

CAPÍTULO 3

Dos traços dos designers às linhas das rendeiras: os percursos de uma transformação

Júlia Dias Escobar Brussi

O objetivo central deste artigo é refletir acerca do processo de transformação da renda a partir da relação entre *designers* e rendeiras, no âmbito de um projeto cujo objetivo era impulsionar a comercialização da produção local por meio de capacitações de gestão e do desenvolvimento de uma coleção. Cada grupo em questão trouxe consigo expectativas distintas quanto às peças a serem desenvolvidas. Não é possível compreender tais expectativas ou a relação que se estabelece entre *designers* e rendeiras sem antes atentar para os termos nos quais os atores envolvidos se engajam com as linhas dos desenhos, as rendas e os moldes. Neste sentido, uma abordagem quanto à técnica da renda e do *design* se faz pertinente para entender o desenrolar do processo de produção.

Ao longo do desenvolvimento da coleção, as perspectivas dos *designers* e das rendeiras estiveram constantemente em diálogo e tiveram que ser equilibradas. O resultado da coleção e as alterações ocorridas entre o desenho inicial e a versão final refletem tal negociação, além das tensões ali presentes. É possível observar, nas sugestões e nas demandas das rendeiras, manifestações de resistência, expressas na sua insistência quanto aos aspectos formais que, segundo elas, configuram características distintivas da renda, e também quanto aos aspectos técnicos da própria produção da renda. Por meio da discussão de dois casos-chave veremos como as rendeiras buscaram, ao longo de todo o processo, garantir aquilo que consideram como os atributos principais da renda de bilro e sua forma de execução.

ARTECAN E OS CURSOS DE DESIGN

O município de Trairi, localizado no litoral oeste do Ceará e distante 120 quilômetros de Fortaleza, detém o título estadual de "Terra da Renda de Bilro", estabelecido pela Lei 14.696, de 2010. As rendeiras de bilro estão presentes em todo o município, mas Canaan é o distrito onde elas são mais numerosas. Sem acesso ao mar, o local não conta com o fluxo dos turistas que visitam as praias próximas. O comércio e a indústria tampouco são desenvolvidos, de modo que a oferta de empregos é extremamente baixa. O orçamento das famílias é bastante dependente dos benefícios governamentais, como as aposentadorias, as pensões e a Bolsa Família. A principal fonte de subsistência local é o cultivo de *roças* de mandioca, feijão e milho. Nesse contexto, a produção da renda de bilro representa muito mais do que uma espécie de passatempo, que "ocupa a cabeça e entretém", sendo extremamente importante para o orçamento familiar.

Entre janeiro e dezembro de 2013 realizei trabalho de campo em Canaan e pude acompanhar o cotidiano das rendeiras locais, especialmente daquelas ligadas à Associação de Agricultores(as) e Artesãos(as) de Canaan (Artecan), fundada em 2005. No que tange à "Diretoria de Artesanato", a instituição visa estimular a colaboração entre as rendeiras locais, além de capacitá-las a calcular o custo da peça e a obter uma remuneração mais justa pela mão de obra por meio da inovação e da "renovação dos modelos a fim de atender ao mercado, sempre ávido por novidades" (Waldeck, 2011). Desde a sua fundação, a Artecan recebe vários cursos promovidos pela Prefeitura de Trairi em parceria com instituições como a Ceart¹ e o Sebrae.² Geralmente, tais cursos têm duração de 40 horas e são estruturados em duas partes: produção e montagem de uma coleção, seguido pelo cálculo da planilha de custo das peças produzidas. A intenção é que, após uma semana, as rendeiras estejam capacitadas a produzir um conjunto inédito de peças que poderá ser comercializado com o próprio Ceart ou outras entidades.

A recente chegada dos parques eólicos para geração de energia elétrica no Trairi, atraídos pela excelente condição dos ventos naquele litoral, está transformando significativamente a paisagem local. Durante o ano de 2013, diferentes empresas trabalharam na instalação de oito parques espalhados

1 Central de Artesanato do Estado do Ceará.

2 Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas.

pelo município. As denominadas "contrapartidas sociais" fazem parte dos investimentos de tais empresas, por ser esta uma recomendação do BNDES, instituição credora de grandes empreendimentos como estes. As empresas se comprometem a realizar investimentos sociais na região impactada pelas obras como forma de ampliar sua chance de obter financiamentos e empréstimos. Os projetos nos quais investem são bastante diversificados e visam, em linhas gerais, melhorar a qualidade de vida dos habitantes por meio de investimentos, como captação e distribuição de água, geração de renda, lazer, entre outros. O projeto aqui enfocado, "Fortalecimento da produção e comercialização da renda de bilro de Trairi", desenvolvido e gerenciado pela empresa Administração e Controle Ltda. em parceria com a Artecana, surgiu nesse contexto. Seu principal objetivo era a geração de renda por meio da diversificação e da ampliação da rede de potenciais consumidores. Dessa maneira, as rendeiras poderiam "sair das mãos dos intermediários", que pagam muito pouco pelas peças.

O curso decorrente deste projeto foi mais extenso e mais abrangente do que os demais já promovidos na Associação. Com duração total de oito meses e carga horária de 674 horas, o projeto visava "fazer do artesanato do município de Trairi uma atividade econômica sustentável, formando uma cadeia em torno da produção da renda e preparando-a para alcançar o mercado consumidor interno e externo" (Farias, 2011). Dentre várias atividades de capacitação, o projeto previa uma oficina de design, na qual as rendeiras, em parceria com uma equipe de *designers*, produziram uma coleção composta por peças das seguintes modalidades de produtos: brindes corporativos, decoração, vestuário e acessórios. O processo de elaboração dessa coleção, que nos interessa mais diretamente aqui, transcorreu ao longo de seis meses e envolveu o grupo de rendeiras contempladas pelo projeto em todas as etapas. Quando comparado aos cursos de *design* promovidos pelo Ceart e Sebrae, nos quais apenas uma rendeira (a "mestre artesã") participa do processo de definição da renda a ser elaborada por meio da produção do molde, o projeto em questão teve uma participação muito mais efetiva das rendeiras.

O pano de fundo do artigo é o debate relativo às práticas de desenvolvimento e capacitação técnica a partir de um enfoque nos processos técnicos. É indiscutível que tal tipo de projeto, que implica o envolvimento de empresas privadas (ou estatais) e associações de artesãos, se constrói em um ambiente repleto de assimetrias econômicas e hierarquias de poder. É importante destacar, no entanto, que o foco do nosso interesse aqui é na forma como essa

relação se estabelece a partir da elaboração das rendas da coleção, não pelo viés econômico ou político.

PRIMEIRO ENCONTRO ENTRE *DESIGNERS* E RENDEIRAS

A primeira visita da equipe de *designers*, formada por uma *designer* e um estilista, tinha por objetivo elaborar um diagnóstico acerca das potencialidades do grupo e levantar temas e ideias para a logomarca. Com o grupo disposto em uma grande roda no salão principal da Artecan, a apresentação foi iniciada pela equipe de *design*. Waleska e Ivanildo são consultores, instrutores de cursos e trabalham com artesanato há muitos anos. No atual projeto, Waleska ficou encarregada da criação da logomarca e do *design* das peças de decoração e acessórios, enquanto Ivanildo era responsável pelo vestuário. Ele destacou que sempre utiliza o artesanato em seus desfiles³ e que o objetivo do seu trabalho é “sofisticá-lo, deixá-lo com uma cara diferente, para agregar valor”. Argumentou ainda que as rendas produzidas em todo o estado do Ceará diferem muito pouco e que aquele era um momento de inspiração, no qual buscavam elementos que trariam distinção à renda de Canaan. Waleska enfatizou que aquela era uma ocasião importante para terem ideias interessantes, “que tenham ressonância com o contexto local e com as quais vocês se identifiquem”.

