

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Rendas nordestinas

Cultura, identidade e design

Carolina Julião Avancini

Abril de 2017

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais sob orientação da Prof^a. Dr^a. Soledad Galhardo.

CAROLINA JULIÃO AVANCINI

Rendas nordestinas: Cultura, identidade e design

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais produzido sob orientação da Prof.^a Dr.^a Soledad Galhardo.

SÃO PAULO
2017

Rendas nordestinas: design, expressão cultural e identidade¹

Carolina Julião Avancini²

RESUMO

Este artigo pretende examinar a relação entre design e cultura, por meio da análise da produção de rendas no Nordeste brasileiro. A partir de uma abordagem teórica, trabalha-se com a perspectiva do design como cultura e das rendas como forma de expressão identitária, analisando o contexto histórico em que são inseridas, seus repertórios, seu valor econômico e social na região. Dessa maneira, as indagações presentes no artigo buscam identificar a maneira pela qual o design pode atuar como representante das manifestações culturais brasileiras, sendo uma forma de expressão capaz de preservar valores identitários de uma ação cultural.

Palavra-chave: Design; Expressão cultural; Rendas nordestinas; Identidade

ABSTRACT

This article intends to examine the relation between design and culture, through the analysis of the production of lace in the Northeast of Brazil. Through a theoretical proposition, we work with the perspective of design as culture and lace as a form of identity expression, analyzing the historical context in which they are inserted, their repertories, their economic and social value in the region. Thus, the inquiries present in the article seek to identify in which way the design can act as representative of the Brazilian cultural manifestations, being a form of expression capable of preserving the identity values of a cultural action.

Keywords: Design; Cultural Expression; Northeastern lace; Identity

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais organizado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, da ECA/USP, no ano de 2017, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Soledad Galhardo.

² Graduada em Design. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo examinar la relación entre el design y la cultura, mediante el análisis de la producción de los encajes en el nordeste de Brasil. Desde una perspectiva teórica, se trabaja con la perspectiva del design como cultura y los encajes como forma de expresión de la identidad, analizando el contexto histórico en el que se insertan, sus repertorios, su valor económico y social en la región. Por lo tanto, las cuestiones presentes en el artículo buscan identificar la manera en que el diseño puede actuar como un representante de las manifestaciones culturales brasileñas, siendo una forma de expresión capaz de preservar los valores de identidad de una acción cultural.

Palabras clave: Design; Expresión Cultural; Encaje nordestinas; Identidad

1. Introdução

As rendeiras fazem parte do imaginário popular brasileiro. O ofício transmitido por gerações se fortaleceu na região Nordeste, por ser uma região seca onde a agricultura sempre foi difícil e a única fonte de renda vinha, muitas vezes, da pesca. Com a necessidade de se criar novas fontes de rendimento a prática se transformou em tradição na região e adquiriu uma forte relevância social e econômica.

Dominada praticamente por mulheres, as primeiras rendeiras surgiram na região Nordeste devido ao contato com a técnica vinda da Europa. No país, a prática tomou força e se tornou tradição, sendo passada de mães para filhas, sofrendo mudanças e inovações técnicas e estéticas que conferiram às rendas nordestinas valor na cultura nacional e na expressão de identidade.

Tais transformações podem ser examinadas à luz do pensamento de Hall (2015, p.12) que, ao analisar a questão da identidade, afirma o caráter histórico de sua construção. Isto é, para o autor, a identidade na pós-modernidade é definida historicamente, não biologicamente, e está passível de mudanças que ocorrem através de interações com o meio. Nesse caso, as rendas, como expressão de identidade, mudam constantemente para se adaptar aos novos processos e buscam, atualmente, se inserir no mundo mercadológico e tecnológico contemporâneo.

Bauman (2013, p.16-17), da mesma maneira, aponta as transformações pelas quais passa a cultura ao afirmar que, no contexto da modernidade líquida, ela perde todas as obrigações que foram impostas por seus criadores - no caso das rendas, os europeus - e passa a atender às necessidades dos indivíduos, se ajustando às suas liberdades e às suas responsabilidades. Esse é o movimento que caracteriza as rendeiras, que vêm ajustando constantemente a técnica da nobreza europeia e ressignificando para a realidade brasileira.

Caminhando por entre o passado e o presente, as linhas unem essas mulheres e suas tradições construindo uma riqueza material, símbolo na região. Com uma organização própria, as rendeiras que trabalham em grupo se juntam, normalmente, sob a liderança de uma mestra e, coletivamente, criam as rendas, trocam ideias, conhecimentos, reafirmando um caráter de pertencimento e de identidade favorecido pelo compartilhamento de valores e histórias (DUARTE, 2011).

Atualmente, envolvida por diversas relações socioculturais, artísticas e econômicas, a produção de rendas se constitui na principal fonte de renda de 8,5 milhões de pessoas, 3,3

milhões só no Nordeste (MEDEIROS FARIAS, 2006). Apesar dos números, as dificuldades permanecem, levando ao enfraquecimento da tradição nas jovens rendeiras. Isso se deve, principalmente, à desvalorização do trabalho e ao aumento das novas tecnologias. Por essas razões, as rendas artesanais perdem espaços para as industriais que são mais baratas e feitas em larga escala. O design pode manifestar-se, então, como uma forte ferramenta de expressão e manutenção cultural.

Dessa maneira, pela dimensão dessa produção e pelas consequências trazidas pela modernidade, a relevância do tema é nítida, principalmente no sentido de identificar o que está por vir, o que o design pode acrescentar na manutenção do fazer artístico na contemporaneidade e a maneira pela qual pode representar uma manifestação cultural.

Em vista desse cenário, neste artigo pretende-se compreender como o design atua na manutenção da cultura do fazer rendas. Entender essa sinergia – entre a tradição e o contemporâneo – e a atuação do design como mecanismo de expressão dessa cultura, é como uma linha de renda, pois trata-se de unir passado, presente e futuro através da análise das mudanças que a modernidade impõe.

2. Uma ótica da Cultura

O conceito de cultura é muito abrangente, admitindo diversas variáveis e reflexões. A partir do pressuposto de que cultura vai muito além das manifestações artísticas, identitárias e relacionais, observa-se um potencial político, social e econômico que ultrapassa o âmbito da arte; ela é uma produção irregular articulada no cotidiano, e não desassociada da vida humana e das relações sociais.

A fim de entender o conceito geral de cultura, pode-se dividi-la em duas grandes dimensões: a antropológica e a sociológica. De acordo com Botelho (2000, p.74), a dimensão antropológica baseia-se na ideia de que a cultura nasce na interação social dos indivíduos, que elaboram pensamentos, constroem valores, possuem identidade; enquanto a dimensão sociológica se constitui pela produção especializada e proposital, com o objetivo de construir determinados sentidos e alcançar determinados públicos. Da mesma maneira, os apontamentos de Williams (1958, p.3) ressaltam essas características da cultura:

[...] a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e

para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo.

Nesse sentido, de acordo com o conceito original de cultura, esta seria um elemento de mudança, ou seja, diferente do modo como foi tratada por séculos. Portanto, a cultura não devia ser algo excludente e nem de preservação de *status quo*, mas um “instrumento de navegação para orientar a evolução social rumo a uma condição humana universal” (BAUMAN, 2013, p.12). Diferentemente da forma com que foi utilizada pela “missão do homem branco”, como uma ideia de “esclarecimento do povo” e um instrumento para a promoção da homogeneização (BAUMAN, 2013, p.14).

Dentre as inúmeras transformações ocorridas em torno do conceito de cultura, identidade e modernidade desde então, Canclini (1997, p.73) ressalta que o mundo contemporâneo não trouxe consigo de imediato a modernização socioeconômica, mas trouxe uma nova abordagem das elites em unir “diversas temporalidades históricas e elaborar com elas um novo projeto global”. Concomitantemente ao plano de elite em dar à cultura um ar mais refinado, surgiram formações híbridas carregadas de um passado indígena e colonial nos demais estratos da sociedade. Nesse sentido, ainda que não empregue o termo, pode-se afirmar que Bauman (2013) está em consonância com a ideia de que a cultura na modernidade é composta por uma “heterogeneidade multitemporal” (CANCLINI, 1997, p.74).

