talo”, que utilizava o talo de coqueiro como molde, aproximando-se muito da Singeleza. Para muitas artesãs, o que determina a beleza e a qualidade do Filé é a delicadeza da malha, que, quando muito grande, com mais de 1,5 cm, é chamada por elas de “rede tubarão” em tom de piada. Existe também a “rede remosa”, que é resultado da falta de atenção ou de capricho da redeira, que deixa o molde troncho e acaba perdendo algum ponto, entortando as malhas.

AS MIL CORES DO BOLO DE LINHA

O Filé alagoano é conhecido por seu colorido, mas nem sempre foi assim. Os brancos e beges, herança dos portugueses, foram pouco a pouco tingindo-se; mesmo antes da ampla disponibilidade de linhas coloridas no mercado, as artesãs já faziam experimentos com tingimentos naturais usando plantas como a salsa da praia (*Ipomea pes-caprae*) para tons de lilás, bucha do coco (*Cocos nucifera*) para rosados e murici (*Byrsonima crassifolia*) para marrons.²

O colorido que identificamos hoje começou a aparecer com mais intensidade a partir dos anos 1980, quando a criatividade das artesãs, atentas ao interesse das clientes, é favorecida com uma maior disponibilidade no comércio local de novelos de algodão tingidos industrialmente. Maria Gildete da Costa Soares, dona de um mercadinho no Pontal da Barra, conta, que em 2002, foi procurada por algumas artesãs que queriam fazer as peças coloridas, mas não tinham condições financeiras para comprar oito, dez novelos de uma só vez. Elas perguntaram se Gildete vendia meadas mistas, e ela respondeu:

Eu só vendia os novelos fechados. Foi quando eu falei com o meu esposo e ele teve a sábia ideia de abrir alguns novelos das cores mais bonitas e enrolar na mão, deixando com 150g, o mesmo peso do novelo do novelo fechado. Começamos a fazer a propaganda boca a boca e pela graça de Deus deu tudo certo e estou vendendo até hoje, com criação de vários novelos, como tons de bege, de azul, de amarelo e outros que as rendeiras pedem do gosto de cada uma... E assim foi criado o bolo de linha.

O bolo de linha, como são conhecidos os novelos coloridos, chega a ter 28 tons diferentes. Essa prática, além de viabilizar economicamente a produção, organiza cartelas de cores e padroniza coleções. Na Cooperartban as artesãs mantêm uma lista com códigos das cores e amostras das linhas utilizadas em cada coleção e montam a partir disso seus próprios bolos de linhas, que são distribuídos entre todas as cooperadas. Para a coleção Guerreiro, por exemplo, premiada no 6º Prêmio Objeto Brasileiro em 2018, utilizaram 24 cores na composição.

A MULTIPLICAÇÃO DE PONTOS

Com o passar das décadas, as malhas cresceram, as linhas se coloriram e os pontos se multiplicaram. Nos caminhos labirínticos da memória, as construções matemáticas norteiam o vai e vem da linha sobre a rede. A partir de pequenas variações é possível

2

PLEC – Projeto
de Levantamento
Ecológico Cultural
da Região das lagoas
Mundaú e Manguaba.
Maceió: SEPLAN/
SUDENE/CNRC.
Vol 1, 2ª ed., 1980.

criar novos pontos, e a prática determinará se eles passam ou não a integrar o repertório já existente.

No passado, era comum utilizar mais o “ponto de risco”, com desenhos que se assemelhavam aos do Labirinto. Aos poucos, o enchimento das redes foi se tornando cada vez mais abstrato, com combinações infinitas de pontos e cores, sendo essa uma das características mais marcantes da produção contemporânea.

Para organização dos mais de cem pontos registrados no *Caderno de Instruções do Filé* foi usada a lógica de famílias, como a do “besourinho”, “aranhão”, “bom gosto” e “jasmim”. A partir daí, os pontos com características aparentadas são batizados respeitando sua genealogia, ainda que não haja uma regra estrita para esta nomenclatura. Por exemplo, na família do besourinho, temos o “besourinho cheio”, “besourinho vazado”, “besourinho coladinho” e o “voe do besourinho”; já na família do “bom gosto”, os nomes consistem em unir o adjetivo “coberto” ou “vazado” ao número de malhas. Assim, temos o “bom gosto vazado de seis” ou o “bom gosto coberto de oito”.

MEMORAR A CRIATIVIDADE

A pesquisa e o registro de pontos para o *Caderno* contaram com os esforços de Petrúcia Lopes, presidente do Inbordal e filezeira há quase quarenta anos, que conta:

Antes os pontos eram todos de cabeça, mas a partir de um estudo para o *Caderno* a maioria dos pontos foram catalogados. Muitos pontos antigos estavam sendo esquecidos, desde 2009 a gente vem resgatando os pontos. Por que sendo esquecidos? Porque tem pontos que são mais fáceis de fazer e comercialmente ficam mais baratos, por isso várias artesãs estavam deixando de fazer os mais trabalhosos e nesse deixar de fazer a transmissão não acontecia.

Como ela diz, “os pontos eram todos de cabeça” e o aprendizado acontecia na observação e treino, com alguma orientação das mais experientes. Sem o registro, só se aprendia o que era feito ao alcance dos olhos e isso tende a limitar a manutenção dos saberes. Nesse contexto, o registro serve para trazer à memória a tradição e comemorar a criatividade alagoana.

Outras formas de repasse vêm sendo propostas, como oficinas em espaços culturais e escolas. Um exemplo disso é o projeto Economia Criativa na Produção Artesanal do Bordado Filé em Marechal Deodoro, do Instituto Federal de Alagoas campus Marechal Deodoro. Nessa iniciativa, Leonardo Stefano Ferreira Diégues de Arecippo, docente das disciplinas Estudo das Artes e Arte Popular em Alagoas,

uniram-se à Wendy Sherry Oliveira Barros, presidente da Cooperartban e artesã premiada pela Unesco em 2014, para criar um programa voltado à preservação da herança cultural e potencializar sua relação com a geração de trabalho e renda. O curso aconteceu em 2023 e teve duração de um ano, quando foram ofertadas 12 bolsas para estudantes de primeiros e segundos anos do Ensino Médio. Sobre o interesse das estudantes, Wendy manifesta:

Todo mundo diz: “Jovem não quer aprender, jovem não tem interesse”. Mas elas veem diferente. Elas queriam aprender, mas não tinham quem ensinasse. O retorno que eu tive é que pra elas foi muito bom e que gostariam que tivesse continuidade, para aprenderem ainda mais.

FILÉ NA MODA

A moda inventou-se cíclica e até um tanto previsível, por isso quando dizemos que algo está na moda, estar fora dela é quase consequência. Porém a relação com o Filé persiste, superando os movimentos de tendências passageiras. Há décadas que estilistas e filezeiras vêm experimentando pontos e modelagens possíveis com o bordado; e a presença do Filé em desfiles e editoriais de moda é cada vez mais constante. Isso tem ampliado o repertório e animado a produção das artesãs. Dessa interação surgem muitas das novidades técnicas.

Além da beleza e versatilidade do Filé, uma conjunção de fatores potencializou esse encontro. Podemos observar os aspectos históricos e geográficos, lembrando a grande circulação na Região das Lagoas, que integra parte da capital do estado, o que influi a presença de projetos e ações de fomento. Além disso, a importante presença do turismo influencia não só na geração de renda, mas na forma como a cultura é formada e comunicada.

Usar o bordado em roupas não é novidade, pois isso constitui suas origens, mas ter atenção às tendências é outra coisa. Um dos primeiros criadores a explorar as possibilidades do Filé na moda foi Fernando Perdigão, ainda na década de 1980. Responsável por grandes inovações no bordado já incorporadas na produção local, é diretor criativo do projeto Renda-se, que visa oferecer as ferramentas necessárias para a conexão ideal entre rendeiras, estudantes e estilistas para que, juntos, desenvolvam o máximo potencial do feito à mão.

O projeto teve a primeira edição em 2020 e conta com a parceria do Instituto do Bordado Filé, o Inbordal. É realizado pelo Ponto de Produção e patrocinado pelo Magazine Luiza através da Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet.

A participação nos processos criativos e produtivos como presidente do Inbordal e parceiro do Renda-se, tem sido uma grande experiência para Petrucia. Apaixonada

por moda, sempre buscou se profissionalizar na área. Em 2000, cursou design de interiores no Instituto Federal de Alagoas, pois, na época, não existiam cursos de moda no estado, e viu que “poderia usar o curso no Filé que amava”, especialmente os conhecimentos relacionados ao desenvolvimento de coleções.

A moda exerce um certo encanto capaz de conectar gerações; o novo interessa às mais novas, que olham para a tradição, mirando outras trilhas. Juntas, origem e originalidade, imprimem sua marca na identidade cultural brasileira.

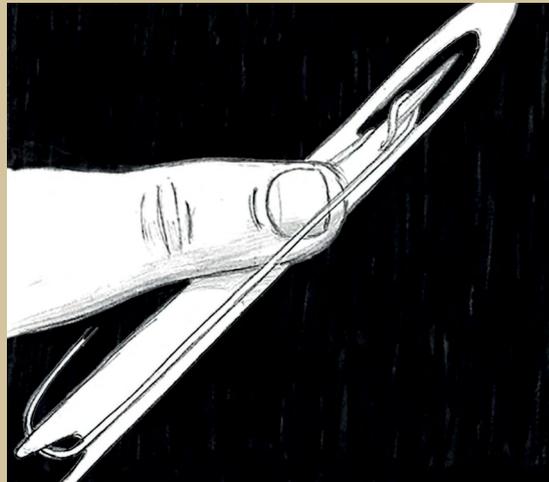
O Filé é um bordado confeccionado sobre uma rede, que é medida pelo número e pelo tamanho das malhas. “Malha” é como cada quadradinho da rede é chamado. Para explicar o passo a passo dos pontos aqui, utilizaremos “fio” para a estrutura da rede e “linha” para o bordado conduzido pela agulha.

Chamaremos de “ponto tomado” quando o fio de urdume passar por cima do fio de trama; e “ponto deixado” quando o fio de urdume passar por baixo do fio de trama.

Nas descrições dos pontos, as numerações das malhas auxiliarão na compreensão da direção percorrida pela agulha: o primeiro número identifica a malha por onde a agulha entra, e o segundo, onde a agulha sai; a agulha sempre irá passar por baixo dos fios da rede.

Rede

Para executar a rede é preciso primeiro encher a agulha. Faça uma volta com a linha na fenda da parte de cima da agulha e com o polegar segure o começo da linha. Leve a linha para a parte de baixo, dê uma volta com a linha pelo lado oposto da fenda onde foi dada a primeira volta, contorne pela parte de baixo e repita as operações até encher a agulha, deixando sobrar um pedaço de linha.





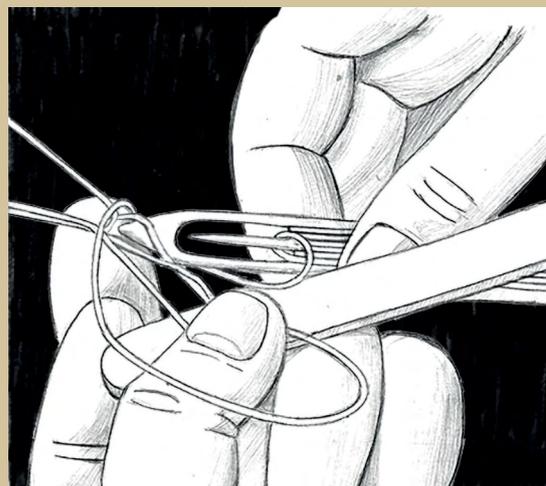
Inicie criando a laçada de fixação, uma espécie de argola resistente com três voltas de linha. Ela será usada para fixar a rede em um suporte – como um gancho ou as costas de uma cadeira – enquanto é tecida. Essa primeira laçada com nó simples costuma ser feita prendendo no dedão do pé. As primeiras malhas da rede são amarradas na laçada de fixação.

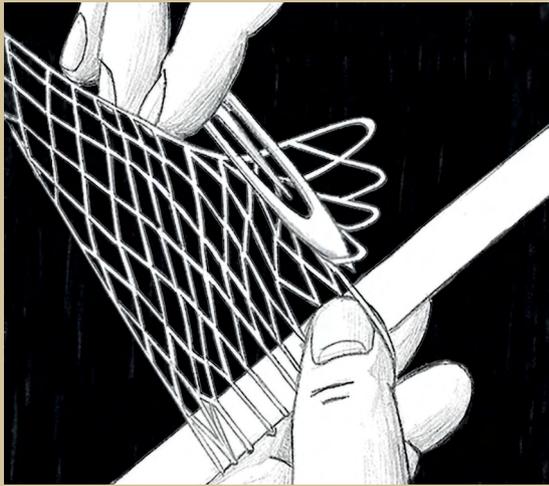
Prenda a laçada de fixação ao seu ponto de apoio e sente-se de frente para ele. É importante que a rede se mantenha bem esticada à sua frente. Segure o molde com a mão não dominante, com os dedos estendidos horizontalmente.

O molde ou muro é o que determina o tamanho da malha, por isso é importante que as laçadas estejam sempre ajustadas a ele. Enquanto a mão não dominante segura o molde, a mão dominante maneja a agulha.

Posicione o molde por baixo da linha e rente ao nó. Faça uma laçada envolvendo o molde, passando a agulha, de cima para baixo, pela malha da carreira superior. A agulha desce seguindo por cima e para a direita, e retorna sem envolver o molde.

Passe novamente a agulha por dentro da mesma malha e depois por dentro da laçada que ficou à esquerda, finalizando o nó da malha tecida.





A cada carreira concluída, retire o molde e vire a rede para iniciar a próxima carreira no ponto final da anterior. Siga repetindo os passos: uma laçada por cima e para o lado direito, e a outra por baixo para o lado esquerdo.

A rede é construída de maneira triangular, aumentando um ponto a cada carreira. Quando alcança a largura necessária, os pontos começam a ser diminuídos, resultando em um quadrado.

A rede é esticada em um bastidor quadrado, podendo ser costurada ou presa em pregos.

Nó de início

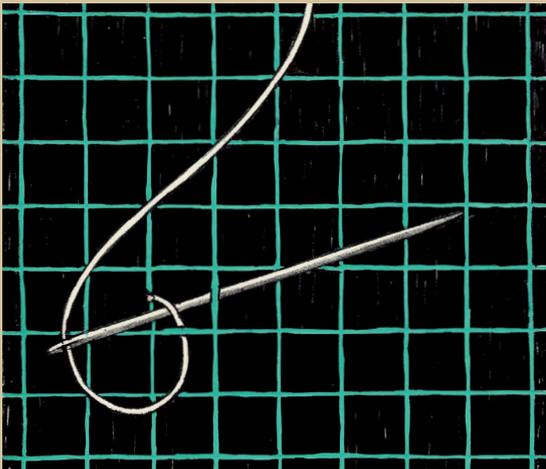
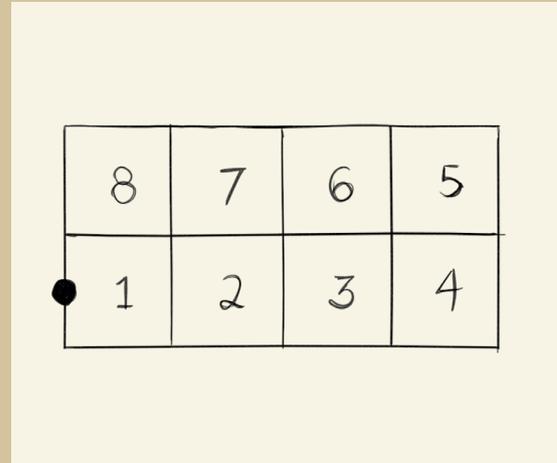
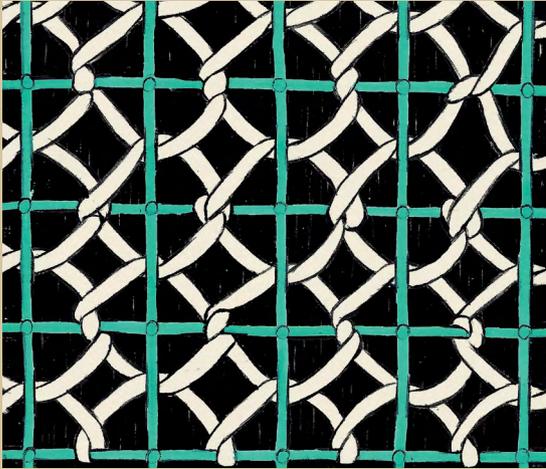
Para produzir o nó de início sobre a rede, segure a ponta da linha e passe a agulha pelo fio da malha, ou pelo cruzamento dos fios da malha, de acordo com o local onde o ponto se inicia. Antes de puxar a linha, e com a agulha ainda passando pelo fio, dê uma volta com a linha pela agulha, da esquerda para a direita. Esse movimento produz um nó. Corte o excesso da linha.

Nó de finalização

Produza uma volta com a linha, passando pelo local final do ponto, seja por uma linha ou por um fio da malha, introduza a agulha dentro da volta, realizando um nó, arrume com a agulha e corte a linha rente ao nó.

1

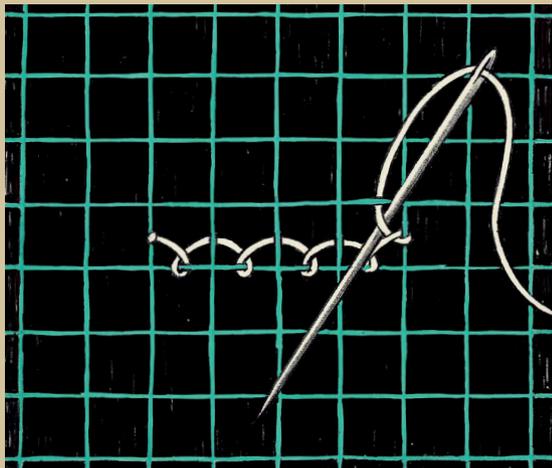
Espírito



a - Comece com o nó na malha 1, no meio do fio da lateral esquerda.

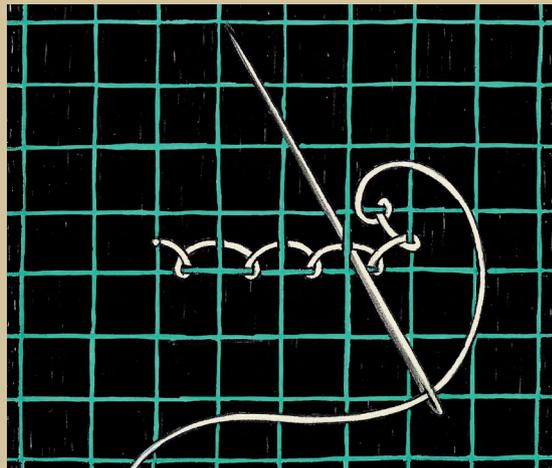
Passa a agulha pelo fio inferior da malha 1, depois passa a agulha, da esquerda para a direita, por baixo da linha – esse movimento produz uma volta de linha no fio da malha –, com o auxílio do olho da agulha, ajuste a volta confeccionada, posicionando-a no meio; controle a largura puxando a linha.

Desloque a agulha, da esquerda para a direita, por baixo do fio lateral direito da malha 1 e passe a agulha de baixo para cima pelo fio inferior da malha 2, sem passar pela linha, produzindo a volta. Ajeite e repita os movimentos anteriores até chegar à última malha da primeira linha, que, neste exemplo será a malha 4.

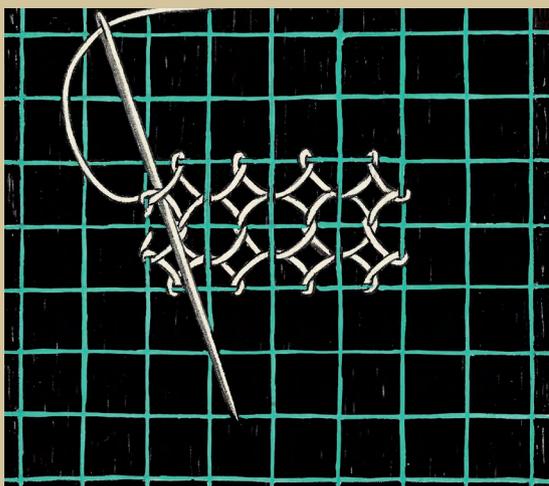


b - Na lateral direita da malha 4, desloque a agulha por baixo do fio, da esquerda para a direita. Volte com a agulha por baixo da linha que está dentro da malha 4, à direita da volta, produzindo uma nova volta na lateral direita da malha 4.

Passe a agulha, de baixo para cima, pelo fio superior da malha 4, e retorne por baixo da linha, formando a volta no fio superior da malha 4.



c - Após a volta, mova a agulha por baixo da linha inferior esquerda e pelo fio esquerdo da malha 4.



d - Repita os movimentos, confeccionando as voltas nos fios superiores e laterais, até chegar à malha 1. Quando a agulha passar por baixo da linha e do fio da lateral esquerda da malha 1, a linha ficará abaixo do nó.

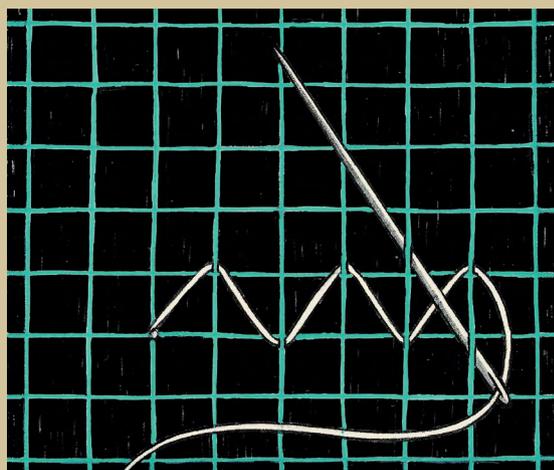
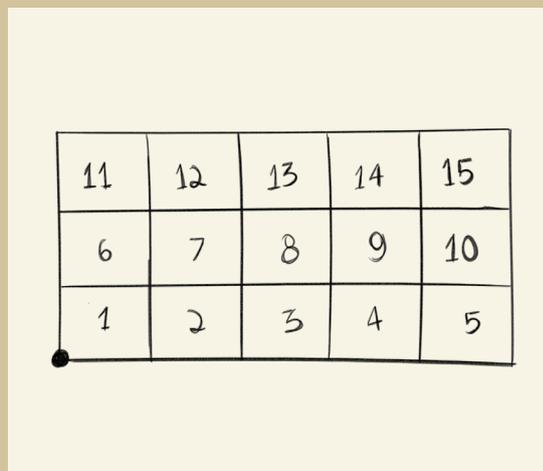
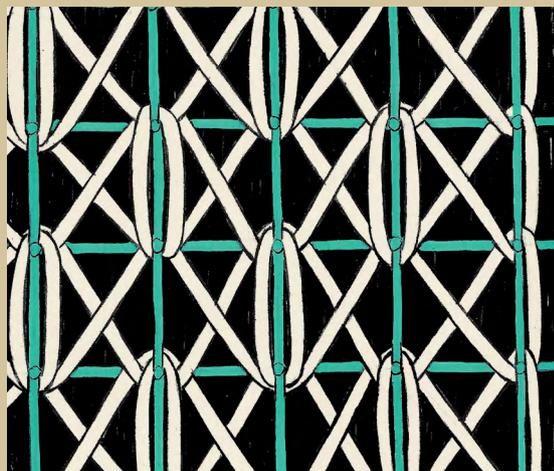
Na sequência, siga com a agulha em diagonal pelo cruzamento esquerdo das malhas 1 e 8, e produza um contorno na lateral esquerda da malha 8. Então, passe a agulha pela volta superior da malha. Com a ajuda da parte do olho da agulha, arrume o ponto.

Passe com a agulha pelo fio entre as malhas 8 e 7, depois pela volta na parte superior da malha 2. Ajeite, deixando a linha com uma pequena folga, e repita os passos anteriores até chegar à malha 5.

Repita os passos até preencher o espaço demarcado e finalize o ponto deslocando a agulha por baixo da volta na lateral esquerda da malha 8. Finalize com um nó.

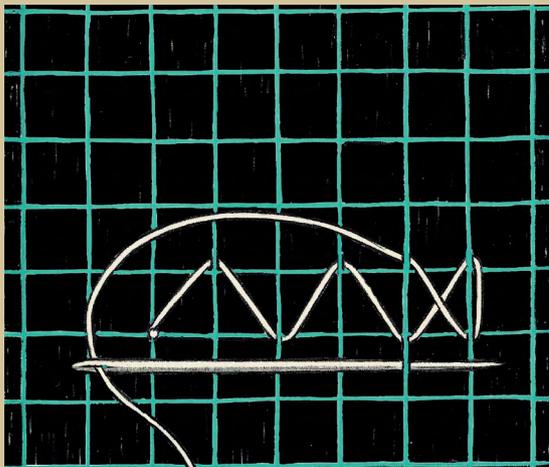
2

Besourinho

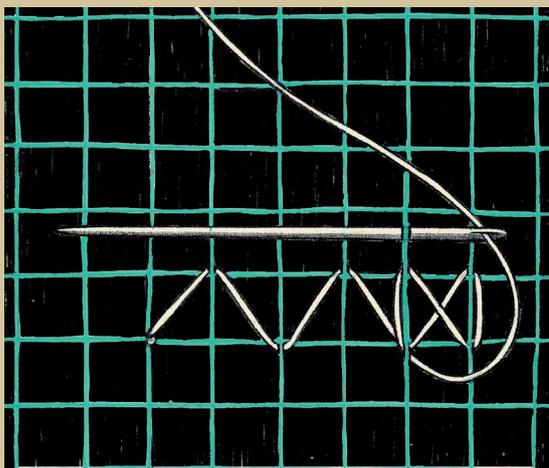


- a** - Inicie com o nó na parte inferior à esquerda da malha 1. Passe a agulha por baixo do fio entre as malhas 6 e 7, depois por baixo do fio das malhas abaixo da 2 e 3, na sequência, pelo fio entre as malhas 8 e 9 e, em seguida, entre as malhas 4 e 5. Esse movimento produz um zigue-zague.

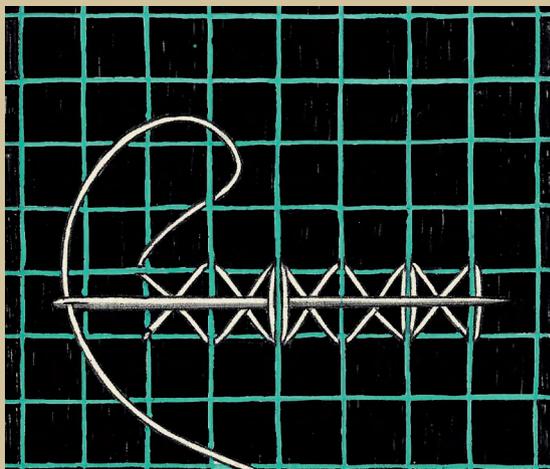
Ao chegar à última malha da linha na qual se está trabalhando, passe a agulha da direita para a esquerda, pelo fio à direita e abaixo da malha 5, passando a agulha em diagonal pela malha 5 e por baixo do fio que separa as malhas 10 e 9.



b - Em seguida, desloque a agulha da esquerda para a direita pelo fio à esquerda e abaixo da malha 5.



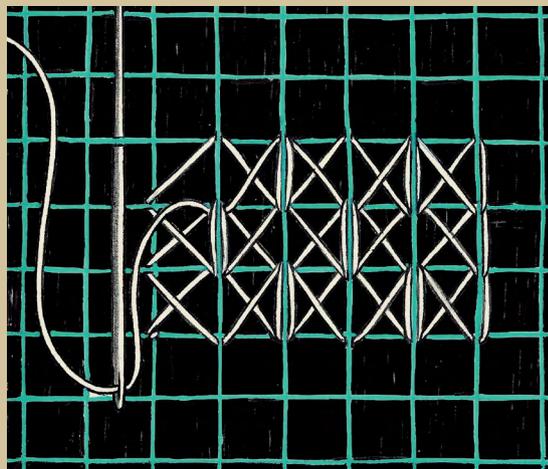
c - Passe a agulha pelo fio entre as malhas 10 e 9, da direita para a esquerda. Esse movimento cria uma espécie de parênteses no lado esquerdo do X da malha 5.



d - Execute a volta do zigue-zague, formando um X. Entre as malhas 2 e 3 e entre as malhas 4 e 5 serão feitos os parênteses, como descrito anteriormente.

Produza o último cruzamento na malha 1, deslocando a agulha por baixo do fio vertical à direita e abaixo da malha 1, e por baixo do fio horizontal à esquerda, entre as malhas 1 e 2. Na sequência, cruze a agulha por baixo do fio vertical entre as malhas 11 e 12, da esquerda para a direita.

Depois de confeccionar a linha diagonal na malha 6, passe a agulha, da esquerda para a direita, por baixo do fio vertical e pelas linhas entre as malhas 2 e 3.



e - Produza os movimentos de zigue-zague que preencherão a segunda linha. Ao final, na malha 6, repita o movimento efetuado na malha 5, confeccione a linha lateral, e volte, da direita para a esquerda, formando os X. Os “parênteses” ficarão entre as malhas 9 e 8, e entre as malhas 7 e 6.

Repita os movimentos para a produção dos X e “parênteses” na linha acima, e finalize produzindo um nó no canto superior esquerdo da malha 11.

3

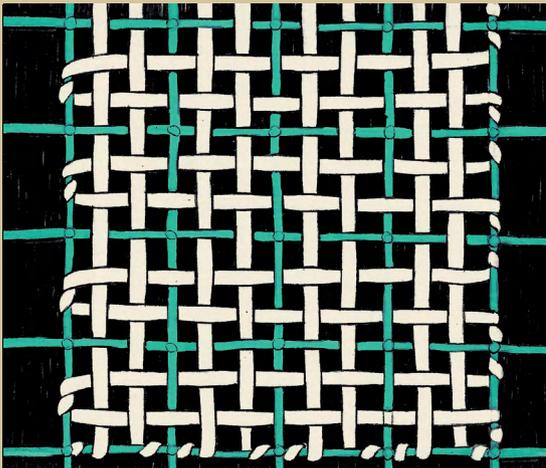
Cerzido de 2 linhas

O cerzido é um ponto que simula o ligamento têxtil tela, que é o entrelaçamento de fios onde a trama (transversal) passa alternadamente por cima e por baixo dos fios de urdume (longitudinal), criando um padrão regular e contínuo.

O cerzido pode ser feito com duas, três, quatro linhas ou mais, dependendo do tamanho da malha e da linha utilizada, podendo também ser confeccionado com linha dupla.

Há uma regra no cerzido: o padrão da última linha de uma malha é o mesmo da primeira linha da malha seguinte, isso acontece independentemente do sentido da produção, seja longitudinal ou transversal. No entanto, nas demais linhas, a sequência será intercalada.

O cerzido de duas linhas confeccionado pelas artesãs da Cooperartban apresenta



uma importante diferença em seu processo construtivo: ao iniciar as linhas transversais, o padrão muda. No início de cada carreira, a agulha passa por baixo ou por cima do fio e da linha seguinte, formando então o padrão 2 por baixo, 1 por cima, 1 por baixo...; ou 2 por cima, 1 por baixo, 1 por cima...

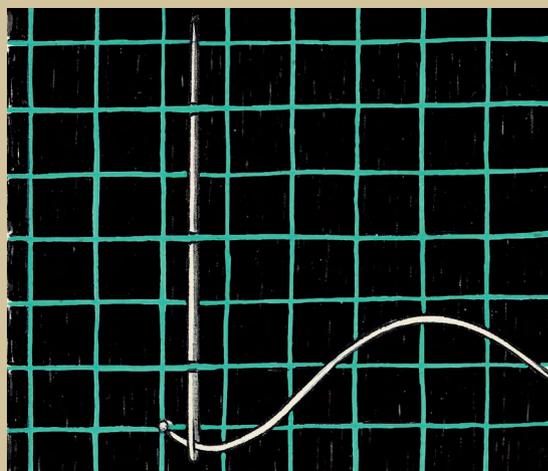
É possível ver essa diferença de padrão nas laterais das imagens.

Outro modo de construção que pode apresentar alteração é nos locais onde são produzidas as voltas feitas ao finalizar ou iniciar uma nova carreira, podendo não fazer volta nenhuma, ou fazendo até duas voltas. Quanto mais voltas, mais presa ficará a linha, estabilizando-a.

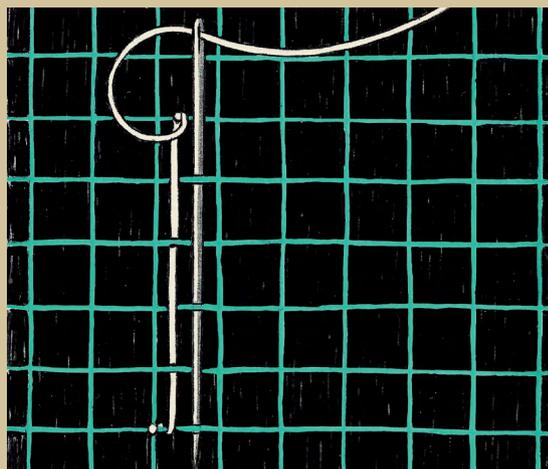
A descrição do passo a passo a seguir seguirá a forma como é realizado pelas artesãs da Cooperatban.

5	10	15	20
4	9	14	19
3	8	13	18
2	7	12	17
1	6	11	16

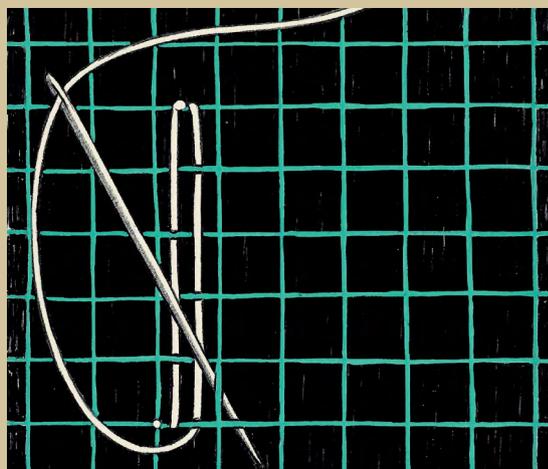
a - Inicie com o nó na lateral esquerda inferior da malha 1. Dê uma volta com a linha no fio inferior da malha 1, passando a agulha, de cima para baixo, por trás do fio. Passe a agulha por baixo do fio superior da malha 1, por cima do fio superior da malha 2, por baixo do fio da malha 3, por cima do fio da malha 4 e por baixo do fio da malha 5.

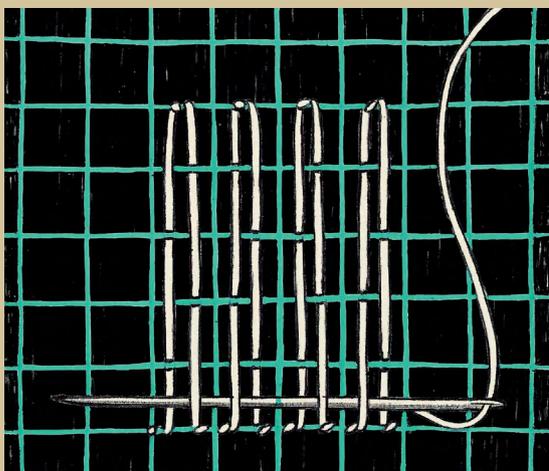


b - Puxe a agulha e estique a linha, dando uma volta no fio superior da malha 5, e volte com o movimento intercalado da agulha, começando por baixo do fio inferior da malha 5.



c - Com a agulha, de cima para baixo, passe por baixo do cruzamento de fios na lateral direita inferior da malha 6.

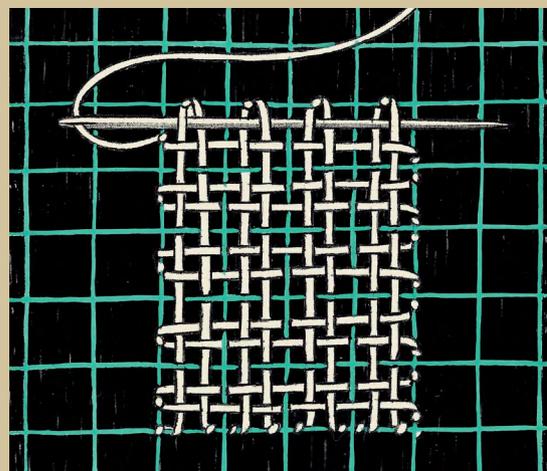




d - Repita o movimento de ponto tomado e ponto deixado, indo e voltando, deixando duas linhas verticais em cada malha.

Após esticar a linha na malha 16, efetue uma volta de linha no fio e repita esse movimento mais uma vez.

Desloque a agulha por cima do fio lateral direito da malha 16, e da linha ao lado, passe por baixo da segunda linha, depois por cima, por baixo, e assim sucessivamente, até passar por cima do fio esquerdo da malha 1.



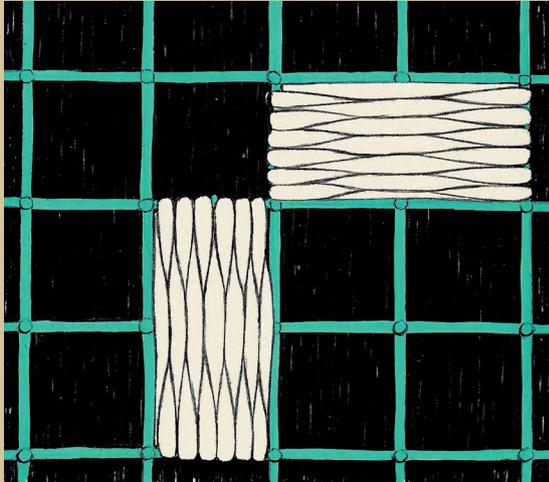
e - Depois passe a agulha da direita para a esquerda, por baixo do fio esquerdo da malha 1, dando uma volta no fio. A agulha volta da esquerda para a direita, por baixo do fio da malha e por cima da primeira linha, iniciando a sequência de pontos deixado e tomado.

Na sequência, desloque a agulha da direita para a esquerda, pelo cruzamento, à direita, dos fios das malhas 16 e 17, e depois dê uma volta no fio pelo lado direito da malha 17 e retorne, movimentando por baixo do fio e da linha, e depois por cima, na sequência trabalhe alternadamente.

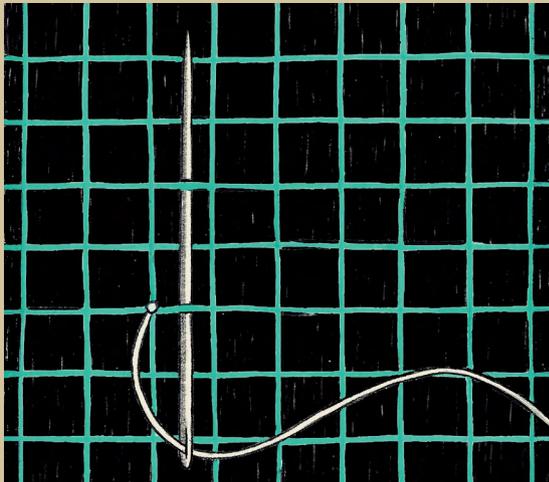
Após construir a última carreira, termine deslocando a agulha, da esquerda para a direita, por baixo do cruzamento superior direito da malha 20, e efetue um nó e corte o excesso de linha restante.