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

3 Já participou de várias edições do Dragão Fashion, maior evento de moda do Ceará.

Terminada a rodada de apresentações, o estilista passou a falar sobre suas intenções para a coleção. Repetiu que as rendas são bem similares em todos os locais do Ceará. “Parece que é uma única pessoa que faz o papelão, que tem só uma matriz. Só estica para o lado, para cima, mas é sempre igual”. Disse que, embora hoje todos os padrões sejam retilíneos, no passado os desenhos eram mais *trabalhados*. As rendeiras concordaram e enumeraram o nome de várias rendas antigas que se enquadravam naquela descrição. O estilista continuou enfatizando a importância de se diferenciarem: “Vocês já têm o costume de fazer o quadrado, mas há possibilidades diferentes. Não é fácil mudar, é difícil mudar. No passado era feito, se a gente conseguir trazer, vai agregar valor à renda que fazem”.

A insistência do *designer* na semelhança entre as rendas produzidas no Ceará e na necessidade de se diferenciarem nos remete à tradicional distinção, já debatida por autores como Ingold (2000), Shiner (2001) e Risatti (2007), entre o artesanato enquanto simples reprodução técnica de um padrão (ou um artefato) e a arte, tida como algo que envolve criação, inovação e autoria. Quando Ivanildo fala que aparentemente existe uma única matriz (ou molde) que é amplamente reproduzida por todo o estado, ele está aproximando a renda dessa concepção de artesanato. Por outro lado, a posição do *designer* estaria mais próxima daquela do artista. Ele próprio argumenta que sua função é “inserir-la em conceitos de moda, de *design* e de arte”.

De acordo com Ingold, um dos efeitos da racionalização da produção “é retirar a parte criativa do fazer do contexto do engajamento físico entre trabalhador e material, e considerá-la como anterior a este engajamento, na forma de um processo intelectual de *design*” (2000:295). Se observarmos a produção das rendeiras, dificilmente diremos que suas rendas são simples cópias umas das outras, ou que sua atividade se resume à mera reprodução de um molde. Pelo contrário, a execução de uma renda é um processo de engajamento físico e perceptivo extremamente criativo, no qual a rendeira pode optar por diversos caminhos e sequências de movimento. A rendeira define suas ações e movimentos conforme os caminhos se desdobram e de acordo com a exigência dos materiais, não em função de uma intenção original (ou um produto) imaginada *a priori*. Para Ingold (2011:216), é nesse movimento de antecipação que reside a criatividade do trabalho, tanto do artista como do artesão.

O VENTO COMO INSPIRAÇÃO

Cerca de duas semanas após a primeira reunião, a equipe de *design* retornou à Artecán para apresentar a logomarca da coleção. Waleska iniciou a apresentação: “Nós viemos apresentar para vocês o conceito da coleção e as peças que a gente já desenvolveu”. Enfatizou que há vários clientes para satisfazer: as rendeiras de Canaan e do Mundaú,⁴ mas também a Tractebel, empresa financiadora. Eles precisavam de uma ideia que atendesse a todos. Contou que, após conversarem com todos os grupos envolvidos no projeto, o vento surgiu como um *conceito* interessante, uma vez que remete às eólicas (que precisam dele para se movimentar) e à paisagem da região, repleta de dunas, também criadas pelos ventos, além de ser fundamental para a pesca, que tem papel central na subsistência local. Assim, a coleção foi intitulada “Vida Vento” (CVV). Ela mencionou o processo de pesquisa durante o qual buscou referências sobre o vento e exibiu algumas fotos no projetor que mostravam a ação do vento sobre diferentes “superfícies” naturais (céu, mar e dunas) e bonitas formas criadas por ele. “A gente não percebe o vento, mas ele atua o tempo todo”. Ela seguiu explicando que essas texturas criadas pelo vento serviram de elementos conceituais, ou seja, reforçam o *conceito*, a inspiração da coleção.



Figura 1: Logomarca da coleção

4 Distrito litorâneo, vizinho do Canaan. A associação de lá (Associação das Rendeiras e Bordadeiras de Mundaú) também foi contemplada pelo projeto.

Em seguida foi a vez de Ivanildo, o estilista, assumir a apresentação das peças de vestuário. Antes de começar, ele havia colado três folhas de papel A2 na parede, nas quais se viam os *croquis* das roupas com as *aplicações de renda*⁵ que seriam desenvolvidas. Ele elaborou três *peças-conceito* (um vestido e duas batas) que sintetizariam a coleção, a partir das quais seria possível compor outras roupas. Os desenhos das rendas eram todos curvilíneos e apresentavam formas orgânicas bastante distintas das rendas produzidas pelas rendeiras usualmente, com formatos mais geométricos. Tais curvas representariam as “texturas produzidas pela ação do vento no céu, na água e na terra”. O estilista explicou que buscava “algo bem sinuoso, com curvas, como as utilizadas em bilros bem antigos”. A primeira reação das rendeiras foi de espanto. Na tentativa de estimulá-las, ele argumentou: “A intenção é fazer algo diferente. No segundo dia, quando já quebrou a cabeça, aí já fica melhor. À medida que vamos treinando o raciocínio, a gente vai melhorando. Foi um desafio que trouxe para resolvermos juntos”. Ponderou que os desenhos poderiam ser adaptados caso houvesse algo muito trabalhoso, desde que o *conceito* da coleção fosse mantido. “Temos que buscar um meio para tornar isso real na renda”. A coordenadora do curso lembrou às rendeiras que o objetivo é justamente fazer peças diferentes e atuais.

A atividade seguinte seria definir, em conjunto com as rendeiras, quais pontos da renda seriam mais adequados para compor os desenhos propostos. A partir de tal escolha, poderiam proceder à confecção do molde, que serve de base para a feitura da renda. Esse processo será o principal foco de minha atenção, a forma como os desenhos propostos se relacionam com os padrões e as possibilidades da renda propriamente dita. Com apresentação e discussão dos casos-chave, ficará mais claro que não ocorre a simples transposição do desenho para a renda, ou dos traços em fios (Ingold, 2007), mas a criação de algo novo.