A cultura passou por fases críticas, como quando foi tratada como um dispositivo “tranquilizante”, capaz de preservar a homeostase³ do Estado de problemas recorrentes de um clima social instável. Todo o contexto histórico do conceito da cultura nos leva a pós-modernidade, ou “modernidade líquida” (BAUMAN, 2013, p.15), momento em que as formas sociais se tornam passíveis de mudanças muito rápidas.

De acordo com Bauman (2013, p.7-9), a ideia de cultura e o “ser culto” mudou. Relacionar cultura a grandes espetáculos e renegar o que é comum foi uma ideia de cultura de séculos passados em que havia uma distinção nítida da elite cultural e o povo. O “culto” moderno sabe unir-se a um repertório que vai de arte, literatura, até avanços tecnológicos e matrizes tradicionais.

Dessa forma, pode-se notar um novo perfil do “culto”, ou seja, se antes esnobavam a cultura popular, hoje tudo consomem. Essa constitui a mudança de postura da elite cultural

³ *Homeostasis*: definida como a habilidade de manter a estabilidade necessária. Disponível em: <http://www.todabiologia.com/anatomia/homeostase.htm>. Acesso: 22 fev.2017

que selecionava aquilo que se dizia ser cultura – postura unívora –, para aquela que possui um repertório cultural diversificado – postura onívora⁴ (BAUMAN, 2013, p.8-9).

A partir da pós-modernidade, a cultura se libertou do domínio de seus criadores e detentores, passou a atender as necessidades dos indivíduos em particular. De acordo com Bauman (2013, p.17):

[...] a cultura é modelada para se ajustar à liberdade individual de escolha; e que sua função é garantir que a escolha seja e continue a ser uma necessidade e um dever inevitável da vida, enquanto a responsabilidade pela escolha e suas consequências permaneçam onde foram colocadas pela condição humana líquido moderna – sobre os ombros dos indivíduos [...].

A cultura hoje deve ser vista como um estimulante, ou seja, visa mudanças constantes servindo, muitas vezes, a um mercado de consumo de alta rotatividade, um tanto desorientado, pois não há nem padrões e nem exigências formais, a não ser agradar o mercado consumidor (BAUMAN, 2013, p.18). Manter-se íntegro em tempos líquidos é muito difícil, pois a renovação e as mudanças fazem parte do cotidiano. Dessa forma, muitas tradições podem ser enfraquecidas se não tiverem apoio popular e governamental, como é o caso das tradicionais rendas brasileiras, produzidas, em sua maioria, no nordeste do país.

Na percepção de cultura industrializada, regida pelo consumo, surge uma separação entre o tradicional – administrado pelo Estado – e o moderno – incentivado pelas empresas. A partir dessa diferença, surgem duas vertentes de atuação que, se não interagirem, criam um desajuste cultural em que a manutenção da identidade fica prejudicada. Como o Estado não financia a preservação de diversas tradições, a cultura fica a mercê das grandes empresas e do capital privado, e sujeita às suas vontades. Dessa forma, tem seu desenvolvimento neutralizado e, muitas vezes, massificado para atender demandas comerciais (BAUMAN, 2013).

De acordo com Hall (2015), as mudanças em diversas esferas sociais e econômicas, provocadas pela globalização, acarretaram o encurtamento de distâncias. Esse fato permitiu intercâmbios culturais que, sem organização, desencadearam diversos fenômenos antagônicos. Colocou-se a necessidade de articular o local com o global e as mudanças do mundo contemporâneo com a estrutura fixa das tradições. Esses antagonismos permanecem sem uma fórmula única para solução. A partir dessa conjuntura, busca-se avaliar as rendeiras

⁴ Termo transposto da biologia por Richard Peterson e recuperado na obra de Bauman (2013, p. 8): representa animais que comem diferentes tipos de alimentos.

e seus fazeres artísticos enquanto valores tradicionais e sua relação de sobrevivência num mundo globalizado.

Mesmo sendo capazes de agregar valores a todas as esferas da vida, pensar na arte, nas tradições e nos diversos setores relacionados à cultura - inclusive em seu impacto econômico e social – parece ser muito complexo para a grande maioria dos estudiosos da cultura. Em um mundo em que as ofertas são muitas e sempre acompanhadas pela substituição por novos produtos, manter as tradições intactas é uma tarefa difícil.

2.1 A dinâmica da cultura popular

Um recorrente conceito permeia a discussão acerca da produção de rendas no Brasil: a cultura popular. Se as rendas são uma forma de cultura popular, ou seja, algo que legitima e identifica um conjunto de pessoas, é interessante contextualizar, de fato, o que é cultura popular e por que as rendas fazem parte desse universo.

A partir do conceito formulado por Canclini e Roncagliolo no livro *Cultura transnacional y cultura popular* (1988, p.29), “cultura é o conjunto de processos material-simbólicos através dos quais se compreende, reproduz e transforma a estrutura social”. Um povo, ao se expressar em oposição à classe hegemônica, gera uma corrente oposta à cultura “geral”, defendida pela elite dominante e, assim, essa expressão caracteriza-se como cultura popular.

Canclini e Roncagliolo (1988) afirmam que as culturas populares só existem por que há uma cultura hegemônica que dita parâmetros e reforça as diferenças. Existe uma apropriação desigual, tanto na produção quanto no consumo dos bens econômicos e culturais por parte dos diversos grupos sociais. Nos grupos excluídos surge, a partir de suas condições de vida, um motor criativo e material necessário para satisfazer suas necessidades específicas. Essas diferenças contribuem para que haja sempre conflitos entre as classes.

É no cotidiano que as culturas populares encontram seus meios de expressão e criação, definindo suas identidades e singularidades frente às demais. Trabalhando um busca da perenidade, sofrem mudanças com o passar do tempo para que se mantenham sempre em sintonia com o espaço tempo atual e, assim, perpetuam seus legados, firmando suas posições no futuro.

Muito além de uma produção de produtos artesanais e manuais, decorativos e utilitários que compõem, de forma secundária, a renda familiar e que geram emprego direta e

indiretamente, a cultura popular age como memória de outro tempo, memória de outra cultura, negada, como resistência. Por outro lado, também atua como oposição a frente hegemônica, gerando um conflito entre o abstrato mercado e o intercâmbio de material simbólico.

Buscando sua sobrevivência, a cultura popular vive em um ambiente de tensões, pois nela convive a influência da cultura hegemônica e os valores históricos, juntamente com suas características geradas a partir de sua condição como classe oprimida (CANCLINI; RONCAGLILO, 1988, p.49).

Nesse sentido, é importante ressaltar que cultura popular é diferente da cultura de massa. Ambas se relacionam com as classes mais baixas da sociedade, mas a cultura de massa é efêmera e surge a partir de uma demanda específica para cumprir um papel mercadológico – a curva do lucro define sua existência e seu produto é facilmente substituído. As culturas populares carregam valores de passado, tradições, firma-se no presente, mas com olhos no futuro, sempre sofrendo transformações e usando estratégias da cultura de massa em busca da permanência.

A partir do observado acerca da cultura popular, pode-se entender o porquê das rendas se firmarem como uma expressão cultural popular. Nascidas a partir de influências da cultura europeia, a renda surgiu como alternativa de sobrevivência de comunidades pobres e de poucos recursos. Devido a essa necessidade, pode-se inferir que as mulheres ressignificaram os valores das rendas, a partir de seus repertórios culturais e históricos e deram a elas novos sentidos, novas formas, novo design, novos olhares, novos materiais e, tudo isso, transformou uma comunidade e fez crescer ao redor da produção um novo estilo de fazer e viver artístico e social.

Sendo assim, as culturas populares têm como uma de suas principais características a capacidade de mostrar que a identidade cultural é formada a partir de uma construção material e simbólica do social, ou seja, cultura é expressão identitária de um povo. Nesse caso, as rendeiras construíram sua identidade a partir do material, mas que vai além do que meramente produto.

