



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**ANA CAROLINA DE CAMPOS ALMEIDA**

**A vida das rendas de bilros em Ilha Grande, Piauí**

Campinas

2018

**ANA CAROLINA DE CAMPOS ALMEIDA**

**A vida das rendas de bilros em Ilha Grande, Piauí**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Dra Maria Suely Kofes

Co-orientadora: Dra Fabiana Bruno

ESTE EXEMPLAR CORREPONDE À VERSÃO  
FINAL DEFENDIDA PELA ALUNA ANA  
CAROLINA DE CAMPOS ALMEIDA E  
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIA SUELY  
KOFES.

Campinas

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES  
ORCID: <http://ORCID.org/0000-0003-1430-7110>

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

AL64v Almeida, Ana Carolina de Campos, 1985-  
A vida das rendas de bilros em Ilha Grande, Piauí / Ana Carolina de Campos Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria Suely Kofes.

Coorientador: Fabiana Bruno.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ingold, Tim, 1948-. 2. Materiais. 3. Rendas de bilro. 4. Antropologia. 5. Artesanato. I. Kofes, Maria Suely, 1949-. II. Bruno, Fabiana. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The life of bobbin lace in Ilha Grande, Piauí

**Palavras-chave em inglês:**

Materials

Bobbin lace

Anthropology

Craft

**Área de concentração:** Antropologia Social

**Titulação:** Doutora em Antropologia Social

**Banca examinadora:**

Maria Suely Kofes [Orientador]

Carolina Cantarino Rodrigues

Christiano Key Tambascia

Edgar Teodoro da Cunha

Mariana da Costa Aguiar Petroni

**Data de defesa:** 28-09-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Antropologia Social



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de doutorado, em sessão pública realizada em 28 de Setembro de 2018, considerou a candidata ANA CAROLINA DE CAMPOS ALMEIDA aprovada.**

<b>Profa. Dra. Maria Suely Kofes</b>	<b>(Orientadora)</b>
<b>Profa. Dra. Carolina Cantarino Rodrigues</b>	<b>(UNICAMP)</b>
<b>Prof. Dr. Christiano Key Tambascia</b>	<b>(UNICAMP)</b>
<b>Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha</b>	<b>(UNESP)</b>
<b>Profa. Dra. Mariana da Costa Aguiar Petroni</b>	<b>(UNILAB )</b>

*A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.*

*Dedicado a minha mãe Ana Lúcia, a meu pai Paulo  
e a minha tia Maria Ângela (in memoriam)  
Pelo tecer da vida!*

## Agradecimentos

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por conceder minha bolsa ao longo dos quatro anos do doutorado.

Agradeço aos funcionários das bibliotecas do IFCH, IEL e IA, pelas informações em minhas buscas constantes pelos livros. Sou grata por fazerem essas bibliotecas funcionarem cotidianamente.

Aos colegas do La'grima (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem), pelo espaço de interlocução com questões, sugestões, oficinas e interesse em meu trabalho. E pelo II SIPA, importante evento que me propiciou conhecer pesquisas outras e dialogar com elas. Foi ótimo!

Ao Oscar Guarín, por participar do exame de qualificação desta tese, mesmo estando envolvido no processo de mudança para outro país. Por seu incentivo e força, com sugestões bibliográficas, conversas e críticas. Aprendi muitíssimo com você. Obrigada por apostar em meu trabalho. Pela amizade terna e sincera. Pela família encantadora! Sinto saudades de meus vizinhos.

À May, por sua voz e sensibilidade. Por me lembrar sempre da nossa importância como mulheres no mundo.

Agradeço ao professor Edgar T. da Cunha, por ter participado do exame de qualificação desta tese com excelentes contribuições e por aceitar fazer parte desta banca de defesa.

Ao professor Christiano Tambascia, por acompanhar minha pesquisa desde que cheguei à Unicamp. Por seu interesse em meu trabalho e pela generosidade de aceitar fazer parte de minha banca de defesa. É muito bom ter alguém testemunha de meus esforços na pesquisa.

À professora Carolina Cantarino, por falar com poesia nas bancas de defesa de que participa. E por aceitar participar desta banca de defesa, mesmo estando com a agenda apertada.

Ao Julian, por se preocupar comigo, estando no Brasil ou na Europa. Pelo imenso carinho nas palavras, nas broncas, nas risadas compartilhadas. Amigo de alma! Pessoa “almada”. É um privilégio ter sua amizade!

À Mariana Petroni, por acompanhar minha trajetória desde que cheguei à Unicamp. Por aceitar participar de minha banca de defesa, mesmo morando em outro estado e lidando com as alegrias e demandas de ser recém-mamãe. Sinto-me lisonjeada por sua generosidade, escuta e amizade!

À Suely, por ter acreditado em meu potencial desde o mestrado e, com carinho e atenção, seguir me incentivando à pesquisa, buscando sempre o melhor de mim. Obrigada pela sensibilidade, afeto e preocupação. E por se encantar com as rendas de bilros!

À Fabiana, que também apostou em meu trabalho, fazendo o possível para que eu expressasse minha sensibilidade com os materiais e as rendas. Por saber que era possível fazer.

Ao Ernenek, pela amizade verdadeira e pela simplicidade de quem também exerce a escuta e compartilha conhecimento em qualquer lugar.

À Patricia Carvalho, por proporcionar importantes contribuições e interlocuções a minha pesquisa. Pela amizade!

Ao Hugo Ciavatta, pelas lindas fotos que me enviou de sua pesquisa de campo. Um cara talentoso na escrita e nas imagens!

Ao Alex Nakaóka, meu agradecimento especial pela paciência e disposição em me ajudar no tratamento das imagens. Obrigada pelos conselhos, sugestões e amizade sincera! O vizinho mais silencioso da rua. Obrigada por sempre torcer por mim e por me dar força para fazer o que era necessário!

Aos meus pais Ana Lúcia e Paulo, pela imensa disposição e paciência em tentar deixar minha escrita menos coloquial. Muito obrigada pela revisão atenta e carinhosa. Por saberem que um dia eu chegava lá ou aqui. Obrigada também pela força quando eu já não mais tinha.

Aos meus tios Ana Luiza e Jamir Bittar pelo apoio contínuo! Em especial à Ana Luiza pela revisão generosa e eficiente em tão pouco tempo!

À Larissa Nadai, pela forma clara de falar depois de me escutar. Alguém que traduz aquilo que não entendo. Uma mulher forte, atenciosa e verdadeira, sempre!

À Norma Vieira, por me ceder espaço em seu ateliê para que eu aprendesse a fazer as marcas d'água e por me mostrar, carinhosamente, alguns de seus lindos trabalhos.

À Lígia Martineli, por testemunhar minhas angústias, alegrias e medos. Por compartilhar seu conhecimento e carinho cotidianamente. Pela preocupação amiga e tão acolhedora. Por conhecer minha alma como poucos!

Aos novos amigos Giovana e Marcelus pela carinhosa disponibilidade em me ajudar a criar rendas em diferentes materiais. Aliás, vocês criaram novas rendas no desenho e na impressora 3D. Meus mais sinceros agradecimentos!

À Maria Érbia, que me ensinou a admirar minha própria sensibilidade com a sua ímpar verdade. Com sua ternura e encanto, conquistou tantas pessoas por esse mundo. Sei que perdi uma irmã de coração e alma. Sinto tanto a sua falta! Acho que nem o tempo dará conta.

À amiga Marina Cunha, por me ensinar a costurar e alinhar minha vida com conversas sinceras e descontraídas. Obrigada por criar um espaço para compartilharmos sensibilidade e tudo mais.

À Iara Rolim, por sempre me lembrar que é preciso manter a saúde!

A minha querida Amora, a vira-lata mais pastora do mundo com sua doçura e energia especial. Minha companheira de trabalho. Por colocar sua cara em cima do meu computador, livros e papéis, pedindo para eu parar de trabalhar. Por estar sempre comigo, na sala, nas noites mal dormidas.

Ao meu companheiro de vida, Thiago Fernando S. Conti, que merece todo amor que houver nessa vida, por tanta paciência com meu trabalho e meu cansaço. Por me ajudar a pintar os sete: nos tecidos, papéis, fotos e cartolinas. Por desenhar e fotografar, embarcando comigo em ideias e experimentações. Por fazer lanches deliciosos! E por me dar aquele abraço e aquele beijo para eu descansar. Obrigada por compartilhar a vida cotidiana e por me incentivar a ser eu mesma!

Às rendeiras de Ilha Grande, sem as quais nada disso teria acontecido. E como faz diferença em minha vida ter acontecido! Por não se esquecerem de mim. Por me fazerem perceber que os sentimentos são forças também. Obrigada por manterem contato e por me fazerem seguir com a pesquisa. Ternura e sentimento são seus diferenciais!



## Resumo

A partir de minha pesquisa a respeito do processo de confecção das rendas de bilros na Casa das Rendeiras, em Ilha Grande, Piauí, emergem as questões: "Como narrar o fazer das rendas de bilros de modo a trazer minhas observações e descrições sem tornar o processo estanque e previamente controlado?"; "Como mostrar os movimentos do fazer?". Para respondê-las, tive que pensar um texto que pudesse expressar alguns movimentos emaranhados das rendeiras com os materiais: o ato de operar com as linhas dos desenhos no papelão, enquanto guias na condução das rendeiras e os movimentos de troca de bilros entrelaçando as linhas de algodão, formando os pontos e gerando uma superfície tecida de renda. Na pesquisa segui os materiais, no intuito de mostrar modos de conhecer as coisas e algumas relações que elas engendram. Apoiando-me nos conceitos de Ingold (2007; 2011; 2013) como os de *fazer, linhas, movimentos, superfícies, materiais, traços e gestos* e de uma *antropologia gráfica*, experimento, na pesquisa, compor diferentes grafias na construção do texto e evidenciar a importância da discussão. E contar como essas questões e observações teceram a minha própria tese. Aqui acionando noções de *forma e desenho*, intento realizar um experimento de abrir linhas de desenhos de rendas com o intuito de evidenciar algumas formas visíveis do movimento de rendar possíveis de serem conhecidas a partir do processo de feitura das rendas. O desenho *kene* e as *formas* nas perspectivas de Lagrou (2007;2013) e Belaunde (2011; 2013;2014) orientam-me para uma associação entre os desenhos e as rendas de bilros envolvendo o corpo feminino.

Palavras-chave: Materiais; rendas de bilro; antropologia, Tim Ingold, artesanato

## **Abstract**

Based on my research about the process of making bobbin lace at Casa das Rendeiras in Ilha Grande, Piauí, I started questioning "How can I narrate the making of bobbin laces in order to bring my observations and descriptions without making this process seem stagnant and previously controlled?" "How can I show the movements of doing?" This requested me to think a text that could express some tangled movements of the lacemakers with the materials: the act of operating with the lines of the drawings in the cardboard as guides in the conduction of the lacemakers and the movements of interchange of bobbins interlacing the lines of cotton, forming the points and generating a woven surface of lace. In my investigations I followed the materials in order to show ways of knowing things and some relationships that they engender. Drawing upon Ingold's concepts (2007, 2011, 2013): making, lines, movements, surfaces, materials, traits and gestures and graphic anthropology, I experimented, in the research, to compose different spellings in the construction of the text and to evidence the importance of the discussion. And how these questions and observations made my own thesis. Working out notions of form and drawing, here, I attempted an experiment of opening lines of lace designs in order to bring some visible forms of the lacemaking movement possible to be known from the process of making bobbin lace. The kene drawing and the forms in the perspectives of Lagrou (2007; 2013) and Belaunde (2011; 2013;2014), led me towards an association between the drawings and the bobbin lace involving the female body.

Keywords: Materials; bobbin lace; anthropology; craft

## SUMÁRIO

<b>Prefácio .....</b>	<b>15</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>19</b>
<b><i>Meshwork</i> das Rendas.....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo 1: Contexto e Descrições Gerais das Rendas de Bilros.....</b>	<b>28</b>
<b>1.1- As rendas de bilros em Ilha Grande e A Casa das Rendeiras.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2-Aspectos gerais da manufatura das rendas de bilros.....</b>	<b>34</b>
<b>1.3 - Os materiais ponto a ponto.....</b>	<b>35</b>
<b>1.4 -Da confecção das rendas de bilros.....</b>	<b>40</b>
<b>Capítulo 2: Fios e Superfícies.....</b>	<b>43</b>
<b>2.1 - Formação de superfícies pelas linhas - Conceito e Noções de Superfície.....</b>	<b>45</b>
<b>2.2 – Inscrições nas superfícies.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3 - Marcas na superfície e camadas de linhas.....</b>	<b>48</b>
<b>2.4 - Tecido Aberto e Reunião de Fios na formação de um tecido-renda.....</b>	<b>52</b>
<b>2. 5- Linhas entrelaçadas formando camadas – seus movimentos e direções.....</b>	<b>62</b>
<b>2.6 – As formas geradas.....</b>	<b>68</b>
<b>2.7 - O <i>olhar de dentro</i>: uma Antropóloga aprendiz.....</b>	<b>74</b>
<b>2.8 - O desenho em linhas de movimento.....</b>	<b>76</b>
<b>2. 9 - Fibras do algodão.....</b>	<b>82</b>
<b>2.10 - O cardeamento e a fiação .....</b>	<b>86</b>
<b>Capítulo 3: Seguindo os vestígios das formas das rendas de bilros.....</b>	<b>98</b>
<b>3. 1 Nos desenhos do papelão.....</b>	<b>100</b>

3. 2-Traços dos desenhos.....	102
3. 3- O caminho se faz ao caminhar.....	115
3. 4- Desenho é um mapa ( e não o único guia) .....	119
3.5- Os furos no papelão.....	125
3.6- Percurso dos papelões: Os nós e os pontos .....	129
3.7- Abrindo linhas de desenhos e rendas prontas.....	135
3.8 – Fazer desfazendo.....	137
3.9- Inventário de peças e suas aberturas.....	140
3.10 -Formas dos pontos .....	147
3.11 –Formando caminhos e passagens.....	152
3.12- Caminhos são composições de movimentos.....	154
3.13 - Formas fluidas: o <i>caracol de meio trocado e ponto inteiro</i> em bordas, contornos e bicos.....	157
3. 14 - Sequência de abertura.....	160
3.15 - Experimento, rendas e prensa: marcando com água os materiais.....	175
3.16-Camadas.....	177
3.17- Pontos da renda no relevo seco.....	179
 Capítulo 4: Materiais.....	 183
 4.1 - Contato entre materiais.....	 183
4.2 - Os materiais da vida.....	186
4.3 - Aprendendo a conhecer os materiais e contar com as mãos .....	188
4.4 – Bilros antigos e novos.....	192
4.5 - Camadas de materiais.....	197
4.6 - Entre a Palha de arroz e as Lascas de Madeira: Almofada e Bilros.....	202
4.7 - Trocando bilros, trocando linhas.....	208
4.8- Os gestos do fazer pela memória visual: bilros, linhas e rendeiras.....	209
4.9- Posições de <i>fazer</i> rendas.....	219

4.10 - Imagens dos materiais.....	224
Capítulo 5: O conhecimento como educação dos sentidos e aquisição de habilidades.....	228
5.1 -Repertório: conjunto de práticas e vivências.....	229
5.2 – Educação da Atenção e dos sentidos.....	231
5.3 – Original e Cópia .....	236
5.4 - Meus repertórios e vivência do violino e da renda .....	238
5.5 – Materiais e posição corporal .....	240
5.6- Conhecer experimentando .....	244
5.7 - Sentidos, técnica e movimentos.....	245
Capítulo 6: Quando a renda deixa de envolver a almofada.....	250
6.1 -Museu, Rendas e Moda.....	252
6.2- Montagem.....	257
6.3- As linhas que ultrapassam os contornos e sobreposição de camadas de renda.....	262
6.4- Os fundos da renda e o desenho <i>kene</i> .....	265
6.5 - Os traços inscritos do <i>kene</i> e das rendas.....	272
6.6 - O Tecido e a pele.....	274
6.7 - <i>Chitonte</i> e Rendas: Vestir e envolver.....	276
6.8 -Envolver o corpo feminino em sobreposição de camadas.....	278
6.9 - Seguindo os indícios dos materiais do caderno.....	284
6.10 - Papel e tecido: diferentes fundos.....	287
6.11- Desformizando .....	292
6.12 -Desfaz(endo) uma renda .....	298

<b>6. 13- Breve reflexão acerca do caderno de rendas.....</b>	<b>302</b>
<b>6.14- Álbum de Rendas.....</b>	<b>304</b>
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>314</b>
<b>Os movimentos do fazer e <i>A vida das linhas</i>.....</b>	<b>315</b>
<b>Experimento.....</b>	<b>316</b>
<b>As linhas.....</b>	<b>318</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>319</b>

## Prefácio

Esse prefácio é uma breve explicação a respeito das versões digital e impressa desta tese.

As cópias das teses de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas<sup>1</sup> encontram-se em plataforma digital. Atualmente, dispensam a cópia impressa<sup>2</sup>. No entanto, antes de iniciar a tese, gostaria de citar algumas diferenças entre as duas formas, digital e física, da tese.

Mostro nas próximas páginas imagens fotográficas da capa e contracapa da tese na versão impressa para que o leitor possa ter algumas noções da diferença entre o material físico e o digital<sup>3</sup>. A versão física que entreguei para a banca de defesa foi encapada com tecido de algodão cru. Na capa coleí linhas coloridas compondo um *meshwork* (Ingold; 2013) do processo de feitura das rendas de bilros de Ilha Grande, Piauí, priorizando a relação dos gestos e dos materiais nesse processo<sup>4</sup>.

Na contracapa da tese, criei um bolso com o tecido de algodão para guardar um pequeno álbum de rendas baseado em um *caderno de rendas* que explico no capítulo 6. O álbum físico encontra-se na versão impressa. Para a versão digital fiz uma adaptação das imagens: tirei fotos das folhas que compõem o álbum de rendas e expus as mesmas no capítulo 6 (p.250).

Há também, nos capítulos 2 e 3 relevos secos<sup>5</sup>. Experimento que fiz com amostras de rendas. Na versão física, os relevos secos estão sobrepostos às páginas que citei dos capítulos 2 e 3. Na versão digital, fiz uma foto de cada um dos relevos para que fosse possível visualizar o material. Faço, também, uma seção para explicar minha experiência com esse material e a técnica da marca d'água que gera os relevos secos presentes nessa pesquisa.

Considero que minha tese impressa e digital revela diferentes modos de contar que podem ser utilizados com o intuito de mostrar o processo de confecção das rendas de bilros buscando trazer algumas noções desse fazer.

---

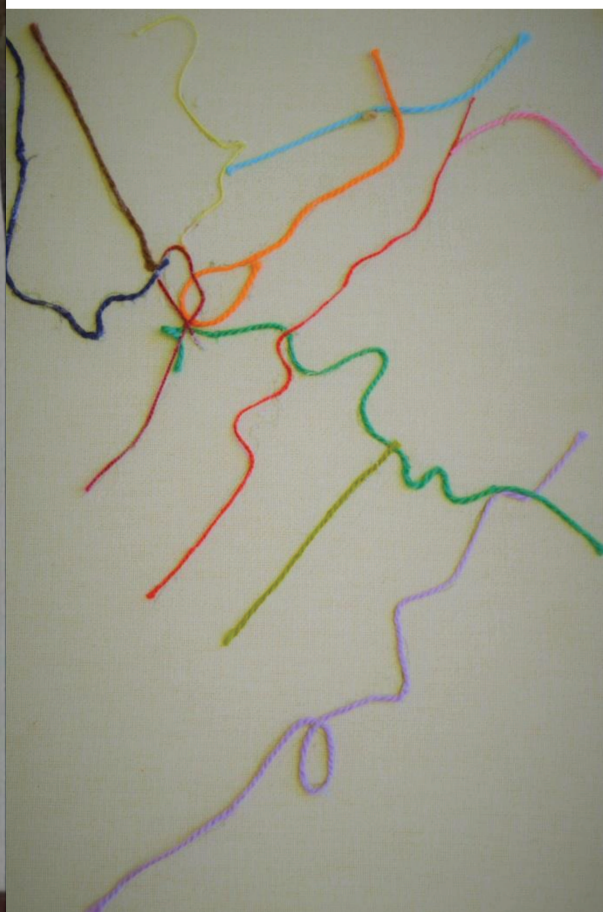
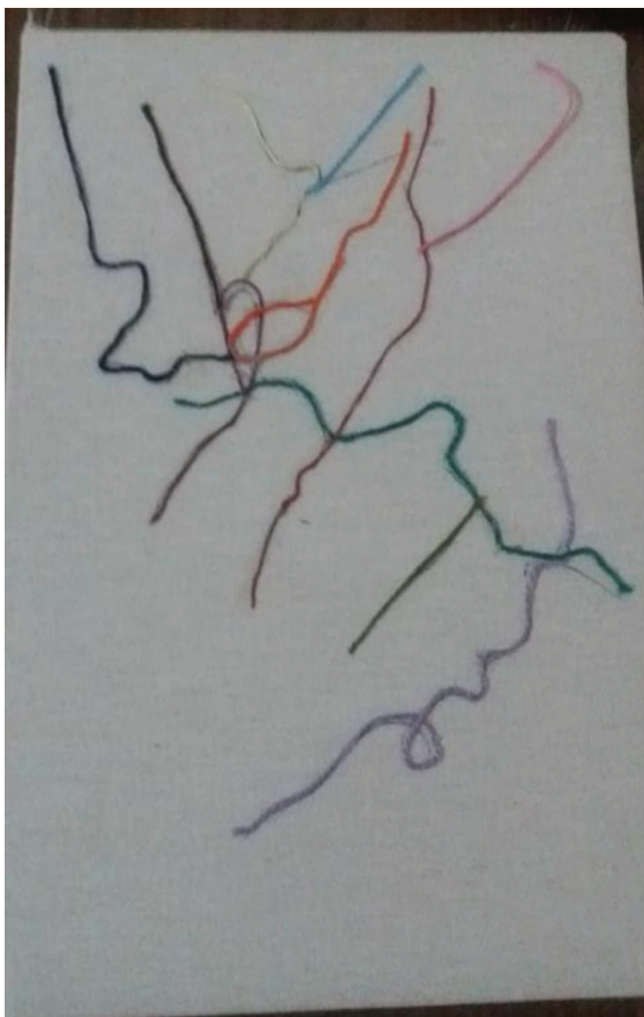
<sup>1</sup> Unicamp.

<sup>2</sup> Atualmente a biblioteca não exige cópia impressa da tese, mas pretendo fazê-la a fim de tornar disponível o registro impresso assim como o registro digital.

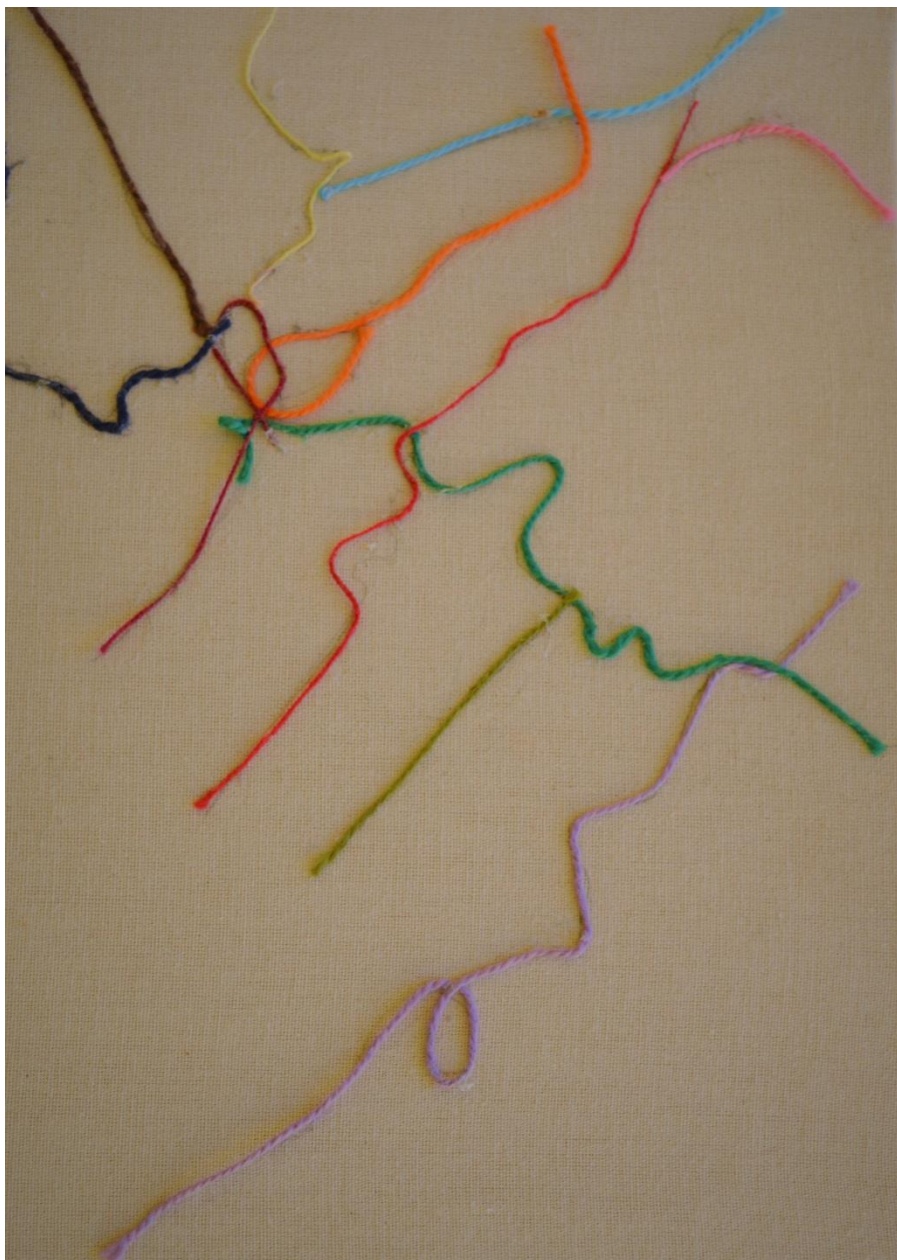
<sup>3</sup> Dado meu apreço pelo trabalho artesanal e material, escolhi fazer, também, uma cópia impressa para o acervo da biblioteca do Instituto.

<sup>4</sup> Como será explicado no capítulo 1 (p.28) cada linha traz relações entre gestos, materiais e rendeiras.

<sup>5</sup> No capítulo 2 encontra-se na página 69 e no capítulo 3 nas páginas 181 e 182.









## Introdução

O interesse por meu objeto de pesquisa relaciona-se ao contato que tive desde a infância com as experiências das mulheres da minha família que se dedicavam aos trabalhos manuais, tanto na costura quanto na confecção de peças de crochê, tricô e de bordados ornamentais<sup>6</sup>.

Lembro-me dos moldes que minha avó, costureira, fazia de jornal ou papel de “pão/padaria” com caneta ou lápis e fita métrica. Eu a observava fixando os tecidos ao molde de jornal com alfinetes (por perfuração), sobrepondo-se aos moldes. Observava também o modo como minha avó segurava uma tesoura grande para cortar o papel e o tecido. Relembro o som que a tesoura fazia ao encostar-se ao papel (quando fazia os moldes) e à mesa de madeira em que os moldes e o tecido eram dispostos.

Minha avó também fazia crochê, minha tia bordava e fazia tricô. Lembrando-me desses ofícios com que tive contato pelo meio familiar, vejo que estranhei muito os materiais das rendas de bilros por serem bem diferentes da costura, crochê e tricô. Em nenhum desses ofícios eu vi uma forma ser gerada com um cruzamento de tantas linhas e suas formas de bilros. Achei muito difícil dar conta de memorizar corporalmente uma posição, manusear os bilros nos alfinetes e as linhas fixando-se no papelão em uma superfície cilíndrica<sup>7</sup>.

Penso que a partir dessa experiência tornei-me observadora dos materiais por perceber suas diferentes formas e o modo como geram superfícies de várias ordens. Assim, comecei a fazer alguns desenhos. Ainda que muito crus e, talvez por isso mesmo, consegui entender o que considerava importante mostrar dos materiais em ofício. Comecei por abrir as linhas dos *contornos* dos desenhos que me indicaram o movimento dos próprios materiais em interação de superfícies.

Dedicando-me particularmente aos estudos antropológicos voltados à temática da cultura material, escolhi como objeto de pesquisa as rendas de bilros a partir da leitura de uma reportagem da revista “Brasileiros”, sobre o trabalho das rendeiras da associação “Casa das Rendeiras”, em Ilha Grande, Piauí, especializada em rendas de bilros.

---

<sup>6</sup> Convivência com minha avó costureira e *crocheteira*, tendo ela trabalhado para fora no ofício de costureira e com minha tia que lidava com bordado em tela e tricô em fios de linha e de lã. Ambas presenteavam toda a família com seus trabalhos. Tenho também um pouco de vivência com alguns instrumentos musicais como o violino.

<sup>7</sup> Sem desmerecer os outros ofícios.

Em dissertação de mestrado<sup>8</sup> investiguei os diversos modos de relação das rendas de bilros com as mulheres rendeiras da associação “Casa das Rendeiras”, no município de Ilha Grande (Piauí, Brasil) em seu processo de produção e confecção. Concentrei-me em etnografar essas relações a partir da técnica de rendar e em formas de transmissão de conhecimento, de habilidades e de sociabilidade no espaço da associação.

Em minha pesquisa atual, o processo de confecção das rendas está focalizado na ação de rendar, evidenciando alguns processos de labor humano com os materiais de um modo que implica pensar as coisas em suas relações com o meio, como seres ativos e participantes da manufatura. Trata-se de pensar as relações que se estabelecem entre um artesão e seus materiais.

Questionei-me intensamente sobre como contar ao leitor esse processo uma vez que ele envolve muitas formas e materiais. Como descrevê-lo de modo a apresentar, na tese, minhas observações e descrições sem, contudo, fazer o processo parecer estanque e previamente controlado? Para isso necessito expor os movimentos do fazer: como?

Estou interessada na formação das rendas e no modo como os materiais<sup>9</sup> compõem as formas das rendas a partir das linhas de algodão. Assim, dou especial atenção ao movimento de formação das coisas e sigo a formação da superfície das mesmas com os materiais, mostrando a vivacidade delas no corpo humano e em outras superfícies. Utilizo diversos materiais em alguns experimentos para evidenciar o fazer das rendas de bilros; experimentos que se desdobram em outros, compondo minha pesquisa.

Conhecer o processo de rendar tornou-se então meu exercício cotidiano de memória com dados anotados em meu caderno de campo. Conhecer foi, de fato, o objetivo de minha investigação: modos de conhecer as rendas de bilros naquele espaço de intensa socialidade com minha inquietação constante em “como contar minha pesquisa”.

Tal interesse exigiu que eu refletisse e criasse uma narrativa a respeito da forma de conhecer as rendas de bilros, observando detalhes sutis, por vezes difíceis de transpor em palavras e fotografias.

---

<sup>8</sup> Almeida, Ana Carolina de Campos. Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros em Morros de Mariana, Piauí. Unicamp – Campinas, SP, 2014.

<sup>9</sup> São eles: cavalete, almofada, papelão, alfinetes e bilros.

Durante a pesquisa, percebi que poderia abdicar do meu desejo de fazer o leitor “olhar” do modo como eu vi as rendas e rendeiras acontecerem, em ofício, pois penso que o obrigaria a caminhar exaustivamente por um manual de rendas.

Percebi que minhas análises e observações se davam mais no campo do “fazer com”, e não do “fazer através de”. Alguns *momentos do fazer* renda serão descritos, a partir de minha etnografia a respeito da relação entre rendas e rendeiras<sup>10</sup>, com a intenção de expor algumas experimentações do fazer e do que isso implica e movimenta nos estudos antropológicos.

Modos de analisar nessa pesquisa são relações entre imagem, que é um modo de conhecimento, e a antropologia, que é outro modo de conhecimento. Na relação entre elas torna-se possível conhecer melhor as rendas de bilros e seus materiais, bem como descrevê-los e analisá-los.

Meu intuito é trazer ao leitor formas que emergem do fazer rendas de bilros em um modo de perceber as coisas enquanto formações fluidas e constantes, no modelo do desenho impresso em um papelão, no qual as linhas seguirão formando um tamanho e estilo (em diversos pontos de rendas), mas não finalizam sua existência no mundo. Estou particularmente interessada na manufatura das superfícies das rendas, essas formas que emergem no processo de feitura da renda de bilros.

No entanto, tive grande dificuldade de construir uma narrativa mostrando *momentos do fazer* sem dividi-los em etapas. Procurava modos de contar trazendo os diferentes momentos do rendar como movimentos de crescimento na geração das formas das rendas de bilros<sup>11</sup>. Meu objetivo com essa proposta era contar o que é uma confecção manual de rendas de bilros e o que significa uma produção manual, sem, contudo, delimitar em etapas os diversos movimentos do fazer.

Encontrei fundamento para minha narrativa no conceito de *iteração* (de Ingold, 2013), propondo-me a contar o processo de produção das rendas de bilros, ao pensar *o fazer* como uma jornada, cuja característica essencial não é a concatenação, mas a fluidez. Isto significa que meu olhar não focaliza a divisão do processo de confecção da renda em etapas, mas sua fluidez, de que evidencio alguns *momentos*.

---

<sup>10</sup> Etnografia que fiz no mestrado. Disponível em: Almeida, Ana Carolina de Campos. Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros em Morros de Mariana, Piauí. Unicamp – Campinas, SP, 2014.

<sup>11</sup> Em relação ao meu trabalho anterior (nota), a diferença está também em não parecer que a confecção de rendas se mostre como cristalizada, conforme a perspectiva desafiadora de INGOLD (2011;2013).

Para isto foi preciso repensar um texto que desse conta de expressar alguns movimentos emaranhados de rendar: o ato de operar com a linha e os materiais na manufatura do rendar. A criação de uma nova superfície tecida pelo ofício de rendar e como isso pode nos revelar modos de conhecer as coisas e as relações que elas engendram. Contar como os *gestos* são o próprio movimento do fazer em uma composição de rendeiras e materiais que, em conjunto, fazem um tecido. Ainda, dar atenção aos atos de operar com o algodão e aos artefatos que resultam desse labor, por exemplo, os fios de algodão que se tornam linhas cuidadosamente manuseadas pelas rendeiras.

Essas indagações me fizeram expor aqui as principais inquietações que marcaram e conduziram minha experiência na Casa das Rendeiras e a construção desta pesquisa de doutorado. Com o intuito de expô-las, sigo a proposta de Ingold (2011), de uma *antropologia gráfica*, experimentando compor diferentes grafias na construção do texto, de modo a evidenciar a importância dessa proposta e ver como esse emaranhado de questões e observações teceram a minha própria tese.

Portanto, a preocupação metodológica é uma das questões/reflexões guias da pesquisa. Permeia todos os capítulos e, com ela, trago minha experiência ao pesquisar modos de fazer rendas de bilros a partir de meu próprio aprendizado em rendar. Ao fazer esse movimento de imersão no *mundo* das rendas de bilros, outras indagações apareceram. Duas delas são priorizadas na tese. Uma sobre superfície, outra sobre os materiais da renda de bilros. Percebi que os materiais eram, juntamente com as rendeiras, os condutores das formas que a renda assume em seu processo de confecção, em interface com o meio.

Priorizei nesse percurso alguns *momentos do fazer* que mais me chamaram a atenção e intento aqui explicar suas particularidades e implicações. Isso significa dizer que vejo o processo de rendar composto de diversos outros processos que são também fazeres. Intento fazer uma decomposição de *momentos do fazer* rendas de bilros a partir da linha de algodão, matéria-prima com a qual outros materiais se relacionam na confecção da renda. De algum modo, meu texto, atento a *momentos do fazer*, se compõe como uma montagem, em que as linhas dos desenhos e as palavras são os guias da linha de algodão. No percurso em que me concentrei e tomei como *iteração* (Ingold 2013), faço uma viagem desconhecendo seu ponto final, buscando atentar para o que aparece no caminho.

Situando-me na antropologia gráfica, que vem constituindo um fecundo campo de pesquisa, inspiro-me em Ingold (2011), Bunn (2011) e McFayden (2011), criadores das bases para uma antropologia gráfica que supõe, entre outros aspectos, o desenho como método de observação e descrição. Esses autores mostram-se descontentes com as abordagens antropológicas a respeito do trabalho humano com os materiais, pois esse modo de pensar costuma centrar suas questões a partir de seu uso e finalidade<sup>12</sup>, não levando em conta os materiais. O que importa é a forma que o objeto toma e seu uso a partir de uma matéria pronta chamada de *objeto*<sup>13</sup>. Nessa perspectiva, as coisas e os materiais que a compõem são vistos como meros suportes<sup>14</sup> para o uso humano, obscurecendo a relação do trabalho humano com os materiais<sup>15</sup>.

Por isso, Ingold (2012) diferencia os *objetos* das *coisas*. Nesse novo vocabulário as coisas são seres ativos em contato com o meio e com outros materiais. Sua análise baseia-se no ato do *fazer* (*making*<sup>16</sup>), mostrando como as coisas tomam formas provisórias, em sua relação com o meio e o labor humano. Para os autores citados, é no processo de fazer que os materiais e o fabricante mostram sua relação.

Desse modo, seguindo as contribuições de Ingold (2007; 2009; 2012), utilizo a noção de *coisas* para referir-me às rendas de bilro e ao material que compõe essa habilidade, observando como se dá a relação das rendeiras com seus materiais.

O ofício de manufatura das rendas de bilros envolve grande parte dos dias das mulheres, gestando suas vidas, de modo que podemos perceber a importância da relação delas com as coisas. Portanto, considero as rendas coisas fluidas e porosas, perpassadas por fluxos vitais. Trata-se de pensar essas coisas integradas às dinâmicas da vida e do meio ambiente (INGOLD, 2012).

---

<sup>12</sup> Autores como Ingold (2015;2011), Bunn (2011) e McFadyen (2011) concordam que as abordagens utilizadas nos estudos de cultura material, na antropologia, precisam ser revistas, pois a investigação das relações humanas com os materiais costuma deixar de fora os próprios materiais, por exemplo, as relações que se estabelecem entre um artesão e seus materiais.

<sup>13</sup>Pensar as coisas em sua fase de utilização faz com que atribuamos à degradação, desgaste e outras marcas, algo negativo. Como um objeto que depois de seu uso, para o homem, perde sua função e, com isso, o interesse nele. Mas, ao tomar como ponto de partida o objeto como um processo constante de manufatura, torna-se possível mostrar as características que ele vai assumindo com o tempo, suas mudanças e desgaste. Assim, torna-se interessante pensar as marcas de desgaste da matéria das rendas de bilros como, por exemplo, a ferrugem que observei nas rendas do caderno, bem como as marcas de pó e sujeira.

<sup>14</sup> Suportes aqui quando usados no sentido de hilemorfismo. Dedico uma seção para discutir a noção de hilemorfismo a respeito dos materiais e artesãos em: capítulo 2, p. 71.

<sup>15</sup> Bunn (2011) nos fala que os estudos sobre a madeira não têm dado relevância para o material madeira, mas sim para a ideia de uso do material pronto.

<sup>16</sup>INGOLD (2013).

No caso das linhas de algodão das rendas de bilros, elas estão em constante contato com outras superfícies e constroem, assim, a forma do desenho da renda. Ao tomar essa forma, elas continuam em interação com o meio, sofrendo desgastes, amassados e ferrugem no tecido.

Nesse caso, o desenho interconecta o trabalho do antropológico de observação, descrição e movimento, com os materiais (Ingold, 2011). Propõe-se redesenhar as formas, a partir dos movimentos do fazer. O desenho de um *molde* das rendas de bilros, traçado em uma cartolina, pode ser redesenhado para explicitar melhor esse processo de criação.

Belaunde (2011; 2013; 2014) descreve os grafismos entre Shipibo-Konibo, mostrando a dinâmica que o desenho adquire em seu processo de produção. Esses desenhos, denominados *kene*, são feitos em superfícies como tecido (saias *chitonte*)<sup>17</sup>, potes de cerâmica e na pele do corpo humano. Feitos em camadas, os grafismos geram um efeito de movimento entre as linhas pela diferença de espessura das mesmas. Esse movimento sugere, também, profundidade de espaço<sup>18</sup>. Noções de forma, fundo e corpo são aqui acionadas para analisar um acervo virtual de rendas criadas por Rodrigues<sup>19</sup>. Também me baseio em pesquisas de Lagrou (2007;2013) com os Kaxinawa, pensando noções de fluidez da forma, pele e desenho *kene*, para explicar algumas relações das linhas das rendas no corpo feminino.

É preciso acrescentar a escolha de um texto narrativo, em que palavras desenhos e fotos pretendem contar. Em Benjamin (1985), vejo uma importante associação sobre o modo de fazer a narração e o trabalho artesanal, o que me inspira em meu processo de escrita e criação de registros

---

<sup>17</sup> O *chitonte* é uma vestimenta feminina cotidiana das mulheres de Shipibo-Konibo. Grande parte dessas mulheres passam horas conversando, bordando telas e confeccionando *chitontes* para uso próprio e para venda. Essas peças, de acordo com Belaunde (2011), mostram vida e possuem uma biografia própria. No *chitonte* são feitos desenhos bordados e pintados chamados *kene*.

<sup>18</sup> De acordo com Belaunde (2011), há uma sensualidade orgânica no *chitonte*, que só pode ser apreciada ao ver o corpo em movimento, caminhando, carregando crianças e, especialmente, ao agachar e levantar-se. Essa posição, de cócoras, é a que permite ver o acoplamento do desenho na pele e a anatomia feminina em que a forma anatômica do *chitonte* evidencia a semelhança entre o corpo de uma mulher e um pote de barro. Belaunde (2011; 2013), nas descrições dos grafismos Shipibo-Konibo, mostra a diferença que as linhas fazem nessa composição, isto é, a diferença de espessura das mesmas. O modo de colocá-las nas superfícies cria diferentes efeitos.

<sup>19</sup> Acervo virtual de 'A Casa - Museu do Objeto Brasileiro'. Walter Rodrigues é um estilista que vive em São Paulo e, que, em parceria com a organização A Casa e o Sebrae, criou, juntamente com as rendeiras da Casa das Rendeiras (PI), peças de rendas de bilros para uma coleção que se encontra no acervo virtual da organização. Nos desenhos da coleção percebo que o estilista levou em conta a propriedade dos materiais ao criá-los. Por exemplo, rendas com linhas mais finas ressaltam os detalhes da peça. No corpo, as linhas finas destacam a delicadeza de algumas partes do corpo. Além disso, o uso da linha de algodão com lycra trouxe maior aderência da renda ao corpo, e, com isso, causou um efeito de segunda pele, ou a ideia de que as linhas das rendas foram traçadas no próprio corpo da modelo que as veste, nas fotos do acervo.



da pesquisa. O autor afirma que a narração tem como base a faculdade de intercambiar experiências<sup>20</sup>. De acordo com ele (1985):

a narrativa floresceu no meio artesão das cidades, campo e mar e é ela mesma, em certo sentido, uma forma artesanal de comunicação [...] Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. *Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso*. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata [...]. O próprio Leskov considerava essa arte artesanal a narrativa – como um ofício manual. Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador: “*Antigamente imitava essa paciência. Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lascas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas...*” – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Paul Valéry apud Benjamin; 1985 p. 206) O homem de hoje não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem a luz do dia (1985, p.207).

Como *a mão do oleiro na argila do vaso*<sup>21</sup>, (Benjamin; 1985 p.207) o fazer das rendas associa-se a noções imagéticas de *iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lascas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas* (Benjamin; 1985 p.207). Essas camadas são formas visuais que trago do processo de confecção das rendas de bilros, em que camadas são lentamente (no sentido do entalhe e das raspas de lascas de madeira, por exemplo) superpostas pelas linhas, matéria- prima e primeira no sentido de iniciar a feitura da renda, que passa por diversas camadas de materiais os quais, com a rendeira, tramarão, ao entrelaçar as linhas (no trocar bilros), um tecido de rendas.

A partir de uma descrição geral do processo de manufatura das rendas faço uma decomposição, abrindo linhas de investigação, para analisar os movimentos de formação das rendas de bilros. Faço pausas no processo de rendar para descrever alguns gestos de ofício com palavras, fotografias, desenhos<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> O autor diz que atualmente as experiências estão deixando de ser comunicáveis e que a narração, esse modo de comunicar, oralmente (a origem da narração) e por escrito, está em vias de extinção (decadência).

<sup>21</sup> Deixo em itálico para destacar algumas frases da citação, que faço de Benjamin (1985). Pois vejo uma possível e importante associação entre as palavras de Benjamin e o ofício de rendar. Principalmente nas frases em itálico.

<sup>22</sup> Ao longo da pesquisa fiz, também, um experimento com as rendas de bilros em uma prensa com uma técnica conhecida como relevo seco ou marca d'água. Explorei minha experiência com esse processo descrevendo esse trabalho

No capítulo 5, sobre aprendizado e repertório, falarei um pouco a respeito do repertório que as rendeiras constroem em suas vidas, conhecendo modos de dar forma às rendas, aprendendo a render e partilhando esse saber com aprendizes como eu. Contarei sobre suas trocas de conhecimento com o estilista Walter Rodrigues<sup>23</sup> e seus modos de olhar rendas prontas em um evento programado com esse estilista.

Atentei-me, também, para as rendas quando saem das almofadas, assumindo fundos como o corpo feminino, e para um caderno guardado com poeira e afeto; minha ligação com esse material que se tornou testemunha de minha pesquisa de campo e me acompanhou como álbum de rendas.

Nesse mesmo capítulo, privilegiei aproximar meu aprendizado do repertório da confecção das rendas de bilros, trazendo minhas impressões e inquietações ao experienciar render. Observei e descrevo antropologicamente o render baseando-me no *meshwork* (Ingold; 2013), um modo de analisar esse fazer privilegiando contar os modos de formação das coisas, com as linhas de crescimento gerando formas. Com o *meshwork*, abro linhas de investigação como em um novelo e vou puxando linhas a respeito do processo de feitura das rendas de bilros.

Na página seguinte, com folha de papel vegetal, uma agulha fina de costura e linhas coloridas, faço um *meshwork* das rendas<sup>24</sup>, costurando as linhas no papel. Para isso fiz a perfuração da folha com a agulha no papel.

---

com a imagem das linhas no contato com a prensa com papel e tecido da renda, e as marcas na superfície do papel. E no capítulo 3, p. 175, conto a respeito do processo de confecção dos relevos secos com as marcas d'água, pelo movimento de pensar o tecido no papel com outros materiais que, pelo contrário, criam as marcas no papel.

<sup>23</sup> Apresento o estilista no capítulo 6, p. 253.

<sup>24</sup> Esse é o *meshwork* que elaborei em minha pesquisa a respeito do fazer das rendas de bilros e os gestuais (das rendeiras com os materiais) necessários ao render. A construção e superfície da renda e o *des-fazer* da mesma.



## Capítulo 1 - Contexto e Descrições Gerais das Rendas de Bilros

De acordo com Meneses (2006), embora não se saiba quando a renda de bilros chegou aos Morros de Mariana, é possível inferir que elas tenham chegado por Dona Mariana, considerada a primeira moradora dos Morros, que por isso levam o seu nome. Do mesmo modo que no restante do país, a renda nos Morros teria sido introduzida por mulheres portuguesas que trouxeram de Portugal esse saber ao Brasil. Meneses supõe que as rendas se espalharam pelo litoral e pelo sertão nordestinos por meio das rendeiras portuguesas que aqui chegaram.

Segundo Girão (1984),<sup>25</sup> foi no início do século XVII que as rendas de bilros adquiriram características e motivos tipicamente brasileiros, no Nordeste. Cascudo (1993), assim como Meneses (2006) e Girão (1984) escrevem que os tipos de rendas confeccionadas no Brasil vieram de Portugal. A renda, aqui sendo transmitida, passou e passa por reconfigurações, ou seja, modificações de padrões e marcas locais, de acordo com a “cultura” local. A maioria das rendeiras dos Morros aprendeu o ofício ensinada por parentes como mãe, avó, tia, irmã ou amigas.

No Nordeste, segundo Meneses (2006), a matéria-prima usada na produção de rendas era predominantemente linha de algodão nas tonalidades branca e bege: “Posteriormente, houve a introdução, não só de novos tons, como também de outros tipos de fios, como o fio de viscose e o fio de seda, que já era utilizado na Europa antigamente” (2006:52). O algodão predominava no Nordeste do Brasil, devido à abundância do cultivo na região a partir da segunda metade do século XVIII, de acordo com Meneses (2006). Atualmente, como afirma Tavares (2011), a preferência para tecer renda é por linhas industrializadas para crochê, como, por exemplo, a linha Camilla1000.

De acordo com Cascudo (op. cit), as rendas do Brasil vieram de Portugal, que as recebeu de Flandres (Bélgica), França e Itália:

centros já notáveis desde meados e fins do século XV. No século XVII já era visto nas gravuras do Brasil holandês, enfeitando os trajes femininos e masculinos. O gosto pelas rendas está em todas as classes sociais. Ricas ou pobres, as mãos das moças brasileiras continuam tecendo os fios e criando beleza. (Cascudo; 1993:583)

Segundo Fleury (2002), a renda de bilro apareceu no final da Idade Média e início da Idade

---

<sup>25</sup> De acordo com Girão (1984), em 1940 ainda se tem notícia de grande exportação das rendas do Nordeste para o Sul do Brasil. Conta o autor que o comércio sulista fez transações muito lucrativas no Ceará, maior centro de produção de rendas de bilros.

Moderna, decorrente das técnicas de bordados no momento em que se criam tecidos sem o fundo. A grande diferença entre as rendas e os bordados é que, nestes, aplica-se o bordado a um tecido pré-existente, enquanto a renda é parte integrante do tecido. A trama da renda é a formação do próprio tecido. Fleury diz até que “a renda é uma espécie de rede aperfeiçoada; e é precisamente a execução do ponto, que exige uma grande habilidade da rendeira, que confere ao trabalho o valor e a beleza” (Fleury, 2002:47).

Os padrões das rendas, em sua maior parte, eram italianos, e a técnica das rendas de bilros também tem sua origem na Itália, em Veneza, final do século XV. À medida que passou a ser transmitida para outros países europeus, foi assumindo distintas características. Particularmente em Flandres a renda de bilros se desenvolveu de modo notável. No Brasil, segundo a autora, é de maior abrangência geográfica e, no Nordeste, é também conhecida como renda de almofada.

A autora informa ainda que, anteriormente à renda de bilros, (do séc. XV), a renda de agulhas<sup>26</sup> já existia na Antiguidade e “a arte de tecer [...] remonta a tempos pré-históricos<sup>27</sup>” (2002: 63). Considera que as mulheres, inspiradas pela observação de cipós e fibras vegetais, executando o entrelaçamento desses materiais, tenham criado as primeiras formas de tecelagem encontradas nas cestarias. A atividade tornou-se uma atividade habitualmente feminina, desde épocas remotas; com as mulheres tecelãs, o ofício foi sendo aperfeiçoado na fabricação de tecidos mais finos e no desenvolvimento de entrelaçamentos mais complexos. A partir das técnicas de tecelagem é possível considerar a criação da técnica das rendas de diversas modalidades, inclusive a renda de bilros.

Segundo Fleury (2002), Milão e Veneza foram centros de manufatura de rendas, onde a influência oriental aparece nos ornamentos e técnicas de trançar fios e elaborar bordados. Antigamente, para rendar, usavam-se fios de algodão fiados na roca, mas há muito tempo já é usado o fio industrializado<sup>28</sup>. A renda de bilros apresentava-se como renda a metro. Da Itália, as técnicas de rendar expandiram-se para a França e para Flandres<sup>29</sup> que reivindica para a Bélgica a invenção da renda de bilros.

---

<sup>26</sup>Rendas de agulhas são a renda renascença e renda holandesa. Disponível em: <http://rendadeagulha.blogspot.com.br/>.

<sup>27</sup>De acordo com Fleury (2002), há tecidos bordados na Antiguidade clássica e oriental, mas, por serem compostos por material perecível, não foram encontradas evidências materiais.

<sup>28</sup>As cores branca e bege são as cores tradicionais, “mas atualmente outras cores são utilizadas, variando conforme a oferta dos fornecedores e a exigência dos consumidores” (2002: 49).

<sup>29</sup>Flandres situa-se na região norte da Bélgica. A população conhecida como flamenga, de origem germânica, fala a língua holandesa. Dados disponíveis em: <http://mundofred.home.sapo.pt/paises/pt/belgica.htm>

Apesar de haver discordâncias, Veneza é tida como o centro da criação da renda de agulhas e Flandres é, possivelmente, a criadora das rendas de bilros. Na França, grandes centros de produção de renda de bilros, como Chantilly, Alençon e Argenon<sup>30</sup>, desenvolveram seus próprios desenhos. No século XVIII, com o desenvolvimento dos teares mecânicos, diminuiu o número de rendeiras das regiões de Auvergne e Velay. Em Portugal<sup>31</sup>, o ofício de rendar, na segunda metade do século XVI, era praticado, inicialmente, nos conventos, com a finalidade de ornamentar as vestes sacerdotais e os paramentos da Igreja<sup>32</sup>. Segundo Fleury (2002):

Foi no vestuário, em que reinava a moda das grandes golas rendadas que a renda exerceu um verdadeiro fascínio. Os homens rivalizavam com as mulheres na ostentação do luxo no vestir, exibindo garbosamente suas rendas feitas nas manufaturas italianas, francesas, flamengas, ibéricas e em tantas outras espalhadas pelo continente europeu. É interessante notar-se que, no início, não foi o gosto feminino que prevaleceu, mas sim o masculino: as mais belas peças de rendas foram fabricadas para os trajes masculinos da corte [...] o exagero foi tanto que se passou a lançar éditos proibindo o excesso de luxo. Para a confecção de um par de punhos de rendas *Vallenciennes*, por exemplo, uma rendeira hábil levava quase um ano, fazendo no máximo cinco centímetros por dia. Por aí pode-se calcular o valor de tal mercadoria. No fim do reinado de Luís XVI, o entusiasmo pelas rendas sofreu um declínio que se acentuou com a Revolução Francesa, mas foi em parte recuperado por Napoleão. A popularidade da renda caiu no século XX e atualmente ela é pouco usada, exceto em lingerie (2002:66)

A renda feita à máquina surgiu no final do século XVIII. As rendas mecânicas reproduziram padrões e efeitos semelhantes aos da renda de agulha e de bilros, diferenciando-se também em seu processo de fabricação. De acordo com Fleury (2002), as rendas mecânicas atuais, adaptadas às correntes da moda, aparecem em variedade e quantidade quase ilimitadas e são produzidas com grande precisão em máquinas que possibilitam abundante produção.

---

Fleury (2002) conta que Mme. Du Berry narra uma lenda veneziana sobre a origem da renda: “Conta-se, nas ilhas da laguna, que um marinheiro havia oferecido à sua noiva um ramo de coral dos mares do Sul, que tem por nome Mermaid’s lace, ou renda das sereias. Encantada com a delicadeza da planta marinha, a Veneziana tentou imitar com a sua agulha os lindos nós regulares do coral, tentativa de que resultou a criação da renda” (1907:18).

<sup>30</sup>Por exemplo, Chantilly, Alençon e Argenon. Fleury (2002).

<sup>31</sup>Os grandes centros de produção em Portugal eram: Peninche, Vila do Conde, Viana do Castelo, Setúbal e, mais tarde, em Açores. Fleury (2002).

<sup>32</sup> De acordo com Fleury (2002), é sabida a atração da religião católica pelas rendas “esse interesse talvez tenha propiciado a introdução da técnica de seu fazer nos conventos, onde as freiras, dedicadas aos serviços dos pobres e à educação, ensinaram sua técnica aos necessitados e àqueles que queriam aprendê-la. Se é verdade que o trabalho de renda executado nos conventos não era particularmente inovador, é provável que a silenciosa paciência e habilidade das religiosas, aliadas à disciplina, tenham contribuído em muito para o desenvolvimento do artesanato da renda, sendo responsáveis por autênticas obras de arte feitas em renda pelo mundo” (Fleury, 2002: 25).

## 1.1 As rendas de bilros em Ilha Grande e A Casa das rendeiras

As rendas de bilros podem ser encontradas em várias regiões do Brasil: no Nordeste, por exemplo, Ceará, Maranhão, Piauí, no Norte, Amazonas, bem como no sudeste, Rio de Janeiro, e na região Sul, Santa Catarina<sup>33</sup>, por exemplo. A maior parte da bibliografia lida a respeito das rendas de bilros tem como consenso que a tradição da renda de bilros chegou ao Brasil, provavelmente:

pelas mãos das mulheres portuguesas que vieram acompanhando seus maridos marinheiros [...] No entanto, não há uma indicação precisa sobre a data em que foi introduzida e seu ponto de partida. Alguns autores consideram que, no Nordeste, sua introdução poderá ter sido feita pelos holandeses, já que Flandres era um importante centro de produção de rendas, tanto de agulhas como de bilros (Fleury, 2002:68).

Ainda de acordo com a autora (2002), “os estudos sobre as primeiras rendeiras são apoiados na pesquisa direta, com dados recolhidos da tradição oral” (2002: 68). E relata que, a princípio, a confecção da renda foi feita por mulheres de todas as classes sociais. No século XX, ainda era comum ensinar trabalhos manuais às moças educadas em colégios religiosos. No Nordeste, os senhores de engenho julgavam importante uma educação à semelhança da Europa e as moças eram educadas por freiras irlandesas e francesas.

A matéria-prima, algodão, já era cultivada pelos índios antes da colonização portuguesa. Com a colonização passou a fazer parte da economia de subsistência como matéria-prima para a fabricação de tecidos e os fios de tecidos também eram usados para rendar.

A Casa das Rendeiras, associação de mulheres rendeiras, foi o local em que concentrei minha pesquisa. Localizada em Ilha Grande ou Morros de Mariana (como chamam os moradores do local), a Casa das Rendeiras situa-se em uma das avenidas mais movimentadas pelo turismo do local. Localiza-se no Nordeste do Brasil, mais especificamente em Morros da Mariana, no município de Ilha Grande de Santa Isabel, localizado a sete quilômetros de Parnaíba e a 337 km de Teresina, no Piauí

Morros de Mariana é o nome usado pelos moradores desta cidade que tem 8420 habitantes com uma extensão de 62,7 km<sup>2</sup>, de clima tropical e estação seca. Os Morros de Mariana<sup>34</sup>,

<sup>33</sup>Segundo Fleury (2002), em Santa Catarina, em 1968, foi criada a Associação das Rendeiras da Ilha.

<sup>34</sup>“Contam que Mariana foi a primeira moradora do Morro. E por isso ele tem o nome dela” (Socorro). Laurinha disse que a história que sabe também é essa aí, só isso. Então fui pesquisar em um arquivo e em uma biblioteca localizados

atualmente, compõem, em termos políticos, a Ilha Grande, o Porto dos Tatus e o ponto turístico Delta.

A van é o meio de transporte para os Morros de Mariana em direção à Casa das Rendeiras. Ao sair de Parnaíba, passei por uma ponte chamada *Simplício Dias* que anuncia o Porto das Barcas, local por onde o rio Parnaíba, ali denominado de Igaracu, passa e onde há uma vila de moradores conhecida como Santa Izabel. Passando pela ponte há uma estrada que nos leva a vários outros vilarejos, como o Barro Vermelho, até chegarmos aos Morros de Mariana.

Com um modo de vida possível de ser chamado de “rural” do Norte do Piauí, os Morros são conhecidos por tal denominação pelos moradores de Parnaíba. Suas casas são de cimento e telhado de forro de ripas de madeira, quintal de terra onde se vêem sempre alguns coqueiros e criação de galinhas, marrecos, animais como cachorros e gatos, com pequenas vendas, panificadoras, mercadinhos, sorveterias, pastelaria e bares.

Crianças correm pelas ruas, e mães aflitas gritam, chamando-as por seus nomes. Alguns carros percorrem as ruas, bem como motos, mas o transporte mais usado pela população local é a bicicleta, sendo as ruas em parte asfaltadas e parte em terra batida. A canoa também é frequentemente utilizada, pois uma atividade significativa para os moradores do Morro é a pesca nos igarapés, nos rios e no mar. Os Morros são cercados de água doce e salgada<sup>35</sup>.

---

em Parnaíba. A pessoa que administra o prédio mora em Ilha Grande, assim como as rendeiras e, após pesquisar livros que contassem histórias de Ilha Grande, o administrador me mostrou um “livro” mimeografado em que Silva Filho (2002) escreve sobre Ilha Grande e sua povoação. Mais detalhes ver em minha dissertação: Almeida, Ana Carolina de Campos. *Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros em Morros de Mariana, Piauí*. Unicamp – Campinas, SP, 2014.

<sup>35</sup> Durante o dia, um calor de aproximadamente 30 graus a partir das 7:00 horas da manhã, com leve brisa. Na hora do almoço, as pessoas saem às ruas vestidas com roupa de manga comprida e chapéu, para se proteger do sol; as crianças com roupas coloridas e curtas, ou apenas de roupas íntimas. Durante a noite, caminho pelas ruas do Morro, algumas com asfalto e outras de terra batida, e vejo mulheres na frente de suas casas rendando, acompanhadas de suas vizinhas. Algumas conversam enquanto rendam. Outras, a sós com suas almofadas, rendam caladas. As casas nos Morros de Mariana ficam com as janelas abertas, e por isso é possível ver também mulheres sentadas em cadeira ou sofá, assistindo televisão e rendando.





A *Casa das Rendeiras*, atualmente, configura-se como uma associação de mulheres que têm como especialidade a confecção das rendas de bilros. Compõem essa Casa mulheres das mais variadas idades. É um lugar onde se concentra o ofício de rendar. Na associação as rendas são confeccionadas (a maioria das mulheres também faz renda em sua casa; no espaço doméstico), expostas e comercializadas. Localiza-se em uma avenida importante em Morros de Mariana, um local em que passam vans e ônibus de companhias de turismo de Parnaíba com destino ao Delta, importante atração turística do Piauí. Os guias de turismo param na Casa para os turistas conhecerem o artesanato da região.

A construção da Casa com um grande espaço aberto, como um salão, onde os cursos foram ministrados pelas rendeiras, possibilita boa iluminação e ventilação no local. Ao descer pelas escadas, vê-se um quadro de vidro na parede em que foram agrupadas fotos das rendeiras, rendando, dando cursos e passeando com os netos nas dunas em Morros de Mariana<sup>36</sup>.

Há uma sala com um armário onde ficam guardadas reportagens sobre a Casa, um álbum de fotos e uma caixa de papelão onde estão guardadas, no mínimo, 30 amostras de renda, em pano. Há também, guardados, papelões em que estão inscritos desenhos em formatos de rendas.

---

<sup>36</sup> Há no quadro fotos de rendeiras que conheci e com quem convivi, como Laurinha, além de rendeiras mais idosas que, atualmente, não rendam mais na Casa e sim em suas próprias casas. E rendeiras que não rendam mais na Casa das Rendeiras por outros motivos que desconheço.

A Casa das Rendeiras tem aproximadamente 30 associadas, grande parte das quais faz renda em casa e leva seu trabalho para vender na Casa<sup>37</sup>. É no espaço térreo que as rendeiras se sentam para rendar<sup>38</sup>. A Casa é ocupada, nos períodos da manhã e da tarde, pelas rendeiras e, com alguma frequência, por turistas.

Convivi, diariamente, com sete rendeiras que exerciam seu ofício na Casa. São elas: Francisca, 41 anos, Socorro, 64 anos, Laurinha, 61, Ednaira, 17, Neguinha 31, Livramento<sup>39</sup> e Ednalva, 44<sup>40</sup>.

Embora essas informações estejam explicadas de forma mais estendida em minha dissertação de mestrado, julguei necessário trazer essas descrições ao leitor para que tivesse uma ideia sobre o espaço e sobre as pessoas com quem aprendi a conhecer a manufatura das rendas de bilros. Pessoas que, diariamente, me ensinaram com suas experiências e olhares “acostumados”, a prática do rendar. Pessoas que me mostraram, na medida do possível, formas de observar e praticar a renda de bilros.

As rendeiras me ensinaram a perceber o manejo com os materiais e a perceber também que esses materiais são os geradores, conjuntamente com as forças das rendeiras, das formas das rendas de bilros.

## **1.2 - Aspectos gerais da manufatura das rendas de bilros**

---

<sup>37</sup> Conversei com algumas rendeiras que não fazem renda na Casa, à medida que iam levar suas peças prontas para vender nela. Diziam-me que rendam em casa, ou porque o marido trabalhava e elas tinham que fazer almoço, janta e cuidar dos filhos, ou porque os maridos se encontravam doentes e elas tinham que cuidar deles. Algumas me disseram que a razão era por terem filhos pequenos, ou ainda porque não gozavam de boa saúde e preferiam ficar em casa.

<sup>38</sup> Neste mesmo espaço ocorre a venda das rendas, que ficam expostas em cabides, estantes de vidro e painéis na Casa, com um papel preso por um fio de linha em cada peça, informando o preço ao visitante.

<sup>39</sup> Não quis mencionar a idade. A meu ver têm aproximadamente 39 anos.

<sup>40</sup> Calculei a idade das rendeiras a partir da última vez que estive em Ilha Grande ou Morros de Mariana.

Apresentarei e descreverei aqui a forma de alguns materiais das rendas e o modo como são utilizados, indicando-os ao leitor, para que seja compreendida sua relação com as rendeiras no ofício de rendar. Sem esse conhecimento cotidiano da rendeira não há possibilidade de se construir uma renda. É um repertório que exige que eu apresente e descreva os materiais e o meio em que eles se fazem e circulam. Essa seção intenta destacar um pouco do engenhoso conjunto de materiais que, em conjunto com os movimentos humanos, tornam possível o processo de manufatura da renda. E as questões que essa experiência traz.

Com o intuito de expressar alguns movimentos do fazer, faço também uma descrição geral do processo de manufatura das rendas de bilros para que seja possível visualizar um caminho composto de vários momentos da confecção das rendas, para as artesãs. Mais à frente, continuarei essa descrição, detendo-me em analisar alguns movimentos mais específicos desse processo para dar a conhecer como as coisas são feitas.

Desse modo, dividirei o processo de feitura das rendas em vários momentos abrindo seções que são linhas de pesquisa mais específicas. Em forma de *meshwork* (Ingold, 2013), em que cada linha sugere um fluxo de vida com os vestígios do fazer nos materiais, sigo minha análise. Ao longo da pesquisa me deterei em alguns materiais específicos e sua relação com as rendeiras em ofício como um dos momentos de confecção das rendas de bilros.

Quando observamos o processo de confecção das rendas de bilros e os materiais ali utilizados, conseguimos visualizar melhor a formação da superfície de uma renda, ou as formas que emergem do ato de rendar, que se dá com o engajamento das rendeiras e seus materiais em ofício.

### **1.3 - Os materiais ponto a ponto**

Os materiais componentes para fazer a renda são os alfinetes, uma agulha de crochê número 10, a almofada feita de pano (de tecido denominado *chita*<sup>41</sup> e enchimento *de* palha de arroz), grades de madeira, um pedaço de papel colado a um pedaço de papelão (o papel contém o desenho da renda), uma tesoura, linha, cuja espessura depende da renda a ser feita, e os bilros, um pano de

---

<sup>41</sup> Chita é um tecido de algodão. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita\\_\(tecido\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_(tecido)).

textura leve, macia, e um spray de cabelo. Além disso, mãos, olhos e corpo dispostos a executar os pontos exigidos pela renda.

Os alfinetes são vendidos na Casa das Rendeiras por Ednalva que tem a função de tesoureira do local. Ela vende também uma linha chamada “Camila”, tipo de linha grossa “boa pra quem quer começar a aprender a render porque não quebra fácil”, segundo a própria rendeira.

Outros tipos de linha, além de “Camilla”, que as rendeiras me informaram que usam, podem ser citados para evidenciar que entre as linhas há diferenças que culminarão em variadas peças de rendas em espessura e textura. Por exemplo, a linha da marca *Raíssa*, que é usada para fazer camélias (rendas em forma de flores), deixando a renda com consistência mais durinha; a linha Esterlina 10 ( mais grossa), a Esterlina 20 (mais fina). Ambas são usadas para fazer *bico* de renda em metro. A linha Renascer, que vem em um tubo pequeno, para fazer palas. Há ainda a marca *Sol*, muito usada para fazer colares, e *Corrente Marrom e Kron*, também usadas para colares e brincos.

As linhas variam de acordo com as preferências de cada rendeira, o que se baseia nas características de forma, espessura e textura e em função do acesso, isto é, da disponibilidade das marcas no comércio. Pelo tempo que fiquei em campo, vi as rendeiras usarem muitas vezes as rendas Camilla e Esterlina 10 e 20.

Os materiais de cada rendeira são trazidos por elas em bolsas, contendo um recipiente, geralmente um vidro, onde são guardados alfinetes em grande quantidade. As rendeiras costumam ter consigo pelo menos uns 15 bilros, uma tesoura, linhas e agulha de crochê. Esses materiais, às vezes, são emprestados a outras rendeiras que estão começando a render ou quando alguma delas esquece algum material em casa. Mas percebi que na Casa das Rendeiras o material é *propriedade* de cada uma, e é *bem visto* pelas companheiras, no ambiente de render, que cada uma possua o seu material, mesmo que tenha sido presenteado por uma amiga rendeira.

No entanto, o cavalete (também conhecido como grade) e a almofada costumam ficar na associação, uma vez que se torna difícil transportá-los todos os dias da Casa para suas casas a pé ou de bicicleta. Como as rendeiras costumam fazer renda também em suas casas, costumam ter ao menos duas almofadas.

A grade, material que sustenta a almofada, é feita de madeira por um marceneiro que mora em Ilha Grande. O molde<sup>42</sup> é o papelão (como é chamado pelas rendeiras). Esse papelão é preso à

---

<sup>42</sup> Contém os traços e espaços organizados de modo a deixar visível a trama da renda a ser executada.

almofada por alfinetes, um em cada extremidade, de modo a deixá-lo bem esticado sobre a almofada. O alfinete é também usado para finalizar cada ponto da renda, evitando que o mesmo se desfaça.

Ao observar esses materiais em ofício (no gesto de rendar), percebo uma relação de contato entre diferentes superfícies. São camadas de materiais que se sobrepõem umas às outras de modo a formar um conjunto de superfícies de materiais que, no processo de fazer, podem ser evidenciadas.

Para a confecção das rendas há ao menos dois materiais que chamo de superfícies provisórias no processo de constituição da superfície *tecido-renda*: a almofada de rendas e o papelão.

A partir da almofada e do desenho no papelão, pude entender a importância da constituição e matéria das superfícies que geram as formas das rendas de bilros. Nela as rendeiras colocam o papelão que possuía o desenho da trama da renda a ser criada.

A almofada é feita de palha de arroz intencionalmente, já que a palha possui propriedades maleáveis para preencher a almofada que segurará o papelão e os bilros, os quais têm também um peso, podendo variar o material e a forma de que são constituídos. Em forma de cilindro e feita de chita, é uma superfície em que o papelão, outra superfície, será afixado. As linhas passarão e se estabelecerão nesse papelão pelos bilros que, como carretéis, carregam as linhas enroladas em suas hastes, cujos cruzamentos (trocas de linhas) acabarão por formar uma renda.

Em termos de propriedades materiais, o papelão é um material firme o suficiente para manter os bilros nos alfinetes presos a ele. Como os bilros estão em constante movimento, precisam de uma superfície que os mantenha também em movimento, mas que lhes dê firmeza. Além disso, o papelão é maleável o suficiente para adaptar-se a uma almofada cilíndrica, onde ele é fixado. Uma folha de sulfite, por exemplo, não tem a constituição firme necessária para fixar-se à almofada e manter os bilros. Ela facilmente se rasgará.



As rendeiras fazem os desenhos em cartolina e, colando, transportam esse desenho para o papelão, com régua e lápis. Podem utilizar uma caneta para realçar os traços do desenho, deixando-o mais forte e, portanto, mais fácil de enxergar. O desenho poderá passar por vários processos de traçado, até ser considerado pronto para ser colocado na almofada. Feito com régua e caneta, é a trama a ser seguida pelas linhas de algodão.

Será, então, afixado no papelão que, por sua vez, será fixado na almofada, preso por alfinetes, e os bilros serão fixados ao papelão. Nos bilros estarão amarradas as linhas que formarão a trama do desenho<sup>43</sup>. O papelão será fixado na almofada depois de feito o desenho, e é a partir deste que a renda toma a forma de *renda-tecido*.

O desenho no papelão é uma inscrição em uma superfície já existente (Ingold, 2007). O papelão assume, aqui, uma superfície também, na qual o desenho será fixado e conterà as linhas que, tramadas, formarão outra superfície de tecido.

Quando as linhas preencherem completamente o desenho, isto é, obedecerem aos *contornos* do desenho no papelão, as linhas nos bilros serão cortadas do desenho e a renda será retirada do papelão. Para isso será necessário retirar os inúmeros alfinetes que mantêm as linhas tecidas no

---

<sup>43</sup> Os materiais serão mais detalhados em outros momentos da escrita da tese.

papelão. Retirados os alfinetes, a renda em peça estará solta do papelão e constituirá, ela própria, a superfície de tecido.

Temos aqui uma relação de materiais, durante a confecção das rendas de bilros, que denomino superfícies provisórias: a grade de madeira que suporta a almofada, o desenho traçado em papelão (ou cartolina colada ao papelão), alfinetes que fixam o papelão à almofada e fixam também os bilros no papelão.

As linhas de algodão que compõem a renda de bilros mostram um trajeto interessante no processo de manufatura da renda, pois elas passarão por várias superfícies para formar a renda de bilros e, depois, se “descolarão” dessas superfícies assumindo uma forma própria que é o tecido da renda em desenho. Evidenciando esses processos, consigo expressar o trajeto das linhas na constituição da renda.

De acordo com Ingold (2011), o desenho, assim como a escrita de uma carta no papel, é a inscrição de linhas em uma superfície já existente. O papelão será fixado, com alfinetes, na almofada, que me parece ser outra superfície, de palha de arroz, que portará o desenho. As linhas, amarradas nos bilros e fixadas na almofada com alfinetes, seguirão esse desenho do papelão. Assim, o papelão vai sendo, aos poucos, preenchido de acordo com os pontos exigidos pelo desenho da renda.

Aqui as linhas serão tramadas de modo a obedecerem aos *contornos* do desenho a ser executado, preenchendo um espaço já existente no papelão. Desse modo, as linhas se tornarão independentes desse desenho, após o último ponto ser confeccionado. Cortando as linhas que sobraram nos bilros, retirando os alfinetes da renda, agora um tecido tramado sai completamente do papelão, isto é, do desenho que a fez tomar forma.

A renda é essa malha que se forma sem fundo e que se constitui uma superfície de tecido na interação das rendeiras com os materiais. Estes são sobrepostos uns aos outros no processo de manufatura das rendas, formando camadas que geram a forma da renda no papelão. Ela, então, se descolará do mesmo, tornando-se outra superfície de tecido que é a própria renda, dando a impressão de que ela torna-se autônoma com relação aos outros materiais. Mas é formada a partir dessa composição entre materiais e gestuais das rendeiras.

#### 1.4 - Da Confeção das Rendas de Bilros

Quando uma rendeira inicia renda na almofada, primeiramente é necessário *colocar o papelão sobre a almofada*, que ficará fixo ao ser *preso por alfinetes*. Depois de colocado o papelão, *enche-se de linha* o número de bilros necessários para a renda em questão. *Os bilros serão trocados* e trabalhados sempre em pares. Mas cada renda tem um número específico de pares de bilros, a depender do ponto que essa renda exige para sua composição. A ponta de cada bilro será enchida de linha, tal qual um “carretel ou retrós” de linha escolhida pela rendeira.



Foto 1

*Os bilros serão fixados ao papelão com alfinetes na almofada* para iniciar o primeiro ponto (os alfinetes sustentam os bilros no primeiro ponto). Após *ser feito esse ponto*, segue-se a *troca de bilros* de acordo com as características estéticas da renda (os pontos exigidos pela renda para sua



composição) e o alfinete continua sendo usado, quando se finaliza um ponto para que ele não se desfaça e a renda fique “esticada” na almofada: as rendeiras usam a expressão *mete o alfinete*. A forma de sentar-se na cadeira e *segurar os bilros* faz diferença na confecção e na qualidade estética da renda.



Foto 2

A partir da formulação de Ingold (2007): “Cada linha é o traço de um delicado gesto da mão que segura o pincel, um gesto inspirado pela observação” (2007:131), atento-me com relação aos movimentos das linhas no ofício de rendar, isto é, seus gestuais no processo de confecção das rendas de bilros. Observando as fotos 1 e 2, respectivamente, é possível ver na primeira uma das mãos da rendeira com a palma levemente erguida, segurando o *tucum*<sup>45</sup> dos bilros, em movimento de composição de um ponto da renda. Na foto 2 vê-se uma posição diferente da mão da rendeira, com as palmas para baixo, também segurando os bilros e executando um ponto. A diferença está na exigência de movimentos de cada ponto e da adequação de cada rendeira mediante a tessitura da renda.

<sup>44</sup> Os braços, 10 pares de bilros, as linhas e as mãos compoem a renda.

<sup>45</sup> O *tucum* é uma semente de palmeira nativa da região.

Os movimentos ressaltados em itálico são movimentos essenciais do processo de feitura das rendas. Para evidenciar alguns dos *momentos do fazer* discuto e analiso alguns *momentos do fazer*. Há, também, *fixar e furar o papelão e posição de render*.

Além desses gestos é necessário, ainda, furar o papelão e traçar os desenhos nele. Desenhos que serão colocados na almofada com alfinetes e, posteriormente, os alfinetes prenderão os bilros no papelão. A feitura de alguns pontos, o modo de segurar os bilros e a troca de linhas entre os mesmos, além da posição corporal do render, serão analisados como momentos do render.

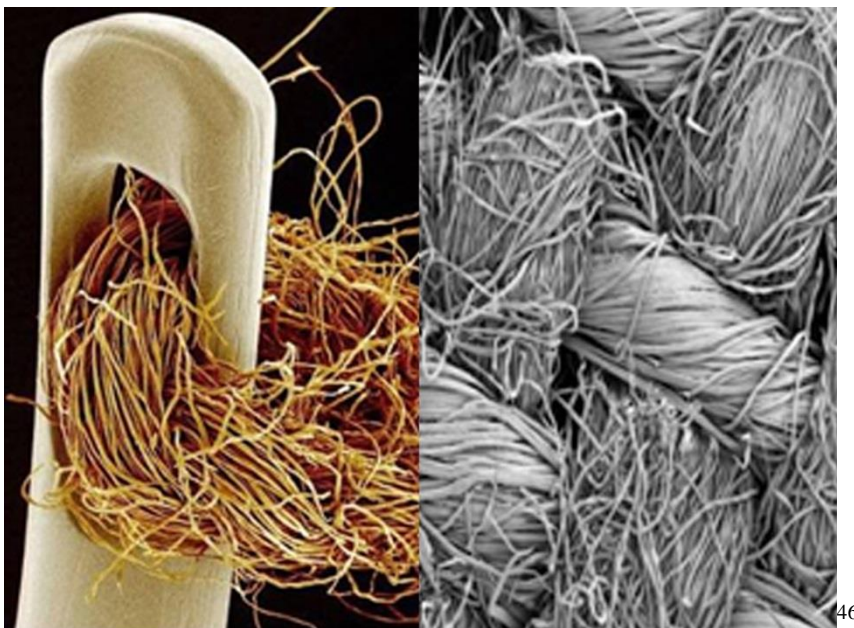
Tendo apresentado de maneira breve o processo de feitura das rendas de bilros, seguirei com a descrição e análise desses gestuais da renda com as linhas de algodão, material primeiro das rendas de bilros.

Com seus fios de algodão, com os rastros e vestígios dos materiais que imprimem suas inscrições a fim de narrar a construção, discuto a construção de superfície: processo fundamental em que fios entrelaçados geram as formas que as rendas assumem a partir de cada desenho; as linhas que passam pelo desenho em papelão na almofada e a troca de linhas nos bilros, formando pontos diversos.

O que me guia para traçar recortes nessa imensidão de fios são meus materiais de pesquisa de campo, isto é, cada linha que puxo do novelo diz respeito ao meu material. Começo por descrever o percurso da linha, feita manualmente, que chegará ao espaço de rendar. Em seguida, trarei algumas noções a respeito da construção de superfícies pelas linhas e movimentos de artesanato em ofício. Para essa formação seguirei as linhas dos desenhos nos papelões que são, dia a dia, preenchidos pelas rendeiras e as linhas dos bilros e outros materiais.

Com as linhas dos bilros, contarei algumas sequências de movimentos de entrelaçamento de linhas, nas trocas dos bilros pelas mãos das rendeiras, formando pontos da renda e as formas que as linhas vão assumindo com pontos nos desenhos que formam as próprias rendas de bilros. Pela renda pronta farei o caminho de decompor suas formas em linhas de movimento e formação.

## Capítulo 2 – Fios e Superfícies



Imagens 1 e 2, respectivamente

---

<sup>46</sup>Disponível em: [obutecodanet.ig.com.br](http://obutecodanet.ig.com.br) e [www.renovacaoeli.com](http://www.renovacaoeli.com), respectivamente.

A partir dessas duas imagens, seguindo o *olhar de dentro* em minha pesquisa, acompanho alguns movimentos de crescimento, que geram formas das rendas de bilros pelas linhas de algodão, em diversos materiais, durante a manufatura das rendas de bilros.

A segunda imagem mostra várias linhas de algodão tramadas formando uma superfície. Elas passam por cima e por baixo umas das outras constituindo uma trama. Mas é possível ver e se surpreender pelo fato de que cada linha, passando por cima e por baixo de outra, *são* muitas linhas. A primeira imagem é de uma linha de algodão, passada em uma agulha, demonstrando que apenas uma linha é formada, na realidade, de diversas outras.

Ao observar as fotos do microscópio, fiquei realmente impressionada ao ver um grande número de fios emaranhados e soltos ao mesmo tempo, pois cada filamento de algodão é constituído de linhas que se encontram esparsas e juntas ao mesmo tempo. Um emaranhado trançado de fios em que cada fio é composto de múltiplas linhas.

Lembrei-me da definição de Ingold (2007) para fios: “um fio é um filamento de algum tipo que pode estar emaranhado com outros fios ou suspenso entre pontos em três espaços dimensionais” (2007:41)<sup>47</sup>.

Segundo Ingold (2007)<sup>48</sup>, um dos significados da palavra linha (*line* em inglês) é *um fio feito de linho*. O *linho* é um fio, composto de *fibras* que se faz tecido, assim como o algodão. Os tecidos são compostos de fibras que formam fios.

Para conhecer a formação de um tecido é necessário conhecer o modo de organização das linhas na manufatura de um tecido. Para conhecer a emergência das formas das coisas precisamos seguir esses movimentos de formação que se mostram linhas de movimento e (que) podem ser vistas com o “olhar de dentro” (Ingold, 2016).

Podemos olhar o mundo de dois modos e posições diferentes e cada um desses olhares tem suas implicações. Olhar de fora é considerar cada organismo vivo a encarnação de um desenho evoluído, o que implica centrar nosso olhar para os produtos finais. Pela perspectiva de olhar de dentro, conhecemos o mundo nos unindo ao movimento generativo de seu crescimento e formação.

---

<sup>47</sup> Ver Ingold: “A thread is a filament of some kind, which may be entangled with other threads or suspended between points in three-dimensional space” (2007:41).

<sup>48</sup> No dicionário de Samuel Johnson.

A partir dessas duas imagens, intento seguir o *olhar de dentro*, em minhas investigações, em que acompanho alguns movimentos de crescimento que geram formas das rendas de bilros pelas linhas de algodão, em diversos materiais, durante a manufatura das rendas de bilros.

Ingold (2013), ao observar os vestígios em formas de linhas deixadas no chão ao longo da noite, percebeu que se tratava de linhas formadas pelos movimentos de caracóis<sup>49</sup> que por ali teriam passado no período da noite. A partir da observação desses rastros, o autor sistematizou um modo de analisar os movimentos de geração de formas das coisas a partir de linhas que, cruzando-se ou não, são infinitas. As linhas, nesse caso, são os movimentos contínuos que todos os seres deixam em suas passagens, visíveis ou não.

A partir das imagens dos fios acima, vejo a possibilidade de desenvolver minha tese a partir do que Ingold (2011) denomina *meshwork* ou malha. Desse modo, divido o processo de feitura das rendas em vários momentos, abrindo seções que são linhas de investigação mais específicas em forma de *meshwork* (Ingold, 2013), em que cada linha sugere um fluxo de vida:

*o meshwork* é um emaranhado de nós. Esses nós são os espaços-lugares em que as linhas ficam amarradas. Mas cada linha sempre ultrapassa o nó a que está amarrada. Mas seu fim está sempre solto, em algum lugar atrás do nó que está tateando em direção a um emaranhamento com outras linhas, em outros nós [...] a continuidade da vida depende do fato de que nada, nenhuma linha, se encaixa perfeitamente (2011:133).