DOS TRAÇOS ÀS LINHAS

A renda de bilros se apresenta como uma técnica manual de confecção têxtil na qual uma trama complexa e elaborada é constituída a partir de várias linhas, inicialmente soltas, que são cruzadas e entrelaçadas de diferentes for-

5 Rendas produzidas para serem aplicadas em tecido.

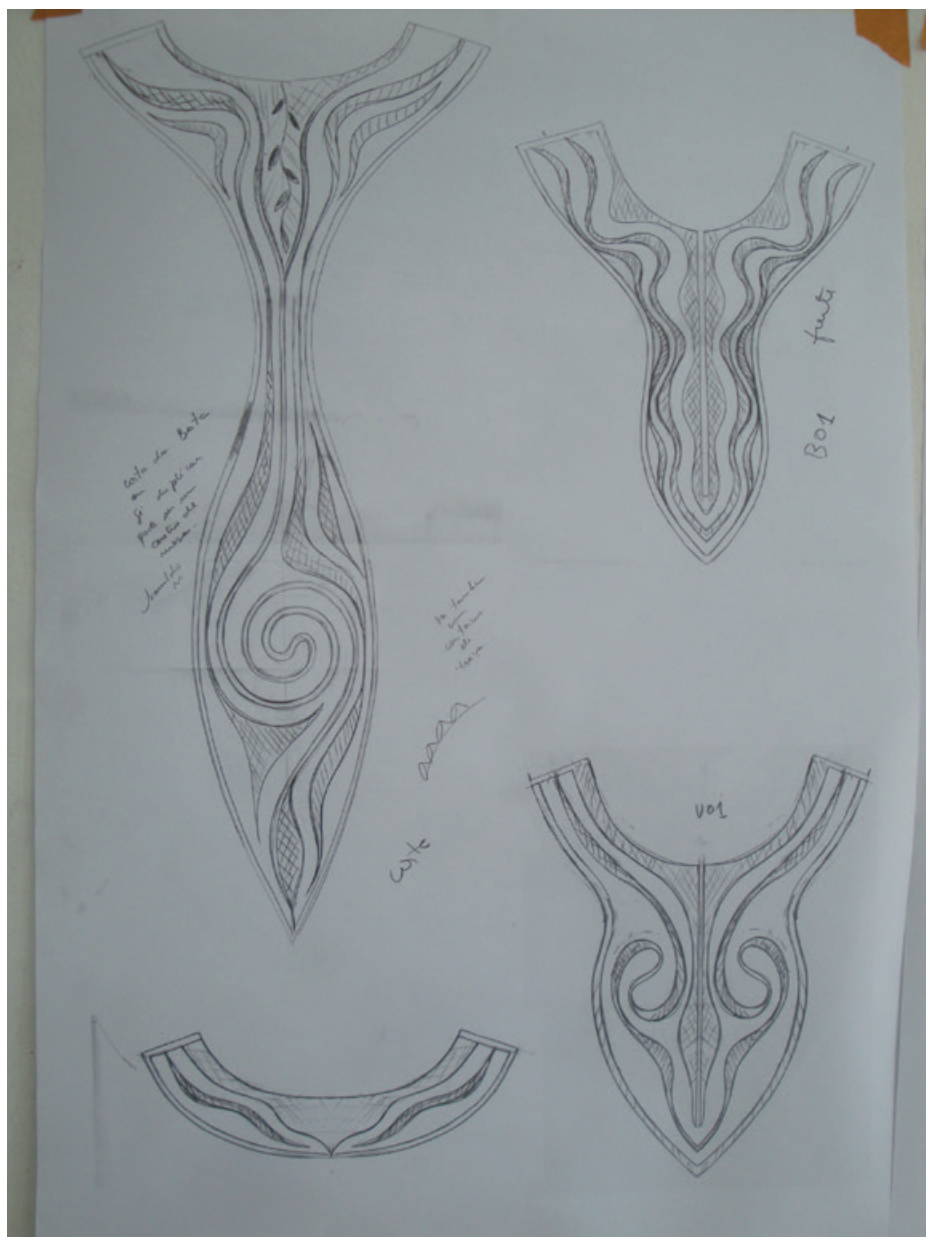


Figura 2: Alguns dos primeiros desenhos apresentados pelo estilista

mas⁶. São os bilros, fusos de madeira com a *cabeça* redonda (geralmente feita com sementes da palmeira de tucum), aos quais as linhas são amarradas, que possibilitam que as mesmas sejam manuseadas, entrelaçadas e tensionadas pelas rendeiras. Cada ponto da renda se caracteriza por uma determinada sequência de ações com os bilros e cruzamentos entre as linhas, que por sua vez, geram formas específicas. Ao longo de sua execução, a trama é mantida por espinhos de cactos locais, que fazem às vezes de alfinete, com a vantagem de não custarem dinheiro e não enferrujarem com a maresia.

Os gestos e ações desempenhadas pelas rendeiras às integram de maneira eficaz (Bril e Roux, 2002) com sua almofada, seus bilros, linhas e espinhos. A renda resulta de tal integração e do diálogo que se estabelece entre a rendeira, seus instrumentos e as possibilidades dos materiais que utiliza. Dois aspectos fundamentais dessa relação, que também são centrais considerando o resultado final da produção, merecem destaque. O primeiro deles é a importância das forças aplicadas sobre os bilros para a definição das formas e padrões da renda. O formato dos pontos e da trama como um todo é definido pela tensão entre as linhas, criada pelos músculos e gestos das rendeiras, transmitida pelos bilros e mantida pelos espinhos, que são inseridos no molde entre cada ponto da peça. A forma emerge do equilíbrio entre tais forças, da relação entre as tensões aplicadas sobre os bilros e a resistência dos materiais envolvidos. No caso da renda de bilros, portanto, mais do que o ritmo (Boas, 1951; Leroi-Gourham, 1987), a força se revela central na criação das formas (Brussi, 2015). A definição dos padrões e dos pontos é uma das características da *boa renda* e, como veremos, a peça finalizada guarda os registros dos gestos e escolhas que a constituíram.

O outro elemento central desse diálogo que dá origem à renda é o molde, chamado de *papelão*, apesar de ser feito de cartolina, material mais flexível, que possibilita que seja preso à almofada cilíndrica sobre a qual a renda é feita. Cada molde traz as perfurações necessárias para elaborar um tipo específico de renda, além da indicação dos pontos a serem executados. Durante a produção de uma peça todos os furos do *papelão* devem ser *preenchidos*, isto é, os bilros devem percorrer o molde em sua totalidade. Neste sentido, o molde cumpre a

6 É interessante notar que, considerando a tipologia de Leroi-Gourham (1984) acerca das diferentes formas de entrelaçamento possíveis entre fibras, a renda de bilros envolve modalidades que ali são apresentadas como técnicas distintas, como o tear e a cestaria, por exemplo.

função de referência, de baliza, ao demarcar os espaços e os limites da peça. Os furos e os desenhos do papelão também podem ser compreendidos enquanto *guidelines* (Ingold, 2007:156), por orientarem a movimentação dos bilros por sua superfície. É importante frisar, no entanto, que um mesmo molde pode ser executado de formas distintas pelas rendeiras.

A reprodução dos moldes é uma atividade cotidiana para a maior parte das rendeiras, tanto para copiar novos modelos de outras rendeiras como para renovar seus próprios *papelões* que ficam desgastados com o uso. Para tal, basta colocar o *papelão* a ser copiado sobre um novo e perfurar a cartolina de baixo com uma agulha⁷ nos mesmos pontos que estão perfurados na matriz. Feito isso, basta copiar a disposição e o desenho dos pontos. No entanto, se a reprodução dos *papelões* é uma prática habitual, a criação não é. Poucas são as rendeiras aptas a *inventar* moldes inéditos, isto é, a criar novas peças e modelos. Em Canaan, Silvânia é a especialista na função, reconhecida e procurada por muitas rendeiras da região.