A questão da identidade cultural também é relevante para entender as condições da cultura na modernidade. Essa não rejeita as raízes históricas de um povo, o moderno surge na mescla do novo com o tradicional e, a partir daí, surge uma identidade (BAUMAN, 2000, p.21). No caso, as rendas nordestinas nasceram do antagonismo entre as culturas europeias,

indígenas e africanas, e representam essa interculturalidade entre técnica europeia e repertórios e materiais brasileiros.

Em diversos casos, durante o modernismo, a cultura impulsionou e ampliou repertórios para a construção de uma identidade nacional. No Brasil, temos como início desse processo a década de 1920, em que uma classe de artistas lutou contra forças oligárquicas e conservadoras a favor da construção da cultura brasileira ou das culturas brasileiras. Porém, com o passar dos anos, as influências aumentaram e passaram a vir de diversas partes do mundo trazidas por uma corrente de tendências hegemônicas internacionais (CANCLINI, 1997, p.81).

A globalização vem impactando as questões das identidades culturais na sociedade moderna que, como já visto, tendem a mudanças rápidas e constantes. Em meio a essas previstas mudanças, encontra-se a tradição que traz um novo olhar no espaço tempo moderno. De acordo com Stuart Hall (2000, p.13), a partir de novas informações, a modernidade provoca uma reflexão constante acerca das práticas sociais, o que transforma frequentemente seu caráter.

Dessa forma, a sociedade moderna está constantemente sendo deslocada, sem um centro organizador, recebendo influências globais que provocam o aparecimento de diversas identidades para os indivíduos. Esse deslocamento, conforme aponta Hall (2000, p.14), “desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações”.

Sendo assim, pode-se entender que a identidade é “[...] algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato [...]” (HALL, 2000, p.24). Vê-se que a identidade surge a partir do contato com os “outros”. Ao considerar as rendas como parte do imaginário cultural e da identidade do Nordeste, percebe-se que foram formadas a partir da união entre o contato com a técnica europeia e a necessidade das mulheres em produzir riqueza em uma região seca e sem muitos recursos. Uniu-se a técnica com o legado cultural e, assim, nasceu a renda nordestina - única e rica de valores (SILVA, 2015).

Pode-se observar que a globalização é fator determinante na identidade na pós-modernidade, pois interconecta o mundo comprimindo o espaço-tempo. Um espaço, seja ele qual for, carrega consigo histórias e relações que vão além do plano visível. As identidades locais podem ser tão fortes quanto as nacionais e, em um mundo globalizado, podem ocorrer duas situações antagônicas com tais identidades: ou se intensificam ou se enfraquecem.

Exposta a tantas influências externas, a conservação de uma identidade cultural intacta é complexa, podendo se fragmentar através do pluralismo causado pela globalização. Isto é, ou ela se enfraquece sendo homogeneizada por uma “cultura global” ou ela se intensifica ao tentar preservar suas tradições usando suas diferenças como qualidade de autenticidade.

Vale destacar que o “global” e o “local” são fatores que transformam as identidades na pós-modernidade e, conseqüentemente, no contemporâneo, e estão sendo articulados de uma nova forma. Junto ao processo de homogeneização, há também um grande interesse no “local”, explorado pelo fator da “diferenciação”. De acordo com Hall (2015), esse “local”, para sobreviver, deve atuar em consonância com a lógica da globalização, ou seja, aberto a mudanças e novas identificações.

3. O Design como cultura

Como dito anteriormente, a discussão tecida no artigo tem como mote a articulação entre a ideia de cultura e design. Para tanto, além de recuperar aspectos das reflexões acerca do conceito de cultura, faz-se necessário abordar as considerações sobre a concepção de design. Dessa forma, parte-se do pressuposto do design enquanto fator elementar de intercâmbio cultural e econômico, fundamental na humanização de tecnologias. De acordo com Flusser (2007, p.184), nosso futuro depende do design, ou seja, de dar formas às coisas, portanto possui um importante papel, como explicita no trecho a seguir:

[...] essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura.

A partir da ideia de Flusser, o design está na base de toda cultura e é a partir dele que os indivíduos são capazes de transformar realidades – “tudo depende do design” (FLUSSER, 2007, p.186). Uma vez que, como já visto, a cultura está nas coisas e essas atuam e influenciam nossas culturas, aqueles que produzem coisas estão a produzir culturas. Sendo assim, existe uma responsabilidade por trás do ato de fazer, que pode ser determinante na concepção de uma realidade ou de uma sociedade.

Como afirma Cardoso (2013, p.15), o design surgiu com o propósito de organizar as mudanças ocorridas na Revolução Industrial, em que surgiu a ideia de sociedade de consumo. A intenção era de reestruturar o mundo. Muitas coisas mudaram desde então, novas problemáticas vieram, novos estilos de produção, e assim, novas demandas focadas na

diferenciação, com um olhar cada vez mais voltado para o redor e para as questões do cotidiano, “projetando soluções para um mundo real” (CARDOSO, 2013, p.18).

No caso das rendeiras, a realidade de projetar conectada às questões da comunidade está presente, pois produzem algo material cujo valor ultrapassa as barreiras econômicas, e que muda a forma de vivência, de estilo de vida e de sociedade. Logo, o design produz significações assim como a cultura.

Dessa forma, o imaterial passou a ser o fator preponderante na área do design e sua responsabilidade social foi firmada. Mais do que lidar com a forma, o design passou a lidar com o uso, sendo assim, a discussão deixou de se focar apenas nas “coisas” e passou a ser o sujeito, o propósito, a função social. Porém, surge a questão, como passar qualidades visíveis para um plano conceitual e vice versa? A resposta para tal formulação pode se encontrar na função do designer para a sociedade e para a expressão cultural.

Os desafios postos no mundo contemporâneo não serão resolvidos simplesmente através de cores, formas e proporções, e o design vai muito além desses aspectos. De acordo com Cardoso (2013, p.113), “por meio do design, atribui-se significados aos artefatos, que ficam associados a conceitos abstratos como estilo, status, identidade. Isso, em essência, é o que queremos dizer quando falamos em ‘valor agregado’”. Dessa forma, significados são acrescentados, transformados e retirados dos materiais, inserindo-os nas tramas complexas das identidades culturais.

O design se constitui como um campo de grandes possibilidades e tende a dialogar com todos os níveis de conhecimento. Como afirma Cardoso (2013, p.234), “a importância do design reside, hoje, precisamente em sua capacidade de construir pontes [...]”. Dessa maneira, ele é capaz de trazer soluções para um mundo complexo e para a manutenção ou mudança das relações (sociais, produtivas, econômicas), valorizando as experiências e as construções.

Há empresas que já entendem o design como expressão de cultura e operam no mercado atuando a partir dessas duas frentes. Como exemplo, o estúdio Balaclava, em Florianópolis, trabalha desenvolvendo conceitos de design a partir de outro paradigma. Para o criador Guilherme Zimmer “consumir cultura é experiência e não produto. E o design expande a experiência do consumidor com a obra cultural” (MARCIANO, 2015). Essa é a importância do design para o setor cultural, seja como uma forma de expansão da fruição com o objeto cultural, seja como um processo de desenvolvimento do trabalho, ou ainda como um suporte para expressar uma identidade.

“O design é objetivo e a arte subjetiva, porém o primeiro não existe sem o segundo”, observa Zimmer. O design vive da cultura, uma vez que se faz presente em um meio com história, tradições, costumes e pessoas. Assim, é fator relevante no desenvolver de um conceito ou de uma nova tecnologia. Ele é capaz de movimentar a cultura e a economia, mudando paradigmas, expressando identidades e atuando como recurso indispensável de transformação.

A relação com a produção industrial baseou o surgimento do design, portanto essa ideia permeou a área por muitos anos. Porém, a pós-modernidade conferiu ao designer um novo olhar: um novo profissional muito mais focado no social do que no industrial. Transformação fundamental visto que o design resgata e/ou produz sentidos às coisas, ou seja, atribui a sua produção algo conhecido como “bem simbólico”, que se relaciona com contextos sociais, históricos, culturais, econômicos (CARDOSO, 2013).