4

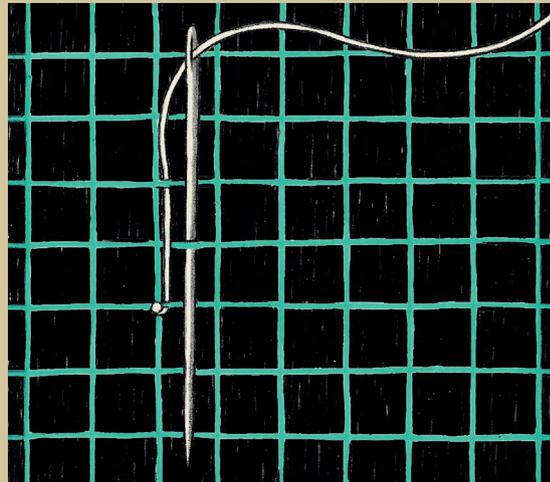
Casa de Noca



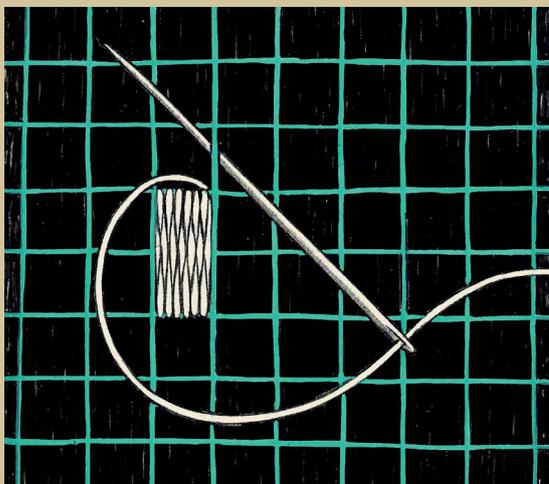
A casa de noca pode ser feita em uma, duas, ou mais malhas, a depender do modelo desejado. Será descrito o passo a passo da casa de noca em duas malhas, e como transitar o ponto para malhas vizinhas.



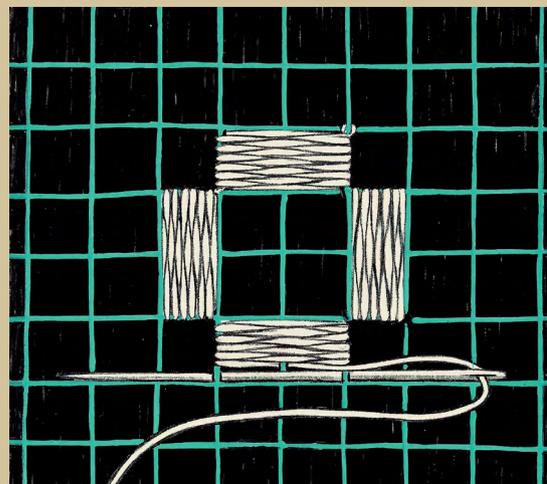
a - Inicie com o nó no canto esquerdo inferior da malha. Passe a agulha por baixo do fio inferior da malha, por cima do fio superior e por baixo do fio seguinte.



b - Volte com a agulha, passando de maneira oposta nos fios: por cima, por baixo e novamente por cima.



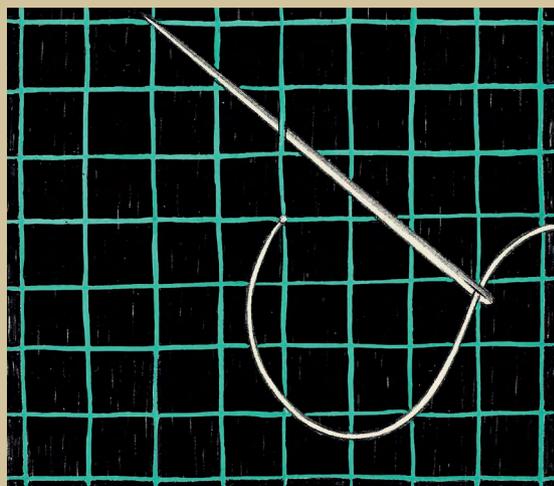
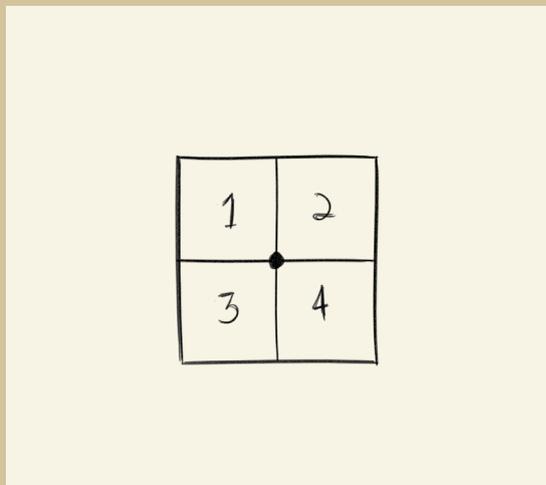
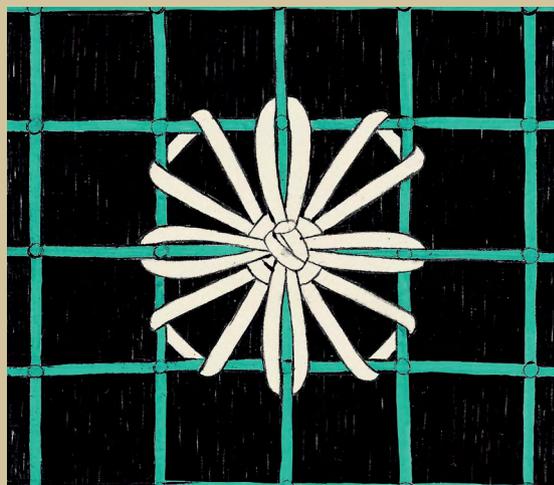
c - Repita esses movimentos até preencher completamente as malhas. Desloque a agulha da direita para a esquerda, por baixo do fio esquerdo da malha que será preenchida.



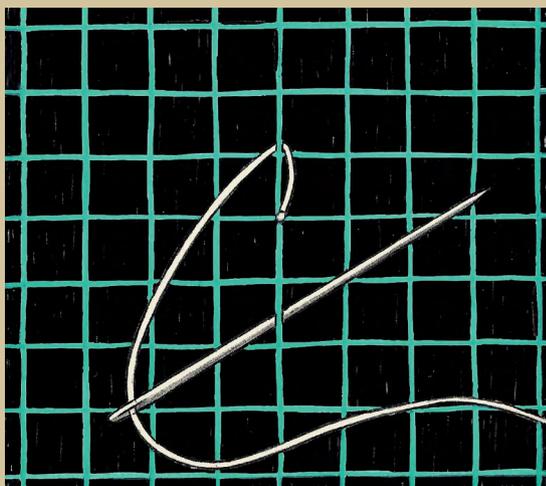
d - Esse movimento fará com que a agulha volte, passando por cima do fio esquerdo da malha, então passe a agulha por baixo do fio do lado direito e, na sequência por cima. Volte intercalando o movimento por cima e por baixo dos fios, até completar as malhas. Finalize o ponto dando uma volta no fio e efetue o nó.

5

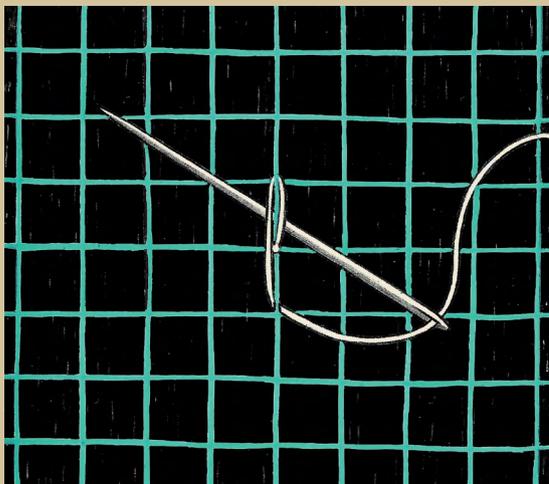
Jasmim descoberto



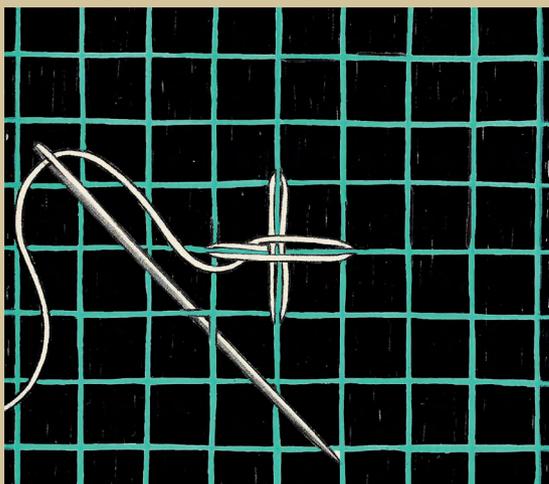
a - O jasmim descoberto é produzido sobre quatro malhas. Inicie o ponto dando um nó no centro delas. Passe a agulha, da direita para a esquerda, por baixo do fio da parte superior localizado entre as malhas 1 e 2.



b - Desloque a agulha, da esquerda para a direita, por baixo do fio localizado no encontro inferior entre as malhas 3 e 4.

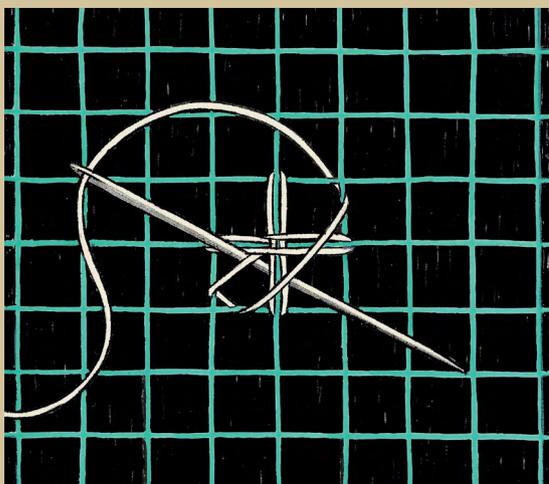


c - Passe a agulha entre as malhas 1 e 2, da direita para a esquerda.

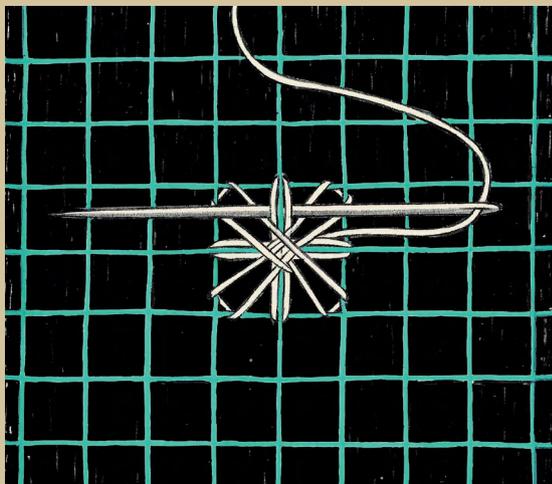


d - Passe a agulha, de cima para baixo, pelo lado esquerdo entre as malhas 1 e 3. Na sequência, com a agulha de baixo para cima, desloque-a por baixo do fio à esquerda entre as malhas 2 e 4. Esses movimentos formam duas voltas de linha ao redor dos fios, formando uma cruz. Passe a agulha por baixo do fio entre as malhas 1 e 3, de cima para baixo.

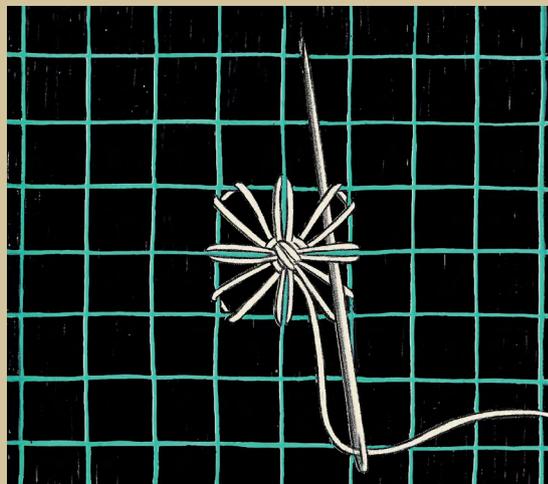
Mova a agulha em diagonal no cruzamento externo à esquerda e abaixo da malha 3.



e - Siga para a extremidade oposta, no cruzamento do canto superior à direita da malha 2, passe a agulha em diagonal da direita para a esquerda, em sequência, mova a agulha por baixo do fio entre as malhas 3 e 4, da esquerda para a direita.



f - Desloque a agulha por baixo do cruzamento dos fios à direita e na parte inferior da malha 4, em diagonal, e siga para o lado oposto, no cruzamento superior à esquerda da malha 1. Em seguida, com a agulha, de baixo para cima, mova-a por baixo das linhas e do fio entre as malhas 4 e 2. A agulha sai entre as linhas horizontal e diagonal. Passe a agulha, da direita para a esquerda, por baixo do fio e das linhas entre as malhas 1 e 2.

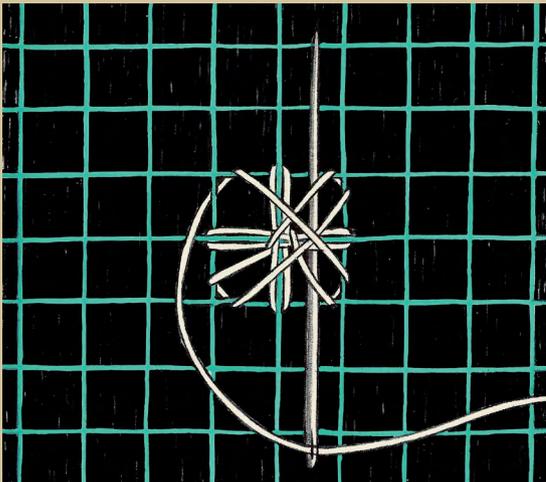
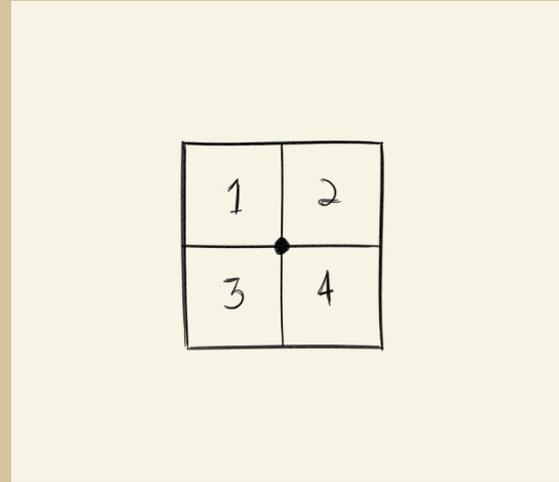
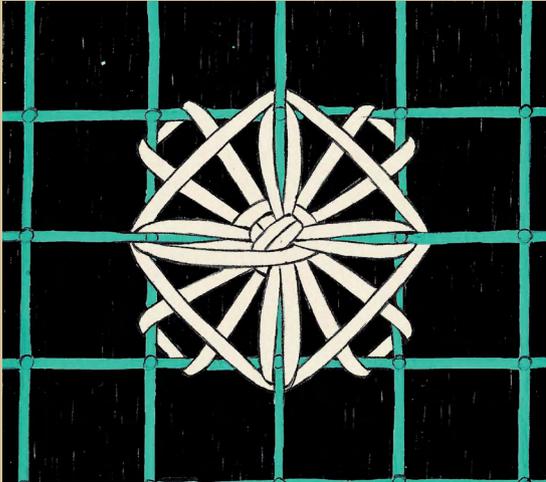


g - De cima para baixo, movimente a agulha por baixo do fio e das linhas entre as malhas 1 e 4. A agulha sai entre as linhas horizontais e diagonais. Os movimentos passam a formar um nó no centro. Passe, da esquerda para a direita, por baixo do fio e das linhas entre as malhas 3 e 4, siga então para baixo do fio e das linhas horizontais e diagonais da malha 2.

Introduza a agulha dentro do nó central, de cima para baixo, e volte inserindo novamente a agulha por dentro do nó, de baixo para cima na diagonal, e mais uma vez, de cima para baixo. Ao final, corte o excesso de linha.

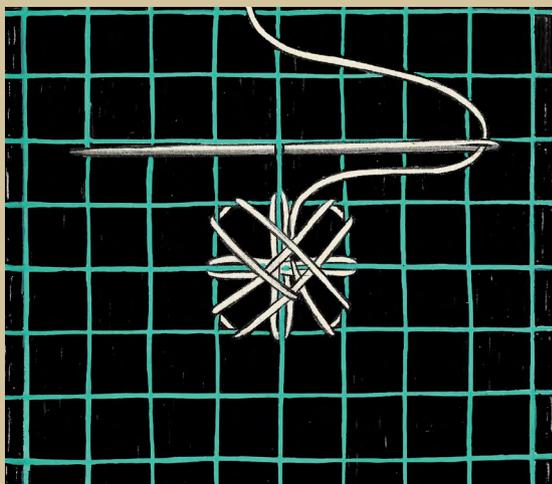
6

Jasmim coberto

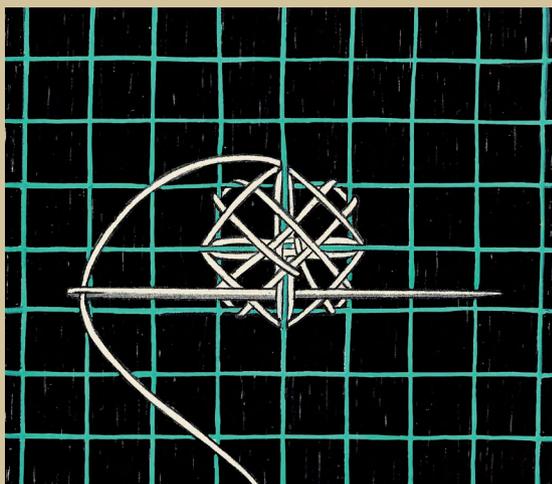


a - O início do jasmim coberto é igual ao do jasmim descoberto. Contorne o fio com a linha, passando a agulha por baixo dos fios nas extremidades entre as malhas 1 e 2, 3 e 4, 1 e 3 e 2 e 4. Na sequência, produza os contornos das bordas diagonais, passando primeiro pela borda da malha 3, siga para a borda da malha 2, depois para a borda da malha 4 e finalize na malha 1.

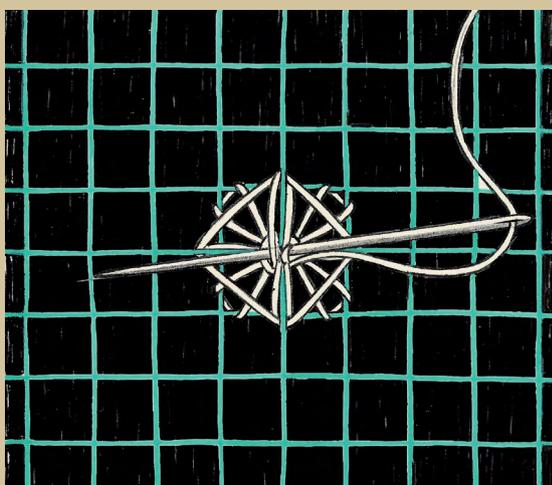
Passe a agulha por baixo das linhas e do fio das malhas 2 e 4.



- b** - Desloque a agulha por baixo dos fios externos entre as malhas 2 e 1. Repita o movimento sucessivamente entre as malhas 1 e 3, 3 e 4, 4 e 2, completando a volta. Passe novamente pelo fio superior externo entre as malhas 2 e 1. Esse movimento formará um losango.



- c** - Prossiga movendo a agulha por baixo do fio e das linhas entre as malhas 3 e 4. Faça o mesmo movimento continuamente, seguindo para 4 e 2, 2 e 1, 1 e 3, termine passando por baixo dos fios e da linha 3 e 4.



- d** - Finalize passando a agulha pelo miolo duas vezes, em sentidos diferentes, e corte o excesso de linha.

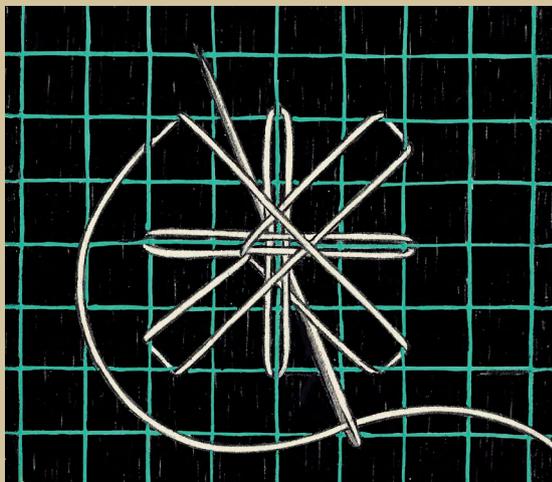
7

Aranhão Descoberto



4	3	2	1
5	14	13	12
6	15	16	11
7	08	09	10

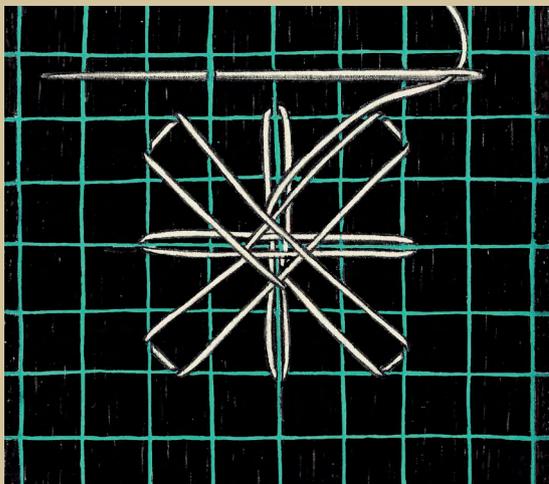
Para o ponto aranhão descoberto, delimite uma área de 4 malhas horizontais por 4 malhas verticais. O aranhão se assemelha ao jasmim, porém no aranhão a área trabalhada e preenchida é maior.



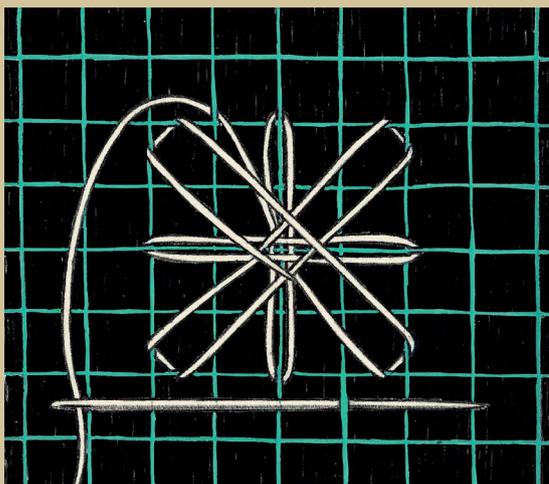
a - Inicie o ponto pelo centro, confeccionando um nó e cortando o excesso de linha. Passe a agulha por baixo do fio externo superior entre as malhas 3 e 2. Em seguida, mova a agulha por cima do fio externo no meio das malhas 9 e 8 e volte por baixo das linhas e do fio entre as malhas 14 e 13. Continue passando a agulha por baixo do fio lateral direito das malhas 12 e 11 e, depois, por cima do fio lateral esquerdo das malhas 6 e 5. Finalize o contorno da cruz passando a agulha por baixo do fio entre as malhas 13 e 16. Para iniciar o X, passe a agulha em diagonal, por baixo do cruzamento externo esquerdo inferior da malha 10, de cima para baixo.

Depois, mova a agulha até a extremidade oposta da malha 4, passando por baixo de baixo para cima. Continue deslocando a agulha por baixo do fio e das linhas entre as malhas 16 e 15. Em seguida, passe a agulha até o cruzamento externo direito inferior da malha 7, de baixo para cima, e siga para a extremidade oposta da malha 1, de cima para baixo. Finalize o X passando a agulha em diagonal, por baixo do fio e das linhas entre as malhas 15 e 13.

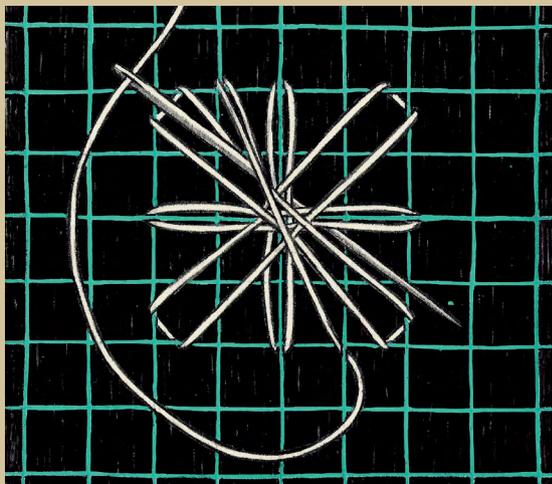
Depois de completar a cruz e o X, siga para os preenchimentos do aranhão. Passe a agulha por baixo do fio externo superior entre as malhas 2 e 1.



b - Depois de finalizar a cruz e o X, serão produzidos os demais preenchimentos do aranhão. Passe a agulha por baixo do fio externo superior entre as malhas 2 e 1.



c - Em seguida, passe a agulha por baixo do fio externo no meio das malhas 8 e 7.



- d** - Desloque a agulha em diagonal, passando por baixo dos fios e das linhas entre as malhas 13 e 15. Certifique-se de que a agulha passe entre as laçadas, sem atravessar o meio delas. Em seguida, mova a agulha pelo lado externo direito entre as malhas 6 e 7, continue pelo fio externo esquerdo entre as malhas 12 e 1, e passe por baixo dos fios e das linhas entre as malhas 15 e 16. Repita o movimento pelos fios externos das malhas 10 e 11, depois 4 e 5, e finalize em diagonal pelas malhas 16 e 14.

Na próxima etapa, repita o padrão anterior, deslocando a agulha entre as malhas 3 e 4, 10 e 9, e 14 e 13. Após completar o preenchimento do aranhão, forme o miolo passando a agulha por baixo do fio e das linhas ao redor do fio entre as malhas 13 e 16. Continue o movimento entre as malhas 16 e 15, depois 15 e 14, e termine nas malhas 14 e 13. Finalize o ponto passando a agulha por dentro do miolo duas vezes em sentidos opostos. Por fim, corte o excesso de linha.

8

Aranhão laço



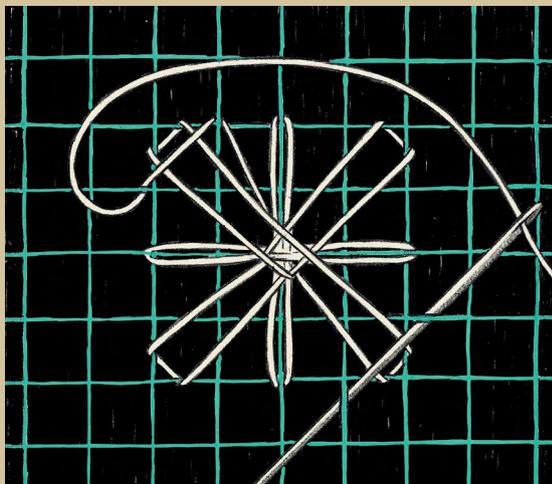
Os primeiros passos são iguais aos do aranhão descoberto, contudo é possível alterar os locais onde se inicia e continua os passos para a confecção do ponto: a escolha do caminho percorrido caberá a quem produz.

Para este passo a passo, o ponto se inicia com o nó no meio e vai para a esquerda, pelo fio externo entre as malhas 6 e 5, depois para 12 e 11 (externo), 15 e 14 (interno), 3 e 2 (externo), 14 e 13 (interno). Esses pontos irão produzir os contornos duplos de linhas ao lado dos fios, no formato de cruz.

1	2	3	4
12	13	14	5
11	16	15	6
10	9	8	7

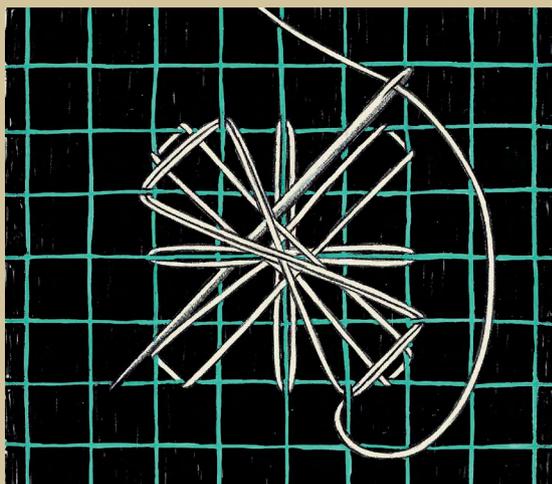
Para produzir o X, inicie pela diagonal externa na malha 10, passando a agulha de cima para baixo. Em seguida, mova a agulha para a malha 4, passando de baixo para cima. Depois, passe a agulha por baixo do fio entre as malhas 13 e 16. Continue na diagonal externa, passando pela malha 7 de cima para baixo, e pela malha 1 de baixo para cima. Finalize passando a agulha por baixo do fio entre as malhas 15 e 14.

A partir desse ponto, o processo de construção do ponto se diferencia do aranhão descoberto.

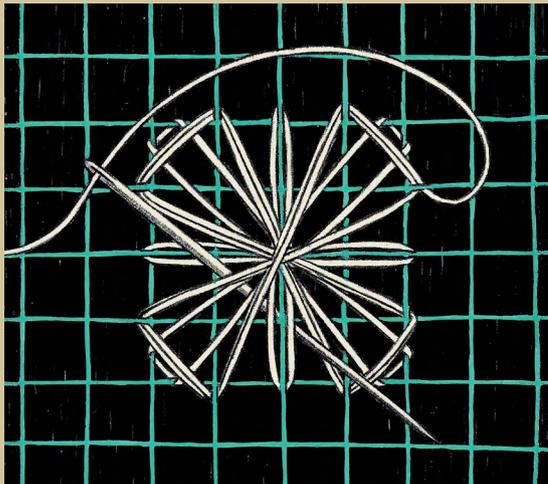


- a** - Para realizar o laço, passe a agulha em diagonal por baixo dos fios externos de uma determinada malha, seguindo para o lado oposto cruzando no meio. Repita esse caminho duas vezes.

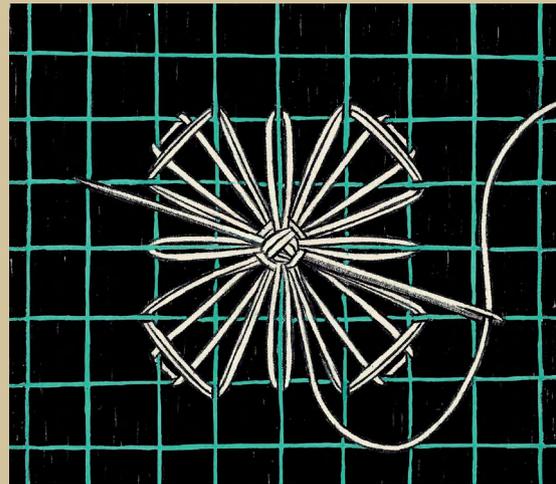
Passa a agulha, em diagonal, de cima para baixo, pelo fio externo entre as malhas 2 e 1, e 1 e 12, e depois, no mesmo sentido, por 6 e 7, e 7 e 8, repita 2 e 1, 1 e 12, 6 e 7, 7 e 8.



- b** - Arremate o primeiro laço, passando a agulha por baixo do fio e das linhas entre as malhas 13 e 16.



c- Continue para o outro laço, em diagonal, de cima para baixo, pelo fio externo entre as malhas 11 e 10; e, em seguida, entre as malhas 10 e 9. Depois, no mesmo sentido, por 3 e 4; 4 e 5, repita os passos. Arremate passando a agulha por baixo do fio e das linhas entre as malhas 16 e 15.

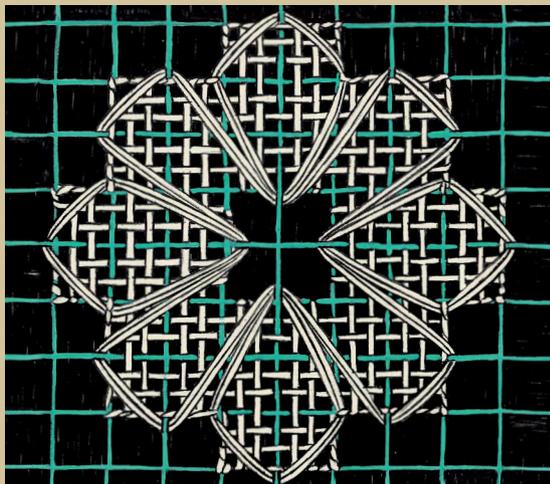


Demarque o miolo passando a agulha por baixo dos fios e das linhas que contornam a cruz: entre as malhas 16 e 15, 15 e 14, 14 e 13, e 13 e 16. Finalize a volta passando novamente por baixo dos fios entre as malhas 16 e 15.

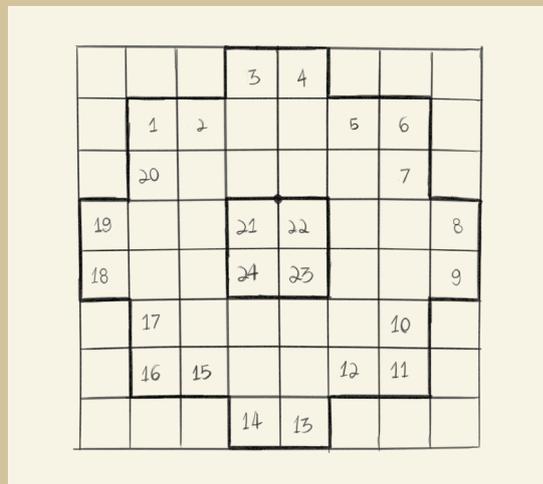
Termine o ponto passando a agulha pelo miolo. Insira a agulha ao lado de onde a linha saiu e volte no sentido oposto.

9

Bom gosto redondo de 8



O bom gosto é um ponto produzido sobre um espaço demarcado com linha e preenchido com o ponto cerzido de 2. Os passos serão descritos por pétalas, facilitando a compreensão das etapas. As pétalas serão descritas em sentido anti-horário, iniciando pelo meio superior.



Inicie com um nó entre as malhas 21 e 22. Siga com a agulha, de baixo para cima, pelo fio superior da malha 2 (1), pelo fio externo entre as malhas 3 e 4 (2), e de cima para baixo, pelo fio superior da malha 5 (3). Finalize a primeira volta da pétala 1 pelo fio entre as malhas 22 e 21 (4 e 8). Repita os passos; as linhas devem ser posicionadas lado a lado, sem sobreposição ou cruzamento.

Pétala 2: Passe a agulha por baixo do fio externo superior entre as malhas 2 e 1 (9), pelo fio externo à esquerda entre as malhas 1 e 20, e pelo fio entre as malhas 21 e 24 (11).

Pétala 3: Passe a agulha por baixo do fio à esquerda da malha 17, seguindo para o meio das malhas 18 e 19. Continue da direita para a esquerda pela lateral esquerda da malha 20, passando novamente pelo fio no meio das malhas 21 e 24 (15).

Pétala 4: Siga pelo fio externo entre as malhas 17 e 16, 16 e 15, e 24 e 23 (18).

Pétala 5: Desloque a agulha pelo fio inferior da malha 12, seguindo pelos fios entre as malhas 13 e 14, pelo fio inferior da malha 15, e pelo fio entre as malhas 24 e 23 (22).

Pétala 6: Continue pelo fio inferior entre as malhas 12 e 11, depois entre as malhas 11 e 10, e finalize no fio entre as malhas 23 e 22 (25).

Pétala 7: Passe a agulha por baixo do fio direito da malha 7, pelo fio externo entre as malhas 8 e 9, pelo fio direito da malha 10, e termine no fio entre as malhas 23 e 22 (29).

Pétala 8: Para a última pétala, desloque a agulha da esquerda para a direita pela lateral direita da malha 7. Siga por baixo do fio externo entre as malhas 6 e 5 e finalize no fio entre as malhas 22 e 21.

Repita os passos a partir da pétala 2. Após passar a agulha por baixo do fio entre as malhas 22 e 21, faça dois nós e corte o excesso de linha.

10

Bom gosto vazado 14

O bom gosto vazado 14 contará com 12 pétalas. Diferentemente do bom gosto redondo de 8, este terá uma volta simples. As pétalas serão produzidas no sentido horário, com a agulha pelo lado externo das malhas de contorno. Nas malhas 41 a 44 a agulha passará pelos fios internos das malhas.

Preencha o espaço demarcado com linha com o ponto cerzido de 2.

Inicie confeccionando um nó entre as malhas 41 e 42. Siga com a agulha pelo fio entre as malhas:

1 e 2, depois 2 e 3, 41 e 42,

5 e 6, 6 e 7, 42 e 43,

8 e 9, 9 e 10, 42 e 43,

14 e 13, 12 e 13, 12 e 11, 42 e 43,

15 e 16, 16 e 17, 43 e 44,

18 e 19, 19 e 20, 43 e 44,

24 e 23, 23 e 22, 22 e 21, 43 e 44,

25 e 26, 26 e 27, 44 e 41,

28 e 29, 29 e 30, 44 e 41,

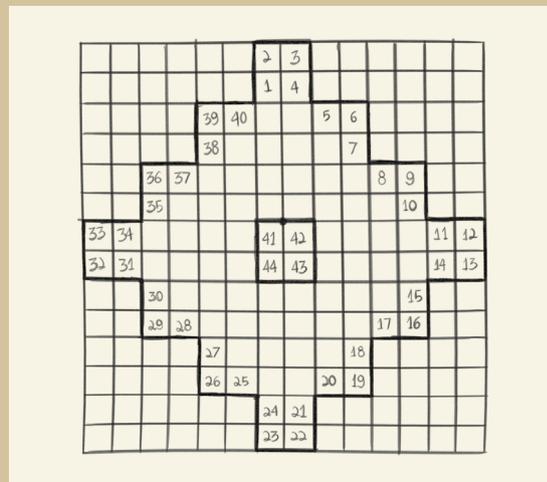
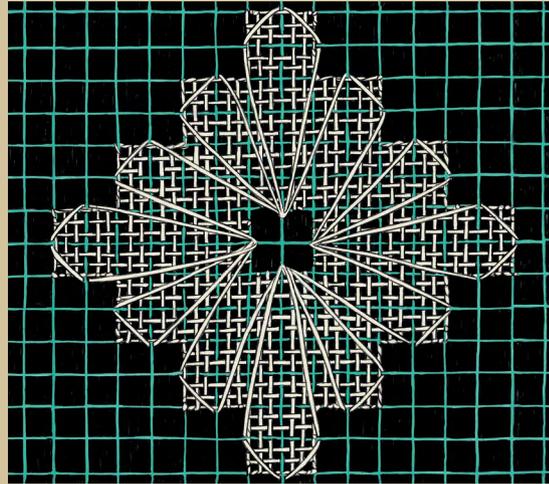
33 e 34, 33 e 32, 32 e 31, 44 e 41,

35 e 36, 36 e 37, 41 e 41,

38 e 39, 39 e 40.