Os cursos de *design*, que visam justamente à confecção de uma coleção de peças exclusivas, demandam a criação de moldes novos. Neste caso, os desenhos elaborados pelos *designers* devem ser primeiramente convertidos em *papelão* e, só então, transformados em renda. Nem sempre tal tradução é simples e direta. Apesar de ambos serem constituídos por linhas (escritas ou tecidas), que crescem de acordo com os gestos e os ritmos empreendidos pelos praticantes em interação com seus instrumentos (caneta ou bilro), o esboço criado pelo *designer* e a renda produzida pela rendeira seguem lógicas distintas. O croqui, nome dado ao desenho de moda ou a qualquer outro tipo de esboço, é feito em uma superfície plana, à mão livre e apresenta o registro gráfico de uma ideia, sem grande precisão ou refinamento. O molde, por sua vez, visa guiar a rendeira e os bilros de modo que a trama se constitua adequadamente e, por isso, segue uma estrutura linear, na qual os pontos são arranjados sobre uma malha quadriculada fixa. Os furos dos *papelões* representam as junções entre tais pontos. Desta forma, muitas vezes os desenhos concebidos pelos *designers* precisam ser adaptados, ou melhor, enquadrados na estrutura da renda. O molde estabelece, assim, uma mediação, uma convergência parcial entre a forma esboçada no papel e aquela que é viável na renda.

O trabalho de Ingold (2007), no qual busca elaborar uma antropologia comparativa das linhas, ilumina a distinção mencionada entre o desenho e a renda,

7 As rendeiras também utilizam os espinhos de duas espécies de cactos nativos no lugar da agulha.

além de oferecer bases para pensar acerca dos engajamentos dos *designers* e das rendeiras em relação a tais linhas e às suas potencialidades. A taxonomia elaborada pelo autor, a partir da relação entre linhas e superfícies, distingue principalmente os traços dos fios. O traço se define como uma marca duradoura deixada sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo (2007:43). Enquanto o traço caracteriza-se pela presença da superfície, o fio prescinde dela, uma vez que ele próprio constitui uma superfície. Neste sentido, o fio é descrito como um filamento, “que pode ser entrelaçado com outros fios ou suspensos entre dois pontos em um espaço tridimensional” (:41).

Esta distinção, a partir da presença (ou não) de uma superfície prévia, evidencia a relação entre o desenho e o traço, ou entre a renda e o fio. No entanto, considerando o nosso interesse pela transformação em renda do desenho apresentado pelo *designer*, o aspecto da continuidade dos diferentes tipos de linha e do modo como devem estar conectados torna-se uma questão importante. O traço do *designer*, enquanto tal, não pode ser contínuo, já que não resulta de um único movimento ou gesto ininterrupto, assim como a linha da rendeira também não o é, visto que não há fibra inacabável. Não obstante, conforme veremos, as rendeiras buscam dar um aspecto de continuidade a ele.

Ingold, ainda no trabalho sobre as linhas, argumenta que, embora tenha iniciado sua apresentação destacando as características que distinguem traços e fios, na realidade, cada qual representa a transformação potencial do outro. Aqui, no entanto, não estamos tratando da dissolução literal da superfície desenhada em renda (traços → fios), mas do diálogo entre a descontinuidade do desenho do *designer* e a intenção de continuidade das rendeiras para a renda. Conforme pretendo destacar, a transformação dos *croquis* dos *designers* em renda não se realiza a partir da simples transposição dos traços em fios, mas surge da criação de algo novo e diferente, cuja mediação é feita pelo molde.

A parte que cabe aos *designers*, segundo a concepção dos cursos que buscam desenvolver o empreendedorismo, a inovação e o acesso ao mercado, é a criação de algo que seja *moderno* e satisfaça a demanda dos consumidores por *novidades*. Cabe mencionar, no entanto, que um dos principais recursos utilizados pelos *designers* nessa busca pela modernização da renda é o *resgate* de tipos de renda e pontos que eram feitos *antigamente*, mas que hoje estão em desuso. As próprias rendeiras reconhecem que só voltaram a produzir rendas de linha fina por causa da Associação e dos cursos que oferece. Por ser frágil e romper com facilidade, a linha fina exige mais cuidado no processo de

produção, além de tornar o andamento do trabalho muito mais lento. Pontos menos usuais, como a *mosca* e a *charita*, também foram incorporados pelos *designers* nos modelos desenvolvidos para os cursos.

É interessante notar como a atuação dos *designers*, embora tenha como objetivo principal a inovação, acaba por atualizar o estoque de conhecimentos acerca da renda e, em certo sentido, contribui para a sua preservação. Durante os cursos, as rendeiras mais novas têm a oportunidade de tentar aprender pontos e tipos de rendas que nunca fizeram, mas das quais já ouviram suas mães falarem. Vale destacar, no entanto, que os objetivos e o direcionamento das ações do curso, neste caso, a otimização dos processos e o acesso ao mercado, se distinguem bastante daqueles assumidos por instituições como o Iphan,⁸ responsável pela preservação do patrimônio cultural brasileiro.

O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instituído em 2000, é responsável por viabilizar a identificação, o reconhecimento e a salvaguarda dos denominados “bens culturais de natureza imaterial”, que incluem os saberes, os ofícios e os modos de fazer.⁹ A salvaguarda não busca a cristalização dos modos de fazer, mas “antes estimular e fortalecer as condições de circulação (troca) e a reprodutibilidade (transmissão e mudança) dos bens protegidos, ou seja, contemplar a natureza dinâmica e mutável de seus objetos” (Aran-tes, 2005:9). A mudança aqui é vista como algo implícito à reprodução dos bens culturais e a busca é, justamente, para garantir que esse processo ocorra sem interferências ou pressões externas. Em contraste, os cursos do Sebrae, mais especificamente os cursos de *design* como o enfocado aqui,¹⁰ introduzem mudanças e alteram processos com a intenção de aprimorar o que é feito, tendo em vista não somente o grupo que produz, mas o público consumidor e as demandas externas. Isto não se dá sem resistência, conforme veremos.

Ao longo dos cinco meses que se seguiram aos primeiros encontros entre *designers* e rendeiras, os desenhos iniciais passaram por sucessivas transformações e adequações. Tais mudanças se deram por diferentes fatores, como

8 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

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

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

a oferta de linhas disponíveis no mercado, a identificação das rendeiras com a coleção desenvolvida, um melhor acabamento, a simplificação do desenho visando diminuir o tempo de produção e aumentar o número de pessoas habilitadas a executar as peças. Entre o primeiro desenho, os *protótipos*, as peças-piloto,¹¹ a montagem da primeira coleção e até mesmo depois do seu lançamento, ajustes foram realizados.

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

O fato de a coleção Vida Vento ter sido elaborada e desenvolvida por um conjunto diverso de pessoas (*designers*, rendeiras, costureiras, instrutores e coordenadora do curso) amplia o campo de forças em questão. Aqui será considerada principalmente a participação das rendeiras e dos *designers*, uma vez que atuaram de maneira mais efetiva na definição das peças. Cada grupo trazia consigo expectativas distintas em relação à coleção, baseadas em concepções próprias daquilo que é mais eficaz. A eficácia é aqui entendida no sentido maussiano, enquanto uma correlação específica de elementos que encontra validação em um dado contexto social (Mauss, 2003). Não é possível compreender tais expectativas sem que se atente para os modos como cada grupo se engaja com a renda e sua produção. Enquanto a equipe de design

¹¹ Confeccionada após a aprovação do protótipo, no qual a ideia é submetida aos primeiros testes. Deve conter todas as características do produto final, pois serve de modelo para a produção das demais peças.

visava em especial à manutenção do *conceito* e da coerência interna da coleção, as rendeiras atuavam no sentido de preservar aquilo que denominam de as *características* da renda e do seu processo de execução. Pretende-se destacar que o caminho entre o desenho e a peça pronta não é fluido, mas repleto de tentativas, tensões e resistências. Veremos como esse jogo de diferenças, de interesses e de engajamentos com a renda se apresenta sobretudo no encontro entre o desenho do *designer* e as linhas da renda, ou entre a descontinuidade dos traços no papel e a busca pela continuidade das linhas e do fazer da renda.