Os valores atribuídos à prática do designer tendem a reger um “desenvolvimento” e a promover algum benefício social e/ou econômico – seja de ordem local ou nacional. Dentre as possibilidades, o designer é capaz de promover a modernização, aumentar a vida útil de um produto, melhorar os ganhos financeiros, favorecer a valorização de um povo, comunicar ideias, expressar sentidos, promover a união, etc.

Dessa maneira, analisando a produção artesanal de rendas, o design pode contribuir com desenvolvimento social e local das regiões produtoras, reconhecendo o valor identitário e cultural das rendas e compreendendo a estrutura social sustentada por essa produção. A partir dessa concepção, surge “uma nova frente de atuação para o Design: a consultoria de artesanato” (CARVALHO; COELHO; FABIARZ, 2007). De acordo com os autores, existem programas nacionais que visam o desenvolvimento de comunidades a partir do artesanato ou de outra produção local (como programas do SEBRAE). Para tanto, demandam profissionais do design capacitados para a “revitalização” do fazer artístico através de seus conhecimentos técnicos, mercadológicos e administrativos. Porém, deve-se ter cautela para não romper a lógica da produção local e as relações sociais envolvidas naquele fazer artístico. Os valores simbólicos e a identidade devem ser mantidos, a fim de priorizar o bem estar daquela comunidade.

Dentre as responsabilidades do designer na sua atuação prática está a preservação da identidade, ou seja, nesse caso, ao atuar com as rendeiras não se pode alterar o seu ritmo, seus conhecimentos e suas técnicas. Assim, o trabalho do designer é ajustar conexões, é garantir a construção e não a desconstrução (CARDOSO, 2013, p.244). Ignorar as questões que definem

uma identidade regional pode trazer grandes impactos para uma comunidade, desde a sua desestruturação até a sua extinção.

O mundo complexo exige a tomada de atitudes a partir de um pensamento sistêmico que entende o problema como sendo algo integrado a outros fatores, sendo assim, resolver uma questão não é negar o que existe, mas propor ideias que preservem a alma daquilo que se tem (CARDOSO, 2013, p.243). De acordo com Cardoso (2013, p.230), “a solução passa por diagnosticar os problemas e fazer ajustes: olhar para o que existe, identificar o que se quer e tentar equilibrar o sistema”. Dessa maneira, o designer atua de forma responsável, seja na manutenção das rendas nordestinas, seja em qualquer outro tipo de expressão artística-cultural.

3.1 Renda, cultura material e “coisa”

A essência de uma comunidade é a sua cultura, sendo resultado de um histórico que envolve fatos, vivências e o contato com outras culturas. Desenvolve-se em ambiente bastante mutável, em que as relações de sobrevivência tomam formas e onde surgem novas demandas que colocam em prova a capacidade criativa dos indivíduos.

As mulheres rendeiras construíram um símbolo material de cultura regional e nacional, tecendo cultura, arte e design diariamente. Tudo aquilo que uma comunidade produz está carregado de signos e significados que foram construídos a partir de processos históricos relacionados à formação de identidades e construção da cultura. Não se trata apenas do que se produz, mas de como se produz. Toda produção humana – artes, artesanato, design – carrega um simbolismo. Sendo assim, pode-se dizer que as “coisas” possuem cultura: a *cultura material*.

Uma comunidade em que a economia se baseia na produção artesanal de rendas fornece duas vertentes de organização: por um lado, a família que produz em forma de tradição, ou seja, fazem com que o fazer transcenda gerações; por outro lado, existe o valor de transitoriedade em que a produção deve estar em constante movimento e mudança para manter-se viva.

Nota-se que os materiais são dotados de simbolismos. Presentes no dia-a-dia de todas as pessoas, as “coisas” coexistem com os indivíduos sem que estes percebam e questionem seu real valor: são como “invisíveis” por estarem sempre presentes (CARDOSO, 2013). As pessoas atribuem conceitos às coisas a partir de um referencial cultural delas, sendo assim, o

fator humano é central na existência dos objetos ao atribuir-lhe qualidades que não derivam deles em si: “É a comunidade que determina aquilo que o artefato quer dizer” (CARDOSO, 2013, p.62).

Tal noção pode ser descrita como “[...] cultura material, pois implica que grande parte do que torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita” (MILLER, 2013, p.79). Ainda que fora do foco do olhar principal das pessoas, os objetos “[...] determinam nosso comportamento e nossa identidade” (MILLER, 2013, p.79). O contrário também é verdadeiro, a relação é de duplicidade uma vez que estamos sempre a atribuir conceitos aos objetos. Sendo assim, um mesmo objeto pode ter significados diferentes por pertencerem a contextos distintos.

De acordo com Miller (2013), as coisas atuam como um dos fatores que fazem de nós aquilo que somos, ou seja, crescer envolvido por culturas materiais e interagindo com essas “coisas” faz com que se aprenda um conjunto de determinações que definem um indivíduo como um ser provido de cultura, de identidade. Ao fazer “coisas” amplia-se a noção de existência como pessoas. “É o trabalho que transforma a natureza em objeto [...] assim, o trabalho produz cultura em forma de treco” (MILLER, 2013, p.90). Ou seja, o homem se identifica no mundo por ele criado.

Cardoso (2013) afirma que toda coisa tem uma forma, toda forma é composta por dimensões múltiplas que se interconectam e que conectam o interior com o exterior, ou seja, construção material e expressão conceitual. Uma boa forma, de acordo com o autor em seu livro *Design para um mundo complexo* (2013), é aquela que externa, de modo harmônico, o seu significado interior, ou seja, aquele significado que deriva de premissas concebidas por um indivíduo.

Ainda segundo Cardoso (2013), uma forma não tem seu significado e seus conceitos mantidos intactos, como já foi visto. Um objeto é passível de mudança de percepção e de ressignificação, pois dependem do olhar. Este olhar é concebido a partir de uma construção cultural inserida em um determinado contexto histórico. As mudanças ocorridas nos objetos podem alterar a forma como este é percebido pelas pessoas, modificando a “experiência do usuário” (CARDOSO, 2013, p.59).

Para entender o que um objeto, artefato, “coisa” ou “treco” quer dizer é preciso que analise sua história. Quanto mais tempo ele conseguiu resistir ao tempo, mais chances de mudanças atuarem sobre ele. Assim, percebe-se um fator relevante na manutenção da

existência de uma “coisa”: o tempo. Este gera memória, algo que é depositado em objetos. De acordo com Cardoso (2013, p.70-71):

Com a passagem do tempo, surge o “propósito”, que é o uso mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “história”, que é a duração mutável transformada em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “permanência”, que é o entorno mutável transformado em qualidade estável [...] Com a passagem do tempo, surge a “memória”, que é a experiência mutável transformada em qualidade estável. O que importa é lembrar que tudo é passível de mudanças no tempo – inclusive os significados que associamos a qualquer objeto.

Pelo exposto foi possível observar que as rendas são uma “coisa”, logo, permitem uma gama de significações, carregam diversos conceitos, persistem ao tempo, enquanto suas estruturas são, ao mesmo tempo, mantidas e alteradas. Dessa maneira, sobrevivem carregando memórias e valores para aqueles que delas vivem e para aqueles que delas usufruem. Isto é, as rendas carregam uma identidade cultural e criam comunicação, informação e signos.

3.2 As rendas como design

As rendas são identidade e, ainda que a formação de identidade se dê por diversos fatores, a essência está na memória. Os objetos, comumente, são suportes de memória, afirma Cardoso (2013). Eles podem tanto iniciar uma lembrança, quanto encerrar um ciclo (CARDOSO, 2013, p.75-76). No caso das rendeiras, elas reforçam seus valores identitários a partir da manutenção diária do ofício. O que caracteriza as rendas como memória viva, afirmação cultural e, portanto, design.

Como uma trama, a memória se origina por meio de vivências, contatos, interconexões e confrontos entre passado e presente, pois ela é dinâmica: “a memória é mais construída do que acessada” (CARDOSO, 2013, p.75). Isto posto, a questão da memória está presente em diversos conceitos, ela consiste a base da cultura e da identidade, questões chave para a compreensão do design, que se define pela expressão de todas essas concepções.