Finalize em 41 e 42. Faça dois nós e corte o excesso de linha. Durante a confecção das pétalas, ajuste as linhas para que não se cruzem nem se sobreponham, garantindo um acabamento uniforme.

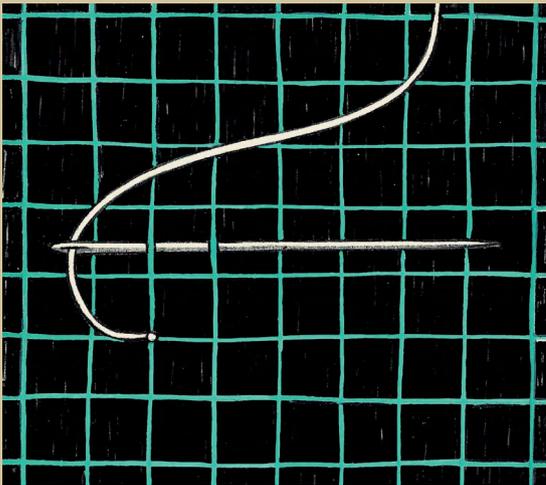
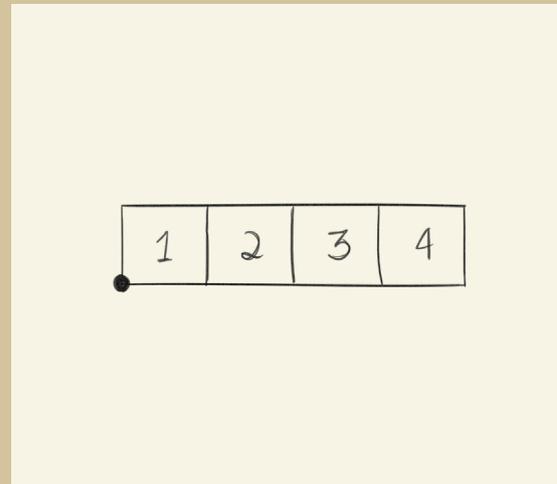
Ajuste as linhas para não se cruzarem, nem se sobreponham, conforme for elaborando as pétalas.



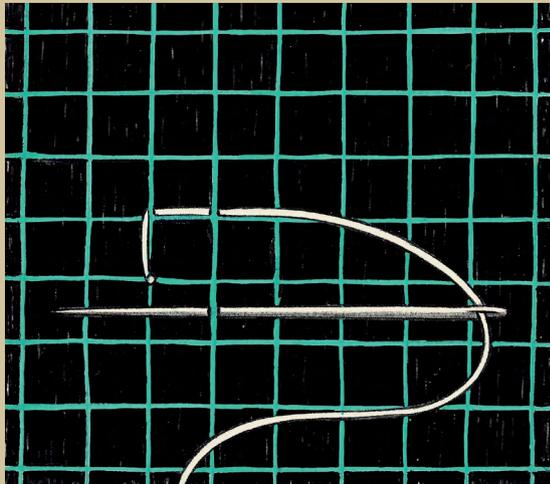
11

Dente de cão + Matame

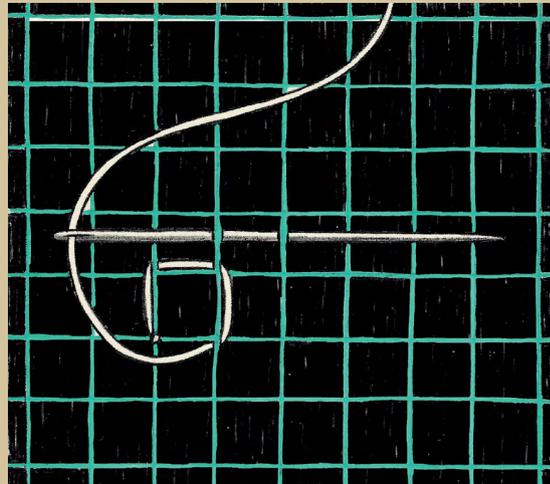
O ponto matame é o ponto de acabamento do Filé, aplicado na extremidade do trabalho, onde a rede será cortada. Já o ponto dente de cão é um ponto “solto”, confeccionado sempre junto ao ponto matame. Por isso, os dois pontos serão descritos juntos.



- a** - Comece com o nó no canto inferior esquerdo da malha 1. Deslize a agulha por baixo dos fios externos superiores por baixo dos fios externos superiores à direita das malhas 1 e 2.

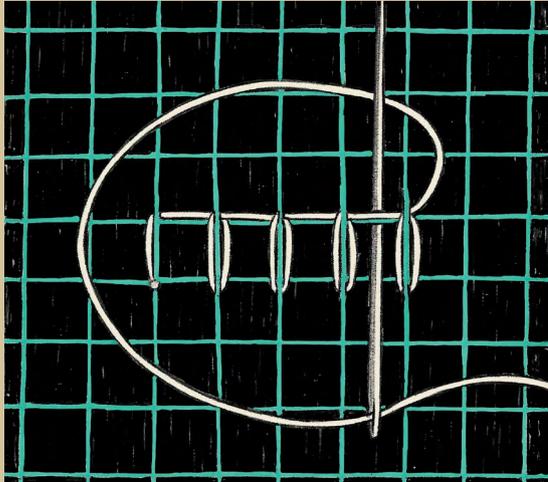


b - Passe a agulha por baixo do fio externo inferior entre as malhas 2 e 1.

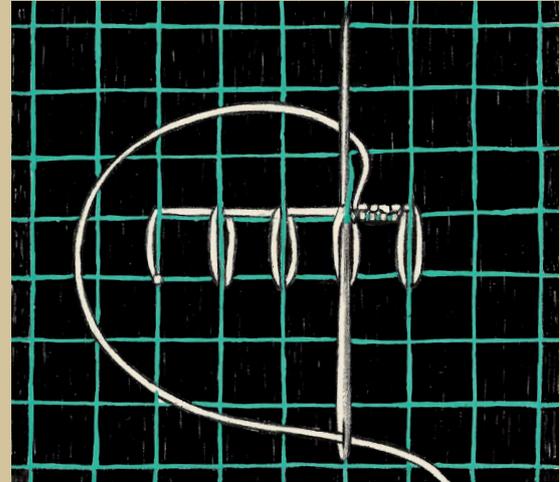


c - Desloque a agulha pelo fio externo superior entre as malhas 1 e 2, e entre as malhas 2 e 3.

Essa sequência descreve os passos do ponto dente de cão. Repita os movimentos até completar os parênteses no lado direito da malha 4.



d - Inicie o ponto matame, com a agulha de baixo para cima, por baixo do fio e da linha superior da malha 4. Posicione a linha por trás da agulha e produza um nó.



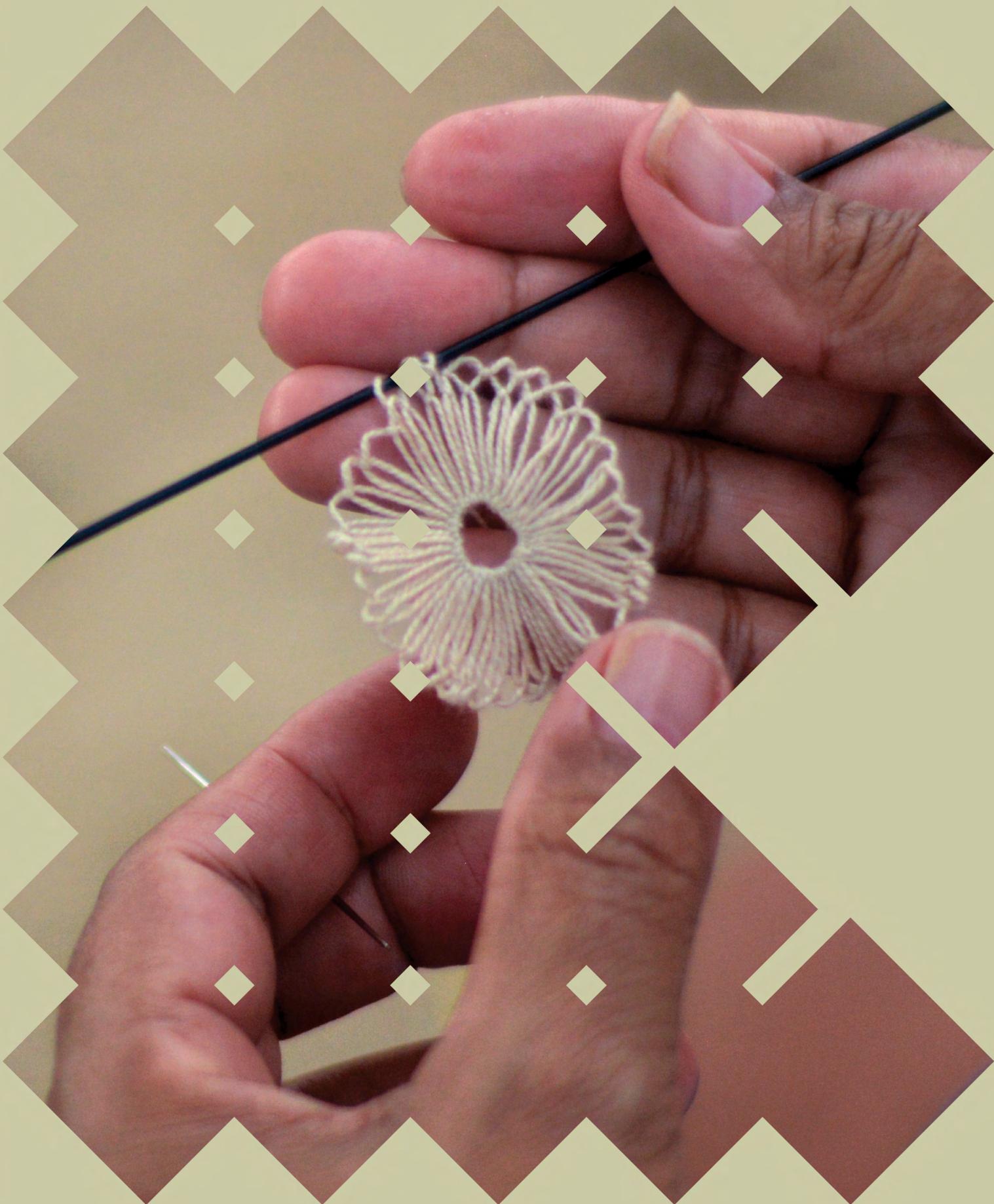
Repita essa sequência de movimentos até preencher o fio superior com nós, e migre para o fio superior da malha ao lado. Finalize passando a agulha em diagonal no fio superior da malha 1 e execute o último nó.

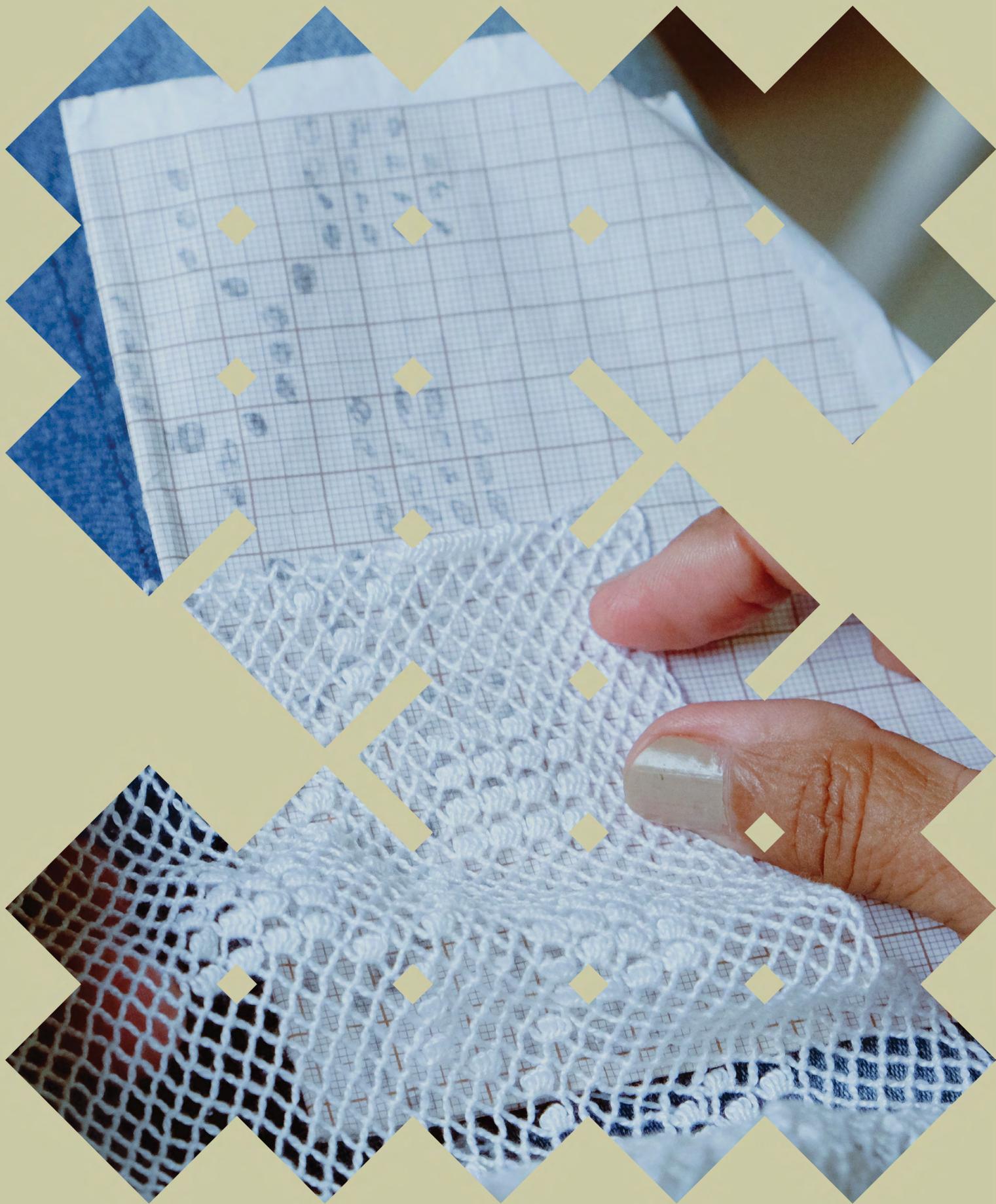
LISTA DE PARTICIPANTES

Em Marechal Deodoro, no povoado de Barra Nova, desenvolvemos a pesquisa com as artesãs da Cooperartban coordenadas por Wendy Sherry Oliveira Barros: Cícera Rosa Medeiros, Diana Maria dos Santos, Lindinalva Oliveira dos Santos Camargos, Maria Cristina Batista Ferreira, Maria Dantas Cavalcante Filha, Maria José dos Santos, Maria Lina dos Santos, Vera Cristina Cavalcante de Oliveira.

Em Maceió, no bairro de Pontal da Barra, entrevistamos as artesãs do Inbordal coordenadas por Petrucia Ferreira Lopes: Ana Claudia dos Santos, Aurilene Duarte, Gorete Maria de Lima Silva, Marilidia Raquel Cavalcante de Lima, Maylda Cristina Soares Da Silva, Rosiene Da Silva Ramos.

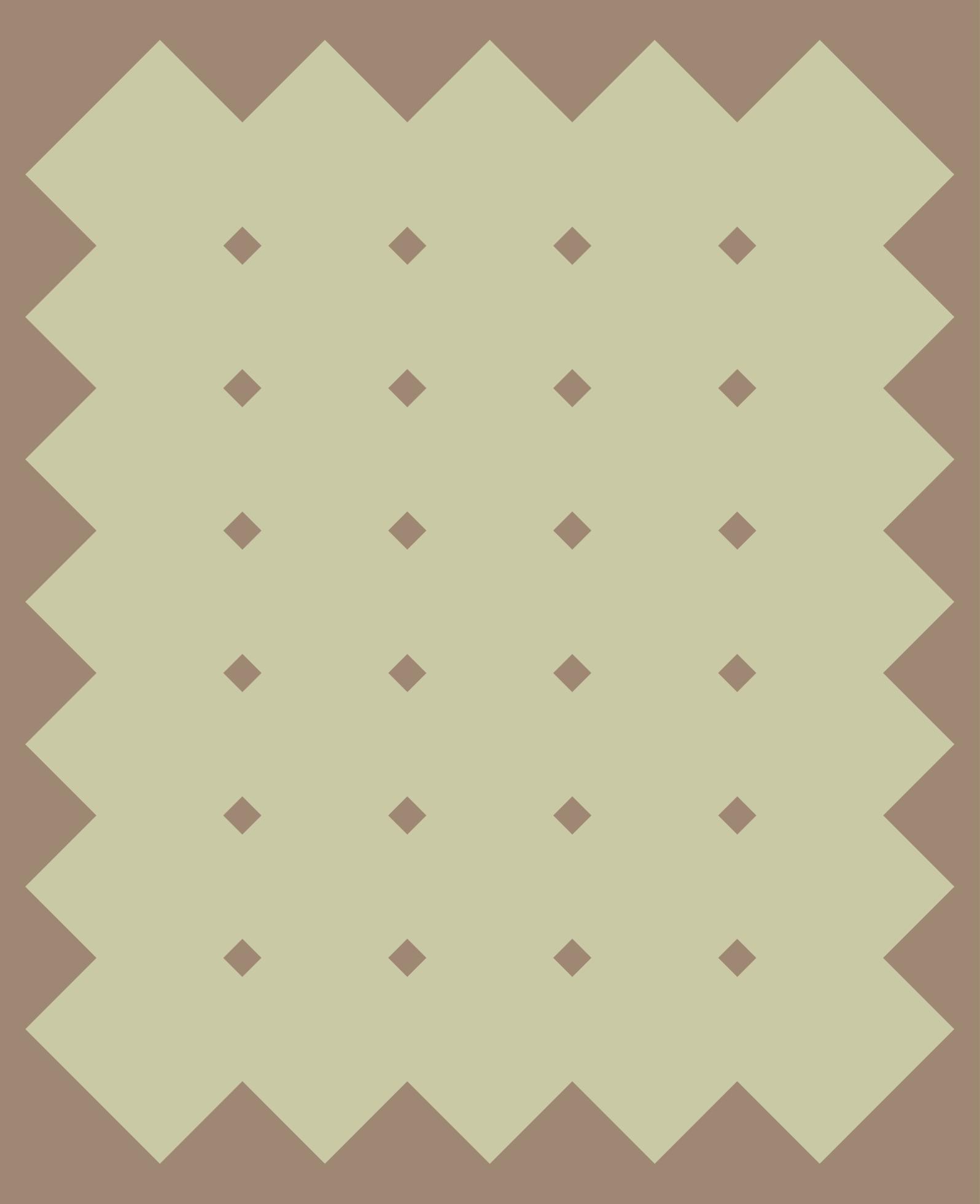






Renda Singeleza

PARIPUEIRA, MAIO DE 2023



Em Alagoas, similar às urdiduras criadas pelos pescadores e lançadas ao mar, com as finas rendas também se colhe o sustento familiar. A Singeleza é um tipo de renda formada por nós, próxima à estrutura do Filé e da rede de pesca, uma das mais antigas construções têxteis da humanidade.

Em 1994 a memória da Renda Singeleza estava por um fio. Foi nessa época que a pesquisadora Josemary Ferrari ouviu de Maria do Carmo Nunes da Silva, a dona Marinita: “O sabê do bico¹ vai acabar, pois ninguém mais liga pra esse sabê e eu nunca tive filhas...”. A declaração da artesã octogenária, que rendava para lembrar – dos pontos, de si, de sua mãe – foi ouvida como um clamor por Josy, que passou a se dedicar profundamente à salvaguarda desse saber fazer.

Marinita era filha de Filomena Nunes da Silva, conhecida como Filó, considerada por todas em Marechal Deodoro como a melhor fazedora do bico.

Essa Singeleza estava se acabando. Aqui em Marechal era só dona Marinita, que aprendeu com a mãe dela. Ela ensinava as pessoas, só que é um trabalho melindroso, muito fino, muito tranquilo e nem todo mundo tem paciência pra fazer; é um trabalho renitente... Renitente é aquela coisa que a gente faz, faz e não sai do lugar.

Benedita Jatobá²

¹
"Bico" é um tipo de faixa produzida em renda muito utilizada no ornamento de vestuário. É usado pelas artesãs citadas como um sinônimo para a Singeleza.

²
Benedita Jatobá, artesã, no documentário *Filé e Singeleza* do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Pouco tempo depois, Josy se uniu à amiga e também pesquisadora Adriana Guimarães para fomentar ações e projetos para promover a Singeleza, como oficinas com dona Marinita e dona Benedita, exposições, publicações e conscientização da população sobre a importância do ofício para a memória coletiva. Dois marcos dessa jornada foram o projeto (Re)Bordando o Bico Singeleza e a solicitação da inscrição do Saber-Fazer Singeleza no Livro de Registro do Patrimônio Imaterial do IPHAN, ainda em curso.

No início dos anos 2000 elas realizaram uma ampla pesquisa no estado³ e constataram que havia produção em Água Branca, no Sertão Alagoano, em Viçosa, na região serrana dos quilombos, e em Marechal Deodoro, primeira capital localizada no litoral, próxima à atual capital Maceió. Em cada lugar a Singeleza chegou por caminhos distintos. No interior, o saber veio de Ilhéus, na Bahia, e no litoral acredita-se que seja um conhecimento da época da colonização, aportado com outras técnicas como Labirinto, Bilros e Filé.

Muito se transformou a partir dessas ações, histórias se entrecruzam e alguns encontros preciosos se deram para que a Singeleza alcançasse o título de Patrimônio Imaterial do Estado de Alagoas em 2014.

A afirmação de dona Marinita continuou a ecoar, mesmo após sua partida em 2006, e alcançou outra apaixonada: Luzinete Alves de Lima, que aos 88 anos assistiu a uma entrevista com Josy e soube que aquela rendinha que ela tinha aprendido em sua juventude em Viçosa, com uma babá vinda de longe,⁴ estava quase desaparecendo. Pronto: convocou sua neta Jeane Valentim para aprender. Isso foi em 2007, período em que a dona Luzinete estava em tratamento oncológico e Jeane a acompanhava nos cuidados em Maceió. Sobre esse período, Jeane conta:

Eu costumo dizer que foi por livre e espontânea pressão. Eu não queria, até porque foi um momento em que eu estava muito agitada, tinha me separado, com os dois meninos pequenos, meu pai com câncer de fígado e minha avó com câncer de mama. E ela queria que toda tarde eu sentasse e fosse aprender Singeleza e eu não conseguia, eu estava ali, mas minha cabeça voava... isso era no hospital. Era uma pressão tão grande, eu não conseguia, eu não conseguia pegar o palito, eu ficava nervosa, me dava uma dor de estômago enorme. E minha mãe falava: "Vá lá". E minha avó ficava brava e ameaçava ir embora se eu não aprendesse, dizia que iria para Viçosa, porque ela era de Viçosa. Foi muito difícil, muito. E, eu dizia: "Eu não vou aprender isso, com 36 anos, não vou aprender

³
Dossiê *Renda Singeleza*.

⁴
A família não sabe informar com precisão a origem da babá, que se chamava Maria; a única informação é a de que ela falava "um português muito correto", por isso há quem cogite que fosse portuguesa.

isso não. Meu Deus do céu”. E ela: “Bora, bora! Você não viu que a mulher morreu? Bora, bora!”. E a gente usava a linha grossa, minha avó me ensinou com a linha grossa. Como eu passava muitas tardes na Santa Casa, eu ficava muito nervosa nesse tempo, foi aí que um médico disse: “Olhe, Jeane, ou você ocupa a mente enquanto está aqui ou você vai ficar maluca”. Aí eu comecei, dentro do hospital, a me concentrar, me acalmar e a fazer.

Em 2009, Jeane se mudou para Paripueira e lá seguiu produzindo e ensinando a Singeleza para amigas e vizinhas na varanda de sua casa. Em 2015, conheceu Josy e Adriana, quando o projeto Desenvolvimento das Mulheres Rendeiras da Singeleza foi contemplado no Prêmio Santander Universidade Solidária, resultando na formalização da Artercer (Associação das Rendeiras de Singeleza e Bordados de Paripueira) e no fortalecimento do ofício na região.

Ou seja, a presença da renda em Paripueira é relativamente recente, mas conflui com todos os esforços relativos à reativação e salvaguarda da Singeleza alagoana: a cidade tornou-se um dos principais polos produtivos.

Paripueira é terra de “águas mansas”, como revela seu topônimo de origem tupi. “De beleza cristalina e céu que azulina” é o que canta o hino da cidade localizada no litoral norte do estado, a 35 quilômetros da capital. De fato, suas paisagens paradisíacas encantam e movimentam o turismo, uma de suas principais atividades econômicas, ao lado da pesca. A íntima relação das artesãs com a paisagem e a história local é transmitida em suas rendas, que conectam, nos infinitos nós, as idas e vindas das migrações e a mistura de culturas, resultando em uma expressão única e autêntica.

SINGELEZA: UMA RENDA SINGELA

Em cada território a renda de rede ganha nome e características próprias, como é o caso da Renda Turca em Minas Gerais e São Paulo, *Randa* na Argentina e *Puntino ad Ago*⁵ na Itália. A publicação mais antiga que registra o nome Singeleza no Brasil data de 1985 – a microbiografia *Singeleza: uma renda singela*, de Roberto Benjamin e Zaida Cavalcanti. Ao realizarem um inventário cultural em Pernambuco, mais especificamente na região de rio Formoso, encontraram quase ao acaso a fina renda até então sem registros na bibliografia especializada. Segundo eles, o nome derivaria de um estilo de rede de pesca utilizada para capturar peixes miúdos, também conhecida como singeleza. Ou ainda, da poesia cotidiana e afetuosa das próprias artesãs, que batizam seus pontos e rendas com as analogias que mais lhes convêm.

As minúsculas malhas da renda Singeleza são construídas geralmente com linha de algodão, com auxílio de uma agulha usando uma haste como suporte; é a espessura

5 Para uma relação detalhada entre Singeleza e *Puntino ad Ago* consultar a dissertação de Ceriza Maria Ramos Ferrari de Melo, *Viabilidade da renda Singeleza como Indicação Geográfica: valorização e mercado na conexão entre Alagoas e Itália*.

dessa haste que define o tamanho da malha. Os desenhos na rede são criados com os pontos chamados “pipoquinhas” ou “cocadinhas”, que são formados pela tripla repetição da mesma laçada da base. Desse processo resultam principalmente bicos, entremeios e mandalas, utilizadas em aplicações para vestuário, peças de cama e decoração, mas também é possível produzir blusas, saias e vestidos inteiramente confeccionados em renda.

Mesmo com variações regionais de nomenclatura, por ser uma renda feita basicamente de um tipo de laçada, a Singeleza se enquadra em um conjunto maior conhecido como “rede com nós”, do qual deriva também o Filé. Isso pode ser observado em alguns manuais já publicados, como a *Encyclopédie des ouvrages de dames* [Enciclopédia de obras femininas], de Thérèse de Dillmont (1886), *Enciclopédia de trabalhos manuais*, de Berta Schwetter (1958) e *Broderie sur filet noué: Apprendre à réaliser un filet et à le broder* [Bordado em rede com nós: Aprenda a fazer rede e bordá-la], de Christine Gatelier (2015). No manual francês de Gatelier, por exemplo, há o passo a passo de redes chamadas “rede em quadrado” feita como a rede do Filé, enquanto a “faixa enfeitada”, “rede oblíqua ornamentado com moscas abertas” e “rede em anel” são equivalentes ao chamados “bico”, “pipoquinha” e “mandala” da Singeleza.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Papel quadriculado para o desenho
- ◆ Haste ou palito fino com comprimento entre 8 e 10 cm
- ◆ Bastão, que é geralmente uma caneta ou lápis
- ◆ Tesoura
- ◆ Agulha número 3
- ◆ Fita métrica
- ◆ Retalho de tecido ou pedaço de papel grosso que serve como suporte para a primeira carreira de pontos

MATÉRIAS - PRIMAS

- ◆ Linhas de algodão mercerizado TEX 45, 70, 86 e 120 – mais utilizadas “Esterlina” número 10 ou 20, “Mercer Crochet” número 40 ou 60; em Marechal Deodoro, há a tradição de produzir Singeleza com linha número 10 Corrente TEX 85, também chamada “linha de pipa”. Todas da fabricante Coats Corrente.

ETAPAS

- ◆ Determinar a largura e formato da peça.
 - ◆ Elaborar o gráfico com o desenho.
 - ◆ Tecer.
-

A Singeleza começa com a definição do tamanho e formato da peça, o que determina quantas laçadas a carreira inicial terá. Esse cálculo varia de acordo com a espessura da linha e da haste. Por exemplo, para o padrão de produção que as artesãs da Artecer já estão habituadas, são necessárias 25 laçadas para um bico de 12 centímetros de largura e 45 laçadas para 20 centímetros.

Existem duas formas de segurar a agulha para dar laçada: uma em que a agulha fica na horizontal, forma ensinada por Jeane, e outra em que a agulha fica na vertical, forma ensinada por Sônia Maria de Lucena, a mestra Soninha; ambas resultam em pontos firmes e regulares, a depender da destreza e costume de cada artesã.

Quando a peça tem algum desenho formado pelas pipoquinhas, é preciso elaborar em um papel milimetrado os quadrinhos contados equivalentes às malhas e posicionar onde serão dados os pontos em relevo. Durante o tecimento da renda é importante estar com uma fita métrica sempre à mão para controlar a regularidade da largura desejada. Concluído o tecimento, a peça é lavada e engomada e passada a ferro para alinhamento.

De acordo com Jeane, são dois os indicadores de qualidade: os losangos devem estar todos alinhados; e as pipoquinhas devem estar todas com 3 laçadas e largura e comprimento seguindo as medidas predeterminadas. Como ela diz, “é muito visível, por isso todo cuidado na construção da singeleza é importante porque ela fica feia com qualquer coisa desregular. Feia é modo de falar, mas é que ela não fica certinha, bonitinha”.

TALINHO, ESPINHO, FERRETO

Em cada localidade, esse tipo de renda apresenta algumas particularidades e isso se dá especialmente na escolha dos materiais, além dos estilos das peças produzidas.

Uma expressão muito marcante da produção do litoral alagoano é o uso do talo da folha de coqueiro como suporte para as laçadas. A confecção do instrumento é simples, basta retirar parte do talo central da folha, ainda verde, deixar secar e depois alisar com ajuda de uma faca e lixa fina. É importante que o talo esteja bem liso e regular em toda a sua extensão para que não reflita suas irregularidades na rede. Jeane costuma montar um *kit* com palitos de espessuras variados para as artesãs associadas e aprendizes: “Em uma garrafinha de refrigerante colocamos um palitinho fino,

um menos fino e outro grosso; eu costumo falar que é o P, M e G”. Já no Sertão as mulheres utilizam espinhos de mandacaru com a mesma finalidade.

Também são usadas hastes de metal adaptadas da armação de guarda-chuva e de raio de bicicleta, similares ao *ferreto* utilizado na produção da gêmea italiana *Puntino ad Ago*. O uso do ferrinho ajuda na padronização das peças, uma vez que no processo o talo de coqueiro pode quebrar e é muito difícil produzir outro exatamente com a mesma espessura.

O APRENDIZADO

Como já vimos, a Singeleza é recente em Paripueira e na vida das associadas da Artecer, que aprenderam a técnica em oficinas ministradas por Jeane ou Soninha, mestras que guiaram nosso registro apresentado aqui. A transmissão é ativa, movida pelo desejo de continuidade e pela necessidade de incrementar a capacidade produtiva do grupo e alcançar novos clientes. Ao longo das últimas décadas foram inúmeras iniciativas de repasse propostas no projeto (Re)Bordando o Bico Singeleza ou pela Artecer, por exemplo.

Os cursos mais recentes têm ocorrido desde o segundo semestre de 2023 com mulheres beneficiárias do Programa Minha Casa, Minha Vida do Governo Federal, nas quais Jeane e Cícera Rodrigues da Silva – presidente e tesoureira da associação – ensinam o passo a passo da renda. Cada turma tem em média vinte alunas que frequentam aulas semanais durante três meses. De todas as formadas na primeira turma de Paripueira, em novembro de 2023, oito seguiram produzindo com Artecer; Jeane afirma que essa tem sido a média. Na Casa da Singeleza Dona Marinita, em Marechal Deodoro, também acontecem oficinas para estudantes da rede pública e para a comunidade, ministradas por Maria Wbiranilda da Silva de Albuquerque, a Bira, e Maria Cícera da Silva, a Bal.

A CRIAÇÃO

Na repetição de pontos o pensamento vagueia meditativo e a criatividade toma corpo, expressando-se em novas formas, combinações de cores e padrões. Além de peças, as artesãs criam também ferramentas, soluções e aprimoram seus métodos. Nas relações cotidianas cultivam afeto e reconhecimento em um espaço de respeito, onde sentem-se seguras para expressarem o que têm de mais essencial, encontrando acolhimento para suas ideias. Isso ficou evidente já na primeira reunião que tivemos com todas as artesãs da Artecer, que em sua maioria aprenderam a render já na idade adulta e se encontraram na associação. A conquista desse espaço por mulheres que compartilham histórias de opressão social e familiar é transformadora e a beleza de seus trabalhos é reflexo disso.

Vivendo em um local turístico, as rendeiras se veem estimuladas a criar peças atraí-vas para as visitantes, que expressem sua cultura e as belezas naturais, como diz Jeane:

Para criar muitas vezes a gente se inspira no ambiente. Assim, a gente olha e a gente vê que o azul combina com o verde, porque está na natureza, né?! Então a gente usa muito isso, o mar, o verde com o *off white* e o azul do céu.

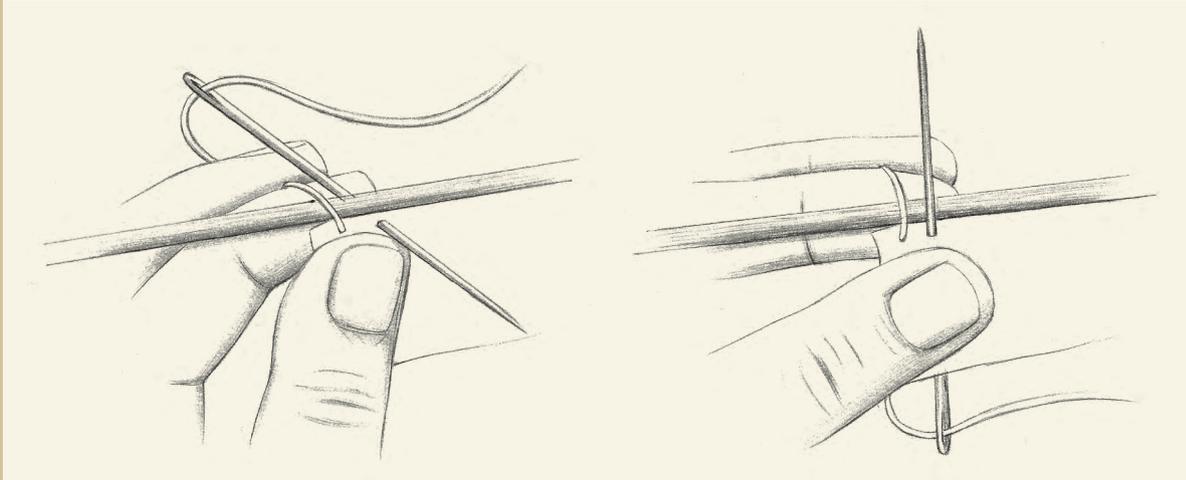
A Singeleza passou a ocupar a vida e os sonhos das artesãs, que inventam para si novas oportunidades. A imagem de dona Luzinete, avó de Jeane, é acessada por Cícera como símbolo de resistência e perseverança, uma verdadeira guardiã desse saber:

Um dia eu falei: “Não vou fazer mais Singeleza não, de jeito nenhum, a pessoa faz, faz e não ganha dinheiro”. Aí eu sonhei com umas mãozinhas de uma senhora dizendo que eu fizesse assim, botasse as pipoquinhas assim, três carreiras de pipoca. No meu consciente era avó de Jeane, que eu não conheci, mas no sonho foi uma coisa tão verdadeira que até a linha eu fiz com a linha que ela fazia, uma linha grossa. Foi no tempo do Big Brother da Juliette e ela até disse assim: “Bote o nome da peça de Juliette”. E quando eu acordei eu desenhei a peça e fui fazendo. Agora estou fazendo uma de um metro e oitenta igual, só que com a linha fina.

— E por que você acha que teve esse sonho?

Por quê? É porque acho que Singeleza é viva, não é uma renda que você joga e despreza... quanto mais a gente faz, mais pega aquele amor. E também acabei com meu estresse. Eu ganho um trocado, me ajuda, eu arrumei minha vida. Já tenho coisas compradas por causa da Singeleza, roupa para o meu filho, roupa para mim. E acho que a renda Singeleza é viva e cada pessoa que vem aqui e quer ajudar, eu sinto quando a pessoa é sincera e quando falo da Singeleza eu sinto a avó de Jeane aqui. Eu sinto isso.

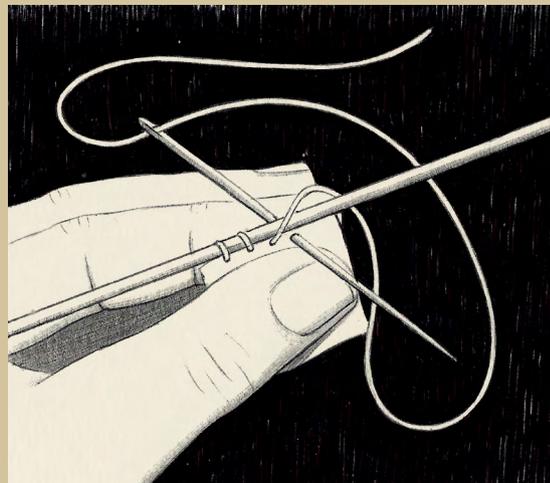
O sonho é o encontro dos mundos sem passados ou futuros, onde o desconhecido nos é íntimo e comunica. Em diálogo, a criação de peças conecta o saber ancestral às novidades do momento.



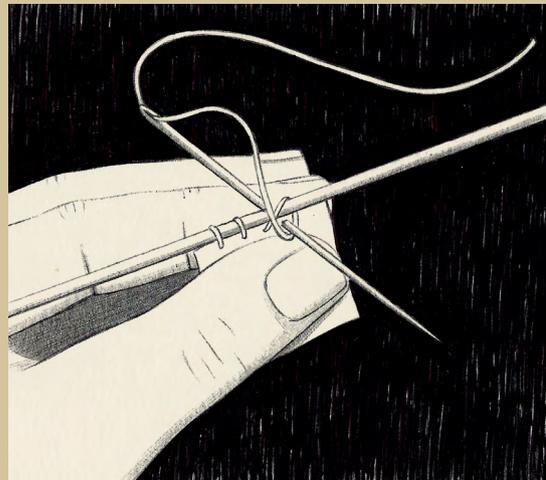
Existem duas formas de segurar a agulha para dar as laçadas, e ambas produzem resultados semelhantes. Ela pode ser segurada na posição horizontal, o que é denominado pelas rendeiras como agulha de frente, ou na posição vertical.