LOGOMARCA DA COLEÇÃO

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

O desenho da logomarca da coleção, por ser mais simples, foi o primeiro a ser trabalhado. Ivanildo buscava algum ponto que preenchesse os contornos da logomarca de maneira sólida. Entre os pontos disponíveis, ele escolheu um *pano com trocado inteiro*.¹² Perguntou se era possível fazer o desenho da logomarca com aquele ponto, ao que as rendeiras responderam que sim. Uma delas ponderou que a renda ficaria solta e sugeriu que se colocassem algumas *tranças* entre os *panos*, de modo que ficassem unidas. As demais rendeiras disseram que a peça também poderia ser feita sem tais junções, embora algumas demonstrassem receio quanto à qualidade do resultado. Ivanildo distribuiu os desenhos em cinco tamanhos diferentes e pediu que cada uma fizesse do modo que achasse mais adequado. Dessa forma, poderiam avaliar posteriormente a melhor opção.

A programação do curso previa o retorno da equipe de *design* na semana seguinte para que avaliassem o andamento das rendas. A intenção era de que, nessa ocasião, os *papelões* já estivessem confeccionados e as rendas, iniciadas. No dia marcado, no entanto, não havia qualquer peça de renda pronta, apenas

¹² Ponto mais fechado da renda. Uma vez pronto, assemelha-se ao tecido feito em tear de pente liso, com camadas entrelaçadas.

os moldes. Conforme as rendeiras iam chegando, surgiam as primeiras reações aos novos moldes, pois por meio deles era possível vislumbrar as possíveis dificuldades da sua execução. A partir da disposição dos furos sobre o molde, elas conseguiam pensar em diferentes opções de caminhos para percorrer com os bilros e assim *preencher* a totalidade do molde. O grupo se dividiu entre as rendeiras que reconheciam a dificuldade, mas achavam que seria viável, e aquelas que não se mostravam animadas nem a tentar, por acharem que não teriam êxito. Aquelas mais animadas tentavam estimular o restante: “Fácil não é, mas dá pra fazer! Quando a gente coloca na almofada, a gente faz. No papelão, assim, a gente fica confusa”. O estilista argumentava que deveriam fazer uma tentativa antes de afirmarem ser impossível. Uma senhora, localizada no fundo da sala, apesar de parecer inconformada com as propostas apresentadas pelos *designers*, não se manifestou publicamente. Comentou comigo em voz baixa: “Essa renda não é daqui! E como é que eles querem que a gente faça?”. Sua insatisfação decorria da falta de identificação com os desenhos que, embora inspirados nas rendas *antigas*, eram muito distintos dos que estavam habituadas a fazer.

A chegada de Raimundinha à reunião, trazendo uma das rendas da logomarca pronta, transformou o clima de desconfiança. Apesar de ser detentora do título de “Mestre da Cultura”, muitas rendeiras criticavam a qualidade do seu trabalho. O fato de Raimundinha ter conseguido executar a renda da coleção surpreendeu todas, mas também evidenciou a viabilidade da proposta dos *designers*. Uma das rendeiras que ali estavam comentou de maneira jocosa: “Se a Dona Raimundinha está fazendo, eu faço”. Todas as rendeiras presentes queriam ver como ela tinha resolvido os *problemas* que se apresentavam nos *papelões*.

O primeiro *protótipo* da logomarca foi essencial, pois além de dar certo ânimo às rendeiras quanto ao fato do projeto ser viável, possibilitou que alguns ajustes fossem realizados. Decidiram, por exemplo, que o molde da logomarca precisava ser refeito a partir de um desenho ligeiramente maior do que o desejado, uma vez que a renda encolhe após ser retirada da almofada. Definiram, ainda, que o próximo *protótipo* seria feito sem as *tranças* incorporadas por Raimundinha para unir os desenhos. Os *designers* acreditavam que a peça ficaria mais *limpa* se a renda fosse montada, de modo a formar o desenho da logomarca, apenas no momento da costura no tecido. As rendeiras concordaram, e inclusive aquela que estava reclamando dos desenhos se disponibilizou a tentar.

Nos dias que se seguiram o desenho da logomarca, já redimensionado, foi enviado e entregue à Silvânia, pessoa responsável por produzir a maior parte dos *papelões* da coleção. Fui até a sua casa para acompanhar esse processo. Os desenhos enviados pela *designer*, além do tamanho, tinham um diferencial importante em relação aos primeiros: uma malha quadriculada sobreposta ao desenho. Essa malha facilita a conversão das linhas do croqui em furos no papelão, uma vez que torna a disposição dos pontos mais rápida e simétrica. Silvânia elogiou a iniciativa: “Com o papel limpo – sem a malha quadriculada – é muito ruim, agora desse jeito aqui é maravilhoso. É bem ligeirinho. Dá até gosto, porque fica bem certinho!”. Enquanto ela *pinicava* o desenho da logomarca, reclamava do tanto de volta que o desenho fazia: “Dobra demais, mulher! É tanta volta que eu me perco. Só pode ser imbuá¹³ o nome dessa renda, porque nunca vi ter tanta volta assim”. Sobre a execução daquele *papelão*, comentou que, embora tivessem lhe pedido daquela forma, ela achava que os panos deveriam ficar presos, caso contrário, não daria certo.

Alda era a rendeira responsável por tentar fazer a renda da logomarca sem nada que segurasse os *panos* que formam o desenho. Além da insegurança quanto ao resultado do trabalho, existia também o desafio de fazer a renda pela primeira vez. Ela não tinha qualquer referência, uma vez que a versão elaborada pela Raimundinha era diferente por causa das *tranças*. Precisou *quebrar a cabeça* para encontrar uma forma de percorrer todas as voltas que o *papelão* apresentava. Ao invés de virar a almofada para seguir o desenho do molde de maneira contínua, como fez Raimundinha, Alda optou por segmentar cada caracol em duas partes que seriam confeccionadas separadamente. As decisões acerca do modo como iniciar, desenvolver e finalizar a renda sobre o molde são essenciais, uma vez que deixam rastros e influenciam o acabamento ou a continuidade da peça.