Com o contemporâneo, surgiu-se um intercâmbio de culturas, de línguas, de referências e também de tempo. A ideia de misturar passado, presente e futuro contribui para a criação do “tempo em suspensão” (CARDOSO, 2013, p.80) e isso favorece os processos criativos que puderam buscar no passado ideias para o futuro ou, até mesmo, mecanismos para o presente. Com isso, o design ganhou espaço ao fazer essa ponte atemporal de

referências diversas – atual e o antigo se mesclam e criam o presente, como uma relação cíclica.

As rendas se configuram como expressão dessa combinação estratégica de temporalidades e o conceito de design permeia essas questões ao respeitar as raízes e tradições, mas vislumbrando o futuro e a inovação. Visar não apenas a sobrevivência, mas reforçar o valor esbarra também na ideia, já vista, de cultura popular.

Como pontua Cardoso (2013, p.88), “muitas vezes é preciso mudar as aparências para que os significados permaneçam estáveis”, ou seja, manter suas qualidades essenciais sem deixá-las presas ao passado. Trazendo um exemplo do design, as latas de Coca-Cola estão em constante mutação, mas os consumidores são sempre capazes de identificar o produto, e que os valores da marca, a qualidade e o serviço se mantêm inalterados.

Dessa forma, parte-se da ideia de que as rendas são design, a partir do momento em que são uma construção artística, identitária e atemporal – isto é, expressão de uma memória viva que remete a uma história, composta por vivências, pessoas e costumes. Design é identidade, bem como a cultura, logo, design é cultura.

4. As rendas no Brasil

Diante do exposto, faz-se necessário recuperar os aspectos materiais e históricos das rendas, mais especificamente no Brasil. De forma geral, as rendas são um tecido delicado, símbolo de feminilidade e que logo geram um pensamento de luxo, refino e elegância. Usado por ambos os sexos, surgiu no fim da Idade Média, principalmente na França, Itália, Inglaterra e Alemanha. No começo, eram usadas exclusivamente pela realeza e pelo clero, porém, ao longo dos anos, o tecido passou a ser usado em adornos, vestidos, lenços, xales etc. Sua popularidade caiu em torno do início do século XX, restrita quase que totalmente a produção de lingerie e alta-costura (SILVA, 2013).

No caso do Brasil, as rendas foram introduzidas no momento em que diversas culturas e nacionalidades entraram em contato, na época colonial, influenciando o modo de viver e fazer da população local. Trazidas para o Brasil no século XVIII com as famílias portuguesas, a técnica, praticada na Europa por mulheres da alta sociedade, foi transmitida para as “sinhás”, que viviam no Brasil. Porém, essas não conseguiam produzir o suficiente para seus vestidos e, por isso, ensinavam às mulheres da região para que pudessem trabalhar sob encomenda (SILVA, 2013, p.40). Estas mulheres ressignificaram o ofício levando em

consideração as cargas culturais, a estética e os materiais regionais. Dessa forma, os custos diminuíram e o tecido foi popularizado.

Poucos documentos existem para definir de fato quando se deu o início das produções de rendas no Brasil, mas as primeiras rendeiras surgiram na região nordeste devido ao contato com a técnica vinda da Europa, como apontado anteriormente. Por ser uma região seca onde a agricultura era difícil e a única fonte de renda vinha, muitas vezes, da pesca, a produção de rendas se fortaleceu pela necessidade financeira para ajudar no orçamento familiar.

Fio a fio, a tradição foi sendo tecida por essas mãos femininas durante os anos, em busca de inovações, de novos aprendizados e de transformações, passando de mãe para filha, resistindo ao tempo e às mudanças de uma nova modernidade, mas sempre com os olhos no futuro. Cada renda carrega muito mais que valor material, mas valor simbólico do fazer artístico, carrega consigo uma comunidade de mulheres que lutam diariamente por sua sobrevivência

Apesar de sofrer com a opressão da globalização, das máquinas e das indústrias de tecido, a prática se transformou em tradição na região Nordeste e adquiriu uma forte relevância social e econômica, constituindo parte do imaginário popular brasileiro. A tradição tenta se inserir no mundo mercadológico, tecnológico e moderno e, por isso, sofre diversas mudanças e inovações técnicas e estéticas, mas persiste na luta por sua sobrevivência. Levando suas rendas para diversos mercados, inclusive o forte mercado de luxo, as rendeiras representam uma rica fonte de expressão cultural popular do Brasil no exterior.

Com uma organização própria, as rendeiras que trabalham em grupo se juntam, normalmente, sob a liderança de uma mestra e, coletivamente, criam as rendas, trocam ideias, conhecimentos, reafirmando um caráter de pertencimento e de identidade favorecido pelo compartilhamento de valores e histórias. Também é comum encontrar, nessas pequenas cidades no interior do Nordeste, centros de rendeiras onde cada uma possui seu espaço para tecer e vender.

Envolvido por diversas relações socioculturais, artísticas e econômicas, o artesanato de rendas se constitui na principal fonte de renda de 8,5 milhões de pessoas, 3,3 milhões só no Nordeste (MEDEIROS FARIAS, 2006). Pelos números, nota-se que a relevância da prática é grande. Observa-se que no litoral encontra-se uma maior variedade de estilos. Dados da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontam que de 5.564 municípios analisados 7,5% deles estão ligados à produção de rendas, sendo 53,7% na região Nordeste, 21,9% no Sudeste e 16,6% no Sul (SILVA, 2013, p.18).

As dificuldades são muitas, o trabalho é subvalorizado e as rendeiras recebem pouco retorno financeiro. Um produto delicado provém de uma realidade dura, de muito rigor técnico, habilidade, prática e que envolve *status* e dinheiro na indústria da moda. As rendeiras possuem longas jornadas de trabalho, são mal remuneradas e exploradas por diversos comerciantes e atravessadores (MORAES, 2013, p.1). As mais jovens já não atuam tão intensamente e, desta forma, a tradição poderá desaparecer motivada pelas transformações do mundo capitalista globalizado.

Diversas famílias vivem deste ofício, que apesar de majoritariamente feminino, conta com a ajuda dos homens, em menor escala. As mulheres, provenientes das camadas mais baixas da população, muitas vezes com pouca ou nenhuma escolaridade, erguem a economia de suas cidades, sustentam suas famílias e perpetuam o saber e o fazer artístico, auxiliando na manutenção do imaginário popular brasileiro e da identidade da região.

Existem diversos tipos de rendas que se subdividem em três grupos, as rendas de agulha, de bilros (ou birros) e de nós. Todas podem usar materiais diversos para compor as tramas, o que resulta em diversidade e originalidade do produto final (SILVA, 2013).

As rendas de agulha tem sua origem na Itália e consiste em laçar um único fio com uma agulha em um desenho preso em uma superfície a um tecido mais encorpado, é uma construção ponto por ponto. Atualmente, tem forte expressão no Nordeste brasileiro. De acordo com Silva (2013, p.45), ela pode ser construída de duas maneiras:

- 1) Com suporte: tecido ou papel em que tenha o desenho; exemplos: guipure, renascença, irlandesa etc. (Figura 1).
- 2) Sem suporte: com o uso de algo para auxiliar; exemplo: tricot, crochet, grampada, labirinto, filé (Figura 2).

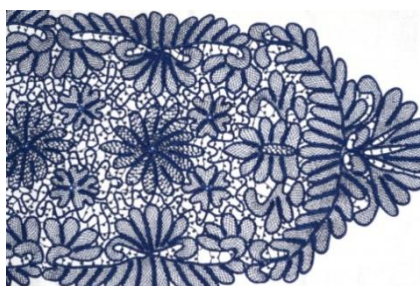


Figura 1 - Exemplo de renda de agulha com suporte (renda irlandesa)
Fonte: www.rendairlandesa.com.br

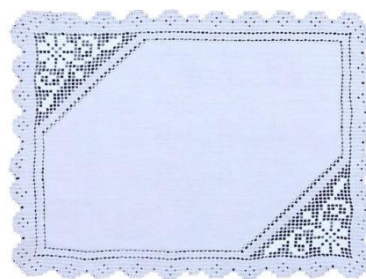


Figura 2 - Exemplo de renda de agulha sem suporte (renda labirinto)
Fonte: www.brasilnabagagem.com.br

As rendas de Bilros são originárias de Flandres sendo feitas a partir de diversos fios enrolados em torno de bilros (feitos, normalmente, de madeira) que são usados em pares e sua

quantidade varia de acordo com a complexidade do desenho. O desenho é feito em um papel, sendo conhecido com pique ou pinicado. O pinicado é fixado por alfinetes sobre uma almofada que se sustenta em cima de um cavalete. A renda surge ao trançar os fios ao redor dos alfinetes. Esta renda é comum na região Nordeste e Sul (Figura 3).