Ponto e entremeio sem ourela

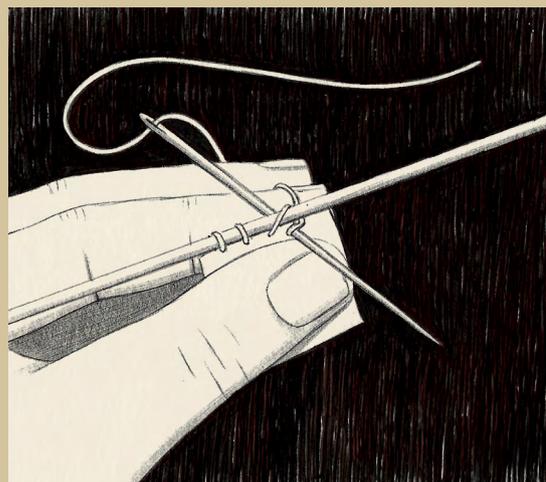
- a-** Segure o tecido de base e a ponta da linha com o polegar e o indicador em movimento de pinça. Passe a agulha pelo tecido e dê um nó. Prenda a ponta do tecido, onde está o nó, com os dedos polegar e médio; o dedo indicador serve como suporte para o palito, que está posicionado acima rente do tecido. Com a agulha espetada pela metade no tecido, dê a volta com a linha no palito, de frente para trás, deslocando-se para o lado esquerdo da agulha e passando por baixo dela.



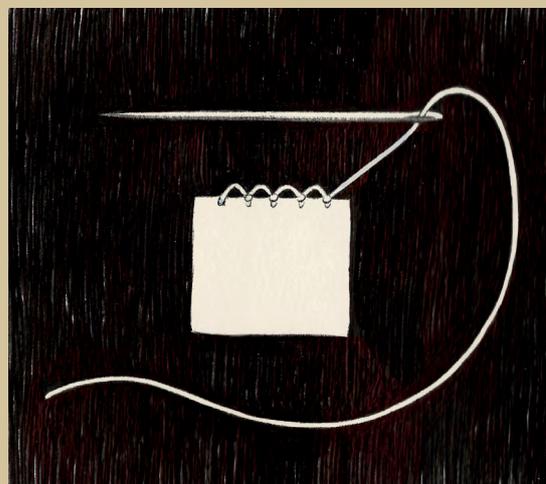
b - Movimente a linha dando uma volta na agulha e, na sequência, para a direita, formando um x na parte de cima da agulha.

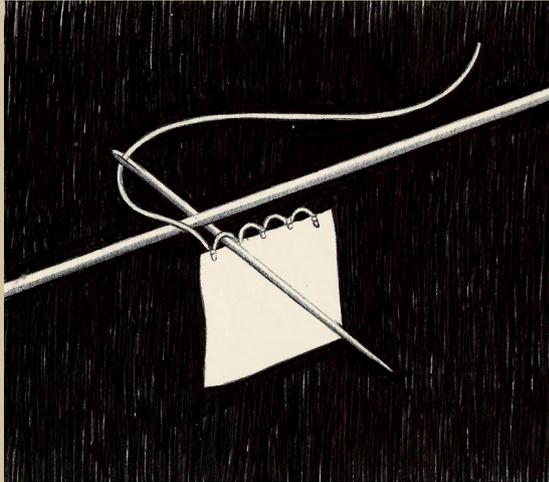


c - A linha seguirá para o espaço entre o tecido e o palito, depois pelo lado direito da agulha. Puxe a agulha e estique a linha. Essa sequência de movimentos produzirá um nó na parte de baixo da linha, encostada no palito. Repita esses movimentos pela largura determinada.



d - Ao final da primeira carreira, retire o palito com cuidado e vire o tecido, o fim da carreira anterior será o começo da próxima carreira.



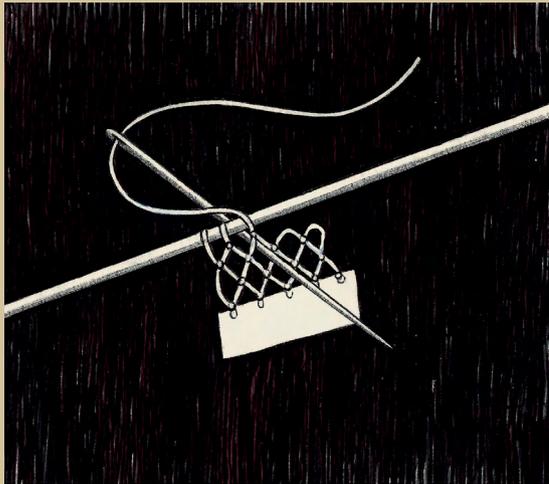


e - Reposicione o palito e dê início à próxima sequência. As malhas formadas na carreira anterior servirão como os furos do tecido; é por elas que você irá posicionar a agulha para fazer os pontos.

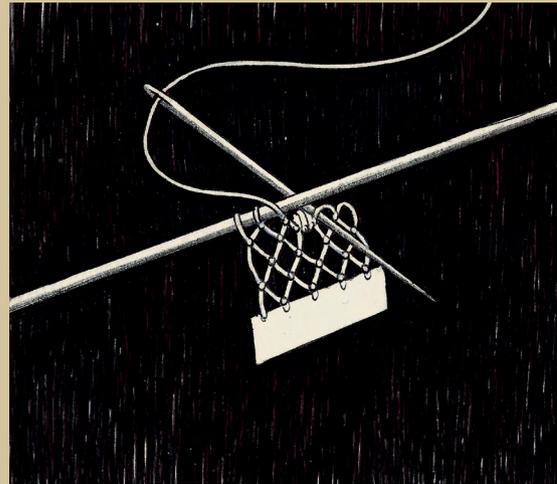


f - Quando atingir o tamanho necessário, corte a linha rente ao último nó produzido.

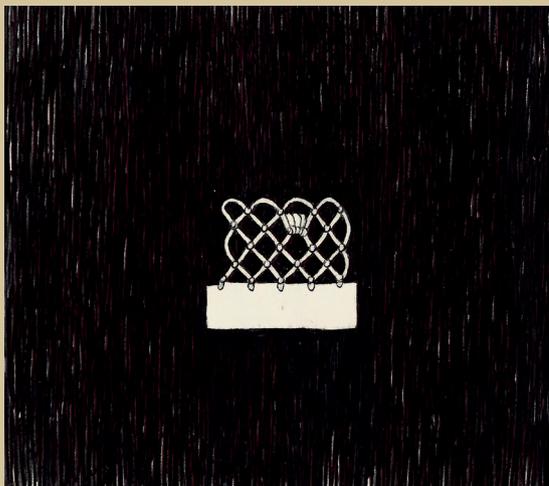
Pipoquinha ou cocadinha



a - Produza algumas carreiras com o ponto.



b - Determine o local onde ficará a pipoquinha e confeccione quatro laçadas em uma mesma malha, resultando em três laçadas soltas.

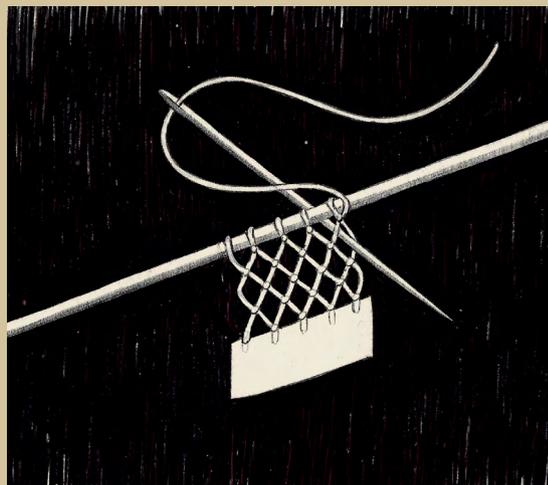


c - Na carreira seguinte, pule a pipoquinha, não produzindo a laçada sobre ela. Continue a produção das laçadas, até a próxima pipoquinha e repita os passos.

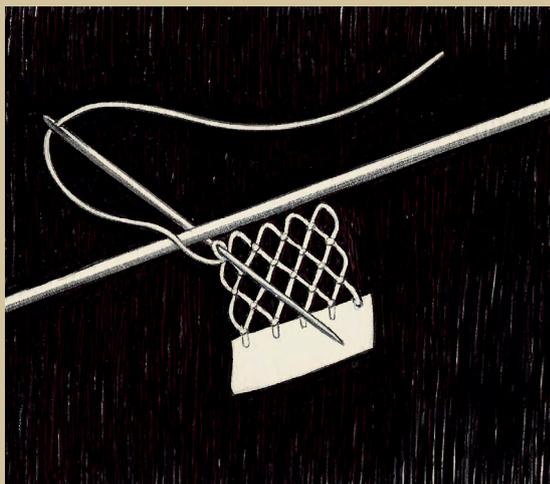
Aumento



a - O aumento é dado no final da carreira para ampliar a largura da renda.



b - Retorne com a agulha novamente pela mesma malha e realize um novo ponto. O aumento ocorre quando se executam dois pontos em uma única malha. A malha adicional confeccionada no aumento será menor, assemelhando-se a uma bolinha sobre um nó.

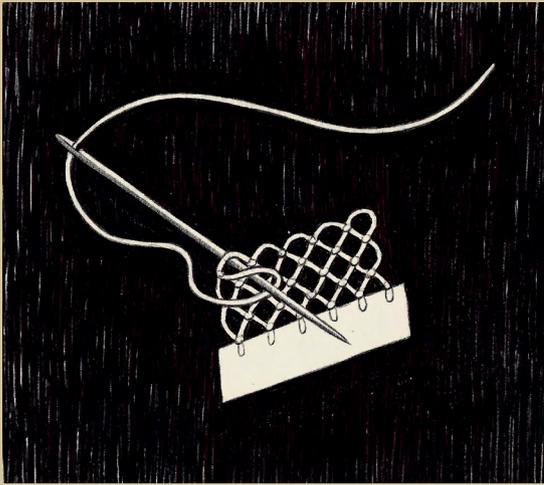


c - Inicie a próxima carreira na malha aumentada.

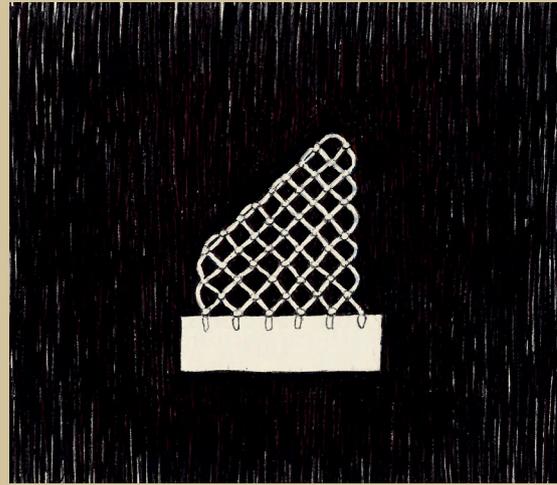


d - Repita o aumento até que se atinja a largura desejada.

Diminuição



a - O primeiro ponto da diminuição é feito sem a utilização do palito. Para isso, introduza a agulha na malha e dê uma lançada, passando a linha por cima e pela direita da agulha, voltando por baixo e para a esquerda. Indo para trás, o dedo anelar ajuda com a agulha, enquanto os dedos polegar e indicador seguram o ponto. Ao finalizar a lançada, prenda a linha que foi para trás com o dedo anelar junto com o indicador. Com a linha presa, puxe a agulha e finalize o nó.

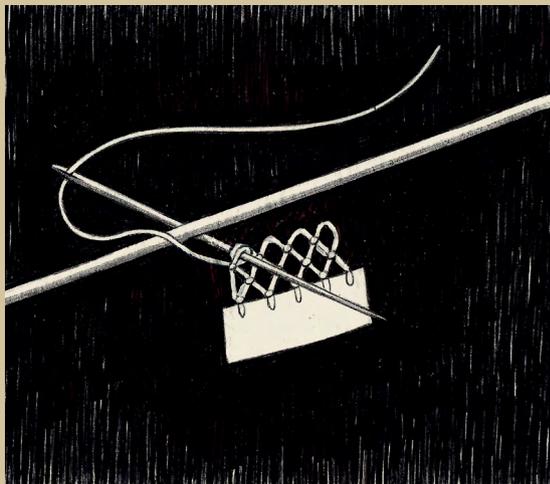


b - O palito volta a ser utilizado a partir da segunda lançada, dando continuidade ao trabalho.

Repita a diminuição até que se atinja a largura desejada.

Ourela

A ourela é um ponto de acabamento e é feito com a inclusão de um ponto de aumento ao final de cada carreira, criando uma malha de reforço.



a - Passe a agulha pelas duas malhas finais e dê a laçada com as duas malhas na agulha.

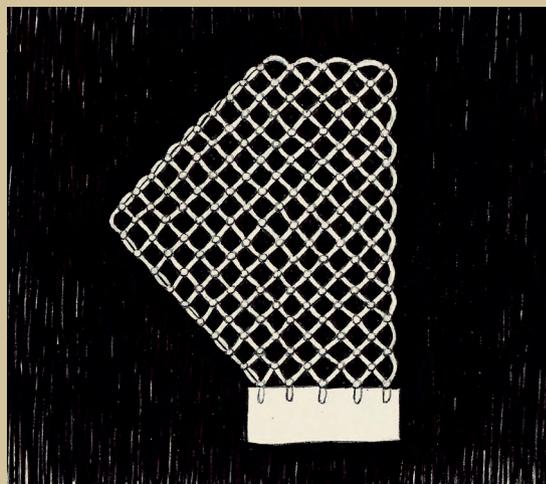


b - Repita o mesmo processo quando alcançar a outra extremidade, criando assim uma margem mais grossa e resistente.

Bico de ponta

O bico de ponta é formado por uma sequência de carreiras com aumento, seguidas de uma sequência de carreiras com diminuição.

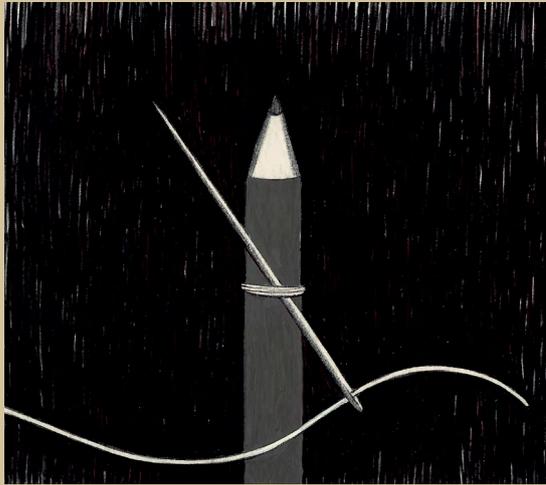
Na imagem vemos seis carreiras de aumento e seis de diminuição. Esse número afetará o tamanho do bico. Quanto mais carreiras, mais pontudo ficará o bico.



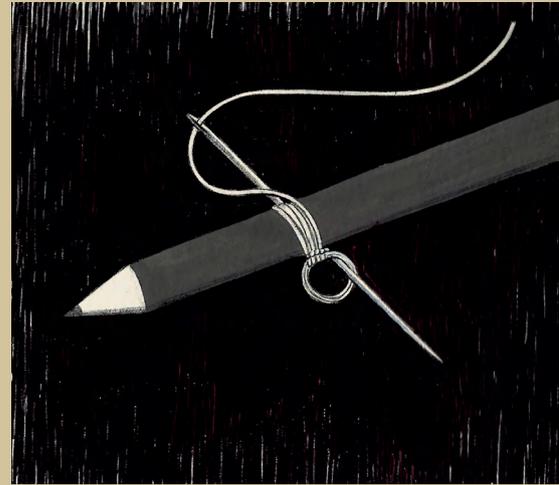
Mandala

A mandala é a versão circular da renda, feita com o mesmo tipo de laçada, utilizando aumentos e diminuições. O que define seu tamanho final, em geral, é o número de laçadas

dadas em cada carreira, a espessura dos palitos usados em cada carreira e o diâmetro do primeiro anel – que pode ser feito com base em palitos de espessuras diversas.



a - Para o modelo apresentado, comece com uma argolinha produzida com o auxílio de um lápis. Para isso, dê duas voltas de linha ao redor do lápis e efetue dois nós, deixando o excesso de linha. Com os dedos da mão esquerda, segure a linha no lápis e introduza a agulha entre a linha e o lápis.



b - Passe a agulha duas vezes entre a linha e o lápis, puxando com firmeza, e corte o excesso de linha que restar após o nó.

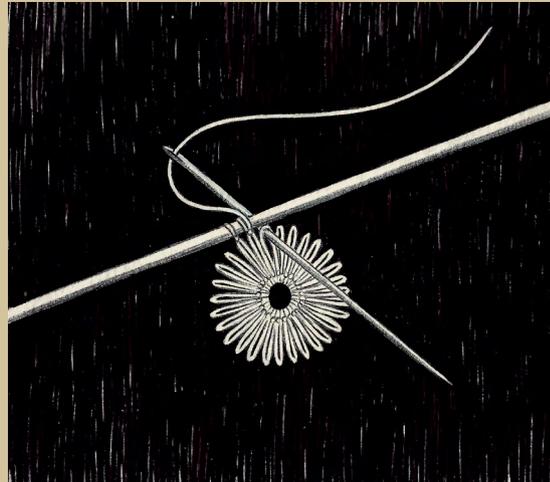
Remova a argolinha do lápis e posicione-a próxima a ele, utilizando-o como base para as laçadas. O lápis fica apoiado entre os dedos polegar e indicador e a argolinha é prensada contra o lápis pelo polegar enquanto as laçadas são seguradas com o dedo indicador.

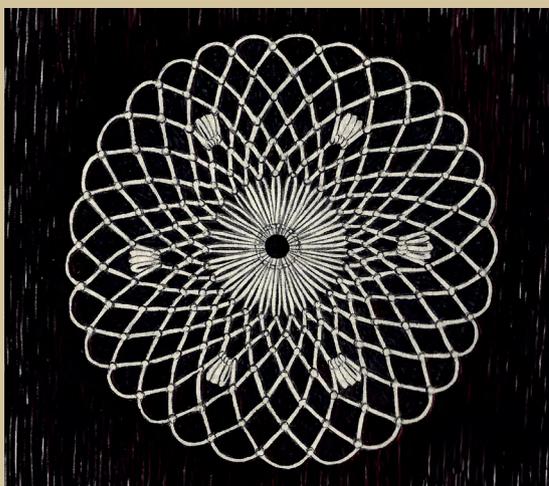
Passe a agulha por dentro da argola e prenda a agulha com o auxílio do dedo médio e do polegar. Passe a linha contornando o lápis e, ao chegar na agulha, faça uma laçada igual à laçada do ponto.

c - Para esta mandala é necessário um número par de laçadas, como 36 ou 38, por exemplo. As laçadas feitas no lápis formam o chamado miolo e terão uma largura maior do que as produzidas no palito. É comum que a primeira carreira seja feita com lápis e nas próximas se utilize espessuras diferentes de palitos, iniciando com o mais fino e passando para o mais grosso, criando tamanhos diferentes de malhas para formar a mandala plana.

Para iniciar a segunda carreira introduza o palito mais fino nas laçadas da primeira carreira, que servirão de sustentação. Siga a segunda carreira dando laçadas que envolvem a primeira carreira e o palito.

É preciso atenção à maneira de pegar as laçadas grandes, garantindo que elas não estejam torcidas. Caso haja uma torção, será necessário refazer a laçada.





d - Para criar a ornamentação da mandala, distribua as pipoquinhas nas carreiras desejadas. Para este modelo, após quatro carreiras de laçadas pequenas, inicie a carreira com pipoquinha. Faça mais uma carreira com o palito pequeno, depois troque para um palito mais grosso.

A última carreira de acabamento é feita com o palito mais grosso. Para finalizar, passe a agulha por duas malhas: primeiro a da direita e depois a da esquerda, dando uma única laçada. Repita esta sequência até completar toda a volta.

LISTA DE PARTICIPANTES

Em Paripueira contamos com o apoio da Secretaria da Cultura representada pela secretária Roberta Miranda. Para este capítulo desenvolvemos a pesquisa com a Mestre Sônia Maria de Lucena (Soninha), reconhecida com título de Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas e com as artesãs da Artec: Mestre Jeane Valentim dos Santos, Cecília Francisca dos Santos, Cícera Rodrigues da Silva, Creuza Nobre dos Santos, Luzia Félix, Maria Vitória da Silva Santos, Vitória Valentim. Visitamos também a Casa da Renda Singeleza Dona Marineta, em Marechal Deodoro, onde entrevistamos as artesãs Janete Peixoto Passos, Josefa Laurentino Barros (Dedo), Maria Cicera da Silva (Bal) e Maria Cicera Rosendo Rocha (Dona Moça), também reconhecida como Patrimônio Vivo de Alagoas, Maria de Lourdes Cajueiro (Lourdinha), Maria Wbiranilda da Silva de Albuquerque (Bira).

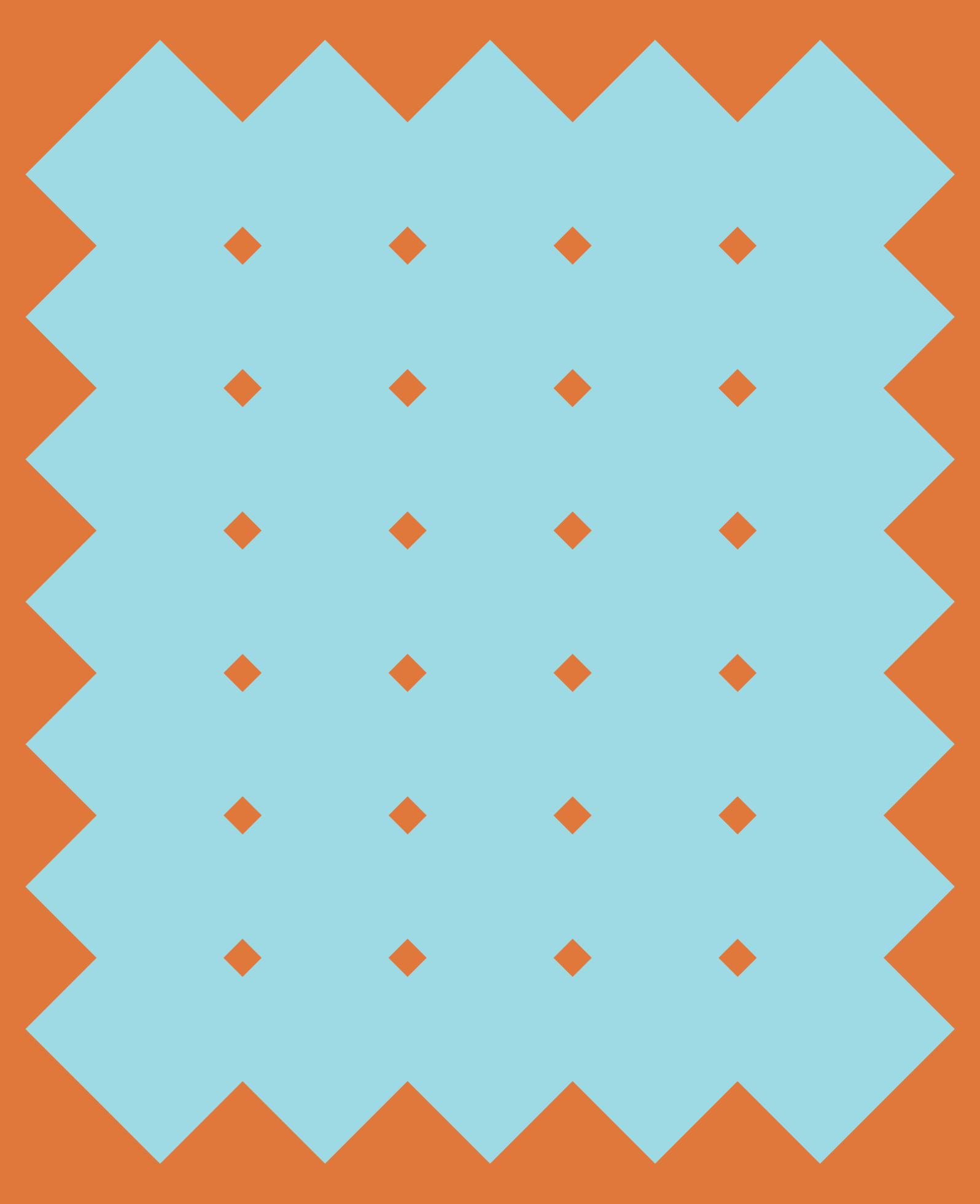






Renda de Bilros I

TRAIRI, JULHO DE 2023



As sinuosas dunas se espriam, demarcando o território e a passagem constante do tempo, que corre de forma cíclica em movimentos bem encadeados na regularidade das marés. É assim que a paisagem do Trairi vai se formando nos olhos da memória, colorida pelo laranja quente do sol, que encontra seu complemento no azul das águas, e tem seu calor arrefecido na sombra das árvores e nas sonoras rajadas de vento.

Localizado no litoral oeste do Ceará, a 137 quilômetros da capital Fortaleza, o município margeado pelos rios Trairi e Mundaú recebe o título de Terra da Renda de Bilros. Dentre as técnicas que registramos, nenhuma habita tanto o imaginário brasileiro quanto essa, considerada a mais disseminada desde o período colonial, tendo sua inserção em litorais, serras e sertões de todo país a partir do século XVIII. Nesse cenário litorâneo, o Trairi conjuga bem a imagem marcante da mulher rendeira, cantada e contada na nossa produção cultural e compartilhada com tantos outros estados brasileiros.

Com pouca oferta de empregos formais, a Renda de Bilro é amplamente difundida e constitui uma importante ocupação e fonte de renda feminina. Uma expressiva parcela da população de pouco mais de 50 mil habitantes vive nas áreas rurais de seus seis distritos: Trairi, Córrego Fundo, Flecheiras, Gualdrapas, Canaan e Mundaú. Além dos bilros, outro elemento da cultura tradicional cearense desperta atenção: as jangadas à vela. O tipo de embarcação formada por seis paus e uma vela de tecido é conduzida pelos pescadores em suas longas incursões ao mar.

Os fortes ventos movem velas e hélices. Incansáveis, as “eólicas” giram, gerando energia não sem impactar a fauna local por seu ruído e movimento. Eólicas é como são popularmente conhecidos os imensos aerogeradores que salpicam o horizonte a perder de vista. Vêm das empresas administradoras dos parques eólicos grande parte do financiamento de projetos de cunho social e produtivo, em especial os executados com as rendeiras nos últimos anos.

Um exemplo é o Olê Rendeiras, que começou como projeto coordenado pela Catarina Mina em 2019 e em 2022 desdobrou-se em uma das maiores associações do Ceará, com mais de 170 rendeiras, de quatorze comunidades diferentes. A complexidade de conduzir a criação e produção de tantos núcleos é administrada de maneira coletiva, como conta a presidente Salete Souto, que divide as atividades com as representantes de cada comunidade.

MULHER RENDEIRA

*Eu sou a mulher rendeira,
Você pode acreditar
No trançado dos meus bilros,
as peças vão se formar*

Mestra Raimundinha canta no ritmo de Mulé Rendeira

No areal do terreiro, as horas são contadas nos desenhos que a luz inscreve com o bailar do vento entre as folhas dos cajueiros e mangueiras. À sombra das árvores, rendeiras trabalham solitárias, ou reunidas em rodas, enquanto o som das conversas é ritmado pelo estalar dos bilros, que inspiram poesia e carregam a tradição secular. De pronto, nossos pensamentos podem se embalar no hino – olê mulher rendeira, olê mulher rendá – e suas centenas de versões. Raimunda Lúcia Lopes, mestra da cultura do estado do Ceará, tem a sua própria versão, que canta batendo os bilros e contando sua história:

*Aprendi a fazer renda
com 7 anos de idade
Com almofada bem pequena
Aprimorando a minha arte*

Sua difusão é remetida especialmente às portuguesas, com participação das holandesas na região Nordeste. Porém, segundo a antropóloga Beatriz Góis Dantas, devemos considerar a possibilidade de múltiplas origens e diferentes períodos históricos como resultado dos fluxos migratórios. Essas diferenças podem ser observadas nas especificidades das produções locais, como a variação dos tipos de almofadas.¹

Além do clássico “Mulher Rendeira”, outra máxima é repetida à exaustão quando falamos de rendas: “Onde há rede, há renda”. O ditado popular carregado de Portugal para as nossas vilas de pescadores narra a coexistência das duas atividades, quase como se uma derivasse – ou dependesse – da outra. A antropóloga Maria Luiza Pinto de Mendonça desenrola essa história e conta que, do outro lado do Atlântico, o dito era acompanhado de um segundo: “Onde há fábricas de conserva, não há

¹

Beatriz Góis Dantas,
*Rendas e rendeiras
no São Francisco: estudos
e documentos sobre
a renda de bilros de Poço
Redondo - se.* Paulo
Afonso, BA: Editora
Fonte Viva, 2006, p. 21.

renda”. Demonstrando assim que a industrialização e outras oportunidades de trabalho impactam diretamente no declínio da produção artesanal.

Ainda segundo a autora,

o rifão popular “Onde há rede, há renda” não seria adequadamente aplicado entre nós. Pois no Ceará, como em todo o Brasil, a renda espalhou-se como elemento cultural; aqui foi ensinada e facilmente difundida. Não foi aprendida pela semelhança de seu tecido com a malha da rede de pesca; não se tornou trabalho habitual das mulheres praieiras para consumir as horas saudosas em que os maridos estavam ausentes.²

Assim, tornou-se ocupação de muitas mulheres em diferentes contextos geográficos, tendo se potencializado em locais de maior vulnerabilidade social.

A RENDA DE BILROS E SEUS 7 ELEMENTOS

A Renda de Bilros já foi também conhecida como “Renda de Almofada”, “Renda da Terra”, em contraposição à renda mecânica vinda de Portugal conhecida como “Renda do Reino”, e como “Renda do Ceará”, pela expressiva produção vinda do estado e distribuída por todo o país.³ É a partir de seu principal apetrecho que ela é batizada: os bilros, ou birros, que são pequenas bobinas formadas por uma haste fina e uma base arredondada proeminente. Os bilros podem ser torneados em madeira ou ainda fabricados com sementes e galhos de árvores, estilo muito difundido no Nordeste.

Além dos bilros, a renda utiliza outros seis elementos: quatro naturais e três industriais, como conta Mestra Raimundinha:

A semente do bilro vem das palmeiras, que é o buriti (*Mauritia flexuosa*), o catolé (*Syagrus cearensis*) ou o tucum (*Bactris setosa*). Como aqui tá rara, a gente tá mandando trazer lá das matas do Pará. Tem muita gente daqui que trabalha lá, aí a gente manda trazer os cachos e monta os bilros. A gente procura escolher os coquinhos do mesmo tamanho que fica fácil de manusear, de fazer a renda. E quanto mais velhinha, melhor pra você trabalhar.

2
Maria L. P. de Mendonça,
“Algumas considerações
sobre rendas e rendeiras
do Nordeste”. *Boletim de
Antropologia*, v. 3, n. 1,
pp. 39-76, 1959.

3
Luíza e Artur Ramos,
*A Renda de Bilros e sua
aculturação no Brasil
- nota preliminar e roteiro
de pesquisa*. Rio de Janeiro:
Sociedade Brasileira de
Antropologia e Etnologia,
1948, pp.36-37.

Fica lisinha, né? O segundo elemento é a vareta que tem aproximadamente de 12 a 15 centímetros; ela é do pau-ferro ou de outra planta resistente. O terceiro é a palha de bananeira, que é usada para encher a almofada e também para fazer a rodilha. Tem o espinho, que nós não usamos o alfinete, usamos o espinho do xique-xique (*Pilosocereus gounellei*) ou do mandacaru (*Cereus jamacaru*), que é também conhecido como cardeiro. E os da indústria que são a linha, o tecido para fazer a almofada e a cartolina para fazer o pique. Aí são esses sete elementos, sem eles nós não produzimos a renda.

A almofada é o suporte em formato cilíndrico que recebe o papelão e os pinicados dos espinhos ou alfinetes. Ela varia de tamanho de acordo com o tipo de peça, porém no Trairi a maioria tem até 50 cm de largura e 30 cm de diâmetro. São costuradas com tecido de algodão resistente, frequentemente reaproveitado de redes de dormir usadas. Por isso, é tão recorrente encontrar almofadas com padrão listrado ou xadrez. Para o recheio, costumam usar folhas secas de bananeira, bem acomodadas para criar peso e estabilidade. Com o tempo, as folhas vão se quebrando no interior da almofada, diminuindo o volume ocupado – é chegada a hora de reformar a almofada, preenchendo-a com mais folhas.

Uma almofada pode durar muitos anos, mas é essencial que mantenha seu formato e a tensão do pano, para não comprometer a qualidade da renda. Uma rendeira costuma ter mais de uma almofada para produções distintas em um mesmo período. Para conservar a renda limpa e em bom estado, é praxe cobrir a almofada com um tecido fino, como um lençol.

Os espinhos têm 3 papéis fundamentais: fixar o papelão à almofada, suportar os bilros e demarcar o caminho da renda, sustentando as laçadas dadas na linha. O mais típico é utilizar espinhos, porém algumas artesãs priorizam os alfinetes niquelados para as rendas mais delicadas, pois é muito difícil encontrar espinhos finos e regulares. Segundo a rendeira Ana Maria da Silva, é importante estar sempre de olho nos alfinetes fixados na almofada durante a execução da renda, pois podem enferrujar com a maresia e com o tempo, danificando a peça.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Espinhos de mandacaru, xique-xique ou alfinetes niquelados
- ◆ Bilros de buriti, catolé ou tucum ou torneados em madeira
- ◆ Almofada
- ◆ Caixote e cavalete para almofada
- ◆ Tesoura
- ◆ Lápis e caneta
- ◆ Lápis de cor
- ◆ Agulhão ou alfinete para furar o papelão

MATÉRIAS - - PRIMAS

- ◆ Linha de algodão mercerizado TEX 45 (fina) ou 151 (grossa) – mais utilizadas “Esterlina” da fabricante Coats Corrente – chamada de “linha fina”; “Clara”, “Janete”, “Cléa” da fabricante Círculo
- ◆ Papel cartão
- ◆ Papel milimetrado

ETAPAS

- ◆ Preparar o papelão – modelar, desenhar e pinicar.
 - ◆ Encher os bilros.
 - ◆ “Assentar a renda” – fixar o papelão na almofada e colocar os bilros iniciais para começar a peça.
 - ◆ Tecer a renda.
 - ◆ Finalizar – juntar as linhas aos pares com nós e “cortar os bilros”, que significa cortar as linhas presas nos bilros.
 - ◆ Retirar da almofada.
 - ◆ Unir as partes quando necessário.
 - ◆ Lavar e engomar quando necessário.
-

PAPELÃO – CRIAÇÃO E REPRODUÇÃO

Papelão é um tipo de papel grosso e resistente; na Renda de Bilros, é como são chamadas suas matrizes, conhecidas também como piques. Eles servem como mapas, indicando onde os espinhos devem ser espetados para segurarem os pontos que formam a renda.

Os papelões são reaproveitados de caixas diversas ou podem ser construídos com várias camadas de folhas de revistas ou jornais coladas com grude, um tipo de cola feita de goma de mandioca. Porém o mais comum tem sido utilizar folhas de cartolina ou papel cartão, hoje facilmente encontrados no comércio local.

São preparados com diferentes níveis de detalhamento: tem o papelão que é só pinicado – furado com alfinetão – sem nenhuma outra indicação. Nele, só se veem os furinhos e é como se o território estivesse demarcado, porém as estradas fossem definidas no caminhar – ou no rendar, no caso. Há os papelões riscados, onde são indicados à caneta a localização, o formato e o tamanho dos pontos, especialmente das traças e do pano, que podem ser pintados com lápis de cor, definindo as cores das linhas. E por fim, o papelão impresso, especialmente utilizado em produções contemporâneas de peças para vestuário, com indicação de pontos e cores no padrão criado em programa de computador.

Um pique não é um modelo fechado. Ele contém diversas possibilidades de combinações de pontos e de roteiros a serem percorridos pela rendeira. Tomar essas decisões requer muita experiência e troca em uma produção, onde uma orienta a outra pelos caminhos menos tortuosos ou mais bonitos.

Para iniciar uma nova criação, é preciso definir o modelo e a modelagem da peça. No caso do vestuário, as peças precisam ser modeladas previamente para só então receberem os desenhos da renda. Dentro do espaço delimitado do molde, utilizando uma folha de papel milimetrado de base, inicia-se o desenho. A espessura da linha que será utilizada determina o tamanho dos quadradinhos do papel, que variam de 0,25 a 1 cm – quanto mais grossa a linha, maior será o espaço e, conseqüentemente, a distância entre os pontos.

É raro uma rendeira dominar a etapa da criação de um papelão, mas muitas sabem reproduzir a partir de outro papelão ou mesmo de uma peça. Os piques reproduzidos a partir de outro papelão sobreposto garantem uma maior regularidade se comparados aos feitos a partir de uma peça pronta.

A etapa da criação do papelão é muito elaborada e demanda o domínio de todo o processo. Os papelões impressos foram uma inovação introduzida pela designer Celina Hissa, à frente da marca Catarina Mina, durante a execução do projeto Olê Rendeiras. Segundo Celina, a solução dos papelões impressos veio de uma necessidade imposta pelo contexto da pandemia em 2020.

A primeira coleção foi desenvolvida à distância, utilizando os recursos digitais para comunicação e criação. Com base em um profundo estudo da renda junto às mestras rendeiras, criaram-se as modelagens e os padrões das peças que foram

desfiladas em passarelas de importantes semanas de moda como o Brasil EcoFashion Week em São Paulo, Dragão Fashion Brasil em Fortaleza, São Paulo Fashion Week e Milano Fashion Week; e novos caminhos para a Renda de Bilros foram abertos.

Se por um lado a impressão dos papelões permite uma maior precisão e agiliza a produção em escala, por outro ainda é pouco acessível para as rendeiras, por não dominarem os programas de computador para esse tipo de criação e pelos altos custos de impressão. Ainda assim, essa introdução se deu dentro de um conjunto de ações de formação em criação, modelagem, acabamento e gestão, ampliando o repertório das artesãs que passaram a experimentar mais, como conta Ivone Braga, rendeira integrante da Olê Rendeiras desde sua fundação:

Para nós foi uma coisa de muita importância, que agregou muitos valores aos nossos conhecimentos. Porque uma coisa é nós produzirmos, outra coisa é a gente ver nossas peças brilharem. Fazer nossa própria criação de ponto, de modelagem, agrega valores porque é nosso, fomos nós que conseguimos fazer.