Conforme a renda *crescia*, Alda se mostrava cada vez mais insatisfeita com o resultado. Assim que foi possível perceber que os caracóis perderiam o formato quando tirados da almofada, a rendeira vislumbrou o resultado e disse: “Isso aqui não é renda. Isso aqui não é coisa de gente séria, não!”. Ao retirar a renda da almofada pôde constatar aquilo que já era perceptível. A renda se desfazia no ar, as curvas se desenrolavam e se transformam em uma série de

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

tiras de renda, que Alda definiu como um *charuto*. O incômodo de Alda se justificava pelo fato de a sua tentativa ter resultado em algo que, para as rendeiras, não se enquadrava nos padrões adequados da renda. Um dos primeiros critérios de uma renda *boa* é ser plana e esticada, principalmente quando se trata de uma renda a ser aplicada em um tecido. Dessa maneira, ela sabia que aquela peça não poderia ser aproveitada e, nesse sentido, fazê-la representou uma perda de tempo. No entanto, seu maior desgosto parecia proveniente justamente da aparência da renda, que ficou solta, sem formato definido:

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



Figura 3: Segundo teste da logomarca, produzido por Alda, com a renda presa por espinhos para não se soltar

Vinte dias após a reunião na qual as rendeiras foram apresentadas à proposta da coleção e aos desenhos das rendas, elas se reuniram novamente. Dessa vez, o objetivo era avaliar os primeiros *protótipos* prontos de todas as peças da CVV. Além das rendeiras, estavam presentes os dois instrutores do curso.¹⁴ A ausência dos *designers* não havia sido planejada, mas acabou dando oportu-

¹⁴ Responsáveis pelas demais capacitações do curso, que ocorreram semanalmente entre maio e dezembro de 2013.

nidade para que as rendeiras pudessem expor suas críticas e sugestões acerca das peças sem a sua presença. Nessa ocasião, a avaliação sobre a renda da logomarca se repetiu. Alda relatou as dificuldades que teve para confeccioná-la e destacou o aspecto deformado da renda. A peça não foi aprovada pelo grupo e as demais rendeiras argumentaram que ela ficou feia, sem formato definido e que seria difícil costurá-la ao tecido adequadamente. Sugeriram também a troca da linha, considerada muito grossa para o tamanho do desenho (20 centímetros): “Com essa linha fica muito feia, muito estranha, grosseira mesmo”. A coordenadora do curso interveio e evocou as intenções da equipe de *design*: “fazer peças diferentes, modernas, que o mercado compre”. Raimundinha, a “Mestre da Cultura”, argumentou: “Diferente, mas sem nunca perder a característica da renda!”.

As opiniões das rendeiras foram todas reunidas e uma comissão (escalada pelo restante do grupo) ficou responsável por levá-las, juntamente com os *protótipos*, até o escritório da empresa de Waleska, em Fortaleza, onde os *designers* iriam avaliá-las. Por sorte, no dia combinado, fui incluída às pressas no grupo, uma vez que o motorista não compareceu para levá-las ao encontro. A coordenadora do projeto e uma instrutora também estavam presentes. Assim que as rendas foram dispostas sobre a mesa central da sala, aqueles que não tinham visto os *protótipos* expressaram sua surpresa com a beleza das peças. O estilista comentou que tudo havia ficado muito além de suas expectativas, ao passo que Waleska constatou: “Era impossível, mas vocês acabaram dando conta de fazer”.

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

O restante do encontro foi dedicado à avaliação das demais peças da coleção e se constituiu em um momento muito interessante em termos de intercâmbio

bio e debate. Rendeiras e *designers* participaram ativamente do processo, no qual cada peça foi discutida em separado. As rendas receberam avaliação de ambos os grupos e, uma vez feitas as sugestões e as críticas, eles definiram em conjunto as alterações, que eram registradas pelo estilista nos *croquis*. Todas as peças sofreram ajustes, maiores ou menores, a partir das demandas das rendeiras e da opinião dos *designers*. Tais modificações tinham em vista, além de aprimorar o acabamento das peças, facilitar e acelerar a sua execução. Após a reunião, o estilista alterou os desenhos e enviou-os novamente à Canaan para que os novos *papelões* fossem produzidos e, finalmente, as *peças-piloto* pudessem ser confeccionadas.

Apesar do aparente clima de concordância nesta reunião, é importante frisar que os termos em que *designers* e rendeiras consideravam as peças sempre resguardavam seus próprios engajamentos com os desenhos, os moldes, as formas e os processos da renda. Um ponto que veio à tona durante a reunião de avaliação dos *protótipos* evidencia as diferentes participações e visões acerca da renda que estão em relação aqui. Uma avaliação constante das rendeiras sobre os desenhos em curva (feitas de *pano*) presentes em toda a coleção, como na renda da logomarca, era seu acabamento. Na opinião delas, o fato de as formas serem sinuosas fazia com que as linhas não ficassem dispostas de maneira uniforme, pois elas se juntam e se afastam de acordo com a posição da linha em relação à curva. As rendeiras consideram essa variação na distribuição das linhas um defeito e acham que resulta em uma renda feia, conforme atestou uma delas: “Isso é uma falha!”. No julgamento das rendeiras, quanto mais fechada e preenchida (de maneira uniforme) uma renda, melhor. Já o estilista argumentava que aquela era justamente a intenção, destacar o movimento das linhas. Na sua concepção, a melhor opção é deixar as linhas se organizarem naturalmente: “Se ficar falho, pode deixar. A ideia é essa, deixar os bilros falarem”.

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

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

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

Faltava pouco mais de um mês para a oficina de *design* quando chegou a notícia de que, por decisão de Waleska, a renda da logomarca seria alterada e transformada em uma renda linear, uma renda em metro. Uma vez adaptada ao formato de faixa contínua, a renda deixaria de ter o aspecto amorfo e poderia ser utilizada como qualquer outra renda. Se, por um lado, as rendei-

ras aprovaram as alterações, uma vez que a peça tornou-se mais apreciável esteticamente e mais prática de ser executada, por outro, elas não gostaram da mudança repentina. Ao longo de todo o processo de elaboração da coleção, era comum que alterações fossem inseridas, independente da fase de produção em que estivessem. Tais alterações geralmente eram comunicadas por meio dos instrutores ou da coordenadora do curso e sempre vinham seguidas de críticas das rendeiras. Uma delas, responsável pela distribuição dos *papelões*, argumentou: “A renda é uma coisa que não dá pra voltar atrás, não pode estar mudando. Não é uma máquina que desliga e sai desfazendo. Tem que saber o que quer antes de começar”. Do ponto de vista do *designer*, tais alterações são parte do processo de trabalho. Waleska, inclusive, elogiou o tempo que tiveram para desenvolver as peças e a possibilidade de produção do *protótipo*. No entanto, da perspectiva das rendeiras e a partir do engajamento que estabelecem com a renda, tais alterações representam sempre um atraso e uma *perda de tempo*, visto que a maior dessas mudanças exige a produção de um novo molde e representa o descarte do trabalho já executado.



Figura 4: Versão final da renda da logomarca

O desenho da logomarca, transformado em uma faixa contínua, foi então enviado a Canaan para ser novamente transformado em *papelão*. Dessa vez, antes mesmo de encaminhar o desenho para que Silvânia fizesse os moldes, as próprias rendeiras o alteraram por conta própria. O desenho continha um detalhe, dentro dos caracóis da logomarca, que as rendeiras julgaram muito

complicado, além de desnecessário. Perguntei a elas se não consultariam o estilista quanto à mudança, ao que uma respondeu: “Ele não pode decidir sobre isso, quem decide são as rendeiras”. Aquela que estava ao seu lado concordou e disse: “Eles pensam que entendem de renda, mas quem entende é quem faz”. O resultado final foi aprovado pelos *designers*, que nunca as questionaram sobre o fato de o detalhe ter sido excluído.