## 2. 1 - Formação de superfícies pelas linhas - Conceito e Noções de Superfície

Conhecer o processo de confecção é acompanhar como as superfícies são constituídas. Nesse capítulo exponho o conceito de superfície que me permite focalizar a questão da geração das formas das rendas de bilros.

Iniciei minha pesquisa a partir do contato com fotos e peças de rendas prontas, isto é, sem conhecer seu processo de manufatura. Com uma peça de renda pronta o que me chamou a atenção e me inquietou tinha a ver com a constituição da própria renda: a característica de ser um tecido

---

<sup>49</sup>Caracol, caramujo e lesma são da classe dos *moluscos*, nome científico subordemstylommataphora. Disponível em: <https://brainly.com.br/tarefa/11340109> e <http://controlarambienta.com.br/Caracol.html>.

“furado” ou vazado e, ao mesmo tempo, cobrir espaços. Além disso, ser, ela mesma, um tecido. Comecei a me perguntar como era possível fazer essa renda.

A que eu segurava em minhas mãos mostrava vários efeitos visuais de textura e imagem. Tocando-a, era possível sentir alguns pedaços mais volumosos que outros. Segurando a renda, minha mão era um fundo. Poderia ter outro tecido de fundo que seria colocado embaixo dela, onde minhas mãos estavam. Mas esse fundo poderia ser retirado e a renda ali permanecia sem nada desfeito em sua composição.

Uma renda colocada em uma mesa tinha a própria mesa como fundo, quando colocada no corpo, tinha a pele como fundo. Mas ela nada me contava a respeito de como fora feita. A não ser essas rápidas impressões que tive ao tocá-la. Então comecei minha pesquisa procurando me aproximar de seu processo de confecção. A partir desse contato, tentei tornar visíveis alguns dos momentos do processo de fazer as rendas de bilros; aspectos que não se dão a ver quando a renda está pronta.

## 2. 2 -Inscrições nas superfícies

Christin (2000) mostra a criação de superfícies com marcas pelos seres humanos que moravam nas cavernas em tempos chamados de pré-históricos e as implicações dessas pinturas e desenhos no pensamento.

A questão colocada por Christin (2000) do homem redefinindo um espaço:

Parece-me que as marcas de mãos tão frequentemente associadas aos motivos gráficos ou pictóricos das pinturas pré-históricas dão crédito a essa hipótese. O que essas marcas celebram é efetivamente um objeto bem particular, aquele a que o homem não devia mais apenas seus utensílios e sua subsistência, mas sua conquista última sobre o real, que era a de o ter transformado em universo simbólico. A presença da mão humana no meio das inúmeras figuras de que ela se fizera autor [...] testemunha o surgimento de uma nova forma de pensamento social. (2000:337)

Essa nova forma de pensamento social indicada pelas marcas de mãos humanas na parede parece, ainda de acordo com a autora, (CHRISTIN, 2000), uma homenagem à parede sobre a qual a mão criava sua imagem. “Sua marca a expõe para nós segundo o mesmo esquema alusivo que as figuras que se avizinham dela, mas de tal modo que ela parece também se situar voluntariamente em recuo [...] em relação a elas” (2000:337). A marca da mão na parede, em relação às figuras

vizinhas, parece situar-se em recuo em relação a outras figuras, mostrando uma forma diferente de espacialidade.

A mão humana terá contato com a pedra e a parede da caverna, ambas suporte de todas as imagens. O suporte é justamente: “uma superfície que permite reunir figuras em um conjunto visualmente significativa e que desempenha a função de tela entre o visível e o invisível, no duplo sentido de ela constituir ao mesmo tempo a fronteira e a placa sensível” (CHRISTIN, 2000:338).

As sociedades humanas experimentavam, cotidianamente, uma ruptura com o mundo por meio de descobertas sensoriais das coisas. Ao criar o suporte elas puderam realizar essa ruptura. Segundo Christin (2000), a comunicação humana se constitui a partir de dois polos: o das trocas internas, próprias a um grupo social cujo vetor é a fala e o das trocas do grupo com o além, isto é, com sociedades vizinhas, que falam línguas diferentes, ou do mundo dos deuses<sup>50</sup>:

manifestar de modo concreto e duradouro por intermédio de certas superfícies-testemunhos, nas quais as revelações do invisível e as mensagens que lhe são destinadas seriam acessíveis permanentemente ao olhar noturno dos deuses, mas também aos membros do grupo que tiverem sido delegados para sua leitura – quando não ao olhar do grupo em seu conjunto (2000:339).

A ideia é a de que a superfície, como a parede e a cortina, são reveladoras, em imagem, de algo *oculto* da renda de bilros, algo que não pode ser claramente visível depois de pronta para venda, pois o processo de fazer a renda e tudo o que ele envolve fica *oculto*, quando a renda está pronta. Mas, ao conhecer momentos do processo do *fazer*, percebe-se a importância daquilo que se torna oculto quando a renda fica pronta.

Christin (2000) me parece indicar uma relevante relação entre os materiais, suas superfícies e sua capacidade de desvelar comunicações. A perspectiva da autora me permite mostrar essas superfícies como algo mais do que meros coadjuvantes no pensamento do ser humano. Revelam que os suportes são fundamentais para desenvolver diferentes percepções e pensamentos.

Essa autora (2000) ainda nos diz que o motivo pictórico da cortina ou tecido exprime a dualidade mágica do atual e do além, do visível e invisível em que se apoia o pensamento da tela.

---

<sup>50</sup> Christin (2000) coloca o além entre aspas, explicando que se trata de comunicações com grupos que não falam a mesma língua ou com o mundo dos deuses “... observadores todo-poderosos dos povos que eles governam, mas cujas intenções permanecem informadas” (2000:339).

A parede da caverna é um lugar (tela) de criação de formas visuais ao invés de um depósito de matéria. Trata-se, aqui, de pensar o espaço como uma concepção fluida.

As formas geradas no processo de feitura das rendas de bilros advêm de um conjunto de gestos que as rendeiras com os materiais criam e imprimem na superfície-tecida que é a própria renda. As formas que persigo se dão com o ofício gestual, de rendar: gestos invisíveis e visíveis impressos na composição rendeiras e materiais. Os traços dos desenhos, por exemplo, (e os pontos das rendas) operam na visibilidade das formas das rendas.

Os materiais com os quais as rendeiras operam na feitura de uma renda (superfície de tecido) podem ser tratados como superfícies-testemunhas, que indicam marcas impressas do fazer rendas de bilros que estão ocultas e não visíveis na renda pronta. São encontradas nos gestos que imprimem marcas nesses materiais.

### **2. 3 -Marcas na superfície e camadas de linhas**

De acordo com Ingold (2007, 2012), os movimentos de caminhar, tecer, observar, desenhar e escrever têm em comum o fato de que todos produzem linhas de diferentes formas e elas estão em todos os lugares. Quando andamos, gesticulamos, nós, humanos, geramos linhas em qualquer lugar a que vamos. O ser humano constitui as superfícies pelas linhas a partir de gestos no espaço.

O autor nos mostra que os mestres calígrafos chineses, enquanto escreviam, estavam também desenhando o que observavam (a fim de encontrar o movimento necessário de seu pincel para o que desejavam desenhar). A arte da letra e a pintura<sup>51</sup>, nesse sentido, são bons exemplos de como os chineses constroem superfícies a partir de seus movimentos.

A arte da letra é antes de tudo uma questão de superfície e os pintores chineses estão todos convencidos disso [...]. Pintar, para o pensamento chinês, não é representar um objeto, é redescobrir a aparência que está na origem dos signos, renovar o contato pelo qual deve-se revelar, em silêncio, a cifra do mundo. Pintar é criar algo vivo, não porque se dará corpo a uma figura ou porque se saberá reconstituir a beleza pura [...] mas porque, da meditação sobre seu olhar para esse ato em que se associam de modo intenso e secreto a tinta e a mão, o pintor terá chegado a reinventar o gesto único capaz de fazer emergir de novo o branco fundador a partir de uma superfície de seda ou de papel (2000:345).

---

<sup>51</sup> Embora tenham grandes diferenças entre essas duas formas de inscrever movimentos.



Construímos superfícies pelos gestos. As linhas são os traços de gestos das mãos do artesão. Esses gestos são inspirados pelo mundo ao seu redor. (INGOLD, 2007).

Um trabalho manual é então uma atividade em que a formação de uma superfície se dá a partir dos gestos em seus movimentos do ofício. Desse modo, os movimentos inscrevem-se, em linhas, na matéria.

Bem poderíamos associar esse trecho acima aos gestos inscritos e impressos na confecção das rendas de bilros, substituindo as palavras *pincel por bilros* e *caligrafista por rendeira*. Releio o texto: cada linha é um traço do gesto que segura os bilros, inspirado pela observação das rendeiras sobre o mundo ao redor delas. Noto que as figuras formadas pelas rendas, por exemplo, são inspiradas, em grande parte, pelas formas da natureza.

As marcas são impressas durante o processo de manufatura das rendas de bilros pelo gestual do rendar nas *superfícies-testemunhos*, os materiais das rendas, e pelas rendeiras. Para evidenciar a construção de um *tecido-renda* estou seguindo os rastros e vestígios das linhas que se tornam camadas nos materiais, constituindo a superfície da renda.

Há gestos, no entanto, que simplesmente não se materializam em inscrições na matéria. Para conhecer as formas das coisas é necessário perseguir as linhas inscritas na matéria, investigando seus movimentos no processo do *fazer*, que deixam marcas nas superfícies, linhas de movimentos do ofício. Entretanto, conhecer as linhas por elas mesmas não é suficiente. É necessário considerar a relação entre as linhas e as superfícies em que essas linhas são traçadas<sup>52</sup>:

A tarefa da vida é uma vez mais encontrar um caminho através das marcas e rastros, traços, (cracks) seguindo as superfícies para encontrar essas linhas. Ingold (2007) define que todos nós somos formados por linhas. Para conhecer essas formações precisamos, então, investigar os pontos e traços buscando suas linhas ao longo de caminhos. Se nós fôssemos reverter esse procedimento, e imaginar a vida ela mesma, não como um seguidor de linhas pontilhadas, mas como um arquivo formado de incontáveis fios sendo feitos por espécies humanas e não-humanas, enquanto eles encontram seu caminho através do entrelaçamento de relações em que eles estão emaranhados, então nosso entendimento a respeito da evolução seria alterado. Levar-nos-ia a uma perspectiva aberta (open-ended view) em si do processo de evolução e da nossa própria história nesse processo, em que nós habitamos através de nossas atividades próprias, continuamente forjando as condições para nossa própria vida e de cada um (2007:02).

---

<sup>52</sup> Para Ingold (2007), é necessário rever o modo como assumimos a vida; nosso modo de viver e perceber nosso ambiente e as coisas que os formam. De acordo com o autor, a modernidade assume que a vida é vivida autenticamente em lugares pontuais (“spot”) ao invés de caminhos. No entanto, esse ponto é apenas um vestígio de linhas que foram apagadas, pois as linhas são caminhos ao longo dos quais a vida se faz.

Ingold (2007) criou uma taxonomia provisória para analisar as linhas, dividindo-as em duas categorias: as linhas fios (threads)<sup>53</sup>, que parecem se destacar do resto, e as linhas traços (traces). Mas, em uma observação mais apurada, é possível ver que essas linhas não são, categoricamente, tão diferentes, pois uma se transforma em outra.

Os *traços* são linhas que foram rompidas. Os traços são instantes, obra da modernidade, em que vivenciamos as coisas separadamente sem conseguir visualizar trajetórias, caminhos dessas vivências. São vestígios ou marcas visíveis desses caminhos das linhas separadas. No mundo, é possível então fazermos, pelo estudo desses rastros, os caminhos ao longo dos quais a vida é experienciada. Linhas que antes eram emaranhadas e intrincadas tornam-se retas e diretas ao ponto para, em seguida, se tornarem fragmentadas<sup>54</sup>.

Ingold (2007) descreve cuidadosamente o ofício de tecer, expondo a constituição de um tecido a partir de fios e traços para demonstrar como são formadas as superfícies e explica três ofícios que envolvem diferentes usos da linha e diferentes relações entre linha e superfície: escrever, tricotar e bordar. Ao observar mulheres executando esses três ofícios, o autor aguça seu olhar para indicar diferenças e semelhanças entre eles.

Ao escrever uma carta, a sua autora inscreve sobre a superfície da página. Para fazer tricô, a artesã tem a seu lado uma mecha de lã. Com os dedos ela fia a lã e faz uma sequência de pontos com as agulhas de tricô. Assim, ela transforma os fios em uma superfície uniforme de tecido. Para o bordado, a superfície já está pré-preparada, assim como o papel em que será inscrita a carta. A bordadeira enfia a agulha em uma superfície semipronta, fazendo com que a linha fique nessa superfície. Não precisa traçar as linhas, pois o desenho já está na superfície semipreparada. No bordado, a superfície semipronta é um tecido que contém o desenho padrão em que a bordadeira colocará as linhas, formando esse desenho com as linhas. A tricoteira também usa agulhas e linhas para formar uma superfície de tecido. Assim como a bordadeira, ela tem a seu lado algum modelo, desenho, a ser trançado em fios.

Ao escrever, o escritor inscreve um traço *additive* na superfície. *Additive* é um traço que se soma à superfície da folha (a superfície já existente). A escrita, enquanto uma forma de fazer traços, é oposta a bordar, pois a escrita adiciona um traço. O bordar e o tricotar são feitos ambos com fios,

---

<sup>53</sup> Pode ser traduzido como “segmentos” também.

<sup>54</sup> “Fios podem ser transformados em traços e traços em fios. É pela transformação de fios em traços que as superfícies serão trazidas à existência. E, reciprocamente, é através da transformação de traços em fios que as superfícies são desfeitas”. (INGOLD; 2007, p.52)

mas são opostos um ao outro, pois a agulha no tricô liga as linhas em uma superfície. Nela, os fios originais agora figuram como traços formados pelo movimento de entrelaçamento das linhas, seguindo um padrão regular que caracteriza o desenho, o qual dá forma às linhas nessa superfície de tecido que elas formam.

A bordadeira, ao contrário da tricoteira, começa com um vestígio na superfície, assim como o padrão de desenho do livro, mas, ao realizar movimentos com a agulha, ela traduz os traços do desenho em fios. Desse modo, ela faz a superfície do tecido desaparecer. “Quando olhamos para o bordado nós vemos as linhas como fios e não como traços quase como se o pano tivesse se tornado transparente” (Ingold, 2007:52)<sup>55</sup>.

O bordado é, de acordo com o autor, frequentemente comparado ao ofício de render, porque a renda formará um desenho<sup>56</sup> em fios. Para assim acontecer, esse desenho deve ser feito anteriormente ao entrelaçamento e troca de linhas que formarão a renda. Sem o desenho feito em outra superfície, não há como existir o produto considerado final (a renda). Dessa maneira, podemos visualizar que o desenho feito será preenchido pelas linhas, constituindo a trama, em fios, da renda. Esse desenho é copiado, assim como o desenho do bordado já citado<sup>57</sup>.

As rendas chamadas *bicos* são feitas em metro e podem ser usadas na barra de um guardanapo, por exemplo, ou serem vendidas em metro, para que a pessoa que as compre adorne a seu gosto algo com essa renda. Normalmente os *bicos* são costurados em barras e mangas, dando um delicado detalhe às roupas, pois propiciam, ao olhar, uma *descontinuidade* de um tecido a outro. Um *contraste* entre tecidos feitos de modos diferentes: a renda e o *pano*<sup>58</sup>.

Há peças de rendas feitas para serem costuradas junto ou emendadas com o tecido e não sobre ele, como é o caso do bordado. São chamadas de *palas* e constituem peças que são costuradas em continuidade com um tecido: pedaços de rendas feitos para serem costurados em outro tecido, que não continha a renda, dando, então, destaque a ele.

---

<sup>55</sup> Ingold (2007) conclui que esses exemplos fazem perceber que, em realidade, tricotar e bordar são, em linhas, a transformação de um em outro.

<sup>56</sup> Especificarei mais à frente o que estou considerando desenho e as aberturas possíveis da noção de desenho.

<sup>57</sup> Nesse sentido, as rendas de bilros que mais se parecem com o bordado, em termos de superfície, são as rendas de aplicação, isto é, um pedaço de renda que será costurado em uma roupa, ou as rendas chamadas de *bicos*, que, na Casa das Rendeiras, são feitas em barras de panos de prato, toalhas e afins. São rendas feitas com a finalidade de serem aplicadas em outro tecido e, com isso, adornam e dão destaque a ele. Mas, mesmo aplicada a outro tecido, a renda não é costurada sobre, mas sim emendada junto com ele.

<sup>58</sup> Chamo de pano aqui o tecido que não é feito de renda e no qual ela será costurada; aplicação é o nome da técnica. A renda e pano são tecidos.

Um bom exemplo desse tipo de renda é uma *pala de costas* que constitui um pedaço de tecido para ser usado nas costas das roupas femininas. Ao invés de ser costurado em cima de um tecido ele é, com seu desenho rendado, costurado com outro tecido, em continuidade, resultando na composição de duas formas de tecido comumente feitas em vestidos e blusas, podendo ser associadas a de uma colcha de retalhos<sup>59</sup>.

Nessa renda os padrões de desenho escolhidos são feitos com agulha e linha em um forro de algodão, seguindo um esboço feito em papel que será removido também ao fim da renda, deixando o que é chamado de *punto in aria*, isto é, *costura no ar* ou *ponto no ar*.

Há um tipo de renda, “renda de agulha” ou “ponto de agulha rendilhada”, muito conhecido em Veneza. Semper (apud Ingold) explica que o padrão era traçado em uma folha de pergaminho onde os fios seriam costurados. Ao se terminar o trabalho, o pergaminho era destacado e ficava apenas o padrão de fios. O autor cita também um trabalho de renda feito atualmente na ilha de Burano, em Veneza.

#### **2. 4 - Tecido Aberto e Reunião de Fios na formação de um tecido-renda**

De acordo com Brussi (2009), “o manuseio de fios ou fibras se apresenta como uma constante na história da humanidade”. (BRUSSI, 2009:17). A transformação de linhas, ou fibras, em superfícies planas ou com volume, de acordo com uma técnica específica, teria se iniciado com a cestaria e se desenvolvido por meio da tecelagem:

Posteriormente, surgiram os bordados, que utilizavam o tecido pronto como base para uma série de adornos elaborados com diferentes tipos de técnicas e linhas. Relatos e registros dos trabalhos de agulha<sup>60</sup> [...] remontam a um passado remoto [...]. No entanto, na forma como as encontramos atualmente, as rendas surgiram na Europa em algum momento entre os séculos XV e XVI. (BRUSSI; 2009:17)

Brussi (2009) diz que “com o passar do tempo os bordados se sofisticaram [...] De maneira gradual, o fundo (tecido) que servia de base ao trabalho foi retirado” (2009:18). As rendas surgiram

<sup>59</sup> Discutirei mais a respeito das palas e dos *bicos* nos desenhos, no capítulo 3, intitulado: Seguindo os vestígios dos desenhos.

<sup>60</sup> Bordados.

pela transformação de um bordado fechado, feito em um tecido pré-existente, em um outro trabalho que criasse o próprio tecido com fundo.

Os bordados sobre fundos claros, em tecidos como tule ou musselina, constituem a primeira tentativa de dar maior leveza e transparência aos trabalhos de agulha. Em seguida, passou-se a cortar pedaços do fundo (tecido), entre os motivos bordados, constituindo os pontos denominados *point coupé*, *punto tagliato* ou ‘ponto cortado’ característico do bordado aberto. A partir desse processo, de recortar o tecido que serve de base para o bordado, desenvolve-se a técnica do desfiado. Nela, ao invés de se cortar o tecido, retiravam-se dele determinados fios, conservando apenas aqueles necessários à sustentação do bordado [...]. Pouco a pouco, os bordados foram se ‘expandindo’ para além do limite do tecido e surgiram” as beiras serrilhadas dentelés que em francês dentele é o nome de renda. Essas eram construídas sem necessidade de um fundo prévio de tecido (suporte), ou seja, eram feitas ‘no ar’. (2009:18)

Nesse sentido, a ideia de *ponto no ar* evidencia a questão da renda enquanto um labor em que se trabalha sem nenhuma forma de tecido pré-existente. Desse modo, a renda assume um espaço autônomo com relação aos bordados, porque cria e gera o próprio tecido<sup>61</sup>.

De acordo com Fleury (2002), a renda de bilros apareceu no final da Idade Média, decorrente das técnicas de bordados no momento em que se criam tecidos sem o fundo. A grande diferença entre as rendas e os bordados é que, nestes, aplica-se o bordado a um tecido pré-existente, enquanto que a renda é parte integrante do tecido. A trama da renda é a formação do próprio tecido.

Os bilros operam como carretéis nos quais as linhas são enroladas e, posteriormente, trocadas. As linhas trocadas em bilros compõem uma trama previamente desenhada em um papelão. Esse movimento de troca compõe a renda tecida, isto é, o *tecido-renda* que se forma por essa trama composta de linhas de algodão. A renda é uma

obra na qual o fio, conduzido por uma agulha, ou vários fios conduzidos por meio de bilros, geram um tecido e produzem combinações de linhas análogas às que o desenhista obtém com o lápis. Diferencia-se do bordado pelo fato de que a decoração é parte integrante do tecido, em lugar de ser aplicada em um tecido preexistente<sup>62</sup> (site).

<sup>61</sup> A origem da renda, tanto a “de agulha” como a “de bilros”, tem sido motivo de disputa entre artistas e autores de diferentes nacionalidades. Há alusões a focos de criação da renda por toda a Europa e para além dela. Alguns autores afirmam que foi a chegada dos mouros à Península Ibérica que introduziu a renda no continente europeu, enquanto outros apontam para a influência do macramé oriental no desenvolvimento da técnica. No entanto, os indícios históricos acirram a rivalidade entre italianos e belgas.

<sup>62</sup> Retirado do site <http://www.artesanato.com/artesanato-do-rio-grande-do-norte/> Acessado em 22/07/2016.

A característica particular da renda é exatamente ser ela mesma um tecido quando pronta: uma roupa pode ser feita em peça inteira de renda ou apenas tendo esta como detalhe, sendo assim aplicada (costurada) na roupa em questão. Mas, em qualquer um dos casos, ela por si só é um tecido<sup>63</sup>.

*Tecido* de acordo com o dicionário Michaelis diz respeito ao: “1. Que se tece. 2. Urdido, preparado, combinado; sm. 1. Tramas e fios, urdidura. 2. Modo como os fios de um estofa estão reunidos”.

Um tecido se forma a partir da reunião (e combinação) de linhas que, urdidas, compõem uma trama ou urdidura. Dessa forma, o tecido é o modo como os fios estão reunidos; e o modo como os fios de um estofa estão reunidos pode ser considerada uma superfície.

O ofício de tecer e de rendar pode ser analisado associativamente, pois ambos constituem uma superfície-tecido através de técnicas diferentes. Segundo Ingold (2007), o verbo *weaven*, cuja tradução<sup>64</sup> mais próxima é tecer (trançar também), em Latim, é *texere* derivado da palavra *textile*, que significa, em português, *tecido*. Tanto nas rendas de bilros, quanto na tecelagem a criação de superfícies se dá pelo entrelaçamento de linhas de algodão (com suas variações em *natural*, sintético e *mercerizado*<sup>65</sup>, entre outros), pelos movimentos de trançar, trocar e entrecruzar linhas. Possuem técnicas diferentes que propiciam/geram formas diversas de trançado de linhas, mas ambos geram um tecido.

Nessa seção, traço alguns paralelos entre as rendas de bilros e a tecelagem (em semelhanças e diferença), no intuito de explicar a formação de superfícies pelos entrelaçamentos de fios e os nós. Além disso, essa explicação torna-se importante para expressar o que fica visível, após a construção da superfície da renda em uma peça de rendas pronta; uma relação entre traços e linhas<sup>66</sup>.

É pela “transformação de fios em traços que as superfícies serão trazidas à existência” (INGOLD, 2007, p.52), e é na relação entre traços e fios que é possível perceber que as superfícies se dissolvem. Igualmente, há transformações de traços em fios que dissolvem a superfície, e a

<sup>63</sup> A renda poderá ter um forro ou não, mas este aspecto será discutido mais à frente.

<sup>64</sup> A tradução do inglês para o português das citações de Ingold em: *Lines* (2007), *Redrawing Anthropology* (2011), *Making* (2013) e *The life of Lines* (2015) são de minha responsabilidade.

<sup>65</sup> *Mercerização* é um tratamento com soda cáustica feito em tecidos como o algodão em que os fios e tecidos adquirem aparência lustrosa. Processo feito pela impregnação de soda cáustica. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/mercerizar/> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Merceriza%C3%A7%C3%A3o> e

<sup>66</sup> A partir do olhar de alguém que buscou conhecer o processo de manufatura das rendas e apreendeu alguns momentos desse fazer, inicialmente. Creio que sem conhecer o processo não seria possível visualizar isso em peças prontas.

transformação de traços em fios que criam uma superfície. Assim, há também a transformação de fios em traços que criam superfície, e transformação de fios em traços que dissolvem a superfície<sup>67</sup>.

Um dos exemplos citados por Ingold (2007) a respeito da relação entre fios e traços é o *Kamp Line*<sup>68</sup> que tem a forma de um labirinto. Nele há o efeito de dissolver a superfície ao transformar fios em traços. *Kamp Line* é uma linha desenhada que se parece com uma *malha* labiríntica feita de fios na qual tudo que existe é feito para seguir. Mas, nessa linha, os demônios são presos, pois pousam na superfície e são pegos como insetos em uma teia de aranha. A superfície que aparentemente tem a forma de fio se torna um traço, quando os demônios são pegos. Nesse caso o traço é uma espécie de armadilha.

O tricô é um exemplo de como uma superfície é formada a partir de uma linha contínua de lã. Como já mencionei nesse capítulo, a superfície do tricô é criada pelos nós feitos com a agulha de tricô nos fios de lã. No entanto, como explica Ingold (2007), a superfície que percebemos, nesse ofício, não é o nó, mas sim o espaço formado por ele. Quanto mais firmes são traçados os nós, mais impenetrável parece a superfície. Assim, os fios tornam-se traços constituindo uma superfície inquebrável.

Durante o processo de tecelagem, uma superfície se forma a partir de um delicado tecido composto de uma miríade de fios entrelaçados, em que fios transformam-se em traços<sup>69</sup>. O ponto de um tecido é um *nó*, cuja movimentação repetida, pelos fios de algodão da tecelã, formará uma superfície inquebrável.

De acordo com Ingold (2007):

Transformando o enozamento em tessitura, tecendo; o tecelão não começa com uma única linha de fios, mas com um conjunto de linhas paralelas – a trama, delicada, através da qual outras linhas, é, contrariamente, transversal alternadamente em cima e embaixo à trama tecida. Se a trama é toda de uma única cor, então, o tecido aparecerá como inquebrável, superfície homogênea. (2007:62).

---

<sup>67</sup> Ingold (2007) nos dá vários exemplos dessas transformações em diferentes direções: o labirinto do Minotauro, em Creta, é um bom exemplo de uso de fios. Teseu entrou no labirinto para matar o Minotauro e, para não se perder pelos caminhos tortuosos e iguais do local, usou um novelo de lã. Amarrou o começo do novelo na entrada do labirinto e, conforme andava, ia soltando o fio. Assim, conseguiu marcar o caminho para retornar à saída do labirinto, depois de matar o Minotauro. De acordo com Ingold (2007), os caminhos do labirinto, nessa história, são traços que, com o novelo de lã de Teseu, tornaram-se fios, tornando possível entrever a trajetória percorrida no labirinto. Mas a formação do labirinto, isto é, seus caminhos, mostra traços que dissolvem a superfície; por isso, uma pessoa se perde no labirinto.

<sup>68</sup> Para ver mais: *Lines: a brief history* (2007, p 57).

<sup>69</sup> Pois são traços que são gerados nesse processo.

Uma questão importante diz respeito aos nós que são parte fundamental na construção das superfícies. São construídos a partir do cruzamento de fios na tecelagem, nas rendas de bilros, entre outros. Para Ingold (2007), os nós são espaços que permitem que a superfície de linhas se forme, são responsáveis pela criação e refreamento das linhas, gerando uma superfície. Através da interação entre os fios e os nós, forma-se uma superfície inquebrável do contínuo cruzamento ou entrelaçamento das linhas como no caso das rendas de bilros. Os nós das rendas são dados depois de cada ponto em formação, isto é, depois que a rendeira coloca o alfinete para fechar um ponto. O nó é esse entrecruzamento de linhas que mantém e permite que a superfície de linhas se forme.

Nas rendas de bilros as linhas tornam-se pontos das rendas, visíveis em traços (pelas linhas entrelaçadas e o nó). Linhas, antes emaranhadas e intrincadas (nos carretéis), se tornam lineares e, em seguida, se tornam fragmentadas, quando são formados os pontos e enozadas. As linhas cruzadas tornam-se traços, que é o que se visualiza ao ver a formação dos pontos no processo de confecção das rendas. Esses traços são as marcas impressas da criação da superfície da renda.

Os fios de linhas, portanto, tornam-se traços (durante o ofício) e os traços são os espaços formados pelos nós que constituem a superfície. Na tecelagem ocorre que, ao tecer, produz-se uma linha contínua em uma superfície coerente. Mas os rastros, o que se torna visível, são os traços nessa linha contínua assim como as rendas.

Ingold (2007) diz que uma tecelã:

não começa com uma única, contínua linha de fios, mas com um conjunto de linhas paralelas à trama delicada e comprida, através da qual então a trama se tece. Se o tecido for de uma única cor, então a peça finalizada aparecerá como uma superfície ininterrupta e homogênea. No entanto, introduzindo trama de diferentes cores [...] olhando a uma certa distância parece com linhas desenhadas no material (2007:62).

Penso que é importante atentarmos para diferenças entre linhas que são criadas, linhas que criam e constituem superfícies, e as linhas que se tramam sobre essa superfície:

[...] a linha formada em uma superfície tecida, sendo construída por fios, é, em realidade, bem diferente de uma linha que é traçada/desenhada numa superfície que já existe. (2007:64).



Na tecelagem, a linha na superfície que é tecida de fios cresce organicamente em uma direção, através do contínuo movimento de ida e volta, um fio no outro, quando a linha utilizada é branca<sup>70</sup>. Essa superfície não é formada a partir de outra superfície como é o caso dos ofícios de desenhar e escrever. Ao desenhar ou escrever em uma folha de papel, pergaminho ou papelão, o desenhista ou escritor inscreve linhas em uma superfície já existente.

Nesse sentido, diferentemente da tecelagem, para a formação da renda de bilros é feito um molde, conhecido pelas rendeiras como papelão, em que se inscrevem traços que serão acompanhados pelas linhas dos bilros, criando a superfície da renda.

Esses desenhos são linhas que se transformam em traços (*contornos* dos desenhos) e constroem uma superfície em tecido. O desenho é o traço condutor da formação de pontos e, portanto, da superfície renda de bilros, pois é a partir desses traços inscritos na cartolina ou papelão que se dá a formação de uma trama de linhas. A renda de bilros segue as linhas de traços já feitos no papelão. No entanto, depois de finalizada a peça na almofada, a renda forma um tecido autônomo, constituindo ela mesma uma superfície de tecido, marcada por espaços vazios que são parte da composição de seu desenho. Esses espaços vazios são linhas fundamentais para entender a principal característica da renda. Ou melhor, as características fundantes das rendas de bilros.

Podemos imaginar que a renda se apresente sempre incompleta, se considerarmos que sua base, depois de descolada da almofada, é um fundo móvel. Assim, se toda renda tem um fundo, tem também *contornos* definidos que ressaltam, tornam-se visíveis e escondem os fundos que são de diversas naturezas (as superfícies) e mantêm a singularidade de cada superfície: corpo, madeira, quadro, papel, por exemplo.

O fato de ser sempre “incompleta” não deve ser levado como uma limitação ou algo que a torna inferior por se sobrepor a um fundo. Pois justamente o que torna a renda incompleta demonstra que ela é aberta a várias possibilidades de contato com materiais de diversas ordens. É o que permite que visualizemos e toquemos nessa superfície aberta em formas. Assim, observar uma renda pronta possibilita que pensemos então (depois de conhecer seu processo de manufatura) nessas aberturas dos desenhos e nas superfícies que ali se encontrarão como *fundo*.

---

<sup>70</sup> No entanto, quando a trama é feita de várias cores, as linhas coloridas produzem linhas retas e linhas transversais de qualquer espessura. De certa distância parecem linhas desenhadas através do material. Conforme a trama é tecida, os fios coloridos da trama dão, gradualmente, a aparência de um traço sobre sua superfície.

A renda de bilros, assim como a renda de “pontos abertos”, quando pronta, é retirada do molde/papelão, evidenciando um tecido aberto, ou ainda, um tecido com “furos”. Os desenhos evidenciam os traços na criação de uma superfície a partir de uma linha.

Fazer renda de bilros<sup>71</sup>, a partir dos conceitos e noções aqui apresentados, é uma combinação de movimentos entre materiais e rendeiras que inscrevem linhas, gerando formas. As formas rendadas geradas no processo advêm desse conjunto de gestos que as rendeiras, juntamente com os materiais, criam e imprimem na superfície-tecida que é a própria renda.

Com traços em um papelão, as linhas dos bilros nas mãos das rendeiras seguem um caminho-passagem em movimento, em uma sequência de formas de linhas que se entrelaçam e se sobrepõem ao papelão por perfuração, fixando-se na almofada para compor camadas trazidas à superfície, as quais geram as formas da renda. Essas formas em linhas de algodão se tornarão uma superfície separada de seu “molde-desenho” do papelão. Ao separar-se do desenho torna-se, ela mesma, uma superfície de algodão que se descolará das outras superfícies ou *suportes* que a formaram e a sustentaram.

A foto abaixo mostra a superfície de uma renda de bilros que é feita com vários fios de algodão trocados ou cruzados, e que já está separada dos materiais que criaram, com as rendeiras, sua forma e superfície.

---

<sup>71</sup> A meu ver e a partir dos conceitos aqui apresentados.



Cabe aqui evocar uma atividade importante entre os Kaxinawa. Trata-se da cestaria, ou melhor, do trançar de fios em que são feitos os padrões de desenho *kene*<sup>73</sup>. Esse desenho é feito por mulheres Kaxinawa em cerâmica, corpo, tecido (tecelagem) e cestaria (trançar de fios). A partir do estudo de padrões de desenhos, Lagrou (2007) observa uma relação entre as técnicas de traçar fios e o desenho *kene* em diferentes *suportes*<sup>74</sup>.

A tecelagem é a técnica primordial através da qual os padrões de desenhos foram ensinados às mulheres Kaxinawa e “o tecido desempenha a função de uma pele, contendo o espaço corporal no seu interior [...] filtrando e protegendo, ao mesmo tempo em que conecta o que está dentro com o que está fora”. Lagrou (2007:p.114).

O conceito de *tecido da vida*, cujos motivos são largamente inspirados na pele da cobra com suas manchas, é:

concebido enquanto entretecimento de elementos iguais (seres ocupando a mesma posição no sistema), cada um pertencendo a uma das duas metades contrastantes (figuras escuras alternadas com figuras claras), e evocado no tecido que mostra como o entrelaçamento repetido e sistemático de opostos complementares (opostos na cor, mas iguais na forma) pode formar um padrão infinito<sup>75</sup>. (LAGROU: 2007:101)

<sup>72</sup>Catálogo da exposição realizada no período de 8 de julho de 2011 a 14 de agosto de 2011. Disponível em: Catálogo: Raposa de redes e rendas/pesquisa e texto de Flávia Cerveira Tavares. Rio de Janeiro: IPHAN, 2011.

<sup>73</sup> De acordo com Lagrou (2007) os Kaxinawa dizem que é o desenho *kene*; no singular.

<sup>74</sup> Como as pinturas corporais e a cerâmica; por exemplo. Pelo mito é possível ter uma noção de como surgem os desenhos *kene* e como operam no cotidiano dos Kaxinawa em vários *suportes*.

<sup>75</sup> “Um tecido reúne o que é oposto, mas ao mesmo tempo essencialmente igual em forma, substância e qualidade: motivos pretos e brancos são feitos do mesmo algodão” (LAGROU, 2007, p.101).

No capítulo 6, intitulado “Quando a renda deixa de envolver a almofada” (p. 250), trabalharei a noção do desenho *kene* e algumas de suas características, tendo o corpo como superfície. Mas trago aqui algumas fotos da cestaria Kaxinawa, feitas por Lagrou (2013), para contar o modo com que esses indígenas trabalham o tecer, entretecer, entrelaçar de fios também. Como os Kaxinawa constroem tramas em superfícies a partir de fios.



Acima os motivos recorrentes nas cestarias Kaxinawa, como exemplo.

---

<sup>76</sup> Imagem cestas: 1. cesto pareci. 2: cesto xinguano com faixa de desenho com cores contrastadas. Imagens retiradas de: SEVERI, Carlo e LAGROU, Els. Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena, 7 letras, Rio de Janeiro, 2013.

## 2. 5 - Linhas entrelaçadas formando camadas – seus movimentos e direções

Cada ponto da renda de bilros possui um modo próprio de troca de linhas em uma sequência. A formação das superfícies se dá de modo que as linhas, seguindo um padrão de desenho (traçado no papelão), troquem-se em sequências que constituem as formas dos pontos de rendas mostrados no papelão. O modo de entrecruzar as linhas configura a técnica de cada ofício.

Há nas rendas um entrelaçamento de camadas de linhas comandado pelo desenho. Essas linhas, com o movimento de superposição, formam os pontos lembrando a técnica da tecelagem. Seguindo Leroi-Gourhan (1971), vamos pensar as diferenças entre a cestaria e o tecido para prosseguirmos com a análise da tecelagem e da renda de bilros.

O autor faz uma classificação a respeito de variadas formas de unir fios e fibras: a técnica de operar com cruzamento de fios e fibras em diversas atividades. Sua classificação baseava-se no modo de cruzamento dos fios que elucida a disposição das fibras em camadas, em direções horizontal, vertical ou em diagonais, feitas em cruzamentos de fios sucessivamente ou simultaneamente.

As fibras podem ser dispostas em duas camadas cruzadas simultaneamente ou sucessivamente, ou por técnicas de camada sobreposta que é o caso da cestaria. Podem também ser dispostas em camadas entrelaçadas, como os tecidos em que os elementos de uma das camadas passam sucessivamente por cima e por baixo dos elementos da outra.

Procura de meios de reunir fibras que a natureza oferece de forma independente: a única solução consiste em entrecruzá-las, fornecendo as variações que se manifestam no modo de fazer os primeiros elementos de classificação (LEROI-GOURHAN; 1971:197)

Há uma diferença na técnica de entrelaçamento de fibras entre o cesto e o tecido, pela matéria, o que implica meios de tratamento especiais: “uma ripa de bambu e um fio de algodão não servem de montantes a um tecido nas mesmas condições, a primeira é suficientemente rígida para dispensar apoio, o segundo deve ser esticado em um caixilho” (1971:197).

Com alguma base de distinção entre a cestaria e a tecelagem podemos, também, fazer uma aproximação da técnica da tecelagem e da renda ao pensar em suas relações com os fios. Tanto

uma quanto a outra formam, com as linhas sobrepostas, camadas que formam superfícies com linhas entrelaçadas.

Na renda, observamos que o papelão tem função de base para o entrelaçamento simultâneo das linhas. Preso à almofada por alfinetes, dá a sustentação e fixidez necessárias para a construção de uma base de linhas que, entrelaçadas, vão formando uma superfície (uma trama) que, quando pronta, torna-se um tecido autônomo dos materiais que o sustentaram.

Costilhes (2015) desenvolve um belo trabalho em palavras e fotografias que demonstram a agilidade e habilidade que as mulheres tecelãs do estado de Minas Gerais e dos Andes (Peru) desenvolvem em ofício. De acordo com a autora, tecer é trançar; entende-se por tecelagem toda técnica caracterizada por trançado que utiliza os mais diferentes tipos de fibras vegetais e animais<sup>77</sup>. Porém as técnicas e maneiras de tecer apresentam características particulares em cada grupo social e período histórico (Costilhes; 2015: 21)<sup>78</sup>.

Com relação à técnica, pode-se dizer, de modo geral, que, diferentemente da renda, em que há a criação de uma superfície independente, a tecelagem cria, no tear, uma base que permite que os fios fiquem esticados de modo que a tecelã manuseie vários pentes de linhas em um movimento sequencial de cruzamento de linhas. Esse gestual de cruzamento de linhas produz uma base que vai crescendo com a continuidade dos movimentos (BRUSSI; 2015).

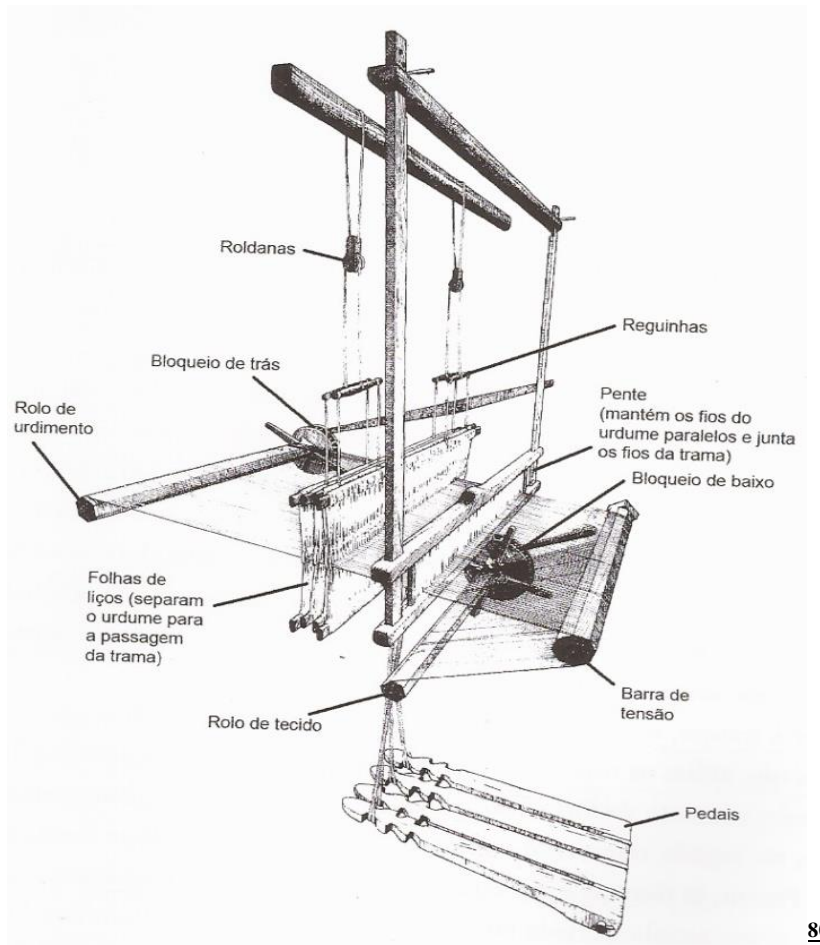
Abaixo, mostro o desenho de um tear feito por Costilhes (2015)<sup>79</sup>. Coloco essa imagem aqui no intuito de salientar que há uma posição e disposição dos materiais que compõem o tear e que produzem um tecido.

---

<sup>77</sup> Ao preparar a *urdidura* – conjunto de fios tensos paralelos – a *trama* – segundo conjunto de fios passados no sentido transversal entre os fios de urdidura, dá-se a forma aos objetos têxteis.

<sup>78</sup> Mas cada comunidade possui sua técnica e modos de fazer a tecelagem desde o preparo do fio até a confecção do tecido, afirma a pesquisadora. De acordo com a autora, os índios no Brasil já dominavam a tecelagem de fibras vegetais para fazer redes, cestos e esteiras, quando os colonizadores trouxeram a técnica dos teares. Os equipamentos de ofício chegaram aqui com os europeus no século XVI. Como afirma Costilhes (2015), aos poucos os teares manuais foram abandonados, mas através de pesquisadores e órgãos governamentais está acontecendo o resgate dessa técnica por necessidade local. Em Minas Gerais, por exemplo, essa atividade ainda é exercida.

<sup>79</sup> É necessário dizer que existem vários tipos de tear. Os teares manuais podem ser de pedal, de pente e de cintura. Há também teares elétricos: semi industriais e industriais. Utilizei a imagem feita por Costilhes (2015) do tear manual de pedal. Algumas informações disponíveis em: <http://www.cazulim.com.br/tecidos/tipos-de-teares/>.



80

No tear as camadas que são as superfícies são formadas pelo cruzamento das linhas em uma sequência. Este modo sequencial é feito de forma que primeiro se cria uma camada fixa e outra camada considerada móvel se forma ao entrelaçar-se à fixa.

No entanto, há trabalhos executados simultaneamente em que as duas camadas são cruzadas sobre uma mesma base, em diagonal, obtendo-se padrões trançados. “Essas maneiras de entrelaçar as camadas resultam em um tecido direto (camadas horizontais e verticais) e um tecido em diagonal, respectivamente” (BRUSSI: 2015:41). Cada ponto das rendas de bilros é formado por uma sequência de movimentos gestuais de troca/cruzamento que organiza as linhas de modo a criar

<sup>80</sup> Disponível em: COSTILHES, S. de A. O objeto, a arte e o artista. In: Entre arte e ciência. A fotografia na Antropologia/ Sylvia Caiuby Novaes (org.) Entre Arte e Ciência. São Paulo – Editora da Universidade de São Paulo, 2015.



as formas dos pontos da renda, isto é, sua trama. Cada ponto forma-se por camadas de linhas cruzadas<sup>81</sup>.

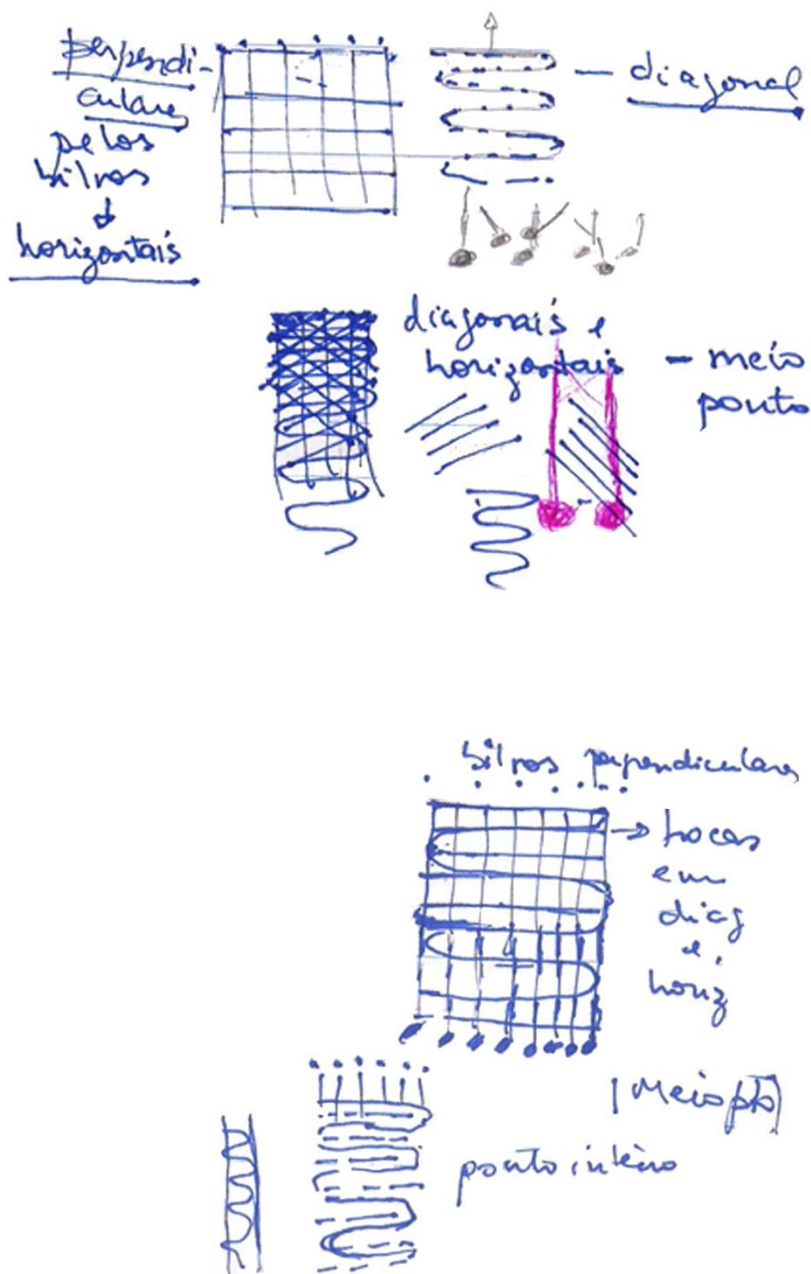
A renda pode ser pensada em relação à tecelagem, quando tem o papelão e os alfinetes com as linhas na almofada, pois esses materiais dão a sustentação e fixidez necessárias para a construção de uma trama de linhas no papelão.

O que diferencia uma atividade da outra é a formação dessa camada que sustentará as próximas linhas. O cruzamento de linhas é feito de formas diferentes. No tear, o cruzamento das linhas sequenciais significa que se forma, primeiramente, uma camada fixa, enquanto que, na renda de bilros, as camadas são formadas simultaneamente, pois as linhas em movimento de cruzamento e torção formam conjuntamente as camadas do tecido em uma sequência contínua. Assim, apesar de termos uma disposição de diferentes direções entre as linhas (vertical e horizontal), elas são formadas conjuntamente, ou seja, ao mesmo tempo.

Há diferença de formação de uma peça de tear em relação à da renda de bilros. A renda de bilros, assim como a tecelagem, constitui-se pelo movimento de entrelaçamento de linhas, mas a renda precisa de uma base de sustentação, o papelão e seus traçados, para compor a sua trama. (A base é com seus traçados que conduzem à formação da trama.)

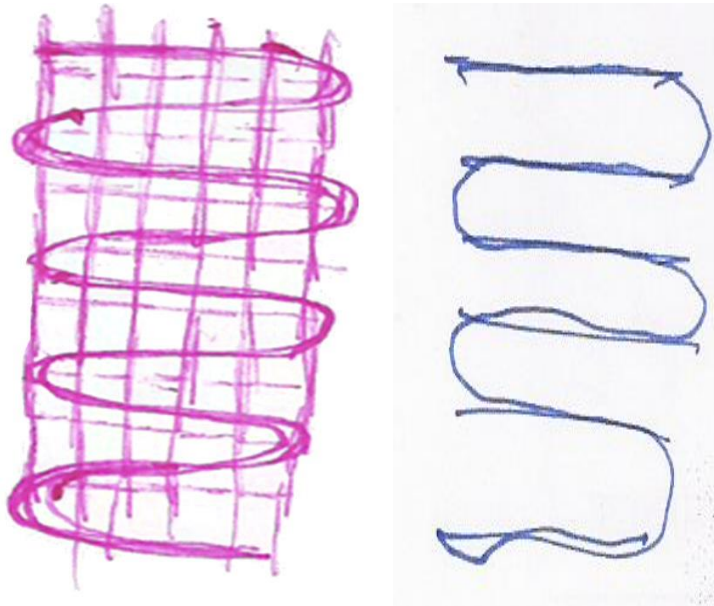
---

<sup>81</sup> Os movimentos das linhas na formação das rendas serão mais especificamente analisados e descritos, mas já se mostra aqui a base desses movimentos em camadas.



Mostro aqui desenhos que fiz relativos à formação que as linhas seguem em alguns pontos das rendas. Sugerem várias direções de cruzamento das linhas para formar pontos das rendas de bilros.

Os desenhos seguintes procuram exibir duas formações de pontos diferentes a partir do cruzamento das linhas.



O desenho da esquerda é da camada de linhas formando o *ponto inteiro*. O segundo é a decomposição de um movimento da linha para formar esse ponto. A sequência que as linhas farão, em cruzamento, é dada pelo molde ou papelão.

Colocações a respeito da execução das rendas no molde de papelão, enfatizando a direção que as trocas de linhas devem seguir para a manufatura de alguns desenhos:

Os pontos que são os buracos no papelão servem para guiar a rendeira localizando o espaço e a distância de cada ponto a ser confeccionado. Então, os buracos dos papelões formam o que Brussi (2015) chama de “grade diagonal” onde os pontos são distribuídos de acordo com o desenho traçado no papelão. Essa grade diagonal é a base com a qual a rendeira constituirá a superfície da renda a ser executada. A base, cuja escala varia de acordo com a linha a ser utilizada, tem sua constituição a depender do desenho. [...]. O fator determinante acerca das possibilidades de mobilidade dos bilros sobre os papelões é a posição dos desenhos e as formas a serem executadas. (2015:135).

A posição dos pontos dos desenhos do molde traz os caminhos que a rendeira percorrerá com os bilros na confecção das superfícies das rendas. A posição dos pontos coordena a rendeira e os bilros com sua movimentação e *contorno* das linhas.

## **2. 6 -As formas geradas**

De acordo com Ingold (2007), quando enxergamos uma forma estamos vendo marcas impressas na matéria. São formas provisórias, linhas visíveis que estão materializadas: “as coisas [...] tomam forma através dos movimentos e das propriedades dinâmicas dos materiais”. (Ingold; 2013, p.24)

As rendas tomam formas a partir dos gestos das rendeiras com seus materiais. Esses gestos geram linhas de movimento visíveis e não visíveis. E minha análise concentrou-se em observar e descrever algumas dessas linhas ao conhecer o processo de feitura das rendas.

Nesse processo mostro algumas marcas e vestígios, linhas de movimentos, que se tornam composições físicas no/durante o ato de rendar, mas que necessitam da observação dessas marcas e daquelas que não estão visíveis. Não são fixas, na medida em que podem ser desfeitas, e desfazê-las me ajuda a realçar sua própria composição.



O experimento que fiz com uma técnica conhecida como *marcas d'água*, ou *relevo seco*, permite evidenciar, de forma sutil, as marcas impressas no papel, das linhas dos desenhos que constroem a superfície das rendas. Observando de forma tátil, pela textura, é possível conhecer linhas que são pouco percebidas a olho nu. Aqui, podemos tatear as linhas e pontos das rendas e ver como eles criam outra superfície pelo contato dos materiais.

Nesse relevo seco, as linhas se mostram na interface entre o visível e o invisível, entram/adentram no papel (são sugadas) a depender do desenho da renda, permitindo ver/visualizar as marcas do tecido no papel; as linhas aqui são as marcas do que se chama de renda, que está mas não está ali<sup>82</sup>.

Esse experimento nos permite ver algumas sutilezas das rendas de bilros; linhas mais difíceis de ver, mais para dentro (quase que se escondem), são sulcos que causam um efeito de estranhamento, pela dificuldade em enxergar os detalhes nitidamente. Para vê-las é preciso olhar bem de perto e, principalmente, com as mãos pelas texturas da superfície que compõem um *relevo seco*.

Além disso, na criação do relevo seco ou marcas d'água há construção de outra superfície pelo contato dos materiais (que será mostrada no capítulo 3, p. 175, contando minha experiência de fazer esse experimento). Minha intenção, aqui, foi apenas tornar visíveis algumas linhas e pontos das rendas ao *tatear* o relevo seco. Ao longo da tese, apresentarei mais explicações a respeito desse experimento.

Em minhas análises procurei tornar essas linhas visíveis com os desenhos, o tato e as palavras, a partir da descrição das marcas que os gestos inscrevem nos materiais. Aprender a render me fez mais atenta para olhar essas marcas e vestígios das linhas de movimentos. Para analisar as linhas dos desenhos de rendas no papelão<sup>83</sup>, revi algumas rendas depois de prontas, já fora do desenho no papelão. As linhas nos bilros com os gestos das rendeiras geram formas de uma superfície de tecido, isto é, geram as formas das rendas.

Assim, para conhecer a forma das coisas, persigo as linhas inscritas e impressas nos materiais das rendas de bilros, como seu desenho composto de diversos pontos. Os traços dos desenhos (e os pontos das rendas) cumprem a função de tornar visíveis alguns movimentos de linhas das rendas.

Essas formas não são fixas, podem ser desfeitas ao desmanchar os nós que sustentam a trama da renda. Desfazer esses desenhos me ajuda a desvendar sua composição (como faço no capítulo 3, p.133). Além de Ingold (2007; 2013), a concepção de fluidez da forma em Lagrou

---

<sup>82</sup> Como já mencionado nesse capítulo, Ingold (2007), em seu estudo das linhas, mostra-nos como os gestos constroem superfícies. Esses gestos são linhas de movimento que podem ser visíveis ou não. Para a criação de uma superfície é necessário transformar linhas em traços, que, no caso das rendas, são os pontos que se sustentam pelos nós. E a dissolução de uma superfície acontece quando traços tornam-se linhas.

<sup>83</sup> Que serão pouco a pouco preenchidas pelos fios de algodão nos bilros.

(2007;2013) me auxilia a atentar para os movimentos das linhas e seus efeitos nas formas das rendas. A noção de formas fluidas e formas sólidas (estas enquanto materializações em formas sólidas, no desenho *kene*), na cosmologia ameríndia Kaxinawa (como explicarei no capítulo 6, p. 266), me auxilia a observar as linhas que não estão materializadas e como elas podem nos ajudar a ver processos de confecção dos desenhos das rendas.

A noção de forma, aqui diretamente ligada aos materiais e ao desenho das rendas de bilros (os traçados no papelão), traz consigo uma concepção de formação e materiais que difere de uma figura fixa em um espaço. Quando enxergamos uma forma vemos marcas impressas visíveis na matéria. São formas sólidas provisórias que conseguimos apreender: as coisas que estão em constante interação e formação com o meio ao seu redor.

Isso nos leva a uma concepção de matéria em que “cada material é um encontro particular juntando-se ao entrelaçamento de materiais em movimento”. (2011: p.05), diferentemente da concepção hilemórfica. Esse modo de abordar a matéria e os materiais tem suas bases em uma concepção alquímica em que um material é conhecido pelo que faz, especificamente. A importância reside no que esse material fará em uma mistura<sup>84</sup>. De acordo com Ingold (2013), devemos abordar os processos do fazer de modo a não criar excessiva polarização entre mente e matéria, o que já levou os teóricos a supor que a substância material do mundo se apresenta à humanidade como uma lousa em branco, uma tabela rasa, para a inscrição de formas ideacionais (2015a:50). Essa é a noção de hilemorfismo, em que a matéria recebe a ação do homem e se molda de acordo com as vontades humanas. Com a complexificação produzida por Ingold (2015a), entende-se que a matéria é viva e trabalhar com ela exige entendimento e sensibilidade com cada material.

Portanto, conhecer o processo do *fazer* é tornar visíveis alguns movimentos que geram as formas e que se relacionam de diversos modos nesse fazer. Para conhecer é preciso observar e ter contato com algumas relações entre os profissionais (artistas, artesãos) e os materiais envolvidas nessa produção.

---

<sup>84</sup> Diferentemente da química que enfatiza as qualidades dos materiais ao invés de suas propriedades. (INGOLD, 2013). Pela alquimia “um material é conhecido não pelo que é mas pelo que ele faz, especialmente quando misturado com outro algo mágico, tratado de formas específicas ou situado em situações particulares” (INGOLD; 2013,p.29). “... a material is known not by what it is but by what it does, specifically when mixed with other magical, treated in particular ways, or placed in particular situations.”

De acordo com Ingold (2015a), o artesão é a primeira pessoa a saber que, para trabalhar com os materiais, é necessário conhecê-los, experimentá-los e agir conjuntamente. Os materiais, para os artesãos, são parte ativa da criação nessa relação. Não precisam ser considerados agentes, uma vez que, em qualquer atividade, têm suas formas e propriedades que precisam ser conhecidas<sup>85</sup>.

A matéria é uma forma das coisas de todos os tipos, gerada em um campo de força e circulação dos materiais, que rompe qualquer fronteira que nós possamos traçar entre artesãos, materiais e um ambiente mais amplo. Conhecer um ofício é focalizar a atenção nas habilidades que a prática dessa atividade envolve e nos materiais dotados com propriedades, seja qual for o campo de prática e matérias que estejam envolvidos<sup>86</sup>.

A materialidade das coisas deve ser entendida como um mundo material que tem, por natureza, propriedades de endurecimento e consistência de modo a definir o estado de um sólido. É um tipo de impressão de formas<sup>87</sup> em que seu processo de fazer define os materiais e sua materialidade. Mas é o processo e não um projeto anterior a esse fazer.

Segundo a concepção de Ingold (2013, 2015), em qualquer atividade devemos perceber a importância e implicação de trabalharmos com e não sobre as coisas. Assim, investigar a respeito dos ofícios é conhecer tais relações das coisas com os artesãos. Por exemplo: a rendeira tem uma forma em mente, que corresponde ao molde, mas não é essa forma que cria o fazer e sim o engajamento da artesã com os materiais. É a esse engajamento que devemos prestar atenção, enfatizar, para entender como as coisas são feitas, a partir do seu papel em seu meio.

Com base nessas noções<sup>88</sup>, analiso os materiais da renda em contato corporal com materiais de outros tipos, mostrando a relação de camadas e junção entre eles e buscando escavar essas matérias em ofício de render, para melhor conhecê-las.

---

<sup>85</sup> De acordo com INGOLD (2013) “... o máximo que um artesão pode fazer é intervir em um processo do mundo que já está acontecendo” (2013:21).

<sup>86</sup> Para INGOLD (2013) a antropologia tem tratado o modo de fazer as coisas centrada nos objetos, isto é, no seu produto final, relegando a segundo plano o que para ele é parte fundamental na constituição de um objeto: os materiais. E isso se dá porque os pesquisadores, ao analisar uma atividade, centrando suas preocupações em resultado final, deixam de lado o processo de formação das coisas. Por isso, ao invés de “objetos”, Ingold (2013, 2015) fala das coisas em seu processo de geração e transformação, em contato com os seres humanos ou não. De acordo com o autor, concepção de matéria, na química, a respeito da qualidade dos materiais é uma consequência do pensamento hilemorfista em que “whenever we read that in making artefacts, practitioners impose forms internal to the mind upon a material world out there” (INGOLD, 2013: 20). Assim, pensamos que a matéria e os materiais apenas respondem passivamente aos projetos que nós, seres humanos, fazemos em nossa mente. Isto é, a matéria recebe a ação do homem e se molda de acordo com as vontades humanas.

<sup>87</sup> Processo de crescimento.

<sup>88</sup> No capítulo 4, intitulado “Materiais” (p. 183), narro algumas interações e contato das rendeiras com seus materiais no processo de confecção.



Trato da noção de superfície de contato, pensando no modo como os seres se relacionam (todos os seres, humanos ou não), isto é, em sua vida social em que ocorrem diversos contatos de materiais<sup>89</sup>. Os seres se encontram em um movimento de interpenetração, que segue infinitamente (INGOLD, 2015b).

Estou considerando aqui o contato dos materiais entre si e com as rendeiras em movimento de *fazer* rendas. Nele os seres não são substâncias unitárias que se ligam formando uma substância de adição. O que ocorre no contato dos materiais com as rendeiras é a interpenetração “... como um estado instável que resolve imensamente um novo equilíbrio de agregação e fusão” (INGOLD, 2015b, p.10).

Ao longo do *fazer*, o ser humano não impõe uma forma sobre a matéria, mas faz formas com ela. Por isso é necessário rever o pensamento hilemórfico<sup>90</sup>. As questões concernentes ao pensamento hilemórfico estendem-se à concepção de aprendizagem em que se costuma pensar que as pessoas aprendem um ofício a partir da imitação do mestre e constante repetição da técnica. O objetivo nesse caso parece estar centrado em fazer exatamente como o mestre faz, reproduzindo seus ensinamentos. Isto me leva a pensar a respeito de questões de aprendizagem das rendas de bilros.

Utilizo uma concepção diferente para imitação, repetição e aprendizagem a partir de Ingold (2014), que diz que cada indivíduo, quando está aprendendo algum ofício, apesar de seguir o mestre e/ou um modelo, precisa improvisar seu próprio caminho, através da variedade de tarefas que qualquer prática supõe.

A criatividade não reside na cabeça dos indivíduos. Ela atende a um mundo em constante formação, em que não há uma ideia preconcebida do que se vai fazer antes de fazê-lo. O que há é uma experiência vivida que se abre ao desconhecido e, nesse processo, há uma entrega da artesã ao praticar o ofício.

---

<sup>89</sup> Como todas as criaturas, os seres humanos [...] nadam em um oceano de materiais. Uma vez que reconheçamos nossa imersão, o que este oceano revela para nós não é a homogeneidade branda de diferentes tons da matéria, mas um fluxo no qual há matérias dos mais diversos tipos, através de processos de mistura e destilação, de coagulação e dispersão, e de evaporação e precipitação, que sofrem continua geração e transformação. As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas, como aliás também somos, dentro dessa corrente de materiais. Como a própria terra, a superfície de todo sólido é apenas uma crosta, o mais ou menos efêmero congelamento de um movimento generativo. (INGOLD, 2015, p.56).

<sup>90</sup> Para a concepção hilemórfica o ser humano trabalha sobre a matéria e não com a matéria. Nesse caso a matéria é moldada de acordo com seus interesses.

A aprendizagem compreende a orientação de pistas em que a aprendiz vai internalizando de várias formas, a educar a atenção e os sentidos<sup>91</sup>, e não como um conhecimento já pronto na mente. Essas pistas fazem com que a própria aprendiz imprima, também, suas marcas e sinais na renda, pela forma como faz (Ingold 2016).

Desse modo, aprender, aqui, diz respeito a uma educação da atenção, como modo de perceber e apreender ações que estão intrinsecamente relacionadas ao convívio (o meio) e contato com esse fazer, que possibilitam, além do aprendizado da técnica, desenvolver seu modo de apreender e relacionar-se com o conhecimento.

Nesse sentido, essas formas de conhecer e educar a atenção desenvolvendo habilidade devem ser entendidas como modos de perceber e apreender ações que estão intrinsecamente relacionadas ao convívio e contato com esse fazer.

Os sentidos de imitação e repetição, nesse caso, dizem respeito a imitar e repetir de modo criativo, a partir do conhecimento como educação dos sentidos e aquisição de habilidades e com improvisos.

## **2.7 - O olhar de dentro: uma Antropóloga aprendiz**

Assumo, de acordo com Ingold (2016), que o fazer é um processo de crescimento; para conhecê-lo é preciso entrar... adentrar... e vir de dentro. Conhecer o *ir formando* ao invés de somente olhar para o formado e conhecer a relação entre artesão e seus materiais. Essa é uma relação pulsante na confecção das rendas de bilros e, para melhor conhecê-la, procurei um modo de adentrar, experienciando por mim mesma, nesse ofício de rendar. Isto significa aprender com aqueles/aquilo que estudamos. Segundo o autor, nós precisamos *learn how to learn*, ou seja, evitar adotar a percepção de outro e fazê-lo por si mesmo de modo a “converter cada certeza em uma questão, cuja resposta será encontrada fazendo-se parte daquilo que está diante de nós, no mundo” (2013, p.02).<sup>92</sup>

A tarefa da antropologia é partir do pressuposto de que, se alguém sabe algo a respeito dos modos de vida no mundo, é porque devotou sua vida, assim como a de seus ancestrais, a construí-

---

<sup>91</sup>Habilidade no plural – porque são várias e diversas formas de conhecer e observar.

<sup>92</sup>“It is to convert every certainty into a question, whose answer is to be found by attending to what lies before us, in the world...” (2013:02).

los e a segui-los. Procurar entender esses modos de vida, adquirindo por si mesmo o conhecimento e habilidade necessários para praticá-los, fazer parte do que se nos apresenta no mundo. É dessa forma que de fato se aprende. Assim, meu trabalho como antropóloga, ao desenvolver esta pesquisa, é aprender a ver o significado de fazer as coisas experienciando por mim mesma o ofício de render. Isto significa trazer a observação de dentro, entendendo-a como um modo de conhecer a partir de dentro<sup>93</sup> (Ingold; 2013, p. 05).

Aquilo a que os antropólogos se referem como pesquisa de campo é, em realidade, uma forma de aprender a sentir e ouvir as coisas pela observação, sendo esta um modo de conhecer a partir de dentro. A aparente divisão entre teoria e método em uma pesquisa antropológica não procede, pois ambos são parte da prática de um ofício em que a antropologia vem a ser ela própria essa prática. (INGOLD, 2013):

se seu método é o do praticante, trabalhando com materiais, sua disciplina reside no engajamento observacional e acuidade perceptiva que permitem ao praticante seguir o que está acontecendo e, por sua vez, responder a ele<sup>94</sup>. (Ingold, 2013, p.04).

As figuras estavam sempre muito presentes em meu modo de ver as rendas, apesar de conseguir visualizar alguns movimentos. Aprender a render em campo trouxe algumas questões que me ajudaram a rever as figuras e os *contornos* das rendas.

Quando se aprende a fazer pontos/desenhos da renda, estamos refreando superfícies e delineando espaços, criando *contornos* (INGOLD, 2007). E toda a formação de uma renda (bem como seu desenho) demanda um *contorno*. O grande esforço está em se criar, com as linhas de algodão, o desenho da renda, gerando a superfície de tecido. Para isso, é necessário concentrar-se em conhecer as formas de cada ponto e seus *contornos*, embora seja importante também a fluidez *no fazer* o desenho na almofada. A confecção da renda gera uma superfície não aberta, embora seja possível fazer um desenho de renda e não colocar os nós que anunciam o ponto final. Sem esses nós elas não sustentariam suas formas, desfazendo-se.

---

<sup>93</sup> Tradução de: “Observation is a way of knowing from the inside”.

<sup>94</sup> Tradução de: “If its method is that of the practioner, working with materials, its discipline lies in the observational engagement and perceptual acuity that allow the practioner to follow what is going on, and in turn to respond to it”.

Por essa razão, as figuras estavam sempre muito presentes em meu modo de ver as rendas, apesar de conseguir visualizar alguns movimentos. Aprender a render em campo trouxe algumas questões que me ajudaram a rever a questão das figuras e dos *contornos* das rendas. Minha dificuldade residia em expressar os movimentos do render por linhas. Estava acostumada ao desenho figurativo e presa às figuras e seus *contornos*, o que me distanciava da intenção de narrar movimentos e momentos do processo de manufatura das rendas de bilros. Como tornar inteligíveis alguns momentos do processo de confecção dessas rendas?

Buscando modos de criar a narrativa do fazer rendas, creio ter conseguido chamar o leitor para essa questão em dois momentos da tese: ao pesquisar o processo de fiação do algodão, criando linhas de movimento do mesmo em processo de fiação na roca/roda (como mostro no capítulo 2), e abrindo alguns desenhos de rendas de bilros (que mostro no capítulo 3).

O desenho tornou minha descrição e observação mais atentas ao modo de conhecer o fazer das coisas, pois, com ele, fui desmontando linhas de desenhos das rendas para conhecer seus movimentos. Assim, mostro aqui a concepção que utilizo de desenho, que permeia a maior parte dos capítulos da tese, e sua importância em meu processo de análise. Há, ainda, as imagens fotográficas que me aproximaram do próprio desenho e das rendeiras, em minha pesquisa de campo.

## **2. 8 -O desenho em linhas de movimento**

Refiro-me a imagens como grafias nas quais está implicada uma multiplicidade de gestos inscritos que poderão configurar-se em diversas naturezas materiais, como, por exemplo, pela fotografia, pelas linhas de desenhos, gravuras, pinturas entre outras.

Não é novidade que na disciplina antropológica as palavras predominaram nos trabalhos acadêmicos para expressar conhecimento<sup>95</sup>. As palavras são formas de conhecer, mostrar e perceber o mundo e suas relações sociais; e não vejo problema nenhum em uma metodologia em que predomine a escrita. No entanto, penso que o problema surge quando, enquanto investigadores, necessitamos nos ater às palavras. Isso é limitante.

---

<sup>95</sup> Como mostra Azevedo (2016).

Trata-se de abriremos a possibilidade de que outras formas de grafias nos auxiliem mais em nossa inscrição no papel, caso nossa necessidade seja narrar com diversas grafias. Como diz Azevedo (2016), “flertamos com uma diferença no fazer antropológico que problematiza a sua inscrição e narratividade a partir do desenho” (2016:196).

Ingold (2011, 2015) concebe o desenho como modo de conhecer as coisas em seu percurso, isto é, no fazer. No ato de desenhar congrega-se a observação, análise e descrição que são indispensáveis ao trabalho analítico da antropologia. Enfatizando a importância da observação e descrição na antropologia, esse autor, cuja preocupação centraliza-se nos modos de conhecer, propõe que redesenhemos os movimentos de formação das coisas para vir a conhecer o processo de sua feitura; um desenho antitotalizante que expressa detalhes e sutilezas do fazer. Nessa proposta, o método de desenho para a antropologia está dissociado de uma ideia preconcebida cuja imagem (que se pretende desenhar) já está na mente e é necessário apenas passar para o papel.

Azevedo (2016) aponta a dificuldade que os antropólogos têm de desenhar e, sobretudo, de expor os desenhos em seus trabalhos, preferindo excluí-los, condenando-os à invisibilidade.

A invisibilidade dos desenhos na antropologia obedece a uma lógica perversa que segrega o desenho à infância como prática desejável que, de repente, é retirada do repertório cognitivo do mundo adulto. Os antropólogos não só se sentem desconfortáveis em mostrar os seus desenhos, como muitas vezes não veem motivos para desenhar (2016: 199)

O desenho é considerado somente parte do repertório das crianças que, quando se tornam adultas, “desenvolvem” pensamento mais complexo, por isso deixam-no de lado ao aprender a escrever. Nesse caso, o que parece afastar os adultos da prática do desenho poderia estar relacionado à função atribuída ao próprio desenho de trazer para o papel uma ideia preconcebida na mente<sup>96</sup>.

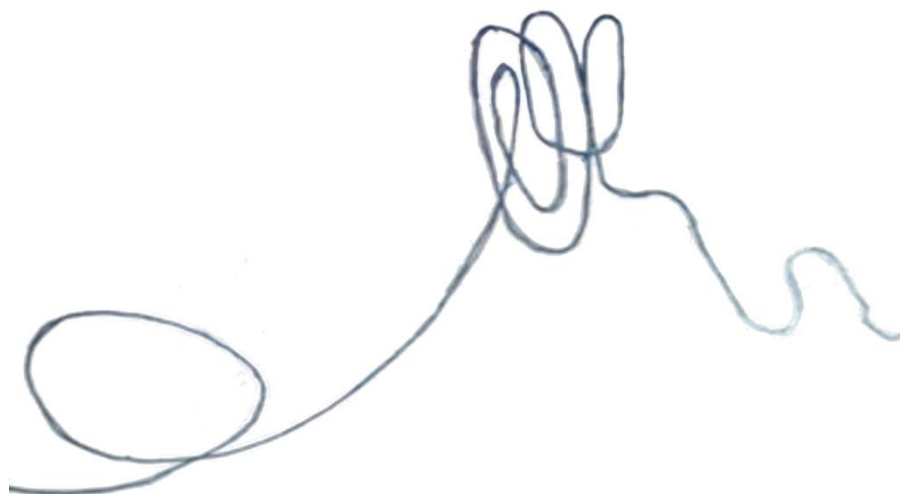
Azevedo (2016) também nos convida a praticar uma antropologia desenhada, observando que, para que possamos compreender os benefícios dos desenhos no desenvolvimento de nossa percepção e observação, precisamos começar a desenhar.

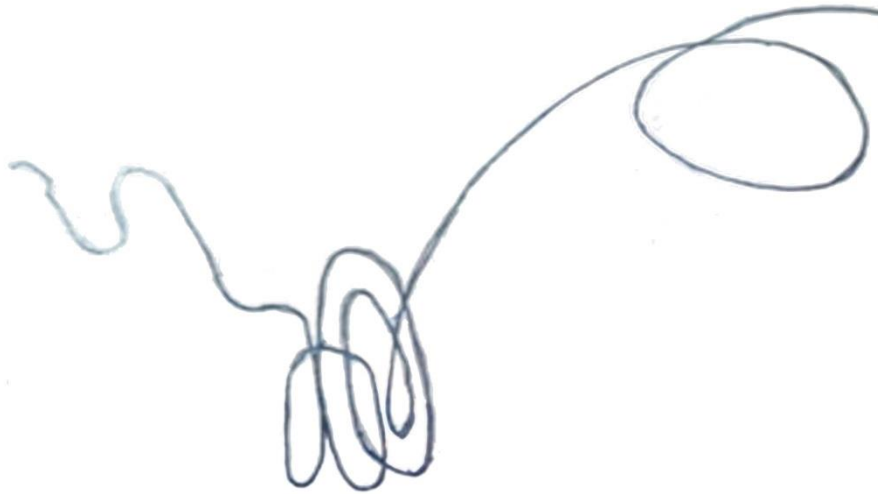
---

<sup>96</sup> Com a proposta de Ingold (2011), penso que a antropologia pode ampliar a própria noção de desenho em sua forma de conhecer e narrar as relações sociais, os modos de fazer as coisas, entre outros.

É nos rastros de inscrição das formas que encontramos alguns movimentos de formação dos seres e das coisas. Assim, os movimentos devem ser o foco de nossa busca de conhecimento, pois indicam os gestos de sua feitura.

Inspirada nessa concepção de desenho e em uma pesquisa intitulada “*Un fil d’Ariane dans le Dendi: Ethnographie d’une technique disparue*” (sobre a qual discorro logo abaixo), tracei algumas linhas para mostrar o movimento da tecelã com a roca no processo de fiação do algodão. Segui traçando linhas (conforme desenhos apresentados logo abaixo) até identificar uma linha de movimento que me trazia o próprio fio durante o processo de fiação.





A partir dessa linha, modifiquei a posição e encontrei outras linhas; segui traçando outras como experimento, atentando para movimentos que até então eu não conseguia mostrar no papel (por exemplo: o alfinete picando o papelão durante a feitura de cada ponto da renda). A partir desse experimento com os desenhos das rendas, fui abrindo seus contornos, para observar sua formação (como mostro no capítulo 3 “Seguindo os vestígios do desenho”, p. 135). Fui traçando desenhos de rendas em meu caderno até chegar, pouco a pouco, a decomposições de movimentos e formas das linhas das rendas de bilros ao longo da tese. Interessava-me conhecer esse processo para entender como os fios de algodão chegavam, em carretéis de linhas, na Casa das Rendeiras para a constituição de cada renda de bilros.

O trabalho de Smolderen (2014), *“Un fil d’Ariane dans le Dendi: Ethnographie d’une technique disparue”* (referido acima), é fruto de uma pesquisa que a antropóloga iniciou a respeito de técnicas industriais de tecido na África, no norte do Benin, Dendi. Quando chegou a Dendi, não era exercida mais nenhuma atividade produtiva relacionada aos têxteis há cerca de quarenta anos.

Smolderen (2014) optou por fazer sistemáticas entrevistas com ex-artesãos para poder conduzir seu estudo. A partir das entrevistas, os ex-artesãos mostravam os gestos, manuais, demonstrando formas de fazer a atividade. A pesquisadora considerou essas reconstruções técnicas repensando o modo de apresentá-las, isto é, a metodologia de sua pesquisa a partir da pesquisa de campo. Então, para abordar esses gestos e demonstrações técnicas, chama Minguet, um ilustrador de trabalhos artísticos.

O ilustrador, de forma delicada, utilizou desenhos de gestos do fazer algodão e sua fiação, com figuras e diálogos em balões<sup>97</sup> com o desenho dos moradores locais explicando as formas de confecção do algodão e das linhas que compõem um tecido.

Smolderen (2014) fez uma etnografia do processo de confecção e técnicas de fiação do algodão nesse local pelos gestuais e informações dos ex-artesãos locais. Ela fez um trabalho de composição dos desenhos e palavras que nos possibilita entrar, ainda que brevemente, ao *Dendi*, com sua população e o ofício artesanal, trazendo-nos os traços e formas desses moradores ao explicar e mostrar o seu ofício.

As linhas que tracei, ao começar a conhecer o processo de fiação, feitas depois de minhas pesquisas de campo<sup>98</sup>, foram meus primeiros desenhos e, a partir deles, segui traçando linhas, pensando no gestual das rendeiras e em outros materiais no processo de confecção manual das rendas de bilros na Casa das Rendeiras. Pelos desenhos, consegui trazer de forma provisória e sucinta, rastros e marcas de meu aprendizado das rendas de bilros. Acionaram-me os gestos do fazer, mostrando-me possibilidades de contar sobre o fazer.

Durante minhas pesquisas de campo, utilizei uma câmera fotográfica<sup>99</sup> simples que levei para o campo, com a qual comecei a fotografar de modo sistemático as peças de rendas. Mas isso não significa que eu havia me preparado ou estudado como utilizar essas fotos em pesquisa. Produzi as fotos de modo um tanto intuitivo e sem um planejamento metodológico rigoroso. Essa foi minha primeira experiência e incursão pelo universo das imagens.

O fato de me verem fotografando pacientemente cada peça de renda por elas produzida parece ter gerado certa empatia das rendeiras com relação a mim. Pelo que percebi, foi ao registrar fotograficamente as rendas prontas<sup>100</sup> que as rendeiras começaram a conversar mais comigo e a se interessar por mim. Nesse sentido, as fotos aproximaram-me das rendeiras e possibilitaram que eu tivesse maior acesso a elas e a seu trabalho, o que me levou a refletir sobre como as fotografias podem ser modos de estabelecer relações em campo<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> Criando uma etnografia no formato de história em quadrinhos; embora a etnografia não seja exclusivamente no formato de história em quadrinhos.

<sup>98</sup> Quando eu estava em campo, nem sequer pensava na possibilidade de ser capaz de fazer desenhos.

<sup>99</sup> Marca Sony, suponho que seja o modelo Cyber-shot DSC-W630, sem nenhum conhecimento do ato de fotografar e apenas experimentando.

<sup>100</sup> Prontas dizem respeito ao momento que as rendas saem da almofada, ou seja, quando são terminadas na almofada.

<sup>101</sup> Sobre esse assunto, muitos autores dedicaram reflexões em inúmeros de seus trabalhos no campo da Antropologia para enfatizar a potencialidade da fotografia como um lugar de construção de relações nas pesquisas. Cito, entre outros, autores como Sylvia Caiuby Novaes (2015) e Etienne Samain (2012).



Com a fotografia, também pude fazer um álbum de rendas a partir de um caderno com pedaços de rendas colados em suas folhas. Dedico duas seções, no capítulo 6 (páginas 302 e 304 respectivamente), para falar do caderno e do álbum de rendas feito em papel *pólen* (versão impressa), para aproximar o observador/leitor de um espaço *envelhecido*, em que as coisas mostram seus vestígios de interação.

A fotografia ainda contribuiu para me aproximar do desenho, uma vez que comecei a utilizar algumas fotos em minha dissertação, mas senti que essa utilização não seria suficiente para a tese. As fotos que fiz me ajudaram a entender e descrever os materiais e alguns gestos, mas não davam conta de mostrar os detalhes da formação de pontos das rendas.

Minha questão de pesquisa dizia respeito a como tornar inteligíveis alguns momentos do processo de confecção das rendas de bilros: mostrar *o fazer*. Como contar?

O desenho me possibilitou outros entendimentos e o próprio conhecimento por meio do fazer. Pelos desenhos consegui trazer, de forma provisória e sucinta, rastros e marcas de meu aprendizado das rendas de bilros. Com eles fui relembando, refazendo, repetindo desenhos e abrindo suas linhas pouco a pouco.

Essa experiência com o desenho me fez perceber que para contar é preciso aprender a ver, olhar e sentir as rendas de bilros. Creio que meus desenhos me ajudaram a “olhar” para aspectos sutis. Preocupada em narrar, precisei também aprender a rever e reaprender... e então mostrar como testemunha. Do desenho passei a experimentar também outra técnica antiga de inscrição, o relevo seco (ou marcas d'água), na tentativa de tornar ainda mais visíveis as linhas das rendas de bilros, por meio de seus rastros e marcas nas superfícies, criando, também, outras superfícies.

Em alguns momentos da tese trago dois moldes de papelão, no material físico papelão, com o intuito de fazer palpável esse tipo de matéria que as rendeiras utilizam, cotidianamente, com as mãos, linhas e alfinetes em movimento de: fixar o papelão com alfinetes na almofada e fixar as linhas dos bilros no próprio papelão. Um acoplamento de materiais que sugerem camadas cuja dimensão física importa para o entendimento da relação das rendeiras com os materiais em ofício de rendar.

Desde que experimentei fazer desenhos, percebi que minhas palavras se tornaram mais potentes para analisar e descrever meu próprio processo de investigação e questões de pesquisa. De forma mais aberta, construía desenhos e palavras ao mesmo tempo e passei a utilizá-los em toda a escrita, de modo que não consigo mais imaginar minha tese sem os desenhos.

Com eles experimentei um processo de descrição e observação, seguindo os rastros que os materiais e as rendeiras deixavam. Constituem-se em desenhos simples, mas investigativos para o *aprender a fazer* - pensando em outros entendimentos e percepções; modos de conhecer o fazer e narrar<sup>102</sup>. Busquei neles um potencial analítico que me trouxe relações diferentes entre imagens (desenho e fotografia) e palavras<sup>103</sup>.