BATER BILROS

Bater bilros, para as rendeiras, é sinônimo de render. Isso porque é no gesto que troca os pares de mão, manipulados de dois em dois, que os bilros se chocam – compondo som e renda. A agilidade ensaiada desde a infância, primeiro com coquinhos e almofadas menores, depois com as produções que podem envolver centenas de bilros, é o que garante o ritmo. Mestre Raimundinha diz:

Batendo nossos bilrinhos a gente desenvolve cinco prismas: o físico, o mental, o emocional, o intelectual e o espiritual. Na nossa almofada nós cantamos e nós rezamos. Além disso, o estresse passa e a gente retarda o Alzheimer, porque você fica com a mente ali na sua renda, prestando bastante atenção.

Nessa etapa, que é a mais demorada de todas, a almofada cilíndrica é acomodada bem em frente de quem renda, a uma altura confortável para que as costas não se curvem tanto. Há dois tipos de suporte para que a almofada não role: a rodilha e o caixote. A rodilha é um tipo de calço circular feito com voltas de folhas de bananeira. Com tamanho proporcional à almofada, era muito utilizada para dar estabilidade para a renda feita no chão, mas hoje é pouco usada na região. Já o caixote pode acomodar a

almofada tanto no chão quanto em cima de um cavalete ou cadeira. Peça retangular de madeira, parece uma gaveta, e pode ser aberta ou fechada. É um espaço precioso para guardar bilros, papelões ou outro instrumental de trabalho, garantindo que fiquem à mão.

Para compartilhar e agilizar um trabalho, que pode levar meses, é recorrente dividir um papelão em tiras, normalmente em partes iguais e simétricas. Isso também é feito para que as tiras se ajustem ao tamanho de uma almofada. Vamos pensar em uma blusa, por exemplo. Seu papelão pode ser dividido em quatro ou mais partes entre rendeiras diferentes, reduzindo o tempo de produção. Para que isso funcione, é preciso conhecer bem o estilo do ponto de cada uma, porque os pontos são como a identidade de quem os faz. Assim, é preciso combinar sem criar grandes contrastes na junção. Geralmente quem fica responsável por essa divisão são as lideranças de cada grupo ou associação. Segundo Ivone, para compartilhar:

Precisa ter um ponto bem parecido. No meu grupo, tem o quê? Umas oito mulheres que fazem igual a mim. Tipo, o mesmo padrão que eu faço. Mas já tem duas que fazem diferente das outras e é por isso que eu só boto elas pra fazerem juntas. Porque elas fazem a tracinha muito fininha, muito delicada.

Depois de prontas, as tiras são unidas com costura manual, que quando bem-feita é imperceptível. Isso, aliás, é citado por muitas como um dos fatores que definem uma renda bem-feita: uma costura invisível, ao lado de uma renda com nós bem escondidos e pontos durinhos, bem cheios. Os defeitos podem surgir desde o papelão, mas podem ser corrigidos com experiência e atenção, como observa Mestra Raimundinha:

Tem rendeira que só sabe fazer a renda, ela não modela e não sabe inovar; ela não sabe tirar um defeito. E o que é um defeito? O que ela precisa saber para tirar um defeito? Por exemplo, se eu vou fazer uma rosa que é formada por quatro traças e às vezes no picá ela ficou com duas maiores e duas menores, aí tem que corrigir fazendo mais um furinho. E por que acontece esse erro no papelão? Às vezes é no picá mesmo, a pessoa está picando despercebida e faz o furo, a agulha escorrega, e fura mais de lado. Existem esses defeitos.

A quantidade de bilros depende da elaboração do desenho e da largura da renda. Já a espessura das linhas é escolhida de acordo com o tipo de peça produzida. Em geral, as linhas mais grossas são usadas para confecção de peças de vestuário e linhas mais finas para aplicações e peças menores. Essa escolha impacta diretamente no tempo dedicado a uma peça e em seu valor final. Por isso as linhas chamadas grossas, como “Clara” e “Cleia”, são mais difundidas atualmente.

Cada dia mais raros, os trabalhos de linha fina, como a “Esterlina” n. 20, muitas vezes são descritos pelas rendeiras como “renda de antigamente”. Seu feitio exige habilidades e cálculos específicos da artesã, como utilizar espinhos ou alfinetes mais finos e bilros mais leves, para que a linha não se quebre, ou seja, não arrebente quando tensionada.

De tempos em tempos, busca-se reativar a prática com a linha fina, porém as ações costumam ter baixa adesão das artesãs, pois o produto mais moroso não é absorvido pelo mercado de maneira satisfatória, que recompense a multiplicação das horas.

PONTOS E PADRÕES

*Isso aqui na outra antiguidade,
há 30 anos atrás, chamava trinco.
Agora chama arroz, acho que a mulher
achou mais fácil chamar arroz.*

Dorina Farias Jorge

A rendeira Dorina me explicava o ponto trinco, ou arroz, enquanto rendava uma bela blusa. Os nomes populares variam de acordo com a época e a região, e há uma diferença básica entre os pontos e os padrões na Renda de Bilros, como bem observou a pesquisadora Luíza Ramos:

Para fins de nossa descrição é preferível dar o nome de pontos a todos os elementos constitutivos do desenho, como “trança”, “traça”, “cordão” etc., e padrão ao desenho formado pelos pontos, como “amor em pedaços”, “folha do mar”, “mão de onça” etc.⁴

Assim, os padrões ou desenhos são composições formadas pelos pontos em qualquer formato de peça. Por muito tempo a produção da renda em metro foi a mais popular, como os entremeios, que são retos e costurados entre dois tecidos, e os bicos, que possuem uma das extremidades reta e outra em curva, geralmente

⁴ Id., *ibid.*, p.53.

usados em barrados. As faixas eram repassadas aos intermediários em unidades de dez metros e aplicadas em produtos de uso doméstico e vestuário.

Aos poucos, ao mesmo tempo que as linhas ficaram mais grossas, os metros foram caindo em desuso, substituídos por peças inteiramente rendadas como saias, blusas e vestidos vendidos em todo o litoral para as turistas.

REPASSE, INOVAÇÃO E CONTINUIDADE

Filha de rendeira e professora, Ana Maria combinou bem as duas habilidades da mãe, Maria Novinha Farias da Silva, a dona Novinha. Com aptidão para aprender e sensibilidade para ensinar, foi ela quem nos guiou nos registros dos pontos, buscando a forma mais didática de repassar o conhecimento que está em sua família há várias gerações. Ao lado da almofada na qual ela rendava e nos ensinava, estavam duas almofadinhas menores, onde sua sobrinha Ana Elisa e a netinha Maria Isadora treinavam o ponto traça.

Aprendeu a render ainda criança, como muitas, e, com uma experiência de quase meio século, domina todas as etapas de criação e produção. Já foi presidente da Artecana – Associação Das Artesãs e Agricultoras de Canaan, que ajudou a fundar. Em 2017, a convite do Governo do Ceará e da Ceart – Central de Artesanato do Ceará, Ana Maria viajou a Portugal para participar da Feira Nacional de Artesanato de Vila do Conde e do Dia da Rendilheira, evento que ocorre no mesmo período, reunindo mais de duzentas rendilheiras, como são chamadas as rendeiras portuguesas.

Pouco antes disso, entre 2015 e 2016, as jornalistas Cristina Pioner e Germana Cabral já haviam estreitado as relações com as rendilheiras portuguesas, produzindo uma série de reportagens chamada “Fios de Tradição” para o *Diário do Nordeste*. A iniciativa foi uma forma de expandir o olhar e discutir alternativas para que a arte seja preservada.

Esse intercâmbio cultural transformou o modo como Ana Maria percebe a Renda de Bilros, pois em Portugal encontrou um contexto de repasse da tradição já muito bem estruturado em escolas para crianças e adultos, além de museus dedicados à essa cultura.

Quando chegamos em sua casa, encontramos inúmeras amostras, papelões e outros apetrechos organizados como em uma exposição, preparados para ilustrar sua narrativa técnica e histórica. Ela nos contou que tem trabalhado em pesquisar e reproduzir padrões antigos, explorar o uso de diferentes linhas e estudar formas de repasse, inspirada pelo material didático que trouxe na bagagem.

Além do repasse que ainda é feito no seio familiar, há cursos profissionais oferecidos por órgãos como o Sebrae e a Ceart e ministrado por rendeiras mais experientes, como Ana Maria. Conforme ela conta, além de aprimorar o conhecimento técnico, pois na renda sempre há o que aprender, os encontros são uma forma de as rendeiras do Trairi se conhecerem, reconhecerem e se unirem ainda mais pela valorização do ofício.

Iniciamos ilustrando a preparação dos apetrechos utilizados na produção das Rendas de Bilros. Ainda que não seja a única forma de confeccionar os bilros, o uso de galhos e sementes é a mais compartilhada em todo Nordeste e, por isso a registramos aqui.

Os passos "meio trocado" e "trocado inteiro" são básicos para a confecção de qualquer ponto e, por isso, iniciamos a explicação com eles. Os termos a seguir são importantes para uma melhor compreensão dos passos:

Torcer: é o movimento de passar a linha da direita por cima da linha esquerda, trocando os bilros de posição, e mantendo-os na mão.

Troca: uma troca é o movimento de trocar os bilros pelas mãos, passando o bilro direito da mão esquerda por cima do bilro esquerdo da mão direita.

Assentar a renda: Fixar os primeiros pares de bilros ao papelão.

Bilro que se move ou de passagem: Bilro que atravessa a renda horizontalmente, compondo a trama do pano.

Bilro que tece ou tecedor: Bilro que compõe a trama da traça.

Cochar: torcer ou puxar a linha para apertar o ponto.

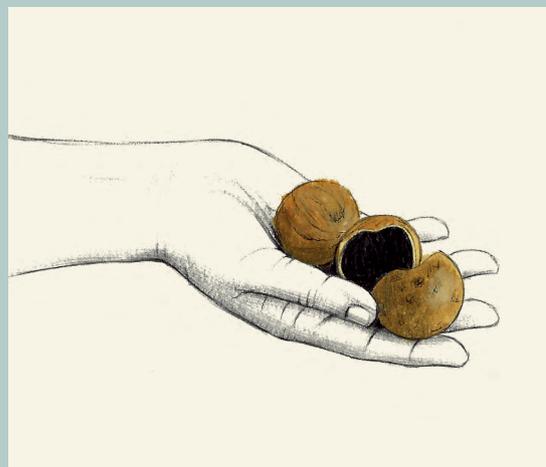
Encostar: Passar os bilros que não estão sendo trabalhados para a lateral, usando um espinho para o descanso.

Ajeitar: Soltar os bilros que estavam encostados.

1

Confecção do bilro

Descreveremos aqui os passos de confecção do bilro mais difundido na região Nordeste. Geralmente, eles são construídos com sementes de palmeiras, como buriti (*Mauritia flexuosa*), catolé (*Syagrus cearensis*), tucum (*Bactris setosa*) e de macaúba (*Acrocomia aculeata*). Já os galhos resistentes de árvores, como pau ferro no Trairi e o marmeleiro-do-mato (*Croton sonderianus*) no Cariri, são usados para os cabos.





a - Estabilize a semente e fure-a utilizando um ferro com diâmetro entre 2 a 3 mm. Nesse furo o cabo será encaixado.

b - Descasque o galho com uma faca e inicie o entalhe, deixando uma parte mais alargada na ponta, nomeada de cabeça. Depois produza o pescoço, que é um curto espaço mais fino do que o restante do galho. O pescoço serve para que a linha não ultrapasse a cabeça.

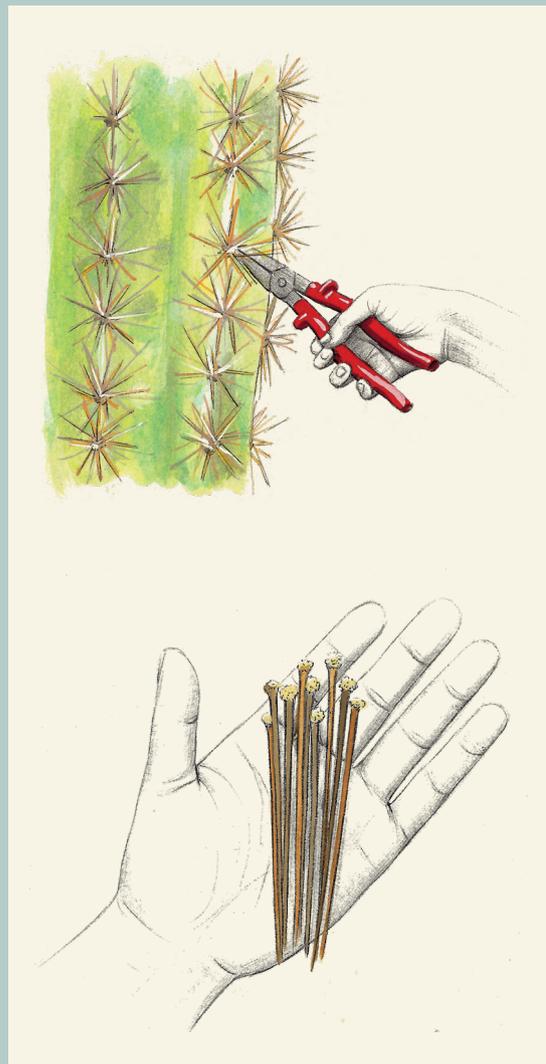
c - Introduza o galho já descascado e entalhado na semente, finalizando o bilro. Para melhor fixar, use cola para madeira.



2

Retirada dos espinhos

a - Os espinhos são retirados dos cactáceos com a ajuda de um alicate, quando atingem a espessura ideal. Essa espessura varia de acordo com o tipo de renda. No Trairi, por exemplo, as rendeiras preferem espinhos mais finos e curtos, enquanto no Cariri elas utilizam espinhos maiores e mais resistentes. As espécies mais utilizadas são do xique xique (*Pilosocereus gounellei*) e do mandacaru (*Cereus jamacaru*).



b - Os espinhos retirados ficam com uma pequena cabeça de pelugem, que auxilia o manuseio deles.

3

Almofadas e suportes

Confeccione a almofada utilizando um tecido plano de algodão. No Trairi é comum que as rendeiras aproveitem redes de dormir já gastas como tecido para suas almofadas.

Corte o tecido em formato quadrado ou retangular, conforme as medidas necessárias. Por exemplo, para uma almofada com 60 cm de largura e 30 cm de diâmetro, o tecido deverá medir 1 m de largura por 1 m de comprimento. Para saber quais medidas usar utilize a seguinte fórmula:

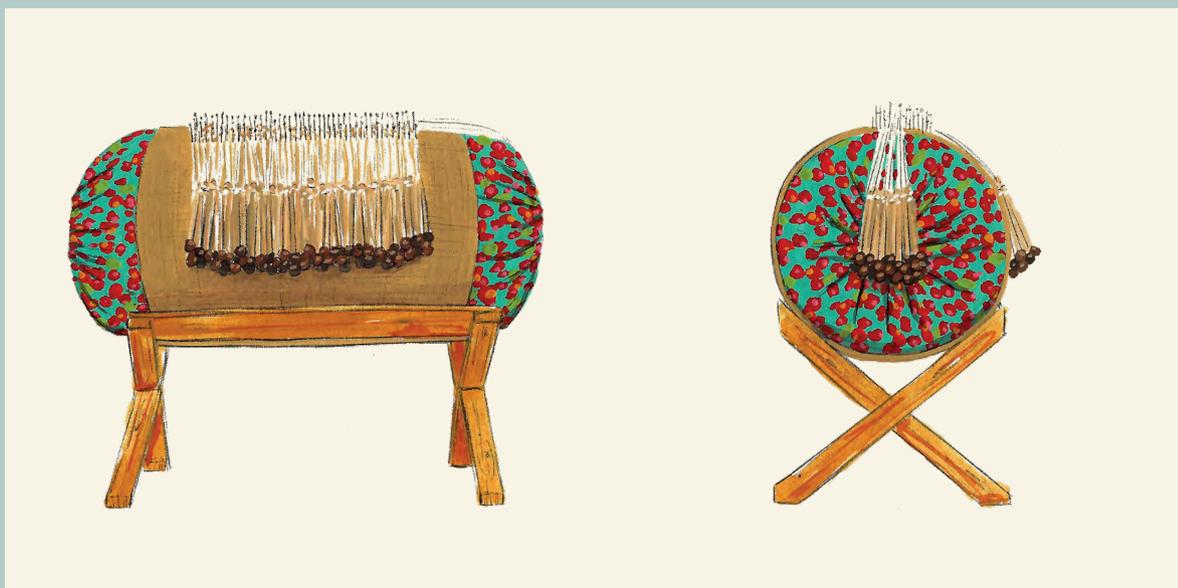
Largura da almofada + diâmetro da almofada + margem para túnel e costura (essa medida pode ser variável) = largura do tecido.

Circunferência da almofada + margem para a costura (para tecido plano costuma-se usar 1 cm) = comprimento do tecido.

Para encontrar a circunferência da almofada faça o seguinte cálculo, diâmetro x 3,14 = circunferência.

O enchimento da almofada é feito com palha de bananeira seca. Para tampar as laterais da almofada, também conhecidas como "ouvido", utilize um papelão grosso, cortado em círculo.

Muitas rendeiras produzem uma capa para sua almofada utilizando um tecido de algodão colorido, e de trama aberta, sendo a chita uma ótima opção. A capa conserva a limpeza da almofada, sendo retirada de tempos em tempos para lavar.

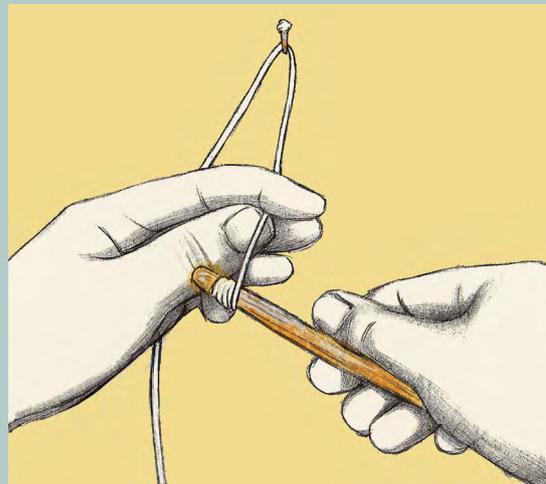


4

Encher os bilros



a - Prenda a linha entre a ponta do dedo e o pescoço do bilro; a linha deve se posicionar para o lado esquerdo.



b - Com a mão direita, segure o bilro e enrole a linha no pescoço do bilro, produzindo voltas com a linha, em sentido horário.



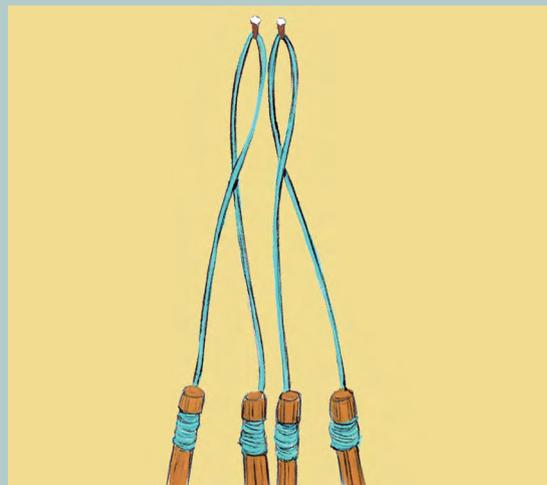
c - Faça uma argola com a linha, próxima ao pescoço do bilro, gire, deixando a linha que estava na parte de cima, para baixo, em direção ao bilro. Passe a argolinha com a torção pela cabeça do bilro e ajuste sua altura. Isso fará com que a linha fique esticada e que seja possível soltá-la conforme o movimento do bilro. Para afrouxar a laçada, torça o bilro para o lado esquerdo, soltando o comprimento de linha que desejar.

5

Meio Trocado

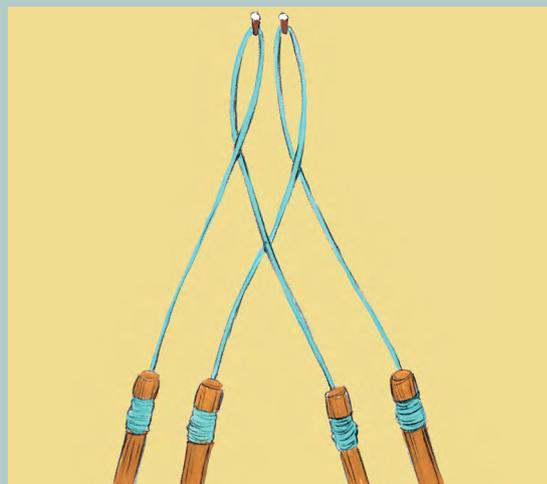


a- O meio trocado é um dos movimentos básicos do bilro utilizado para formar os pontos. Inicie o movimento com um par de bilros em cada uma das mãos,



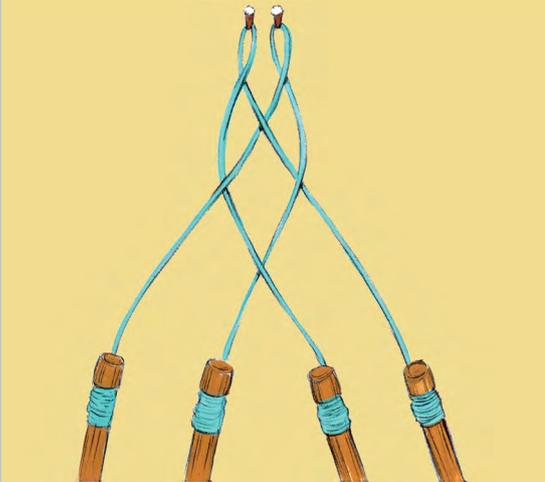
desloque os bilros que estão do lado direito, por cima dos bilros da esquerda, produzindo a torção nas linhas.

b- Na sequência, o bilro do lado esquerdo na mão direita é passado para a mão esquerda, enquanto o bilro direito da mão esquerda é lançado para a mão direita, sobrepondo a linha.



6

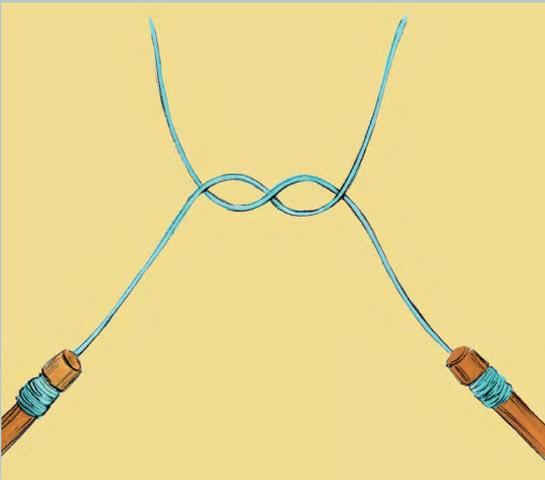
Trocado Inteiro



Inicie o movimento do trocado inteiro repetindo a sequência do meio trocado. Em seguida torça os pares de bilros nas mãos, depois troque-os, passando um bilro de cada par para a outra mão. Torça os novos pares e troque novamente.

7

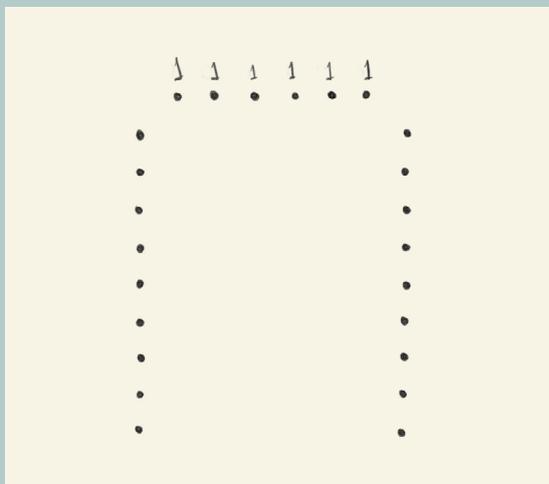
Nó de arremate



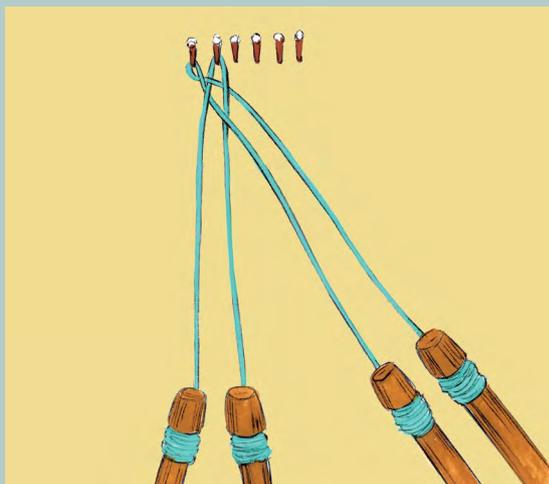
O nó de arremate é utilizado ao finalizar um ponto. Após a finalização do ponto, espete um espinho, pegue dois bilros e produza de três a quatro nós, rentes ao ponto. Caso seja necessário, produza os nós com todos os pares de bilros.

8

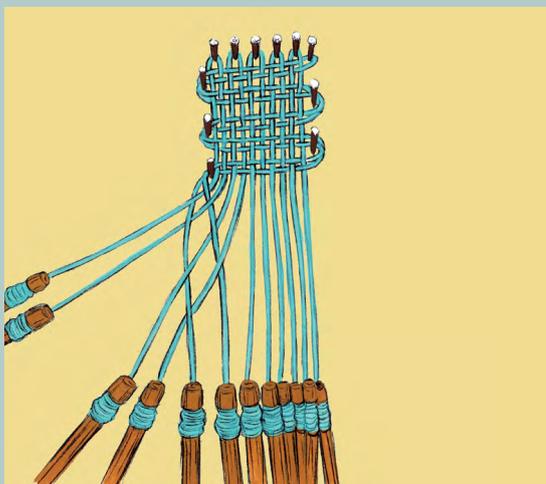
Pano Fechado



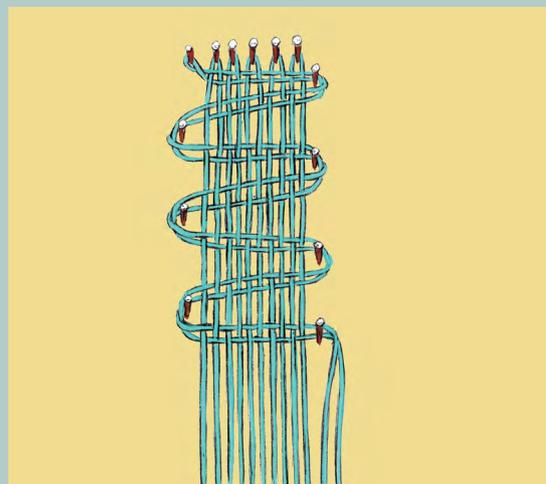
Os cartões do pano fechado e do pano com meio trocado serão iguais, com os furos alinhados em uma linha horizontal superior e em duas linhas verticais laterais. Para iniciar, assente a renda posicionando um par de bilros em cada espinho na linha horizontal.



a - Inicie os movimentos com uma troca, torça, e troque. Encoste o par de bilros da esquerda, mude de mão o par da direita para a esquerda e pegue o próximo par à direita; repita os movimentos básicos: troque, torça e troque. Siga repetindo os passos, perceba que o par de bilros que iniciou do lado esquerdo se move continuamente até chegar na margem direita.



b - Quando atingir a margem direita, torça o par de bilros que caminhou. Insira um espinho na linha vertical à direita, posicionando a torção para o lado direito do espinho. Ajuste os bilros, garantindo que a carreira produzida fique na horizontal. Encoste os bilros para o lado esquerdo e volte com o par que se move, agora no sentido da direita para a esquerda. Repita os passos até finalizar o motivo.



Ao variar as distâncias entre os espinhos laterais, é possível criar uma variação mais aberta do pano, tornando o ponto mais vazado.

9

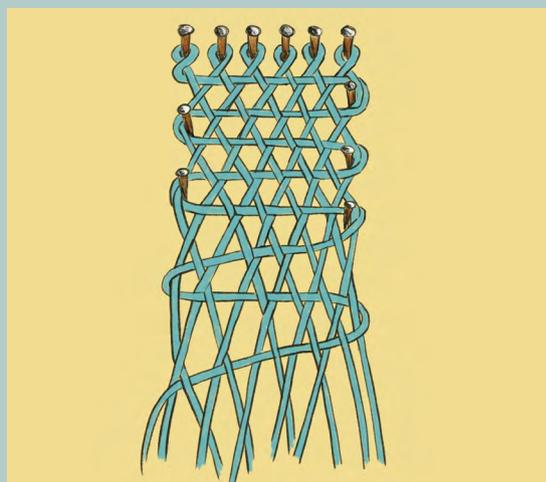
Pano com meio trocado

a- Utilize o mesmo cartão e assente a renda da mesma forma que no pano fechado.

Produza uma torção nos dois primeiros pares da esquerda, troque e encoste o par da mão esquerda. Mude o par da mão direita para a esquerda, pegue o par à direita, torça e troque. Repita essa sequência até atingir a margem da direita. Insira um espinho na linha vertical a direita, deixando a torção para o lado direito do espinho, ajuste os bilros.



b- Perceba que, no pano com meio trocado, apenas um bilro do par que iniciou no canto esquerdo se move. Retorne repetindo os movimentos, agora indo da direita para a esquerda. Repita até preencher o motivo.



10

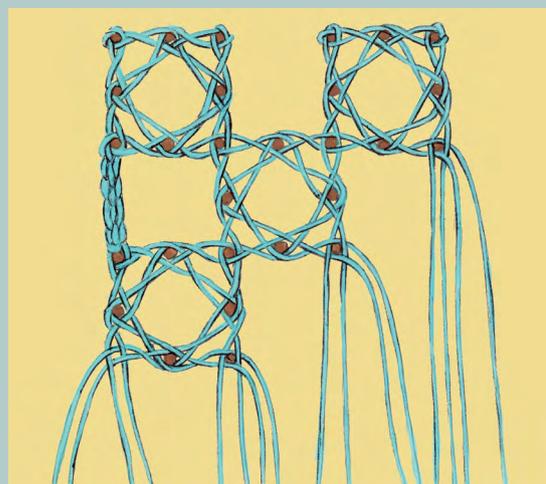
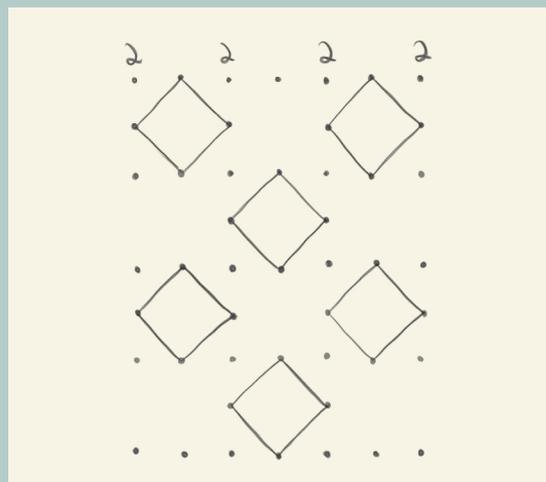
Charita

a - Assente a renda colocando dois pares de bilros nos espinhos indicados no cartão.

b - Inicie os movimentos com os pares do lado esquerdo. Produza um trocado inteiro e, depois com os pares à direita faça outro trocado inteiro. Trabalhe com os pares centrais, produzindo um meio trocado. Insira um espinho no burado do meio, e faça outro meio trocado. Encoste o par de bilros da mão direita, mude o par da mão esquerda para a direita e pegue o par à esquerda.

Faça um meio trocado, insira o espinho e depois produza outro meio trocado. Encoste os pares de bilros, e pegue os dois pares da direita, repetindo os passos, meio trocado, espinho, meio trocado. Encoste o par da direita e trabalhe com os pares centrais, repetindo os passos. Encoste e trabalhe com os bilros da esquerda, depois com os bilros da direita, completando o primeiro quadrado.

Trabalhe agora com os pares da direita, produzindo o quadrado da direita. Depois produza o quadrado central, trabalhando primeiro com os pares centrais e depois com o par da direita e com o par da esquerda. Após finalizar o quadrado central, encoste os bilros e trabalhe com os dois pares da esquerda, produzindo uma trança com dois trocados inteiros e um meio trocado. Insira o espinho e termine com outro meio trocado. Encoste os bilros da esquerda e trabalhe com os dois pares de bilros subsequentes

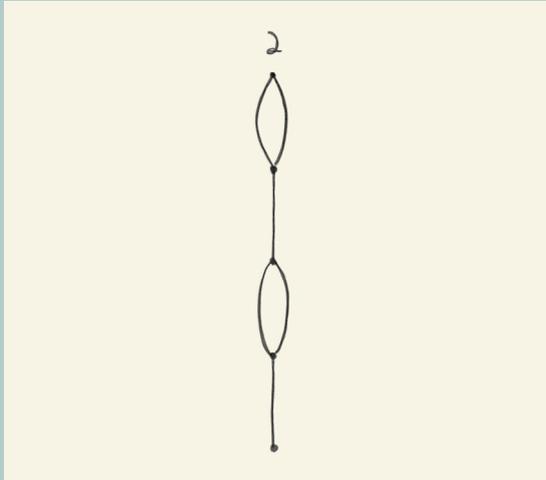


à direita. Produza um meio trocado, insira um espinho, meio trocado, encoste o par da direita, mude o par esquerdo de mão e pegue o par à esquerda.

Produza o segundo quadrado da esquerda, depois a trança lateral direita e o segundo quadrado da direita. Repita os passos até completar o motivo e finalize com nós de arremate.

11

Traça + Trança



O desenho da traça no cartão tem formato ovalado ligeiramente pontiagudo.

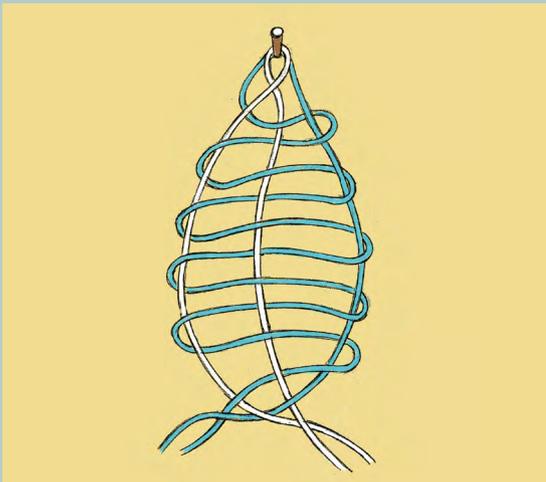
A traça é feita com dois pares de bilros, um bilro será escolhido como o bilro que tece, aquele que irá se movimentar, deixando sua linha aparente, enquanto as demais linhas ficarão “escondidas” dentro da traça. Escolha o bilro mais cheio e sem nós na linha para ser o bilro que tece.

O bilro que tece se desloca de forma alternada pelos outros bilros, ora por cima, ora por baixo. Por isso, na traça será descrito o caminho do bilro que tece, que pode mudar conforme sua posição.

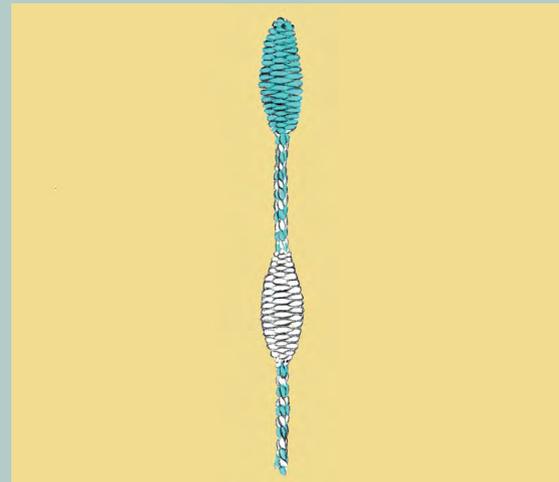
a - Passe o bilro esquerdo da mão direita por cima do bilro direito da mão esquerda, depois inicie os movimentos com o bilro que tece que está do lado esquerdo da mão esquerda. O bilro que tece irá se mover alternadamente para a direita, com os bilros a sua direita, primeiro por baixo, depois por cima, e por baixo. Ao passar por baixo do último bilro da direita, o bilro que tece começará seu caminho para a esquerda, começando por cima, e assim sucessivamente.



b - O bilro que tece fornece linha, enquanto as demais linhas ficam soltas.



c - Durante o processo é preciso “subir” a traça. Esse movimento é de extrema importância, pois define o formato da traça. Para afinar a traça, o bilro que tece é puxado para a direita, ajustando o ponto. Para alargar, os demais bilros são afastados, abrindo as mãos, e o bilro que tece produz um leve ajuste no ponto.

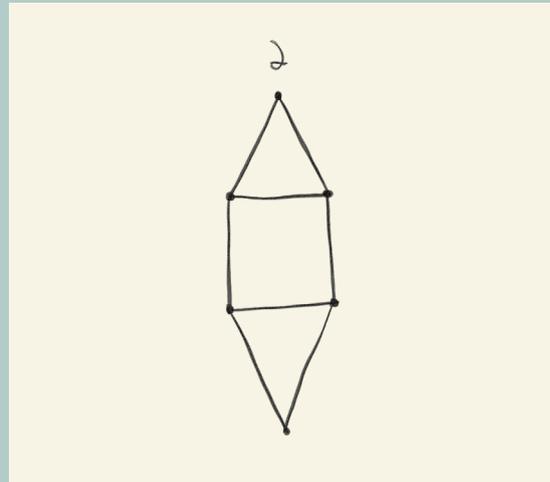


d - A trança é produzida com meios trocados em sequência.

12

Traça Chata

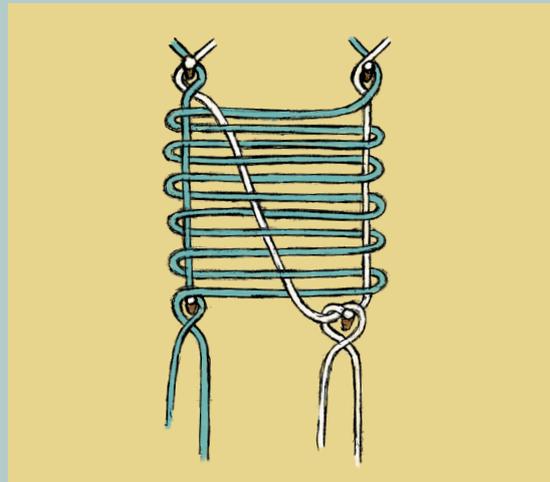
A traça chata seguirá a mesma lógica da traça, utilizando dois pares de bilros e tendo um bilro que tece que irá fazer o movimento de passar por cima e por baixo das demais linhas, contudo há algumas diferenças descritas a seguir.



a - Primeiro assente a renda, dispondo um par de bilros sobre um espinho da direita e outro sobre o espinho da esquerda. A distância entre os espinhos determina a largura da traça chata.