Em entrevista posterior, Waleska reconheceu a necessidade das mudanças da logomarca. Lembrou que a peça havia sido reprovada tanto pelas rendeiras como pelos *designers* e contou que, após a reunião de avaliação dos *protótipos*, ela levou as rendas para casa e ficou pensando sobre o que haviam dito. Concordou com elas: “Isso não parece renda. Então vamos readequar o desenho, para que seja uma coisa que pareça mais com a renda e que elas possam também ter essa identificação, né?”. Nesse sentido, a reformulação da peça foi pensada levando em conta a concepção das rendeiras acerca da renda enquanto algo plano e estendido. Em relação ao processo como um todo e às mudanças ao longo do caminho, Waleska se defendeu das críticas e argumentou: “As pessoas têm que entender que no processo de *design* é rara a vez em que dá certo de primeira. Porque se fosse uma coisa matemática, eu chegava na comunidade, trazia um conceito, fazia a coleção e tá aqui o produto. Seria muito bom, mas não é assim”. Ela reconhece que a possibilidade de realizar alterações em conjunto com as rendeiras não é comum e considera “como uma grande oportunidade que nós tivemos. Nós, *designers*, né? Porque a gente pode amadurecer e pode chegar a um consenso entre o desenho e o fazer”. Após muitas idas e vindas, reuniões, avaliações e sugestões, encontraram um meio-termo que contemplasse as demandas dos *designers* por um desenho inovador com potencial de atingir o mercado e as das rendeiras por algo que fosse viável de fazer e mantivesse as *características* da renda e do seu processo de execução.

A TRAÇA NA COLEÇÃO

A *traça*, cujo formato se assemelha ao de um losango, embora mais arredondado, pode ser descrito como o ponto mais importante da renda para as rendeiras de Canaan. É um dos pontos mais trabalhosos de fazer e dos mais difíceis de aprender. Com um par de bilros em cada mão, a rendeira escolhe

um bilro para ser o *tecedor*,¹⁵ aquele que irá se movimentar alternadamente (um por cima, um por baixo) entre os outros três bilros, tecendo a *traça*. Além da sequência correta de movimentos, a confecção da *traça* exige o que as rendeiras denominam de *controle* dos bilros, isto é, uma coordenação fina entre os gestos e a força aplicada aos bilros. É esta habilidade que garante a tensão adequada das linhas para que o formato da *traça* fique bem delineado. Uma vez que os gestos e a coordenação dos bilros estejam bem treinados, *tecer* a *traça* torna-se algo mais espontâneo, que não exige o contato visual constante da rendeira com a renda. O fato de possibilitar uma ação contínua, de idas e vindas repetitivas do bilro *tecedor*, permite um momento de distração, durante o qual podem prestar atenção ao que se passa na televisão, à comida no fogão ou à movimentação das crianças pela casa.

A oportunidade de acompanhar o processo de elaboração da CVV evidenciou outros aspectos da relevância da *traça* para as rendeiras. Na sua perspectiva, este ponto representa um elemento distintivo da renda. Nesse sentido, seria natural que estivesse presente na coleção. No entanto, logo na primeira reunião de apresentação da coleção com o estilista, ele se referiu à *traça* como algo indesejável para o projeto. Sintetizou sua proposta da seguinte maneira: “Pensei em algo mais limpo. O objetivo é fazer uma renda diferente, utilizando o mínimo possível, quase nada, da *traça*. Algo sinuoso, cheio de curvas”.

A justificativa para sua escolha seria a intenção de resgatar elementos característicos das rendas feitas antigamente e, assim, se diferenciar das rendas produzidas atualmente. As rendas utilizadas como inspiração por Ivanildo eram feitas de linha fina, além de apresentarem desenhos rebuscados e muito complexos. Em tais rendas, as *traças* não eram comuns e, quando apareciam, era de maneira acessória, nunca em posição de destaque. Seu intuito era recuperar este tipo de trabalho. Desta forma, é compreensível que a primeira versão dos desenhos apresentasse poucas *traças*: o ponto aparecia em apenas uma peça da linha de vestuário. Além disso, não foi usada do modo usual, formando flores. Ivanildo optou por criar um pequeno galho, com as *traças* representando as folhas, que foi colocado nas mangas e na *pala*¹⁶ traseira de uma das batas.

15 Tal escolha geralmente leva em conta a quantidade de linha disponível em cada bilro e a existência de nós que, sempre que possível, devem ser mantidos escondidos.

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

Uma vez finalizada a apresentação das peças de vestuário da CVV, Ivanildo perguntou se as rendeiras sentiram falta de algo. Aquelas que responderam o fizeram em uníssono: “Das traças!”. Uma rendeira desabafou, considerando a dificuldade do ponto, principalmente quando feito com a linha fina: “Um pouco de falta e um pouco de alívio”. Ivanildo ponderou e afirmou gostar de uma renda estreita, chamada *dedinho*, que tem um zigzague de *traças* na ponta e é utilizada como acabamento. Em seguida, apresentou uma solução que visava agregar mais traças às peças e, assim, satisfazer a demanda das rendeiras, ao mesmo tempo em que mantinha a proposta da *limpeza* da coleção: “Podemos acrescentar para aumentar a identificação de vocês. Mas vamos deixar para os acabamentos. Mantemos o foco nas peças mais limpas e colocamos o acabamento com as traças mais delicadas”.

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

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

No decorrer dos dias da oficina de *design*, devido ao excesso de rendas produzidas antecipadamente, à disponibilidade das rendeiras e à criatividade



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

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

Conforme a oficina chegava ao fim e se aproximava o dia do lançamento, era possível ver e admirar os primeiros resultados. A fileira de *traças* e seu uso ornamental nas roupas foram bastante elogiados pelas rendeiras, que apreciaram muito a ideia. Elenir comentou que a equipe de *design* propôs coisas difíceis, mas também apresentou soluções simples, como essa. No dia do lançamento, Regina, a coordenadora de Artesanato do Município, se mostrou

encantada com aquela possibilidade: “Eu não imaginava que uma carreira de traças fizesse uma festa dessas”. A rendeira que estava ao seu lado respondeu que “onde anda um *designer*, a gente vê essas coisas diferentes”.

A importância da *traça* para as rendeiras não pode ser totalmente compreendida antes que saibamos da relação que elas estabelecem entre este ponto e a identificação da própria tipologia da renda de bilros. A preferência pela denominada *traça comprida*, que está sendo apresentada aqui, em face da outra variação do ponto, a *traça chata*, evidencia um elemento interessante de tal identificação. A *traça chata* tem o formato quadrado, apesar de ser produzida com a mesma sequência de movimentos que a outra, e quase não é utilizada pelas rendeiras de Canaan. A *designer*, no entanto, se encantou com o ponto e desenvolveu um caminho de mesa composto basicamente pela *traça chata*. As avaliações acerca desta peça foram divergentes: enquanto a *designer* aprovou e a achou linda, as rendeiras não demonstraram o mesmo entusiasmo.

Uma rendeira explicou que elas “não gostam da traça chata, porque não fica bom. Fica parecendo crochê!”. Na perspectiva das rendeiras, portanto, uma renda sem as *traças compridas* pode ser facilmente confundida com outro trabalho manual. Novamente se apresentam aqui duas concepções distintas da correlação de elementos tida como adequada, ou que tem mais efeito. Para os *designers*, a ausência da *traça* representa uma novidade, uma vez que possibilita a exploração de outros padrões e formas. Já do ponto de vista das rendeiras, além de descaracterizar a renda, tende a desvalorizá-la, tendo em vista que o crochê é uma técnica bem mais difundida.