Não penso que esgotei qualquer discussão relacionada às rendas de bilros e aos desenhos na antropologia. Minha intenção foi experimentar imagens e palavras, mostrando como conduziram algumas formas de narrar o fazer. Contribuíram sobremaneira a experienciar a diversidade de grafias, para incorporá-las enquanto método de pesquisa na antropologia.

Seguindo o desafio de fazer linhas de movimento, comecei a pensar nas próprias linhas enquanto matéria-prima das rendas de bilros, seus entrelaçamentos e possíveis relações em que conseguiria associar alguns movimentos.

Com as particularidades do algodão, percebi que poderia mostrar processos em que as matérias-primas imprimem uma transformação, em conjunto com o trabalho humano. Com a plantação e o cultivo, as sementes de algodão se tornarão maços de algodão que, pelas mãos de fiandeiras (ou máquinas elétricas), tomam a consistência de fios que compõem as rendas de bilros: as *rendas-tecidos*<sup>104</sup>. As ações de tecer não devem, a meu ver, ser vistas separadamente do processo de confecção da matéria-prima, nesse caso, os fios de algodão<sup>105</sup> provenientes das sementes.

## 2. 9 - Fibras do algodão

---

<sup>102</sup> Para Ingold (2011) isso mostra novas formas de conhecimento que o desenho pode trazer para a antropologia no estudo das coisas, pois é na relação entre o artesão e seu material que percebemos como as propriedades das coisas agem e movimentam a criação do artesão.

<sup>103</sup> Meus desenhos na pesquisa são “utilizados” de diversas formas, mas todos eles tiveram como intenção “mostrar” as rendas de bilros em seu processo de confecção. São desenhos “crus”, sem refinamentos, mas imbuídos de experimentação.

<sup>104</sup> No caso das rendas de bilros, as linhas formarão um desenho que se tornará um tecido em renda.

<sup>105</sup> Com os quais são feitos tecidos muito apreciados no universo da Moda brasileira.



O algodão é uma fibra que, ao longo de vários processos, torna-se fio a partir do labor humano, por meio de diferentes técnicas, e transforma-se, por tramas, em um tecido. Este é formado a partir da união de várias fibras que, transformadas em fio - de fio em fio –, o compõem. O tecido pode ser formado por uma série de fibras diferentes, de origens diversas: fibra natural, artificial e sintética. Há ainda a possibilidade de um *mix* de fibras, isto é, tecidos mistos. Há ao menos duas técnicas para compor o tecido de algodão. São elas: as técnicas manuais e por maquinário<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Máquinas industriais.

Escolhi a técnica manual para descrever a formação do algodão em fios e a formação do tecido a partir desses fios. Para isso, investiguei o processo de cultivo e colheita do algodão até sua transformação manual em fios de linhas<sup>107</sup>.

As plantações de algodão de larga escala, em vastas áreas, costumam ter investimento em maquinário para plantá-lo e colhê-lo. Além disso, há máquinas para controle de pragas com produtos altamente tóxicos, que prejudicam a saúde de um trabalhador<sup>108</sup>.

A matéria-prima das rendas, a fibra, constitui-se no algodão que será transformado em fios de linhas. A fibra têxtil é:

a matéria-prima fibrosa a partir da qual os tecidos têxteis são fabricados. As fibras são transformadas em fios pelo processo de fiação. Estes diferem entre si, e dependem do comprimento das fibras, que podem ser longas, como as fibras de seda, ou curtas, como as fibras de algodão ou lã. Entre as naturais, a do algodão é certamente a mais importante” (Fabio, 2011)<sup>109</sup>

Em locais urbanizados, costuma-se comprar linhas industrializadas em lojas e armazéns. Na Casa das Rendeiras, os fios utilizados são os industrializados. Esses fios passam por um processo industrial de cultivo, seleção e fiação. Há, porém, linhas feitas sem a mediação da indústria, conhecidas como linhas artesanais. A diferença entre as linhas industriais e as artesanais se dá no modo do processo de cultivo do algodão.

São diversas formas de cuidar da cultura do algodão e também para diferentes fins: para fins comerciais, em escalas baixa, média e alta. Conforme mencionei, isso altera o tipo de instrumentos que serão usados. Comumente, as linhas artesanais são feitas em pequena escala, para uso próprio, devido às condições do processo de produção<sup>110</sup>.

A cultura do algodão utilizada para indústria têxtil de pequena escala também pode ser feita artesanalmente, de modo que a semente do algodão é plantada e colhida por mãos humanas<sup>111</sup>. Isso me permite associar essa cultura ao algodão que vi no Museu das Rendas de Bilros, em Vila do Conde, Portugal.

<sup>107</sup> Baseei-me em diversos tipos de materiais como livros, vídeos e sites para descrever esse processo.

<sup>108</sup> Há várias questões para serem levadas em conta sobre o uso de insumos e máquinas. Atualmente há preocupação com a saúde de trabalhadores em lavouras na África Ocidental, Benin, que sofreram fortemente com os problemas de saúde advindos do uso de agrotóxico na plantação. Sobre isso vi uma reportagem mostrando o algodão orgânico<sup>108</sup> como alternativa viável, e que exige modificação de comportamento na produção em alta escala.

<sup>109</sup> Porque representa, aproximadamente, cinquenta por cento da produção mundial anual de fibras. Retirado do site <http://www.mundotiedye.com.br/destaque/tipos-de-tecido-saiba-as-diferencas-e-escolha-o-mais-adequado/>.

<sup>110</sup> Não dá para produzir em grande quantidade.

<sup>111</sup> Esse processo de plantar sementes e colher os frutos pode ser feito por máquinas também.

De acordo com Klippel (site<sup>112</sup>), o algodão pode provir de uma árvore ou de um arbusto, ambos provenientes de sementes de uma planta conhecida como algodoeiro. As sementes do algodoeiro são do gênero *Gossypium*, família Malvaceae. O algodão

pode ser uma árvore ou um arbusto, com folhas alternadas e que dão flores amarelas ou vermelhas. A qualidade do algodão varia de acordo com o tipo de algodoeiro, pois umas variedades fornecem fibras mais compridas que outras. A época de colheita, no Brasil, é entre os meses de maio e junho quando os frutos amadurecem e as cápsulas que envolvem as sementes se abrem, podendo então ser colhida a matéria fibrosa constituída de pelos, que revestem as sementes e que se denomina capulho. (Klippel – site)<sup>113</sup>



114



---

<sup>112</sup> <http://www.tecelagemanual.com.br/>

<sup>113</sup> <http://www.tecelagemanual.com.br/>

<sup>114</sup> Nome científico da semente do algodoeiro e fotos acima disponíveis em:  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Algod%C3%A3o#/media/File:CottonPlant.JPG>

São fibras brutas, encontradas em estado natural no meio ambiente, a partir do plantio do algodão. Colhidas manualmente, em forma de flocos,<sup>115</sup> passarão por diversos processos de limpeza manual, em que se retiram matérias estranhas, isto é, aquelas que não fazem parte da fibra algodoeira. Uma forma de as tecelãs fazerem uma primeira limpeza é com as próprias mãos. Pegam-se pedaços dessa fibra que está em flocos e começa-se a tirar com as mãos a “sujeira” ali depositada pela ação do vento e da chuva, pequenos pedaços de folhagem emaranhados nos flocos de algodão e pelos que revestem as sementes “encerradas nas cápsulas do fruto do algodoeiro” (Manual do triângulo mineiro, 1984). Assim, faz-se uma inspeção com as mãos, utilizando o toque dos dedos e o olhar. Ambos os sentidos propiciam a retirada de impurezas.

Após essa limpeza, passa-se à retirada das sementes. Nessa etapa do processo, pude conhecer um punhado de algodão com sementes, exposto no Museu de Vila do Conde, em Portugal<sup>116</sup>. Tem um belo aspecto de matéria crua e textura macia, com cerca de meia dúzia de sementes abrigadas, enroladas nesta fibra branca, o algodão.

As várias sementes emaranhadas nas fibras são retiradas com auxílio de uma manivela, acionada pelos movimentos das mãos, também conhecida como descaroador, que separa esses caroços dos flocos de algodão.

As tecedeiras fazem ainda outra forma de limpeza conhecida como “batimento”. É uma técnica utilizada para desembaraçar um pouco o algodão e retirar outros resíduos de objetos estranhos de suas fibras. Consiste em segurar um galho de árvore em forma de arco com a mão, de modo a retirar matérias menores, separando-as do algodão.

## **2. 10 - O cardeamento e a fiação**

---

<sup>115</sup> Chamo de flocos, tal como vi em *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro (1984)*, esses pequenos pedaços ou punhados de algodão que, depois do processo de fiação, são chamados de meada.

<sup>116</sup> Foi durante minha visita à Vila do Conde, no Museu de Rendas de Bilros, que tive uma visão mais clara de como poderia abordar as linhas e fios de algodão. Nesse local vi, em exposição, um punhado de algodão com sementes, dando a conhecer aos visitantes a origem das linhas de algodão utilizadas na confecção das rendas de bilros. O Museu de Vila do Conde mostra uma exposição de rendas a partir do século XII, Idade Média, em que a confecção dos fios e seu preparo em novelos eram feitos manualmente, com auxílio de ferramentas diferentes das máquinas industriais.

O processo de *cardamento ou cardeamento* manual<sup>117</sup> da lã e do algodão é assim chamado, porque são utilizadas duas cardas para desembaraçá-los de forma mais minuciosa. São geralmente feitas de madeira ou ferro<sup>118</sup>, com cerdas de fibras. As cardas são como pentes, com fibras fortes. Uma mão segura o cabo de uma carda apoiando-a sobre uma perna. Colocam-se nas fibras da carda os flocos de algodão que, nessa etapa, ainda estão meio grossos e emaranhados em forma mais bruta.

Os flocos de algodão são colocados bem firmes nesse pente, então a artesã pega a outra carda para tocá-los com certa pressão em um movimento forte, como se estivesse penteando pedaços de algodão; em seguida, ela passa o algodão para a outra carda, desembaraçando-o de modo minucioso. Quando a artesã julga a textura no ponto, isto é, macia, desembaraçada e fina, coloca com a própria carda o algodão em outro espaço, para pegar outros flocos que passarão pelo mesmo processo e que, após serem devidamente “penteados” e desembaraçados, serão colocados junto dos primeiros flocos trabalhados. Assim prossegue até que a quantidade de algodão de que ela precisa esteja desemaranhada.

Esses momentos podem ser considerados filtros graduais de limpeza manual, uma vez que são executados vários processos de retirada e afinamento do algodão.

O processo de cardação exige da artesã a percepção da textura das matérias. É necessário conhecer a textura pela experiência do toque e de outros sentidos, e saber distinguir o ponto em que a fibra do algodão já está concisa, maleável e consistente, para o processo seguinte, o da fiação.

---

<sup>117</sup> Esse processo pode ser feito de forma manual ou mecânica. Há também o *cardeamento* do algodão feito por máquinas ao invés de cardas, mas, por ora, enfatizarei os processos manuais do algodão, até chegar à mão das rendeiras e outras tecedeiras. Todos os dados técnicos do processo foram retirados de: Projeto da Fundação Nacional Pró-Memória de Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, 1984, bem como de sites e vídeos que serão citados ao longo da pesquisa.

<sup>118</sup> Há variedade de material utilizado no cabo das cardas. Pode ser de madeira, plástico, entre outros.



119



120

---

<sup>119</sup> Foto disponível em: A tecelagem manual no triângulo mineiro: história e cultura material. EDUFU, Uberlândia, 2009, p. 146

<sup>120</sup> Desenho feito por Thiago Fernando Spanholeto Conti.

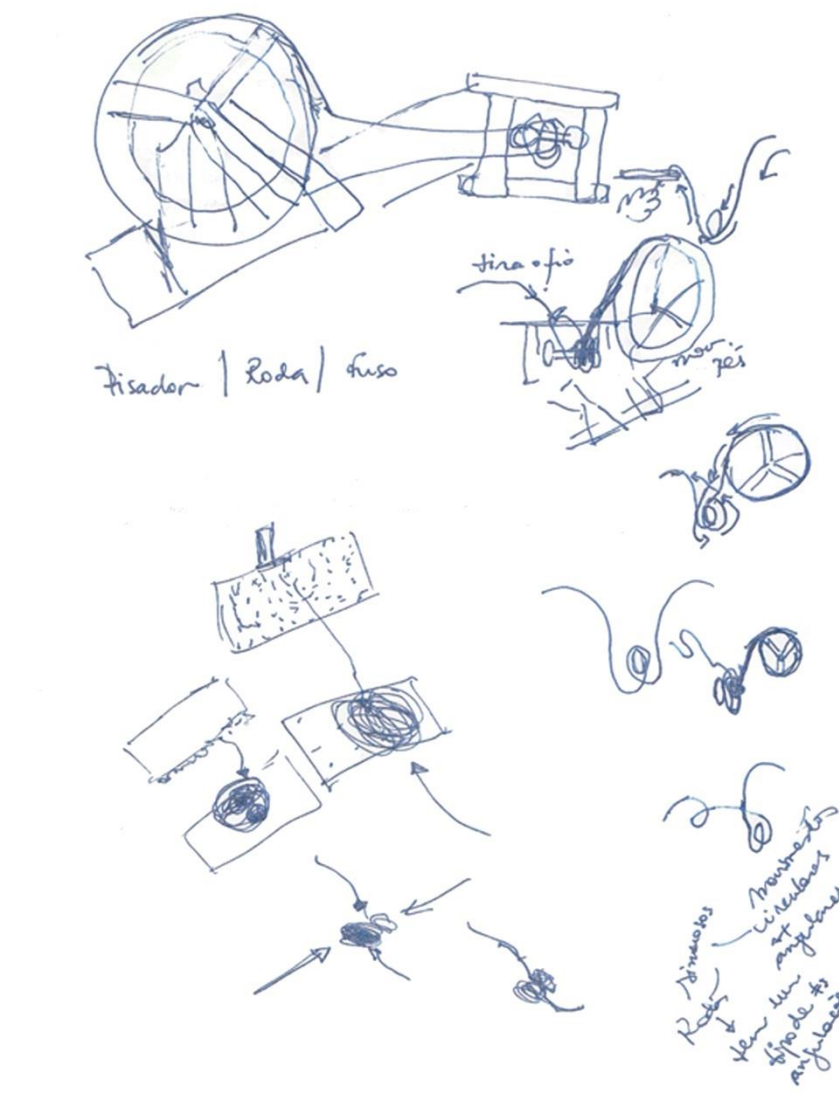


O livro “Tecelagem no Triângulo Mineiro” traz uma descrição do processo de *cardeamento* ou *cardamento*, na qual é curioso notar que as cardas são pentes, normalmente de ferro ou madeira, que penteiam as fibras de algodão, tornando-as muito finas com aparência de matéria menos bruta:

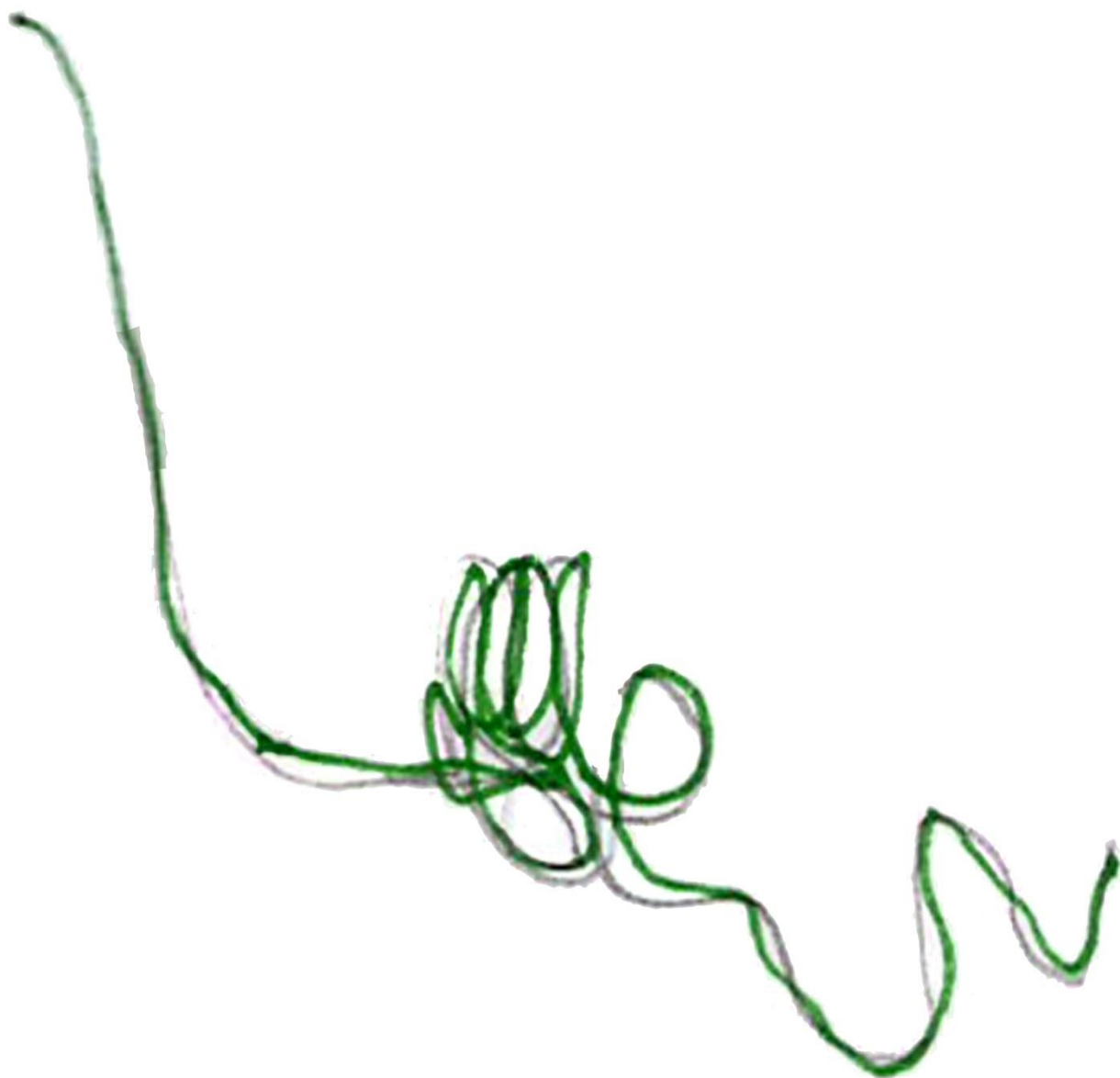
Desfazendo nós e limpando ainda mais as fibras ao tirar o restante das impurezas, a cardação permite que se forme uma fita ou pasta homogênea de fibras, própria para ser fiada. Para cardar emprega-se um par de cardas, peça fabricada industrialmente. Cada uma delas é formada por uma tábua, provida de um cabo. Na face interna das cardas fixa-se um pedaço de pano-couro que serve de suporte para algumas centenas de pontas de aço recurvadas e dispostas em colunas paralelas. Com isso, o algodão passa de uma carda para outra. Já com parte de suas fibras desembaraçadas. Fazendo passar uma carda sobre a outra, agora com as curvaturas voltadas para o mesmo lado, o algodão se transfere de volta à primeira, encerrando, assim, um ciclo. Repetido várias vezes o processo, o processo termina por fornecer a chamada “pasta”, um chumaço cujas fibras se apresentam bastante destrinçadas, e, portanto, adequadas à fiação propriamente dita (Tecelagem no triângulo mineiro, 1984:18).

O processo de cultivo, batimento e limpeza (com as mãos e com cardas) do algodão são aqui contados pelo conjunto de sentidos que ele aciona. Em uma relação matéria *semibruta* (pois já passou por um leve desemaranhado na etapa anterior) e movimentos humanos, são acionadas questões de experiência com a matéria algodão em textura, tamanho, proporção, posição, pressão e força, que envolvem um ofício manual, pois tudo isso é feito manualmente com as coisas, isto é, as cardas e o corpo humano.





Até aqui observei que há vários processos de “limpeza” do algodão em diferentes graus. Há ainda o processo de fiação do algodão até chegar à mão das rendeiras e outras tecedeiras em forma de linhas. Durante a fiação, os flocos de algodão tomarão a forma de fios que se tornam linhas de diferentes espessuras, utilizadas em diversos ofícios que desenvolvem artefatos com diferentes técnicas, como a tecelagem, rendas de bilros, renda *renascença* e a renda *guipir*.



A *fiação* é um processo feito tanto com o algodão como com a lã, em uma peça “em forma de pião” chamada *fuso*, ou através da *roca/roda*, que é um objeto movido a pedal. O fuso “é uma pequena bobina de madeira que serve para fiar [...], agulha cônica em torno da qual se enrola o fio<sup>121</sup>” e se faz o movimento do alongamento e torção do algodão.

---

<sup>121</sup> Retirado do Dicionário Online de Português em: <http://www.dicio.com.br/fuso/> em 13/05/2016.

De acordo com Geisel e Lody (1983), “fiar consiste fundamentalmente em estirar e torcer as fibras da lã e do algodão já transformado em pastas ou o algodão apenas batido com o arco” (1983: 27). É depois de estiradas e torcidas que as linhas, enroladas em um cilíndrico papelão, aparecem na Casa das Rendeiras (PI).

A roca ou roda é composta por três partes: um suporte, um mecanismo de rotação e um dispositivo de fiação e enrolamento. O suporte é um banco de quatro pernas, sendo que um par de pernas é maior que o outro. Do lado mais baixo do banco, estão fixados dois braços de madeira (virgens) que sustentam a roda e, do outro, uma moldura (espelho) com o dispositivo de fiação. Na roda tem-se o mecanismo de rotação feito pela roda, pedal e uma biela<sup>122</sup>. (Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro; 1984).

Com a roca, a tecedeira faz o movimento de pisar no pedal, que se situa na parte inferior, dando a força e impulsão necessárias para que o pedaço de algodão siga em movimento de rotação, em uma roda. Os pés da tecedeira no pedal impulsionam as fibras do algodão nessa roda, que forma um ângulo com a parte do meio da roca. A roda, com seu movimento de rotação, direciona as fibras para um carretel em que elas vão se enrolando. A tecedeira segura a fibra do algodão estirando-o continuamente na roda. Nesta, faz-se um movimento de rotação em que o fio enrola-se no carretel continuamente, conforme a roda vai girando. O fio é parte da fibra do algodão que se alongou,

---

<sup>122</sup> As partes que compõem a roca estão tecnicamente descritas aqui: As rocas de fiar ou rodas podem ser de manivela ou pedal. Podem ser constituídas por uma peça única de madeira maciça, ou montada em arcos encaixados entre si. Neste último caso, uma cruz de madeira sustenta em seu centro um eixo metálico [...] esse eixo repousa sobre mancais de couro, encaixados em entalhes nas extremidades superiores das virgens. Cavilhas de madeira (“tornos”) impedem que o eixo escape das virgens. O eixo termina, em uma de suas extremidades, por uma biela. A ela prende-se uma correia de couro (“rabicho da bolandeira”), sendo que a outra extremidade é amarrada ao pedal da roda em forma de “T”. As extremidades da barra superior encaixam-se nos pés de roca por meio de pequenos eixos metálicos. A outra barra do “T” recebe, na extremidade livre, o rabicho da bolandeira. O movimento do pedal resulta num vai-e-vem vertical do rabicho: quando no trajeto descendente, o rabicho exerce tração sobre a biela que assim confere movimento de rotação à roda, movimento esse que se transmite ao fuso por meio de um cordel. O dispositivo de fiação e enrolamento se compõe de um fuso, onde se enfia um carretel, e de uma roldana. O conjunto é sustentado por dois suportes de couro espesso (“orelhas”), incorporados à moldura de modo a poder ser retirado facilmente e, ao mesmo tempo, mantido mais ou menos afastado da roda. O “fuso”, peça metálica maciça, possui um eixo, uma broca – dotada de um orifício lateral – e duas asas, uma das quais, denteada; no cotovelo dessa última existe uma argola. O fio que está sendo fiado passa pelo orifício da broca, pela argola, e por um dos dentes da asa, chegando então ao carretel. Esse tem seu diâmetro interno um pouco maior que o diâmetro do eixo do fuso. Dessa forma, gira arrastado pela rotação do fuso, mas pode ser freado, sem que haja redução da velocidade do fuso. Tal frenagem se consegue por meio de um cordel (“corda do tempereiro”) que, amarrada à base da roca, tangencia a base do carretel – dotada de uma reentrância ao longo de sua circunferência – e se enrola no alto do espelho em uma pequena cravelha (“tempereiro”). Girando-se o tempereiro, aumenta-se a tensão do cordel e, por conseguinte, o atrito entre esse e a base do carretel; o resultado é a frenagem do carretel (1984:22).

tornando-se fio pela roda. O fio da roda segue enrolando-se continuamente, no carretel, sem romper-se.

Os movimentos aqui seguem no sentido de transformar a pasta ou floco de algodão em fios, que serão alongados e retorcidos, à medida que as fibras se desenrolam e alongam-se aumentando seu comprimento. Com essas fibras esticadas, faz-se, também, o movimento de torção<sup>123</sup>. São movimentos sinuosos e circulares pela roda e angulares da roda para o carretel. É necessária a formação de um ângulo de 90 graus entre a parte final da roda e o carretel, assim, o fio vai passando de um para o outro [...]. É a torção que confere ao fio resistência à tração, pois faz com que as fibras se apertem umas contra as outras, o que aumenta em muito a superfície de atrito entre elas. Uma vez fiados, os fios vão sendo enrolados em um carretel. (Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, 1984:20)

Para fazer a torção:

a fiandeira toma um pedaço de fio já fiado e enrola no carretel, passando-o por um dos dentes mais extremos da asa, pela argola e pelo orifício da broca. Em seguida, enrola, com as mãos, algumas fibras da pasta na extremidade livre do fio. Movimenta, então, a roda, mas mantém o fio preso à sua mão direita. Assim, o fuso, girando, torce em torno de si próprio a seção de fio situada entre o carretel e a mão direita da fiandeira. Enquanto tal ocorre, a mão esquerda da fiandeira vai esticando a pasta até a extensão máxima que seu braço alcança. Quando a primeira seção do fio está suficientemente retorcida (ou “cocha”), a fiandeira aperta os dedos da mão esquerda e alivia um pouco a pressão dos da mão direita. Isto faz com que o novo fio se retorça. Ao mesmo tempo, a fiandeira permite que o fio se enrole no carretel (o que faz aproximando a mão esquerda do fuso), até que a pasta volte à posição inicial. A pressão dos dedos se transfere de novo, da mão esquerda para a direita, quando um novo ciclo é iniciado. (Secretaria da Cultura, 1984:22)

Durante a operação da fiação na roca, o fuso e o carretel giram no mesmo sentido, mas o fuso e o carretel precisam ter velocidades diferentes, pois é justamente essa diferença de velocidade entre eles que faz com que o fio se enrole em torno do carretel<sup>124</sup>.

Assim que o algodão é fiado e retirado do fuso, as tecedeiras enrolam o fio manualmente de modo a formar novelos que serão, cuidadosamente, transformados em rendas de bilros. Depois de enrolados, os fios são chamados de *meadas*. Os fios serão tingidos se a tecedeira quiser obter uma determinada cor de linha. O processo pode ser feito com corante natural ou industrial. Quando

<sup>123</sup> Existe uma complexa operação dos seres humanos com a roca, cuja explicação torna-se bastante técnica e difícil, pois a roda é formada de diversas ‘partes’ que exigem diferentes movimentos e manuseios para que ocorra a fiação. Escolhi descrever apenas alguns movimentos; aqueles de que consegui entender o gestual.

<sup>124</sup> Se girassem com a mesma velocidade, o fio não poderia enrolar-se em torno do carretel, pois permaneceria imóvel entre este e o fuso. É a diferença de velocidade entre os dois, proporcionada pela frenagem do carretel por meio do cordel do tempereiro, que possibilita o enrolamento do fio. No decorrer do trabalho, ajustes devem ser feitos na roda. Um deles, destinado ao enrolamento uniforme do fio, é o deslocamento deste, de dente para dente do fuso, à medida que se enrola no carretel; outro é o aperto gradual do tempereiro, para que a velocidade com que o fio se enrola permaneça aproximadamente constante. A técnica de fiação é a mesma para qualquer tipo de fibra. Muda, porém, a velocidade com que a fiandeira executa o trabalho. (Secretaria da Cultura, 1984:22).

o processo é feito por corante natural, é necessário o conhecimento e identificação dos tipos de plantas.

De acordo com Geisel e Lody (1983), os processos para obtenção do corante natural são o de “cozimento das cascas, folhas, ramos ou frutos de plantas com propriedades tintoriais, ou da fermentação destas, ou ainda com a ferrugem” (1983: 31). As plantas normalmente usadas para tingir os fios são geralmente nativas, colhidas nos arredores das casas e próximas de um rio ou riacho, pois, antes e depois de serem tingidos, os fios devem ser lavados “com água corrente e abundante” (1983:31).

Também são utilizadas técnicas para fazer a ferrugem:

Para se fazer a ferrugem e alguns tipos de tintura é necessário o uso de vasilhames de lata. Outros vegetais requerem tachos de cobre, para o seu cozimento e fermentação, e ainda há os que devem ser feitos em vasilhas de barro. O pilão, para socar cinzas e alguns tipos de cascas de árvores, a peneira e os coadores, para a obtenção de um líquido mais limpo, sem ciscos, bastões de ferro ou madeira, para mexer, baldes e bacias para o banho e o molho das meadas, e retalhos de pano para trouxinhas das cascas ou de cinzas (1983:31).

Segundo Geisel e Lody (1983), há tecedeiras que dizem ser necessário usar um alvejante como o cloro nos fios, antes da tintura, para melhor fixação da tinta. Há tecedeiras que alvejam por acharem o fio branco mais bonito que o cru e, assim, realçar as cores. Usa-se o alvejante também depois da lavagem, podendo-se, ainda, deixar os fios de molho por um dia na água e no sabão.

Os corantes mais usados são da marca *tintol* e *guarani*, encontrados facilmente em vendas e mercados. No entanto, mesmo sendo feita com corantes industrializados, a *tingidura* é um processo manual que envolve diversos cuidados na lavagem das meadas, antes e depois do banho de tinta, bem como na preparação do corante e durante o próprio tingimento. Um exemplo interessante, contado por Geisel e Lody (1983), é de uma tecedeira de Minas Gerais<sup>125</sup>, que nos diz:

O tintol eu faço assim: eu lavo as meadas no rio. Faço as meadas dar linha [...] no braço. Lavo as meadas, molho bem molhadinhas, bato elas, esfrego bem esfregadinho e traz elas molhadas. Agora eu ponho no fogo pra ferver, dentro do tacho. Ponho lá água. Quando a água tá fervendo eu tiro e meto as meadas dentro. E vou mexendo, mexendo e pega. Porque se tingir frio não pega. Mancha muito e não pega [...]. E fica muito bonito. Deixa ferver bastante. Depois [...] tiro do fogo e lavo. Se não lavá, depois que ela enxuga ela fica com uma cinza [...]. Lava bem lavadinho. E torce e põe prá secá. (1983:32).

---

<sup>125</sup>De Berilo, Estado de Minas Gerais.

“Nos processos de tingidura por corantes naturais e industrializados usam-se as substâncias *mordentes* que, combinadas com a tinta ou no banho após a tintura, servem para fixar a cor da tinta nos fios [...] essas substâncias são as mais diversas: sal de cozinha, barro do rio, vinagre, cinza de madeira [...] entre outras” (1983:32). No entanto, de acordo com a pesquisa de Geisel e Lody (1983), o fixador mais eficaz é a *decoada*, encontrada nas regiões mineiras e goianas. *Decoada* é a água obtida de cinzas piladas. São cinzas de qualquer madeira que as tecelãs socam com pilão dentro de um recipiente. Esse recipiente deve ter pequenos furos no fundo para que as cinzas escorram ao se despejar a água.

Optei por descrever a cultura do algodão manual, ao invés do maquinário, porque vejo que estou lidando com artefatos (as rendas) feitos manualmente. Pesquisar esses processos manuais fez com que eu me perguntasse mais a respeito de outros processos manuais e aproximou-me desse universo. Ver a feitura manual das rendas me fez pensar nas possibilidades de tratamento artesanal do algodão, matéria-prima das rendas de bilros que chega em forma de novelos na Casa das Rendeiras.

No entanto, as rendeiras de Morros de Mariana não produzem os próprios fios, porque possuem uma demanda relativamente grande de encomendas de rendas de bilros. A confecção dessas rendas, sendo feitas pelas próprias mãos, tem um tempo diferente do tempo do mercado capitalista. Assim, um vestido inteiro de renda costuma demorar meses para ser confeccionado, dado o tempo do labor manual, diferente do tempo de uma máquina industrial que produz rendas em série.

As rendeiras compram o algodão industrializado em um armazém do próprio local, quando não podem ir a Parnaíba, cidade vizinha, situada a cerca de 18 km de Morros de Mariana ou Ilha Grande<sup>126</sup>. Em Parnaíba há várias lojas que vendem produtos de artesanato e, assim, devido à competitividade do mercado, existe uma variação de preços, possibilitando a aquisição dos fios de linha de algodão mais baratos.

Uma das rendeiras da casa, Ednalva, compra e revende, por conta própria, na Casa, materiais de trabalho: linhas de diversas marcas, alfinetes, agulhas de crochê. Essas linhas utilizadas para rendar não são feitas manualmente e sim industrializadas<sup>127</sup>, o que significa que não

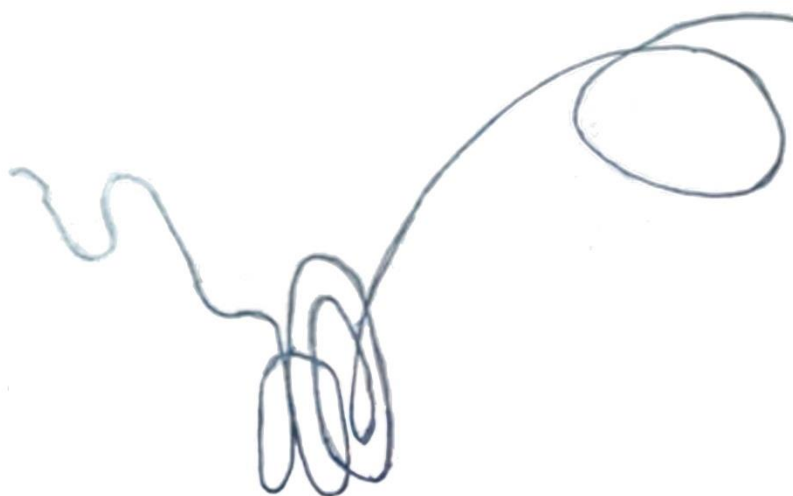
---

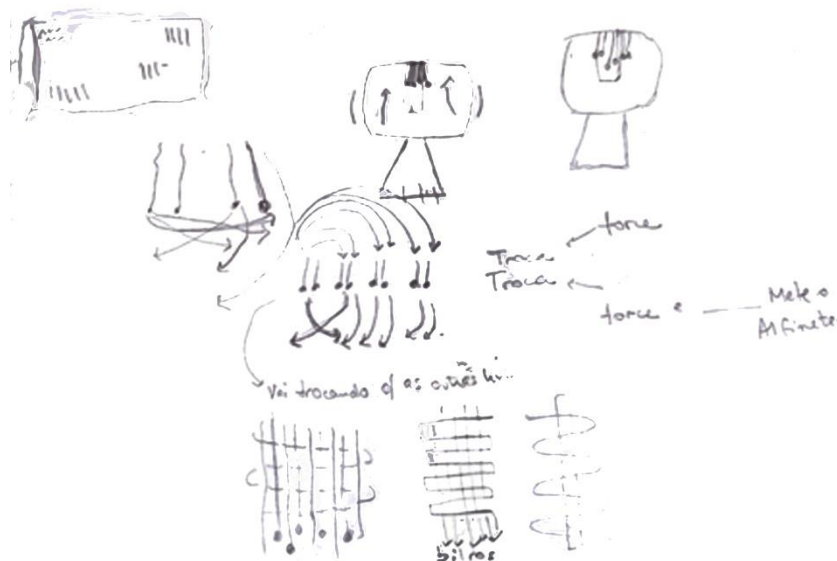
<sup>126</sup> Ilha Grande é o nome que consta no mapa do Brasil.

<sup>127</sup> São produzidas em fábricas e indústrias de algodão; o Piauí



são feitas pelos processos descritos neste capítulo. Desse modo, o processo de *cardeamento* do algodão, por exemplo, é feito por máquinas específicas para tal função, ao invés de mãos humanas em contato com uma ferramenta.



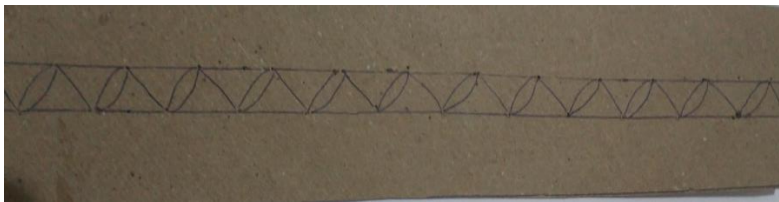


### Capítulo 3: Seguindo os vestígios das formas das rendas de bilros

Ao aprender a tecer pontos das rendas de bilros, percebi que há um conjunto de regras e normas estéticas que sustentam o ofício de rendar, as quais devem ser seguidas para que uma renda seja considerada “bem feita”. Essas normas estéticas esclarecem o processo de organização que regula esse ofício.

As rendeiras com quem aprendi alguns pontos usados na confecção da renda de bilros mostraram-me que a formação da superfície se dá pelo engajamento da rendeira com seus materiais, em movimentos sequenciais de troca ou cruzamento de linhas. Para iniciar a formação, a rendeira tem como referência um desenho que opera como um molde feito ou colado no papelão. O traçado do molde é um dos momentos fundamentais do fazer. O desenho é a forma gerada da

combinação de pontos, que constituirá a renda em tecido. Para que o desenho da renda seja ressaltado, o que caracteriza sua beleza, cada ponto deve ficar aparente, dando vida à trama da renda, desvelando-se, inclusive, as diferenças entre os pontos. É ao se ressaltarem os pontos e suas diferenças que a renda ganha a vida de um desenho<sup>128</sup>, em linhas, compondo toda a beleza; pela sua variedade de pontos combinados e bem delineados.



Nessa seção, dedico-me a descrever e analisar alguns desenhos, apresentando suas principais características na construção da superfície das rendas de bilros. Ao descrevê-los, trago algumas noções de como as rendeiras costumam criar e recriar esses moldes e de sua importância na condução dos bilros para a criação da superfície rendada. Desse modo, apresento a função e construção do desenho na constituição das rendas de bilros em uma sequência:

Nas seções 3.1 a 3.4, faço uma breve descrição do que é um desenho no papelão, para, em seguida, contar sobre o molde de um desenho a partir de dois outros: um que está sendo feito por uma rendeira, ainda incompleto no papelão (a rendeira ainda não o terminou)<sup>129</sup>, e o desenho de uma renda pronta com seus pontos, de modo a identificá-los e mostrar sua organização nos traços do desenho.

Nas seções 3.5 e 3.6, passo, então, a falar sobre o papelão e o modo como a rendeira se relaciona com ele, ao percorrer os desenhos com os bilros.

Na seção 3.7 até 3.14, faço um experimento de abrir linhas de desenhos e rendas prontas para decompô-las.

Enfim, na seção 3.15, mostro o experimento que fiz com as rendas e uma prensa, buscando tornar visíveis algumas linhas das rendas de bilros.

<sup>128</sup> De acordo com as rendeiras, a beleza da renda está nos detalhes dos diferentes pontos que, ao se combinarem, compõem um desenho formando uma peça de renda. A beleza de um marcador de livros de renda, por exemplo, está nos *contornos* de cada ponto e na diversidade de pontos combinados.

<sup>129</sup> No entanto, o faz baseado em outro desenho.

Por ora, é necessário ressaltar que estou sempre buscando construir um modo de contar e mostrar o ofício de rendar com os materiais. A sequência pode parecer um tanto confusa, pois, de certa forma, trata-se de contar o que vi, aprendi e vivenciei por meio de uma sequência arbitrária, uma vez que todas as informações aqui sistematizadas para descrever o processo do fazer são dadas simultaneamente ou em diferentes momentos, em minha pesquisa de campo.

Precisei sistematizar os dados para explicá-los e desmontá-los para esta análise. Esses dois esforços que faço para narrar podem ficar mais claros ao longo da escrita dos outros capítulos. Estou buscando apreender a não totalidade do processo de fazer rendas, criando uma pausa ou interrupção nos momentos que posso analisar e explicar pelas linhas, nos materiais.

### **3.1 - Nos desenhos do papelão**

As rendeiras usam a palavra *desenho* para designar os traços em formas feitos em um papelão, os quais serão preenchidos pelas linhas de algodão. Mas, na lida do dia a dia, isto é, quando estão traçando formas no papelão ou afixando-o na almofada, elas costumam chamá-lo de papelão ou molde, visto que esse desenho opera como um molde que traz importantes referências dos pontos, seus tamanhos e organização de espaços, indicando sua localização, seu delineamento e seu entorno.

O molde é o traçado de uma configuração de pontos combinados no papelão, que serão preenchidos pelas linhas dos bilros. O desenho no molde é gerador das formas das rendas, provenientes de seus entornos e pontos indicados no papelão. Define, também, a posição dos alfinetes que são colocados depois de cada ponto formado, com a função de sustentar e manter a linha esticada, de modo que os pontos não se desfçam<sup>130</sup>.

Cada ponto corresponde a uma sequência específica de cruzamento ou entrelaçamento de linhas com os bilros. Com a variedade de sequências de cruzamento das linhas nos bilros, encontramos uma diversidade de pontos. Como há muitas possibilidades de cruzamentos, há muitos tipos de moldes e, portanto, de criação de rendas. Isto quer dizer que a criação de superfície da renda varia sua forma de acordo com o desenho.

---

<sup>130</sup> Falarei mais à frente a respeito do movimento de “picar” ou perfurar o papelão.

O desenho feito no papelão é composto de pontos característicos e exclusivos das rendas de bilros, isto é, não há outro tipo de renda que faça o mesmo ponto<sup>131</sup>. Os moldes costumam ser feitos em cartolina ou folha de sulfite, mas serão sempre colados em um papelão que será assentado na almofada. Assentado é o termo usado pelas rendeiras para o gesto de sobrepor fixamente e, provisoriamente, o papelão na almofada.

Assim, a rendeira segue trocando os bilros, preenchendo, criando uma segunda camada de linhas em cima das linhas já traçadas no papelão, delimitando uma superfície, o que confere um efeito de preenchimento de espaços no desenho.

Quando o papelão já está assentado na almofada, as linhas, com as mãos das rendeiras trocando bilros, fazem o preenchimento dos espaços delimitados pelo desenho. Nesses espaços estão a combinação e localização de cada ponto, operando como um mapa. Com esses movimentos gestuais, as linhas formam os pontos e estes podem aqui ser considerados formadores de um tecido sem fundo ou tecido aberto.

O desenho traz para a dimensão do visível a forma que as linhas de algodão tomarão. Permite que visualizemos o espaço por onde as linhas *tramarão*, ficando momentaneamente sobrepostas ao papelão, de modo a constituir ali uma camada de linhas, com as quais a renda assume várias formas, tornando-se uma superfície inquebrável de algodão. Pelos traços dos desenhos é possível observar uma relação entre as linhas nos desenhos e as formas que a renda assumirá. Os traços são vestígios, marcas impressas, formas visuais possíveis de indagar.

Existem algumas situações que exigem que as rendeiras refaçam alguns moldes em outro papelão, por exemplo, quando ele se desgasta por ter sido muito utilizado. Nesse caso, começa a ficar com os furos muito “arrombados”<sup>132</sup>, isto é, os furos feitos com alfinete, depois de cada ponto, vão ficando muito abertos, o que faz com que o alfinete não tenha a mesma estabilidade; e diminuir sua estabilidade implica deixar as linhas menos esticadas e firmes no papelão, o que faz com que os pontos fiquem mais soltos. Com os pontos mais soltos, por sua vez, a renda parece ir se desmanchando.

Para copiar um molde já existente, substituindo-o em sua almofada, as rendeiras costumam tirar uma fotocópia do molde anterior ou de algum outro que esteja mais visível e colam no papelão.

---

<sup>131</sup> Supostamente outros tipos de rendas possuem outras formas de pontos que as caracterizam.

<sup>132</sup> “Arrombar”, de acordo com as rendeiras, significa extrapolar seu limite na posição que ocupa nos espaços do desenho.

Ao colar, a rendeira imita os furos, olhando para o papelão anterior. Dessa forma, poderá utilizar um papelão com o desenho mais inteligível em sua almofada, possibilitando executar uma renda bem feita.

Geralmente feito com uma régua, lápis e uma cartolina, esse molde é composto de uma combinação de pontos em um determinado formato, a depender da função que a renda assumirá depois de pronta. É a partir de sua função que o desenho poderá ser traçado, o que possibilitará determinar o tamanho, a forma e os pontos que podem ser combinados. Assim, uma blusa inteira de renda, por exemplo, determinará o tamanho e a forma da peça.

### 3.2 - Traços dos desenhos

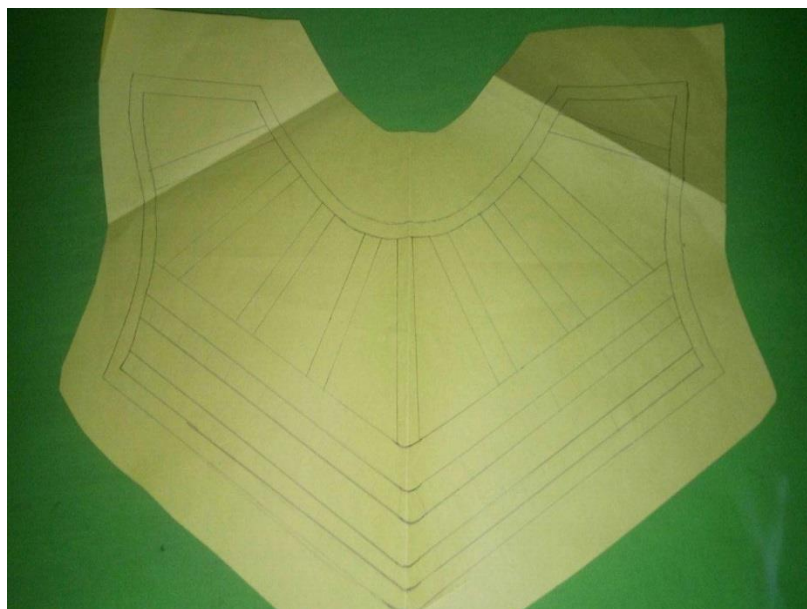
Ao traçar o desenho na cartolina em forma geométrica, as artesãs montam uma composição. Primeiro, traçam no papel o tamanho que o desenho deve ter. Se for uma pala, por exemplo, traçará o tamanho da peça, tornando-se um detalhe de renda. Fazer o tamanho que a pala vai ter significa traçar o contorno do desenho. As palas têm vários tipos de formas, misturando semicírculos com triângulos, por exemplo, como contorno. São essas formas geométricas que costumam dar os limites do desenho, isto é, o contorno da superfície em que as linhas se sobreporão no papelão.

Assim, ao traçar o tamanho que a pala vai ter e suas formas geométricas, onde estarão os pontos, tem-se que criar a forma de uma peça. Uma blusa inteira de renda tem os moldes de tamanho pequeno, médio e grande, assinalados respectivamente como P, M e G. Juntamente com o tamanho, é necessário decidir os pontos que comporão o desenho que se tornará renda, o *desenho-renda*. Assim, *contornos*, linhas, pontos e espaços constituem as rendas de bilros. Compõem o chamado desenho da renda.

Para utilizar um desenho já feito anteriormente como molde, é necessário, primeiramente, que a rendeira veja a medida que deseja usar; por exemplo, um molde de vestuário pode ser tamanho P, M ou G. Se a rendeira já tiver o molde do tamanho desejado, irá utilizar o mesmo ou retraçá-lo em outro papelão, ou, ainda, fotocopiar o molde em questão. No entanto, se o tamanho desejado for o M e se tiver apenas o P, a rendeira precisará traçar em outro papelão o desenho, adaptando-o a outra medida, correspondente ao M. Para isso, faz um trabalho de proporção com régua e lápis, aumentando as medidas do molde menor para o molde maior.

Se a renda a ser executada não exige um padrão de tamanho desse tipo, mas em metros, que são as rendas usadas para enfeitar barras de blusas, golas ou vestidos, ela será feita na quantidade de metros necessária. A rendeira utilizará um molde já pronto ou o fará em outro papelão<sup>133</sup>.

Mostro abaixo um desenho feito em cartolina por uma das rendeiras, com uma ideia dos pontos que comporão a peça pela organização dos traços nos espaços.



A partir desses traços, é possível identificar o tamanho do desenho da renda pelos *contornos* do lápis. Temos aqui linhas retas em vários sentidos e direções, formando alguns padrões geométricos<sup>134</sup>. A partir deles, a rendeira combinará os pontos com que quer compor o desenho. Nele, por enquanto, é possível ver delimitações de espaços. Com o conhecimento que a rendeira tem dos pontos que sabe fazer, de seus tamanhos e formas, ela montará uma combinação desses pontos no desenho.

A rendeira Leyla me enviou uma foto desse molde. É baseado em um vestido que ela viu em um programa de televisão. Disse-me que faria uma pala com base naquela que identificou no

---

<sup>133</sup> Existem diversos tipos de moldes definidos por seus desenhos e função.

<sup>134</sup> Como triângulos, por exemplo.

vestido. A partir da delimitação dos espaços e da foto do vestido, fiz uma suposição dos pontos que Leyla<sup>135</sup> quer colocar no molde.

Nesse desenho, a escolha de pontos foi feita com base na pala que Leyla vira em um vestido utilizado por Fátima Bernardes<sup>136</sup>, em seu programa de TV. Ao ver a renda, que não era de bilros, no corpo da apresentadora, Leyla combinou dois pontos que conhecia da renda de bilros que dariam um efeito semelhante de transparência, considerando aquilo que a pala do vestido tinha em comum com a renda de bilros: o fato de ser renda. Isto significa elaborar visibilidade e transparências.

Suponho que o *ponto falso* e o *ponto trocado inteiro*<sup>137</sup> são os que compõem a pala, só que em larguras diferentes, pois, ao olhar o desenho, observei que os pontos ocupariam espaços de larguras diferentes. É possível inferir os pontos que Leyla teria escolhido para compor a pala pela organização dos espaços da peça<sup>138</sup>. Geralmente, alguns tipos de desenhos utilizam pontos comuns pela própria forma que estes apresentam.<sup>139</sup>

No primeiro espaço, de baixo para cima, um *ponto falso* intercala com *meio ponto trocado*, que ocupa duas linhas horizontais. Segue-se mais uma linha de *ponto falso* e outra linha, pouca coisa mais larga, de *ponto trocado inteiro*, e a seguir mais uma, de *ponto falso*. Assim, segue-se um padrão de linhas com dois pontos. Chegando à parte do triângulo menor, veremos, também, o *intercalamento* dos mesmos pontos. As bordas, espaços mais próximos das últimas linhas do contorno do desenho, serão de *trocado inteiro*. As linhas verticais mais finas serão como esta, de *trocado inteiro*, e as linhas verticais serão de *ponto falso*. Pontos mais abertos são os *pontos falsos* e os mais fechados são *trocados inteiros*.

Nesse desenho de dois pontos intercalados, é possível enxergar um efeito de fundo, efeito de transparência que é característico da renda. O corpo desvelará, a partir do desenho dos pontos, formas diferentes. Esse efeito, porém, costuma ser visto somente depois de o desenho ter sido preenchido pelas linhas dos bilros.

---

<sup>135</sup> Leyla é a rendeira que estava traçando esse molde, cujo resultado não cheguei a conhecer. Só sei que ela queria fazer uma pala de acordo com um vestido usado por Fátima Bernardes em programa matinal de TV aberta, no canal Globo. Mostrarei a foto em anexo.

<sup>136</sup> Apresentadora de programa matinal no canal de televisão Globo. Como não tenho a fonte da foto, não pude colocá-la aqui.

<sup>137</sup> Também conhecido como ponto inteiro.

<sup>138</sup> Aqui a rendeira está criando a sua, com base no vestido da foto, o que me dá algumas referências para supor os pontos com base na pala do vestido. Mas ressalto que essa é uma suposição minha.

<sup>139</sup> Pode ser chamado de meio ponto ou *meio trocado*.



Há outro elemento importante desse desenho, que é o *intercalar* de linhas e espaços que variam de tamanho. Para acompanhar o desenho de triângulo, observo que as linhas e espaços horizontais vão diminuindo até chegar ao contorno do triângulo menor, enquanto as linhas verticais variam de tamanho do centro para as pontas. No centro, temos a faixa (linhas e espaços) maior, que vai diminuindo à medida que vai chegando às pontas.

Esse efeito acontece como Belaunde (2013) descreve a respeito dos *chitontes*<sup>140</sup>; a equidistância do centro e as noções de proporcionalidades aliadas ao espaço que elas ocupam no corpo.

Na renda de bilros, há alguns pontos que imprimem mais transparência ao desenho, por serem mais abertos do que outros, que são formados com pontos menores<sup>141</sup>. A alternância entre pontos de diferentes espessuras e a combinação entre esses tipos de pontos é o fator responsável pelo jogo de transparência, a depender do fundo que será colocado embaixo da renda.

Aqui temos os dois pontos que constituem o desenho dessa renda para que seja possível ver sua largura, o que produz diferença no jogo visual, e também ver como os pontos mais abertos apresentam mais espaços vazios. Assim, diz-se que o desenho da renda é composto de espaços cobertos e espaços vazios para que haja efetivamente uma renda.

Dessa forma, já é possível visualizar que os pontos são compostos de espaços organizados. Faço o desenho dos pontos e espaços sem pontos, que, na realidade, configuram pontos também. Observo que os pontos falsos são os espaços de maior transparência da pala.

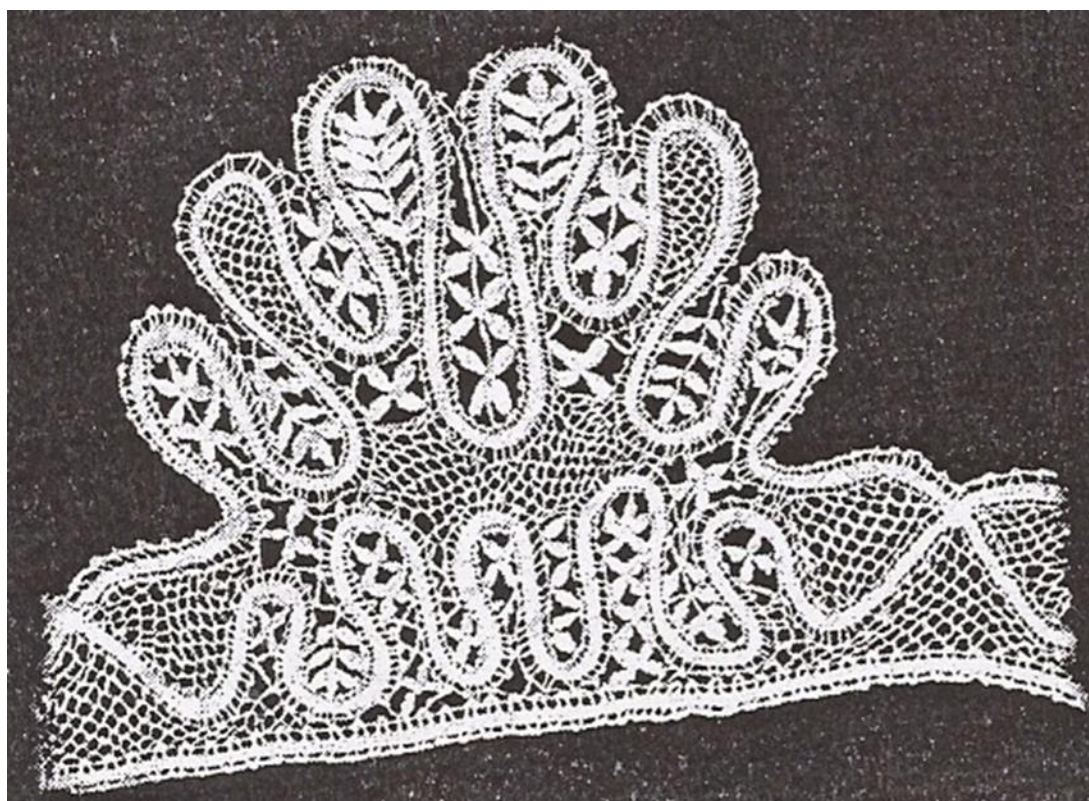
Em outro desenho, dessa vez experimento fazer o exercício contrário, para ver o que isso pode nos elucidar. Eis aqui o desenho de uma *pala* pronta<sup>142</sup>, isto é, com os pontos já traçados pelas linhas de algodão, que vou decompor para que possamos visualizá-los.

---

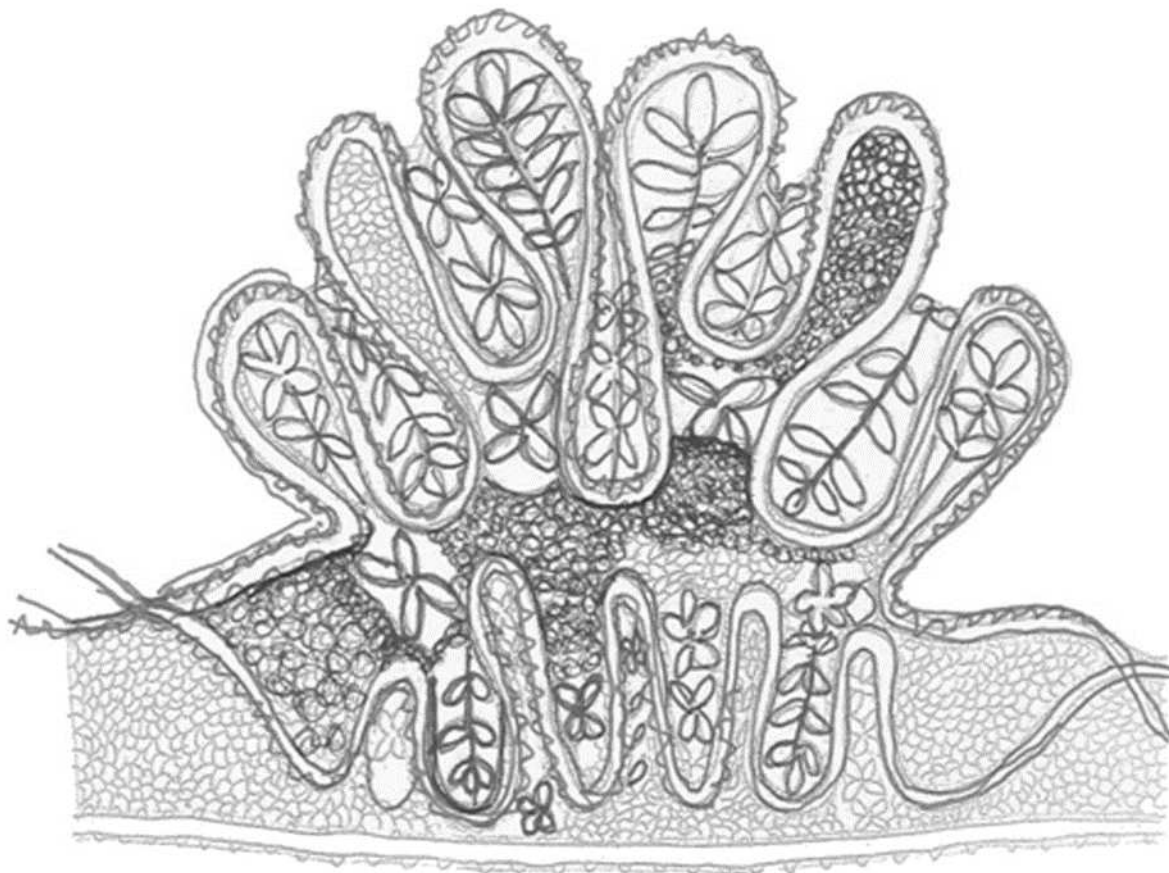
<sup>140</sup> Falarei mais a respeito contextualizando seu trabalho com as rendas.

<sup>141</sup> Mais fechados.

<sup>142</sup> Desenho retirado de um catálogo feito por alunas de Moda, na Casa das Rendeiras.







A renda conhecida como *bico de vira mundo* é uma pala que se situará no entorno ou *bico* de uma peça. É assim chamada porque, para executá-la, a rendeira precisa, a cada trecho de pontos executados, ir virando a almofada, fazendo um movimento de rotação em si mesma. Formada pelos pontos *traça*, caracol de *trocado inteiro* e *ponto falso*, leva o tempo de 30 dias, aproximadamente, para ficar pronta e é feita com 52 pares de bilros. Tem 20 cm de largura e 56 cm de comprimento.

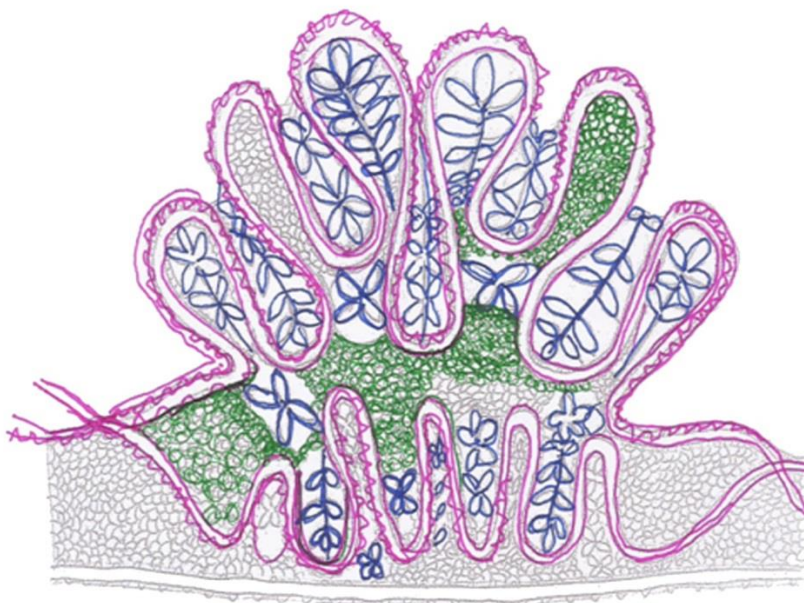
Diferentemente do desenho da pala de Leyla (p. 103), que é mais triangular, esta tem um formato mais ondulado e sinuoso, próximo de meia circunferência com vários “braços” em ondulações. A base da renda, que é a renda em linha reta, é feita de *trocado inteiro*, bem como todo o contorno dos braços ondulatórios ou *membranas*. Dentro dessas *membranas*, o *ponto falso* dá a forma, deixando esse vestígio da renda com pontos mais abertos.

O *ponto falso*, que terá forma de círculos inteiros, não costuma estar desenhado no papelão, de modo que conseguimos identificá-lo apenas pelos espaços e pelo costume de vê-lo em outras peças. Por causa de sua quase nula sinalização no molde, é difícil identificá-lo e fazê-lo a partir do papelão.

O que proporciona as formas ondulatórias ao desenho é o *caracol* de *trocado inteiro*, pois essa forma do *ponto inteiro*, com tal disposição, lembra a forma da concha de um caracol. É justamente o movimento de seus “passos”, os vestígios que pode deixar no chão ao caminhar, que dá o formato sinuoso. Dentro da forma caracol, alternam-se *ponto falso* e *ponto traça*, também nome de um animal, de forma análoga ao ponto (mas parece evocar também a forma de pequenas folhas).

Os desenhos das páginas 106 a 108 desvelam a importância da formação dos movimentos das linhas, compondo os pontos. Os movimentos dos vestígios deixados por um caminhante delimitam *contornos* e formas. O *pouso* de uma *traça* em um livro, por exemplo, tem a forma da *traça*.

O *ponto trocado inteiro* é um dos preferidos das rendeiras e um dos mais executados no papelão. Essas diferentes formas e *contornos* feitos pelo *trocado inteiro* são responsáveis por tornar esse espaço, no desenho, uma superfície mais fechada, o que é possível perceber quando se coloca um fundo na renda, como sobre o corpo ou em uma mesa. Os *pontos falsos* são os pontos mais abertos, por onde a transparência *passa* e se revela; as *traças*, pequenos detalhes que configuram a formação de outro ponto, em que se compõem flores e um *cabinho* com várias folhas em uma posição combinada.



143

Em rosa, está delineado o *ponto inteiro*, em verde o *ponto falso* e, em azul, estão delineadas as *traças* em várias composições. Enfatizei acima os pontos que compõem o desenho para evidenciar suas diferenças e espaços nos papelões.

O papelão de *ponto inteiro* não indica claramente a formação das linhas dos pontos. O que não deixa de ser interessante, porque significa que, quando uma rendeira faz um *ponto inteiro*, a partir de seu papelão, não tem o desenho figurativo do ponto, apenas suas indicações, diferentemente de um molde com a forma da *traça* que está com todos os traços fechados.

No desenho do molde 1 (abaixo), é possível ver a indicação do *ponto inteiro* apenas como linhas onduladas anteriores ao ponto *traça*. E as formas das *traças* em cada pétala da flor ainda não preenchidas pelas linhas do algodão e algumas já preenchidas, discretamente, no canto superior direito do desenho.

---

<sup>143</sup> Há a opção de ver essa imagem com papel vegetal, na versão impressa da tese entregue à banca, para melhor visualização.



Foto 1



Foto 2

A foto 2 mostra mais um molde que tem os *contornos* definidos do ponto *traça*, e o *ponto inteiro* que já está preenchido pelas linhas dos bilros. São as três formas de arcos.

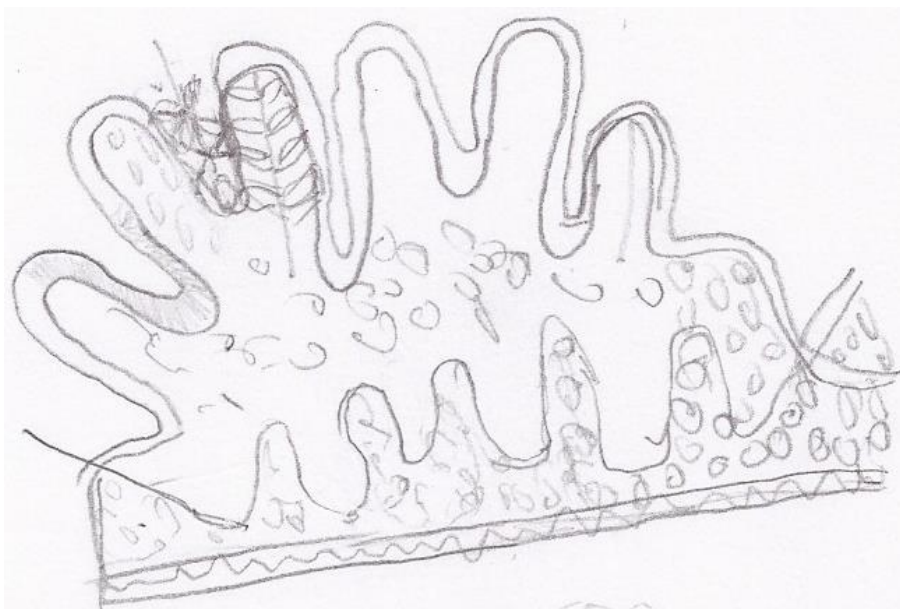
Abaixo a peça de renda só com *traça* feita por mim e o *ponto falso* (formas de círculos vazados), respectivamente:





Fiz um desenho dessa mesma renda (*bico de vira mundo*), evidenciando os *contornos* e limites de cada ponto, uma vez que isso determina a trama da renda. O molde corresponde a esses traços, que se tornam pontos de renda, em diferentes formas, refreando a superfície, isto é, delimitando os espaços que as linhas de algodão vão ocupar e preencher. Com a sinalização dos pontos e tamanho da peça (pala), torna-se mais fácil saber como fazer os pontos.

Por esse desenho, consegui perceber que os espaços dos pontos e entre os pontos são fundamentais para evidenciar a transparência da renda. Aquilo que se dá a ver em uma renda, sem fundo, é a composição de espaços e pontos. Comecei a visualizar o processo de fazer como uma trama formadora de um tecido, um tecido tramado<sup>144</sup>.



O desenho agora evidencia as linhas de formação que contêm cada ponto: a composição das linhas traçadas que seguirá na movimentação de troca dos bilros, conduzindo-os em movimento com as mãos. O desenho é o delineador de uma trama traçada; e a composição das linhas em traços, no papel. É o traçado que as linhas de algodão, nos bilros, seguirão, o limite que terão de seguir. São as linhas que conduzirão os bilros em movimento com as mãos.

---

<sup>144</sup> Onde as linhas e espaços delinham formas dos desenhos das rendas.

Os espaços que denomino como *vazios ou aberturas*, a partir do conhecimento da técnica de confecção da renda, mostraram algo mais na construção dos pontos e me auxiliaram a entender o que é considerado um *ponto aberto* e um ponto mais fechado. Quanto mais aberto o ponto e, portanto, com espaços vazios, mais o desenho da renda marcará a superfície a que a renda irá se sobrepor<sup>145</sup>. As linhas são os vestígios e marcas que revelam o vazio (espaços vazios) e o modo como os traços organizam esses espaços. Seguindo a formação dos pontos, percebemos os preenchimentos de espaços antes vazios e a importância desses espaços para o desenho e os pontos que o compõem. O vazio é constitutivo do desenho das rendas.

Os pontos podem ser considerados traços no desenho, ocupando espaços no papelão com o qual a rendeira inscreverá linhas, acoplando-o à almofada. O espaço vazio é constitutivo da renda e o desenho da renda é uma forma de organizá-lo. É o cerceamento de um vazio que compõe os pontos das rendas. Organização aqui diz respeito a conhecer um encontro de linhas e o modo como elas se inscrevem. Acompanhando essas linhas, podemos ter uma noção do jogo de vazios e pontos. A organização dos espaços em um desenho com vários pontos diferentes é mais fácil de ser percebida pelas diferenças entre eles. Essa diferença sem dúvida é o que torna os pontos mais visíveis.

Durante a feitura das rendas, a artesã transforma traços no papelão em fios, tramando um desenho. Com esses traços, cria-se uma superfície de tecido ao transformá-los em fios acompanhando o desenho. Em seu avesso não é possível enxergar pontos ou nós<sup>146</sup> de preenchimento qual em um pano como em um bordado, mas na renda, se atentarmos para esses espaços, é possível ver, ainda que sutilmente, alguns nós.

Para que o desenho (da renda) seja ressaltado, dando vida à trama, cada ponto deve ficar aparente, o que é alcançado pelas formas de diferentes pontos. É essa variedade de pontos combinados e bem delineados que produz a beleza da renda, isto é, a relação de forma e fundo inscrita no desenho.

Aprendi com as rendeiras que, para que o desenho traçado no papelão tome a forma, em tecido, cada ponto do desenho deve ser feito com todo cuidado, isto é, muito bem delineado, o que fará toda a diferença na composição da trama do tecido. Portanto, a partir do momento em que uma rendeira coloca o papelão na almofada e começa a delinear o desenho, ela deve fazer com que cada

---

<sup>145</sup> Por exemplo, ao corpo, mesa, guardanapo, entre outros.

<sup>146</sup> Os nós são dados assim que a rendeira completa cada ponto.

ponto seja bem feito. Isso significa mostrar a técnica de cada ponto. E foi visualizando esse processo no papelão, aos poucos, conforme a rendeira ia rendando, que consegui entender a diferença dos pontos das rendas e sua composição que gera a forma da renda em tecido.

Os nós, juntamente com os pontos, são construções fundamentais para que estes se mantenham ali refreados, formados e limitados pelo contorno do *desenho* ou *trama* da renda. Sem os nós, não haveria como formar uma camada de pontos, pois iriam se desmanchar, enquanto a rendeira estivesse trocando os bilros. Descreverei os nós na superfície de formação das rendas mais à frente.

### 3.3 - O caminho se faz ao caminhar<sup>147</sup>



Na Casa das Rendeiras, Socorro, a presidente da associação, é uma das poucas rendeiras que fazem desenhos de moldes novos. Disse-me que experimentar fazer um molde diferente é sempre uma tentativa com acertos e erros. Encontra em revistas de moda e nas próprias rendas ideias para desenhar modelos novos.

Percebi que para fazer um desenho de renda novo é necessário conhecer profundamente o modo como cada movimento vai se dando no papelão. É um olhar que acompanha as formas que se criam, a partir dos moldes na almofada com as linhas dos bilros; acompanha cada detalhe e diferença entre os pontos das rendas em suas combinações.

---

<sup>147</sup> Disponível em: “Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar”. Antonio Machado, poeta espanhol.  
Site: [https://www.pensador.com/caminho\\_se\\_faz\\_ao\\_caminhar/](https://www.pensador.com/caminho_se_faz_ao_caminhar/)

Esse tipo de olhar não projeta os traços do papelão em seu preenchimento pelas linhas de algodão, pois não espera que as linhas no molde tenham a mesma visibilidade e efeitos dos traços, à tinta, em uma superfície plana. Socorro sabe, por experiência *do fazer*, que os materiais não são iguais, portanto, o visual com eles também não será. Por exemplo, um desenho feito no papelão com caneta (ou lápis)<sup>148</sup> não tem a mesma espessura que as linhas de algodão que se sobrepõem às linhas à tinta no papelão, deixando à mostra as diferenças de textura.

Quando as linhas de algodão, no entrelaçamento dos bilros, vão preenchendo a forma da linha já traçada, uma nova camada, com seu peso e textura se sobrepõe ao papelão. São materiais com propriedades diferentes que se encontram e tomam contato nesse processo. As linhas dos bilros no papelão produzem efeitos visuais bastante diferentes de seu traçado.

A diferença também existe, quando se pensa que o desenho da renda, feito em uma superfície plana, passa a ser fixado em uma superfície de formato cilíndrico, como a almofada, com os alfinetes mantendo esse desenho plano acoplado a ela. A peça, quando pronta, terá diferentes usos, com fundos variados. Dessa forma, durante o processo de traçar um desenho é útil ter em mente a função que a peça ocupará ou qual fundo ela revestirá, para conhecer o movimento que ela assumirá com o material.

Socorro me contou que, às vezes, depois de fazer um desenho novo, ela fica olhando e pensando por onde começar, isto é, qual percurso seguir no desenho. Nesses momentos de dúvida, ajuda muito assentar<sup>149</sup> o molde da renda na almofada e iniciar por algum lugar como ponto de partida. Com os bilros e as linhas, a rendeira visualiza melhor o trajeto a percorrer. Afinal, “o caminho se faz ao caminhar”. O conhecimento se dá no engajamento das rendeiras com os materiais, e a experiência de fazer a renda na almofada faz a diferença.

À medida que as linhas se trocam, as formas (tramas) são geradas. Os traços no papelão sinalizam algumas importantes informações como o tamanho da peça que indicará o contorno dos pontos. Mas essas informações não bastam para que a rendeira visualize de antemão sua produção. O que faz com que escolha por onde começar a rendar é visualizá-lo

---

<sup>148</sup> Quando o molde é feito a lápis, costuma-se passar tinta nas linhas do desenho para torná-las mais visíveis.

<sup>149</sup> Assentar é uma expressão das rendeiras que significa afixar o papelão com o desenho na almofada, encher de linha os números de bilros necessários e afixá-los, também, no papelão.

na almofada com os bilros, o que elas chamam de “assentar o papelão na almofada”. Mas é a ousadia para arriscar um caminho que costuma dar o tom do começar a trocar bilros.

Papelão, linhas, bilros, almofada e movimento corporal da artesã possuem modos de se engajar que se dão no fazer. Os materiais e suas propriedades influenciam de diversas maneiras na geração das formas da renda. Por exemplo, as linhas que forem escolhidas, com uma variedade de características<sup>150</sup>, farão diferença na estética da peça final e, conseqüentemente, na forma da renda, pois as diferenças de espessuras da linha implicam diferenças nos espaços ocupados no papelão. Linhas mais grossas certamente ocupam espaços maiores dos pontos no papelão do que as linhas finas, de modo que, nesse caso, os pontos ficam sutilmente maiores, mais volumosos e com textura diferente daqueles feitos com linha fina, mesmo que tenham a mesma composição de algodão.

A textura é outro aspecto que nos mostra algumas diferenças sutis entre as peças de renda, proporcionando variedade de tamanhos nas camadas (da superfície e tecido) de cada renda<sup>151</sup>. Além disso, todo o modo de tocar e manejar os bilros e a almofada produzem diferenças na estética das peças. Por isso, percebi que o conhecimento que a rendeira desenvolve, ao seguir com as linhas o desenho no papelão, fará a diferença no momento de criar um desenho. Um olhar mais experiente conhece as formas dos pontos em conjunto, e consegue experimentar mais combinações conhecidas como formas ainda não feitas. Muitas vezes são sutis diferenças, para quem não acompanha o processo de feitura dessas rendas. Mas as rendeiras distinguem, com a educação de sua atenção, essas sutilezas na experiência *do fazer*.

O fato de a maior parte das rendeiras não criar um desenho novo para um molde não significa que seu labor não seja criativo e árduo. Para fazer um molde de papelão conhecido, ou a partir de um molde conhecido, tem-se um percurso a fazer que também demanda diferentes formas de inteligência e sensibilidade. A começar pelos materiais, suas formas e propriedades, com os quais é necessário uma rendeira desenvolver destreza, observação e manejo; e mesmo com os imprevistos.

Manusear os materiais e construir com eles os gestos que formam as rendas de bilros exige uma comunicação constante com a matéria. Experiência e percepções sensíveis são muito

---

<sup>150</sup> Como, por exemplo, linhas mais ou menos grossas, mais resistentes ou menos.

<sup>151</sup> Isso se dá pela combinação dos pontos escolhidos no desenho.

importantes e ajudam a desenvolver uma memória sensorial, tanto quanto a memorização da sequência de um ponto. São necessários intenso contato e treino com esses materiais para criar uma superfície de renda de bilros, a começar pela repetição, ao fazer várias vezes o mesmo ponto, até sentir-se segura para aprender outra sequência de movimentos.

Todas essas sutis percepções a respeito da renda são apreendidas e criam um saber que se dá no e com o tempo do cotidiano. Aprende-se a apurar e refinar esse olhar sensível pela relação frequente de engajamento da rendeira com seus materiais.

O molde pode conter o desenho de todos os pontos que serão contornados pelas linhas de algodão ou apenas alguns pontos, o que determinará quais espaços serão visualizados. A depender do conhecimento da rendeira, em sua experiência de fazer rendas, o papelão conterà maior ou menor número de detalhes do desenho traçado. Assim, é possível encontrar moldes de várias formas e características diferentes, como nos diagramas do manual *Les Dentelles Aux Fuseaux*<sup>152</sup>(que contém todos esses detalhes<sup>153</sup>).

Exponho a seguir minhas principais inquietações e dificuldades a respeito da visualização dos desenhos no papelão, que me moveram a averiguar os traços dos desenhos no molde e seu preenchimento com as linhas dos bilros. Eu carregava comigo grande preocupação em mostrar todas as passagens e momentos do ato de rendar. Nesse sentido, buscava, ansiosamente, conhecer cada passagem das linhas nos bilros. Não entendia como uma rendeira, ao iniciar um papelão com desenho, conseguia visualizar por onde começar e como a renda ficaria, quando pronta e com outro fundo, que não o papelão. Foi ao observar as rendeiras retirarem a renda do papelão, que percebi que a visualização, que eu achava que as rendeiras tinham da peça final, não existia. Ou, pelo menos, não da forma exata como eu pensava.

Desde a artesã que cria os desenhos de renda, percebi que não era assim o modo de ver. Em ofício, as rendeiras comentam umas com as outras sobre a renda que estão fazendo. São comentários diversos, com diversos pontos em comum; elas trocam entre si impressões, observações e aprendizados do trabalho. Expressões como:

“começou papelão novo?”, “está conseguindo?”, “comadre, me dá uma ajuda aqui... você já fez papelão assim?”, “como começou?”, “ainda tô devagar”, “vou perguntar pra comadre

<sup>152</sup> Livro sem data, editado na França, por Mulhouse.

<sup>153</sup> Esse livro pertence à primeira série de uma coleção publicada pela biblioteca D.M.C, na França. Falarei mais à frente a respeito desses moldes.

dessa renda aqui”, “mete o alfinete”, “tira o papelão, “ah, olha, até que essa ficou bonita... não achei que ia não, “olha dessa cor, que bonita”. (Rendeiras da Casa)

Quando terminam a renda, comentam entre elas mesmas o resultado e parece haver sempre uma surpresa, mesmo com desenhos iguais ou parecidos a outros. Como quando experimentam um novo desenho que nunca haviam feito. A composição de pontos, a linha e a cor são fatores de novidades.

As exclamações das rendeiras, quando uma renda era terminada, me surpreendiam, pois eu imaginava que as artesãs saberiam como a renda sairia do papelão, que o molde no papelão guiava todos os seus olhares. Eu ansiava por conseguir *ver* as rendas do jeito que elas viam. O procedimento seria: ao colocar a renda no papelão, elas saberiam todos os passos e como sairia a renda quando finalizada. No entanto, em dado momento, elas me disseram: “não dá pra saber certinho como vai ficar, né? Tem um papelão pra seguir, então tem que ir fazendo, sabendo que tem uma coisa ali formando, parecida com o que está no papelão”.

Com isso, comecei a me indagar sobre meu próprio pensamento construído e projetado nas rendeiras. Comecei também a tentar me distanciar desse modo de pensar e comecei a visualizar o desenho como um mapa em que a rendeira é a viajante com a destreza e experiência e as incertezas do que Ingold (2013) nomeia *iteração*. Esse conceito diz respeito ao modo de percorrer um percurso, cujo ponto final não está em questão. O processo revela mais sobre o percurso do que sua chegada.

### **3.4 - Desenho é um Mapa (e não o único guia)**

No entanto, apesar de constituir uma referência para a rendeira, o desenho no papelão é um mapa, um guia que indica trilhas, mas não força a artesã a dar exatamente passos em uma direção e velocidade únicas. Nesse sentido, o desenho não é o *fazedor* do percurso, em linhas de algodão, para a rendeira. Esta é quem sabe que é possível seguir os caminhos que julgar adequados, de acordo com seu repertório, formado por conhecimento, habilidade e experiência. O melhor

percurso pode significar tanto um tempo menor para a feitura de uma peça, quanto melhores resultados estéticos, com influência no tempo de confecção, no material e persistência<sup>154</sup>.

Um mapa, no papelão, é formado de espaços organizados por pontos em que é possível construir visualmente um ou mais modos de percorrer de um ponto a outro. Os mapas revelam, na verdade, as linhas que são os rastros dos percursos em distâncias. Desse modo, o desenho é, para a rendeira, uma forma de localizar um determinado percurso. Então, com a inscrição dos traços no papelão, o desenho ou molde é o rastro deixado pelas próprias linhas que convidam a artesã a conhecer.

Porém, em um mapa o viajante não pode saber, de antemão, o que irá acontecer durante o percurso. Pode acercar-se de hipóteses e possibilidades. Mas deve aprender a perceber e lidar com os percalços e esses são justamente os imprevistos que, em qualquer ofício, costumam “tirar” o controle da situação, diminuindo o sucesso das previsões, que são referências não exatas. O processo é feito a partir dessas referências e acasos. Exige que a rendeira não só repita muitas vezes o mesmo trajeto para encontrar suas variações, mas também que se arrisque, curiosamente, a buscar outros.

A imprevisibilidade costuma habitar o seu dia a dia, uma vez que os materiais usados na confecção relacionam-se com a artesã, de modo a fazê-la vivenciar cada propriedade dos mesmos e cada gesto, gerando vários imprevistos no processo.

Percorrer o papelão com os bilros é um acontecimento. A rendeira pratica um tipo de conhecimento que lhe permite conduzir suas linhas, de modo a saber o tamanho que a renda terá, ao menos naquele papelão. O tamanho é exatamente a superfície de linhas que será formada em criação, no ofício de rendar. O papelão, nesse sentido, dá à rendeira a dimensão da proporção. Com isso, ela pode ter uma noção, aproximada, de quantas linhas devem ser colocadas nos bilros, criando certa cumplicidade com os mesmos durante a confecção das rendas, pois nos bilros há certa quantidade de linhas que pode ser neles enrolada, a depender do tamanho e espessura das hastes.

Isso significa que, quanto mais linha for possível colocar nos bilros, menos a rendeira terá que parar a sequência de gestos de troca de linhas para enchê-los novamente. Assim como quando acaba a linha em um carretel, a linha de cada bilro também acaba, e, quando isso acontece, a artesã precisa parar uma sequência de gestos e iniciar outra que é o de enrolar novamente certa quantidade

---

<sup>154</sup>As rendeiras da associação Casa das Rendeiras costumam aliar esses critérios para escolher os caminhos a percorrer. Mas isso não esgota a possibilidade de uma rendeira experimentar outro modo de conhecer o caminho.



de linhas nos bilros. Se a rendeira não tiver certa noção de quanta linha será usada no papelão, ela terá que parar a troca de bilros mais vezes, o que interrompe a confecção dos pontos da renda em *formação*.

Além disso, cada vez que a linha de um bilro acaba, tem que ser dado um nó na linha que acabou, para que a trama não se desfaça e para que, então, a nova linha possa continuar percorrendo o papelão novamente. Quanto menos nós desse tipo aparecerem na renda, mais seu desenho ficará nítido.

A ideia de tamanho e proporção da renda, que o papelão pode fornecer, é aquilo que chamo de acerrar-se do que é possível prever. A previsão é uma noção que não se caracteriza pela exatidão. Como disse acima, a linha dos bilros pode acabar, mesmo que a rendeiras tenha feito um cálculo aproximado da quantidade de linha necessária, pois os materiais mostram aqui seus tamanhos e capacidades (há certa quantidade de linhas que cabem em cada bilro e suas variações). Portanto, o conhecimento pelo cálculo não é tão exato como dois e dois são quatro. Algo a que as rendeiras também se referem.

Por este tipo de saber, o saber do cálculo, considera-se ruim a rendeira ter de parar a sequência de trocas de bilros, ritmada, para colocar linha em um bilro. Sobre essa “interrupção” na troca de bilros, podemos chamá-la, em certo grau, de inevitável. Na lógica do cálculo de mercado, a qual as rendeiras estão submetidas, ter que preparar ou reparar seus materiais é tempo a menos no desenvolvimento (tamanho) da renda<sup>155</sup> e, portanto, tempo a mais de trabalho para o término e venda da mesma. As artesãs estão, sim, sempre preocupadas com o dinheiro advindo da venda da renda. Mas estou chamando atenção aqui para aquilo que escapa ao olhar viciado do cálculo, em que o aspecto econômico deve estar acima dos outros aspectos<sup>156</sup>.

O que escapa a esse olhar é a vivência do próprio artesão com seu ofício. A prática da rendeira nos mostra que essa pausa ou interrupção na formação da superfície de renda é parte do próprio fazer. Sem isso não há possibilidade de confecção. Em contato diário com seus materiais,

---

<sup>155</sup> Conforme as carreiras ou fileiras dos pontos vão se formando, a renda vai crescendo de tamanho, ou seja, vai aumentando de acordo com o desenho do molde. Os bilros trocam e a renda cresce, vai se tornando visível.

<sup>156</sup> O tempo, de acordo com a lógica do mercado, não pode ser perdido. Nessa lógica, parar para trocar a linha dos bilros é perda de tempo. Algo que, pelas minhas observações do processo do fazer, mostra que é impraticável, pois, por mais que a rendeira faça seu cálculo, este não é exato e os materiais evidenciam muito bem isso. Para discutir mais, ver Almeida, Ana Carolina de Campos. Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros em Morros de Mariana, Piauí. Unicamp – Campinas, SP, 2014.

a artesã sabe que “encher os bilros” é fazer renda tanto quanto trocar os bilros. Assim como parar para colocar mais linha nos bilros.

Pode-se considerar esse fato um imprevisto que se impõe como “parada”, mas não se deve esquecer que o imprevisto, assim como qualquer ação planejada, faz com que a artesã desenvolva formas criativas de lidar com seu ofício. Além disso, mostra uma relação manual e gestual com seus materiais, como observei através do cuidado e preferências que as rendeiras têm em relação a eles.

Há, ainda, a possibilidade de que uma linha, de algum bilro, se arrebente durante a troca de bilros. Algo assim é muito comum acontecer com uma jovem aprendiz que, mesmo utilizando geralmente linha mais grossa, tem dificuldade de manusear os bilros e manter a postura do corpo com a renda na almofada; ela faz com que as linhas dos bilros, ao serem trocadas, não estejam esticadas demais, para que não tenha que puxá-las fortemente, o que pode causar o arrebitamento de alguma delas.

Para lidar com isso, é necessário que a aprendiz sente-se de modo a manter sua almofada e o papelão dentro de seu campo de visão, bem como a linha nem muito mais baixa nem mais alta do que esse campo. Para manter o papelão com os bilros sempre à sua frente, é preciso que a artesã maneje a almofada cilíndrica, de pouco em pouco, durante a construção da renda no papelão. A almofada, então, precisa ser frequentemente “rolada”, virando-a para cima para que as linhas dos bilros se mantenham firmes e esticadas, o que exige muita força nas mãos.

Como cada bilro tem peso, constantemente, durante o movimento de rendar (trocar bilros), ele pende puxando sua linha para baixo e acabando por esticá-la. Caso a almofada não seja constantemente rolada para cima, no processo, as linhas podem ficar muito esticadas e podem arrebitar, além de deformar os pontos da renda já feitos.

No entanto, mesmo com as rendeiras mais experientes, que muitas vezes usam linhas mais finas, é possível arrebitar uma ou mais linhas dos bilros. A linha fina é, justamente, manuseada pelas rendeiras mais experientes, pois esse tipo de linha costuma ser usado em rendas que exigem maior delicadeza e destreza, com maior delineamento dos pontos, gerando melhor visualização dos detalhes do desenho. Com a linha fina, os pontos da renda ficam mais aparentes em suas diferenças, compondo um desenho mais delicado.

Quando uma linha arrebita, a artesã precisa remendá-la, dando um nó ao emendá-la com outra, o qual não deve ficar muito aparente na superfície da renda. Para que isso não aconteça, é

aconselhado que se manejem do modo mais leve possível as linhas finas dos bilros e que se preste atenção no movimento de “virar a almofada.

A artesã procura meios de evitar que a linha se arrebente, mas entende que seu trabalho tem um limite de controle humano. Trabalhar com os materiais mostra a ela que, apesar da força e leveza impressas no movimento de rendar, as linhas estão ali com suas propriedades e efeitos. Percebo uma aceitação das rendeiras para esses imprevistos, porque não encaram seu trabalho como uma batalha, no sentido de lutar com os materiais, mas sim como um processo. Faz parte do fazer.

Há também um caráter de improvisação que opera em imprevistos, como quando acaba a linha de um bilro. As rendeiras, em seus movimentos e manuseio, fazem o possível para que coisas assim não aconteçam, pois interferirão na estética da renda. Mas é algo com que elas lidam no cotidiano, aprendendo, inclusive, a criar formas de operar com as linhas que lhes ofereçam alternativas para evitar, na medida do possível, o rompimento. Desenvolvem seus “truques” com o tempo de ofício.

Os nós (no avesso da renda, que são difíceis de perceber) nos mostram um aspecto do fazer que é fundamental ao rendar, que é dar um nó quando se termina um ponto. Uma renda, no avesso, é constituída de nós que seguram e refreiam a superfície.

Saber o tamanho da renda não corta caminhos, isto é, não faz com que a manufatura deixe de ser vivenciada, em cada momento, pela rendeira. Isso proporciona diferentes saberes de ofício. O que se coloca em evidência, aqui, é um saber que é experienciado no fazer das coisas. Quando se está fazendo, vivencia-se cada momento e vivenciar cada momento é fazer o caminho das coisas em formação, ao invés de concentrar-se unicamente em sua finalização; ou na fixidez provisória ao longo da vida.

Foi justamente nos imprevistos que pude enxergar e perceber a vivência das artesãs em ofício e entender algumas questões que envolvem essa vivência. Na relação das rendeiras com seus materiais, verifiquei modos de saber que “tiram proveito” de seus acidentes e usam-nos, na prática, para perceber e rever seus modos de fazer rendas. Modos de saber que só me foram possíveis investigar, quando meu pensamento entrou em choque com aprender a fazer renda.

Foi bem depois de iniciar a pesquisa que compreendi que as rendeiras não sabiam exatamente como iria se formar a renda do papelão nem o viam como um caminho único e definitivo. De fato, existe uma linguagem com vocabulário próprio no ofício. É uma “língua

estrangeira” para quem não convive com o trabalho, este faz com que se desenvolvam algumas percepções próprias em seu fazer. Por exemplo, o erro mais comum para essas rendeiras é confundir as linhas a serem trocadas, isto é, errar os pares de bilros a serem trocados, pois, por mais que a artesã separe cada bilro em um alfinete e, em seguida, seus respectivos pares, é muito fácil emaranhar essas linhas.

Quando isso acontece, acaba-se por pegar pares diferentes de bilros, ocasionando um erro no ponto da renda que costuma aparecer como um furo, uma troca que faltou na carreira de pontos daquela direção. Então, a rendeira precisa desmanchar a renda até onde o erro ocorreu. Aquela que percebe isso rapidamente não tem que desmanchar uma grande quantidade de pontos, mas uma rendeira aprendiz, como eu, precisa desmanchar bastante.

Essa linguagem “de rendeira” diz respeito a um conjunto não fechado de prescrições com relação ao ofício de rendar: desde a postura corporal e forma de reconhecer materiais e movimentos, observando gestos das mãos e o modo como cada rendeira se movimenta com os materiais. Creio que seria possível fazer um “manual da linguagem” de como rendar, além dos diversos manuais já escritos<sup>157</sup>.

Mostrar o fazer das rendas é aprender a reconhecer e a memorizar um conjunto de linguagens verbais, corporais e visuais desse ofício (na Casa das Rendeiras) para, de algum modo, “trazer” esses pequenos reconhecimentos e percepções ao leitor. O manual *Les dentelle aux fuseaux* me ajudou a lembrar de alguns movimentos de manufatura das rendas, depois de já ter aprendido, *in loco*, alguns de seus pontos. Desse modo, o manual me auxiliou muito como material de pesquisa.

---

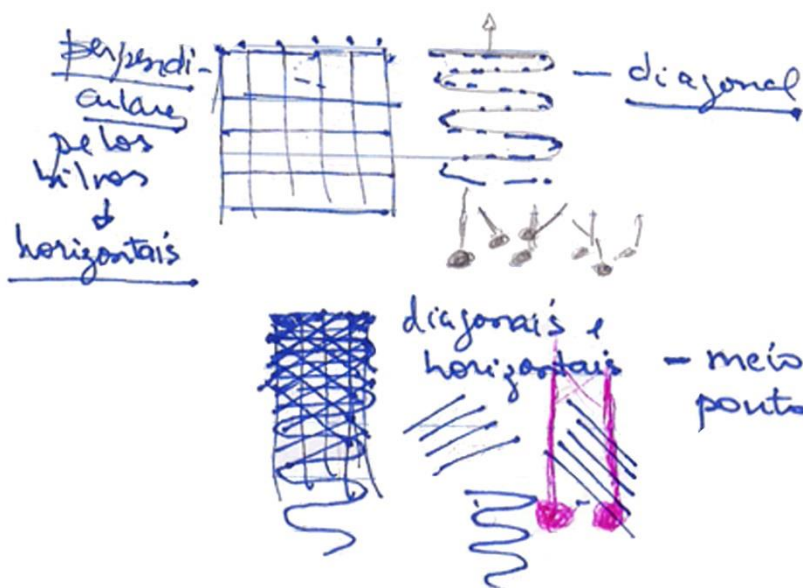
<sup>157</sup> Se fosse um foco de minha pesquisa provavelmente eu traria esse tipo de manual “in loco”, com observações e prescrições das rendeiras, ensinando jovens artesãs. A pesquisa de Meneses: Rendeiras-professoras: o caso da Associação de Rendeiras dos Morros da Mariana – PI, 2006, toca nessa questão ao descrever os cursos que as rendeiras da Casa deram a principiantes no ato de rendar. É possível perceber ensinamento e prescrições.

### 3.5 - Os furos no papelão

Iniciei meu aprendizado na almofada através da artesã Leyla que, rapidamente, traçou a forma de um molde de trocado. Usando a régua para determinar a largura do ponto, Leyla riscou duas linhas perpendiculares no meio do pedaço de papelão. Essas linhas delimitavam a largura do ponto e a medida da renda que, nesse caso, era em metro.

Para aprender os pontos da renda, as aprendizes, como eu, devem começar a fazer cada ponto separadamente, constituindo-se uma sequência do ponto em metros. Isso possibilita que a aprendiz faça muitas vezes o mesmo ponto, exercitando, assim, seu olhar, mediante os traços do papelão, as linhas dos bilros e o manuseio de todo o material como a almofada, papelão e bilros quase simultaneamente, uma vez que os materiais constituem camadas ao longo das quais outra camada de linhas de algodão se forma, nesse movimento de se preencher o papelão.

Após o traçado da largura, Leyla fez o desenho de duas linhas cruzadas consecutivamente no espaço entre as linhas perpendiculares. Dessa forma, o papelão mostrava uma faixa contínua de linhas em cruzamento. Esse cruzamento crescia de cima para baixo, criando o aspecto de losangos nessa direção.



Depois de encher o número de bilros necessários para o trocado nessa largura, assentei a renda, isto é, fixei o papelão na almofada, colocando 4 alfinetes, um em cada extremidade do

papelão. A diferença de espessura e constituição do material mostrou-me que eu tinha que pressionar e furar o papelão, com alguma força, em cada extremidade, acoplando o papelão à almofada de palha.

Então, Leyla me emprestou o número de bilros necessários para a largura do traçado no papelão: o ponto trocado. A rendeira Francisca me ajudou a enrolar os bilros, ensinando-me o nó que eu deveria fazer em cada um depois de cheio, para que a linha não se soltasse do bilro. Foram colocados três alfinetes, um em cada extremidade do traçado no papelão, e Leyla me mostrou os movimentos de preenchimento do trocado no molde, ensinando-me a sequência.

A cada formação de ponto, eu pegava um alfinete e furava em um vértice do papelão. Nesse espaço, eu cruzava os últimos bilros, fechando o ponto para que não se desfizesse e seguia o traçado, trocando os bilros na sequência do ponto. No entanto, ao longo de minha estadia em Ilha Grande, percebi que algumas rendeiras começavam a renda no papelão já com os furos em que seriam colocados os alfinetes quando se formasse cada ponto.

Ao perguntar sobre esses furos, feitos anteriormente ao papelão na almofada, elas me disseram que os furos podiam ajudá-las a localizar onde deveria se formar cada ponto com relação aos outros pontos. É uma noção espacial do tamanho de cada ponto e de como eles ficarão dispostos no papelão. Eu não tive o tempo necessário para aprender esse tipo de molde. Pude aprender os pontos básicos separadamente, mas via que as rendeiras faziam vários papelões com a composição de dois ou mais pontos.

Quando se faz um molde com pelo menos dois pontos, é necessário pensar, por exemplo, por onde começar. Qual será o melhor caminho a percorrer. E a sequência de furos a serem preenchidos pelas linhas orienta, muitas vezes, as rendeiras a respeito desse percurso, pois permite que elas visualizem espacialmente, inclusive, as transições de um ponto a outro. Além de pedirem ajuda às próprias companheiras rendeiras, elas procuram também as mais experientes em traçar no papelão, por exemplo, as mulheres que criam diferentes composições de pontos nos papelões.

As rendeiras podem achar melhor furar o papelão, tanto para ajudá-las na visualização e localização dos pontos, quanto para facilitar seu trabalho do próprio ato de furar o papelão ao executar a renda na almofada, pois, se o papelão não estiver furado, ao fazer cada ponto, a rendeira precisa segurar os bilros na mão esquerda e furar o papelão com o alfinete na mão direita, fechando o ponto. Essa opção pode ser inconveniente, pois força a rendeira a fazer mais força, uma vez que, para furar o papelão, é necessária uma força atuante para o alfinete atravessar sua espessura.

No entanto, para “pinicar”<sup>158</sup> um papelão, do qual não se tem uma amostra, isto é, não há um papelão já furado, é necessário que a rendeira consiga visualizar as formas de cada ponto. Os desenhos e furos indicam a localização, formato e tamanho de alguns pontos. Como explica Brussi (2015):

A principal função dos furos no papelão é mostrar a posição das intersecções entre cada ponto no molde. Os furos devem ser percorridos pelos bilros e pelas linhas, além de ocupados pelos alfinetes (...). A partir da disposição dos buracos e dos desenhos sobre o papelão podem-se depreender diversos momentos sobre a renda que será produzida, como suas dimensões, os pontos que serão utilizados, seu motivo (padrão) e até a linha mais adequada à sua confecção (2015, p.120-121).

Um molde composto por dois pontos *traça* e meio ponto, por exemplo, com o tamanho da peça e a disposição dos pontos no papelão para ser furado, necessita do aguçado olhar da rendeira experiente, o que possibilita visualizar os pontos de antemão.

O ponto *traça*, que tem uma disposição de linhas diferente do meio ponto, mostra essa direção das linhas; seu desenho já está formado, indicando a direção a seguir e fazendo uma diagonal. Nesse molde, a *traça* é formada da esquerda para a direita (o que é o comum). Então, aqui, os furos serão feitos, um no vértice da esquerda e outro no vértice da direita<sup>159</sup>.

O *ponto inteiro* já tem uma configuração diferente, que aparece nos traços do papelão. Aqui, o movimento formará o desenho de uma reta, com a passagem dos bilros no cruzamento de suas linhas e de uma diagonal, consecutivamente. Com os bilros que passam por cima e, na volta, os bilros que passam por baixo, teremos essa superfície que formará pequenos quadrados. Dentro de cada quadrado há um furo, pois, de acordo com o cruzamento das linhas no meio de cada quadrado, se formará um ponto e o alfinete será colocado.

Os buracos são colocados sobre os vértices dos quadrados e no seu ponto central, de modo a estabelecer linhas perpendiculares em diagonal, que dão continuidade à grade presente no trecho já perfurado do molde. Algumas furadeiras (...) costumam usar o papel milimetrado, para estabelecer a distribuição dos pontos de maneira simétrica. (BRUSSI, 2015:128)

No entanto, preciso ressaltar que, apesar de ter aprendido a sequência das linhas na formação de cada ponto e visto o papelão ser preenchido, foi muito difícil visualizar essas linhas

<sup>158</sup> Às vezes, elas usam o termo pinicar o papelão, no entanto, o termo que mais ouvi foi furar.

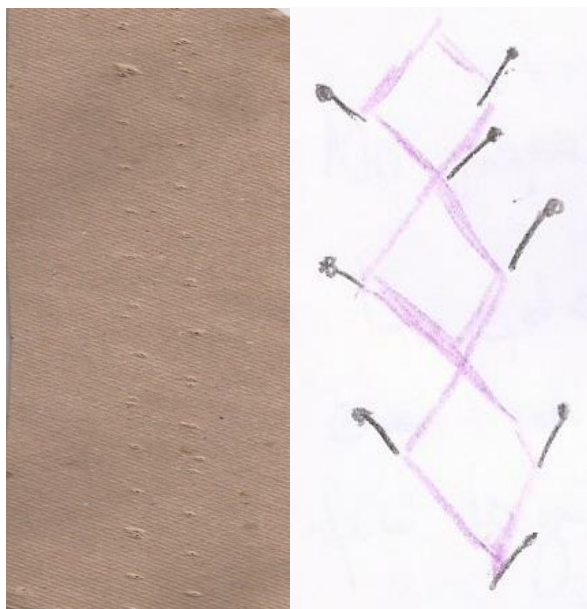
<sup>159</sup> Experimentando o fotográfico como recurso, considerando a discussão dos materiais e a superfície, chego à conclusão de que a reprodução fotográfica não daria conta das implicações teóricas que a tese discute em relação aos materiais. Por isso, peço que reveja o papelão em forma física, na versão impressa, na página 99.

de movimento dos bilros no papelão. Anos depois, pegando o bilro nas mãos novamente, com o papelão na almofada, foi que consegui rever a sequência e a forma do desenho para mostrar aqui.

As rendeiras experientes costumam dizer também que, apenas ao colocar o papelão na almofada e percorrê-lo com seus bilros, se tornará mais visível a sequência de cada ponto e da composição do desenho, pois, apesar de os furos indicarem o local dos pontos, mesmo com essas indicações, as rendeiras precisam encontrar “o melhor” caminho para percorrê-lo. Fiz a analogia de um mapa e aqui continuo considerando pertinente essa comparação. É como olhar para um mapa para visualizar a distância de um local a outro, através do qual se indicam caminhos de maior e menor distância, mas não se indica a melhor forma de percorrê-lo. Assim, quando a rendeira coloca na almofada um papelão que nunca fez, precisa descobrir caminhos de fazê-lo. Cada papelão, mesmo furado, ou seja, com a disposição de cada ponto, depende dos bilros para percorrê-lo formando uma superfície-renda.







A rendeira precisa segurar os bilros que formarão o ponto com a mão esquerda e com a mão direita furar o papelão. No entanto, como exige alguma força para furá-lo, a mão esquerda também segura levemente o papelão para que a mão direita faça o furo no lugar preciso. Porém, quando o papelão já está furado, a rendeira pode colocar o alfinete no final de cada ponto, sem ter que segurar o papelão com a mão esquerda, em que já estão os bilros.

### **3. 6 - Percurso dos papelões: Os nós e os pontos**

Durante a confecção da renda, são vários os momentos em que a rendeira precisa fazer nós. Sendo um aspecto fundamental na formação da superfície da renda, detenho-me nas várias situações em que o nó é praticado no ofício de rendar, com a função de manter as linhas unidas.

Para a manufatura da renda de bilros, qualquer que seja o desenho e seu molde, é necessário enrolar as linhas no número de bilros que o ponto a ser executado exige. Ao enrolar a linha em um bilro, a rendeira precisa fazer um nó para que as linhas se mantenham enroladas. Com esse nó, a linha fica esticada para que o movimento de trocar bilros se faça; além disso, ele possibilita que a rendeira puxe a linha quando esta estiver acabando, no cruzamento dos fios, conforme a renda vai se formando. Como o cruzamento de linhas acontece sempre em pares de bilros, após a rendeira

encher cada um, ela deve juntar sempre um par deles, isto é, duas linhas para formar o par. Então, é necessário fazer um nó para unir os dois bilros e, conseqüentemente, as duas linhas.

Porém, quando a linha de um bilro acaba, no meio de uma produção, a rendeira precisa enchê-lo novamente e fazer o mesmo nó, e mais outro, que irá unir novamente esse bilro ao que era seu par. Ao terminar um papelão, ela também precisa dar um nó em cada par de bilros para, então, cortá-los da trama. Feitos os nós, ela pode cortar as linhas, separando os bilros do papelão.

No entanto, o maior número de nós feitos se dá quando a renda está sendo feita na almofada. Explico: cada vez que a rendeira faz um ponto, na sequência de cruzamento de linhas, coloca-se um alfinete e é dado um nó para que o ponto se sustente na trama, inclusive após a retirada dos alfinetes, quando terminada a peça. Portanto, sem os nós não haveria a formação da superfície em linhas de algodão.

Para explicar de modo mais detalhado a formação dos nós, feitos depois de cada ponto da renda, voltarei a um exemplo da página 50, em que Ingold (2007) cita o tricô como um ofício no qual a artesã, com um fio de lã cruzando duas agulhas, forma um ponto, portanto, cada ponto se dá no movimento de cruzamento entre as agulhas, seguido de um nó que o delimita. Com o ponto e o nó começa-se a formar uma superfície, a partir dos fios. A artesã segue fazendo os pontos, até chegar ao tamanho da superfície que ela deseja.

Como explica Ingold (2007), é através do nó e sua interação que uma superfície inquebrável é formada por uma contínua linha de fios. A superfície que percebemos, nesse ofício, não é o nó, mas sim o espaço formado por ele. O espaço é o traço, ou melhor, o espaço entre o nó e cada ponto.

Com a confecção de rendas, penso que se dá um processo semelhante. O que podemos perceber, ao olhar uma peça de renda, são os pontos que ficam mais evidentes, por suas diferenças na composição de um desenho. Os pontos estão no espaço entre nós. A cada ponto efetuado, segue-se um nó. Analisando a renda, podemos pensar e visualizar, sutilmente, os nós que são feitos entre cada ponto. A própria traça é o espaço entre os nós. Aqui eles se dão quando as linhas completam uma traça. Entre os vértices das traças, são colocados os alfinetes e dados os nós.

Mas a superfície que vemos nascer com a renda é esse espaço entre os nós - a *traça*. Aqui os nós se dão quando as linhas completam uma *traça*. Entre os vértices das *traças*, são colocados os alfinetes e dados os nós. A própria *traça* é o espaço entre os nós.

A superfície da renda é formada no espaço entre os nós. Este espaço é o que Ingold (2007) considera os traços, que são os vestígios das linhas. Penso que, na renda, pontos são esses traços

com os quais as superfícies se formam, entre os nós. Assim, ao pesquisar os pontos, tive algumas pistas de como a superfície da renda se forma: linhas que, se tornando traços, elaboram a superfície inquebrável ou “é pela transformação dos fios em traços [...] que as superfícies são trazidas à vida”<sup>160</sup> (INGOLD, 2007, p.52). A dissolução das mesmas se daria quando os traços voltassem a ser linhas.

Relaciono essa afirmação com a confecção da renda de bilros e sua superfície. Como já mencionado, os nós, durante o processo, são feitos após cada ponto de renda formado. Há diferença de espessura das superfícies e os pontos *meio trocado* e *trocado inteiro* evidenciam essa diferença.

*O meio trocado* é um ponto que utiliza menos cruzamentos de linhas em sua sequência, formando-se com linhas diagonais que se cruzam, gerando o desenho de um losango, ou duas linhas diagonais em oposição. Sua superfície é mais aberta, ou mais vazia, do que a do *trocado inteiro*, pois são dois movimentos a menos que os do *trocado inteiro* (o que significa 2 trocas de pares de bilros a menos e, portanto, 4 linhas a menos)<sup>161</sup>, o que configura uma formação de pontos em diagonal apenas<sup>162</sup>. Desse modo, a superfície fica mais aberta.

No *ponto inteiro*, tem-se a forma de uma linha diagonal e uma perpendicular. São dois movimentos a mais do que no *meio trocado*. Quando digo que são dois movimentos a mais significa que são duas trocas ou cruzamentos a mais de bilros, e, portanto, duas trocas ou cruzamentos a mais de linhas. Por causa desses movimentos “a mais” com relação ao *meio trocado* (uma diagonal só), tem-se uma linha diagonal e outra perpendicular que formam esse ponto da renda (essa superfície). Por isso, as linhas estão mais próximas. Se as linhas estão mais próximas, podemos dizer que os nós estão mais próximos e a superfície gerada por esses movimentos fica mais fechada. Os pontos mais fechados constituem superfícies mais difíceis de desfazer, embora tanto os pontos mais fechados quanto os abertos formem-se de modo que a superfície seja inquebrável.

Abaixo segue o desenho de um *ponto inteiro* sendo preenchido pelas linhas dos bilros. Os traços do papelão que não estão preenchidos são outros pontos que a rendeira ainda fará.

---

<sup>160</sup> “It is through the transformation of threads into traces [...] that surfaces are brought into being” (2007, p. 52).

<sup>161</sup> São sempre pares de bilros que se trocam e cada bilro possui uma linha.

<sup>162</sup> Ao invés de uma diagonal e uma perpendicular formando a renda, isto é, a superfície tecida.



Como vimos, o traçado dos papelões traz importantes informações a respeito da constituição da renda antes de ser assentado na almofada, (embora isso não baste para fazer a renda), como a disposição dos pontos e tamanhos. No entanto, a maneira como cada molde será executado pode variar, em função da rendeira e dos materiais que influenciam nos caminhos escolhidos para preencher o papelão.

Os papelões a que tive acesso, na associação, para aprender a executar alguns pontos, não estavam furados ainda, então, fui furando, à medida que trocava os bilros no papelão. Mas algumas rendeiras furavam seus moldes antes de executá-los, tendo assim uma noção mais precisa do tamanho e *contornos* dos pontos na peça.

Aqui, evoco uma viagem que fiz a Portugal e o encontro com um manual francês antigo, denominado *Les Dentelles Aux Fuseaux*<sup>163</sup>, que trazia instruções, com todos os passos, sobre como preencher moldes de rendas. O livro era acompanhado de mais ou menos 30 moldes de rendas de bilros, em papel com textura de molde de revista, de cor amarela escurecida. O livro funcionava como um manual, explicando passo a passo o fazer de cada molde. Nele, os moldes se

---

<sup>163</sup> Na cidade do Porto comprei esse manual em um “sebo” (que os portugueses denominam alfarrábios). O manual não possui data.

assemelhavam a diagramas, contendo mais informações em comparação aos moldes da Casa das Rendeiras.

O livro começa com uma introdução a respeito dos materiais necessários à execução das rendas de bilros no contexto francês. Segue, descrevendo o principal movimento dessa técnica que é o trocado, e, em seguida, descreve cada molde que acompanha o livro. Nessa descrição, há o número de bilros necessários apontados pelos alfinetes colocados no início de cada molde, assim como informações que contam de forma precisa cada passo para a execução da peça.

No começo, o molde contém um ponto com diagramas para o aprendiz conseguir, pouco a pouco, acompanhar cada sequência de movimentos dos pontos, tornando-se expert na técnica de troca de bilros. Depois de feitos vários moldes com apenas um ponto, são apresentados os moldes com dois pontos ou mais, tornando-se as tramas mais complexas.

O livro e os moldes carregam conhecimentos de caráter mais formal (do que outros papelões que conheci). De acordo com Brussi (2015), é comum encontrar, na Europa, instituições, editoras e associações dedicadas à produção de livros acompanhados de um conjunto de moldes voltados à prática da renda de bilros<sup>164</sup>.

Esse manual (do livro *Dentelles*) é em si mesmo um *diagrama* que conduz o/a aprendiz ao caminho que deve percorrer para que a renda apareça. O passo a passo aqui significa quantos pares de bilros serão usados para confeccionar determinado ponto, e as sequências de trocas das linhas dos bilros para a formação do molde em questão. Utilizando-se a numeração dos passos a seguir, os desenhos esquemáticos e a sequência das trocas de linhas, parece possível iniciar o aprendizado de compreensão de um molde de rendas de bilros. O diagrama sinaliza também, com números, a sequência por onde a rendeira deve passar com a linha dos bilros.

O *livro-manual* permite que o artesão tenha contato com as trocas de linhas em seus desenhos, mas não permite que o aprendiz, que nunca fez renda, tenha qualquer familiaridade com os materiais. Ele aprenderá a manuseá-los pela sequência descrita de troca de linhas. É um livro para principiantes e não conta com qualquer experiência anterior com os materiais, a não ser que o aprendiz já tenha tido esse contato de outras formas.

---

<sup>164</sup> Em vários países europeus como “Alemanha, Áustria, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Portugal e República Tcheca encontram-se grupos de mulheres que ainda desenvolvem a atividade da renda (...). Na Grã-Bretanha, por exemplo, existem clubes e associações voltados à reunião de rendeiras e à troca de conhecimentos sobre tais atividades, sendo o maior deles o “The Lace Guild”, que reúne três mil membros pelo mundo e realiza encontros anuais” (Brussi, 2015:155).

O diagrama, no entanto, destina-se a pessoas que desejam e/ou precisam fazer um trabalho manual no espaço de sua própria casa. De acordo com Brussi (2015), é o caso, por exemplo, de homens que, ao voltarem de uma guerra, em condições de invalidez, necessitam de alguma ocupação<sup>165</sup>. Ou de uma pessoa que tenha alguma familiaridade com as rendas de bilros e que deseja aprender pontos.

Enquanto temos um diagrama que pode ser usado na própria almofada, pois constitui um molde, o livro traz uma foto de cada renda, que tem seu molde correspondente, com um bom trecho de linhas percorridas. Nele, é possível ver alguns alfinetes, a posição que ocupam (onde eles devem ser colocados) e a forma que o ponto em execução seguirá no molde.

Ao comparar os moldes da Casa das Rendeiras com o molde francês (o diagrama), pude constatar que este traz muito mais informações acerca do percurso que a linha deve percorrer no papelão. Na Casa, os moldes costumam orientar sobre as formas da peça a ser confeccionada e isso implica mais liberdade para experimentar e testar as linhas e seu preenchimento nos papelões. No caso do diagrama francês, as informações acabam por limitar essa experimentação e usos de várias formas do molde. Nos papelões de Ilha Grande, o percurso e a destinação do navegador estão pré-determinados pelas rotas traçadas nos mapas, mas é possível escolher o modo como o navegante fará seu percurso.

Outra característica que diferencia os dois tipos de moldes tem a ver com os tipos de pontos e combinações nos desenhos. Os moldes e diagramas estrangeiros possuem rendas com pontos muito elaborados em relação aos de Ilha Grande. Percebe-se que contêm alguns pontos usados pelas rendeiras da Casa e outros pontos muito diferentes. O que depreendo disso é que as rendas de bilros, na França, parecem ser um ofício comumente praticado.

Parece-me que os moldes e livros voltados para a aprendizagem das rendas de bilros, em países europeus (França e Inglaterra, por exemplo), correspondem aos moldes de costura e crochê acessíveis em bancas de revista e armazéns aqui no Brasil. Quero dizer que, nos países europeus, é comum a venda de manuais de renda de bilros em livrarias, bancas e sebos, tanto quanto nosso crochê e costura, que são atividades manuais muito difundidas por meio de livros e manuais com diagramas e moldes.

---

<sup>165</sup>Em países de língua inglesa e francesa.

### 3. 7 - Abrindo linhas em decomposição de desenhos e rendas prontas

Para essa seção, penso ser importante esclarecer que, quando falo de linhas, movimentos e formas, há várias coisas em questão (no entanto, todos são gestos). Temos as linhas traçadas dos desenhos no papelão, que configuram pontos específicos de rendas de cada desenho, o movimento de troca de bilros, e, portanto, de linhas que se trocam (ou se cruzam ou se entrelaçam) com a sequência de movimentos dos bilros que geram as formas de cada ponto.

Cada linha no papelão e nas rendas prontas significa movimentos de trocas de linhas de algodão (entrelaçamento dos bilros). Relacionando com o que diz Ingold (2007), cada linha é a marca, vestígio de um gesto, que é movimento. No contexto das rendas de bilros, há linhas visíveis e invisíveis, e aquelas que se dão a ver por alguns movimentos. Então, cada marca nos materiais é um indício desses movimentos (gestos das rendeiras com os materiais).

Nas páginas subsequentes, mostro alguns desses movimentos nos desenhos de rendas e em rendas de bilros já prontas. São indícios que aprendi a observar, a partir do meu acompanhamento do fazer rendas de bilros.

De acordo com Belaunde (2013), é necessário aprender a ver os desenhos conhecendo seu campo visual. A partir da seleção de algumas rendas de bilros prontas e os traços dos desenhos e pontos que as compõem, analiso algumas, investigando suas formas<sup>166</sup>.

Faço, a partir das rendas prontas, uma decomposição de linhas de desenhos, desfazendo sua organização aparente, para mostrar alguns movimentos de composição de alguns pontos. Nesse processo, sigo as marcas de formas das rendas nas superfícies, a fim de tornar visíveis alguns momentos em que as linhas se tornam rendas com os desenhos.

Elas tomam formas a partir do gestual das rendeiras com seus materiais durante o processo de fazer. Ele pode revelar algumas marcas e vestígios que são linhas de movimentos, com as quais emergem as formas das rendas. Para conhecer suas formas, persigo as linhas inscritas e impressas, formas que se dão a ver, nas rendas prontas e nos desenhos de rendas. A investigação dessas linhas me leva a conhecer a formação da superfície de rendas.

---

<sup>166</sup> Com um pouco de conhecimento a respeito do processo de confecção das rendas de bilros.

Como já mencionei, os desenhos tornam visíveis, com as linhas de algodão, a superfície da renda. Com a desmontagem de alguns desenhos, algumas relações de formas e linhas se materializam, gerando o tecido das rendas.

Os desenhos são formados por um ponto ou mais pontos e, à medida que se inicia a manufatura com moldes de mais de um ponto, é necessário conhecer as formas dos desenhos para percorrer, com os bilros, caminhos que acompanhem essas formas. Como há variação de desenhos a partir da combinação de vários pontos, é sempre um desafio conhecer as formas de um desenho. Desse modo, a formação de um desenho com mais de um ponto se dá pela junção da diferença de pontos. É a diferença entre eles que revela a visualidade do desenho que constitui a renda.

Essa variação dos desenhos, com um repertório de pontos, significa que eles mudam de posição e tamanho. No entanto, alguns pontos compõem a maioria das peças de rendas em diferentes desenhos, ou seja, existem pontos que estão em diversos desenhos de formas diferentes.

Uma das explicações para a constância e, portanto, repetição de pontos, é que as formas de alguns pontos marcam os limites entre eles, como o *ponto inteiro*, por exemplo. Este é, para o padrão estético das rendeiras da Casa das Rendeiras, um ponto que se ajusta muito bem no trânsito de mudança de pontos, dando um efeito visual entre pontos diferentes. O *meio trocado*, além do *trocado inteiro*, costuma se posicionar nos *contornos*, ou melhor, nas bordas das peças.

Assim, alguns fatores precisam ser considerados para a confecção de uma renda, como seu uso, por exemplo, que possibilita a variação e a escolha dos pontos de rendas que parecem melhores em um desenho que tem o corpo como fundo.

O ponto *traça* também compõe grande parte dos desenhos de rendas de bilros como ponto de junção entre várias peças. Está presente no desenho de uma flor, por exemplo. Essa flor é composta por no mínimo três peças sobrepostas, costuradas à mão, formando várias camadas de renda que fazem o desenho de uma camélia.

O ponto trança, por exemplo, além do meio ponto e do *ponto inteiro*, é muito escolhido para compor desenhos, pois, por ser de espessura fina, assim chamado por formar uma fina trança no entrelaçamento das linhas, faz a ligação entre pontos no desenho, constituindo um elo de ligação, formando um ponto bastante aberto. Um ponto mais aberto ou mais fechado influencia as partes que serão mostradas em um fundo, e a diferença entre eles se dá na construção de camadas e sobreposições.



Uma questão fundamental, a partir da análise dos desenhos, é a forma dos pontos. É por sua forma que um ponto é selecionado para fazer parte de um desenho com outros pontos, baseado no uso que essa renda terá ao sair da almofada. Seu uso está intrinsecamente ligado ao fundo a que a renda vai sobrepor-se. Essa sobreposição gera a transparência em que os tecidos mostram e escondem espaços específicos do fundo.

Esses pontos constituem parte importante de seu *repertório* para criação de desenhos das rendas e a transformação desses desenhos em superfícies de rendas. No entanto, para visualizá-los, em suas formações, tive que rever os desenhos das rendas, deslocando-me da noção de figura, desfazendo-a.

### **3. 8 -Fazer desfazendo**

A partir dos relatos que se seguem, teço, brevemente, minha reflexão a respeito do criar superfície da renda e a noção de *figura*, e explico como comecei a desfazer algumas figuras para encontrar seus movimentos de formação.

As figuras estavam sempre muito presentes em meu modo de ver as rendas. Aprender a render em campo trouxe algumas questões que me ajudaram a rever as figuras e os *contornos* dos desenhos das rendas. Lembrava-me de que, quando estava aprendendo a fazer pontos da renda, parecia que meu trabalho era de refrear superfícies e criar *contornos*. E toda a geração de uma forma de renda demanda um contorno, para que a renda não se desfaça. Esse contorno é mantido pelos nós, sem os quais as rendas não se sustentariam, pois as formas de cada ponto se sustentam graças aos nós e mantêm-se esticadas, no papelão, graças aos alfinetes (colocados na formação de cada ponto).

Dessa forma, aprender a render é construir superfícies sustentadas pelos nós e não seu desmantelamento. Por isso, tive dúvidas e dificuldades em apreender e analisar de modo não figurativo os pontos das rendas; para mim, era muito difícil olhar as linhas das rendas de bilros e seus movimentos e expressá-los pela palavra, sem um desenho figurativo. Isto me parecia constituir um grave problema na pesquisa: o fato de eu estar presa às figuras e seus *contornos*.

Então, a partir de um texto em que Ingold (2007) nos convida a observar alguns movimentos de formação das coisas, fui revendo desenhos e peças de rendas. Retomo o trecho do texto<sup>167</sup>, para associá-lo aos gestos inscritos e impressos na confecção das rendas de bilros: “cada linha é o traço de um delicado gesto da mão que segura o *pincel*, um gesto inspirado pelas observações do *caligrafista*, bem de perto, observações de movimentos no mundo ao redor dele.” (2007, p.131). Substituindo as palavras *pincel por bilros* e *caligrafista por rendeira* temos que “cada linha é um traço do gesto que segura os bilros, inspirado pela observação das rendeiras sobre o mundo ao redor delas”.

Tomei também por base o comentário de Ingold (2007), em que aponta como o caligrafista chinês Yen percebeu algumas linhas de movimento em seu desenho:

Mas não era(m) as formas ou contornos das coisas que eles procurava(m) reproduzir; o objetivo, ao invés disso, era reproduzir seus gestos de ritmos e movimentos do mundo. Como Yen explica, ninguém espera que as linhas caligráficas inspiradas pelo ataque e contra ataque de luta de cobras realmente se pareça com cobras; a coisa mais importante é que as linhas devem se mover como elas. (INGOLD: 2007, p.133)

Revendo minha vivência em campo e tentando reaprender alguns movimentos do ofício, comecei a perceber nos nomes das rendas indícios desses movimentos de formação. O nome da renda remete a um movimento do ofício de rendar que caracteriza formas da peça de rendas. São nomes que remetem às formas da natureza<sup>168</sup>.

Observando os nomes e as *figuras* que as rendas formam e a partir de seus desenhos e delineamentos de pontos, comecei a abri-las para ver algumas linhas que, durante o processo de confecção da renda, se entrelaçam e formam camadas de linhas em superfícies. Passei a seguir alguns rastros das formas. No entanto, a noção de forma que comecei a visualizar foi se distanciando da noção de figuras e *contornos* como um desenho fechado. Percebi que as formas não significam necessariamente *contornos*.

Os nomes das rendas me auxiliaram a visualizar o começo de uma forma que criava outras. O nome da renda mostrava movimentos impressos em traços no desenho que sempre levavam a outras formas. Abrindo as linhas, percebi que o processo é construído de formas que emergem do

<sup>167</sup> Já fiz referência a este trecho na página 41.

<sup>168</sup> Noto que as figuras formadas pelas rendas, por exemplo, são inspiradas, em grande parte, pelas formas da natureza, como flor (camélia), folhas e *traça*.

gestual de rendar. As linhas dos desenhos que abro são vestígios e pistas, como as marcas dos caramujos deixados na casa de Ingold, com as quais o autor criou a noção de *meshwork* (INGOLD; 2013).

Os vestígios do desenho tornam visíveis movimentos de formação das rendas. As linhas nos desenhos são os movimentos que levam a formar as rendas. Então, posso dizer que as linhas criam formas, ou melhor, fazem emergir formas com o gestual do rendar. Seguindo-as, encontro movimentos a partir de onde as formas emergem, justamente levando-me a ver que as formas são fluidas, não fixas e se tornam sólidas a partir de sua emergência. As linhas dizem respeito ao movimento de criação de formas que advêm da relação entre elas no desenho.

Inspirei-me em Lagrou (2007), cuja pesquisa com os Kaxinawa revela que eles lidam com uma tensão entre formas sólidas e formas fluidas, as quais, muitas vezes, não assumem uma forma visível. O interesse da autora estaria tanto em “[...] imagens veladas e imateriais e com a importância de experiências às quais apenas se alude [...], quanto em objetos interagindo uns com os outros num mundo imediatamente observável” (2007:57).

Trabalhei no sentido de seguir os vestígios durante a confecção, e depois de a renda ter saído da almofada<sup>169</sup>. A renda pronta mostrou-me em sua decomposição de linhas alguns importantes movimentos de geração de formas das rendas. As formas de alguns pontos são *caminhos* que compõem um desenho.

O movimento de geração de cada forma tem um nome a partir do qual outras formas emergem. Então, tendo acompanhado o processo de manufatura de algumas rendas na almofada, em pesquisa de campo, retomo algumas peças de rendas prontas, dando atenção às suas transformações, e analiso as linhas de alguns desenhos e sua relação com os nomes. Para isso, é necessário trazer o percurso que percorri de análise dos nomes das rendas com movimentos de formações de alguns pontos e desenhos.

---

<sup>169</sup> Isso é o que caracteriza uma renda como pronta.

### 3. 9 -Inventário de peças e suas aberturas

Na Casa das Rendeiras, realizei um inventário das peças de rendas que estavam expostas para venda com o catálogo, com características particulares a cada uma, como seus nomes e materiais utilizados. A partir desse conjunto, operei uma seleção baseada em meus conhecimentos a respeito dos pontos das rendas de bilros e das combinações de pontos que compõem diversos desenhos. Segue abaixo a seleção:

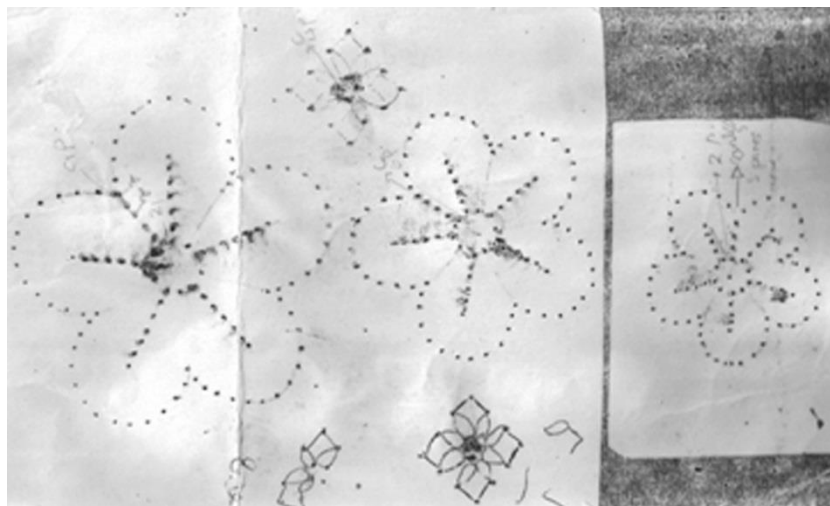
<b><i>Bico de Vira Mundo</i></b>	Linha de algodão Urso n.20
	<i>Ponto falso, caracol de trocado inteiro e traça</i>
<b><i>Bico de Vira mundo</i></b>	Linha de algodão Esterlina n.20
	<i>Caracol de trocado inteiro</i>
	Largura: 15 cm e comprimento: 23 cm
<b>Marca página</b>	Linhas: Renascer e Camila vermelhas
	<i>Meio trocado e carreira de trocado inteiro</i>
	L: 15 e c:4 cm
<b>Colar Estrelas</b>	Linha Mersê Crochet
	<i>Traça e trança</i>
	L: 14, 5 cm e c: 16, 5cm
<b>Brinco Paulista</b>	<b>Linha de algodão Sol</b>
	<i>Caracol de trocado inteiro, ponto falso e traça</i>
	L:2,5 cm e c: 7 cm
<b>Camélia pequena de renda</b>	Linha Susi
	<i>Meio trocado</i>
	L: 2,5 cm e c: 5,2 cm
<b>Camélia média de renda</b>	Linha Susi

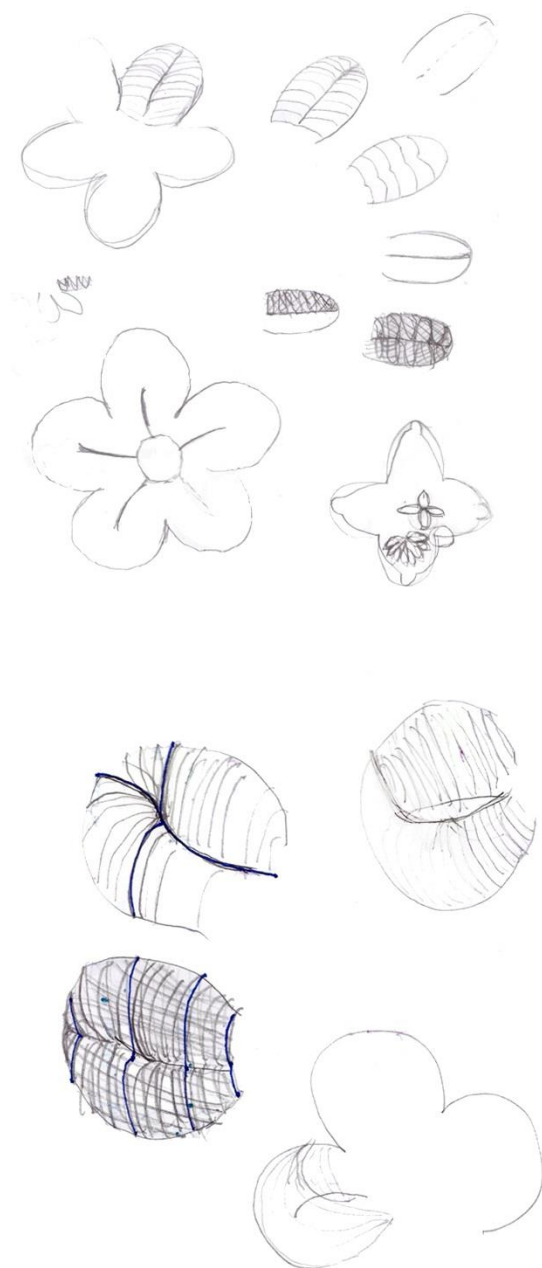
	<i>Meio trocado</i>
	L: 7,4 cm e c: 7 cm
<b>Camélia grande de renda</b>	Linha Susi
	<i>Meio trocado</i>
	L: 9 cm e c: 9 cm

Em uma perspectiva do *fazer*, acompanhando movimentos, podemos afirmar que as figuras e os nomes revelam algo que vai além dos *contornos* que a renda assume, pois os *contornos* não são somente linhas estabilizadoras e fixadoras de formas. Eles mostram a dinâmica própria das formas de uma peça.

Começo pela forma das camélias, que são peças de rendas muito confeccionadas atualmente. São compostas de três flores feitas individualmente, com tamanhos pequeno, médio e grande, com cinco pétalas em cada flor. Estas são sobrepostas uma à outra, criando alto relevo com relação a outras peças. Ao serem costuradas, uma sobre a outra, formam três camadas de formas. O toque final costurado no centro da menor flor é o *pistilho*, o miolo da flor que torna a peça mais saliente. O *pistilho*, considerado o momento mais difícil do fazer da flor, é composto de 4 *traças*, dando a forma de uma outra flor no meio da própria camélia.

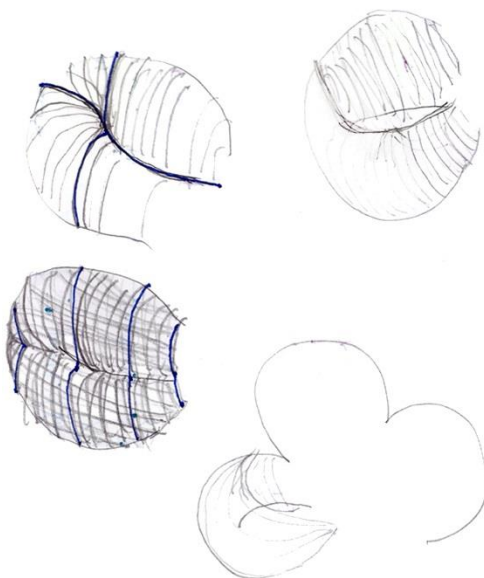
A camélia é composta por um ponto bastante usado nos desenhos de rendas: o *meio trocado* ou meio ponto. Analiso as linhas, transitando em sua formação, a partir de sua decomposição. Arredondadas, as figuras dão a forma que a linha assumirá. O nome das peças remete à figura que a peça assumirá. Como em um labirinto, as linhas seguem intrincados entrelaçamentos que formam caminhos de diferentes formas e, assim, constroem uma organização própria aos espaços do desenho.



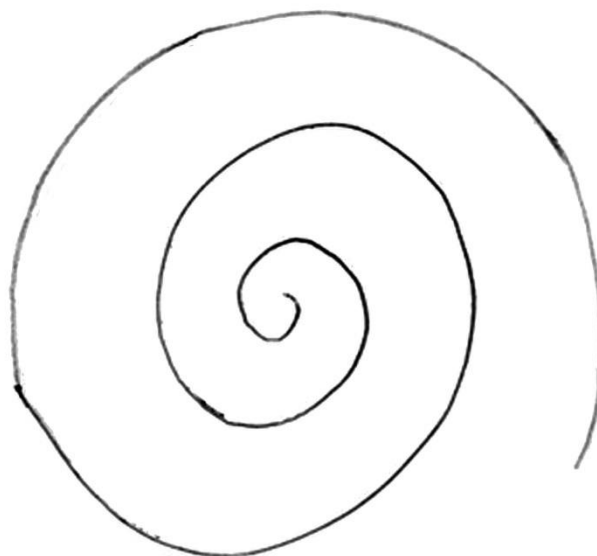


A partir desse cruzamento em forma de pétalas, temos cinco pétalas de meio ponto feitas avulsas, mas que compartilham um espaço no centro de cada flor, onde acabam as pétalas.

É possível ver que há uma linha central em cada pétala que a divide em duas e, então, em cada pétala há duas ramificações de meio ponto, que são feitas de forma circular, criando passagens:



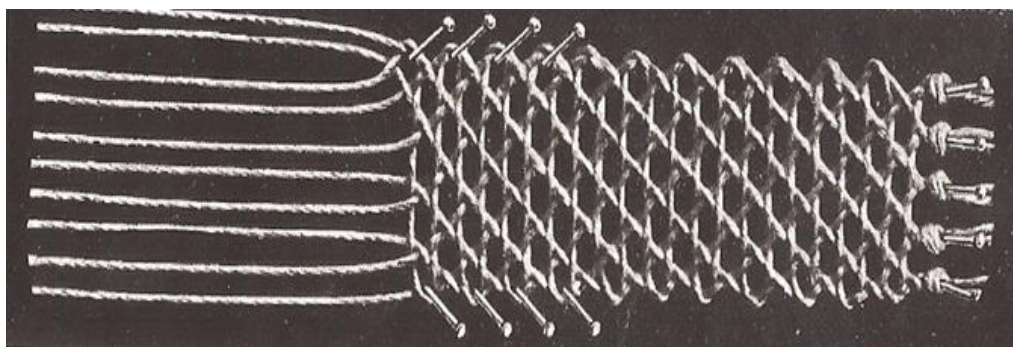




Abrindo-se as pétalas da flor, é possível perceber que as linhas sinuosas, aparentemente separadas, se encontram. É como se elas, ao se dividirem no centro da pétala, se enrolassem, mostrando a forma de uma espiral ou a forma da escada em caracol. No entanto, o que pude depreender é que é difícil visualizar essa linha acima, na renda, porque são várias linhas em concha de caracol, umas nas outras. A partir do desenho acima, é necessário pensar que cada pétala é composta de várias dessas linhas sobrepostas.

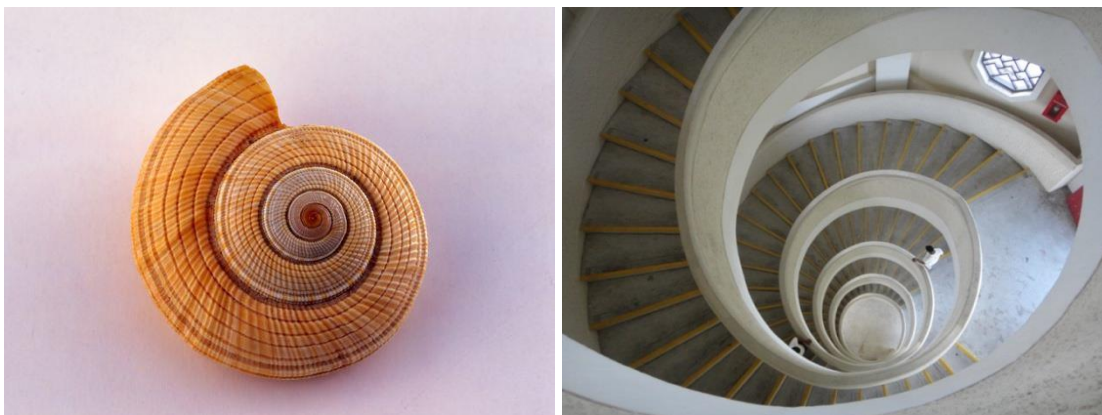
São encontros de linhas circulares que formam espirais. Então, abri as linhas das figuras a partir de seus *contornos*, seguindo o meio ponto, aquele que compõe toda a flor. Ao fazê-lo, compreendi que esta flor, camélia, é formada por direções circulares, cujas pétalas são semelhantes a um caracol, em que cada pétala, na construção da superfície de renda, faz um caminho circular que se “fecha” em si mesmo, como a concha de um caracol. A associação da concha com a pétala me veio ao observar os caminhos que as linhas deixaram em sua passagem, revelando movimentos parecidos com uma concha-casa do caracol.

Abaixo, mostro o meio ponto em metro, isto é, feito de modo retilíneo; na camélia, temos o mesmo ponto, seguindo um sentido circular, como a linha do desenho acima.



---

<sup>170</sup> Nessa figura, procuro mostrar os alfinetes e suas posições no molde. Aqui, eles podem estar sendo colocados ou retirados. É importante salientar que eles perfuram o molde, quando colocados em cada ponto, e saem do furo, quando são retirados, ao terminar a peça de renda.



Ao lembrar as imagens da concha e de um labirinto, associe-os também a uma escada do tipo caracol, vista a partir do último andar. Dessa posição, podemos enxergar linhas cujo movimento se arredonda. Mas as linhas de cada andar de escadas não se encontram e sim formam uma figura que, no caso da camélia de renda, se fecha em cada pétala.

Ao olharmos nas mãos as camélias de rendas, vemos sobreposições de camadas que são as linhas entrecruzadas do meio ponto, por isso não constitui exagero indicar camadas e mais camadas de sobreposições que formam a flor.

O nome das rendas parece trazer, de algum modo, o movimento a ser executado na formação das figuras que compõem uma peça. Os nomes têm associação com as formas emergentes das mesmas, mas a partir de sua confecção, e não somente enquanto uma denominação que representa uma figura em forma fixada.

### **3.10 - Formas dos pontos**

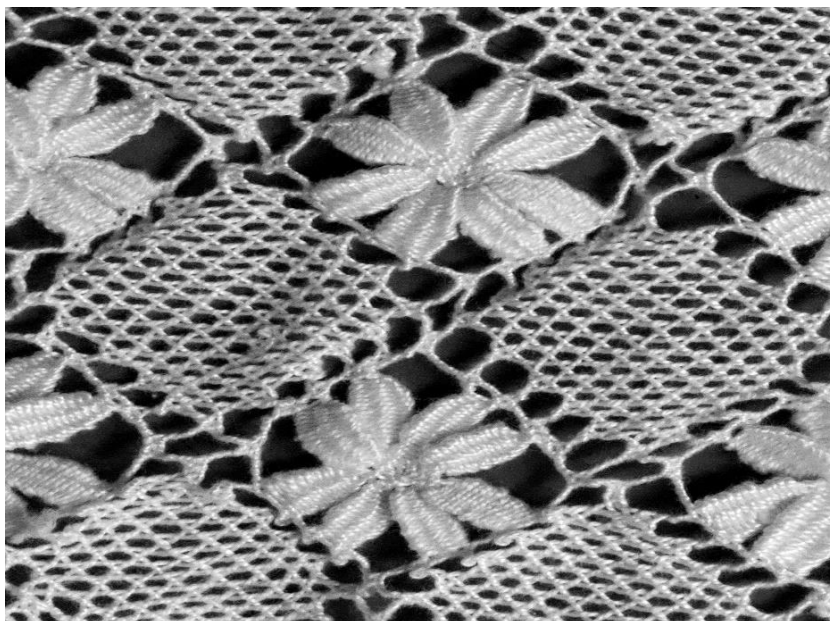
O trocado costuma ser o primeiro movimento, em sequência de bilros, que uma aprendiz aprende a executar. Esse ponto gera uma superfície proveniente dos movimentos exclusivos de um número específico de trocas de bilros. É o primeiro, porque é com ele que se aprende a segurar e a manejar os bilros, linhas, almofada e a posicionar-se bem para o ofício.



Na minha aprendizagem de fazer a renda, foi a partir do movimento do trocado que segui, como o costume, o aprendizado do *trocado inteiro* e *meio trocado*, ambas sequências *complexificadas* do gesto fundamental e elementar da troca de bilros que é o próprio trocado.

A forma pano costuma ser feita de trocados, *inteiro e meio trocado*. Isso significa que esses pontos possuem uma direção e constituição característica de uma renda pano. O pano costuma ter a forma de uma renda de linhas retas: uma organização de linhas aparentando a tecelagem, uma sobreposição de linhas que garante a composição de uma superfície mais fechada, com menos espaços entre os pontos, com as linhas ficando muito próximas umas das outras, como em um tecido.

Quanto mais fechada a superfície da renda, mais se torna possível ver o efeito de transparência e as sutilezas na relação “mostra-esconde”. São pontos usados para compor formas como losangos, quadrados e faixas em *zig-zague* em pano.



171

Esta é a foto de uma renda feita por mim, em que priorizei mostrar as formas em losango de dois pontos: *meio trocado* e *traça*. O *meio trocado* aqui está formando um losango e as *traças* em flor estão organizadas em um espaço de losango, isto é, seu contorno tem a forma de losango. Esses, em *meio trocado*, têm formas de pano, formas mais retas com superfícies mais fechadas.

Os pontos mais usados em peças de rendas observados por mim na pesquisa de campo foram *ponto inteiro*, *meio ponto*, *traça*, *ponto falso* e *trança*. Costumam compor desenhos em caracol, em vira mundo que demonstram os caminhos na composição. Posso dizer que os pontos mais conhecidos das rendas de bilros na pesquisa são *meio ponto*, *trocado inteiro*, *traça*, *trança* e *ponto falso*, os quais podem ser feitos em *pano*, *carreira*, *caracol* e *vira mundo*, que demonstram os caminhos dos pontos nas peças de rendas.

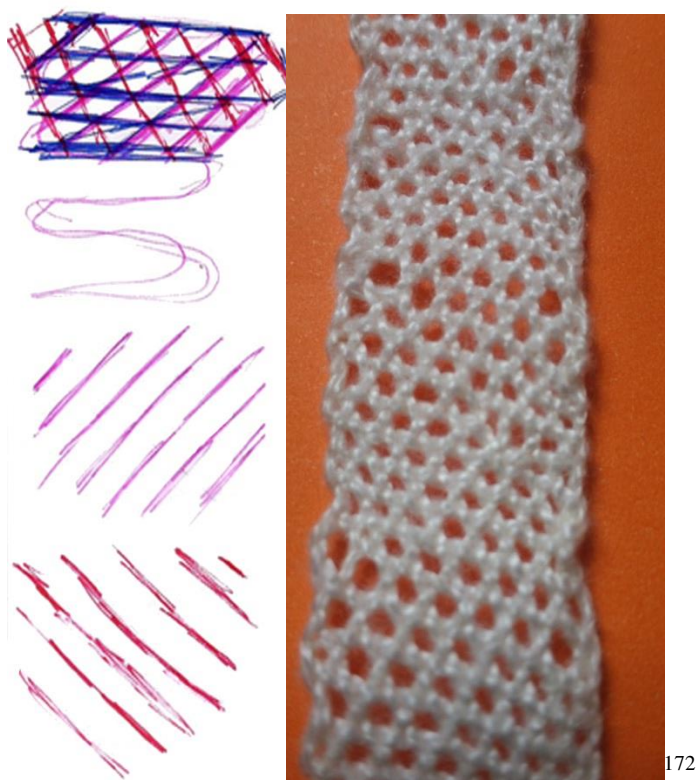
A principal diferença entre um pano de *meio trocado* e *trocado inteiro* é a quantidade de bilros usada, o que resulta na produção de rendas mais fechadas ou mais abertas.

Um aspecto estético ao qual as rendeiras estão sempre muito atentas, conforme Brussi (2015), “é o espaçamento da trama, isto é, ao espaço vazado que se cria entre as linhas. Na perspectiva delas, quanto melhor definido e menor esse “vazio”, melhor. As rendeiras julgam que as rendas mais preenchidas e fechadas são, também, mais bonitas” (2015, p 65). Aponta ainda a autora:

---

<sup>171</sup> Foto gentilmente feita por Alex Nakaóka.

Sua produção envolve um número variável de pares de bilros. Quanto maior o número de bilros envolvidos, mais *fechado* e *duro* ficará o *pano*. A principal diferença, nesse caso, não está na qualidade final da renda, mas na sua aparência, isto é, na forma como as linhas se organizam entre si em cada caso. Como os nomes indicam, o *pano de trocado inteiro* é feito com *trocados inteiros*, ao passo que o *pano de meio trocados*, envolve apenas a metade do ponto. (BRUSSI, 2015, p.53)



---

<sup>172</sup> Esse é o *meio trocado* ou *meio ponto* em metros.

Cada um dos pontos das rendas de bilros integra um tipo de organização entre as linhas.  
Nas palavras de Brussi (2015):

no trocado inteiro [ fotos 1 e 2 abaixo] há uma disposição contínua das linhas no sentido horizontal, em que as linhas se organizam em camadas verticais e horizontais, enquanto que, no *meio trocado*, uma camada é vertical e a outra é diagonal.<sup>173</sup> (BRUSSI, 2015, p.57).

Fotos 1 e 2:



Fotos 3 e 4:

---

<sup>173</sup> Por isso, quanto mais bilros forem utilizados no *pano*, mais fechado fica o resultado (semelhante a um tecido), uma vez que as linhas tendem a se aproximar umas das outras.



No *pano de meio trocado* (fotos 3 e 4), por outro lado, o padrão criado entre as linhas também é retilíneo, “mas o fato de uma camada estar disposta no sentido diagonal faz com que se forme um hexágono entre elas (...) a disposição das linhas sempre cria um buraco hexagonal entre cada ponto” (BRUSSI; 2015, p.57).

Assim, os pontos de *trocado inteiro* (foto 1) costumam estar dispostos na parte interna do desenho da renda (quando não é feita uma renda em metro com um único ponto), enquanto que os pontos em *meio trocado* são mais usados nas bordas das peças, como visto por questões estéticas que são intrínsecas ao entrelaçamento das linhas.

### 3. 11- Formando caminhos e passagens

Com as formas que as linhas dos *contornos* assumem com os pontos em alguns desenhos, abro esses *contornos*, transformando-os em passagens e direções de linhas durante a confecção. Trata-se de uma desmontagem das linhas com o propósito de visualizar algumas relações entre elas.

Voltemos um instante às formas da espiral ou labirinto de linhas, quando falo das camélias (p. 141). Essas formas mostram uma questão: as rendas são formas em formas. Explico: a camélia,



(em que podemos visualizar um labirinto) é composta de meio ponto, em direção circular. Esse meio ponto tem um contorno ou delineamento que é essa direção circular (que é a linha em caracol nas páginas 145 e 147). Esse delineamento é o que determina o tamanho da figura; a flor. No entanto, o delineamento que opera como *contorno* da figura constitui uma ou mais linhas que, aparentemente fechadas, assumem o tamanho da peça, contendo os pontos do desenho. Então, a forma de meio ponto faz e gera, ela mesma, um contorno circular que compõe o desenho camélia.

Fui percebendo que o desenho da renda é uma combinação de pontos, mas que, diferentemente de unidades (1 ponto + outro ponto) não é fechado. A forma do *meio ponto* também forma o contorno (circular) que gera o desenho de uma camélia. Nesse sentido, são formas em formas (porque não são fechadas em si mesmas como uma figura fechada). Pela composição da renda, percebo que uma linha de um ponto “ajuda” a formar outro.



Na foto acima, vemos o *ponto inteiro* já preenchido no desenho. A divisa que esse ponto faz com os outros faz parte também do *ponto inteiro*. Observe as linhas do desenho e de cada ponto para perceber as linhas divisas que são compartilhadas.

### 3. 12 - Caminhos são composições de movimentos

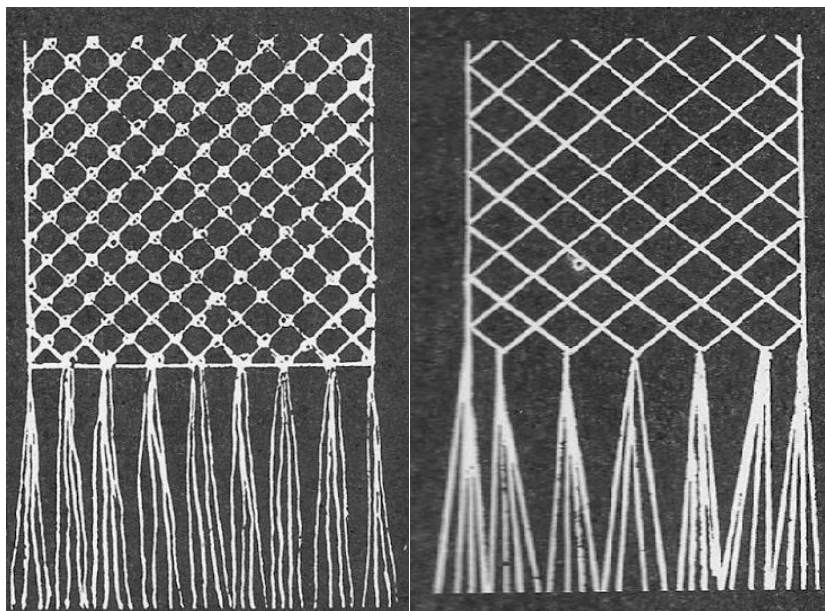
As linhas dos *contornos*, nas rendas de bilros, caracterizam as peças, nomeando-as. As linhas mais externas da camélia são *formas-contornos* de uma flor. A forma mais externa feita em meio ponto adentra os outros espaços mais internos da flor camélia. A organização dessas linhas é de meio ponto, que também possui uma forma, a qual se funde com a linha mais externa que delinea esse desenho de flor. Então, podemos depreender, a partir das linhas de composição do desenho da camélia, formas com formas. O desenho torna-se mais complexo quando é feito por mais de um ponto. São vários pontos direcionados pela forma do contorno.

Desse modo, há várias formas condutoras às quais precisei estar atenta e analisar para mostrar as gerações de formas dos desenhos. Comecei pelas linhas mais externas.

*Panos, Carreiras, Vira Mundo, Caracol* são nomes que indicam as formas das linhas mais externas dos desenhos. Elas posicionam-se entre e na composição do desenho, sinalizando os pontos e fazendo caminhos com eles.

#### *Carreira*

A carreira indica um sentido de caminho que pode ser vertical, horizontal e diagonal ou, se a renda tiver uma forma circular, a carreira será uma fileira circular em que haja uma sequência de mesmo ponto no mesmo sentido. O importante é que haja uma fileira vertical, horizontal ou diagonal de pontos seguidos iguais.



Dois tipos de formas em carreira: a primeira redonda ou aberta e carreira fechada<sup>174</sup>

Há uma peça de renda que é conhecida como *meio ponto em caracol*, uma formação que nos inquieta se pensarmos que uma renda é composta por uma única forma. Podemos indagar: se é formada em *meio ponto*, como pode ser *caracol*? *Meio ponto* já significa uma forma de entrelaçamento de linhas.

No entanto, o *caracol* é a direção que as linhas em *meio ponto* seguirão no desenho. São duas formas em uma, no entanto, não são duas formas fechadas que, somadas, formam um desenho. São duas formas em si mesmas. O *caracol* é a forma como os pontos (formas entrelaçadas de linhas) estão posicionados no papelão.

Segui o percurso de aprender a ver formas em outras formas. Desse modo, o *caracol*, *vira mundo e pano* indicam caminhos dos pontos, de maneira a trazer uma composição que é uma organização das formas. E esses caminhos costumam ser feitos de pontos específicos por relacionarem-se com a posição no desenho. Assim, há uma espécie de convenção, entre as criadoras dos desenhos, de que o *ponto inteiro*, por suas formas, fica muito bem, tanto nas bordas quanto no interior do desenho, em relação ao tamanho e contorno da peça. As *traças*, no entanto, devem estar no interior do desenho<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> Disponível em: [http://setubaldigital.blogspot.com.br/2014/03/redes-e-rendas\\_29.html](http://setubaldigital.blogspot.com.br/2014/03/redes-e-rendas_29.html)

<sup>175</sup> Intento demonstrar isso pelos desenhos das rendas mais à frente.

### *Caracol*

O nome caracteriza um modo de caminhar em forma de um caracol que descreve um movimento de seguir/inscrição dos pontos. O *caracol de meio trocado* forma o caminho de um caracol, o que nos remete às formas figurativa e abstrata.

Os nomes das rendas, apontando para formas figurativas e *contornos*, indicam caminhos que estão ligados aos movimentos que as rendeiras precisam fazer para inscrevê-los no papelão em linhas. O nome das rendas costuma indicar as formas das linhas mais externas do desenho, como foi dito no desenho da camélia. Ao serem abertas, as linhas das formas figurativas mostram caminhos pelos movimentos das linhas de seus *contornos*. Nesse caso, analisar as formas figurativas é também abrir a investigação para os movimentos de formação da superfície das rendas.

O *caracol de meio trocado* descreve um movimento de direção e posição na inscrição dos pontos. Os *pontos inteiros* e *meio ponto* são os mais usados em formas de *caracol*, por serem os pontos que se posicionam na borda da renda (o *ponto inteiro* é o mais comum de ficar nas bordas), e o *caracol* é um desenho que tem como forma as bordas da peça, sendo a forma circular muito usada nos limites das rendas. Todavia não posso deixar de ressaltar que as classificações que faço aqui estão baseadas em rendas que conheci, mas não constituem, necessariamente, a única forma de desenhos, inclusive porque podem ser feitos novos desenhos, com outros arranjos e composições. Estou, portanto, limitando-me aos que conheci em campo.



### 3. 13 - Formas fluidas: o *caracol de meio trocado* e *ponto inteiro* em bordas, contornos e bicos

Pelo *caracol*, por exemplo, percebi possibilidades geométricas circulares diferentes da renda em metro que segue um caminho retilíneo<sup>177</sup>. Abaixo as imagens mostram bordas de *ponto inteiro* e o movimento de construção desse ponto com as linhas dos bilros, respectivamente:

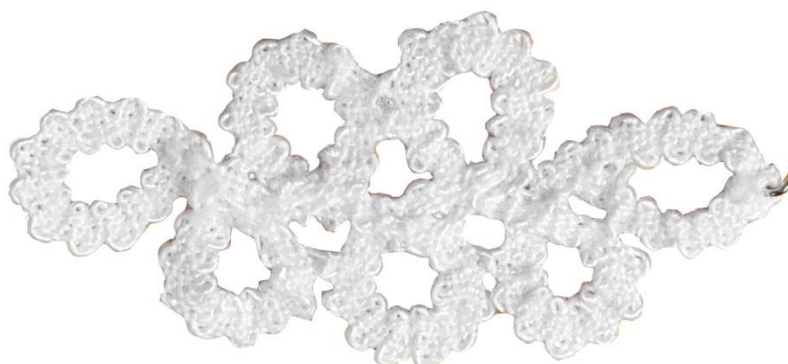


<sup>176</sup> Foto feita gentilmente por Alex Nakaóka.

<sup>177</sup> Como mostrarei no caderno, em outra seção.



O caracol de *ponto inteiro* e o *bico de ponto inteiro* têm caminhos diferenciados, o que altera seu efeito. No caso do *bico*, as linhas formam realmente um *bico*, situando-se nas linhas mais externas; já o caracol realiza as voltas em espiral, muito parecido com a linha em espiral que forma as camélias. Costuma situar-se na parte mais interna do desenho para que sua forma *enrolada* se destaque. Abaixo as imagens de *bico de trocado inteiro* (que se situa nas bordas):



O desenho acima, de renda branca, formado por apenas um tipo de ponto, possui direções em caracol, isto é, o contorno, ou linha que “fecha” o desenho, tem a forma de caracol. A disposição dessas linhas sinuosas é feita de modo que toquem em si mesmas a cada dobra ou volta que as delinea. O fato da formação do ponto ser sinuosa também cria a aparência de uma linha que contorna, e outra linha que, dentro do contorno, é sinuosa.

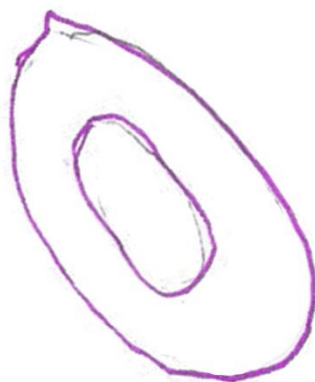
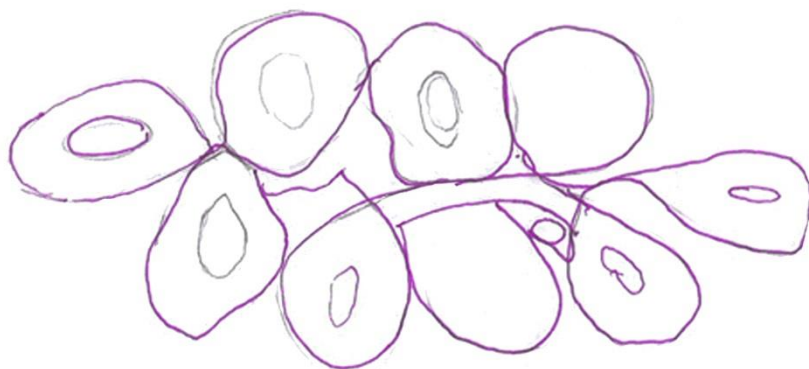
As ondulações não ficam somente nas bordas<sup>178</sup>. Ao separar a forma inteira da renda, encontro um conjunto de gotas (que são onduladas). Mas elas não são peças independentes, costuradas uma a uma para formar a composição. É o próprio desenho com suas linhas internas e externas que faz a forma das gotas.

---

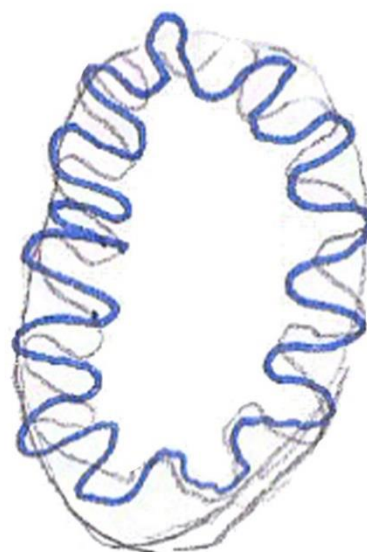
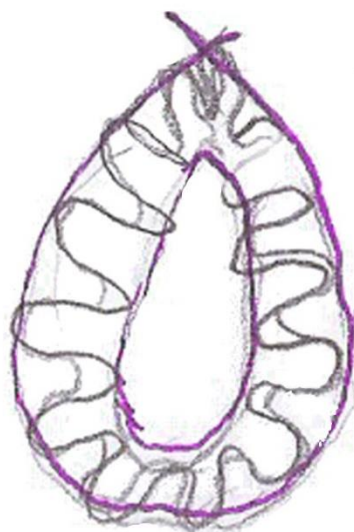
<sup>178</sup> Não são bordas no sentido de uma figura fechada.

### 3. 14 - Sequência de abertura

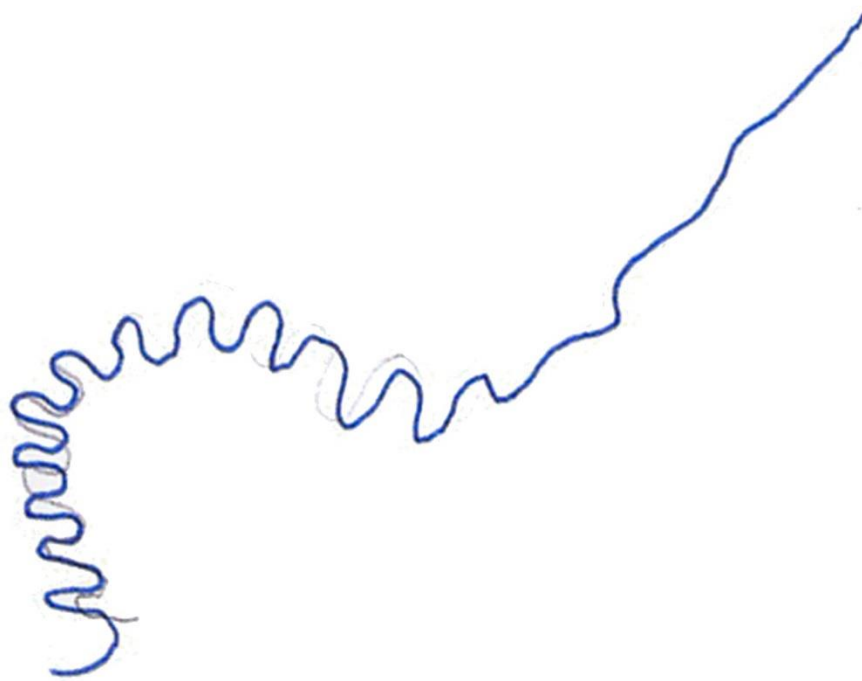
Mostro aqui minha sequência de decomposição do desenho. A ideia era a de sempre abri-lo para mostrar alguns movimentos de geração de suas formas. Começo com a abertura da linha mais externa, ao mesmo tempo em que intento mostrar/trazer uma organização de linhas do próprio desenho. A partir de então, recortei apenas um pedaço dele, na forma que chamei “de gota”, assumindo que é composto por várias gotas, não como unidades fechadas, pois há contato entre várias das linhas que aparentemente se mostram fechadas. Com o desenho de uma gota, detalhei as linhas que fazem parte dessa forma de *ponto inteiro*, abrindo esse ponto.







Ao abri-lo, uma linha se mostrou composta de *várias* linhas para formar o ponto da renda. Desse modo, pude visualizar várias linhas. Continuei abrindo-as, até chegar à primeira linha, se pensarmos de fora para dentro, da formação de camadas do desenho.



Ao analisar o desenho, a partir de uma desmontagem e abertura de linhas, consegui visualizar dois tipos de linhas, embora ambas sejam sinuosas: uma que delinea, dando a forma de contorno ao desenho, e outra que é mais sinuosa na parte interna do mesmo. Para abri-las e decompor a peça, peguei uma volta apenas. Mostro a sequência do processo que fiz das formas das linhas desse desenho, inclusive com a abertura da linha interna da renda.

Aqui as linhas externas delinham o desenho com a forma do caracol, uma volta de 360 graus, o que pode ser considerado uma “volta ao mundo” também.

Poderíamos chamar as linhas de contorno externo, para efeito de explicação. Mas, ao mesmo tempo, percebo que elas seriam externas apenas se não se comunicassem com as linhas internas, o que não acontece. No desenho as linhas “de fora” e de “dentro” se comunicam em suas voltas, o que faz com que haja uma passagem com elas. Por isso, chamo as que “contornam” o desenho de linhas de passagem, pois elas fazem a comunicação e contato entre as linhas de dentro e as de fora. Mostrarei de forma mais clara essas passagens, a seguir, a partir das linhas internas e externas que se encontram, partem de lugares comuns e fazem passagens.

O nome da renda *bico de vira mundo* denomina a forma da renda em *bico*, que configura uma geração de formas em *bico*, ou seja, o encontro entre linhas não paralelas ou perpendiculares.

A expressão *bico* caracteriza um tipo de posição específica no desenho. É a “borda”, fronteira em forma de V. Assim, pelo nome, já é possível depreender-se um tipo de inscrição de forma.

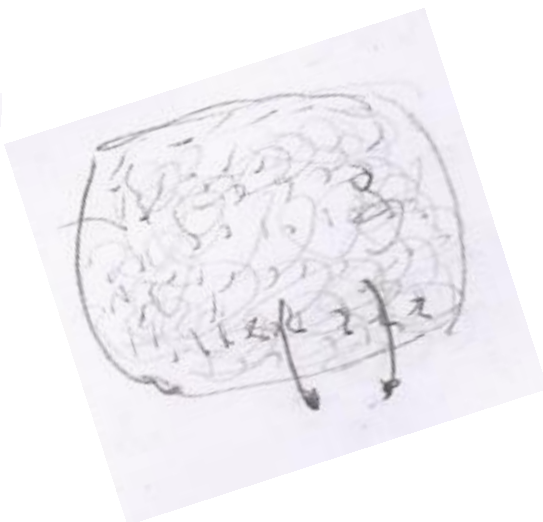
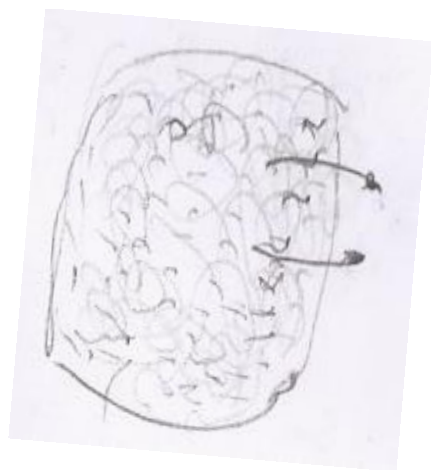
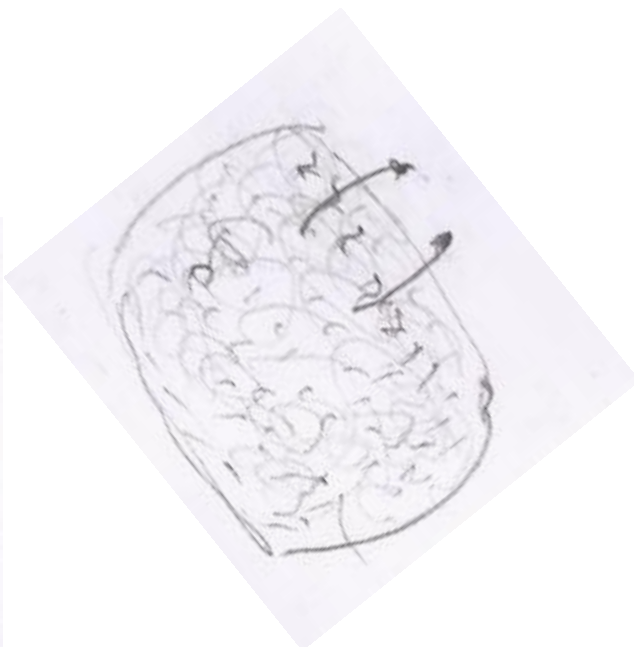
Seguindo o nome da peça de renda para além do *bico*, temos a expressão *vira mundo* que é o movimento de uma forma usada atualmente, não encontrada nos registros antigos da Casa das Rendeiras.