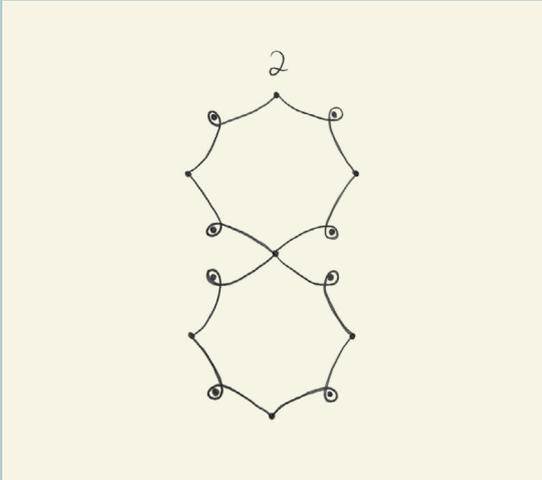
Escolha o bilro que tece e inicie o movimento. Para a traça chata o ato de subir será diferente. Quando a linha do bilro que tece estiver junto aos dois bilros da esquerda, inicie o movimento de tração, puxando-os para baixo e esquerda, ajustando o ponto com pequenos puxões. Enquanto o bilro da direita é tracionado para baixo e direita, o bilro que tece também é puxado para a direita, de forma leve.

Finalize o ponto produzindo o nó de arremate na linha que corre pelo meio e na lateral oposta do bilro que tece.

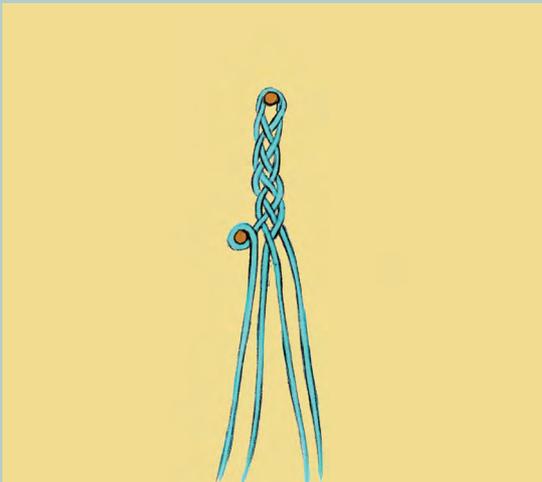


13

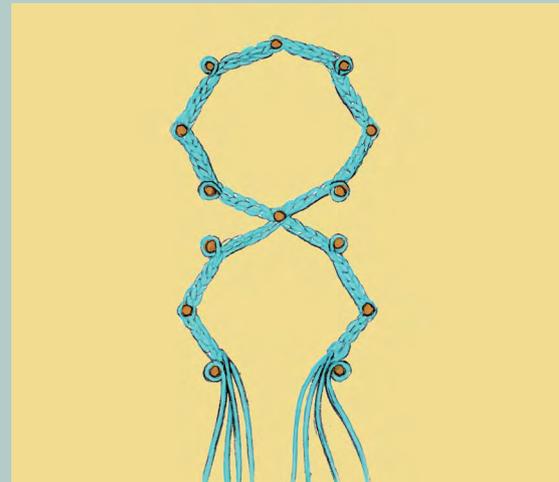
Trinco



O trinco também é conhecido como arroz: é uma argolinha de linha posicionada ao longo de trocados inteiros. É desenhado no cartão como uma volta na linha contínua.



a - Produza uma sequência de trocados inteiros, formando uma trança. Ao chegar no local onde o trinco será posicionado, utilize um espinho para produzir uma volta em uma das linhas, e insira o alfinete no espaço marcado.

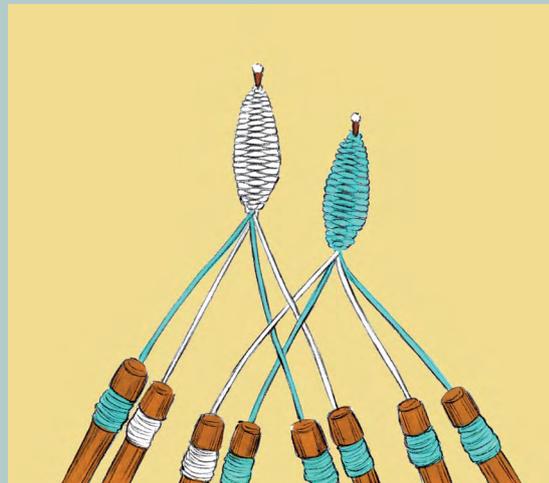
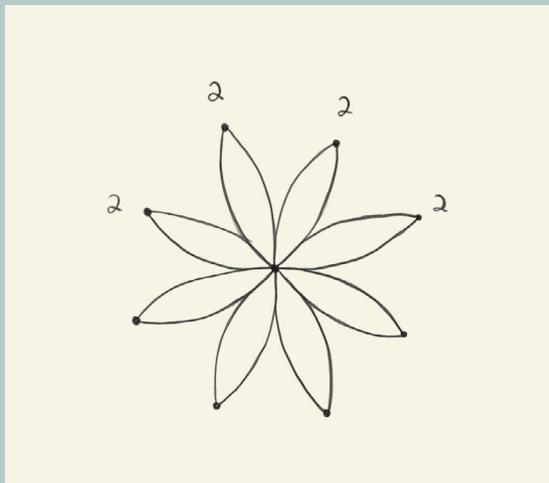


b - Continue a produção de trocados inteiros, e finalize com nó de arremate.

14

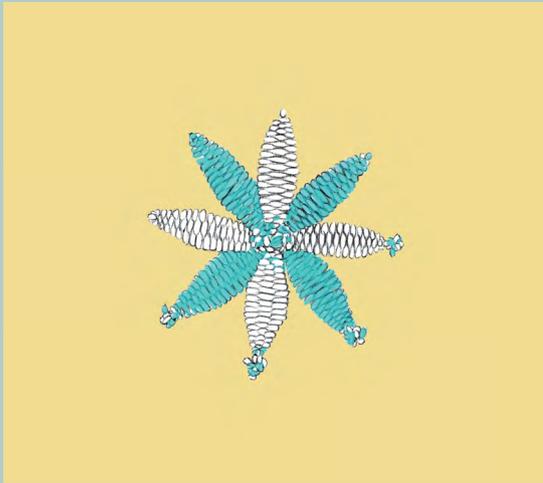
Rosa

O cartão da rosa é composto por 8 traças.



- a** - Assente dois pares de bilros em cada espinho e inicie a produção das quatro traças da banda superior. Ao final de cada traça, produza um nó de arremate em cada par de bilros e reserve-os.

Com um par de bilro de cada traça, produza um meio trocado, coche, ou seja, aperte o ponto, e apoie ao lado unindo as traças.



b - Insira um espinho no centro, coche o ponto alternando pares de bilros nas mãos para formar um miolo, deixando as traças unidas. O miolo deve ter formato arredondado e as traças precisam estar bem unidas. Sempre que necessário, ajuste o miolo com a ponta dos dedos.

A partir daí, inicie a produção das quatro traças da banda inferior. Depois de começar uma nova traça, faça um meio trocado e coche. Inicie então o movimento da traça e após finalizar, insira um espinho, coche, faça um meio trocado e produza um nó de arremate em cada par de bilro. Depois faça mais um nó com uma linha de cada um dos dos pares, apoie-os. Repita os passos até finalizar a rosa.

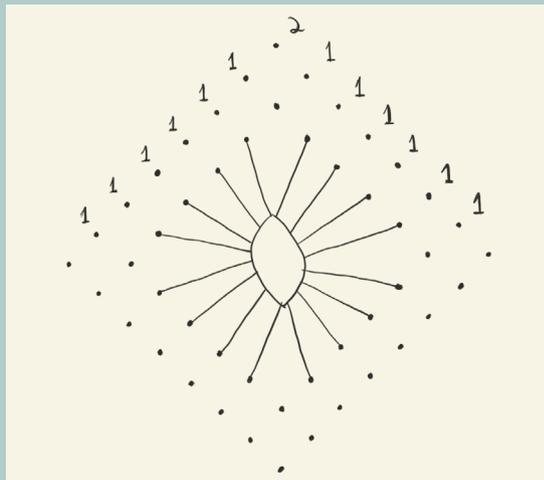
15

Mosca

a- Assente a mosca dispondo dois pares de bilro na vértice superior. Execute um trocado inteiro, coche e encoste o par de bilros da mão esquerda. Passe o par da mão direita para a mão esquerda e faça de três a quatro torções. As torções têm a função de contornar a mosca, formando o que chamamos de "quadrados". Este é um ponto que não pode ser feito isoladamente, ele ocupa um espaço reservado no desenho do cartão.

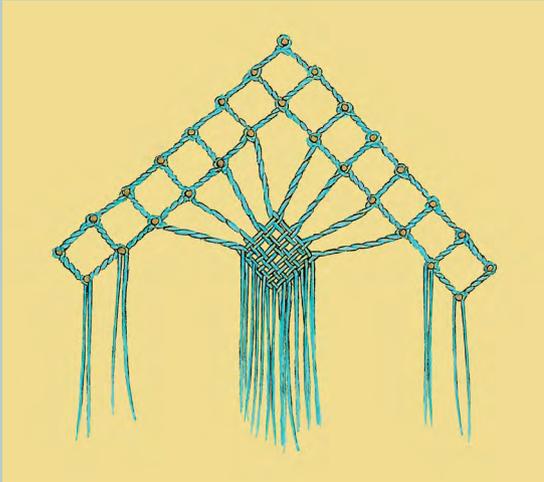
b- Partindo do espinho à direita, passe um dos bilros do par da mão esquerda para a mão direita. Divida o novo par entre as duas mãos, ficando com um bilro que já estava e outro bilro novo em cada mão. Produza um trocado inteiro, coche, e repita os passos anteriores, sempre inserindo um novo par, até chegar ao sexto furo da lateral do losango. Com o par de bilros da direita faça as torções, e insira um espinho. Encoste os bilros.

Agora trabalhe com o lado esquerdo, fazendo os mesmos passos anteriores.

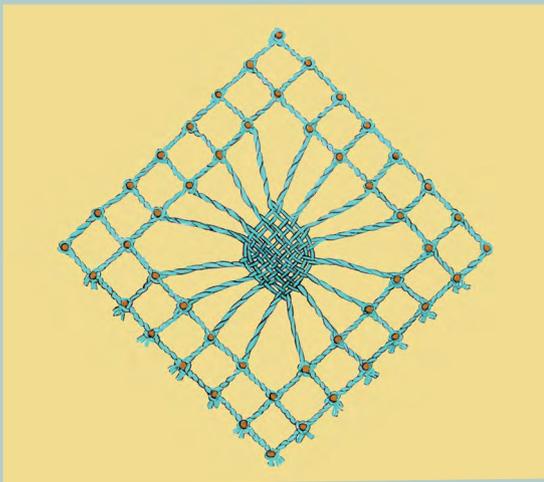


Ajeite os bilros e comece a trabalhar com os dois pares de bilros centrais. Produza as torções e depois faça um trocado inteiro, coche levemente e insira um espinho. Coche e faça outro trocado inteiro, coche. Ao elaborar esses passos, irá começar a formar os quadrados.

Encoste o par de bilros da mão direita, pegue o par do lado esquerdo, e repita os passos descritos anteriormente. Após produzir o último quadrado do lado esquerdo, ajeite os bilros e repita as etapas anteriores agora no lado direito.



Depois de confeccionar os quadrados laterais trabalhe com os bilros centrais. Confeccione as torções até atingir o tamanho necessário para alcançar o miolo e faça um trocado inteiro. Encoste o par de bilros da mão direita, troque o par da mão esquerda para a direita, e pegue o par de bilros à esquerda. Repita as operações até fazer as quatro pernas do lado esquerdo, e depois confeccione da mesma forma o lado direito. É importante que as pernas estejam equidistantes.



c- Junte a mosca iniciando pelo lado esquerdo. Ajuste o ponto enquanto troca, torce e troca. Encoste os pares da esquerda, passe os pares da direita para a esquerda. Ajuste, encoste e siga até chegar ao vértice. Encoste os bilros da esquerda e inicie o trabalho com o lado direito.

Por fim, faça a borda externa. Iniciando pelo lado esquerdo, torça, faça um trocado inteiro, insira um espinho, outro trocado inteiro. Mude o par de bilros ao chegar no vértice. Trabalhe com o lado direito até encontrar no vértice. Finalize com o nó de arremate.

LISTA DE PARTICIPANTES

No Trairi, desenvolvemos a pesquisa no povoado Lavagem Grande com Ana Maria da Silva e sua mãe, Maria Novinha Farias da Silva, e em Timbaúba com a Mestre Raimunda Lucia Lopes. Contamos com a preciosa colaboração das artesãs da associação Olé Rendeiras, reunidas no Sítio Serrote: Salette de Sousa Souto, Raimunda Ribeiro Araújo, Maria Ivone Moreira Braga Jorge, Maria Andorina Farias Jorge, Luziane de Souza Araújo, Maria Zenilce de Souza Gomes, Antônia de Maria Furtado de Souza, Maria Furtado de Sousa Borges, Andrea dos Santos Barbosa e Regiane Valentim Braga.

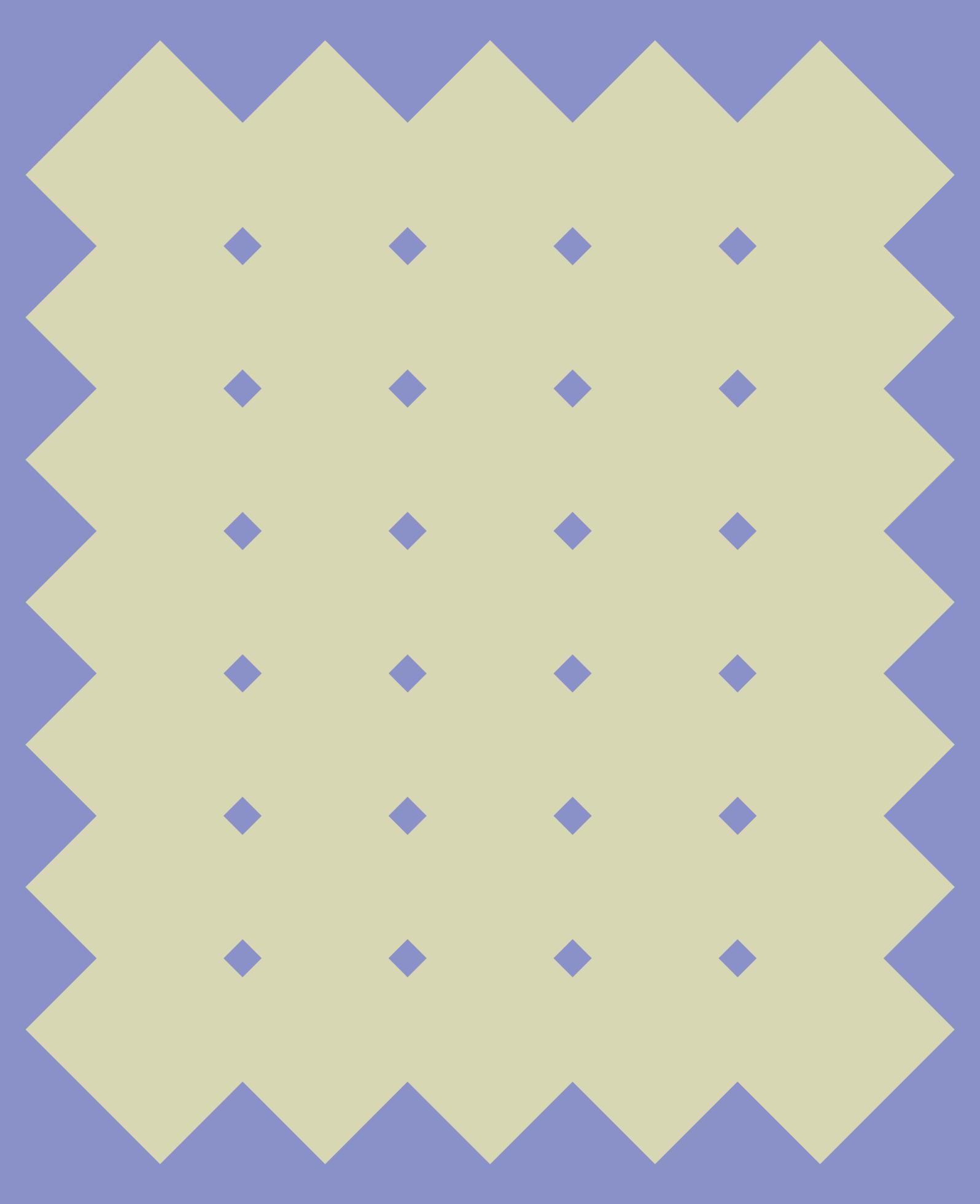






Renda de Bilros II

SANTANA DE CARIRI, JULHO DE 2023



No sul do Ceará a Região Metropolitana do Cariri, ou somente Cariri, é abraçada pela Chapada do Araripe, divisa natural do estado com Pernambuco e Piauí, e é umas das regiões de maior complexidade natural (geodiversidade e biodiversidade) e cultural (arqueológica, artística, arquitetônica e histórica) do Brasil. Envolve as cidades de Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Caririaçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri.

Mergulhamos no profundo oceano que remonta a outras eras geológicas e adentramos as matas da Flona do Araripe, primeira Floresta Nacional demarcada em 1946. A biodiversidade dessa zona de encontro entre a Caatinga, bioma principal, Cerrado e Mata Atlântica, é rica e distinta no sertão, especialmente pela abundante presença de água e solo fértil.

As características geográficas caldeiam culturas milenares, foram primordiais para a instalação de aldeias, povoados e municípios e são também agentes de encantamento do cotidiano, em todos seus sentidos. De uma ocupação muito anterior à humana, entrevemos um cenário que pode ser inferido em pistas marchetadas na terra.

O Cariri pré-histórico figura na profusão de fósseis de um dos mais vastos e importantes acervos geológicos e paleontológicos do mundo. Com registros entre 150 e 90 milhões de anos, o Geopark Araripe integra a Rede Global de Geoparks da Unesco desde 2006. Onde o tempo é contado em Eras – Pré-Cambriana, Paleozóica e Mesozóica – chega a ser corriqueiro se deparar com a vida de seres de milhões de anos impressa nas pedras com tamanho detalhe, como se fosse recente.

Os nove geossítios que compõem o Geopark Araripe atraem pesquisadores e turistas, sendo assim um programa de desenvolvimento regional sustentável que envolve toda a população em sua conservação e manutenção, transformando a relação das pessoas com a história local.

Em Santana do Cariri, é do Geossítio Pontal de Santa Cruz que podemos observar a grandeza do local. A cruz instalada no topo da Chapada do Araripe abençoa e protege os santanenses, como uma de suas tantas manifestações de fé. As fortes raízes católicas espraiam-se cultivadas por uma legião de devotos de Padinho Padre Cícero e da menina Benigna Cardoso da Silva, beatificada pelo Vaticano em 2022. Assim como a Colina do Horto, grande centro de peregrinação que abriga o Museu Vivo do Padre Cícero e a estátua de trinta metros de altura, Santana do Cariri prepara um complexo turístico religioso com infraestrutura de acolhimento para os romeiros da Mártir Benigna. A fé move e faz celebrar a vida em manifestações populares como o cortejo do Pau da Bandeira, que acontece todo mês de julho na cidade. O tronco de mais de vinte metros é carregado por dezenas de homens por quase três quilômetros, desde o distrito de Inhumas, onde fica o santuário da menina Benigna, até a Igreja Matriz de Senhora Sant'Ana, onde é hasteado dando início ao período de dez dias de festas e orações.

A religiosidade é um grande motor de criações artísticas, pois envolve toda a comunidade na produção de significado, na tradução dos milagres para o material da vida. Com isso, despontaram grandes artistas como o escultor e xilogravurista Mestre Noza, que chegou ao Cariri em romaria em 1912 e era conhecido como san-teiro do Padre Cícero. Como agente da história, em um período de efervescência cultural e política, Mestre Noza inspirou inúmeros artistas a evocarem suas expres-sões individuais conectadas ao sagrado do tempo.

A diversidade natural e cultural do Cariri Cearense é imensa e intensa; uma terra que arrefece dicotomias e subverte hierarquias, complexificando leituras de mundo tipificadas e fazendo prevalecer a arte. “Tem tudo a ver, a cultura, a floresta, tudo isso é arte”, como diz Mestre Luiz Galdino.

1

Luís da Câmara Cascudo, *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serv. de Documentação, 1959, p.73.

2

Ana Roberta Duarte Piancó, *Protagonismo feminino indígena e a retomada das práticas educativas e resistências do Povo Cariri de Poço de Dantas - Umari*. Orientador: Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior. 2023. 269f. Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

PITÉ RENDADA

A Renda de Bilros do Cariri é única no mundo, devido ao amálgama social de fortes influências indígenas incorporadas aos seus modos de fazer. Essa ascendência se revela desde as ferramentas utilizadas à forma final que apresenta: uma grande e aconchegante rede de dormir; ou *Pité*,¹ como era chamada pelo povo Cariri, que habita a região há séculos e a denomina.

Apesar de carregarem essa herança nos traços, gestos e palavras, a cultura indígena vem sendo silenciada há séculos e, por isso, é pouco reconhecida pela população. Para mudar esse panorama, a Aldeia Poço Dantas – Umari, no Crato, tem atuado na construção de um movimento educacional indígena pelo reconhecimento étnico e territorial² dos Cariris. Nesse contexto, a técnica europeia de trocar bilros é trabalhada sob essas influências ainda expressas de maneira implícita.

Antes da chegada dos bilros, a produção de algodão e a fabricação de redes em teares já era muito difundida. O algodão cultivado nos roçados, depois de descaroçado

e cardado, é fiado em fuso de madeira na aldeia – de maneira semelhante à prática chamada de torcer pelas rendeiras. Gertrudes Gonçalves de Lacerda, a Tudinha, artesã mais velha e experiente do grupo, nascida em 1948, conta que:

Quando era criança ainda não tinha essa rede rendada aqui, só fazia aquelas que são tecidas no tear, sabe? A mesma pessoa fazia a linha do algodão, colhia o algodão, fiava nesse fuso que a gente torce a linha hoje. A gente fazia o fio e levava para a tecedeira tecer.

As redes em Santana do Cariri são também conhecidas como Redes Cesarinas, nome que homenageia Cesarina Lacerda, responsável por difundir esse conhecimento na década de 1970. Filha de Vicência Moreira da Franca e mãe de Maria Luiza Lacerda Homem – três gerações de rendeiras que transmitem e renovam esse ofício. Luiza conta que sua avó aprendeu com uma mulher portuguesa em Cajazeiras, município da Paraíba.

Porém, antes de chegar à Santana do Cariri, os almofadões já eram conhecidos no sertão. O registro mais antigo que alcançamos está no livro *A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil*, de Luiza e Arthur Ramos publicado em 1948, que diz: “Há os grandes almofadões cearenses onde trabalham até quatro rendeiras em conjunto, no feitiço de trabalhos de mais de um metro de largura”.³

A prática local ainda carece de pesquisas e registros mais aprofundados, mas o que sabemos é que as tradicionais *Pités*, difundidas em toda América Latina com diversos nomes – como Hamacas e Inês – e mesmo uso, foram rapidamente incorporadas ao cotidiano do colonizador, e que as técnicas de tecelagem, rendas e bordados europeias foram adaptadas à sua fabricação e adorno. Assim, ganharam varandas, borlas e franjas.

A “IMPENSÁVEL ENGENHARIA” DAS REDES

Ao falar sobre as redes rendadas, também produzidas pela mestra Josefa Pereira de Araújo, dona Zefinha de Potengi, Gilberto de Carvalho discorre sobre sua “impensável engenharia”,⁴ admirado. Zefinha aprendeu a arte ainda na infância com sua mãe, Helena, vinda de Santana do Cariri.⁵

É mesmo de se admirar, porque seu uso com esse peso e resistência é raro – ainda não conheci outra renda comparada à do Cariri. Em geral o que vemos são rendas finas e delicadas, como as do Trairi. Como bem observa Tudinha, “a renda de praia, aquela rendinha bem fininha, é bem diferente da nossa que é com linha grossa, bem resistente”.

Para alcançarem o resultado desejado e obterem um material que suporte o peso do corpo e o balanço, as artesãs unem três fios finos, industriais, e torcem no fuso criando um barbante triplo resistente. Segundo Tudinha, a linha de algodão industrial chegou à região na década de 1960 e na época era muito utilizada na produção

3
Luíza e Artur Ramos, *A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil - nota preliminar e roteiro de pesquisa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948, p. 46.

4
Gilmar de Carvalho, “Questões Culturais no Ceará”. *Revista de Ciências Sociais*, [S. L.], v. 45, n. 1, pp. 263-275, 2016.

5
Cristina Pioner; Germana Cabral, *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses*. Ministério da Cultura, Governo Federal, Brasil, 2012, p. 218.

do crochê – técnica, inclusive, dominada por todas as rendeiras, que costumam crochetar as largas e floreadas varandas das redes. Para elas, o crochê é visto como uma técnica complementar à renda, que é fixa, com sua larga e pesada almofada, enquanto o crochê é amigo do caminho e às acompanha, sendo produzido em qualquer horinha.

Assim, as duas Rendas de Bilros aparecem aqui em contraste, com suas semelhanças e particularidades. Em comparação com a Renda do Trairi, a do Cariri apresenta menor variação de pontos e seu papelão tem sempre o mesmo desenho a ser seguido: uma grade quadriculada. Além das redes, as artesãs também produzem peças menores e têm inovado aplicando a renda em produtos como bolsas e almofadas.

INSTRUMENTOS DE TRABALHO

- ◆ Espinhos de mandacaru
- ◆ Bilros de macaúba
- ◆ Fuso de fiar
- ◆ Almofada
- ◆ Cavalete para almofada
- ◆ Tesoura
- ◆ Lápis
- ◆ Agulhão furador
- ◆ Agulha de crochê

MATÉRIAS - - PRIMAS

- ◆ Linha de algodão mercerizado TEX 295 novelos de 500 m, linha mais utilizada “Anne” da Círculo
- ◆ Papel Paraná 80x100 cm N70 1,3mm

ETAPAS

- ◆ Preparar o cartão.
 - ◆ Urdir a linha, que significa juntar três linhas.
 - ◆ Torcer no fuso as três linhas urdidas.
 - ◆ Fazer as meadas.
 - ◆ Encher os bilros.
 - ◆ Colocar na almofada.
 - ◆ Fazer a renda.
 - ◆ Finalizar com as franjas.
-

PREPARAÇÃO DOS ELEMENTOS E INSTRUMENTOS

Uma produção artesanal muitas vezes envolve a criação e fabricação de seus apetrechos. Isso é resultado de uma busca contínua por adaptações e melhorias a partir da elaboração do processo produtivo, mas também pode derivar da falta de fornecedores especializados na região, o que leva a produtora ou produtor a buscar alternativas para suprir suas necessidades.

Na Renda de Bilros, praticamente tudo é construído desde o início de forma bastante artesanal. Começando pelos próprios bilros e espinhos. Os bilros são produzidos de forma semelhante em todo Nordeste brasileiro, utilizando sementes e galhos. Já os espinhos são coletados de plantas da família Cactaceae, como mandacarus (*Cereus jamacaru*) e xique-xiques (*Pilosocereus gounellei*).

No interior utilizam semente de macaúba (*Acrocomia aculeata*) e madeira de marmeleiro-do-mato (*Croton sonderianus*). Algumas rendeiras sabem produzir os bilros, mas é comum que comprem às dúzias de produtores das áreas rurais. No Sítio Jenipapeiro, área rural de Santana do Cariri, visitamos Antônia Tajino de Souza e Aldino Tajino de Oliveira, que produzem os bilros de forma caseira, feitos a partir de frutos colhidos na vizinhança e galhos do próprio quintal.

O sistema para furar as sementes é simples, porém exige muita destreza e força. Em um fogareiro à lenha, Antônia esquenta um espeto grosso de ferro com cabo de madeira para forjar o furo na semente apoiada entre os sulcos de um tijolo com auxílio de um alicate, para garantir a firmeza. O diâmetro do espeto tem de 2 a 3 mm, a mesma medida do galho que é encaixado na semente. O galho do marmeleiro é descascado e entalhado por seu Aldino com uma faca, formando um pequeno sulco em uma de suas extremidades, que acomoda a linha para render. O cabo é de entalhe tosco com arestas, porém liso, sem farpas. Costuma ter de 12 a 15 cm de comprimento e a semente de 2 a 3 cm, resultando em um bilro que pode chegar a 18 cm de comprimento.

Diferente do litoral, onde são priorizados os espinhos mais finos, no Cariri os espinhos são colhidos de mandacarus antigos, pois, com o passar dos anos, tornam-se mais grossos e resistentes. É preciso puxá-los perto da base, com auxílio de um alicate. Os espinhos têm entre 10 e 12 cm e podem resistir a décadas de trabalho, como conta Luiza, que até hoje usa alguns espinhos que foram de sua mãe, que faleceu em 2001.

Em geral o papelão utilizado tem 1,5x0,8 m e fica fixo na almofada por meses até que precise ser trocado. O gráfico é uma grade quadriculada, com quadrinhos de 1 cm², e sua preparação consiste em riscar as linhas verticais e horizontais a lápis e furar o cartão na intersecção das linhas.

A almofada santanense é feita da mesma forma que a almofada do Trairi, um cilindro em tecido resistente de algodão recheado de folhas secas de bananeira. Suas dimensões é que são diferentes, proporcionais ao tipo de trabalho realizado; têm em média 1,2 m de largura e 50 cm de diâmetro e podem pesar mais de 30 quilos, acomodados em cavaletes de madeira.

PARTES DE UMA REDE

As redes tradicionais são compostas basicamente por cinco partes: pano, varandas, mamucabos, cordões e punhos. Os mamucabos são os elementos que ligam o pano aos cordões de uma rede. O termo de origem tupi é uma “alteração de mambucaba, por sua vez, corruptela de mombucaba, furo, abertura, passagem”.⁶ Dos mamucabos saem os cordões que dão sustentação à rede, que é suspensa em armadores ou ganchos por argolas tecidas, conhecidas como punhos. O retângulo central, onde a pessoa se deita, é chamado de pano e é de suas laterais, no sentido longitudinal, pendem os elementos decorativos chamados de varandas.

As Redes Cesarinas têm duas versões: uma com mamucabos e pano feito em renda de bilros, e as varandas confeccionadas em crochê, macramê ou renda e outra com pano feito em tecido industrial mais grosso e mamucabos e varandas manuais.

A DANÇA DOS BILROS

Antes de embalar no ritmo da troca dos bilros, é preciso enchê-los. Encher o bilro consiste em enrolar a linha que será utilizada na renda. No caso do Cariri precisa ter a medida exata para que a peça seja tecida sem nenhum tipo de nó. Para isso, as rendeiras utilizam um gabarito para a linha, que em geral tem de 2 a 2,5 vezes a medida da peça. Por exemplo, para uma rede de 1,5m de largura, a linha precisa ter 3,75m e é enrolada em um par de bilros, cada um partindo de uma de suas pontas.

Em um trabalho que dura de dois a três meses, são utilizados 428 pares de bilros e centenas de espinhos. A rede, que é rendada em três etapas sem cortes ou emendas, é feita com trinta e cinco novelos – quase 18 mil metros – de linha muito bem trabalhados. São números astronômicos, proporcionais à preciosidade da Rede Cesarina.

Nela, tudo começa pelo mamucabo, ou melhor, pelas cabecinhas do mamucabo, que são as tranças por onde passam os cordões. De cada cabecinha descem dois pares de bilros, chamados bilros de descer. Da lateral esquerda partem os bilros de passagem, que são os bilros que atravessam toda a largura da rede; em média, são utilizados 114 pares de descer e 314 pares de passagem. O característico padrão axadrezado é composto por dois pontos: o aberto e o fechado. Pode ser feito em uma ou várias cores, que são alternadas nos bilros de acordo com o pedido.

APRENDIZADO

Como a Renda de Bilros do Cariri é composta basicamente por dois pontos – o aberto e o fechado –, esse repasse é feito de forma desembaraçada. O treino consiste em administrar dois pares de bilros por vez, dois bilros em cada mão, trocando e acertando os espinhos em suas paradas. A colocação do espinho no local correto garante que o nó fique seguro em seu lugar.

6

Maria Célia Dias de Castro, “Reflexões sobre os aspectos lexicais na fala do sertanejo do sul do Maranhão”. *Caderno Seminal*, [S. l.], v. 19, n. 19, 2014.

Isso exige muita atenção, pois, caso a rendeira, distraída, pule um dos furos ou faça o ponto aberto no lugar do fechado, e vice-versa, a falha é facilmente percebida. Com experiência, o erro pode ser corrigido com agulha de crochê e muito cuidado, porém em geral é necessário desmanchar e refazer todo o caminho.

Desse modo, o aprendizado costuma começar com os próprios pontos e seguir para a concepção das peças. Como o processo das Redes Cesarinas é longo e bastante elaborado, as rendeiras consideram que o mais difícil é dominá-lo por completo. Para isso, é preciso ter muito tempo de prática.

As rendeiras do Grupo de Rendeiras de Santana do Cariri se reúnem todos os dias para trabalhar e estão sempre abertas a ensinar quem queira. Além dessa disponibilidade cotidiana, esporadicamente oferecem cursos por organizações como a Coordenadoria de Desenvolvimento do Artesanato – CEART. Foi em um desses cursos que Antônia Toilza Cardoso Caetano, que integra o grupo desde sua fundação em 2010, aprimorou a técnica que já tinha aprendido com uma vizinha, como conta:

Aprendi a trocar os bilros, a encher os bilros e a fazer a primeira peça. Eu fiquei muito, muito orgulhosa de poder ter feito uma peça e dizer: “eita, eu fiz”. Porque mesmo sem saber fazer eu já amava ver a renda, amava ver as pessoas fazendo a renda. Então, esse curso me deu a oportunidade de aprender a fazer a renda. E aprendi também a amar a renda. Eu conciliava tudo nessa época: fazer renda, fazer crochê, cuidar de meus filhos, até ir para a roça. E outras coisinhas que eu ainda fazia para ganhar algum trocado, para ajudar nas despesas de casa. Então, a renda foi se tornando para mim algo muito precioso.

Muitas vezes aprender uma técnica, que pode se tornar um ofício, é também aprender sobre coletividade e companheirismo. Para as rendeiras santanenses, que rendam juntas há mais de uma década, isso é fundamental para a manutenção e salvaguarda desse saber fazer.

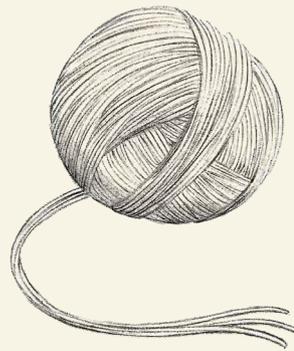
Junção dos fios no fuso

a- Para criar uma linha mais resistente para a renda, é preciso unir três fios de novelos industriais. O mais utilizado pelas artesãs no Cariri é o “Anne”. Para isso, geralmente são utilizados dois novelos. De um deles, é puxada uma ponta do fio a partir do miolo e outra da parte externa, que são unidas a mais uma ponta do segundo novelo. Formam-se novos novelos de aproximadamente 100 g. Para o cordão da rede, quatro fios são unidos, seguindo a mesma lógica.

b- Com o auxílio de um fuso, produza a torção dos fios, unindo-os. Para fazer a linha de três fios, gire no sentido anti-horário; prenda os fios no início do fuso e impulsione no sentido desejado, apoiando o fuso na coxa para depois fazê-lo girar como um peão. Esse movimento torcerá a linha para baixo. Após torcer, enrole a linha torcida na mão, segure o fuso e enrole a linha já torcida no fuso.

Para o cordão, gire no sentido horário, torcendo os quatro fios para cima.

c- Existem modelos variados de fuso, e cada rendeira escolhe com qual prefere trabalhar.

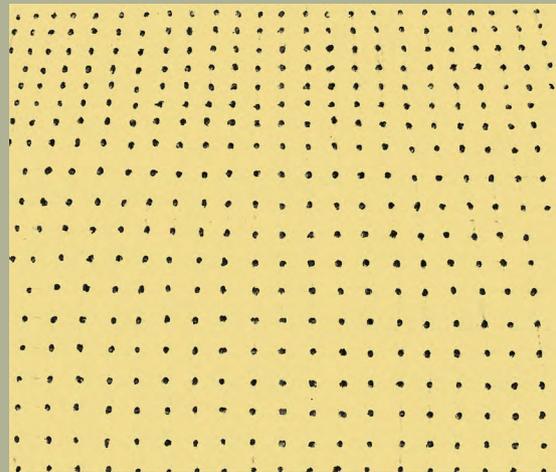
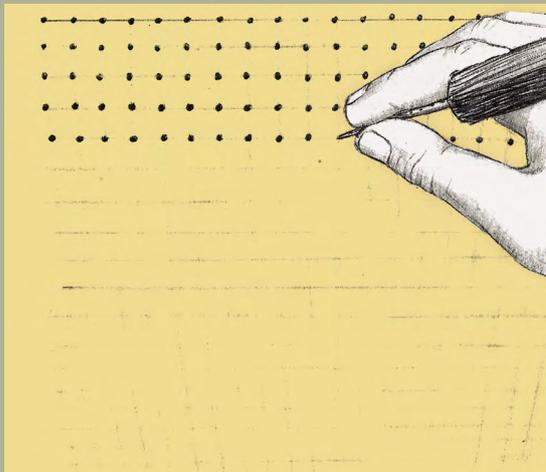


Gabarito

Como a renda do Cariri não tem nós em seu feitiço, é preciso criar gabaritos com a medida exata da linha que será utilizada. Para isso, as argolas da linha com a medida certa são identificadas e servem como gabaritos.



Preparação do cartão



Com régua e lápis, trace no cartão linhas horizontais e verticais com 1 cm de distância entre si. As medidas devem estar exatas em toda a extensão para manter a regularidade da peça. Na sequência, com um agulhão furador, faça furos no cruzamento das linhas.

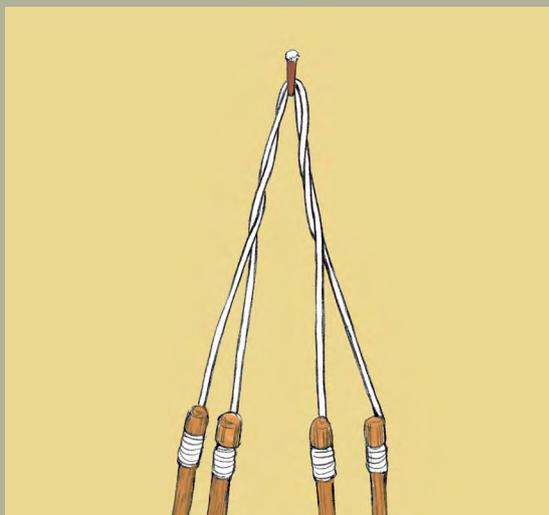
Trança

Posicione dois pares de bilro em um espinho e inicie o trançado.

O movimento realizado na trança é conhecido pelas rendeiras como meio trocado e já foi descrito no capítulo do Bilro Tari, contudo há uma diferença em como é nomeado o movimento, ao invés de torcer, no Cariri diz-se “cruzar”. Assim, para realizar o movimento do meio trocado, cruze os dois pares de bilros, movimentando-os nas mão, da direita para a esquerda, e depois troque os bilros internos, deixando a linha da esquerda por cima da linha da direita.

Produza meio trocado em sequência, ao final de cada movimento, regule a tensão das linhas, cochando.