Figura 3- Exemplo dos Bilros. Fonte: www.rendasdebilros.com

E as rendas de nós, como a Frivolité, são formadas a partir de nós e picots (detalhes que ficam na borda) unidos entre si em forma de arcos. É confeccionada com um suporte de papelão chamado “navete” em que ficam os fios a serem tramados. Muito comum nas regiões Sudeste e Sul do país (Figura 4).

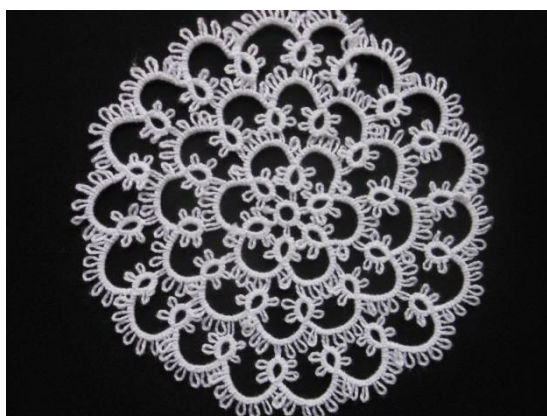


Figura 4- Exemplo de renda Frivolité. Fonte: www.verafelippi.com

Vale ressaltar que a produção de rendas industriais é expressiva no país, podendo ser feitas a partir de teares específicos, teares de malharia ou por técnicas de corte a laser. As

máquinas de tecer rendas surgiram no século XIX (SILVA, 2013, p.54). O processo industrial barateou o material e o deixou mais prático, porém, apesar de esteticamente serem muito parecidas, as rendas industriais e as rendas manuais possuem diferenças significantes nos pontos.

De acordo com Silva (2013, p.19), as rendas industriais são muito comuns no Brasil, sendo um “segmento formado por 33 mil indústrias, mais de 1,5 milhões de postos de trabalho e uma movimentação de 58 bilhões de dólares por ano”. Os estados com maior número de fabricantes são: São Paulo, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Paraíba e Pernambuco.

Pode-se encontrar no Brasil as rendas: Filét, Renascença, Irlandesa, Labirinto, Bilro, Ponto Cruz, Ponto Cheio, Rechilieu, Renda Boa Noite, Rendendê, Crochê, as industriais e muitas outras em menores quantidades, porém o estudo focará nas de maior expressão no país: as rendas de Bilro, a Renascença e a Filét.

4.1 Rendas de Bilros

Analisando as origens das rendas de maior expressão no Brasil, encontra-se a mais popular: as rendas de Bilros. Transformada em ícone cearense, as rendas de bilros chegaram ao Brasil através da colonização, trazidas pelos portugueses, de quem herdamos a técnica, sendo, atualmente, Brasil e Portugal, os maiores produtores de renda de bilros no mundo.

Através das trocas culturais ocasionadas pela colonização, o fazer artístico das rendas de bilros se espalharam pelo Nordeste, Ceará, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe, etc. Nas demais regiões do país, destacam-se o Cabo Frio, no Rio de Janeiro, e cidades de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

A prática consiste em trabalhar com as linhas enroladas nos bilros e, com o apoio de uma almofada de formato cilíndrico, trançar as linhas seguindo o desenho feito em um papelão, chamado de pique, que se fixa na almofada com alfinetes de metal. Trabalhando com pares de bilros, começa-se a tessitura. A quantidade de bilros varia de acordo com a complexidade do desenho e a habilidade da rendeira (Figura 5).

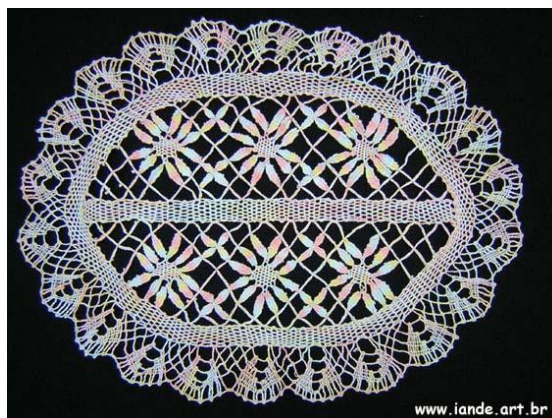


Figura 5- Renda de Bilro. Fonte: www.iande.art.br

As linhas, as formas, as referências estéticas dos desenhos e os materiais envolvidos mudam de acordo com a região, o que reflete a identidade local na renda produzida. As rendas são produtos de muito trabalho, frutos de uma prática demorada e de um grande repertório simbólico e técnico.

De acordo com o projeto *Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal*, realizado em 2015 e publicado pelo Diário do Nordeste, em que se narra a realidade das rendas de Bilros, a produção é muito expressiva, principalmente no Ceará:

No sistema da Central de Artesanato do Ceará (Ceart) estão cadastradas 1.708 rendeiras dos bilros, mas a quantidade dessas mulheres nas cidades com tradição na tipologia supera esse dado. Somente em Trairi, a Prefeitura estima cinco mil rendeiras, número expressivo para uma população de 54.418 habitantes. Tanto que uma lei estadual de 2010 confere ao município o título de “Terra da renda de bilro no Ceará”.⁵

É preciso valorizar a tradição e incentivar as mais jovens a se interessarem em manter essa prática viva. Observa-se o descaso das prefeituras que falham em promover políticas públicas municipais e ações permanentes – ainda que sobre determinação e persistência das rendeiras. As rendeiras afirmam que antes era possível viver com a renda obtida nas vendas, porém, hoje apenas as mais velhas ou aquelas que possuem uma fonte primária de renda se dedicam à prática, enquanto as mais jovens preferem outros empregos na cidade.

⁵ Trecho extraído da pesquisa “Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal” realizada em 2015 e publicada pelo Diário do Nordeste. Disponível em: < <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/preservar-preciso/escolas>> Acesso: 20 fev.2017

4.2 Rendas Renascença

Assim como as rendas de Bilros, a Renascença tem sua origem na Itália, no século XVI. Chega ao Brasil através das mulheres de colonizadores e, por influência das freiras europeias que ensinavam a técnica às suas alunas. Hoje é produzida na Paraíba, Pernambuco, Ceará, Sergipe e Bahia.

Atualmente, a maior produção encontra-se no Nordeste, na região do agreste, sendo Pernambuco e Paraíba os estados com as produções mais expressivas. Na Paraíba há mais de 4.000 rendeiras apenas no Cariri paraibano, todas cadastradas em associações, o que representa 20% da população feminina da região (MORAES, 2013, p.1-2). As associações são comuns por lá, o que oferece as mulheres mais organização e força na luta pelos seus direitos. Apesar da forte presença na cultura familiar ela é complementar à renda gerada pelo homem.



Figura 6 - Renda Renascença. Fonte: www.elo7.com.br

A renda Renascença é um tipo de renda de agulha em que existe a presença de uma fita, chamada lacê ou fitilho, e esta é alinhavada sobre o motivo (desenho) a ser desenhado e depois, com linha e agulha, completam-se os espaços vazios e realizam-se as conexões dos desenhos. Após todo o preenchimento, o alinhavo é desfeito e a renda pronta se solta do suporte.

Atualmente, as produtoras de renda Renascença na Paraíba recebem apoio de instituições governamentais, como descrito a seguir:

A constituição de redes sociais e novas pontes de interação e coesão social com os novos atores, como Sebrae-PB e Governo da Paraíba, ocasionou a

reconfiguração da atividade no estado, por meio da reestruturação produtiva, da mudança na forma de organização das artesãs instaurando a lógica cooperativista, do aumento do capital social das produtoras locais e do fortalecimento das redes sociais e das identidades locais e regionais (COSTA, 2010, p.34-35 apud MORAES, 2013, p.7).