Ao término do projeto, ficou evidente que a CVV continha mais *traças* do que fora inicialmente proposto, embora sempre de maneira considerada não usual pelas rendeiras. Na opinião de Elenir, foi graças à influência delas, que valorizam tanto a *traça*, que este ponto ganhou evidência na coleção. O apreço das rendeiras contagiou e enredou o estilista. “Você viu que por causa da gente até ele se envolveu com a traça? Saiu colocando a dedinho em todo canto. Faz com que a renda fique mais bonita. O pano é simples e parece qualquer outra coisa; a traça não; é o ponto nosso mesmo, não tem como tirar. Renda tem que ter traça, dá vida!”. Ainda assim, na avaliação de Raimundinha, as *traças* não tinham o destaque necessário. Ela argumentou que “tinha que ter mais traças. Um peixinho no meio das ondinhas, pulando”. Reconhece que “depois ele – Ivanildo – colocou traças nas mangas, mas eu queria mais. Apareceu muito pouco”. Apesar de algumas críticas, a maior parte das rendeiras apreciou o



Figura 6: Caminho de mesa (feito em duas metades), com as *traças chatas*

resultado da coleção. Todas destacaram a importância das alterações realizadas, tanto pelo aspecto da produção como pela aparência estética das peças.

Raimundinha não falou em termos de “vida”, como Elenir, mas atribuiu à natureza o aumento gradual do número de *traças* nas rendas confeccionadas por elas. Na sua visão, foi uma maneira que as rendeiras tiveram de incorporar as formas da natureza na renda. Ao responder acerca de o porquê deste ponto ter ganhado destaque entre elas, disse: “Eu acho que foi olhando para a natureza, para as flores, entendeu? Querendo fazer uma rosa, aí coloca uma flor lá. As traças não formam uma rosa?”.

CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES, OU SOBRE OS LIMITES DO DESIGN

O presente artigo procurou refletir sobre os limites das transformações postas em curso por este tipo de projeto voltado ao artesanato, a partir da apresentação do modo como rendeiras e *designers* tomaram parte na elaboração da coleção. A CVV foi feita a muitas mãos e seu resultado reflete a maneira com que tais forças e interesses atuaram durante o percurso. Todos concordavam quanto à importância de valorizar a renda, atingir o mercado e melhorar o retorno financeiro das rendeiras, no entanto, cada grupo tinha uma compreensão acerca do melhor produto para alcançar tais metas. Do ponto de vista da equipe de *design*, o objetivo era garantir que qualquer mudança ou adaptação das peças não subvertesse os limites do *conceito* proposto. Durante todo o processo, eles buscaram adaptar as demandas das rendeiras, de forma a aumentar a identificação delas com seu trabalho e, ao mesmo tempo, manter a unidade da coleção por ele criada. Por outro lado, a preocupação das rendeiras era que as peças estivessem segundo os critérios daquilo que, para elas, constitui uma renda *boa*. Tais padrões, conforme vimos, dizem respeito tanto à forma da renda quanto aos elementos que a compõem e ao modo de fazê-la.

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

O estilista nunca percebeu tal ação das rendeiras que, para elas nunca tinha um resultado plenamente satisfatório, uma vez que as curvas do desenho continuavam a provocar o afastamento das linhas. Ivanildo enfatizou a necessidade de ouvir as demandas das rendeiras, uma vez que são elas que dominam o fazer. Sua função seria buscar a valorização da renda por meio de

uma “roupagem mais contemporânea, que fuja um pouco do tradicional”. No entanto, reconheceu os limites do seu conhecimento acerca do processo de confecção da renda: “nem tudo que eu acho que pode de fato pode”. E destaca que tal desconhecimento pode inviabilizar um projeto, caso o *designer* insista em algo com que os artesãos não se identifiquem ou que não considerem viável. Ele avaliou que todas as alterações foram necessárias, tendo em vista que facilitaram o processo de produção e que o *conceito visual* da coleção sendo mantido. Em relação ao espiral que propôs para algumas peças, argumentou:

Quando eu desenhei aquelas curvas, aquela coisa que ia e que voltava para o mesmo ponto, eu nunca imaginei que, se eu quebrasse, como elas pediram, um pedacinho, facilitava muito a vida delas. Nesse sentido, que a técnica é do artesão. Então, é ele que determina até onde eu posso ir. E eu só posso chegar ao máximo de onde dá pra ir, se eu tiver o conhecimento da técnica, né?

Conforme vimos, o processo de desenvolvimento da CVV colocou em diálogo duas formas distintas de se engajar com a renda, os desenhos e os moldes. O que está em jogo para as rendeiras ultrapassa a questão da mera possibilidade de execução das propostas desenhadas pelos *designers*, mas diz respeito à manutenção de padrões próprios acerca da renda e do seu processo de produção. É interessante notar, como em ambos os casos apresentados a busca pela continuidade do trabalho e pela manutenção do seu ritmo é colocada como algo relevante para as rendeiras. Na elaboração da renda da logomarca, a demanda das rendeiras por um desenho que não necessitasse de emendas constantes destaca tal busca, uma vez que, além de afetar o acabamento da peça e aumentar o tempo de produção, quebra o ritmo de trabalho. No caso da traça, por sua vez, sua ausência na renda significa menos momentos de ação continuada, já que, conforme vimos, sua confecção permite um momento de imersão no fluxo da atividade. Nesse sentido, podemos argumentar que a CVV resultou da tensão entre a descontinuidade do traço do *designer* e o desejo de continuidade da renda e do seu processo de execução por parte das rendeiras.

Referências bibliográficas

ARANTES NETO, Antônio Augusto. 2005. "Apresentação". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32. Brasília: Ministério da Cultura. pp. 5-11.

- BOAS, Franz. 1951. *Primitive art*. New York: Capitol Publishing Company.
- BRIL, Blandine; ROUX, Valentine. 2002. Regards croisés: sur la geste technique. In: ROUX, Valentine; BRIL, Blandine (Ed.). *Le geste technique: réflexions méthodologiques et anthropologiques*. Ramonville Saint-Agne: Editions Erès. p. 7-12.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. 2015. *Trocando bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.
- FARIAS, Alciléia. 2011. *Projeto: Fortalecimento da produção e comercialização da renda de bilro de Trairi*. Fortaleza: Administração & Controle Ltda.
- INGOLD, Tim. 2000. "Tool, Minds and Machines: An excursion in the philosophy of technology". In: _____. *The Perception of the Environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- _____. 2007. *Lines: A brief history*. London: Routledge.
- _____. 2011. "The textility of making". In: _____. *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge. pp. 210-219.
- LEROI-GOURHAN, André. 1984. *Evolução e técnicas: o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70. v. 1.
- _____. 1987. *O gesto e a palavra: memórias e ritmos*. Lisboa: Edições 70. v. 2.
- MAUSS, Marcel. 2003. "Esboço de uma teoria geral da magia". In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. pp. 49-181.
- RISATTI, Howard. 2007. *The Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- SHINER, Larry E. 2001. *The Invention of Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WALDECK, Guacira. 2011. *Rendas nas terras de Canaan*. Rio de Janeiro: Iphan (Sala do Artista Popular, n. 167).