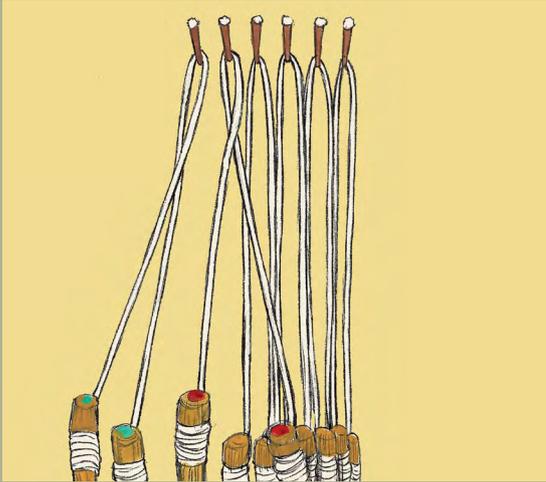
Quando atingir o comprimento necessário, produza o nó de arremate em cada par.



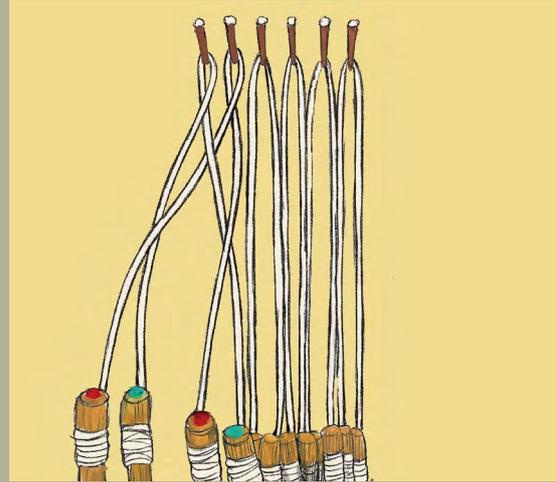
Cabecinha/lacinho

Posicione dois pares de bilro em um espinho e inicie a torção até atingir o comprimento desejado. Na sequência, faça um cochado, efetue uma troca, movimente os bilros nas mão, da direita para a esquerda e insira um espinho. Retire as linhas dos bilros e confeccione o nó de arremate, fazendo dois nós em cada dupla de linha, na sequência pegue as duas linhas do meio e faça mais dois nós.

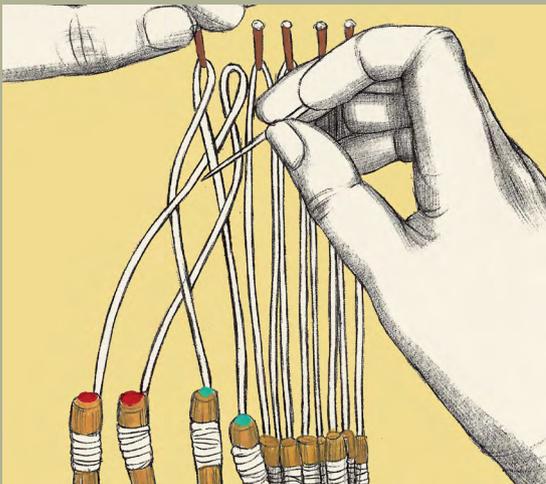
Ponto Fechado



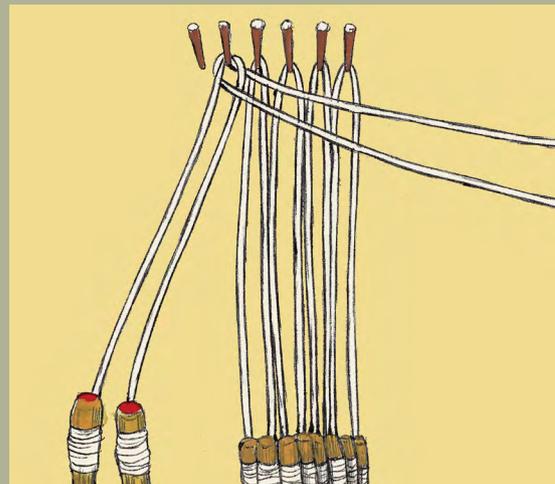
a - Para o ponto fechado, posicione os espinhos lado a lado ao longo dos furos, conforme a medida necessária para o fecho do ponto.



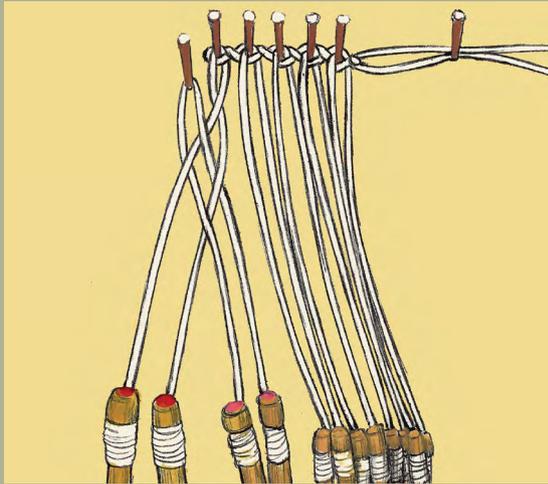
Em cada espinho será disposto um par de bilros. Inicie a confecção do ponto manuseando os dois primeiros pares de bilros da esquerda e produza um trocado inteiro.



b - Retire o segundo espinho e introduza-o no meio do trocado inteiro, recolocando-o no mesmo furo do cartão.

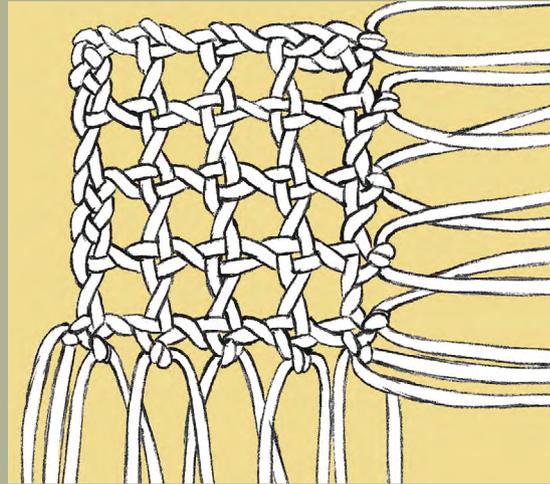


c - Retire o primeiro espinho e firme o ponto. O segundo par de bilro é puxado para baixo e o primeiro para o lado direito. O primeiro par de bilros pode ser chamado como bilros de passagem, enquanto os pares de bilro que estarão trabalhando juntos, como bilros de descer.



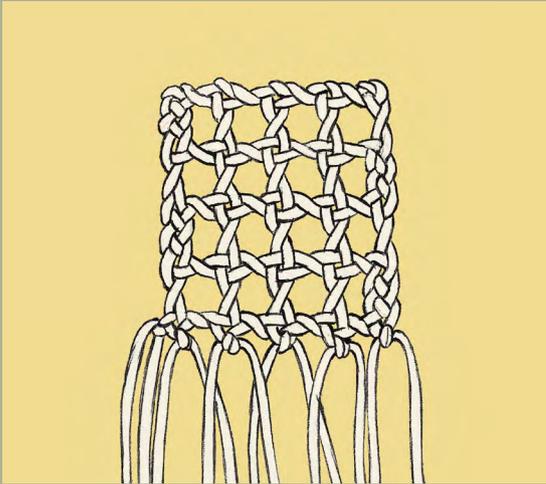
d - Deixe o segundo par de bilros de lado e repita os passos com o primeiro e o terceiro par de bilros. Faça o trocado inteiro, retire o espinho, introduza-o no meio do trocado inteiro e recoloca o espinho. Deixe o terceiro par de bilros de lado e com o primeiro par de bilros, dê sequência ao ponto, sempre pegando o novo par à direita, mantendo o primeiro par de bilros, que é o de passagem, no movimento.

Quando atingir o último espinho, efetue a torção apenas no par de passagem, o último não é torcido. Na sequência, faça a troca, e depois produza um meio trocado. Retire o espinho e insira-o acima do meio trocado, firme o ponto. Pegue as duas linhas do lado direito, depois da torção, desenrole a linha do bilro e efetue dois nós, repouse a linha para o lado direito.



e - Para a próxima carreira, coloque um espinho no furo à esquerda, na linha abaixo. O par de bilros acomodado neste espinho é o bilro de passagem. Torça o segundo par de bilros e, com o primeiro, faça uma troca. Em seguida, execute um meio trocado. Repita os passos até alcançar o tamanho desejado.

Ponto fechado sem franja



Encha o par de bilros de passagem com uma linha mais longa, pois ela deverá ser suficiente para toda confecção sem nó. Repita os mesmos passos do ponto fechado até chegar no último espinho da primeira carreira.

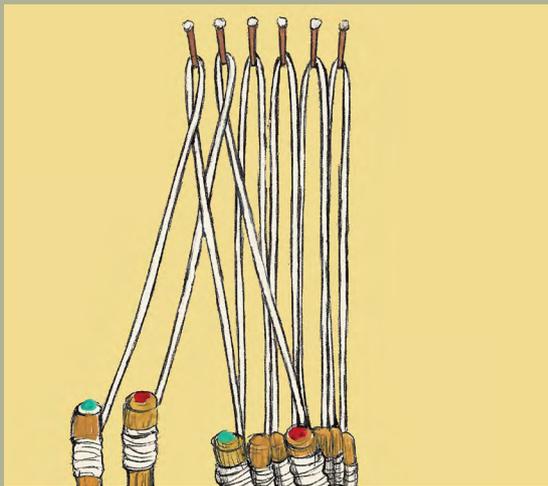
Faça o trocado inteiro e firme bem o ponto; confeccione mais um trocado inteiro e introduza um espinho na metade do trocado inteiro, inserindo-o no furo abaixo do último furo da carreira de cima.

Deixe o último par de bilros apoiado sobre a almofada e comece o movimento de volta,

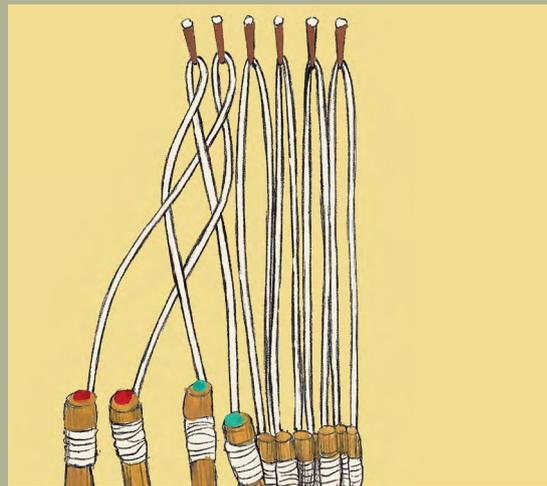
com o penúltimo par de bilros, que é o primeiro par de bilros que iniciou o trabalho. Faça um trocado inteiro com o penúltimo par de bilros e o par à sua esquerda. Repita o movimento: trocado inteiro e inserção de espinho no meio do movimento, inserindo-o no furo do lado esquerdo.

Continue até retornar ao primeiro espinho; o movimento será o mesmo que foi feito no último espinho. Ao atingir o tamanho necessário, retire as linhas dos bilros e produza os nós de finalização.

Ponto Aberto



a - O ponto aberto é confeccionado com um contorno de ponto fechado. Produza a primeira carreira de modo igual ao ponto fechado.



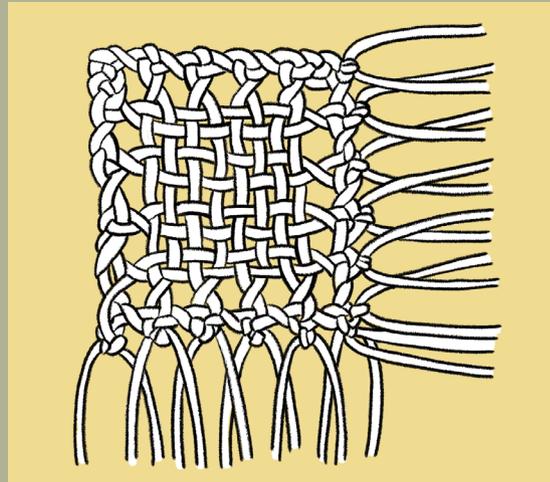
b - A segunda carreira do ponto aberto é produzida de modo diferente das seguintes. Comece produzindo o primeiro ponto como o fechado. Na sequência, firme o ponto e deixe o par de bilros da mão esquerda apoiado. Mude o par de bilros da mão direita para a esquerda e pegue o terceiro par de bilros. Atenção: este movimento só será realizado dessa maneira na segunda carreira. Torça apenas o par de bilros da mão direita, troque, faça um meio trocado, e insira o espinho acima

do meio trocado, repita os movimentos até chegar no penúltimo espinho – perceba que a linha do bilro esquerdo da mão esquerda, não está preso em nenhum espinho. Após colocar o penúltimo espinho, faça o trocado inteiro, torcendo os dois pares de bilros, insira o último espinho, firme o ponto e retire as linhas dos bilros da mão direita, efetue dois nós.

Inicie a terceira carreira da mesma forma da segunda. Após colocar o segundo

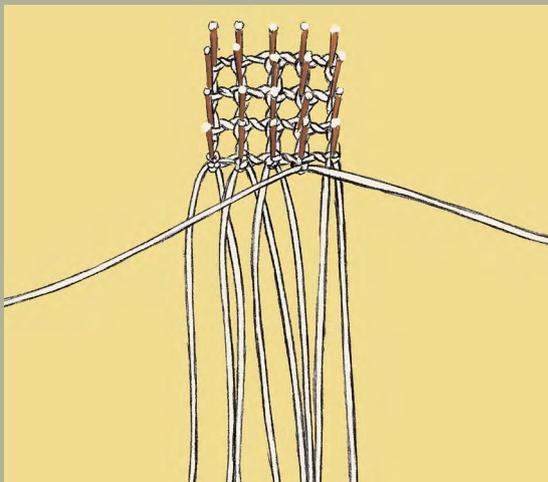
espinho, não haverá mais o movimento de torção, apenas de troca. Troque o bilro duas vezes, deixe o par da mão esquerda apoiado, mude o par da mão direita para a esquerda. Repita os passos até chegar no penúltimo par de bilros. Após trocar duas vezes, insira um espinho. Entre os dois trocados, no penúltimo buraco, faça um trocado inteiro. Introduza o espinho na metade do trocado inteiro, firme, retire as linhas dos bilros da mão direita, faça os dois nós.

c - Siga as próximas carreiras do mesmo modo, até chegar ao final da penúltima carreira. A última carreira será executada da mesma maneira que a do ponto fechado, finalizando com os nós.



Nó de finalização

Para finalizar os pontos, retire as linhas dos bilros e produza dois nós em cada par de linhas.





Boneca

A boneca é um tipo de borla, um enfeite pendente utilizado como acabamento nas redes. É construída com um tufo de linha, de preferência a mesma utilizada na renda, dobrado ao meio e preso à uma trança. O volume e comprimento das linhas é o que determina o tamanho da boneca.

LISTA DE PARTICIPANTES

Em Santana do Cariri contamos com apoio da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, representada pelo secretário Ypsilon Félix. Desenvolvemos a pesquisa com o Grupo de Rendeiras de Santana do Cariri do qual fazem parte as artesãs Maria Luiza Lacerda Homem, Antônia Toilza Cardoso Caetano, Joana D'arc Pereira Cordeiro, Gertrudes Gonçalves de Lacerda (Tudinha), Maria das Graças Amorim Paixão (Graça), Anna Larissa Rodrigues Correia, Regina Lucia Alencar Nuvens Oliveira, Maria Eulália da Silva, Nivia Quelly da Silva Caetano, Milena Bezerra de Souza Teixeira, Nídia Keyla Caetano da Silva, Francisca Givanilde da Silva, Zélia Cardoso da Silva.





RENDAS E BORDADOS:
MEMÓRIA E RESISTÊNCIA
ORIGINÁRIA NO COTIDIANO
BRASILEIRO por Jucélia da Silva¹

É comum encontrar nas casas brasileiras, em contextos variados de classe, peças têxteis decorativas que figuram junto a móveis, objetos de uso cotidiano e eletrodomésticos. Quando observados com atenção, esses fragmentos artesanais revelam-se como portais para a apreciação de técnicas secularmente elaboradas ao longo de séculos, transmitidas de geração em geração, que notabilizam a complexidade da construção de suas tramas. No entanto, essa complexidade não costuma ser diretamente proporcional à importância social e econômica atribuída às singelas artes e suas criadoras.

No Brasil, a desvalorização das atividades manuais – incluindo as têxteis – e, consequentemente, de quem delas se ocupa, tem sua construção simbólica iniciada durante a colonização portuguesa. Contexto no qual categorias de distinção hierárquica de tarefas foram estabelecidas como estratégias de domínio do território e de subalternização dos nativos locais. Uma delas foi a função de executar trabalhos manuais de toda ordem, sobretudo artigos têxteis para atender a demandas variadas da colônia – designados de maneira compulsória aos povos indígenas, relegados à condição de *gentes servís*. Assim, seguindo a perspectiva herdada da Antiguidade Clássica sobre os trabalhos manuais como prática indigna para homens livres e nobres, uma vez que o fazer manual têxtil passa a ser atrelado a circunstâncias de inferiorização e submissão, torna-se uma atividade socialmente depreciada, influenciando diretamente a valoração das pessoas que a exercem.²

Entretanto, a exploração ostensiva da mão de obra indígena não tinha como único objetivo atender às demandas produtivas da colônia. Ao longo de seu extenso período, o projeto colonial português assumiu diferentes configurações e variou entre estratégias e personagens para expandir seu domínio territorial. Para tanto, era imprescindível exercer controle sobre os povos originários daquele solo. Nesse sentido, tornar o indígena “ignorante das coisas da própria terra, da própria língua e da própria cultura” configurava-se em instrumento eficaz para promover um apagamento cultural, incutindo-lhes práticas e costumes ocidentais-europeus.³ Tal estratégia reiterava, também, uma pretensão salvacionista do colonizador e, portanto, do homem branco europeu, que se considerava pertencente a uma *humanidade esclarecida*, guardião do ideário de civilidade que devia ser espalhado pelo restante do mundo habitado por uma *humanidade obscurecida*.⁴

Em meados do século XVIII, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, então governador da capitania de Belém (PA), expressa por meio de carta ao seu irmão Sebastião José de Carvalho e Melo (o Marquês de Pombal) – então Secretário de Negócios Estrangeiros e primeiro-ministro de Portugal – sua preocupação acerca da atuação das Ordens Religiosas na região, que agora estava sob sua responsabilidade. Demonstrava especial incômodo com a perda do controle por parte dos Jesuítas sobre os indígenas, pois estes seguiam livremente com a prática de seus costumes e pouco colaboravam para o enriquecimento da Coroa. Nesse período, conhecido como Período Pombalino, a atuação do então secretário tornou-se determinante para alterar o sistema de organização dos povos indígenas brasileiros e modificar esse cenário. Entra em vigor, portanto, o Diretório dos índios (1750-1798), que veio a substituir o Regimento das Missões e tirar das mãos dos padres missionários qualquer poder de decisão.⁵ O novo dispositivo de controle estipulava a criação das Vilas de Índios, outra tentativa de estruturação territorial que visava alcançar maior eficácia no supervisionamento dos modos de vida dos indígenas.

Uma das vias de implementação dos novos costumes foi a educação e, para tal, foram criadas escolas e determinou-se que mestres e mestras atuassem no ensino dos indígenas vilados. O ensino das rendas era direcionado às mulheres e sistematicamente registrado em fichas contendo amostras e anotações avaliativas, periodicamente enviadas à corte portuguesa para acompanhamento da evolução do aprendizado.⁶ Interessante observar que, embora a tecelagem e a cestaria com fios de algodão e outras fibras vegetais fossem práticas tradicionalmente conhecidas pelas indígenas, estas ofereciam certa resistência em aprender o novo ofício, o que reforça o caráter impositivo de sua inserção e desvela meandros do contexto político da época. De maneira impositiva, esse acompanhamento metódico, incluindo ensino e avaliação, servia como estratégia minuciosa de domesticação de hábitos desses povos originários, além de cumprir a demanda econômica sob a qual se velava. Dentre os conteúdos lecionados figuravam técnicas têxteis seculares estrangeiras como a Renda de Bilros e o Bordado Labirinto, inseridas nas Vilas de Índios da então Capitania de Pernambuco, que abrangia áreas atualmente ocupada pelos estados de Pernambuco, Alagoas, parte noroeste da Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.⁷ Além da região da Capitania de Pernambuco, há registros da prática em outras regiões. Por exemplo, as fichas iconográficas que acompanham os relatos da expedição realizada pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira,⁸ retrataram cenas cotidianas de mulheres indígenas na Vila de Monte Alegre, no Pará. Nas imagens é possível observar a produção de três atividades distintas: cuias, tecelagem (redes) e Renda de Bilros.

No livro *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo* (2002), a antropóloga cearense Catherine Arruda Ellwanger Fleury se debruça sobre a relevância sociocultural do fazer da Renda de Bilros na região. Ela ressalta que, apesar de ser um “traço cultural comum a muitos povos”, a técnica foi completamente incorporada e passou a expressar características genuínas e autênticas brasileiras, transmutando-se em *renda da terra*. Segundo Fleury, tal facilidade na assimilação da técnica teria ocorrido, a priori, pela disponibilidade local de sua principal matéria-prima: o fio de algodão nativo.⁹ Porém, a introdução de outros materiais locais reconfigurou características e atribuiu singularidade à atividade, substituindo alguns elementos tradicionalmente presentes na Renda de Bilros (linha de algodão branca e fina, alfinetes e bilros inteiriços) típicos desse novo ambiente. Essas transformações se evidenciam desde o uso de materiais e instrumentos como espinhos de mandacaru (ou de outras cactáceas) e sementes de tucum como “cabeças dos bilros”, até a criação de desenhos e

nomenclaturas para os pontos da renda inspirados na fauna e flora local.¹⁰ Há também registros do uso de outras fibras vegetais como as de bananeira, sisal e buriti para tecer a trama da renda, e, embora tal prática não seja tão comum no Ceará, ela aparece em amostras de rendas feitas em outras regiões do Nordeste e Norte brasileiros.¹¹ Tais registros evidenciam, portanto, que, pelas terras brasileiras nas quais a Renda de Bilros passou, ela foi agregando elementos locais às suas tramas e, dado o contexto do período de sua inserção, a influência indígena em seus modos de fazer torna-se evidente.

Retomemos brevemente o fato de que as rendas produzidas pelas rendeiras indígenas eram consideradas malfeitas e grosseiras aos olhos lusitanos. Pois bem, se considerarmos que, ao trocar alfinetes por espinhos, inevitavelmente altera-se a largura dos furinhos que ficam nas rendas após a retirada desse elemento, uma vez que o espinho costuma ser mais grosso que o alfinete, a diferença já se torna perceptível. Se trocamos a linha de algodão fina por uma linha mais grossa, ou ainda por fios de fibras vegetais, a trama da renda torna-se mais fechada, densa e menos fluida, o que também altera sua estética. Além disso, há a mudança na sua coloração, que não mais apresentará apenas tons alvos, mas a diversidade de tons do fio de algodão natural e das fibras vegetais de diferentes folhas, acrescentando tons palhosos resultantes também dos processos de sua secagem.

Logo, é possível dizer que, o que foi considerado trabalho rústico e grosseiro aos olhos lusitanos, pode ter sido a expressão técnica e estética da mobilização de saberes múltiplos ancestrais dos povos nativos sobre localização, possibilidades e formas de processar as matérias-primas características de suas terras.¹² Solo no qual a Renda de Bilros foi assentada sobre as almofadas e, ao longo do tempo passou a ser feita pelas rendeiras locais que, ao invés de seguirem produzindo-a tal e qual lhes fora imposto, promoveram a reinvenção desse ofício ao incorporar às suas tramas elementos próprios do seu universo. Isso tornou a Renda de Bilros um ofício que preservou características tradicionais de sua origem estrangeira e agregou especificidades de cada lugar onde chegou e fez morada, pois, até hoje, é possível observar nas mesmas regiões onde existiram as Vilas de Índios, as rendas sendo tecidas de maneira muito semelhante às amostras engendradas outrora pelas mãos das mulheres indígenas que ali viveram.¹³

Desta maneira, é possível considerar que a trama da Renda de Bilros produzida, sobretudo em regiões do norte e nordeste do Brasil, é uma encruzilhada de fios distintos de saberes e culturas. Mesclada tanto por elementos que já compunham as rendas feitas na Europa – cujos princípios formais advêm de outras civilizações milenares como a egípcia, por exemplo⁴ – quanto por elementos que lhes foram agregados, aqui a partir de sua inserção no território. As rendas e bordados constituem, desse modo, uma expressão material e simbólica do entrelaçamento cultural que fundamenta a formação do Brasil, e reiteram sua importância social e histórica, enquanto habitam o cotidiano e o imaginário da população, rendilhando narrativas de resistência e agenciamento de povos originários na composição identitária brasileira.

- 1 Nascida em Pedra, Pernambuco e criada na Zona Sul de São Paulo. Mestre em Poéticas de Atuação em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA/PPGArtes). Bacharela e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp (IA-SP) e licenciada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra (UC-PT). Artista pesquisadora interessada em práticas e reflexões que emergem do saber-fazer textil, especialmente das rendas, em contexto brasileiro.
- 2 Luiz Antônio Cunha, *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo/Brasília: Editora Unesp/FLACSO, 2005 e Sérgio Buarque de Holanda, *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- 3 Fátima Martins Lopes, *Em nome da liberdade: as vilas de índios no Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII*. Tese. Recife, 2005, p. 33.
- 4 Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 11.
- 5 Fátima Martins Lopes, op. cit., pp. 65-6.
- 6 Ibid., pp. 311-12.
- 7 José Monteiro Soares, Cristina Ferrão (org.), *Rendas e Fiados do Nordeste Brasileiro (1760-1761)*.
- 8 Alexandre Rodrigues Ferreira, *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, (1785/1800). Estampas nº 52-53. Vol. I. Biblioteca Central/UFPA.
- 9 C. A. E. Fleury, *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo/ Fortaleza: Annablume/Secult, 2002.
- 10 C. A. E. Fleury, op. cit., p. 58 e Júlia Dias Escobar Brussi, *Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*. 2015. 222 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015, p. 31.
- 11 Valdelice Carneiro Girão, *Renda de Bilros*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013.
- 12 Els Lagrou; Lúcia Hussak Van Velthem. “As artes indígenas: olhares cruzados”. *BIB*, São Paulo, n. 87, pp. 133-156, dez, 2018. DOI: 10.17666/BIB8706/2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>. Acesso em: 16 mai. 2023., p. 134.
- 13 Fátima Martins Lopes, op. cit., p. 313.
- 14 C. R. Clifford, *The lace dictionary*. Nova York: Clifford & Lawton Publishers, 1913.

MODA E ARTESANATO
NO BRASIL:
TRAMAS ABERTAS por Ana Julia Melo Almeida¹

Há uma seção no acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP) que documenta a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC, fundado em 1951) e reúne registros das atividades dos cursos ofertados naquele período. Um desses cursos foi o de formação em Desenho Industrial, que funcionou entre os anos de 1951 e 1953.² Em uma das pastas, há uma série de fotografias que ilustram uma das iniciativas promovidas pelo IAC-MASP em parceria com as indústrias têxteis de São Paulo. Intitulada, à época, *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, a iniciativa ocorreu em 1952 e produziu cerca de 60 modelos desenhados e confeccionados nas instalações do museu, dos quais 50 foram comercializados nas lojas Mappin. O projeto abarcou tanto produtos de vestuário quanto acessórios, compondo uma coleção que tinha como objetivo construir uma imagem moderna e brasileira para a moda nacional.

Ao observar as imagens do *Primeiro Desfile da Moda Brasileira*, percebemos ao menos dois grandes conjuntos de produtos na coleção: o primeiro, composto por peças projetadas que traziam formas clássicas, trabalhadas com materiais mais nobres, como fios de ouro; e o segundo, a partir de modelos mais retos e funcionais, em materiais nacionais como o algodão e a palha. Em relação aos acessórios, é possível identificar elementos populares de uma cultura caçara, articulados ao contexto de uma cidade que se pretendia moderna e urbana. O projeto buscava elaborar uma moda que dialogasse com aspectos da cultura, da geografia e do clima brasileiros, valorizando matérias-primas produzidas no país, conforme narra a designer Luisa Sambonet em um texto publicado na *Revista Habitat*³ em 1952, uma publicação também vinculada ao MASP à época. Além do contraste de formas, havia também uma coexistência de técnicas industriais e artesanais, caso das estampas e padronagens produzidas a partir da própria trama dos tecidos.

Nessa perspectiva, podemos observar que o esforço de construir uma identidade para a moda brasileira vincula-se à utilização de técnicas e elementos considerados populares e próximos a uma imagem de Brasil que estava sendo elaborada tanto para o mercado interno quanto para o externo. Na década de 1950, o algodão era visto como uma matéria-prima de menor valor e de uso popular. A intenção do projeto do MASP e o apoio da indústria têxtil do período era tornar essa matéria-prima mais nobre, a partir de uma construção que ressaltasse seus valores estéticos e culturais por meio da moda. No caso da produção artesanal, a organização social das técnicas empregadas oferece à moda a possibilidade de atuar como elemento articulador da representação de uma imagem do país.

Trinta e cinco anos depois dessa iniciativa, foi criado o primeiro curso superior em Desenho de Moda, na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, em 1987. O bacharelado surgiu da disciplina *Desenho de Moda*, elaborada em 1967, no curso de Desenho e Plástica, conforme escrevem as pesquisadoras Dorotéia Pires⁴ Maria Claudia Bonadio⁵ (2010). Vale sublinhar que, no início dos anos 2000, em razão de uma decisão do Ministério da Educação, a moda e o têxtil retornaram às bases curriculares do ensino de design, como na iniciativa do MASP na década de 1950. Com isso, a maior parte dos cursos voltados ao ensino superior de moda no Brasil passaram a utilizar o nome Design de Moda, com suas variações, vinculados à área de design.

Nesse breve panorama da constituição do campo da moda no Brasil, podemos notar dois aspectos importantes: de um lado, a coexistência de processos artesanais e industriais; e, de outro, a busca por uma identidade para a moda brasileira. Somado a isso, nos últimos anos, a indústria têxtil e de moda passou a debater práticas mais éticas em suas redes produtivas, configurando um contexto propício para a aproximação com as comunidades artesanais.

Paralelamente à consolidação do campo da moda, a partir dos anos 1990 surgiram várias políticas públicas de incentivo à produção artesanal no Brasil, entre elas o Programa do Artesanato Brasileiro, uma iniciativa originalmente vinculada ao Ministério da Ação Social, com o intuito de desenvolver atividades que visavam à valorização dos saberes artesanais. Criada nessa mesma década, em 1998, a Artesol é um exemplo de organização que vem atuando, desde então, de maneira significativa e constante, em centenas de projetos que têm como objetivo a promoção das comunidades artesanais e de suas práticas.

Foi, em grande parte, em razão das políticas públicas de incentivo que os projetos de design junto a comunidades artesanais, incluindo os de moda, começaram a se intensificar. No escopo dessas ações, há a finalidade de valorizar e preservar os saberes e as técnicas das atividades artesanais, além de gerar renda e promover uma melhor qualidade de vida para os grupos que se dedicam ao artesanato. Dessa maneira, as iniciativas são realizadas por diversos agentes, que se encontram em diferentes setores da sociedade, como ONGs, entidades governamentais, empresas e instituições acadêmicas.

Ao pensarmos nos marcadores sociais presentes nas comunidades artesanais brasileiras, que, no caso abordado neste livro, produzem artefatos têxteis, temos uma configuração de trabalho realizado em sua maioria por mulheres. Porém, é importante considerar que essas atividades não se configuram como um território *essencialmente* de mulheres. Pensar os artefatos têxteis por meio do gênero implica considerar as condições sociais e históricas que estão atreladas à construção das atividades consideradas femininas ou masculinas, ou seja, não há uma vinculação natural das mulheres a essas práticas, mas sim um contexto histórico e social que as possibilitam atuar no exercício e na continuidade desses saberes.

Se, por um lado, o fazer têxtil é colocado, muitas vezes, como uma prática feminina, por outro, é necessário mobilizar outra lente nessa discussão, compreendendo historicamente como as mulheres utilizaram o fazer têxtil como um espaço de trabalho, experimentação criativa, autonomia e resistência. Portanto, um caminho possível para essa questão não é o de compreender o têxtil como território de mulheres, mas sim observar de quais maneiras ele foi utilizado pelas mulheres como um espaço de trabalho, de experimentação e de autonomia.

Esses aspectos estão presentes na organização social das comunidades artesanais no Brasil. Desse modo, os processos criativos e produtivos envolvidos na elaboração dos artefatos

se articulam com as dinâmicas de gênero e de trabalho, o que confere uma série de desafios para o processo de documentação das práticas artesanais na atualidade. Um deles é considerar os marcadores sociais que estruturam e conduzem a fabricação de artigos têxteis, mapeando os ofícios e as pessoas que participam da elaboração de um objeto artesanal. Dessa maneira, é fundamental considerar os contextos em que as práticas estão inseridas, abordando de maneira relacional e situada os fazeres, as pessoas que produzem e dão continuidade às práticas artesanais e os produtos elaborados. Assim, a documentação dos ofícios é também o registro coletivo da experimentação criativa de uma região, como propõe este livro.

Voltando a relacionar os campos da moda e do artesanato, há duas ideias que, articuladas, compõem diversos aspectos ao perpassarem processos criativos e produtivos: o tempo e o território. O tempo, primeiramente, é analisado em uma dimensão prática e simbólica. A dimensão prática refere-se à organização do tempo de trabalho, tempo dos processos, tempo de produção da matéria-prima e tempo de produção do produto final. Já a dimensão simbólica aborda uma variação muito relativa do tempo de produção de uma peça de *fast-fashion* e o tempo de produção de um produto artesanal, compreendendo a necessidade de uma remuneração justa e digna pela duração de cada processo.

Em relação ao território, podemos pensá-lo a partir da organização da produção, que no modelo contemporâneo em grande escala pulveriza as localidades e faz com que a matéria-prima esteja deslocada do seu polo de elaboração, que, por sua vez está deslocado do seu polo de criação projetual, de design, o qual também está deslocado dos polos consumidores. Há, nessa dinâmica, uma compartimentalização dos territórios a partir da produção e de seus processos, um modelo adotado por muitas empresas de moda. O esforço de documentar os ofícios artesanais, registrando a percepção das comunidades em torno de suas próprias atividades e falas, é um caminho possível para explicitar o fluxo da produção presente na elaboração de uma peça, contribuindo para trocas mais justas e transparentes. O fortalecimento dessas atividades a partir do território é não apenas uma estratégia econômica, mas também uma ação social e de resistência para os grupos artesanais.

Esse processo de compartimentalização do território dificulta a fiscalização e a garantia de que a matéria-prima e os produtos seguem os padrões legais e justos. Por outro lado, existe uma dimensão do território, como a que é observada nas comunidades artesanais que produzem artefatos têxteis no Brasil, a de reforço de um pertencimento, buscando processos mais éticos e sustentáveis, inclusive em sua dimensão social e cultural.

Assim, as pessoas que trabalham em comunidades artesanais vêm se reunindo em grupos e unindo as dimensões do tempo e do território como perspectivas possíveis de continuidade do trabalho de suas regiões. Nesse sentido, é muito importante compreender a produção desses artefatos por meio de uma prática crítica e situada, refletindo sobre a localização e as particularidades de cada comunidade, bem como suas técnicas e métodos empregados na construção de artigos têxteis.

- 1 Ana Julia Melo Almeida possui doutorado em Design pela FAU-USP, com um período de estudo na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS Paris), ambos com bolsa FAPESP. Mestra em Têxtil e Moda pela EACH-USP e graduada em Design-Moda pela UFC. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), com bolsa FAPESP. Principais interesses de pesquisa: mulheres e design; estudos de gênero e artefatos têxteis; design e artesanato.
- 2 Ver também Ana Julia Melo Almeida, Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola *masp* e *mam* Rio. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e de Design, Universidade de São Paulo, 2022.
- 3 Luiza Sambonet, “Uma moda brasileira”. Revista Habitat, n. 9, 1952, pp. 66-85.
- 4 Dorotéia Baduy Pires, “A história dos cursos de design de moda no Brasil”. Revista Nexos: estudos em comunicação e educação. São Paulo: editora Anhembi Morumbi, ano vi, n. 9, 2002.
- 5 Maria Claudia Bonadio, “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”. IARA, Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, vol. 3, n. 3, 2010, p. 50-146.

GLOSSÁRIO

Agulhas: Principal ferramenta utilizada para fazer os pontos das rendas e bordados. Pode ser industrial ou feita na própria comunidade com materiais alternativos como canos de PVC, plástico de cadeiras, hastes metálicas ou espinhos de cactáceas.

Agulhão furador: Ferramenta usada na Renda de Bilros do Cariri para furar o papelão que serve de molde para a renda, marcando os pontos onde os bilros devem ser trocados.

Alinhavar: Processo de fixação do lacê das Rendas Renascença e Irlandesa sobre o risco com pontos de alinhavo. Um alinhavo bem-feito segue precisamente o desenho-guia e é essencial para a estrutura final da peça. Esta etapa precede o tecer ou costurar a renda.

Almofada: Suporte cilíndrico usado pelas rendeiras para fixar o risco, no caso da Renascença, ou o papelão, no caso do Bilro, durante o trabalho. Seu tamanho e peso dependem do trabalho a ser realizado.

Bainha aberta: Técnica utilizada para finalizar as bordas das peças de Redendê. A bainha aberta envolve desfiar o tecido na borda e trabalhar com pontos de acabamento ao redor, garantindo uma finalização limpa e resistente.

Bastidor: Instrumento circular de madeira ou plástico usado para manter o tecido esticado durante o processo de bordado. Essencial para manter a uniformidade dos pontos, varia de tamanho de acordo com a dimensão da peça a ser trabalhada. Utilizado especialmente nos bordados Labirinto, Redendê e Boa Noite.

Bico: Tipo de acabamento ou barra feito na Renda Singeleza, utilizado em peças de vestuário, cama e decoração. Um dos principais produtos feitos com essa técnica.

Bilros: Também chamado de birros, são pequenas bobinas que podem ser inteiriças, torneadas em madeira, ou compostas de duas partes: haste e cabeça. Neste segundo caso,

a cabeça pode ser de madeira, como a haste, ou feita com sementes como de macaúba, buriti, catolé, tucum ou outras.

Bilros de descer: No Cariri, são os pares de bilros que partem das “cabecinhas” do mamucabo e formam a base estrutural da renda. São essenciais para a sustentação dos fios principais da rede, garantindo resistência e estabilidade. Na produção de uma rede, são utilizados em média 114 pares de bilros de descer.

Bilros de passagem: No Cariri, são os pares de bilros que atravessam toda a largura da peça, responsáveis pela formação do padrão decorativo da renda. Os bilros de passagem criam o padrão axadrezado, alternando pontos abertos e fechados. Em média, 314 pares são usados para completar a renda.

Bolo de linha: Conjunto de novelos de linha organizados com tons diferentes na região das Lagoas Mundaú e Manguaba, IG do Bordado Filé. Criado para facilitar o trabalho das filezeiras, permitindo a aquisição de várias cores sem a necessidade de comprar novelos completos.