A renda chamada *bico de vira mundo*, por exemplo, tem como formas de movimento o *bico* (que mostrarei mais à frente), e a forma de contorno ou delineamento da peça é em *vira mundo*. Isso significa que alguns movimentos de formação da peça carregam uma forma visual que se dá pela forma de *andança*, travessia e caminhada pelo mundo. É no sentido de *virar o mundo*, de modo a fazer um caminho que volta ao começo da renda, em um movimento próprio de sua formação. *Vira mundo* tem uma forma até parecida com o caracol, mas possui meia circunferência ou esquadro de 180 graus, e pontos em formas lineares e circulares.

Para demonstrar isso, rastreio os vestígios e inscrições de caminhos com as linhas das rendas. A partir de uma desmontagem e recorte, podemos visualizar os caminhos das formas e possibilidades geométricas, aqui, circulares.

O caminho em *vira mundo* pode ser feito de meio ponto e de *trocado inteiro*, considerando que ela indica uma forma que está constantemente posicionada nas bordas do desenho da renda, com uma direção em 180 graus. No caso do desenho que escolhi, são as formas que contêm os pontos interiores e com os quais troca espaços e passagens que ressaltam as diferenças dos pontos, característica mais saliente da renda.

*Virar o Mundo* refere-se também ao movimento de “virar a almofada”, enquanto a rendeira está fazendo uma peça assim. O corpo da rendeira acompanha o movimento dessas formas, de modo a produzir uma rotação na almofada. Ela inicia com a almofada na horizontal e depois precisa virá-la, posicionando-a na vertical (na grade), para acompanhar o desenho e fazer o ponto necessário. A almofada será virada até completar uma volta inteira em torno de si: duas voltas na horizontal e duas na vertical, alternadamente. Essas formas também viram o mundo da rendeira, deslocando seu ângulo de visão (posição de olhar) e essa marca fica impressa no desenho e no nome que indica os caminhos da peça.



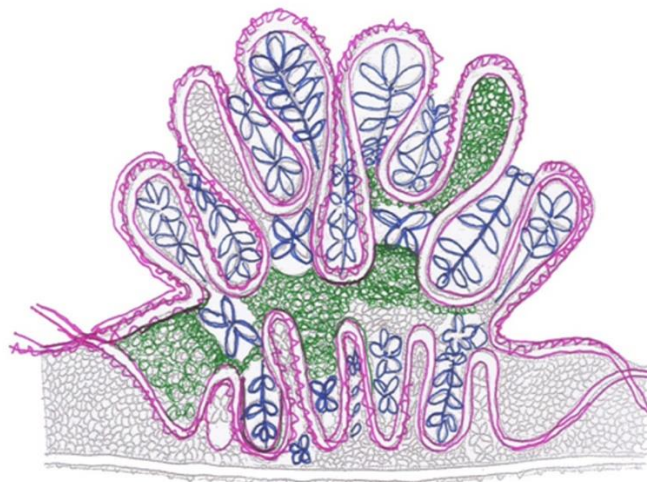


Essa é, a meu ver, a diferença de pontos mais surpreendente na constituição de um desenho de renda, pois nos faz olhar, de longe, para um desenho geral e, olhada de perto, nos faz atentar para os detalhes de cada ponto, conhecendo, assim, diversas formações desse desenho geral.

Quando observo a composição de um desenho de renda de bilros a partir de seus movimentos de preenchimento no papelão, entendo que ela é a combinação de alguns pontos em um *cercamento* de linhas.

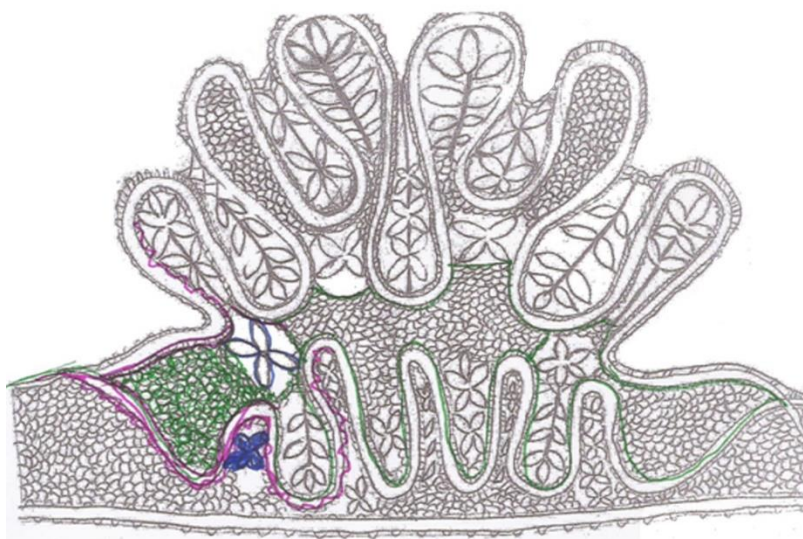
Para o conhecimento de fazer rendas devemos acompanhar cada ponto com suas aberturas e não como um espaço fechado. O contorno, feito das linhas do desenho que demarcam diferença

de pontos, tem uma função muito diferente de fechar um desenho, pois sua composição se dá a partir de uma construção de relação de pontos e entre os pontos. É uma relação de diferenças.



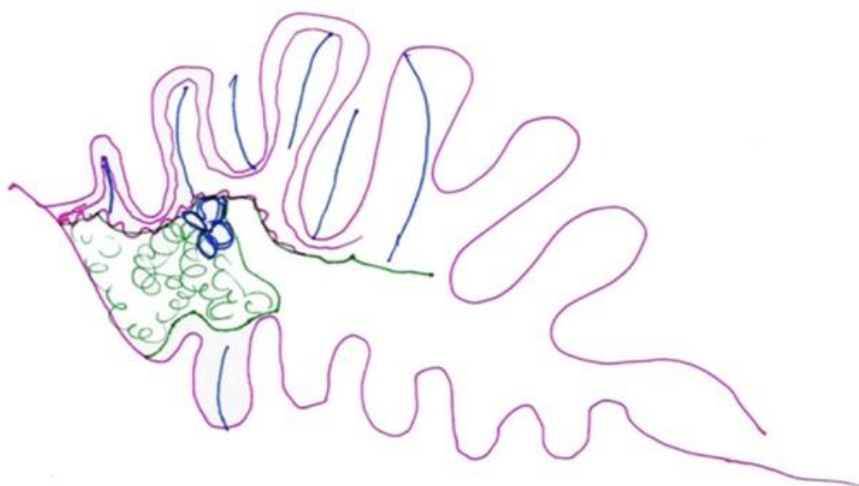
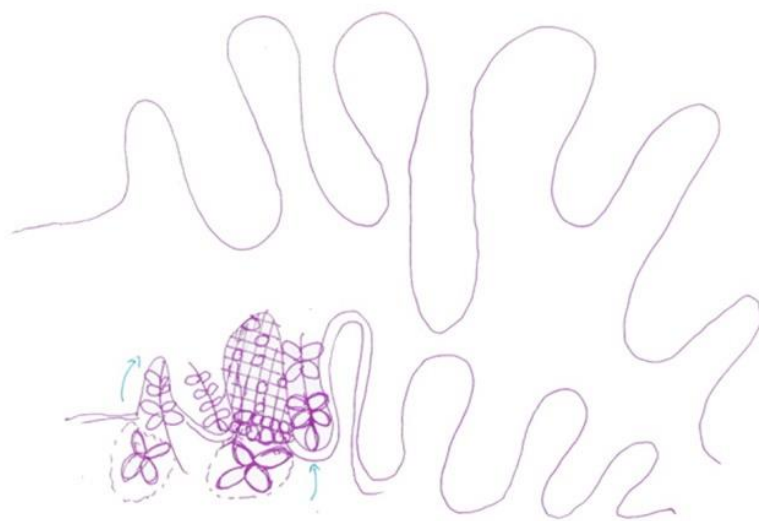
Ressalto, no desenho acima, os diversos pontos que o compõem; e, no desenho abaixo, apenas alguns trechos do desenho com os pontos: *traça*, *ponto inteiro* e *ponto falso*.

Abaixo, indico os espaços que os pontos ocupam no desenho:



Embora os diferentes pontos do desenho preencham separadamente os traços do papelão com as linhas de algodão, a composição do desenho é feita baseando-se na relação das formas dos pontos. É necessário percorrê-las, na composição do desenho, para tornar visível essa relação. Por isso, a rendeira precisa virar a almofada, quando está rendando, ou ajeitá-la em uma posição em que possa acompanhar as linhas do desenho.

Minha intenção, no desenho acima, é mostrar a organização dos espaços com as linhas do contorno se abrindo. Pela abertura das linhas do desenho, percebo que os traços no papelão, ou molde, são organizadores do “vazio”. Trata-se dos espaços não visíveis que, organizadamente, constroem os pontos (isto é, as formas que ficaram visíveis em renda) e traçam/criam passagem e suas relações nesses espaços.



As dobras, quando observadas pela linha do *cercamento* ou *contorno*, encontram-se para fora e para dentro, em relação às outras linhas do desenho. Essa linha mais externa mostra certa contenção de pontos e essas mesmas linhas (que parecem formar morros), vistas na parte interna do desenho, são linhas que delineiam e fazem notar a diferença dos pontos. São passagens que fazem a transição de um ponto a outro. Quando abrimos essas linhas, é possível notar, no desenho, diferentes formas de passagens, propiciando a geração de várias formas de composição da renda.

Podemos também associar as linhas mais externas a uma membrana plasmática, o que ajuda a evidenciar as formas, o movimento das linhas e os caminhos que se tornam visíveis no desenho.

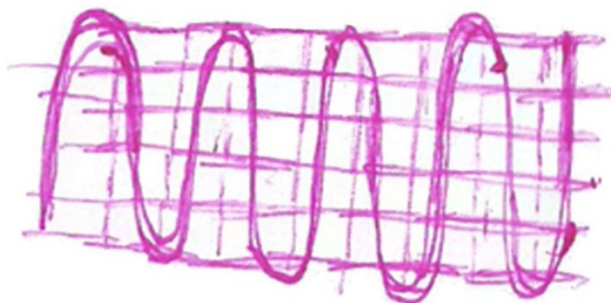


Uma *membrana* que permite permeabilidade e porosidade, ao abirmos as linhas e decompormos seus pontos.

Dentro e fora dessa *membrana plasmática*, temos o ponto falso (círculos); e a formação das nervuras das folhas de um cabo/caule – *traças* formam, com uma linha vertical, as folhas – cabos das folhas e flores. Uma característica que achei marcante, ao estudar algumas formas de rendas de bilros, que mostro neste capítulo, é que há várias formas inspiradas na natureza, como as flores, as folhas e o caracol.

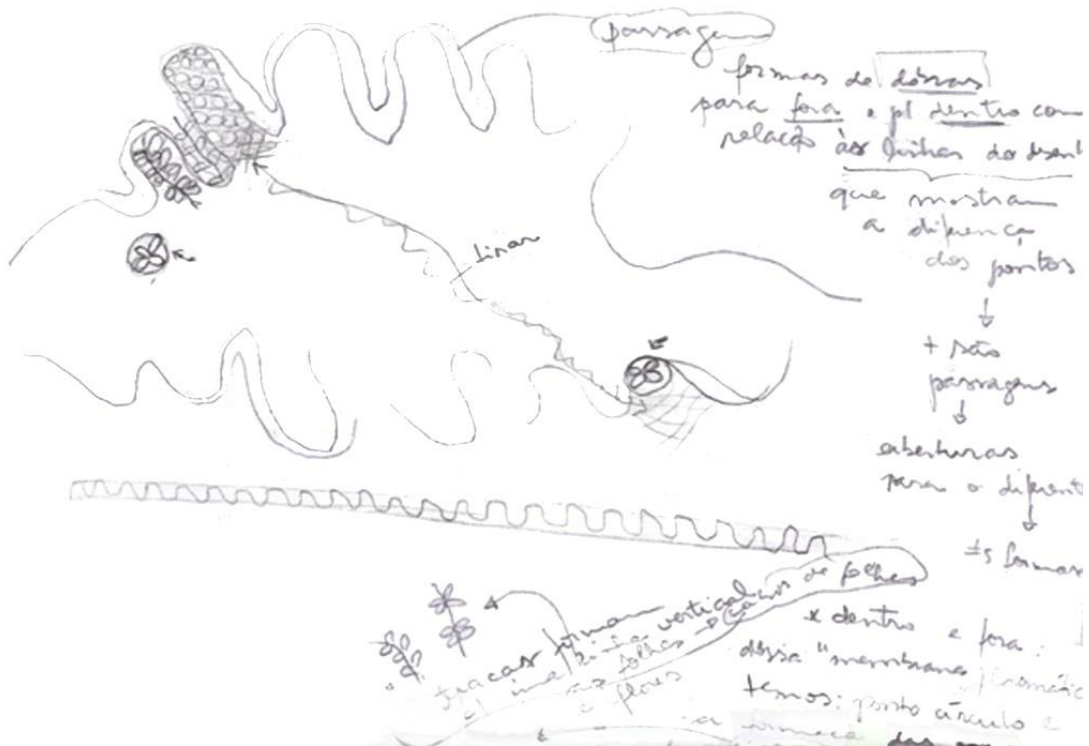
As linhas que delimitam os pontos e demarcam seus espaços, ressaltando a diferença de formações entre eles, são as linhas do *ponto inteiro*. A *membrana plasmática* é circundada de *ponto inteiro*, muito usado para a transição entre um ponto e outro, além de ser um mediador que se comunica com os outros pontos, formando-os, e abridor de caminhos, fazendo as passagens entre pontos, cujas linhas se tocam no desenho.

O *ponto inteiro* evidencia troca de linhas entrelaçadas, enoveladas, que se comunicam com o externo. Mostrando apenas alguns pontos nos espaços, no interior do desenho, é possível visualizar *cerceamentos* de vazios, pelas formas diferentes que constituem os pontos das rendas que serão tramados. As linhas curvas, que formam as “montanhas”<sup>179</sup> e indicam um caminho sinuoso, são as linhas do *ponto inteiro*. Ao observar as formas desse ponto, percebi a permeabilidade e a passagem que ele faz para outros pontos, mostrando alguma comunicação entre as linhas.



---

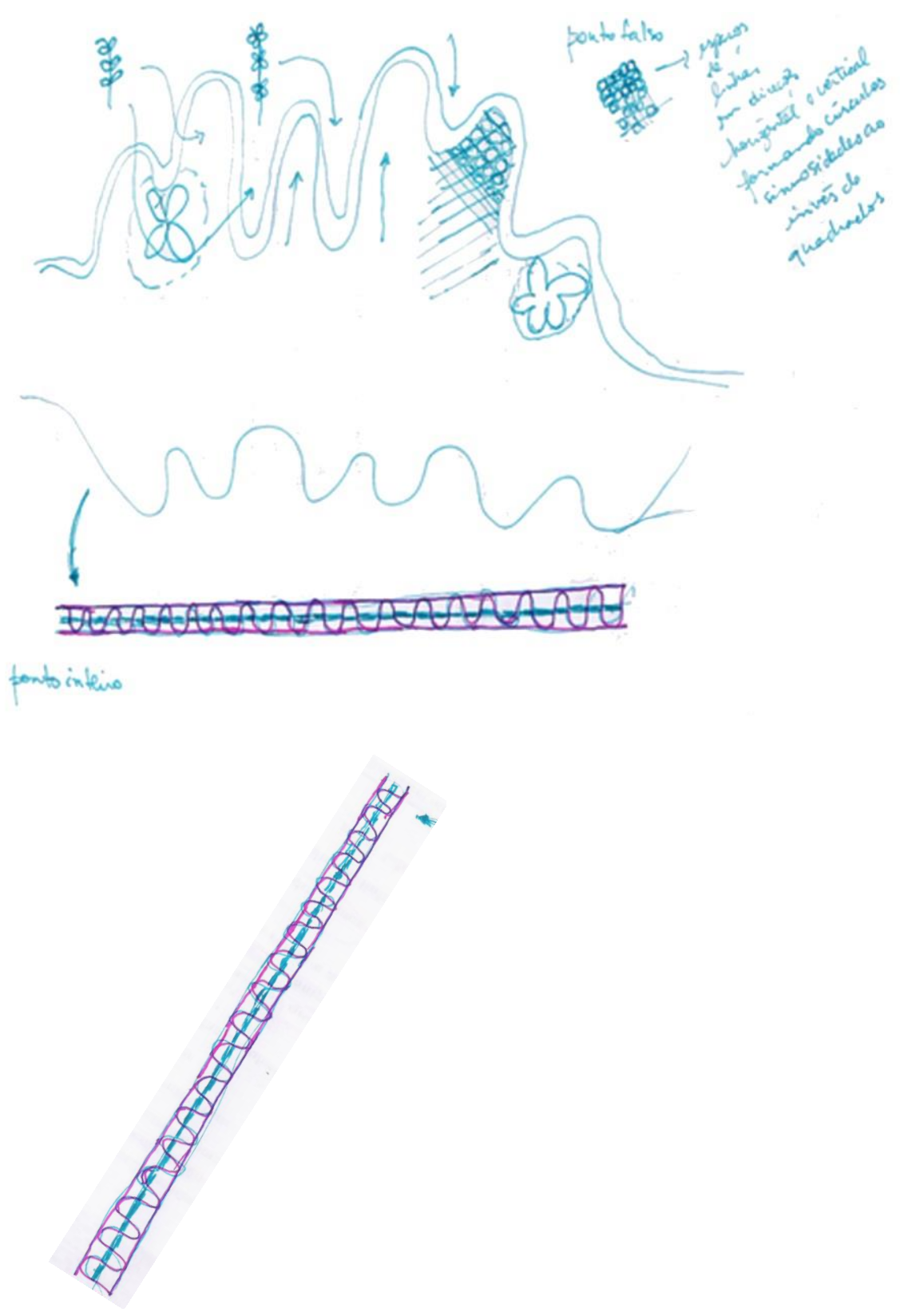
<sup>179</sup> Uma denominação minha por associação de formas.



Decompondo e abrindo as linhas do desenho, faço o movimento inverso do preenchimento das formas, o que propicia mostrar *cercamentos* e aberturas de linhas. Abaixo a abertura das linhas de um desenho (com sua forma):

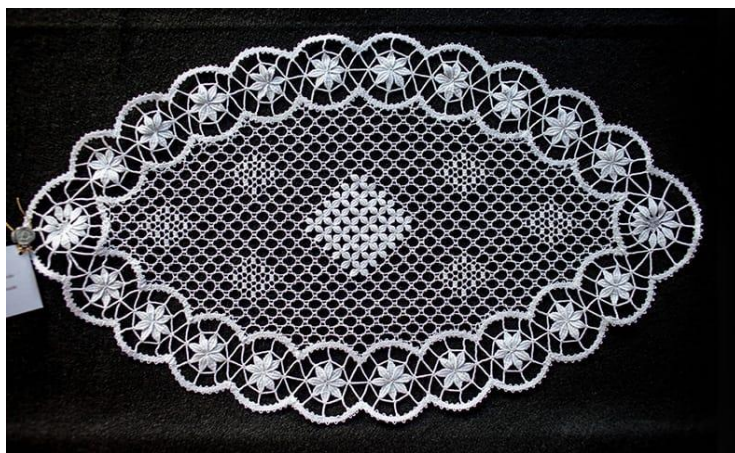






Observando a relação entre as linhas no *ponto inteiro*, vejo uma trilha, em que as linhas retas e paralelas, que delimitam a largura dos pontos, tocam as linhas sinuosas, tanto em sua forma côncava como convexa, que correspondem aos lados de cima e de baixo da montanha. Como a volta toda do desenho *bico de vira mundo* é formada por esse ponto, as outras linhas também tocam em alguma linha desse ponto. Mas essas linhas em contato só podem ser vistas ao desmontarmos os pontos e conhecermos sua formação - toda sua volta sinuosa é formada de *ponto inteiro*, bem como no interior da peça.

Assim, os pontos circulares, nesse caso, conhecidos como ponto falso<sup>181</sup>, são formados por espaços de linhas horizontais e verticais em diagonal, formando círculos ao invés de quadrados (como poderia parecer no desenho pronto). São linhas paralelas e diagonais.



182

A forma de *traça* pode ser disposta em um desenho de modo a compor uma flor ou folhas em um caule. O ponto *traça*, também, possui uma característica de alto relevo, com espessura mais alta com relação aos outros pontos; desse modo, sempre que se busca formar um desenho ressaltando detalhes, as *traças* são as mais usadas para formas de pétalas de flores e folhas.

Nesse sentido, os caminhos criados, improvisados e percorridos correspondem a movimentos com direções como: *vira mundo*, *caracol* e *carreira*, que caracteriza uma sequência de pontos em *carreira*.

<sup>181</sup> No caso desse desenho o ponto falso é arredondado, mas há outras formas também como losango.

<sup>182</sup> Disponível em: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradiçao/rendas-do-mar/Ceará-peniche-vila-do-conde/>

Fiz a decomposição dos desenhos das rendas, exposta nesse capítulo, com o intuito de rastrear algumas sequências de movimentos que indicam como as rendas vão se formando. Não me preocupei, necessariamente, em mostrar uma sequência de formação dos pontos nos desenhos, mas sim evidenciar algumas linhas para perceber gerações de formas das rendas de bilros.

A partir da observação dos desenhos e abertura das linhas dos mesmos, percebi uma organização dos espaços *vazios*, invisíveis, ou que não se dão a ver. Pude observar que essa organização das linhas e espaços compõem os desenhos das rendas de bilros.

As rendeiras, a partir de seu repertório e contato com outras rendeiras, criam novas composições de desenhos ao longo do tempo. Para conhecê-las, torna-se necessário, então, decompor suas linhas para encontrar as novas formas assumidas em novos desenhos.

No entanto, o que mais me impressionou foi o efeito de movimento que encontrei na relação entre as linhas dos desenhos. Primeiro, olhando para o desenho em toda sua composição, depois, desmontando seus pontos e, então, abrindo as linhas dos desenhos. Ao abrir essas linhas, formas de passagens e caminhos se mostraram importantes para conhecer a composição dos pontos, ou melhor, a relação das linhas entre diferentes pontos.

Essa abertura do desenho foi um experimento que me fez perceber suas formas, com as linhas das rendas como formas fluidas, o que é bem diferente de pensar os desenhos como figuras fechadas. A partir do acompanhamento da confecção das rendas, observando as linhas de algodão sobrepondo-se ao desenho no papelão, tive a ideia de retraçar esses desenhos, enfatizando as linhas e desmontando-as, para visualizar relações entre elas.

Com isso, percebi linhas de movimento dos desenhos inscritas no papel e desmontadas. As formas das rendas, dos desenhos, de cada ponto e do espaço que os constitui, criam a renda que, uma vez pronta, é a materialização dessas formas. Mas há muitos movimentos invisíveis ou não materializados. Com o desenho, consegui traçar alguns desses movimentos inscritos. No entanto, há gestos que não se materializam, mas não deixam de ser fundamentais nesse fazer. Sem eles, não haveria materialização da coisa renda.

Estou colocando que, a partir da abertura em linhas de alguns desenhos, é possível perceber que os desenhos de rendas têm linhas que sugerem formas. Esse procedimento possibilita mostrar que suas linhas estão “impregnadas” de fluidez e movimento na composição do desenho e, portanto, das formas.

Nesse sentido, as formas das rendas podem ser pensadas como formas sólidas e materializadas, algumas visíveis a partir do processo de confecção, e gestos no contato das rendeiras e dos materiais. Esses gestos em ofício são, portanto, linhas de movimentos, algumas materializadas e inscritas e outras que seguem invisíveis; algumas formas só aparecem na relação entre um ponto e outro, muitas vezes, apenas no final da renda.

Abrir as linhas formadoras dos desenhos me mostra que algumas formas não são diretamente ou imediatamente observáveis. Além disso, me mostra que as formas não materializadas, com as linhas que as compõem, são formas não visíveis, ou vistas apenas provisoriamente. Penso que o desenho me faz visualizar (e torna possível mostrar) algumas formas que não são diretamente observáveis.

### **3. 15 - Experimento, rendas e prensa: marcando com água os materiais<sup>183</sup>**

Ao longo de minha pesquisa, fiz uma experiência com as rendas de bilros em uma prensa e descrevo aqui esse trabalho, com a imagem em que produzi lâminas com marcas d'água. A partir da relação dos materiais e a criação de superfícies, mostro o processo em que o contato dos materiais e o gesto humano de pensar geram formas de desenhos de renda no papel.

Com o intuito de mostrar algumas linhas com a técnica do relevo seco para trazer aspectos diferentes do desenho, fiz essa experimentação com três rendas de meu acervo, após conhecer brevemente as operações na prensa. Meu critério para a escolha das rendas foi feito com base nas primeiras experimentações, observando como ficavam os desenhos de cada renda e o que as linhas poderiam me mostrar com essas marcas d'água, para que eu expusesse na pesquisa.

Procurei utilizar as rendas em que mais conseguia ver e fazer as marcas das linhas e com diferentes desenhos, isto é, peças de rendas com diferentes composições de pontos, com o objetivo de ver o que as linhas me dariam a ver e também o que ocultariam.

Para fazer o experimento, foi necessário utilizar, além das rendas, o papel aquarela que tem uma textura mais espessa e endurecida do que o papel sulfite, e que, por isso, proporciona absorção

---

<sup>183</sup> Norma Vieira cedeu gentilmente seu espaço TOTE Espaço Cultural (em Sousas, Campinas, SP), para que eu pudesse usar uma prensa.

em contato com a água. Trata-se de um material poroso<sup>184</sup>, composto de celulose e algodão, permitindo que a folha seja imersa em água e não se desfaça.

Ao olhar para o papel aquarela, percebi que a folha tinha duas faces diferentes: uma delas mostrava muitas linhas *corrugadas*, vistas apenas com observação sutil e com o papel bem próximo dos olhos; a outra não tinha essas linhas, de modo que sua utilização evitaria que o desenho da renda sofresse interferência de outras linhas do papel e permitiria que as linhas das rendas ficassem mais em evidência.

Mergulhei uma folha na água por mais ou menos 5 minutos, até que ela ficasse completamente molhada. Nesse momento, pude perceber a relação de dureza e porosidade da mesma, pois, enquanto uma folha 100% de papel teria se dissolvido, esta absorveu a água. Depois de molhá-la, tirei o excesso de água envolvendo-a em um jornal e, em seguida, levei-a para a prensa, máquina elétrica de aço que possui um rolo compressor de grossa espessura<sup>185</sup>. Esse rolo é responsável pelo movimento de *prensar* o material ali colocado. Há várias medidas possíveis da espessura, que fazem a pressão ou *apertamento* do material.

Utilizei uma lâmina de vidro do tamanho de uma folha de sulfite A4<sup>186</sup>, colocando sobre ela o papel aquarela úmido, com a face lisa voltada para cima. Por cima dessa folha de papel aquarela, posicionei o tecido da renda e, em seguida, uma folha de papelão sobre ele. Formou-se, então, uma sequência de superfícies sobrepostas: sobre o papelão, um tecido de *feltro inglês*, que é um tecido macio, de gramatura fina, sobre este, um tecido de feltro mais áspero e com gramatura mais grossa. Ali se encontravam vários materiais formando camadas.

Para ocorrer o *prensamento*, girei um botão indicador da direção que o rolo deveria tomar para comprimir essa camada de materiais, movimentando-se do lado direito para o esquerdo ou em sentido contrário. Nesse momento, o rolo pressionou, com seu peso, o feltro comum e todas as outras superfícies que ali estavam: papelão, papel, tecidos e a renda.

Terminada a impressão, comecei a levantar os feltros, o papelão e a renda do papel, para verificar o resultado do experimento. Então vi as linhas ou marcas do desenho da renda impressas no papel, como se fosse um carimbo em que as linhas pareciam afundar na superfície do papel, adentrando-o.

---

<sup>184</sup> Utilizei papel marca *Canson*, gramatura 300g/m<sup>2</sup>, tamanho A4, branco.

<sup>185</sup> Há também prensas manuais. Essa que utilizei é elétrica.

<sup>186</sup> Aproximadamente 3 cm de espessura.



Observando um dos relevos secos (as folhas prensadas), ao tatear a superfície do papel, era possível perceber ali a formação de sulcos: as marcas das linhas adentradas, sutilmente escavadas no papel. Pelas mãos era possível perceber o papel afundado, pressionado, *ferido*.

Com esse processo na prensa, as marcas no papel revelaram e me auxiliaram a mostrar algumas sutilezas das linhas que compõem as rendas de bilros e seus desenhos. Ao mesmo tempo, com as marcas d'água, tem-se o efeito de chamar mais para dentro, quase que escondendo as formas. Para vê-las, nesse caso, me parece importante o efeito de ocultamento. Percebi que aquilo que causa “ocultamento” e estranhamento parece fazer-nos mais atentos para olhar e *re-olhar*. Essas linhas que chamam o olhar para dentro da folha, proporcionam certo mistério em que não parece permitido ver (apenas com os olhos) a renda de forma nítida. Tira-nos da posição confortável em que as linhas estão nítidas e, portanto, mais visíveis na superfície-papel, como o desenho das linhas da renda no papelão. No entanto, se dão a ver ao sentir a textura e as formas com as mãos.

### 3. 16 - Camadas

O que se mostrou fundamental para o bom resultado do *prensamento das rendas*, além da água, foi a sobreposição de várias superfícies. É pela composição da interação do contato de diversas superfícies que encontramos as marcas de água. Por exemplo: à medida que o tecido-filtro é prensado, todas as outras superfícies também o são (pelo peso e pressão do rolo da prensa)<sup>187</sup>.

As linhas da renda no papel úmido formam nele outra superfície com suas particularidades: linhas com relevo, sulcos, linhas sutilmente visíveis que, uma vez comprimidas no papel, imprimem-se a partir do desenho da renda-tecido.

A princípio, pensei que a sobreposição dos diversos materiais, sob pressão, transferisse as superfícies do desenho da renda para o papel, uma vez que esse papel foi afundado, pressionado, ferido, tornando-se tátil. Mas percebi que nessa interação não ocorrera uma transferência, mas sim a criação de mais uma superfície no contato dos materiais. A marca do papel e tecidos prensados um contra o outro, além de tecido e papel, com todas as camadas de materiais já citadas, tinham criado nova superfície de linhas no papel.

---

<sup>187</sup> As superfícies de contato e as que não estão em contato diretamente com a renda no papel, à medida que são prensadas.

O vidro, por exemplo, colocado embaixo de todos os outros materiais, permitiu que a folha de papel ficasse esticada com a renda e os outros tecidos, durante o *prensamento*. A água fez com que o papel absorvesse as formas do desenho da renda. Ao executar várias vezes essa técnica, percebi que, quanto mais úmida a folha estiver, melhor ela absorverá o desenho, ou seja, quanto mais úmida ela estiver, mais as linhas do desenho penetrarão no papel<sup>188</sup>.

Sob compressão, adentrando superfícies em um movimento de interpenetração, pelo contato de tecido, papel e aço, vemos as linhas interpenetrarem o papel, gerando formas do desenho da renda. O movimento de adentrar as superfícies faz criar, com a renda, uma nova camada no papel aquarela que gera outra composição; outra composição do contato e interação dos materiais.

As marcas d'água são feitas a partir do contato dos materiais, que, com a pressão do rolo compressor (da prensa), *esmagam-se* (comprimem-se uns com os outros), sofrendo grande contato em suas superfícies e gerando outra superfície no próprio papel. Percebemos *a vida das linhas* ao observarmos essa interação de superfícies em contato.

Como venho argumentando nesta tese, o fazer das rendas de bilros é composto de diversos materiais em interação pelo contato entre si e com a rendeira. Temos a almofada na grade, papelão na almofada, alfinetes e linhas nos bilros a gerarem o tecido-renda. Nesse sentido, tanto o ofício de rendar quanto o de criar relevos secos, se fazem com a interação dos materiais e suas superfícies de contato.

Desenhar as linhas das rendas me permite conhecer e mostrar alguns movimentos de formação das rendas de bilros. O desenho me auxilia a evidenciar de forma mais clara os *contornos* dos pontos e, por isso mesmo, utilizo-o para abrir suas linhas, procurando exibir esse processo de construção de superfície renda, uma vez que, com a renda pronta, não é possível ver a fluidez e abertura com que as linhas de algodão trabalham nessa construção. O ato de desenhar me fez perceber que desmanchar as formas das rendas pode me conduzir aos seus processos de formação

No entanto, o processo de *marcas d'água* ou *relevo seco* mostrou-me que ele pode tornar visível alguns aspectos diferentes do que mostram os desenhos. No relevo seco, as linhas se mostram na interface entre o visível e o invisível, pois elas adentram o papel (são sugadas), permitindo visualizar as marcas do tecido nesse papel. É como se as rendas estivessem e não estivessem ali.

---

<sup>188</sup> Movimento de interpenetração, em Ingold *The life of lines*, 2015b.

### 3. 17 - Pontos da renda no relevo seco

As linhas de cada desenho variam de forma, em cada relevo seco, a partir da combinação de pontos. No entanto, consegui encontrar algumas características que contemplavam as três peças de renda, bem como algumas particularidades de cada peça marcada no papel<sup>189</sup>.

Em cada relevo seco, as bordas de cada renda ficaram mais marcantes no papel do que as demais linhas da renda, pois pareciam *adentrar mais* o papel do que as outras. Quanto mais marcada ficasse a linha no papel, mais parecia que essa linha adentrava a superfície. Os sulcos pareciam mais profundos. Eles são como as rugas, linhas que adentram a pele das mãos, de rostos e corpos marcados pelo tempo. Nas rendas prensadas, essas linhas são marcas d'água, rugas no papel.

No caso da renda que é uma pala<sup>190</sup>, cujo desenho está pela metade, os pontos traça imprimem-se no papel em relevo. São pontos mais altos, que criam esse relevo. nos espaços mais próximos a eles, e menos marcados com relação aos demais<sup>191</sup>, exceto em suas bordas, em que as traças ficaram demarcadas. Aqui vejo as traças ocultarem o olhar de fundo, a superfície que envolve a renda.

Os pontos mais abertos, mais vazados, com mais espaços ou mais vazios, permitem maior visibilidade e maior permeabilidade do papel (da pele ou outra superfície que ela for envolver) com o tecido. Esses pontos ficaram bem marcados no papel.

O meio ponto tem as superfícies mais abertas com relação ao *ponto inteiro*. Isso significa dizer que, ao olhar para o papel de relevo seco, nos pontos mais abertos, as linhas adentram mais as superfícies, tornando-as mais permeáveis. A permeabilidade cria uma troca de superfícies e, com isso, as linhas das suas formas são mais marcadas e os espaços ao redor ficam mais ressaltados, mostrando mais *sobressalência* que os outros pontos.

Percebi que a técnica com a *prensa* (relevo seco ou marca d'água) diz respeito à compressão da renda no papel. Quando a renda é comprimida, os pontos mais abertos e com espaços vazios

---

<sup>189</sup> As variações de linhas que ficam marcadas no papel se dão pela diferença do desenho de cada renda. Cada uma tem uma forma com a composição de vários pontos.

<sup>190</sup> Peça original de cor vermelha.

<sup>191</sup> Apesar de toda técnica configurar um relevo seco, há pontos nos desenhos que ressaltam mais essa característica do que outros.

maiores parecem ficar mais ressaltados. Assim, ao olhar para o desenho da renda, é possível visualizar os pontos, os espaços vazios e os espaços que formam a *traça*, por exemplo. Na renda mais circular, que é um colar (o tecido é de cor verde), o tamanho do espaço entre os pontos trança, que são bem abertos, ficam mais visíveis do que os outros também.





## Capítulo 4- Materiais

### 4.1 - Contato entre materiais

Fiz uma descrição geral do processo de rendar a partir do papelão na almofada e dos principais materiais por onde a linha passa, formando um desenho com os fios nos bilros em uma sequência de entrelaçamento<sup>192</sup>. Sigo agora alguns movimentos dos materiais com as rendeiras e entre si próprios, durante o processo de confecção das rendas.

Um dos primeiros movimentos para a confecção das rendas é o enrolamento de linha no bilro, cujo número será determinado pelo ponto executado. Já vi uma renda de 65 pares, que correspondem a 130 bilros, o que pode ocupar várias horas, mesmo com a ajuda das colegas de trabalho. Em geral, no dia a dia da Casa, vi rendas de até 20 pares de bilros.

Ao aprender a encher os bilros, me lembrei das linhas em carretéis que minha avó usava na costura. A diferença está no fato de que nos bilros o movimento de encher é feito com nossas próprias mãos e um nó deve ser dado depois de certa quantidade de linha enrolada, ou melhor, a quantidade que couber nas hastes dos bilros. Segurando a haste de madeira com a mão esquerda (no caso dos destros), coloca-se um pouquinho de linha na ponta fazendo um nó que mantém uma argolinha de linha no bilro. Percebe-se que há uma leve elevação na ponta dessa haste, o que permite que a linha se mantenha ali e não escorregue para fora.

Segurando o bilro com a mão esquerda, enrola-se a linha no sentido anti-horário, fazendo movimentos de rolamento com as hastes de madeira, de modo a mantê-las sempre próximas à ponta do bilro, o qual vai se enchendo. Assim, as linhas enroladas ocupam apenas uma parte da haste de madeira. Com uma função muito próxima do carretel, os bilros, quando começam a ser trocados, fazem a renda crescer e, à medida que esta vai aparecendo, a linha do bilro precisa ser puxada, como fazemos com um carretel quando ele começa a esvaziar.

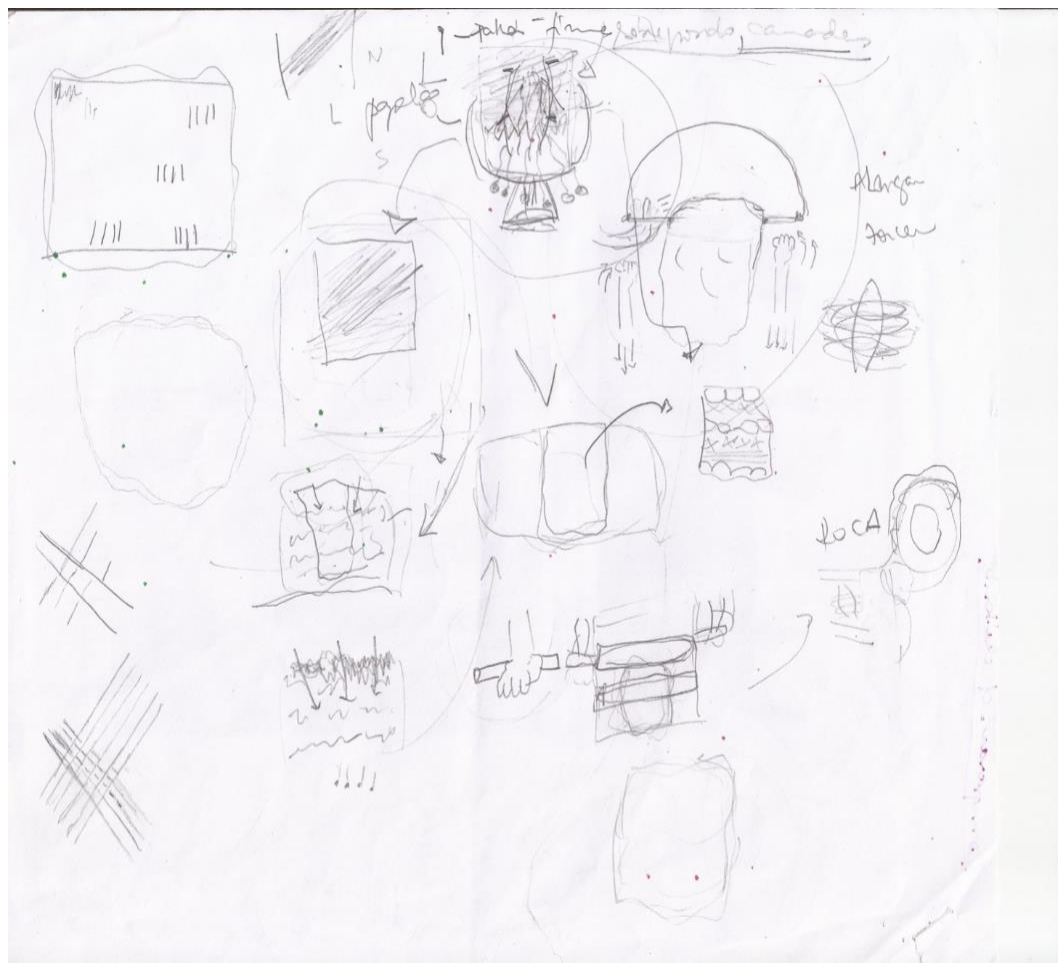
No movimento de enrolamento dos bilros, a rendeira assenta a almofada e inicia a troca destes; é possível pensar nas *linhas – bilros – hastes*, enquanto extensões das mãos das rendeiras<sup>193</sup>: suas mãos e braços, enquanto extensões dos bilros, e estes como extensões das próprias linhas. O

---

<sup>192</sup> Entrelaçamento de linhas que resultam em determinados pontos.

<sup>193</sup> Marcel Mauss (2003) utiliza esses termos em: *As técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

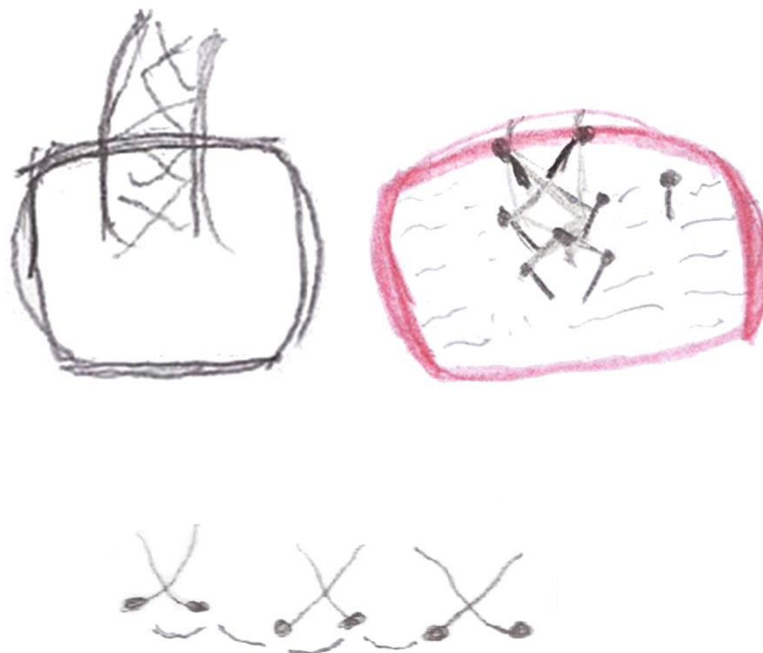
movimento de troca dos bilros evidencia o contato entre a pele e os *tucuns*, e estes diretamente com as linhas.



As linhas estão em contato direto com os papelões, mas também mediadas pelos alfinetes que as mantêm no próprio papelão, uma vez que sem eles a trama poderia escorregar. Conjuntamente a esses movimentos de contato entre as superfícies papelão, linhas, bilros, mãos e braços, vejo os pés da rendeira no chão, posicionados um de cada lado da almofada em V. Algumas rendeiras costumam colocar a ponta dos pés em cada lado da grade e o calcanhar no chão, flexionando as pernas com os joelhos, o que permite a elas ficarem mais próximas ainda dos bilros e almofada. Aqui, as superfícies em contato se dão de forma direta entre pés, chão e madeira (da grade) nos *momentos do fazer*.



Os materiais e os corpos das rendeiras, mais diretamente mãos, braços, cotovelo e ombros, confeccionam as rendas de bilros. Corpos e materiais se alinham de modo a constituírem um só em cada movimento executado<sup>194</sup>. Um aguçado senso de manipulação das trocas de bilros e a intuição são fatores acionados no ofício de render.



Entre os materiais, o papelão e a almofada se tocam intensamente a cada momento de perfuração do alfinete *neles*. Com isso, o tecido e a palha de arroz, que compõe o interior da almofada, são furados, e os alfinetes seguram cada ponto formado no papelão.

O tecido chita, que reveste a almofada, possui uma textura firme<sup>195</sup>, com a consistência adequada para receber furos em lugares específicos, sem risco de se rasgar, formando, portanto, com a palha de arroz, a composição necessária para que os alfinetes, provisoriamente, se fixem ali

<sup>194</sup>Ao expor meus desenhos, a minha intenção, como já me referi anteriormente, é de afirmar que considero o desenhar como um modo de observar, de compreender e de descrever. Por exemplo, foi apenas quando consegui desenhar os materiais das rendeiras e suas atuações no movimento do fazer que pude pensar nas coisas como matérias porosas e o que me contavam: a diferença de texturas das rendas e de seu processo de manufatura. Tornado imagens, neste texto, os meus desenhos sugerem ainda modos de conhecer as coisas pelas imagens.

<sup>195</sup> Quando tocamos o tecido de chita, percebemos a textura firme, diferente de um tecido de viscose, por exemplo.

e mantenham os bilros. Essa matéria – palha de arroz - foi a que mais me encantou conhecer, por meio do contato que tive com o processo de sua coleta e composição das almofadas, confeccionadas pela rendeira Francisca<sup>196</sup>. Tem uma constituição leve, mas muito eficiente para esse trabalho. Como são muitos galhos de palha de arroz amassados e compactados pelas mãos de Francisca para preencher a almofada de tecido, compõe-se uma matéria firme e ao mesmo tempo flexível, facilmente perfurável.

As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas, como, aliás, também somos dentro desta corrente de materiais. Com a própria terra, a superfície de todo sólido é apenas uma crosta, o mais ou menos efêmero congelamento de um movimento generativo. (INGOLD; 2011, p. 55)

O papelão é a superfície mais resistente à perfuração, pois tem uma espessura dura, exigindo certa força para ser perfurado. Essa resistência é de grande valia para que as linhas (nos bilros) possam se fixar com os próprios alfinetes, visto que uma superfície mais leve e mole, fácil de furar, não suportaria o peso dos bilros. Assim, o movimento de perfuração é um bom momento, no ofício, para evidenciar os modos de contato entre os materiais e suas porosidades.

As linhas de algodão que preenchem o papelão formam uma superfície a ele sobreposta, uma nova camada que, com movimentos sequenciais de maneira crescente, se espalha sobre ele. Dada a importância dos materiais no processo de confecção das rendas de bilros, a eles dedico um capítulo.

## **4.2 - Os materiais da vida**

Concentro-me, neste capítulo, em especificar o modo como abordo os materiais e algumas relações de interação e contato das rendeiras com os mesmos, durante o processo de confecção das rendas de bilros.

Como diz Ingold (2015a), o artesão é a primeira pessoa que sabe que, para trabalhar com os materiais, é necessário conhecê-los, experimentá-los e agir conjuntamente. Os materiais, para os artesãos, são parte ativa na criação dessa relação. Não precisam ser considerados agentes, uma vez que, em qualquer atividade, têm suas formas e propriedades que precisam ser conhecidas.

---

<sup>196</sup> Faz as almofadas de várias rendeiras da associação. Narro um pouco do que conheci do processo de confecção da almofada na seção “Entre a Palha de arroz e as Lascas de Madeira, uma Almofada e Bilros”, p. 202.

A relação de trabalho do artesão na feitura de uma *coisa* com seus materiais diz muito a respeito da necessidade de saber trabalhar com eles. Assim, ao pesquisar a respeito do ofício de trocar bilros, podemos observar e conhecer algumas relações das coisas com as rendeiras.

Os artesãos conhecem os materiais:

Os materiais não existem na forma de objetos, como entidades estáticas com atributos diagnosticáveis; eles não são - nas palavras de Karen Barad - "pedacinhos de natureza", esperando que marcas de forças externas como cultura ou história os completem. Em vez disso, como substâncias em devir, eles seguem ou perduram [...]. Quaisquer que sejam as formas objetivas em que se apresentem em dado momento, os materiais estão sempre e já em movimento para se tornarem alguma outra coisa..." (INGOLD; 2013, p. 31)<sup>197</sup>.

De acordo com o autor (2013), conhecemos as características dos materiais por meio do conhecimento de suas propriedades. Nessa perspectiva, cabe-nos abandonar uma concepção de matéria e materiais que os considera elementos separados ou adicionais em uma atividade, inertes e passivos. Em uma equação, colocaríamos: materiais + rendeiras = rendas de bilros.

Tomando como exemplo o ofício de pintar, Ingold (2013) afirma que pintar seria “reunir em um único movimento certa mistura material, carregada no pincel, com certo gesto corporal encenado através da mão que o segurava<sup>198</sup>” (2013:28). Nesse exemplo, é possível perceber a composição de forças atuantes no ofício de pintar em um movimento de geração de formas da pintura, tratando os materiais como aquilo que fazem e não a partir de uma composição de somas de elementos apenas. Nesse sentido, enfatiza-se a importância de uma mistura de materiais que conduzem um ofício juntamente com o pintor.

Outro exemplo elucidativo diz respeito ao comentário de Ingold (2013) sobre seu aprendizado de fazer uma cesta, com o necessário manuseio dos ramos de *salgueiro* de determinado comprimento, com movimentos que os torciam e entrelaçavam, sob grande resistência oferecida por esses materiais. A cesta, depois de pronta, não revelava que o salgueiro não se posicionara passivamente daquela forma. De fato, durante a geração de formas

---

<sup>197</sup> Traduzido de: “Materials do not exist, in the manner of objects, as static entities with diagnostic attributes; they are not – in the words of Karen Barad - ‘little bits of natures’, awaiting the mark of external force like culture or history for their completion. Rather, as substance-in-becoming they carry on or perdure... Whatever their objective forms in which they are currently cast materials are always and already on their ways, to becoming something else...” (INGOLD; 2013, p. 31).

<sup>198</sup> Tradução de: “was to bring together, into a single movement, a certain material mixture, loaded onto the brush, with a certain bodily gesture enacted through the hand that held it” (2013, p.28).

às vezes trava-se uma batalha, saltando pra trás e golpeando o artesão no rosto [...]. Então nós percebemos que era exatamente essa resistência, essa fricção criada pelos ramos, essa fricção criada por ramos torcidos, forçados uns contra os outros, que mantém a construção inteira junto. A forma não foi imposta ao material do nada, ao invés disso, foi gerada nesse campo de forças compreendida pelas relações entre o tecelão e a madeira<sup>199</sup>. (INGOLD; 2013, p.22).

Isso significa que na relação humana com os materiais, em uma atividade, a forma não se ajusta necessária e harmoniosamente ao material, assim como a ideia de uma imposição de formas também se revela ilusória, pois elas não teriam sido impostas ao material e sim geradas nesse campo de forças.

No processo de manufatura das rendas, há uma relação bastante significativa das rendeiras com os materiais, relações de trabalho percebidas ao conhecermos o processo de feitura das coisas, no caso tratado nessa tese, as rendas de bilros. Então, a investigação das coisas por meio de seu processo de manufatura revela-nos uma forma de percepção de que as coisas e os seres humanos não estão em relação de atividade x passividade, mas sim como um ramo de atividades em que somos o que estamos fazendo.

Por isso a importância de conhecer ao menos alguns gestos elementares das rendeiras com os materiais ao fazer a renda; conhecer forças envolvidas na relação do corpo das rendeiras com os bilros, almofada, papelão e linhas, na formação do desenho de uma renda, em que a forma gerada resulta de uma relação que envolve músculos, bilros, linha e alfinetes. (BRUSSI; 2015)

As relações de força, peso (o peso da almofada), agilidade e manejo permitem mostrar que materiais como os bilros, em contato com as mãos, isto é, em seu manuseio durante a confecção da renda, afetam a cada rendeira de modo diferente, por exemplo, suas preferências em relação aos bilros. Possibilitam, assim, apontar os sentidos atuantes no ofício de rendar, bem como as diferentes sensibilidades no contato das rendeiras com os materiais.

#### **4.3 - Aprendendo a conhecer os materiais e contar com as mãos**

a mão é única na medida em que combina contar em ambos os seus aspectos [...] Ela não somente é suprema entre os órgãos do tato, como também pode contar as histórias do mundo

---

<sup>199</sup> “Sometimes it put up a fight springingback and striking the weaver in the face [...]. Then we realised that it was actually this resistance, the friction set up by branches bent forcibly against each other, that held the whole construction together. The form was not imposed on the material from without, but was rather generated in this force field, comprised by the relations between the weaver and the willow.” (INGOLD; 2013, p. 22)

em seus gestos e nos traços escritos ou desenhados que eles produzem, ou na manipulação de fios como na tecelagem de rendas e bordados. De fato, quanto mais gestualmente animada a mão, mais ela sente. Do ponto de vista anatômico, a mão é um arranjo maravilhosamente intrincado de pele, osso, músculos, tecidos e nervos, alimentado com sangue que pulsa pelas artérias do pulso [...]. Mas não devemos dar atenção ao contraste entre mão e cabeça. As mãos não são instrumentos operados remotamente a partir de um comando e centro de controle localizado no cérebro. Como o anatomista Frank Wilson explica, o cérebro não mora na cabeça, ele se estende para o corpo e do corpo para o mundo. Assim, até a ponta dos dedos, e na verdade para além deles, a mão é uma extensão do cérebro e não um dispositivo separado controlado por ele (INGOLD; 2013, p.112) <sup>200</sup>.

O próprio nome *renda de bilros* evidencia um material fundante na construção dessa renda: *os bilros*. Em forma de fusos, cuja cabeça é uma semente denominada *tucum*, de palmeira nativa da região, eles podem variar de tamanho, visto que variam as sementes de *tucum*; assim, a cabeça dos bilros também se diversifica em seu diâmetro e peso.

De acordo com Nonato<sup>201</sup>, o tamanho dos bilros depende muito da região. No Norte, as sementes das palmeiras costumam ser maiores, o que contribui para que sejam feitos bilros maiores. Já em Ilha Grande, as palmeiras não costumam ter sementes grandes, o que implica redução no tamanho da cabeça dos bilros.

O peso dos bilros produz alterações na confecção da renda, uma vez que, com a gravidade, eles ficam presos pelas linhas posicionados perpendicularmente ao papelão na almofada. Se forem muito pesados, nas rendas cujos pontos necessitam de muitos bilros, altera-se o equilíbrio de forças entre a almofada e o papelão e a almofada pende para trás, não se sustentando na grade de madeira. Então, a depender do ponto a ser executado, o número de bilros varia e, quanto mais pesados, maior esse desequilíbrio de forças.

De acordo com Brussi (2015), há diferenças visíveis entre os bilros e almofadas de países europeus em relação aos do nordeste do Brasil, embora nosso próprio país também apresente variações de materiais. No sul, por exemplo, os bilros costumam ser inteiros de madeira, sem o

---

<sup>200</sup> “... the hand is unique in so far as it combines telling in both of its aspects [...]. Not only is it supreme among the organs of touch, the hand can also tell the stories of the world in its gestures and in the written or drawn traces they yield or in the manipulation of threads as in weaving lacemaking and embroidery. Indeed the more gestually animated the hand, the more it feels. Regarded anatomically, the hand is a marvellously intricate arrangement of skin, bone, muscle, tissue and nerves, fed with blood that pulses through the arteries of the wrist (pulso). But we should not make too much of the contrast between hand and head. Hands are not instruments operated remotely from a command and control centre located in the cerebrum. As the anatomist Frank Wilson explains, the brain does not live inside the head [...] it reaches out to the body and with the body it reaches out to the world. Thus right down to the fingertips, and indeed beyond (mto além), the hand is na extension of the brain not a separe-te device that is controlled by it.” (INGOLD; 2013, p.112)

<sup>201</sup> Homem que faz bilros em Ilha Grande.

*tucum*. Sua forma é lapidada, raspada e polida de modo que as cabeças dos bilros fiquem bem pequenas, assim como em alguns países europeus. Os bilros de madeira são mais pesados que os de *tucum* e, por isso, com esse tipo de bilros, as rendeiras usam uma mesa para colocar sua almofada, ao invés de uma grade de madeira.

As rendeiras costumam ter suas preferências com relação ao tamanho dos bilros no que diz respeito a sua espessura e, na Casa das Rendeiras, têm opiniões distintas sobre o tamanho dos mesmos. Bia, uma das rendeiras, me disse que prefere os bilros com cabeça (*tucum*) grande, cuja cor é mais escura, quase preta. Livramento disse que, diferentemente de Bia, ela prefere os bilros com cabeças médias.

O tamanho do *tucum* também tem relação com as mãos das rendeiras, pois os *tucuns* são sementes arredondadas, que ficam em contato com a palma de suas mãos. As hastes de madeira são filamentos finos, ou ainda, fusos de madeira que carregam as linhas (como carretel) com os quais elas trocam as mesmas. É possível pensar que durante o ofício, nessa troca de contato entre mãos e bilros, as mãos abraçam os *tucuns* envolvendo-os em suas palmas, enquanto trocam-nos pacientemente, entrelaçando as linhas.

Os bilros também fazem diferença nessa relação das mãos com os *tucuns*. Quando novos, embora com os cocos/cabeça polidos de modo a evitar aspereza para as mãos, não apresentam as marcas de uso pela rendeira. Com seu uso, em contato com as palmas das mãos, eles se tornam mais lisos, transformando suas características.

No ofício, as mãos são importantes testemunhas desse contexto, pois elas apresentam as marcas dos objetos que por ali passaram, afetando as camadas da pele da rendeira; a formação de calos, por exemplo, devido ao manuseio constante dos bilros, enquanto a pele da mão da rendeira aprendiz ainda não os possui, ou quando os bilros ainda estão novos e menos lisos.

As mãos “vão deixando eles mais macios. Parece que se ajeitam na mão da gente e aí fica mais gostoso trocar”, contou-me Bia. As outras rendeiras concordam. Mas, diferentemente de Bia, Livramento e Neguinha preferem os bilros com *tucum* de tamanho médio, pois, segundo elas, os grandes machucam as mãos e dificultam o movimento das trocas.

As mãos acabam por abraçar a aspereza dos *tucuns* novos, mas também se cansam e, para uma rendeira com pouca prática, os bilros podem até mesmo machucar. Nesse aspecto, concordo com Brussi (2013), quando a antropóloga diz que, entre os materiais e o corpo das rendeiras, há

uma relação dialógica em que um afeta e transforma o outro: marcas e impressões são deixadas tanto nas mãos das rendeiras quanto nos próprios *tucuns*.

A foto abaixo mostra uma árvore de *tucum*, fruto considerado um coco pelos moradores da região, usado na constituição dos bilros:



Nessa relação de contato dos bilros com as mãos, há a experiência de tatear os materiais (seguindo em movimento constante de troca e cruzamento de bilros). Tatear não no sentido de sentir as formas prontas das coisas, mas de se conhecer os materiais em sua interação com os artesãos. Essa experiência revela características de textura e o modo de sentir o contato em que diferentes formas transformam uma a outra. De acordo com Ingold (2013), ao contar sua experiência:

Com materiais [...] a experiência tátil era toda sobre grão e textura, sobre a sensação de contato entre a substância maleável e a pele sensível, sobre a areia seca em concha na palma

da mão e a passagem pelos dedos, a lama úmida grudada e endurecida quando seca, a abrasão áspera do cascalho e assim por diante<sup>202</sup> (2013, p.18).

Quando Benjamin (1985)<sup>203</sup> afirma que o oleiro imprime sua marca no vaso que produz, não estaria reconhecendo uma relação similar àquela apontada por Ingold (2013)? Ora, assim como o oleiro, a rendeira também deixa seu rastro nos bilros. Algumas marcas aparentemente difíceis de notar podem ser vistas, sutilmente, nos materiais, como o amaciamento ou alisamento dos *tucuns*, constantemente manipulados pelas mãos das rendeiras<sup>204</sup>.

#### 4.4 - Bilros antigos e novos

A ação do tempo na prática de trocar bilros está impressa neles próprios. A diferença entre o bilro mais novo e o antigo é visível porque sua cor vai se transformando com o uso. Os bilros mais usados e antigos mostram o *tucum* com um aspecto de *descascamento*, isto é, as cores vão ficando mais claras, a depender do tipo de *tucum* utilizado. Conforme vão sendo manuseados e batidos, eles costumam aparentar uma cor mais *desbotada*. Além disso, é perceptível o modo como ficam mais lisos e macios quanto mais usados, adquirindo até um aspecto *lustroso*, devido ao intenso manuseio e contato com as mãos. Para as rendeiras identificarem seus bilros costumam pegá-los e colocá-los nas mãos, fazendo um rápido contato visual nos cocos de *tucum*: tamanho, espessura, toque e aparência do bilro mais ou menos manuseado.

Há também os vestígios dos alfinetes, que, sob a ação do tempo e das mãos das rendeiras, começam a enferrujar e podem sujar a renda em confecção.

---

<sup>202</sup> Minha tradução de: “... with materials [...] the experience of tactility was all about grain and texture, about the feeling of contact between malleable substance and sensitive skin, about dry sand cupped in the palm and running through the fingers, wet mud sticking and caking as it dries out, the rough abrasion of gravel, and so on”. (INGOLD; 2013, p.18).

<sup>203</sup> Referente a citação na página 25, capítulo 1. Repito aqui a citação com o intuito de facilitar para o leitor: “a narrativa floresceu no meio artesão das cidades, campo e mar e é ela mesma, em certo sentido, uma forma artesanal de comunicação [...] Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. *Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso*. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata [...]. O próprio Leskov considerava essa arte artesanal a narrativa – como um ofício manual. Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador: “*Antigamente imitava essa paciência. Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lascas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcida [...]*.” – (Paul Valéry apud Benjamin 1985: 206) [...]. (BENJAMIN; 1985P p. 207).

<sup>204</sup> Depois de intensa manipulação em ofício.



Outro sinal importante dos movimentos do render são as superfícies do molde das rendeiras. O papelão é um material propício para percebermos movimentos do processo de render. Depois do uso, ele se torna furado em diversos espaços, a depender dos pontos feitos, pois cada um tem uma espacialidade e forma nos desenhos do papelão. Este fica perfurado nos locais em que se formam os pontos.

A artesã tenta evitar que a linha se arrebeite, mas entende que seu trabalho tem um limite de controle humano. A experiência de trabalhar com os materiais mostra a ela que, apesar da força e leveza impressas no movimento de render, os materiais estão ali com suas propriedades e efeitos. Nelas, percebo uma aceitação dos *imprevistos* porque estes fazem parte do processo de seu ofício. Tais imprevistos também são marcas sutis que podem ser percebidas, às vezes, na peça de renda pronta.

É relevante mencionar que essa intensa relação das rendeiras com os materiais também se faz no nível da afetividade. Elas costumam ter muito cuidado e carinho com seus bilros para garantir a eles uma longa vida útil. Assim, podem ser passados de geração em geração, quando as mulheres da família seguem esse ofício, ou passados para outras mulheres com quem mantenham alguma relação de afinidade, como amigas e vizinhas.

A transmissão de conhecimento do ofício de rendeira ocorre de diversas formas, pelas avós que ensinam as netas e mães que ensinam suas filhas, em relações por consanguinidade, mas também por relações de afinidade; o aprendizado entre amigas e vizinhas<sup>205</sup>. Presenciei interessantes relações de troca de conhecimentos e materiais com amigas e vizinhas que se ajudam. Uma ensina a outra a começar a renda, a conhecer pontos novos e, muitas vezes, levam a amiga para conhecer a Casa das Rendeiras, contribuindo, assim, para ampliação de um convívio frequente entre diferentes rendeiras de Ilha Grande. Desse modo, o ofício das rendeiras passa de geração em geração de maneiras distintas<sup>206</sup>.

De uma forma ou de outra, os bilros são passados ou trocados entre rendeiras. Isso está relacionado a sua vida útil, mas também ao aposento (término) de suas funções - quando não mais usados para render, são guardados com afeto, trazendo histórias de troca entre rendeiras, evidenciando-se uma relação afetiva das mulheres com seus materiais : a almofada e os bilros.

---

<sup>205</sup> As jovens aprendizes buscam alguém que more próximo de sua casa para pedir orientações do ofício.

<sup>206</sup> Quero dizer que o conhecimento não é transmitido somente por relações de consanguinidade.

As rendeiras sabem por suas formas e marcas quais são seus bilros e as vivências que já se passaram com eles: histórias de família, por exemplo, quando o bilro pertenceu a alguma parenta querida, como avó ou mãe, as marcas das rendeiras em seus bilros, deixando seus gestos impressos no material. Durante a manufatura das rendas, os bilros e as mãos influenciam-se mutuamente, sofrendo várias transformações; ambos carregam suas marcas e sofrem alterações com os contatos dessa interação. As mãos suam, devido ao calor e ao tempo em que seguram os *tucuns* dos bilros; seu contato direto e prolongado também provoca a formação de alguns calos e alguma ressequidão.

Algo bastante relevante com relação a todos os pontos das rendas é a expressão *acochar a linha*. Eu ouvia frequentemente essa expressão na associação das rendeiras, enquanto observava seus gestos na confecção das rendas. Perguntando, então, o que queria dizer *acochar*, anunciado muitas vezes durante o processo, compreendi que significava um gesto bastante importante na confecção das rendas de bilro, utilizado para puxar as linhas dos pontos que se formam no crescimento da renda<sup>207</sup>. Esse gesto costuma ser realizado conforme a rendeira vai fazendo sua renda e, ao terminar um ponto, sente necessidade de puxar as linhas entre os bilros e os pontos na renda, no papelão. Então, ela ajeita os *tucuns* nas palmas das mãos e os puxa delicadamente, mantendo as linhas retas entre os pontos e seu próprio tronco, em posição perpendicular ao papelão, com as mãos esticadas. Desse modo, os pontos ficam mais bem ajustados aos alfinetes, mantendo a renda mais firme e levemente esticada.

---

<sup>207</sup> Deixando os pontos mais delineados, isto é, deixando-os mais visíveis em suas formas.



Ao observar as rendeiras em campo e em minhas tentativas de rendar, tanto na Casa das Rendeiras quanto depois, em minha própria casa, percebi os gestuais que envolvem o corpo e os materiais, no ofício de manufatura da renda.

Todo e qualquer gesto durante o processo do *fazer* depende intensamente das rendeiras e dos materiais. Isso pode parecer óbvio, mas é necessário prestar atenção e envolver-se, como rendeira, com aquilo que se tem nas mãos e com aquilo com que se tem contato em todos os momentos: os materiais. Em cada momento, há um modo de manuseá-los, envolvê-los nas mãos, apertá-los e conhecê-los continuamente. Portanto, focalizar atenção nessa relação já implica pensar e narrar o ofício a partir de várias forças e matérias. Cada rendeira é uma e única em sua força, delicadeza, firmeza, leveza, paciência e persistência, conjunto de características que traduzem a agilidade de cada uma nesse ofício.

A destreza na manualidade ou manuseio, das matérias é formada pelas características das rendeiras e dos materiais em questão. Madeira, *tucum*, linhas (de diversas espessuras), almofada, alfinetes e papelão são cotidianamente manejados e, em contato com as mãos das rendeiras, são manejadores também. Assim como são transformados, no contato constante com as mãos das rendeiras, em troca de força e calor, geram também calos e outras “inconveniências”, que, em um trabalho manual, na verdade, propulsionam o ofício.

Assim, cada rendeira, ainda que utilizando a mesma técnica, se envolve de modo singular com seus materiais. Aquelas mais experientes, além de guardarem e cuidarem com muito zelo de seus materiais, por necessitarem deles para seu ofício, criam com eles outras formas de cuidado e envolvimento que costumo chamar de emocional.

Isso se tornou mais claro para mim, quando, dias antes de voltar para Campinas, as rendeiras *trocaram* bilros comigo. Dessa vez, não foi uma troca de bilros em linhas para a formação de uma renda. Cada uma delas me deu um bilro seu e pegou um bilro meu em estado de novo, pois eu os havia usado pouco em relação aos das rendeiras da Casa, que estavam mais amaciados.

A memória da matéria é fascinante. Desde a impressão dos gestos, as memórias são ativadas no contato com os materiais, como nesse caso.

#### 4.5 - Camadas de materiais



Pensando em uma decomposição da relação dos materiais no ofício de render (relação das rendeiras com os materiais e dos materiais entre si nos gestos de feitura das rendas), trago a imagem acima para associá-los em camadas. Cada camada na imagem seria a sobreposição dos materiais posicionados em ofício: a almofada em cima da grade de madeira e, então, o papelão como molde, acoplado à almofada com os alfinetes que unem as duas superfícies, fazendo um movimento de interpenetração em que cada camada é, em realidade, a zona de contato dos materiais. As linhas de cada par de bilros (unidas por um nó) são posicionadas nos alfinetes (de acordo com a quantidade de pares de bilros necessários ao ponto) e seguem sendo trocadas em sequência, com as mãos da rendeira.

Observando-se a imagem novamente, as camadas de linhas trazem uma composição de sedimentação de materiais. Então, imaginando os movimentos apresentados acima, no processo de

fazer, tem-se a imagem de uma crosta de materiais que se sedimentam, provisoriamente, ao render. Com isso, as texturas de cascas, asperezas, durezas e maleabilidade vêm em camadas em uma análise dos materiais com a rendeira, no movimento de trocar bilros. Cada um é limite do outro nessas camadas<sup>208</sup>.

Uma fixidez provisória do contato dessas superfícies sempre me fez pensar no processo desse fazer como linhas de diferentes composições, de diferentes formas, que se encontram quando assentamos uma renda. Não se trata de pensar a matéria como algo cristalizado, mas como formas que se compõem de linhas de movimentos: dos próprios gestos do fazer; linhas emergentes de formas que se re-formam com diferentes forças.

Com uma concentração de linhas de diversas espessuras, *dobradamente* concentradas, poderíamos ter algo como linhas que perpassam, extravasam seus limites e tomam contato em formas que fazem outras formas de rendas.

Como pesquisadora da confecção das rendas de bilros, meu trabalho se dá pelo conhecimento do contato entre as superfícies dos materiais com as rendeiras que, conjuntamente, compõem o ofício. Conhecer cada material implicou conhecer relações de movimentos entre as rendeiras e esses materiais, com suas matérias próprias, em contato com as mãos das rendeiras (como na parte em que falo do manuseio dos bilros e do amaciamento dos *tucuns* pelo constante contato das mãos das rendeiras com eles).

Conhecer esses materiais me fez enxergar uma abertura de diversas camadas, em que cada relação de ofício de render poderia trazer conhecimento a respeito da manufatura das rendas de bilros. Um conhecimento que se dá pelo contato e, para conhecer os vestígios desse contato, é necessário empenhar-se em revolver também o que não está aparente: as linhas e formas não visíveis.

Nesse sentido, a obra de Didi-Huberman, *Ser Crânio*<sup>209</sup>, traz grande contribuição para essa reflexão a respeito de superfícies e contato; ao analisar o trabalho de esculturas de Giuseppe

---

<sup>208</sup> Faço uma decomposição da própria relação das rendeiras com os materiais e dos materiais entre si nos gestos de feitura das rendas. Essa imagem é uma foto que tirei de um caderno de rendas de bilros, em um momento em que o caderno estava aberto. As linhas, pela posição da foto, me mostraram que havia algo a observar e pensei nessa relação de superfícies e camadas durante o processo de feitura das rendas de bilros.

<sup>209</sup> É um texto publicado em 1997, em um catálogo de exposição apresentada em Nimes, Tilburg e Trento. A exposição intitula-se Giuseppe Penone.

Penone, esse autor (2009) desenvolve noções como *pele-limite*, *pele-divisão* ou *pele-imersão*, sobre a própria relação com os espaços ou noções de espaço.

Entre o eu e o espaço, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos [...]. A pele é um paradigma: parede, casca, folha, pálpebra [...] e em direção a ela, em direção a um conhecimento por contato [...]. Ser escultura seria então ser pele? Seria, com mais precisão, ser uma pele capaz de atribuir a tudo que ela toca a relativa perenidade das impressões. Ora, quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo do contato se torna invisível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). Tal é o paradoxo próprio às imagens-contatos que produzem sua visibilidade no acontecimento de uma captura cega (DIDI-HUBERMAN; 2009, p.70).

As camadas podem ser analisadas como cascas de uma cebola<sup>210</sup>: os movimentos de render impressões, marcados nos materiais entre gestos e matéria. Desenho composto de movimentos, com vestígios nas matérias, na manufatura das rendas: vazar, furar e perfurar linhas em papelão e *tucum*. As marcas de papelão perfurado, com seus buracos e riscos ou traços de desenho, e os bilros e seus diferentes estados de uso. A palha de arroz amassada, concentrada e quase fechada, não fosse o contato no furo do algodão por onde passa outro movimento, quando são retirados todos os alfinetes e a renda sai do papelão e da almofada. A autonomia da própria renda sem um fundo.

Os movimentos que tornam possível a manufatura das rendas de bilros entre as rendeiras e os materiais “denunciam” as marcas que podemos encontrar se seguirmos seus vestígios.

A imagem do ato de descascar uma cebola me permite pensar algumas ações de render. Ao descascar em camadas, é preciso, de alguma forma, puxar levemente uma *pele-limite*, *pele-divisão*, às vezes peles finas, às vezes grossas, que nos levam aos gestos do fazer, e uma *pele-imersão* nas marcas desses materiais que sutilmente contam movimentos de um fazer. Didi-Huberman (2009) traz noções como: *pele-limite...* *pele-divisão* ou *pele-imersão* sobre a própria relação com os espaços ou noções de espaço. Cavar é uma forma de descascar uma cebola e conhecer as camadas. Com minha observação dos materiais, acompanho aquilo que percebo entre os bilros, alfinetes,

---

<sup>210</sup> “A cebola não é uma caixa [...]. Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato, mas também em tênues interstícios, ata o invólucro e a coisa envolvida. O exterior, aqui, não é mais que uma musa do interior.” (DIDI-HUBERMAN; 2009, p. 25). De acordo com Didi-Huberman (2009), Leonardo da Vinci, ao observar um encéfalo aberto, com suas várias conexões, compara sua forma ao rizoma.

papelão, almofada e cavalete. Todos eles, no processo de fazer rendas, se encontram em camadas de superfícies que, em uma sequência de movimentos, se tocam direta ou indiretamente.

Nos movimentos entre os materiais (que se dão com as rendeiras), chamo de superfícies provisórias aquelas que possibilitam à linha preencher as formas de um desenho e que se descolam da peça formada. O ofício de rendar envolve o contato de superfícies de vários tipos, de diferentes graus de estabilidade e permeabilidade, como a palha da almofada, o tecido e o papelão.

Por baixo da pele da forma a substância permanece viva, reconfigurando a superfície conforme amadurece. [...] Substâncias são relativamente resistentes ao meio [...]. As substâncias incluem todos os tipos de coisas mais ou menos sólidas [...]. Mas geralmente não é possível vermos ou nos movermos através deles. Na interface entre meio e as substâncias estão as superfícies. Todas têm certas propriedades. Estas incluem uma disposição particular, relativamente persistente, um grau de resistência à deformação e à desintegração, uma forma distintiva e uma textura caracteristicamente não homogênea. (INGOLD; 2015, p.53)

No papelão, os fios se tornam traços como um desenho em linhas de algodão. Os traços são os pontos enozados que se mantêm no molde com alfinetes. Os furos evidenciam a fronteira entre os pontos e a passagem da linha no papelão, perfurando a almofada, tecido e palhas de arroz.

O lugar ao qual Didi-Huberman (2009) está se referindo:

é, antes de tudo, um lugar para se perder [...] um lugar onde devemos andar às apalpadelas [...] porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações . É um rizoma, uma coisa que evoca as reticulagens vegetais [...] de uma casca ou de uma folha ou as galerias minerais de uma escavação arqueológica. (2009, p.77)

Esculpir, segundo Penone, é andar na trilha desaparecida: “[...] é encontrar um modo de caminhar na invidência do material informe”<sup>211</sup> (2009, p.77). Os sentidos aqui ajudam a perceber as marcas e escavar. Porém, essa noção de camadas de materiais se deu devido a minha busca persistente para conhecer os materiais que eu via e os movimentos que não via entre eles.

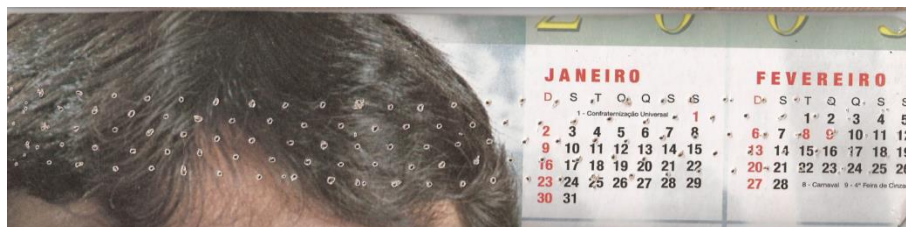
Para Didi-Huberman (2009), desenvolvimento visual está no sentido primeiro do verbo *desenvolver*, que é de *fazer aparecer*; desenvolver o que era envolvido ou estender o que era enrolado:

---

<sup>211</sup> Didi-Huberman (2009) se refere ao nosso cérebro e ao osso craniano: “é uma verdadeira paisagem, com suas depressões, leitos de rios, montanhas, planaltos... Uma paisagem a ser percorrida, a ser tateada, a ser conhecida com o toque, a ser desenhada ponto a ponto, como o cego tateia com sua bengala e decifra o espaço que o circunda” (2009, p.09).



A aderência, o elo da ferramenta com a terra, a pressão, tudo engendra a imagem. Neste momento, a pele dissimula-se à vista, persiste só a leitura tátil por contato, e apresenta-se então a imagem da pressão. É a pele totalmente desaparecida pela aderência que suscita a imagem. A pele tanto maneja quanto é manejada: o que depende da elasticidade, da densidade, da flexibilidade e da faculdade que a matéria tem de se lembrar (2009, p.72)



Na foto acima, há um papelão com seu lado do verso. Um papelão que se acopla à almofada com os traços dos desenhos. As marcas de furos ou “piques”, como é usualmente conhecido em manuais de rendas e algumas pesquisas, tornam visível o movimento de furar o papelão quando, no entrelaçar das linhas dos bilros, forma-se um ponto definido da renda. Isto permite que visualizemos um gesto nos momentos de feitura das rendas.

Na visão de Ingold (2015a):

As formas das coisas são escavadas a partir de dentro em vez de imprimidas desde fora. Aos seus olhos (se pudessem ver) tudo que é material residiria além dos objetos da cultura, do outro lado de suas superfícies voltadas para dentro (2015a, p.55).

Se olharmos para dentro dos materiais, enxergaremos outras matérias que, em contato, permitem que o ofício aconteça. Na próxima seção, mostro a feitura da almofada das rendas, ou seja, materiais que se encontram dentro do pano da almofada: as palhas de arroz e, em seguida, mostro a feitura dos bilros.

#### 4.6 -Entre a Palha de arroz e as Lascas de Madeira: uma Almofada e Bilros

A pesquisadora Duarte (2009)<sup>212</sup> relata a importância do auxílio de trabalhos de diversos domínios, para que as fiandeiras possam, com a roda, transformar as fibras têxteis dos maços de algodão em fios. Para que a tecelã possa usar uma roda de madeira, é preciso o trabalho de um carpinteiro que a construa. De acordo com a autora, esses domínios estão interligados ao ofício de tecer.

O ofício das rendas de bilros exige a agregação de diversos modos de conhecimento de outros domínios manuais. Por exemplo, a confecção de uma almofada e dos bilros depende de diversas matérias-primas e de um artesão. Esse conjunto de ações do *fazer* dos materiais necessários ao ofício de render é, em verdade, parte integrante das rendas.

Durante a pesquisa, conheci um casal de artesãos que confecciona a almofada e os bilros para grande parte das rendeiras em Ilha Grande. Francisca é rendeira na Casa das Rendeiras e me levou para sua casa, para que eu a visse confeccionar a almofada que ela ia fazer para mim. Da mesma forma, Nonato, seu marido, pescador e artesão, me permitiu acompanhá-lo na manufatura dos meus bilros.

Sentada à máquina de costura de D. Raimundinha (sua sogra), para confeccionar a almofada<sup>64</sup>, Francisca diz que Nonato já estava fazendo os bilros<sup>65</sup>.

Ó, Carol... primeiro eu faço a bainha desse lado e do outro - A bainha? - É, porque tá embanhado...rsrsrs...ela fala “barrinha” (referindo-se ao meu jeito de falar). D. Raimundinha diz: é... é a barra. Francisca - é, pra passar o cordão.

Francisca se referia a uma costura realizada na borda inferior das roupas, conhecida como barra. Para isso, faz-se uma medida em que uma parte do tecido será virada para dentro, encurtando assim o próprio tecido.

Tendo acabado a linha branca, dona Raimundinha a ensina a abrir a máquina, para colocar outra linha, e ela volta a costurar a *bainha*. A seu lado encontra-se Leyla, sobrinha de Nonato, que enche seus bilros com linha de cor coral. Quando Francisca termina de costurar a *bainha*, senta-se no quintal, próxima de Nonato, e começa a colocar um cordão em cada extremidade do pano. Ao terminar, entra na casa para fazer outras coisas, enquanto aguarda o marido, para ajudá-la a encher

---

<sup>212</sup> Claudia Renata Duarte, historiadora, fez um estudo detalhado da história social e história do trabalho, com ênfase na cultura material, a respeito da tecelagem manual na região do Triângulo Mineiro.

a almofada com palhas de arroz. Nesse momento, Nonato, que estava me esperando<sup>213</sup>, senta-se no chão:



Ele é quem faz os bilros, de acordo com as mulheres da Casa<sup>69</sup>. Rendar, como tarefa masculina, não é bem vista por elas<sup>70</sup>, mas o trabalho de fazer os bilros, utilizando as matérias-primas madeira, *tucum* e o instrumento faca, pelo que observei, não é considerado um trabalho de rendeiras, e tem caráter de trabalho masculino, que aparece no uso da faca na madeira.

Nonato morou muitos anos no Pará, região Norte do Brasil, local em que há muitas árvores de *tucum*, cujos frutos são usados para fazer a cabeça dos bilros. Primeiramente, ele rala os frutos de *tucum* no cimento para que fiquem *lisinhos*, próprios para o manejo pelas mãos das rendeiras em ofício. Então, senta-se no chão de sua casa, na área do fundo, que dá para seu quintal, terreno comum de Nonato e seu pai, Seu Loro. Na sua frente, uma tábua de madeira, um toco de madeira em pequenos filamentos, uma faca para dar forma ao cabo do bilro, e o fruto *tucum* que será a ponta deste, em que as rendeiras seguram para render.

De um toco de madeira que tinha em seu quintal, o artesão corta pedaços de madeira,

---

<sup>213</sup> Nonato me esperou para mostrar como faz os bilros.

raspa em movimentos firmes, mas leves, de modo a extrair pedaços, como hastes de madeira. Utilizando a faca e uma lixadeira, raspa e pule. Cada haste forma pedaço em formato circular e cilíndrico, que formará as hastes dos bilros. As pontas das hastes são raspadas e lapidadas até ficarem levemente arredondadas.

Nonato já havia retirado as sementes de *tucum*, que provêm de um tipo de palmeira da região. Essas sementes se assemelham a pequenos cocos que são delicadamente furados em uma das extremidades. Esse furo é do tamanho da ponta arredonda da haste de madeira que Nonato acabou de fazer.

É como se fizéssemos um furo na semente, com a mesma medida da ponta da haste. Assim, o artesão encaixa a semente de *tucum* que será lixada e polida, deixando a superfície de cada uma lisa e uniforme, pois o *tucum* de cada bilro ficará em contato direto com as mãos das rendeiras.

Fazendo uma breve associação com uma fala de Duarte (2009): “[...]. Para atingir este ponto, devia-se respeitar a matéria-prima: tem que respeitar a quina do ferro na quina da bigorna, senão não arredonda, né? ” (2009, p.172). O bilro também precisa atingir um determinado ponto, com as manobras e relações de Nonato entre as madeiras, faca, *tucuns* e suas mãos.

As hastes de madeira também são cuidadosamente lixadas para criar uma superfície lisa, necessária para que as linhas dos bilros, que neles serão enroladas, corram livremente durante a manufatura da renda. No movimento de cortar, raspar e polir a madeira, vemos as mãos de Nonato segurando cada haste sobre uma tábua de madeira, suporte de superfície firme em que ele a apoia para raspar com uma faca, até obter a espessura necessária de cada uma e, em seguida, lixar.

Francisca nasceu e cresceu no Pará. Seu pai e irmãos moram na região. Quando ela vai visitá-los, traz *tucum*: “os do Pará são melhores porque são maiores, dá pra fazer mais (bilros)”, me explica Francisca.

O marido conta que nos Morros de Mariana costumava pegar o *tucum* em pés de um terreno vazio, cujo fruto, em si, não tinha serventia. Um dia, a dona do terreno viu e, alegando ser propriedade privada, soltou um cachorro em seu encaço. Então, ele passou a procurar o fruto em outros lugares dos Morros.



Nonato coloca uma lona branca no chão de terra batida de seu quintal, pega um saco de mesmo material, que contém a palha de arroz, retira-a do saco, coloca-a em cima da lona e, em tom de chamamento, diz a Francisca: “vamo enche a almofada” .



Francisca vem com o pano da almofada, coloca um círculo de papelão na parte de baixo (no fundo), fecha-a com o cordão colocado nas extremidades. A outra extremidade fica aberta para ser enchida de palha. E me explica: “ó, Carol, agora a gente coloca palha de arroz até ficar bem durinha”. Ela segura a almofada aberta pelos cordões para que Nonato a

preencha e para isso ele amassa a palha dentro do tecido da almofada.



Nonato, conhecedor da região pela atividade da pesca, mostrou-me onde há plantação de arroz, no Morro, em volta dos igarapés. A palha do arroz é o que sobra depois da colheita e ele pede esses resíduos aos plantadores. Ela dá a firmeza necessária ao preencher o tecido costurado, que se tornará uma almofada de rendeira, e que precisa ser firme para aguentar o peso dos bilros, e macia, ao mesmo tempo, para que seja possível *picar*, colocar o alfinete que, primeiramente, sustenta os bilros no início do papelão, bem como os pontos finalizados.

Um pano de textura macia é usado pelas rendeiras para cobrir a almofada com a renda que está sendo feita, quando elas param de rendar; cada uma possui o seu. Ele tem por função não deixar que a renda empoeire. Mas algumas rendeiras, como Francisca, utilizam o pano, mesmo quando estão rendando, pois sua renda é grande em tamanho e ela precisa girar a almofada para continuar o trabalho. Assim, enquanto está fazendo uma parte da renda, mantém o outro lado da almofada coberto, para não empoeirar a parte que já está feita.

Como as almofadas das rendeiras não são, necessariamente, padronizadas, isto é, variam de tamanho, de acordo com a compleição corpórea de cada artesã, o pano que cobre a almofada também varia de tamanho, pois deve cobri-la inteiramente no plano em que se situa a renda, no papelão, para que não entre pó. Com relação ao tamanho da almofada feita por Francisca e Nonato, é dito que ela se faz pela medida *de olho mesmo*:



eu pergunto qual o tamanho que a rendeira quer... se tiver alguma na Casa já com o tamanho que ela quer, eu olho e faço daquele jeito. Se não, ela me diz quanto mais ou menos, de tamanho, a partir de uma almofada na Casa. Se não eu mostro a medida com a mão pra chegar num tamanho que ela queira. Normalmente é assim ó (Francisca faz um gesto com as duas mãos com as palmas para dentro e os dedos indicadores e polegares em forma de retângulo, como se mostrasse a forma de um tijolo).

Na foto acima, é possível ver uma almofada semicoberta pelo pano que a cobrirá depois que a rendeira Francisca parar de render, isto é, depois das 17 horas. Cada uma traz o seu. Há também o spray, *fixador de cabelo*, que é usado após o término da confecção da renda na almofada. Coloca-se spray na renda e deixa-se que ela seque ao sol. Trata-se do mesmo efeito de engomar uma roupa, faz com que a renda fique *durinha*.

As rendeiras costumam fazer um envelope com cartolina colorida, onde colocam rendas encomendadas para serem guardadas, quando são peças pequenas. Peças maiores, como bolero (peça do vestuário feminino), são colocadas em um saco plástico e guardadas no armário da Casa das Rendeiras, até que a pessoa que a encomendou vá buscá-la.

Os materiais de cada rendeira são trazidos por elas em bolsas, contendo um recipiente onde são guardados alfinetes (vidrinho vazio), bilros, tesoura, linhas e agulha de crochê. Esses materiais são emprestados a outras rendeiras que estão começando a render, ou quando esquecem algum material em casa. De acordo com as mulheres de meu campo de pesquisa, faz parte dos princípios do ofício que cada rendeira possua o seu material e cuide dele de

modo a mantê-lo em bom estado, para exercer sua atividade.

#### 4.7 - Trocando bilros, trocando linhas

No próprio nome da renda está um importante gestual que se pode visualizar no processo de fazer renda de bilros; as rendeiras referem-se ainda ao seu ofício como *rendar* ou *trocar bilros*. Esta última denominação mostra, precisamente, o movimento de formação das formas das rendas de bilros, ou, como já discutido, a formação da superfície da renda.

Trocar bilros diz respeito a um conjunto de ações (com improvisações, isto é, não estão todas fixadas, mas são referências da técnica de rendar) e movimentos que, em uma “simbiose” entre corpo humano e materiais, se fundem, formando os pontos das rendas de bilros traçados no papelão.

Utilizo duas formas de contar a troca de linhas, o que acaba por gerar certa repetição. Mas optei por mantê-las, para que consideremos as duas formas de narrar como modos de conhecer e mostrar. São formas variadas de visualizar a formação de pontos e, conseqüentemente, a superfície das rendas de bilros. A geração das formas das rendas pelas mãos das rendeiras foi fundamental para as descrições e observações que trago aqui.

O desenho dos movimentos dos bilros, linhas e traços em alguns manuais também foram importantes. Desenhos que mostram trocas de linhas em esquemas, por exemplo. Mas penso que esses manuais me ajudaram depois de eu ter aprendido algumas noções com as rendeiras na Casa.

Cada rendeira, ao chegar à associação, procura rapidamente sua almofada (as almofadas costumam ficar todas embaixo da escada, cobertas com o pano de cada uma) e, ao tirar o pano que a cobre, observa o que é necessário para dar continuidade ao seu ofício do dia anterior, se precisa terminar alguma renda ou se deve começar uma nova trama com outro desenho-motivo. No caso de continuar uma renda, é necessário verificar se os bilros possuem linha suficiente<sup>214</sup>.

Se for começar uma nova peça, a rendeira procura, no armário, o papelão necessário, onde é rabiscado o motivo, isto é, o desenho da renda que será confeccionada, e pode começar a assentá-lo. Se não encontra um papelão de renda disponível, conversa com suas amigas rendeiras para lhe emprestar algum.

---

<sup>214</sup> As linhas ficam enroladas nos bilros, no lado oposto ao *tucum*, que fica nas palmas das mãos das rendeiras.



Quando uma rendeira empresta um papelão à colega, geralmente esta vai tirar uma cópia por “*xerox na venda*” (loja) a alguns quarteirões dali. Se considerar possível, poderá copiar, manualmente, a partir de um lápis ou caneta em outra folha ou cartolina. Os traçados costumam ser feitos à tinta, ou reforçados por ela, com medidas.

A rendeira, então, verifica quantos bilros serão usados para o ponto com o qual ela começará a render. A ponta de cada bilro será enchida de linha, tal qual um “carretel ou retrós”, escolhida pela rendeira (é com essa linha, na troca dos bilros, que se formarão os pontos da renda).

Para uma rendeira com prática de ofício, isso é feito em quinze minutos aproximadamente, mas, quando eu comecei a render, tive muita dificuldade para fazer um *nó* em *meio ponto*, pois não estava acostumada a manusear os bilros. Percebi, já no início do “aprender a render”, ao colocar a linha, minha falta de contato com os materiais da renda.

#### **4.8 - Os gestos do fazer pela memória visual: bilros, linhas e rendeiras**

Conforme o desenho vai se tornando visível em linhas de algodão no papelão, os pontos são presos pelo alfinete. A cada sequência e formação de uma “carreira”, forma-se um ponto em que, enquanto segura dois pares de bilros em uma mão, a rendeira coloca um alfinete e fecha-o com um cruzamento de bilros<sup>215</sup>. Carreira é quando os bilros realizam uma passada completa de acordo com a sequência do ponto. Uma passada completa é a sequência inteira da troca de bilros que formam cada ponto.

Eles são trocados e trabalhados sempre em pares. Mas, nesse jogo constante de, cada renda tem um número específico de pares, a depender do ponto<sup>216</sup>. A rendeira segue a troca de bilros e o alfinete continua sendo usado quando se finaliza um ponto para que ele não se desfaça.

Quando a rendeira trabalha com linha fina, os pontos parecem mais delicados ainda, e a linha é manuseada com um cuidado extra, pois é mais fácil de se romper no movimento do cruzamento dos bilros. Caso isso ocorra, a rendeira torce para que a linha não se quebre muito próxima do ponto, de modo que ele não se desfaça. Se isso acontecer a agulha de crochê será utilizada para remendar linhas, sendo também utilizada para dar acabamento às rendas.

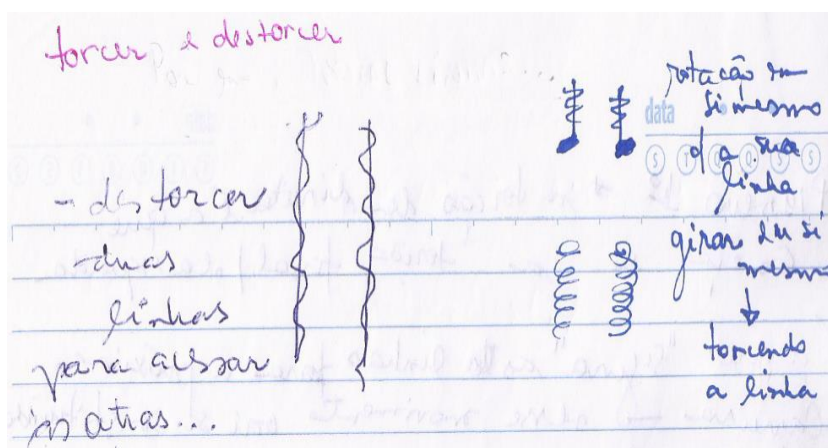
---

<sup>215</sup> O alfinete e seu envolvimento nesse processo será melhor explicado mais à frente.

<sup>216</sup> A variação dos movimentos do cruzamento depende sempre do ponto que será feito.

Brussi (2015) descreve um fator fundamental na composição de movimentos entre a rendeira e os bilros, além da sequência específica de cada ponto. A autora mostra que há movimentos constantes entre cada ponto. Trata-se de:

1. torcer linhas em torno do seu próprio eixo – o que faz com que as linhas dos bilros fiquem tensionadas, de modo a facilitar a formação de um ponto. Com essa torção, a rendeira garante uma renda firme, com desenhos dos pontos bem definidos. Para a torção, a rendeira faz uma volta do bilro em si mesmo tensionando as próprias linhas.



2. estalar dos bilros – produzido pelas sucessivas batidas entre eles ao serem manuseados, pois, entre cada ponto executado, os cocos dos *tucuns* dos bilros batem uns contra os outros (dos pares utilizados). Ao bater os bilros, isto é, os pares de bilros, as rendeiras mantêm as linhas tensionadas e assim propiciam que as mesmas fiquem mais firmes e esticadas.

De acordo com Brussi (2015), são as batidas dos bilros entre si que tencionam a linha para que o ponto fique firme e bem preso junto ao alfinete. Com os estalos e as linhas tensionadas, a rendeira pode puxar e *acochar*<sup>217</sup>, tornando-as bem firmes e gerando um ponto mais delineado. Os alfinetes também auxiliam na manutenção da tensão da trama, gerada pelo choque de *tucuns* causando estalos. Nas palavras da autora:

Conforme executa cada ponto e a renda cresce, todos os pares de bilros passam pelas mãos das rendeiras [...] entre cada ponto executado, elas batiam os cocos dos bilros que tinham nas mãos, isto é, batiam os pares que tinham sido utilizados uns contra os outros [...]. A firmeza da renda é decorrente e proporcional ao investimento nos estalos entre os bilros ao longo de sua produção, é uma das principais características apontadas pelas rendeiras de uma renda bem feita. [...] mas também os músculos da região cervical, causando uma “queimação” dolorosa na parte superior das costas. A tensão muscular estava diretamente associada à tensão da renda, estabelecida por intermédio da pressão sobre os bilros e mantida com o auxílio dos espinhos [...] as formas geradas na produção da renda estão relacionadas aos gestos realizados durante sua execução, variando conforme as intensidades e direções da força aplicadas. Nesse sentido, o padrão da renda e a forma dos pontos resultam dessa relação, que envolve músculos, bilros, linhas e espinhos. (BRUSSI, 2015, p.33)

Assim, Brussi (2015) mostra que a trama se compõe “a partir de duas fontes de movimento e força, constituída pelas duas mãos, que realizam movimentos semelhantes” (2015:42).

Os gestos e movimentos da rendeira têm uma cadência ou espécie de ritmo, inclusive pelos sucessivos contatos entre os bilros. Mas a autora explica que o som que provém desse movimento, no entanto, não influencia tanto a forma e o padrão da renda. O que mais influencia é a força empregada nos bilros durante o processo: “É a tensão entre as linhas, criada pelos músculos e gestos das rendeiras, transmitida pelos bilros e mantida [...] pelos espinhos [...] pelo peso dos bilros, que define o formato dos pontos e da trama como um todo” (BRUSSI; 2015, p.70).

Os principais gestos envolvidos na manufatura da renda podem ser vistos na composição do ponto mais usado, o *trocado*. Para esse ponto é necessário fazer uma torção entre as linhas no

---

<sup>217</sup> Explicação do gesto de “acochar os bilros” na página 194.

começo de cada sequência de cruzamento na composição de cada ponto. Faz-se a torção dos dois bilros de cada par nas palmas das mãos, para em seguida, trocar. Ao trocar os bilros, estes são “passados” por uma mão e pegos com a outra. Os estalos do *tucum* também são constantes e é nesse encontro de *tucuns* que a linha fica esticada. Depois das torções:

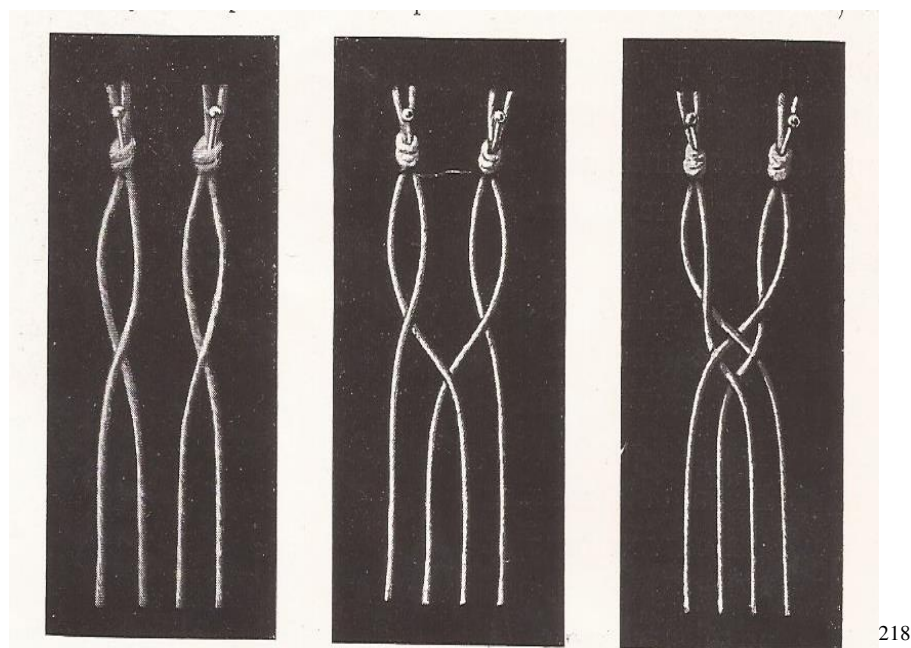
os demais pontos, conforme veremos, se compõem de uma combinação distinta dos mesmos gestos. Dessa maneira, cada ponto da renda pode ser pensado como uma “sequência de operação” específica. O “curso da ação”, por sua vez, se relaciona aos caminhos e às carreiras, ou rotas, percorridas pelos bilros para preencherem o molde e formarem a trama. (BRUSSI; 2015, p.48)

Finalizado o preenchimento do papelão, as rendeiras unem as linhas de cada par com um nó, fechando a trama. Então, as linhas são cortadas e, para retirar, a rendeira precisará tirar todos os alfinetes de cada ponto que firma a trama à almofada.

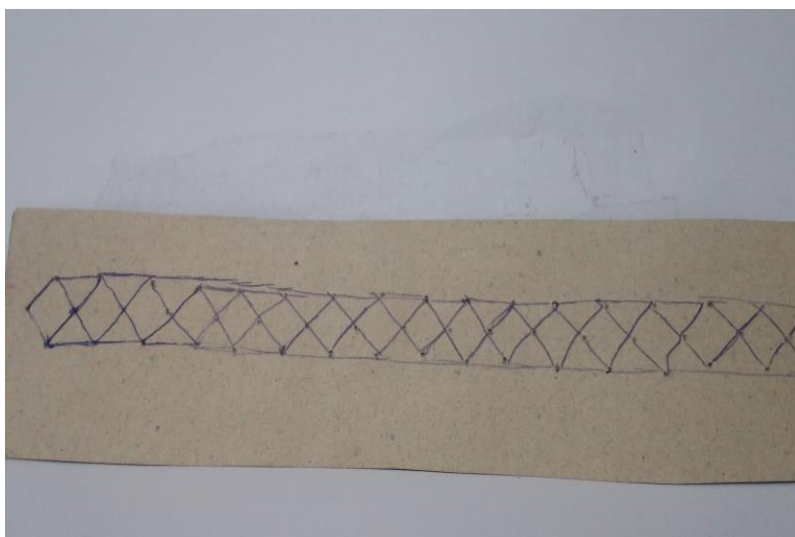
Geralmente, as rendeiras começam a tecer a renda a partir dos bilros de uma extremidade do papelão e o trabalho prossegue como um pêndulo, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. (BRUSSI; 2015, p.30).

O trocado é o movimento que introduz uma aprendizagem à técnica das rendas de bilros, em que os pontos se dão a partir e com a troca de linhas dos bilros. Assim, aprender primeiramente a trocar é a base para a feitura de qualquer ponto. Consiste em três movimentos de torção e cruzamento de fios:

Com um par de bilros em cada mão, troca-se a posição dos bilros, de modo que o da direita vá para a esquerda e vice-versa. Nesse primeiro movimento, a rendeira une os fios de cada par correspondente de bilros. Em seguida, os bilros de uma mão são jogados para a outra e trocados de acordo com uma sequência repetida duas vezes, para que os 2 bilros de cada par troquem de mão. Assim, a troca se dá entre 2 pares de mãos distintas, para que os fios se entrelacem. Para finalizar [...] a rendeira realiza outra torção [...] entre os bilros de uma mesma mão. Dessa maneira, a parte que une os fios de pares de bilros distintos (o ponto central) é sustentado por duas torções simples de cada par, uma antes e outra depois...”. (BRUSSI; 2015, p.30).



O movimento acima é do *trocado inteiro*. O movimento sequencial e repetido da rendeira é sempre de troca dos bilros, de acordo com o traçado no desenho do papelão. A ida e volta configuram uma *carreira*, em um trajeto cujo papelão é um mapa visual.



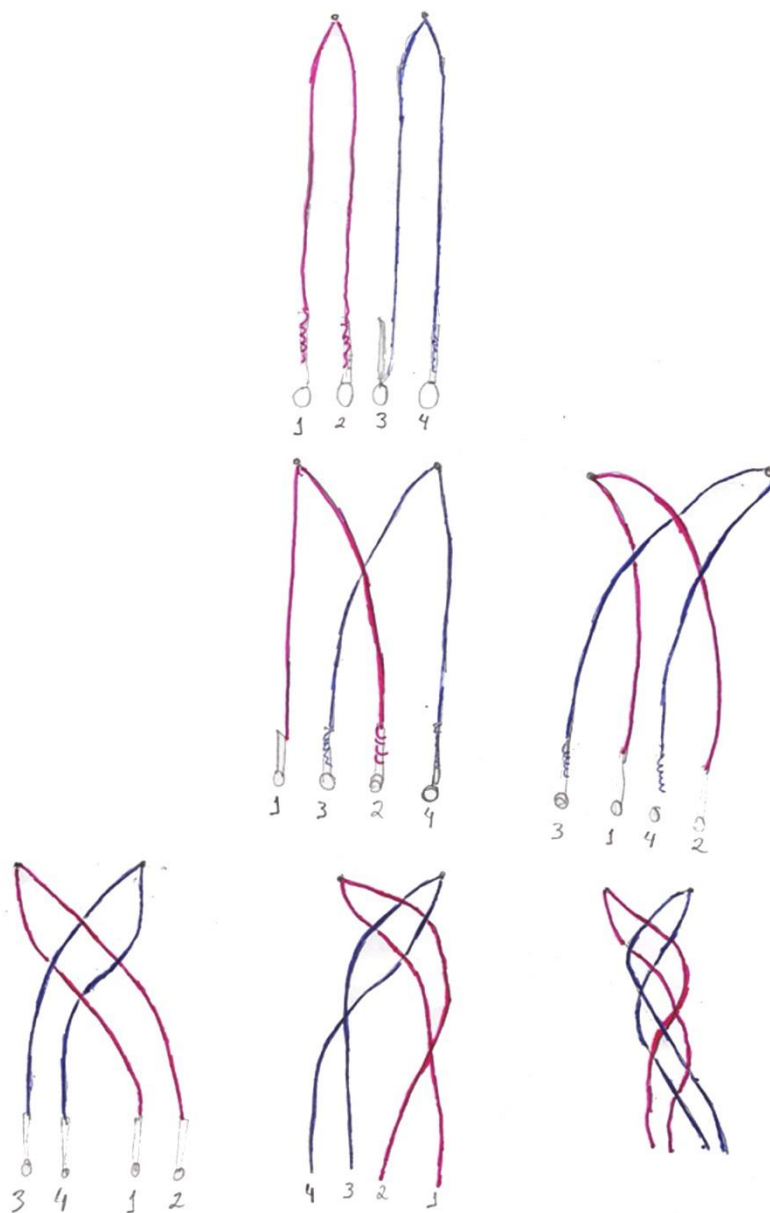
<sup>218</sup> Disponível em: *Les denteles aux fuseaux s/d*, p.11



Este é o padrão de formação do trocado, em que é possível ver o entrelaçamento das linhas. É possível perceber um padrão de sequência que forma um losango. Cada linha dos losangos significa o cruzamento dos pares de bilros que configuram uma carreira diagonal de trançados, na sequência dos movimentos contínuos de troca de bilros, formando uma superfície a partir desse entrelaçamento das linhas.

Terminada uma passada completa, é necessário o movimento de torcer as linhas uma vez, no sentido da direita sobre a esquerda, e colocar um alfinete de modo a não ficar muito apertado; esta é apenas a primeira passada do ponto que será fechada na segunda troca dos bilros, na segunda passada completa; aí o alfinete é apertado, sendo considerado um *ponto inteiro*.

As formações de *trocado inteiro* têm no próprio nome os movimentos feitos com os bilros. Faz-se uma troca inteira de bilros na ida, da esquerda para a direita, e volta. Nessa sequência, o primeiro bilro passará, alternadamente, por cima e por baixo de todos os outros, e voltará por baixo e por cima em direção ao começo (lado esquerdo) novamente, formando, assim, entre a ida e a volta, um *trocado inteiro*.



De acordo com Brussi (2015), o *trocado inteiro* consiste na repetição desses mesmos movimentos, executados duas vezes, o que equivale a dizer que são quatro *meio trocados*. Para que o ponto fique bem seguro e não se desfaça, é necessário fazer um cruzamento de dois pares de bilros, ao colocar o alfinete e depois do alfinete. Isso significa dois *meio trocados* que, em uma passada completa (ida e volta), são quatro *meio trocados*.

A sequência de entrelaçamento ou cruzamento de linhas implica a formação de superfícies mais abertas ou mais fechadas. Como vimos no capítulo 3, o *ponto inteiro* é formado por

cruzamentos sem torção, configurando um entrelaçamento reto de linhas e, por isso, mais fechado; as linhas vão se dispondo vertical e horizontalmente, formando quadrados.

O *meio trocado*, ou meio ponto, em que se faz uma torção e um cruzamento de cada par de bilros, as linhas entrecruzadas se formam em diagonal, gerando uma superfície/trama mais aberta. Veja-se o modo como fui aprendendo a sequência do *meio trocado*:

\*Da esquerda à direita:

Gira 1 vez o primeiro e segundo pares, Cruza

Gira 1 vez o segundo e terceiro pares, cruza

Gira 1 vez o terceiro e quarto pares, cruza

Gira 1 vez o quarto e quinto pares, cruza

Põe 1 alfinete (mete o alfinete) no ponto 1;

Gira 1 vez o quarto par

Gira 1 vez o quinto par

Cruza e tem-se aqui 1 ponto que acaba de formar

.....VOLTA.....

E faz-se o caminho de volta: a sequência da direita para a esquerda:

Gira 1 vez o terceiro e quarto par, Cruza

1 vez o segundo e terceiro par, cruza

1 vez o primeiro e segundo par, cruza

Põe 1 alfinete no ponto 2

Gira 1 vez o primeiro par

Gira 1 vez o segundo par e cruza

Então volta a sequência da direita para a esquerda \*

Há um ponto conhecido como *trança* que vale a pena ser mencionado, por ter uma troca de movimentos de linhas análoga/semelhante aos movimentos de fazer uma trança simples<sup>219</sup> nos fios de cabelo (penteadado bastante comum feito no cabelo feminino ou masculino).

---

<sup>219</sup> Considero trança simples aquela em que se usa apenas 3 maços de cabelo para ser feita, pois existem tranças com mais de 3 maços de cabelo.



A trança no cabelo é feita dividindo-se o cabelo em três partes, com certa quantidade de fios que são cruzados alternadamente pelas mãos, formando a trança. Para fazer o ponto *trança* da renda de bilros, fazemos esse mesmo movimento de cruzamento dos bilros de modo a formar uma trança, mas com três pares que correspondem a nove bilros.



220

Esse ponto é um dos primeiros a ser aprendido por possibilitar o treino de muitas trocas de bilros. Com ele, a aprendiz pode se familiarizar com as linhas nos bilros, com os bilros nas mãos e com as trocas específicas deles, pois esse ponto é composto de movimentos de trocas.

Costuma-se assentar o molde do ponto *trança* na almofada, colocando alfinetes em cada ponta do papelão para fixá-los. Na primeira carreira do papelão, três alfinetes são afixados e um par de bilros em cada um deles. Isso determina quantos bilros estão envolvidos nesse trocado. São três pares que, em uma sequência de trocar, formariam os pontos da *trança*. Então, pega-se um par de bilros em cada mão e começa-se a jogá-los em um movimento em que as linhas se cruzam<sup>221</sup>.

<sup>220</sup> Esquema das linhas trançadas disponível em: *Les Dentelles aux fuseaux*, p. 11 e a foto retirada de: <https://www.countrythinker.com/gorgeous-half-updo-hairstyles/>

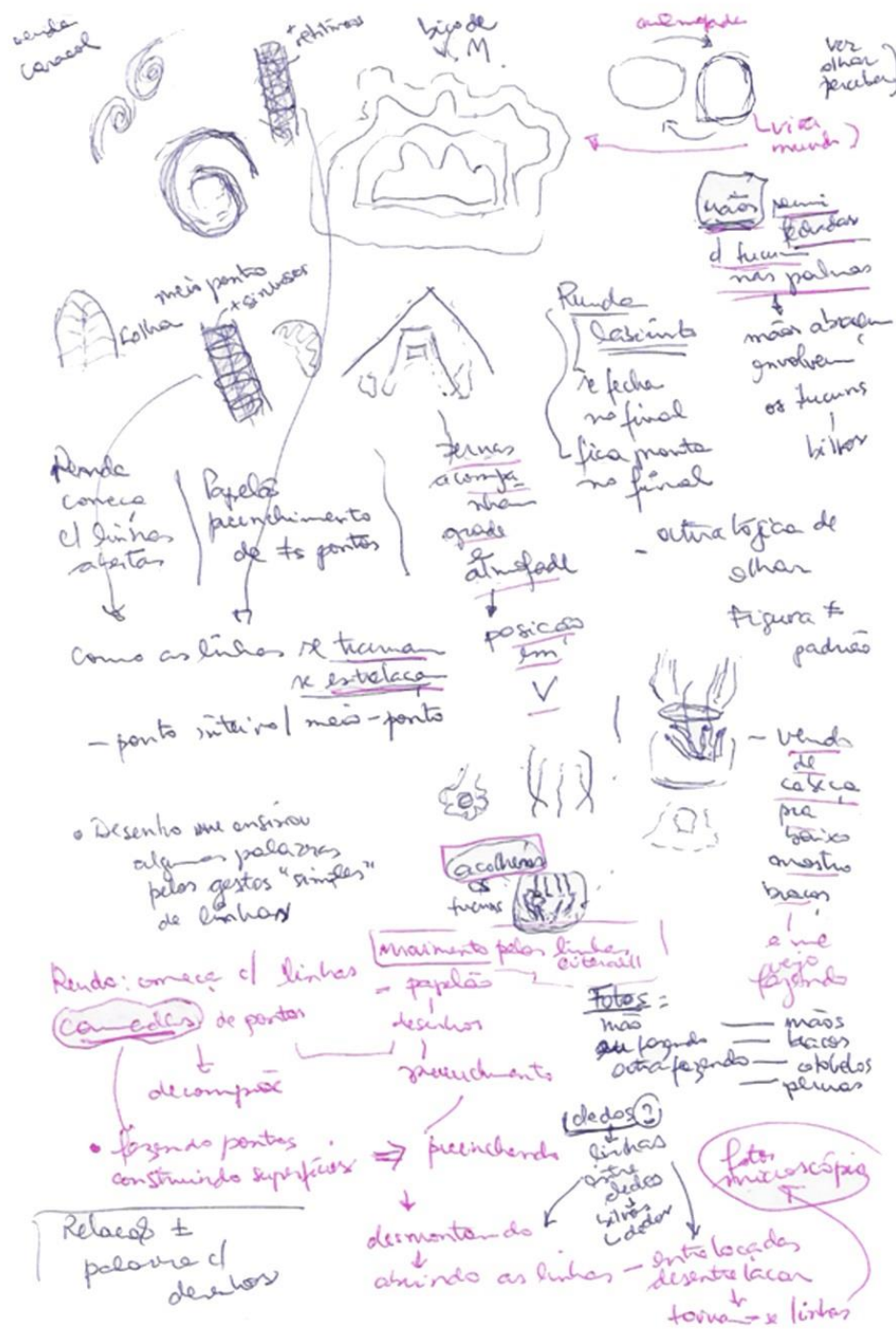
<sup>221</sup> Falarei mais das trocas das linhas dos bilros em: “Trocando bilros, trocando linhas”, na página 208.



---

<sup>222</sup> Esquema de linhas disponível em: Les denteles aux fuseaux, p. 11 e Imagem disponível em: <https://beleza.umcomo.com.br/artigo/como-fazer-tranca-boxeadora-24664.html>

### 4.9 – Posições de fazer rendas



A combinação de gestos se dá em uma posição comum, posição de rendeira<sup>223</sup>, com as pernas em V; as rendeiras posicionam a grade com a almofada entre as próprias pernas. Coluna ereta, com a cadeira próxima à almofada, de modo que se consiga olhar o papelão, mantendo um importante espaço para movimentar as linhas nele com um par de bilros (em cada) nas mãos (trocar bilros). Os pés no chão ou entre o chão e na grade da almofada costumam ser as posições mais comuns que observei.

Os braços e cotovelos devem estar com espaço suficiente para se movimentar, com os bilros, de modo que possam se manter flexionados no movimento da troca de pares. Seguram-se com as palmas das mãos os tucuns, e as hastes entre os dedos fazem o movimento de trocar bilros.

Primeira regra é trabalhar os bilros sempre em pares. A rendeira deve pegar o primeiro par em cada mão e cruzar um bilro com o seguinte, de tal modo que os dois bilros de cada par se cruzem. Essa sequência continua até todos os pares terem cruzado suas linhas: um bilro em cima, outro embaixo, fazendo o movimento de cruzamento dessas linhas com os braços e as mãos.

Os bilros também precisam ser segurados de modo que a linha fique esticada, para que eles trabalhem, cruzando, em pares, continuamente. A linha esticada permite que os pontos fiquem mais alinhados, uniformes e menores, dando à renda a aparência de um trabalho bastante delicado.

Chegando ao final da primeira carreira do cruzamento das linhas que compõem uma *carreira*: “mete o alfinete”. A rendeira faz um movimento de girar o último e penúltimo pares entre o alfinete, cruzando-os de modo que isso garanta o fechamento de um ponto: vai criando o *meio ponto*.

A cada sequência e formação de uma “carreira” forma-se um ponto. Enquanto a rendeira segura dois pares de bilros em uma mão, coloca um alfinete nesse ponto e fecha-o com um cruzamento de bilros<sup>224</sup>. Nesse movimento, quase contínuo (há pausas), uma forma de linhas entrelaçando-se e sobrepondo-se no papelão, por perfuração, fixa-se à almofada.

Segue-se a volta, quando os pares farão os cruzamentos com outros pares de modo que o bilro que passou por cima, na primeira sequência, passará por baixo e o que passou por baixo

---

<sup>223</sup> As rendeiras costumam mostrar, pelas palavras e gestos e, utilizando-se como exemplo, o modo correto de sentar-se e postar-se na cadeira, para que os movimentos do corpo, conjuntamente com a almofada, grade, bilros e linha, realizem o movimento necessário dos pontos a serem executados para tramar a renda.

<sup>224</sup> O alfinete e seu envolvimento nesse processo será melhor explicado mais à frente.

passará em cima. Estamos voltando, par por par, para o começo do papelão, formando mais um ponto em outra carreira.

Para cruzar cada par, ela segura um bilro em cada mão. O bilro, já cruzado, fica apoiado em um alfinete na lateral da almofada, esperando seu próximo passo.

Quando a artesã colocar o alfinete, estará com dois bilros em uma única mão, pois precisa estar com a mão direita livre para furar o papelão com o alfinete. Tendo feito isso, pega novamente um bilro em cada mão e, cruzando-os, deixa o primeiro na almofada, seguindo com o próximo. Na volta, cada mão pega um bilro e cruza as linhas, sempre deixando o bilro já passado em descanso.

Ao longo da confecção, a rendeira passou por todos os pares de bilros, de modo que eles vão e vêm, em um movimento pendular, como bem nota Brussi (2015). A ida e volta configuram uma *carreira* em um trajeto cujo papelão é um mapa visual.

Cada ponto exige a movimentação de um número de pares de bilros, isto é, cada ponto exige a sua habilidade. O que há em comum em todos os pontos é que todos são feitos por pares de bilros, isto é, a renda sempre terá no mínimo quatro pares de bilros para que haja uma troca entre eles.

Com essa descrição e desenhos que rabisquei para escrevê-la, mostro alguns gestuais das rendeiras em seu ofício. Com o desenho, construí algumas noções dos gestos, de modo mais fluido.

A Posição *em V* corresponde às pernas que acompanham a grade, formando um ângulo obtuso. Assim, a grade e as pernas ficam extremamente próximas.

Com os desenhos pude perceber que as rendeiras, com os pares de bilros nas mãos, parecem acolhê-los. Suas mãos semifechadas, ao trocar bilros, com *tucuns* nas palmas, abraçam os cocos do *tucum*. As mãos parecem, inclusive, colher os bilros das próprias linhas que os tornam soltos perpendicularmente.

Desenhando a posição da rendeira com a almofada de cabeça para baixo, percebi que, no desenho, eu tomava a posição da rendeira como se estivesse ali rendando. Essa mudança de posição me fez estender os braços, dobrando-os e desdobrando-os a cada entrelaçamento de linhas.

A partir do que expus nessa seção, é possível notar o envolvimento corporal das rendeiras com os materiais nos gestos de manufatura das rendas de bilros.

Segundo Duarte (2009), depois de algum tempo (ou se ficarmos distantes por algum tempo do nosso ofício), existe uma memória da técnica que provém dos gestos e instrumentos, que, ao serem manejados, fazem com que a artesã os relembre e os recrie. É a sua repetição, frequente,

aliada à paciência e à disciplina, que fazem com que se conduza e mantenha o movimento de trocas de bilros.

Os gestos que imprimem suas linhas nas rendas, nos materiais e no próprio corpo de cada rendeira (cansaço físico, rispidez da madeira...), são, a meu ver, as memórias do rendar que impulsionam, pela repetição e atenção, a criação da superfície de renda de bilros. Esse labor no dia a dia, contido em cada gesto, constitui o próprio trabalho da vida dessas mulheres. Assim como as tecelãs fiandeiras:

A roda evoca o nascimento contínuo, que só se repete porque as fiandeiras o sustentam, imprimindo os pés nos pedais, garantindo assim o seu giro, que por sua vez, lhes oferece o algodão transformando-se em fio. (DUARTE; 2009, p.167).

Além de *memorizar* as trocas, pela fala da mestra que repete, “olhar fazendo” e olhar a mestra mostrando, com as próprias mãos, o próprio labor diário faz com que a aprendiz perceba a melhor forma de aprender. Ao explicar como se faz de diversas formas, a mestra sinaliza que é possível *aprender e apreender* de vários modos os movimentos necessários à confecção, e possibilita que a aprendiz aguçe seus sentidos para perceber e memorizar os movimentos.

Nesse contexto, *memorizar* diz respeito àquilo que carregamos de nosso passado e que segue conosco no presente, nossa *bagagem* no sentido de Bergson (2005); algo que está em constante contato com o presente e sem o qual não há possibilidade de fazer nossas vidas, pois o que fazemos é resultado de nosso passado e presente. Nas palavras do autor:

Sem dúvida, pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, portanto, manifesta-se-nos integralmente por seu impulso e na forma de tendência. (BERGSON; 2005, p.06)

Com isso, quero dizer que o aprendizado de rendar está vinculado, em grande parte, ao ambiente em que uma rendeira cresce, ao repertório que ela vivenciou e vivencia em seu ambiente. A vida de rendeira está muito ligada ao entrelaçamento de seu ofício e da família.

As rendeiras costumam dar muito valor a seu ofício de rendar, dizendo que, ao fazê-lo, estão se distraíndo dos problemas da vida, mas também conversando ou pensando sobre eles, com sua almofada. Apreciam a companhia dela, porque a consideram de certo modo sua confidente. E, de

acordo com as rendeiras da Casa, elas se realizam sobretudo quando retiram sua renda da almofada, ao terminar.

Posso dizer que o ofício de rendar constitui grande parte da própria vida das mulheres da Casa das Rendeiras. Por meio deste, elas constituem relações afetivas, de conhecimento, com seus materiais e suas companheiras. São mulheres que, com seu ofício, compartilham suas alegrias e tristezas com as companheiras de trabalho e costumam trocar bilros conversando, algumas vezes acompanhadas de risadas, fazendo brincadeiras umas com as outras. Gostam de trocar impressões sobre a vida cotidiana em Ilha Grande: crianças que vão nascer, dificuldades econômicas e mudanças na rotina.

#### 4.10 - Imagens dos materiais



225

---

<sup>225</sup> As duas fotos com novelos de linhas foram feitas por mim, na Associação Tibagiana de Artesanato Tibagi (ATIART), Paraná.









## Capítulo 5 - O conhecimento como educação dos sentidos e aquisição de habilidades

se seu método é o do praticante, trabalhando com materiais, sua disciplina reside no engajamento observacional e acuidade perceptiva que permite ao praticante seguir o que está acontecendo e, por sua vez, responder a ele”.<sup>226</sup> (INGOLD; 2013, p.04)

Dedico-me, neste capítulo, a narrar alguns repertórios das rendeiras em sua relação com o ofício, um conjunto de práticas e vivências e o repertório que fui incorporando e criando a partir de minha experiência de aprender a render.

1º. Práticas e vivências das rendeiras em seu meio. Faço, primeiramente, uma síntese do repertório das rendeiras no ambiente em que aprendem a render. Delas ouvi os modos como as mulheres tomam contato com os materiais, seu manuseio e as técnicas concernentes ao render. Procuo mostrar como esse aprendizado se dá pelo ambiente e pelo convívio com as rendas de bilros. Tomo aqui a ideia de que o ambiente ou meio ambiente faz toda diferença na relação de aprendizado das pessoas com o ofício de render<sup>227</sup>.

2º Minha aprendizagem com as rendeiras enquanto antropóloga. A partir do contato com as rendeiras, adentrei no universo das rendas de bilros, buscando praticar e compreender um pouco o modo de vida das mesmas<sup>228</sup> (*knowing from inside*, cf. INGOLD, 2013).

De certa forma, sou uma *testemunha* desse processo - fazer rendas - e intento expor parte do repertório que conheci das rendeiras/com as rendeiras, repertório que me “formou” como uma pesquisadora que buscou aprender alguns pontos e conhecer processos de fazer rendas de bilros em Ilha Grande, na Casa das Rendeiras. Penso que minha posição de pesquisadora aprendendo a render possibilitou-me um espaço importante de observação e convivência, que busco indicar neste capítulo.

<sup>226</sup> Tradução minha de: “If its method is that of the practioner, working with materials, its discipline lies in the observational engagement and perceptual acuity that allow the practioner to follow what is going on, and in turn to respond to it” (2013:04).

<sup>227</sup> Procuo mostrar relações de aprendizado das rendeiras em Ilha Grande, Piauí.

<sup>228</sup> Conhecer o universo das rendas de bilros demandou bastante atenção e adaptação de minha parte a esse contexto. Aprender a render me fez vivenciar alguns momentos do processo de confecção das rendas de bilros, exigindo que eu praticasse o ofício.

## 5. 1- Repertório: conjunto de práticas e vivências

As mulheres da terra tomaram contato com as rendas de diversas formas, por exemplo, em cursos promovidos pelo *Sebrae*<sup>229</sup> na Casa das Rendeiras<sup>230</sup>; várias artesãs aprenderam a rendar com familiares e amigas que rendam em casa ou, ainda, frequentando, diariamente, a Casa das Rendeiras (conforme descrito em minha dissertação de mestrado), onde recebem ajuda das outras que ali exercem seu ofício<sup>231</sup>.

Porém, tanto para iniciar um curso quanto para frequentar a Casa das Rendeiras, as histórias das mulheres rendeiras estão relacionadas a uma rede de vivências e contatos com o local, que merecem ser mencionadas. Nesses ambientes, as artesãs têm contato com materiais e técnicas aprendidos com parentes, amigos e vizinhas.

A vizinhança e a família propiciam o ambiente e relações de apoio necessárias à aprendizagem das mais jovens (cf. BRUSSI, 2015). A aprendizagem se dá a partir dessas relações sociais que constituem elos de apoio entre as mulheres que moram mais próximas, e também amigas, parentes e associações<sup>232</sup>.

Entre as vizinhas ocorrem várias formas de trocas de informações e favores concernentes às rendas de bilros. As artesãs se procuram tanto para pedir emprestado um papelão quanto para tirar dúvidas a respeito de um ponto de rendas.

Assim como Brussi (2015), observei que o padrão de rendas executadas está intimamente relacionado à socialidade. É possível encontrar, entre amigas rendeiras frequentadoras da Casa das Rendeiras e entre vizinhas, rendas semelhantes que resultam do convívio e aprendizado com pessoas de seus vínculos sociais, como observado em Ilha Grande, por níveis de parentesco, espaço físico (vizinhança e Associação). Portanto, o processo de desenvolvimento de constituição das rendas de bilros está ligado a seu aprendizado em determinados espaços.

Quando caminhava pelas ruas de Ilha Grande, no período da manhã, era possível ver, através das janelas de algumas casas, uma mulher solitária em sua sala, sentada em uma cadeira, trocando bilros em sua almofada; outras, acompanhadas de filhos ou amigos e vizinhas, conversavam e rendavam.

---

<sup>229</sup> SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro Empresas.

<sup>230</sup> Meneses fez uma investigação a esse respeito, em 2006, em trabalho intitulado: Rendeiras-Professoras: o caso da Associação de Rendeiras dos Morros da Mariana – PI.

<sup>231</sup> É a partir dessas relações que crianças e jovens de Ilha Grande iniciam seu contato com as rendas.

<sup>232</sup> Principalmente avós maternas e paternas, mães, primas maternas ou paternas e vizinhas.

No período da tarde, minha atenção se concentrava nas mulheres rendando na Casa das Rendeiras, num encontro entre várias artesãs que ali iam rendar. À noite, era mais comum ver mulheres na frente de suas casas, na calçada, rendando com almofadas e bilros, muitas delas acompanhadas de crianças, outras, de adolescentes, e também algumas mulheres idosas, embora a maior parte destas estivesse dentro de sua casa<sup>233</sup>.

Enquanto um ambiente doméstico, a casa é o espaço central do contato das mulheres com os materiais e a técnica das rendas de bilros, criando aí um repertório de prática e experiências no ofício.

As crianças são, geralmente, introduzidas na almofada pela mãe e/ou avó,<sup>234</sup> que costumam rendar frequentemente, em um mesmo período, cotidianamente. Os materiais são, de acordo com elas, as primeiras coisas a aguçar curiosidade dos pequenos, que olham, escutam e costumam ficar intrigados com os “pauzinhos” que as artesãs seguram com suas linhas, num movimento rápido e repetido, e com os sons das batidas dos bilros uns contra os outros (na formação de cada ponto). As crianças têm vontade de pôr as mãos naquelas *coisas*.

Muitas vezes, enquanto está em sua almofada, a rendeira deixa próxima de si uma bolsa onde estão os materiais de renda mais usados, como linha, bilros, alfinetes e agulha de crochê. As crianças pegam alguns bilros e ficam tocando as bolinhas de *tucum* umas nas outras, produzindo um som de madeira, forte ou fraco. Dependendo da força empreendida nesse movimento, podem se entusiasmar com o formato e dureza das peças.

A partir desse contato, as crianças pedem para a mãe ensiná-las, deixá-las fazer renda, buscando repetir os movimentos. A rendeira acaba por montar outra almofada, para que elas experimentem os gestos e movimentos (formas) do ofício. No entanto, diferentemente do que me contaram as rendeiras mais antigas da Casa, as crianças já não começam a rendar tão cedo quanto antes.

A rendeira Laurinha contou-me que sua mãe a forçava a iniciar o aprendizado na almofada desde muito nova, e não era uma questão de se interessar ou querer. Caso as crianças não obedecessem, levavam “bilradas na cabeça”, isto é, as mães costumavam bater com os bilros na cabeça das pequenas para que fizessem renda. Edinalva, outra rendeira da Casa, também reiterou que as crianças eram tratadas assim e não quis fazer o

---

<sup>233</sup> A partir das 18 horas, mais ou menos.

mesmo com suas filhas. Mas Edinalva não era a única. Percebi que várias mães de Ilha Grande não forçavam as filhas a iniciar o aprendizado da renda de bilros. Suponho que isso se deva ao fato de que essas mães preferiam que suas filhas tivessem formação escolar, para conseguir um emprego com salário fixo, e não dependessem de fazer renda para sustentar a família, uma vez que o dinheiro advindo do ofício é muito pouco.

No entanto, isso não é o que acontece com todas as crianças e mulheres da Ilha. Embora o número de rendeiras, hoje, seja menor do que em décadas anteriores, há um número significativo de mulheres rendando na associação ou em casa. Como citado acima, observei mulheres de várias idades, com as almofadas, rendando em diversos períodos. Muitas exercem o ofício de empregada doméstica (como o caso da rendeira Neguinha) e têm a manufatura das rendas de bilros como seu segundo trabalho.

Há ainda as mulheres que fazem renda unicamente por prazer (não necessitam exclusivamente do dinheiro da venda das rendas), principalmente, algumas senhoras idosas que possuem algum tipo de aposentadoria.

## 5.2 - Educação da atenção e dos sentidos

As meninas brincam com bilros, linhas e almofadas, aprendem a manusear essas ferramentas, criam intimidade com esses materiais e testam suas possibilidades, como nota Brussi (2015):

Com o tempo se habitua a segurar um par de bilros em cada mão e a manipulá-los, como terão que fazer para produzir uma peça de renda. Assim, desenvolvem a habilidade para realizar os gestos elementares da renda como a torção, o trocado e os estalos. (2015, p.84)

A incorporação e habilidade na confecção de rendas de bilros, além do contato com os materiais, é também resultado da observação e experimentação dos gestos das mulheres com as quais convivem no fazer renda. Observando e “*imitando*” os gestos das mães e avós, as meninas desenvolvem alguns *tipos de memória*: pela *repetição* da descrição dos pontos pelas rendeiras mais experientes, a aprendiz guarda uma sequência de troca de linhas (a repetição em voz alta é uma forma que me pareceu bastante eficaz para o *desenvolvimento* da habilidade em executar pontos em uma sequência); pela orientação da mestra, a aprendiz memoriza as trocas, o que possibilita que perceba por si mesma a melhor forma de seguir. Ao explicar de diversas formas, a mestra sinaliza que é

possível *aprender e apreender* de vários modos os movimentos necessários à confecção; possibilita, ainda, que a aprendiz aguçe os sentidos para perceber e memorizar os movimentos.

Essa variedade de formas de aprender, exposta na prática do ensino de rendar, também oportuniza que a aprendiz “desenvolva”, amplie e expanda sua percepção pelos sentidos. Explico-me: quando se observam as mãos da rendeira fazendo a renda, pode-se, também, imitar e, dessa forma, experimentar os materiais e uma forma de condução que se vê (a mestra fazendo).

Emprego aqui imitar no sentido de tentar, experimentar, estabelecer formas de contato com os gestos de rendar. Imita-se o gesto com o intuito de conseguir fazê-lo, como qualquer rendeira e, subjetivamente, experimentando fazer o que vê. Com isso, a aprendiz desenvolve o seu jeito de rendar, a partir das noções genéricas do ofício.

Penso que essas questões de aprendizado, “como se aprende”, são importantes para explicar o modo como percebi, analisei e narrei alguns conhecimentos de *fazer* rendas de bilros.

Diferentemente da ideia de transmissão de conhecimento, em que o aprendiz faz exatamente como o mestre<sup>235</sup>, vejo que a aprendizagem é conhecer a partir do mestre a técnica, incorporando-a pela repetição e observação, desenvolvendo o ofício com suas características próprias. Adquirir uma habilidade é fazer o próprio caminho, a partir dos ensinamentos de uma pessoa mais experiente, alguém que também foi trilhando o seu.

Quando me refiro a imitar e a aprender habilidades, desenvolvendo diversos gestos, estou primeiramente considerando que, para rendar, é necessário desenvolver habilidades que não partem “do nada”, isto é, de nenhum conhecimento precedente ou anterior. Além disso, aprender aqui também se refere a *apreender*, enquanto “assimilar, captar, absorver, alcançar, compreender, entender, perceber, incorporar”<sup>236</sup>.

Exercer o ofício de rendar exige apreender um conjunto de ações que é transmitido de várias formas, em contato diário com pessoas que rendam, em que a menina pode ver, ouvir e tocar os materiais que são parte essencial do ofício. Leva tempo exercitar seu manuseio e isso só é desenvolvido no convívio. É assim que o aprendiz conhece o rendar.

A rendeira mais experiente indica o que deve ser procurado, e sua atenção está traçada/trançada em pistas sutis, que a aprendiz poderia não perceber: ela é levada a

---

<sup>235</sup> Aqui, o aprendiz é praticamente “passivo” diante dos ensinamentos do mestre e a incorporação da habilidade se dá quase como uma “cópia” de uma pessoa experiente (mestre).

<sup>236</sup> Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/apreender/>.



“desenvolver uma consciência perceptiva sofisticada das propriedades de seus arredores e das possibilidades que elas proporcionam à ação<sup>237</sup> (INGOLD; 2000, p 52).

Nesse sentido, o fazer não pode ser pensado a partir de um ponto em que uma pessoa desenvolve um saber, adquirindo uma técnica e seguindo brilhantemente o ofício. Conhecimento e aquisição de habilidade devem ser entendidos aqui como modos de perceber e apreender ações que estão intrinsecamente relacionados ao convívio e contato com o fazer. Com esse convívio, cada rendeira diferencia-se por afinidades de sentidos, encontrando na experiência do ofício, enquanto processo, habilidades e aguçamento dos sentidos, de modo que crianças e jovens acompanham, frequentemente, a atividade, com movimentos variados. Jovens costumam comprar linhas nas vendas para mães ou avós.

O ato de observar, olhar, apreender pela visão engendra vários modos de conhecer, ato comumente citado pelas rendeiras como uma característica importante no aprendizado de rendar. Disseram-me elas que começaram a aprender, primeiramente, porque tinham alguém próximo que já fazia renda e, de tanto olhar, tiveram curiosidade de começar uma almofada também<sup>238</sup>.

Livramento, por exemplo, disse-me que aprendeu a rendar de tanto olhar sua prima rendando, e Edinalva, com sua avó, de tanto ficar perto dela e vê-la fazer. Um dia perguntou para a avó como fazia; esta montou uma almofada com os bilros e, pegando-os, falou “com as mãos” como ela deveria trocar os bilros. À medida que segurava a mão da pequena, repetia uma sequência de troca de linhas: “torce, torce, troca...troca, troca...”

Como observou Brussi (2015), é pelo acompanhamento e apreciação da atividade que se dá, muitas vezes, uma forma de aprendizado e, com os bilros, pela repetição de cada sequência de troca. A fala, de acordo com a antropóloga, também tem papel fundamental no aprendizado: “[...] estimular e direcionar a atenção dos noviços” (2015, p.92), repetindo a sequência e o chamamento para a atividade, dizendo: “presta atenção no que está fazendo”, estimulando a atenção e o foco. Direcionam também a aprendiz “a perceber o modo como os seus gestos se imprimem na renda ao vê-la se formando” (2015: 95).

Nesse contato, a rendeira desenvolve a capacidade de produzir uma renda e conhecer seus próprios passos. A atividade de rendar é um fazer que pode ser pensada em uma relação de um duplo fazer, em que a transformação se dá tanto na rendeira que está

---

<sup>237</sup> Traduzido de: “he is led to develop a sophisticated perceptual awareness of the properties of his surroundings and of the possibilities they afford for action”. (2000:52)

<sup>238</sup> Em sua maioria. Além daquelas que as mães obrigavam.

fazendo, quanto nos materiais com que produz a renda. Assim, ela se constitui pela atividade de render e de constituir a renda.

Ao acompanhar o trabalho de cada rendeira, percebi que, apesar de um ponto requerer a mesma sequência de troca de linhas, ou seja, a técnica ser a mesma, cada uma possui um jeito de “visualizar” sua formação. Algumas conseguem bater os olhos e constatar o que saiu errado; outras, ao pegarem os bilros percebem rapidamente, e há ainda aquelas que ficam tão confusas para enxergar o erro (como eu), ao que elas dizem: “ih, o que você fez aí?”.

Brussi (2015) diz:

A importância da observação e da imitação se mantém ao longo de todas as etapas do processo de aprendizagem, assim como os usos da fala, o direcionamento da atenção e a necessidade de empenho, de repetições e de motivação por parte da aprendiz (2015, p. 97).

A partir do manuseio de bilros e almofadas de alguém próximo, é possível conhecer-se os materiais pelo tato e pela audição. Percebi ser o tato um dos sentidos mais “desenvolvidos”, o mais ampliado/aguçado no conhecimento e experiência com as rendas de bilros. Como já dito anteriormente, o contato com os materiais é essencial, pois é desse modo que as futuras rendeiras “criam intimidade com os limites e as possibilidades da almofada, dos bilros e das linhas” (Brussi: 2015: 84). Como observo em “materiais da vida” (p.181), há importantes relações que se desenvolvem com o manuseio dos bilros nas mãos das rendeiras.

Pelo convívio com rendeiras, a aprendiz tem acesso a várias formas de observação e experimentação, além de desenvolver coordenação para fazer os gestos principais de torção ponto trocado. A partir desses gestos, seguirá com outros pontos. Conforme novos moldes vão surgindo, cada qual exigindo uma forma própria de operar, as rendeiras recorrem às outras mais experientes, para que lhes forneçam algumas informações.

Conforme argumenta Ingold (2016), as formas de conhecer, educar a atenção e desenvolver habilidades<sup>239</sup> estão ligadas à orientação de pistas que a aprendiz vai internalizando de várias formas: educar a atenção e os sentidos faz com que a própria aprendiz imprima, também, suas marcas e sinais na renda, pela maneira como faz, e não como um conhecimento já pronto e anterior ao fazer.

---

<sup>239</sup>Habilidade está no plural, porque são várias e diversas formas de conhecer e observar.

Quando já consegue fazer os pontos básicos, em metro, isto é, com um papelão que corre “de comprido”, à medida que a renda vai aparecendo e aumentando o comprimento, a aprendiz aprende a fazer uma renda com diversas sequências de pontos já conhecidos e, em seguida, aprende os pontos mais complexos.

Geralmente, a jovem conta com a ajuda de outra rendeira para colocar no papelão, na almofada, mostrar o número de bilros necessários para começar e os pontos onde deve colocar os alfinetes, para iniciar a troca de linhas com os pares de bilros. Somente com o tempo as rendeiras começam a saber o número de bilros necessários para a formação dos pontos já aprendidos.

É necessária certa habilidade para saber por onde começar a fazer um papelão com diversos pontos. A rendeira inicia seguindo caminhos já trilhados por rendeiras mais experientes; a jovem vai conhecendo caminhos e suas possibilidades e, assim, quais caminhos são mais pertinentes à troca de linhas para dar continuidade a uma sequência.

As formas das rendas, com pontos mais fechados e outros mais abertos me possibilitaram olhar para a criação dessas superfícies em suas diferenças. A textura das linhas e dos bilros, uns mais ásperos e outros mais lisos, e o movimento de perfuração instigaram-me a pesquisar o que chamo aqui de “superfícies provisórias” e “superfícies de contato”.

Quando uma rendeira, novata ou não, precisa executar um papelão com determinado desenho que nunca fez, procura ajuda das outras rendeiras<sup>240</sup>. Quando comecei a realizar os pontos básicos, precisava de ajuda a todo instante, pois constantemente errava e não sabia o que fazer. Buscava, então, uma rendeira para identificar o erro e recomeçar<sup>241</sup>. Às vezes, as rendeiras não podiam parar a todo instante para me orientar. Então, cada hora uma delas me ajudava, o que implicava ouvir ensinamentos de formas diferentes. Havia a rendeira que apontava para explicar, outra que tirava os bilros de minhas mãos, e começava a mexer neles e nas linhas, para examinar o problema, e havia aquelas que desmanchavam para mostrar como se devia fazer: repetiam a sequência para que eu fizesse com os bilros em minhas mãos.

---

<sup>240</sup> Mas há também desenhos cujos melhores atalhos precisam ser descobertos, pois há aqueles que nenhuma rendeira fez e que, por vezes, deseja começar a fazer. Ou ainda, quando uma rendeira cria um desenho novo, que nunca foi feito anteriormente.

<sup>241</sup> Este é um exemplo meu. Isso não quer dizer que eu tenha o mesmo repertório das rendeiras que, em sua maioria, cresceram vendo alguém rendar. Mas acho esse meu exemplo elucidativo, para mostrar como alguém, que está aprendendo a rendar, precisa de ajuda e em quê.

A importância da observação e da imitação se mantém ao longo de todas as etapas do processo de aprendizagem, assim como os usos da fala, o direcionamento da atenção e a necessidade de empenho, de repetições e de motivação por parte da aprendiz (BRUSS; 2015, p.97).

Durante o convívio com as rendeiras na Casa, percebi que cada uma possui seus modos de atenção e concentração no ofício, e diferenças no próprio rendar, o que elas próprias costumam reconhecer, quando veem uma peça de renda à venda, sugerindo o nome da rendeira que a fez.

No entanto, o fato de cada rendeira ter suas particularidades em seu ofício de rendar não significa que não exista um repertório comum. Elas aprendem e desenvolvem suas habilidades particulares, a partir da convivência partilhada na Ilha e na Casa das Rendeiras.

### 5. 3- Original e Cópia

Ao falar a respeito dos modos de aprender a rendar bilros, penso ser relevante trazer uma discussão sobre desenhos e cópias, que estão ligados a relações dicotômicas de *originalidade x cópia*. Comecei a pensar nessas relações, quando iniciei meus estudos dos desenhos feitos no papelão, com os quais as rendeiras trabalham na almofada. Esses desenhos me fizeram pensar em como classificar a diferença que as próprias rendeiras fazem, entre elas, de mulheres que “sabem” desenhar e mulheres que “não sabem”.

Para tratar dessa relação dicotômica, é necessário abordar um tema que diz respeito à criatividade no fazer rendas de bilros e o modo como podemos repensá-la com a experiência do fazer.

De acordo com Ingold (2016), em muitas ocasiões a criatividade é apresentada como algo novo e misterioso, que surge espontaneamente na mente dos indivíduos. Há uma obsessão e busca pelo que é novidade, quando as coisas são vistas unicamente em suas formas finais e “essa obsessão impede reconhecer o potencial de geração formal das relações e processos em que as coisas e pessoas se fazem e crescem” (2016: s/n). Partindo dessa perspectiva, quando se vai ensinar um ofício a um aprendiz, o método mais usado é pedir que o aluno seja guiado por alguém ou algo, como o papelão da renda ou a partitura de uma música, por exemplo.

O que não se considera nessa prática é que, ao imitar e repetir o mestre ou alguém mais experiente, o aprendiz vai traçando seu próprio caminho, isto é, seu próprio jeito de

fazer as coisas. É a partir desse universo que ele começa a conhecer o ofício: ao fazer suas improvisações e trocas de conhecimento com as pessoas ao seu redor.

Além disso, o modo de pensar o novo e original está ligado à ideia de que cada criação é feita por um indivíduo sozinho, desconsidera-se o meio no qual está vivendo. As raízes desse pensamento estão ligadas à dicotomia entre novidade x repetição. Assim, o que é verdadeiramente novo é aquilo que acontece apenas uma única vez: “Algo é novidade, é histórico, somente quando faz sua primeira aparição. Com as subsequentes *iterações* a novidade desaparece. Os originais pertencem à história, mas as cópias não, porque se acomodam no tempo” (INGOLD; 2016, s/n).

Nesse raciocínio, a rendeira que cria o desenho em uma cartolina, o está fazendo como criação única e individual; o desenho é, então, considerado novo, e todos os traçados feitos desse desenho, posteriormente, no papelão (ou “*xerox* tirado desse desenho”), para ser assentado na almofada pelas outras rendeiras, são cópias, isto é, reproduções desprovidas de originalidade e criação.

Mas o que não se considera nesse modo de pensar é a fusão entre história, tempo e criatividade, ou melhor, a não separação entre eles. A criação não se dá de forma exata e linear, mas sim ao longo do fazer, experienciando<sup>242</sup>. É o que Ingold (2016) chama de criatividade da vida social: “Posto que a vida social não é o que a pessoa faz, mas sim aquilo que experiência: um processo em que os seres humanos não criam sociedades, mas vivendo em sociedade criam-se a si mesmos e uns aos outros” (2016: s/n). Desse modo, uma rendeira que faz um desenho novo (nunca antes traçado), faz mediante suas vivências e experiências que não se dão individualmente.

As próprias ideias têm vida e são constantemente revisitadas, não se cristalizam de modo a permanecerem intocáveis, pois estão em constante movimento de troca e interação. Isso significa que uma ideia nunca é a mesma a um segundo que se passa. Ela se transforma<sup>243</sup> e cresce de maneira continuada. Como um *devir*. Para conhecê-la é preciso que nos unamos “ao movimento generativo de seu crescimento e formação” (INGOLD; 2016: s/n), de dentro, seguindo as formas de seus caminhos com desvios e diversas rotas.

---

<sup>242</sup> A criação não começa aqui e termina ali de forma exata e linear.

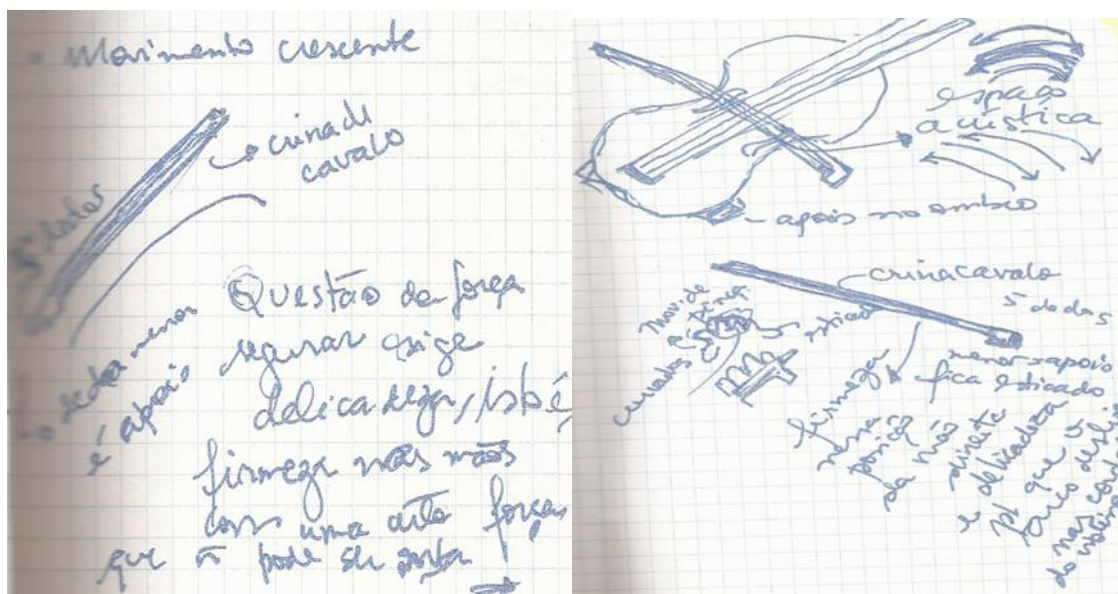
<sup>243</sup> Pode-se chegar à “ideia através de um ou vários caminhos, entreter-se um momento antes de seguir adiante ou talvez dar um desvio e voltar a ela um pouco mais tarde. Cada vez que a revisita, a ideia mudou um pouco, enriquecida pelas lembranças e experiências de estancias previas. Portanto, fazendo eco ao famoso aforismo do filósofo Heráclito, não se pode se encontrar duas vezes com a mesma ideia” (INGOLD; 2016).

Assim, o fato de uma rendeira traçar os desenhos novos no papelão faz com que tenha um conhecimento mais acurado das composições de desenho, mas não faz com que ela saiba exatamente como proceder com as linhas e os bilros. Ela tem indícios. A rendeira que não desenha e toma papelões para fazer o trabalho tem que descobrir as melhores rotas (mais rápidas e esteticamente viáveis), para seguir com os bilros.

#### 5.4 - Meus repertórios e vivência do violino e da renda

Ingold (2016)<sup>244</sup> usa como exemplo sua própria experiência com o violoncelo, exercitando e continuamente aprendendo, para explicar sua concepção de imitação e repetição. Inspirando-me nesse exemplo bastante elucidativo, exponho também a minha experiência com o violino, instrumento que aprendi a tocar quando ainda jovem e segui por pelo menos três anos.

Relembrar tal experiência foi fundamental para eu conseguir descrever e analisar minhas impressões no processo de aprendizagem das rendas de bilros, o que será discutido em seguida.



Iniciei o aprendizado de violino com aproximadamente 10 anos de idade, em uma escola de música da Prefeitura de Rio Claro, no interior de São Paulo. O método de aprendizagem de um instrumento musical, na escola, consistia em que qualquer aluno deveria aprender flauta doce como primeiro instrumento. Com a flauta aprendi a “ler”

<sup>244</sup> “La creatividad que se experiéncia” é um artigo de Ingold (2016).

uma partitura, de modo que a iniciação no mundo da música tinha o aprendizado formal e *solfejo*. A partir daí, o aluno já podia escolher um instrumento para continuar sua incursão musical.

Depois de tornar-se capaz de “ler” e fazer com que o instrumento e a partitura fossem administradores de uma só obra, contava-se com a habilidade e destreza do aluno em manusear o instrumento e a configuração de uma partitura. Mais do que reconhecer as notas, era árduo tornar-se capaz de produzir o som das notas (assim como um desenho/modelo), fundindo duas formas de grafia: partitura e som.

Com isso quero dizer que o aprendiz precisa desenvolver formas de tornar dois momentos em momentos simultâneos, de maneira a não ver esses dois momentos de construção do som. Trata-se de encadear ações para realizar um feito. Como no aprendizado das rendas de bilros, esse feito tem diferentes formas de movimentos que se encadeiam formando o *ritmo de trabalho*.

Ao escolher o violino como instrumento de maior dedicação, tive que me defrontar com a primeira grande diferença entre tocar uma flauta-doce e um violino, precisando conhecer cada parte dele e a postura para tocá-lo. Na verdade, enquanto tentava tocar o instrumento, estava conhecendo o contato, materiais e som<sup>245</sup>.

Antes de tudo, é importante tocar<sup>246</sup> as partes com as mãos no instrumento, e perceber seu material, textura e seu conjunto de apetrechos como: botões, cordas, suporte de apoio para o pescoço e o arco, que está fisicamente separado do corpo do violino. Tomar conhecimento sensorial na interação com o instrumento possibilita o desenvolvimento de uma percepção, isto é, perceber o instrumento para além do seu som.

Tendo reconhecido os materiais e texturas que envolviam o violino, fora de posição de tocar, torna-se fundamental posicioná-lo nos ombros, de modo que a madeira levemente arredondada, que entra em contato com o pescoço, com um suporte que facilita o apoio do queixo no violino, diminua o desconforto em segurar e apoiar o instrumento.

É necessário segurar o violino em determinado ângulo, em relação ao seu corpo,<sup>247</sup> para que se possa enxergá-lo, isto é, visualizar as cordas e o arco que serão acionados por contato de deslizamento e fricção para se produzir um som.

---

<sup>245</sup> Aprendemos sempre, pois o exercício de tocar um instrumento, seja para aperfeiçoar, seja para aprender e seguir tocando, é um aprendizado contínuo.

<sup>246</sup> São elas: cordas, ponte, caracol, diapasão, barra harmônica, botão, cravelhas, afinador (Micro Afinador), cavalete, Estandarte e Arco. Disponível em: <https://violinismo.wordpress.com/as-partes-do-violino/>

<sup>247</sup> Que também envolve adaptação de diferença, corpos e violinos.

## 5.5 – Materiais e posição corporal

Assim como render, o ofício de “violinista” constitui um fazer. Esse ato de tocar é composto de diversos momentos também<sup>248</sup>. Comecei a perceber, ao começar a investigar o “fazer rendas de bilros”, que o momento de preparação é considerado um momento anterior ao ato de tocar, no modo como costumamos pensar um trabalho manual focalizado no momento em que está pronto; no caso aqui, é o momento em que o violino, com a destreza e habilidade do violinista, assim como da rendeira, produz algo (som/renda). Focalizar, assim, o aspecto do fazer manual que os dois ofícios exigem e o modo de conhecer e aprender esses ofícios.

Faço essa analogia aqui, porque, quando me deparei com a confecção da renda, lembrei-me de quando tocava violino; o modo como tive que aprender a conhecer o instrumento: ao tocar, segurar, sentir e proceder conduzindo uma composição de gestuais e manuseio de materiais, para *sair um som* desejável. Essa analogia é funcional, a fim de evidenciar alguns movimentos gestuais que as duas atividades exigem, produzidas pelas relações de interação dos materiais com os gestos e o aprendizado de ofício<sup>249</sup>.

O modo de segurar o violino e o arco exige o alongamento do dedo mínimo, a firmeza no polegar, indicador, anelar e dedo médio; tudo isso depende de certo alongamento das mãos, braços e dedos. Com os dedos e o arco, por contato, nas cordas do violino, friccionando-se a crina de cavalo (no arco), juntamente com o apertar dos dedos em cada corda na mão esquerda (a mão que segura o instrumento), tudo isso exige firmeza e flexibilidade, que não se incorporam rapidamente; é necessário muito treino. Segurar na corda exige também firmeza e leveza, pois, se apertá-la demais, o som sai em forma de chiado.

Segurar o arco exige delicadeza e firmeza nas mãos. Feito de madeira e crina de cavalo, deve deslizar pelas cordas, da direita para a esquerda e vice-versa (a depender do ritmo). Não se pode segurar o arco com muita força, pois ele descerá de supetão com movimento curto, de pequeno alcance, o que produz um ruído desagradável, como algo que cai, quando jogado.

O movimento de *tocar o violino* é composto de diversos gestos que, combinados, produzem o som. Os gestos estão relacionados aos movimentos de tocar e são a

---

<sup>248</sup> Assim como nas rendas de bilros.

<sup>249</sup> Não tenho o intuito de dizer que esses dois ofícios são iguais, mas que necessitam de um engajamento com os materiais e os sentidos, para sua realização.



combinação de corpo posicionado, mãos e materiais que embasam o próprio instrumento. Tudo isso exige um alongamento do corpo e adaptação a esses materiais. Com o passar do tempo, o corpo encontra uma forma de adaptar-se aos movimentos e, com o uso, os próprios dedos alongam-se.

O arco é um dos componentes materiais mais difícil de manipular, segurar e utilizar em contato com as cordas. O movimento de tocar exige que o segure e deslize pelas crinas de cavalo nas cordas, e é carregado de várias formas de gestos que dependem da maneira como se segura o corpo do violino e o arco.

Segura-se o corpo do violino no ombro, com o ângulo necessário para que os dedos alcancem e apertem as cordas com a palma da mão virada para cima, como se o antebraço e a mão formassem um caracol. Segura-se o arco com a mão direita (para quem é destro como eu), o movimento de pinça do polegar com indicador, o polegar em uma saliência da ponta do arco e o indicador acima da crina, juntamente com o dedo do meio e o anelar, e o dedo pequeno apoia-se na ponta direita do arco.

Todos os dedos constituem a força necessária para segurar o arco de uma forma organizada, em que cada dedo tenha um tipo de força. O polegar e o indicador ficam em posição de pinça. O dedo do meio e o anelar ficam atrás do dedo indicador, um atrás do outro e o dedo menor apoia e ao mesmo tempo exerce uma força entre o dedo anelar e a ponta do arco.

A crina está posicionada para baixo e, com um movimento para cima e para o lado esquerdo, ao mesmo tempo, em uma meia volta, leva-se o arco até as cordas, de modo que seja possível formar um ângulo reto entre o braço direito e o peito, no corpo. Com esse ângulo é possível deslizar o arco nas cordas, friccionando os dedos, também nas cordas, com a mão esquerda. Os dedos fazem o movimento de enrijecimento e frouxidão ao apertar e, rapidamente, ao soltar o dedo da corda, em conjunto com outros dedos ou não (a depender da música).

Com essa postura, o arco precisa ser segurado firme e delicadamente, de modo que a crina deslize nas cordas (deslizamento da crina do arco), geralmente, de cima para baixo e de baixo para cima, continuamente. A posição faz uma grande diferença na habilidade de tocar o arco e friccionar os dedos nas cordas. Aliás, fazer e manter-se nessa posição é uma habilidade que se cria toda vez que se vai tocar.

Quanto mais vezes segurá-lo e tocá-lo, mais se adapta o instrumento à posição necessária para conseguir manter-se por um longo tempo.

Minha experiência com o violino me mostrou que nunca se toca de maneira igual. Pode-se até dominar a técnica, isto é, conhecer o gestual necessário para tocá-lo, mas nunca uma melodia é tocada da mesma forma.

Tocar violino (assim como fazer renda ou trocar bilros) mostrou-me que uma melodia nunca é tocada exatamente da mesma forma que a anterior, pois, a cada instante, algo diferente se sobrepunha na ação do tocar (assim como do fazer renda). Muitas vezes, nas horas de ensaio de uma determinada melodia, eu sentia dificuldade de executar uma parte da música. Sentia-me satisfeita, quando conseguia acertar as notas e fazer o som pretendido da melodia. Mas isso não quer dizer que em uma outra vez, que poderia ser 30 segundos depois, quando voltasse a executar essa parte da música, iria acertá-la novamente.

Pode-se perguntar como isso é possível, uma vez que há poucos segundos havia acertado e logo a seguir tocava de outra forma? Mas existem outros motivos pelos quais o músico não toca do mesmo jeito. Um deles é o cansaço físico do próprio corpo, uma vez que já esteve um tempo na mesma posição. Os dedos começam a doer nas pontas. O ombro começa a doer por segurar a caixa acústica do instrumento. As mãos suadas, entre uma nota e outra, podem facilmente deslizar tanto das cordas quanto da mão direita que segura o arco, comprometendo, assim, o movimento de deslizamento do arco nas cordas<sup>250</sup>.

Além disso, para tocar esse instrumento (e provavelmente vários outros), há que se “acostumar” o corpo a um tipo de alongamento, principalmente dos dedos. Às vezes, eles começam a “formigar” ou reclamar por estarem pouco alongados para se manter na posição. O punho também pode endurecer, por segurar o violino por muito tempo na posição correta. A visão pode, também, ficar prejudicada: olhos ardem por ficarem muito tempo fixos nas notas da partitura. Creio que esses são os fatores mais comuns por mim observados e experienciados. Quando treinava e ficava estagnada em determinada parte da música na partitura, tentava seguir adiante e, ao retornar ao trecho, era comum que ele se tornasse mais claro e fácil de executar.

Comecei a conhecer o som das notas pelo estranhamento, isto é, quando saía de forma incorreta. Assim, ia gradualmente tentando chegar à melodia. Com isso, procurava perceber onde estava o erro, o que fazia com que desenvolvesse algumas formas de me aproximar cada vez mais do som correto. Para isso, procurava, também, ouvir a música

---

<sup>250</sup> Foi muito comum para mim as mãos muito suadas.

mais vezes em casa ou me lembrar dos ensaios, e pedia para o professor mostrar como era o fazer correto<sup>251</sup>. Assim, de certo modo, gravava uma sonoridade, para ir me aproximando no treino do mesmo som que ouvia.

Uma forma de aprender a tocar um instrumento é acionando a memória auditiva e corporal pelos gestos. Acabei por desenvolver um tipo de conhecimento chamado “tocar de ouvido”<sup>252</sup>. Isso me fazia conhecer os sons corretos das notas nas músicas, “de ouvido”, de tanto me concentrar em ouvir os sons das melodias para além da partitura e suas indicações.

Posso dizer que toda essa memória de aprendizado do violino fez-me entender que, no processo de confecção das rendas de bilros, a rendeira exercita várias vezes, desenvolve uma memória corporal e sensorial: mãos, postura corporal, visão, audição (próprio som) de seu fazer e das rendeiras ao seu redor.

O corpo e a mente criam e compõem memória, ao tocar os bilros e amaciar o *tucum* deles. Há aqui vários tipos de memórias: aprender exercitando, imitando movimentos e repetindo-os diversas vezes. Ouve-se a rendeira falando, olha-se a rendeira fazendo e “fazendo mostrando”.

Pelo desenho, acionei a memória visual de minha experiência com o violino, o que fez com que eu prestasse atenção nos movimentos das rendeiras ao render. Com o desenho, os gestos do tocar foram lembrados. E, então, experimentei fazer uma analogia com o fazer das rendas.

Minha intenção com isso é discutir a importância de fazer o fazer em campo e o que isso implica na pesquisa antropológica. Por meu aprendizado, mostro alguns modos de conhecer, acionados no ofício de render bilros, para propiciar uma discussão metodológica relacionada ao modo como vivenciei o processo de feitura das rendas de bilros, em campo.

---

<sup>251</sup> Prática comum nas aulas: o professor tocava e ouvíamos um trecho da música a ser tocada inúmeras vezes para reconhecer o som.

<sup>252</sup> Esse tipo de conhecimento é muito familiar entre os músicos e pude saber como se chamava, porque meu professor de violino me disse.

## 5.6 - Conhecer experimentando

Chegando à Casa das Rendeiras, o único contato que tinha com as rendas de bilros eram *peças* de rendas que encontrei em pesquisa na *internet*, e uma pequena blusa de renda de bilros, que ganhara de minha mãe, quando adolescente.

A primeira impressão da casa foi de um espaço amplo e iluminado para o qual olhei rapidamente. Havia várias rendas de diversos tamanhos e cores expostas em mostruários com seus preços e nomes. Uma mulher, sentada com uma grade de madeira entre as pernas, sustentava um objeto parecido com um barril pequeno, disposto sobre a grade.

A rendeira segurava várias hastes de madeira, com bolas nas pontas, na palma das duas mãos, e movimentava-as de modo a entrelaçar cada uma das linhas enroladas nas hastes de madeira, como carretéis de linhas.

Com as pernas em *V*, formava-se aproximadamente um ângulo de 30 graus e, entre as pernas, a grade de madeira. Em cima da madeira o *cilindro* (ou barril). Neste, um *desenho inscrito* num papelão, onde as hastes de madeira, presas por alfinetes, chamavam a atenção das mãos da rendeira que seguia, quase que ininterruptamente, trocando as linhas com as *bolas ou coquinhos* nas mãos.

Vi, um pequeno pedaço de renda já formando um desenho no papelão (sobrepondo-se a ele), pelas linhas presas às hastes e seu movimento de entrelaçamento. Revelava um movimento quase ininterrupto (de trocar linhas), não fosse a mão da rendeira, de tempos em tempos, parando a troca de linhas para colocar um alfinete entre o papelão e uma delas.

Nesse momento, segurava todas as hastes de madeira, pelos *cocos*, em uma só mão. Com a outra mão, perfurava o papelão em um ponto e, rapidamente, continuava a trocar as linhas dos bilros, fechando esse alfinete com um *nó (laçando)* e assim fechando um ponto.

Não pude deixar de estranhar, ao ver uma peça de renda de bilros pronta, exposta à venda, na Casa, e uma renda sendo feita tal como descrevi acima. Acompanhando o trabalho da artesã, compreendi como uma peça de rendas “passava” por um longo trajeto entre as mãos das rendeiras com várias linhas, e como esses materiais em movimento de trocas *contínuas* geravam a forma pronta das peças de rendas.

## 5.7 - Sentidos, técnica e movimentos

Minha impressão, no primeiro contato com o aprendizado de render, foi de um olhar em que a captura do movimento se dava sem nitidez e a apreensão do gesto sem precisão. Eu não conseguia acompanhar cada linha que a rendeira ia trocando. Ao observar os gestos, tinha a sensação de que se “pega, mas não se pega os movimentos”, ou seja, “capta, mas não capta”. Isso é interessante para a questão do olhar: para quem está observando os movimentos do render, e quando se está buscando apreender os movimentos dos pontos, para fazer a renda.

Tratando-se de um nó de rendeira, por exemplo: olhava inúmeras vezes uma rendeira fazer esse nó, pois cada traço do dedo, cada mínimo gesto que compunha o “fazer o nó”, exigia que eu olhasse vários movimentos sequenciais entre as linhas e os bilros, nas mãos da rendeira, e o laço que formava um nó, quando apertado. Por vezes, em uma piscada, perdia-se um dedo que se virava, por isso eu pedia para a rendeira repetir e olhava novamente a composição dos gestos de fazer um nó, tentando prestar atenção no que não tinha reparado ou não conseguia guardar da composição gestual: relação entre as mãos, as linhas e os bilros.

De fato, eu não conseguia realizar o nó de rendeira. No entanto, aprendi a fazê-lo na linha dos bilros que sustenta e segura a linha neles enrolada. Não se trata de qualquer nó, pois é necessário perceber a direção que a linha deve ser enrolada no bilro; se for colocada na direção contrária, se solta do bilro.

Muitas vezes é necessário fazer junto com a outra rendeira, para gravar o movimento, pois, de fato, aprender o ofício de render requer apreender gestos, muito além do que chamamos de técnica. Observar apenas com os olhos e observar apenas com as mãos, até conseguir observar com os olhos e as mãos.

Olhava a rendeira ao meu lado que me mostrava como fazia, repetindo seus movimentos de enrolar e enozar. Eu fazia o mesmo nos meus bilros e juntava dois bilros com o mesmo tipo de nó.

Experimentei então fazer o nó olhando para os dedos, pois eram eles que se moviam em contato com a linha. Dedos, pulso e braço (movimento do cotovelo) agiam num emaranhamento de gestos que criava uma memória dos movimentos das mãos. Imprimia uma memória do olhar, isto é, uma memória visual e tátil, pelo manejo das mãos no fazer repetido.

Nesse ritmo, eu enrolava os bilros como um carretel de linha, até encontrar um ponto

em que o bilro não pudesse carregar mais linhas. E, então, um nó simples para que elas não se soltassem de cada bilro.

Depois de encher os bilros com as linhas, meu papelão foi assentado pela rendeira com alfinetes colocados em cada ponta, para que se fixasse na almofada. Na primeira carreira do papelão, ela colocou três alfinetes e entre eles um par de bilros em cada. Isso determinava quantos bilros estariam envolvidos nesse trocado. Eram três pares que, em uma sequência no trocar, formariam os pontos da trança. Em seguida, a rendeira pegou um par de bilros em cada mão e começou a jogá-los de tal modo que as linhas se cruzavam<sup>253</sup>. Disse para que eu fizesse o mesmo.

Assim, minha primeira tarefa como aprendiz foi *trocar... trocar... e trocar...* um número de vezes, num treino que possibilitasse formar *a trança*. Estava aprendendo a me familiarizar com as linhas nos bilros, os bilros nas mãos e as trocas específicas desses bilros.

Muitas vezes, ao iniciar um papelão na almofada, eu não tinha a menor ideia de como saíam as linhas, isto é, quais formas assumiriam, como formariam uma renda. Por diversas vezes, repeti o movimento de trocar bilros (trocar linhas nos bilros), em uma sequência memorizada pelo movimento, sem saber o que formaria. A atenção voltava-se para a sequência de troca de bilros, para não trocar os pares errados.

As rendeiras me ensinavam a fazer as trocas das linhas na formação de cada ponto. Sempre me apontavam os bilros (e a sequência), “aqueles que passam por cima e os que são passados”. Por vezes eu entendia, outras vezes só visualizava os pontos, quando uma rendeira me mostrava os movimentos dos bilros em suas mãos. Eu tentava, a todo custo, acompanhar cada troca.

Por mais que soubesse a sequência das linhas, a quantidade de bilros, e tivesse o molde, manusear as linhas de modo a trocá-las tornou-se para mim um enigma: via as rendeiras piauienses o fazerem, não sem dificuldade, necessariamente, mas com intuição e destreza. Por exemplo: por mais que separasse em pares ordenados as linhas de minha almofada, quando as cruzava com os bilros, em algum momento, pegava as linhas de pares errados, o que implicava um pequeno buraco na renda. Caso continuasse sem perceber o erro, teria que desmanchar muitas partes da renda, por vezes um metro.

Pelo fato de ter me disposto a aprender a render alguns pontos, pude experienciar o modo como algumas rendeiras me orientavam, com sugestões e ensinamentos a respeito

---

<sup>253</sup> Abordarei mais as trocas das linhas dos bilros em: “Trocando bilros, trocando linhas” na página 208.

do ofício. Essas formas foram se revelando, a partir do efeito que tinham sobre mim. Comecei a prestar mais atenção ao modo como as rendeiras me orientavam, tentando entender o que estava fazendo na almofada.

Diante dos ensinamentos, fui percebendo que para a troca ou cruzamento dos bilros, as rendeiras movimentam dedos, mãos, braços e cotovelo diretamente. As mãos seguram o *tucum* em cada espaço entre os dedos, de modo que os bilros, ao serem trocados, são também trocados de espaço entre os dedos, movimentando com as mãos o *tucum* dos bilros.

É necessário ter firmeza para segurá-los, para que não caiam das mãos, o que comprometeria as linhas do ponto em formação. É importante desenvolver a postura, acostumar o corpo a ter flexibilidade nos dedos, nas mãos e nos cotovelos, para que as linhas sejam trocadas.

Aprender o manuseio dos materiais, como fazer nó nos bilros, depois enchê-los, tem suas próprias especificidades e funções. A forma de segurar os bilros para manter as linhas esticadas ao fazer o entrelaçamento está relacionada ao “modo de segurar os bilros”, bem como ao modo como as mãos neles se posicionam, a distância da almofada e, portanto, do papelão, em relação à rendeira. Ela deve manter uma postura com os dois pés firmes no chão ou no cavalete. Essa relação do corpo com os materiais foi uma prática difícil para mim, o que me mostrou a sua importância no ato de rendar.

A altura da almofada é outro aspecto fundamental no ofício de rendar que traz várias implicações. Quando a almofada está muito baixa, a rendeira é forçada a abaixar as costas e curvá-las, o que, além de prejudicar seus movimentos, ainda provoca muita dor. Por isso, as rendeiras dos Morros utilizam uma grade de madeira que “segura” a almofada, elevando-a do chão. Essa grade costuma ter um padrão (feita por um marceneiro do Morro), de maneira que a rendeira, sentada na cadeira, possa ficar com as costas retas. Para isso, é sempre necessário ver se a cadeira não está deixando *torta*, curvada demais. Ela precisa sempre procurar uma cadeira adequada à sua estatura e à altura da grade. Esta também confere equilíbrio à almofada, para dar estabilidade, pois, por sua forma cilíndrica e com o peso dos bilros, ela penderia facilmente para a frente.

O modo de experimentar o rendar mostrou-me que, na maioria das vezes, é mais difícil dar conta do alinhamento do corpo e dos materiais do que a memorização da sequência de troca de linhas. É um ofício que depende muito do corpo e das características físicas das rendeiras. Tudo isso exige muito treino ao longo do tempo. Mesmo assim, isso limita a relação da rendeira com o ofício: Laurinha, por exemplo, tinha problemas em um

joelho. Quando estava com muita dor, não conseguia ficar na posição necessária para rendar. O ofício exigia que ela ficasse numa posição com joelhos dobrados, o que lhe causava muita dor.

A visão tem grande demanda na feitura das rendas, pois, mesmo que a rendeira já esteja acostumada com a troca dos bilros e faça isso várias vezes sem olhar, em determinado momento ela precisa conferir seu papelão e as linhas que estão preenchendo o desenho. Embora as rendeiras<sup>254</sup> fiquem conversando muito ou assistindo a programas de televisão, não ficam muito tempo sem olhar para sua almofada. Estão sempre conferindo o desenvolvimento da renda. É muito comum assistirem programas quando estão sozinhas, mas sempre dão uma “*olhadinha*” para seu trabalho<sup>255</sup>.

O ato de aprender observando é tão importante quanto aprender fazendo. Nos dois casos, a observação mostra-nos diferentes experiências de atenção, o que implica perceber o ofício a partir de uma criatividade improvisada pela novidade, ao invés de já saber, antecipadamente, a partir de fins determinados, o que “sairá”. Observar a mim mesma e às rendeiras fazendo é um labor que envolve diferentes experiências de lógica e raciocínios, sentidos e movimentos corporais que estão intimamente relacionados.

Assim, minha educação da atenção foi acontecendo ao longo de meu aprendizado com várias formas de experiência. Foi necessário experimentar e “interiorizar” modos de conhecer sob diversos campos. O campo sensível foi, sem dúvida, o mais difícil de trazer em palavras para esta tese (por isso meu esforço analítico em desenhar, para observar e reconhecer gestos).

O ofício de rendar envolve e aciona vários tipos de experiências diferentes que são apreendidas experimentando. Por exemplo: a experiência tátil e intuitiva que passa pelo aprendizado no manejo dos materiais, o que, por extensão, exige o desenvolvimento de um conhecimento dos mesmos. Afirmo que foi pela via dos materiais que fui percebendo essas diversas formas de experiência.

Não desprezo aqui a importância do conhecimento lógico e a memorização da sequência dos pontos, mas entendi, pelo meu aprendizado, a importância de evidenciar algumas outras formas do conhecer que fazem a diferença na feitura das rendas. Por exemplo, a memória do toque nos bilros, ou seja, a experiência das mãos em contato com

---

<sup>254</sup> Quando não estão sozinhas.

<sup>255</sup> O sentido da visão é muito importante em vários momentos da confecção da renda, não apenas quando a renda já está no papelão, em troca de bilros. Quando a renda já está na almofada, as rendeiras dizem que ela já está “assentada”. No entanto, antes de assentar a almofada, existe um intenso trabalho com o papelão ou com o molde, o que demanda muita atenção.



os bilros que não pode ser resumida a uma experiência puramente física ou puramente mental. É o conjunto dessas experiências não dicotômicas que faz apreender os gestos, as sequências de movimentos e a execução dos pontos das rendas com os materiais.

Vejo que memorizo melhor a sequência de um ponto ao começar a trocar as linhas dos bilros, ao pegá-los. Quero dizer que percebo o desenvolvimento de uma memória pelo toque das mãos nos bilros. Nessa minha experiência de aprendizado da renda, notei que me concentrei melhor no trabalho de entrelaçamento de linhas (troca de bilros), quando uma das rendeiras pegou em minhas mãos, com os bilros em minhas mãos, para mostrar como se faziam algumas trocas de linhas:

As pessoas experienciam histórias de desenvolvimento e maturação dentro dos campos de relações estabelecidos através da presença de outros e de suas atividades [...]. Este crescimento não se produz unicamente em termos de força e estatura, mas também em termos de conhecimento, no emprego da imaginação e na formação de ideias [...]. Esses últimos são processos corpóreos de entrelaçamento de materiais e experiências tanto como é o próprio desenvolvimento físico do indivíduo <sup>256</sup>. (INGOLD; 2016: s/n)

No entanto, mesmo memorizando a sequência de alguns pontos das rendas pelo toque, uma das razões de minha dificuldade em render provém da minha falta de domínio na organização das linhas nos bilros, ou seja, “pegar” o par correto de bilros para fazer a troca das linhas nessa sequência. As rendeiras me observaram que esse é um erro muito comum e que é difícil mesmo acostumar o olhar para esses detalhes de ordenação das linhas. Era importante eu perceber quando errava; educar a atenção e a percepção com os erros e acertos.

Percebi que, além de memorizar a sequência de troca das linhas, era preciso intuir, isto é, desenvolver um *feeling*, com as próprias linhas, para conhecer seus movimentos, e então olhar para os pontos em questão. Fazer rendas me fez olhar para os materiais, observá-los junto com as rendeiras e perceber minha relação com eles em ofício.

Meu começo no ofício se deu ao observar o trabalho de render em seus diversos momentos e composições. Por haver uma diversidade deles, para efeito analítico nesta tese, resolvi realizar uma montagem, a fim de evidenciar alguns desses momentos. Mas

---

<sup>256</sup> Traduzido de: “Las personas experiencian historias de desarrollo e maduración dentro de los campos de relaciones establecidos a través de la presencia de otros y de sus actividades [...] este crecimiento no se produce unicamente en términos de fuerza y estatura, sino también en términos de conocimiento, en el empleo de la imaginación y en la formación de ideas [...] estos últimos son procesos corpóreos de entretreído de materiales y experiencias tanto como lo es el próprio desarrollo físico del individuo.” (INGOLD; 2016: s/n)

tais momentos, como estou classificando, não são de modo algum iniciados e terminados como em minha descrição. Eles são simultâneos.

Assim, as rendeiras incorporam e apreendem a troca de bilros, criam destreza e habilidade em seu meio de convivência (Casa das Rendeiras), e, com sequências gestuais em trocas de linhas, formam cada ponto do desenho.

## Capítulo 6: Quando a renda deixa de envolver a almofada

Antes de conhecer qualquer momento do processo de confecção, ao ver uma renda pronta, tive uma impressão que me chocou, com o acompanhamento desse fazer durante a pesquisa de campo. Não imaginava que a linha passasse por tantas superfícies para compor rendas. Não sabia como os gestos das rendeiras nos materiais eram diversos. Depois de acompanhar a feitura, tive outra percepção da existência dessa renda e dos processos pelos quais ela “existe” antes de ser concluída.

Depois de finalizada, a renda assumirá usos diversos, como vestuário e decoração de móveis, por exemplo. Nesses dois casos, há que se considerar outros *fundos* que poderão ser combinados a essas rendas.

Aponto, nesta seção, alguns acontecimentos que presenciei durante a pesquisa e que me fizeram perceber que a criação dos desenhos e traços no papelão é composta por um repertório diverso que inclui um conjunto de práticas<sup>257</sup>. Mostro, aqui, o repertório de criação, inspiração e execução dessas rendas, a partir do contato e circulação das rendeiras com um estilista<sup>258</sup>, em que elas assumem alguns fundos ou superfícies, como um vestido em um corpo feminino. Em seguida, exponho algumas características das rendas ao envolver o corpo; a superfície do corpo.

O desenho ou molde, como já mencionado no capítulo 3, opera como um guia das rendeiras e por isso tem um papel fundamental na formação da superfície das rendas. Traz para a dimensão visível a forma que as linhas de algodão tomarão. Permite que visualizemos o espaço por onde as linhas passam, ficando, momentaneamente, sobrepostas ao papelão de modo a gerar uma camada de linhas no papel. Desse modo, a renda assume várias formas até tornar-se uma superfície inquebrável de algodão.

---

<sup>257</sup>Já mencionadas na relação das rendeiras com os materiais.

<sup>258</sup>O movimento desses desenhos em rendas, a circulação e como movem pessoas de diferentes lugares e profissões.

Para analisar os pontos que compõem as rendas de bilros é necessário entender como os usos influem nas formas e materiais das rendas. Antes de confeccionar uma renda na almofada, é necessário inscrever no papelão o tamanho e a forma que será gerada em renda pela rendeira com os bilros. Essa forma será marcada pela característica que a renda assumirá depois de sair da almofada, ou seja, a renda comporá de alguma forma um fundo que varia de acordo com seu uso.

Nesse sentido, podemos dizer que os usos da renda determinam, em grande parte, os pontos que geram as formas e superfície das rendas de bilros. A partir do mesmo material (a linha), são compostas diferentes superfícies e usos que se tornam o *fundo* das rendas. Ainda assim, o uso também pode influir na variação de materiais, isto é, na espessura das linhas de cada peça.

Uma renda que será usada como vestido ou blusa, por exemplo, terá como fundo o corpo, assumindo uma forma 3D, diferentemente de uma pequena toalha de mesa, cujo fundo tem forma plana. Uma toalha é manufaturada para sobrepor-se a uma mesa de madeira.

A cor da madeira da mesa, o tamanho e a forma plana influem diretamente em sua confecção. No entanto, uma blusa será “acoplada” a um corpo que não é plano. Ao envolvê-lo, o tecido permite, em diferentes graus, uma “fusão” entre linhas e peles (que também são formas de tecidos - adiposos). Quando as matérias variam, o contato entre elas sinaliza particularidades que se diferenciam. Quando uma toalha de renda de bilros é colocada em uma mesa, seu fundo será o material da própria mesa o que, inclusive, confere a versatilidade de uma peça de renda. Com versatilidade quero dizer variação, pois a toalha é móvel e pode assumir diferentes fundos ao longo de seu uso.

Uma peça de vestuário será usada no corpo feminino ou masculino, o que já será planejado antecipadamente para que seja determinado seu tamanho e os materiais (linhas) em sua confecção. Colocada no corpo, a renda assumirá e se combinará com outro fundo, o corpo humano, sua pele.

Uma roupa de renda poderá ainda ter um fundo de tecido feito separadamente e costurado ou não a ela, para que a peça não mostre a pele do corpo, diretamente. Então, dependerá do tecido escolhido para ser o fundo tanto em composição material quanto em coloração (por exemplo, fundo de cetim de cor preta). Mas a renda também pode ser usada diretamente no corpo, o que faz com que a pele seja o fundo ou a segunda pele dela.

A renda pode ser considerada sempre incompleta, se considerarmos que sua base, depois de descolada da almofada, é um fundo móvel. Assim, se toda renda possui um

fundo, tem também *contornos* definidos que ressaltam, tornam visíveis e escondem os fundos que são de diversas naturezas (as superfícies), e que mantêm a singularidade de cada superfície: corpo, madeira, quadro, papel, por exemplo.

Dessa feita, quando a renda assumir um uso, após sua confecção, assumirá também algum fundo. Então se trata aqui de pensarmos esse “fundo”, ou segunda pele da renda, que pode variar, ou ainda, a superfície com a qual a renda estará em contato.

## 6. 1 - Museu, Rendas e Moda

Uma peça de renda à venda na Casa das Rendeiras chamou minha atenção: tratava-se de um colete branco. Conforme me contou a rendeira Socorro, o colete fora desenhado por Walter Rodrigues, quando esteve na Casa das Rendeiras, por meio do projeto “A Mão na Moda – Uma História Brasileira”, e que atualmente se encontra no acervo de A CASA – Museu do Objeto Brasileiro<sup>259</sup>.

A CASA é uma instituição sem fins lucrativos, com sede em São Paulo, que reúne e propõe um conjunto de atividades como palestras, encontros, cursos, oficinas, apresentações e exposições,<sup>260</sup> com o intuito de ampliar conhecimentos a respeito de expressões culturais brasileiras. Desde 2000, A CASA difunde exposições e projetos em um acervo virtual, tornando-se, também, um museu com acervo virtual<sup>261</sup>.

Walter foi convidado por esse museu para participar do projeto A Mão na Moda, com o objetivo de buscar a integração entre design e artesanato, com as rendeiras da Casa das Rendeiras, no Piauí. De acordo com a reportagem<sup>262</sup>, a curadora Suzana de Avellar escolheu esse grupo de rendeiras via catálogo Sebrae-Piauí<sup>263</sup>.

Walter Rodrigues é um estilista de quarenta e nove anos, bastante conhecido nos meios de comunicação, por mostrar seus trabalhos em desfiles como *Fashion Rio* e *São Paulo Fashion Week (SPFW)*. Costura para diversas personalidades no Brasil, uma delas

<sup>259</sup> [www.acasa.org.br](http://www.acasa.org.br).

<sup>260</sup> Como Mosaico Pernambucano, Lampion Vai a CASA e Ventre Repente, Brasil Oriente, entre outras.

<sup>261</sup> Disponível em sua versão virtual ([www.acasa.org.br](http://www.acasa.org.br)) seu acervo de imagens, ações culturais, exposições virtuais e bibliografias, além do guia do objeto brasileiro, um grande catálogo online de profissionais e instituições envolvidos em design e artesanato.

<sup>262</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u18643.shtml>

<sup>263</sup> Sebrae significa Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae>

a ex-primeira dama Marisa.<sup>264</sup> Na Casa das Rendeiras havia uma foto exposta de Marisa, em cerimônia da posse do presidente Lula, vestindo um conjunto amarelo confeccionado pelas rendeiras da Casa.

O projeto propunha que o estilista Walter fizesse peças de bilros com as rendeiras, aliando uma noção de tradição e modernidade. A ideia era a de que as rendeiras fossem parceiras artísticas do estilista, e não meras coadjuvantes na criação das rendas,<sup>265</sup> e isso possibilitasse diálogos entre a indústria da moda e o artesanato. As peças desse trabalho estão em exposição no Museu do Objeto Brasileiro.

Dessa parceria, Walter também trouxe o motivo de renda que compôs parte de sua coleção Primavera-Verão, no *SPFW*<sup>266</sup> de 2002, e na Feira Trienal de Design de Milão, do mesmo ano. O estilista levou para a Casa das Rendeiras a técnica de ampliação dos desenhos, o que facilita a confecção da renda na almofada. Além disso, os desenhos criados entre eles são hoje vendidos em rendas na Casa, como, por exemplo, um colete branco que comprei e hoje faz parte do meu acervo de rendas.

Durante minha pesquisa de campo, conversei com as rendeiras sobre o estilista e as rendas, fruto desse projeto. A narrativa das rendeiras me fez investigar mais os materiais de confecção das rendas como, por exemplo, o algodão. Inspirou-me a pesquisar a respeito dos desenhos de renda atualmente<sup>267</sup>, o que me possibilitou identificar a troca de saberes entre o estilista e as rendeiras. É possível ver diferenças nas rendas antes e depois da visita de Walter na associação<sup>268</sup>.

Após uma análise das peças criadas pelo estilista junto com as rendeiras, percebi que ele conseguiu aliar o que é considerado tradição com inovação, isto é, o repertório de formas mais antigas de padrões de rendas e experimentação, com novos materiais e formas ainda não produzidas na Casa das Rendeiras.

Embora resistentes a alguns desafios (trabalhar com linhas nunca antes usadas por elas), as rendeiras consideraram o encontro entre o estilista e as rendas muito bem-vindo, tratando com atenção e interesse a troca de experiências<sup>269</sup>.

---

<sup>264</sup>Esposa do ex-presidente Lula: Marisa Letícia Lula da Silva. Atrizes como Débora Bloch, Denise Fraga e a apresentadora Ana Maria Braga são clientes do estilista.

<sup>265</sup> Não apareceriam apenas como mão de obra, mas também como criadoras.

<sup>266</sup> Evento de Moda na cidade de São Paulo denominado São Paulo Fashion Week.

<sup>267</sup> A pesquisa que estou realizando agora.

<sup>268</sup> Tive a oportunidade de ver a venda desses dois tipos de peças na Casa: as diferenças aparecem no desenho das peças.

<sup>269</sup>As rendeiras gostaram da visita de Walter, mas a parceria com o Sebrae não foi satisfatória. Com o estilista elas puderam trocar conhecimentos; com o Sebrae sentiram a subtração do dinheiro e do esforço de seu trabalho, pois o Sebrae costuma cobrar alta porcentagem para expor trabalhos artesanais em feiras e outras exposições para venda.

O que mais me indicou o benefício desse encontro com Walter, para ambas as partes, foi a ampliação e diversificação de desenhos e usos das rendas com a divulgação; ficaram conhecidas por mais pessoas, havendo maior circulação das rendas da Casa das Rendeiras para os estados de SP e RJ, e gerando encomendas para as rendeiras estilistas. Através de Walter, muitas outras pessoas do meio da moda tornaram-se conhecedoras do trabalho executados por elas<sup>270</sup>.

A partir dos desenhos do estilista, com suas experimentações e seus modelos não convencionais<sup>271</sup>, as peças de rendas passaram a ganhar espaço nas prateleiras de exposição para venda e nas almofadas em manufatura. A partir das próprias rendas, pude encontrar uma via para conversar mais detalhadamente com as rendeiras sobre esse processo. Para mostrar isso, trago aqui alguns dos encontros entre rendeiras e estilistas, tornando visíveis alguns padrões de rendas e mostrando algumas misturas nos desenhos, que se modificaram na associação, a partir desse contato.

Com a diversificação dos usos das peças de rendas, as rendeiras começaram a produzir blusas, boleros e vestidos de rendas de bilros. Até então, a produção mais comum era de adereços domésticos (toalhas de mesa, barras de guardanapos), palas, colares e brincos, o que, muitas vezes, limitava seu público a pessoas que compravam rendas para decorar a Casa. Com outros usos, jovens passaram a se interessar mais pelo uso das rendas em boleros, coletes, vestidos, entre outros.

Sentadas em roda na associação, as rendeiras disseram-me que o estilista havia ensinado e mostrado sua criatividade para trabalhar com a renda de bilros e, inclusive, havia se interessado pelo universo das rendeiras e seu ofício. Socorro conta: “Walter veio até aqui para conversar com a gente e perguntar o que a gente achava de cada coisa que ele pensava em fazer e pedir pra gente fazer”.

Segundo afirmaram, o estilista teve uma postura de trabalho que as aproximou: sentou-se no chão da Casa, colocando os desenhos que tinha elaborado, para que as rendeiras vissem o seu projeto; pediu que trouxessem para a associação desenhos de rendas ou rendas prontas que lhes agradassem, que achassem bonitas e que gostariam de confeccionar.

---

<sup>270</sup> Walter e seu mercado, como, por exemplo, o desfile anual SPFW (São Paulo Fashion Week), em que circulam artistas de diversas áreas, como atores de emissoras de amplo alcance nacional (Rede Globo, por exemplo).

<sup>271</sup> Ou modelos não comuns, que não eram feitos até então.

Contaram-me que ele criou desenhos diferentes, difíceis de serem feitos e as rendeiras foram mostrando a ele o que lhes agradava fazer. Elas se impressionaram ao ver os pontos de rendas que já conheciam em um desenho bastante diferente daquele a que estavam habituadas. Impressionaram-se com as formas em desenho e linhas montadas pelo estilista. Ressaltaram que ele quis trabalhar com outras cores além do bege e do branco. Desde então, as rendeiras aderiram a outras cores na confecção da renda: vermelha, preta, verde, azul. Puderam experimentar diferentes cores, o que fez com que a Casa das Rendeiras passasse a ter peças de rendas coloridas expostas à venda, nas cores vermelho e preto.

Para o desfile de Walter Rodrigues, no SPFW, prevaleceram as rendas de cor preta, branca e vermelha. Para o projeto,<sup>272</sup> havia rendas de cor preta, branca, vermelha, bege, rosa e azul.

O artista trouxe vários desafios para as rendeiras, entre eles, como confeccionar as peças em linhas de lycra e seda, além da linha de algodão. Com isso, conseguiram rendas com tecidos diferentes. Relataram-me elas que nesse processo foi muito difícil adaptar a renda de bilros à lycra, pois esse material não é muito firme para se trabalharem os pontos da renda como o algodão.

Explicaram-me ainda que, no próprio algodão, há diferença de espessura das linhas. As mais grossas são mais fáceis de trabalhar, por arrebentarem com menos facilidade, quando estão sendo tramadas com os bilros. As mais finas são usadas para desenhos de Moda que possuem vários detalhes, criando na renda um aspecto mais delicado, ressaltando os detalhes. Esteticamente, isso significa que os pontos com linha fina ficam menores, ou melhor, menos abertos do que com a linha grossa e mais próximos uns dos outros, o que dá maior visibilidade ao desenho da renda.

Com isso, posso dizer que o material de linha usado para rendar faz toda diferença no tecido que será formado com a renda de bilros, e é exatamente o desenho<sup>273</sup> que mostra a diferença de material.

Walter Rodrigues (2001) conta que, entre 2001 e 2002, foi convidado para participar do projeto “A mão na moda”, com a intenção de fazer “resgate do artesanato por meio da sua utilização na Moda”<sup>274</sup>. Fez uma pesquisa a respeito das rendas de bilros,

---

<sup>272</sup> Cujo acervo encontra-se no site de A Casa – Museu do Objeto Brasileiro referente ao projeto “A mão na Moda”.

<sup>273</sup> Chamo de desenho os traçados em lápis, ou caneta no papel e trama o desenho feito pelas linhas, o que caracteriza uma renda pronta.

<sup>274</sup> Revista Moda e Contexto, n.2, p.78-81/ 2001 - Outubro.

estudando suas formas tradicionais para criar um desenho e concluiu que o uso de fios de algodão mercerizado<sup>275</sup>, um tipo de algodão que passa por um tratamento que o deixa mais forte e com aparência de fio lustroso, associado ao uso de novas cores, traria mais volume às rendas. Já o uso de fios de *Lycra*, por exemplo, daria a possibilidade de que a renda aderisse ao corpo. O estilista também propôs o trabalho com viscose e seda.

Ainda de acordo com ele, o uso de novos fios deixou as rendeiras desconfiadas, pois a linha de seda parecia dura demais para rendar e a *Lycra* mostrava-se apertada demais e sem elasticidade. Depois de um dia de experiência, conseguiram trabalhar com linhas de seda e lycra. Na Casa, elas continuam trabalhando só com linhas de algodão, exceto quando há alguma encomenda, especificando a linha a ser usada.

Depois de um mês, Walter conta que recebeu as rendas que tinha deixado encomendadas na associação e com elas montou vestidos e *T-shirts* com aplicações de rendas. Essas peças foram expostas no desfile de 2001, com a presença de três rendeiras da Casa das Rendeiras. Rodrigues conta que elas ficaram particularmente encantadas ao ver um vestido que o estilista montou em seu ateliê: um vestido todo recortado em rendas, que elas tinham tentado montar e não haviam conseguido<sup>276</sup>.

Ao observar o acervo de peças do desfile (Fashion Week) de Walter Rodrigues, pude perceber a renda na superfície do corpo humano, cuja pele<sup>277</sup> e texturas variam conforme o contato com o corpo. As diferentes camadas de pele: a derme e a epiderme.

Analiso, em seguida, as rendas no corpo feminino, a partir de um vestido do acervo virtual de rendas, da Casa (Ong), confeccionado em parceria das rendeiras com o estilista Walter Rodrigues.

---

<sup>275</sup> Informação de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Merceriza%C3%A7%C3%A3o>

<sup>276</sup> O trabalho de Walter Rodrigues com as rendeiras gerou, além da exposição no desfile do SPFW em 2001, na Bienal, Parque Ibirapuera, outros dois projetos e a exposição virtual em A Casa - o Museu do Objeto Brasileiro<sup>276</sup>. Desde então, Walter mantém contato com as rendeiras, fazendo encomendas para desfiles e indicando-as a outras pessoas da Moda.

<sup>277</sup> Pele dispõe-se no corpo como um tecido em diferentes camadas. A mais externa é epiderme, seguida de derme e hipoderme. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pele>



## 6. 2 - Montagem

Nas fotos do acervo, há modelos que exibem as rendas sobre o corpo, em vestidos<sup>278</sup>. Essas peças de Walter me trazem a ideia de linhas um tanto quanto indomáveis. Esse efeito é proposital, pois o estilista fez os desenhos e montou as rendas pensando nesse efeito. As linhas dessas rendas parecem, ao mesmo tempo, ultrapassar a pele e aderir a ela em diferentes partes do corpo.

Ao olhar os vestidos montados por Walter Rodrigues no acervo virtual do Museu, pude reconhecer algumas variações de pontos antigos e atuais, em diferentes combinações<sup>279</sup>. Observando mais detidamente, comecei a perceber que as rendas, criadas a partir da concepção do estilista com as rendeiras, foram confeccionadas com várias peças de rendas, em montagens de um vestido. Os desenhos do papelão, aqui, não estão dispostos na forma que a peça, composta de várias outras, tomará no corpo. Fugindo ao que era comum na Casa, Walter faz diferentemente dos papelões que já contêm o desenho da peça inteira de renda, com aquele tamanho e medida: cria desenhos montados de um modo que diversifica tamanhos e formas, produzindo peças de várias formas e desenhos.

Embora o mais comum, antes de fazer uma vestimenta de rendas de bilros, seja ter inicialmente um esboço de como será usada, qual suporte vai sobrepor e envolver, olhando para o vestido de Walter Rodrigues e me lembrando do relato das rendeiras, teço algumas considerações a respeito.

Quando tentaram *montar* o vestido que Walter Rodrigues havia criado com elas, não conseguiram fazê-lo. Disseram que as peças de rendas, separadas, não faziam sentido e não conseguiam enxergar uma forma de vestido ali. Isso significa que fizeram peças de rendas que não configuravam, comumente, o desenho de um vestido, isto é, fizeram peças de rendas que, depois, se tornaram parte de um vestido<sup>280</sup>. No entanto, quando viram a criação de Walter com suas peças de rendas de bilros, ficaram perplexas. Jamais imaginaram um vestido assim.

Foi ao observar um vestido, a partir das fotos do acervo Ong A CASA, que pensei em suas diversas partes. Consegui visualizar algumas peças feitas separadamente e

---

<sup>278</sup> No acervo virtual é possível ver que foram produzidos vários vestidos, no entanto, analisarei aqui somente um deles.

<sup>279</sup> Esses vestidos estavam no corpo de modelos mulheres.

<sup>280</sup> Digo isso pela perspectiva do fazer das rendeiras, a respeito das peças e do vestido.

montadas pelo estilista, para compor um vestido. Não sei se Walter tinha planejado toda essa montagem, antes de fazer as rendas.

Talvez essa dúvida pareça impertinente, uma vez que, sendo um estilista, aquele que desenha formas de peças, Walter possivelmente tenha pensado nisso anteriormente. Mas, em termos de criação, pode ser que o estilista tenha se deixado levar pelas peças de rendas prontas e ainda não montadas como vestido. Possivelmente, também, tivesse um tipo de planejamento de forma para aquele vestido e, com as rendas, tenha recriado e adaptado determinadas partes de rendas na peça.

Ainda sem resposta, essa indagação me fez perceber um processo de encontro de criação entre o estilista e as rendeiras nesse vestido. Observei, ali, uma montagem de duas visões de confecção, pois a parte das costas do vestido me lembrou de uma forma de peça de rendas, que as artesãs faziam para colocar em uma mesa ou criado-mudo, por exemplo. Vejamos isso:



281

Não é possível saber, pelas fotos, onde as peças estão separadas, mas pude perceber que eram várias peças com as quais ele fez uma montagem no e com o corpo da

---

<sup>281</sup> A primeira foto é, atualmente, o slogan da associação chamada “Aplicação De 4 pontas” e a foto do lado direito está disponível em: Acervo Virtual A Casa – Museu do Objeto Brasileiro.

modelo, costurando, inclusive, essas partes de rendas ao tecido, da cintura para baixo, que não é um tecido de renda.

Sabendo que as rendas não podem ser desmanchadas depois de prontas, uma vez que as formas dos desenhos se desfazem-se, Walter pode ter improvisado o tamanho e forma de montagem do vestido, a partir dessas peças inteiras.

Mas, justamente o que torna a renda incompleta, o fundo, torna-a aberta a várias possibilidades de contato com materiais de diversas ordens. É o que permite que visualizemos e toquemos nessa superfície aberta em formas. Depois de conhecer o processo de manufatura, observar uma renda pronta possibilita que pensemos nessas aberturas dos desenhos<sup>282</sup>, e as superfícies que ali se encontrarão como *fundo*.

Pela foto abaixo, pude perceber que há um *corte de encontro* entre dois tecidos. Um deles é a renda de cor preta, que cria com o tecido preto uma assimetria, ressaltando algumas partes da cintura da modelo. A renda veste as partes acima da cintura, encontrando-se com o tecido preto que veste o corpo da cintura para baixo. Aqui vemos um corte planejado da forma da renda com o tecido, em um encontro assimétrico.

---



283

---

<sup>283</sup>Fotos retiradas de <http://www.acasa.org.br/expo/moda/>



A partir desse vestido, encontrei o desenho de uma peça de renda antiga; por seu uso, percebo que o estilista a “aproveitou” criativamente para peças do desfile (uma peça de renda que é comumente usada para decorar criado-mudo e mesinha, por exemplo).

Durante minha pesquisa de campo, encontrei no armário da Casa das Rendeiras um arquivo catalográfico com 88 peças de rendas classificadas. Esse catálogo foi feito por três jovens estudantes de Moda que frequentaram a associação por um período.

Nesse catálogo encontrei a peça conhecida como *Aplicação de Quatro Pontas n.4*<sup>284</sup>, que costuma ser feita com linha de algodão esterlina e cujo desenho é formado por uma combinação de três pontos. Seu tamanho varia. No catálogo, o tamanho consta como 14 cm de largura e 14 de comprimento<sup>285</sup>.

A peça é idêntica àquela que compõe o vestido criado por Walter Rodrigues, com os pontos trança, *trocado inteiro* e *meio trocado*. Aqui fica evidente que o vestido constitui uma montagem, com sobreposições de várias peças de rendas iguais à *Aplicação*

<sup>284</sup> Imagem dessa peça na página 259.

<sup>285</sup> Nesse catálogo, há algumas características de cada peça: nome, tamanho, pontos, número de bilros utilizado, autoria e data de confecção.

*de Quatro Pontas*. Ele é formado por várias dessas peças de rendas e um tecido preto, provavelmente de crepe ou cetim<sup>286</sup>. Quando Walter perguntou às rendeiras quais eram as peças que elas mais gostavam de fazer, essa foi uma das formas de renda escolhida.

A *Aplicação de 4 pontas* é uma peça antiga, pois as rendas para decoração de mesas e criados-mudos eram feitas há muito tempo pelas rendeiras. Ao analisar as feitas com menos<sup>287</sup> e com mais frequência, atualmente, percebi que o que se tornou variável foram seus usos, que de certa forma podem alterar a combinação dos pontos. As rendas mais antigas eram feitas para compor superfícies planas, como uma mesa, barras de roupas, como mangas e golas, em que se posicionam em linha reta e, por isso, costumavam ser feitas em metro.

Walter Rodrigues fez uma *reapropriação* do uso de uma pequena toalha de mesa, para ser usada no corpo. Essa alteração é percebida pelo desenho da renda que utilizou, o que demonstra que foi feita para ser usada em uma superfície plana, diferente do corpo humano. Dessa forma, o estilista alterou a sua forma de uso, pela mudança de fundo ou superfície em que a renda seria sobreposta.

Ao transformar uma renda de uso plano para uso corporal, em três dimensões, gerou um efeito que chamei de “linhas indomáveis” no corpo. Portanto, é importante salientar que o estilista ousou, ao dar diferente uso para uma peça de renda, mas não deixou de ver os pontos e a parte do corpo que se ajustariam melhor no jogo de transparência.

### **6.3 - As linhas que ultrapassam os *contornos* e a sobreposição de camadas de renda**

A impressão que se tinha era que nas composições de Walter as rendas brotavam do corpo e seguiam como pele desse corpo; um jogo visual de exposição em que a renda, com formas bastante fluidas, segue um trajeto no corpo, um trajeto não linear que o acompanhava. Ao mesmo tempo, em um jogo de aparição e não visível, uma segunda pele, enfatizando algumas partes indomáveis dessa pele, ressaltando algumas partes do corpo, como pescoço e dorso.

Nos vestidos, o jogo de transparência e fundo ressaltam partes do corpo feminino. As rendas brincam com nossos sentidos e oferecem-nos uma revelação de diferentes formas, mostrando linhas de *contornos* não retos, que aparentam uma trama tecida no

<sup>286</sup> Não consegui reconhecer o tecido pela imagem, mas suponho que seja crepe ou cetim.

<sup>287</sup> Que caracterizei como rendas antigas.

próprio corpo, como se a pele fosse desenhada. A partir dessas peças, percebi a importância do desenho da renda fora e no corpo, e como o desenho de uma renda pode ser pensado ao ser traçado para diferentes partes do corpo e para diferentes usos dessas peças.

A renda usada nos ombros, por exemplo, a depender do desenho, pode ressaltar o colo do peito e cobrir os ombros. Isso tudo depende da escolha da pessoa e qual será o seu fundo, ou seja, onde será utilizada. O desenho pode determinar tudo isso e revelar aos nossos sentidos formas muito distintas.

Outro aspecto importante é a textura: como um relevo, dá a ideia de crescer e se ressaltar no próprio corpo, aparentando uma segunda pele. Ressaltada levemente da pele, é nesse momento que a renda parece querer sair, escapar dos *contornos* do corpo.

Vejo, aqui, como a textura é uma característica fundante de uma renda. Ao tocá-la, percebe-se que é algo fora da superfície em que é *tramada* (aqui, no caso, o corpo), e que ela própria forma uma superfície de tecido, que parece misturar-se ao corpo, fazendo um jogo de transparência e fundo.

O tecido de renda parece escorrer da pele e é a textura que evidencia que a superfície formada, no caso a renda, não é passiva, mas “domada” (cf. INGOLD, 2007), isto é, controlada e freada pela criação humana dos *contornos* do desenho, no qual as linhas se tornam traços na superfície. As superfícies são refreadas e não finitas.

Poderíamos associar a renda no corpo humano a uma tatuagem: traços inscritos no corpo pelo desenho. Mas a renda parece ter mais dimensões. Há um efeito visual nos vestidos de Walter que enfatizam a fluidez e aderência do tecido. A renda também parece sair do corpo, seguindo, assumindo um espaço além dele. Pelas rendas no corpo feminino, encontro esse jogo visual. Aqui, ele é o fundo da renda, enquanto que em rendas ornamentais de utensílios domésticos, como toalhas de mesa, o fundo é uma mesa ou criado-mudo, por exemplo.

No corpo, a renda tem como fundo do vestido (nesse caso) a pele, que é uma segunda camada de tecido, mas de outro tipo: a epiderme. De acordo com o desenho, temos diferentes transparências na pele; camadas de tecidos de diferentes matérias: a renda de algodão e a pele do corpo.

Pelos desenhos e a combinação dos diferentes pontos e tamanhos, é possível observar o visível e o não visível da renda, nesse fundo, formando superfícies de diversas formas. Os pontos mais fechados permitem que, em seus trechos, as linhas apareçam ou ressaltem sobre a pele, e os pontos mais abertos fazem com que a pele do corpo fique em

evidência. Essa combinação configura um desenho de variadas sobreposições à pele. Camadas que se imiscuem<sup>288</sup>.

Ao produzir junto com as rendeiras rendas com linhas mais finas, Walter ressalta os pontos, deixando no corpo alguns detalhes mais delicados. Além disso, o uso da lycra com algodão parece-me ter dado à renda melhor aderência ao corpo, dando o efeito de uma segunda pele, ou ainda, a ideia de que as linhas das rendas foram traçadas no próprio corpo da modelo.

---

<sup>288</sup> Seguindo com o desenho das rendas no corpo feminino encontro esse jogo visual.





#### 6. 4 - Os fundos da renda e o desenho *kene*

Uma questão me parece importante ressaltar, quando a renda envolve uma superfície e se sobrepõe em outra: a relação do corpo (*fundo*) feminino, enquanto vestimenta de renda, ou melhor, do corpo enquanto superfície com o tecido da renda. Essa questão me fez aproximar as rendas de bilros ao desenho *kene*, suas linhas e os suportes em que são feitos<sup>290</sup>.

A partir do exemplo do vestido desenhado por Rodrigues, farei algumas considerações e associações a respeito do desenho *kene* (um grafismo), confeccionado pelos indígenas ameríndios, ambos de língua pano, Kaxinawa e Shipibo Konibo (nesse caso falarei especificamente do *chitonte* que não é feito pelos Kaxinawa). Parece-me possível fazer uma associação entre o vestido desenhado e montado por Walter Rodrigues

<sup>289</sup> A primeira foto é, atualmente, o slogan da associação e essa foto foi tirada por Alex Nakaóka e as três últimas fotos foram retiradas do Acervo Virtual A Casa – Museu do Objeto Brasileiro.

<sup>290</sup> Lagrou utiliza o termo *suporte* que prefiro denominar de superfície. Falarei brevemente dessa questão mais à frente, na página 270.

no corpo feminino e as linhas das rendas, e uma relação entre linhas do desenho *kene* e o desenho das rendas.

Apresento agora as principais características do desenho *kene*, a partir de materiais de pesquisa de Lagrou (2007;2013).

A autora fez extensa pesquisa entre os Kaxinawa da Amazônia brasileira, povo em cujas atividades o desenho constitui um ofício central, pois opera com imagens na ordenação de um mundo de formas sólidas e formas fluidas. Algumas imagens se materializam e se tornam visíveis e outras se manifestam como formas invisíveis. Os Kaxinawa elaboram a noção de pessoa, operando na fabricação do próprio corpo como elemento transformador pelas imagens, em forma de *yuxin*<sup>291</sup> (cf. LAGROU, 2007).

Segundo a autora, “a fenomenologia Kaxinawa gira em torno de uma tensa relação entre a fabricação da forma sólida<sup>292</sup> [...] e o poder de imagens livres e flutuantes” (2007, p.59). Tais imagens se manifestam em três tipos de formas diferentes: na forma de espíritos ou seus donos (*yuxin* e *yuxibu*<sup>293</sup>), na forma de transformações em imagens e visões (*dami*), e na forma de caminhos esboçados em desenhos (*kene*). Esses padrões de desenhos podem ser produzidos somente pelas mulheres.

O desenho entre os Kaxinawa é sobre relações<sup>294</sup>, ou melhor, alude a relações, ligando mundos diferentes, e aponta para a interdependência de diferentes tipos de pessoas. No desenho, encontra-se a capacidade de agir no mundo: sobre os corpos onde o desenho adere, como uma segunda pele, e sobre as mentes dos que viajam em sonhos e visões, onde a visualização funciona como um mapa com seus caminhos<sup>295</sup>. Os padrões desse tipo de desenho chamam a atenção para a permeabilidade da pele a influências exteriores.

Feito em diferentes suportes (que chamo de superfícies), como corpo, cerâmica, tecido e cestaria (trançar de fios), o *kene* tornou-se um tema chave para a antropóloga no

<sup>291</sup> Lagrou diz ter compreendido a importância dessas imagens, visíveis e não visíveis em três rituais (LAGROU; 2013)<sup>291</sup>. São eles: o Rito de Passagem *Nixpupima* para meninos e meninas (na idade da troca dos dentes de leite por dentes permanentes. Rito de fertilidade e Ingestão ritual da ayahuasca. Esses ritos operam com *técnicas de mediação* utilizadas pelos ameríndios para a passagem entre diferentes modos de conhecimento, isto é, a passagem entre diferentes pontos de vista. Para ver mais: Lagrou (2013, p.70) No artigo “Podem os grafismos ameríndios serem considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista”, Lagrou (2013) examina as operações mentais específicas que permitem essa passagem.

<sup>292</sup> “onde a pessoa saudavelmente incorporada e enraizada é o artefato por excelência do trabalho coletivo kaxinawa” (LAGROU; 2007, p. 59).

<sup>293</sup> “... Yuxin e sua amplificação em yuxibu são seres à procura da forma, sempre tentando se transformar em algo diferente” (LAGROU; 2007, p.70).

<sup>294</sup> A antropóloga utiliza o termo *relatedness*, ou seja, o estar relacionado.

<sup>295</sup> “permitindo aos *bedu yuxin*, alma do olho, de homens e mulheres de encontrar a morada dos *yuxibu*, donos dos desenhos” (LAGROU; 2007, p. 66).

entendimento das operações mentais e imagens virtuais e materializadas na cosmologia Kaxinawa<sup>296</sup>. As imagens são fundamentais para a inteligibilidade dessas operações, segundo Lagrou:

A prática estética gera igualmente realidades complexas que não encontramos na realidade comumente observável. Neste sentido, o ritual, a arte – enquanto produção de imagens virtuais e materiais – e o xamanismo são todos “técnicas de mediação” entre o visível e o invisível, mostrando uma realidade que não é observável a olho nu. (2013, p.105).

Um mito do povo Kaxinawa a respeito da origem do *kene*<sup>297</sup> mostra que o aprendizado dessa técnica, pelas mulheres indígenas, está intimamente relacionado à tecelagem e às noções de tecido, fios, entrelaçamento e pele (com as pinturas corporais e os diferentes suportes do grafismo *kene*)<sup>298</sup>.

No mito, encontramos a ideia da pele como tecido. Como nos conta a antropóloga, a origem da anaconda, que é dona (o) dos desenhos e de todas as imagens virtuais possíveis,<sup>299</sup> situa-se no mito do grande dilúvio. Nesse, diversos artefatos se transformaram, por essa ocasião, em animais: o fuso se transformou em arraia e o cesto com desenho<sup>300</sup> se tornou a cabeça da anaconda; o casal Sidika e Yube, que na hora do dilúvio estava deitado numa rede decorada com desenhos (*disi keneya*), transformou-se em anaconda<sup>301</sup>.

No interior da anaconda, um ser sobrenatural, andrógono, encontram-se as agências femininas e masculinas combinadas e a pele da cobra é a rede com desenho:

No fundo do rio estes desenhos não são visíveis, e a anaconda é chamada de anaconda branca. Os desenhos só se revelam no contato com o sol, quando a *boa*<sup>302</sup> sobe para a terra para revelar seu desenho aos humanos [...]. Quando é jovem, a boa vive na terra para ensinar os humanos; quando se cansa porque está ficando velha, se retira para a água onde reina como “grande chefe”. Foi o espírito da boa que ensinou às mulheres a arte do desenho *kene*<sup>303</sup>. (LAGROU 2013; p. 75)

<sup>296</sup>Os grafismos acompanham as etapas da transformação corporal e podem ser considerados instrumentos de transformação da percepção, de acordo com Lagrou (2013:71).

<sup>297</sup> De acordo com Lagrou (2007), os Kaxinawa insistem que o desenho *kene* varia os motivos e não deve ser usado no plural (“desenhos”).

<sup>298</sup> Pelo mito, é possível ter uma noção de como surgem os desenhos *kene* e como operam no cotidiano dos Kaxinawa.

<sup>299</sup> Dona (o): controle do fluxo do sangue menstrual, por exemplo.

<sup>300</sup> Informado por Lagrou (2007), os Kaxinawa chamam o cesto com desenho de *kakan keneya*, o cesto transformado.

<sup>301</sup> Anaconda, Yube, é a dona do mundo aquático.

<sup>302</sup> Para os Kaxinawa, a boa e a anaconda são transformações uma da outra (LAGROU; 2013).

<sup>303</sup> Enquanto que a experiência com ayahuasca, o mundo das imagens (*dami*) e dos espíritos (*yuxin*), foi ensinada aos homens pela anaconda.

Uma possível explicação dos Kaxinawa para esse mito é que “o desenho foi ensinado a uma mulher Kaxinawa pelo *yuxin* da jiboia, *Sidika*, na forma de uma senhora de idade” (LAGROU; 2007, p.71). A cobra concede seus olhos às mulheres para que tenham as visões dos desenhos. O aprendizado pode ter se dado através da avó materna que mata uma jiboia para a neta:

A jovem come os olhos da jiboia e expressa seus desejos para o *yuxin* da jiboia no momento em que a mata<sup>304</sup> [...]. A agência da jiboia se manifesta através do aumento da capacidade da visão; ela (ou ele) passa aos humanos a capacidade de gerar desenho e o desenho fornece a moldura e a condição para a geração de qualquer tipo de forma. (LAGROU; 2007, p. 209)

Desse modo, é *yuxibu* da jiboia que deu às mulheres o conhecimento de produzir e gerar desenhos. Todos os desenhos possíveis se encontram virtualmente na pele da cobra<sup>305</sup>. Com isso, as mulheres, no aprendizado do *kene* com a jiboia pelos olhos de *yuxin*, alcançam a visualização imaterial de padrões de desenhos que, muitas vezes, se materializam em um suporte.

Podemos perceber algumas relações entre *o tecido, a pele, o trançado* e o desenho com o mito e suas variações, com a observação de Lagrou a respeito: “A associação entre trançado, tecelagem, desenho e o corpo da anaconda é extremamente recorrente na Amazônia” (2013: p.77).

A tecelagem é a técnica primordial por meio da qual os padrões de desenhos foram ensinados às mulheres Kaxinawa e o tecido desempenha a função de uma pele<sup>306</sup>. O conceito de *tecido da vida*, cujos motivos são largamente inspirados na pele da cobra com suas manchas, é “[...] concebido enquanto entretecimento de elementos iguais (seres ocupando a mesma posição no sistema...)”. (LAGROU; 2007: p.101)

No entanto, o desenho tem essa capacidade somente no nível do *yuxin*, mundo de imagens livres, não restringido pelo lento processo de crescimento de corpos pesados. *Kene* é a linguagem dos *yuxin* e precisa ser 'traduzido' pelos humanos para ganhar seu lugar no mundo humano. Para isso, traça caminhos a serem seguidos pelo *yuxin* do olho, aquele que tem a visão do desenho.

<sup>304</sup> O conhecimento dos padrões complexos da tecelagem é considerado um sinal de inteligência e dedicação.

<sup>305</sup> “O desenho da cobra contém o mundo. Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para entrar em novas formas. Tem vinte e cinco manchas na pele de Yube, que são os vinte e cinco desenhos que existem. Todas as malhas dele podem se transformar em miração”. (LAGROU; 2013:76)

<sup>306</sup> “...contendo o espaço corporal no seu interior filtrando e protegendo, ao mesmo tempo em que conecta o que está dentro com o que está fora” (LAGROU, 2007: p.114)

O *kene* é o tecer com desenho tornando a pele (seja na tecelagem, pintura corporal, cerâmica ou cestaria) suscetível a trocas, fazendo uma passagem entre mundo interno e externo<sup>307</sup>. Esse desenho traça caminhos (LAGROU; 2013) capazes de multiplicar a forma. As unidades mínimas de desenho são chamadas de 'caminhos', cobrindo todo o mundo conhecido e a fabricação de tecido, ou a superfície pintada é uma rede de caminhos.

A partir de algumas relações que os Kaxinawa fazem entre o tecer, trançados, a pele e o tecido com os motivos do desenho *kene*, vejo uma associação possível com as rendas de bilros que, no trabalho de entrelaçamento de fios, traz a construção da superfície de um desenho tecido que chamamos “renda”.

Ao buscar conhecer o processo de confecção das rendas de bilros, precisei me ater a alguns momentos desse processo, como a transformação das fibras de algodão em fios (processo de fiação), com vários outros, como o enrolamento das linhas nos bilros, além de conhecer momentos em que as linhas, nos bilros, nas mãos das rendeiras com os gestos de cruzamento, formavam um desenho tecido pelo entrelaçamento das linhas (fios de algodão), criando uma superfície de algodão – entretecida – com os pontos das rendas.

Esse ofício opera com o crescimento de uma superfície de fios. Além disso, depois de pronta, a renda irá envolver ou acoplar algum material (uma mesa ou corpo de uma pessoa). Temos a pele do corpo feminino envolvida por uma renda cujo desenho pode ser considerado uma pele ou uma sobreposição de camadas no corpo; uma camada de fios de algodão sobreposta à camada da pele. Essa sobreposição é um desenho no corpo (como mostrarei mais à frente com o vestido de Walter Rodrigues). Por enquanto, sigo com o desenho *kene*, com o intuito de mostrar a relação entre linhas do desenho em algumas superfícies.

Até agora, apresentei o modo como o conhecimento dos desenhos opera entre os Kaxinawa<sup>308</sup>. As características do desenho *kene* elucidam um modo próprio de *mostrar*, acionando diferentes percepções com um estilo particular de dar-se a ver.

Lagrou (2013) ressalta que “a arte ameríndia amazônica tem se especializado mais na arte de sugerir do que naquela de mostrar, de representar” (2013:68), produzindo movimento, profundidade e transparência, e mostrando como o desenho conduz a um

---

<sup>307</sup> Os grafismos aderem à pele tanto durante a vida cotidiana quanto durante a experiência visionária, tornando a pele transparente e permeável, e é desse modo que corpos se tornam também intercambiáveis (LAGROU, 2007, p.2013).

<sup>308</sup> Partindo dos dados de LAGROU (2007;2013).

modo de ver<sup>309</sup>, com suas linhas que constroem um caminho próprio para seu entendimento.

De acordo com a autora, o *kene* produz a visualização de uma arte abstrata com pouquíssima figuração. O grafismo *kene* não cria imagens geométricas que têm figuras como modelo. O desenho sugere direcionar o olhar e atrair para si as próprias linhas que compõem o desenho:

Um estilo particular de mostrar que consiste em ocultar sistematicamente a maior parte do que poderia ser visto. A técnica aponta para o fato de muitas formas latentes só se darem a ver através de um engajamento ativo do olhar com a trama das linhas. (LAGROU; 2013, p.69).

Acompanhando os desenhos de rendas, é possível perceber que há alguns que priorizam figuras, mas há, do mesmo modo, desenhos que sugerem formas e composições, sem resultar em uma figura.

Uma característica fundamental do *kene* diz respeito à noção de “dinamismo deste grafismo que apesar de abstrato podia se abrir para a percepção de uma figura virtual, imagem mental que não é dada a ver no desenho”; o que nos leva à noção de abstracionismo, que Lagrou (2013) observa como característica fundamental dessa arte indígena em que:

o olhar não se fixa sobre uma figura delineada por um fundo, mas oscila entre a possibilidade de perceber uma figura simultaneamente com outra, a contrafigura. (2013, p.69)

Os termos *suporte* e *superfície* me parecem estar muito relacionados. Lagrou (2007; 2013) utiliza o termo “suporte”, para falar dos locais em que são feitos os desenhos *kene*. Prefiro utilizar o termo “superfície”, como Ingold (2007), por associá-lo a uma construção de coisas em seu processo de feitura; formas que emergem com o fazer laboral das rendeiras, com os materiais das rendas de bilros: fios, tecidos e pele. Logo, uma forma sólida, onde as rendas irão se sobrepor, ocorrendo uma interação entre elas (tecido) e o material<sup>310</sup>.

O *kene* é um grafismo aplicado em várias superfícies. É “um padrão desenhado que cobre a pele ou as cerâmicas usadas para servir comida ou um tecido, cesto, ou esteira que serve de parede da casa” (LAGROU; 2007, p.118). O suporte, que pode se apresentar

<sup>309</sup> Ou melhor: conduz a vários modos de ver.

<sup>310</sup> Importa-me tornar visível a construção de uma superfície pelo cruzamento de linhas, gerando a renda de bilros, enquanto um tecido.

de diferentes formas, influencia a pintura do desenho padrão: “A forma do suporte força o desenho a adaptar suas curvas e seus ângulos para se ajustar a superfície e os próprios suportes são transformados” (LAGROU; 2007, p.119).

É possível perceber uma tensão entre o grafismo e o suporte que se transforma com as linhas traçadas, ou seja, ambos não ficam intactos. O desenho na pintura corporal com jenipapo, por exemplo, “[...] ora veda a pele inteira, ora a cobre com uma fina filigrana, ou a abre através de traços grossos para a intervenção ritual (que) nos permitem ver a pele pintada...” (LAGROU; 2013, p.74); como a pele de uma cobra e tal como um trançado ou tecido, em que a pele opera lugar de contato e de passagem entre o interior e o exterior. A pele possibilita a criação de um “corpo” capaz de esconder uma interioridade.

Nesse espaço interior, há uma relação entre as linhas que sugere uma figura em meio a formas abstratas. A intenção de: “[...] intercambiabilidade entre figura e fundo visa antes desfazer a possibilidade de delimitar uma figura sobre um fundo do que confirmá-la” (LAGROU; 2013, p.84). Para a autora, os povos amazônicos:

visam produzir uma percepção espacial nova através do jogo entre as linhas que não substitui um espaço preexistente, mas se superpõe a este. A transformação artística da percepção espacial consiste, portanto, numa superposição e não em uma substituição. Esta superposição permite por sua vez passar alternadamente de uma percepção a outra, como em um jogo de contraste entre figura e contra figura. (LAGROU; 2013, p.81)

Isso gera a percepção de simultaneidade entre os lados visíveis e invisíveis da realidade, em que um motivo gera outro:

As linhas traçadas vão gradualmente preenchendo o espaço demarcado à maneira de uma filigrana, de um labirinto. O grafismo, ao produzir uma dinâmica e uma espacialidade próprias e internas às relações entre as linhas constitutivas do desenho, torna visível a permeabilidade da pele, sua proximidade com as matérias tecidas e sua profundidade velada. (LAGROU; 2013, p.105)

O desenho parece fazer um papel de mediação entre um interior e um exterior, não se concentra na delimitação de espaços, mas sim em relações entre linhas<sup>311</sup> que criam um efeito dinâmico de passagens de caminhos que ultrapassa o suporte<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> “A produção de profundidade no espaço perceptivo, através de uma dialética entre as linhas mais grossas do desenho que englobam linhas mais finas que preenchem o espaço, pode ser notada com mais clareza na arte gráfica Shipibo-Konibo [...] do que no grafismo Kaxinawa. Esta diferença estilística pode estar relacionada ao fato de estes estilos gráficos terem o corpo e a cerâmica como suporte e técnica original, enquanto o grafismo dos Kaxinawa [...] têm a tecelagem e o trançado como origem dos motivos”. (LAGROU; 2013, p.83)

<sup>312</sup> “Se a desenhista se concentra sobre a relação entre as linhas, ela obtém um desenho que é visualizado enquanto tal somente no final, desenho este que responde às exigências estilísticas de alternância entre

Para os Kaxinawa, os desenhos são comumente interrompidos no meio do padrão “sugerindo sua continuação para além da superfície desenhada e para além do suporte” (LAGROU; 2013, p.70). A ideia é que o grafismo crie um efeito de independência com relação ao suporte.

A autora (2013) conta que o modo do desenho jogar com a tensão entre visibilidade e invisibilidade é tecer ou trançar sem utilizar cores contrastantes. Interessante notar que aqui há um paralelo possível com as rendas de bilros. Ao rendar com apenas uma cor de linha, na cor marrom claro, a renda não costuma se destacar. Nesse caso, a ideia é que a renda não se destaque da cor da superfície que será envolvida por ela, ao contrário de cores fortes, como o preto que costuma ressaltar a pele de mulheres brancas. Já as mulheres negras têm esse destaque ao contrastar a pele com rendas de cor vermelha e amarela, por exemplo.

## 6.5 - Os traços inscritos do *kene* e das rendas

Primeiramente, é necessário esclarecer que o desenho *kene* e os desenhos de rendas de bilros não são feitos da mesma forma e não operam do mesmo modo, isto é, com a mesma cosmologia. Minha intenção não é buscar, necessariamente, nas características estéticas dos dois tipos de desenhos, os mesmos sentidos e operações. Trata-se de fazer associações a respeito deles, pensando nas relações entre as linhas dos mesmos e as superfícies em que são colocados<sup>313</sup>; associações das relações entre as linhas dos desenhos e a superfície que os abriga e os diferencia.

O corpo é uma superfície comum a ambos os desenhos<sup>314</sup>. Como a renda, depois de pronta, que envolverá outra superfície, há nos desenhos a intenção de trazer efeitos visuais de dinamismo, transparência e sobreposição. Assim, busco evidenciar algumas características dos desenhos das rendas com relação ao *kene*, a partir do que há de comum entre eles.

---

figura e fundo. O resultado é uma percepção labiríntica que não revela de imediato as figuras possíveis” (LAGROU, 2013:101).

<sup>313</sup> Através de Lagrou (2007, 2013), aponto vários aspectos e características do desenho *kene* que está ligado a um modo de pensar e operar na fabricação de pessoas, estabelecendo passagens em que os indígenas vivenciam diferentes pontos de vista.

<sup>314</sup> Pintura corporal e rendas no corpo em vestidos, coletes, blusas, entre outros.



Acionando conceitos como movimentos, dinâmica, figuração e fundo dos desenhos Kaxinawa, assinalo a ideia de formas visíveis e não visíveis, a olho nu, nas rendas de bilros (durante o seu processo de manufatura e depois de prontas).

Lagrou (2007, 2013) mostra que os índios Kaxinawa fazem os desenhos em corpos, cerâmicas, tecidos e cestaria. Esse fazer implica acompanhar as características do corpo e da própria cerâmica, enquanto forma e matéria, criando noções de profundidade, transparência e dinamismo. Nesse sentido, o suporte é sempre levado em conta.

A ideia do desenho *kene* é que ele possa ser visto independente da superfície em que é feito, o que me leva à questão das rendas, antes e depois de prontas. Como já dito anteriormente, a renda é feita com as linhas de algodão, passando e fixando-se pelos nós por diferentes materiais. São camadas de materiais sobrepostos que, com o trocar dos bilros, cria a superfície da renda. Depois de feita, ela envolverá outras superfícies. Desse modo, as rendas tornam-se independentes também dos materiais que as construíram em sua trama.

Os desenhos da renda são acoplados ao papelão e à almofada e guiam as linhas de algodão, embora o desenho da renda apareça justamente com o jogo dela, acoplando-se sempre a outra superfície. Esses desenhos costumam ser feitos pensando-se na superfície que envolverão, tanto para calcular seu tamanho, quanto para buscar criar com as linhas dos desenhos diferentes efeitos, a depender da superfície. Penso que isso fica mais claro, quando falo da montagem do vestido de rendas de Walter Rodrigues, que se apropriou de um desenho de toalhinha de mesa, para criar um vestido. A diferença de uso na mesa e no corpo feminino (no caso do vestido) mostra-se em suas formas bidimensionais e tridimensionais, por exemplo.

No corpo feminino, o efeito de linhas que ultrapassa o corpo, no vestido de rendas, me deu a impressão de que, nas composições do desenho de Walter, as rendas brotam do corpo e seguem como a própria pele. Nesse sentido, o efeito das linhas que ultrapassa o corpo pode ser associado à intenção do desenho *kene* em ultrapassar o suporte, no meio do padrão do *kene*, dando uma noção de continuidade além do próprio suporte. Essa característica que noto no desenho do vestido no corpo é diferente da renda em outras superfícies (o efeito de dinamismo no corpo parece mais forte<sup>315</sup>).

De acordo com Lagrou (2007), o *kene* é uma malha protetora no corpo, um desenho que age ao estabelecer relações entre corpos e pessoas traçando caminhos. Um

---

<sup>315</sup> É possível perceber isso na seção em que analiso “as linhas que ultrapassam os *contornos* e sobreposição de camadas de renda”, página 262.

*kene* em pintura corporal, por exemplo, faz com que a pele humana torne-se porosa, permeável às trocas com o exterior<sup>316</sup>, mostrando caminhos para que o encontro com outros seres (*yuxin*, *yuxibu*, espíritos) possa retornar à sua forma sólida<sup>317</sup>. Para voltar é necessário seguir os traçados que conduzem ao local do início, da partida.

Os desenhos de rendas são os traços guias, como um mapa, que mostram às rendeiras por onde as linhas devem tomar formas de renda. Essas linhas, como observo no capítulo 3 (p. 150), formam caminhos, a partir do desenho composto por diferentes pontos de rendas<sup>318</sup>. Ao observá-las entre diferentes pontos, no desenho, pude perceber que elas se encontram nos traços na cartolina e nas linhas de algodão. O desenho da renda compõe caminhos de linhas inscritas no papel, com as linhas de algodão sobrepostas a ele.

Como me refiro no capítulo 3<sup>319</sup>, percebi esses caminhos a partir da abertura de linhas de rendas prontas, por desenhos, e da análise de alguns desenhos de rendas.

O encontro de linhas me mostrou que a criação e o efeito delas formam um interior e exterior, mas mostrou também a permeabilidade através desse encontro. Sinalizou que, quando começo a investigar uma linha, vejo que há muitas mais compondo-a. Ao abri-las de uma volta no desenho, vejo várias entrelaçadas, como em uma cesta (fios entrançados), mas a renda, quando pronta, não revela suas múltiplas linhas. Ao desentrelaçá-las, os efeitos de interior e exterior se esvaem.

Quando colocamos essa observação para uma renda que veste um corpo, fica mais marcada essa multiplicidade de linhas. As rendas, em contato com a pele, trazem a ideia de trocas e permeabilidades entre as linhas. Seu efeito de “*linhas indomáveis*” está relacionado à intenção de movimento delas no corpo que, nesse caso, parecem desafiar a noção de interior e a transparência; é como dizer que as texturas (pele e linhas de algodão) se imiscuem, o que me leva à sobreposição de texturas de tecido e pele.

## 6. 6 - O Tecido e a pele

A sobreposição, a transparência e o movimento das rendas se dão, como no *kene*, pela relação entre as linhas que compõem o desenho e a superfície que a renda envolverá,

<sup>316</sup> Relação com inimigos inclusive, segundo Lagrou (2007, 2013).

<sup>317</sup> Nesses caminhos, as formas se tornam instáveis e permitem trocas com outros mundos.

<sup>318</sup> Cada ponto de rendas tem uma forma e a combinação de formas comporá o desenho.

<sup>319</sup> Ver desenhos do capítulo 3, em “Inventário de peças e suas aberturas”, p. 140.

pois esses desenhos costumam ser feitos pensando no material a que a renda se sobreporá. Há também um efeito que se dá a ver na sobreposição da renda a alguma superfície. Seu desenho fica mais destacado e, portanto, se dá a ver com mais clareza naquilo que mostra e esconde.

Trago um desenho de renda específico, o vestido, no corpo feminino, para evidenciar algumas dessas relações<sup>320</sup>. A renda tem a característica de trazer o efeito de tornar partes visíveis e tornar outras invisíveis pelo seu desenho. As partes em que os pontos são mais fechados escondem mais ou revelam menos o corpo, criando uma relação de fundo.

Os desenhos das rendas são baseados em formas da natureza e em formas abstratas. Em algumas rendas prevalece a figura, como por exemplo, a flor *camélia*; em outras, prevalece a noção de formas não claras, sugerindo privilegiar a composição, sem o reconhecimento de formas geométricas (em algumas palas e vestidos).

No entanto, os desenhos baseados em figuras como a flor compõem-se de formas geométricas diferentes do *kene*. A construção da renda está baseada na composição das linhas dessa flor, que, em momentos de confecção, constitui-se, gerando uma relação entre linhas<sup>321</sup>.

Diferentemente da pintura corporal *kene*, feita diretamente na pele do corpo, a renda é feita para ser acoplada a ele. O que me aproxima da noção do *kene* é o fato de a renda, no corpo, dar o efeito de que o desenho das linhas foi feito nele próprio. Elas *brotam* (movimentam-se) em formas fluidas que seguem um trajeto com e no corpo. Há uma relação entre o tecido do corpo, a pele e o tecido da renda pelas linhas de algodão, sobrepondo-se e formando, juntos, camadas de tecidos “como filtro ou malha protetora no corpo traçando caminhos” (LAGROU; 2007, p. 79).

Há possibilidade de fazer um mesmo desenho de renda (motivo), alterando a espessura das linhas. As mais grossas formam pontos em que se dá menos a ver do que um desenho com linhas finas, o que altera o efeito de permeabilidade entre a renda e a superfície que sobrepõe ou envolve. Temos aqui dois efeitos que não se excluem: a sobreposição de camadas e envolvimento de uma superfície. São esses dois elementos da renda que tornam todas as outras características possíveis.

---

<sup>320</sup> Esse desenho já foi mostrado na seção: “As linhas que ultrapassam os *contornos* e sobreposição de camadas de renda” p. 262.

<sup>321</sup> E, quando no corpo feminino, a renda de bilros também opera com um jogo visual de sugestão de formas, e não necessariamente de figuras, embora a renda pronta nos leve, às vezes, ao desenho de uma figura: de flor, por exemplo.

## 6. 7 - *Chitonte* e Rendas: Vestir e envolver

Como expliquei no item Montagem (p. 257), neste capítulo, a peça de renda de bilros, antes usada para envolver uma pequena mesa ou um criado-mudo, pelas mãos de Walter Rodrigues torna-se uma peça que compõe um vestido feito para sobrepor-se ao corpo feminino. O estilista fez criações em tecidos que propõem envolver o corpo e chamar a atenção para algumas de suas partes com os desenhos das rendas, suas formas e sua transparência. Cada desenho de renda pode criar um tipo de efeito, mostrando, também, um jogo visual entre as formas das rendas e as partes do corpo que elas sobrepõem<sup>322</sup>.

Ao fazer com as rendeiras as rendas com linhas mais finas, Walter ressalta os pontos, deixando no corpo alguns detalhes mais delicados. Além disso, o uso da lycra com algodão me parece ter dado à renda melhor aderência, dando o efeito de uma segunda pele, ou ainda, a ideia de que as linhas das rendas foram traçadas no próprio corpo da modelo, que aparece nas fotos do acervo, vestindo as rendas.

Essa transformação me fez associar as rendas aos *chitontes* que, de acordo com Belaunde (2011<sup>323</sup>, 2013, 2014), são feitos pelo povo ameríndio Shipibo-Konibo para cobrir, vestir o corpo feminino, o que creio poder associar à renda de bilros, nesse caso, relacionado à sua concepção no envolvimento do corpo feminino.

O corte e composições de desenho nos *chitontes* revelam a relação com a tridimensionalidade no corpo, ressaltando volume e gerando jogos visuais e relevo, assim também como revelam as rendas de bilros, em suas composições, como mostro na relação do corpo com o vestido de rendas de Walter Rodrigues.

Portanto, ao invés de enxergarmos a renda como um tecido que somente adorna, como se fosse apenas aplicado ao corpo, é possível enxergar no desenho das rendas a intenção de criar uma troca com a pele do corpo. Esta e o desenho estão em uma relação de camadas sobrepostas também, assim como o *chitonte*, como observado por Belaunde (2011).

Os desenhos de Walter permitem pensar que as linhas têm um propósito, ao mostrar em um corpo rendas que ressaltam o efeito de transparência do artigo. Ao

---

<sup>322</sup> Isto é, as rendas também são feitas para determinados fundos e que são determinados com o desenho.

<sup>323</sup> Todas as traduções do espanhol para o português citadas do artigo de Belaunde (2011) são de minha responsabilidade.

observar as linhas em formas de desenhos (rendas) no corpo, podemos perceber dois tipos de texturas: a pele-tecido e a renda-tecido, o que diz respeito à arte de vestir e de fazer para vestir.

Assim como os Kaxinawa, os Shipibo-Konibo, índios da região amazônica dos Andes, falantes da língua Pano, destacam-se por suas artes gráficas, o *kene*, desenhadas no corpo, em tecidos, cerâmicas e braceletes<sup>324</sup>.

De acordo com Belaunde (2014), os Shipibo-Konibo têm a concepção de que “a visibilidade criada na e pela roupa é tão importante quanto as suas qualidades de vestimenta e molde do corpo” (Belaunde; 2014, s/p). Essa concepção parece fazer todo o sentido com as rendas, uma vez que elas também envolvem corpos, ressaltam e escondem, tornando visíveis algumas partes do corpo feminino, como as costas e a cintura num vestido. Assim como as linhas e desenhos do *chitonte* criam visibilidade a algumas partes do corpo, a renda sugere, com sua transparência e aparência, algumas formas do corpo feminino, ressaltando as costas e a cintura<sup>325</sup>.

A relação desses desenhos, em que mulheres pintam, bordam e tecem, com os materiais em que são desenhados, os *kene* (como se chamam esses padrões de desenhos em pano), fez-me associar esses desenhos e seus efeitos visuais, ligados às superfícies em que serão traçados, com as vestimentas de rendas das modelos de bilros no corpo feminino.

A ideia aqui é trazer, com o material de Belaunde (2011; 2013; 2014<sup>326</sup>), aspectos que me chamaram a atenção a respeito da relação das rendas em um corpo<sup>327</sup>. O que tomo como justificativa, para trazer a pesquisa de Belaunde (op.cit) sobre o *chitonte*, é o modo como a antropóloga explica e descreve o modo de fazer *kene*, em *chitonte*, uma atividade

---

<sup>324</sup>Todos os volumes que fazem parte da existência cotidiana Shipibo-Konibo podem ser envoltos por *kene*, de acordo com Belaunde, 2014.

<sup>325</sup> Com relação às rendas, estou tratando apenas delas em corpos femininos, embora haja vestimenta masculina também.

<sup>326</sup> O trabalho de Belaunde, de 2014, é referente à sua participação no 7 ENEC - Estudos de Consumo (Mercados contestados – Novas Fronteiras da moral, da ética, da religião e da lei), que aconteceu entre os dias 24 a 26 de setembro de 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). Não possui marcação de páginas.

<sup>327</sup> Digo que essa parte da pesquisa é um exercício porque as associações feitas aqui são minhas. Não posso dizer se as rendeiras concordariam ou não com essa análise. Também não posso assegurar, a não ser supor, que Walter Rodrigues tenha pensado na relação do corpo com as rendas exatamente como penso, por isso, é uma suposição. Um exercício em que, ao observar padrões de desenhos e “os fundos” que as rendas envolvem, depois de terminadas, mostram uma outra constituição de vida no corpo, a meu ver. Não tenho intenção de afirmar que essa população indígena (Shipibo-Konibo) e as rendeiras com o estilista tenham a mesma concepção de desenho e noções de volume e superfície, muito menos diminuir, em uma analogia com rendas, a diferença cosmológica e material entre elas.

típica de mulheres da região que se preocupam em comunicar, em seus desenhos, uma relação com o corpo que será vestido<sup>328</sup>.

Noções como fundo, volume e profundidade são caras à composição de desenhos e jogo visual *kene*, e também para as rendas de bilros, quando usadas como vestimenta.

Belaunde (2013) mostra como os grafismos Shipibo-Konibo adquirem uma dinâmica por meio da produção e desenhos em camadas nos *chitontes*, criando efeito de percepção e movimento entre as linhas, e de profundidade do espaço, sugerindo, dessa forma, a transparência da pele e a agentividade dos grafismos. Esses desenhos são feitos também em cerâmica, como entre os ameríndios Kaxinawa.

## 6. 8 -Envolver o corpo feminino em sobreposição de camadas

A criação dos padrões de desenhos para cobrir o *chitonte* é feita baseada em uma relação de envoltura, em que tecido, desenhos e corpo se comunicam ou pelo menos esse é o efeito visual que geram.

De acordo com Belaunde (2013), o *kene* Shipibo-Konibo é uma arte amazônica da envoltura, em que “os desenhos tecem redes de arabescos desdobrados, invertidos e paralelos que envolvem a superfície do corpo” (2013: p.199). O *kene*<sup>329</sup> é uma arte aparentemente bidimensional, mas ajustada às formas tridimensionais que ela recobre, feito para roupa que envolve o corpo, como no caso do *chitonte*, tanto para uso próprio quanto para a venda<sup>330</sup>.

De acordo com a autora, no pensamento dos ameríndios vestir-se é envolver<sup>331</sup>. O *chitonte* é uma vestimenta feminina, em forma de tubo ou cone, composta por “uma tira de tecido de uns 150 cm de comprimento por 65 cm de largura, fechada por uma costura nas bordas mais estreitas para formar um tubo”, pintado ou bordado com *kene* (Belaunde 2011:470<sup>332</sup>). No *chitonte*, o grafismo *kene* é feito para a roupa que envolve o corpo. Deve ser colocada pela cabeça, passando os braços e envolvendo-se ao redor da cintura,

<sup>328</sup> Algo que, de certa forma, intento mostrar em: “As linhas que ultrapassam os *contornos*” pela relação do corpo com as rendas.

<sup>329</sup> “A palavra designa as visões de padrões geométricos induzidos” (Belaunde; 2011:469).

<sup>330</sup> Isso não significa que os *chitontes* de uso próprio e para venda sejam iguais. Para mais, ver Belaunde (2011, 2013, 2014).

<sup>331</sup> O *chitonte* é fabricado com materiais industrializados: tela de algodão ou sintética e fios de lã coloridos. Sua identidade amazônica não está na origem de seus insumos de base, mas sim na maneira como estes são elaborados, de acordo com Belaunde (2011).

<sup>332</sup> Traduzido de “Se trata de una falda pampanilla compuesta por una franja de tela de unos 150 cm de largo por unos 65 cm de ancho, cerrada por una costura em los bordes más angostos para formar un tubo” (BELAUNDE; 2011, p.470).

fixando-se aí por um *amarramento*. Tem uma forma e comprimento para cobrir as cadeiras e pernas até as panturrilhas.

Ainda de acordo com Belaunde (2011):

como o tubo do tecido é mais largo que o corpo que o contém se ajusta às cadeiras fazendo “uma dobra”<sup>333</sup> e envolvendo várias vezes (dando várias voltas) a margem horizontal da frente em contato com a cintura até apertá-la de maneira segura. Não precisa de nenhum fechamento. O *chitonte* fica justo/apertado no corpo, seguindo o contorno das coxas e dos joelhos em movimento, para permitir caminhar e sentar-se folgadoamente [...] o comprimento do *chitonte* termina em cima da panturrilha enfatizando sua curvatura natural, um rasgo anatômico que soa ser muito apreciado pelos jovens. A parte dianteira das pernas, onde se encontra “el pliegue/ a prega/ a dobra que adapta a largura do tecido, tem poucos ou nenhum desenho, mas isso depende da cor do tecido de fundo” (2011; p. 471)<sup>334</sup>.

Essa saia apresenta uma forma de estética corporal que ressalta as áreas femininas salientes, como nádegas, coxas e pernas. Os desenhos ficam concentrados na parte posterior e inferior do tronco e cobrem as nádegas e coxas, envolvendo as cadeiras. Nesse formato, os desenhos no tecido mantêm uma proporção, acoplando-se ao movimento do volume que envolve<sup>335</sup>.

O *chitonte* que está no corpo estica-se, seguindo a musculatura e a composição do *kene*, até ressaltar a simetria das costas, quando o corpo feminino está em posição “de cócoras”. Esta posição é utilizada cotidianamente pelas mulheres, para realizar todo tipo de tarefas do lugar.

O traçado do desenho no *chitonte* é feito, primeiramente, com cera de vela. Com ela, a mulher traça uma macroestrutura ou contorno que conterà o desenho a ser bordado ou pintado em um tecido. A mulher inicia o traçado das principais linhas do desenho no interior dessa estrutura com a cera. Começa-se por uma ponta até encher todo o contorno e segue bordando o desenho no interior. Nesse desenho, o bordado das linhas têm diferentes espessuras, havendo, então, dentro da estrutura, uma sequência para bordá-las. Começa-se bordando:

as linhas mais grossas, geralmente com linha dupla e um ponto apertado para dar uma impressão de relevo. Às vezes, em lugar do fio se utilizam aplicações de fitas de tecido que também são uma impressão e relevo. Depois com fio de outra cor e menos grosso, e com um ponto mais solto, se bordam as 2 linhas que correm paralelas por ambos os lados da linha grossa. O passo seguinte, com outra cor de

<sup>333</sup> Termo em espanhol “un pliegue” pode ser traduzido como dobra ou prega.

<sup>334</sup> “Puesto que el tubo de tela es más ancho que el cuerpo que contiene se ajusta a las caderas haciendo un pliegue y envolviendo varias veces la margen horizontal delantera em contato com a cintura hasta apretarla de manera segura” (BELAUNDE; 2011, p. 471).

<sup>335</sup> Volume que envolve as nádegas, as coxas e a cadeira do corpo feminino.

fio [...] bordam as linhas onduladas ou escaladas dentro dos espaços delimitados pelas linhas finas. Finalmente, preenchem os pequenos quadrados, retângulos em triângulos e círculos que se encontram adjacentes às linhas principais. A princípio, o bordado dentro do contorno realiza-se em duas etapas: 1º. se completa uma metade, deixando a outra totalmente vazia, e depois borda-se a segunda metade. Para assegurar a simetria de seus trabalhos, as mulheres rodam o tecido sobre seu eixo vertical e verificam se os desenhos mantem boa proporção<sup>336</sup>” (BELAUNDE; 2013, p.477)<sup>337</sup>.

A composição completa de desenhos, dentro dessa estrutura, pode ser vista como um quadro com uma moldura que emerge dessa superposição de camadas. Cada camada terá um ponto bordado, uma espessura e uma cor diferente. A visão do conjunto delas, de acordo com Belaunde (2013), gera uma impressão de profundidade e movimento, como se os desenhos de cada camada estivessem movimentando-se<sup>338</sup>.

Os desenhos da camada bordada com fios mais finos parecem estar mais longe e os desenhos feitos com fios mais grossos parecem estar rapidamente chegando perto dos desenhos da camada do meio. Esta delinea as margens dos desenhos mais grossos. Um percurso de camadas com linhas de diferentes espessuras cria um efeito visual de modo que o desenho pareça vivo.

De acordo com a autora (2013), a cruz e o losango estão em grande parte dos motivos dos desenhos básicos, bordados e pintados com grande frequência nos *chitontes*. Para ela (2011), os desenhos costumam combinar ângulos retos e curvos, e criar

---

<sup>336</sup> Seguindo a descrição da autora: “Em seguida, ela passa a bordar uma primeira camada de desenhos dentro da moldura usando um ponto grosso [...] até completar toda a superfície delimitada no quadro. Depois usando um ponto mais fino e fio de cor diferente, ela borda suas linhas que correm paralelas do traço espesso, como se se tratasse das margens de um rio [...]. Em seguida, bordando com um ponto ainda mais fino, e outra cor, ela passa a preencher com desenhos menores as áreas delimitadas por estas margens [...] áreas pequenas [...] geradas na intersecção dos traços mais grossos. Estes passos podem também duplicar-se criando labirintos de traços ainda mais complexos”. (BELAUNDE; 2011, p.477).

<sup>337</sup> “El bordado de las líneas de diferente grosor dentro del marco también sigue un orden específico. Se comienza bordando las líneas más gruesas, generalmente con doble hilo se utiliza aplicaciones de cintas de tela que también dan una impresión de relieve. Después, con hilo de outro color y menos grueso, y com um punto más suleto, se bordan las 2 líneas que corren paralelas por ambos lados de la línea gruesa. Em el siguiente passo, com outro color de hilo y um punto ligero, se borda las líneas onduladas o escalonadas dentro de los espacios delimitados por las líneas finas. Finalmente, se rellenan los pequeños cuadrados, rectángulos, triángulos y círculos que se encuentran adyacentes a las líneas principales. A menudo, el bordado dentro del marco se realiza em dos etapas: primero se completa una mitad, dejando la outra totalmente vacía, y después se borda la segunda mitad. Para assegurar de sus trabajos, las mujeres rodan la tela sobre su eje vertical y verificar si los diseños mantienen buena proporción”. (BELAUNDE; 2011, p. 477)

<sup>338</sup> “O uso de traços com espessuras e cores diversos, e o de múltiplos quadros de desenhos encaixotados ou superpostos resultam em composições de desenhos com um dinamismo ainda maior do que no caso do kene kaxinawa. Ao constante desequilíbrio entre linhas, curvas e retas é acrescentada a confrontação dos traços, das cores e dos diversos fundos e figuras contidos nos múltiplos quadros de desenhos” (BELAUNDE; 2013, p.201).



composições que alternam linhas cruzadas e intercaladas, em uma das sequências dos desenhos que se repetem em tiras, gerando um quadro ou apanhado deles<sup>339</sup>.

Uma questão fundamental que Belaunde (2011; 2013) nos coloca com o *chitonte*, e que me parece ser de grande utilidade para a análise das rendas de bilros no corpo é a concepção indígena de vestir-se dos Shipibo-Konibo sinalizada nos desenhos que são bordados ou pintados nos tecidos. Para eles, a roupa é uma envoltura corporal que não pode ser vista como um mero acessório, pois o corpo e o tecido possuem uma relação baseada na envoltura.

O tecido, com suas propriedades materiais, mostra-se um material possível de ser trabalhado para envolver o corpo. Com os grafismos *kene*, o corpo e o tecido demonstram contatos dérmicos e noções de profundidade.

Na perspectiva de Belaunde (2013), as diferentes composições estilísticas podem desempenhar múltiplos papéis dérmicos, que permitem compreender melhor o efeito que a vestimenta tem sobre o corpo:

A especificidade do desenho se constrói em relação à superfície tridimensional singular que recobrem, constituindo-se uma nova pele. Na execução do desenho importa transpor para um suporte complexo a mesma relação entre as linhas utilizadas em superfície plana. A aplicação de desenho na superfície transforma o corpo [...] do acoplamento entre os desenhos da superfície e as singularidades do volume do corpo que eles recobrem surge a geometria do *kene*. (BELAUNDE; 2013, p.200.)

Conforme Belaunde (2013), a ideia não é reproduzir uma figura preexistente sobre um suposto material, mas sim tornar a pele mais permeável ao intercâmbio com o exterior<sup>340</sup>.

O *chitonte* coberto de *kene*, assim como o desenho *kene* dos Kaxinawa, é uma *hyper-pele* que se coloca sobre a pele corporal e a envolve com uma capa extra. Essa pele faz ressaltar a semelhança entre a forma tridimensional do corpo da mulher e a forma tridimensional de um jarro. Quando essa pele é apertada ao corpo, ressalta o volume tridimensional de suas curvas. Na posição de cócoras, como mencionado anteriormente, ressalta a envoltura anatômica ao redor das cadeiras, nádegas e coxas. Indica uma semelhança entre um jarro e o corpo de uma mulher.

Logo abaixo, a foto de um *chitonte* com seu grafismo *kene*:

<sup>339</sup> Este conceito estrutural é expresso nas palavras *cánoa* que deriva de *cáno*, caminho, indicando que as composições em série de desenhos formam redes de caminhos feitos de traços.

<sup>340</sup> De acordo com a autora, quando é utilizada uma rede larga de desenho, a pele se torna como uma malha.



As fotos de rendas, no corpo da modelo, nas páginas 261 e 265, focalizam a frente e as costas das modelos com a renda, o que me parece tornar visíveis várias diferenças entre o *chitonte* e a renda. Uma dessas diferenças é o fato de o *chitonte* não precisar estar no corpo feminino, para tornar visível uma *hiper-pele*. Pela foto de uma peça do vestido fora do corpo, não vejo uma *hiper-pele*. Nesse sentido, penso que a renda depende, de certa maneira, do fundo, isto é, da superfície que envolverá.

Fazer algumas considerações sobre as semelhanças e as diferenças das rendas e *chitontes* parece clarear as noções de envoltura e envolver. Observo que a noção de envoltura é uma característica comum a ambos os tecidos (renda e *chitonte*). Igualmente, quando colocado em um corpo feminino, o desenho da renda me parece criar nele uma envoltura, assim como o *chitonte*. Tanto este quanto a renda têm uma intenção de envolver, pois a própria noção de tecer carrega a ideia de sobrepor-se a alguma superfície. Na foto do *chitonte*, vejo que o efeito de envoltura já o é, sem estar no corpo, mas, quando colocada nele, torna o desenho *kene* mais próximo ao corpo (e outros fundos) e a ideia de pele, assim como a renda também.

Essa consideração é importante para pensar a superfície corporal, como venho discutindo neste capítulo. A renda, envolvendo outras superfícies, cria um fundo cujo

<sup>341</sup> Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/d0/a7/9a/d0a79aba7973ba7199788f26d6953b1f.jpg>

efeito também traz noções de aproximação e distância. Visível e não visível. Uma pele desenhada como a pele da cobra.

O *chitonte*, caracterizado por um tipo de corte e forma particular, é pintado ou bordado com os desenhos que são revelados por visões em sonhos, para as índias Shipibo-Konibo. Elas dizem que, durante essa visão, o desenho se forma numa imagem mental, e, para bordá-lo ou pintá-lo em um tecido, é necessário traçar o desenho em um processo de confecção de vários momentos, com traços de diferentes espessuras e cores de linhas diferentes.

As rendas de bilros também possuem desenhos feitos em papelão, formando, assim como os *chitontes*, uma moldura, que de certa forma trata-se de um contorno que delimita os espaços e refreia a superfície (INGOLD, 2007). Nas rendas, as linhas podem variar de espessura em um mesmo desenho. As rendeiras, apesar de buscarem inspiração para a criação dos desenhos de rendas em revistas, diferem das mulheres Shipibo-Konibo que têm desenhos revelados em visões.

As formas dos pontos das rendas, às vezes diferem dos traçados do losango e da cruz, muito comuns no *chitonte*, mas há também peças especiais com motivos para eventos religiosos, como a forma de uma cruz. Há o meio ponto que com as linhas formam losangos. Além disso, os desenhos de rendas também são traçados a partir de uma geometria dos espaços, com tamanhos e formas distribuídas.

Os padrões de formas acabam por caracterizar ambos os trabalhos, criando a seu modo (com sua técnica particular), um jogo visual em relação com o corpo feminino. Consideram noções de volume, proporção e profundidade, quando envolvidos no corpo, como o desenho do vestido de Rodrigues, em que partes do corpo são enfatizadas, ou melhor, chamam mais a atenção pela forma do desenho e seu encontro com outro tecido. No caso do vestido, enfatizam os ombros e pescoço. Além disso, as linhas parecem fazer parte do próprio corpo ou terem sido feitas nele, gerando o efeito de uma malha, uma pele no corpo da modelo.

No caso das rendas, há uma gama de materiais com que as rendeiras geram as formas e que, como já mencionei, possibilitam que a renda se torne um tecido que é sua superfície. Essa é uma diferença importante em relação aos bordados<sup>342</sup> que caracterizam, em grande parte, os *chitontes*.

---

<sup>342</sup> Bordado é uma forma de aplicação sobre um tecido preexistente.

Como explica Belaunde (2011), o que caracteriza a peça *chitonte* é a forma do tecido depois de cortado e seu desenho (*kene*). Esse tecido será a superfície onde o desenho será bordado. Lembrando da explicação de Ingold (2007) no capítulo 2<sup>343</sup>, o bordado se faz pela aplicação de linhas em superfícies já existentes, assim como a pintura no tecido<sup>344</sup>, enquanto que a renda é o próprio desenho e a própria superfície.

## 6.9 - Seguindo os indícios dos materiais do caderno

Após descrever o modo como a renda assume um envolvimento com o corpo (com suas linhas compondo desenhos nessa superfície), apresento aqui um caderno de rendas. Ele revela uma forma de envolvimento da renda em folhas de papel, diferentemente da renda no corpo humano. Aqui ela está em contato com as folhas de um caderno composto de um conjunto de amostras de rendas, com pontos que sofreram, ao longo dos anos, mudanças e transformações, influenciados, principalmente, como já dito, por criar novos usos para a renda. O caderno traz evidências materiais, formas e fundo de papel por fundo; além de evidências materiais pelas formas, desenhos e pontos que passam por transformações ao longo dos tempos.



A partir de amostras, Socorro, a presidente das Rendeiras elabora desenhos com diferentes composições, inspirando-se em fotos de roupas, acessórios de artistas e

---

<sup>343</sup> Página 50.

<sup>344</sup> Que é feita em superfície já existente também.

apresentadoras de televisão. Utiliza vários meios para se inspirar e criar novas possibilidades de formas e usos das rendas; cada ponto pode fazer parte de diferentes composições, dando vida a grande quantidade de rendas. Tudo isso se torna matéria de criação.

Os desenhos feitos pela rendeira são principalmente peças de *palas*<sup>345</sup>, como vestidos, coletes e boleros. Um de seus materiais de inspiração é uma caixa de sapato, em que estão guardados pedaços de rendas de bilros e amostras de rendas. Pude ver que nela havia aproximadamente 30 pedaços de rendas soltas. Com isso, Socorro experimenta diferentes tecidos e modelos de peças para costurar a renda, além de experimentar linhas de diferentes espessuras. Ela guarda a caixa como um tesouro de ideias.

Nos meses em que estive em pesquisa de campo tive autorização para conhecer um armário da associação, no qual encontrei um empoeirado caderno de desenho<sup>346</sup>.

Ao abri-lo, tive a grata surpresa de ver quatro pedaços de rendas colados em uma de suas folhas. Os desenhos e formas dessas peças de rendas tinham forte semelhança com as amostras da caixa que Socorro carregava. Além disso, algo mais me chamou a atenção: uma foto de peça de renda, no Acervo Virtual da Ong A CASA, que muito se parecia com pedaços da renda da caixa e do caderno. Segundo as rendeiras, são pedaços de rendas antigas que foram feitas por mulheres que não trabalhavam mais na Casa<sup>347</sup>. Digo que estão *em estado de antiguidade*, por suas condições parecerem de tempos outros e por terem diferentes composições de pontos das rendas, isto é, diferentes dos que conheci, na Casa das Rendeiras<sup>348</sup>.

Adentrando o caderno, vejo um *guardador-atualizador* de memórias, desenhos e pontos; repertório no qual as rendeiras podem ter contato com rendas que hoje não são mais feitas na Casa, ou são feitas apenas pelas senhoras idosas que rendam em suas casas. Inspira diversos trabalhos, como fonte de ideias e atualizações de desenhos, a partir de rendas antigas.

Podemos ver o caderno também como um álbum de rendas, em que pequenas peças coladas em folhas de papel compõem uma forma de organização espacial, e pelos

---

<sup>345</sup> Palas são pedaços de rendas que podem ser aplicados a uma roupa, como por exemplo nos ombros de uma blusa feminina ou no decote de alguma blusa. São aplicadas a uma peça já pronta, mas não são aplicadas por cima de um tecido, como em um bordado.

<sup>346</sup> Caracteriza-se um caderno de desenhos por não conter linhas nas folhas.

<sup>347</sup> Algumas delas não estão mais vivas.

<sup>348</sup> Por terem aspecto físico de poeira, entre outras características, que serão melhor descritas neste capítulo.

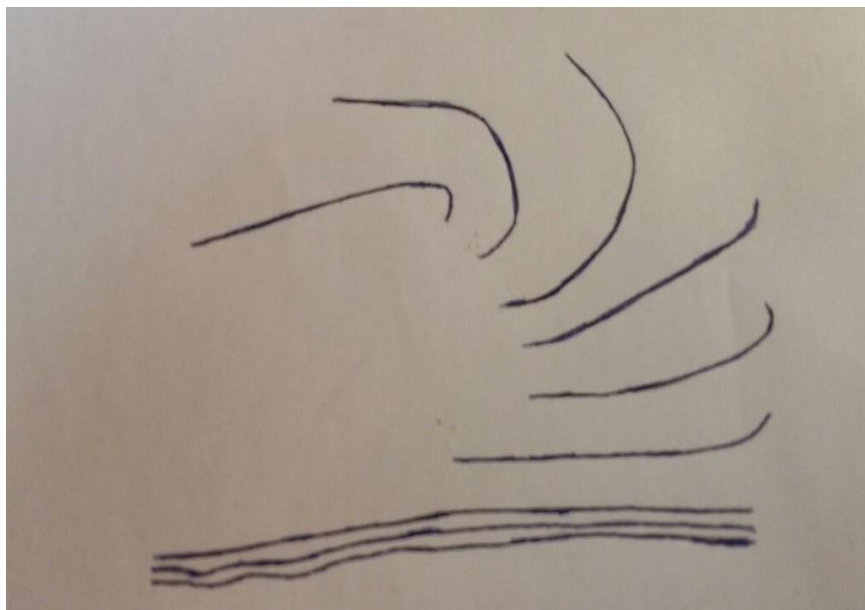
desenhos das rendas. Sem dúvida, é um álbum que com suas rendas conta histórias de seu percurso.

Além disso, estabeleci com esse *caderno-álbum* uma relação afetiva, relacionada ao universo de meu campo de pesquisa: as rendeiras, os materiais das rendas, a convivência, o calor, água dos rios e mar. O caderno tornou-se, em minhas mãos, minha ligação material com todo meu campo, diminuindo, em grande parte, tantos quilômetros de distância de Ilha Grande, Piauí, até Campinas.

Fez-me lembrar de aspectos importantes de meu aprendizado com o ofício, possibilitando que ampliasse meu conhecimento a respeito das rendas e de algumas mudanças e transformações que os desenhos e formas de pontos sofreram, ao longo dos anos, principalmente, por acréscimos de novos usos para as rendas.

Abro o caderno de várias formas: pelas superfícies, pedaços de rendas e materiais ao redor.

#### Desenho 1



No desenho número 1, tive a intenção de retratar o movimento de manuseio do caderno, que é um modo de abri-lo e passear ou seguir página por página, folheando-o. Esse movimento tem formas de linhas sinuosas, análogas à forma de ondas, que aumentam de amplitude à medida que as páginas viradas estão mais distantes do começo do caderno. São linhas irregulares, pois cada folha tem uma distância com relação ao

início do caderno. As linhas próximas, na parte inferior do caderno, são as folhas que ainda serão viradas, durante o manuseio dele.

## 6. 10 - Papel e tecido: diferentes fundos

As rendas do caderno estão um tanto empoeiradas, dobradas, algumas rasgadas e outras, ainda, com marcas, como manchas de cola e ferrugem. Sinais do tempo, camadas de pessoas, espaços e tempos outros que revelam suas marcas.

Na superfície de papel do caderno, há quatro pedaços de rendas, em cada canto de cada folha. As rendas, pedaços de tecidos, estão coladas, sobrepostas ao papel. Algumas folhas têm marcas de cola, mas não têm rendas coladas. Parecem ter descolado. Há páginas em que apenas umas duas ou três rendas permaneceram. No final do caderno, há duas folhas que contêm pequenas rendas coladas: são amostras menores que as outras. Em algumas páginas, há palavras e números escritos à tinta que se referem ao preço por metros de renda, nomes de algumas pessoas com medidas do corpo, como busto, altura e largura.

Ao folhear suas páginas pela primeira vez, percebi que pareciam não ser abertas há algum tempo, dado o estado de poeira que as folhas apresentavam. A diferença de superfície entre a folha de papel e de tecido das rendas<sup>349</sup> me fez atentar para as diferentes composições de pontos que formam o desenho de cada pedaço de renda, pois, coladas nas folhas do caderno, o desenho parece aproximar mais os pontos da renda. Isso se deve ao fato de que, coladas no papel, fechadas, ficam mais esticadas, diferentemente de quando prontas, retiradas da almofada<sup>350</sup>. Ao mesmo tempo como as folhas são brancas e grande parte das rendas também, fica mais difícil observar os detalhes de cada peça.

De algum modo, as rendas coladas no papel causaram-me estranhamento. As superfícies de tecido e papel justapostas me sugeriram uma inadequação dos materiais em contato. Mas essa inadequação não é de modo algum negativa ou algo que não deveria acontecer; revela características interessantes a respeito dos materiais em contato. É como se, por um momento, aquelas rendas que me acostumei a ver na almofada em movimento,

---

<sup>349</sup>Aqui cada folha tem contato com as rendas já que no caderno, quando fechado, cada folha está sobre a próxima folha.

<sup>350</sup>A almofada é a superfície que, juntamente com os alfinetes, mantêm as linhas de confecção da renda esticadas para que não se desfaçam. Apenas com o último nó dado pela rendeira, a peça não se desfará.

de um material para outro<sup>351</sup>, estivessem afixadas, provisoriamente, dando-me a possibilidade de ver mais de perto (quase em *close*), os detalhes de cada desenho. A diferença de texturas também confere curiosas relações entre o papel e o tecido.

Esse contato tem algumas implicações. Uma delas é que o peso de cada peça de renda é maior do que o peso das folhas de papel, e isso faz com que estas, ao serem viradas, com o passar do tempo, tornem-se mais finas e mais fáceis de se rasgarem ao serem manuseadas. Além disso, algumas rendas mostram pequenas marcas de ferrugem, registrando algum contato diferente ali, que penso ser o alfinete que as manteve acopladas ao papelão. A ação do tempo se revela nos materiais.

São oitenta e nove pedaços de renda, cada uma com comprimento e largura diferentes, a maioria com cores alteradas pela cola e pelo tempo em que estiveram fechadas, entre as folhas do caderno. Os cantos de cada peça de renda ficaram mais escuros. Nessas partes, quase não é possível se ver o detalhe do desenho. Naqueles em que a marca de cola está presente, houve mudança da coloração de cada pedaço de renda. Desse modo, cada renda passou a ter várias tonalidades de cores.

Prova disso são as marcas de desgaste das peças em contato com as folhas, que também demonstram a ação do contato do tempo. Estão escurecidas em alguns lugares, pelo contato com a cola e algumas se encontram rasgadas. Com esse desgaste como prova de contato com o tempo, entendo, como Ingold (2011), que “em um mundo de vida... tudo está em movimento e nada é certo. Nesse mundo as coisas vazam, elas descarregam e absorvem e são mantidas somente graças ao intercâmbio de materiais através de suas superfícies” (2011, p.03). Assim é o movimento de vazar, descarregar e absorver das coisas que vejo nas folhas, com os cantos escurecidos pelas colas nas rendas, e marcas de ferrugem em uma amostra delas<sup>352</sup>.

Como as rendas estão afixadas no papel, é possível, para mim, com o toque, perceber as diferenças dos pontos em cada amostra de renda. Cada ponto possui um tamanho e altura, mostrando leve *alto relevo*, além de cada ponto ter uma abertura maior ou menor. Existem pontos mais abertos e pontos mais fechados.

Ao tocar a renda da foto abaixo, percebo que há uma fronteira entre um ponto e outro, pois o *trocado inteiro* tem uma trama mais fechada. Assim, ao tocá-lo, percebo que

---

<sup>351</sup> As linhas nos bilros, suportados por uma almofada com alfinetes e um desenho em papel, cujas linhas de algodão, neles, movimentavam-se para preenchê-lo e segui-lo.

<sup>352</sup> Minha hipótese é que o alfinete na almofada, em contato com o tecido da renda, ao formar seus pontos, tenha soltado algo como ferrugem na renda.



ele forma uma superfície com mais fios do que o *meio trocado*, um ponto mais aberto. Em seguida, vem o ponto *traça* que parece ser o de mais alto relevo dentre os outros. Sua superfície é mais alta.



Na foto acima, ao olhar a renda é possível ver, pela superfície do papel, os pontos mais abertos, isto é, aqueles que tornam mais visível a folha de papel.

O caderno me parece um arquivo que, como um baú, se revela de variadas formas ao ser aberto. Diferente do que é comum pensar, o arquivo tem vida antes mesmo de ser aberto. É o resultado do contato de diversas superfícies em interação<sup>353</sup>. As matérias que ali se encontram, apesar de aparentemente fixadas e inertes no caderno, nele relacionam-se com os outros materiais.

De acordo com McFadyen (2011), “fazer um arquivo é desenhar na prática arqueológica” (2011:33), é fazer um movimento de escavação.

Na arqueologia nós desenhamos para fazer algo que já foi feito no passado, e nós desenhamos depois de ter escavado a coisa que foi feita. Isso deixa os arqueólogos fora do pensamento sobre o desenho como uma prática criativa, e

<sup>353</sup> De acordo com Ingold (2011): Em um mundo de materiais nada está, nunca, acabado: “tudo pode ser alguma coisa, mas sendo alguma coisa está sempre no caminho de se tornar algo mais. Em nossa visão de mundo centrada no objeto nós chamamos isso de reciclagem. Mas da perspectiva dos materiais, é apenas vida.” (2011:03)

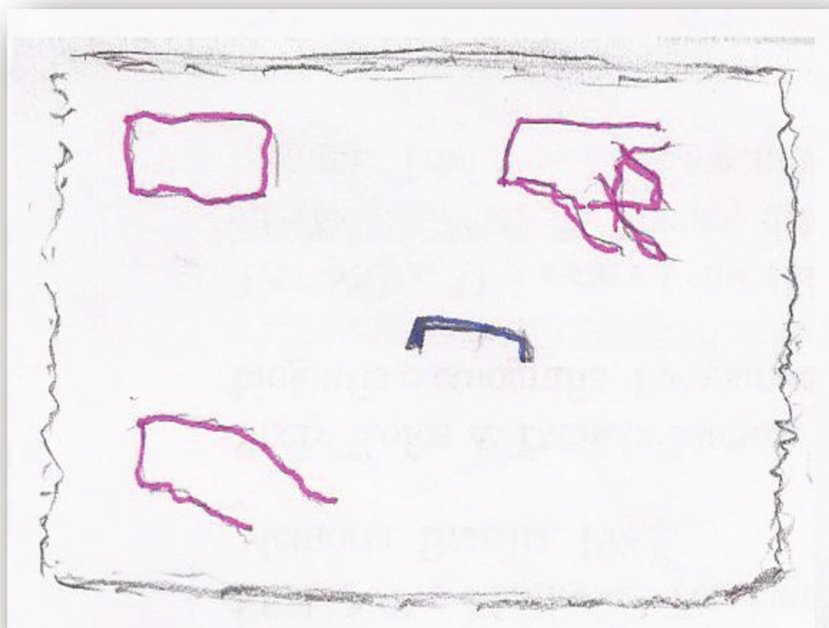
encoraja-os a registrar depois da prática. Como podemos entrar nessa prática criativa de fazer e refazer, com diferentes durações e escalas de mudança e alteração, que aparecem nas evidências arqueológicas? (MCFAYDIEN; 2011, p.34)

Ainda, segundo o autor, para fazer um arquivo que retrate o material que está no lugar, temos que seguir o material que é encontrado no local e que vivencia e participa das mudanças desse local.

Estou retratando um caderno que está exposto ao tempo. O modo como chego a essa afirmação é pela composição material dele. O que ali está diz muito. É um estado de algo “que não está muito aqui, mas ainda é alcançável”, como se refere McFayden (2011, p.30); um estado de várias ações do tempo, com lacunas e mudanças; uma organização própria, temporal, e de espaços nos desenhos. Nessa perspectiva de arquivo, faz-se importante retratar o material que já estava nesse caderno, para sinalizar alguns movimentos de ação do tempo.

Trago, aqui, diferentes momentos dele por mim percebidos, ao observar os materiais ali encontrados. Primeiramente, desenhando um arquivo, depois, seguindo dois pedaços de rendas que se assemelham por suas formas: uma renda do Acervo Virtual e outra do caderno.

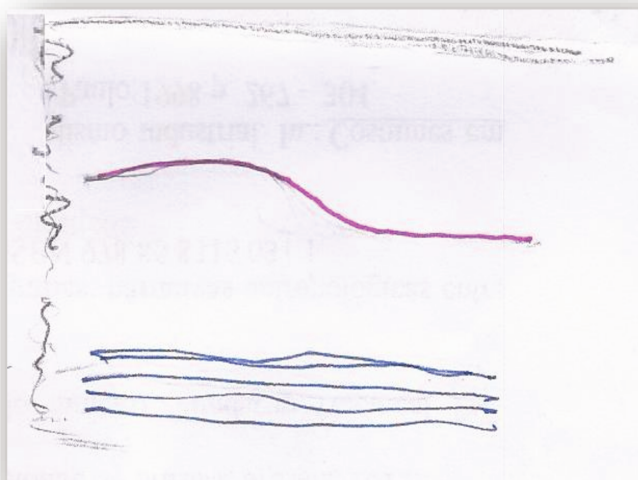
Desenho 2



Nesse desenho, a intenção é mostrar uma das páginas do caderno. Os traços da lateral esquerda referem-se à espiral do caderno<sup>354</sup>, enquanto que as formas retangulares indicam as peças de renda de bilros coladas na folha de papel. Alguns retângulos estão abertos, para mostrar que as rendas (formas retangulares) estão se abrindo e se desfazendo em linhas. Uma das rendas se descolou, por isso só há 3 pedaços colados. A marca da cola se evidencia.

Fiz esse desenho para mostrar a posição das quatro rendas e suas diferentes formas e tamanhos. Há um traço parecido com um ponto, que fiz para retratar uma marca escura de cola, na primeira página nessa posição (do meio da folha em direção à renda do lado direito do caderno). Atentei para as bordas do caderno que são irregulares, mostrando que as folhas vão se rasgando; pequenos rasgos nas folhas, gerando bordas com pequenos picotes.

### Desenho 3



O terceiro desenho refere-se, novamente, à primeira página do caderno aberto. As linhas onduladas na parte inferior indicam as páginas levemente curvadas.

Quase no meio da folha, há uma linha em ondulação (um desnível). Com esse traço intento mostrar que a superfície de papel, a folha, onde estão colocadas as rendas,

---

<sup>354</sup> A espiral do caderno está bastante desgastada e algumas de suas partes não seguram mais as folhas (que seria sua função primeira). Ou seja, algumas partes das folhas estão suspensas e se mantêm ao caderno, graças a outras partes da espiral que não se soltaram das folhas.

não está inteiramente plana. Essa ondulação significa que as rendas, os tecidos, também estão levemente em desnível umas das outras, acompanhando a folha em que estão coladas.

Suponho que essa ondulação aconteça por causa do peso do tecido de cada pedaço de renda, pois com ele a folha “pende” para baixo a cada movimento de página virada. Essa ondulação é um movimento da folha de papel com as rendas.

Na borda inferior do caderno, as linhas onduladas (cor marrom), nessa posição, mostram as várias páginas que não estão viradas. Com essas bordas das folhas é possível mostrar que elas não estão completamente planas, pois cada uma, em cada folha tem uma leve curva (ondulação). As folhas na borda estão com leves vincos. Alguns pedacinhos da borda estão rasgados. Atribuo isso, também, ao peso do tecido de renda sobre a folha de papel. Quando manuseadas, as folhas afinam com o peso dos pedaços de renda.

Aqui, as folhas mostram-se levemente rasgadas e onduladas com o peso do tecido das rendas e marcas escurecidas das folhas de papel por causa da cola. Além disso, uma das rendas do caderno me chama a atenção, por ter algumas marcas alaranjadas. Essas marcas me fizeram atentar para o fato de que, durante a confecção das rendas de bilros, as rendeiras utilizam alfinetes para afixar a renda no papelão, que depois são retirados. Nesse caso, suponho que os alfinetes utilizados na peça estivessem com algum sinal de ferrugem. O próprio alfinete vaza sua ferrugem para o tecido da renda, ao entrar em contato com o tecido afixando-o ao papelão, e, ao ser retirado, depois de pronta a renda.

## 6. 11 – Desformizando

No caso do caderno, as rendas não estão no corpo, como um *chitonte* que se desgaste com o uso. Mas, aqui coladas, também sofrem um processo de “desformização”. O fato de terem sido usadas como amostra, em um caderno empoeirado que demonstra estar há algum tempo fechado, implica contato das rendas com os materiais ao seu redor e sobrepostos.

Com os vestígios dos materiais é possível ver rendas manchadas pelas colas que as mantiveram acopladas ao papel. Além disso, algumas delas estão amassadas, por terem de alguma forma se soltado levemente da folha de papel, e ali continuar com viscos.

Como estão todas em pedaços, o que é perceptível pelas linhas que começaram a se desentrelaçar, não desmancharam mais por ficarem fechadas no caderno, isto é, a

fluidez e o desmanchar, o de-formar suas formas, gera o desentrelaçamento das linhas que formam a superfície da renda.

No site do Museu do Objeto Brasileiro A CASA, vi algumas fotos das rendas da Casa das Rendeiras que estiveram em exposição nesse local e que hoje se encontram no site do Museu<sup>355</sup>. Ao olhar uma delas, classificada como “OB – 00212 Entremeio”, tive a impressão de estar muito próxima das rendas do caderno, com peças de rendas que eram feitas na Casa vários anos antes dessas rendeiras trabalharem na associação.

A princípio pensei que a renda do Museu e do caderno apresentavam características comuns, mas, ao observar mais atentamente, encontrei pedaços de rendas no caderno idênticas a essa que está exposta no Museu<sup>356</sup>. São duas peças em páginas diferentes.

Essas rendas chamam a atenção pelas composições dos pontos que configuram peças com toque de antiguidade, uma vez que trazem em sua composição pontos feitos pelas rendeiras mais antigas da Casa<sup>357</sup>. Trago, com esse material, algumas similaridades e algumas relevantes diferenças pelas formas dessas rendas.

O termo *antigo*, aqui, é usado para “definir” um estado que leva em conta uma cronologia (o passar dos anos), sem ter ciência/conhecimento desse tempo cronológico. Chamo de rendas atuais aquelas cujo desenho vejo com mais frequência ser tramado na Casa. As mais antigas possuem uma composição diferente das rendas atuais. Pelos pontos é possível mostrar isso. Algumas vezes são usadas e reatualizadas em composições de peças atuais, pois o caderno não deixa de ser um espaço de inspiração para a criação de desenho, assim como fez Walter Rodrigues, em um projeto que propunha aliar tradição e inovação nas rendas por ele desenhadas e feitas pelas rendeiras da associação.

Abaixo a renda do acervo A CASA que se parece com uma renda do caderno, escolhida para ser exposta por ele. Ela demonstra ter muitos anos de vida, pois sinaliza características como manchas e desgastes nas pontas das bordas, algo que acontece, comumente, com algumas rendas antigas que ficaram um tempo expostas ao calor, à luz, ao vento, à umidade e ao manuseio.

---

<sup>355</sup><http://www.acasa.org.br/> em acervo virtual do Museu do Objeto Brasileiro – A CASA

<sup>356</sup> Enquanto Acervo Virtual.

<sup>357</sup> Quero dizer rendas cujas combinações de pontos ainda são feitas na Casa, mas em pequena quantidade ou não são mais feitas.



As rendas com forma retangular em seu contorno são as mais antigas da Casa das Rendeiras e são feitas em metro, com comprimento geralmente maior que a largura. Seus usos mais comuns são para adorno de barras e mangas de roupas, e peças de decoração de mesas, que privilegiam rendas de desenhos com muitos detalhes<sup>358</sup>.

Classificada como OB 00212 e nomeada *Entremeio*,<sup>359</sup> a peça do acervo assemelha-se, por sua composição, a uma das amostras de renda do caderno. É formada por uma composição de meio ponto, *traça* e ponto falso. São três faixas de meio ponto, alternadas por fileiras de três e quatro flores de *traça* e uma flor pela metade, e o ponto falso. Aparenta ter sido cortada.

A renda do caderno também parece ter sido cortada. É menor do que a *Entremeios* e está colocada em uma mesma posição retangular. A diferença entre elas encontra-se em suas relações com o fundo, pois a renda exposta no Museu, em cor branca, está com um fundo vermelho, o que ressalta os pontos, permitindo que enxerguemos melhor suas formas no desenho da renda. Já a do caderno, colada em uma folha de papel, com marcas de cola, dificulta o olhar para os detalhes do desenho.

As rendas feitas em metros continuam a ser confeccionadas, para barras de guardanapos e roupas, principalmente pelas mulheres mais velhas, que continuam a fazer rendas com seus repertórios de outra geração e experiência. Tive pouco contato com as mesmas, por rendarem em suas casas e levarem suas rendas para vender na associação.

As rendas do caderno, sutilmente, desvelam repertórios de outra geração e experiência<sup>360</sup>. Vejo o caderno como uma chance e possibilidade de me aproximar dessas

<sup>358</sup>Rendas mais confeccionadas atualmente que são peças de palas, com tamanhos variados, para serem aplicadas em blusas e peças afins.

<sup>359</sup>[http://www.acasa.org.br/reg\\_mv/OB-00212/81b15c3099c33b7582a051940d64492](http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00212/81b15c3099c33b7582a051940d64492)

<sup>360</sup>Diferente das que conheci na Casa das Rendeiras em sua maioria.

senhoras por esses pedaços de rendas. Lembro-me das que via levarem para a venda, na associação, algumas dessas rendas que exigiam mais paciência e esforço para seus olhos e mãos cansados.

*Entremeio* tem em sua forma os pontos da renda: meio ponto, *traça*, ponto falso. Na do caderno encontro um ponto desconhecido, que se situa como penúltimo ponto, contando de cima para baixo, numa sequência: *ponto aberto*, *meio ponto*, *ponto aberto*, *traça* e *meio ponto* (este no miolo das flores), *ponto aberto*, esse ponto desconhecido e, novamente, o *ponto aberto*, com contorno retangular.





Desenhos (um ao lado do outro): 1 e 2

Os dois (1 e 2) desenhos são feitos com pontos em faixas diagonais. Estas, que se repetem no Entremeio, são formadas por *meio ponto*, que aqui parece ter sido usado por ser um ponto mais fechado, ao lado de um *ponto aberto*, o *ponto falso*, que cria um efeito de pequenas aberturas, e aberturas maiores, uma ao lado da outra, em faixas. Na renda do caderno, encontro essa mesma faixa uma vez.

Com contorno retangular, ambas parecem ter sido cortadas em pedaços. Assim como a renda *entremeio*, a renda do caderno tem o ponto *traça* formando flores, mas o detalhe principal diz respeito ao próprio tamanho dos pontos. O ponto *traça*, aqui, é bem pequeno se compararmos com as rendas atuais, mostradas até agora nas outras seções.

Os outros pontos também são menores, o que configura um desenho mais *delicado* e, para ter esse aspecto, foi feito com linha mais fina do que as linhas atuais, o que exige maior trabalho. Isso significa maior número de horas em ofício e o sentido da visão extremamente aguçado, para que os *contornos* sejam respeitados, o que em uma renda com pontos menores significa menores linhas e maiores *contornos*. Em desenhos com pontos pequenos é mais fácil perceber *as falhas do fazer*, impressas na própria renda, pois todos os pontos do desenho são detalhes e, ao olharmos o conjunto do desenho, é possível enxergar com mais clareza suas formas, pela diferença. Então, qualquer linha fora de lugar acaba por saltar aos olhos. Mas isso é para quem, com um olhar atento, dedica-se a observar detalhes.



Em uma renda com pontos pequenos, os alfinetes tiveram que ocupar espaços também pequenos no molde, diminuindo o espaço da rendeira para desenvolver seu trabalho.

As rendas maiores, mais vistosas, costumam chamar mais a atenção quando olhadas a certa distância. Peças inteiras de renda como boleros, vestidos e blusas agradam mais às jovens e são bastante requisitadas. Coletes com rendas também são bem conhecidos na Casa das Rendeiras<sup>361</sup>.

Quando observamos de perto, percebemos que com pontos menores e, portanto, feitas com linhas mais finas, podem conter o mesmo desenho, mas mostrarão mais os detalhes desse desenho.

Usadas mais frequentemente por mulheres idosas, as rendas em metro, como são conhecidas, costumam servir para propósitos que evidenciam mesmo os detalhes: em uma gola de camisa ou blusa, barra de calça ou mangas, adornavam os tecidos, mostrando sua delicadeza.

Nessas duas rendas há um detalhe sutil e quase imperceptível, dado seu tamanho e finura, entre as faixas de flores e o ponto falso. É o meio ponto, em forma quase circular, que se situa entre esses pontos e faz a ligação entre todos eles. Esse detalhe só foi possível ver na renda do caderno, quando olhado bem de perto.

Embora os pontos aqui usados sejam bastante comuns nas rendas atuais, não encontrei esse desenho com o meio ponto fazendo uma ligação ou passagem entre as *traças* e o ponto falso. Nesse tipo de desenho, costuma-se fazer a ligação direta entre os pontos ou usar o ponto *trança*.

Um aspecto que me chama a atenção no caderno é o tempo evidenciado pelas marcas de desgaste e manchas. É o tempo que a renda terá nessa forma, podendo se tornar outra matéria depois, ao seguir o fluxo dos materiais.

Para além do caderno, é possível dizer que uma renda, em forma de renda, costuma durar muitos anos, a depender do seu uso e manuseio. De fato, como as rendeiras me contaram, a melhor forma de manter uma renda, por muito tempo, é deixá-la no meio de folhas de livros pesados que, fechados sobrepõem o peso nas folhas. Isso mantém esticadas e, assim, mantém seu desenho mais visível.

---

<sup>361</sup> O fato de serem peças para envolver o corpo faz com que sejam desenhos de peças maiores, o que influi também nos tamanhos dos pontos e nas próprias composições de desenhos. Para esses usos citados, as rendas precisam ser de tamanhos maiores.

No entanto, como as rendas não costumam ficar fechadas em livros, mas serem usadas para decoração em diversas superfícies, sujá-las é inevitável. Mas são peças que carregam vários tempos, décadas e séculos até (como é possível ver em museus que relatam rendas europeias da Idade Média).

A renda pode ser lavada e, como é composta de linha de algodão, costuma ser durável. Mas sempre é necessário tomar alguns cuidados ao lavar, limpar, passar e usar, para que os nós não se desfaçam nesse manuseio e as linhas sigam se desentrelaçando, o que constitui o desfazer de uma superfície de rendas para compor outras formas.

## 6. 12 –Desfaz(endo) uma renda

“Juntar as coisas em seus processos de formação e dissolução”<sup>362</sup>.

Ao atentar-me para os vestígios nos materiais e a construção de superfícies das rendas, noto que assim como desmontar desenhos encontrava alguns movimentos de geração de formas das rendas, desmanchar uma renda também poderia me mostrar alguma forma de narrativa do processo do fazer. E, lembrando-me da foto do microscópio, (p.43), em que uma linha são muitas, propus-me a desmanchar uma renda.

Escolhi uma renda de meio ponto em metro, um ponto muito usado na Casa e, nesse caso, feita por mim. Na composição de um desenho, esse ponto, por sua estética e formação, costuma posicionar-se entre dois outros pontos diferentes de renda. Ele faz a ligação nas composições dos desenhos.

Começo a desfazer o nó que segura as linhas da última carreira, a desmanchar linha por linha, em que cada uma está em diferente posição em relação à outra. Uma por cima e uma por baixo, há linhas trançadas, linhas torcidas juntamente, formando uma torção entre duas linhas primeiras do lado direito e do lado esquerdo.

A primeira linha puxada parecia segurar as outras que passam por cima e por baixo umas das outras. Há uma linha horizontal que parece sustentar a troca por cima e por baixo e a torção segura as outras na vertical. Desmanchar, no primeiro momento, me fez pensar em como a sequência de linhas e posições, para esse ponto, foi-me ensinada.

Abri-las, primeiramente, é ver o que foi feito: técnica. É uma construção que ao mesmo tempo se desfaz. Esse desfazer mostra um fazer, um fazer de linhas de algodão,

---

<sup>362</sup> INGOLD (2011, p.02).

que, trocadas em sequências do meio ponto, revelam uma superfície de linhas, quando observadas de perto. Assim, a organização delas, entre si, fica mais clara, inteligível. De perto se tem a vivência das linhas, que é o modo como uma linha parece se alternar com outra: uma por cima, outra por baixo e dois entrelaçados entre si numa torção.

Ao desmanchar, vejo que existia uma linha que parece manter todas as outras em forma de um desenho. Este é o caminho, ou ainda, os diversos caminhos que as linhas, ao terem sido percorridas, constroem.

Ao desmanchar, acesso imediatamente uma memória do fazer. Aquela repetição e sequência me fez perceber vários movimentos das mãos com os bilros e com as linhas se emaranhando.

A memória aqui traz os sentidos como condutores de render. O aprender pela fala, a visão e o meu contato com os materiais das rendeiras. Tocar, ouvir, falar em consonância com o gestual, das mãos. Ao desmanchar, acesso o que eu aprendi por esses diversos sentidos.

Mas, nesse desmanchar, o “olhar” que está acostumado a ver algo surgir, começa a estranhar o “des-surgir”, o formar e des-formar, desfazer e desalinhar as próprias linhas, e um emaranhado começa a tornar-se o principal foco de minha investigação. Aquela trama que os olhos acostumaram-se a ver se dilui, pouco a pouco, ao puxar cada fio. Torna-se outra...

Fazendo a dissolução de um entrelaçamento de fios, percebo bem a superfície de um tecido: a renda; desfazendo, as ações apreendidas se mostram mais vivas do que nunca, mas a superfície se dissolve e a trama se esvai; linha por linha, desmanchada. Fica uma linha.

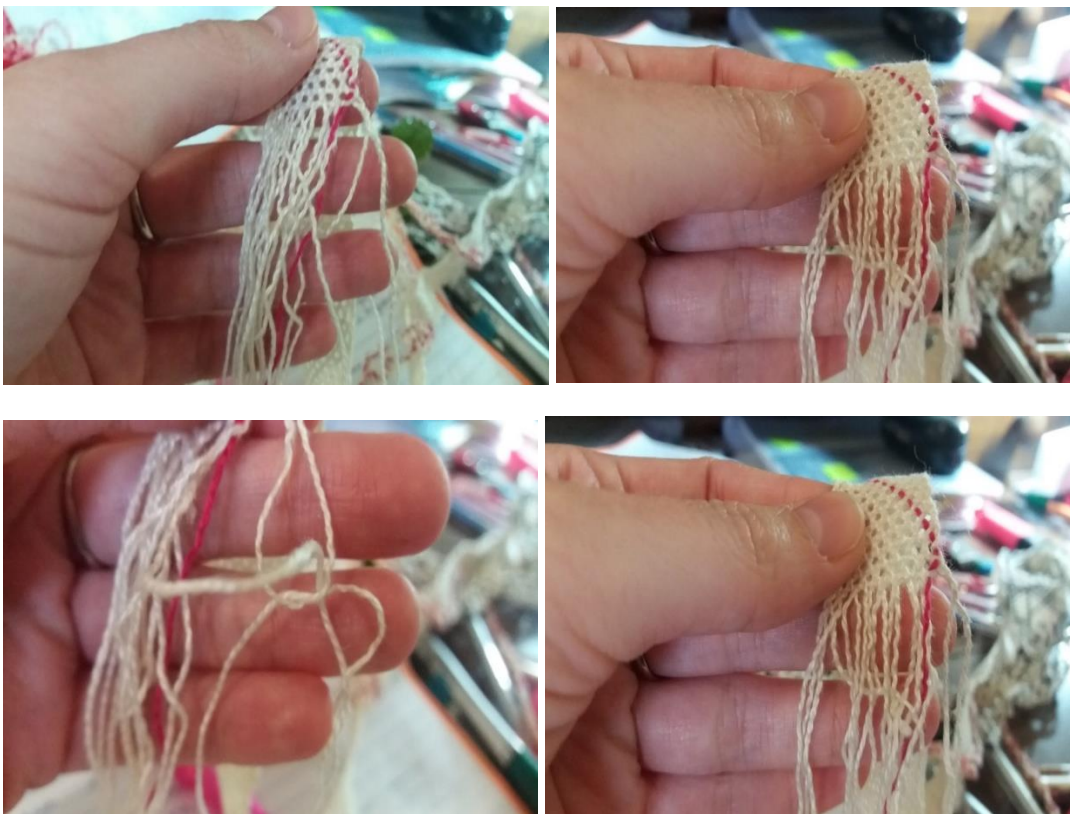
Linha por linha é desentrelaçada, ou no caso das rendas de bilros, desentrelaçada e destrocada. Uma parece fazer a estrutura, uma vez que é uma base para todas as outras. Sendo a linha-base desfeita, na troca com as outras linhas, as próximas se desmancham de uma trama. Ao tirar a linha base, começa-se a desfazer um desenho, uma forma de alinhamento.

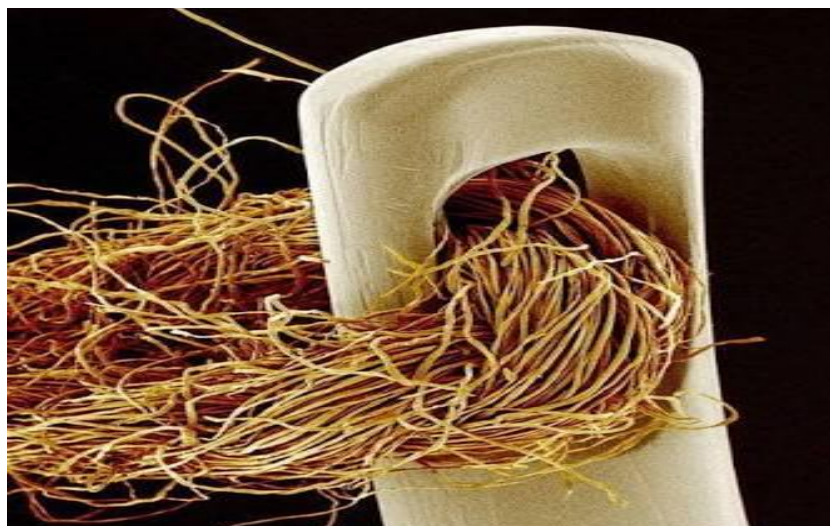
O que noto, curiosamente, diz respeito a um desfazer que trata, em realidade, de um fazer-desfeito, pois, com algumas lições e repertório de trocas de bilros, fica de alguma forma difícil não lembrar a sequência de troca de linhas que conduzem a renda.

Se não houvesse aprendido esse ponto, poderia começar a aprendê-lo aqui, no desmanchar dessa trama? Penso que aprenderia a lembrar uma sequência das linhas; mas

para a confecção, tendo que manipular os materiais, seria improvável, em termos de vivência, saber fazer sem conhecê-los.

Ao rasgar, com o tempo, uma renda, desfaz-se o nó que a sustenta e que mantém, de certa forma, a renda toda. Ao puxar cada linha, um jogo de entrelaçamento em fileiras se desfaz.



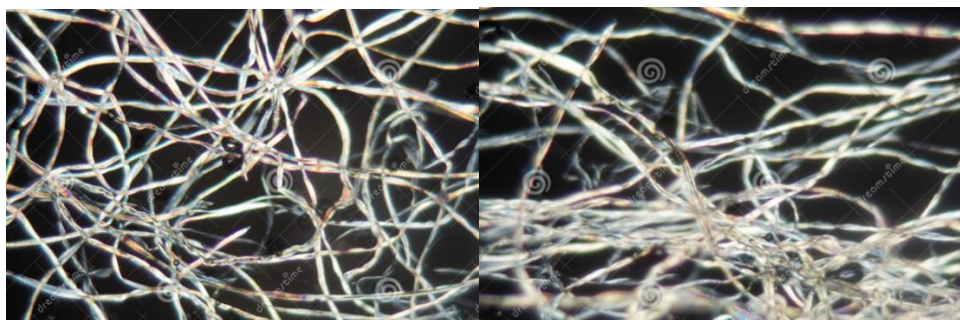


Desfazer uma renda é torná-la linhas...

Fazer com os pontos... fios de linhas

Fazer uma renda é criar, com fios de linhas e outros materiais, uma superfície de linhas tramadas... feitas a partir de fios de linhas...

De todas as formas, as linhas são a constituição e desconstituição da superfície da renda.



363

Acima, as fotos de fibras do algodão por microscópio assemelham-se a um *meshwork*: um emaranhado de fios de diversas naturezas. Ao seguir os fios, encontramos um modo de conhecer a vida das coisas ... a vida de um caderno de rendas de bilros.

---

<sup>363</sup> Fotos retiradas de: <https://www.dreamstime.com/stock-photo-cotton-fibers-under-microscope-polarized-light-image84442296>

### 6.13 - Breve reflexão acerca do caderno de rendas

O encontro com um caderno de rendas é precioso para antropólogos: um tesouro que mereceria uma pesquisa por si mesmo. Sem dúvida, podemos olhar para um mesmo material de diversas maneiras. Algumas delas são preciosas para a antropologia, por exemplo: qual ou quais relações sociais esse material engendra e suscita? O que ele carrega que o torna matéria de tanta preciosidade? O que ele pode tornar visível?

Vestígios são histórias. Sempre me questionei em como bem aproveitá-lo em minha pesquisa. Como investigá-lo? Por onde começar?

Taussig (2011) diz que um caderno de campo é uma testemunha que pode nos revelar grandes interrogações, se nos deixarmos levar pelos seus desenhos. Muitas vezes, ao olhar para meus cadernos de campo e os desenhos feitos após o campo, percebi que comecei a atentar mais para os detalhes do fazer, para sutilezas que num piscar de olhos se tornam invisíveis em minha mente, como um ponto de renda, por exemplo. Com o desenho, comecei a me perguntar de que era feito um ponto de renda, o que me levou a observar mais acuradamente o modo como uma rendeira segura os bilros e como suas pernas se posicionam na almofada.

O caderno de rendas se tornou um companheiro de caminhos, testemunhou que minha relação com a pesquisa encontraria, um pouco, as leis da distância e do tempo. Não há um só momento em que eu não escreva, desenhe, reflita, interrogue, ouça e reveja as rendas do caderno e não sinta a Casa, as cores, as casas, as vozes e os materiais das rendeiras. Creio que lembrar é reviver. Tudo continua se movimentando em minha mente, revivendo o que se passou no campo... O caderno é a testemunha de minha relação com as rendeiras.

Um material tão inesperado, não só quando o vi pela primeira vez no armário da Casa das Rendeiras, mas inesperado por ter sido enviado a mim, sem hesitação, pela rendeira Francisca. Um material que exige cuidados especiais em seu transporte e em seu manuseio,<sup>364</sup> pois as folhas já estavam pouco a pouco cedendo e escapando da espiral; o arame, com aspecto enferrujado. Em minhas mãos, demandou cuidado ao abri-lo e ao

---

<sup>364</sup> Para folheá-lo, foi necessária leveza nas mãos. À medida que virava uma página, segurava a anterior para que as folhas não saíssem da espiral do caderno. Nas folhas em que havia mais rendas coladas, percebia que o caderno pendia por causa do peso delas.

virar cada folha. Percebi que havia sido a mim enviado por confiança das rendeiras para comigo<sup>365</sup>.

Era um material não convencional. Com ele carregava minha memória afetiva da Casa das Rendeiras<sup>366</sup>, ao chegar a Campinas. Depois de um tempo em campo, senti uma grande disposição das rendeiras para comigo e minha pesquisa, e, tal disposição continuou, depois de minha volta para casa. Por isso tive liberdade de pedir que me enviassem o caderno. Com elas mantive contato, ligando várias vezes, para perguntar sobre pontos de rendas, entre outras coisas.

O caderno me acompanhou de todas as formas possíveis nessa pesquisa, lembrando-me da memória material envolvida em todo o processo de manufatura da renda, e depois de a renda descolar-se da almofada. Formas que não estão nem visíveis aqui, mas que me trouxeram importantes percepções a respeito de formas de pontos e materiais.

Toda vez que revejo o caderno, percebo um pedaço de renda que não havia visto, ou um detalhe em que não tinha reparado. Os diferentes desenhos, a variação das cores pela diferença de cores das linhas e várias folhas com cola, presente nos cantos de cada pedaço de renda, dão a aparência de borrão.

Por fim, decidi fazer, pela fotografia, uma homenagem a esse caderno, para que esse material-testemunha de meus diversos aprendizados com as linhas entrelaçadas - as rendas -pudesse ficar mais visível, além do que pude trazer neste capítulo.

O álbum de fotografias foi feito também para dizer que me relembro, todos os dias, das marcas que o caderno revela. Um álbum-testemunha de minha pesquisa e das marcas que as investigações podem deixar impressas em nós. O tempo, a distância, o enviado, o visível e o não visível do envolvimento afetivo dessa investigação pelas imagens. No caderno, encontrei algumas peças de renda com formas sutis e quase invisíveis que me trouxeram enorme contribuição, para o aguçamento de minha percepção para os detalhes das rendas ali “habitando” as folhas.

Achava que em minha pesquisa não havia conseguido aproveitar esse material como deveria, mas não percebia que o caderno estava em minha tese a todo o momento, em todo o percurso, pois por meio das longas observações que dele fiz que percebi

---

<sup>365</sup> Pois se não ficasse bem cuidado poderia facilmente se desintegrar. Ele deveria retornar a elas sem ser desfeito; essa era minha responsabilidade.

<sup>366</sup> Esse caderno de rendas, da Casa das Rendeiras foi a mim enviado, pelo correio, pela rendeira Francisca, mediante autorização das próprias rendeiras.

diferenças de pontos e materiais, e suas implicações no processo de feitura da renda de bilros. Uma forma visível, em minha tese, do uso e inspiração do caderno diz respeito à relação dos materiais nessa superfície, e seu estado de “tempos passados”, com poeira, marcas de cola e ferrugem em algumas rendas. O peso das rendas de tecido em folhas de papel e como isso se movimentou nele.

Assim, creio que fiz um bom aproveitamento do caderno, ao tê-lo em mãos todos os dias, para re-olhá-lo quantas vezes fosse necessário. Embora para outro pesquisador esse material possa ter diferente aproveitamento, devo ressaltar que, para mim, a afetividade foi o ingrediente principal; culminou na criação de um álbum de fotografias que contasse um pouco de si, pelos seus próprios vestígios. Esses vestígios, em imagens no caderno, estavam lá e agora estão aqui, encontram-se em minhas mãos... E logo, o caderno e seus preciosos vestígios voltarão para Ilha Grande, na Casa das Rendeiras.

## 6. 14 - Álbum de Rendas

*Para esta seção, faça um convite ao leitor para olhar as imagens, a partir da página 306 e a fazer a leitura abaixo. Na ordem que preferirem.*

Para fazer o álbum, escolhi algumas fotografias<sup>367</sup> de rendas do caderno. Elaborei a seleção e sequência baseadas em meu envolvimento afetivo com o campo, em meu aprendizado de rendar e conhecer um pouco desse universo. Considerei, também, as características estéticas com relação às formas dos desenhos das peças ali coladas, sua composição no caderno, procurando tornar visível a diversidade de linhas que cercam as formas em desenhos diferentes: linhas quadradas, retangulares, hexagonais e em losangos.

A diferença de formas enfatiza texturas e abertura de superfícies em que o tempo abre as formas das rendas em linhas, iniciando um *des-fazer*. Com um mural de pequenas fotos, busquei trazer as páginas do caderno como miniaturas, para contar a disposição delas feita por rendeiras. Sigo, montando uma composição baseada nas características

---

<sup>367</sup> Fotografias de Alex Nakaóka; tiradas das rendas do caderno.



estéticas, criando minha própria composição do álbum, a partir das formas dos desenhos, texturas e alto relevo.

Trago o álbum de rendas de bilros pelas imagens, num processo de montagem que é um modo de passear, conhecer e investigar algumas formas do caderno. Uma das características que mais me chamou a atenção nele foi a força que exalava e em que *mostrava* a vida das rendas de bilros, coladas em uma superfície de papel. Ali, várias formas de percepção foram acionadas: as linhas dos desenhos e seu fundo de papel, a textura das rendas sobrepostas a ele, assim como as linhas dos tecidos.

São modos de interação com as coisas em contato com diferentes superfícies, e o que isso mostra a respeito das rendas que, coladas ao papel, sutilmente, demonstram marcas de sua vida; vestígios de interações entre superfícies; sua mudança de cor, ao longo da vida, suas marcas, e a própria noção de dissolução das superfícies de tecidos, com pedaços se desfazendo. As formas rendas costumam ter o tempo de vida em relação a seu uso, pois dependem dos modos de conservação e mostram, em sua história, os registros do tempo. Por ele é possível conhecer as rendas, com suas marcas, umas mais sutis e outras mais aparentes, como rasgos e ferrugem. Essas marcas mostram dissoluções de superfícies. Assim, é possível pensar nas formas *perceíveis* da renda e sua dissolução com os diversos usos.

As linhas entrelaçadas se desençam e geram outras formas. Aqui a matéria do tempo se mostra sutilmente provocadora: o que passaram essas rendas até aqui? O que carregam consigo em sua interação com o caderno?



600,00

500,00

73 complemento ANTONIO

44 ombro PARNAIWA

28 manga

100,0 busto

3231924

ANTONIO ARTZ

langma

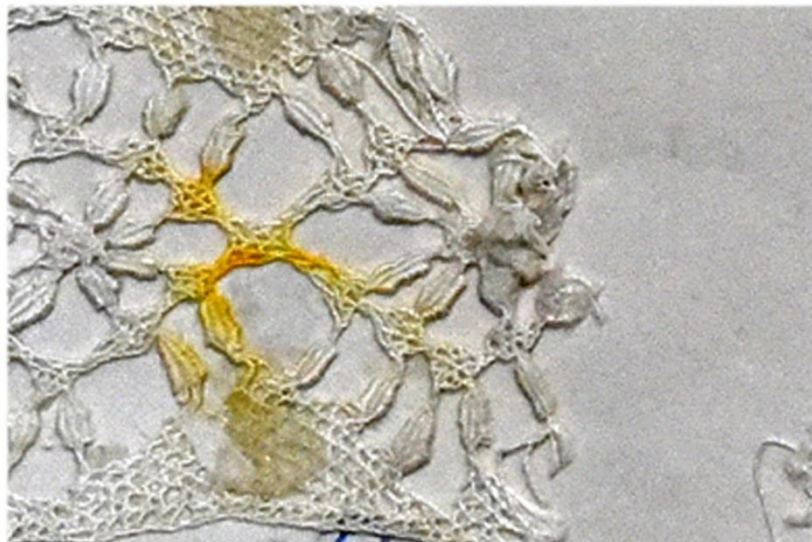
500,00

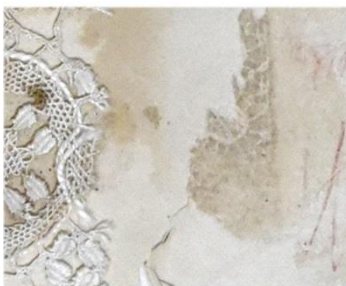
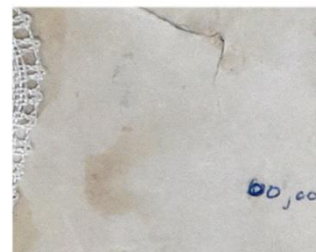
700,00

500,00

The page contains several handwritten entries and prices. A large bracket groups the items: '73 complemento ANTONIO', '44 ombro PARNAIWA', '28 manga', and '100,0 busto'. To the right of this group is the number '3231924' and the name 'ANTONIO ARTZ' with 'langma' written below it. There are also several individual prices: '600,00' at the top left, '500,00' below it, '700,00' at the bottom left, and another '500,00' at the bottom right. Two lace samples are shown at the bottom of the page, one on the left and one on the right, corresponding to the prices '700,00' and '500,00' respectively.





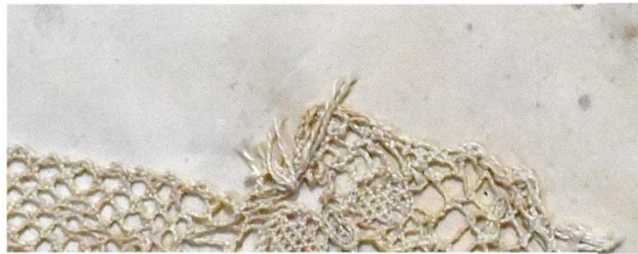












## Considerações Finais

### A Vida das Rendas de Bilros

Revendo meu material de pesquisa, e buscando fazer associações ao longo de minha pesquisa de campo, durante a escrita e o desenhar, tive várias surpresas. Sempre foi difícil para mim, explicar racionalmente minhas associações e ideias. Algumas que assomavam à minha mente, em palavras e imagens, vinham intuitivamente.

Para explicar essas associações tive que buscar formas diversas de conhecimento, em que conseguisse expressar o que vivenciei, e tecer as análises que me pareciam importantes. Quando percebi a possibilidade de ampliar meu modo de expressar o que via e ouvia, passei a me arriscar, escrevendo, desenhando e mostrando fotografias.

O modo como me senti mais confortável para elaborar minhas análises foi pela descrição analítica, não no sentido de uma descrição meramente contemplativa, aquela de quem observa e escreve exatamente aquilo que visualizou com nitidez, mas de uma descrição cheia de conflitos: do que eu ouvia, via, tocava, captava e do que não via.

Descrever com a ciência de que nada é igual. Nenhuma renda, por mais parecida que seja com outra, não é igual, pois a noção de vida das rendas traz consigo a de que cada fazer é único, cheio de “percalços”, acasos, erros e percepções.

Descrever é lidar com muitos atores e vivências. Não fosse pela generosidade das rendeiras dos Morros, muito desse trabalho não se teria desenvolvido. Por isso, considerei a gentileza com que me mostravam seu ofício e as várias maneiras do ato de render, um dos fatores primordiais em minha descrição. As mãos contavam mais do que eu poderia supor ouvir, as rendeiras verbalizavam seu fazer com as palavras e com as mãos, para que eu pudesse perceber o que estavam fazendo. As histórias que contavam também mostravam como aprendiam, quais pontos já sabiam e qual almofada era a de cada uma.

Com as rendeiras, creio ter encontrado um modo de aprender a aprender e explicar de algumas formas, pelo próprio esforço que elas faziam para eu pudesse apreender/captar (ou como estava - para me fazer captar) *o fazer renda*. Não há facilidade em comunicar o que vivenciamos e gostaríamos de contar, analisar e criar. Desse modo, considero que me concentrei em observar e em fazer rendas, tanto quanto em escrever e em desenhar.

Todas as vezes em que me punha a observar e a descrever alguns momentos do processo de confecção das rendas de bilros, via que os materiais tinham muito a dizer, ou

melhor, diziam já muito do ofício de rendar. Desde que comecei a observar o processo de manufatura das rendas e a fazer alguns pontos, percebi que os materiais me contavam/diziam mais. Algumas marcas de um gestual eram possíveis de serem investigadas ali.

As marcas dos materiais tornavam visíveis a vida social das coisas no contato entre eles e as rendeiras. Fui me embrenhando nesses fios emaranhados, como se fossem pegadas. Fui seguindo, nos materiais, os vestígios que me traziam alguns movimentos do fazer: as linhas dos bilros, as linhas dos desenhos, as marcas das linhas em cada material, a marca de materiais em materiais, a construção de uma superfície de linhas entrelaçadas a gerar formas das rendas.

A partir de e com os materiais, inferências, hipóteses e descrições analíticas começaram a tomar forma em meu trabalho. Engajei-me, assim, com os próprios materiais, ao buscar conhecer e aprender alguns pontos das rendas de bilros, o que me trouxe ao título dessa pesquisa: a vida das rendas. Perceber a vida que corre e escorre nas relações com os materiais, entender a emergência das formas ao fazer é sentir-se inquieto, provocado pela multiplicidade de formas que não se encaixam. O *fazer* me indicou que havia algo a reconsiderar em meu modo de ver o visível, trazendo um pouco do invisível de que nos aproximamos ao conhecer.

### **Os movimentos do fazer e *A vida das linhas***

No processo de rendar, a emergência das formas das rendas me mostrava que as linhas passavam e se entrelaçavam em uma superfície de papelão, sendo fixadas à própria, tornando-se, porém, autônomas dessa superfície, ao terem sua forma constituída. Esta, ao emergir, saía da almofada e do papelão que a tinham sustentado, qual um entrelaçamento de linhas tecidas, que se tornava uma superfície própria, propensa a criar uma relação com outra superfície que a renda envolveria.

O movimento de emergência das formas das rendas está ligado a várias superfícies com as quais essa forma da renda emerge tornando-se, também, superfície de tecido vazado. Rendeiras e materiais, um não menos importante do que o outro, compunham os movimentos necessários, o gestual de confecção das rendas de bilros. Nessa composição, alguns gestos tornam-se visíveis com as rendeiras são uma composição dialógica:

rendeiras e materiais<sup>368</sup>. Perceber isso foi fundamental porque me fez atentar para as “linguagens” dos materiais. Cada um deles nunca era uma coisa só, uma unidade, mas uma composição de forças que atuava entre si e com as rendeiras.

Aprender a fazer a renda possibilitou-me experimentar essas relações (ainda que não pela quantidade de tempo e experiência das rendeiras) e ainda conhecer uma forma de organização das linhas que criam superfícies.

Nessa relação das rendeiras com as coisas, observei também a relação dos próprios materiais com as linhas de algodão que preenchem o desenho no papelão. Esse desenho só se transforma em renda, porque ocorrem contatos nos materiais. Modos de contato: do corpo da rendeira com os materiais, as mãos a envolver os bilros, os dedos a impulsionar a troca de linhas nos bilros, e os materiais neles mesmos - papelão, almofada, palha de arroz, furos...

Com esse fazer, aprendi a atentar para o fato de que nada é estático, de que tudo é composto de movimento e conduz a movimentos. A vida social das rendeiras com os materiais me mostrou que estes são substâncias por vir, o próprio fazer é um crescimento, e que “o artesão só pode intervir em um processo de mundo que já está acontecendo, em que ele dá origem a formas de vida no mundo que vemos ao nosso redor” (INGOLD, 2013, p. 21).

As relações de contato, fundamentais para a feitura das rendas, mostram-me que, a partir do movimento do fazer, é possível perceber a vida social, aquela que se dá no contato, nas coisas. Movimentos são linhas. No fazer das rendas de bilros, as formas das rendas emergem de muitas linhas... ao longo de um emaranhado de linhas entrelaçadas. Um *meshwork*<sup>369</sup>.

## Experimento

Ao se observar fotos de fios de algodão sob a lente do microscópio, percebe-se a imagem de uma multiplicidade de linhas, em que cada linha de algodão são múltiplas linhas... vistas de dentro. Essa imagem me levou à ideia de experimentar abrir e descrever

---

<sup>368</sup>Como todas as criaturas, os seres humanos [...] nadam em um oceano de materiais. Uma vez que reconhecemos nossa imersão, o que esse oceano revela para nós não é a homogeneidade branda de diferentes tons da matéria, mas um fluxo no qual há matérias dos mais diversos tipos, que, através de processos de mistura e destilação, de coagulação e dispersão, e de evaporação e precipitação, sofrem contínua geração e transformação. As formas das coisas, longe de terem sido impostas desde fora sobre um substrato inerte, surgem e são suportadas, como aliás também somos, dentro dessa corrente de materiais. Com a própria terra, a superfície de todo sólido é apenas uma crosta, o mais ou menos efêmero congelamento de um movimento generativo. (INGOLD, 2015, p.56).

<sup>369</sup> *Meshwork*: INGOLD (2013).

linhas de movimento, isto é, os gestos do processo de manufatura das rendas: encher os bilros de linha, os bilros e as mãos das rendeiras, continuamente, trocando linhas, as palhas de almofada sustentando papelão, desenhos, perfurações, o gesto da rendeira furando o papelão, virando a almofada, e as linhas de traço no papelão, formando um desenho.

Aprender a *soltar* traços e evidenciar linhas em um desenho implica trazer gestuais, movimentos do rendar. As figuras nunca estão realmente fechadas. Arriscar-se a abri-las revela um mundo de possibilidades na/com diversidade. Um *meshwork*...

Ao abrir as linhas dos desenhos... ao trazer um outro fio (múltiplas linhas sempre) intentei mostrar um pouco do contexto do aprendizado das rendeiras em Ilha Grande e de minha experiência e experimentação no aprender a rendar.

Baseando-me nessas linhas-guias, que me fizeram perceber como estava vendo os desenhos de maneira a criar figuras fechadas, fiz o experimento de abrir desenhos de rendas, seguindo pistas que me fizeram encontrar múltiplas linhas, por meio das quais a forma “final/pronta” da renda é composta. Passei a enxergar relações entre linhas, formação de pontos e espaços que compõem essas formas, e a perceber a emergência de formas fluidas.

Seguindo a emergência de formas das rendas depois de prontas, fiz algumas associações das rendas de bilros envolvendo superfícies: com o desenho *kene* entre Kaxinawa e Shipibo-Konibo, as concepções de linhas em superfícies e sobre o que o desenho intenta mostrar. Fiz tal associação com *kene* e as rendas pelo fato de as linhas do *kene* intentarem realçar e esconder as superfícies que as envolvem, cada uma com suas particularidades.

Trouxe também as rendas envolvendo uma superfície de papel, a partir de um caderno de amostras de rendas, cujas marcas indicam passagens de tempo, relação entre materiais e o começo de um desfazer de pedaços de renda. Desfazer uma superfície tecida pelo entrecruzamento de linhas que poderiam seguir em frente, não fossem os nós que configuram os pontos e refreiam as superfícies. Abrir a renda... soltá-la... é um modo de conhecê-la.

## As linhas

Como mostram as imagens sob a lente do microscópio, uma linha nunca é só uma linha, por isso por mais que tenha tentado construir na tese uma organização entre capítulos e subdivisões, percebo que meu próprio trabalho me trai, nesse sentido, tornando visível a dificuldade de se construir no papel uma sequência linear. Percebo que tentei tanto criar uma organização em que quase me perdi, meio presa a uma ordem, digamos assim, figurativa, como uma figura fechada. Penso que o que me “salvou” foi ter sido provocada a abrir essa figura, a deixar as rendas falarem também por si.

Senti que é muito difícil lidar com o fazer e o desfazer que constituem feitura de várias formas. Ao longo desse trabalho, abri-me para algumas possibilidades com as linhas... experimentando escrever e desenhar, assim como experimentei no ofício de rendar. Nesta minha pesquisa, tudo que conto agora jamais esteve inteiramente certo, inteiramente claro. Resolvo me guiar pelas próprias incertezas que a vida imprime aos humanos e às coisas. A renda, em cada momento, é uma surpresa para mim e para as rendeiras: a renda na almofada, a renda a sair da almofada, a envolver outra superfície.

Desse modo, a vida das rendas me ensinou a re-conhecer a fluidez das formas, a soltá-las, a desfazê-las e, ainda assim, ansiar por mostrar modos de fazer rendas de bilros. O próprio fazer renda me fez transformar minha percepção, aguçar meu olhar, aguçar outros sentidos<sup>370</sup>. Observar as mãos é, sem dúvida, um universo diferente do que aprendi; um universo sobre o qual já intuía e cujo encaixo persegui: o universo do trabalho manual.

É o trabalho de traçar, furar, trocar, assentar a almofada, colocar os alfinetes, retirar a renda tecida, trabalho que se faz ao longo de cada movimento das rendeiras nos materiais.

O fazer e o desfazer são feitura de várias formas. As superfícies que são construídas com as linhas de algodão, com o tempo e com o próprio fluir da vida das rendas, seguem desfazendo-se e lá estão as linhas novamente a emergirem em outros fazeres e coisas.

---

<sup>370</sup> Re-lembrar quando eu tocava violino.

## Referências Bibliográficas

A CASA: **museu do objeto brasileiro**. Acervo Virtual, São Paulo. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/>. Acessado em: 10/10/2014.

\_\_\_\_\_. [www.acasa.org.br/coleção/a-mao-na-moda-uma-historia-brasileira](http://www.acasa.org.br/coleção/a-mao-na-moda-uma-historia-brasileira). Acessado em: 20/11/2014

\_\_\_\_\_. [www.acasa.org.br/autor/walter-rodrigues](http://www.acasa.org.br/autor/walter-rodrigues). Acessado em: 20/11/2014

\_\_\_\_\_. [http://www.acasa.org.br/consulta.php?modo=objeto&id\\_evento=40&numreg=30](http://www.acasa.org.br/consulta.php?modo=objeto&id_evento=40&numreg=30). Acessado EM: 21/11/2014.

Algo sobre vestibular. **Enem e Concursos**. Sem data. Disponível em; <https://www.algosobre.com.br/biografias/stephane-mallarme.html>. Acessado em: 02/05/2018.

ALMEIDA, Ana Carolina de Campos. **Tecendo investigações sobre rendas: o trocar dos bilros no Piauí**. 2014. 179 Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

**Artesanato do Rio Grande do Norte**. Disponível em: <http://www.artesanato.com/artesanato-do-rio-grande-do-norte/> Acessado em 22/07/2016.

Associação para a Defesa do Artesanato e Patrimônio de Vila do Conde Câmara Municipal de Vila do conde. **Rendas de Bilros de Vila do Conde**. Portugal, s/data. ISBN: 972- 9453-16-0.

BELAUNDE, L. E. **Uma biografia del chitonte**: objeto turístico y vestimenta shipibo-konibo. Por donde hay soplo: estúdios amazónicos em los países andinos. Chaumeil, Jean-Pierre; Espinosa de Rivero, Óscar; Cornejo Chaparro, Manuel (eds.) Peru, 2011.

\_\_\_\_\_. **Movimento e profundidade no *kene* shipibo-konibo da Amazônia Peruana**. Carlo Severi e Els Lagrou (orgs). Quimeras em diálogo. Brasil, 7letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Arte indígena e Alta Costura: desenhos *kene* Shipibo Konibo na moda peruana**. 7ENEC Estudos de Consumo, Rio de Janeiro, 2014.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. 2005, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIBLIOTHÈQUE DMC. **Les Dentelles aux fuseaux 1re série**. TH. DE DILLMONT, France, Éditeus MULHOUSE, sem data.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. New York: Dove Publications, 1927.

BRAINLY: **Organização Smarter Together**. Um time organiza um site internacional que conduz à cooperação e circulação de conhecimento pela internet com blog também. 2015. Disponível em: <https://brainly.com.br/tarefa/11340109>. Acessado em: 01/08/2018.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **De "renda roubada" à renda exportada: a produção e a comercialização da renda de bilro em dois contextos cearenses**. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

\_\_\_\_\_. **Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)**, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

Câmara Municipal de Vila do Conde. **Catálogo: Rendas de bilros de Vila do Conde: Um patrimônio a preservar**. Portugal: Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde; 2011. Disponível em: <http://www.rendasdebilros.com/documentos/cap1.pdf>. Acessado em: 20/10/2013

CATÁLOGO - **Rendas portuguesas e estrangeiras dos séculos XVII a XIX**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, maio de 1948.

CAZULIM - **Tipos de teares: manual e semi-industrial**. Belo Horizonte – fevereiro de 2017. Disponível em: <http://www.cazulim.com.br/tecidos/tipos-de-teares/> acessado em: 16/08/2018.

CHRISTIN, Anne-Marie. **A imagem e a letra**. 2000. Tradução Julio Catañon Guimarães. Publicado originalmente em: CHRISTIN, AnneMarie. Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Leuven: Peeters-Vrin, 2000.

COSTILHES. S. de A. **O objeto, a arte e o artista**. In: Entre arte e ciência. A fotografia na Antropologia/ Sylvia Caiuby Novaes (org.) Entre Arte e Ciência. São Paulo – Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DANTAS, Beatriz. Góis. **Rendas e rendeiras no São Francisco. Estudos e documentos sobre a renda de bilro de Poço Redondo/SE**. Bahia, Editora Fonte Viva, 2006.

DAYTRIPPERS. **Delta do Parnaíba: Encontro Do Rio E Mar Com Natureza Exuberante**. 2014. Disponível em: <http://www.daytrippers.com.br/delta-do-parnaiba>. Acessado em: 03/10/2016.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. França, Papirus:1991.

\_\_\_\_\_. **Conversações 1972-1990**. Coleção TRANS. Tradução. Peter Pál Pelbart França, editora 34, 1992.

Diário do Nordeste. **Fios de tradição Renda de bilros – Ceará e Portugal**. Disponível em: <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/rendas-do-mar/ceara-peniche-vila-do-conde/>. Acessado em: 02/07/2018.

**Dicionário de sinônimos** online de português do Brasil. 2011. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/apreender/>. Acessado em: 20/07/2018.



DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. Coleção Trans, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ser Crânio. Lugar, Contato, Pensamento e Escultura**. Brasil, 2009.

Dna Socorro no Jô Parte 1. **Uma entrevista exclusiva com Dona Maria do Socorro Reis Presidente da associação das rendeiras de Ilha Grande PI com jô Soares**. 5 de junho de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MZ27G8ew2Iw>. Acessado em: 06/12/2016.

DUARTE, Renata Claudia. **A tecelagem no triângulo mineiro: história e cultura material**. Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

FLEURY, Catherine Arruda Ellwanger. **Renda de Bilros, Renda da Terra, Renda do Ceará: A expressão artística de um povo**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

FRED. Mundo Fred. **Costumes na Bélgica relacionados à renda de bilros**. Disponível em: <http://mundofred.home.sapo.pt/paises/pt/belgica.htm>.

FIORI, Ana Letícia. **Ponti Urbe: entrevista com Tim Ingold**. 04/09/2013. Disponível em: [www.pontourbe.net/edicao11-entrevista/267-entrevista-com-tim-ingold](http://www.pontourbe.net/edicao11-entrevista/267-entrevista-com-tim-ingold). Acessado em: 15/10/2013

FORTI, Laura Artigas. **As rendeiras do Piauí. Reportagem: “Elas tecem o futuro”** p.73. Revista “Brasileiros”, número 34, maio de 2010.

Geisel e Lody (1983). **Artesanato Brasileiro: Tecelagem**. Funarte, 1983.

GELL, Alfred. **Art and Agency – an anthropological theory**. Oxford: Clarendon University Press, 1998.

GIRÃO, Valdelice C. **A renda de bilros e seus artífices**. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1984.

HENARE, AMIRA, MARTIN HOLBRAAD and SARI WASTELL (Eds). **Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically**. Routledge, London, 2007

INGOLD, Tim. **The perception of the Environment: essays on the livelihood, dwelling and skill**. London and New York, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Vozes, 2015a.

\_\_\_\_\_. **The life of lines**. Routledge: London and New York, 2015b.

\_\_\_\_\_. **Key Debates in Anthropology**. *Routledge*: London and New York, 1996.

\_\_\_\_\_. **La creatividad que se experimenta**. Universidade de Alicante. N. 5 diciembre 2016. Publicado originalmente em inglês em *Pragmatics & Cognition*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia. Disponível em: <https://www.benjamins.com/#catalog/journals/pc.22.1/main>

\_\_\_\_\_ **Lines: a brief history**, Routledge, London and New York, 2007.

\_\_\_\_\_ **Making: Anthropology, archaeology, art and architecture**, Routledge: London and New York, 2013.

\_\_\_\_\_ **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n.37, p.25-44, jan./jun. 2012. \_\_\_\_\_ [www.pontourbe.net/edicao11-entrevista/267-entrevista-com-timingold](http://www.pontourbe.net/edicao11-entrevista/267-entrevista-com-timingold) Acessado em: 29/09/2013

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL. **As guardiãs da renda: rendeiras de bilro no estado do Rio de Janeiro**. Projeto de digitalização do Acervo da divisão de Folclore desenvolvido pelo Departamento de Apoio a Projetos de Preservação Cultural. Rio de Janeiro, 2004.

IPHAN. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do;jsessionid=43A3E3EFD75794FDA643B78546F950ED>. Acessado em 10/07/2013. Acessado em: 04/09/2013.

JANETnet Carsten and Stephen Hughjones. **About the house: Lévi-Strauss and Beyond**. Eds. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

JORNAL Folha da Região. Disponível em: <http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=72496>. Acessado em: 02/03/2014.

KLIPPEL, Àquila. **Proposta social e conteúdo educativo**. Florianópolis, SC. Disponível em <http://www.tecelagemmanual.com/> e <http://www.tecelagemmanual.com.br/>. Acessado em: 10/05/2018.

KELLOG, Charlotte. **Bobbins of Belgium. Funk & Wagnells Company**, New York and London, 1920.

LAGROU, Els. **Antropologia e arte: uma relação e amor e ódio**. ILHA. Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-113.

\_\_\_\_\_ **A Fluidez da Forma**. Topbooks, Rio de Janeiro, 2007.

LATOURE, Bruno. **Como prosseguir a tarefa de delinear associações**. Configurações, n.2, Universidade do Minho: p.11-27, 2006.

\_\_\_\_\_ **Jamais fomos modernos**. Editora 34, Rio de Janeiro, 1994.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas I - O homem e a matéria**. Edições 70, Lisboa, 1984

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**, Abril Cultural, São Paulo, 1984.

MAUSS, M. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. Cosac Naify, São Paulo, 2003.

Merceirizar. **Dicionário informal Merceirizar**. 2006-2018. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/merceirizar/>. Acessado em: 26/07/2018.

Merceirização. **Wikipédia: Merceirização**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Merceiriza%C3%A7%C3%A3o>. Acessado em: 26/07/2018.

MICHAELIS Dicionário on line. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-=tecitura>. Acessado em: 27/10/2013

MILLER, Daniel. **Why Some Things Matter**. In: D. Miller (ed.), *Material Cultures*. The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

\_\_\_\_\_. **Shopping, Place and identity**. 244 pp. MARK LIECHTY OVERING, Joanna. Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Mundo Tye Die. **Técnica de tingimento de tye die**. 2011. Disponível em: <http://www.mundotiedye.com.br/destaque/tipos-de-tecido-saiba-as-diferencas-e-escolha-o-mais-adequado/>. Acessado em: 08/02/2018.

NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia**. São Paulo: Edusp, 2015.

OVERING, J. **A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa**. *Revista de Antropologia*, 1991

\_\_\_\_\_. **Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma sociedade amazônica**. In: *Mana. Estudos de antropologia social*, vol. 5, n. 1 Rio de Janeiro: Apr. p.81-107, 1999.

\_\_\_\_\_. **Reason and Morality**. ASA monographs 24. London and New York: Tavistock Publications, 1985. PALLISER, Bury Mrs. *History of lace*. Charles Scribner's Sons, New York, 1902.

PENSADOR. Poesia e filosofia. **Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar**, Antonio Machado poeta espanhol. 2005. Disponível em: [https://www.pensador.com/caminho\\_se\\_faz\\_ao\\_caminhar/](https://www.pensador.com/caminho_se_faz_ao_caminhar/)

PITARCH, Pedro. **El Pliegue: la cara oculta del pliegue: antropologia indígena**. Artes de México, 2013.

POLLEN, John Hungerford Mrs. **Seven centuries of lace**. New York: The Macmillan Company. William Heinmann, London, 1908.

QUEIROZ, Karina Gomes. **O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado**. *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC/ III*, Nº 5, Acessado em 10/10/2013 <http://cabodotrabalhos/ces.uc.pt/n5/ensaios.php>. 2011.

RENDA de Agulha. **Costumes a respeito do artesanato de rendas**. Disponível em: <http://rendadeagulha.blogspot.com.br/>. Acessado em: 19/02/2014.

RODRIGUES, Walter: **Revista Moda e Contexto**. Ano 02. n. 2. São Paulo. Bookmarks.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Unicamp. Universidade Estadual de Campinas: 2012

SAUTCHUK, Carlos. Emanuel. **O Arpão e o Anzol: Técnica e Pessoa no Estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)**, UNB. Universidade de Brasília: 2007.

SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro Empresas. 1972. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae>. Acessado em: 10/09/2014.

SEMPER, G. (1989) **Style in the technical and techtonic arts or practical aesthetics in The Four Elements of Architecture and Other Writings**, trans.H. F. Mallgrave and W. Herrman, Cambridge: Cambridge University Press. 1860.

SEVERI, Carlo e LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**, 7 letras, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Sônia. **Vidas em Jogo: cestas de adivinhação e refugiados angolanos na Zâmbia** Departamento de Antropologia, UnB. Brasília, 2007.2007.

SMOLDEREN, Lucie et Romain Minguet. **Un fil d'Ariane dans le Dendi. Ethnographie d'une technique disparue**. Techniques & Culture 61, 2013.

SOARES, Simone Miranda. **Onde há rede, há renda: técnica e gênero em Raposa/MA**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) .Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SOUSA, Carol de. **Casa das Rendeiras**. 2011. Disponível em: <http://casadasrendeirasilha.blogspot.com.br/2011/07/as-rendeiras-de-ilha-grande-piaui.html>. Acessado em: 30/04/2015.

SOUZA. **Controle de Pragas**. 2010. Disponível em: <http://controlambiental.com.br/Caracol.html>. Acessado em 30/06/2018.

SPHAN/Pró-Memória. **Tecelagem manual no triângulo mineiro**. Fundação Nacional Pró-Memória. Brasília, 1984.

Kofes, Suely & Manica, Daniela (organização). **Vida e grafias: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia**. Lamparina, Rio de Janeiro, 2015. ISBN 978 85 8316 031 1.

TAUSSIG, M. **I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks**, Namely My Own. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2011.

TAVARES, Flávia Cerveira. **Raposa de redes e rendas**. Catálogo: Raposa de redes e rendas/pesquisa e texto de Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 20110

THOMPSON, E. P. **Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial.** In.: Costumes em comum. Trad. Rosaura Eichenberg. Editora Schwarcz, São Paulo, 1998.

TEAM at Countrythinker. **Hairstyles Gorgeous Half Updo Hairstyle.** 2018. Disponível em: <https://www.countrythinker.com/gorgeous-half-updo-hairstyles/> Acessado em: 22/07/2018.

UMCOMO. **Como fazer trança boxeadora.** 2018. Disponível em: <https://beleza.umcomo.com.br/artigo/como-fazer-tranca-boxeadora-24664.html> Acessado em: 27/07/2018.

WIKIPEDIA. 2018. **História da circulação do tecido de algodão chita vindo da Índia para o Brasil.** Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita\\_\(tecido\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chita_(tecido)). Acessado em: 01/08/2018

WORDPRESS. Violinismo. **Blog com conteúdo de música clássica.** s/data. Disponível em: <https://violinismo.wordpress.com/as-partes-do-violino/>. Acessado em: 01/06/2018.

W.3SNOOP. **Snoop any website.** Fotografias. 2011. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/d0/a7/9a/d0a79aba7973ba7199788f26d6953b1f.jpg> e <http://pinimg.com.w3snoop.com/>. Acessado em: 20/07/2018.