A renda Renascença é muito forte no mundo da alta costura. A partir dos anos 2000, diversas parcerias com estilistas contribuíram para a manutenção do fazer artístico e para divulgar mundialmente o trabalho realizado pelas mulheres nordestinas. Os brasileiros Martha Medeiros e Ronaldo Fraga são um dos maiores estilistas que usam as rendas como matéria-prima de suas criações. De acordo com as rendeiras, a estilista Martha Medeiros contribui com uma grande parte do faturamento, pois paga acima da média pelas rendas produzidas na região. A Agência Sebrae de Notícias da Paraíba indica que:

A maioria das peças é vendida à estilista alagoana Martha Medeiros. O excedente é comercializado em feiras. As artesãs da região estão ligadas a associações ou cooperativas e recebem apoio do Sebrae, que presta cursos e consultorias sobre empreendedorismo e gestão (MORAES, 2013, p.12).

O sucesso causado pela união das rendeiras com a estilista se deu pela junção de tradição e ousadia, pois a estilista, apesar de preservar a técnica e o modo de produção das rendeiras, incitou o uso de cores novas e, apesar de certa resistência inicial, a ideia foi um grande passo e um ótimo exemplo de que certas mudanças e inovações não descaracterizam a identidade, mas atualizam e ampliam mercados. Hoje 95% das peças são coloridas e apenas 5% são as tradicionais brancas (MORAES, 2013, p.14).

Apesar das realidades serem distintas em cada estado do país onde há a produção da renda, com esse exemplo da Paraíba pode-se observar que com uma atuação simultânea de políticas públicas, incentivo privado e novas formas de interações sociais (condizentes com um mundo globalizado e em rede) é possível manter uma tradição e reforçar relações comerciais sem perder a identidade da comunidade produtora.

4.3 Filé

A renda filé tem seu nome derivado da palavra francesa “filet”, que significa rede. O nome explica a técnica que consiste em uma renda tecida sobre uma rede de fios. Muitos chamam de “bordado”, uma vez que é tecida sobre uma superfície de fios tramados, diferente de um tecido comum, sendo essa sua maior peculiaridade. Apesar das dúvidas geradas entre

os conceitos de renda ou bordado, para o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), o Filé é um bordado de origem europeia (Figura 7).



Figura 7 - Renda Filé. Fonte: www.inbordal.org.br

Sua origem remonta da península Ibérica, em locais como Portugal e Itália. Chegou ao Brasil colonial junto com as escolas cristãs católicas em que o ensino do Filé estava incluso na educação das mulheres locais. No Brasil, assim como na península Ibérica, a renda se desenvolveu ligada às comunidades pesqueiras das áreas costeiras de Alagoas (INSTITUTO DO BORDADO FILÉ DE ALAGOAS, 2017).

O Estado que tem a maior produção de renda Filé é Alagoas, principalmente na chamada região das Lagunas. Lá as rendeiras são também conhecidas por “filezeiras”, mulheres que mantêm a tradição familiar de tecer e cuja a renda provém, em grande parte, da venda de seus produtos para os turistas (inclusive, algumas afirmam ser essa a única fonte de renda). De acordo com o Programa do Artesanato Brasileiro em Alagoas (PAB/Alagoas), coordenado pela Secretaria de Estado do Planejamento e do Desenvolvimento Econômico (Seplande), “cerca de 70% dos nove mil artesãos inscritos no Sistema de Cadastramento do Artesanato Brasileiro (Sicab) trabalham com o filé” (INSTITUTO DO BORDADO FILÉ DE ALAGOAS, 2017).

A produção da renda (ou bordado) Filé se dá a partir de duas etapas: a primeira é a execução de uma rede/malha de fios de algodão feita com a ajuda dos pés, das mãos e de um molde e pode ter o tamanho desejado. A segunda é o preenchimento dessa rede, que precisa ser esticada sobre a tela para que fique bem plana e inicia-se a marcação do bordado. Por último, há o preenchimento com vários pontos, formas e cores gerando resultados únicos.

O trabalho é todo artesanal e ensinado por gerações, a presença é tão forte nas comunidades que se aprende só pela convivência. As filezeiras obtêm apoio de instituições, como o Sebrae e o Instituto do Bordado Filé, o que proporciona um certo respaldo e incentivo. Com o exemplo da produção da renda Filé em Alagoas, pode-se observar que renovação, incentivo e organização são fatores essenciais para que as tradições se mantenham vivas.

5. Rendeiras, protagonistas da expressão cultural

A partir da análise do referencial teórico, pode-se afirmar que as mulheres rendeiras, em sua maioria, são de classes baixas, buscam aprimorar suas técnicas e se agrupam em associações e cooperativas, a fim de obter mais força através da união. Usam as rendas ainda como complementação financeira, ou como fonte total de renda, mas dependem da influência do turismo. O contato com este setor exige delas constantes inovações, tempo para se dedicarem às linhas e agulhas e reforço na mão de obra, o que está cada vez mais raro.

Como dito anteriormente, as rendeiras nasceram a partir de um processo que uniu valores locais de raízes indígenas com a técnica vinda da Europa. Esse conjunto de valores intangíveis materializaram-se em linhas, formas, cores e desenhos únicos, resultando em uma ampla diversidade de rendas. A relação com a renda começa no seio familiar, entre mães e filhas, pois as meninas são introduzidas a esse universo desde pequenas e crescem vendo essa tradição ser tecida.

Ainda que no Brasil existam muitas mulheres dedicadas em dividir seus talentos com as mais jovens, é interessante expor o posicionamento da comunidade rendeira em Portugal, que vêm sofrendo com a extinção da tradição dos Bilros, assim como o Brasil. Os lusitanos vêm obtendo relativo sucesso na manutenção deste fazer artístico a partir de uma postura mais imperativa e educativa por parte da sociedade e do governo. Há escolas que têm como matéria eletiva a disciplina de rendas, em que avaliações e notas estão presentes, e as crianças podem frequentar escolas especializadas em ensinar rendas de Bilros como atividade extracurricular.⁶

A partir dessa iniciativa portuguesa de se institucionalizar o ensino das rendas, pode-se observar que, enquanto as mais antigas rendeiras continuam produzindo em estilo tradicional, as mais jovens buscam novidades, novos materiais, novos pontos, novas formas e novos

⁶ Informações extraídas da pesquisa “Fios de tradição, Rendas de bilros - Ceará e Portugal” realizada em 2015 e publicada pelo Diário do Nordeste. Disponível em: < <http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/preservar-preciso/escolas>> Acesso: 20 fev.2017

designs para renovar a tradição sem perder a sua essência e a sua identidade. Essa renovação representa um movimento saudável nas manifestações das culturas populares.

Como discutido, as culturas populares são expressões de identidade e sofrem alterações com a influência do tempo e do espaço, sendo assim, as rendeiras, protagonistas dessa expressão cultural, estão em eterno movimento de mudanças positivas que não descaracterizam sua essência, mas que mantêm a tradição viva em busca de perenidade e resistência ao longo dos anos.

As rendas são universalmente conhecidas e estão presentes nas mais variadas áreas e contam com o envolvimento de diversos setores, porém, o olhar para as rendeiras, suas condições e suas contribuições ainda é pouco discutido e valorizado na prática. Deixam-se as menções honrosas às letras de músicas e aos poemas, enquanto a realidade carece de cuidados e ação. Faltam maiores estímulos das instituições privadas, públicas, comerciais e acadêmicas com o intuito de promover “experimentações entre o universo das rendas com novos materiais e tecnologias, visando a inovação e a preservação do conhecimento tradicional das rendas [...]” (SILVA, 2013, p.143).

De acordo com Arthur e Luísa Ramos, as rendeiras são como “personagem-tipo”, pois complementam o quadro das tradições nordestinas. São elas que perpetuam a memória e oralidade que vão além da produção, mas constituem-se formas de vida e sociabilidade em vias de extinção. Essas mulheres tem posição de destaque em sua região, pois são mantedoras de costumes e da cultura material (RAMOS; RAMOS, 1948, p.69-70, apud OLIVEIRA, 2014, p.66-67), cuja importância está em sua imaterialidade, ou seja, nas relações sociais, nas técnicas, nos aspectos culturais, na importância econômica e social e nos seus usos e valores.

6. Considerações finais

Nesse artigo, buscou-se recuperar aspectos históricos das rendas e situá-las enquanto expressão cultural fundamental, apesar das dificuldades e da falta de reconhecimento. Nota-se que as rendeiras têm consciência do valor de sua arte e sabem que produzem com suas mãos um grande representante das culturas populares no país, secular patrimônio cultural material. Lutam diariamente pela manutenção do fazer artístico, tentando perpetuar a técnica através das novas gerações, porém sentem dificuldade ao notar o baixo interesse dos mais jovens em continuar o legado herdado.

À vista disso, a prática pode vir a entrar em extinção se políticas de incentivo não forem realizadas, principalmente pelos diversos entraves cotidianos que enfrentam as rendeiras, tais como: a falta de estrutura para venderem e produzirem mais e melhor, matérias-primas caras, pouco investimento público e privado, falta de mão de obra para a produção, logística irregular e poucos facilitadores de acesso ao mercado. Assim sendo, gestores da cultura, designers e diversos outros profissionais devem trabalhar em conjunto para elaborar novas abordagens que proporcionem melhores estruturas e maiores incentivos, além de refletir sobre novas medidas que proíbam a exploração e que deem o real valor à produção.

Estande, feiras, eventos de moda e artesanatos são boas opções para que as rendeiras possam exibir seus talentos, contar suas histórias e valorizar seus trabalhos. Assim, com maiores incentivos nas áreas de produção cultural e marketing, as mais jovens podem sentir maior interesse na área e as mais antigas podem aumentar suas vendas e o contato com os clientes.

Existem alguns programas de capacitação que atuam com designers liderando iniciativas junto às comunidades rendeiras. Estas iniciativas visam o desenvolvimento de produtos, oportunidades de divulgação, contatos e um olhar mais aberto às novas formas de comunicação e relacionamento, permitidas pelas redes sociais e internet. É essencial conciliar a tradição e o repertório simbólico com a contemporaneidade em vista do que é comercial, pois isso mantém o movimento necessário de uma cultura popular viva.

Projetos que envolvam instituições públicas e privadas, como a Secretarias de Cultura e o Sebrae são de extrema relevância para a preservação do ofício das rendeiras em todo o país. A atuação do designer volta a ser importante, por exemplo, com as comunidades rendeiras, ao auxiliar no

resgate de técnicas, incentivo a organização de associações [...] oferecem ao mercado peças de design têxtil com valor agregado, contribuindo para a melhoria de aspectos sociais e econômico das comunidades em que atua. (SILVA, 2015, p.58).

Novas relações com o mundo da moda e do design podem render ótimos resultados e alianças em que ambos os lados se beneficiam. O exemplo da estilista Martha Medeiros é relevante, pois trabalha com um sistema de cooperativas com as rendeiras produtoras de renda Renascença, na região da Paraíba. Essa parceria confere às rendeiras um volume significativo de vendas e faturamento mais elevado.

O estilista Ronaldo Fraga também colocou as rendas paraibanas no maior evento de moda do Brasil, o São Paulo Fashion Week. Fraga promoveu uma oficina realizada pelo projeto de Artesanato do Sebrae Paraíba e o Programa do Artesanato Paraibano, e assim, iniciou o trabalho associado às rendeiras

[...] quando misturou os pontos da renascença com os padrões coloridos da chita, influenciou o contexto local de produção das rendeiras. Esta intervenção provavelmente causou mudanças e ressignificou a forma como as rendeiras se relacionam com o seu trabalho (MORAES, 2013, p.16).

Diversas soluções poderiam ser propostas para trilhar um melhor caminho de reconhecimento, afirmação e valorização das rendas. Por meio de políticas públicas, parcerias, programas culturais seria possível promover mudanças à produção rendeira, conferindo a ela novos pontos que podem mantê-la atualizada com o mundo contemporâneo. Dessa forma, se reinventa, incorpora novos elementos e se reafirma a cada ano, resultado de um esforço de milhares de mulheres brasileiras.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, n. 15 v. 2, p.73-83, abr./jun. 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia; RONCAGLILOLO, Rafael. **Cultura transnacional y cultura popular**. Lima: IPAL, 1988.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Vozes, 2013.

CARVALHO, Ricardo Artur Pereira de. COELHO, Luiz Antonio Luzio; FABIARZ, Jackeline Lima. **Livro de Guarani feito por Juruá**. Reflexões acerca do design do livro e da leitura a partir da escolarização dos agentes de saúde guarani. Rio de Janeiro, 2007. 108p. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Fios de tradição, Rendas de bilros** - Ceará e Portugal. Disponível em: <<http://hotsite.diariodonordeste.com.br/especiais/fios-de-tradicao/>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

DUARTE, Jefferson. Rendeiras, as mulheres que tecem dia a dia com finos fios. **Celophane Cultural**, abr. 2011. Disponível em: <<https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/03/09/rendeiras-as-mulheres-que-tecem-o-dia-a-dia-com-finos-fios/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

INSTITUTO DO BORDADO FILÉ DE ALAGOAS. **Instituto do Bordado Filé de Alagoas**. Disponível em: <<http://www.inbordal.org.br>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MARCIANO, Diogo. Estúdio Bataclava usa o design gráfico como ferramenta para promover a arte. **Notícias do dia**, Florianópolis, abr. 2017. Disponível em: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/estudio-balaclava-usa-o-design-grafico-como-ferramenta-para-promover-a-arte>>. Acesso em: 27 jan. 2017

MEDEIROS FARIAS, Maria de Jesus. Artesanato de rendas na moda: Design e Tecnoarte. **Actas de Diseño**. Buenos Aires, v.1, p. 160-170, 2006.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAES, Carla. **Renda, rendeiras, renascença**: arte, mercado e patrimonialização. Fortaleza: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2013.

OLIVEIRA, Márcia. **Coleção Luíza Ramos**: um nordeste imaginado em rendas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

SILVA, Vera Lucia Felippi. **Acervo de renda Lucy Niemeyer: uma contribuição para o design**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2013.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary [1958]. In: GABLE, R. (Ed.). **Resources of hope: culture, democracy, socialism**. London: Verso, 1989.

Bibliografia

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

DANTAS, Beatriz Goés. Arthur Ramos: entre rendas de bilros e o sertão dos São Francisco. **Revista do Museu de Arqueologia de Xingó**, Canindé, n. 3, dez. 2003. Disponível em: <www.max.org.br/biblioteca/Revista/Caninde-03/BeatrizDantas.pdf> Acesso em: 19 fev.2017.

GALHARDO, Soledad. **A formação de novos sentidos na cidade: mídia e processos culturais**. São Paulo: ECA/USP, 2003.

MENEZES, Ana Claudia Pires Fontenele de. **Quem te ensinou a fazer renda?** A cultura dos Morros da Mariana-Pi como influência na educação pela renda de bilros. 2009. 199 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2007.

ORTIZ, Renato. Cultura e Desenvolvimento. **Políticas Culturais em Revista**. v.1, n.1, p.122-128, 2008.

SILVA, Vera Lúcia Felippi; RÜTHSCHILLING, Evelise. Acervos têxteis e sua contribuição para pesquisa e design de novos produtos. In: COLÓQUIO DE MODA, 8º, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Vera Lúcia Felippi; RÜTHSCHILLING, Evelise. Rendas: Influência da linguagem visual e técnica no design e arquitetura. In: COLÓQUIO DE MODA, 9º, 2013, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, 2013, p.1-11.

SILVA, Vera Lúcia Felippi; RÜTHSCHILLING, Evelise; FIGUEIREDO, Joana. Um olhar sobre o papel da mulher rendeira na história da moda brasileira. **ModaPalavra**, ano 8, n.16, p.50-60, jul./dez. 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.