Boa Noite: Técnica de bordado geométrico derivada do Redendê com nome inspirado na flor homônima *Catharanthus roseus*, comum no bioma da Caatinga. Caracteriza-se por pontos que remetem ao conjunto de quatro pétalas da flor e a retirada de fios do tecido (fio tirado).

Cabeceira: O mesmo que almofada na Renascença.

Caixote: Estrutura de madeira que sustenta a almofada durante a confecção da Renda de Bilros. Serve também como local para guardar bilros e outros materiais de trabalho.

Carretilha: Ferramenta usada para transferir o risco do papel para o tecido especialmente no Labirinto. Ao pressionar a carretilha sobre o tecido, ela cria uma linha pontilhada que guia a artesã na demarcação das áreas que serão desfiadas.

Cavalete: Suporte de madeira utilizado para manter a almofada estável durante a confecção da Renda de Bilros. Essencial para trabalhar em peças maiores, como redes.

Costura dos pontos: Preenchimento dos espaços definidos pelo lacê com os diferentes pontos da Renda Irlandesa.

Crivo: Termo alternativo para Labirinto, usado em outras regiões do Brasil e em Portugal. Refere-se à técnica de bordado de fio tirado, onde se desfia o tecido para criar uma tela de quadrados que será retecida com desenhos.

Debuxo: Desenho realizado em papel translúcido, que serve como guia para o alinhavo e a criação da Renda Irlandesa. O debuxo é essencial para a estruturação e inovação das peças. É também chamado de risco.

Dedal: Usado para proteger o dedo durante o processo de costura e alinhavo.

Desenho: No Labirinto, os desenhos são os padrões preenchidos no quadriculado formado pelo desfiado do tecido. Podem seguir gráficos quadriculados ou padrões tradicionais aprendidos pelas artesãs, como flores, ramagens ou figuras simbólicas da região.

Desmanchador de costura: Ferramenta usada para desfilar o tecido, essencial no processo de preparação do bordado Boa Noite, permitindo a retirada precisa dos fios.

Engomar: Processo de passar e aplicar goma nas peças bordadas, proporcionando firmeza e acabamento delicado ao tecido.

Entremeios: Faixas rendadas ou bordadas utilizadas para separar diferentes partes de uma peça, dando leveza e sofisticação ao item final.

Espinhos: Ferramentas usadas nas Rendas de Bilros para fixar o papelão à almofada e demarcar o caminho da renda.

Esticar (em grades): Processo final em que a peça bordada é esticada em uma grade de madeira após ser lavada e engomada. Esse processo, comum no Filé e Labirinto, garante que

a trama do tecido volte ao seu formato regular e que a peça fique pronta para corte e uso.

Ferrinho/Ferreto: Haste de metal utilizada para padronizar a espessura das laçadas na Singeleza, garantindo uniformidade nas peças produzidas. Pode ser feito com metais adaptados de guarda-chuvas, raio de bicicleta etc.

Fiapo: Fio desfiado do próprio tecido, utilizado no Redendê para marcar e esboçar os desenhos no processo de criação de uma peça. O fiapo serve como guia temporária antes de o bordado definitivo ser aplicado com linhas de bordar.

Filé: Técnica têxtil que envolve a criação de um bordado sobre uma rede previamente tecida. No contexto da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba, em Alagoas, é considerado um bordado, mas em outras regiões, como do Médio Jaguaribe no Ceará, pode ser classificado como renda.

Filezeira: Artesã especializada na técnica do Filé, que pode tanto tecer a rede quanto bordar sobre ela.

Fio tirado: Técnica em que se retiram fios da trama do tecido (urdume) para criar quadradinhos que são depois bordados. Elemento central no bordado Boa Noite e em outras técnicas como Labirinto e Redendê.

Fuso: Instrumento de madeira usado para fiar o algodão e formar fios mais resistentes (torcer) para a produção de Renda de Bilros no Cariri.

Haste/Palito: Haste de madeira utilizada para padronizar a espessura das laçadas na renda. Pode ser feito de diferentes materiais, como o talo de folha de coqueiro, espinhos de mandacaru e palitos industrializados diversos.

Indicação Geográfica (IG): Certificação conferida pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) que reconhece a origem e a qualidade diferenciada de um produto em determinada região. No caso da Renda Irlandesa de Divina Pastora, a IG foi concedida em 2012;

para a Renda Renascença do Cariri Paraibano em 2013 e para o Bordado Filé da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba, a concessão aconteceu em 2016, consolidando a importância e a exclusividade dessa técnica.

Irlandesa: Técnica de renda de agulha, introduzida no Brasil no início do século XX, especialmente na cidade de Divina Pastora, Sergipe. A Renda Irlandesa é conhecida por seu uso do lacê, que dá forma ao esqueleto da renda, e pelos pontos finos e detalhados que preenchem os espaços.

Lacê: Utilizado para delinear os desenhos da renda Renascença e Irlandesa. É o lacê que diferencia as duas: na Renascença é uma fita chata de algodão; na Irlandesa é um cordão arredondado e brilhante.

Labirinto: Técnica tradicional de bordado que envolve desfiar o tecido para criar uma grade de quadrados vazados, posteriormente preenchidos com desenhos. O nome faz alusão aos caminhos intrincados percorridos pela agulha.

Linha de pipa: Termo popular para a linha utilizada na produção da Singeleza, como a linha Corrente TEX 85, tradicional na confecção dessa renda em Marechal Deodoro, Alagoas.

Linha mercerizada: Linha de algodão tratada para ganhar brilho e resistência.

Mamucabo: Conjunto de tranças que conectam o pano central da rede aos cordões de sustentação. Derivado de um termo tupi, é uma peça estrutural importante na construção das redes.

Malha: Medida entre nós adjacentes da rede do Filé; vão deixado entre nós que formam uma rede; losango formado ao realizar um ponto rede; no Brasil, a malha é comumente medida em centímetros, representando a distância entre os nós da rede.

Molde (ou muro): Ferramenta usada para definir o tamanho da malha da rede. Sua largura determina o tamanho dos buracos da

rede, variando de 0,8 cm a 1,5 cm, conforme o tipo de peça produzida.

Papelão: Matriz usada para guiar a rendeira de Bilros, também chamado de “pique”. É um tipo de papel grosso, perfurado em pontos específicos para orientar onde os espinhos ou alfinetes serão inseridos. O desenho no papelão define o padrão da renda.

Perna de linha: Medida utilizada para contabilizar a quantidade de linha e o tempo gasto em um trabalho. Geralmente, uma perna de linha é a medida da envergadura da rendeira. Para agilizar o trabalho, é comum que abram o novelo de linha em pernas que são acomodadas na volta do pescoço enquanto tecem.

Ponto de adorno: Pontos adicionais aplicados em áreas não desfiadas para ornamentação no Redendê. Esses pontos são criados com base na contagem de fios do tecido, que pode variar conforme o tipo de peça.

Ponto de contorno: Conjunto de pontos do Redendê que definem as bordas dos quadros ou formam os desenhos geométricos que guiam o bordado.

Ponto de enchimento: Utilizado nas áreas desfiadas do tecido para preencher os espaços vazios no Redendê.

Redendê: Técnica de bordado geométrico, também conhecida como “Hardanger”. No Brasil, é comum nos estados de Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia, onde recebe o nome de Redendê ou Redendel. Caracteriza-se por sua geometria estrutural, com bordados baseados em tramas de contorno, vazados e preenchimentos em tecidos desfiados. Em Entremontes, tornou-se a marca registrada da comunidade.

Rede: Base da técnica do Filé, formada por uma malha tecida à mão com fios de algodão. A rede é esticada em um tear antes de receber o bordado.

Rede cesarina: Rede tradicional de Santana do Cariri, feita com a técnica da Renda de Bilros.

Nomeada em homenagem a Cesarina Lacerda, que difundiu a técnica na década de 1970.

Rede remosa: Rede que apresenta deformações devido à falta de atenção ou capricho na confecção, resultando em pontos tortos e malhas irregulares.

Rede tubarão: Termo usado de forma jocosa pelas artesãs para se referir a redes com malhas muito grandes, superiores a 1,5 cm, consideradas de baixa qualidade estética.

Renascença: Uma renda de agulha popularizada no Brasil a partir do século XX, especialmente nas regiões do Agreste Pernambucano e Cariri Paraibano. Caracteriza-se pelo uso de lacê e pontos manuais para criar desenhos elaborados.

Renda de almofada: Outro nome dado à Renda de Bilros, referindo-se ao uso da almofada como suporte principal para a confecção.

Risco: Desenho-guia das rendas Renascença e Irlandesa feito em papel vegetal ou plástico transparente, sobre o qual o lacê é alinhavado. O risco pode ser copiado ou criado por riscadeiras especializadas, sendo fundamental para a padronagem e estrutura da renda. No Labirinto o risco é traçado sobre o tecido com auxílio da carretilha e delimita as áreas que serão desfiadas. O risco é a base que orienta a composição da peça e é fundamental para a simetria e o equilíbrio visual do trabalho.

Rodilha: Apoio circular feito de palha de bananeira utilizado para estabilizar a almofada durante o trabalho na Renda de Bilros. Embora tradicional, seu uso tem diminuído, sendo substituído pelo caixote.

Singeleza: Tipo de renda formada por nós, próxima à estrutura do Filé e da rede de pesca. Similar às técnicas argentina Randa e italiana *Puntino ad Ago*. A Singeleza é feita manualmente com laçadas que formam malhas delicadas. Também nomeava um estilo antigo de rede de pesca utilizada para capturar peixes miúdos na região nordeste.

Tecidos de sacaria: Tecidos de algodão rústico usados tradicionalmente no bordado antes da popularização da cambraia de linho. Eram utilizados para peças do cotidiano, como toalhas e vestuário.

Tear: Estrutura de madeira utilizada no Filé, geralmente feita de materiais reaproveitados como caixas ou cabos de vassouras, onde a rede é fixada para ser bordada. Pode ser quadrado ou retangular, com pregos ou costura para prender a rede.

TEX: Unidade de medida usada para descrever a espessura das linhas de costura.

Trama e Urdume: Termos que se referem à estrutura dos tecidos: a trama é o conjunto de fios que são passados horizontalmente (perpendicular à urdidura), enquanto o urdume são os fios dispostos longitudinalmente. Nos bordados de fio tirado, a disposição e espessura dos fios na trama e urdume afetam diretamente o tamanho dos pontos e o resultado do bordado.

Urdir: Processo de juntar três linhas de algodão para formar um fio mais grosso e resistente, utilizado na produção da Renda de Bilros no Cariri.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Else de F. *Desmanchando novelas e tecendo sonhos: a vida das rendeiras de Camalaú*. Campina Grande, PB: Centro de Humanidades-UFCG. Dissertação (Mestrado em Sociologia).
- ALBUQUERQUE, Else de F.; MENEZES, Marilda. “O valor material e simbólico da renda renasçença”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.2, n.15, 2007.
- ALMEIDA, Ana Julia Melo. *Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escola MASP e MAM Rio*. São Paulo: FAU-USP, 2022. Tese (Doutorado em Design).
- AMARAL, Jorge Luiz do. *A produção de renda irlandesa e seu aprendizado em Campos dos Goytacazes/RJ*. Rio de Janeiro: MAST-Unirio, 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio).
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- AVANCINI, Carolina Julião. *Rendas nordestinas: Cultura, identidade e design*. São Paulo: CELACC-USP, 2017. Conclusão de curso (Especialista em Gestão de Projetos Culturais).
- AZEVEDO, Patrícia. *Boa-noite: bordado da ilha do ferro*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.
- BARBER, Elizabeth Wayland. *Women’s Work – The First 20,000 Years Women, Cloth, and Society in Early times*. Nova York: W. W. Norton & Co., 1996.
- BARDI, L. B. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BARROS, Rachel Rocha de Almeida. “Bordado Boa-Noite da Ilha do Ferro: patrimônio cultural, geração de renda e desenvolvimento regional”. *Latitude*, Maceió-AL, Brasil, v. 11, n. 2, 2018.
- BATISTA DA CUNHA, Tânia; BRAZÃO VIEIRA, Sarita. “Entre o bordado e a renda: condições de trabalho e saúde das labirinteiras de Juarez Távora/Paraíba”. *Psicologia Ciência e Profissão*, vol. 29, núm. 2, jun. 2009, pp. 258-275.
- BECKER, M. Nair. *Rendas: Manual de Tecnologia*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.
- BONADIO, Maria Claudia. “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”. *IARA, Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, vol. 3, n. 3, 2010, pp. 50-146.
- BORGES, Adélia. *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BRASIL. Ministério do Turismo. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Dossiê Singeleza: uma história de renda e de mulheres. Registro do Modo de Fazer o Bico e a Renda Singeleza em Marechal Deodoro e demais Municípios Alagoanos*. Maceió: IPHAN, 2009.
- BRAYNER, N. G. *Patrimônio Imaterial: para saber mais*. Brasília: IPHAN, 2012.
- BRITO, Thaís. *Bordados e Bordadeiras: Um Estudo sobre a Produção Artesanal de Bordados em Caicó, RN*. São Paulo: FFLCH-USP, 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social).
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*. Brasília: ICS-UNB, 2015. Tese (Doutorado em Antropologia).
- _____. *De “renda roubada” a renda exportada: a produção e a comercialização da renda de bilro em dois contextos cearenses*. Brasília: DAN-UNB, 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARVALHO, Gilmar de. *Artes da tradição: mestres do povo/Gilmar de Carvalho*. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

- _____. “Questões Culturais no Ceará”. *Revista de Ciências Sociais*, [S. l.], v. 45, n. 1, pp. 263-275, 2016.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serv. de Documentação, 1959.
- CAVALCANTI, Claudia (org.). *Rendas e Bordados no Brasil*. São Paulo: Artesanato Solidário/Central Artesol, 2004.
- CAVALCANTI, Zaida; BENJAMIN, Roberto. *Singeleza: uma renda singela*. Recife: INPSO – Coordenadoria de Folclore, 1985.
- CAVALCANTI, Zaida Maria Costa. “A aprendizagem do processo como uma técnica de registro da informação viva em pesquisa de artesanato”. *Cadernos Ômega*. Série Ciências Humanas, Recife, v.1, n.1, pp.63-75, 1985.
- CEDRAN, Lourdes (coord.). *Divina Pastora: renda irlandesa e rendendê*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1979.
- CHAGAS, Claudia Regina R. P. das. “Bordar no espaço/tempo feminino”. In: AAVV, Anais da 28ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. GT 23. Gênero, Sexualidade e Educação. Caxambu, MG, 2005.
- _____. *Memórias Bordadas: nos cotidianos e nos currículos*. Rio de Janeiro: CEH-UERJ, 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação).
- CHAGAS, Líliliana Leite. *Do arado ao bordado: mudança no trabalho do homem do Sertão*. Fortaleza: Centro de Ciências Humanas – Universidade de Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Psicologia).
- CONTRERAS, Jesús; ARNAIZ, Mabel Gracia. *Alimentación y cultura: perspectivas antropológicas*. Barcelona: Ariel, 2005
- PIONER, Cristina; CABRAL, Germana. *Mãos que fazem história: a vida e a obra de artesãs cearenses*. Ministério da Cultura, Governo Federal, Brasil, 2012.
- D’ÁVILA, José Silveira. “O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea”. In: *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Rendas e rendeiras no São Francisco. Estudos e documentos sobre a renda de bilro de Poço Redondo/SE*. Paulo Afonso, BA: Editora Fonte Viva, 2006.
- _____. “‘Tu me ensina a fazer renda’: gerações e processos de aprendizagem de ofícios tradicionais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 32, n. Ministério da Cultura, pp. 225-243, 2005.
- _____. “Arthur Ramos: entre rendas de bilros e o sertão dos São Francisco”. *Revista do Museu de Arqueologia de Xingó*, Canindé, n. 3, dez. 2003.
- _____. *Renda de Divina Pastora*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001.
- _____. “As rendeiras de Divina Pastora”. Relatório apresentado ao Artesanato Solidário. Aracaju, 2000.
- DANTAS, Cármen Lúcia. *Rendeiras de Riacho Doce*. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2002.
- DE VIVES, V. “A beleza do cotidiano”. In: RIBEIRO, Berta et all. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

- DIAS DE CASTRO, Maria Célia. “Reflexões sobre os aspectos lexicais na fala do sertanejo do sul do Maranhão”. *Caderno Seminal*, [S. L.], v. 19, n. 19, 2014.
- DILLMONT, Thérèse de. *Encyclopédie des ouvrages de dames*. Mulhouse (Alsácia): sd.
- BELAS, Carla Arouca et all. *Divina Pastora: caminhos da renda irlandesa*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2013.
- DURAND, Jean-Yves. “Bordar: masculino, feminino”. In: Aliança Artesanal (org.). *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2005.
- FECHINE, Ingrid. *Brasões de saberes populares: memória das rendeiras do Cariri Paraibano*. João Pessoa: Centro de Educação-UFPB, 2004. Dissertação (Mestrado em Educação).
- FELIPPI, Vera. *Decifrando rendas: processos, técnicas e história*. Porto Alegre: Ed. da Autora, 2021. [livro eletrônico]
- FERRARE, J. O. P. *Dossiê de ações & difusão do projeto (re)bordando o Bico Singeleza*. Maceió: FAU- UFAL, 2006.
- FERREIRA, Maria de Fátima. *Mulheres tecendo renda irlandesa e a vida em Divina Pastora, Sergipe*. [S.l.]: A Casa., 2014.
- FIGUEIREDO, Wilmara; BELAS, Carla Arouca (orgs.). *Divina Pastora: caminhos da renda irlandesa*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2013.
- FIGUEIREDO, Wilmara. *Renda labirinto de Chã de Pereira*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. 36 p. il. color.
- FLEURY, C. A. E. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo/Fortaleza: Annablume/Secult, 2002.
- FREIRE, Ana Maria Araújo (org.). *A palavra boniteza na leitura de mundo de Paulo Freire*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.
- GARCIA, Marie-France. “O segundo sexo do comércio: Camponesas e negócios no nordeste do Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19, 1992.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. *Renda de Bilros*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013
- _____. “A renda do labirinto”. In: SERAINE, F. *Antologia do folclore cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- _____. *A renda de bilros e seus artífices*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1966.
- GONÇALVES, Regina Célia. *Vidas no labirinto: mulheres e trabalho artesanal. Um estudo sobre as artesãs da Chã dos Pereira, Ingá/PB*. João Pessoa: UFPB, 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais).
- INGOLD, Tim. *Linhas: Uma breve história*. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- _____. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horiz. antropol.* 2012, vol.18, n.37, pp. 25-44.
- _____. “Making, growing, learning: Two lectures presented at UFMG, Belo Horizonte”. Belo Horizonte, 2011.
- _____. *On weaving a basket*. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. Londres: Routledge, 2002.
- INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee. *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Aldershot: Ashgate, 2008.

- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Renda irlandesa – Divina Pastora: Instrução Técnica do Processo de Registro do Modo de Fazer da Renda Irlandesa tendo como Referência o Ofício das Rendeiras de Divina Pastora/SE*, 2009.
- SOARES, José Monteiro; FERRÃO, Cristina (orgs.). *Rendas e fiados do Nordeste brasileiro (1760-1761)*. [S.l.]: Kapa, 2009.
- KUSSIK, Helena Luiza. *Renascença no agreste pernambucano: um estudo etnográfico sobre a técnica em Jataúba-PE*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas-UFP, 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia).
- LEITE, R. P. “Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir”. In: SAMPAIO, H. *Olhares Itinerantes: reflexões sobre o artesanato e consumo da tradição*. São Paulo: Artesanato Solidário/Central Artesol, 2005.
- LIMA, Ricardo Gomes. *Fazer renda é trocar bilro*. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2018.
- LODY, Raul e PAIVA, Verônica (pesquisa e texto). *Vivendo o São Francisco: bordados de Entremontes*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2001.
- MAIA, Isa. *O artesanato da renda no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1980, p. 49.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MATSUSAKI, Bianca do Carmo. *Trajatória de uma tradição: renda de bilros e seus enredos*. São Paulo: EACH-USP, 2016. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda).
- MELO, C. M. R. F. de; UCHÔA, S. B. B.; FERRARE, J. O. P. “Um estudo das rendas artesanais singeleza e puntino ad ago: marca coletiva ou indicação geográfica?”. *DRd - Desenvolvimento Regional Em Debate*, 9 (Ed. esp. 2), 2019, pp. 166-183.
- MELO, Cerize Maria Ramos Ferrari de. *Viabilidade da renda singeleza como indicação geográfica: valorização e mercado na conexão entre Alagoas e Itália*. Maceió: Instituto de Química e Biotecnologia-UFAL, 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação).
- MENDONÇA, Ana Flávia da Fonte Netto de. *Renascença: representação histórica, social e visual do fazer renda em Pernambuco*. Recife: UFPE, 2017. Dissertação (Mestrado em Design).
- MENDONÇA, Maria L. P. de. “Algumas considerações sobre rendas e rendeiras do Nordeste”. *Boletim de Antropologia*, v. 3, n. 1, pp. 39-76, 1959.
- MENESES, Ana Claudia Pires Fontenele de. *Quem te ensinou a fazer renda?: a cultura dos Morros da Mariana-PI como influência na educação pela renda de bilros*. Fortaleza: Faculdade de Educação, Programa de Pós- Graduação em Educação Brasileira-UFC, 2009. Dissertação (Mestrado em Educação).
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Repovoar o patrimônio ambiental urbano”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília, DF, n. 36, pp. 39-51, 2017.
- MILANÊS, Renata. *Costurando roupas e roçados: as linhas que tecem trabalho de gênero no Agreste Pernambucano*. Rio de Janeiro: Instituto de Ciências Humanas e Sociais-Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais).
- MORENO, Ana Paula Silva. *Mídia e design na preservação da cultura regional: As bordadeiras de Entremontes, Alagoas*. São Paulo: Unip, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação).

- NOBREGA, Christus. *Renascença: uma arte de ofício paraibana*. João Pessoa: Sebrae, 2005.
- OITICICA, Francisco de Paula Leite. *A arte da renda no Nordeste*. Recife: Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1966.
- OLIVEIRA, Bruna Jatobá Vieira de. *É da rede que se faz o ponto ou do ponto que se faz a rede?* Recife: UFPE, 2019. Dissertação (Mestrado em Geografia).
- OLIVEIRA, Heyse Souza de. “O ofício da Renda Irlandesa: Estudo de campo Sergipe e Rio de Janeiro”. *Boletim Historiar*, v. 7, n. 2, mai./ago. 2020.
- _____. *Fios, lacês e INPI: Histórias de vida e Indicação Geográfica (IG) na Renda Irlandesa em Divina Pastora (SE) (2000-2017)*. Maceió: Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes-UFAL, 2018. Dissertação (Mestrado em História).
- OLIVEIRA, Márcia. *Coleção Luíza Ramos: um nordeste imaginado em rendas*. Rio de Janeiro: Unirio, 2014.
- PEIXOTO, F. A. “Os riscos da agulha”. *Revista Trilhos*, Santo Amaro, Bahia, v. 1, n. 1, pp. 75-91, 2020.
- PEREIRA, C. N.; TRINCHÃO, G. M. C. “O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX”. *Revista História da Educação*, 25, 2021.
- PIANCÓ, Ana Roberta Duarte. *Protagonismo feminino indígena e a retomada das práticas educativas e resistências do Povo Cariri de Poço de Dantas-Umari*. Natal: Centro de Educação-UFRN, 2023. Tese (Doutorado em Educação).
- PIRES, Dorotéia Baduy. “A história dos cursos de design de moda no Brasil”. *Revista Nexos: estudos em comunicação e educação*. São Paulo: editora Anhembi Morumbi, ano VI, n. 9, 2002.
- PLEC – *Projeto de Levantamento Ecológico Cultural da Região das lagoas Mundaú e Manguaba*. Maceió: SEPLAN/SUDENE/CNRC. Vol 1, 2º ed., 1980.
- POMPEU, H. M.C. F. *Narrativas e o Lugar: sobre o artesanato tradicional da Renda Turca de Sabará*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura-UFGM, 2016. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável).
- QUEIROZ, Karine Gomes. *De criaturas a criadores: dinâmica de tradução entre o artesanato e o design*. Coimbra: Faculdade de Letras-Universidade de Coimbra, 2013. (Doutorado em Pós-Colonialismo e Cidadania Global).
- _____. “O Tecido Encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado”. *O Cabo dos Trabalhos*. Coimbra, Portugal, n.5, pp.1-26, 2011.
- RAMOS, Luíza; RAMOS, Artur. *A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil – nota preliminar e roteiro de pesquisa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.
- RIBEIRO, Berta. “Artes Têxteis Indígenas do Brasil”. In: RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy (orgs.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SAMBONET, Luíza. “Uma moda brasileira”. *Revista Habitat*, n. 9, 1952, pp. 66-85.
- SANTOS, Fernando Rodrigues dos. *Um jeito de olhar*. Arapiraca: Eduneal, 2017.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SASAOKA, S. *Relações entre Design, Moda e Artesanato na Contemporaneidade: estudos de caso no segmento de vestuário a rigor e acessórios de couro no eixo centro-oeste e noroeste no interior de São Paulo*. Bauru: FAAC-Unesp, 2017. Dissertação (Mestrado em Design).
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazona (Vila Sucuriju, Amapá)*. Brasília: UNB, 2007. Tese (Doutorado em Antropologia).

- SCHNEIDER, Sérgio. “Teoria social, agricultura familiar e pluriatividade”. *Rev. bras. Ci. Soc.* [on-line]. 2003, vol.18, n. 51, pp. 99-122.
- SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais e os prazeres e a política de cooperação*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2021
- _____. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SILVA, Djane da; SOUSA, Francisco de. “Degradação ambiental, ocupação irregular e manejo sustentável no complexo estuarino-lagunar Mundaú/Manguaba. Estado de Alagoas (AL)”. *Engenharia Ambiental – Espírito Santo do Pinhal*, v. 5, n. 3, pp. 152-70, set/dez 2008.
- SILVA, Gezenildo Jacinto da. *Rendas que tecem, vidas que se cruzam: Tramas e vivências das rendeiras de renascença do município de Pesqueira/PE (1934-1953)*. Recife: UFPE, 2013. Dissertação (Mestrado em História).
- SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. *Vilas de índios no Ceará grande: dinâmicas locais sob o diretório pombalino*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2003. Tese (Doutorado em Ciências Sociais).
- SILVA, Paulo Fernando. *Bordados tradicionais portugueses*. Braga: Universidade do Minho, 2006. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing).
- TEMPASS, Martín César. “Os grupos indígenas e os doces brasileiros”. *Espaço Ameríndio*, v. 2, n. 2, 31 dez. 2008.
- WOORTMANN, Ellen F. “Da complementaridade à dependência: Espaço, tempo e gênero em comunidades pesqueiras”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 18, pp. 42-58, 1992.
- WOORTMANN, Klaas. “Com parente não se negueia: o campesinato como ordem moral”. *Anuário Antropológico*, 87, pp. 11-73. Brasília, 1990.

ARTESOL - ARTESANATO SOLIDÁRIO

Ruth Cardoso (1930-2008)

PRESIDENTE Sonia Quintella de Carvalho

VICE PRESIDENTE Ana Lucia Gracioso Colletti Barbosa

DIRETORA ADJUNTA Sonia Regina Opice

ASSOCIADOS

Adelia Lucia Borges, Ana Lucia Gracioso Colletti Barbosa, Anna Regina de Almeida Pires, Antonio Augusto Arantes Neto, Celso Lafer, Cira Santos Souza, Edna Suely Motosinho de Pontes, Evangelina Seiler, Helly Maria Zitenfeld Alvim, Julio Sérgio de Maya Pedrosa Moreira, Maria Beatriz B. Ferreira Alves Ceschin, Maria Cecília Oliva Perez, Maria do Carmo Abreu Sobré Mineiro, Maria Ignez Correa de Costa Barbosa, Maria Luiza Luz do Prado Bresser Pereira, Maria Luiza Siffert Porto, Marília Opice Bossalani, Margarida Cintra Gordinho, Regina Maria Cordeiro Dunlop, Regina Célia Boeri Pacheco de Castro, Renata Sampaio Fernandes Amaral, Renata Cunha Bueno Mellão, Silvia Rupfermann Rodarte, Silvia Poppovic, Solange Salva, Sonia Regina Opice, Thomas Baccaro, Vivian Sachs de Campos, Waldick Jatoba.

CONSELHO FISCAL

Carmem Granja, Luiz Antunes Mussnich, Patricia Castilho.

CONSELHO CONSULTIVO

Ana Carolina M.B. Matarazzo, Ana Luiza Trajano, Ana Tercia Rodrigues, Anna Regina de Almeida Pires, Andrea Alvares, Andrea Weichert, Claudia Sender, Christiana de Souza Ramos Novis, Lisiane Lemos, Luiz Carlos Moreira Lima, Mariana Barbosa, Marília Opice Bossalani, Regina Célia Vasconcelos Esteves, Silva Kupfermann Rodarte, Solange Salva, Viviane Simões.

VOLUNTARIADO

Ana Lucia Gracioso Colletti Barbosa, Ana Regina Almeida Pires, Ana Beatriz R Quintella Lara, Carla Marchese, Cira Santos Souza, Claudia Necessian, Christiana de Souza Ramos Novis, Luciana Deus, Maria Beatriz B. Ferreira Alves Ceschin, Marília Opice Bossalani,

Maria Luiza Siffert Porto, Patricia Quintella, Regina Célia Boeri Pacheco de Castro, Renata Sampaio Fernandes Amaral, Sandra Elisabetta Iannell, Sonia Regina Opice, Silvia Barbará, Vivian Sachs de Campos.

EQUIPE EXECUTIVA

DIREÇÃO GERAL Josiane Masson

COORDENAÇÃO EXECUTIVA Sheila Maiorali

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO Mariana Oliveira

COORDENAÇÃO DE PROJETO Helena Kussik, Deborah Moreira

PRODUÇÃO Isabel Franke

ARTICULAÇÃO DE REDE Ana Claro Melo

COMUNICAÇÃO INSTITUCIONAL Camila Frois, Jefferson Figueiredo, Guilherme Fagaraz

ADMINISTRATIVO Daniela Ferreira, Elaine Rocha

COMERCIAL Letícia Feitosa, Dayana Figueiredo de Oliveira

AGRADECIMENTOS

ÀS MESTRAS E ARTESÃS:

Adelina da Silva Lima (Adelvina), Alcineide da Silva Cruz, Alida Moraes Araújo, Ana Claudia dos Santos, Ana Eliza Bispo dos Santos, Ana Maria da Silva, Ana Paula da Silva Soares, Andrea dos Santos Barbosa, Anália Oliveira Lisboa, Ane Beatriz Oliveira Rodrigues, Ane Caroline Oliveira Rodrigues, Anna Larissa Rodrigues Correia, Antônia de Maria Furtado de Souza, Antônia Maria da Silva, Antônia Toilza Cardoso Caetano, Araci Alves dos Santos, Aurilene Duarte, Camille Dias, Carmem Silva Torres do Nascimento (Silva), Cecília Francisca dos Santos, Cícera Rodrigues da Silva, Cícera Rosa Medeiros, Creuza Nobre dos Santos, Diana Maria dos Santos, Ediana Bezerra Fontes (Diana), Edna Bezerra da Silva, Eliane Fernandes Gonçalves, Eliege dos Santos da Silva (Liege), Elizangela Torres Ribeiro Dias (Elinha), Eubenes Gomes (Beninha), Ernestina Sarmento Corrêa dos Anjos (Tinha), Eridan Bezerra Lessa (Dan), Francisca Givanilde da Silva, Gertrudes Gonçalves de Lacerda (Tudinha), Geovanna Emanuely Fontes Oliveira, Giseli Rodrigues Souza (Nina), Giselda Rodrigues de Souza, Gorete Maria de Lima Silva, Helena Gonçalves de Oliveira, Herbilania Camilo Dos Santos (Herbe), Irenildi Avelino de Lima,

Iraci Nunes Dias Lima (Ira), Iracilda dos Anjos Oliveira (Tida), Iris Gonçalves de Oliveira, Izabel Lisboa, Izabela Araujo Castro, Janete Peixoto Passos, Jeruza Gomes, Jéssica Bezerra da Silva, Joana D'arc Pereira Cordeiro, Joelma dos Santos, Josefa Damásio de Souza (Zefinha), Josefa Laurentino Barros (Dedo), Josefa Matias de Araújo (Dona Josefa), Josivane Caiano, Judite Araújo Castro, Juliene Bezerra da Silva, Laís Rodrigues Souza, Lilian Leite da Silva, Lindinalva Oliveira dos Santos Camargos, Lou de Brito, Luzia Félix, Luziane de Souza Araújo, Mara Patrícia Araujo Capela, Maria Andorina Farias Jorge, Maria Aparecida de Oliveira (Bium), Maria Aparecida Sousa (Cida), Maria Betânia Bezerra Fontes, Maria Carmozita Lima Santos, Maria Cristina Batista Ferreira, Maria Dantas Cavalcante Filha, Maria Damásio de Sousa (Gená), Maria das Dores Santos, Maria das Dores Silva (Dorinha), Maria de Fátima Araújo Capela, Maria de Fátima Menezes, Maria de Fátima Araújo Correia, Maria de Lourdes Cajueiro (Lourdinha), Maria de Lourdes da Silva Corrêa Bezerra, Maria de Lourdes Gomes Correia, Maria do Carmo Rosa Dos Santos Correia, Maria do Socorro da Silva Soares, Maria Elizia da Silva Correia, Maria Eulália da Silva, Maria Eutália Santos (Eucária), Maria Furtado de Sousa Borges, Maria Ivone Moreira Braga Jorge, Maria José de Oliveira (Zezé), Maria José dos Santos, Maria José Souza (Zeza), Maria Lina dos Santos, Maria Luiza Lacerda Homem, Maria Luiza Lemos (em memória), Maria Pastora Santos, Maria Pinto de Almeida (Nevinha), Maria Novinha Farias da Silva, Maria Regina Gomes (Gina), Maria Vitória da Silva Santos, Maria Wbiranilda da Silva de Albuquerque (Bira), Maria Zenilce de Souza Gomes, Maria das Graças Amorim Paixão (Graça), Marilidia Raquel Cavalcante de Lima, Marilene Leopoldino Vital, Marilene Matias de Araújo Silva (Cleide), Marli Alves da Costa (Liu), Marlene Santos Menezes, Marlene Santos Vital, Maylda Cristina Soares Da Silva, Mestre Alzira Alves Santos, Mestre Jeane Valentim dos Santos, Mestre Maria Quitéria Alves da Silva, Mestre Raimunda Lucia Lopes, Mestre Sônia Maria de Lucena (Soninha), Milena Bezerra de Souza Teixeira, Nadijane Nunes da Silva, Nídia Keyla Caetano da Silva, Nivia Quelly da Silva Caetano, Petrócia Ferreira Lopes, Poliana Lima

Gomes (Pole), Rejania Souza Rodrigues (Re), Regina Lucia Alencar Nuvens Oliveira, Regiane Valentim Braga, Rita Dias, Roseane Oliveira Lisboa, Rosenilda Rodrigues de Souza, Rosiene Da Silva Ramos, Rosileide Oliveira Lisboa, Rosimeire Oliveira Lisboa, Salete de Sousa Souto, Senhorinha Pereira Pinto, Simara de Araújo Silva Alves, Simécia de Araújo Silva Lima, Silvana Araújo Sarmento, Solange Correria, Terezinha Costa, Thaynar Damásio de Souza, Verônica Leite da Silva, Vera Cristina Cavalcante de Oliveira, Vitória Gonçalves de Oliveira, Vitória Gonçalves Fontes, Vitória Valentim, Wedja Rodrigues dos Santos (Negona), Wendy Sherry Oliveira Barros, Zélia Cardoso da Silva.

INSTITUCIONAIS:

Artecer Renda Singeleza, Asderen Associação para o Desenvolvimento da Renda Irlandesa, Biblioteca Blanche Knopf, Biblioteca Théo Brandão, Casa da Renda Singeleza Dona Marinita, Casa de Bordados de Entremontes, CeArt - Coordenadoria de Desenvolvimento do Artesanato do Ceará, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Coleção Nina Sargaço, Conarenda – Conselho das Associações, Cooperativas Empresas e Entidades Vinculadas a Renda Renascença do Cariri Paraibano, Cooperartban, Cooperativa Art Ilha, CRAB - Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro, Crença – Centro de Referência da Renda Renascença, Espaço Cultural Zabé da Loca, Inbordal, Olé Rendeiras, Prefeitura Municipal de Pão de Açúcar, Renasci – Associação das Rendeiras da Renda Renascença do Cariri Paraibano, Secretaria da Cultura de Paripueira, Secretaria Executiva da Cultura de Pão de Açúcar, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Santana do Cariri, Secretaria de Cultura e Turismo de Piranhas.

PESSOAS:

Adriana Guimarães Duarte, Alessandro de Sá Maranhão, Amanda Turra, Baboo Matsusaki, Carmen Lucia Dantas, Cristina Pioner, Daniela Vasconcelos, Felipe Heráclito Lima, Felipe Nichetti, Germana Cabral, Josemary Omema Passos Ferrare, Marta Maria de Melo Silva, Rita Wirtti, Samantha Costa.

TÊXTEIS DO BRASIL - LIVRO 2024

FICHA TÉCNICA

1ª edição 2024

COORDENAÇÃO, PESQUISA E TEXTOS Helena Kussik

TEXTOS TÉCNICOS Bianca Matsusaki

ILUSTRAÇÃO Camila do Rosário

FOTOGRAFIA Nathália Abdalla

PREFÁCIO Clara Nogueira

CONSULTORIA DE PESQUISA E PRÓLOGO Bianca Barbosa Chizzolini

TEXTOS AUXILIARES Ana Julia Melo Almeida, Jucélia da Silva

DESIGN Casa Rex

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL Daniela Gutfreund

PREPARAÇÃO DE TEXTO Débora Donadel

REVISÃO DE TEXTO Danielle Nascimento e Poliana Martins

CHECAGEM Poliana Martins

Esta edição foi composta em Neue Haas Grotesk, Nitti Typewriter e Chronicle Text e impressa em papel Pólen Bold 90 g/m² (miolo) e papel Cartão Supremo 250 g/m² (capa) pela Gráfica Bartira.

DISTRIBUIÇÃO



Têxteis do Brasil – Rendas e Bordados. -- 1ª ed. – Helena Kussik (organização e textos); Bianca Matsusaki (descrições técnicas); Nathália Abdalla (fotografia); Camila do Rosário (ilustração).

São Paulo: Artesol, 2024.

Textos em português.

ISBN 978-85-62423-02-4

1. Título. 2. Artesãs – Modos de Fazer – Brasil. 3. Renda e Bordado – Indústria Têxtil – Brasil. I. Almeida, Ana Julia. II. Chizzolini, Bianca Barbosa. III. Kussik, Helena. IV. Matsusaki, Bianca. V. Silva, Jucélia da.

CDD: 745.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Mapeamento do Artesanato do Nordeste Brasileiro
2. Rendas e Bordados Brasileiros
3. Rendas e Rendeiras do Artesanato do Nordeste Brasileiro

Catálogo na publicação:

Léia Carmen Cassoni - Bibliotecária - CRB 8/6600



9 788562 423024



Patrocinador
Master

rumo

Apoio

PERNAMBUCANAS

Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO