UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

Thaís Fernanda Salves de Brito

Bordados e bordadeiras

Um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em
Caicó/RN

São Paulo

2010

THAÍS FERNANDA SALVES DE BRITO

Bordados e bordadeiras

Um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em
Caicó/RN

Tese apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Antropologia Social do
Departamento de Antropologia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do
Título de Doutora em Antropologia (versão
corrigida, original encontra-se disponível no
PPGAS/USP)

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto

São Paulo

2010

Nome: BRITO, Thaís Fernanda Salves de

Título: Bordados e bordadeiras. Um estudo sobre a produção artesanal de bordados em Caicó/RN

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do Título de Doutora em Antropologia

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Às minhas Marias...

... a presença de vocês está nas histórias que ouvi, nas receitas e nas invenções com tecidos, linhas e agulhas; está nos bordados que acompanham a minha vida. Acredito que o amor e a gratidão são capazes de romper as fronteiras do tempo e do espaço, por isso, às minhas avós dedico este trabalho.

Agradecimentos

Encontrei algumas mulheres na trama do bordado e elas me inspiraram com seus poemas feitos em linha, com seu ritmo peculiar e sua disciplina. Ensinar-me muito e a sabedoria delas trouxe uma nova percepção para a minha vida. Agradeço, de todo o meu coração, aos momentos compartilhados, à recepção, ao afeto e aos cuidados, principalmente, Iracema Batista e Arlete Silva. Em Caicó, Custodio, Dodora, Muirakytan, Oneida e tantos outros que abriram suas portas, obrigada.

Sou grata à Fernanda Arêas Peixoto. Mais do que uma orientadora, Fernanda revelou seu amor à antropologia, ao trabalho e ao ensino a cada um de nossos encontros. Pacientemente, leu e releu cada uma de minhas palavras, ouviu histórias (e angústias) que tratavam desta investigação e outros temas que escapavam de seu papel. Eu a admiro desde a primeira vez que a vi ministrar uma aula, ainda quando iniciava o curso de ciências sociais, e, hoje, essa admiração é ainda maior.

Ao grupo de estudos, organizado sob orientação de Fernanda Arêas Peixoto, agradeço ao rico debate em cada um de nossos encontros e às leituras preciosas que me proporcionaram um relevante salto qualitativo na minha formação: Alexandre Bispo, Dalila Vasconcellos, Julia Giovanni, Julia Goyatá, Isabella Oliveira, Luisa Valentini, Thaís Waldmann.

Agradeço aos professores do PPGAS/USP pela contribuição valiosa, sugestões, leituras atentas, discussões, em especial, Dominique Gallois, Fernando Brumana (professor visitante), Lilia Schwarcz, Márcio Silva, John Dawsey, Sylvia Caiuby, Ana Cláudia Duarte Marques (os dois últimos, participaram do exame de qualificação, cuja leitura generosa trouxe novos rumos para esta tese). Agradeço aos professores Edson Leite e Beatriz Lage, do Programa Interunidades /MAC-USP, pelo diálogo fértil estabelecido no curso Patrimônio Histórico, Arte e Cultura. Da mesma forma, sou grata à Julie Cavnac e ao grupo de trabalho no INRC-IPHAN.

Ao ingressar como aluna no curso de doutorado no PPGAS/USP estava ciente de teria uma formação acadêmica excelente, no entanto, para minha surpresa, algo de maior valor me foi dado nessa experiência: amigos preciosos. Esses foram companheiros de debates, de conversas, de risadas, de segredos, de congressos, de parcerias, de sonhos e também de um luto difícil que enfrentamos juntos. Agradeço, imensamente: Eva Scheliga – amiga fiel e lúcida; José Glebson Vieira – paciente leitor, impaciente parceiro e sempre irmão; Lilian Sagio – confidente e sensível; Jania Perla Aquino – a mais corajosa; Natascha Leal – leal no nome e divertida na vida; Frederic Pouget – que chegou na hora certa, com bons textos e um bom abraço; Francirosy Ferreira – com dicas sempre preciosas. Sobremaneira, registro aqui a minha saudade e a minha gratidão por ter compartilhado uma parte, ainda que breve, de vida com o querido Luís

Fernando Pereira, nossas conversas, suas fotos, a implicância característica estão registradas na minha história, mas isso não diminui a sua ausência.

Encontrei apoio para este trabalho, tantas vezes árduo, na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Agradeço à acolhida no Núcleo de Estudos do Terceiro Setor, certa de que estamos apenas no início de uma caminhada. Sou grata aos meus alunos que ouviram resignadamente as histórias que eu trazia do andamento da pesquisa. Da mesma forma, aos meus colegas pela parceria, auxílio e por fazerem o meu cotidiano menos difícil. Às queridas Dora Galvão, Laura Zacarelli, Claudia Vasconcellos, Sheila Saad, Maria Lage, Ana Maria Roux, Marcia Bull, Antônio Quintão, Patrícia Vidal sou grata pela amizade e por serem minhas interlocutoras. Carlos Monero e Rubens Amaro, pelas tardes de terça-feira e pelas aulas de composição. Rodrigo Prando, pelos esforços na concentração das aulas. André Carvalho, Pedro Jaime, João Francisco Simões e Petrônio de Tílio pelas conversas e debates. Lindberg Moraes e seu incentivo constante. A amizade e o auxílio preciso de Jamily, Marli e Geraldo da EST. E, finalmente, preciso agradecer ao querido Carvalho, cuja partida me deixou um tanto órfã.

Zilma Borges, amiga presente, sou grata pelas conversas e pela leitura atenta e sensível desta tese. Ieda Caricari Cipriani por compartilhar de muitos momentos e pela ajuda técnica na finalização do trabalho. Natércia Carona por me segurar a mão na fase mais difícil que enfrentei. Evelyn Pryzant por me ensinar a olhar por novos prismas. Wilma Penteado, pela colaboração e amizade que tem atravessado anos. Ana Claudia Baena, Eveli Oliveira, Débora Ribeiro e Vanessa Azevedo com quem posso rir e chorar.

À Família Guerreiro, agradeço a acolhida na primeira parte desta investigação. O apoio e o abrigo em Natal foram essenciais para a minha segurança nesta empreitada. Aos Bressani-Ribeiro pelo afeto e pela torcida desde sempre, afinal, os laços que nos unem são mais fortes do que os de sangue. Aos Brito, Salves, Correa Rocha por me deixarem ser parte da família, o amor de vocês me comove. Sinto muita falta do Leonardo.

Meus pais, “amor maior do mundo”, sou grata pelo abraço, por ficarem ao meu lado, , pela mão segura e porque o que nos une é incondicional.

Por fim, e mais importante, sou grata a Deus por me permitir a vida, e mais, uma vida compartilhada com essas e outras pessoas.

RESUMO

Bordados e bordadeiras, um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó/RN tem objetivo investigar como o bordado – uma prática artesanal, doméstica, feminina – permite acessar questões de ordem social, econômica, histórica e cultural de uma determinada região do nordeste brasileiro. As redes sociais, tecidas em torno da produção do bordado, são hábeis para recriar relações várias em função das necessidades, das influências, das confluências, das apropriações e das transformações em torno da prática artesanal. Por isso, esta tese se dedica a apresentar, descrever e analisar o bordado como um eixo das relações sociais, fornecendo, ainda, pistas para novas leituras sobre uma região estigmatizada pelas ideias que cercam a sua geografia e sua história. Para investigar esse processo, a etnografia foi utilizada como método (incluindo: entrevistas, foto-entrevistas, acompanhamento do processo de produção e de comercialização de bordados). E, a fim de percorrer as múltiplas relações que se tecem nesse contexto, foram priorizados: (a) apresentação da região e da cidade, (b) descrição dos bordados, (c) elaboração da rede composta pelas bordadeiras e (d) bordados em circulação.

Palavras chave: bordados, bordadeiras, artesanato, etnografia.

ABSTRACT

Embroidery and embroider, an ethnographic study on the craft production of embroidery in Caicó/RN aims at investigating how the embroidery, a handcraft, domestic and female practice, allows the approaches of questions about certain part of the Brazilian northeast regarding its social order, its economy, its history and its cultural factors. The social networks, woven around the embroidery production, are capable to recreate several relationships regarding the needs, the influences, the confluences, the appropriations and the transformations around the handmade practice. Therefore, this thesis has the purpose of presenting, describing and analyzing the embroidery as a spindle of the social relationships, which also provides leads to new readings about a stigmatized region regarding the ideas related to its geography and history. To investigate this process, the ethnographic method was used (including: interviews, photographic-interviews, monitoring of the production process as well as the embroidery commercialization). In order to wander the multiple relationships that weave in this context, the following has been prioritized: (a) the presentation of the region and the city, (b) the description of the embroideries, (c) the elaboration of embroiders' network and (d) the embroidery in circulation.

Keywords: embroidery, embroider, handcraft, ethnographic

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Mapa político do Estado do Rio Grande do Norte, com divisão segundo as Mesorregiões.	43
Figura 2 -	Mapa da região do Seridó.	44
Figura 3 -	Toalha de linho bordada em richelieu e matizado por Iracema Batista.	47
Figura 4 -	Toalha de bandeja bordada por Maria Helena, contendo dois elementos similares aos encontrados no bordados portugueses: richelieu e flor.	49
Figura 5 -	Sertão Antigo, xilogravura de J. Borges.	53
Figura 6 -	Sela do Vaqueiro. Festa de Sant'Ana 2008.	57
Figura 7 -	Bandeira da Cidade de Caicó.	61
Figura 8 -	Pássaro bordado em toalha de mesa, ABS.	71
Figura 9 -	Pássaro bordado sobre um galho, com ramo de flores, produzido por Lucineide.	71
Figura 10 -	Foto grupo das bordadeiras na Av. Seridó.	82
Figura 11 -	Risco elaborado por Rosário para preparação de bordado tipo <i>richelieu</i> , a ser executado em seda georgete.	91
Figura 12 -	Iracema organizando o risco, sobre camisa de linho com aplicação de renda renascença.	97
Figura 13 -	Estola de mesa bordada por Maria Helena.	102
Figura 14 -	Estola de mesa em linho, bordado por Iasnaia.	103
Figura 15 -	Lençol para berço, feito por Lucineide.	103

Figura 16 -	Risco de Lucineide para bordado da grife Têca.	105
Figura 17 -	Lenço bordado pela ABS, no desfile da grife Têca no Fashion Rio 2008.	105
Figura 18 -	Risco a gás, toalha de mesa, material de Iasnaia.	106
Figura 19 -	Iracema no corte/arremate do matame.	112
Figura 20 -	Uso do bastidor para o bordado à mão, peça de Rosalba.	112
Figura 21 -	Uso do bastidor para o bordado à máquina, peça de Iracema.	113
Figura 22 -	La Moderna.	121
Figura 23 -	Cartaz para a propaganda da máquina de bordar <i>Dürkopp</i> .	122
Figura 24 -	Ponto Cheio, amostra de Ítalo.	130
Figura 25 -	Lençol feito por Ítalo.	131
Figura 26 -	Bordado para toalha de banho, feito por Ítalo.	132
Figura 27 -	Varanda de rede, feita por Iracema.	134
Figura 28 -	Detalhe de uma fronha, feita por Ítalo, bordada em <i>richelieu</i> com desenho.	134
Figura 29 -	Toalha de bandeja com ponto matiz, feita por Iracema.	135
Figura 30 -	Amostra de bordado matiz, feito em máquina de pedal, por Iracema.	136
Figura 31 -	Camiseta com bordado rococó, Auricéia.	137
Figura 32 -	Toalha de mesa em processo de bordado, elabora por Irene.	139
Figura 33 -	Vestido infantil, bordado à mão, por Robéria.	140
Figura 34 -	Jogo americano com flores bordadas, feito por Iracema.	141
Figura 35 -	Saia bordada com ponto rústico.	142
Figura 36 -	Organização do lacê para a feitura da renda renascença, pelas rendeiras de Pesqueira/PE.	145
Figura 37 -	Camisa de linho, bordada por Iracema, com aplicação de renda renascença.	146
Figura 38 -	Camisa de linho com aplicação de renda, por Rosalba.	147
Figura 39 -	Jogo de berço, feito em piquê, com aplicação de organdi rebordado, por Lucineide.	149

Figura 40 -	Detalhe de camiseta, em malha, com aplicação de lantejoulas.	149
Figura 41 -	Passo 1 do processo de engoma: dissolver a goma.	151
Figura 42 -	Início do processo de cocção.	151
Figura 43 -	Grude, no ponto para engomar camisa.	152
Figura 44 -	Conjunto de jogo americano em processo de quasar.	152
Figura 45 -	Secagem.	153
Figura 46 -	Finalização do processo de engoma.	153
Figura 47 -	Toalha de banquete, elaborada por Iasnaia.	154
Figura 48 -	Lençol com composição variada elaborado por Iracema e de uso próprio.	155
Figura 49 -	Jogo de cama, com o <i>richelieu</i> e ramallete bordado.	158
Figura 50 -	Painel "Bordadeiras" de Davina.	203

LISTA DE SIGLAS

ABS: Associação das Bordadeiras do Seridó

ADESE: Agência para o Desenvolvimento do Seridó

ADENE: Agência de Desenvolvimento do Nordeste

APL: Arranjos Produtivos Locais

CERES: Centro de Ensino Superior do Seridó

COOBARTS: Cooperativa de Bordadeiras e Artesãos do Seridó

COOPAIS: Cooperativa das Oficinas de Produção Artesanal e Industrial do Seridó

CRACAS: Comitê Regional das Associações e Cooperativas de Artesanato do Seridó

DRF: Desenvolvimento Regional Sustentável

DNOCS: Departamento Nacional de Obras Contra as Secas

FAERN: Federação da Agricultura e Pecuário do Rio Grande do Norte

FAPERN: Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Norte

FIERN: Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Norte

FAMUSE: Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó

FIART: Feira Internacional de Artesanato

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDEMA: Instituto de Desenvolvimento Sustentável e do Meio Ambiente do Rio Grande do Norte

IDH: Índice de Desenvolvimento Humano

IGARN: Instituto de Gestão das Águas do Estado do Rio Grande do Norte

IOCS: Inspetoria de Obras contra as Secas

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEIOS: Movimento de Integração e Orientação Profissional

MI: Ministério da Integração Nacional

MinC: Ministério da Cultura

MinTur: Ministério do Turismo

MUNIC: Pesquisas de Informações Básicas Municipais

PDR: Programa de Desenvolvimento Regional

PDSA: Plano Estratégico de Desenvolvimento Sustentável do Semi-Árido

PNAD: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PRDR: Política Nacional de Desenvolvimento Regional

PROART: Programa do Artesanato Potiguar

SEBRAE: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SENAR: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural

SETHAS: Secretaria de Trabalho, Habitação e Assistência Social

SPR: Secretaria de Programas Regionais

SUDENE: Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

UFRN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO À PESQUISA, TEMAS E MATERIAIS.....	19
---	----

1. Conhecer o bordado, a cidade e as bordadeiras.....22
2. Modo de fazer: a etnografia e a elaboração dos temas da pesquisa.....25

CAPÍTULO 1

APRESENTANDO CAICÓ: TRAJETÓRIA DE UMA CIDADE POR SEU BORDADO.....	40
---	----

1. Geografia e história de Caicó à luz de seus bordados.....43
2. Caicó (masculino) do gado.....50
3. Caicó (feminino) do algodão.....59
4. O bordado dentro da casa: cuidado da família.....66

CAPÍTULO 2

BORDADOS DE CAICÓ.....	77
------------------------	----

1. Espaços de trabalho.....79
 - 1.1. A casa da bordadeira.....80
 - 1.2. Outros espaços para bordar.....86
2. Processos e fases da produção do bordado de Caicó.....90
 - 2.1. O risco.....91
 - 2.2. Cobrindo.....110
 - 2.3. Modos de bordar112
 - 2.3.1. Bordados à mão.....115
 - 2.3.2. Bordados à máquina.....120

3. Os pontos e os estilos do bordado de Caicó	129
3.1. Pontos	129
3.2. Sobre as composições: formas e motivos	154

CAPÍTULO 3

BORDADEIRAS.....	163
1. As bordadeiras	164
1.1. Aprendizado: uma arte que passa de mãe para filha	168
1.2. Por que ensinar a bordar?	174
1.3. Para que ensinar a bordar?	179
2. Técnica e trabalho: manuais, riscos, especializações, criatividade e capricho.....	186
2.1. Manuais e técnicas	189
2.2. A questão da criatividade: ainda sobre os riscos, sobre o criar e o copiar.....	187
2.3. Amor, vocação e técnica: o processo produtivo do bordado.....	194
3. Os lugares e os tempos.....	202
3.1. Bordadeiras no sítio	203
3.2. Bordadeiras na cidade: as que vivem no centro e as que vivem nos bairros.....	206
4. Bordado e homens.....	209
5. Outras personagens do processo de produção do bordado	217
5.1. Lojistas, empresárias e atravessadores	217
5.2. Bordadeiras com clientela fixa	222
5.3. Associação das Bordadeiras do Seridó	223

CAPÍTULO 4

DA FESTA ÀS FEIRAS: OS BORDADOS EM CIRCULAÇÃO	234
1. A festa de Sant'Ana.....	236
1.1. Os bordados e a festa.....	240
1.2. As bordadeiras e a festa	241
2. Quando os bordados saem de Caicó.....	247
2.1. <i>Gift fair</i>	250
2.2. FIART.....	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	261

INTRODUÇÃO

Um vaqueiro estava perdido no meio de uma mata bem fechada, conhecido como mufumbal. Estava receoso diante do lugar desconhecido, quando se encontrou com um touro bravo no meio daquele sertão. O boi diante do vaqueiro tornava-se cada vez mais bravo, e de lá, o homem não conseguia fugir. Alguns dizem até que o touro estava tomado pelo espírito de uma divindade e que iria matar o vaqueiro porque ele estava desbravando o lugar que era do touro. Era o touro e o homem. E só.

Diante do touro, e do temor que crescia, o homem fez uma oração à Sant'Ana. Sant'Ana é a avó de Jesus, e, também, cuida dos vaqueiros. Na oração, ele roga para que a santa o livre do animal. Como um milagre, de repente, o touro sumiu. No local do ocorrido, o vaqueiro, então, resolve limpar o terreno e edificar uma capela para adoração da avó de Jesus.

Porém, conforme o homem edificava a igrejinha, uma seca muito intensa tomou conta da região. Cada vez mais grave, a seca colocava em perigo a vida dos habitantes do vilarejo e, do mesmo modo, o término da construção da capela. Sabendo que Sant'Anna é poderosa, buscou-a novamente. Foi quando observou que, próximo à capela, havia um poço e vaqueiro, então, rogou para que aquele poço não secasse e mantivesse vivo o povo da região. E o poço não secou.

Ao longo dos anos, assim tem ocorrido, independente de quão grave é a seca: o poço de Sant'Ana nunca seca. Porém, o espírito do touro encantado ainda ameaça, pois ele foi habitar o corpo de uma serpente enorme que poderá destruir a cidade caso o poço venha a secar ou, então, quando as águas do rio Seridó chegarem até o altar-mor da Matriz de Caicó.

Introdução à pesquisa: temas e materiais

A lenda do vaqueiro é repetida com frequência em Caicó¹. Essa história fala do espaço seridoense e das imagens da região, projetadas a partir de sua geografia específica: uma terra “infértil” que gera constante medo da seca; não por acaso, a história se passa no mufumbal², que representa o território hostil. Mas as adversidades naturais (a terra seca) podem ser sanadas por meio dos poderes sobrenaturais da santa, que salvam o vaqueiro e toda a região. É por sua presença que nasce a Freguesia da Senhora Sant’Ana, atual Caicó³, “terra de Sant’Ana”, aquela que socorre os seus fiéis e que mantém a união do lugar.

Caicó, “terra de Sant’Ana” é também a terra do gado e do algodão, ambos trazidos, pelos portugueses, no processo de colonização do espaço seridoense. A vida nos currais de gado e nas lavouras de algodão estruturou o trabalho, as relações sociais e políticas na região durante toda a sua história. Complementarmente ao trabalho com a lavoura e com a pecuária – ofícios tipicamente masculinos-, as mulheres da região bordaram e seguem bordando.

O bordado é uma atividade que envolve processos de aprendizado, a disciplina o corpo, o domínio de técnicas e de repertórios, a criação de vínculos, construindo uma forma de estar e de ver o mundo. A atividade e seus produtos têm sido parte da formação e da vida de muitas mulheres na região do Seridó, na qual Caicó está inserida. Borda-se muito por lá. Por isso, a Caicó de Sant’Ana é conhecida também como a “terra do bordado”. E é aos bordados e às bordadeiras de Caicó que este trabalho está dedicado.

¹ Redigi a “lenda do vaqueiro” a partir das narrativas coletadas durante a Festa de Sant’Anna em 2007. Por ocasião da festa, participei da coleta de dados para o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN para Levantamento de Patrimônio Imaterial do Seridó e, neste período, pude ouvir algumas vezes essa história. Julie Cavignac, a coordenadora do projeto, apresentou, no mesmo ano, um artigo sobre o tema, em que se debruça, de modo mais detidamente talhado às narrativas dessa lenda, dentre elas, a que foi publicada por Manuel Dantas, em 1941, provavelmente o seu primeiro registro escrito. Tal história se repete com frequência em Caicó, mas ela é realmente importante durante a festa de Sant’Ana (que será apresentada no capítulo 4).

² Mufumbo é um arbusto comum nas regiões do semiárido brasileiro que se constitui por uma pequena árvore, repleta de galhos finos e que formam uma mata fechada.

³ O registro da “Povoação de Caicó” data de 1735. Em 1788, é nomeada “Vila Nova do Príncipe”; em 1868, a vila se torna “Cidade do Príncipe” e, posteriormente, em 1890, “Cidade do Seridó”. Emancipa-se como cidade em 7 de julho de 1890, já com o nome de Caicó (Macedo: 2000).

A presente pesquisa tem o objetivo de investigar como o bordado – prática artesanal, doméstica e feminina – descortina questões de ordem social, econômica, histórica e cultural de uma região. Para tal, dedica-se a apresentar, descrever e analisar o bordado com um eixo para analisar as relações sociais de artesãs, fornecendo, ainda, pistas para novas leituras sobre uma região estigmatizada por sua geografia e história.

Alguns autores foram fundamentais para a elaboração desta investigação. Primeiramente, a fim de descrever a região e trazer algumas das imagens elaboradas sobre ela, buscou-se, primeiramente, a produção acadêmica regional. Os trabalhos de Eugênia Dantas (1996; 2005), Muirakytan Macedo (2002; 2004), Helder Macedo (2005) e Ione Moraes (2004) apresentaram uma rica fonte de descrições sobre o espaço seridoense e sobre a sua história. Trouxeram, ainda, algumas imagens sobre representações frequentes do ambiente sertanejo, marcado pela difícil viabilidade econômica e, como já dito anteriormente, estigmatizado pela seca.

Os bordados apontam um caminho interessante para as possíveis leituras sobre a vida social. A produção artesanal traz, em si, uma interpretação do mundo, destacadamente da natureza, dos papéis sociais e das convenções de gênero. Autores como Vânia Carvalho (2008) e Brian Spooner (2008) trouxeram reflexões importantes sobre como o artesanato reinterpreta a natureza e a suaviza, da mesma forma como o faz em relação ao processo de estruturação do espaço e da vida pública.

Os objetos, segundo Alfred Gell (1999), dão acesso às relações e intenções, além de serem, eles mesmos, disparadores de ação social. São, ainda, segundo Fabíola Silva, o “resultado de uma mediação entre matéria e conhecimento socialmente adquirido” (Silva: 1992, p. 124). Outros estudiosos foram essenciais para consolidar essa análise: a análise sobre os Kadiwéu, de Darcy Ribeiro (1980), a minuciosa descrição sobre os Siona, realizada por Jean Langdon (1992), a inspiração Waiãpi para pensar na ideia de repertório, na qual Dominique Gallois (1992) perpassa a descrição dos elementos básicos, dos aspectos formais e dos conteúdos simbólicos.

A reflexão teórica sobre a estética, elaborada por Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva (1992), Els Lagrou (2002) e Barcelos Neto (2005), apresentam a arte que transcende a técnica e que revela a eficácia social, as redes de reciprocidade, as alianças e os distanciamentos e, por fim, a etnografia sobre a rede de dormir, de Câmara Cascudo (2003), fomentaram o aprofundamento desta análise. Tais autores nos indicam

caminhos para pensar em uma “cultura do bordado” que se sustenta em uma rede de interações e se comunica com modelos socialmente construídos. Ademais, o repertório dos bordados pode ser entendido como “representações públicas que carregam mensagens sobre a sociedade e sobre a identidade das pessoas que os criaram” (Bittencourt, 1996, p. 98).

Há, ainda, outro tema importante quando pensamos em repertórios que são coletivamente acessados: a ideia de autenticidade. Esta noção, aqui, não passa pelas políticas públicas que envolvem a criação de um “selo de origem”, mas emerge das narrativas das próprias bordadeiras, a partir das quais um bordado autêntico pede uma “bordadeira de verdade”. Portanto, a ideia de autenticidade passa pela noção do que é ser bordadeira. Assim, para iniciar este diálogo, que será pormenorizado à frente, foi relevante recorrer a Walter Benjamin (1988).

Outro autor fundamental para esta investigação foi Michael Herzfeld. Sua análise sobre os artesãos da ilha de Creta permeia toda esta tese. Alguns temas de sua reflexão estruturaram a análise que ora se apresenta: autenticidade, reputação, segmentaridade, formação profissional. Herzfeld (2004) destaca que os artesãos constituem um grupo marginal que produz e reproduz em si um padrão de comportamento, por meio dos processos de formação dos aprendizes, pela estruturação dos comportamentos e das relações, pelas formas de competição internas ao grupo, pelo posicionamento frente às ideologias estatais que reverberam nas práticas comuns, reproduzindo os modelos de estado.

Herzfeld observa, ainda, que a noção de segmentaridade perpassa o aprendizado. É o que ele chama de *Schooling the Body*, algo como “educando o corpo”. O processo de ensino é um processo de sedimentação de poder e de hierarquia social. Richard Sennet (2009) afirma algo similar ao investigar as corporações de ofício. O modelo de formação da bordadeira, em Caicó, aparenta ser menos rígido, inclusive por Herzfeld e Sennet analisarem organizações de homens. No que tange à formação da bordadeira, ela compreende, segundo Beatriz Góes Dantas, o “domínio de um quadro de referências alicerçadas sobre tradições e sobre eventos que marcam a história dos grupos” (Dantas, 1995, p. 225), cuja transmissão de saber implica em uma mudança nas formas de vida, de um novo modo de ser.

A produção artesanal envolve a domesticação do corpo. Soma-se a isso o fato de que mais do que aptidões e heranças, diferença de atitudes dos corpos se deve às construções sociais em torno do corpo que, não por acaso são “socialmente construídas” (Mauss, 2003 [1931], p. 408 e 409). Gênero, idade, classe social foram outros temas importantes para entender os agenciamentos possíveis em torno do bordado a partir destas peculiaridades.

Marcel Mauss (2003 [1931]) é quem apresenta os vínculos criados por meio dos objetos. A noção de *mana*, lembra Lévi-Strauss, é a “expressão de sentimentos sociais que se formaram ora fatalmente e universalmente, ora fortuitamente, em relação a certas coisas, escolhidas em sua maior parte de forma arbitrária”, ademais, que as coisas conservam algo daquele que os produz. (Mauss: 2003). É impossível pensar nos bordados e na sua circulação sem considerar a perspectiva maussiana.

A partir de Mauss, outros autores contribuíram para a reflexão sobre as mercadorias. Dentre eles, Arjun Appadurai (2008) analisa que as mercadorias guardam em si aqueles que as produzem, mas também aqueles que as consomem, uma vez que incluem novas propriedades a elas, transcendendo-as. As narrativas sobre os bordados são essenciais para isso. De acordo com Benjamin (1988), a bordadeira é uma narradora e a prática artesanal, por sua vez, é uma narrativa. Bourdieu e Mammeri observam que narrar e ser artesão é um processo de construção do ser, por isso, uma “arte de viver” que se “aprende pela prática e que tem funções práticas” (Bourdieu e Mammeri, 2005, p. 64), sendo o artesão, deste modo, um mediador. Portanto, as bordadeiras são projetadas para o mundo por meio de seus bordados, que falam das histórias, das vivências, dos modelos e das múltiplas estratégias de posicionamento frente a vida.

1. Conhecer o bordado, a cidade e as suas bordadeiras

Atualmente o bordado é realizado por aproximadamente 5.000 mulheres⁴, que se dedicam ao ofício em Caicó. No entanto, a popularização do bordado, como prática

⁴ 5.000 mil bordadeiras: este dado é impreciso, apesar de ser a única estatística disponível e aparecer nos dados oficiais do Estado (MUNIC-2005). A imprecisão se deve ao fato de ter sido estruturado a partir de questionários aplicados pela Associação de Bordadeiras do Seridó – ABS –, com o objetivo de organizar oficinas de bordado (em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresa - SEBRAE – e com o Banco do Brasil), nos idos de 2000. Assim sendo, o número das participantes dos

artesanal, bem como a sua transformação em trabalho e fonte de renda, são recentes, datando da segunda metade do século XX. É nesse período que se observa uma projeção dos bordados e de suas bordadeiras para fora da região.

O primeiro contato que tive com esses trabalhos de Caicó foi no Mercado Central de Fortaleza⁵, no ano de 2004. Eu já havia visto centenas de bordados que advinham de lugares distintos do nordeste, mas algumas peças que estavam expostas naquele lugar me chamaram a atenção pela multiplicidade de cores que se destacavam do branco, na maioria dos bordados ali expostos. Perguntei o preço, demonstrei algum interesse por algumas peças e logo agradei a atenção do vendedor, desculpando-me por não efetuar a compra. No entanto, ao me retirar da loja, o vendedor disse que aquele “era um trabalho único, feito por mulheres no sertão, que viviam em um lugar que eu nem imaginaria o quanto era difícil de se viver”. Voltei, mais interessada na conversa do que na compra do bordado. O vendedor me contou que o bordado havia sido produzido em “um lugar muito árido, seco, sem nada”. Chamava-se Caicó. Falou algo de que nunca me esqueci: “as bordadeiras estão ficando velhas, algumas até já cegas” e, por isso, “era melhor eu comprar logo porque em breve não teria mais bordado (...)”. Ele insistiu, dizendo: “é uma boa lembrança para levar consigo”. Pela primeira vez, então, tomei conhecimento da existência daquela cidade e de seu bordado. Comprei-o.

Alguns meses depois, assisti a uma reportagem sobre as bordadeiras de Caicó. Nessa ocasião, a cidade foi mostrada por meio de seus bordados e de breves entrevistas com algumas bordadeiras. A cena final mostrava um grupo grande de bordadeiras, caminhando juntas pelas ruas da cidade, parecendo orgulhosas de si e de seu trabalho. Lembrei-me imediatamente da toalha, adquirida em Fortaleza e, da conversa com o vendedor no mercado. Também ecoou, em mim, a noção de que a “difundida crença de que o artesanato é uma atividade marginal e em processo de desaparecimento”

cursos é aproximado. Ademais, nunca houve um censo oficial para mapear a prática dos bordados, sendo possível, portanto, que os dados da ABS não incluam algumas mulheres das áreas rurais, como as que bordam esporadicamente ou, ainda, as que não têm no bordado sua fonte de renda preferencial. Ao mesmo tempo, é possível que façam parte dessa estatística algumas aprendizes que nunca bordaram ou que, depois de terem aprendido a bordar nas oficinas, não se dedicaram mais ao ofício. Além disso, tais oficinas não se restringiram à cidade de Caicó, incluindo bordadeiras de cidades vizinhas como Timbaúba dos Batistas, local de muito bordados e que foi emancipada de Caicó em 10 de maio de 1962.

⁵ Composto por aproximadamente 500 lojas, voltadas para o comércio de mercadorias para turistas, tais como: minigarrafas com desenhos de areia colorida, produtos alimentícios regionais, *souvenirs* baratos, artigos artesanais de couro, rendas e bordados; produzidos, prioritariamente, no Ceará e em outros locais do nordeste brasileiro, como Caicó.

(Katinsky, 1991, p. 45), e que precisaria de “resgate” e de “incentivo” para que não “definhasse”.

Esta foi a motivação inicial da investigação: o empenho dessas mulheres em prol de seu trabalho e de sua arte, bem como a sobrevivência feminina em uma região pobre do nordeste brasileiro. Seguindo tal inspiração, o primeiro título do projeto era “Emaranhados de Sobrevivência”, que evocava também os discursos das agências de promoção do artesanato – que eu começava a conhecer –, que consideram o bordado uma estratégia de sobrevivência.

A leitura da dissertação de mestrado de Maíra Büller, “Vida e Morte no Campo Alegre: um estudo etnográfico no Jequitinhonha” (2006), foi responsável pelo primeiro abalo em minhas suposições. Fundamentada em uma etnografia fina realizada com as ceramistas do vale do Jequitinhonha – MG, a autora discutiu, entre outras coisas, as imagens veiculadas pelos projetos políticos e ações públicas, desenvolvidos no local. Tais imagens assinalam a miséria, a infertilidade e, no limite, a morte, que espreitam a região, propondo programas de “salvamento”. A pesquisadora mostra a inegável contradição existente entre essas mesmas imagens e a produção artesanal do Jequitinhonha, vasos e objetos repletos de signos de fertilidade e de cores, que em nada lembravam as imagens oficiais projetadas para a região.

A análise de Büller (2006) me obrigava a rever as ideias que eu havia elaborado sobre a produção artesanal de Caicó, mostrando-me a necessidade de me aproximar de outro modo de Caicó, de seus bordados e de suas bordadeiras. E a etnografia seria o caminho, uma vez que ela apresenta uma “imersão no universo social e cosmológico” do grupo pesquisado (Peirano:1995), permitindo a construção de um novo olhar na experiência.

Com o desenrolar da pesquisa, a ideia inicial foi se alterando. Conforme eu me aproximava do bordado, distanciava-me dos discursos oficiais e das imagens de miséria que o cercavam. Menos do que expressões específicas da carência, as peças ornamentadas tratavam de uma “expressão material do espírito humano” (Chattopadhyay, 1969, p. 45). Dessa forma, conviver com o bordado possibilitou um olhar mais aproximado da cidade, de seus habitantes e de seu cotidiano. Por esta ótica, a miséria e a infertilidade não são protagonistas dessa história, mas homens e mulheres lidando com o gado e com o algodão, interagindo com as políticas públicas, zelando por

suas casas, cuidando de suas famílias e elaborando concepções sobre a vida, que se expressam também nos bordados.

Os discursos oficiais tendem a apresentar o bordado e as bordadeiras de forma genérica. Contudo, eles são múltiplos e indissociáveis: os bordados expressam as bordadeiras que, por sua vez, expressam seus bordados na sua feitura, nas suas narrativas e nos seus corpos. Claro está que as políticas públicas são importantes para a manutenção da prática artesanal e para a comercialização das peças, no entanto, a pesquisa demorada mostra que não estamos diante de simples mercadorias, mas de objetos que explicitam a lógica da dádiva, carregando consigo mais do que tecidos e linhas, mais do que as técnicas e do que imposições de um mercado.

A experiência etnográfica, que fundamenta este trabalho, é uma interlocução entre o pesquisador e o pesquisado, em que ambos são reconhecidamente agentes ativos. Foi assim, por meio da relação e das trocas com as bordadeiras, que tais reflexões foram se construindo: novas ideias e alterações de curso. No contexto desta pesquisa, as mais variadas narrativas foram levadas em conta, a fim de que eu pudesse me aproximar da pluralidade e da diversidade de opiniões, permitindo-me articular os diferentes discursos e práticas. Como os bordados, a etnografia é, também, artesanal.

2. Modo de fazer: a etnografia e a elaboração dos temas da pesquisa

A pesquisa de campo incluiu seis viagens para Caicó, sendo que a primeira, com a duração de apenas um dia, aconteceu em julho de 2005, com o objetivo de estabelecer contatos para a investigação futura. Tinha em mente o ingresso no doutorado em Antropologia, na Universidade de São Paulo; já conhecia o estilo do bordado caicoense, normalmente realizado em cores vivas, com motivos de flores e que fazia algumas referências à região. Apesar de ter ficado apenas um dia na cidade, este primeiro encontro foi fundamental, pois conheci Arlete, Davina e Iracema que me apresentaram à Associação das Bordadeiras. Vi também alguns lugares importantes da cidade, ouvindo falar sobre a Festa de Sant'Ana.

O terreno da pesquisa parecia cada vez mais interessante. Mais do que bordar, essas mulheres estavam em constante relação e debate com um mundo muito mais amplo do que o da vida cotidiana do Seridó. Era preciso romper com a ideia comum, entre algumas das agências de fomento do artesanato, de que o bordado e as artesãs estavam à margem. A partir dos primeiros contatos com a região, me interessei em pensar como as bordadeiras entendem a sua produção, como são criados os grupos e as redes em torno do bordado e como as situações de contato com o exterior, provocadas, muitas vezes, pelas agências, reorientavam o trabalho em contextos específicos, como as feiras, por exemplo.

Algumas portas se abriram. Arlete, presidente da Associação das Bordadeiras do Seridó e do Comitê Regional de Artesanato da Região do Seridó - CRACAS, apresentou-me algumas artesãs, levando-me ao bairro João XXIII, na periferia de Caicó. Trata-se de um bairro pobre, muito populoso, com frequentes registros de violência, saneamento deficiente e cujo desemprego chegou em boa parte das casas. Este é o local em que o bordado é visto principalmente como trabalho e como sustento, sendo o espaço da produção de bordado terceirizada e foco de boa parte das inserções governamentais. Lá encontrei Da Luz (Maria da Luz) que, segundo Arlete, “é quem borda os motivos considerados mais ‘tradicionais’ para enxoval e com perfeição”. Da Luz mora em um lugar que eu imaginava ser típico das cidades do sertão nordestino. Repleto de casinhas caiadas, juntas umas às outras, com redes de dormir na sala, rádio sempre ligado, cachorro na porta, máquina próxima à janela (por todo o bairro, as bordadeiras povoam as janelas). Pensei primeiramente em focar a investigação neste local, mas somente depois percebi que tal escolha romperia a rede mais ampla, que eu acabara de descobrir.

Em novembro de 2005, pouco tempo depois da aprovação do projeto no curso de doutorado, fiz novamente o contato com a presidente da Associação das Bordadeiras do Seridó, Arlete Silva. Conteí-lhe sobre o meu interesse em passar uma temporada na cidade, durante o mês janeiro, para iniciar as pesquisas. Arlete me disse que a Associação estaria aberta às pesquisas e eu estava feliz com a receptividade.

Certifiquei-me da viagem e organizei-me a partir de algumas datas prováveis apresentadas por Arlete, considerando que o mês de janeiro seria uma época agitada para a Associação e conseqüentemente para muitas bordadeiras, uma vez que o período

de veraneio é a época em que ocorrem as melhores feiras de artesanato em todo o Nordeste e, segundo a presidente da Associação, é a época em que o litoral “fica repleto de turistas com dinheiro para gastar com tudo que lembre as suas férias”.

Interessava-me, inicialmente, conhecer o espaço. Queria sentir o “cheiro” do lugar, ver como era o rosto das pessoas. Estava curiosa por saber da comida e do calor de que tanto falavam – e, é verdade, nunca senti tanto calor na minha vida e sequer imaginei que a adaptação à temperatura seria uma das experiências mais difíceis de enfrentar. Precisava, contudo, encaixar a minha viagem para o período que Arlete estivesse na cidade, afinal ela era o meu contato e quem mais conhecia as bordadeiras, na região. Além do mais, ela primeiro precisaria me conhecer e confiar em mim para que pudesse me inserir no universo da pesquisa.

Em parceria com Arlete, no final do mês de dezembro de 2005, confirmamos a época da minha estada. Teria pouco mais de uma semana na cidade. Ficaria em Caicó entre os dias 18 e 26 de janeiro⁶ de 2006, período em que também ela estaria na cidade. Uma semana antes, fiquei em Natal, realizando pesquisa bibliográfica específica sobre a região, principalmente publicações, monografias, dissertações e teses, às quais não teria acesso imediato em São Paulo. Em 17 de janeiro, já em Natal, telefonei para informar o horário da minha chegada. Foi quando fiquei sabendo que minha viagem estaria comprometida e, provavelmente, deveria ser reduzida a apenas três dias. Arlete havia se enganado com as datas das feiras e se esqueceu de me informar sobre a feira de artesanato mais importante do Rio Grande do Norte, a FIART.

Fiquei assustada. Havia sido um investimento grande. Logo entendi que estava diante de um dado interessante, afinal começava a perceber que este senso de pontualidade em relação aos compromissos era mais flexível ali do que em uma cidade como São Paulo, onde as regras são mais rígidas no que se refere aos prazos. Também percebi que a pessoa que me abria as portas orientava, de certo modo, a minha estada em Caicó.

Enfim, havia chegado o momento de iniciar a pesquisa. A minha primeira entrevistada foi Arlete e nossa conversa aconteceu no recém inaugurado “Complexo do

⁶ Estava disposta a ficar mais tempo na região, mas Arlete disse que na primeira semana, em virtude das festas de final de ano, eu não encontraria ninguém. Além disso, ela já estaria em viagem pelas feiras do litoral e não haveria ninguém para me receber.

Artesanato”. O prédio novo da Associação, recém-entregue, situava-se em um local bem espaçoso, em uma rua central, ao lado do Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE - e dos Correios. Este espaço fora cedido pela Cúria de Caicó e reformado pelo Banco do Brasil. A alegria de uma nova sede criou uma conversa marcada pela empolgação e pelo orgulho das últimas conquistas da Associação. À época, a ABS contava com mais de 120 associadas, com vários projetos de formação de bordadeiras que ocorriam por meio das oficinas de bordado e das parcerias em andamento, que visavam a ampliação da produção e da comercialização dos bordados.

Arlete contou-me sua história e a da ABS, entrelaçando as experiências pessoais com as vividas na Associação. Apesar do tom profissional e da pouca intimidade que tínhamos, naquela época, aliados às possíveis repercussões de suas palavras para uma tese, Arlete misturava os relatos sobre as conquistas e as dificuldades da ABS com questões de foro íntimo, como religião, maternidade e saúde. Já na primeira entrevista, pude perceber que o trabalho com o bordado era algo inerente à própria vida cotidiana, sendo impossível isolar-se dela.

Havia, então, mais dois dias para, junto com Arlete, percorrer a cidade. Havíamos também combinado que eu a acompanharia em uma reunião com o prefeito. Mas, Arlete adoeceu. Percorri, assim, sem Arlete, as ruas da cidade. Nas raras lojas de bordados, quando eu me apresentava como pesquisadora, alguns pensavam que eu estava interessada em comprar bordados direto das bordadeiras ou, então, sequer me davam atenção. Resolvi, então, ir à Universidade. Entrei em contato com Eugênia Dantas, a professora da UFRN-CERES, geógrafa, com pesquisas sobre o Seridó e sobre a cidade de Caicó (havia orientado um trabalho de conclusão de curso sobre a comercialização do bordado, na região, de que tomei conhecimento quando realizei a pesquisa bibliográfica em Natal⁷). Eugênia encontrou-se comigo na biblioteca do Campus, onde conheci Oneida, bibliotecária, que me levou até Iara, conhecida como uma das melhores bordadeiras da cidade, “uma bordadeira de mão cheia”, como costumam dizer por lá. Iara é muito versátil no uso dos tecidos, por exemplo, utiliza-se da seda e da malharia em tricô, algo não muito corrente, devido à dificuldade de bordar

⁷ Eugênia foi bordadeira e, agora, doutora em Geografia, é professora na Universidade, ocupadíssima entre a vida acadêmica, as tarefas administrativas e a maternidade, há muito não borda e diz que esqueceu o ofício. Para ela, a prática do bordado é parte de “um momento de sua vida, algo que se ensina para as meninas”, como pode estudar e teve outra sorte, “hoje não há mais como bordar, é preciso tempo, mas, sente falta”.

sobre tais tecidos. Tem uma vida economicamente estável, conquistada não pelo bordado, que exerce como atividade complementar. Comecei, então, a criar outro ciclo de contatos, um pouco independente da Associação das Bordadeiras e de Arlete. Estava, também, aprendendo a lidar com o clima e com os horários do lugar.

Fiquei mais cinco dias em Caicó. Resolvi, então, voltar a Natal e acompanhar Arlete à Feira Internacional de Artesanato – FIART. Arlete ainda estava muito doente e o trabalho na feira me pareceu bastante desconfortável. O público da FIART é composto pelos turistas que, segundo Arlete, “estão interessados em comprar, apesar de quererem sempre gastar pouco”. No entanto, quando fui acompanhá-la, vi que o processo das vendas não é nada simples⁸. São muitas horas de trabalho em um local que não oferece qualquer conforto. O movimento de turistas é intenso e a comercialização exige muitas conversas, negociações e vigilância das peças expostas (na tentativa de evitar furtos que são comuns em eventos com fluxo intenso de pessoas).

Em março de 2006, acompanhei Arlete em outra feira. Desta vez, a cidade era São Paulo e não se tratavam mais de consumidores “em férias”, mas de especialistas do setor de decoração e de moda para casa. Em parceria com o SEBRAE, a ABS, pelo segundo ano consecutivo, expôs seus bordados na *Gift Fair*. Os desafios, nesta feira, foram completamente distintos do que percebi na FIART. Além do público, houve a necessidade de adequação dos discursos e de negociação por atacado, o que exige prazos e preços considerados ótimos diante da concorrência externa.

Acompanhei, durante todo o ano de 2006, acontecimentos relacionados ao bordado e, no final do ano, ao me programar para o segundo período de campo, em Caicó (janeiro de 2007), percebi que havia algumas barreiras entre as pessoas da cidade e eu, talvez porque o lugar era ainda um completo desconhecido do meu ponto de vista. Estava ciente das dificuldades que já havia experimentado um ano antes e sabia que boa parte delas se referia ao desconhecimento sobre o ritmo de vida das pessoas de Caicó, que impactava negativamente a abordagem feita às artesãs.

Resolvi, então, reservar dez dias para percorrer uma parte do sertão nordestino. Partiria de Recife em direção à Caicó. Meu objetivo era conhecer o roteiro que muitas

⁸ Há um investimento grande da parte da Associação, que precisa pagar, além do estande de vendas, uma taxa de 10% sobre tudo o que é vendido. Além disso, o estado do Rio Grande do Norte, que é o organizador deste evento, não dá nenhum incentivo à viagem da maioria dos artesãos, não pagando o traslado e nem a estadia, ficando tais despesas por conta da própria Associação ou do SEBRAE.

vezes os bordados percorrem (das capitais, Recife e Natal, à cidade de Pesqueira e de Caruaru, ambas em Pernambuco; às cidades de Patos e Campina Grande, na Paraíba). Dentre todas, duas cidades pernambucanas tiveram um papel importante na minha aproximação com a vida dos artesãos.

A primeira foi Pesqueira. Conhecida por produzir a renda renascença, esta cidade tem como “cartão de visita” o trabalho artesanal elaborado por mulheres, assim como ocorre em Caicó⁹. Há uma parceria entre as associações que se dedicam às produções artesanais e, algumas vezes, as vendas de uma associação estão atreladas à outra.

Assim que cheguei à cidade, fui diretamente à Associação das Rendeiras de Pesqueira. Fui recebida por algumas rendeiras que estavam trabalhando na sede da Associação. Contei-lhes sobre a minha pesquisa. A jovem que me atendeu me disse que eu “só poderia saber como (se) vive uma artesã se conhecesse o seu trabalho”. Ela então me mostrou algumas fases da produção da renda renascença que estavam em operacionalização no local. Contou-me sobre os processos de elaboração das peças e me falou sobre a diferença do trabalho entre as mulheres do campo e da cidade. Na época, eu não entendi a dimensão daquela conversa, mas hoje posso reconhecer que a jovem apresentou roteiros importantes para minha aproximação do cotidiano das bordadeiras.

Outro lugar importante foi Caruaru que me interessava especialmente por dois motivos: a Feira de Caruaru e o Bairro Alto do Moura, ambos locais de encontro de artesãos e de venda de artesanatos. Eu imaginava que a conhecida feira poderia ampliar a minha percepção do processo de comercialização do artesanato para além do circuito turístico do litoral nordestino ou do mercado de *design*. Apesar de ser um local de fluxo intenso de turistas, havia algo diferente, provavelmente devido aos produtores terem contato direto com os responsáveis pelas vendas.

Sair do litoral, atravessar o Agreste, chegar ao sertão. Conversar com artesãos, ao longo do caminho, e colher testemunhos. Quando cheguei a Caicó, depois de quinze dias de estrada, pensei que fosse encontrar Arlete no mesmo dia, como havíamos combinado, mas fui informada de que ela viria de Natal somente na noite seguinte, pois

⁹ É necessária uma distinção: as rendas são ornamentos tramados pelas linhas que formam um tipo de tecido, enquanto os bordados são ornamentos elaborados sobre os tecidos com a função de decorá-los.

estava trabalhando na FIART, ainda que não fosse ficar até o fim do evento. Mesmo sem Arlete, fui até a sede do CRACAS – Comitê Regional das Associações e Cooperativas Artesanais do Seridó, onde fica a ABS. Há um ano havia entrevistado Arlete, na recém-inaugurada sede, em pleno dia de faxina. Agora, o prédio já estava funcionando e já se consolidara como uma referência para as artesãs. O Complexo do Artesanato fica em um prédio, de dois andares, bem no centro da cidade, formando um condomínio misto de escritórios e moradias. O local tem o formato de U invertido; no centro há um pátio com um jardim bem cuidado. Há dois pontos comerciais do condomínio que ficam à frente da rua: uma loja de roupas femininas e outra de redes – outro produto comum, na região. O lado esquerdo do condomínio é composto por dois andares, sendo ocupado por salas comerciais e apartamentos residenciais. Do lado direito fica o Complexo de Artesanato Maria do Vale Medeiros.

O Complexo do Artesanato foi um marco na militância da Associação das Bordadeiras e de Arlete, pelo bordado e pelo artesanato. Até 2005, ficava em uma casa próxima à matriz, mas era um espaço pequeno, que não tornava possível a criação e gestão de oficinas. Além disso, na época, o artesanato estava restrito ao bordado e à Associação. Agora, há o espaço para a sede do CRACAS (onde ficam Arlete e mais dois assistentes) para a Associação e sua loja; há, também, uma sala de aula ampla, com cerca de 30 máquinas de bordar (para as oficinas de treinamento e para as forças-tarefa que são necessárias quando as encomendas chegam em grande volume); o local abriga, ainda, outros projetos: a estação digital; a sede da COOPAIS – Cooperativa das Oficinas de Produção Artesanal e Industrial do Seridó – e o espaço para a futura loja de alimentos regionais do Seridó.

Um desejo acalentado por Arlete, e reforçado por algumas das mulheres da Associação, era construir um Memorial do Bordado. Foi Iracema Batista quem organizou o levantamento das peças, elaborou uma trajetória da profissionalização da prática artesanal por meio de bordadeiras consideradas mais importantes na cidade¹⁰, recolheu fotos e algumas peças. Para a organização do Memorial, foram priorizados alguns temas, distribuídos de modo didático, no espaço. Ali estão: a primeira máquina da Associação, fotos de feiras, algumas peças e coleções especiais (das mais antigas às

¹⁰ O destaque a algumas personagens é dado pela importância de certas mulheres no uso do bordado como trabalho, na criação de grupos de bordadeiras, na divulgação das peças e das artesãs, no empenho em profissionalizar a prática artesanal.

mais atuais, havendo destaque para a Coleção Pássaros do Seridó¹¹). Hoje, o memorial é a primeira coisa que se vê tão logo se adentra a sede. No modo da organização e exposição das peças e objetos, nota-se um empenho em caracterizar o bordado, fruto da prática de mulheres que trabalharam e ainda trabalham muito por ele; além de constituir uma narrativa de muito orgulho sobre o bordado e sobre a região e que se propõe a servir como referência para as mulheres que tem o bordado como forma de trabalho e de arte.

Visitei, também, com calma, a loja da Associação. A loja é bonita, limpa e delicada. O lugar deixa clara a “identidade da marca” – para usar um conceito de mercado – que a associação pretende passar: profissionalismo e refinamento. São várias peças expostas: há produtos variados que vão desde a linha de enxoval para casa, algumas peças de roupas, principalmente camisetas e blusas, e enxoval para bebê. No entanto, a totalidade das bordadeiras não está ali representada e as peças em exposição são parte da produção das bordadeiras mais ativas na associação¹².

No dia seguinte, fui à Casa de Cultura. Queria conversar sobre o bordado com Custódio Medeiros, secretário da cultura da cidade e diretor da Casa de Cultura. Levou-me à casa de Rosário, considerada a melhor “riscadeira” da região, onde conheci mais três bordadeiras: as irmãs Robéria, Rosalba e Risoleta, que bordam à mão.

Para entrevistar as irmãs, utilizei-me da foto-entrevista, que me serviu como recurso para driblar a timidez (minha e das entrevistadas); e, a partir de então, boa parte das entrevistas foi realizada com esta técnica. Elas queriam falar do seu trabalho, mas ficavam inseguras em “falar errado”, em tirar fotos. A fim de facilitar o processo de investigação, pedia para que, em primeiro lugar, permitissem o uso das imagens. Orgulhosas, mostravam o trabalho e me deixavam fotografar as peças. Uma vez tiradas

¹¹ A Coleção Pássaros do Seridó nasceu de uma parceria com o SEBRAE e os desenhos de Davina e de Iracema sobre pássaros e flores da região. É fruto de uma intervenção no bordado, por meio de cursos de qualificação, oferecidos pela Associação em parceria com agências de fomento. É um projeto que visa divulgar a “marca Seridó”, a partir de elementos considerados como parte da cultura e distinguidos por uma objetivação da identidade seridoense. A coleção é muito bonita e, em um primeiro momento, logo que foi lançada teve uma boa repercussão, no entanto, cerca de seis meses depois, segundo o depoimento de Iracema, apenas o povo da região entendia o seu verdadeiro valor, pois aqueles que estavam fora – para quem a produção foi pensada – achavam-na bonita, mas continuavam preferindo as toalhas de mesa e de bandeja.

¹² Além de funcionar como um posto de venda para o varejo, o lugar é também utilizado como uma ponte entre as compradoras de peças no atacado e como *lôcus* de encontro com outras bordadeiras para pegar novas encomendas, conversar sobre as exposições e feiras, queixar-se dos valores que outras “encomendadeiras” pagam pelas peças.

as fotos, descarregava-as, imediatamente, no computador e, ao me acompanhar, vendo as imagens, falavam sobre o processo de trabalho, as histórias que acompanhavam os pontos, as peças, quem as havia ensinado e a quem se destinavam os bordados. As fotos serviram, então, como mote para as conversas; ao compartilhá-las, percebi que se criava uma interação diversa. Elas diziam coisas mais importantes do que a minha lista de perguntas iniciais.

Um exemplo significativo foi quando lhes perguntei sobre como aprenderam a bordar, ao que elas apontaram pessoas que as ensinaram, já falecidas, que elas guardavam enorme saudade das mesmas e de uma época diferente, quando as mulheres eram pacientes e desejavam a perfeição. Esse tom saudoso me colocou diante de um discurso distinto do que ouvira entre as mulheres que eu conhecera na Associação. Ao contrário da fala em prol da modernização, as irmãs me falaram de alguns movimentos significativos da produção, em relação à agilidade do processo modernizante, inclusive da ordenação da vida que precisou se adequar aos novos padrões. Daí em diante, as entrevistas foram marcadas pelo uso do recurso da foto-entrevista e da ideia de uma composição heterogênea¹³.

No dia seguinte, encontrei-me com Auricéia na loja da Associação. Ela conseguiu agendar uma entrevista com Iracema. E, quando estava em despedindo de Auricéia, chegou, na loja, uma bordadeira jovem. Pela primeira vez, via mulheres jovens participando da Associação e logo percebi uma postura diferenciada em relação às outras bordadeiras que também participam da Associação e daqueles que não integram o referido grupo, como as irmãs Rosário, Rosalba e Risoleta e, também, Iara. Para a jovem bordadeira, bordar era um negócio, um ato de empreendedorismo. Depois, soube que era Iasnaia, uma personagem importante para este trabalho. Como veremos à frente, a prioridade de sua produção não era gerar o bordado como arte, cujo mote está nos pontos precisos e no desenho rebuscado. Interessa-lhe saber das tabelas e valores, das coisas que estão na moda, quais *sites* de lojas de São Paulo e/ou de países estrangeiros que usam bordados e como estes bordados poderiam ser adaptados ao estilo

¹³ Inclusive, soube que algumas bordadeiras já separavam as peças mais bonitas, no agendamento das entrevistas, uma vez que precisavam escolher as melhores, por saberem da possível divulgação que receberiam.

de Caicó. Na época, Iasnaia, uma jovem em torno dos 20 anos, era a então presidente da Cooperativa¹⁴.

No mesmo dia, da loja da Associação fui até a loja de Iracema. Finalmente conseguiria conversar com ela. Estava recém-separada do marido e dizia que buscava, no bordado, sua própria liberdade. Ganhei uma grande amiga. Ela me contou sua trajetória pessoal, o papel do bordado em sua vida, no cotidiano da cidade e no sustento de muitas famílias, inclusive na dela. Falou-me sobre o inventário de referências culturais do Seridó e do bordado como uma representação cultural. Iracema foi a primeira pessoa que realizou um trabalho acadêmico sobre o bordado e, mais do que uma entrevistada, tornou-se minha interlocutora na viagem seguinte.

Em julho de 2007, as entrevistas já não eram o foco. Era preciso seguir o conselho de diversos pesquisadores, entre eles os de Goldman (2006), e abandonar a máquina fotográfica, as anotações e o gravador. Queria aprender a vender os bordados, entender a organização da feira; conhecer o bordado e distinguir os pontos existentes, precisava, ainda, ajudar nos arremates, saber engomar etc. Queria, mais do que tudo, conversar. Por sorte, desta vez, não havia mais vaga em nenhum hotel da cidade, afinal, havia escolhido a época da Festa de Sant'Ana para a realização da pesquisa. Arlete entreviu e, então, fui para casa de Iracema e lá fiquei por vinte dias.

Neste período, consegui me aproximar do que havia me proposto a fazer: conhecer o cotidiano das bordadeiras e ver como se trabalha. Preocupei-me em documentar todos os pontos e os estilos do bordado, bem como acompanhar, detalhadamente, o processo de produção. Realizei cinco entrevistas importantes: conversei com Helena (uma bordadeira paulista, que aprendeu bordar nas oficinas da Associação, quando já tinha mais de 40 anos com o objetivo de “preencher o tempo; conversei longamente com Iasnaia e Irene (mãe e filha); com Ítalo (o único rapaz conhecido que borda, em Caicó) e também com Ana Maria (uma bordadeira que trabalha com bordados à mão).

¹⁴ A Cooperativa e a Associação são projetos distintos. A Associação organiza o grupo de bordadeiras com a intenção de criar o trabalho e comercializar mercadorias, sendo, a sua existência, marcada por parcerias com agências externas. No que tange à cooperativa, ela é uma organização de base das bordadeiras, com uma gestão independente, assim como suas regras de produção e de gestão.

Colaborei com a Festa de Sant'Ana ao montar, em parceria com Iracema, uma exposição sobre o Seridó Antigo na Casa de Cultura. Participei do inventário do IPHAN, em substituição à pesquisadora que precisou se ausentar, no qual fui co-responsável pelo inventário do bordado. Documentei a FAMUSE e ouvi discursos, muitos, ajudando na montagem e na venda do *stand* das bordadeiras, na referida feira. Vivi, com a cidade, aquela que é considerada a sua maior festa.

Conversei também com quem não trabalha com o bordado. Ouvi, inclusive, os homens, sendo que alguns deles participam indiretamente no bordado. Conversei com algumas adolescentes, por meio de Isadora, filha de criação de Iracema. Pude entender quão múltipla é a realidade na qual o bordado se insere, e quão poderoso ele é na construção dos mais variados vínculos sociais em torno do trabalho, das relações comerciais, mas, também, nas representações sobre o feminino.

Em julho 2008 fiz a última visita à cidade. Novamente, hospedei-me na casa de Iracema. Desta vez, elementos importantes da pesquisa já estavam em andamento. Eu já havia inventariado a produção do bordado, separando as fases e os processos de produção, da escolha dos materiais à engoma e embalagem, assim como os pontos, os repertórios e as composições. Da mesma forma, havia conseguido mapear a rede das bordadeiras, observando a sua heterogeneidade, a partir de categorias como: formas de aprendizado, apropriação de técnicas, formas de trabalho, lugares em que vivem, gênero e formas de comercialização. No entanto, resolvi mostrar a algumas bordadeiras o que havia feito. Esta foi uma experiência notável de partilha de conhecimento porque, conforme mostrava uma apresentação em slides, elas intervinham e faziam correções na pesquisa. Depois deste evento, a relação que eu já havia estabelecido com elas ficou ainda mais próxima¹⁵.

Por ocasião da última visita, dediquei-me ao processo de ensino com mais detalhes, inclusive na relação com as jovens que ainda não eram bordadeiras. Com isso, pude conhecer outros olhares sobre a prática artesanal e sobre as convenções acerca do bordado e do ofício de bordar. Fui, ainda, ao bairro João XXIII, sem qualquer

¹⁵ Assim, eu me recordava da análise sobre etnografia elaborada por Vagner Gonçalves da Silva. O antropólogo observa que a “postura do antropólogo de suposta ‘isenção científica’, evitando informar o entrevistado sobre a pesquisa, com receio, talvez, de que este direcionasse suas respostas, enviesando os dados, certamente pode adquirir ares de ‘deslealdade’ ou ‘desonestidade’, especialmente quando veem no texto em meio a discussões de que geralmente não participam e nem sabiam que existiriam” (Silva, 2006, p. 183)

companhia, buscando sinais da presença das bordadeiras (pelo barulho das máquinas) para que viesse a entrevistá-las.

Participei, mais uma vez, da Festa de Sant'Ana, observando performances, narrativas e o processo de comercialização das peças. Nesta ocasião, entrevistei Helena e sua filha, iniciante no bordado, e conversei com alguns políticos. Lucineide também passou a fazer parte desta investigação e, com ela, as perspectivas sobre o criar, o bordar e fazer com que os bordados circulassem tornaram-se ainda mais sensíveis.

A etnografia permitiu sair da conceituação de bordadeira genérica, presente no texto do projeto de pesquisa. Permitiu, ainda, romper com a ideia de que as bordadeiras estão à margem e que sua arte está em extinção. Ao longo do desenvolvimento desta tese, observei como a vida segue brotando na forma de se produzir bordado, mantendo-se fértil no ensinamento de novas bordadeiras e nas relações tecidas em torno da prática artesanal. Observei, também, que o engajamento dessas mulheres ocorre em vários níveis, não apenas por meio das agências de promoção do artesanato e que, mais do que tudo, o bordado transcende à sobrevivência.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro está dedicado a apresentar a cidade de Caicó e a investigar como uma prática artesanal projetou a cidade para circuitos mais amplos, além de refletir sobre imagens usualmente projetadas sobre a região - que a apresentam como árida, difícil e infértil -, contradizem a estética dos bordados. Para contar esse trajeto, foram observados dois importantes ciclos econômicos: do gado e do algodão, a partir das noções de masculino e feminino, tendo sido assim possível saber como as interpretações sobre o trabalho se organizam, a partir de uma determinada construção de gênero, refletindo percepções complementares e que indicam, logo de saída, que homens e mulheres estão envolvidos na vida da cidade.

O segundo capítulo, intitulado “Bordados de Caicó”, dedica-se a apresentar o universo do bordado. Para tanto, os lugares onde se borda, os materiais disponíveis, os tipos de pontos elaborados, o uso de máquinas e de outros instrumentos, foram descritos; do mesmo modo, em relação aos pontos, aos motivos e à constante elaboração de composições, com base nos repertórios disponíveis e que são compartilhados socialmente.

“As bordadeiras” é o título do terceiro capítulo. Dedicado a romper com as imagens de uma bordadeira genérica (categoria usual se considerarmos as políticas públicas), o capítulo se propõe a apresentar as bordadeiras, considerando a sua heterogeneidade. Consequentemente, vem analisar como a atuação com o bordado mobiliza repertórios, técnicas, saberes, valores, convenções e modelos. Outro foco importante do capítulo: as técnicas. Para iniciar tal investigação, buscamos os manuais tradicionais de ensino do bordado, dos anos 1940, cujas concepções ainda se mantêm atuais sobre as características esperadas por uma bordadeira, no que tange à execução técnica e ao posicionamento integral no ofício de bordar, que une meticulosidade, sensibilidade estética, criatividade e aptidão para o comércio.

Finalmente, o quarto capítulo se dedica à circulação das peças. Os bordados circulam continuamente. Eles são mercadorias, mas obedecem à lógica da dádiva. Os bordados têm uma vida social, portam significados, convenções, narrativas e agenciamentos vários, vinculando as pessoas que os produzem e desenhando um fluxo de relações. Para investigar o processo de circulação dos bordados, dois movimentos foram observados. O primeiro, dedicou-se à festa, enquanto o segundo, às feiras. O título é uma brincadeira, a partir da expressão corrente que diz que há certas roupas que são festa-feira, ou seja, de tão versáteis servem para vivenciar momentos distintos, seja do cotidiano ou, inversamente, nos casos de suspensão do próprio cotidiano. Na verdade, para este caso, a festa e as feiras que foram estudadas apresentam situações singulares nas quais o bordado tem lugar de destaque, que nos permitiu observar sua circulação de forma mais explícita.

A cultura do bordado, por assim dizer, se sustenta em uma rede de interações que permite a comunicação com modelos socialmente construídos e que são cunhados desde a casa, lugar por excelência do ensino e da produção das peças. Os bordados podem ser entendidos como um processo de comunicação. É uma narrativa que subverte as noções de miséria e que apresentam suas produtoras engajadas na sua arte.

É válido ressaltar que esta tese não representa uma leitura romântica ou que evoque qualquer posicionamento político acirrado, em defesa de um grupo ou tampouco que proponha políticas de comercialização ou de “valorização” dos bordados e das bordadeiras, até porque, creio eu, valores não lhes faltam e os bordados transcendem quaisquer engajamentos externos a eles. Esta é, também, uma narrativa.

CAPÍTULO 1

Ó Mana deixa eu ir
Ó Mana eu vou só
Ó Mana deixa eu ir
Para o sertão de Caicó
Eu vou cantando
Com uma aliança no dedo
Eu aqui só tenho medo
Do mestre Zé Mariano
Mariazinha botou flores na janela
Pensando em vestido branco
Véu e flores na janela
Ó Mana deixa eu ir...
Caicó. Cancioneiro Popular

Apresentando Caicó: trajetória de uma cidade por seu bordado

A proposta deste capítulo é apresentar a cidade de Caicó, “terra do bordado”, que ocupa um lugar econômico e politicamente importante para o Estado do Rio Grande do Norte. Menos do que descrever a geografia e a história do lugar, trata-se de pensar qual paisagem o bordado apresenta e que história ele conta. O objetivo é analisar como a prática artesanal, comum à região que Caicó integra, projetou a cidade para circuitos mais amplos, transformando uma tarefa feminina, realizada no âmbito doméstico, como parte do cuidado da casa, em fonte de renda e possibilidade de atuação política. Na construção desta cena inicial, terão destaque: a Caicó masculina do couro e a Caicó feminina do algodão; além do bordado como atividade doméstica e como entrada no mundo profissional.

A região à qual Caicó pertence é marcada, com frequência, por imagens de carência que lhes são projetadas, em virtude de sua ecologia específica: a caatinga. Tais imagens conduzem usualmente a dois sentidos: de um lado, destacam a infertilidade da terra; de outro, valorizam a tenacidade de seus habitantes em perseverar em lugar considerado inóspito. No entanto, o que me levou à Caicó foi a beleza de sua produção estética, revelada por meio de seus bordados. Estes projetam uma Caicó distinta das expressões de ausência, seja de água, de natureza exuberante, de produção econômica ou de investimentos políticos.

Uma possibilidade de aproximação desta cidade é considerar alguns de seus aspectos geográficos e históricos. Dois importantes ciclos econômicos da região, conhecidos como o “Ciclo do Gado” – que se inicia no século XVII com a presença do colonizador português e, posteriormente, de migrantes brasileiros, advindos dos Estados de Pernambuco e da Paraíba -, que se estende até o final do século XIX – e o “Ciclo do Algodão” que perdura do final do século XIX até meados do século XX. Ambos períodos da economia fornecem caminhos para a compreensão de como o bordado foi se consolidando como uma prática artesanal importante para a cidade de Caicó¹⁶.

¹⁶Com frequência, neste capítulo, os termos cidade (Caicó) e região (Seridó) se confundem. Milton Santos observa que a cidade deve ser entendida simultaneamente como o espaço que organiza a mobilidade e o deslocamento, bem como a permanência e a inércia, por meio de sua estrutura (Santos:

Entretanto, menos do que olhar para a história econômica da região, a partir de seus ciclos produtivos, interessa aqui observar como tais movimentos mobilizam interpretações, agenciamentos e expectativas em vários níveis, se considerarmos a experiência de seus moradores. Esses ciclos econômicos, vivenciados pelos habitantes da região, se organizam, por exemplo, a partir de uma determinada construção de gênero, refletindo percepções complementares do masculino e do feminino. A criação do gado é frequentemente relacionada ao universo masculino: um trabalho que exige força física, dominação, violência e resistência em uma terra percebida como pouco fértil. O cultivo do algodão, por sua vez, está relacionado ao domínio feminino: pede mãos delicadas para a colheita, destreza, asseio, paciência e delicadeza. Contudo, os polos masculino e feminino estão imbricados em ambos os ciclos econômicos, seja no âmbito dos currais, das fazendas, na casa ou na política: o algodão – anteriormente um cultivo doméstico, utilizado para obter o material necessário para tecer roupas e redes – se torna peça-chave para exportação e projeção política e econômica da região do Seridó para outros sítios; e os currais de gado, inseridos em realidade ecológica adversa, surgem na configuração da organização do espaço, com repercussões, inclusive, na vida doméstica.

Essa complementaridade implica, logo de saída, que homens e mulheres estão envolvidos na vida produtiva da cidade. Apesar do trabalho com o gado caracterizar um território masculino, não implica a necessária ausência produtiva e econômica das mulheres, no ciclo econômico do gado. A presença histórica das mulheres, em Caicó, revela uma participação ativa na lavoura, na concepção do ambiente doméstico e, também, na construção de ideias e de interpretações sobre a região, a natureza e sobre o mundo do trabalho. O fazem, inclusive, por meio do bordado que, na segunda metade do século XX, tornou-se ofício, fonte de renda, área de atuação em prol de políticas públicas, permitindo a emergência de atores políticos e sua consequente mobilização civil.

2000, p 173). Região trata de algo mais abrangente, uma vez que guarda os movimentos econômicos, as formas de trabalho e de produção, os laços de solidariedade, os fluxos migratórios e os modos de vida. Por isso, de acordo com Milton Santos, região é “o lugar em que o mundo se torna percebido”, “a condição e o suporte das relações globais que sem eles (lugares) não se realizam” (Santos: 1999, p. 16). Assim, Seridó pode revelar o processo de formação regional, por meio da relação entre espaço e vida social; e Caicó, por sua vez, representaria região do Seridó, narrando como são organizadas essas vivências por intermédio da cidade.

O presente capítulo está organizado em três partes. A primeira, intitulada “Geografia e história de Caicó”, situa a cidade, suas características populacionais, climáticas, geográficas e como tal perfil marcou as interpretações sobre a região.

A segunda parte apresenta o ciclo do gado, tendo, como objetivo, mostrar a organização social e produtiva sobre a qual a cidade foi erigida. Configura o modo como a distinção dos espaços era bem segmentada, no período, e como organizava o trabalho nos currais¹⁷. No contexto do ciclo do gado, as mulheres, além do auxílio prestado na lavoura, destacaram-se pelos cuidados da casa – reconhecido local da família – incluindo-se aí a feitura dos bordados, revelados pelos enxovais cuidadosamente elaborados (sendo que os bordados dos enxovais denotavam uma distinção social e serviam como ponte de ligação entre a casa e a rua).

A terceira parte do capítulo trata do cultivo do algodão que, em um primeiro momento, era realizado em âmbito doméstico pelas mulheres. Com a crise do gado e a percepção de que o ambiente era propício para o plantio, somados aos incentivos governamentais, o cultivo do algodão passa a ser visto como uma possibilidade de desenvolvimento econômico para o Rio Grande do Norte. A cotonicultura trouxe expectativas de modernização e de investimentos políticos relevantes para a região, mas, também, trouxe representações sobre a identidade dos caicoenses, como se pode comprovar por expressões corriqueiras como “gente de fibra”. Terminamos este percurso com a transformação do bordado de uma prática restrita e doméstica em ofício e trabalho remunerado para as mulheres da região. Mais do que fonte de renda, o bordado viabilizou outras projeções, como a expressão artística, a atuação política e a própria imagem da cidade e da região.

¹⁷ O conceito de espaço é inspirado na análise de Milton Santos (1988), para quem “O espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis por que a sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade mediatizadas pelo trabalho (...). O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, a sociedade em movimento. O conteúdo (da sociedade) não é independente, da forma (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração de conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isso: um conjunto de formas contendo cada qual frações da sociedade em movimento (Santos: 1988, p.10).

1. Geografia e história de Caicó à luz de seus bordados

A sertaneja Caicó localiza-se em plena zona da caatinga do nordeste do Brasil. É frequentemente descrita, tanto pelos órgãos oficiais, quanto pela literatura e artigos, produzidos por estudiosos da cidade, em função do meio físico (o semi-árido), do ciclo da natureza¹⁸ e da carência nos mais variados níveis.

Figura 1- Mapa político do Estado do Rio Grande do Norte, com divisão segundo as Mesorregiões. Destaque, pela autora, das cidades de Natal e Caicó. Fonte: Elaborado pelo Instituto de Defesa do Meio Ambiente do Rio Grande do Norte (IDEMA).

A cidade de Caicó é parte da região do Seridó¹⁹, fixado em pleno sertão do Estado do Rio Grande do Norte. Em 2007, registrou-se uma população de 60.656 pessoas²⁰, habitando uma área de 1.228,57 Km². A capital do Estado é Natal que se

¹⁸ São duas as estações: o período de seca (inverno) e o chuvoso, que caracteriza o verão. A estação do inverno vai de maio a agosto e o resto do ano é verão. Tais estações são consideradas incertas, principalmente no que se refere à intensidade do calor ou da chuva. Felizmente, durante todo o período de desenvolvimento desta investigação (de 2006 a 2010), não houve nenhum evento de estiagem, ao contrário, as chuvas foram abundantes.

¹⁹ São dezessete municípios que compõem o Seridó: Acari, Caicó, Carnaúba dos Dantas, Cruzeta, Currais Novos, Equador, Ipueira, Jardim de Piranhas, Jardim do Seridó, Ouro Branco, Parelhas, Santana do Seridó, São Fernando, São João do Sabugi, São José do Seridó, Serra Negra do Norte e Timbaúba dos Batistas. Dentre estes, a produção de bordado concentra-se em Caicó e Timbaúba dos Batistas.

²⁰ De acordo com IBGE, Caicó é considerada uma cidade de porte médio, com Índice de Desenvolvimento Humano (IDH-M) de 0,76 (Para efeito de comparação, a mesma taxa para Natal, capital do Estado, é de 0,78 e, para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a taxa gira em torno de 0,84). A contagem censitária indica que os domicílios caicoenses são ocupados com uma média de 3, 52 pessoas.

solidificou como um destino turístico importante para o Brasil. Caicó fica a 263 km de Natal²¹. Somada às percepções sobre o clima, é possível ver que essa é uma área sujeita não apenas às estiagens prolongadas, mas a ideias, imagens e sentimentos que criam, simultaneamente, enredos e discursos em torno da carência e da sobrevivência.

A região do Seridó (figura 2) encontra-se delimitada a partir da bacia hidrográfica Piranhas-Açu, que tem o rio Seridó como um de seus afluentes. Essa bacia nasce no Estado da Paraíba, percorre cerca de 240 km e se encerra na Barragem do Boqueirão, na cidade de Parelhas, no Rio Grande do Norte (Morais, 2005).

Figura 2 - Mapa da região do Seridó. No detalhe, vê-se o Seridó a partir da divisão política dos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte, com destaque, pela autora, da cidade de Caicó. Fonte: Agência para o desenvolvimento do Seridó (ADESE).

A intermitência do rio Seridó atravessa a caatinga potiguar e banha a área sul da região do Seridó, inserida no Polígono das Secas (que será apresentado adiante). Mais do que uma distinção ecológica, cujo regime pluviométrico é marcado por extrema

O percentual de pobreza é de 29,31 (em 2004), de acordo com o Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios 2004 (PNAD), cerca de 4.562 famílias são atendidas pelo programa Bolsa Família do Governo Federal, criado em 2004, por meio da lei n. 10.832, cujo objetivo é a transferência de renda direta para promover a segurança alimentar a famílias em situação de pobreza – com renda mensal per capita entre R\$70 e R\$140 – e de extrema pobreza – com renda abaixo de R\$70.

21 A viagem de Natal em direção à Caicó é uma experiência bem interessante no que se refere à ecologia nordestina. Permite vivenciar três biomas distintos: a Zona da Mata, o Agreste e o Caatinga, também nomeado de sertão. A Zona da Mata tem estações climáticas bem definidas, com clima quente e úmido, o Agreste é uma zona intermediária, com trechos úmidos, como o da Mata, e setores secos, como o sertão. O Sertão é formado pela caatinga e consiste em um ecossistema estritamente brasileiro, agrupando uma vegetação específica (xerófilas), que são adaptadas ao clima seco e às poucas chuvas, sendo, portanto, vulnerável à seca, outra característica do semi-árido (ANDRADE, 1964).

irregularidade de chuvas, a sazonalidade climática típica da caatinga, que caracteriza a região, tem sido considerada pelo Estado brasileiro como um entrave para o desenvolvimento econômico e para a subsistência da população. E ela é, ainda, uma fonte para interpretações sobre o espaço e sobre as pessoas que habitam a região. A geógrafa Ione Morais (2005) assim descreve o Seridó:

... Mudando seu perfil de acordo com a sazonalidade, a caatinga exhibe duas paisagens bem diferenciadas. No período chuvoso, suas plantas recobrem-se de folhagens e se mostram exuberantes o suficiente para, em um verdadeiro emaranhado, produzirem um cenário em que a tonalidade do verde assume diversas gradações. No período da seca, as plantas perdem as folhas deixando à mostra seus galhos retorcidos e seus troncos espessamente cobertos. O tapete verde cede lugar a uma paisagem acinzentada que assume um certo ar de agressividade, expresso através das plantas aparentemente mortas com salientes espinhos a desafiar o tempo e o espaço adverso. (MORAIS, 2005, p.24)

A autora descreve a região a partir de algumas características da caatinga. Seu foco está colocado nas duas estações climáticas - seca e chuvosa - que estão na base de um repertório de imagens correntes projetadas para a região. A lógica explicativa alimentada pelo clima mostra que: se há água, há exuberância e um cenário com diversas gradações de cores; mas, na falta d'água, a paisagem fica retorcida, agressiva, paradoxalmente morta e desafiadora.

Essas mesmas imagens estão, também presentes, na música popular. José Palmeira Guimarães e Rosil Cavalcanti, os compositores da música “Último pau de arara”, reproduzem, poeticamente, perspectiva semelhante: “A vida aqui só é ruim quando não chove no chão/mas se chover dá de tudo fartura tem de montão/tomara que chova logo tomara meu Deus tomara/só deixo o meu Cariri no último pau-de-arara”. Dessa forma, para os compositores, é a água o elemento que traz a vida e, se ela falta, a saída é partir. Não há muito que fazer.

Na análise sociológica da região, a seca e a falta de água emergem como personagens centrais para as possibilidades de sobrevivência, como também para a sociabilidade. Um exemplo disso são as palavras de José Augusto de Medeiros²², um

²² José Augusto de Medeiros (1884 - 1971) é personagem importante para a consolidação da imagem do Seridó como uma região apta para o desenvolvimento. Advogado potiguar, formado pela Escola de Direito do Recife em 1903, posteriormente juiz, governador do estado e parlamentar, foi membro da Comissão Permanente de Instrução Pública e das Comissões Especiais do Código Civil, Legislação e

autor importante da região do Seridó, cujas ideias repercutem nas imagens construídas sobre o local e que ainda hoje influenciam, em especial, as políticas públicas estatais. Medeiros interessava-se pelos temas que cercam a relação homem-espço na região, descrevendo este território sertanejo como:

Região descalvada, montanhosa, erizada de pedregulhos e espinhos, sujeita ao flagelo contínuo das secas, convida o homem para o labor contínuo, para a luta áspera com os elementos da natureza e não lhe permite lazeres para a contemplação das coisas belas, de resto muito raras naquelas paisagens (Medeiros apud Macedo, 2005, 72). Grifos meus.

A descrição acima se configura a partir de uma representação frequente sobre o ambiente sertanejo: de sobrevivência difícil, agressiva e cuja viabilidade econômica tende à infertilidade. Um lugar “descalvado” e “seco”; para sobreviver nele (e a ele), restava apenas o “labor contínuo”, manifesto em “luta áspera” contra uma natureza considerada inóspita. Por isso, não há lazer, não há contemplação. Para Medeiros, inclusive, a beleza era algo pouco importante porque a falta d’água havia tornado raras as coisas belas da região.

Sem querer negar o valor de tais interpretações para a compreensão de aspectos relevantes, não foi a descrição das adversidades e carências que me levaram ao sertão. Ao contrário, conheci Caicó por meio da contemplação de suas coisas delicadas e belas. Foi o bordado – sua riqueza e exuberância - que me levou à cidade. Os bordados produzidos, fonte de trabalho e lazer para muitas mulheres da região, apresentaram-me ângulos novos de percepção do lugar. A interpretação da paisagem pelos bordados indica uma leitura diversa sobre a experiência das pessoas: trata-se de outro ponto de vista sobre o espaço seridoense e seus habitantes, especialmente sobre o universo feminino.

Os bordados permitem, portanto, outra perspectiva de apreensão e compreensão de Caicó, na medida em que nos endereçam também à natureza, ao invés das imagens da pobreza do ecossistema. O espaço está lá, mas a interpretação da

Obras contra as secas, órgão que gerou a institucionalização do IOCS. Para Medeiros, bastava que a região obtivesse investimentos governamentais para o combate à seca, criando infraestrutura suficiente para transformar a região em lugar fértil, em que houve “progresso”, uma vez que os habitantes seridoenses eram um povo resistente e trabalhador.

paisagem fala de uma experiência social²³. A natureza que está presente nos bordados é composta de flores e folhas, surgindo, algumas vezes, elementos figurativos como pássaros e insetos. Noutras vezes, os bordados apresentam uma natureza estilizada por meio dos arabescos. De todo o modo, mantêm afastado qualquer sentido de rudeza ou de infertilidade, conforme verificamos no bordado a seguir²⁴.

Figura 3 - Toalha de linho bordada em richelieu e matizado por Iracema Batista. Foto: Thaís Brito

A presença de elementos estilizados da natureza, nos bordados, é uma característica recorrente de grande parte dos bordados, em geral; no caso em questão, tais representações subvertem uma geografia da aridez. Mas não somente. Esses bordados fornecem outra leitura da história da região, valorizando a herança das primeiras colonizadoras portuguesas, no espaço seridoense, o que se torna ainda mais

²³ Entende-se paisagem como “tudo aquilo que vemos, o que a visão alcança (...), como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc (...). A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos (Santos: 1988, pp. 21- 22).

²⁴ Maíra Büller (2006), antropóloga e cineasta, foi quem me inspirou a olhar para as imagens de infertilidade que acompanham as regiões do semi-árido brasileiro considerando a contradição entre essas mesmas imagens e a produção artesanal repleta de fertilidade e cor.

patente se considerarmos a ideia corrente, entre as bordadeiras de Caicó, que mencionam a herança portuguesa (especificamente, da Ilha da Madeira) dos bordados seridoenses²⁵.

A origem portuguesa dos bordados de Caicó é frequentemente referida, pelas bordadeiras, como uma herança das primeiras colonizadoras do espaço seridoense. Apesar de não ser o objetivo desta investigação percorrer os caminhos da pesquisa histórica, pareceu intrigante em função da recorrente afirmação sobre o bordado, devendo-se a este fato a decisão de me voltar para o exame de alguns dados históricos.

Existem registros de migração portuguesa para a região potiguar, no início do século XVII, a fim de colonizar o território que vinha sendo atacado pelos holandeses²⁶. Vieira (1988) e Santos (1999) apresentam uma análise sobre os processos migratórios para a colonização brasileira realizada pelos naturais da Ilha da Madeira²⁷. Segundo Santos, é possível que o fluxo madeirense, no período colonial, tenha sido formado por soldados e agentes da burocracia régia, somados aos colonos para o arroteamento de terras e operários especializados para a construção de engenho. Mas, nada de específico foi citado sobre a prática do bordado, no conhecimento da pesquisadora²⁸.

²⁵ A questão da origem do bordado está presente em algumas entrevistas e frequentemente surge nas feiras de artesanato quando as bordadeiras vão expor o seu trabalho. O tema será explorado em dois momentos nesta tese. No capítulo 2, quando o bordado é apresentado, a herança portuguesa brota em um momento importante para a vida de algumas bordadeiras após uma viagem para Portugal quando apresentaram seus trabalhos no espaço compartilhado com outras artesãs, dentre elas, as mulheres da Ilha da Madeira. No capítulo 4, quando o tema é o bordado em circulação, veremos como essa suposta origem do bordado é acessada em torno das noções de identidade e de “autenticidade”.

²⁶ Outra possibilidade que se desenha sobre o circuito do bordado é que nas rotas marítimas portuguesas, de Lisboa à Pernambuco, a Ilha da Madeira funcionava como um porto de abastecimento, onde poder-se-ia também obter os bordados, já que o lugar funcionava como porto comercial que ligava a Europa ao Marrocos, à Índia, à Costa Africana e ao Brasil. Para Vieira (1988), a Ilha da Madeira, no contexto da ocupação portuguesa, “passou a ser o fulcro das atenções de navegantes e aventureiros peninsulares e mediterrâneos, que dessa ocupação tiravam estímulos para avançar para sul ou para ocidente, à procura de promissoras terras” (Vieira, 1988, p. 3). De acordo com o mesmo autor, a Ilha da Madeira era um refúgio para tempestades e intempéries, reparo das naus e provisão de vinho, pescado e azeite.

²⁷ Provavelmente, é nesta investigação que há o maior grupo de referências, análises documentais e dados históricos sobre a imigração portuguesa dos séculos XVI e XVII para as regiões de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, primeiramente, para o cultivo de açúcar; em um segundo momento, para a criação do gado, responsável pela formação do Seridó.

²⁸ Sobre o bordado madeirino, realizado em território brasileiro, há a pesquisa feita por Kodja (2004) que estudou um grupo de bordadeiras madeirinas que migraram para a cidade de São Vicente. As bordadeiras que estão no litoral paulista são parte do fluxo migratório ocorrido em meados do século XX, e mantiveram as mesmas práticas artesanais vividas em sua terra natal, continuando a bordar como lazer e também como forma de ativação da memória e da identidade portuguesa em território estrangeiro. Essas bordadeiras estudadas por Kodja não correspondem, de modo restrito, ao processo vivido na região do Seridó, durante o período colonial. Em primeira instância, pelo fato das bordadeiras caicoenses não serem imigrantes e, depois, pelo bordado feito no Seridó ser muito mais antigo do que era produzido no litoral paulista.

De toda forma, é interessante notar que os bordados feitos em Portugal, principalmente os madeirinos, são compostos por elementos e estilos muito similares aos caicoenses, sobretudo pelos elementos florais, sendo que a flor que caracteriza o bordado de Caicó, no circuito dos bordados nordestinos, é exatamente igual à produzida na Ilha da Madeira²⁹. Além do mais, tal comparação permite notar semelhança significativa em vários níveis: primeiramente, pelo estilo dos pontos (cheio, haste, laçados e arrendados, como o richelieu), mas também pela organização dos motivos e composições para as peças, a partir de modelos figurativos e/ou geométricos (Vieira, 2006 e 2000/2001), como se pode observar no modelo a seguir.

Figura 4 - Toalha de bandeja bordada por Maria Helena, contendo dois elementos similares aos encontrados no bordados portugueses: richelieu e flor. Foto: Thaís Brito

A ocupação do território seridoense teve, como embrião, a vida na pequena lavoura e na criação do gado. Segundo Medeiros Filho (1981, *apud* Moraes, 2005, p. 63), esta ocupação data do ano de 1720, com “a chegada de pessoas advindas das

²⁹ A título de curiosidade, Vieira (2000/2001) afirma que o bordado teve um papel fundamental na economia da Ilha da Madeira, no século XIX, foi “(...) uma importante forma de gerar riqueza e um complemento importante ao trabalho rural”. Assim como em Caicó, o bordado era realizado majoritariamente nos lares, o que “permitia conciliar o ato de bordar com a atividade agrícola e caseira e ao mesmo tempo atribuíu um precário suplemento de dinheiro para a economia caseira”. (Vieira, *idem*, p. 6).

capitanias do Rio Grande, da Paraíba e de Pernambuco” e, também, de uma “elite portuguesa” para gerir a vida política na região. Ainda que o propósito desta tese não seja investigar a história da região e do bordado, como já dito, os estudiosos da região, assim como as bordadeiras caicoenses, voltam frequentemente às referidas histórias. Vamos, pois, a elas.

2. Caicó (masculino) do gado

Elementos relacionados ao gado e ao couro estão presentes na história, na economia e na vida política de Caicó. Em 2008, por conta dos festejos de Sant’Ana, fui convidada pela Casa de Cultura de Caicó, por meio de Iracema³⁰, a participar da montagem da exposição “Seridó Antigo”³¹. Minha tarefa, para essa exposição, foi a de apenas organizar e dispor as peças de acordo com as narrativas de Iracema. Conforme íamos dispondo os materiais, outras pessoas (como Dodora e Custódio³²) iam aparecendo na sala e intervinham na montagem a partir de suas recordações pessoais, indicando-me o que deveria ficar perto, o significado de algumas peças ou de alguma história que surgia a partir de um objeto³³.

A proposta da montagem era narrar, por meio dos objetos, o modo de vida na região, no período em que o gado era o principal eixo econômico. É importante

³⁰ Iracema, separada, 45 anos, com uma filha. É bordadeira, empresária (proprietária da Risk & Bord, loja de bordados finos no centro de Caicó), geógrafa e professora aposentada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, restauradora de arte e vice-diretora do Museu do Seridó, tem sido uma parceira importante (informante privilegiada) no desenvolvimento desta investigação.

³¹ A Casa de Cultura de Caicó, “Sobrado do Padre Brito”, se torna em um lugar especial durante a festa da padroeira. É composta de quatro salas no andar inferior, três salas na ala superior, somado ao pátio. Naquele ano, a sala de entrada apresentou uma exposição de retratos sobre os caicoenses ilustres. As duas salas seguintes estavam dedicadas à exposição sobre o “Seridó Antigo”, a quarta sala era um espaço para venda de artesanatos. No andar superior, havia duas exposições fotográficas sobre a Festa, uma delas, tratada do cortejo de Sant’Ana e do Beija e a outra era dedicada ao espetáculo teatral do Auto de Sant’Ana. Por fim, no pátio, uma lanchonete e o espaço para apresentações artísticas.

³² Dodora Medeiros e Custodio Medeiros são agentes de cultura. Administram a Casa de Cultura de Caicó e, ao mesmo tempo, organizam cursos, exposições, aulas de arte, teatro e música. Promovem eventos e são queridos por toda a cidade pela contribuição e fomento à participação popular nos movimentos de arte que ocorrem na cidade.

³³ Assim como no período da montagem, durante os dias em que as peças estavam expostas, foi bem curioso ouvir as repercussões das visitas. Conforme os visitantes entravam no espaço, a memória afetiva era acionada e as pessoas começavam a contar histórias sobre o tempo da vida no sítio, conversando entre si, alguns falavam das dificuldades, outros contavam causos; e a distância, no tempo e no espaço, apresentava este passado como um lugar seguro.

considerar que foi a pecuária que viabilizou o povoamento da região, organizando em torno de si a estrutura social seridoense (Macedo, 1998). Somada a isso, a presença de Sant’Ana é visceral. A festa é feita em seu louvor, assim como a cidade lhe foi erigida em sua homenagem. E esta exposição serviu como guia para pensar sobre dois importantes momentos econômicos da região (a saber, o ciclo do gado e do algodão), e de como esses processos produtivos refletem posições de gênero.

A exposição ocupou duas salas da “Casa de Cultura”. A primeira sala estava dividida em duas partes. Ao lado direito de quem entrava no lugar, havia uma imagem caseira de Sant’Ana, padroeira da cidade, disposta sobre um pequeno andor adornado de flores, similar aos que são trazidos pelas comunidades e fazendas na procissão da festa da santa. Próxima à imagem religiosa, estava uma cadeira com assento e encosto feitos em couro ornamentado; sobre o assento, três cabeças esculpidas em madeira como “ex-voto”. Nas paredes que a cercavam, algumas orações, pensamentos e pequenas poesias dos habitantes e naturais de Caicó, dedicadas à santa, como estas:

Venerada a vida inteira,
por sua doce magia;
vinde e vede a padroeira
Sant’Anna, mãe de Maria.³⁴

Ouvindo o clamor das massas,
Jesus disse a sua avó:
Sant’Anna cubra de graças
o sertão do Seridó.³⁵

Do outro lado da mesma sala, a “figura do vaqueiro” se fazia presente. A intenção daqueles que participavam da montagem, direta ou indiretamente, era explicitar que a presença vaqueiro, por meio dos seus trajes típicos, no ambiente em que estava a santa, lembrava que “a cidade de Caicó nasceu da prece do vaqueiro”, como narra a poesia de Hélio Pedro, habitante de Caicó:

Diz a lenda que um vaqueiro/ Enfrenta um touro bravo/ Luta por
horas a fio. Na mata e no tabuleiro/ Já vencido o cavaleiro/ De joelhos
faz a prece/ Aí o touro esmorece/ E o milagre se revela/ Na construção
da capela/ Que Sant’Anna hoje agradece.

³⁴ Autoria de Professor Garcia.

³⁵ Autoria de José Lucas de Barros.

A presença do vaqueiro, no referido espaço, trazia à lembrança a lida com o gado, o trabalho no sertão, o universo masculino. Diante da santa estavam o gibão, o guarda-peito, a perneira, o chapéu, o embornal, o arreio, o chinelo. O terno, como é chamado o conjunto da roupa do vaqueiro, feito artesanalmente em couro (bovino ou caprino), registrava o cuidadoso trabalho de ornamentação do alfaiate.

A roupa típica da lida com o gado remete de imediato ao trabalho e ao movimento de colonização do espaço. Mas fala também da domesticação explícita no trato com o couro amaciado, costurado à mão, com pespontos em volta, repleto de “capricho”, como costumam dizer por lá, quando um trabalho é bem feito. É uma leitura estética sobre o próprio trabalho e sobre os poucos materiais disponíveis, uma vez que não se trata apenas de uma roupa para proteger de espinhos ou do calor sertanejo, mas de uma habilidade apurada para os detalhes e enfeites.

A segunda sala apresentava um lugar para receber os amigos e parentes, dentro da casa. À direita da porta de entrada, havia um cabide com espelho, ao lado deste, um banco para receber “... aqueles que chegavam de longe, cansados do trabalho no campo”. O banco era o lugar da conversa, o lugar intermediário entre o trabalho e o descanso. Era também “o lugar do namoro, onde, com muita discrição, aproximavam-se os jovens sob o olhar cuidadoso da família que estava sempre preocupada com a honra da jovem cortejada”, como conversavam Iracema e Custódio, explicando-me o porquê daquela disposição dos objetos.

Do outro lado desta segunda sala, estava exposto o cenário do interior de uma casa, com um espaço simultaneamente para o trabalho doméstico, o descanso e a conversa. Alguns objetos da cozinha, como tachos, monjolo, peneiras, além de outros que compunham a organização doméstica, como, por exemplo, o ferro de passar, ficavam no fundo e à direita, sob um candeeiro. Um pouco mais à frente, um balaio com o algodão ainda em flor, uma cadeira, evocando a ideia de uma sala de visitas. No alto, um relógio-cuco. No canto direito, havia a máquina de bordar e os bordados, assinalando a presença feminina no espaço.

“Seridó Antigo” ou “Sertão Antigo” são expressões correntes no interior nordestino para contar uma época em que o ciclo econômico e as relações sociais estavam prioritariamente centrados nos currais (pequenas propriedades rurais), nas fazendas de gado e, posteriormente, no cultivo de algodão, ainda que submetidos a

circunstâncias muitas vezes desfavoráveis para a agricultura e agropecuária³⁶. Para os atuais habitantes de Caicó, o “Seridó Antigo” surge também como uma lembrança idílica, uma época em que as relações estavam pautadas em elos de amizade e de confiança, apesar de muita luta. As artes também o representam:

Figura 5 - Sertão Antigo, xilogravura de J. Borges, s/d. Fonte: Galeria Brasileira.

³⁶ Moraes (2005), ao investigar o território seridoense, busca reconstruir a história da região a partir de dados históricos, geográficos, econômicos e políticos. Ao observar a fase de fixação colonizadora do espaço seridoense, remete às capitanias hereditárias e ao abandono legado à capitania do Rio Grande do Norte que é sobreposto a uma determinada organização social do interior do Rio Grande do Norte que ocorreu à revelia dos processos políticos de Portugal e que teve como mote a criação dos currais no século XVII. O desenvolvimento e ampliação dos currais no sertão norte-rio-grandense conduziu às fazendas de gado no século XVIII. Os documentos utilizados pela autora demonstram que este foi um período de conflitos com os indígenas que viviam naquela região, que duraram até cerca de 1720 com a chegada de outros colonizadores que vinham de Pernambuco e da Paraíba. Este período – que a autora chama de “Primeiros Rascunhos” – vai até 1831, antes da organização formal do espaço, dos limites interprovinciais e pela criação da Vila Nova do Príncipe, que acabou por definir os limites do Seridó. Esse processo todo foi resguardado pela economia em torno do gado. Até o final do século XIX – quando se tornam mais rebuscados os processos políticos, jurídicos e eclesiásticos – a vida econômica permanecia vinculada à pecuária, no entanto, a expansão da criação do gado ficou restrita frente às condições ambientais, cujos regimes de estiagens se tornaram mais agudos. Em 1845, uma grave seca quase assolou o Seridó, no entanto, com a chegada das chuvas – chamada de invernada – emergiu a cotonicultura como uma possibilidade de cultivo em um território com as características ecológicas as quais desfrutava o Seridó. No entanto, foi com a Guerra da Secessão, ocorrida nos EUA entre os anos de 1860 – 1865, que houve o período conhecido como “febre do algodão”. No início da década de 1870, já com a reinserção americana e com o desempenho paulista, a produção de algodão no Seridó foi fragilizada, agravando-se com a seca de 1877.

Na obra de J. Borges, aparecem: a) a lida com a terra, pela presença da enxada na mão do agricultor, no alto do desenho, e pela ação do gado no trabalho de arar a terra, na base da gravura; b) o papel do gado para o deslocamento do sertanejo, de um lado a outro, talvez em fuga da seca; c) a trouxa, no alto da cabeça da mulher, com seus poucos pertences, parecendo indicar o caráter definitivo da mudança, como se a migração fosse o único destino possível para o lavrador; c) constitui natureza típica da caatinga a figura do mandacaru que emoldura o desenho, estando presentes, de um lado, o cão que o acompanha e, de outro, o pássaro que consta no alto. No centro, representando a resistência e a luta do sertanejo, há o cangaceiro. Trata-se de uma figura ambígua, porque o homem na imagem parece inofensivo, sua arma não está em punho, sua tez é tranquila; a cartucheira, no entanto, cruza o seu peito, criando uma imagem ostensiva e demarcando sua presença hirta.

Embora a gravura permita muitas leituras, ela é um concentrado de imagens, na qual o gado está sempre presente. A obra representa o universo de trabalho e das dificuldades que os primeiros habitantes enfrentaram, assombrados pela fome e pela ausência do Estado, o que os forçavam a ser “senhores de sua própria vontade e sobretudo improvisadores” (Mello, 2004, p. 43). Por esta razão, os movimentos migratórios que trouxeram pessoas para o sertão, mas que também as expulsaram de seu lugar de origem, aparecem como uma característica fundamental na xilografia em destaque.

Similar ao sertão pernambucano de J. Borges, o antigo Seridó, referido na já mencionada exposição e em diversos discursos, traz à tona uma cartografia carregada de conteúdos em torno das atividades agropastoris (Moraes, 2005). A partir do ofício do vaqueiro, são estabelecidas relações de trabalho, criam-se técnicas específicas para tratar o gado e para aproveitar todos os seus recursos. Contudo, o mais importante, talvez, seja pensar como a relação com a terra perpassa as demais relações, uma vez que a lida com o gado acaba por definir os laços sociais, consolidando relações econômicas com base nas dídivas e na pessoalidade (Macedo, 1998).

Macedo (1998) mostra que “o espaço seridoense foi construído a partir da expansão pecuarística no âmbito da economia colonial” (Macedo, 1998, p. 613). As portas do sertão foram abertas para a criação do gado que, além da carne e do couro,

forneceu a força motriz para as lavouras de cana, permitindo que seus engenhos tomassem todo o litoral nordestino, uma vez que o açúcar era “o produto agrícola de exportação mais rentável para a lógica econômica do Antigo Sistema Colonial” (Macedo:1998, 612). Os homens do Seridó moldaram o sertão a partir das práticas pastoris.

Em consonância com esta ideia, Moraes (2005) observa que:

Na história do Sertão potiguar, a pecuária não desempenhou um papel importante apenas na ocupação do espaço, mas também na estruturação de uma economia que se tornou fundamental para o Rio Grande do Norte e para o Seridó. Nesta fração do espaço norte-rio-grandense, a criação do gado despontou como a atividade econômica primaz dos homens que se embrenharam pela caatinga para levantar currais, definindo a natureza e o perfil de sua ocupação, repercutindo em suas primeiras delimitações. (Moraes, 2005, p. 64)

O projeto de colonização da região tornou-se conhecido como o “ciclo do gado”³⁷. Era preciso acostumar o gado, amansá-lo, adaptar os campos, extinguir os predadores, abrir cacimbas, vencer a fome, descobrir o sal, conhecer o ciclo dos rios, entender o inverno, expulsar as populações autóctones, impor outra lógica de gerenciamento dos recursos naturais, enfim, uma prática econômica que eliminou áreas agriculturáveis – e, por extensão, seus ocupantes tradicionais – em favor dos grandes currais de gado.

No “Seridó Antigo”, a vida se organizava em função do gado³⁸ (bovino e caprino) – e dele se retirava tudo o que fosse necessário à sobrevivência: carne e leite (e todos os seus derivados), couro (que servia para auxiliar a lida no campo e a composição dos móveis e acessórios da casa), os ossos e o esterco³⁹. Observa-se, assim,

³⁷ O ciclo do gado foi estudado por Medeiros (1980), Macedo (1988 e 2004), Dantas (2004) e Moraes (2005), priorizando a perspectiva histórica. Esses autores assinalam que o período se estende de 1831 – quando houve o decreto da criação de Vila Nova do Príncipe, como província do Rio Grande do Norte, até o final do século XIX, com a produção de algodão.

³⁸ É inevitável recordar de Evans-Pritchard e da análise dos Nuer (1974). O gado para os Nuer, como sabido, era o eixo organizador da vida social: o bem mais prezado e de posse social mais importante. Mais do que fonte do alimento essencial (carne e leite), o boi proporcionava o estabelecimento de vínculo para os relacionamentos e, a partir do gado, criavam-se as perspectivas sobre o tempo e o espaço.

³⁹ Do esterco, tira-se o adubo e, nos tempos mais antigos, servia para compor a mistura para a construção e reboco de paredes. O chifre se torna berrante e pode ser usado, ainda, para guardar pequenas coisas,

que o gado forneceu (e fornece) muito mais do que alimentação, fomentando, inclusive, formas estéticas, prioritariamente masculinas, no trato com o couro.

O couro servia para auxiliar a lida no campo e era usado na composição dos móveis das casas. Estava nos bancos e nas camas; na roupa do vaqueiro, na selaria, nas bolsas de viagem (matulão), nos sapatos e sandálias. No trato com o gado, o couro era o material utilizado no fabrico de cordas de contenção e para ajudar no trabalho com os animais⁴⁰.

Amaciar o couro é um processo artesanal⁴¹. Tal qual o boi, um animal forte e violento que precisa ser domesticado para ter vida útil ao trabalho, o couro pede domesticação. Para obtê-lo, é preciso, antes de tudo, da morte. Depois de retirada toda a carne, o couro precisa ser limpo, sacando-se dele qualquer sinal de vida, como, por exemplo, os pelos, o cheiro do sangue e da carne. O cheiro é muito desagradável. É preciso secá-lo, sendo necessários vários dias, intercalando as exposições ao sol e à sombra.

O couro, depois desta primeira preparação, ainda duro, precisa ser amaciado, curtido, dobrado e curado. A maciez do couro é produzida pelo homem, em uma tarefa árdua que demanda força, tempo e paciência. Trata-se de um exercício de dominação. E apesar da prática civilizatória da produção material do couro, ele ainda permanece rústico e, de certo modo, indomável.

Uma vez macio, os homens costumam adorná-lo – alguns, ainda o hoje o fazem – com desenhos, tachas e costuras, criando uma estética peculiar, como a da sela do vaqueiro usada na procissão de Sant’Ana, em 2007:

além de servir como objeto de decoração. Os ossos também são aproveitados, principalmente para fazer mocotó e, uma vez triturados, podem servir de adubo.

⁴⁰ Capistrano de Abreu observa: “De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforge para a comida, a maca para guardar roupa. A mochila para milhar cavala, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas da faca, as broacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para cortume ou para apurar sal; para os açudes, o material do aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.” (Capistrano de Abreu, 1930, 72)

⁴¹ Agradeço a Mauro Tadêo de Brito – meu pai, outrora um homem que trabalhava com o gado – pela descrição paciente do processo de curtição do couro.

Figura 6 - Sela do Vaqueiro. Festa de Sant'Ana 2008. Foto: Thaís Brito

São poucos os artesãos que trabalham com o couro⁴² e, até onde pude saber, pelas conversas informais que estabeleci, na cidade, tem havido um desinteresse contínuo pelo ofício, uma vez que o acompanhamento do gado não confinado tem sido feito por meio da motocicletas, dispensando os paramentos do trabalho feito a cavalo. Contudo, apesar de ouvir sobre a escassez de trabalhadores no campo, fui surpreendida, durante os festejos de Sant'Anna, com a quantidade enorme de homens que vieram saudar a padroeira em seus cavalos, cujas selas reproduziam o repertório do trabalho artesanal.

Maurício Gomes, em entrevista ao *Jornal Tribuna do Norte*, descreveu, de modo breve, a produção artesanal do couro (envolvendo confecção e revestimento de diversos artefatos), após a etapa de curtição. Afirma que se trata de um trabalho difícil, em que os moldes precisam, primeiramente, ser feitos em papelão. Em seguida, o couro deve ser cortado com uma faca bem afiada, sendo que a costura e o acabamento são feitos com uma espécie de formão. Segundo ele, o artesão, precisa ter “força e

⁴² Um dos artesãos mais conhecidos da região, Maurício Gomes da Silva, em entrevista ao jornal *Tribuna do Norte*, contou que a pouca procura na indumentária é um reflexo das novas formas de criação do gado, devido ao declínio da permanência dos gados nos currais e o trabalho desnecessário do vaqueiro, uma vez que o transporte do gado tem sido feito por meio de carros. Além disso, também é rara a disposição para se curtir o couro. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/especial/redescobrimdo/010513/010513.htm>.

delicadeza ao mesmo tempo para confeccionar as roupas de couro”. A foto anterior (figura 6) mostra que a sela reúne o uso de algumas técnicas do trabalho com o couro, como a costura e o pesponto que ladeiam a peça, em relevo (assemelhando-se, inclusive, ao bordado richelieu, como nas figuras 25, 26 e 27. Nota-se que a costura não é sempre reta, incluindo outros pontos e movimentos da costura, como semicírculos e pequenos arabescos, revelando o estilo da expressão artística sertaneja. Em outras peças, não estão registradas aqui, é comum a ornamentação do couro recorrer a elementos florais, estrelas, palma e cruz, fazendo-nos pensar em sua relação com o bordado. Aqui, nesta sela, além dos pespontos e do aplique em metal, há um círculo, como uma flor enfeitando a sela.

Ser homem, no sertão nordestino, principalmente neste período de fixação no espaço, significava cumprir com as tarefas no curral⁴³. Para a lida com o gado, foi preciso desenvolver saberes que envolviam muita técnica, da doma do gado à versatilidade do aproveitamento de seus derivados, tratando-se de uma domesticação de formas e coisas, somada a muito trabalho. Durante o movimento de colonização (final do século XVIII e início do século XIX), principalmente no que se refere ao trabalho masculino, o cotidiano era marcado pelo confronto com a natureza: domar o gado, amaciar o couro, cultivar a terra e dela criar alternativas para o sustento de sua família.

Fixar-se no Seridó significou também construir cidades (Macêdo, 2005). A organização do espaço urbano em Caicó remete à fundação da cidade em 1687, quando foi construída a casa “Forte do Cuó”, dando origem ao povoamento do espaço. Em 1735, ampliou-se o número de habitantes com o estabelecimento da fazenda Penedo, atualmente, bairro Penedo. Na época, a cidade era chamada Vila Nova do Príncipe. Em

⁴³ A vida econômica na região organizava-se, como já dito, em torno do gado. No entanto, a produção econômica baseava-se na complementaridade dos gêneros. Homens e mulheres eram parceiros para a colonização do espaço, mas o território do privado cabia às mulheres e à providência econômica aos homens. Este é um fato que marca as relações sociais e que ainda se mantém na região de Caicó. Nas raras vezes em que pude conversar com os homens, em churrascos, durante a festa de Sant’Anna ou nos circuitos familiares de algumas bordadeiras, com quem tive convívio mais próximo, era recorrente a representação do espaço doméstico como feminino. O gado, os cavalos e a lida na roça, estavam no eixo das conversas dos homens, até mesmo entre aqueles que nunca trabalharam com a terra. Além de ser tema das conversas, a vida em torno do gado surge na linguagem, como o uso da expressão “domar o boi pelo chifre” quando se quer dizer que uma situação difícil foi solucionada de forma direta e explícita. Tal expressão é característica dos currais, denotando a brutalidade necessária para subjugar o animal e ser soberano diante das situações.

1748, foram lançadas as bases para a construção da Capela de Sant'Ana, originando a Freguesia de Sant'Ana. Em 1788, Caicó torna-se cidade⁴⁴.

A cidade de Caicó nasceu a partir das fazendas de gado. Os currais compunham “embriões de estruturas de fazenda que viriam a se tornar marcantes no cenário da organização socioespacial seridoense” e esta ocupação tinha, segundo a autora, um “duplo sentido: povoar o sertão com gentes e gados, erigir casas e currais” (Morais, 2005, p. 63). A lógica era ocupar os espaços tidos como devolutos com extensas áreas de pastagens e grandes currais, com a decisão de explorar o rebanho propriamente dito a fim de fornecer carne e derivados para o consumo nas cidades coloniais no litoral (Medeiros Filho, 2001).

Para que este projeto fosse realizado integralmente, era preciso que as famílias se fixassem no espaço. Ter família no sertão foi a via possível de proteção dos rebanhos que eram alvos das populações autóctones e como já havia lavoura e algumas estradas era possível começar uma outra história (Morais, 2005).

3. Caicó (feminino) do algodão

A importância da criação do gado é inquestionável no Seridó desde o processo de colonização da região. Na segunda metade do século XIX, a cotonicultura aparece como uma atividade complementar à pecuária, agregando o branco do algodão, de tipo mocó, à paisagem caicoense⁴⁵ (Dantas, 2005; Moraes, 2005; Macêdo, 2004).

A cotonicultura, mais do que uma cultura adaptada ao solo e ao cotidiano dos habitantes da região, teve a importância de inserir o Seridó nas dimensões políticas do

⁴⁴ Macedo (2005) assinala que: “Diminuídos os conflitos, a ereção de uma capela dedicada à Senhora de Sant'Ana fez com que as populações que já frequentavam o local (...) pudessem fixar-se à terra. Para usar as palavras de Dom José Adeleiro Dantas, estudando o Seridó antigo, “Na história de nossos sertões, as cidades nascem quando nascem suas igrejas, suas capelas”. Partindo desse pressuposto, ao derredor da capela devem ter surgido casas - ou, mesmo, fazendas de gado nas proximidades, e o espaço antes ocupado pela convulsão entre índios e brancos passou a ser um arraial”. (Macedo, 2005, p.5)

⁴⁵ O algodão de tipo mocó é reconhecido pela qualidade da “fibra, sedosidade, coloração e resistência” (Morais, 2005, p. 161). Na segunda metade do século XIX, houve uma expansão da cultura do algodão em grandes lavouras brasileiras visando a exportação, nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte. Esse modelo produtivo foi amplamente incentivado no início da República (SENAI, 2009).

Nordeste, uma vez que possibilitou que a região se inserisse no mercado agrícola nacional e internacional, alterando, no século XIX, o eixo político potiguar que migrou do litoral para o interior (Morais, 2005). Ademais, incluiu o trabalho feminino na lavoura – mesmo com intensidade distinta da realizada pelo trabalho masculino – e introduziu algumas perspectivas de gênero na descrição do próprio trabalho, principalmente no de fiar e nas artes da agulha, minuciosas ações femininas no Seridó, presentes antes mesmo da chegada do colonizador (Câmara Cascudo, 2003).

Gado e algodão formaram um importante binômio produtivo no Seridó. Esses ciclos econômicos caracterizaram a produção econômica da cidade até as décadas de 1960 e 1970 (Macêdo, 2004/2005), definindo tanto a produção econômica quanto as relações de trabalho e suas representações sociais (Morais, 2005). É possível que a inserção do algodão no local tenha impactado inclusive alguns discursos sobre o comportamento das pessoas da região. Moraes (2005) observa que os seridoenses associam o tipo de algodão aos aspectos naturais da região⁴⁶:

A associação entre o tipo de algodão e a região em que melhor adaptou-se repercutiu em termos de designação, passando a malvácea a ser nominada de mocó ou seridó. Dentre as múltiplas leituras que este fato pode suscitar, uma delas alude à associação imagética entre os seridoenses, *homem de fibra*, tão resistente quanto o algodão de *fibra longa* que produziu. (Morais, 2005, p. 161)

A produção do algodão foi estimulada pelos governos e pelos grandes proprietários de indústrias de tecelagem. Argumentava-se que a cotonicultura era a alternativa às graves secas que dizimaram rebanhos inteiros no sertão nordestino, arrasando inclusive a criação de animais do Seridó (Macêdo: 1998). Além disso, a inclusão econômica em um mercado mais amplo e a recente inserção política trazida pela cotonicultura, incitaram a ideia de progresso no Seridó.

Foi o algodão, do tipo mocó ou seridó, principalmente na segunda metade do século XX, que constituiu um marco na economia potiguar (uma vez que o seu cultivo, beneficiamento e comercialização abriram possibilidades para uma produção que dinamizou a exportação do produto). Contudo, mais do que uma nova inserção econômica, o ciclo do algodão articulou o campo à cidade, funcionando como alavanca

⁴⁶ E, mais para frente, é possível ver essa mesma construção da imagem do seridoense nos discursos da representante das bordadeiras na ABS.

para o desenvolvimento regional e projetando, tanto a região quanto sua cidade mais importante, Caicó, de modo a obter alcance regional (Morais, 2005).

O algodão projetaria o Seridó, nos primeiros anos do século XX, para um Brasil da indústria moderna. Com a cotonicultura, a vida na cidade de Caicó se deslocou do campo para a cidade, em função do beneficiamento do algodão, conduzindo à priorização da urbanização, à necessidade de escolas de formação básica e profissional, ao estímulo do comércio e ao desenvolvimento de estradas para escoar a produção. Com o algodão, o Seridó estaria, portanto, apto aos novos tempos, à industrialização e à ruptura com o isolamento. Tal movimento seria completo se houvesse açudes e estradas, quando, por meio do Departamento Nacional de Obras de Combate às Secas – DNOCS –, foram desenvolvidos projetos de infraestrutura viária e de irrigação para a região.

As possibilidades que viriam com a cotonicultura eram tão importantes que a bandeira da cidade de Caicó, não por acaso, tem, no centro, o algodão:

Figura 7 - Bandeira da Cidade de Caicó. Fonte: Prefeitura de Caicó

A dinâmica da produção algodoeira trouxe, para a região, o *status* de fornecedor de matéria-prima para a indústria da tecelagem, entre o final dos anos de 1860 e a década de 1930, como indica Moraes (2005). Apesar da produção não ser

muito grande⁴⁷, se comparada à paulista, o algodão era de boa qualidade e tinha um beneficiamento considerado satisfatório para a indústria. Este foi um período de abundância para a cidade, proporcionado pelo cultivo do algodão. Finalmente, como criam, riqueza e modernidade poderiam estar presentes no Seridó:

Tomando como referência Caicó, cidade que despontava como centro regional do Seridó, é possível inferir que, embora, obtendo uma produção ínfima de algodão, destacava-se na esfera de beneficiamento e comercialização. Suas indústrias beneficiavam o algodão produzido em outros municípios seridoenses, no Oeste potiguar e no Sertão paraibano, principalmente os situados na região de Patos. No período em apreciação, três usinas de beneficiamento de algodão estavam em pleno funcionamento na cidade e, ainda, em duas unidades com que se realizava o fabrico de óleos vegetais” (Morais, 2005, 168).

A cotonicultura, realizada em lavouras maiores com a finalidade de exportação, tinha, como maior grupo de trabalhadores, os homens. Mas, na produção menor, algo frequente ocorria em Caicó: as mulheres eram a maioria na colheita do algodão, obviamente que eram as mulheres pobres. Se comparada ao trabalho com o gado, a cotonicultura, do ponto de vista da rotina do trabalho, apresentou características mais próximas do modelo feminino.

A colheita é uma tarefa cuidadosa, sendo preciso manter a atenção para evitar que, junto com a fibra (capulhos), venham impurezas e materiais estranhos. Por esta razão, é preciso colher rapidamente com ambas as mãos, sem machucá-los, cuidando para não colher os capulhos doentes, com pragas ou até mesmo os que estão molhados pelo orvalho. O capulho é como uma cápsula, um invólucro que abriga a flor do algodão.

Assim como o couro, o algodão também é fruto da natureza, mas lidar com flores é completamente distinto do que lidar com o gado. É interessante notar como a prática de trabalho com o gado e com o algodão aponta para convenções de gênero.

O trabalho das mulheres está presente no cultivo, na colheita, no beneficiamento e na fiação do algodão; além disso, se o trato com o couro exige rusticidade, o algodão, por sua vez, pede “delicadeza” - qualidade que fundamenta e acompanha também o ensino e a prática do bordado. As fibras do algodão são obtidas

⁴⁷ O Rio Grande do Norte, entre os anos de 1921 e 1925, exportou 49.183 toneladas de algodão.

diretamente da natureza e sua preparação, o filamento, é realizado por meio de processos mecânicos que podem ser artesanais ou industrializados. Apesar da colheita não ser fácil (sol quente, espinhos, trabalho árduo) não traz em si perspectiva de dominação pela força contra a natureza resistente, como no caso do gado e no tratamento do couro (que envolvem o sacrifício do animal).

Plantar algodão, tratá-lo pela fiação, trançar tecidos e fazer redes. Câmara Cascudo (2003) lembra que o cultivo do algodão e a fiação estavam presentes no cotidiano do “mulherio tupinambá” e foram essas mulheres que prolongaram a prática da cultura do algodão pelo sertão em que o folclorista caminhou. As tarefas das primeiras mulheres eram: arrancar o capulho, desfiar, torcer os fios resistentes; e, segundo os relatos dos colonizadores, elas “não estavam interessadas em cozer ou lavar, apenas em fiar” (Câmara Cascudo, 2003, p. 24). Apenas posteriormente os religiosos católicos ensinaram essas mulheres a tecer. Segundo o intérprete potiguar:

As mulheres e as moças indígenas das aldeias ou missões orientadas pelos padres jesuítas aprenderam a tecer mais cerradamente. E as que viviam ao redor das vilas e freqüentavam as “ruas” tiveram essa prenda. Nas missões dos jesuítas em Guageru (Estremoz) e Guaraíra (Arez) no Rio Grande do Norte, ao redor de 1757, ensinavam a coser e tecer às cunhãs e cunhantãs, regularmente: “Raparigas que aprendiam a fiar, tecer e coser na Missão”. (Câmara Cascudo, 2003, p. 25).

A tecelagem foi uma indústria doméstica, feminina e tradicional. Essa tarefa se tornou ainda mais rebuscada, continua Cascudo, quando as portuguesas trouxeram consigo teares e novas técnicas que serviram à produção das redes, durante o processo de colonização. Fazer rede tornou-se tarefa feminina. As mulheres de Caicó passaram a ordenar o seu cotidiano em função da produção das redes. “A vida era assim”, disse Ítalo, 31 anos, um dos raros bordadores da região, lembrando o passado no campo: “a roça com o algodão, a casa e mais nada e quando não era o plantio, fazia-se rede”⁴⁸.

Rachel de Queiroz (1910-2003), em “Variações sobre a rede”, nos conta que:

Pois lá no Norte, não é rede apenas leviano instrumento de repouso, tal como a consideram aqui pelo Sul: objeto de veranistas, leve encosto para as sextas, pendurado precariamente e à vista dos

⁴⁸ Ítalo, 35 anos, solteiro, seminarista, viu todas as mulheres de sua família tecer redes e aprendeu desde muito pequeno a técnica. Foi pela fiação e comercialização das redes que ele se inseriu no mundo do bordado. Sua história será apresentada com mais detalhes, no capítulo 3.

passantes nas varandas externas das casas ou nos jardins. A rede nos acompanha desde o primeiro dia ao último – é berço, é leito nupcial, é cama de enfermo, é caixão de morto (...) e o sinal de expulsão que dá a dona da casa ao hóspede recalcitrante é desarmar-lhe a rede. (Queiroz, *apud* Cascudo, 2003, p. 221)⁴⁹.

Essa percepção sobre a rede nos traz, em um primeiro momento, a relevância deste objeto para o contexto sertanejo de Caicó. A importância da rede remete à necessidade do algodão como matéria-prima e à tecnologia do tear, que precisa ter qualidade para dar conta de suas múltiplas funções. Além disso, a rede é muito versátil e sua presença é constante no cotidiano. Assim como os bordados, as redes estão nas casas, são dependentes do algodão e pedem técnicas (tecnologias) específicas, conduzidas pelas mulheres.

Cuidado, limpeza e atenção. O bom trabalho da colheita é obtido a partir da observância destes três elementos, da mesma forma como devem ser feitos a rede e os bordados. Algo interessante a notar é como tais noções estão permeadas nas representações sobre as mulheres de Caicó, isto é, como aptidão naturalizada do seu comportamento e valorização dos atributos de gênero feminino - visto que o papel de “zeladora cuidadosa da casa” aparece nos discursos atuais como uma característica igualmente louvável para a colheita, para a feitura das redes e elaboração dos bordados.

As fibras do tecido, principalmente o linho e o algodão, formam a base material para a produção das peças a serem bordadas. O bordado fala de detalhes, enquanto o tecido fala de uma apropriação específica da natureza. A atividade de bordar é prioritariamente feminina e executável na esfera doméstica. Os trabalhos de agulha, presentes em enxovais e roupas, foram (e ainda o são) realizados no âmbito de espaços tradicionalmente femininos, como a casa ou o atelier de costura. Entretanto, as fibras que compõem os tecidos falam de uma vida no campo e contam sobre a difícil vida na fazenda dos primeiros colonizadores, da restrição das mulheres à vida pública, do trabalho feminino na lavoura e nos lares. Testemunham, ainda, empreendimentos políticos no sertão, narram técnicas de trabalho e apontam para as noções de aproximação feminina com a natureza.

⁴⁹ Câmara Cascudo, em sua pesquisa etnográfica sobre a rede de dormir, inclui o ensaio de Rachel de Queiroz para corroborar com a análise sobre a abrangência do uso da rede como um objeto utilitário imprescindível no cotidiano brasileiro. No entanto, apesar de anotar que o texto de Queiroz foi publicado com a permissão da autora, o autor não cita o ano que foi escrito e nem a sua fonte.

A cotonicultura trouxe expectativas da modernização, incluindo investimentos políticos relevantes para a região, em função do incremento econômico, como já visto anteriormente. O algodão, seu beneficiamento e comercialização alteraram as percepções sobre a região que, de lugar inóspito, passou a se apresentar como lugar apto à modernidade.

Apesar do ciclo do algodão ter sido economicamente representativo quanto à projeção da cidade para circuitos mais distantes, tendo sido também importante para a formação de outras imagens da região, ele teve duração limitada. A produção começa a diminuir nos anos de 1920. Um dos motivos principais é que o estado de São Paulo estruturou uma produção regular e, salienta Moraes, “em 1936, era responsável por 50% da produção algodoeira no país” (2005, p. 164)⁵⁰. Ainda que menor, segundo esta autora, o período de 1940-1970 para Caicó foi um tempo promissor, de dinamismo econômico e de projeção política, tudo isso, graças ao algodão. Porém, na década de 1970, a seca voltou a assombrar o Seridó. Para além do ambiente competitivo desfavorável, a questão climática volta à tona como um problema a ser enfrentado pela região durante a década de 1970, o que dizimou o gado e arruinou a produção de algodão⁵¹.

Diante dessas dificuldades, era necessário criar alternativas para geração de trabalho e de renda. E, o bordado que, até então, era uma prenda doméstica, tornou-se fonte de trabalho e de recursos. Assim, de um meio para ocupar o tempo, disciplinar o corpo, preparar-se para o casamento e para o cuidado com a família, os bordados transformaram-se em alternativa ao trabalho rural⁵². É provável que a primeira mulher

⁵⁰ Com a crise do café, ampliaram-se os investimentos paulistas na cotonicultura, a partir de parcerias com os mercados externos da Europa e dos Estados Unidos. Os lucros advindos do algodão motivavam contratações de trabalhadores, investimentos indiretos nas estradas, portos, serviços urbanos etc., ampliando, inclusive, a produção e o beneficiamento para outras cidades do estado de São Paulo. A indústria têxtil paulista “alimentou-se, além da expansão física do mercado, dos ganhos reais de renda dos assalariados e das camadas médias, gerando uma economia mais integrada e dinâmica” (Teixeira, 2007, p. 66).

⁵¹ Há, ainda, um outro tema: as “viúvas da seca”. Essa expressão surgiu em decorrência das migrações dos homens da região do polígono das secas para as cidades do centro-sul do Brasil, nas épocas de grandes secas, principalmente entre os anos de 1970 e 1980. O êxodo masculino, em busca de trabalho, também lançou as mulheres do semiárido ao trabalho, como um meio de sustento da família, uma vez que se viram desprovidas de acesso direto ao marido, tornando-se chefes de família. No entanto, como este tema não surgiu nas entrevistas e não foi algo relevante durante a etnografia, decidi não contemplá-lo.

⁵² Fato similar ocorre na Inglaterra do século XVIII. Diante do desenvolvimento da burguesia e da segregação dos espaços, o ideal era que as mulheres cuidassem da vida doméstica. Mas, isso era apenas possível para uma pequena elite, apesar da ideia estar difundida nas várias classes sociais. Para organizar as ideias burguesas em relação à necessidade de sobrevivência, as mulheres das classes operárias passaram a trabalhar em ofícios que se consideravam como mais aptos à ideia de certa natureza feminina. A citação de Hall (2009 [1987]) auxilia a compreensão desse processo: “Já estava bem estabelecido que

de Caicó a se utilizar do bordado de forma comercial tenha sido a modista Maria do Vale Monteiro⁵³, que fez das peças ornamentadas mercadorias e fonte de rendimentos⁵⁴.

As mulheres e filhas de fazendeiros preparavam-se para o casamento pelo aprendizado das prendas domésticas, entre as quais o bordado ocupa lugar de destaque. As mulheres pobres, que trabalhavam no campo, buscavam na costura, na feitura das rendas e nos bordados, possibilidades de geração de renda e, portanto, meio de sobrevivência (Falci, 2000). A cultura do bordado foi se criando na região do Seridó por meio das mulheres, independente da classe social ou da função das peças que produziam. As roupas, enxovais e adereços passaram a permear o cotidiano e ir além dele, revelando-se uma possibilidade de transcender a realidade e as possíveis limitações de ordem econômica, social, ecológica ou geográfica. Alguns olhares para a presença do bordado podem conduzir à trajetória dessa cultura.

4. O bordado dentro da casa: cuidado da família

As mulheres chegaram à região apenas em meados do século XVIII. A inserção feminina na região sertaneja foi também uma resposta à baixa taxa populacional no reino português que precisava de mulheres, de origem europeia, para viabilizar o processo de ocupação do território sertanejo; por meio de uma prole legítima, satisfazendo, simultaneamente, a moral jesuítica e a defesa dos preceitos católicos (Gomes, 2004). Deste modo, as mulheres consolidaram os dois objetivos de

uma burguesa que trabalhasse para ganhar dinheiro não era feminina. No caso das mulheres pobres, as normas eram um pouco diferentes. As mulheres podiam ter um ofício, se fosse um prolongamento de seu papel feminino “natural”. Não se considerava inconveniente que as empregadas domésticas limpassem, cozinhassem e cuidassem das crianças.”

⁵³ Maria do Vale Monteiro era viúva e junto com sua filha, Eunice, tinham um atelier de costura de trajes finos. Conforme contam em Caicó, são elas que, pela primeira vez, passaram a comercializar os bordados nas roupas e nos enxovais. O capítulo 3 apresentará de forma mais detida essa história.

⁵⁴ Vieira (2006) apresenta uma trajetória similar na Ilha da Madeira, no final do século XIX. Até então, os bordados madeirinos eram feitos exclusivamente para ser utilizados em ambiente doméstico – inclusive, eram feitos apenas nos espaços domésticos, eram um produto “não vendável, que raramente saía do circuito familiar” (Vieira, 2006, p. 30). Foram os britânicos que perceberam a possível comercialização desses bordados produzidos em Portugal, a partir de uma exposição sobre a indústria madeirina, realizada no Palácio de São Lourenço, em Funchal, em abril de 1850. Em 1854, Miss Elisabeth Phelps, filha de um mercador de vinhos que havia visitado a exposição, passou a exportar os bordados produzidos na ilha, interessando-se, ainda, por criar uma escola para disseminação do ofício (Vieira, 2006, p. 32).

ocupação inicial do lugar: proteger o espaço e criar uma sociedade moralizada, por meio da família.

Aos homens do sertão⁵⁵ cabia a lida cotidiana, enquanto as mulheres estavam na lavoura. É possível que algumas das camponesas já soubessem tecer e bordar, como apontou Câmara Cascudo. No entanto, o trabalho na roça era muito intenso, o que provavelmente gerava pouco tempo para a prática disciplinada do bordado. Para além do trabalho do campo, havia uma elite que vinha do reino de Portugal, para ocupar postos políticos e reproduzir os modelos ideológicos coloniais (Falci, 2000; Morais, 2005)⁵⁶. Deste último grupo, faziam parte algumas das mulheres cujo papel de reprodutoras e de mantenedoras de uma determinada ordem social, destinava-as para o pleno exercício de suas funções dentro do lar, expressando recato e solicitude (Falci, 2000, p. 269).

O treino para esses papéis começava desde a infância, a partir da observação e restrição da conduta. Em torno dos 12 anos, essa ação era reforçada por ocasião do início da confecção dos enxovais. Pela ênfase na confecção dos enxovais como forma de preparação para o papel a ser desempenhado, no lar, é possível observar como a “cultura do bordado” faz parte da criação do cotidiano por meio gestão da casa. O foco da vida das mulheres dessa elite, mantinha-se nos afazeres domésticos, principalmente a costura e o bordado. Gomes (2004) volta às palavras de D. Francisco Manoel de Melo para lembrar que “às mulheres deveriam ser acessíveis as primeiras letras, sendo que o melhor livro era a almofada e o bastidor” (Gomes, 2004, p. 14). Jean-Yves Durand observa que do século XIX até pelo menos a primeira metade do século XX, a bordadeira e a costureira encarnavam a representação da mulher virtuosa:

(...) a bordadeira é a representação por excelência da rapariga virtuosa. Quando se quer dar a imagem de uma vida familiar harmoniosa, a figura preferida é a mulher cosendo. É a habilidade como costureira, conjugada com as suas virtudes de poupança e o seu engenho (...) um

⁵⁵ No Seridó estavam os sertanejos advindos da Paraíba e de Pernambuco (Medeiros Neta, 2006), somado aos grupos autóctones (Medeiros Filho, 2001; Cavignac e Alves, 2007) e quilombolas (Cavignac, 2008).

⁵⁶ As distinções de classe foram também manifestas pelo recorte de gênero, uma vez que as “sinhas brancas”, como mulheres da elite consolidavam e perpetuavam a criação de prole legítima e saudável, forte para lidar com a fazenda ou com a política, eram legalmente casadas e se tornavam os bastiões de defesa da própria família (inclui-se os bens) e da garantia da perpetuação da fé católica. Para que isso fosse possível, deviam sustentar conduta exemplar, zelando pelos princípios cristãos e mantendo-se comprometidas com o ensinamento da fé, com base em sua experiência e honradez, expressas pelo recato e solicitude. A constituição da família sertaneja deveria ser levada a cabo pelo molde da discrição, daí o cultivo dos hábitos simples na maneira de vestir e de aparecer publicamente (FALCI, 2000).

dos instrumentos da boa aparência, da dignidade, da expressão de uma forma de respeito pela ordem estabelecida (...) A agulha aparece neste contexto como o instrumento por excelência de afirmação de uma suposta “natureza feminina”. Passando por uma estrita disciplina do corpo e da atenção necessária para a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costureira instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele. (Durand, 2006, p. 8)

A produção artesanal foi companheira das mulheres na disciplina e na ocupação do tempo, no período de colonização. Mais do que isso, bordar e coser demonstravam um indicativo de riqueza, de prosperidade e da posição social das famílias que prosperavam⁵⁷. Quanto mais sofisticados fossem os enxovais, mais distinta era a família; quanto mais detalhado o enfeite, mais preciosa era a dona da casa e, por consequência, a própria família. Poder dedicar-se, com esmero, às prendas domésticas significava que essas mulheres gozavam de tempo livre para se empenhar em tarefas que não eram de sobrevivência – algo raro em um ambiente que necessita de trabalho intenso.

A utilização dos bordados como ornamentação da casa – e também como forma de distinção social – é analisada por Carvalho (2008), ao estudar as casas paulistas do século XIX e XX. Apesar da distância no tempo e no espaço, a reflexão da historiadora é fértil para a análise sobre o papel do bordado no Seridó, principalmente no que se refere à presença da natureza no interior das casas, por meio das mãos femininas. Carvalho (2008) assinala que um dos objetivos do artesanato era marcar a distância de trabalhos braçais, considerados degradantes:

No Brasil, o caráter amador e não produtivo do artesanato doméstico mantém-se não tanto pelo seu poder disciplinador, mas como forma de marcar a distância da dona de casa dos trabalhos braçais sujos, pesados e repetitivos considerados como atividades degradantes. Para ser eficaz, portanto, o artesanato doméstico tinha que mostrar afinidade com a arte, com isso provando ser uma prática criativa e não repetitiva. (Carvalho, 2008, 76).

⁵⁷ A ostentação de riqueza e poder de uma família era demonstrada no âmbito doméstico e nos labores artesanais femininos, como lembra Falci (2000): “Denotavam também o poder das famílias ricas as colchas, as toalhas de mesa e de aparador, as dezenas de redes, todas elas peças de enxoval em algodão muito alvo (...) A dimensão da fortuna dessas famílias também poderia, de certa forma, ser medida pela sofisticação dos bordados a crivo, em branco, em matiz de rendas-renascença, dos trabalhos em filé e em crochê que enfeitavam as varandas das redes ou compunham inúmeros bicos das antigas combinações ou que enfeitavam as camisolas de dormir e peças de vestuário, das cortinas e colchas de crochê (em especial a do dia do casamento)”. (Falci, 2000, 248).

No “Seridó Antigo”, a inserção das mulheres de uma elite na região, durante o processo de colonização, acabou por difundir uma arte para aquele território. Os trabalhos artesanais realizados no âmbito doméstico, como a costura, e principalmente o bordado, estiveram aptos para experimentação estética, provocando um comportamento criativo na concepção e na feitura das peças na e para a casa. Também chamadas de “toque feminino”, as artes manuais estavam (e ainda estão) difusas pela casa, cobrindo o lar com ornamentos, transformando os objetos, camuflando ambientes ou destacando o valor de algumas peças (Carvalho, 2008)⁵⁸.

O possível início da prática do bordado na região do Seridó deu-se em meio ao movimento de colonização do espaço que se compunha por grupos sociais. De um lado, os vaqueiros, ligados à criação dos currais, ao trabalho árduo no campo, à lida com o gado e à tentativa de se formar uma lavoura (muitas vezes, com a ajuda das mulheres camponesas); por outro lado, a presença de uma elite que precisava adequar a vida sertaneja aos modelos civilizatórios do Reino. Apesar de dificuldades distintas, é possível imaginar que ambos compartilhavam a ideia de que a mulher era capaz de suavizar o processo de colonização.

A análise de Carvalho (2008) para as casas paulistas, no início da industrialização, pode iluminar a concepção de uma “natureza feminina” como um filtro para as adversidades externas ao lar, que se fazem presentes nas casas por intermédio dos bordados⁵⁹. As casas paulistas buscavam criar um imagem de conforto, status e disciplina por meio da decoração, do uso dos objetos e da feitura do artesanato pela dona da casa, dentre eles, os bordados (Carvalho, 2008).

⁵⁸ Carvalho observa que: “Aqui não está em jogo apenas o alargamento da noção de territorialidade da dona de casa, que visto isoladamente poderia significar um crescimento da figura feminina como agente social reconhecidamente relevante. O que está em causa é a forma de apropriação dessa territorialidade doméstica. A integração do corpo feminino com os objetos domésticos tem como característica principal a inespecificidade. Isso quer dizer que ela não diz respeito somente a objetos retoricamente femininos, mas está presente de forma difusa por toda a casa. Trata-se de uma direção centrífuga da ação feminina. Essa ação irradiadora, que cobre cada objeto da casa com um véu de feminilidade, atinge a engrenagem doméstica, inclusive seus empregados, seus ritos sociais, familiares e seu próprio corpo...” (Carvalho, 2008, p. 68) *grifo da autora*.

⁵⁹ De acordo com a autora, essa “natureza feminina” pode ser entendida como um conjunto de: “representações extraídas de um universo natural filtrado e reelaborado pela arte. Nele se destacam elementos miniaturizados e delicados, considerados agradáveis ao olhar, ao toque, ao cheiro e até mesmo ao paladar. A evocação da natureza no ambiente doméstico foi extremamente enriquecedora e facilitada pela absorção ocidental dos motivos e formas de produção da arte japonesa, que explorou, à exaustão, os temas florais”. (Carvalho, 2008, p. 87).

É possível que o mesmo processo de busca pelo conforto tenha ocorrido em Caicó, desde a época em que a vida estava centrada na criação de gado e na lavoura de algodão. A ornamentação do lar pôde criar uma imagem distinta do mote da aridez e da rusticidade do espaço público, estigmatizado pela violência e dificuldade comuns aos currais seridoenses. Portanto, a delicadeza dos bordados no ambiente doméstico torna a caatinga menos assustadora, suavizando o domínio da vida cotidiana.

Ainda hoje, o que se vê é que os bordados nas casas têm a função de decorar o ambiente e, assim, de torná-la mais bela suave. Vejamos, por exemplo, a leitura de uma vivência específica da natureza, segundo o estilo dos bordados de Caicó, que projeta leitura distinta da natureza árida e inóspita. Nos bordados, ela surge reinterpretada: flores, folhas, pássaros, geometria, cores e sombras, em formas delicadas⁶⁰.

No bordado, a seguir, vê-se um exemplo da interpretação da natureza. Trata-se da interpretação de uma bordadeira para o pássaro Acauã. Este é um pássaro muito comum no nordeste brasileiro, presente no sertão e na região litorânea⁶¹. É uma ave de rapina, cujo cantar lembra uma risada sarcástica. No sertão, acredita-se que este pássaro tem o poder de revelar, por meio de seu canto, se o tempo será chuvoso ou seco. Quando esse pássaro canta, pode ser um mal agouro.

A música de Luiz Gonzaga sobre este pássaro tão presente no sertão fala, poeticamente, sobre o imaginário que cerca o animal:

Acauã, acauã vive cantando/Durante o tempo do verão/No silêncio das tardes agourando/Chamando a seca pro sertão/Chamando a seca pro sertão/Acauã, Acauã, Teu canto é penoso e faz medo/ Te cala acauã/Que é pra chuva voltar cedo/Que é pra chuva voltar cedo/Toda noite no sertão/Canta o João Corta-Pau/A coruja, mãe da lua/A peitica e o bacurau/Na alegria do inverno/Canta sapo, gíria e rã/Mas na tristeza da seca/Só se ouve acauã/Só se ouve acauã Acauã, Acauã...

⁶⁰ Lembrando do artesanato com o couro, produzido pelos sertanejos, como apresentado na primeira parte deste capítulo, vê-se a inserção de elementos artísticos inspirados na natureza e que suavizam, também, a rusticidade do trabalho. As flores, estrelas e outros ícones são registrados no couro, já amaciado.

⁶¹ Acauã é um pássaro encontrado desde o Sul do México até o centro da América do Sul, que habita tanto florestas úmidas como áreas secas, o Cerrado e a Caatinga. Seu nome científico é *herpetotheres cochinnans*, sendo uma ave de rapina, carnívora, que se alimenta de filhotes de ratos, de outras aves e de cobras. Seu nome em inglês *laughing falcon*, inspirado por seu canto, que se assemelha com uma risada, chegando a ser estridente. (Dados do Zoológico de São Paulo, disponível em <http://www.zoologico.sp.gov.br/bichodomes.htm>. Acesso em 24/3/2010).

Agora, a interpretação sobre o pássaro por uma das bordadeiras da Associação:

Figura 8 - Pássaro bordado em toalha de mesa, ABS. Foto: Thaís Brito

A interpretação da bordadeira sobre o pássaro difere da cantada pelo compositor. O Acouã, no bordado, está em um ramo fértil, que nada lembra a miséria da seca. Ele não é assustador, não traz agouro e nem tristeza. É de outra natureza. O cinza característico é suavizado pela cor de rosa. O pássaro não está assustando, não é um agouro. No bordado, a ave assustadora se torna uma ornamentação e a casa fica mais bonita. Outros pássaros são bordados. O galinho do norte, presente no universo sertanejo, também se revela por meio de uma interpretação peculiar da caatinga:

Figura 9 - Pássaro bordado sobre um galho, com ramo de flores, produzido por Lucineide. Foto: Thaís Brito

A foto destaca o pássaro bordado sobre um galho, com um ramo de folhas. Aqui, a fertilidade se torna ainda mais explícita, pela presença das folhas, pelo vermelho vivo de suas penas. Foi produzido por Lucineide para a sua participação na Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó (FAMUSE), no estande da ABS. Em primeiro plano, está o pássaro. Está em um ramo com folhas, o que também suaviza a caatinga, uma vez que o pássaro parece não estar em uma terra árida. O bordado conta que a terra não é pobre, não para as bordadeiras.

Em Caicó, a natureza faz parte do repertório dos bordados, no entanto, como na análise da historiadora para as casas paulistas, trata-se de uma “natureza filtrada” e reelaborada, que surge fértil e suave (Carvalho, 2008). Assim, as artes manuais, que já sinalizavam um forma de demonstrar o potencial econômico da família, encarnaram mais um papel a ser realizado no âmbito doméstico: aconchego e proteção. A casa era, segundo Carvalho, o “lugar de prazeres amenos, refúgio do homem cansado e preocupado” (*idem*, 2008, p. 63). Assim, os tecidos ornamentados simbolizavam uma boa administração doméstica, revelada pelo cuidado da casa e, por extensão, pelo zelo maternal.

Distante geograficamente de Caicó, mas próximo pela aridez da terra, o Irã tem uma relevante produção artesanal: os tapetes. Spooner (2008), ao analisar os tapetes

iranianos, afirma que também nessa tradição artesanal (geralmente produzidos por mulheres), a natureza surge transfigurada:

Na tradição iraniana, em geral, há o desejo de intimidade com a natureza, ar fresco, luz, espaços abertos, mas uma aversão e uma apreensão diante da natureza em estado puro, sem qualquer proteção contra a ameaça das forças naturais. Em terras ermas, sem os confortos da vida sedentária, onde a natureza era incontrolável, viviam apenas os nômades. (Spooner, 2008, p. 268)

Essa perspectiva sobre a natureza e sobre a organização social do nomadismo é estigmatizada por imagens que assinalam que os “nômades simbolizavam a insegurança, a desordem social e a falta de controle político” (Spooner, 2008, p. 268), portanto, distintas do modelo civilizador. Diante disso, Spooner lembra que a maioria dos motivos singulares dos tapetes iranianos trazem representações sobre o jardim – uma natureza organizada e civilizada pelo homem. Outros modelos trazem alguns objetos como joias, lanternas e ladrilhos, representações da civilização como se fossem um jardim.

Essas análises podem ajudar a compreender a valorização da presença dos bordados nos lares e nas escolhas que priorizam as flores, os arabescos e a geometria dos pontos para a composição dos motivos.

No início da pesquisa, perguntei para algumas bordadeiras a razão de bordarem tantas flores. Iracema disse que se bordam flores “porque são lindas, copiar exige destreza, muita observação e conhecer a natureza”; Iasnaia⁶² disse que “é porque é tradicional, porque sempre foi feito assim”, Rosário⁶³ afirmou que “esta é a marca dos antepassados”. As flores falam, segundo Iracema e Arlete, da herança portuguesa dos bordados de Caicó, uma vez que as mulheres da Ilha da Madeira bordam as mesmas flores.

Carvalho (2008) faz a mesma pergunta para as casas paulistas ao perceber que os ornamentos inspirados na natureza compunham um repertório de motivos

⁶² Iasnaia tem 27 anos, é casada, com um filho. Borda há muito tempo, em parceira com sua mãe e outras parentes. No capítulo 3, voltaremos à sua trajetória.

⁶³ Rosário tem cerca de 50 anos, é casada e não tem filhos. Ela não é bordadeira, mas riscadeira. Trabalha na prefeitura da cidade por meio período e tem uma vivência ativa na comunidade católica da cidade. É uma das personagens mais importantes para o bordado. As bordadeiras de Caicó, de modo unânime, consideram que os riscos de Rosário são os mais bonitos da cidade. Nos capítulos 2 e 3 voltaremos a ela.

ornamentais, sendo que as flores mereciam uma “menção especial” nos artefatos produzidos pelas mulheres. A historiadora observa que se acreditava, no início do século XX, que o uso das flores podia incentivar, nas mulheres, o gosto pela comparação, pela combinação de cores, de formas, de aromas, e que simbolizava a presença feminina no lar. Bordar é cuidar da família. As flores trazem representações sobre a suavidade e a vida domesticada (amaciada e curada), e, em Caicó, talvez os bordados tenham conseguido amansar e civilizar o curral, a lida com o gado e o território de incertezas.

A percepção de uma natureza agressiva a ser enfrentada é entendida por muitos, até hoje, como uma marca do Seridó (Medeiros Neta, 2006). Vimos – e veremos ao longo desta tese – como a experiência com o bordado subverte essas imagens. As políticas e os discursos intervencionistas retomam o tema da carência da região para pensar possibilidades de superação. Vimos rapidamente como os bordados, desde sempre, trazem outra leitura do lugar e da paisagem natural: leitura eminentemente feminina que apara as arestas, que cria pontes entre o público e o privado, que reinterpreta a natureza, produzindo outro ambiente.

Neste capítulo, ao observar a trajetória da cidade, tendo como fio condutor os bordados e as bordadeiras, foi possível perceber como o artesanato, de um método para a educação e disciplina femininas, de uma experiência e prática reservadas ao ambiente doméstico, atravessou tempos e espaços, tornando-se, nos últimos anos, trabalho remunerado para as mulheres da região (Gomes, 2004). Passatempo ligado à formação das moças de boa família, ofício permanente ou complementar para aquelas que precisavam trabalhar (Dênis 2005, p.10), o bordado se torna profissão e a história de Caicó é também a da profissionalização da atividade. As políticas públicas e a Associação das Bordadeiras aqui descritas e comentadas, ilustram esse processo.

O bordado é trabalho, alvo de políticas, sem deixar de ser também lazer, atividade ligada ao cotidiano da casa e da família. E mais que isso, ele é forma de ver o mundo – de pensá-lo e reinterpretá-lo – e é um modo de se colocar no referido mundo, dentro e fora de Caicó. Todos esses temas serão retomados ao longo dos demais capítulos.

CAPÍTULO 2

*É a sua vida que eu quero bordar na minha
Como se eu fosse pano e você fosse a linha □
E a agulha do real nas mãos da fantasia □
Fosse bordando, ponto a ponto, nosso dia-a-
dia □ □
E fosse aparecendo aos poucos nosso amor □
Os nossos sentimentos loucos, nosso amor □
O ziguezague do tormento, as cores da alegria □
A curva generosa da compreensão □
Formando a pétala da rosa da paixão □ □
A sua vida, o meu caminho, nosso amor □
Você é a linha, e eu o linho, nosso amor □
Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa □
Reproduzidos no bordado a casa, a estrada, a
correnteza □
O Sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza.*

A linha e o linho. Gilberto Gil, 1983.

Bordados de Caicó

O objetivo deste capítulo é apresentar o bordado a partir da multiplicidade de temas e tramas que o compõem, em intrínseca relação com aqueles que o executam. A fim de considerar as redes que se tecem no universo das relações sociais, em função da produção de bens materiais e imateriais, Gell (1999) observa que a produção das coisas é inseparável dos agentes que nela operam e mesmo dos objetos, que dão acesso a relações e intenções, apresentando-se inclusive como elementos disparadores de ação social. Considerando tal inspiração, proponho começar pela apresentação do processo de produção do bordado: os espaços de sua execução, as escolhas e o uso dos materiais, bem como as técnicas empregadas. Em seguida, veremos os bordados, seus temas e motivos.

O bordado traz uma dimensão funcional que se constrói a partir de formas de transmissão do conhecimento, do seu papel na vida econômica e no cotidiano das pessoas que, de uma forma ou de outra, usufruem da produção artesanal. Em torno deles, constituem-se sistemas de significados vinculados aos papéis sociais, forjados em termos de gênero, classe social e idade.

A produção do bordado em Caicó obedece a critérios rigorosos de concepção e execução, que se revelam na relação com os repertórios, os materiais e as técnicas disponíveis e compartilhadas pelas bordadeiras. Esse saber-fazer envolve, ainda, um processo de produção sequencial, com estruturação formal e coerente com a projeção do resultado esperado e que pode ser considerado como um sistema de produção de conhecimento, nos termos de Silva (2002):

O estudo de um sistema tecnológico deve começar pela descrição e análise das cadeias operatórias a partir das quais os objetos são produzidos. Estas, por sua vez, compõem-se de um determinado número de etapas sequencialmente ordenadas e constituídas por diferentes elementos e ações que implicam num determinado resultado (Silva, 2002, p. 122).

Portanto, a descrição detalhada do processo do bordado – a apresentação dos lugares onde se borda, dos materiais disponíveis e a seleção dos mesmos, dos tipos de ponto que são elaborados, do uso das máquinas e de outros instrumentos – permite a reflexão do bordado como processo social, o que inclui relações e habilidades específicas na formalização e apreço por repertórios mais tradicionais. Ou, ainda, pela necessidade de intervenção renovadora diante de alguns contextos ou personagens, que falam da relação entre as artesãs e seus bordados.

Se toda pesquisa é fruto de parcerias, este capítulo é a expressão cabal do trabalho partilhado. Organizei tipos de bordado e construí categorias de composição, a partir das narrativas, entrevistas e das interpretações das bordadeiras, sem as quais eu não poderia entender nem o processo produtivo nem os sentidos das produções mesmas. Depois de organizar o material, submeti a análise à apreciação de Iracema, Arlete e Lucineide, que fizeram correções, incluindo e retirando termos, auxiliando-me na organização das descrições que ora apresento.

O capítulo está organizado em quatro partes. A primeira apresenta os espaços e os processos de produção, destacando o papel da casa como um lugar privilegiado para o aprendizado, treinamento e execução do bordado, em Caicó. No capítulo anterior, a casa emerge como espaço decisivo para o processo colonizador no Seridó e também como lugar de aprendizado das tarefas femininas. A proposta, aqui, é pensar o lugar doméstico, sobretudo como espaço de trabalho.

A segunda parte apresenta o processo de produção do bordado que abarca desde o risco – transferência dos desenhos para o tecido – até a engoma. Alguns temas são suscitados na descrição da prática do bordado artesanal, tais como: criação, reprodução, formas de execução e uso de materiais.

A parte três dedica-se à tarefa de “cobrir”. Cobrir é realizar a ornamentação dos tecidos, o ato reconhecido como de bordar. Serão apresentadas as técnicas usadas em Caicó, o repertório dos pontos e das composições, e o uso de instrumentos como as máquinas de bordar. Há também a narração pormenorizada da arte da bordadeira, permitindo mostrar como as de Caicó se diferenciam pelo conhecimento do repertório disponível na região, pelo uso das técnicas e por seus instrumentos.

1. Espaços de trabalho

O bordado é, em geral, uma prática solitária e silenciosa. No entanto, essa é apenas uma de suas muitas dimensões. Efetivamente, ele se constrói em uma rede de intensa comunicação com materiais e técnicas que são aprendidas desde um tempo do qual não se tem lembranças muito claras, e que implica sempre em novas criações, inserções e invenções. A rede de interações na qual o bordado se sustenta, cria, também, uma comunicação com modelos socialmente construídos, por exemplo, sobre o que se espera das tarefas e dos papéis femininos e também sobre como as bordadeiras se apresentam por meio de seus bordados.

A produção artesanal, como mostra Sennett (2009), implica em uma comunicação objetiva: denota a busca de um trabalho bem feito, realizado por meio de uma aptidão desenvolvida com o tempo. Parte de práticas concretas, da criação de hábitos e, essencialmente, trata de experiências. Mas descrever tais experiências é sempre muito difícil, indica ele:

O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar; mesmo o mais profissional dos escritores teria dificuldade de descrever com precisão como atar um nó correção A linguagem não é uma “ferramenta-espelho” adequada para os movimentos físicos do corpo humano. (Sennett, 2009, p. 111)

Mesmo compartilhando com o autor essa mesma dificuldade de expressar em palavras a prática artesanal, de descrever os instrumentos e as tecnologias usadas pelas bordadeiras, de narrar o processo do bordado (os pontos que são repetidos na elaboração das peças) e, justamente, de recuperar as narrativas sobre bordado, bordadeiras, práticas e produtos, tal esforço revela-se imprescindível para que entendamos o universo que alinhava bordados e bordadeiras.

Corramos, então, o risco e iniciemos essa narrativa pela casa da bordadeira.

1.1. A casa da bordadeira

Tendemos a pensar separadamente os espaços domésticos e os profissionais, quando, de fato, na vida cotidiana, o que se vê é a constante imbricação dessas esferas. Nas casas visitadas, em Caicó, a imbricação entre vida doméstica e trabalho remunerado se revela de modo cabal: nelas coexistem a realização de tarefas do lar e a produção do bordado, o trabalho e o lazer. A maior parte das bordadeiras desempenha suas funções em sua própria casa. Bordar é um trabalho domiciliar, realizado por mulheres, considerado complementar em relação ao trabalho masculino⁶⁴. Ele tem lugar ao lado dos cuidados domésticos e da educação dos filhos, todas entendidas como atividades prioritariamente femininas.

O grupo de atividades que envolve a “cultura feminina” tem a casa como *locus* privilegiado. De acordo com Simmel (2006), a “casa é a mais importante das criações femininas”, uma vez que faz o mundo exterior convergir para o mundo interior, que adquire uma forma feminina, manifesta, objetivamente, nos domínios do espaço, por meio da busca pela harmonia e de elementos delicados na decoração do ambiente. Carvalho (2008), por sua vez, destaca que o referido domínio do espaço, pela organização e cuidado da casa, é construído por meio do enxoval, seja na produção das peças como na escolha da distribuição dos objetos pelos cômodos.

O bordado, ao se tornar um tipo de trabalho realizado em âmbito doméstico, se depara com algumas interpretações sobre o exercício das tarefas, principalmente ao ser entendido como uma tarefa complementar às demais que compõem as atividades domésticas (Sorj, 2008)⁶⁵. É comum ouvir, entre mulheres que têm trabalhos

⁶⁴ Há uma hierarquia do trabalho quando este é realizado no âmbito doméstico. Nobre (1988) salienta que mesmo quando os homens trabalham no circuito próximo de casa, como no roçado, este trabalho ganha sentido público, ainda que parcialmente, e corresponde às responsabilidades de garantia do sustento da família. A casa, espaço feminino por excelência, é um lugar que abriga várias tarefas fundamentais, de rotina, para sua manutenção, constituindo um trabalho ininterrupto; tarefas tradicionalmente ligadas às mulheres, dentre elas, o bordado. Os trabalhos femininos tem sentido de ajuda e de complementação, sendo considerados de importância inferior, uma vez que são vistos como algo leve e irregular.

⁶⁵ Bila Sorj fala sobre um “contrato sexual” nas tarefas domésticas, pelo qual as mulheres se ocupam de assegurar as “necessidades diárias do grupo familiar” (Sorj, 2008, p. 88), uma vez que “a responsabilidade pelo trabalho doméstico esteja fortemente condicionada pelas relações de gênero, a situação de classe das mulheres afeta o tempo empregado nos cuidados e afazeres domésticos” (idem, p. 83). Para a autora, ainda que essas mulheres tenham uma tarefa remunerada, pelo trabalho complementar,

remunerados, que trabalhar em casa é algo positivo, à medida que torna possível combinar a prática econômica às demais tarefas corriqueiras, permitindo realizar as atividades profissionais de modo mais ou menos flexível. Por sua vez, essa não-separação entre casa e trabalho leva à sobreposição e ao acúmulo de funções: borda-se ao mesmo tempo que se cozinha, que se atende à porta, que se auxilia na solução das tarefas escolares dos filhos etc.

O trabalho feminino realizado na esfera doméstica tem sido estudado pelas ciências sociais, sob muitos ângulos (Saffioti, 1976; Sawaia, 1979; Spindel, 1983; Abreu, 1986; Abreu & Sorj, 1993; Matos, 1993; Macedo, 1996; Bruschini, 1999; Bruschini & Lombardi, 2003; Samara, 2003; Sorj, 2008). No que tange à produção artesanal, especificamente, Leite (2009) realiza uma análise histórica do bordado e das bordadeiras de Ibitinga, no interior do estado de São Paulo, considerando o papel do sindicato das trabalhadoras do bordado e a legalização da indústria do bordado na cidade. O foco prioritário é o olhar para o trabalho domiciliar, terceirizado, sazonal, sem contrato com o empregador, com altos índices de doenças profissionais e exploração do trabalho infantil.

Alguns anos antes, em Caicó, Iracema Batista (1988), por ocasião da realização de uma monografia de pós-graduação em História, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), realizou uma pesquisa (única, até então) sobre as bordadeiras e as relações de trabalho, em Caicó. Assim como Leite (2009), o interesse da historiadora seridoense, e também bordadeira, foi promover uma reflexão sobre as bordadeiras de sua região, a partir de um levantamento sobre as condições de trabalho dessas mulheres, realizados, principalmente, na esfera doméstica. As condições de trabalho impactavam negativamente as configurações legais e de salubridade das mulheres que se dedicavam ao ofício do bordado.

Apesar do interesse evidente dessas abordagens, o olhar para estas questões trabalhistas e sindicais, que perpassam o trabalho realizado em casa, fogem ao escopo desta discussão. O nosso foco é apresentar o bordado e o seu processo produtivo, por meio da observação das práticas e das narrativas das próprias bordadeiras. A casa, aqui, é entendida como parte fundamental e constitutiva do processo de produção do bordado, sede de experiências afetivas, pessoais e profissionais.

as demais atividades que desenvolvem, no lar, não são remuneradas, o que implica em sobrecarga e ampliação da desigualdade social.

A casa da bordadeira⁶⁶ permite um olhar integral para o bordado. Antigamente, conta Iracema, quando se bordava no sítio, era comum ver as mulheres com agulhas e linhas, na sala de estar, no canto do quarto ou sob o alpendre; algumas se abrigavam sob a copa das árvores que ficavam próximas às casas, ampliando, assim, o espaço doméstico. Rosário relata, por sua vez, que sempre havia um lugar da casa dedicado a essa tarefa e lembra que as “jovens da elite” de Caicó ficavam sentadas, por horas a fio, bordando dentro das casas ou nos jardins das casas da Rua Olegário Vale e na Av. Seridó, circuitos importantes da zona central da cidade e que, atualmente, formam o centro comercial da cidade.

Figura 10 - Foto grupo das bordadeiras na Av. Seridó. Fonte: ABS

A casa da bordadeira - estando ela no centro da cidade ou na zona rural - era, e ainda é, o lugar privilegiado para bordar. É comum ver as mulheres trabalhando em local claro e arejado⁶⁷. Ana Maria costuma sentar-se ao lado da janela, pois, segundo ela, é o melhor lugar de sua casa. A máquina de Iara fica na entrada do seu quarto, ao

⁶⁶ A importância da casa como um lugar de bordado pode ser aferida, por exemplo, pela denominação “Casa da Bordadeira” do projeto da Prefeitura de Timbaúba dos Batistas para o incentivo do artesanato. Este é também o nome de uma empresa de bordados em Caicó - “Casa da Bordadeira de Caicó”.

⁶⁷ As casas em Caicó, principalmente, as mais antigas têm paredes largas, o que isola o calor do semiárido; o teto tende a ser bem alto e é comum uma abertura entre as paredes e o teto, que permite circular do ar, trazendo frescor. Apesar os 35 C° - 40 C° do verão caicoense – algumas vezes mais do que isso, a temperatura no interior das casas é muito confortável.

lado da porta⁶⁸. A de Iracema está encostada na janela de seu quarto, na posição mais privilegiada, com luz e vento todo o dia (na verdade, o seu quarto mais parece um ateliê de trabalho, onde Iracema estende sua rede para dormir). É a máquina de bordar de Lucineide que recebe as visitas, na porta de entrada de sua sala; Iasnaia fez da sala de sua casa uma verdadeira oficina.

A casa é a oficina. Por mais organizada que seja a artesã, os sinais do bordado não se restringem ao espaço em que ela trabalha. Pedacinhos de linha estão em todo o canto: o rolo de tecido pode estar atrás de alguma porta ou dentro do armário, dividindo o espaço com as roupas; a máquina de bordar é parte do mobiliário. Há peças engomadas no varal, riscos sobre a mesa. Além da experiência física com os elementos que compõem o bordado, o barulho específico da máquina é o sinal mais claro de que se trata de um lugar de trabalho.

As casas são também o lugar privilegiado para o ensino do ofício de bordadeira. Tradicionalmente, foi no âmbito doméstico que muitas mulheres aprenderam a bordar. Algumas aprenderam a prática em suas próprias casas, nos momentos de lazer, enquanto o aprendizado de outras tenha se dado no exercício do próprio ofício. Havia, há algum tempo (entre os anos de 1950 e 1970), em Caicó, uma prática corrente na educação das meninas. Algumas entrevistadas (Iracema, Ivaneide, Da Luz, Auricéia) contam que quando a família, em geral advinda de classes mais pobres, percebia que uma de suas filhas tinha algum talento para os trabalhos manuais, era comum encaminhar a criança para que ela “*ajudasse*” uma profissional, geralmente bordadeiras ou costureiras.

Essa ajuda envolvia tarefas domésticas, tais como: a limpeza da casa, o preparo da alimentação, o auxílio com bebês e com as crianças pequenas, o cuidado com as roupas da família e, também, o auxílio no acabamento da costura e do bordado (pequenos recortes, barras, engoma etc.). Em troca desses trabalhos, as meninas tinham alimentação garantida e podiam aprender uma profissão. Tal processo de aprendizagem ocorria na casa da bordadeira e poderia demorar anos⁶⁹, sendo que a parte mais

⁶⁸ Iara, casada com uma filha, borda desde criança. Alterna suas tarefas de dona de casa com o ofício de bordadeira, a renda de seu bordado é um complemento financeiro. Goza de boa reputação e trabalha em parceria com algumas modistas da região.

⁶⁹ As entrevistadas contam que, normalmente, conforme a profissional precisava da execução de determinados pontos, ela ia ensinando a menina a fazê-los e, assim, o ensino se tornava irregular, dependendo basicamente da vontade daquela que bordava e do empenho da que estava interessada em bordar.

importante do sucesso do aprendizado relacionava-se ao convívio com a profissional. Estar na casa da bordadeira significava compartilhar seu lugar, vivenciar a transmissão do conhecimento que extrapolava o ensino das técnicas da prática artesanal, em direção à formação da sensibilidade estética do bordado. Para aprender a bordar era estabelecida uma relação de obediência da aprendiz em relação àquela que ensinava.

Auricéia⁷⁰ conta que aprendeu a bordar e a costurar, aos sete anos. Sua mãe foi quem ensinou os primeiros pontos e, logo depois, ela passou a trabalhar na casa de uma senhora. Foi com essa mulher com quem, segundo ela, realmente aprendeu a bordar. Auricéia conta que não aprendeu apenas o bordado, mas o comportamento que forma um bom bordado, mais do que uma técnica, aprendeu a “ser perfeccionista”:

Quando bordava e, por acaso, o bordado não estava de acordo, a patroa, que era também como uma professora, mandava desmanchar tudo o que eu havia feito. Eu chegava a desmanchar chorando (...) Mas, foi essa mulher quem me ensinou a dar valor ao trabalho, porque me ensinou a ser perfeccionista, isso eu valorizo.

Sennett (2009) auxilia a compreensão da importância da relação entre mestre e aprendiz ocorrida no âmbito da casa, pelo modo e compartilhar um tempo e um espaço, específicos. A casa se revela espaço de ensino, supervisão e de produção do artesanato. A fim de examinar o processo de ensino e de aprendizado dos artesãos, prioritariamente dos ourives e dos *luthiers*, o autor retoma as guildas medievais (no caso, a oficina de Stradivari⁷¹). Observa que o eixo constitutivo da educação de um artesão é a relação entre mestre e aprendiz. Para o estudioso, a formação profissional do artesão se edifica em um movimento que tangencia ensinamentos, práticas e ética da produção artesanal, alternando autoridade e autonomia. Todo esse movimento é cunhado no território da casa. Assim, mais do que o lar do mestre, a casa é a sua oficina, seu território de trabalho, onde se busca a excelência na confecção das peças.

⁷⁰ Maria Auricéia é divorciada, tem um filho adulto e é historiadora. Em 2007, quando a entrevistei, trabalhava há 21 anos na área de assistência social (conheceu Arlete quando iniciou o seu trabalho no Movimento de Integração e Orientação Profissional – MEIOS); borda desde os sete anos de idade. É integrante da ABS e, na ocasião da entrevista, dedicava algumas horas de sua semana atendendo na loja do Cracas.

⁷¹ Antonio Stradivari (1644 – 1737), luthier italiano, artesão excelente na produção de violinos, comandava sua oficina de modo integral, supervisionando os mínimos detalhes da produção dos instrumentos.

Vale considerar que a relação mestre-aprendiz é assimétrica e, segundo Sennett, conflituosa, chegando até mesmo à opressão, uma vez que, nesse processo, alternam-se autoridade e autonomia. Definitivamente, entretanto, é o modelo da autoridade que prevalece. No caso das bordadeiras, nota-se que a autoridade estava presente ao longo de todo o processo de aprendizado. No entanto, a obediência e a supervisão detida, apesar de presentes, não são narradas como constrangedoras ou opressoras pelas entrevistadas. O ensino não aparece aqui como uma limitação da liberdade ou negação da espontaneidade das ações e das práticas.

Se na oficina de Stradivari, conforme relato de Sennet (2009), a obediência contínua e a negação da autonomia formam um artesão de excelência, na casa da bordadeira, a obediência se faz presente no ensino da técnica, na educação postural e no ensino de certa noção estética. Uma boa bordadeira se forma também por meio da criatividade na combinação dos repertórios, na seleção das cores, na interpretação pessoal dos desenhos e no uso das técnicas; essa característica incorpora a autonomia e a experimentação, algo que não acontecia na feitura dos violinos. A aprendiz pode, assim, romper com aquela que a ensinou a bordar. Há, inclusive, um grau relevante de independência, sendo, a ruptura, esperada. Por isso, é possível que a aprendiz vá além do talento de sua mestre, superando-a em técnica e na habilidade de comercialização.

No processo de aprendizado, outra formação é considerada primordial, dentre os conteúdos ensinados: ter e manter a concentração, que é uma das habilidades fundamentais para a execução das peças. A concentração é necessária para que a bordadeira mantenha o foco no trabalho, para que ela não se distraia da concepção e na confecção dos pontos.

O fato de manter-se concentrada explica a ideia corrente, em Caicó, de que a bordadeira tem que ter “espírito calmo”. O espírito calmo também é, portanto, algo a ser ensinado para que a bordadeira–aprendiz saiba trabalhar com serenidade, de modo quieto e tranquilo, o que poderá indicar uma predisposição à atenção na feitura e, conseqüentemente, resultar em um bordado considerado de qualidade. Iracema conta que:

Não há como bordar se não conseguir manter o espírito calmo. O mundo pode estar caindo lá fora, mas para sentar na máquina é preciso

se acalmar. Olhe, um bordado bem feito é para quem é atenciosa e gosta de trabalhar. Tem de estar calmo, senão não dá⁷².

Assim sendo, aprender a ter um espírito calmo é uma conquista e, como dito, a casa revela-se um lugar privilegiado para o aprendizado de uma variedade de tarefas que cercam o bordado e que vão muito além das técnicas. A casa sinaliza a presença do bordado nos mais variados espaços, é um lugar de trabalho (e de um trabalho compartilhado com outros trabalhos variados), de obediência, mas também de autonomia. É também lugar de aprender a se concentrar, a moderar o espírito e adestrar o corpo.

1.2. Outros espaços para bordar

Ainda que a casa continue sendo espaço central para o bordado, nas últimas duas décadas, parte das bordadeiras tem usufruído de outros lugares para aprendizagem e prática do bordado, na tentativa de ampliar o acesso a este artesanato, em Caicó. Prioritariamente, os novos espaços conquistados são os da Escola Profissional Júlia de Medeiros e da ABS. Ambos os lugares são, antes de qualquer coisa, espaços de aprendizado profissional, oferecendo cursos de formação e de aperfeiçoamento para aqueles que desejam trabalhar com o bordado.

A Escola Profissional oferece cursos profissionalizantes (cursos livres), nas áreas de corte e costura, bordado (na máquina industrial), pintura, crochê, formação de cabeleireiro, culinária e informática. Os cursos oferecidos pela ABS, nos últimos anos, foram realizados em parceria com o Sebrae e com o Movimento de Integração e Orientação Profissional – MEIOS – e têm, como foco, desde o ensino do bordado (para iniciantes) até temas específicos para a estruturação de negócio; este último, voltado para as bordadeiras que já possuem um mercado de atuação, mas precisam de profissionalização nas vendas e no atendimento.

Além do espaço de treinamento, na ABS, há a possibilidade de bordar na sede da associação. Tal variação ocorre, em geral, quando a associação recebe encomendas

⁷² Entrevista, janeiro/2007.

maiores e tem um prazo fixado para a entrega dos bordados. Algumas vezes, as bordadeiras novatas, associadas à ABS e que não têm máquina, podem, ali, fazer os seus bordados. Sua remuneração é dada pela produção e, normalmente, o preço pago pela associação é igual ao que receberia caso bordasse por sua própria conta.

Há uma vantagem em bordar para a ABS: borda-se em função de um trabalho já vendido, não sendo necessário, portanto, nenhum investimento com tecidos, linhas, engoma e embalagem. Helena e Lucineide, por exemplo, preferem trabalhar desta forma. Para elas, trabalhar em parceria com a ABS “traz segurança e pouco risco”. Mas, essa não é uma postura unânime. Algumas bordadeiras, como no caso de Irene e Iara, entendem que trabalhar dessa forma envolve desvantagens pela contribuição a ser entregue na associação (uma taxa que fica em torno de 20% do lucro) e pelo prazo que precisa ser cumprido; demandando, algumas vezes, um tempo maior a ser dedicado. No entanto, Irene e Iara concordam que trabalhar em função da ABS ajuda muito as bordadeiras que ainda não tem clientela formada.

Foram raros os momentos em que vi a oficina da ABS ser utilizada. Isso certamente ocorreu porque o meu trabalho de campo, realizado em Caicó, aconteceu nos meses de janeiro e julho, período em que não existem cursos de bordado, pois eles ocorrem, via de regra, nos meses de abril, maio, agosto e setembro. Certa vez⁷³, a oficina de bordado estava ocupada com três bordadeiras, cuja presença tinha como objetivo treinar alguns pontos específicos e estudar a composição de um bordado para atender ao pedido de uma estilista. Essas bordadeiras eram experientes e precisavam entender como o bordado deveria ser feito para atender a encomenda feita para ABS. Era um pedido volumoso e levaria algumas semanas para ficar pronto. Depois de estudo prévio, as bordadeiras viram que os pontos eram simples, não exigindo muita experiência para que os bordados fossem executados. Por tal razão, foram convidadas algumas aprendizes de bordadeira, que apesar da falta de experiência, tiveram bom desempenho nos cursos e, mesmo sem ter domínio completo das técnicas ou da máquina de bordar, poderiam trabalhar na execução do projeto, na oficina, sendo supervisionadas, atendendo, assim, à demanda da ABS.

Ao contrário da casa, o espaço da ABS é disciplinado: as máquinas são dispostas lado a lado, uma após a outra, formando fileiras. Habitualmente há alguém que supervisiona, ensina e corrige o trabalho realizado no local. Em geral, essa

⁷³ Caderno de campo, 20 de julho/2007.

supervisão é feita por bordadeiras mais experientes que assumem o papel de professoras – caso se trate de ministrar um curso específico – ou de uma monitora, no caso da necessidade de supervisionar o aprendizado ou, ainda, de acompanhar a produção. Algumas vezes, além das bordadeiras, a presidente da associação cumpre esse papel.

O trabalho realizado na sede da ABS tende a ser pontual, pois as bordadeiras que usufruem do espaço da associação são aquelas que não costumam ter uma máquina de bordar e, assim, tão logo consigam obter a sua máquina – seja porque economizaram dinheiro ou porque conseguiram um empréstimo para comprar ou porque alguma encomendadeira a emprestou⁷⁴ – elas passam a trabalhar em suas casas. Ter uma máquina para poder trabalhar em casa é um desejo comum, sendo, portanto, um motivo importante para justificar o porquê do espaço para o bordado na sede da ABS ser utilizado de modo intermitente e em momentos determinados.

A atuação profissional no espaço da oficina está estritamente focada no treino e na produção de bordados, diferentemente do modelo de trabalho perceptível no ambiente doméstico, que envolve outras tarefas cotidianas. O bordado realizado em casa é um ofício, enquanto que o trabalho realizado na oficina é entendido como produção. Essa é uma diferença importante, o que soma a explicação do por que a oficina da ABS ser pouco usada pelas suas associadas⁷⁵. Percebi que há algum desconforto em bordar na oficina porque algumas das mulheres precisam abdicar de suas tarefas domésticas, como o cuidado com a casa e o acompanhamento dos filhos. Além disso, pelo trabalho ser mais disciplinado, pode acarretar o risco das mulheres dedicarem-se muitas horas seguidas ao bordado, não havendo tempo sequer para voltar para casa na hora do almoço⁷⁶. E, em Caicó, comer e descansar depois do almoço (a sesta), são “coisas sagradas”.

Outro fator pode ser importante para entender porque as casas são, ainda, o local privilegiado para ensinar o bordado, apesar da escola profissional e da ABS. Estas duas instituições ensinam as técnicas, apresentam fornecedores (e ajudam a comprar os materiais com descontos), indicam as formas de definir os preços. No entanto, esse

⁷⁴ A encomendadeira é uma personagem central no bordado em Caicó e será apresentada no capítulo 3.

⁷⁵ Além do mais, reiterando, é possível que uma bordadeira associada tenha máquina própria e faça o trabalho em sua própria casa, como trabalham, frequentemente, Lucineide, Maria Helena e Helena.

⁷⁶ Durante minha estada em Caicó, eu costumava passar algumas horas na ABS, onde pude observar algumas conversas travadas, na Associação, entre as bordadeiras e Arlete. Muitas vezes, ouvi Arlete incentivando-as a trabalhar na sala de casa, com as máquinas, e não raro respondiam que desta forma o bordado poderia atrapalhar as demais atividades domésticas.

aprendizado não é contínuo e aprender um ofício artesanal pede continuidade e convivência, como foi visto anteriormente. Por isso, a partir de minhas observações (das conversas entre as bordadeiras, travadas na Associação e fora dela), registradas no diário de campo, percebi que conhecer o bordado, aprender a postura que a bordadeira deve ter diante da prática artesanal, aprender a aquietar-se e saber se controlar a ponto de manter a concentração necessária ao bordado (apesar dos aborrecimentos do cotidiano), cuidar da clientela (onde encontrar clientes, como agradá-los, saber como manter as relações etc.), enfim, a formação integral que se tinha – e que ainda se tem –, nas casas, não é possível nos ambientes mais profissionalizados, assim como não é possível perceber a mesma relação entre mestre e aprendiz.

Há ainda o bordado realizado nas poucas empresas especializadas em bordados, na cidade de Caicó⁷⁷. Aparentemente, poucas são as bordadeiras que parecem atraídas pelo emprego formal e pelo trabalho localizado em uma oficina. Duas razões, talvez, justifiquem a resistência a esse modelo de trabalho: a primeira pode ser pelo fato dele obrigar a ausência do lar, podendo perturbar, as atividades domésticas e a maternidade em “tempo integral” (algo similar ao que ocorre com a atividade de bordar, na oficina da ABS).

O segundo motivo diz respeito à remuneração: as que trabalham em casa são remuneradas pela produção, não pelo tempo de trabalho, o que traz liberdade para gerir a intensidade do trabalho, em relação ao tempo⁷⁸ e às demais tarefas de sua casa, inclusive quando as “encomendadeiras” fornecem a máquina para aquelas que não as possuem e que exigem fidelidade no fornecimento das peças bordadas. O mais usual, quando se trata das empresas, é o controle do tempo pelos donos de oficinas. Portanto, uma vez conhecido o tempo que uma determinada bordadeira utiliza para bordar uma peça, há uma supervisão específica para que o bordado seja realizado no tempo previsto. Deste modo, não é a bordadeira quem controla o seu tempo, mas o dono da oficina. Batista (1988) apresentou algumas vantagens de se trabalhar nas oficinas, como o registro formal de trabalhador, a observância dos direitos trabalhistas, previstos em lei, a

⁷⁷ Infelizmente, após várias tentativas, não obtive qualquer contato com as proprietárias ou bordadeiras que trabalham nas empresas Casa da Bordadeira e Bordados Finos de Caicó.

⁷⁸ Uma bordadeira que não tem uma clientela fixa e que trabalha por encomenda, advinda de uma atravessadora (conhecida como encomendadeira), cobra cerca de R\$25,00 para bordar um vira lençol (tecido excedente, ornamentado, costurado ao lençol, e que o sobrepõe em cerca de 30 centímetros, sendo disposto no sentido da cabeceira da cama). Para fazer esse bordado, caso a bordadeira seja habilidosa e o desenho seja de baixa dificuldade, demora-se aproximadamente de 8 horas.

certeza de um salário fixo ou, no mínimo, de uma base pré-fixada acrescida da remuneração por produtividade.

2. Processos e fases de produção do bordado de Caicó

A fim de melhor organizar a descrição do processo de produção do bordado, optei por apresentá-lo como se apenas uma bordadeira fosse executora de todas as fases do processo. No entanto, é importante ressaltar que, em Caicó, isso é algo raro. Com frequência, o processo de produção é parcelado, permitindo a inserção de outros profissionais na cena do bordado, principalmente, no riscado e na engoma. A estratégia descritiva escolhida tem como intuito aclarar a compreensão integral de um processo múltiplo, por envolver diferentes fases e profissionais.

É comum algumas bordadeiras encomendarem os desenhos e a transferência para tecidos, a profissionais que trabalham unicamente com o riscado. É também usual algumas já receberem a peça riscada e com as linhas de bordar determinadas para que o bordado seja preenchido. Normalmente, isso ocorre com as bordadeiras que terceirizam o seu trabalho ou com aquelas que trabalham em parceria com a ABS, por ocasião de encomendas mais volumosas.

A primeira fase do bordado é o riscado, que obedece os seguintes passos: depois do estudo prévio feito sobre o tecido, a consideração da finalidade da peça (e a aplicação de outros elementos, como as rendas), tem início a transposição do desenho para o tecido, organizado-o. Em geral, parte-se do método considerado mais tradicional e artesanal do riscado, por meio do uso do lápis grafite e papel de seda, transferindo o desenho, por papel carbono, para o tecido.

Há, ainda, o risco feito a gás, cuja transferência pode ser realizada várias vezes. Passamos, agora, a examinar esse processo. Depois, há a tarefa de cobrir, que é o bordado em si. Existem várias técnicas e instrumentos, adequados às variedades de pontos que formam o repertório dos bordados e, por fim, o arremate e a engoma que garantem a finalização das peças. Vejamos de perto:

2.1. O Risco

O riscado é o primeiro passo para bordar. É a base de qualquer bordado. Envolve as formas dos desenhos, a composição do estilo e o planejamento da peça como um todo. Em estreita relação com o tecido, é o riscado que indica o caminho por onde a bordadeira deverá compor a peça, quais são os conhecimentos necessários para bordar e qual será o tempo dedicado à tarefa.

A elaboração do desenho pode ser feita pela própria bordadeira ou por um profissional, conhecido como ‘riscador’ ou ‘riscadeira’, que atua exclusivamente nessa parte do processo. Neste ofício, Rosário⁷⁹ e sua experiência nos servirão como guias para compreendermos o processo de criação do bordado. Rosário é uma riscadeira que tem o reconhecimento das demais e das modistas da cidade pela excelência de seu trabalho. É ela quem elabora, inclusive, boa parte dos ‘riscos’ para os bordados litúrgicos da Cúria de Caicó, algo de muito prestígio em uma cidade em que a religião católica tem papel crucial. Rosário risca para poucas clientes que chegam a esperar meses por seu trabalho. Em sua casa, há um quarto (com cerca de 3x4 metros), com prateleiras em todas as paredes que guardam seus últimos riscos e uma coleção de revistas de bordado importadas, principalmente advindas da Itália e do Japão. Há também uma mesa ao centro, onde ela trabalha. É nesse quarto que Rosário, além de elaborar a maior parte de seus riscos, recebe suas clientes.

Ela, assim, descreve o seu processo de trabalho:

Eu olho o tecido e penso na base que vou riscar. Depois, imagino o bordado e passo a organizar. Organizar é o criar. Riscar é muito fácil, o difícil é criar, organizar, ir vendo onde ponho a flor, onde coloco o arabesco, as bolinhas, a flor maior, a flor menor, vou pensando em um ramallete de flores com várias modalidades de flores ... imagino e penso: vou colocar um miudinho aqui, ali ponho um lírio ... isso vai nascendo da minha cabeça... vou fazendo, vou arrumando.

⁷⁹ Rosário trabalha meio período na prefeitura de Caicó e, nas outras horas disponíveis do dia, elabora os riscos e se dedica a outros artesanatos, tais como cartanagem e a,feitura de lembranças para recém-nascidos, aniversários infantis e casamento. Faz também licores, como forma de complementar a renda. Segundo ela, essas “*múltiplas tarefas fazem como que ela exerça cada vez melhor cada uma das coisas que decide realizar*”. Entrevista, janeiro/2007.

Aqui, um exemplar do risco de Rosário:

Figura 11 - Risco elaborado por Rosário para preparação de bordado tipo *richelieu*, a ser executado em seda georgete. Foto: Thaís Brito.

A expressão “pensar na base” fornece pistas para a compreensão das primeiras análises necessárias à concepção do bordado, uma vez que retrata a necessidade de levar o conhecimento prévio sobre o tecido, as linhas e os demais materiais disponíveis para a concepção do bordado⁸⁰.

Usar tecidos diferentes pede adaptações na técnica de desenhar. Do mesmo modo, a inclusão de outros elementos, como as rendas, indica a necessidade de considerar as peculiaridades de tais aplicações, desde o início do processo do riscado⁸¹. No caso das rendas, essas peculiaridades incluem analisar o material e sua textura, o formato e o estilo. Além de conhecer os materiais disponíveis, é preciso saber quem é a pessoa a usar a peça e a que uso se destina - seja uma indumentária ou enxoval - a fim de ponderar a aplicabilidade do risco, ao bordado, de acordo com a finalidade e o contexto no qual a peça será usada.

O repertório visual a ser utilizado no risco está fundamentado no conhecimento das referências estéticas, disponíveis para o bordado de Caicó, composto pelos traçados mais comuns, tais como as flores e folhas (na foto anterior, ambos em destaque). Rosário incrementa este repertório com outras inclusões, por ela pesquisadas nas revistas de moda⁸², nas publicações específicas sobre bordados e nas demais referências estéticas que passam por constantes atualizações.

⁸⁰ Os tecidos mais utilizados são o linho, o poliagodão e a cambraia, podendo ser ainda incluídos novos tecidos, não tão usuais na região como, por exemplo, a malha e o couro, ambos disponíveis em Caicó. Além do uso do tecido como material fundamental há também as linhas, as rendas e as aplicações. Outros materiais como o bastidor, as agulhas e tesouras, compõem, de modo mais amplo, os materiais necessários ao bordado. Mais à frente, uma descrição pormenorizada sobre o tema.

⁸¹ Freitas (1954) define as rendas como: “tecidos transparentes executados com um fio contínuo ou uma série de fios”, que podem ser em seda, linho, algodão e tecido sintético. São distintas dos tecidos porque não comportam uma trama em sua estrutura, sua base ou fundo é concebido pelas hastes e barretes e sua feitura “é quase idêntica ao bordado a mão”. Originalmente, o uso da renda está ligado à indumentária e, posteriormente, para complementar a ornamentação dos enxovais. Assim como o bordado, não se sabe, ao certo, desde quando as rendas são usadas ou onde foram criadas. Há alguns indícios de tramas de fios, encontrados por arqueólogos em escavações egípcias, provavelmente no período neolítico (Nóbrega: 2005). Freitas (1954) sinaliza que os registros mais antigos da produção das rendas datam do século V, na Bélgica. Encontram-se referências sobre o uso do referido material, na Espanha e em Portugal, em meados do século XII e XIII, expandindo-o para o mundo árabe (em decorrência das Invasões Bárbaras e das Cruzadas). A inserção da renda no mundo árabe permitiu que tornasse para Espanha e Portugal com novos estilos lá aprendidos, como os arabescos. Mas, foi no século XIV, no reinado de Luiz XIV, que o uso das rendas se popularizou e sua fabricação foi transformada em indústria nacional francesa. (Freitas, 1954)

⁸² Rosário me mostrou várias publicações que coleciona, algumas regulares, encontradas nas bancas de jornais e de revistas, em Caicó, e também revistas importadas, principalmente a Revista Italiana *Rancan*. Esta coleção se formou por presentes de amigos que foram viajar e trouxeram exemplares para ela e também das encomendas que fez, diretamente, às editoras internacionais.

O processo de criação parte da interpretação da demanda de quem faz a encomenda, somado aos materiais e repertórios disponíveis, resultando na própria criação. De acordo com Rosário, esse processo de imaginação, que culmina com o risco, apenas se torna viável por meio da organização do bordado. Criar e organizar o risco, pelo olhar de Rosário, são coisas distintas, mas intrinsecamente complementares.

Criar, segundo ela, significa elaborar o desenho a ser bordado. Para tanto, é preciso escolher temas e modelos que possam compor os bordados. Estas escolhas são acionadas a partir de um repertório compartilhado coletivamente⁸³, sendo que os motivos mais frequentes envolvem flores, frutos e arabescos - feitos com ponto matiz e haste -, além do bordado *richelieu*, dos quais falaremos adiante.

Saber selecionar os elementos, agregando a eles novas combinações, de modo harmonioso, é a segunda tarefa do processo de riscar. Elaborar as combinações exige criatividade, habilidade na articulação dos materiais disponíveis, domínio do repertório imagético e instrumental e senso de equilíbrio de todos estes elementos em parceria com algo inovador, que qualifica todo ato criativo⁸⁴. Tal movimento resume a tarefa de organizar o risco. É importante observar que o ato de criar é o ponto de partida, o passo primeiro nas escolhas para a composição do bordado e, a materialização dessa imaginação é o que se chama de organizar o risco.

Se criar é acionar um determinado repertório, organizar, por sua vez, é pensar na composição das peças e no risco como um todo, tornando explícita a criação. Ainda que o significado da palavra organizar traga consigo a necessidade de por em ordem, tornar algo regular, disciplinado, não é, precisamente, este o significado atribuído ao termo por Rosário, e pelas demais bordadeiras, para se referir à organização do risco. Apesar de envolver disciplina, busca pela simetria e apurado senso estético, organizar o

⁸³ Essa descrição foi elaborada com base na entrevista concedida por Rosário e creio ser possível tomá-la como padrão. A fala dela resume o que ouvi de Iracema (que tem experiência no riscado, mas risca para si) e de Lucineide que tem aprendido a riscar depois de quase 30 anos como bordadeira.

⁸⁴ O processo criativo de Rosário, como visto anteriormente, combina referências compartilhadas em Caicó com outras fontes de inspiração. O reconhecimento de Rosário como excelente riscadeira deriva exatamente do movimento de manter o estilo tradicional em combinação com outras possibilidades. A composição, portanto, pode ser entendida como expressão total, uma vez que envolve reprodução das convenções e criação inventiva. Conforme a riscadeira me mostrava em sua coleção de revistas, percebi o quanto essa mistura é considerada importante para os seus desenhos e como essa percepção se materializou quando me contava sobre o “quanto ainda precisava aprender” e “quanto o mundo dela parecia pequeno quando ela via os bordados em Caicó”, porque, muitas vezes, “achava os bordados repetitivos”. Rosário acredita que é preciso um tanto de renovação para que a estética permaneça interessante. Aqui, já se esboça uma crítica à repetição dos mesmos riscos nos bordados.

risco vai além por revelar que o processo de criação apenas se completa pelas várias combinações de pontos e temas, somadas à experiência com os materiais disponíveis⁸⁵.

É importante destacar que há sempre um padrão que se repete nos riscos, que é invariavelmente simétrico. Nota-se, ainda, de modo explícito no risco de Rosário, que os desenhos que fazem referência à natureza surgem de modo sempre interpretado e complexo. A interpretação de um desenho se baseia em um repertório que pode ser estruturado, para efeito didático, em dois grupos: geométrico e figurativo⁸⁶. Não há uma hierarquia de estilos, sendo a finalidade o que determina a escolha dos motivos, como, por exemplo, frutos para um conjunto de cozinha ou flores estilizadas para os vestidos de festa.

As representações geométricas são frequentes na composição de alguns pontos, tais como o *crivo* – composto pelo desfiar e urdir do tecido, formando pequenos quadrados ou retângulos – e o *richelieu* – composto pela combinação de alguns pontos, como o cheio, o aberto e os barretes. No estilo figurativo, encontram-se, majoritariamente, flores e folhas, incluindo também algumas frutas, pássaros e outros elementos, que veremos ao longo do capítulo.

Há um detalhe importante quando se apresenta o estilo figurativo, usado na região de Caicó. Algumas vezes, os desenhos surgem a partir da busca pela cópia da natureza, cópia que pretende ser o mais próxima possível do real. Em outras ocasiões, é esperada uma releitura da natureza, nos bordados, levando à estilização da mesma. Ou seja, parte-se da natureza, incrementando-a com pequenas modificações, como a

⁸⁵ A experiência revela que a cada peça produzida estabelece-se um novo diálogo. A ênfase de Rosário na experiência com o material reafirma a noção de que a produção artesanal é prática, algo desenvolvido com o tempo e com as habilidades que se aprimoram pouco a pouco pelo costume com os materiais e com as técnicas; ainda assim, permanece um senso de incompletude, de algo sempre por aprender e por fazer. Rosário costuma, de tempos em tempos, se desfazer dos seus riscos. Contou-me que não vê sentido em guardá-lo e tem, inclusive, medo de fazê-lo por temer bloquear a sua imaginação, cedendo lugar à cópia, ao que já está pronto. É impossível criar algo similar ao que já se desenhou. De acordo com Rosário, “cada risco é entendido como um novo desafio”, sendo preciso, portanto, relembrar o repertório e “usar a sua criatividade para fazer algo novo, sem abandonar o que aprendeu com seus antepassados”. (Caderno de Campo, jan/2006).

⁸⁶ Ao estudar a produção estética dos Kadiwéu, Darcy Ribeiro observou algumas divisões estéticas (geométrica e figurativa) que correspondiam às configurações de gênero (mulheres dedicando-se à geometria e homens às figuras). A análise do antropólogo corrobora, ainda, com a ideia de que a originalidade e genialidade da produção estética kadiwéu (da tecelagem, pintura corporal, do uso da madeira e da cerâmica) se comunica com a geometria europeia, fruto do contato com os movimentos missionários que traziam consigo bordados, rendas e algumas iluminuras (Ribeiro, 1980). Próximo aos Kadiwéu, mas já em território paraguaio, as missões levaram as índias à produção da renda ñandutí, uma mescla entre renda irlandesa e renascença, mas com muitas cores, revelando apropriações estéticas o que lhes dão um caráter único.

inclusão de arabescos⁸⁷ e a reordenação das figuras. No risco de Rosário (Figura 11), as flores são bidimensionais⁸⁸ e se mostram completamente abertas e, as folhas que as acompanham, são unidas aos arabescos, criando um emaranhado. Não se trata de um retrato preciso da natureza, sobretudo ao considerarmos que a que cerca essas artesãs é a caatinga – mas trazem uma leitura imaginada desta e de outras naturezas.

O processo de criação tende a ser narrado com algo que traz muito prazer. Rosário diz que prefere “a mesa com (seus) meus riscos a qualquer festa, a qualquer churrasco, a qualquer praia”. Iracema, conta algo parecido sobre o prazer da criação do bordado:

O prazer de criar é uma coisa interessante. Às vezes, vem uma ideia na minha cabeça e eu fico louca para botar no papel. Fico imaginando um colorido bem diferente, com cores muito vivas. Então, desenho e corro para a máquina para ver como fica. O bordado é parte da minha personalidade, é parte do meu eu. Faz parte de mim. Eu bordo porque eu gosto. Não é só uma forma de sobrevivência, é uma forma de se relacionar⁸⁹. (Entrevista 16/1/2016).

Tal interação com a criação, vivida com prazer, indica um relacionamento positivo entre artesãs e bordados. Criar e se relacionar são temas que se aproximam nas conversas sobre a atividade. Relacionar-se com o bordado, para Iracema, em primeiro lugar, “é consigo mesma, com seus desejos e gostos”; depois, com “o jeito de bordar de Caicó” que são as referências estéticas compartilhadas no grupo das bordadeiras e que fomentam interpretações particulares. Ou seja, por mais que os padrões estejam dados, compondo um repertório disponível, cada bordadeira pode interpretar essas composições e padrões à sua maneira, relacionando o referido repertório com a sua

⁸⁷ A presença dos arabescos é constante nos bordados ibéricos e, como vimos no capítulo 1, é possível que as portuguesas tenham papel importante para o bordado de Caicó. Nóbrega (2005) observa que o uso dos arabescos nos bordados e nas rendas aponta para uma possível interpretação da estética árabe, uma vez que essas mesmas representações trazem, nas palavras do autor, “os modelos imagéticos usados nas decorações dos prédios e dos artefatos mouros” (Nóbrega, 2005, p.20).

⁸⁸ O risco é bidimensional, compreende altura e largura disposta no plano. O bordado, ao incluir as linhas e as demais aplicações, tais como outros tecidos, rendas, plásticos e metálicos, torna-se tridimensional.

⁸⁹ Testemunhei uma cena interessante em julho de 2008. Iracema ficou intrigada com uns desenhos que viu em um tecido, queria fazer um jogo de panos de prato com aplicação desses mesmos desenhos. Ficou inquieta e enquanto não bordou, não sossegou. Algumas vezes, Iracema borda sem esboçar o desenho no papel. Em outra ocasião, Iracema estava envolvida na composição de algumas roupas, com aplicação de renda renascença, e apresentou comportamento similar ao ocorrido com os panos de prato. Há, no caso dela, uma característica interessante. Uma vez que começa a tornar sua imaginação em bordado e ver que a peça ficará linda, tende a abandonar a peça, segundo ela: “já satisfiz a minha curiosidade” (trecho do Caderno de Campo, julho 2008).

forma de ver o bordado. Em um terceiro momento, Iracema diz se relacionar com os materiais disponíveis. O que para Rosário estava em primeiro plano, para Iracema aparece no final da explicação. De toda forma, a experiência da criação com os materiais é de fundamental importância para o resultado da peça⁹⁰.

A próxima imagem (figura 12) apresenta Iracema organizando o risco em uma camisa de linho. A camisa já estava confeccionada e a renda renascença já estava aplicada - com ponto paris - à peça. Nota-se que ela organiza, primeiramente, o desenho no papel disposto sobre a camisa, iniciando a composição de pequenas flores, bolinhas e/ou ramagens. Este movimento pode ser entendido como um processo de comunicação e de relacionamento entre a artesã e os materiais disponíveis que se somam às referências da estética caicoense, como as pequenas flores e ramagens em seu entorno. Depois do desenho imaginado sobre o papel, ele é transferido para o tecido. Desenhar no papel revela um cuidado que Iracema tem em preservar a matéria-prima, o tecido, reafirmando ainda a hipótese de que a criação no bordado ocorre a partir da experiência primeira e fundamental com os materiais:

Figura 12 - Iracema organizando o risco, sobre camisa de linho com aplicação de renda renascença. Foto: Thaís Brito

⁹⁰ Essa pode ser uma forma de interpretar o trabalho, mas também pode ser compreendido pelo fato de Iracema ser bordadeira e, ao somar esses dois papéis, prioriza de modo diferenciado o material. De toda forma, há uma coerência na ordenação das etapas, que têm, como eixo central, as referências estéticas e a técnica do riscar com base na criação.

Considerando o processo de criação dos riscos como forma de comunicação, a aplicação da renda, bem como o uso de outros materiais, revelam a possibilidade de um novo diálogo a partir do bordado. A inclusão das rendas nos bordados é uma prática antiga, não se restringindo apenas aos bordados realizados em Caicó. A renda renascença, a renda francesa e, nos últimos tempos, as rendas industrializadas, frequentemente de fios sintéticos, são aplicações comuns nos bordados. No caso do uso das rendas artesanais, pode, inclusive, considerar um diálogo com as artesãs paraibanas, que produzem e fornecem a renda renascença para algumas das bordadeiras do Seridó.

Para Iracema e Rosário, fazer o risco significa criar, planejar e organizar, o que não significa necessariamente que o trabalho será bem sucedido. O risco é a primeira parte do trabalho e outra dificuldade se apresenta quando esse processo se encerra, isto é, no ato de cobrir um risco. Segundo Iracema, cobrir pode ser algo complicado, sobretudo se não for a mesma pessoa quem irá bordar, porque: “conforme vai se pensando o risco, a bordadeira vai imaginando a possibilidade do bordado e escolhendo as técnicas para a realização do projeto”. (Entrevista 20/7/2008).

As falas de Rosário e de Iracema contam que o bordar pode ser transformar em um problema, estragando um risco e/ou criando um bordado ruim. Isso ocorre, muitas vezes, segundo elas, quando outra pessoa é responsável por cobrir o risco. Elas – Iracema e Rosário – afirmam que se a bordadeira não souber interpretar o desenho, se não for “caprichosa”, “detalhista com o trabalho”, o desenho poderá ser perdido, porque “podem estragar o risco, deixar torto, empobrecer o trabalho”.

Não bordar bem, segundo Rosário, é ter um risco na mão e “distorcer e enfeiar o bordado”. A disciplina específica surge, então, como regra para um bom bordado: obedecer ao risco. Esta disciplina é distinta da ideia proposta pela organização do bordado, após a criação, como já visto anteriormente, uma vez que o ato de organizar faz parte do processo de criação. Aqui, a crítica de Iracema e de Rosário se refere a não obediência e à resistência em cumprir o risco de modo fiel ao desenho proposto pela riscadeira.

Há ainda outro elemento a impactar o não cumprimento do risco: o domínio de técnicas variadas. Assim, se um desenho é muito elaborado, com uma variedade grande pontos e de estilos, com muitos arabescos ou figuras mais detalhadas haverá

necessidade de uma bordadeira talentosa e experiente, para seguir o risco em seus detalhes.

Rosário contou que é difícil evitar o mal bordado porque não há como controlar o trabalho de outra pessoa, no caso das tarefas de riscar e de executar pertencerem a profissionais distintas - já que, muitas vezes, é a própria cliente quem escolhe a sua bordadeira. Esse problema não é vivido da mesma forma por Iracema, uma vez que ela controla o destino dos seus riscos. Ela acredita ser possível evitar o problema do bordado, afirmando que o “fundamental é conhecer quem são as bordadeiras que realizam esse tipo trabalho”.

Com tal afirmação, Iracema chama a atenção para a cadeia do bordado, para as relações e conexões que estão inseridas no processo produtivo. Ela está interessada na repercussão de sua criação e na manutenção de sua clientela, pois além de riscadeira é também bordadeira e empresária. Por isso, aciona outros elementos, o que inclui um relacionamento com as bordadeiras que trabalham para ela e que são escolhidas pelo conhecimento técnico e pela capacidade de seguir a orientação de seus desenhos.

Iracema afirma ainda que uma forma de supervisionar a realização do bordado, a partir dos riscos que traça, é conhecer a situação econômica de suas bordadeiras e pagar pelo trabalho que realizam, de acordo com as necessidades delas, o que é combinado em torno de um valor justo. Segundo ela, remunerar adequadamente leva a um impacto positivo na autoestima, tornando a pessoa mais inclinada a realizar um bom trabalho:

É preciso se relacionar bem com as suas bordadeiras, acompanhar o que elas fazem, pagar pelo trabalho delas (...), porque ao pagar melhor as artesãs do que as outras bordadeiras que encomendam bordados pagam, você valoriza a auto-estima; e não dá para bordar bem se não se sente valorizada”(Entrevista, 16/1/2006)

A questão da autoestima é um ponto frequente nas falas das bordadeiras e surge com o significado de percepção do valor artístico e financeiro do bordado produzido. Iracema relaciona o amor próprio da profissional a um trabalho reconhecido e bem remunerado. E, além de uma remuneração que reconheça o esforço da bordadeira, segundo Iracema, há o talento para “cobrir o risco”, e é a disposição da bordadeira e o seu talento que fazem a diferença para um “bom bordado”.

A disposição para fazer um “bom bordado” pode romper com essa noção da disciplina no bordar seguindo o risco de modo restrito, ou seja, “cobrindo” exatamente do modo pelo qual quem criou o havia definido anteriormente. Ítalo, um dos raros homens a bordar que conheci, afirma que assim como uma bordadeira ruim estraga o risco, uma boa bordadeira é “capaz de deixar um risco mal feito, elegante”. Ele mesmo diz ser capaz de “consertar qualquer desenho mal feito, sentando na máquina e fazendo os pontos com perfeição e com amor”. Ítalo traz uma nova perspectiva sobre a questão da criação, como demonstra no depoimento dado em entrevista:

Olhe, há o responsável pela criação do desenho, que pode ou não riscar a peça; caso não seja o mesmo profissional, aquele que risca segue as decisões de quem cria. Eu sou o autor dos desenhos e da organização dos padrões, no entanto, não sei desenhar nada, não desenho, não risco no tecido, mas sou eu o autor (Entrevista, 15/7/2007).

Ítalo inverte, assim, a ideia de criação do bordado apresentada por Iracema e por Rosário. Ele não sabe riscar, mas conhece e mobiliza o repertório dos estilos dos bordados e imagina a concepção das peças. Diferentemente das duas riscadeiras anteriores, a criação de Ítalo não envolve a experiência com o material em um sentido estrito. Ele pensa, elabora o desenho, imaginando-o. Depois explica sua proposta para que outra pessoa a materialize em papel, transferindo-a, em seguida, para o tecido. Para ele, o foco da criação não se restringe à experiência em fazer o desenho e transpô-lo para o tecido, mas na habilidade técnica de transformar o desenho em bordado.

Se, para Ítalo, a dificuldade em lidar com o desenho se resolve com uma explicação detalhada de suas ideias para alguém que domina a técnica do riscado, para Lucineide, a dificuldade em riscar ainda permanece. Lucineide não sabia riscar e não estava contente com a dependência de outras pessoas para ter os desenhos, resolvendo, então, aprender a tarefa. No entanto, afirma: “a criação é o mais difícil”.

O modo como Lucineide pensa e expressa a sua compreensão sobre o processo de criação dos ‘riscos’ corresponde às ideias dos outros artesãos aqui citados. Ela retoma a questão da imaginação a qual Iracema e Rosário também se referiram, alegando que o processo se completa com a aplicação do desenho no tecido (diferentemente de Ítalo que acredita que uma boa explicação sobre a execução resolve a dificuldade de riscar).

Para Lucineide, criar é pensar na ideia que será bordada, conceber todo o trabalho e organizar os desenhos nos tecidos. Por isso, ela conta que “até pouco tempo, apenas organizava o bordado” e, assim, seu trabalho tinha início com a criação de outrem. Dessa forma, ela buscava elementos variados, inspirando-se nas referências comuns da produção de Caicó para, finalmente, distribuir os desenhos de forma equilibrada, no tecido. Lucineide, talvez, ainda não estivesse consciente de que o fato de organizar os desenhos é um processo de criação, segundo o testemunho das próprias bordadeiras.

Lucineide aprofunda o pensamento sobre a questão. Ela afirma que a “criação” não é uma invenção “que brota dentro de si”, mas que se trata de uma “reorganização” dos elementos visuais e técnicos disponíveis na região. O estudo de Luciana Bittencourt (1996) sobre os artesãos que fazem tecidos em Roça Grande, no Vale do Jequitinhonha, contribui para a compreensão do movimento criativo, ao qual a bordadeira se refere. Para a antropóloga, os “têxteis artesanais são representações públicas que carregam mensagens sobre a sociedade e sobre a identidade das pessoas que os criaram” (idem, p. 98), materializando esteticamente experiências sociais, fruto do aprendizado da técnica e dos repertórios, somados à necessidade de compor novos desenhos, criando novas peças. Em suas palavras:

Os têxteis são veículos de significação criados durante a participação social nas experiências sociais: eles materializam as experiências sociais e expressam uma forma de ser no mundo. Como um trabalho de arte, têxteis são concepções da sociedade e, como tal, ocupam um lócus de significação no mundo social. (Bittencourt, 1996, p. 98)⁹¹

Entendidos como veículos de significação e de interpretação, Bittencourt (1996) observa que o trabalho de tecer promove a consolidação das relações sociais em Roça Grande. Dessa forma, a própria configuração da produção dos tecidos orienta as pessoas envolvidas na produção a manipular e interpretar os padrões e repertórios presentes (por meio da ativação da memória), bem como promove o acesso às técnicas e ao uso dos materiais disponíveis.

Em Caicó, as observações de Lucineide sobre o processo de riscar falam de movimentos similares como o da criação dos tecidos no Jequitinhonha. A criação a que

⁹¹ Tradução da autora.

a bordadeira se refere trata de um processo de comunicação entre quem borda e o sistema estético que opera, podendo ser entendido como uma materialização da criatividade do bordado produzido em Caicó. É um processo de comunicação, um diálogo estabelecido entre quem risca e os motivos e estilos recorrentes dessa estética. E, a partir da descrição de Lucineide, é possível uma aproximação do que se entende pelo padrão caicoense dos bordados.

De acordo com sua explicação, “além do *richelieu* que proporciona muitos desenhos, as composições mais usuais na região combinam uma flor de quatro ou cinco pétalas, com miolo vazado, combinando duas ou três tonalidades de linhas (*ton-sur-ton*) em ponto matiz”⁹². Continua descrevendo o bordado que se faz na região: “as flores são cercadas por folhas e arabescos, como se formasse um arranjo de flores em um vaso sobre a mesa de jantar” e, para compor o desenho, “nos últimos anos, algumas bolinhas têm sido introduzidas no bordado”⁹³.

A explicação de Lucineide resume os desenhos vistos, de modo mais frequente, na região. Os trabalhos das duas próximas figuras não foram elaborados por ela, mas sustentam a percepção do estilo do bordado, ao qual ela se refere.

Figura 13 - Estola de mesa bordada por Maria Helena. No centro, “casinha de abelha” com base no richelieu, cercada pelo crivo, rodeada de flores matizadas. Foto: Thaís Brito.

⁹² Assim como o ponto richelieu, o ponto matiz e o crivo serão detalhados à frente.

⁹³ Observei, também, que outros pontos de bordado, como o crivo e o rococó, e outras aplicações, além das rendas, como as lantejoulas, têm sido introduzidos no bordado de Caicó.

A figura 14 traz uma composição que foi feita com os mesmos signos, mas em outra interpretação, nas palavras das bordadeiras: “outra organização”. Note-se que as flores, as folhas e o *richelieu* se repetem, mas estão dispostos de outra forma. O *richelieu* está abaixo da composição das flores, formando a sua base, onde estão as rosas em meio às flores e folhas, já comuns do repertório caicoense, aqui imaginadas como um jardim. Nota-se que a rosa bordada também obedece aos elementos mais frequentes do bordado caicoense, como se vê no risco de Rosário.

Figura 14 - Estola de mesa em linho, bordado por Iasnaia, com richelieu e flores matizadas. Foto: Thaís Brito.

Além dessas, outras figuras são também usuais em Caicó, principalmente para os bordados com motivos infantis. Lucineide é uma bordadeira especializada em bordar figuras e motivos infantis. Para tal, busca inspiração em fontes outras, como, por exemplo, para a decoração do quarto de sua sobrinha, encontrou os desenhos em uma revista de coleção de figurinhas. Comprou o álbum e as figurinhas e imaginou uma

história da “Moranguinho” para decorar o quarto do bebê⁹⁴. A próxima figura traz um exemplar da composição de Lucineide para o quarto infantil:

Figura 15 - Lençol para berço, feito por Lucineide. Inspirado em uma revista de figurinhas infantis, combina vários pontos e técnicas de bordado. Na base, compondo o jardim, as flores características do bordado de Caicó. Foto: Thaís Brito.

Nos últimos tempos, Lucineide “resolveu criar”. Escolhendo ativamente cada um dos temas, no sentido de ampliar seu repertório de desenhos, organizando-os, como outrora o fazia, mas assumindo que o ato de escolher e reunir os elementos, na composição do desenho, trata-se de criação. Um resultado breve desse novo exercício

⁹⁴ A figura bordada por Lucineide é uma releitura de um produto de massa. Parte da figura da “Moranguinho”, personagem de desenho animado infantil, para elaborar a composição dos bordados. Esse processo de criação transcende a cópia, sendo uma intervenção criativa. A figura escolhida para ser copiada não tinha como mote a produção artística ou a experiência estética, uma vez que se tratava de um objeto de recreação infantil, mas Lucineide alterou o contexto e a técnica, criando um tipo de arte.

de criar – e em colaboração com a ABS – resultou em uma parceria com uma designer e empresária, radicada em São Paulo⁹⁵.

A história dessa parceria teve início no contato da estilista com a Associação, cujo objetivo era o apoio para a execução de sua coleção, por meio do fornecimento dos bordados. A parceria durou duas coleções. Na primeira, o trabalho do bordado foi realizado pela Associação, sendo que o desenho foi elaborado pela estilista e as bordadeiras apenas o executaram. Na segunda, a apropriação foi direta: os desenhos, a adaptação às peças e a elaboração do conceito foram feitos por Lucineide, com base nas referências do bordado de Caicó⁹⁶.

Por ocasião da parceria com a grife em questão, coube a Lucineide a elaboração dos riscos e a organização do bordado; a produção das peças-piloto, adequação à modelagem, bem como as adaptações necessárias para a execução da tarefa. O pagamento das tarefas foi realizado com base na produção dos bordados (sem qualquer inclusão do valor atribuído à criação dos desenhos), por meio da ABS.

A próxima figura traz um dos riscos que Lucineide elaborou para este projeto e que foi executado pelas bordadeiras da Associação. Os elementos que compõem a estética padrão do bordado realizado em Caicó se repetem aqui:

1. No topo do desenho: a rosa, com folhas e arabescos; abaixo da rosa, o esboço para o bordado em *richelieu*, onde se vê o traçado em barretes;
2. Nas laterais: as laterais são simétricas e reúnem flores com miolos vazados, margaridas, folhas e arabescos; na base, uma rosa e, sobre esta, mais um esboço para o *richelieu*;
3. No centro do risco, uma rosa, que será bordada em matiz, e, sobre ela, mais dois arabescos.

⁹⁵ Helô Rocha, designer de moda, proprietária da loja “Têca”, com sede em São Paulo, na Rua Oscar Freire, eleita a 8ª rua mais luxuosa do mundo, um dos polos mais elegantes do cenário da moda atual.

⁹⁶ Lucineide não recebeu nenhuma remuneração por sua tarefa criativa e ficou sabendo que poderia ter sido remunerada por ocasião das entrevistas para esta tese. Além do mais, a estilista afirmou em várias entrevistas que o bordado havia sido executado por bordadeiras do Nordeste, sem qualquer menção específica a Caicó, e sua “inspiração fora o livro ‘Uma mulher vestida de Sol’ de Ariano Suassuna, somada à estética tropical, principalmente, colombiana”, nas palavras da própria estilista (não há qualquer menção à bordadeira sertaneja, seridoense ou norte-rio-grandense). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=D9y1lCdTvG8>. Acesso 15 set 2009.

Figura 16 - Risco de Lucineide para bordado da grife Têca. Foto: Thaís Brito.

Agora, o risco bordado, o resultado da composição no lenço cor de laranja, apresentado na passarela do Fashion-Rio/ verão 2009, em 9 de julho de 2008. Abaixo o detalhe do lenço:

Figura 17 - Lenço bordado pela ABS, no desfile da grife Têca no Fashion Rio 2008. Fonte: Site Ego

Os riscos e bordados, apresentados pela parceria com a grife, não foram feitos pelo processo de decalque no grafite, como visto nos casos dos desenhos da

“Moranguinho”, no exemplar de Rosário ou no processo registrado por Iracema, cujos *riscos* foram feitos pelo modo mais tradicional.

Os *riscos* feitos com grafite são elaborados de modo individual, desenhados diretamente no tecido ou transferidos pelo carbono. Por sua característica individualizada, este método demanda tempo e especialização, como foi visto anteriormente. No entanto, essa característica inviabiliza a produção dos bordados em série, devido ao custo mais alto, inclusive por maior dispêndio de tempo.

O projeto, feito em parceria com a estilista, nos leva a pensar em uma necessidade atual do bordado caicoense que é minimizar custo e tempo e, além disso, reproduzir com fidelidade os desenhos para um maior número de peças. Portanto, para atender a demanda, esse projeto foi feito pela técnica do risco a gás; um modo de riscar já popular em todo o Seridó. Vale a pena observá-lo:

O risco a gás é um composto de querosene e anil que, posteriormente, é lavado com sal azedo, para obter o alveijamento da peça e eliminar qualquer mancha. Prepara-se essa mistura com o objetivo de marcar o tecido com o desenho, por meio de uma matriz, como no exemplo a seguir:

Figura 18 - Risco a gás, toalha de mesa, material de Iasnaia. Foto: Thaís Brito

Após elaborar o desenho, a composição é transferida para o papel vegetal e para os moldes feitos em acetato. Sobre o desenho, a bordadeira percorre uma espécie de carretilha que perfura o papel e que funcionará como um guia para a execução da transferência do desenho. Feito isso, coloca-se este molde sobre o tecido e utilizando uma boneca - trouxinha de pano, usualmente feita com retalho de linho - para passar o preparado de anil e querosene, de modo corrido, sobre a peça, a fim de que esta seja marcada com as composições em azul (anil), formando um roteiro que, posteriormente, será coberta com o bordado, como na foto anterior (Figura 18).

Nota-se que os desenhos do risco a gás não exigem grande precisão, uma vez que somem facilmente na lavagem do tecido; permitindo que a bordadeira faça correções do desenho enquanto se produz o bordado. Um fato importante: algumas bordadeiras fazem o desenho e transferem-no com uso do composto, mas sendo, entretanto, o procedimento mais comum. Em Caicó, existem desenhistas que se dedicam a esta tarefa⁹⁷. Segundo me contaram algumas bordadeiras, esses desenhistas selecionam alguns bordados para serem reproduzidos. Outras vezes, elaboram os desenhos com base nos pedidos de uma bordadeira (como faz Ítalo), sem haver uma dedicação à “cultura do bordado”.

O gás substituiu o carbono. A diferença do uso deste material, se comparado ao do carbono, é o rendimento do molde. No caso do carbono, a transferência do risco é feita diretamente para o tecido, tornando mais difícil o reaproveitamento do mesmo desenho para outros bordados (talvez, com muito cuidado, duas ou, no máximo, três peças poderiam contar com o mesmo molde), porque o papel é frágil e tende a rasgar com a transferência dos desenhos. O uso limitado dos desenhos acarreta uma despesa alta para as bordadeiras que não riscam e dependem de outro profissional para executar tal tarefa.

Diferentemente do carbono, no caso do gás, basta guardar o molde – feito em acetato – e reaproveitá-lo em outras composições, ampliando, infinitas vezes, o uso do mesmo, simplificando, assim, a vida da bordadeira. O uso desta técnica de transferência é entendido como positivo por algumas bordadeiras, uma vez que os riscos a gás são

⁹⁷ Infelizmente, após algumas tentativas, não consegui entrevistar nenhum dos desenhistas que se dedicam ao riscado do bordado. Ao conseguir o contato e, após marcar as entrevistas e não ser recebida, deparei-me com uma outra característica desses trabalhadores: eles são desenhistas e letristas, ou seja, a relação com o desenho não é restrita ao bordado, trabalhando, portanto, onde há trabalho - podem também pintar uma parede, fazendo propaganda para campanha eleitoral ou pintar letreiros com propagandas para o comércio-.

muito mais baratos em comparação com o custo dos riscos mais tradicionais⁹⁸. Outra vantagem ligada ao método é que a lavagem das peças se torna bem simples, o que tende ao barateamento da peça.

No entanto, críticas severas emergem entre as profissionais que não fazem uso do risco a gás. Para elas, tal procedimento parece comprometer a “originalidade” da peça, que perde “autenticidade” e “criatividade”, gerando, como consequência, uma possível perda de valor do bordado de Caicó e de sua tradição. Segundo os segmentos mais tradicionais do bordado, o desenho que anteriormente era criado para ser único, sendo estimulado pela experiência direta com os materiais disponíveis, e acedendo os repertórios da região de modo único passa, agora, a ser elaborado com o objetivo da reprodução em série, por mais reduzida que seja.

Para os grupos mais tradicionais, a técnica do risco a gás tende transformar o bordado artesanal em trabalho seriado, cuja autenticidade seria negada pela reprodução massificada dos motivos, limitando a experiência estética, dispensando o empenho criativo da composição dos desenhos, uma vez que é possível repetir, infinitamente, a mesma ideia, o que massificaria a produção do bordado e ocasionaria uma simplificação da forma e do conteúdo dos bordados tradicionais.

Apesar de essas críticas revelarem uma preocupação com a beleza “genuína” e com a criatividade dos bordados, o “risco a gás” atinge um público mais abrangente que, anteriormente, estava restrito a um circuito pequeno⁹⁹. Atualmente, os bordados de Caicó são mais acessíveis, a quantidade deles no mercado é maior, o seu valor é mais baixo, podendo ser encontrados em outros locais, onde antes não estavam, como, por exemplo, as feiras de artesanato. Assim, a despeito das críticas feitas por parte das bordadeiras, essa forma de “riscar” provoca uma democratização da “cultura do bordado” de Caicó¹⁰⁰.

⁹⁸ Para efeito de comparação, em 2007, o custo do desenho de um vira-lençol era encontrado em torno de R\$10,00 a R\$15,00, lembrando que este mesmo molde poderia ser usado inúmeras vezes. O custo do outro risco depende da complexidade do desenho, da reputação do profissional e das negociações pessoais que ocorrem entre a riscadeira e o cliente.

⁹⁹ Mais do que isso, o “risco a gás”, uma vez que populariza o estilo do bordado de Caicó, estimula uma experiência estética não restrita às bordadeiras, tornando-se acessível a muitos. Trata-se de um público externo, principalmente voltado para o turismo, que não tem conhecimento destas distinções no âmago do processo de bordado, estando em busca de produtos conhecidos na região e preferindo produtos que sejam similares entre si e de preço mais acessível. Uma análise mais detida sobre esse processo de circulação encontra-se no capítulo 4.

¹⁰⁰ Benjamin (1988) observa que a própria essência da obra de arte é reproduzível e pode ser operacionalizada por mestres, artistas, discípulos ou, simplesmente, por aqueles que estão interessados em

Como procuramos mostrar, o risco está associado ao fundamento do trabalho da criação, sendo a base na qual o bordado se constrói, envolvendo várias tarefas: conhecimento dos materiais, do público, dos pontos e do repertório, entre outras. O risco revela, ainda, movimentações importantes dentro do próprio processo de produção de criação artesanal: saber riscar, bordar, conseguir apresentar suas ideias, reordenar os repertórios (temáticos, visuais e culturais), copiar e reproduzir.

Segundo a ótica dos produtores, essas movimentações são entendidas de modo hierárquico. Há uma valorização do saber riscar e de fazê-lo de modo “original”. Quanto mais elaborado for o risco, mais talentoso será considerado o seu autor. Além disso, o grau de elaboração do trabalho depende de reunir, no mesmo traçado, vários elementos e técnicas existentes, no repertório da região.

Além dos que riscam há aqueles que apenas criam ou reordenam os projetos, mas que não sabem desenhar. O problema que se estabelece, então, é a questão da dependência de outro profissional. A dependência também está presente no grupo formado pelas bordadeiras que utilizam o risco a gás. Trata-se de técnica utilizada geralmente por profissionais que não estão ligados à cultura do bordado, mas que fomentam o ciclo produtivo e que acabam por popularizar o bordado de Caicó, expandindo-o para outros circuitos. O risco é, apenas, a primeira parte da produção do bordado, funcionando como modelo, criado pelas riscadeiras e bordadeiras ou, na atualidade, por profissionais do desenho, para criar, copiar e reproduzir diversos deles que se tornarão bordados. Os riscos têm como função orientar.

Em Caicó, não há bordado sem risco, sendo eles interdependentes. Um bom risco pode conduzir a um bom bordado, mas esta não é uma regra restrita, pois é possível que a forma de cobrir o risco altere a proposta inicial. Para melhor compreensão deste fato, é preciso entender o processo descrito na sequência.

obter lucro com a peça. A novidade, segundo Benjamin, é que a imitação passa a ser pensada desde a própria criação da obra, assim como o cinema e a litografia, focos da análise do autor, a produção estética tem como mote a sua autorreprodução. Para o autor, aqueles que consomem as obras de arte desejam tê-las perto de si, não estão interessadas nos poderes mágicos e rituais atrelados às obras de arte, como se vê na arte primitiva ou no culto ao belo. Inspirados pelo olhar de Benjamin, é possível analisar que o bordado, como experiência estética, é impactado por mudanças sociais que interferem na produção, no acesso e na recepção da própria arte. Apesar da crítica legítima ao uso do risco a gás, por exemplo, essa questão parece não ter repercussão no público mais abrangente, a quem se destina boa parte da produção dos bordados.

2.2. Cobrindo...

Uma vez transferido o desenho, passa-se ao momento de bordar. A expressão mais comum para essa tarefa é cobrir o bordado. Cobrir é realizar a ornamentação dos tecidos, é o ato mesmo de bordar. Para tal, usa-se agulha e linha para perfurar o tecido já desenhado com os motivos escolhidos.

O material de bordar compreende tecido, agulha, linha e bastidor. Os tecidos mais usados para a concepção dos enxovais são percal (100% algodão), polialgodão (50% algodão e 50% poliéster), linho, piquê e organdi para os detalhes. Linho e cambraia de linho são muito usados para roupas, principalmente camisas. Além da cambraia de linho, seda e cetim são tecidos escolhidos tanto para camisolas como para roupas de festa. A malha tem sido muito usada para camisetas, contudo, os bordados não se limitam aos tecidos mais usados nos bordados, de geral, empregando também o jeans, o couro e o veludo.

O acesso aos tecidos não é simples. Existem três fornecedores na cidade de Caicó, com pouca diversidade de produtos e muita variação de preço, que vendem por metro ou a peça inteira. O tecido é cortado de acordo com a peça que se deseja bordar, isto é, é escolhido a partir das peças que se pretende criar. Cada peça tem uma metragem determinada e, no momento de bordar, o tecido é pensado em relação à peça e ao destino que ela terá. São também escolhidas as cores e os tipos das linhas, bem como os desenhos correspondentes.

As bordadeiras que têm uma maior produção de bordados – como Iracema, Irene e Iasnaia – normalmente buscam os tecidos em Fortaleza. Iracema, por exemplo, compra uma média de 10 a 12 peças, a preço de atacado, duas vezes ao ano¹⁰¹. Ela diz ser “muito vantajoso, porque além dos preços mais baixos, ir a Fortaleza serve para pesquisar os novos tecidos para o bordado”. Como ela, é comum as bordadeiras irem buscar os tecidos fora da cidade, entretanto, para tal tipo de investimento, é necessário o pagamento à vista, o que nem sempre é possível. Na cidade de Caicó, paga-se, em

¹⁰¹ Para ir à Fortaleza, Iracema embarca em uma van que sai de Caicó. A passagem custa R\$80,00 e tem o direito de trazer duas peças, desde que acompanhada com nota fiscal. Quando não pode ir à Fortaleza, o seu fornecedor leva o material no estacionamento da van de Caicó, isso lhe custa R\$20,00 por pacote (duas peças).

geral, de modo parcelado, sem um crédito formalizado, confiado apenas no compromisso de quitar posteriormente as dívidas.

A agulha é uma haste fina de aço, outrora feita com osso ou espinha de peixe, com um orifício em uma das pontas, onde se enfia os fios para costura e bordado. Tem a função de carregar as linhas para ornamentar o tecido, por meio da perfuração. Geralmente, no bordado de Caicó, usa-se agulha n. 11 e, em a necessidade de maior detalhamento, usa-se a agulha n.9, principalmente nos bordados à mão e nos detalhes que precisam ser tratados com maior precisão.

A escolha da linha¹⁰² é igualmente importante. Usa-se linha Mercê Crochê, n. 60, para desenhos especiais, normalmente os considerados mais delicados, como aqueles a serem aplicados no organdi e a na seda. A linha Mercê Crochê, produzida pela empresa Linhas Corrente, é pouco utilizada, devido ao valor e os usos mais específicos das peças a que se destinam.

Nos bordados mais usuais, como os feitos para o enxoval do dia a dia ou para as camisetas, usa-se a linha Música, branca e colorida. Atualmente, a linha de seda tem sido introduzida, no bordado, por conta da diversidade das cores e pelo brilho. Nas peças de enxoval mais tradicionais e finas, usa-se a linha Camila. Essas últimas, são produzidas pela Empresa Policron.

Em parceria com a linha, há o uso da tesourinha de ponta fina, que se destina a cortar as linhas e desfiar a bainha. Ela é imprescindível para preparar o crivo (como veremos adiante) e cortar o matame para o acabamento. A marca de tesourinha mais comum usada em Caicó é a “Tesoura Mundial”, modelo específico para bordado.

Abaixo, vemos uma toalha já engomada, em fase de acabamento. Foi feita em linho, ornamentada com a linha “Música” colorida. O destaque da imagem é o uso da tesourinha para recorte do matame, que é o acabamento da peça.

¹⁰² Uma das tarefas mais importantes da Associação das Bordadeiras do Seridó é a compra, em grande volume, de linhas e demais suprimentos para o bordado, principalmente a linha Mercê Crochê. Com um fornecedor em São Paulo, a linha Mercê Crochê chega, em Caicó, muito mais barata do que as encontradas nas lojas de armarinho da cidade. Muitas bordadeiras se filiam à Associação apenas para obter as linhas com valor abaixo do comércio local, capitaneado pela Alvorada Máquinas, a maior empresa de suprimentos para bordado, em Caicó e região.

Figura 19 - Iracema no corte/arremate do matame. Foto: Thaís Brito.

Outro instrumento fundamental para a execução do bordado, produzido em Caicó, é o bastidor. O bastidor é uma peça de apoio para o bordado e para a bordadeira, sendo usado por todas as profissionais que encontrei na cidade, independente de bordarem à mão ou à máquina (máquina de pedal ou industrial).

Trata-se de um aparelho de bordar, sem quaisquer referências de quando foi inventado e por quem. Feito usualmente em madeira e, nos últimos dez anos, em PVC, é composto de um anel interno e um externo, cujos aros devem se encaixar um no interior do outro, formando um caixilho para prender o tecido escolhido e previamente riscado.

Figura 20 - Uso do bastidor para o bordado à mão, peça de Rosalba. Foto: Thaís Brito.

A moldura, proporcionada pelo bastidor, sustenta e mantém o tecido esticado, deixando-o tenso a ponto de garantir a sua imobilidade, durante o processo de trabalho. Ao manter-se esticado, o bastidor promove o apoio para as mãos da bordadeira e, conseqüentemente, entre aquelas que bordam à máquina, proporciona maior destreza para a condução do tecido na máquina de bordar. O bastidor serve tanto ao bordado à mão quanto ao trabalhado à máquina.

Figura 21 - Uso do bastidor para o bordado à máquina. Bastidor feito de PVC, material alternativo à madeira, peça de Iracema. Foto: Thaís Brito.

2.3. Modos de Bordar

O bordado é uma linguagem, “uma espécie de escrita” (Chagas, 2006, p. 10). Chagas (2006 e 2007) entende que a prática artesanal do bordado auxilia na narrativa de perspectivas sobre relações de gênero, que tratam de histórias pessoais e coletivas, bem como de outros temas que impactam a vida das mulheres. Trata-se de uma linguagem que se vale dos materiais disponíveis, como tecidos e agulhas e, também, de técnicas que se compõem por meio de ornamentos, grafismos e ícones, com influências de outras artes e de referências estéticas de uma determinada época, região e cultura (Chagas, 2007). Tomando essa inspiração, é possível entender os bordados produzidos em Caicó como uma linguagem que exprime uma cultura feminina, uma interpretação específica da natureza ou ainda uma forma de disciplina do corpo e de movimentos criativos. Essa linguagem se manifesta nos modos de bordar.

Ao pensar na linguagem dos bordados produzidos em Caicó, é preciso reconsiderar alguns elementos apresentados até aqui. Os bordados, entendidos como parte da cultura material, permitem observar transformações em nível técnico (como foi visto na produção dos desenhos), em função de necessidades atuais das bordadeiras. Eles também tratam de uma dimensão social, que fala de relacionamentos, distinções, conflitos e hierarquizações entre artesãos. Os bordados materializam interpretações e comunicam significados sociais¹⁰³.

Como visto no primeiro capítulo, a linguagem do bordado inscreve as transformações na educação feminina e nas obrigações com a família. Narra a sociabilidade, manifesta nos espaços femininos: a casa, o atelier da modista, a associação. E, mais do que tudo, apresenta um tempo feminino, que se cria por meio de um “espírito calmo”, com paciência e treino de si. Tempo este que é também marcado por períodos: nascimento, casamento, festas, ritos, morte... bordar é relacionar-se com o tempo e os modos de bordar apresentam como essa relação tem sido experienciada. Os bordados constituem ainda uma experiência estética, envolvem imaginação, conhecimento e acesso aos repertórios geométricos e figurativos compartilhados, além de habilidade para o desenho e para a seleção de cores.

2.3.1. Bordados à mão

Em Caicó, encontrei as bordadeiras que bordam à mão e as que bordam à máquina. O primeiro grupo tende a ser menor, seu trabalho é demorado e mais caro¹⁰⁴, de rara concepção e labor. O material usado é muito simples e de fácil acesso: tecido, agulha, linha e bastidor, usualmente pequeno, cujo diâmetro varia de 10 a 15 cm. É um bordado de pontos muito pequenos, em que os mais utilizados são: ponto cheio, matiz, ponto atrás, ponto arroz, sombra e aberto.

¹⁰³ Bittencourt (s/d), ao refletir sobre os museus e a cultura material, inspirado em Pearce (1992), acentua a relação entre objetos e sociedade como “inscrições intencionais” que “corporificam significações sociais”. Para o autor, os objetos revelam que “ideia e expressão não são duas partes separadas, mas a mesma construção social” que se cria em um processo contínuo.

¹⁰⁴ O consumidor final chega a pagar R\$1.500,00 por uma camisola de batizado se ela for feita à mão, enquanto que um produto similar, feito na máquina de pedal, custa em média R\$350,00.

Foram entrevistadas quatro bordadeiras que atuam neste tipo de bordado: Ana Maria, Robéria, Rosalba e Risoleta. Apesar de integrarem gerações distintas (Ana Maria é aproximadamente 20 anos mais nova), elas afirmam que não aprenderam a bordar visando qualquer pretensão econômica. O bordado era parte da vida, parte da formação feminina. Com o tempo, descobriram que era possível trabalhar e ganhar dinheiro, sem sair de casa, com aquilo que faziam bem, com beleza. Bordaram enxovais, camisolas e roupas de festa, principalmente aquelas que trabalhavam em parcerias com as modistas da região.

Ana Maria (com cerca de 40 anos, casada e com uma filha) contou que era comum aprender a bordar para ocupar o tempo. Aprendeu com sua tia, ainda criança, e durante alguns anos fazia e bordava as roupas para as suas bonecas. Conforme foi crescendo, percebeu que poderia deixar suas próprias roupas mais bonitas, quando bordadas, e assim o fez. Conta que suas amigas começaram a gostar de seus bordados, ao mesmo tempo que algum dinheiro para gastar no final de semana e comprar as suas coisas seria bem-vindo. Foi então que passou a comercializar as suas peças.

Robéria (com mais de 60 anos, solteira e sem filhos), no entanto, diz que nem se lembra de quando começou a bordar, e nem quem a ensinou, porque sua mãe, suas tias e primas, as vizinhas, as professoras da escola, enfim, todas as mulheres que a cercavam, eram bordadeiras. Dessa forma, para ela, aprender a bordar e comercializar o seu bordado “foi algo natural”.

A afirmação “bordar como algo natural”, pode trazer algumas interpretações sobre o lugar do bordado na vida de Robéria e, por consequência, na vida de outras bordadeiras. “Algo natural” indica o destino comum do ofício de bordadeira, compartilhado pelas mulheres de Caicó, definindo a atividade que fez parte da formação feminina, inserida no cotidiano, que cercou a sua vida, a sua família e que cada uma conheceu e aprendeu desde pequena. Denis (2005) assinala que o bordado foi uma parte importante na educação feminina porque ensinava as meninas a se manterem tranquilas, com a mente ocupada e, com o tempo, acabou se tornando um labor.

Os bordados à mão, normalmente, são feitos por encomenda. São poucas as mulheres que praticam este tipo de bordado, exigindo um grau de especialização e de distinção. São bordados mais valorizados e, conseqüentemente, mais caros. Nem

sempre é fácil conseguir uma vaga (fazer um agendamento) no planejamento de trabalho da bordadeira, demandando muita antecedência¹⁰⁵. Há um tempo considerável para a preparação do produto, até porque esse tipo trabalho envolve grande complexidade. São levados em consideração: os usos da peça, para quem a peça é produzida e qual é a ocasião a ser usada.

O processo do bordado à mão parte, sempre, da escolha dos motivos negociados entre a bordadeira e quem encomenda a peça, somada à adaptação aos materiais disponíveis. Esses desenhos podem ser inspirados em alguma roupa que viram na novela, em alguma artista de televisão, em revistas ou, ainda, pode ser “algo original”, pensado exclusivamente para a cliente.

Uma vez o desenho escolhido e adequado ao corte de tecido, é hora de bordar. A bordadeira procura um lugar claro e calmo. É comum bordarem perto das janelas, às vezes com o rádio e TV ligados, mas com volume baixo. A vida na rua, assim como os aparelhos, sons e imagens são apenas um cenário. O foco está no bordado, no cuidado com os pontos e com o tecido. Errar um ponto significa, por vezes, recomeçar o trabalho e isso é frustrante.

A agulha é um “prolongamento da mão”, indica Dreyfus (1959), somente com ela sendo possível introduzir, no tecido, os ornamentos. O bordado à mão é o bordado que está próximo ao corpo. Na mão, a agulha é precisa e os pontos tendem a ser menores e mais complexos, o que deixa o trabalho com um traçado mais delicado. São feitos bordados em branco - principalmente para enxovais de crianças e camisolas para batizado - e bordados coloridos, que podem ser feitos em uma única cor ou em matizes. Esse processo de matiz é também conhecido como “pintura de agulha”, porque essa técnica é capaz de representar temas e cenas com mais definição (Freitas, 1954; Dreyfus, 1959; Denis, 2005). No entanto, em Caicó, não vi ninguém nomear o bordado

¹⁰⁵ Acredita-se, comumente, que o tempo de demora para entrega de uma encomenda de bordado depende do tempo de feitura deste mesmo bordado. No entanto, durante a etnografia, foi notável perceber a quantidade de peças que se avolumam e a dificuldade de entregar as peças aos clientes, mesmo quando o tempo para a feitura de cada uma não seja tão grande. Há, além do mais, uma prioridade para as clientes mais fiéis ou quando o bordado exigir maior desafio criativo.

desta forma¹⁰⁶. À mão, os motivos do richelieu podem ser ainda mais rebuscados, porque podem ser feito em tamanho menor, incluindo mais pontos.

Algumas vezes, nos discursos das bordadeiras que bordam à máquina de pedal como Iracema ou à máquina industrial, como Irene, as mulheres que bordam à mão, aparecem como “as guardiãs de uma forma de bordar que a cada dia tem sido mais abandonada e que é a matriz do bordado de Caicó” (termos de Iracema). Rosário soma-se à voz de Iracema e diz que “para ela, esses bordados guardam a lembrança do jeito de praticar o ofício de bordadeira de suas tias, de seus antepassados, por isso sendo algo de muito valor, muito raro”. Nesse sentido, o bordado à mão é valorizado como algo que remete a uma tradição, a um passado, sendo também valorizado porque se perde, se transforma.

Essas falas remetem também às reflexões do poeta Paul Valéry, em ensaio de 1934, que vê o bordado como um poema, que demanda esforço e trabalho prolongado. Afinal, as bordadeiras não se importam com o cansaço ou com a duração de seu trabalho que pode durar semanas, meses, anos. No bordado à mão, conclui o ensaísta, houve:

(...) paradoxalmente, sacrifício, graça e magnificência para a realização de sua obra, alternando a tenacidade de um inseto e a ambição aficionada de um místico que combina a abertura de si e de todos aqueles que não desejam o mesmo. (Valéry, 1934, 17)¹⁰⁷

Bordar, para o poeta é, portanto, um exercício de paciência. E as mulheres de Caicó, por mim entrevistadas, concordariam com as afirmações de Valéry. As que bordam à mão sublinham a “falta de paciência presente nos espíritos modernos” (Valéry, 1934, p. 16). Para Risoleta: “ninguém mais quer ficar sentada, bordando, bordando”, enquanto Rosalba diz que “as mulheres de hoje querem tudo muito rápido, tudo fácil”, por isso rejeitam aprender este tipo de bordado. Estão de acordo com o ensaísta, que insiste no enfraquecimento da “ideia de eternidade” na época moderna, “que coincide com o asco crescente dos longos afazeres” (Valéry, *idem*).

¹⁰⁶ Essa nomenclatura está presente na maioria dos manuais do século XIX e da primeira metade do século XX. Apenas as bordadeiras mais velhas falam, ainda que vagamente, do termo “pintura de agulha”, o que, provavelmente, foi aprendido na escola, com as freiras.

¹⁰⁷ Tradução da autora.

Assim como Valéry, as bordadeiras que bordam à mão falam de uma angústia frente ao bordado realizado de modo mais rápido por meio das máquinas de bordar. Rosário olha para o bordado feito à máquina e diz que o ritmo mais apressado pode distorcer as composições, e que bordar à mão é “produzir uma relíquia”. Ana Maria fala da transformação do bordado, que se tornou algo mais simples, mais acessível. Iracema, que borda à máquina, diz que o bordado à mão é o mais delicado, mas que é possível reproduzir esses bordados por meio da máquina de pedal e que o problema são as máquinas industriais. São três olhares distintos, mas que introduzem o bordado à mão a partir de uma lógica hierarquizada (e, também, saudosista).

É possível observar tais versões, na discussão sobre autenticidade apresentada por Benjamin (1988). A noção de autenticidade está localizada no centro do conceito de tradição; que se relaciona à questão do tempo, do espaço, da perpetuação e do testemunho histórico. É sobre estas questões que Rosário, Ana Maria, Iracema se debruçam ao falar sobre o bordado à mão. O bordado perderia a sua “aura”¹⁰⁸? Veremos.

É notável uma diferença na composição dos riscos, uma vez que o desenho é concebido considerando como será bordado - à mão, a máquina de pedal ou industrial. Quando se borda à mão, os desenhos podem ser menores, devido à precisão dos movimentos, o que provavelmente gera uma percepção de que é “mais delicado”. Na máquina de pedal são produzidos praticamente os mesmos desenhos e composições, mas a bordadeira precisa ser minuciosa e experiente para ter a dimensão espacial exata da formação dos pontos, evitando que eles escapem ao desenho. Na máquina industrial, por sua vez, os motivos são, geralmente, florais e maiores do que aqueles feitos nas máquinas simples, uma vez que este tipo de máquina não consegue ser muito precisa no detalhamento das peças, por conta de sua velocidade.

O resultado dos bordados, somado aos discursos e às visões das bordadeiras sobre eles indicam uma hierarquia da produção – estabelecida, principalmente, pelas próprias bordadeiras – que situam o bordado à mão como “o mais artístico. Para justificar essa hierarquia, sustentam a distinção do bordado, afirmando que é usada uma técnica mais minuciosa, que costuma ser mais demoradamente mais trabalhada e que os

¹⁰⁸ Assim Benjamin reflete sobre o tema: “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (Benjamin, 1988, p. 170).

pontos tendem a ser menores. O bordado à mão aparece assim no topo da classificação, seguido pelo realizado na máquina à pedal e, depois, por aqueles feitos à máquina industrial.

Essa classificação aparece nos discursos das bordadeiras, mas é interessante perceber como essas distinções hierárquicas não são rígidas, sobretudo quando outros personagens entram em cena, como, por exemplo, o corpo e o mercado. Helena, que bordou a vida toda na máquina à pedal, disse que se cansou desta máquina, que seu corpo dói, suas pernas ficam cansadas e, por isso, daqui por diante só quer fazer bordados na máquina industrial. Segundo ela: “é muito fácil de bordar, não cansa a perna porque os movimentos são muito curtos e como não se faz o matizado, o esforço com as mãos também é pequeno”. Há outro estímulo para abandonar os bordados à mão e à máquina de pedal, em favor da inserção da máquina industrial: o mercado. Helena baseia sua opção no comércio e afirma que:

Os melhores compradores são de São Paulo e, para eles, o matiz não é tão importante, eles querem tudo branco porque dá menos trabalho e combina com tudo, então, porque ficar se matando?

A fala de Helena levanta, talvez, o tema mais polêmico dessa hierarquização da produção do bordado, uma vez que ela se posiciona a favor de um modelo rápido e utilitário, em detrimento das formas reconhecidas como de produção mais tradicionais. Usar a máquina industrial significa participar de um modelo que impacta e renova a produção do bordado no Seridó.

A valorização do bordado à mão permanece. Ainda que exista uma coexistência de visões - a valorização da tradição e o apelo do mercado mais amplo - a estética do bordado à mão se apresenta como meta a ser alcançada, ou seja, quanto melhor o bordado, mais próximo do estilo gerado pelo bordado à mão. Ainda que seja uma imitação, o bom bordado (industrial) deve se parecer com o modelo mais tradicional.

Uma das características da modernidade, segundo Benjamin (1998) é a possibilidade de atração das coisas e a cópia torna isso possível. Assim, se não é

possível ter um bordado feito à mão, por uma bordadeira determinada, mas se é possível ter um bordado que se pareça com ele, do modo mais fiel possível, ao primeiro, a necessidade será suprida. Esse é, nas palavras de Benjamin, “um novo caráter” associado à produção artística, que revela uma emancipação da aura que acompanhava as obras de arte e que, aqui, projetamos para o bordado de Caicó.

Nesse contexto de reflexão sobre tradição, renovação e de motivação do trabalho é que se percebe outra cisão entre as bordadeiras. Para isso, vale a pena observar a inserção das máquinas na região.

2.3.2. Bordados à máquina

O bordado à máquina surgiu no século XIX, a partir do desenvolvimento das máquinas de costura¹⁰⁹. Foi em 1900 que M. Hurtu (Freitas, 1954) apresentou uma máquina capaz de reproduzir os matizados, anteriormente feitos à mão (Figura 22). O nome de seu invento era La Moderna. Além das suas características técnicas, sua estética peculiar tornava a objeto uma peça de parte, próxima da estética *art nouveau*.

¹⁰⁹ Não se pode definir precisamente quem é o dono da ideia da máquina de costura e esta imprecisão marcou o primeiro confronto sobre as patentes de que se tem notícia. O motivo principal para esta imprecisão é que cada um dos inventores que se dedicaram a trabalhar sobre o instrumento trouxeram contribuições que foram sendo apropriadas pelos demais. Thomas Saint foi o primeiro a conceber a costura à máquina, em 1790. Depois dele, outros inventores se dispuseram a aperfeiçoar a máquina de costura, como Josef Madersperger e John Adams Dodge. Barthelemy Thimmonier foi quem iniciou a produção de máquinas de costura para o comércio e Walter Hunt o primeiro a incluir uma lançadeira e agulha com olho na ponta para fazer uma costura fechada prática, o que facilitou a adaptação para o mercado. Elias Howe Jr. foi o primeiro a patentear uma máquina, tendo uma agulha com olho na ponta, que transportava um fio contínuo e fazia costura fechada, aperfeiçoada por Lerow e Blodgett que criaram um movimento contínuo da costura em plano horizontal. Isaac Merrit Singer combinou as várias contribuições e investiu pesadamente no projeto comercial. O caráter coletivo da criação da máquina de costura se parece com a própria condição a que se destina, inclusive porque, em Caicó, não será sequer usada para costura, mas para o bordado. Para maior aprofundamento sobre o tema, ver: Forsdyke, Graham. The Sewing Machine. A brief history of the sewing machines. Disponível em http://www.ismacs.net/sewing_machine_history.html e Historical Trade Literature in Smithsonian Collections. Disponível em: <http://www.sil.si.edu/DigitalCollections/Trade%2DLiterature/Sewing%2DMachines/>. Acesso em 12/2/2009.

Figura 22 – La Moderna, primeira máquina de bordar, produzida por M. Hurtu, em 1990. Fonte: Museo Singer (Espanha)

Desde o início da produção da máquina de costura e de bordar, a publicidade para a comercialização foi intensa. Essa publicidade versava sobre dois temas, que tinham a casa como tema central: a máquina como um instrumento do lar e para o lar (Figura 23). Nos cartazes das propagandas, surgem mulheres realizando o papel de “boas donas de casa”.

Um detalhe importante da imagem é o *slogan* da máquina *Dürkopp*: “sempre melhor”. A atitude da menina diante dela valoriza uma postura correta da forma de se sentar, aliada à concentração. A mãe, por sua vez, lança um olhar de supervisão para o trabalho da filha. É um olhar atento e afetuoso, pronto a corrigir qualquer imperfeição (Figura 23).

Os cartazes divulgam a máquina, por meio de uma declaração de amor à família. Esse amor seria revelado pelas prendas domésticas e pela disposição para enfeitar o lar, gerando conforto ao ambiente doméstico. Para que essas atitudes se

concretizassem, a máquina deveria estar presente, facilitando a rotina de cuidados com a casa, principalmente no que se refere à indumentária e aos enxovais.

Figura 23 - Cartaz para a propaganda da máquina de bordar *Dürkopp*. Fonte: Instituto *Smithsonian*

No Brasil, a comercialização da máquina de costura e de bordado foi implementada, principalmente, pela Empresa Singer¹¹⁰. A Singer abriu seu primeiro ponto de vendas, com as máquinas importadas dos Estados Unidos, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Nessa loja, foi inaugurado um sistema, até então inédito no Brasil: as

¹¹⁰ A máquina de costura chega ao Brasil em 1905, pela empresa Singer. Há referências ao uso, para o bordado, nos anos 40 do século XX. No entanto, em Caicó é apenas na década de 1970 que a máquina de bordar chega à cidade.

vendas a prazo. No entanto, vender a prazo não era suficiente. Era preciso criar a necessidade de se ter uma máquina, em casa.

A Empresa Singer promovia a venda de suas máquinas, amparada na realização de oficinas específicas. Assim, além de ensinar a costurar e a bordar, formava-se uma profissional que era capaz de cortar uma fazenda, modelar a roupa, adaptar os pontos de bordado, outrora realizados à mão, para o ziguezague da máquina. Desta forma, as participantes do curso aprendiam uma formação profissional, ao mesmo tempo em que se sentiam seguras para adquirir sua máquina de costura pessoal.

Mas, foi em 1955, tanto no Brasil como em outros países da América Latina, que a história da Empresa Singer se tornou ainda mais sólida, devido à implantação da fábrica Singer, na cidade de Campinas (SP). Dezoito anos depois, em virtude do aumento das vendas, a primeira fábrica da marca é inaugurada em território brasileiro, em Juazeiro do Norte, estado do Ceará, em pleno sertão nordestino.

Com a produção das máquinas na região Nordeste, negociar e mesmo adquirir uma, de uso pessoal, ficou mais fácil para as mulheres daquela região. Participar das oficinas da Singer e adequar os pontos e motivos do bordado, outrora realizado à mão, para os movimentos da máquina, foi uma consequência quase inevitável.

Se na década de 1950 já havia cursos patrocinados pela Empresa Singer, quando a fábrica se firmou na região Nordeste, nos anos 1960, esse processo tornou-se mais intenso. Note-se que a inclusão da Singer na região sertaneja corresponde à crise de 1970, no campo, e à inserção das políticas de urgência de combate à seca e aos projetos de desenvolvimento estatais¹¹¹.

A inclusão da máquina de bordar em Caicó foi fundamental para transformar a cidade em uma referência do bordado. Para boa parte das bordadeiras de todo o Seridó, a máquina de bordar tornou-se uma conquista para a bordadeira. E, quando uma mulher consegue comprar a sua, normalmente, dividida em vários pagamentos, está diante de um bem precioso. Em todos os lugares pude perceber o zelo pela máquina que permitiu a produção dos bordados, priorizando a produtividade alcançada e o baixo custo.

A adaptação da máquina de costura em máquina de bordar foi um divisor de águas para a produção do bordado, tornando a tarefa mais rápida. No entanto, essa

¹¹¹ Não é à toa que Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco são os polos de produção do bordado artesanal, feito à máquina.

adaptação trouxe resistências. Freitas (1954) escreveu um livro/manual para ensinar as jovens dos cursos de “Tecnologia Feminina”¹¹², com a meta da formação profissional da Escola Caetano de Campos, em São Paulo. Apresentou uma polêmica sobre a produção artesanal que atualmente migrou das máquinas de pedal, como as que foram introduzidas pela Singer, em 1960, no Seridó, agora aceitas como mais artísticas, para as máquinas industriais, que chegaram à região em meados dos anos de 1980:

O bordado à máquina, em princípio, não foi muito bem recebido, mas com o perpassar dos anos foi se generalizando, chegando-se a temer que tal modalidade viesse a prejudicar o trabalho manual. Tal porém não se deu, porque este último é e sempre será mais artístico, não importando pois a divulgação do primeiro. (Freitas, 1954, p. 461).

Não se trata de saber o que é mais artístico ou não, interessando-nos perceber que essa questão repercute nas percepções locais sobre as novas formas de bordar: é a produção artesanal permitindo invenções, adaptações e novos usos. Quase todos os pontos do bordado à mão podem ser reproduzidos na máquina de bordar, segundo as bordadeiras que utilizam a máquina de pedal. Os trabalhos são realizados com esmero, segundo elas, da mesma forma que os realizados à mão¹¹³. Vale ressaltar que as máquinas de pedal, utilizadas atualmente no Seridó, têm cerca de 30 ou 40 anos e que, portanto, foram adquiridas com a chegada da Empresa Singer na região¹¹⁴.

Apesar de um pouco mais rápido do que o bordado à mão, a habilidade para realizar o trabalho na máquina de pedal demanda outro tipo de treino, envolvendo o corpo como um todo e não apenas as mãos, como no bordado manual. Para Lichti:

Bordar à máquina demanda um treino consistente: o ponto cheio é um esforço obstinado no guiar pela mão o tecido, para frente e para trás. Para coordenar os movimentos das mãos e dos pés, é preciso ser especialista (Lichti, 2006, p. 122).

¹¹² O curso de Tecnologia Feminina da Escola Caetano de Campos, instituição pioneira na formação de cidadãos para o trabalho e sustentado pelas propostas da Escola Nova, dividia-se em especializações várias, tais como: corte e costura, chapelaria, bordados, marcenaria etc.

¹¹³ Ao devolver esse tema para as bordadeiras à mão, perguntando a elas se é possível reproduzir os bordados feitos à mão, para a máquina - principalmente, para a máquina de pedal -, a resposta foi evasiva. Rosalba disse: “são bordados muito bonitos, também”; para Ana Maria, entretanto, a transposição “é difícil, mas existem muitas formas de bordar”.

¹¹⁴ Outro dado interessante é que, nos sites de leilões, na internet, como E-bay e Mercado Livre, essas máquinas são vendidas, atualmente, como antiguidades.

Apenas para definir melhor esse processo, vale lembrar o uso do bastidor. O bordado realizado em Caicó, se feito à mão, impõe o uso do bastidor¹¹⁵ e, agulha com linha, como apoio para o tecido e para a bordadeira. No caso do bordado à mão, a posição da agulha é que traz a disposição da linha no tecido e determina se os pontos serão hirtos ou perpendiculares, grandes ou pequenos. Costuma-se, em um primeiro momento, alinhar o desenho e, paulatinamente, passar a linha, por baixo do tecido e sobre o fio alinhavado.

No caso do bordado à máquina, a movimentação para a criação do bordado é dada pelo movimento coordenado das duas mãos no bastidor, a fim de controlar a agulha - munida da linha - que vai perfurando o tecido e criando o formato dos pontos. Funciona assim: se o ponto é perpendicular, o movimento das mãos deve ser feito na posição diagonal e, dessa forma, se dá a produção do ponto haste, uma modalidade de ponto importante para a composição de boa parte dos bordados produzidos na região, como veremos adiante. Se o ponto é cheio, o movimento de zig-zague deverá ser conduzido lateralmente, sendo que o ponto começa pequeno e vai se expandindo, para, depois, voltar a ficar pequeno, sendo este movimento diastólico que forma o desenho.

É preciso ter habilidade manual e vista treinada, estimuladas pelo exercício de percepção espacial. A partir desse treino, desenvolve-se a sinergia entre os movimentos da mão e o ritmo para o pedal. O tempo passa a ser fundamental na relação da bordadeira com a máquina: coordena-se o ritmo dos pés, pressionando o pedal em um movimento de vaivém, somado ao movimento das mãos, por meio do posicionamento destas no bastidor - já preparado para bordar -, em um processo de distanciamento e de aproximação do bastidor em relação à agulha da máquina. É por meio dessa sinergia que os pontos são criados.

Nos anos de 1980, vê-se a inclusão de uma nova modalidade de máquina para bordar, conhecida como máquina industrial. O bordado, realizado na máquina industrial, exige da bordadeira outra especialização para o exercício do seu ofício, distinta das bordadeiras que bordam na máquina de pedal, afastando-se quase que completamente das formas de bordar à mão. A alteração mais importante trazida pela máquina industrial é dada a partir do não uso do pedal que, na máquina mais antiga, é o

¹¹⁵ Em Portugal, os bordados realizados à mão na Ilha da Madeira, que formam a referência de uma possível herança para o bordado caicoense, são feitos sem o uso do bastidor.

responsável pelo controle do tamanho dos pontos e pelo ritmo, impresso pela bordadeira e seu corpo.

A máquina industrial funciona eletricamente. Com ela, o controle do tempo, não está mais sob o jugo da bordadeira que, agora se submete ao ritmo já estabelecido pela máquina. O controle exercido pela bordadeira em relação ao bordado é dado somente pelo posicionamento da sua mão no bastidor. Cabe a ela direcionar os pontos, formando a composição dos desenhos, sendo que o tamanho desses pontos é dado por meio de leves toques do joelho em uma aba lateral, que compõe a máquina. Vemos agora mobilizada uma parte do corpo, antes jamais empregada, no bordado: os joelhos.

O ritmo acelerado e o tamanho dos pontos, controlados pelo joelho da bordadeira e não mais pelas mãos, apenas, trazem duas características que acabam por restringir a variedade de pontos, usados no bordado de Caicó. Com o uso da máquina industrial, os pontos são: cheios, haste e matame que, juntos, produzem o *richilieu*; alguns matizados também são possíveis desde que com poucas cores. Essas características têm origem na rapidez da máquina, que não permite um controle minucioso dos pontos, impondo também certa restrição ao uso variado das cores, já que a dita agilidade (da máquina) dificulta o processo de troca das linhas para compor, por exemplo, um matizado com cores bem diversas, restringindo, assim, composições mais heterogêneas, como de flores e figuras.

Normalmente, o aprendizado na máquina industrial não é feito em casa (diferentemente das outras duas modalidades), mas em oficinas e cursos oferecidos pela Associação das Bordadeiras e pela Escola Profissional de Caicó. Edilma, 29 anos, casada e com um filho de quatro anos, há seis anos aprendeu a bordar diretamente na máquina industrial, em curso oferecido pela ABS, no bairro João XXIII, que fica na periferia de Caicó. As palavras de Edilma apresentam um olhar positivo para o uso desta máquina:

Com este curso, consegui um trabalho, afinal, estava difícil encontrar emprego. Hoje, trabalho por produção e aprender a bordar foi muito bom porque diante das dificuldades de conseguir um emprego, das responsabilidades de cuidar da casa e de ser mãe, o bordado funciona como uma alternativa para auxiliar o marido no sustento da casa e como uma terapia. Assim, ao mesmo em que trabalho, ganho dinheiro, descanso e me distraio.

O uso da máquina tornou, inclusive, mais acessível o aprendizado do bordado. Pelo investimento nos cursos de formação de bordadeiras e pela divulgação e treino do bordado, a partir de seus pontos mais simples, mulheres que não tinham acesso ao ensino e à produção do bordado, agora o têm. Esse acesso permite a elas a obtenção de um ofício e, em consequência, aquisição de renda. Ao mesmo tempo, mantém duas características essenciais que são vistas na produção tradicional de bordados: a experiência estética e o cuidado em manter o espírito calmo, que Edilma chama de “terapia”.

Ao dispensar o trabalho com os pés, a máquina industrial, torna-se mais confortável e rápida, como diz Helena, há pouco mencionada. O resultado do produto pode conter um prejuízo no detalhamento dos desenhos, se comparado aos outros modelos. No entanto, a própria Helena afirma que isso não é importante para o mercado, que é o argumento central em sua defesa do bordado industrial. Essas considerações levam também à percepção do que se considera um bom bordado para fora da região, pela receptividade do mercado mais amplo.

Há, portanto, outra lógica de distinção de valores se apresenta aqui. O foco na produção para o mercado conduz as bordadeiras especializadas para o bordado industrial, como Iasnaia, à defesa deste tipo de produção. Ela afirma que sua intenção é obter maior produção com menor custo e, conseqüentemente, criar peças que cheguem até o público consumidor com valores mais acessíveis, o que é possível pelo uso das máquinas industriais.

Podemos notar, assim, que o uso da máquina industrial, entre as bordadeiras na região, é algo polêmico. As que bordam à mão ou nas máquinas de pedal tendem a dizer que este tipo de máquina transforma a bordadeira em uma trabalhadora braçal. Outras bordadeiras, como Iara, se recusam a bordar com a máquina industrial e há os que acreditam, como Iracema, que a ferramenta deva ser utilizada, mas somente em alguns casos, como nos arremates ou nos temas pouco elaborados, como barrados (composto pelo matame) e aplicações (uso comum na malha) - visto que, para estas, o matizado produzido pela máquina industrial tende a ser frouxo, sem vida, pobre.

Eis aqui mais um território de tensão. Se, para algumas delas, a ferramenta e os materiais escolhidos representam a alteração do bordado em algo de qualidade inferior, para outras, a máquina industrial serve para ampliar a produção e baratear os custos.

Iasnaia afirma que percebe essa crítica como “uma perseguição, um preconceito” em relação àquelas que, como ela, utilizam ferramentas modernas e que, não obstante, conseguem reproduzir os pontos e alcançar o mercado consumidor.

De acordo com o olhar de Iasnaia, o uso da máquina industrial não significa perder a beleza do bordado. Talvez aponte, mais precisamente, para a existência de um distanciamento entre alguns grupos que se julgam mais artistas do que os demais, seja porque criam desenhos ou então porque algumas bordadeiras, mais experientes e conhecidas na cidade, além da Associação, acabam por determinar quais são os bordados mais bonitos e vendáveis.

Para concluir a descrição dos instrumentos para o bordado, vale mencionar outra máquina utilizada, ainda que timidamente, em Caicó: a máquina eletrônica. Caicó tem algumas empresas boneleiras¹¹⁶, nas quais a máquina eletrônica tem espaço garantido. Ela prescinde da bordadeira como artesã. Os motivos, o estilo, a quantidade de pontos e as cores, são organizados a priori por um designer e programados na máquina. Muitas vezes, são comprados prontos e correspondem ao logotipo de uma determinada marca. A máquina eletrônica dispensa a presença de um profissional com habilitação específica, cabendo alguém que cuide somente do tecido e, às vezes, nem isso.

Questionei algumas bordadeiras, como Lucineide, Arlete, Francisca e Iracema, sobre o assunto. Pensaram um pouco e Lucineide disse que as máquinas eletrônicas não são uma concorrência ao trabalho delas: o bordado manual, que elas fazem “é artesanal, tem um objetivo e um público específico”, ademais, “ninguém merece bordar milhares de bonés”. Sobre a máquina computadorizada é comum ouvir, da maioria das bordadeiras (inclusive das que bordam com a máquina industrial), que o bordado de Caicó vai se transformar no “bordado de Shopping!” e completa Arlete: “coisa da China!”.

Uma evidente heterogeneidade entre bordadeiras pode estar estabelecida em função do uso de determinadas técnicas, bem como em relação ao acesso às novas tecnologias, ao mercado e ao tipo de relacionamentos que são criados, em determinados grupos. Mas, existem outras distinções que separam e classificam as bordadeiras, como a perspectiva geracional, que será examinada no capítulo 3.

¹¹⁶ Empresas que produzem bonés.

3. Os pontos e os estilos do bordado de Caicó

A iniciação ao bordado, geralmente parte dos treinos dos pontos. Em um tecido – de algodão ou linho – vão sendo testados os primeiros pontos, cuja complexidade vai aumentando de acordo com a desempenho da aprendiz. No treino com essa pequena amostra, além dos primeiros pontos, aprende-se sobre o próprio tecido, sobre as linhas e, também, sobre os estilos de bordado.

3.1. Pontos

Os pontos mais comuns são: cheio, aberto, ponto reverso (também conhecido como haste ou ponto atrás). A soma destes pontos cria o *richilieu*, que incorpora algumas variações como o *richilieu* quebra agulha (ou laçadinha) ou *richilieu* com desenho. O ponto *richelieu* é uma composição destes outros pontos e seu desenho é feito com base em arabescos e referências florais, em um misto de abstração e de figura. Inclui o picote no tecido, tornando-o vazado, com aspecto de renda.

Para o ornamento de figuras é usada outra coleção de pontos, composta pelo matiz e pelo ponto granito (que é uma variação caminho sem fim). Para o preenchimento dos desenhos, usa-se matiz, turco (ou contado), pesponto (variação do ponto arroz ou contado, quando feito à mão), ponto paris e costurinha. Tais pontos têm a função essencial de preencher os desenhos, também servindo para as aplicações de tecidos, linhas e outros ornamentos. Em Caicó, conheci, ainda, o ponto rústico, que consiste em bordar através de uma linha disposta sobre o tecido, como se fosse uma aplicação.

Há outros pontos que são inspirados nas rendas como o crivo, o bola aberta (que leva o *cordônê* sob as linhas, para se apresentar em alto relevo, com mais destaque do que simplesmente a dimensão da linha em si), a bainha (que permite variações na composição e no uso das peças, de acordo com a criatividade da bordadeira, usado principalmente para o acabamento).

Outro ponto muito importante, presente nos bordados feitos à mão e à máquina (de todos os tipos) é o matame. O matame é fundamental para o acabamento das peças, sendo utilizado para conclusão de qualquer enxoval. Para compô-lo, são utilizados, principalmente, os pontos cheios, *cordônê* e haste.

O ponto crivo e a bainha têm um princípio comum que é o elemento vazado. No caso do crivo, é realizado a partir do desfiar do tecido e, no caso da bainha, são unidas as linhas tramadas do tecido pelos pontos do bordado, a fim de que o tecido fique vazado e, ao mesmo tempo, ornamentado.

Alto relevo: ponto cheio, ponto aberto, *cordônê* e *richelieu*

O ponto cheio (Figura 24) é realizado a partir do desenho já posto no tecido, contornando-o com uma costura que servirá de guia para o preenchimento do ponto. Tal preenchimento se inicia em um ponto com pouca distância de outro ponto, em sua lateral, sobre o desenho. O ponto deve ser nítido e regular.

Figura 24 - Ponto Cheio, amostra de Ítalo. Foto: Thaís Brito

Pode, ainda, ter pontos do mesmo tamanho em toda a sua extensão, bastando, para isso manter a disposição regular e paralela dos pontos no tecido. Esses pontos paralelos são chamados também de ponto *cordônê*, sendo fundamentais para a composição do *richelieu* e do *matame*.

O ponto *cordônê* é feito com a linha mercê crochê, n. 60, Camila, Mônica ou Cléa: cobre-se a costura já feita sobre o desenho, no tecido, formando uma linha sobre a costura. Os pontos são realizados de modo paralelo.

O ponto *cordônê* é como um contorno que dá forma ao desenho (Figura 25). Ele funciona como um traçado e está presente em todo o desenho. Considerado fundamental para a formação de arabescos, serve, ainda, como base para a realização do ponto cheio, trazendo reforço ao bordado como um todo.

Figura 25 – Lençol feito por Ítalo. À esquerda, destaque para o ponto cheio como o ponto base para a feitura das outras composições. À direita, em formato de barretes, o *cordônê*. Foto: Thaís Brito.

Quando o objetivo é trazer outras formas – como, por exemplo, os círculos – o ornamento vai sendo composto por meio de um movimento diastólico, ampliando os pontos de acordo com o andamento do bordado. Depois de ter preenchido a parte do desenho com maior distância, a bordadeira diminui paulatinamente o tamanho dos pontos, de forma correspondente ao processo anterior. Alguns pontos - e algumas bordadeiras -, a fim de trazer uma dimensão mais destacada ao bordado, incluem um cordão (um fio mais grosso de linha) sob o tecido.

Outro ponto importante é o aberto. Para se fazer o ponto aberto, em primeiro lugar, é necessário fazer uma costura em torno do desenho, como na elaboração do ponto cheio. Uma vez feita essa costura, inicia-se o manejo no entorno desta costura. O manejo é a forma como se chama o ato de cobrir o desenho com o bordado e é provável que esta nomeação tenha surgido do manejo do bastidor, na máquina.

Uma vez tendo o entorno coberto faz-se, no centro da peça, o picote, ou seja, um pequeno recorte, muito próximo aos pontos, com uma tesourinha de ponta bem fina e precisa. Este picote permite criar o elemento vazado a ser coberto com o *cordônê* ou com o ponto cheio.

Figura 26 – Bordado para toalha de banho, feito por Ítalo. Detalhe: área do picote, arrematada com *cordônê*, para a composição do *richelieu* com passagem em detalhe. Foto: Thaís Brito.

A partir da junção destes três pontos - cheio, *cordônê* e aberto - é que se forma o *richelieu*, que, pelo conjunto de desenhos muito variados, promovem mistura simultânea de padrões comuns e algumas inovações. Essa variação de pontos é ligada pelo uso de barretes, que, por sua vez, são como traves feitas com a linha, como uma pequena cordinha que serve para ligar os pontos, formando um caseado (como os que se usam para prender os botões). São o ponto cheio, o *cordônê* e o aberto, unidos por barretes que caracterizam essa modalidade de bordado que é, sem dúvida, a mais repetida em Caicó.

É provável que o nome deste ponto tenha origem no reinado de Luís XV, com o cardeal francês, também ministro, Cardeal *Richelieu*. Sua tarefa, como ministro, foi incrementar as artes e os seus usos. O cardeal trouxe algumas bordadeiras de Veneza, a fim de criar uma modalidade nova de bordados que seriam ensinados e usados por toda a corte francesa (Freitas, 1954, p. 448).

O *richelieu* pode ser feito à mão ou à máquina, seja ela de pedal ou industrial. Quando feito à mão, após a reprodução do risco, no tecido, contorna-se com o alinhavo para, então, iniciar o preenchimento em barretes (linhas verticais). Procede-se do mesmo modo com o ponto caseado, caracterizando, desta feita, o *richelieu*. Quando se borda à máquina, o processo é bem similar, contudo, sendo a bobina (também conhecida como laçadeira) que realiza o processo da laçada, formando o ponto; cabe à bordadeira, portanto, a direção do preenchimento.

A qualidade da peça é dada a partir da aderência da linha ao tecido, da quantidade de pontos e união destes mesmos pontos. Quanto mais próximos os pontos, uns dos outros, maior qualidade tem o bordado. O bastidor é um instrumento essencial para este processo, pela função de manter o tecido esticado e auxiliar a bordadeira na condução dos pontos. Além do mais, a qualidade do bordado à máquina resulta de uma série de elementos que não existem no bordado à mão, como o ajuste da bobina, o ritmo da condução (pela pressão dos pedais) e, conseqüentemente, pela quantidade de pontos.

Na região de Caicó, à medida que a bordadeira domina a técnica da composição e/ou de acordo com a sua criatividade, podem ser inseridos, no bordado *richelieu*, três tipos de variação: passagem, desenho e laçada. O *richelieu* com passagem

inclui barretes na sua composição. A peça amarela, na página anterior, retrata um exemplar desta variação (Figura 26)

O *richelieu* quebra-agulha, também conhecido como *richelieu* com laçada ou laçadinha, tem um processo de feitura bem interessante (Figura 27) Aqui, a agulha assume dois papéis e, além de conduzir a linha, serve, também, como instrumento para a composição do bordado porque, na formação dos barretes, é introduzida uma agulha deitada sob a linha.

A costura, portanto, deve passar por sobre a agulha para se criar uma laçada: quando a linha se sobrepõe sobre a agulha e a laçada é dada, retira-se a agulha. O nome “quebra-agulha” conta que uma possível falta de atenção da bordadeira, no posicionamento errado da agulha que conduz a linha, faz com que a agulha que carrega a linha do bordado se quebre, ao bater na agulha de apoio.

Figura 27 - Varanda de rede feita por Iracema. Em destaque, *richelieu* quebra-agulha. Foto: Thaís Brito

O *richelieu* com desenho inclui, no centro da composição dos pontos, uma figura, frequentemente composta pelo matizado (Figura 28). O *richelieu* torna-se, então, como moldura para o bordado que, em geral, é posto no centro da composição.

Figura 28 - Detalhe de uma fronha, feita por Ítalo, bordada em *richelieu* com desenho. Foto: Thaís Brito.

Matiz

É um dos pontos mais antigos do bordado, também sendo denominado por alguns de pintura de agulha, por conta da variedade de tons que vão compondo o desenho (Figura 29). Se propõe a ser uma imitação da pintura, por intermédio de linhas e agulhas, ao invés das tintas e dos pincéis. O uso do ponto exige cuidado no contraste das cores e na sua boa distribuição para que o desenho se torne nítido:

Figura 29 – Toalha de bandeja com ponto matiz, feita por Iracema. Foto: Thaís Brito.

O matiz consiste na inserção dos fios no tecido e na intercalação destes mesmos fios, que devem ser desencontrados e complementares. O sentido do bordado costuma ir de alto a baixo, de modo desencontrado. É um bordado sucessivo e progressivo, criando pequenas nervuras com a linha, trazendo, assim, certo movimento e dimensão à peça¹¹⁷.

Não se utiliza nenhum recorte, portanto, diferentemente do *richelieu*, não havendo qualquer alteração das fibras. A composição deste bordado se restringe à disposição das linhas sobre o tecido, obedecendo o mesmo sentido, a partir de cores e de pontos com tamanhos variados, porém uniformes. O sentido e a proporcionalidade dos pontos deve estar em intrínseca relação às nuances e às cores que a bordadeira

¹¹⁷ O risco, como dito anteriormente, é bidimensional. O matizado é um bom exemplo da obtenção de relevo com a inclusão da linha, levando o desenho a uma projeção a partir do tecido, destacando o ornamento em relação ao próprio tecido.

pretende transferir à peça. Tal distribuição cria dimensão e forma à peça como um todo.

Quando se borda à máquina (Figura 30), é essencial o ajuste da bobina, pois, deixando-a mais larga, é possível que a linha fique mais folgada, o que permite deixar o ponto mais aberto, trazendo movimento ao desenho. Assim, “a linha corre melhor”, deixa os pontos menos chapados, evitando que fiquem duros. O “ponto duro”, no jargão das bordadeiras, transforma o tecido em algo rígido, deformando-o ou fazendo com que o tecido se desgaste com mais facilidade. O ponto frouxo, por sua vez, não cria aderência ao tecido, o que torna a peça com aspecto descuidado, segundo a ideia corrente entre as bordadeiras entrevistadas, “dando a impressão de que o trabalho foi feito com preguiça”.

Figura 30 – Amostra de bordado matiz, feito em máquina de pedal, por Iracema. Foto: Thaís Brito.

Diversos

Essa é uma nomeação imprecisa para reunir¹¹⁸, num mesmo conjunto, variados pontos, heterogêneos quanto à composição. Também é distinta a presença de tais bordados, no cotidiano da região de Caicó. Incluem-se, nesta modalidade:

- a) Bordados que são realizados unicamente à mão, como o Rococó;
- b) Bordados baseados na alteração das fibras do tecido como o Crivo e o Bainha;
- c) Bordados feitos pelo avesso, como o ponto Sombra;
- d) Bordados de relevo, mas com funções de ligação e de arremate, como o ponto Haste e o Matame.

a) Rococó

O ponto Rococó é feito em linhas ou fitas bem finas. O objetivo é formar flores, ramos e arabescos, que são compostas com hastes e criam uma aplicação, em relevo, sobre o tecido (Figura 31). Este bordado consiste em laçar a linha ou a fita, em uma agulha, que são fixas ao tecido nos pontos cadeia, atrás ou haste, que também servem para ligar os motivos entre si.

Para compor esse bordado, a linha - usualmente fio de seda - é enrolada em torno da agulha, por diversas vezes, de modo que fique bem compactada. Uma vez reunidas todas essas linhas, retira-se a agulha do centro e penetra esse conjunto de linhas por sobre o tecido, criando, em alto relevo, de forma mais habitual, o formato de uma pétala.

Figura 31 – Camiseta com bordado rococó, Auricéia. Foto: Thaís Brito.

¹¹⁸ Considero imprecisa porque, nas entrevistas e na bibliografia específica, consta tal categorização dos bordados caracterizada por um agrupamento abrangente e que reúne uma variedade grande de pontos.

Freitas (1954) indica que esse bordado tem origem no reinado de Luís XV, assim como o *richelieu*. No entanto, atualmente, nos Estados Unidos, o ponto Rococó é conhecido como *Brazilian Embroidery*, e reúne um grupo de apaixonados em torno desta técnica¹¹⁹.

b) Crivo e Bainha

Dois pontos bem interessantes e muito usados, na região, são o crivo e a bainha, ambos feitos por meio do ponto *ajour*, sendo, este último, muito popular. Tais pontos são feitos a partir do desfiado do tecido e são inspirados nas rendas.

Crivo

Para se fazer o crivo, a primeira coisa é ter o motivo desenhado no tecido. Este desenho será composto de modo distinto dos demais bordados porque, ao invés da inclusão das linhas por sobre o tecido, no crivo, são os fios do tecido que devem ser retirados (Figura 32). O tecido, então, é alterado e sua trama é que cria o ornamento.

Para tanto, costuma-se retirar três fios do tecido, deixando quatro, quadriculando, assim, o desenho. A partir do desfiado descrito, urde-se os fios restantes, formando barretes. O bordado é o contraste entre as partes desfiadas e o

¹¹⁹ A denominação *Brazilian Embroidery* foi popularizada nos Estados Unidos, durante a década de 1960, por meio de Elisa Hirsh Maia. Mrs. Maia, como era conhecida, difundiu a técnica do bordado Rococó, utilizada há anos na Europa e que era muito popular no Brasil, pela criação da linha Varicor, desenvolvida por ela mesma. A linha Varicor era composta de múltiplas cores em uma mesma meada, o que proporcionava uma noção de perspectiva nos bordados, dando a ideia de bordados tridimensionais; uma vez que uniam a textura projetada no tecido e as nuances de cores. Trata-se de um bordado realizado exclusivamente à mão, como pontos dimensionais, por meio de linhas torcidas em torno da agulha. Nos Estados Unidos se encontram uma gama de associações de praticantes desse tipo de bordado, a *Brazilian Dimensional Embroidery Guild* – BDEIG – organiza várias associações, há mais de 20 anos, com cerca de 400 membros nos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Nova Zelândia, Austrália, África do Sul, China entre outros. Atualmente, no Brasil, um dos grupos de maior destaque no universo do bordado dimensional é o Matizes Dumont, de Pirapora, Minas Gerais. Para mais detalhes, ver: <http://www.brazilian-dimensional-embroidery.org>; <http://www.jdr-be.org>; <http://www.handembroidery.ning.com/page/brazilian-embroidery>.

preenchimento do entorno, contornando o desenho no tecido. É um bordado de contorno e de barretes, muito usado para ornamentação de enxovais e que se aproxima muito das rendas.

Figura 32 – Toalha de mesa em processo de bordado, elabora por Irene, Aqui, consta os barretes e o desenho do crivo, já desfiado. Detalhe para o risco feito por meio do desenho a gás. Foto: Thaís Brito.

Bainha

A bainha é construída a partir da união dos pontos restantes, como um apanhado, unidos pelo ponto *cordone*, sobre os fios desfiados. Nota-se que, diferentemente da composição do crivo, a bainha é o ornamento, não o tecido restante. Para garantir segurança, resistência e aderência dos bordados, é preciso realizar pequenos pontos, no final de cada uma das bainhas, também conhecido como ponto paris.

O desfiado para a bainha deve ter efeito de modo paralelo. Usado, principalmente, para adornar as bordas, nas guarnições das vestes sacerdotais e, atualmente, as camisas masculinas também incluem a bainha frontal. São faixas abertas, pequenas ou largas, criadas, como dito, a partir do desfiar do tecido que deve ser feito em uma única posição, horizontal ou vertical, seguindo linhas paralelas.

c. Ponto Sombra

O ponto sombra é um ponto bem antigo e pede minúcia na feitura, precisão e capricho. Esse ponto era parte essencial para os adornos dos enxovais das crianças e das noivas. Era um ponto também muito usado na indumentária, principalmente entre os anos de 20 e 30 do século XX e, ultimamente, tem estado em voga nas roupas infantis e nos enxovais de cama. Apesar de ser, usualmente, composto à mão, é possível encontrar muitos desses bordados feitos à máquina de pedal, pelas bordadeiras que trabalham com bordados menores e mais minuciosos.

Figura 33 – Vestido infantil, bordado à mão, no centro flor bordada com ponto sombra, por Robéria. Foto: Thaís Brito.

Os motivos do bordado são pespontados pelo lado direito. Uma vez feito o pesponto, vira-se a peça e passa-se a preencher o risco com o ponto cheio pelo avesso do tecido e é assim que este bordado cria seu efeito de relevo, pelos pontos em seu avesso. Daí a origem do nome do ponto, dado pela sombra, criada no tecido, que o ornamenta.

Além do avesso preenchido pelo ponto cheio, é também possível fazer a sombra aplicando, no avesso do tecido principal, outros tecidos mais finos como, por exemplo, a organza e a cambraia de linho. Depois da aplicação dos pontos ou do tecido, no avesso, borda-se outros pontos para compor a peça, principalmente em Caicó, usa-se o ponto haste e o *cordonê*. Inclui-se, também a aplicação de renda francesa.

d. Ponto Haste

O ponto Haste é essencial para a composição dos bordados. É um ponto considerado bem simples, por isso, muitas meninas são iniciadas, no bordado, fazendo este ponto porque, além de compor os desenhos, funciona como uma ligação entre vários pontos.

Figura 34 – Jogo americano com flores bordadas em matiz, ligadas pelo ponto haste, em verde e marrom, feito por Iracema. Foto: Thaís Brito

Seu desenho imita uma haste de flor e é fundamental para compor os arabescos. O ponto haste é composto por pontos simples, feitos em diagonal, sobrepostos continuamente, lado a lado. Este ponto pode ser produzido em qualquer máquina.

d. Matame

Matame é o acabamento da peça. É comumente usado nos enxovais e para algumas peças da indumentária, como barras de saia, mangas, alguns véus. Composto por pontos que partem do *cordone*, representa o próprio contorno da peça, que dá finalização ao bordado ou acabamento à barra. Apesar de simples, o barrado precisa acompanhar a mesma estética do bordado e, apesar de nem sempre ser feito pela mesma bordadeira que compõe os desenhos principais, é preciso manter o estilo da peça como um todo.

É considerado um bordado simples, uma vez que não é necessária a execução de outros pontos ou de troca de linhas. Por esta razão, é também realizado com frequência pelas bordadeiras que estão aprendendo a bordar, como o ponto haste ou, ainda, pelas que bordam na máquina industrial.

Após o processo de engoma, é preciso cortar o matame (Figura 19). Para tal, com uma tesourinha de ponta bem fina, cuidadosamente é feito um corte bem rente ao bordado para a finalização, de modo que o matame ganhe boa aderência e seja impecável. Uma vez cortado o tecido, deve ser mantida a segurança de que os pontos não vão se soltar e o tecido não vai desfiar, suportando todas as lavagens.

Rústico¹²⁰

Outra modalidade atualmente em voga no Seridó é o ponto rústico. O ponto rústico, na verdade, é uma composição de diversos pontos como o cheio, matiz e haste. Sua peculiaridade é dada pelo uso da linha Susi, que é uma linha mais grossa do que a utilizada na produção do bordado¹²¹.

Uma vez o desenho organizado no tecido, o processo se inicia com uma costura prévia, feita com as linhas usuais para os bordados em torno do desenho dos pontos. Esse alinhavo serve para orientar a bordadeira nos limites dos pontos escolhidos.

¹²⁰ Foi em Caicó que, pela primeira vez, conheci essa modalidade de bordado.

¹²¹ É possível que esses bordados tenham sofrido influência dos bordados indianos que se tornaram mais populares nos últimos quinze anos, devido à abertura econômica às importações.

Figura 35 - Saia bordada com ponto rústico. Foto tirada durante os festejos de Sant'Ana. Foto: Thaís Brito.

A novidade é que essa composição é dada em parceria com a linha que está na máquina, sobre a aplicação da linha Susi, que vai sendo presa, de um lado a outro, por meio de uma costura simples, imitando os pontos do bordado, outrora feitos apenas com linhas finas, criando um novo desenho. Este bordado não é normalmente utilizado para cama e mesa, sendo, seu uso, voltado para indumentária e acessórios.

Aplicações

As aplicações são formas de enriquecer os bordados com outros ornamentos. Podem ser feitas a partir de outros tecidos, por meio da inclusão de rendas e, também, de plásticos ou metais, tais como lantejoulas e canutilhos. Em Caicó, dois tipos de renda são usados com mais frequência: a francesa e a renascença, sendo que esta última apresenta um contato direto com outras artesãs, produtoras do material.

As lantejoulas e os canutilhos podem funcionar como um acessório, valorizando alguns pontos ou, então, fazendo deles a composição dos desenhos, como na feitura de escamas pelo uso do canutilho, dispondo-os sequencialmente, formando arabescos em relevo.

As rendas em Caicó

As rendas são tecidos sem trama, feitas a partir do cruzamento dos fios, ao contrário do bordado, que é um ornamento no tecido. No caso da renda, ornamento e tecido são a mesma coisa.

A renda renascença, de acordo com Luciana Aguiar, é uma técnica têxtil, originada no século XVI, em Veneza. Feito com base em diferentes pontos, denominados segundo os “elementos da natureza, comidas, ou expressam na renda sentimentos e esperanças de quem os criou: aranha, abacaxi, traça, cocada, xerém, amor seguro, laço, sianinha, malha e amarrado” (Aguiar, s/d).

O processo de feitura da renda Renascença (que alguns ainda a chamam de lacê, devido ao uso das fitas finas usadas em sua composição) inicia-se na elaboração do desenho da renda – reproduzido em papel – que funciona como um guia. Uma vez feito o desenho (Figura 36), distribui-se uma fita sobreposta ao plano inicial, fixando-a com os alfinetes, que funciona como matriz a ser urdida pelas linhas, como demonstrado a seguir:

Figura 36 - Organização do lacê para a feitura da renda renascença, pelas rendeiras de Pesqueira/PE. Foto: Thaís Brito.

A renda é como uma rede, executada a partir de um fio, com base em desenhos pré-concebidos. O molde com o desenho é preso em uma almofada ou em uma mesa, com alguma forração, que deixe menos duro o local de trabalho, mas mantendo firme a base, na qual as agulhas e os alfinetes permitam seguir as linhas traçadas para o desenho.

Depois de organizar a fita, seguindo o projeto do desenho, o próximo passo é urdir as linhas à fita, por meio de nós, pontos e entrelaçados. Para isso, soma-se as linhas ao lacê. Os estados da Paraíba e de Pernambuco são produtores desta renda, seja na região litorânea ou sertaneja, sendo uma prática bastante difundida entre as mulheres de tais regiões. Essa renda, talvez pela aproximação geográfica, sempre foi utilizada para incremento nos bordados de Caicó e cada vez tem sido mais frequente ver o uso da renascença nas peças caicoenses, principalmente na indumentária.

A próxima foto apresenta a feitura de uma blusa em processo de bordado e de inclusão da renda Renascença (Figura 37). Nota-se que a renda já está aplicada na blusa (abaixo e à direita), mas sem o recorte do tecido que está sob a renda – na finalização do bordado, o tecido que está sob a renda será recortado, o que trará transparência à peça, valorizando-a, ainda, no contraste com a pele.

No lado inferior ao bastidor, vê-se o risco, feito com grafite. O risco foi realizado diretamente sobre a peça, inspirado no desenho da própria renda, como se fosse uma continuidade. É um processo de comunicação, como apresentamos anteriormente, entre a renda e o bordado, no qual um complementa o outro, pela interpretação da bordadeira. Um detalhe interessante é que a renda aplicada, originalmente, segundo a proposta das rendeiras da cidade de Passira, tinha como finalidade servir como ponteira de gola, nesta blusa, a função original das rendas é subvertida e realocada na parte frontal da camisa, para sustentar o bordado.

Como um quebra-cabeça, os desenhos do bordado e da renda vão se complementando. Esse blusa, feita por Iracema (Figura 37), foi montada com base na experimentação, na seguinte ordem: primeiro o modelo da blusa, depois a renda, seguida dos desenhos, para, então, realizar os bordados na máquina, com ponto cheio e aberto – formando as flores de cinco pétalas e as pequenas folhas – e ponto haste, formando os arabescos:

Figura 37 - Camisa de linho, bordada por Iracema, com aplicação de renda renascença. Foto: Thaís Brito.

A aplicação e o uso de produtos artesanais feito por linhas, no trabalho das rendas, por exemplo, é um recurso tradicional na gama das aplicações do bordado. A renda Francesa é um tipo de aplicação encontrada com frequência na cidade de Caicó, principalmente nos bordados à mão, assim como os modelos mais antigos, em voga nas primeiras décadas do século XX. Abaixo, outro modelo de camisa, essa feita com bordado à mão, por Rosalba.

Figura 37- Camisa de linho com aplicação de renda, por Rosalba. Foto: Thaís Brito.

Aplicação em tecido

Assim como as demais aplicações, os tecidos também servem para compor os desenhos, sendo que esse tipo de aplicação é muito usado em enxovais, roupas para as crianças e também para mulheres. Eles podem ser usados no ponto sombra (Figura 33); com outros tipos de tecidos – principalmente os estampados; com uma aplicação dupla, por exemplo, em organdi.

Na próxima imagem há um exemplo do tipo de ornamentação com aplicação de organdi em um enxoval infantil. O bordado apresenta algumas das referências comuns do bordado feito em Caicó, como a flor de cinco pétalas matizada, a margarida com ponto aberto, as pequenas folhas e o arabesco (feito em ponto haste). A borboleta é feita de modo tridimensional: no plano do tecido, há uma aplicação em organdi lilás, sendo que o bordado está no contorno da peça, no ponto haste que forma os desenhos, em parceria com o ponto aberto. Sob o desenho, outra aplicação em organdi, igualmente adornado, sendo que apenas o centro da peça está no tecido, preso com bordado em ponto cheio.

Figura51 39 - Jogo de berço, feito em piquê, com aplicação de organdi rebordado, por Lucineide. Foto: Thaís Brito.

Metálicos e plásticos: lantejoulas e canutilhos

As lantejoulas estão na moda nos bordados, em Caicó. Mas, a inclusão desse tipo de material já é algo antigo, principalmente para bordar peças da indumentária feminina e os acessórios, como as bolsas de festa.

São enfeites que, uma vez incluídos nas peças, trazem brilho e textura distintos. Algumas vezes, o bordado pode ser feito com esses materiais, principalmente as roupas para festa e vestidos de noiva. Assim, a concepção do desenho projeta o material na peça, por exemplo, ao riscar uma ramalhete de rosas no tecido - provavelmente um tecido fino como organza - o caule será feito com os canutilhos, bordados em forma de escama, produzindo, assim, um detalhe: o caule, com brilho e tridimensionalidade.

Em outros casos, as lantejoulas, por exemplo, podem ser presas separadamente, como pontos de luz ao longo do bordado, em sobreposição. Elas são arrematadas aos bordados como se fossem contas (Figura 40). Este último uso está popularizado, em Caicó, nas camisetas - feitas em algodão e viscolycra - bordadas em *richelieu* com aplicação de lantejoulas ¹²².

Figura 40 - Detalhe de camiseta, em malha, bordada em *richelieu*, presponto, ponto cheio e matizado, com aplicação de lantejoulas

¹²² Foi por causa dessa aplicação - lantejoulas sob *richelieu* em camisetas - que a Associação das Bordadeiras de Caicó enfrentou um debate sério sobre patente.

Lavagem e engoma

A parte final da produção é a lavagem e a engoma. Aparentemente simples, tais processos têm uma série de etapas que precisam ser seguidas, visto que a qualidade da peça, além da escolha dos materiais e competência no cobrir, depende da lavagem e da engoma. Uma das tarefas exigida é a retirada do resíduo deixado pelo carbono, processo que exige cuidados, de modo que os fios do tecido sejam preservados.

Quando se trata de poucas peças ou de peças leves e pequenas, as bordadeiras costumam engomar em casa. Mas o comum é que mandem as peças para as lavadeiras e engomadeiras ou, para as lavanderias, que já se especializaram na engoma de bordados. Aparentemente simples, o processo que conclui a produção é determinante para a valorização da peça, porque a engoma bem feita valoriza o produto final ¹²³.

Para lavar a peça, é comum, em um primeiro momento, deixá-la de molho em água, por umas 3 horas. Passado isso, os resíduos mais superficiais e fáceis de sair já são percebidos na água. As sujeiras mais comuns são, além do carbono, as manchas de óleo de máquina, do contato com as mãos e manchinhas de café. Troca-se essa água por outra com sabão em pó OMO. A roupa fica cerca de uma hora nesta mistura, enquanto isso, a peça vai sendo esfregada. Para isso, usa-se sabonete Lux branco, sabão de coco em pedra e/ou sabão em pedra (feito à base de gordura vegetal e soda cáustica).

Encerrado esse processo, é a hora do grude, uma mistura de goma de mandioca com água fervendo. O grude só pode ser usado no dia em que é feito. Dissolve-se a goma em água fria e, em seguida, acrescenta-se água fervente. A mistura deve ser bem mexida e, se for em maior quantidade, é necessário deixá-la no fogo até ferver para adquirir transparência. É importante não parar de mexer, para que a massa não crie grumos.

Preparação da goma (Figura 41): dissolver a goma - a mesma que se usa para fazer a massa da tapioca - em água fervente:

¹²³ A engoma bem feita pode ser entendida como uma categoria de gosto. Arlete conta que o consumidor local prefere “uma engoma mais dura”, de forma que as peças fiquem muito parecidas com papel, sinalizando muito cuidado, na hora de passar, o que demonstra trabalho para alisar a peça. Segundo Arlete, se “os consumidores da região sudeste, se veem [diante de...?] uma peça muito engomada, pensam logo que o tecido é ruim e que a goma é para disfarçar a qualidade ou, então, logo imaginam que será muito difícil cuidar de uma peça que precisa estar engomada para ser bonita e logo desistem de comprar”.

Figura 41- Passo 1 do processo de engoma: dissolver a goma. Foto: Thaís Brito.

O segundo passo (Figura 42) é misturar a goma de modo que a mesma entre em processo de cocção:

Figura 42 - Início do processo de cocção. Foto: Thaís Brito.

O ponto dessa mistura depende da peça em que será usada. Para camisas, é quase líquido; para peças de enxoval, deve ter consistência de gel líquido. Caso o grude fique denso, pode gerar peças de difícil engoma e ainda com resíduos, desfavorecendo sua qualidade. Uma vez pronta, a mistura deve descansar até que esfrie – sendo que neste período é necessário que a mistura não fique parada para não criar uma nata.

Na foto abaixo, o grude está preparado para engomar uma camisa, no ponto de goma leve, consistência de gel líquido:

Figura 43 – Grude, no ponto para engomar camisa. Foto: Thaís Brito.

Mergulha-se a peça, já enxaguada, na goma até que a peça fique completamente molhada. Depois, é torcida e posta para quarar, que se define por deitar a peça no chão, sob o sol, molhando-a, pouco a pouco (Figura 44).

Figura 44 - Conjunto de jogo americano em processo de quarar. Foto: Thaís Brito.

Em seguida, é preciso dispor a peça no varal, de forma bem estirada (Figura 45). É com essa secagem que o tecido vai tomando o formato da goma, deixando as fibras mais rígidas, fazendo com que o bordado tenha o destaque necessário em relação ao tecido. O tempo de secagem depende da peça e das condições ambientais, em Caicó, o que não demora muito tempo. A peça acima, por exemplo, demorou cerca de trinta minutos para ficar no ponto exato e dar continuidade ao processo de engoma.

Figura 45 – Secagem. Foto: Thaís Brito.

Uma vez seca, mas não completamente, a peça está pronta para a engoma. Usa-se, junto com o ferro quente, um pano molhado (que não solte pelo) para acompanhar a passagem. A mesa deve ser bem forrada. A peça deve ser passada sempre pelo lado avesso e em todas as direções, para assentar o bordado e deixar o tecido esticado.

Figura 46 - Finalização do processo de engoma. Foto: Thaís Brito.

Depois da peça engomada, como último acabamento, corta-se o tecido excedente que compôs o matame, da mesma forma que as linhas que sobraram, no processo de bordado e de costura (Figura 19). Guarda-se o bordado em saco plástico ou papel de seda, e ele está pronto para a circulação.

3.2. Sobre as composições: formas e motivos

Ao longo deste capítulo, apresentei o modo de fazer e, com ele, os pontos usados no bordado caicoense. Considerei a composição desse bordado a partir de uma

série de pontos que são entendidos, aqui, como unidades de uma linguagem mais ampla.

Ao apresentar o processo de execução do risco, descrevi alguns dos elementos – flores, folhas, ramagens, arabescos – que, ao lado do bordado *richelieu*, consolidam o estilo dos bordados feitos em Caicó. Esses elementos são perceptíveis nos modelos geométricos e figurativos, elaborados em função de referências variadas e distintas formas de realização. Dentre essa gama de possibilidades e variedade de realização, um elemento se apresenta de modo recorrente. Trata-se da flor de cinco pétalas, realizada com os pontos cheios, haste e vazado:

Figura 47 - Toalha de banquete, elaborada por Iasnaia. Foto: Thaís Brito.

Na toalha de banquete (Figura 47), vê-se que o bordado está dividido em três partes. Acima, flores de cinco pétalas amarelas; abaixo, o *richelieu* e, na parte inferior, ramalhete pendem a partir do barrado. O ramalhete é composto pelos motivos mais frequentes: flores, ramagens, pequenas folhas, arabescos.

Os pontos agrupados combinam e reordenam os estilos, criando outras composições e interpretações, a partir dos mesmos elementos. Tal procedimento está na base da criação do bordado, que se renova a partir de sucessivos rearranjos: pela inclusão de novos elementos, pela reutilização de motivos e de cores, além da alteração da ordem das composições. São sempre as mesmas referências, porém, organizadas de formas distintas: variações sobre um mesmo modo de fazer.

A composição apresenta o bordado como um todo. Abarca a organização do risco, a ornamentação pelas linhas, sejam elas coloridas ou brancas e, se houver, a inclusão de aplicações. Há um sentido na composição do bordado, uma vez que ele é formado a partir de conjuntos de pontos que resultam em formas geométricas ou figurativas.

Esses conjuntos e formas, dispostos no tecido, seguem um ritmo, um movimento regular (tal qual o compasso de uma música), que reúnem um grupo de desenhos que se repetem, de forma ordenada. Os pontos do bordados, vistos isoladamente, não passam de exercícios técnicos, apenas se tornando bordados quando agrupados e quando tais conjuntos criam temas, a partir de repertórios já conhecidos. Observemos a imagem a seguir (Figura 48):

Figura 48 - Lençol com composição variada elaborado por Iracema e de uso próprio. Foto: Thaís Brito

Este lençol pertence a Iracema (Figura 48). É parte do enxoval de sua casa e a acompanha há muito tempo. Essa peça revela certa complexidade que abrange a própria simetria da composição, como a variada escolha de flores para compor o desenho, o uso das cores (pontos cheios de uma única cor, mas formando um *ton-sur-ton* e os matizados em uma variação de amarelo e cinza) e dois tipos de aplicação: renda renascença e tecido. Nota-se que esta é apenas uma parte do lençol, sendo que a mesma composição se repete em outros espaços da peça.

Para observar esta peça com mais detalhes, propomos, primeiramente, uma divisão vertical, separando os lados direito e esquerdo e, em um segundo momento, uma separação horizontal, abaixo da aplicação em renda, sinalizado na imagem abaixo (E2 e D2). Uma vez tendo sido feita tal divisão, foram sinalizados com pontilhados coloridos os conjuntos temáticos que se repetem nos lados E e D e E1 e D1, formados por flores e folhas. Nota-se, ainda, a presença de arabescos, que ligam as folhas e as flores, trazendo uma ideia de continuidade e de ritmo:

	Linha divisória
	Flor de cinco pétalas
	Conjunto com cinco mini-tulipas
	Orquídeas
	Conjunto com "cinco rosinhas do Ceará"
	Aplicação renda renascença
	Conjunto de três margaridas
	Conjunto com duas folhas
	Aplicação tecido, formando um laço

No centro da composição está a flor de cinco pétalas. Há duas especificidades nela. Dentre a variedade de flores e outros signos, há apenas uma flor de cinco pétalas, sendo que, usualmente, essas flores não estão representadas de forma isolada. No entanto, ainda que solitária, a flor está no centro da composição e é a partir dela que se organizam as aplicações e as outras interações com as demais flores. A organização do bordado parte desta flor.

A harmonia dos bordados pode ser observada pelo ritmo proposto na disposição destes conjuntos, estruturados por um processo de comunicação. Essa comunicação se estabelece em vários níveis. Em um plano técnico, há interação entre a bordadeira e os materiais, ferramentas e instrumentos (como as máquinas, por exemplo), bem como suas habilidades para a feitura dos pontos. Há, ainda, uma interação explícita com a produção artesanal de outros lugares, que foram apropriadas pela estética do bordado caicoense: a renda renascença e as rosinhas do Ceará.

Soma-se a esta comunicação, as referências estéticas e culturais compartilhadas pelas bordadeiras da região, e que são interpretadas pela bordadeira, a partir de seu gosto, daquilo que ela julga como belo. Nesta peça, a profusão de margaridas atua como assinatura, uma vez que “as margaridinhas de Iracema são conhecidas por quem conhece o bordado”, nas palavras de Arlete.

Outras flores estão presentes como minitulipas e orquídeas. O que liga essas flores são os arabescos. Observa-se, ainda, que a aplicação do tecido na parte inferior do bordado, formando um laço, acrescida da forma oval dos conjuntos, sugerem a ideia de que a composição é um ramallete. A presença de ramalhetes bordados é outro traço do bordado produzido na região do Seridó. Mais uma vez, a natureza surge e reinterpreta, para além dos bordados. Os ramalhetes formam pequenos jardins, elaborados artisticamente, sendo frequentemente destinados a presentear.

A peça a seguir (Figura 49) traz um outro ramallete, composto pela flor de cinco pétalas, ligada por uma rosa, através das folhas e dos arabescos. Finalizando este conjunto, cinco margaridas. Aqui, as figuras (folhas e flores) ladeiam o geométrico *richelieu* que, por sua, está estruturado a partir de uma aplicação de tecidos que formam um tipo de arabesco.

Figura 49 - Jogo de cama, com o *richelieu* e ramallete bordado. Foto: Iranildo Batista.

Os motivos retirados da natureza são recorrentes. Como dito no capítulo anterior, as composições, mobilizando flores, folhas e frutos, nos obrigam a pensar na representação de uma paisagem rica, colorida e vigorosa que contrasta com a aridez e secura frequentemente associadas à geografia local. Os bordados subvertem a leitura da escassez e da precariedade da região, em seus traçados, cores e motivos; que remetem à prodigalidade, à exuberância e à vida. Eles falam também de uma apreensão específica da natureza, que surge de modo estilizado e reinterpretado nas composições, seja de forma explícita na elaboração das flores, quase sempre presentes, nos pássaros ou frutos, seja de forma sutil por meio do jogo de pontos.

Entretanto, se os bordados exaltam uma natureza pródiga, esta é retratada de uma perspectiva relativamente domesticada. As flores estão sempre em destaque, apresentadas e organizadas em traçados simétricos, quase sempre acompanhadas de hastes. As frutas estão frequentemente cercadas de flores. Os animais, principalmente pássaros, nunca são aves de rapina. Ainda quando são retratados, os gaviões parecem

bichos de estimação e, as figuras, principalmente humanas, são arredondadas e inofensivas.

É interessante observar que essas características marcam e identificam o bordado produzido na região, ainda que perpassse a interpretação individual de inclusão de referências que estão para além da região. As formas de compor, as recorrências dos modelos, o “ritmo” da união e da separação dos conjuntos, assim como as simetrias formam algo característico e, por isso, tornam os bordados de Caicó únicos, apresentando diferenças em relação aos bordados produzidos em outros lugares, como, por exemplo, em Minas Gerais, no Ceará, em Pernambuco e Rio Grande do Sul¹²⁴.

Os bordados são múltiplos, assim como são as suas bordadeiras. E é sobre a multiplicidade das bordadeiras, sua multiplicidade de perfis, modos de trabalhar e organização, que colocaremos o nosso foco de atenção no próximo capítulo.

¹²⁴ Apesar de relevante a produção do bordado artesanal brasileiro, optou-se por não desenvolver tal comparação, aqui, aproveitando, como sugestão para pesquisas futuras, a análise sobre a variedade de bordados produzidos no território nacional.

CAPÍTULO 3

O mais importante do bordado □

É o avesso □

É o avesso

O mais importante em mim □

É o que eu não conheço □

O que eu não conheço

O que de mim aparece □

É o que dentro de mim Deus tece □

Quando te espero chegar

Eu me enfeito,

Eu me enfeito □

Jogo perfume no ar □

Enfeito meu pensamento □

Às vezes, quando te encontro □

Eu mesma não me conheço □

Descubro novos limites □

Eu perco o endereço □

É o segredo do ponto □

O rendado do tempo □

É como me foi passado o ensinamento

O que eu não conheço. Jorge Vercillo e J. Velloso

Bordadeiras

Caicó é conhecida, no Rio Grande do Norte, como a “terra do bordado”. Acredito, no entanto, que deveria ser a “terra dos bordados”, assim mesmo, no plural. E isso não se refere, apenas, à quantidade de bordados que se produz por lá, mas pelo plural retrato da multiplicidade dos modos de produzir, dos estilos e, também das posições ocupadas pelos participantes do processo artesanal.

Borda-se à mão e à máquina, bordam velhas e jovens, alguns homens também bordam. Borda-se para si, como um lazer, para outros, como presente ou como trabalho. Borda-se em branco e também em colorido, roupas para vestir ou para vestir a casa. Borda-se para se ter liberdade econômica ou para sustentar a família. O dinheiro que se ganha com o bordado pode ser um complemento ao orçamento doméstico, a possibilidade de sustentar pequenos luxos ou o único sustento de uma família. Bordado pode ser, ainda, um veículo de atuação política e uma possibilidade de “rodar o mundo”.

Os bordados apresentam o prazer da beleza, revelam um novo olhar frente às imagens de miséria e de confinamento que cercam o imaginário do sertão nordestino. Mais do que uma saída econômica ou uma política específica para o desenvolvimento regional, trata-se de uma experiência estética da comunidade seridoense que mobiliza relações sociais, tangenciadas pela produção artesanal.

A proposta deste capítulo é romper com as imagens da bordadeira genérica, composta pelo senso comum e pelas agências de fomento do bordado. E, assim como o bordado pede à bordadeira um olhar integral e complementar – disposição para pensar o desenho como um todo, uso do tecido, fios, pontos e materiais –, observar as redes em torno do bordado pede o mesmo empenho: é preciso um olhar integral para saber quem borda, como borda, para quem borda e quais as finalidades dos bordados.

A fim de considerar a pluralidade das bordadeiras, em Caicó, neste capítulo serão apresentadas as bordadeiras da região. Para tal, buscou-se, a partir das falas das próprias, mostrar os diferentes grupos e suas divisões internas, esboçando as redes criadas em torno do bordado. Na primeira parte, são apresentadas as distinções feitas a partir da forma de aprendizado e que conduzem às diferenças geracionais. A segunda parte trata das técnicas e das formas de produção do bordado, observando as distintas

especializações que envolvem o grupo das bordadeiras e seus modos de atuar. Na terceira, o convite é para observar o lugar em que vivem e como o espaço orienta algumas práticas e opiniões sobre elas. A quarta parte trata da presença masculina no bordado e, parte final, completa essa rede, ampliada a partir de outras personagens.

1. As bordadeiras

Em 2002, o governo brasileiro, inspirado no código internacional de profissões, publicou a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO¹²⁵. Trata-se de um documento amplo e abrangente que pretende reunir os mais variados trabalhadores, cujo objetivo visa “identificar ocupações”, “uniformizar administrativamente formas de atuação”, “classificar modalidades” de trabalhadores, “registrar mudanças ocorridas no cenário brasileiro” e buscar uma “possível regulamentação das atividades profissionais para o mercado de trabalho”¹²⁶.

No que se refere à atuação no bordado, a CBO apresenta inicialmente uma distinção entre quem borda à mão e à máquina, por meio de uma descrição sumária do exercício da atividade. A CBO assinala que, para o exercício dessa profissão, são valorizadas as seguintes competências pessoais: paciência, criatividade, aptidão e persistência. Além disso, segundo a portaria, trata-se de trabalhadores sem exigência de escolaridade ou formação profissional, exceto para o bordador à mão, para o qual é exigido um curso básico de 200 horas.

A CBO entende como “bordador à mão” os seguintes profissionais: bordadeira, labirinteira à mão e rebordadeira, cuja tarefa é criar e riscar o desenho para bordar,

¹²⁵ Portaria Ministerial nº 279, de 9/10/2002, baseado no Código Internacional CIU 088/7436 (costureiros, bordadores y afines). Disponível em: <http://www.metcbo.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaAtividades.jsf>. Acesso em 13 nov 2009.

¹²⁶ Dois autores importantes para esta investigação analisam os discursos oficiais do Estado em relação aos artesãos e às formas pelas quais os artesãos se posicionam frente a tais discursos. Herzfeld (1997) investigou a repercussão das falas do Estado na retórica do cotidiano dos aldeões gregos (boa parte deles se dedica à produção artesanal). De acordo com o autor, ambiguidades, ironias e movimentos criativos que partem da realidade local e que estão presentes no dia a dia, formam um movimento relacional entre as comunidades e o Estado, estruturadas em meio aos processos de interpretação que escapam às perspectivas verticalizadas e burocráticas oficiais. No Brasil, Maíra Büller (2006), inspirada pela análise de Herzfeld, analisou o impacto da retórica estatal no cotidiano dos artesãos produtores de cerâmica do Vale do Jequitinhonha. Sua investigação apresentou a refração dos discursos oficiais nas narrativas e imagens compartilhadas nos posicionamentos que abarcam política e estética.

prender e cortar tecidos desenhados, cerzir peças, bordando-as e executando o acabamento, comercializar os bordados e efetuar serviços de reparo em tecidos. Os profissionais do bordado à máquina, de acordo com o mesmo documento, são: arrematadeiras, auxiliar e operador de máquinas de bordar, preparador e revisor de produção, auxiliar de costureira, especializado no acabamento e, passadeira de peças confeccionadas. Além dessas definições sobre o exercício da atividade, o CBO entende que se trata de profissionais que trabalham por conta própria ou como autônomos, na confecção de artigos de vestuário e acessórios, cujo trabalho é individual e sem supervisão, realizado em ambiente fechado, no período diurno.

Algumas das competências apresentadas pela CBO para a formalização da categoria profissional correspondem à realidade das bordadeiras de Caicó, como, por exemplo, a separação de profissionais a partir da especialização dos tipos de bordado (à mão e à máquina). No entanto, a definição sobre as tarefas, a forma de organizar, a comercialização e a presença de profissionais, tais como arrematadeiras, passadeiras, auxiliares de costura e revisores de produção, não correspondem à vida e à experiência caicoense.

Bordadeira é quem borda. A descrição do processo de produção e a organização do trabalho tornam explícita a ideia compartilhada entre as bordadeiras que compõem esta análise, qual seja: caso o profissional saiba apenas riscar, será considerado riscador ou riscadeira; quer dizer, ainda que vários profissionais façam parte da cadeia produtiva do bordado, apenas as que bordam são considerados “bordadores”.

Diferentemente, ainda, do descrito na CBO, nem todos aqueles que se dedicam ao ofício têm autonomia na produção quanto à escolha do tema, ao valor de suas peças e à comercialização. Algumas bordadeiras são terceirizadas, há aqueles que fazem apenas um tipo de bordado, participando pontualmente da composição das peças. A quem trabalhe em empresas e sob supervisão, com ou sem registro profissional; alguns, bordam ao ar livre (principalmente quem vive nos sítios) e a maioria em casa; muitas vezes, o fazem à noite. E, por fim, não ouvi qualquer relato sobre a necessidade de um curso formal para o bordado à mão.

No entanto, a diferença mais aguda entre as definições da CBO e aquelas produzidas pelas bordadeiras de Caicó é ausência da principal característica do bordado:

ele é arte. As bordadeiras se referem ao seu bordado como uma “arte”. Iracema afirma que as mulheres “não bordam apenas, fazem arte”. Lucineide conta que “algo tão bonito, só pode ser arte. Arlete se refere ao bordado como “a arte de Caicó”. Iara¹²⁷, de igual modo, vê seu bordado como arte, um “tipo de arte”, e diz que “não é apenas ela que o considera como tal, mas os outros também”.

Olhar para o bordado do ponto de vista das bordadeiras permite seguir os passos de Gell (1998), para quem a arte se apresenta como sistema tecnológico, elaborado por meio de um processo de inferência estética, raciocínio, busca pela excelência, revelando um movimento essencial para a sobrevivência e para a socialização humana. A arte e relações sociais, para Gell, são homólogas, uma vez que guardam estruturas similares: produzem encantamento e reciprocidades. Seguindo argumento similar, Barcelos Neto (2005) observa que as cerâmicas produzidas pelos Wauja inspiram as relações sociais e o senso coletivo, uma vez que são compartilhadas através do acesso ao repertório, da feitura e da excelência técnica, o que gera encantamento. A beleza dos artefatos (alcançada no fim dos processos técnicos e estéticos) transcende os objetos artísticos, por isso, não deve apenas ser entendida a partir de um índice que corresponde somente à eficácia técnica, tratando-se, melhor dizendo, de eficácia social (Barcelos Neto, 2005).

Para estes autores - e para os que eles estudam - arte transcende técnica. Para as bordadeiras, os bordados também são mais do que o uso uma técnica de ornamentação de tecidos. Assim sendo, como expressão estética, inserida em uma rede produtiva, o bordado produz encantamento e reciprocidade, incorpora ações e representações por meio de seus agentes e pode ser concebido como um processo de comunicação, nos mais variados níveis (Lagrou, 2002)¹²⁸. Bordados “falam” de quem os produz, apresentam contextos de produção, de distribuição e de recepção das peças, envolvem relações sociais, criadas em torno da arte de bordar, considerando perspectivas

¹²⁷ Iara, 40 anos, casada, uma filha, é bordadeira desde menina. Tem clientela fixa e trabalha em parceria com uma modista da região.

¹²⁸ Lagrou mostra como a arte Kaxinawa apresenta uma “comunicação sintética” sobre os mais variados níveis de uma sociedade: “(...) a expressão estética Kaxinawa não ‘fala’ especifica ou exclusivamente das relações sociais (...) ou sobre a complementaridade constitutiva das metades e do gênero (...). A estética kaxinawa também não é uma referência exclusiva à interdependência dos lados visíveis e invisíveis do mundo (...). A expressão estética é, entretanto, uma comunicação sintética que se refere a todos esses níveis simultaneamente” (Lagrou, 2002, p.54).

historicamente engendradas, questões de gênero e distintas gerações envolvidas no ofício de bordadeira¹²⁹.

É válido lembrar que o sentido original da palavra rede, fundamental nesta análise, indica o entrelaçamento têxtil: são fios, cordas, arames, com aberturas regulares, fixados pelos nós, formando um tecido aberto. A observação das tramas e das feituas do bordado, na etnografia, inspira a análise das redes criadas em torno do bordado. E, uma vez observadas no detalhe das etapas do bordado e nas pessoas nelas envolvidas, depara-se com a heterogeneidade dessa rede. Além do mais, a rede, tecida a partir da produção estética, não se cria em um processo inerte e sem tensões¹³⁰ (Vidal; Lopes da Silva, 1992), assim como não estão delas excluídas as alianças e os distanciamentos.

As dissensões e as tensões em torno do bordado se insinuavam no capítulo anterior. Ao apresentar as especificidades do bordado caicoense, o repertório e as técnicas de bordar, surgiram debates sobre os usos das técnicas, sobre o que é mais ou menos artístico, quem é mais ou menos fiel ao estilo do bordado de Caicó e os discursos que são, muitas vezes, dissonantes, revelando não só as distintas formas de apropriação técnica, mas diferenças de posições, na rede. E, para tornar mais claras algumas dessas posições, apresento uma descrição da variedade de bordadeiras, dando ênfase de que a produção de bordados está a cargo de uma grupo heterogêneo.

As bordadeiras articulam um conhecimento próprio sobre a arte de bordar. Esse conhecimento envolve fases, personagens, situações de ensino e de aprendizado, ligadas às distintas gerações das quais são parte, mobilizando um saber especializado e sofisticado. Neste sentido, considerou-se os agentes envolvidos no processo produtivo e suas nuances que vão desde o ensino do bordado até as formas de comercialização das peças, passando por diferenças geracionais, de gênero, de modo de circulação das peças, de estrutura produtiva, repercutindo, inclusive, nas formas de interpretação pessoal dos repertórios disponíveis.

¹²⁹ A produção da arte, assim como a magia, para Gell (1998), incorpora: os agentes (aquele que o faz, no caso aqui estudado, as bordadeiras), os atos (a feitura, as ideias e as crenças que correspondem ao ofício, como, por exemplo, o modo como se borda e o processo de transmissão do ofício) e as representações que se estruturam em torno do ofício de bordadeira.

¹³⁰ Na análise da produção da arte como sistema cultural e simbólico, Vidal e Lopes da Silva (1992) observam que a produção de uma peça apresenta um movimento de tensão, no qual o produtor aciona elementos da tradição, e, ao mesmo tempo, a fim de que seu trabalho seja único inclui, necessariamente, elementos de renovação.

A heterogeneidade dos grupos, aqui apresentada, pode ser composto e decomposto, a partir de rupturas e de alianças. Herzfeld (1987) entende a segmentaridade¹³¹ como um movimento social que tende à universalidade. Inspirado na interpretação de Dumont (1970), para quem a segmentaridade se manifesta alternativamente em situações determinadas e que não se restringem às sociedades “sem Estado”, Herzfeld infere que “a segmentação é o arranjo relativo das alianças políticas de acordo com critérios genealógicos, ou outros, de distância social entre grupos em disputa” (1987, p. 35). Portanto, a noção de sociedade segmentar não se restringe aos sistemas não-estatais, mas a um processo relativo à própria movimentação social, de uma perspectiva de uma “visão segmentar do mundo”¹³².

Essa perspectiva segmentar da vida social pode ser apresentada nas relações entre as bordadeiras de Caicó. Em um primeiro momento, algumas diferenças e tensões, reveladas nos discursos sobre o papel do bordado, na atualidade, revelam alinhamentos de viés geracional e, a partir dele, emergem alguns discursos sobre o papel do bordado na atualidade. De igual impacto nas falas sobre o bordado na região, há, atualmente, a questão das técnicas e do uso das máquinas de bordar, lembrando que as máquinas podem ser com pedal e industriais (usos das ferramentas técnicas, algumas vezes estão presentes nas conversas sobre o trabalho e, ainda, acerca do lugar onde as bordadeiras vivem). Dois temas que estão se tornando importantes e que traduzem outros cortes e dimensão nesta rede, tratam da inclusão dos homens no bordado e da comercialização das peças.

¹³¹ Os primeiros estudos sobre a segmentaridade na década de 1940 visavam “compreender a organização de alguns sistemas políticos africanos”, cuja estruturação política era estabelecida à revelia do Estado. Evans-Pritchard e Fortes buscavam as instituições que assumem o papel de Estado em uma sociedade sem Estado e encontraram, no sistema de parentesco e nas linhagens, a mediação entre sangue e território. Havia, no período, uma oposição diacrônica que opunha as sociedades baseadas no status àquelas centradas no “contrato social” (Goldman, 2006). Apesar da perspectiva diacrônica da noção de segmentaridade isolar, em grupos distintos, sociedades sem Estado e sociedades com Estado, a contribuição de Evans-Pritchard e Fortes foi fundamental para entender as separações, alianças políticas e arranjos relativos aos processos de organização e de disputa, nas mais variadas sociedades. Atualmente, observa-se que o conceito de segmentaridade tende à universalidade, e não estando restrito às sociedades sem Estado. De acordo com Goldman (2006), a proposta de uma visão segmentar de mundo, proposta por Herzfeld, não deve ser entendida por um viés culturalizante, no pelo qual a segmentaridade deveria ser confundida com um determinado tipo de sociedade. Trata-se de um processo, um “aspecto universal da vida política” (*idem*, p. 143).

¹³² De acordo com Goldman (2006): “trata-se de reconhecer que – assim como o princípio de reciprocidade significa, em última instância, que dar e receber são uma e a mesma coisa – o princípio de segmentaridade significa apenas que oposição e composição formam sempre uma totalidade indecomponível” (*ibidem*, p. 144).

1.1. Aprendizado: uma arte que passa de mãe para filha

Quando nos aproximamos de uma prática, como o bordado, algumas frases são comuns de se ouvir, dentre elas que o “bordado é uma herança” “passada de mãe para filha”. É de uma geração para a outra que se aprende: o quê e como fazer, o que ensinar, quando ensinar, como ensinar, o que não ensinar e os segredos a serem mantidos. Esse ensino e aprendizado do bordado, contudo, apresenta mais do que a transmissão de uma técnica, uma vez que traz consigo concepções sobre o que é ser boa bordadeira. E, ao mesmo tempo, apontam para uma preocupação corrente, na qual o bordado é uma prática em extinção (visto o desinteresse das jovens por aprender a bordar).

A análise de Beatriz Góes Dantas sobre as rendeiras de Divina Pastora (Sergipe), inspira a investigação sobre o aspecto geracional que cerca a produção artesanal do bordado de Caicó. Assim como no caso das rendeiras, no bordado de Caicó, a noção de geração perpassa os mais variados discursos, abrangendo desde as técnicas – e seu ensino – até as formas de relacionamento estabelecidas em função do artesanato.

Durante a pesquisa, busquei encontrar referências sobre o aspecto geracional, interpretando-a de modo literal. Algumas, como Iasnaia e Lucineide, aprenderam a bordar em suas casas, com a mãe. Ana ensinou duas filhas, assim como Helena também o faz. Iracema, por sua vez, ensinou sua mãe, invertendo a relação “mãe/filha”. Algumas das mulheres que bordam e que têm filhas, como Idelice, Iara, Ana Maria e Ivaneide, não quiseram ensinar o ofício para suas filhas. O único rapaz presente nesse trabalho aprendeu a bordar com as mulheres que ele empregava, na produção de redes bordadas. Maria, Edilma e Maria Helena aprenderam a bordar na ABS.

Helena, por sua vez, contou-me que estava ensinando suas filhas a bordar, assim como aprendeu com sua mãe que, por sua vez, aprendeu com a avó¹³³. Nossa conversa ocorreu em 1997, por ocasião da abertura da Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó – FAMUSE, a feira de artesanato mais importante da região e que acompanha os festejos de Sant’Ana. No evento de abertura da FAMUSE, a família de

¹³³ Helena é bordadeira importante para a consolidação da Cooperativa (Coopais) e parceira de Arlete em vários momentos da ABS. É casada, tem 2 filhas e é parte de uma família de bordadeiras de Caicó. Encontrei-me com elas poucas vezes e a conversa que aqui apresento ocorreu por ocasião dos Festejos de Sant’Ana quando ela, suas irmãs, mãe e filhas, aceitando o convite de Arlete e da ABS, elaboraram uma *performance*, na qual bordavam em família, tornando explícita a fala sobre o aprendizado na relação mãe e filha. Vale destacar, também, que uma de suas filhas, a mais jovem, será interlocutora, neste capítulo.

Helena estava bordando. Eram cinco mulheres, sentadas em uma grande mesa, com alguns trabalhos expostos, inclusive peças em processo de feitura, ainda junto aos bastidores e, no final da mesa, uma máquina Singer de pedal em que costuravam. Havia uma mesa comprida em frente ao palco do Centro de Exposições Ilha de Sant'Ana e, sentadas à mesa, Helena, uma de suas irmãs, sua mãe (que receberia uma comenda do CRACAS em reconhecimento pelo seu trabalho com o bordado) e suas duas filhas (uma com 9 e outra com 11 anos). Na máquina, ao final da mesa, mas ainda na mesma direção, outra irmã de Helena. A cena traduzia uma performance interessante do ofício de bordar que reafirmava o aspecto geracional e o aprendizado familiar. Helena parecia muito feliz e afirmava que o bordado era assim: “a mãe dela a ensinou e, agora, ela ensinava as suas filhas”.

Assim que a mesa foi composta, Davina¹³⁴ se aproximou e disse, com muita convicção: “Só assim o bordado daqui sobrevive. É assim que sempre se fez e se fará. Só quando a mãe ensina a filha é que se tem um bordado de verdade. A geração é o mais importante, não tem outro jeito”. Todas concordaram.

Eu estava encantada com a filha mais nova de Helena. A menina é muito bonita, estava vestida com um vestido todo bordado que sua mãe havia feito e que contava a “Historinha do Sabiá”¹³⁵. Estava muito empolgada em participar da feira e orgulhosa dos seus primeiros bordados (algo raro entre as meninas de Caicó, nos dias de hoje). A pequena bordava vagonite (um ponto que não é muito popular em Caicó, mas é frequente vê-lo em revistas de artesanato, encontradas nas bancas de jornal em todo o país) e mostrava para as tias e avó o que estava fazendo.

¹³⁴ Davina é artista plástica e em alguns momentos, parceira da ABS na elaboração de riscos para o bordado. Ela esteve presente, sobremaneira no período em que o Sebrae iniciou a parceria com a Associação. Tem o reconhecimento da população caicoense pela sua produção artística que enaltece a região do Seridó. É boa desenhista e pintora. Na primeira vez em que estive em Caicó, Davina foi bem receptiva e simpática, quando voltei, seis meses depois, ela não quis me conceder nenhuma entrevista e foi um tanto hostil. Eu não sabia a razão, mas, naquele período, a ABS estava enfrentando uma questão jurídica contra Davina e suas irmãs – que são bordadeiras – porque elas resolveram registrar a patente da aplicação do bordado *richelieu* decorado com miçangas em camisetas de malha. De um lado, Davina afirmava que as camisetas bordadas eram invenção deste grupo e que estava sendo apropriada de maneira indevida pelas demais bordadeiras da cidade; do outro lado, a ABS, por meio de Arlete, afirmava que o bordado é parte de um repertório compartilhado pela comunidade, como um todo, e que tem por característica os processos inventivos; assim sendo, qualquer inclusão, adaptação ou atualização seja na técnica, na composição ou no uso de materiais são apenas formas de bordar.

¹³⁵ Uma releitura do vestido bordado pela Família Dumont, que Arlete viu em uma das feiras de que costuma participar, trazendo as fotos para Caicó. A história é similar, os motivos também, mas a forma de bordar é diferente. O bordado mineiro lembra o movimento *naïf*, cujos traços são mais simples e menos rigorosos quanto à divisão dos ornamentos no tecido. O bordado feito em Caicó é mais simétrico, obedece ao risco de forma restrita e acrescenta o *richelieu*, neste caso, no detalhe da anágua.

Logo começamos a conversar, contei-lhe o que estava fazendo e ela me disse que gostava muito de bordar. No meio da conversa, perguntei se era difícil bordar e quem a estava ensinando, ao que ela respondeu: “é facinho, estou aprendendo na Igreja, pertinho de casa”¹³⁶. Em um primeiro momento, estranhei o fato da mãe não ser a única responsável pelo treinamento da filha, depois entendi que se tratava de um movimento mais amplo. Para bordar é preciso saber mais do que a execução dos pontos do bordado, ou entender a lógica do repertório das composições, é preciso um aprendizado contínuo sobre o que é ser uma bordadeira, o que não se limita ao treinamento técnico.

No caso da menina, apesar do ensino dos pontos e da técnica do bordado ser realizado fora de sua casa, o aprendizado sobre o que é ser uma bordadeira se dá no lar, com sua mãe, observando o cotidiano, o ritmo do trabalho e a forma de agir das mulheres, em família. Mais do que técnicas, o que se ensina na família é ser bordadeira, como fora aprendido com as gerações que a antecederam. Ensinar a bordar é mais do que um processo de treinamento profissional, não se resumindo às aulas. Mais do que técnicas, a relação direta ensina formas de interpretar o ofício, indicando uma continuidade da própria vida.

Os processos de ensino do artesanato são baseados na transmissão oral e na imitação. O aprendizado passa pelo trabalho de uma profissional: a aprendiz precisa estar atenta ao que se ensina, para, depois, repetir. Aprende-se a bordar, observando o trabalho de outra pessoa, sendo comum, portanto, a aprendiz prestar auxílio à bordadeira em diversas tarefas que, muitas vezes, transcendem às que são ligadas ao bordado, funcionando como moeda de troca – era comum, até há algum tempo, aprendizes trabalharem no serviço doméstico nas casas das bordadeiras, contando com a boa vontade da mestra para que lhe ensinasse a bordar¹³⁷. Além disso, como boa parte do bordado em Caicó é realizado na máquina de bordar – e este é um instrumento caro e nem todos a ele têm acesso – torna-se difícil treinar o bordado em casa. Este fato

¹³⁶ Durante a semana, é comum as Igrejas Católicas disponibilizarem os seus espaços para o ensino de atividades manuais, complementação e reforço escolar e reuniões de associações que tenham comprovado interesse na comunidade. Em Caicó, esta é uma atividade aprovada pela comunidade e surge como possibilidade de preencher o tempo livre das adolescentes, evitando que fiquem desocupadas.

¹³⁷ A demora do aprendizado pode ser interessante para quem ensina, já que prolonga o tempo do auxílio na feitura dos bordados, arregimentando o domínio dos procedimentos implicados e aumentando, não obstante, a dependência da aprendiz. Dantas (2005) observou relação similar em Divina Pastora. Em Caicó, algumas bordadeiras, como Iracema e Ana, contaram que aprenderam a bordar em meio a esta relação de dependência, mas que atualmente tal processo tem sido raro, provavelmente porque a ABS, ao promover os cursos com bordadeiras profissionais e conhecidas da região, supriu tal necessidade de ensino.

justifica a recorrente extensão do tempo de aprendizado, à medida que não se pode treinar os pontos sem as máquinas.

É comum a iniciação ao bordado ser feita a partir da execução de um “pano de amostra”. O pano é composto pelos primeiros exercícios de ornamentação. Não há uma lógica de composição e nem se trata de um desenho específico, tal como o caderno de um aprendiz de gráfico, onde as letras constam apenas para o conhecimento dos estilos gráficos, ainda sem formar qualquer palavra ou, então, quando se aprende um instrumento e, antes de qualquer coisa, treinam-se as notas e a afinação. No limite, o pano de amostra é um exercício de afinação: ensina-se o modo de prender o bastidor, a paciência para seguir um ponto atrás do outro, a postura correta do corpo para evitar dores, as posições das mãos, a fim de obter a melhor execução do projeto, a distribuição das linhas no tecido e a escolha das cores.

O processo de iniciação no ofício artesanal é um tema importante. Ao analisar a produção das rendas (usualmente associadas aos bordados), Beatriz Góes Dantas (2005) observa temas importantes que cercam a perspectiva do ensino pelo ponto de vista da geração. A antropóloga está interessada em saber como é reproduzido socialmente o conhecimento sobre a manufatura das rendas, assim como refletir sobre as diferentes gerações de mulheres que vivem a experiência de aprendizado do ofício e, ainda, de que maneira os distintos sujeitos sociais criam e vivem situações de ensinar e aprender, repetindo técnicas e utilizando instrumentos seculares.

Na investigação sobre a iniciação das rendeiras em Divina Pastora, Dantas (2005) destacou dois polos privilegiados para o ensino do ofício. Em meio às redes de parentesco, prioritariamente os circuitos familiares – de mães, avós, tias, primas e cunhadas – e de vizinhança (incluindo as relações de amizade), é que as rendeiras são inseridas na prática artesanal. Nesses circuitos, a ideia corrente é que há um ensino que obedece à descendência: da avó para a mãe, da mãe para a filha.

No entanto, essas não são as únicas formas de aprendizado. Dantas (2005) destaca que a perspectiva geracional fala de um olhar do senso comum e de boa parte da bibliografia, o que não necessariamente corresponde à realidade das rendeiras de Divina Pastora (e, provavelmente, também não corresponde ao vivenciado em Caicó). Vê-se, por exemplo, que os dois primeiros polos (parentesco e vizinhança) caracterizam o

ensino do ofício de fazer renda como algo geracional¹³⁸ que logo são seguidos pelas rendeiras autodidatas (aquelas que foram observando, imitando ou, como dizem, “vendo e fazendo”) e também por aquelas que aprenderam a bordar por vínculos institucionais, tais como escola ou associações. O que importa, segundo a autora, é que essa consideração acerca da hereditariedade valoriza a perspectiva de ensino por meio da oralidade e da informalidade das práticas artesanais, sendo que os processos de aprendizado artesanal seriam melhor compreendidos a partir dos contextos relacionais¹³⁹.

Voltando à realidade de Caicó – e considerando as falas sobre o aprendizado em casa, com a mãe, a performance da família de Helena e o movimento de aprendizado empreendido por sua filha –, é possível seguir a reflexão proposta por Dantas (2005) sobre geração e, a análise realizada por Mead (1995), para quem o conceito de geração pode ser entendido em vários níveis possíveis; expandindo a noção do senso comum, marcada pela descendência hereditária¹⁴⁰.

A filha de Helena aprende com a mãe, com a avó e com as tias. Aprende no cotidiano, na procura pelas opiniões e aprovação das mais velhas frente ao seu bordado e, principalmente, pela maneira com que as bordadeiras se relacionam com o bordado, com as demais bordadeiras e com o mercado. A menina aprende também com outras meninas da mesma idade, que fazem o mesmo curso na Igreja e que comunicam outros aprendizados, uma vez que elas também compartilham, em seus circuitos, formas de lidar com o bordado. Por fim, essas meninas podem, ainda, ensinar outras coisas que as mais velhas não sabiam e que são típicas de sua geração (provavelmente, apresentando

¹³⁸ Para definir geração, Dantas (2005) se utilizou do dicionário de Ciências Sociais que a define como “todos os membros de uma sociedade que nasceram aproximadamente na mesma época, aparentados ou não por laços de sangue” (Dantas, 2005, 225). Esta noção, lembra a autora, acompanha as explicações sobre os comportamentos de uma determinada época, principalmente no que tange aos valores e experiências compartilhadas. Sob a noção de geração, estão as “estruturas fundantes da vida social” (Dantas, 2005, 225), garantindo a dinâmica - continuidade e descontinuidade - da vida coletiva.

¹³⁹ Nas palavras de Beatriz Góes Dantas: “as normas que regem a passagem do saber num sistema de transmissão de trocas sociais devem ser analisadas contextualmente, já que são produzidas dentro de um quadro de referências alicerçadas sobre tradições e sobre eventos que marcam a história dos grupos, cujo modo de vida também se modifica, provocando mudanças na forma de transmissão dos saberes. (Dantas, 1995, p. 225).

¹⁴⁰ O conceito de geração, segundo Mead (1995), pode ser percebido em três instâncias que são, muitas vezes, complementares, dividindo-se em: (a) pós-figurativa, quando são os filhos que aprendem com os pais; (b) cofigurativa, em que crianças e adultos aprendem com seus iguais e, por fim, (c) pré-figurativa, quando os adultos aprendem com seus filhos.

outras composições para os bordados de sua mãe, uma vez que a jovem têm acesso a outras redes, inclusive, às redes virtuais)¹⁴¹.

Tive contato, algumas vezes, com esse processo de aprendizado. Em certas ocasiões, quando Iracema me explicava pacientemente a execução dos pontos, falava sobre o modo como havia formado as suas referências estéticas, descrevendo quem a havia ensinado a fazer determinado ponto, a melhor linha para bordar, quais cores são mais apropriadas ou, então, porque fazia uma determinada composição e não outra. Explicou-me os sentidos de corte do tecido, da resistência dos ornamentos, do tipo de risco mais adequado à peça e, com frequência, dizia-me para sentar à máquina para bordar porque eu já estava pronta, eu já sabia o que era o bordado, que era só começar. Conforme contava sobre o bordado, ensinava-me o que ela acreditava ser um bom bordado.

Apesar de não ter sentado à máquina, compartilho as referências de Iracema sobre essa prática, os movimentos que marcam o ensinamento do bordado, que mobilizam uma espécie de filiação. Assim, mais relevante do que “passar de mãe para filha” é saber que aquele que borda o faz como aprendeu, o que corresponde à forma pela qual a bordadeira que lhe ensinou bordava.

O “que (se) passa de mãe para filha” é mais do que o ensino das técnicas entre pessoas da mesma família, pois isso pode ser encontrado em cursos, livros, revistas ou em sites de busca, das referências que moldam tal filiação estética, a escolha de materiais, temas, destinos possíveis da peça, a divisão e organização do trabalho. Saber bordar, bordar bem ou mal, o estilo em que se borda, ser excelente ou produtivo, no traço, depende do grau de aproximação e da afinidade com o mestre – seja ele um parente consanguíneo ou não. Além disso, a aprendiz não aprende somente a produzir o objeto, mas a relacionar-se com ele.

¹⁴¹ Atualmente, são muitos os grupos que se dedicam ao bordado através da internet, por meio das redes sociais, dos grupos de discussão e de sites que ensinam bordar por meio de tutoriais.

1.2. Por que ensinar a bordar?

Um pouco antes da abertura oficial da FAMUSE, enquanto eu auxiliava na montagem do estande da ABS e assistia à movimentação dos vários artesãos na feira, voltei a conversar com Helena sobre a motivação específica de suas filhas para o ensino do bordado. Perguntei-lhe se havia vontade espontânea de aprenderem a bordar e, também, o que a motivava a ensinar as meninas. Ela me contou que estava ensinando as filhas a bordar porque “assim tinha que ser”.

Há bem pouco tempo, era obrigatório às moças prendadas – e que queriam arrumar um bom casamento – ter a habilidade de bordar e costurar. O bordado era um elemento de todo o repertório que deveriam ter, como vimos no capítulo 1 e, sobre isso, falaram Rosário, Rosalba, Robéria, Risoleta, Ana Maria, Iara e Iracema.

Monjaret (2005) observa que as artes da agulha podem ser entendidas como uma materialização do aprendizado dos ritos que constituem a vida das mulheres, ritos estes que “retificam socialmente as diferentes mudanças de status que ocorrem na vida”¹⁴². Comparando a análise de Monjaret para as bordadeiras de Caicó, é possível ver que a confecção dos bordados para o enxoval, até alguns anos atrás, constituía uma preparação importante para dois momentos da vida feminina: o matrimônio e a maternidade¹⁴³.

Casar-se significava assumir outra identidade e o bordado se prestava a ensinar atitudes no desempenho do novo papel. Enquanto a jovem bordava, aprendia, esteticamente, o significado da paciência e do zelo para com a família. A perfeição empenhada e a sensibilidade para o belo eram exercitadas no movimento do bordado e se materializavam no cuidado com as peças do enxoval – pontos delicados, com iniciais marcando as peças, enfeites para as cozinhas, a camisola “do dia”, o próprio vestido de

¹⁴² Tradução da autora.

¹⁴³ Anne Monjaret é uma estudiosa das artes populares, dentre elas, a costura e o bordado que, segundo a autora, produzem a materialização dos códigos do *savoir-vivre*, aprendidos com as mães e avós. De acordo com a antropóloga, a jovem aprendiz, por meio das práticas ligadas às linhas e às agulhas, apreende as convenções e os códigos sociais, colocando-os em prática por meio de uma linguagem simbólica, que é a linguagem das composições artesanais. Influenciada pela psicanálise, Monjaret (2005) se inspira nos antigos contos populares que apresentam a prática do bordado (Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho e Pequena Sereia) e observa que, nos referidos contos, o bordado surge como alegoria dos ritos de passagem, vividos pelas jovens solteiras ao se prepararem para o casamento (no contexto da Europa capitalista). Ao se dedicarem aos bordados, as jovens aprendiam a forma paciente no trato com o marido, os modos de se apresentarem à comunidade, pautados na calma e na discrição esperadas pelo *status* de mulheres casadas.

noiva. Este zelo ensinava às mulheres a sua posição no lar e na família. A feitura dos bordados nos enxovais marcava, assim, no tecido, a passagem entre o mundo da adolescência e o mundo adulto.

A maternidade também era preparada por meio do bordado. Bordava-se durante a espera do bebê, sendo comum a mulher passar toda a gestação a elaborar peças para compor o enxoval, sempre realizado à mão, com motivos florais, criado a partir dos matizados, do ponto-sombra, do ponto arroz e do ponto cheio. O ponto alto da produção para o bebê era – e talvez ainda o seja – o enxoval do batizado, que incluía o lençol e a camisa comprida, feitos de cambráia de linho, medindo cerca de um metro e meio, com nervuras, fitas, bicos e renda francesa.

Certa vez, entrevistando Iara, perguntei-lhe: O que você conseguiu com o bordado? Seu esposo, que acabara de chegar em casa, gritou do outro cômodo: “Um marido!” O interessante é que, após as risadas que partiram da intervenção dele, Iara contou que se recusou a ensinar sua filha a bordar. Disse-me que o dinheiro que vem do bordado é aparentemente fácil e, por isso, uma vez que sua filha comece a bordar, logo vai entrar “na roda” e não vai querer estudar. Conversei brevemente com a filha de Iara. Ela disse achar o bordado lindo e que “adora quando entra na moda e sua mãe faz algo para ela”, mas que “sequer pensou um dia em ser bordadeira”. Tal conversa revela as transformações nos pressupostos e projetos femininos. As novas gerações articulam a saída da casa da família pela formação e pelos estudos. Nesse sentido, almejam separar-se do bordado.

Bühller (2006) observa que na produção da cerâmica em Monte Alegre há a mesma preocupação com relação a “entrar na roda”. Inicialmente, ela observou certa resistência no aprendizado do artesanato, uma vez que fazer potes e bonecas podia significar uma restrição das possibilidades de trabalho e, conseqüentemente, no futuro, forçando as jovens a viverem na região e a fazerem a mesma coisa durante toda a vida. As meninas querem o mundo, querem ser artistas, querem estudar e viajar, tornando a perspectiva de fazer potes como restritiva aos novos projetos de vida. No entanto, a realidade das jovens do Jequitinhonha tem sido marcada por um destino ainda mais restrito, cujas oportunidades para outros tipos de trabalho são limitadas ou inexistentes. Desta forma, caso as meninas decidam por não se dedicar ao artesanato, é possível que

as únicas saídas sejam trabalhar na lavoura ou nas casas de família - como domésticas -, longe de sua terra, como mostra a autora.

Herzfeld (2004) observa similaridade no que se refere a esse senso de aprisionamento, entre os artesãos, em Creta. O artesanato surge por uma conotação dual: os artesãos vivem amarrados ao *tethering post*, que é o pequeno poste usado para amarrar o cavalo, que pode funcionar simultaneamente como pedestal. Assim, de acordo com Herzfeld, da mesma forma que se projeta o artesão e se dá a ele certo destaque, quando é posto em um pedestal e atado ao referido poste, limita-se também a sua vida, forçando-o a limites predeterminados. Em Caicó, conversei com algumas adolescentes, meninas de 12 anos, em média – idade em que, normalmente, se aprende a bordar. Entre conversas e muitas brincadeiras, perguntava a elas se gostavam do bordado e se gostariam de bordar. No geral, todas diziam que gostavam do bordado e que tinham orgulho de ser da “terra do bordado”. No entanto, quanto a aprender a bordar, diziam que “ninguém merece ficar sentada o dia todo” e “passar a sua vida atrás de uma máquina”, indicando o desejo de encontrarem alternativas de vida, diferentes das maternas.

Logo que cheguei a Caicó, em 2008, conversei com Isadora sobre o bordado¹⁴⁴. Isadora é filha de criação de Iracema, tem 12 anos, é tem um comportamento tipicamente adolescente, interessada no que acontece no mundo pop, adorando música, festas, sites de relacionamento e fotos. Fui bem direta, já que ela havia se esquivado, algumas vezes, da conversa sobre bordados. Ela era o caminho para que eu me aproximasse das mais jovens. Disse-lhe que precisava saber o por que dela, de suas amigas e de outras meninas de sua idade não quererem aprender a bordar.

Isadora me contou que acha o bordado muito bonito e que até quer “um conjunto de lençol que tem lá na loja para o quarto novo dela”, mas que “bordar é outra história”. Há dois anos, quando passava as férias na casa da tia, que também é bordadeira e vive em Belo Horizonte, resolveu brincar na máquina, começando a fazer pontos e a ver que conseguia fazer desenhos, mas, de repente, a máquina quebrou e, a

¹⁴⁴ Dentre as adolescentes que apresentei aqui, Isadora é a única que apresento pelo nome. Apesar das outras meninas estarem cientes do meu trabalho e saberem que estavam concedendo uma entrevista e que seria publicada em uma tese, Isadora foi com quem compartilhei boa parte dos meus dias em campo e com quem discuti mais profundamente sobre o tema. Além disso, ela pediu que deixasse claro o seu nome na tese, porque ela “gosta da ideia de ser famosa”. Obviamente, não poderia negar o seu pedido.

partir de então, nunca mais quis bordar. Conta que ficou com medo¹⁴⁵. Mas, Iracema, sua mãe, sempre diz que vai “botar Isadora para bordar”, ao que Isadora responde: “nem morta”.

Presenciei algumas discussões entre elas, na quais o bordado perpassava a conversa. Especialmente no diálogo sobre o projeto de Isadora, em relação ao bordado, houve uma intervenção de Iracema, que ouvia do outro quarto a conversa. Normalmente, depois destas frases seqüenciadas, que narrei no início deste parágrafo, Iracema dizia que “a menina não se interessava por nada”¹⁴⁶, começando a falar do seu insucesso na escola, na atenção que costuma dar às bandas de Pop-Rock, às festas e na falta de continuidade das tarefas a que a jovem se propõe como, por exemplo, a aula de desenho e de pintura¹⁴⁷.

Voltei, então, à questão do bordado. Perguntei-lhe se achava mais difícil bordar do que desenhar e pintar. Respondeu-me: “bordar é mais difícil do que tudo, até do que matemática” e, continuou, “além de tudo, tem que ficar parada o dia todo”. Isadora acredita que bordar é “ver a vida passar, sentada em casa”, e continuava sua crítica, dizendo que bordar é “gastar todo o seu tempo sem fazer nada de bom e que isso é um inferno” (Conforme Isadora opinava sobre a vida sentada na máquina, lembrava-me do *tethering post*, das meninas do Jequitinhonha, da negação de Iara, ao rejeitar o ensino do bordado para sua filha e, do discurso de Davina dizendo que é “só de mãe para a filha que a arte se perpetua”)¹⁴⁸.

Iracema interferiu novamente e disse que “Isadora vai bordar querendo ou não”. Novamente, a menina gritou, apontando para o local de trabalho: “nem morta eu fico sentada nesta máquina”. Percebi que o clima ficou tenso, não estávamos falando de uma dificuldade técnica ou de uma possível aptidão, até porque a garota parece “ter talento para a coisa”. Tratávamos, direta ou indiretamente, de um conflito profundo sobre qual o destino de uma vida e sobre o possível controle que Isadora imagina ter sobre a própria vida. Tentando acalmar os ânimos a partir de uma postura conciliadora

¹⁴⁵ Conversei com Iracema sobre o fato. Ela confirmou a história e disse que ninguém ficou bravo com Isadora, até porque a estavam elogiando muito pelos bordados, porque “a menina tem jeito para a coisa, borda direitinho”.

¹⁴⁶ Testemunhei outros discursos, com outras bordadeiras, ainda sobre o mesmo assunto, nos quais o mesmo tom era recorrente. É comum falarem que as jovens de hoje não são persistentes, que não se interessam por coisas boas, como os bordados, por exemplo, que não sabem o que querem e que não têm paciência.

¹⁴⁷ A título de curiosidade, o motivo que Isadora conta sobre a desistência das aulas de pintura foi porque em uma delas aulas precisou levar lantejoulas e, não as tendo, ficou constrangida, desistindo de pintar.

¹⁴⁸ Caderno de Campo, 28/07/2008.

(até porque já havia percebido que a entrevista estava tomando caminhos que talvez eu não pudesse controlar), disse a Isadora que, se ela bordasse, poderia ter seu próprio dinheiro e gastá-lo com o que achasse bom, como, por exemplo, com os brinquedos do parque na Festa de Sant'Ana, que ela adora.

Ela me ouviu cuidadosamente, acalmou-se e disse: “tudo bem, se for pra ter um dinheiro para fazer o que quero e comprar as minhas coisas eu até encaro, mas corto o matame, mas só o matame”. Bordar não! Matame, talvez... Cortar matame é o trabalho menos especializado da cadeia de produção do bordado, não exigindo qualquer técnica ou conhecimento específico¹⁴⁹. Cortar matame, para a entrevistada, é para “ganhar um dinheiro”, não para almejar se tornar bordadeira. As jovens, em geral, exceto as filhas de Helena, não querem bordar, e Isadora me contou que nunca ouviu de suas amigas “qualquer vontade em se tornar bordadeira”.

Alguns dias depois, Isadora voltou a conversar comigo sobre o tema, quando estávamos conversando sobre a tese, durante um lanche da tarde. Ela me disse, nesta ocasião, que “pode até aprender a bordar”, desde que o bordado lhe traga outras coisas que ela considera muito boas, como a inserção no mundo da moda. Segundo ela, “eu até bordo, mas quero viajar e ficar famosa”. Da sua turma, “duas querem ser cantoras, duas modelos, uma médica e ela não sabe o que quer ser, mas sabe que quer ser famosa”. Poderia “até aprender bordar se fosse ficar conhecida, como a sua mãe, dar entrevista pra tese, vender pro exterior e aparecer na internet e na tv, mas como isso não é certeza, prefere não aprender”.

Para as meninas com quem tive contato, como Isadora e suas amigas, os bordados não são mais parte tão fundamental da educação, como era há vinte anos. Atualmente, a escola e as mídias apresentam outras possibilidades de vida, de trabalho, de obtenção de renda e de distinção social.

¹⁴⁹ Cortar matame é o que a CBO classifica como o ofício da arrematadeira.

1.3. Para que ensinar a bordar?

O bordado incorpora um ciclo: quem aprende, busca encontrar alguém para ensinar. Algumas bordadeiras, como Rosário e Iara, revelam angústia por não ter a quem ensinar sua arte. Quando as bordadeiras não encontram a quem ensinar, anunciam que esse acontecimento é fruto da “vida que está mudando e as pessoas de hoje em dia não querem mais saber do que é bonito”. Este, talvez, seja um dos olhares para a geração atual.

Helena, ao incentivar o aprendizado do bordado entre suas filhas, não tem como motivação a preparação para o casamento ou torná-las prendadas. Sua justificativa para o ensino do bordado se volta às possibilidades de trabalho, visando uma possível independência financeira. Helena disse que em Caicó não havia emprego para todo mundo e estava cansada de ver “moça estudada atrás de um balcão”, e não queria isso para suas filhas. Para a bordadeira, “trabalhar com bordado é bom e traz independência, um dinheiro para elas”. Se Iara teme o bordado porque ele pode aprisionar a filha na máquina e na roda da produção, se Isadora teme o bordado porque não quer “ver a vida passar na janela”, Helena, por sua vez, entende que não ensinar a bordar é que pode aprisionar. O bordado pode, então, servir para lançar as filhas à independência.

Algumas mulheres como Helena, Iracema e Ana Maria utilizaram-se da remuneração do bordado para estudar e, durante toda a vida profissional, também bordaram. Para elas, o bordado não aprisionou, mas permitiu estudar, facilitando a forma de “se colocar no mundo”, como elas e outras mulheres dizem. Significou ter uma profissão honrável, uma remuneração que as auxiliou na sobrevivência, naquela região e, ao mesmo tempo, “fazendo um trabalho que é bonito”.

Carina trabalha como vendedora na loja da Associação. Ela tem 18 anos e é namorada do filho de Arlete, estudante de engenharia em Campina Grande - PB. Ela está terminando o ensino médio, gostaria de estudar educação física ou moda, se pudesse frequentar a Universidade. No entanto, segundo ela, “o mais importante, neste momento é casar e ficar junto de seu namorado”. Como não se sente habilitada para o ingresso na universidade, está aprendendo a bordar. Percebe que “é uma fonte possível de renda e que vai ajudar o futuro marido com as contas da casa” e, por esta razão, tem

“feito cursos, observado o movimento do mercado e o comportamento das outras bordadeiras”¹⁵⁰. Carina quer bordar para casar, mas não se trata da mesma postura dos antigos modelos. O bordado, para ela, não é a confecção do enxoval como uma preparação para o casamento ou uma forma de aprender os padrões de comportamento de uma mulher casada, mas uma alternativa para auxiliar o marido na composição da renda e planejamento da constituição da sua família, como é na maior parte dos casos atuais que narram a inserção das mulheres no bordado.

Tanto a rejeição em se tornar bordadeira quanto a produção do bordado a partir de uma conotação mais profissional, enfrentam críticas severas de alguns grupos de bordadeiras, principalmente daquelas que atuam há mais tempo e que aprenderam a bordar a partir de outra lógica da gestão do próprio cotidiano.

Em uma tarde, em janeiro de 2006, testemunhei uma conversa entre quatro mulheres: Rosário (considerada a “mais excelente” riscadeira de Caicó), Robéria, Rosalba e Risoleta (bordadeiras que se dedicam ao bordado feito à mão e que, para boa parte das bordadeiras entrevistadas, fazem “o mais bonito e perfeito bordado entre todos”). À beira da calçada, falavam sobre bordados e riscos. Elas compartilhavam uma opinião bastante crítica sobre “as mulheres de hoje”. Em Caicó, diziam, “as mulheres não têm mais tempo para coisas delicadas” e, além do mais, são “indolentes”.

As bordadeiras, principalmente as que bordam à mão, contam, em tom melancólico, que “as mulheres de hoje” não querem mais “fazer coisas de mulher”, que “são preguiçosas” e que “sonham em ficar como as artistas, ricas, sem trabalhar”, por isso, “mais do que aprender algo bom”, “querem arrumar barriga” para ter “alguém que as sustente”. Acham, inclusive, que o bordado pode estar com os dias contados, posto que “as mulheres mudaram muito” e que “hoje querem ser quase-homens” e “fugir de Caicó”.

Essas críticas são ferrenhas e indicam comportamentos que essas quatro mulheres rejeitam. Mas, elas não estão sozinhas. Talvez, de forma menos rígida, vi esses temas presentes em muitas outras conversas. Elas tratam de opiniões recorrentes nos discursos de outras bordadeiras, como no de Iara, Irene, Ana Maria, Helena e Iracema. A crítica expressa alterações comportamentais vividas pelas mulheres de

¹⁵⁰ Caderno de Campo, 15/7/2008.

Caicó, ao longo do tempo. Falam do difícil estabelecimento de diálogo com a vida moderna e dos posicionamentos das mulheres em torno da produção e da forma pela qual se dispõem a viver. Falam das artes manuais, dentre elas o bordado, que até a década de 1950, aproximadamente, indicavam a inserção positiva da mulher que se dedicava, com esmero, à vida familiar, aos trabalhos manuais e às prendas domésticas. Hoje, elas se deparam com o fato de que isso não é mais a prioridade na vida das mulheres mais jovens. Casar, cuidar da família, manter-se discreta perante o mundo não é mais uma prioridade, dizem elas.

Cabe, portanto, investigar quais os sentidos do bordado na atualidade e Helena traz uma pista importante: o caminho para a independência. Apesar da rejeição clara de Isadora em aprender a bordar, ela mesma volta atrás, em seu próprio discurso, diante da perspectiva de bordar como possibilidade viável para atingir outras metas. Pode-se notar, portanto, que a rejeição inicial ao aprendizado do bordado e em tornar-se bordadeira pode ser alterada diante de outros acontecimentos, assumindo uma perspectiva positiva ao tornar-se uma alternativa de trabalho. Tal viés demonstra consonância com as propostas do Estado que buscam consolidar o bordado como um trabalho e fonte de geração de renda. Diante disso, as mulheres continuam bordando, mas, agora com a probabilidade de novos posicionamentos frente ao ofício.

Ainda que algumas das “mulheres modernas”, em Caicó, segundo o que dizem algumas das bordadeiras aqui apresentadas, se mostrem resistentes ao trabalho com o bordado, é perceptível que ele, pelo menos como produto, permanece tão vivo como antes. Ele segue presente em muitos momentos da vida feminina, além do próprio casamento e da maternidade. É, ainda, luxuoso ter um enxoval bordado e, apesar de bem caros, as vendas de jogos de cama e de camisa de batizado têm aumentado, principalmente nas cidades de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

Outras modas que incluem o bordado surgiram a partir da segunda metade do século XX. Na festa de 15 anos das meninas de Caicó, ainda é comum o uso de vestidos ricamente bordados, finos e estilizados. Atualmente, por onde se anda na região, mulheres – não importando a idade – usam camisetas bordadas, as mesmas que são vendidas no Shopping de Artesanato, nas lojas de “modinha” e no Aeroporto Internacional de Natal. Em Caicó, nas procissões religiosas e na abertura de eventos sacros, especialmente nas festas dos padroeiros, como nas festas de Sant’Ana, vemos

que fiéis e clero se preparam, fazendo uso do bordado. Nas vestes brancas de grande parte dos fiéis se evidenciam os bordados, principalmente, feitos em *richelieu*. Da mesma forma, os paramentos litúrgicos da igreja e o traje dos padres são adornados com bordados, sendo um orgulho, para uma bordadeira, dedicar seu ofício a este fim.

A figura da bordadeira continua presente em Caicó e, se em uma ponta do fio que perpassa as gerações, é considerado representativo o discurso pessimista quanto à perpetuação do ofício do bordado, na outra ponta deste mesmo fio estão as mulheres que seguem bordando. Por isso, Iasnaia é uma personagem importante para que pensemos sobre a forma pela qual as artesãs mais jovens se relacionam com o bordado. Iasnaia tem 25 anos. É bordadeira e destaca-se por suas atitudes. Seu posicionamento, em suas palavras, “empreendedor e investigativo” a leva a “buscar motivos, aplicações, inovações no bordado”, utilizando “os mais variados modelos de roupas em que o bordado possa ser usado”¹⁵¹.

Iasnaia trata a produção do bordado pela lógica da gestão de uma empresa capitalista e suas relações são pautadas nas possibilidades de ampliação de seu negócio. Apesar de criticada por outras bordadeiras, pelo estilo prático no trato com o bordado (uma vez que tende a uma postura impessoal, interessada em vender as suas peças, em negociar abertamente seus produtos a um preço mais baixo), Iasnaia tem tornado o bordado de Caicó presente em lugares que anteriormente não eram alcançados pelas bordadeiras, visto que quem se arrisca em viagens, não permite que seu bordado seja vendido por atravessadores e está sempre presente nas feiras de venda no varejo.

A jovem bordadeira afirma que foi ela quem divulgou o uso das camisetas bordadas em *richelieu*, matizados e com aplicação de lantejoulas que, além de se tornarem moda, na região, caíram no gosto dos turistas de Natal (e que criaram uma celeuma no interior da ABS, devido à tentativa de registro de patente). Ao atualizar os enxovais, reinterpretando-os nas camisetas, Iasnaia tornou o bordado de Caicó mais acessível ao público geral. Ademais, seu bordado, por ser menos elaborado¹⁵², resulta em um produto mais barato, ampliando o foco competitivo dos preços dos bordados e

¹⁵¹ Caderno de Campo, 17/7/2007

¹⁵² Descarta-se, aqui, qualquer julgamento valorativo. Ao usar a expressão “bordado menos elaborado” o foco foi nas escolhas estéticas da bordadeira. Iasnaia privilegia o uso do risco a gás e do bordado feito à máquina industrial e, por isso, suas composições são menos rebuscadas, o uso da cor tende a uma variação menor, se comparado aos bordados feitos na máquina artesanal, como explicado no capítulo anterior.

criando uma ruptura nos acordos tácitos do valor de mercado das peças, outrora compartilhado com as demais bordadeiras.

Iasnaia borda em parceria com sua mãe e com algumas tias. Elas formam um tipo de “*cluster* do bordado”¹⁵³. Uma das tias de Iasnaia é proprietária de uma loja, cujo nome fantasia é Bordados de Caicó. Sua loja fica no Shopping do Artesanato, em Natal, um centro comercial localizado na praia de Ponta Negra, destino importante de turistas. Dos produtos artesanais típicos do Rio Grande do Norte (buscados pelos turistas para levar como *souvenir* de suas férias), os bordados têm destaque. E, assim, uma loja com este nome torna-se uma embaixada dos bordados caicoenses na capital do Estado. Na loja “Bordados de Caicó” são vendidos apenas os produtos fabricados no núcleo familiar do qual Iasnaia é parte. Soma-se, assim, ao perfil empreendedor de Iasnaia, o estilo de seus bordados, o privilégio de uma loja no ponto considerado mais importante para a comercialização do bordado, cujo nome fantasia se apropria da “identidade dos bordados de Caicó”, uma vez que são conhecidos dessa forma no mercado dos bordados¹⁵⁴. Tais fatos geraram antipatia por parte de outras bordadeiras e, até mesmo, a não-legitimação dos bordados vendidos na loja.

Segundo as bordadeiras mais velhas, as mulheres jovens, que têm entre 20 e 30 anos, dentre elas, Iasnaia, representam um grupo remanescente de bordadeiras, mas sem o mesmo empenho em relação à qualidade artesanal e com um comportamento pouco paciente. As jovens seriam bordadeiras dispostas à produção massificada e “vorazes pelo mercado”. Apesar de algumas terem aprendido bordar ao lado da máquina de suas

¹⁵³ O termo *cluster*, nascido na biologia, migrou para os estudos organizacionais e se refere a um agrupamento de empresas que compartilham uma especialização produtiva, cooperando entre si, a fim de se tornarem mais competitivas no mercado global, visando, ainda, sua sustentabilidade a longo prazo. Faço uso do termo, aqui, respeitando a fala de Iasnaia que se refere ao grupo de bordadeiras de sua família como um *cluster*, palavra que aprendeu, provavelmente, nos cursos do SEBRAE e ao ouvir os discursos de Arlete, na ABS. O uso da palavra remete ao conceito de intimidade cultural cunhado por Herzfeld (1997). De acordo com o antropólogo, os movimentos de literalidade reproduzem estrategicamente os modelos e os estereótipos nacionais. Para o autor, o Estado é uma construção metafórica que se torna entidade real, compartilhada pelas comunidades, por meio de um processo de literalidade - no caso de Iasnaia, o uso do conceito de *cluster* apresenta uma adesão aos programas de organização do trabalho artesanal, como uma estratégia de negócio -. Ademais, aponta, ainda, uma forma aberta de comunicação, com a minha pesquisa, que também representa uma aproximação ao Estado, uma vez que estou ligada a uma instituição educacional com repercussões amplas.

¹⁵⁴ A produção artesanal de Divina Pastora é conhecida como renda irlandesa; a produção da renda renascença, de igual modo, não se refere à localidade, assim como não é chamada de renda paraibana ou pernambucana, diferentemente, o bordado feito em Caicó, que é conhecido pelo nome da cidade. Por isso, o nome da loja dessa família de bordadeiras é visto com crítica pelas bordadeiras, porque ele não abrange a variedade de bordados e de bordadeiras que compõe essa rede.

mães, tias, vizinhas, elas foram se especializando nos cursos ministrados pela ABS, pelo SEBRAE e por outros programas de incentivo ao artesanato como geração de renda.

Para Iasnaia, participar destes cursos foi o que as tornou “mais espertas” para o negócio. No entanto, o olhar crítico das bordadeiras mais experientes assume que esse novo jeito de bordar tornou as jovens menos dedicadas ao bordado como arte. Para Iasnaia, dedicar-se ao bordado a partir da perspectiva do negócio não significa abandonar a arte. Ela diz que tem “muito amor pelo bordado”, que sempre “achou lindo”, mas que percebeu que para ser bordadeira não significava apenas bordar bem, era preciso ser uma “empresária”, aprendendo a como trabalhar melhor e ganhar mais por isso. E, essa história antecede a inserção da geração de Iasnaia ao bordado.

Iasnaia é uma bordadeira bem jovem se comparada às demais bordadeiras da cidade com a mesma projeção que ela. Vale notar que a maior parte das mulheres que se dedica ao bordado na região tem entre 35 e 60 anos. Trata-se de um grupo muito heterogêneo e representa uma geração de bordadeiras que experimentaram fases importantes da consolidação do bordado como política pública, em prol do trabalho. Boa parte dessas mulheres foram testemunhas de mudanças na forma de bordar. Tais mudanças foram desde o fracionamento da produção, e sua consequente especialização (por exemplo, por meio dos profissionais do risco ou da lavanderia), à ampliação do mercado consumidor do bordado, principalmente a partir da inserção de peças específicas para atender a demanda do circuito turístico do litoral do Rio Grande do Norte.

A partir da ampliação do mercado turístico, houve uma simplificação estética e uma padronização dos bordados, segundo a descrição de parte das bordadeiras. Com essa alteração, as peças bordadas tornaram-se menores e com desenhos mais simples, proporcionando uma produção maior com menor custo, barateando as peças. Essas alterações estéticas, com fins mercadológicos, geraram bordados distintos dos anteriores e as bordadeiras que trabalham com peças mais tradicionais contam que “viram o bordado empobrecer”, já que a “produção precisava ser ampliada e barateada, tornando os motivos mais repetitivos”.

Segundo Arlete Silva, o trabalho com o bordado realizado pelo grupo que vivenciou a transformação da prática em atividade profissional – a partir das políticas de incentivo ao bordado e apoiado pela Associação das Bordadeiras –, alçou a cidade de

Caicó para o circuito da produção de enxovais, concorrendo, inclusive, com os bordados produzidos no Ceará, que, segundo Arlete, são os mais competitivos do mercado. Algumas dessas mulheres, como Maria da Luz, puderam sustentar sua família com o bordado.

Algumas das artesãs da geração de Da Luz, que têm hoje aproximadamente 50 anos, foram bordar para fugir do roçado e para sustentar sua família, uma vez que o desemprego atinge com frequência os homens. Boa parte das mulheres desta idade aprendeu a bordar em casa e na escola – nos cursos de formação profissionalizante dedicado às mulheres, principalmente os das escolas religiosas e domésticas (modelo ainda vigente no Estado do RN). Em alguns casos, aprenderam a bordar trabalhando, ainda crianças, com costureiras e bordadeiras experientes.

Maria da Luz sustentou sua família com o bordado, mas conta que sua arte carrega a “tristeza no corpo cansado de tanto trabalhar”, “nas horas a fio debruçadas sobre a máquina”, que hoje lhe causam “fortes dores na coluna e problemas de visão” e que, a cada dia, anda mais fraca “pelos dias e noites que virou trabalhando para alcançar a produção”. Da Luz, como é conhecida, queixa-se da exploração que sofreu pelos atravessadores, e que já estava quase “confinada à cidade”¹⁵⁵. Com essas palavras de Da Luz, podemos imaginar que a rejeição das adolescentes a aprender a bordar não pode ser entendida apenas como um ato de rebeldia, mas a partir de uma observação cuidadosa que traz à tona uma vivência árdua para o sustento por meio do artesanato e que o posicionamento das bordadeiras mais jovens, que se apresentam como “empresárias do bordado”, é uma forma de não ser explorada.

Da Luz conta que “o bordado trouxe esgotamento”, que o “tempo dedicado à produção artesanal foi violento” e que “os sinais do trabalho surgem no corpo através da vista cansada”, da possível “chegada da cegueira, das dores nos braços” e da restrição ao dinheiro, “que é sempre curto”. Ao mesmo tempo em que falava do cansaço e de queixas contundentes, mostrava-me suas peças e me explicava os pontos com a paixão pela beleza, criada nos matizados, ao passo que me contava sobre o cansaço das “horas sentadas na máquina”, alternando com a alegria de ver um trabalho lindo.

Iracema faz uma distinção interessante entre trabalho e arte. Observei que quando recebe uma encomenda específica de bordado, diz que “precisa trabalhar”, ao

¹⁵⁵ Caderno de Campo, 25/1/2006

passo que, quando resolve preparar uma peça sem qualquer compromisso com algum cliente, refere-se ao produto como “arte”. É possível, então, perceber que o cansaço aparece quando essas bordadeiras não se veem como artistas, mas como vítimas de exclusão econômica e social, cujo destino é inalterável, o que torna o bordado um trabalho cansativo, urgente e que exclui a criatividade. É válido lembrar que, ao apresentar o bordado, no segundo capítulo, a questão da criatividade é um tema recorrente. Nas falas sobre o cansaço, o tema volta a partir de uma ausência e de um debate sobre o que é ser bordadeira, hoje. Para continuarmos tal discussão, passamos ao próximo item.

2. Técnica e trabalho: manuais, riscos, especializações, criatividade e “capricho”

O bordado feito em Caicó foi apresentado, no capítulo anterior, a partir de seus lugares de produção, ferramentas, matérias-primas, formas de bordar e repertório compartilhado. Para isso, iniciou-se a apresentação pela casa da bordadeira, considerado um lugar de ensino e de vivência cotidiana com o aprendizado, visto como treinamento da sensibilidade estética, concentração e, simultaneamente, de busca pela excelência. Afinal, o bordado era algo que, tradicionalmente, se aprendia em casa.

Vimos, ainda, que a casa não tem sido o único lugar de aprendizado do bordado e isso não é algo novo. Na década de 1940, algumas escolas brasileiras incluíam no currículo escolar uma disciplina que tratava das “Artes Femininas”¹⁵⁶. Muitas mulheres deste período aprenderam a bordar nas escolas. Em Caicó, na mesma época, as aulas de artes femininas eram ministradas no Grupo Escolar Senador Guerra - conhecido como Escola Feminina de Caicó -, e no Educandário Santa Terezinha. O objetivo dessas escolas era formar uma mulher apta também para as prendas domésticas, dentre elas, o bordado.

É interessante observar que não eram apenas as técnicas, pois algumas das ideias veiculadas por meio dos cursos oferecidos pelas escolas também se solidificaram

¹⁵⁶ O projeto de formar um cidadão, promovido pelo Movimento Escola Nova, garantia, além do ensino laico, a possibilidade de estudo e de profissionalização. Tais escolas e as disciplinas específicas de artes manuais, costuras, nutrição e enfermagem, eram oferecidas às mulheres; enquanto que, aos homens, eram oferecidas disciplinas, tais como marcenaria, ferramentaria, elétrica e outros ofícios ligados ao tecido, como alfaiataria, chapelaria etc.

na concepção do ofício de bordadeira. Provavelmente, as disciplinas que tratam das “Artes femininas” foram organizadas e sistematizadas com bases nos ensinamentos e nos processos de transmissão oral, anteriores aos cursos de formação profissional, que caracterizaram a produção artesanal. A disciplina do conhecimento artesanal, materializado em apostilas e cursos, publicados em livros e compêndios, solidificou modelos que estão presentes na produção atual do bordado.

2.1. Manuais e técnicas

Dois livros podem inspirar a reflexão sobre as técnicas e o conteúdo ministrado para as alunas interessadas em bordar ou, então, para pensar os primeiros movimentos de organização do conhecimento artesanal do bordado. O primeiro deles é fruto de uma coleção portuguesa, intitulada “Cadernos do Povo” (194-). A outra obra - nacional, dos anos 50 -, é fruto da necessidade de uma professora da disciplina “Ofícios e Tecnologias Femininas” da Escola Caetano de Campos, em São Paulo. O interesse em buscar estes manuais não é realizar uma revisão histórica do ensino do bordado, mas localizar as referências que acompanham as técnicas da feitura do bordado, assim como as perspectivas sobre o comportamento esperado das bordadeiras até hoje.

Escrito pela professora Maria Vitorina Freitas, “Ofícios e Tecnologias Femininas”, publicado em 1951, foi composto como um manual para a disciplina da Escola de São Paulo. Tal livro – cujo título é homônimo à disciplina ministrada na Escola – contém uma descrição minuciosa de técnicas e saberes da produção artesanal destinada às mulheres que buscavam inserção no mercado, via profissionalização ou, o aperfeiçoamento na gestão doméstica. O objetivo do manual, segundo a própria autora, é formar uma “verdadeira profissional”.

Como formar uma verdadeira profissional? Mais do que técnicas e estilos de bordado, o que faz uma bordadeira, de acordo com Freitas (1954), é o que transcende a produção do bordado, modelando “o jeito de ser mulher”. Assim como a professora dos anos de 1950, as bordadeiras, em Caicó, hoje falam coisas similares acerca do comportamento em relação ao bordado, já que dizem unisonamente que, para bordar, é preciso aptidão, disciplina, empenho, perseverança e apurado senso estético, para saber o que é bonito e o que não é. Além disso, almejam atingir perfeição e, sobretudo,

valorizam a forma pela qual a bordadeira se relaciona com o seu bordado, conforme observado, em afirmações como: “é preciso bordar com amor”.

O livro português, lançado em Lisboa nos anos de 1940, intitulado “A bordadeira”, apresenta os aspectos fundamentais que caracterizam uma bordadeira, a partir de uma classificação que as divide em três tipos: as que criam, as que copiam e as que consomem. Essa caracterização delimita um território heterogêneo e assimétrico. O livro publicado em São Paulo está interessado em formar profissionais e, para tal, estabelece um modelo técnico e pedagógico. Para o manual português, o ofício de bordadeira, além da técnica e do empenho profissional, postula a necessidade de habilidades pessoais. Neste sentido, Magalhães ressalta a formação da bordadeira a partir da ideia de vocação e de posturas éticas frente ao trabalho.

“A bordadeira” é uma publicação que parte da noção de que “nem todas são igualmente dotadas” para o bordado, visto que o “gosto artístico” e a “elegância de pensamento” não é universalizado. Para o autor, há mulheres que “nunca poderão produzir trabalho de jeito”, pois suas mãos são “imperfeitas” e o “trabalho desajeitado”, “mal acabado”, “fruto de mau gosto”, sendo “algo inerente”. Para as referidas bordadeiras, continua, “o trabalho em vez de ser um deleite suave e atraente, torna-se um doloroso esforço e um incomfortável sacrifício”. (Magalhães, p. 59). Por isso, nunca serão criadoras, “mentes artísticas”, ainda que copiem os desenhos e se esforcem nos detalhes.

Para além dos estereótipos presentes nos livros, o interessante da tipologia é a distinção valorativa entre o *criar* e o *copiar* e que corresponde às ideias que estão presentes, hoje, na rede formada em torno do bordado em Caicó, revelando opiniões e disputas na produção do bordado. Algumas bordadeiras (Iracema, Iara, Rosário e Auriceia) consideram-se parte de um grupo para qual o bordado é uma expressão artística. Consideram-se criadoras, uma vez que se dedicam às pesquisas sobre os estilos e usos do bordado, e se preocupam com a perfeição dos desenhos. Estão, ainda, dispostas a reinventar o bordado, incluindo novos pontos e aplicações às peças e, por tal razão, opõem-se às repetições dos desenhos e bordados e às cópias, considerando-as uma afronta à arte de bordar.

2.2. A questão da criatividade: ainda sobre os riscos, sobre o criar e o copiar

O bordado é criado a partir de um processo complexo e detalhado, abrangendo desde a escolha da matéria-prima - escolha do tecido e decisão das peças, dos motivos a serem bordados, dos tipos de linhas empregadas para a execução da obra – até a distribuição das peças. As principais etapas para o bordado são: escolha do material, corte do tecido, elaboração do riscado, corte, riscado, bordar e/ou cobrir, desfiar, lavagem e engoma, acabamento, acondicionamento, distribuição e venda. Como já visto anteriormente, nem sempre este processo é feito de modo integral pela bordadeira. Existem riscadeiras, lavadeiras, engomadeiras, vendedoras e a Associação, que formam elos mais amplos.

No capítulo anterior, foi possível perceber como a elaboração do risco é um movimento complexo na produção do bordado de Caicó. Por meio de debates calorosos, vimos que o processo de riscar orienta dois temas fundamentais para aquele grupo: a criação e a cópia¹⁵⁷. Vimos que Rosário, como riscadeira, apresenta posturas críticas quanto à feitura dos riscos que não são inéditos. Para ela, “o bordado de Caicó parte de alguns padrões, mas precisam ser interpretados e renovados”¹⁵⁸.

Ela não está sozinha. Iara diz que repetir bordados é muito chato, “há muitas coisas para se bordar”. Quando me reencontrei com Iara, em julho de 2008, disse-me que andava muito brava com o bordado porque “a remuneração não corresponderia às peças bonitas”, mas que, mesmo assim, recusava-se “a repetir pontos” e chegava “até a sonhar com novos pontos”. Iracema se considera uma artista. Gosta de “criar, de começar a bordar no tecido branco, de pensar nos pontos e de imaginar a mercadoria pronta”; também “não vê sentido em bordar se não for para criar algo novo”, “sente

¹⁵⁷ O posicionamento deste grupo corrobora a análise de Vidal e Lopes da Silva (1992) acerca do grafismo indígena. A arte indígena é dinâmica e está em constante reformulação. Para os Kaiapó, a tensão entre tradição e inovação é constitutiva de sua produção estética: “reconhecer no familiar; definir-se pela tradição; reinterpretar o novo e o desconhecido por meio do estabelecido, do consensual, do convencional; recriar a tradição, introduzindo novos sentidos e novos símbolos são alguns dos processos que dão à cultura sua vitalidade e força” (Vidal; Lopes da Silva, 1992, p. 290). No caso do grupo das bordadeiras que se autodenominam criadoras, o que se vê é uma disposição para essas articulações entre repertórios tradicionais e outras inserções, atualizando o repertório estético do bordado de Caicó e recriando as formas.

¹⁵⁸ Caderno de Campo, 17/1/2007.

dificuldades quando alguém pede para que ela repita um trabalho” e em “dar continuidade à criação de outros”¹⁵⁹, algo comum entre bordadeiras.

Irene, Iasnaia e Helena bordam a partir da criação dos desenhos de outros, fazendo parte dos que copiam, segundo o manual português. Seus esforços são notórios e fazem um trabalho considerado bonito. De acordo com suas falas, bordar é mais do que apenas uma aptidão para a criação, é esforço e trabalho. Irene diz, por exemplo, que “não consegue criar algo novo, que não desenha e que nem sempre consegue compor a peça como um todo, mas isso não faz do seu bordado algo inferior”¹⁶⁰. Elas contam que aprenderam a bordar com esforço e consideram que preenchem bem os bordados, principalmente porque suas peças são bem requisitadas pelo consumidor. Não criar não as torna desabilitadas para o ofício e afirmam que “fazem arte”.

Ítalo, como vimos no capítulo anterior, diz que não se sente menosprezado por não riscar. Ele considera que borda tão bem que, com frequência, “consegue corrigir um desenho que não é tão bom na máquina”. Isso significa que conforme vai bordando, acaba por compor e aperfeiçoar o desenho pré-estampado. Além do mais, “não riscar não significa não criar”, segundo o próprio Ítalo, porque é ele quem, ao encomendar o risco, explica o quê e como deve ser feito¹⁶¹.

As bordadeiras apresentam uma segmentação, a partir da relação com o risco (lembrando que esta não é a única divisão possível, como temos visto no desenrolar dos capítulos). O risco é o primeiro movimento explícito de rupturas, tem raízes antigas e transcende ao contexto seridoense, como assinalam os manuais. O debate que surge em torno do risco organiza uma série de outras divisões internas aos grupos. Isso não significa que tais divisões formem oposições rígidas e irreversíveis. Assim, não é porque Rosário tem uma reputação criada, em torno da constante invenção de temas para o bordado, que ela deixa de copiar pontos e composições das revistas importadas, a fim de organizar os riscos dos bordados.

Rosário e Iracema concordam que a habilidade de riscar talvez seja a maior dificuldade para o bordado artesanal de Caicó. Pela simples razão de que há uma demanda que não consegue ser suprida, Além disso, não há, segundo elas, interesse de outras pessoas em trabalhar no riscado porque esta “é uma tarefa muito específica” e

¹⁵⁹ Caderno de Campo, 8/7/2008.

¹⁶⁰ Caderno de Campo, 20/7/2007.

¹⁶¹ Caderno de Campo, 15/7/2008.

que pede “dons especiais”. Rosário conta que já tentou ensinar diversas pessoas a riscar, mas que “não há empenho” e que é “tudo fogo de palha”. Ela diz que os aprendizes “quando chegam, acham que é fácil, pensam que é pegar papel e desenhar qualquer coisa”, no entanto, eles “não sabem entender a cliente, não conseguem captar o desejo do outro e muito menos conseguem imaginar o trabalho como um todo”, por isso, “o risco fica feio ou desorganizado” e, como “as pessoas de hoje não têm muita paciência, logo desistem de aprender o trabalho”¹⁶².

O risco mobiliza uma série de debates. Na primeira visita que fiz à ABS, em 2006, quando tive o primeiro contato com as bordadeiras em Caicó (anteriormente, conhecia apenas seus bordados e havia conversado, brevemente, com Arlete, por telefone), presenciei um debate específico. A ABS havia estabelecido uma parceria recente com o Banco do Brasil para montar, entre outras coisas, uma Estação Digital, composta por vários computadores e com um profissional disponível para acompanhar os projetos educacionais, abertos à comunidade. A discussão se animava com a possibilidade destes computadores serem usados, em um primeiro momento, para a prática do bordado pelo acesso à internet que permitiria às bordadeiras a realização de vendas e, posteriormente, aprender a usar o programa *CorelDraw*¹⁶³. Uma vez conhecido o programa, elas não precisariam mais depender das riscadeiras para bordar.

Esse debate reafirma uma lógica assimétrica e uma relação de oposição frente a um saber, no caso, saber riscar e organizar um bordado que, como foi anteriormente apresentado, revela as fontes dos repertórios dos bordados, saber selecionar os temas e as composições certas, a disciplina na organização do trabalho e, ao mesmo tempo, que exige a intervenção criativa, trazendo algo novo para uma peça. Trata-se de uma disputa pelo que é a criação do bordado, o que remonta à ideia de autenticidade do objeto artístico, descrita por Benjamin; e, seguindo a sugestão de Gell (1998), o objeto feito por aquele que detém o mistério do processo¹⁶⁴.

¹⁶² Caderno de Campo, 18/1/2007.

¹⁶³ O CorelDraw é um programa de desenho bidimensional, desenvolvido pela empresa *Corel Corporation*. Como aplicativo de ilustração, possibilita a criação e a manipulação de desenhos artísticos, publicitários, imagens de objetos, confecção de cartazes etc. Considerando as dificuldades na obtenção dos riscos e, como presidente da Associação, Arlete, preocupada com a questão, pretendia formar pessoas hábeis para a tarefa e, para tanto, queria buscar os jovens – principalmente, os filhos das bordadeiras – para atuar nesta tarefa com apoio dos recursos tecnológicos, como o uso de ferramentas e programas específicos para desenho. No entanto, apesar da Estação Digital estar em pleno funcionamento, ainda não havia sido possível a formação de uma turma para desenhos voltados para o bordado.

¹⁶⁴ A referida afirmação está pautada nas pesquisas realizadas com objetos autóctones, por Gell, no qual magia e religião são partes constitutivas do processo estético.

Aquelas que riscam detêm uma técnica que as diferenciam das demais e, por isso, os debates em torno do risco apresentam uma cisão explícita entre aquelas que desenham e bordam e aquelas que apenas bordam. O primeiro grupo tende a indicar que o segundo é incompleto, que falta criatividade aos artesãos para compor uma obra inventiva. Fazem coro, assim, às palavras do manual de Freitas (1954, p. 433), para quem as bordadeiras se dedicam a uma profissão delicada, exigente e que, para serem consideradas “completas”, é preciso elaborar desenhos, estar cientes da viabilidade do tema, em relação ao tecido, conseguir entender o que o público deseja e, ao mesmo tempo, não deixar que a arte de fazer se submeta ao desejo integral de outras pessoas, porque, ao agir de modo submisso, pode-se perder o sentido do bordar¹⁶⁵.

Apesar do repertório dos bordados ser compartilhado pelas bordadeiras, o fato de criar o risco não é tão acessível a todos. E se, por um lado, a questão do risco é algo que mobiliza uma série de debates e se manifesta em uma relação que envolve, simultaneamente, hostilidade, competição e cooperação, por outro lado, há bordadeiras como Iasnaia e Irene que consideram que “é mais importante saber o que o consumidor quer do que investir tempo para criar um desenho”, justificando, inclusive, que “quanto mais gente participar do processo, mais pessoas poderão trabalhar”.

Há, ainda, outro debate em torno do ato de copiar e de reproduzir desenhos. Muitas vezes, repetir desenhos não é um desejo da bordadeira, mas dos atravessadores que percebem que a peça foi bem aceita no mercado. Para algumas bordadeiras, como Iasnaia, este pode ser um sinal positivo de que o consumidor está gostando dos bordados de Caicó. No entanto, há outras bordadeiras que se preocupam com a reprodução em massa das composições e, para o grupo citado anteriormente, conforme o desenho se torna muito repetitivo e voltado apenas para o que o atravessador pede, ele perde seu tom artesanal. Iara, por exemplo, acredita que a repetição desvaloriza o bordado, fazendo com que deixe de ser único.

Afirmações em torno da criação e da reprodução dos desenhos retomam o debate anterior sobre o uso da técnica do gás e a questão da autenticidade¹⁶⁶. De acordo

¹⁶⁵ Essa dimensão pode ser entendida a partir de possíveis arranjos que perpassam os discursos e que acirram as distâncias entre os grupos que estão em disputa, seja pela reputação na cidade como bordadeiras, pelo mercado consumidor ou em relação à Associação.

¹⁶⁶ De acordo com Benjamin, a “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (Benjamin, 1988, p. 168). A reprodução, por sua vez, “atualiza o objeto” e permite que ele venha de encontro com o público, democratizando-o. De acordo com Benjamin, essa democratização é entendida

com o discurso daquelas que não usam o gás, ou o usam de forma moderada, elas produzem um bordado “autêntico”, porque seus riscos preservam o repertório compartilhado e, ao mesmo tempo, são capazes de renovar este mesmo repertório pela criação individual.

No entanto, há o grupo daquelas que usam o gás e que também afirmam fazer arte. Como muitas não desenham as composições, elas justificavam o uso do gás devido ao acesso mais fácil e barato que têm aos desenhos do bordado e, também, à maior produtividade pelo uso repetido dos mesmos desenhos, como dito anteriormente. Ambas as características permitem acessar um mercado mais amplo, divulgando, assim, o bordado de Caicó. Dessa forma, o uso do risco a gás democratiza a cultura do bordado de Caicó, ao mesmo tempo que amplia a capacidade de atingir um público maior.

Essa discussão está posta em Walter Benjamin. Ao analisar as questões que tratam da obra de arte e da autenticidade, o autor observa que a reprodução da obra de arte substitui a existência única pela reprodução serial, conduzindo, simultaneamente, à “destruição da aura” do objeto de arte e à atualização desse mesmo objeto. Esses dois processos (destruição e atualização), nas palavras de Benjamin, “resultam em um violento abalo da tradição” (Benjamin: 1988, p. 169), cuja responsabilidade é romper a distância e a reverência da arte, outrora restritos a um único grupo. Esse abalo, permitiria, ainda, novas inserções e invenções por meio daqueles que outrora não teriam acesso a ela. Em suas palavras:

Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode (...) acentuar certos aspectos do original (...). Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra (...) (Benjamin, 1988, p. 168).

Portanto, o debate interno em torno do que é mais artístico ou não, mais do que interpretar o uso das técnicas, traz um questionamento sobre o posicionamento da bordadeira frente ao seu ofício: o que faz uma bordadeira, como os materiais são usados, como são lidos e dominados técnicas e repertórios, qual o papel da

como algo libertador, uma vez que podem conduzir às “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis (e que) acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte” (*op.cit*, 1988, p. 185).

inventividade na criação de peças “únicas” e em que medida a reprodução fere a autenticidade de uma obra.

2.3. Amor, vocação e técnica: o processo produtivo do bordado

Em Caicó, as técnicas do bordado se dividem em três grupos: bordados à mão, bordados à máquina e bordados à máquina industrial, o que corresponde à especialização das bordadeiras. No capítulo anterior, conforme a feitura do bordado foi apresentada, os modos de se fazer se tornaram explícitos, assim como de algumas ideias ligadas a cada tipo de bordado.

De modo geral, vimos que o bordado feito à mão tende a ser mais raro, denota paciência e tem um custo mais alto (normalmente justificado pelo tempo dedicado a ele), acarretando uma restrição comercial. Um bom bordado, seja qual for a técnica, busca assemelhar-se a esta modalidade. Como já foi citado, para algumas bordadeiras, as mulheres que bordam à mão aparecem como as guardiãs de certa forma de bordar, considerada a matriz do bordado de Caicó. A técnica funciona como uma medida em prol da perfeição. E isso não se restringe ao bordado seridoense. A primeira pergunta que um consumidor de bordado faz diante de uma peça julgada bonita é: “este bordado é feito à mão”?

A adaptação do bordado feito à mão para a máquina foi um divisor de águas na produção do bordado, tornando a tarefa mais rápida. O bordado à máquina de pedal, que surgiu com a invenção das máquinas de costura, no século XIX, organiza a maior parte das bordadeiras de Caicó, em torno de si. Ao adaptar as técnicas para a máquina, incluiu-se o corpo todo para a feitura artesanal: as mãos são atentas e responsáveis pela movimentação do bastidor, as costas devem estar posicionadas para manter o equilíbrio na máquina, o joelho direito controlando o tamanho dos pontos e os pés ditando o ritmo.

Ter uma máquina foi uma conquista para todas as bordadeiras com quem conversei e elas me contaram que a ferramenta é sinônimo de independência no trabalho e de liberdade para a criação e para a gestão do tempo. Ser bordadeira e não ter uma máquina de bordar marca uma relação de dependência em vários níveis: o trabalho feito pela bordadeira é dirigido apenas ao dono da máquina. Dessa forma, o valor do trabalho

e o tempo estimado para bordar são dados por quem o encomenda, assim como a escolha das peças e dos motivos. E o aspecto da criação, tão valorizado no grupo, torna-se inexistente quando uma bordadeira não tem sua máquina.

A máquina industrial pede, ainda, outra especialização que, apesar de mais formal, tende a ser mais rápida. Normalmente, as bordadeiras aprendem a usar essa máquina nos cursos de formação, oferecidos pela Escola Profissional de Caicó e pela ABS. É uma máquina mais cara e muito mais rápida do que a máquina de pedal, dispensando o uso dos pés, já que ela funciona eletricamente e o controle da bordadeira é feito pela condução do bastidor.

Em virtude de sua agilidade, a máquina industrial opera os pontos de modo mais restrito, bordando apenas em alto relevo (ponto cheio, cordonê, ponto aberto e *richelieu*). A troca de cores se torna inviável, nesse tipo de máquina, e a ornamentação tende a ser feita na cor branca (apesar de existir bordados coloridos eles raramente são encontrados, da mesma forma que quase não se vê matizados realizados na máquina industrial).

O mercado mais abrangente e receptivo para os bordados feitos na máquina industrial é o das peças destinadas ao mercado turístico e que são associadas a um bordado de qualidade inferior. Essas peças têm os preços mais baixos, em primeiro lugar porque é recorrente o uso de materiais de baixo custo e de qualidade inferior, em segundo lugar, pela máquina industrial promover mais rapidez na produção dos bordados, aumentando a produção e baixando o custo.

Algumas bordadeiras que usam a máquina de pedal se recusam a bordar na máquina industrial. Outras acreditam que a ferramenta deva ser utilizada em casos específicos, como nos arremates ou em composições nem tão elaboradas como os barrados. Mas, no geral, essas bordadeiras afirmam que os bordados realizados na máquina industrial tendem a ser “frouxos”, “sem vida” ou “pobres”. Eis aqui mais um território de dissensões. Se, para alguma bordadeira, as ferramentas mais modernas e o material escolhido representam a alteração do bordado em algo de qualidade inferior, para outras, a máquina industrial serve para ampliar a produção, baratear os custos e divulgar o bordado de Caicó para outras instâncias, além das já conhecidas. Iasnaia, que borda prioritariamente na máquina industrial, afirma que percebe essa crítica como uma perseguição, um preconceito, em relação àquelas que, do mesmo modo, se utilizam de

ferramentas modernas e, ainda assim, “conseguem reproduzir os pontos e alcançar o mercado consumidor”.

O debate sobre o uso das máquinas alcança a variedade de profissionais que estão relacionados à produção do bordado. Essa produção tem sido fragmentada, em Caicó, desde que se tornou uma região fornecedora de bordados, envolvendo um processo de profissionalização. Desse modo, o foco da produção dos bordados é o circuito que as peças vão percorrer, determinando, essencialmente, a escolha dos materiais, dos temas e dos estilos das peças, o que nem sempre advém da vontade da bordadeira, já que dependerá de uma encomenda específica, caso o trabalho seja terceirizado ou, ainda, se é uma encomenda realizada pela Associação. Ademais, existem outros profissionais envolvidos somente no corte do tecido, principalmente quando se trata da produção de indumentária, como a modista. Há, ainda, a riscadeira que pode trabalhar pela técnica do carbono ou do gás, como visto no capítulo 2.

Não é apenas a preparação dos bordados que pode passar por outras mãos, além das mãos da bordadeira. O próprio ato de bordar pode ser também fragmentado. É comum perceber que as bordadeiras mais experientes concentram-se na produção dos bordados mais elaborados, no geral, de flores e arabescos, além do uso de uma variedade maior de pontos e de cores utilizadas. As bordadeiras menos experientes costumam trabalhar nos matizados com poucas cores e nos arremates das peças, conhecido como matame, que é utilizado para encerrar os bordados, dando acabamento às peças. Enquanto bordam, treinam, uma vez que não existe um bom bordado sem treino e que este deve ser feito de modo paulatino, a dificuldade dos pontos aumentam de acordo com o ritmo do aprendizado da (novata) bordadeira.

Outra possibilidade de formação de bordadeira e, ao mesmo tempo, de inclusão de outras pessoas no bordado, é pela execução de alguns pontos específicos como o *richelieu* e o crivo. Esses pontos exigem o desfiar de alguns fios da peça bordada e, também, de recortes precisos para a composição do desenho. Essa tarefa pode ser passada para outra pessoa, normalmente para aqueles que estão aprendendo ou para as próprias filhas das bordadeiras que as auxiliam (apesar de raro, na infância, é possível que os filhos homens também ajudem nos recortes), principalmente na época das férias escolares. São eles que também ajudam a cortar os fios que sobram no arremate.

A lavagem é outro processo que inclui mais de um personagem. Para peças mais delicadas ou quando as bordadeiras precisam economizar no custo total da peça, lava-se e engoma-se em casa. É todo um processo, com fases, que inclui a lavagem, que precisa ser muito cuidada, uma vez que se não for retirado todo o vestígio do carbono a peça perde o valor de mercado; o repouso (“botar para quorar”); a feitura da engoma (feito a partir de uma espécie de mingau com polvilho de tapioca, água e um pouco de amaciante –, usando-se, algumas vezes, querosene para facilitar no momento de passar); e o passar a roupa. A lavagem é considerada tarefa difícil, tomando boa parte do tempo que poderia ser empregado na feitura das peças e, por isso, quando possível, encaminha-se a peça para que lavanderias especializadas façam o trabalho.

Por fim, há o armazenamento e as vendas. Armazenar uma peça parece simples. Usam-se embalagens plásticas e, nos produtos mais delicados, embala-se com papel de seda. A venda é outra oportunidade de observar que a rede de produção do bordado é ampliada. No campo específico das vendas, observei que se divide em quatro possibilidades: (a) vendas para lojistas/empresárias, (b) vendas individuais (clientela fixa), (c) para encomendadeira ou a atravessadores e (d) para a Associação das Bordadeiras. Mas, a questão da comercialização será apresentada mais adiante. Importa, neste momento, observar que por mais fragmentada que seja a produção atual do bordado de Caicó, as ideias sobre o que é um bom bordado e uma boa bordadeira permanecem os mesmos.

Tais ideias são construídas a partir de um modelo importante: o aspecto vocacional. A noção de vocação surgiu em boa parte das conversas, no sentido de que haveria um talento nato. Iracema afirma que é “logo nos primeiros pontos que se sabe se a jovem será uma boa bordadeira ou não”. Uma vez tendo talento, é importante treinar. Assim, novamente, os manuais, anteriormente apresentados, seja no contexto português ou brasileiro, reverberam um conceito compartilhado entre as bordadeiras e apresentam, de modo valorativo, que o empenho de uma bordadeira na composição de seus bordados é algo vocacional e sua dedicação marca o diferencial que define a bordadeira, em si.

O manual de Freitas indica um modelo que corresponde à crença de boa parte das bordadeiras que compõem esta pesquisa. Apresenta, também, uma ideia que retrata o domínio do conhecimento de todo o processo do bordado, incluindo os materiais, a forma de desenho e a habilidade para corrigir o que está errado. Ela apresenta, ainda,

características pessoais, tais como golpe de vista e inteligência, que apenas serão úteis se forem disciplinadas. Finalmente, indica a aptidão comercial:

A artífice, para bem poder dominar o ofício, deve, através de um aprendizado inteligente, adquirir ótimo golpe de vista, destreza, agilidade, ordem e asseio. Além disso, deve ter conhecimento regular sobre desenho técnico e noções de geometria para distinguir, compor, adaptar e corrigir modelos. Deve ter noções básicas de todos os problemas tecnológicos, quer no que se refere à técnica, quer na parte comercial, pois somente dessa maneira, é possível calcular os gastos referentes a uma determinada peça (...), deve possuir em alto grau de conhecimentos de “estética” ou, mais claramente, o gosto do belo. (Freitas, 1954, p.280).

O posicionamento integral proposto pelo manual de Freitas marca um território interessante que une meticulosidade, disciplina, sensibilidade estética, aptidão para o comércio e para a criatividade. A meticulosidade do bordado tem início em um projeto elaborado que deve apontar para vários domínios que abrangem, desde a produção técnico-artística até a economia. E, ao tratar de modo específico, das bordadeiras, Freitas assume que a produção de bordados “não constitui uma trivial ocupação, senão uma arte tão delicada e fina, como a pintura e a tapeçaria” (Freitas, 1954, pp. 432-433). A autora ainda é mais específica:

A artífice deve ter em mira o ofício que abraçou, procurando ter conhecimentos artísticos sobre desenho ornamental, qualidades de bom gosto e imaginação, resolução esclarecida e firme para nunca tergiversar e se deixar influenciar por opiniões de outros. Deve procurar dar perfeição a seu trabalho; de maneira a poder se orgulhar do mesmo. O valor profissional está em ter personalidade, e esta, só se adquire quando não se está sujeito à influência de estranhos. O maior predicado da bordadeira é não se satisfazer facilmente com o que produz, devendo aspirar sempre a melhorar, sem jamais se convencer de que atingiu a perfeição. (Freitas, *idem*).

Além da vocação e do empenho, surge aí um novo tema: a necessidade de buscar perfeição. As irmãs Robéria, Rosalba e Risoleta, bordam juntas há mais de 50 anos. Bordam à mão e os resultados são muito delicados. Entre as bordadeiras que encontrei, em Caicó, as irmãs são consideradas as melhores da cidade. No entanto, não

sei se por modéstia ou por timidez, elas não afirmaram, em nenhum momento, que o bordado que faziam era perfeito, ao contrário, repetiam que havia muitos bordados mais bonitos que os delas.

Iracema, mostrando-me uma de suas peças, bem colorida, assim que a viu pronta, disse em uma expressão simpática: “olha só, até brilha”. No entanto, apesar da alegria e do reconhecimento de um trabalho bom e bem feito, dizem que o segredo para continuar fazendo bordados criativos e bonitos “é não se acomodar”. Para isso, é preciso “buscar em si e no mundo inspiração para compor boas peças”. De acordo com Iara, quando borda, “fala dela mesma, das coisas que vê na revista, do que está na novela”. Iracema diz que faz arte e que a “arte que sempre esteve consigo”, havendo ainda muito o que fazer.

Iasnaia é outra que concorda com esta ideia, ao falar sobre a necessidade de não se acomodar. Irene, sua mãe, diz como é comum ouvir, entre as bordadeiras de Caicó, que o essencial é “bordar com amor”. Todos aqueles que entrevistei disseram que este é o segredo do bom bordado. Se bordar com amor indica uma ação aparentemente passional, na verdade, aponta para um modelo bem racionalizado e calculado porque revela a busca pelo empenho, perfeição, cuidado, simetria, técnica apurada e muita sensibilidade; todos esses elementos que estavam presentes nos dois manuais que, provavelmente, foram construídos a partir das experiências e narrativas de outros artesãos.

O “bordado feito com amor” revela uma busca pela perfeição, por isso, “o mais importante do bordado é o avesso”. É isso que, no limite, faz uma boa bordadeira: empenho frente a sua vocação, a disciplina, a busca pela perfeição, o domínio das técnicas e a ciência da escolha das cores. Um bordado bonito, segundo o senso corrente, deve guardar em seu avesso o mesmo cuidado, beleza e simetria, apresentados no lado direito da peça. O avesso perfeito revela o bom domínio da técnica, ao mesmo tempo que denota precisão e asseio da bordadeira, atributos considerados inegociáveis para a prática do bordado e, por isso, o “avesso é tão importante quanto o direito”. Não por acaso é assim que começa a música de Jorge Vercillo e J. Velloso, composta em homenagem às bordadeiras da família Dumont¹⁶⁷, apresentada como epígrafe neste

¹⁶⁷ O grupo mineiro Matizes Dumont é formado pela família de Antônia Zulma Diniz Dumont, seus filhos Ângela, Marilu, Martha, Sália e Demóstenes (responsável pela maior parte dos riscos) e as netas Luana, Tainah, Maria Helena, Paula e Luíza. A família Dumont borda à mão, de forma interativa e coletiva. Reinterpretam os pontos clássicos do bordado de modo mais livre, sem o uso do bastidor e do dedal,

capítulo. E essa é uma expressão recorrente no ensino do bordado e, provavelmente, é a primeira coisa que as meninas ouvem quando começam a aprender a bordar, e que será repetida por anos a fio.

A expressão “avesso-direito” inspira pensar sobre como essa imagem pode ser projetada na vida coletiva. É como se a vida, as situações e as pessoas tivessem dois lados: o avesso e o direito. Assim, o bordado, pode ocultar, em seu avesso, um desenho que é tão ou mais interessante quanto o lado direito ou, então, que pode revelar um bordado de “aparências”, com um avesso ruim e sem qualidade¹⁶⁸.

Ser bordadeira é, também, ter um avesso. São trabalhadoras, mulheres, comerciantes, negociadoras. Esse “avesso” pode ser o resultado da própria formação que a bordadeira teve e de seu comportamento diante do ofício. Podem ser os significados que são atribuídos ao seu bordado, mas que falam, também, das convenções e dos modelos sociais, bem como da complexidade das relações das quais elas precisam compartilhar. Falam, ainda, de trabalho árduo e de muitas dificuldades, afinal, o bordado “delicado” do lado direito nasce por meio de trabalho intenso, escondido no lado avesso.

Por meio do processo de aprendizado – na primeira fase da vida da bordadeira –, e de produção – no continuar de seus dias –, o que se vê é a materialização de um saber, fruto de um processo de aprendizado longo e pautado na observação, na imitação e nas narrativas. Conforme a bordadeira ensina o ofício à aprendiz, o faz por meio de histórias. Essas histórias compõem um “avesso”, quer dizer, experiências e convenções que cercam uma vida dedicada à cultura do bordado.

A bordadeira é, antes de tudo, uma narradora. Benjamin (1994 [1936]), ao tratar da narrativa, remonta às corporações de ofício, uma vez que a prática artesanal é

rompendo, muitas vezes, o risco, sem um compromisso restrito com o avesso do bordado – a música surgiu de uma entrevista de Sávia Dumont, em que a bordadeira contava como a matriarca não gosta de ver um avesso que não seja tão perfeito quanto o lado direito da peça. Atualmente, além dos bordados em tecido para enxovais e indumentárias, a família trabalha com ilustração de livros, exposição dos bordados e na coordenação do Instituto de Promoção Cultural Antônia Diniz Dumont – ICAD – e o Armazém de Artes e Ofícios, situados nas cidades de Pirapora e de Tiradentes, em Minas Gerais, ambos projetos sociais que têm o bordado como eixo.

¹⁶⁸ Observei, em Caicó, que boa parte das bordadeiras fazem uso desta expressão “avesso-direito” para falar sobre o comportamento das pessoas, principalmente no que se refere ao caráter honesto, ou seja, aquilo que as pessoas demonstram ser em seu lado “direito”, deve ser a expressão do seu “avesso”. O avesso seria, portanto, aquilo que revela a verdade de caráter, o lugar onde não há “maquiagem” para disfarçar o que se pensa e o que se é.

inerente à “arte de narrar”. Ensina-se a trabalhar, conforme se conhece as histórias, da mesma forma, sabe-se das histórias, conforme se ensina a trabalhar (por isso, Iracema me diz: “só falta sentar à máquina”). A menina que aprende as técnicas, da prática artesanal nos cursos da Igreja, aprende realmente a bordar pelas histórias que ouve de sua mãe, de outras mulheres de sua família, das histórias que brotam pela performance na feira, pelos bordados que conhece conforme vive em uma cidade repleta de bordados. A menina que se recusa a bordar, assim o faz pelas conversas que ouviu em sua casa e fora dela, pelas ideias e experiências de outras narrativas e de acontecimentos que atravessaram as gerações. São tais histórias que articulam a heterogênea rede de bordadeiras.

A cultura do bordado é uma cultura de narrativas, histórias que se cruzam no ensino e no trabalho. Borda-se com os olhos, com as mãos, com os joelhos, com as costas. Borda-se, também, com as histórias. O olhar de Benjamin nos ajuda a compreender o domínio da narração, no processo de produção do bordado. Assim, ele escreve, inspirado nas narrativas que acompanham o trabalho artesanal:

Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência com o trabalho (...). A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria a sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (Benjamin, 1994, pp. 220 – 221).

O ato de narrar é um ato artesanal. Na narrativa, a vida é matéria-prima, assim como o é para o bordado. A matéria-prima do bordado, portanto, não são as linhas e os tecidos, mas a vida compartilhada: o ensino dos pontos, o intercâmbio dos riscos e a troca dos moldes, as dicas para se bordar melhor, a elaboração da qualidade e do que se espera como um “bom bordado”, enfim, as convenções que se apresentam pela narrativa e pela própria vida.

3. Os lugares e os tempos

Figura 50 - Painele "Bordadeiras" de Davina. Foto: Thaís Brito.

O painel de Davina está fixado na porta de entrada da loja da ABS. Davina interpretou, de forma poética, o bordar no campo, assim como se fazia nos tempos da “antiga Caicó”. O céu que Davina pinta é quente, rodeado de Sol e que se expande por todo o céu, disperso. No fundo, está a Serra do Seridó: Davina pinta-a em azul, trazendo para o painel uma noção de profundidade; é um azul frio, das pedras que formam a serra e que, com a luz, tornam-se mais azuis do que cinza. A casa fica quase ao centro do curral que está com a sua porteira aberta. A vegetação rasteira ronda a casa e em frente a ela, sob a árvore e guardada pela sombra, está a mulher entretida com o seu bordado. A imagem evoca uma cena antiga, mas não distante no tempo, na qual a máquina assinala a modernidade. A bordadeira desta cena está sentada à máquina. Ela apenas borda.

3.1. Bordadeiras no sítio

Existem bordadeiras por toda a Caicó. Seja no campo ou na cidade, é comum ouvir o barulho das máquinas, ao passarmos pelas ruas, quando o som é o sinal de que naquela casa há uma bordadeira.

Infelizmente, devido aos limites da pesquisa, não pude percorrer a área rural. Assim sendo, o painel de Davina e as impressões de outras personagens (que são parte da presente investigação), sobre as bordadeiras que vivem no campo, conduzirão as observações a seguir.

Poucas vezes, encontrei bordadeiras rurais no centro de Caicó. Esses encontros se deram na feira livre, que ocorre aos sábados ou, então, quando elas se dirigiam à loja de Iracema para entregar as peças bordadas. Nessas ocasiões, eu estava acompanhada de Iracema e as conversas com as bordadeiras tendiam a assuntos superficiais e gerais¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Iracema me abria todas as portas, apresentando-me e contando sobre a minha pesquisa para as bordadeiras. No entanto, havia certo constrangimento no ar. Em primeiro lugar, essas mulheres são, em geral, mais tímidas do que as que vivem na cidade, sentindo clara vergonha de conversar. Em segundo lugar, as relações estabelecidas entre Iracema e estas bordadeiras são pautadas nos negócios, ainda que estabelecidos em base informal e amistosa; portanto, falar sobre o bordado poderia gerar alguma celeuma entre elas. Em terceiro lugar, as bordadeiras iam até a loja para buscar suas encomendas e pagamentos, dirigindo-se à feira para comprar ou levar produtos a ser vendidos. Portanto, sábado é o dia de organizar

Eu contava sobre a minha pesquisa, elas diziam que era bom bordar e não mais do que isso.

Com o auxílio da observação aqui e ali, ao longo da pesquisa foi possível recuperar parte da experiência do bordado no campo. O trabalho artesanal realizado no campo é entendido como algo complementar à rotina do sítio, no qual as mulheres bordam depois de ter cuidado da casa e auxiliado na lida da roça. Bordar é considerado um trabalho mais leve. É entendido como uma segurança econômica para quando a lavoura não é tão frutífera. O trabalho artesanal significa uma inserção ativa na comunidade, diminuindo o sentido de isolamento provocado pela vida nos currais.

Diversas vezes, ouvi que essas são as bordadeiras mais “confiáveis”. Ítalo e Iracema preferem trabalhar com elas. Aos seus olhos, o trabalho dessas mulheres é “mais caprichoso”. Rangel, consultor do SEBRAE e dono de uma loja que trabalha com bordados, contou-me que “as bordadeiras do sítio costumam ser mais confiáveis e pontuais para a entrega dos produtos”, que há uma “fidelidade maior” e uma relação de gratidão para com aquele que emprega o trabalho. De acordo com Rangel, para tais mulheres, “o que vale é a palavra empenhada”. Em suas palavras¹⁷⁰:

Há uma diferença muito importante na relação entre as bordadeiras do sítio/campo (...) Provavelmente, essa diferença pode ser devida à forma de aprendizado mas, principalmente, deve ser porque existem relações de compadrio e de fidelidade traçadas no campo o que, na cidade, se mostra de modo mais impessoal. Quando se tem um grupo de bordadeiras na zona rural, é mais fácil atingir o objetivo da entrega das peças no dia e na forma combinada, no entanto, quando a base está na cidade, isso nem sempre acontece, porque é possível que a bordadeira queira negociar um outro valor que antes fora combinado ou, então, priorize outra encomenda porque esta tem um valor melhor. Esse movimento atrasa a entrega das peças e é preciso arregimentar outras bordadeiras que terão que trabalhar com pressa, o que causa uma perda na qualidade e na reputação com os clientes e outros prováveis clientes.

Na comparação entre campo e cidade, Rangel apresenta duas realidades que se tangenciam na forma de se relacionar com o “atravessador” – e que não são muito

a semana, havendo muitas coisas para se fazer no centro da cidade e muita gente para se encontrar, restando pouco tempo para conversas mais demoradas.

¹⁷⁰ Caderno de Campo, 25/7/2008

distintas dos discursos que tratam das gerações de bordadeiras, quando comparadas as formas de viver das “mulheres de hoje” e das “mulheres de antigamente”. Para ele, as relações estabelecidas com as bordadeiras do campo são mais fáceis, porque essas se portam como na época em que fidelidade ao patrão, com base na gratidão e no compadrio, formava o mote das relações de trabalho, usualmente assimétricas. As bordadeiras do campo, segundo ele, ainda reproduzem esse padrão. Poder trabalhar, vender seus bordados, serem pagas pelo seu trabalho é motivo de gratidão e, por isso, costumam realizar bem o trabalho e cumprir, fielmente, os prazos.

Rangel estrutura, em sua fala, coisas que ouvi de outras pessoas que também agenciam o trabalho de bordadeiras, sejam atravessadores ou representante da ABS. Atualmente, a dificuldade enfrentada na produção dos bordados é o cumprimento de prazos para entrega de encomendas. Uma vez que o bordado está inserido em um mercado consumidor mais amplo, é preciso, segundo Rangel, “romper com os gargalos da produção” que, para ele, “é cumprir o prazo de entrega”. Arlete, Iracema e Ítalo fazem a mesma crítica.

No entanto, apesar das mulheres que vivem no campo estarem um pouco mais distantes das movimentações do mercado, elas costumam cumprir todos os prazos combinados com os atravessadores. Referindo-se à sua experiência de sertanejo, que cresceu no sítio, Rangel conta que “as regras no campo são diferentes” e o “empenho da palavra faz com que as bordadeiras se sintam obrigadas a não romper com o que fora combinado” Dessa forma, “há um contrato moral” e “uma reputação a ser zelada”, e, uma vez que não se cumpra, “é o nome da bordadeira que está em jogo”.

A ideia de reputação torna-se algo relevante para o entendimento de tais convenções. Em Caicó, todos se conhecem, tudo é personalizado e um “passo em falso” pode ser motivo de vergonha. Apesar do contexto das investigações serem distintas, na pesquisa idealizada sobre famílias e política, no sertão pernambucano, Ana Cláudia Marques (2002) observa a importância da honra e da reputação ao investigar as tramas sociais e as vinganças de família. A antropóloga observa que:

(...) o prestígio pessoal tem imenso valor na qualidade das interações entre os indivíduos e grupos. Onde quer que as relações sejam assim personalizadas, o modo de lidar com o outro dependerá, em grande parte, do conhecimento que se tem a seu respeito, de suas condutas

prévias, de seu status no seio da comunidade de pertença comum (Marques, 2002, p. 182).

Para Ana Cláudia Marques, a reputação é um “objeto a ser conquistado nas relações”, cujo processo de interação aponta para uma singularidade, seja no próprio grupo ou na comunidade. Envolve, simultaneamente, uma “face ativa, dado que é algo a ser conquistado pelo indivíduo, mas também uma face passiva, porque (...) essa conquista só pode ser feita mediante alianças” (Marques, 2002, p. 183).

No caso do bordado, construir a reputação de “boa bordadeira”, que “não enrola” e que é confiável, é entendido como uma conquista e não pode ser abandonada. A reputação é fruto de empenho e de dedicação para o trabalho, mas também de elogios positivos e de confiança empenhada na bordadeira, moldando a opinião daqueles que intermedeiam o trabalho.

3.2. Bordadeiras na cidade: as que vivem no centro e as que vivem nos bairros

Nos períodos em que estive em Caicó, fiquei no centro da cidade. Nas primeiras visitas, me hospedei em um hotel, bem próximo à ABS e, depois, na casa de Iracema. A minha experiência em Caicó foi bem agradável. É uma cidade pequena, se comparada às minhas referências pessoais, o que me permitia andar sempre a pé pelo centro, conversar com as pessoas, sempre muito simpáticas, saindo a buscar artesãs por onde fosse, o que nem sempre era fácil.

O comércio é muito ativo no centro da cidade, sendo possível encontrar todas as coisas necessárias para uma cidade do seu porte, incluindo-se os bordados em lojas especializadas. A população costuma frequentar as lojas de bordado, aos finais de semana. Buscam, algumas vezes, pequenos objetos tais como panos de prato, camisas, caminhos de mesa. Na época da Festa de Sant’Anna, o comércio de bordados fica aquecido. Neste período, vende-se muito, seja para ornamentar as casas caicoenses, que recebem as suas visitas ou, para levar os bordados como recordação da cidade. No entanto, boa parte dos frequentadores das lojas de bordado são as próprias bordadeiras que vão até elas para se informar sobre os bordados que têm sido feitos.

No centro da cidade encontram-se algumas bordadeiras que terceirizam os bordados de outras profissionais que não possuem clientela fixa. Essas bordadeiras trabalham para outros, seja porque não conseguiram criar uma freguesia constante ou porque não querem a responsabilidade da produção, uma vez que comercializar bordados não é trabalho simples. Deve-se tornar claro que a presença de bordadeiras que agenciam o trabalho de outras profissionais não está restrita ao centro da cidade, sendo mais comum, no entanto, encontrá-las por lá.

No centro da cidade, fica a sede da ABS. É um lugar de encontro regular das bordadeiras, principalmente porque elas se dirigem à Associação para comprar suprimentos para os bordados. Além disso, a ABS estruturou uma tabela que serve de orientação para o estabelecimento do valor dos bordados. Ao lado da ABS, fica o SEBRAE, local a que as bordadeiras também recorrem para buscar orientações sobre gestão e ampliação do negócio. Participando dos cursos oferecidos pelo SEBRAE e fazendo uso das consultorias, as bordadeiras aprendem a negociar e a se portar mais profissionalmente, como disse Iasnaia.

Estar no centro da cidade significa inteirar-se dos acontecimentos. Passam a participar da Associação e dos cursos do SEBRAE, que levam as bordadeiras a tratar o bordado como mercadoria, cunhando relações pautadas na lógica econômica. Elas aprendem que podem comparar, negociar e priorizar quem devem atender. E, com isso, acionam outras lógicas para a feitura do bordado.

Assim, é possível que a relação com as agências conduza a um novo campo de atuação dessas bordadeiras. Se, no modelo anterior, a reputação do grupo marcava sua distinção na comunidade (das profissionais do bordado), é possível que, agora, em meio à intersecção das várias agências, venhamos a observar a emergência de uma nova forma de atuação, orientada, principalmente, pela lógica monetária. No capítulo anterior, por exemplo, Iracema fala do pagamento como uma forma de “valorizar a autoestima” Ítalo sugere algo similar quando fala que “trata muito bem as suas bordadeiras para que assim elas continuem parceiras”. Bordar envolve, assim, e cada vez mais, outras negociações.

Essas negociações revelam outro modo de se portar diante da produção artesanal. Herzfeld (2004) observa que o artesanato, entendido como uma “arte menor”, é marcado pela simplicidade, pela ingenuidade, pela relação com o lugar onde se atua,

sendo trabalho para aqueles que não conseguem inserção na produção econômica do mercado globalizado. O posicionamento dessas bordadeiras se mostra em oposição a tal movimento corrente. Elas se colocam como donas de si, mobilizando discussões e negociando o seu trabalho abertamente. Contudo, é bom lembrar que o movimento, descrito acima, ainda se restringe a um grupo pequeno de bordadeiras.

É possível encontrar bordadeiras no centro da cidade de Caicó. Contudo, no Bairro João XXIII há uma profusão delas. Trata-se de um bairro um pouco afastado do centro e que faz divisa com a cidade de Timbaúba dos Batistas, outrora Zona Rural de Caicó, onde é muito comum a prática do bordado entre as mulheres como uma possibilidade de trabalho para além do trabalho da roça.

Na primeira vez que visitei Caicó, Arlete me levou a este bairro porque, além de encontrarmos, ali, muitas bordadeiras, a ABS estava concluindo projetos para a formação profissional de mulheres com dificuldades de geração de renda e outros treinamentos – mais voltados à valorização dos bordados e à gestão da produção – para as artesãs mais experientes. Foi nesta ocasião que conheci Da Luz, que fez parte do grupo de bordadeiras experientes, selecionadas para ensinar, nas oficinas de bordado que aconteceram em alguns bairros de Caicó e em algumas cidades das redondezas, em parceria com a Associação das Bordadeiras, com o Programa Artesanato do Seridó (PAS) e com o SEBRAE.

Da Luz vive no bairro João XXII e foi ela quem me contou sobre as dificuldades e o cansaço do trabalho incessante na máquina de bordar. O bordado surge como um trabalho cansativo, urgente e que exclui a criatividade, diz ela. É comum ouvir queixas, como as de Da Luz, entre as mulheres deste bairro. Muitas delas dizem que não se veem como artistas, mas como vítimas da exclusão econômica e social. A queixa sobre o cansaço não pode ser ignorada. Realmente, o bairro está alheio às políticas públicas e destoa dos bordados, no que se refere à gestão urbana: recursos políticos são escassos, as ruas não são pavimentadas e, em alguns lugares, encontram-se esgotos a céu aberto.

Contrastando com a falta explícita de investimentos públicos da rua, as casas são muito limpas, organizadas e arrumadas. As máquinas de bordar destacam-se nas salas das casas. No entanto, poucas bordadeiras são donas de sua principal ferramenta de trabalho. Tal fato implica em uma não escolha do que bordam e, portanto, geralmente

não as responsáveis pela criação dos modelos, da seleção dos tecidos, dos motivos, das combinação de padrões e, com frequência, sequer tenham acesso às vendas das peças prontas. Não são as bordadeiras, neste caso, quem determinam o valor do próprio trabalho e, tampouco, o tempo a ele dedicado. Elas também “são como máquinas”, como diz Iracema.

O lugar onde se vive influencia as relações com o bordado. Porém, essas “fronteiras” geográficas revelam alguns estereótipos: as mulheres do campo são “mais fiéis” e “responsáveis” porque não agem de acordo com as “lógicas modernas”. As “mulheres da cidade” são mais “complicadas para negociar”, porque agem a partir da leitura do mercado e interpretam seu papel de forma ativa, como trabalhadoras. As mulheres do bairro João XXIII “são como máquinas”, estando alheias às políticas públicas, bordando para sobreviver, costumando, assim, ser mais exploradas.

Os trabalhos realizados no âmbito doméstico ladeiam as ideias que cercam as desigualdades de gênero. O bordado é realizado prioritariamente por mulheres e guarda uma série de atributos ligados ao gênero feminino. Para além da inobservância dos direitos trabalhistas e da sobreposição das demais tarefas do lar, existem outras questões que emergem a partir da construção de gênero. Para uma abordagem mais cuidadosa do tema, analisemos a presença dos homens no bordado.

4. Bordado e homens

Bordar envolve a domesticação do corpo. A relação do bordado com o corpo se revela por meio da excelência dos movimentos que precisam ser delicados e precisos, das habilidades aprendidas ao longo dos anos, dos esforços em relação ao tempo e do cansaço que acompanha a tarefa. O virtuosismo da produção artesanal é fruto do aprendizado das técnicas e da educação do corpo em um aprendizado contínuo e demorado. Mais do que aptidões e heranças, as construções sociais em torno do corpo, correspondem, inclusive, às diferenciações de sexo e de idade (Mauss, 2003 [1931]).

A leitura de Mauss, acerca dos princípios de classificação das técnicas do corpo, revela-se fértil para a análise do aprendizado do bordado, pela perspectiva do

gênero. De acordo com Mauss, mais do que uma divisão sexual do trabalho, há uma “diferença de atitudes dos corpos” e isto é “socialmente construído” (Mauss, 2003 [1931], pp. 408 e 409). O corpo, possivelmente, diria o autor, apreende instruções distintas, sendo treinado para um rendimento específico que deve corresponder a um comportamento esperado, adaptando-se aos usos necessários em uma determinada sociedade.

Ao apresentar a cidade de Caicó, no capítulo 1, as distinções de gênero foram aparecendo e deixando suas marcas. Vale lembrar que durante o processo de colonização do espaço seridoense, homens e mulheres vivenciaram papéis distintos e complementares, revelados na organização do lar, nas formas de trabalho e na organização do território sertanejo. A história da cidade fala de complementaridade entre homens e mulheres, de definição de lugares e tarefas, bem como dos comportamentos esperados.

O tema volta ao centro dessa reflexão. A cidade de Caicó, terra do bordado, acabou por projetar externamente as suas mulheres, destacando-as para além de um circuito mais restrito, por meio dos bordados. O olhar desta investigação, pelas características da própria produção artesanal, acabou por deixar de lado os homens, como se eles estivessem completamente alheios ao que acontece na Caicó dos bordados. Mas agora os homens voltam à cena do bordado, uma vez que também são personagens da produção de bordados em Caicó¹⁷¹.

Nos manuais “A Bordadeira” e “Artes e Ofícios Femininos”, há uma noção habitual de que existe certa aptidão natural para o bordado, reafirmada pelo conceito de vocação, que deve ser lapidada pela técnica. A publicação portuguesa é bem explícita quanto ao tema da aptidão natural, como já visto. Para o autor do primeiro manual, é mister ter algumas qualidades essenciais, a saber: “ser de estatura média, ser de perfeita compleição e boa saúde, pulmões saudáveis, vias digestivas normais. Além disso, não ser nervosa, mas de temperamento calmo e resistente”. E, continua: “assim como nem todas as mulheres podem ser modistas ou cerzideiras, nem todas podem ser bordadeiras, porque nem todas têm a inteligência necessária para o ser” (Magalhães, 194-, pp. 60-61).

¹⁷¹ A presença masculina, na produção do bordado em Caicó, é recente. Em todo o Seridó, o senso corrente diz que “bordar é coisa de mulher”.

Um corpo específico, um temperamento contido e paciente, inteligência para o bordado. Essas ideias se somam a outras características compartilhadas pela formação das mulheres que cuidarão do lar com esmero, uma vez que, segundo Magalhães, este é o “pedestal da sua verdadeira realeza (...). No espírito da criança, se cultivará assim, com brandura e firmeza o gosto por tudo quanto diz respeito aos trabalhos próprios do sexo” (Magalhães, *idem*, p. 63).

A sugestão de Mauss pode ser útil para analisar tais observações sobre a bordadeira como um modelo de mulher, fruto de uma construção social específica, retratada nos manuais; permite a percepção dos modelos sociais que cercam a profissão. De acordo com os manuais, tornar-se bordadeira é, no limite, ser uma mulher com aptidões específicas, que serve para cuidar do lar com esmero e, ainda, para auxiliar na composição da renda familiar, uma vez que resolvam comercializar o que produzem.

Para explicar o senso de adaptação à técnica, Mauss recorre à língua inglesa. O “saber fazer” se refere à noção de *craft*. *Craft* é também a palavra usada para designar o artesão, aquele que sabe fazer, tem destreza e hábito. Este hábito cria as formas de vida, as maneiras de agir e a feição do que se produz. Modela o corpo, estabelece a técnica e cria o indivíduo, uma vez que, pelos detalhes, compõe a educação e as tradições que se impõem nos movimentos. Bordar é uma arte que diz respeito ao corpo: usa-se o corpo para produzir os pontos, assim como se oferece paramentos e enfeites (Lazarus-Matet, 2007).

As artes das agulhas são tradicionalmente integradas ao universo feminino. Bordadeira é uma palavra feminina. Formalmente, não existe a palavra “bordadeiro”, apesar de, na atualidade, ela estar sendo utilizada popularmente, em virtude da inserção dos homens, ainda que de modo tímido, na produção do bordado; o que não significa que a presença dos homens, na produção do bordado, seja recente¹⁷². A inserção

¹⁷² A presença masculina no território dos bordados é comum nas casas francesas de alta-costura, juntamente com os alfaiates, chapeleiros, sapateiros. O bordador, na realidade francesa, é considerado um misto de artista e de gestor, como parte da indústria do luxo, sendo, sua posição, marcada por prestígio e lucratividade. No Brasil, o bordador está na indústria, operando máquinas que raramente são artesanais. A presença masculina no bordado está ligada à produção em larga escala ou a eventos e personalidades muito específicas, como João Cândido Felisberto, o Almirante Negro, que passava o dia bordando, no período de seu encarceramento, devido à liderança na Revolta da Chibata (Carvalho, 1995), ou, ainda, Arthur Bispo do Rosário que usava o bordado em meio ao seu processo de colecionar objetos e ordená-los, a partir de conexões e correspondências múltiplas entre a loucura e a arte (Perrone e Engelman, 2005).

masculina no bordado vem desde as Corporações de Ofício, quando se organizaram os primeiros grupos de tecelões e ornamentadores dos tecidos (Dixon, 1895)¹⁷³.

O uso correto da palavra, no gênero masculino, é bordador. Bordador pode, também, ser o objeto – como uma almofada – que serve de apoio para a confecção do bordado. Em Caicó, quando iniciei a pesquisa, eram três homens que se dedicavam ao ofício do bordado. Publicamente, sei da existência de três deles na região.

Dentre eles, aproximei-me de Ítalo. À época, vivia em Caicó, estava nos últimos anos do seminário e sua meta era dedicar-se à vida religiosa. Ítalo remete sua trajetória com o bordado a sua relação com a família, ligada à plantação de algodão e à tradição de fazer redes. Segundo ele, desde seu tataravô, nos tempos em que se colhia o algodão, no sítio, preparava-se o fio ainda em casa, assim como se tecia a rede.

Aprendeu com as tias a feitura de redes, aos onze de idade. Aos treze anos, começou a comercializar as redes que ele próprio fazia. Por toda a adolescência trabalhou confeccionando e vendendo redes, tendo sido arrimo de família. Com o tempo, segundo ele, suas peças ficaram mais elaboradas, com bainhas e, atendendo à demanda do mercado, com bordados, nos barrados das redes.

Ítalo conta que sua inserção no bordado foi dada pelo “caminho do empresariado”¹⁷⁴, uma vez que começou a buscar um grupo de bordadeiras para compor os bordados de que precisava. No entanto, como empregador, estava certo de que precisaria saber o ofício para poder garantir a qualidade de sua produção e foi, pela observação do trabalho das bordadeiras que trabalhavam para ele, que percebeu que aprender a bordar poderia ser muito bom para, então, ampliar sua possibilidade de renda. Comprou uma máquina, observava como as bordadeiras faziam os pontos e treinava sozinho em sua casa. Atualmente, produz com regularidade e diz que gosta muito de bordar. No entanto, saber bordar é também uma forma de supervisionar o trabalho das bordadeiras que ele emprega na produção. Para ele, o bordado é uma arte, tentando seguir o estilo mais tradicional por considerá-lo mais bonito. Além das redes, borda camisolas e enxovais, recusando-se, no entanto, a bordar camisetas ou usar o gás para marcar os desenhos. Segue sendo o arrimo de sua família.

¹⁷³ A presença masculina no universo do bordado é analisada por Durand (2006). O autor percorre a inserção de bordadores nas corporações de ofícios e observa como a especialização foi migrando para as mãos femininas até que se constituiu uma atividade das mulheres, ligado ao cuidado da vida doméstica e à expressão de sentimentos, impactando, inclusive, em uma remuneração menos prestigiosa.

¹⁷⁴ Essa expressão indica a participação de Ítalo nos cursos do SEBRAE. Uma vez que ele agencia o trabalho de outras bordadeiras, ao invés de se nomear “atravessador”, se diz “empresário”.

Ítalo assume o seu papel no circuito do bordado, posicionando-se frente a uma realidade hostil aos homens que se dedicam a uma atividade tipicamente feminina, questionando certa construção do masculino. O homem sertanejo se vangloria de determinada virilidade sexual como marca do que é ser macho, heterossexual, sexualmente ativo, com uma ou mais mulheres, resistente ao álcool. É, ainda, o homem que manda, que doma o gado e que é capaz de matar e morrer para defender a sua “honra”, associando “masculinidade à virilidade e valentia” (Aquino, 2009, p. 125).

Um evento que aconteceu em um domingo, em 2007, pode ajudar a compreender essa ideia da masculinidade que permeia o senso comum da região. Havia chegado naquela semana, em Caicó, e logo fui convidada para um almoço na casa de Jairo. Jairo é amigo de Arlete, mais do que amigo, atua como um assistente que sempre está presente na organização dos eventos promovidos pela Associação e, também, como motorista, auxiliar geral, fazendo reparos, enfim, um faz-tudo da Associação.

Nessa reunião, havia cerca de quinze pessoas, essencialmente familiares de Jairo e de Arlete que, além de mim, levou Felipe, seu filho, sua nora e neta. Jairo trabalha com o bordado, uma vez que assessora Arlete na produção e na organização da ABS, conhece as bordadeiras e os processos de feitura, e sabe como funciona o bordado em Caicó. Felipe, filho de Arlete, conhece ainda mais a produção artesanal. É funcionário do SETAS, atuando no CRACAS. Trabalha todos os dias, em horário comercial, com as bordadeiras. Fecha negócios, organiza cursos e eventos, conhece cada uma das bordadeiras e cada um de seus bordados; conhece também o processo de produção e, mais do que tudo, conviveu a vida toda com o bordado e por ele foi sustentado, por meio do trabalho de sua mãe.

O domingo estava agradável e a conversa animada, como frequentemente acontece em Caicó. O almoço já havia sido preparado e o cardápio era bem sertanejo. Conversavam, principalmente, sobre a configuração política para as próximas eleições e sobre as possíveis mudanças de acordo com os prováveis eleitos. Enquanto isso, observavam-me a certa distância, sem me incluírem na conversa e não perguntaram nada sobre mim.

Com o tempo, começaram a me perguntar sobre São Paulo. Na verdade, eles não queriam saber sobre a minha cidade, mas queriam me contar sobre as imagens que tinham construído sobre a minha região. Então, quando me perguntavam onde eu

morava, às vezes, sem me ouvir responder, contavam que eles conheciam pessoas que viviam aqui, ou, que já tinham visitado a cidade, quantas vezes, o que a televisão falava sobre a vida na metrópole e, principalmente, sobre o estilo de vida em torno do trabalho e do dinheiro que eles, afirmavam, rejeitar. Em meio a tudo isso, comparavam a política da cidade e da aparente ausência do Estado em São Paulo, por conta da “pujança econômica”. Falavam sobre o PAC, a Bolsa Família e sobre a transposição do rio São Francisco, à época, temas da política, presentes nos telejornais e que impactam diretamente a vida daquele povo.

Quando cansaram de fazer comparações e as previsões políticas, resolveram me perguntar sobre a pesquisa. Disse no que estava trabalhando e quais eram as propostas. Nesse momento, Arlete entrevistou e disse-lhes que eu andava muito interessada em saber quem eram os homens que bordavam. Isso foi “um barulho só”, como dizem por lá. De cara, Felipe disse: “ai, meu Deus, estamos perdidos! Homem bordando, vê se pode!”; Jairo não ficou por menos, “é, começa assim, daqui a pouco vão querer pegar emprestado a calcinha da mulher!”, “é o fim dos tempos”, disse outro homem que estava na reunião. Foi inevitável a risada. Todos riram.

Diante disso, reagi, dizendo que bordar era um trabalho e que já havia conversado com homens que bordavam e costuravam, e que não significava que eles não gostassem de mulher. Diante da minha fala, aí é que eles riram mais, e Jairo disse: “esse povo de São Paulo não sabe nada, essa mulherada moderna nem sabe o que é homem, por isso diz que pode bordar. De onde tiraram isso? Quando você conhecer um nordestino, de verdade, macho, do sertão, você vai ver que homem não borda e que essas ideias moderninhas não fazem menino!”. E continuaram a rir¹⁷⁵.

Nas conversas com outros homens, é comum dizer que “um homem que borda não é homem”, “que não gosta de mulher”. O interessante é que alguns dos homens, que

¹⁷⁵ Outra conversa bem reveladora sobre a postura dos homens frente ao bordado foi dada em um certo bar da cidade, durante a festa de Sant’Ana. Naquele contexto, disseram-me sobre a minha busca por homens no bordado: “ela realmente não sabe o que é o sertanejo”, “homem gosta de cachaça e de mulher, não de agulha”. Os bares formam um importante espaço de sociabilidade masculina (e o bordador não os frequenta) e servem, ainda, para atualizar um certo modelo de masculinidade. Adrião e Nascimento (2005) observam que: “Por sua característica de informalidade, ele comporta elementos que problematizam algumas das características mais marcantes da masculinidade hegemônica ao permitir aos homens a imersão dos sentimentos e a visualização de suas fragilidades, em grande medida, favorecidas pelo consumo do álcool. Do mesmo modo, o fato de colocar homens distintos, sob vários pontos de vista, segregados das mulheres em um mesmo espaço, faz com que se visualize as assimetrias internas às masculinidades” (Adrião e Nascimento, 2005, p. 276).

foram explícitos sobre isso, vivem do bordado. Aprova-se trabalhar na cadeia do bordado, pois é possível agenciar bordadeiras, ser motorista delas, desenhar (boa parte dos riscos que são feitos pela técnica do gás são elaborados por um rapaz), trabalhar na lavanderia etc. Os homens podem até viver da renda da esposa que se dedica ao trabalho, quando eles não trabalham. Entretanto, há um problema: o impedimento de trabalhar com a agulha e com a linha ou de assumir que fazem a tarefa.

Apesar de ser um ofício feminino, é comum lembrar que Lampião, uma das figuras mais míticas do sertão e um verdadeiro herói para boa parte dos homens de Caicó, era um exímio bordador¹⁷⁶. Clemente (2007) chama a atenção para a foto das cabeças decapitadas, na qual, em plano superior, há duas máquinas de costura Singer, úteis para a costura das roupas e para a ornamentação da indumentária, fundamentais para a construção de sua imagem pública¹⁷⁷. Provavelmente, foi Dadá, a valente mulher de Corisco, quem introduziu, no cangaço, o bordado e sua prática para o bando, fomentando a valorização do cuidado com a imagem e com os trajes (Jasmim, 2006).

Para Frederico Pernambucano de Mello, mais do que penetrar um território feminino, o cuidado de Lampião com a feitura e com o uso do traje apontava um código de honra, de cuidado com a imagem e de “aburguesamento” (Mello, 2004, p. 300). Lampião sabia o valor dos adereços e da força que o bordado revelava, em um primeiro momento, como um produto para a sua imagem, depois, como disciplina e lazer, afinal, bordar exige concentração e serve como distração para os momentos de ócio e de espera entre uma emboscada e outra (Mello, 2010).

Os homens estão presentes no bordado, ainda que, historicamente, o ofício seja associado à sociabilidade e aos espaços femininos. Essa prática artesanal demonstra a criação de certa perspectiva do feminino que moldou a vida das mulheres (e segue moldando), bem como as suas posições sociais. Ao disciplinar o corpo para o ofício, o

¹⁷⁶ A imagem de Lampião foi construída como um cenário de histórias e de lutas. Enfeites e bordados o caracterizavam, feitos por ele próprio e, a sofisticação de sua apresentação era como as dos reis que o inspiravam. Seus bordados eram perfeitos; vívidos. Sua destreza, treinada no rifle e na costura do corpo ferido pelas balas que atingiram os seus homens, foram fundamentais para o exercício da arte de bordar. Mas isso que não significa que Lampião estava livre de chacotas. No prefácio da obra “Guerreiros do Sol” de Frederico Pernambucano de Mello, Gilberto Freyre, escreve: “E não seja esquecido, de Virgulino Lampião, haver flagrante cinematográfico em que aparece costurando femininamente em máquina Singer. Costurando o quê? Remendando a própria calça? Ou bordando adorno para seu próprio traje de chefe? Será que precisasse de recorrer a adorno especial – e este, talvez, um tanto feminino – para afirmar sua qualidade de chefe?” (in Pernambucano de Mello, 2004, 11-12)

¹⁷⁷ Segundo o Clemente: “Para além da tradição do bacamarte, escorada em código de honra severo, localizada no universo sertanejo, particularmente no cangaço, identifica-se entre os cangaceiros uma tradição da vaidade, do esmero e requinte na imagem pessoal”. (Clemente, 2007, p. 7).

bordado ensinou às meninas a terem paciência, moderação e zelo, mantendo-as cientes de que suas peças servem como mote para o embelezamento da casa, produzindo conforto visual e para o cuidado com a família. Até mesmo para aquelas bordadeiras que veem o bordado como uma forma de trabalho e de independência financeira, o bordado articula os elementos do universo doméstico. Carvalho (2008) destaca que as artes decorativas:

Apesar de pouco a pouco se tornar uma opção profissional, exercida por homens, a arte decorativa não deixará de ser percebida como uma prática estreitamente relacionada com o perfil feminino. (Carvalho, 2008, p. 294)

Considerando essas características que estão atreladas ao artesanato prioritariamente dedicado ao espaço doméstico, no caso, o bordado, revela-se como um marcador de diferenças, restringindo a participação estética dos homens nos espaços femininos. Carvalho observa, ainda, que:

No caso do homem, ocupar um espaço tradicionalmente feminino não inverte a natureza desse espaço, mas distorce a natureza masculina. O homem torna-se afeminado quando ocupa lugar e exerce tarefas femininas. A mulher, por sua vez, feminiza o espaço masculino quando se ocupa das tarefas masculinas. (...) O fenômeno mostraria a força desqualificadora do gênero subalterno (...). Ao que tudo indica, as apropriações do masculino pelo feminino são muito mais interditas do que o seu contrário (Carvalho, 2008, p. 293).

A interdição verbal da presença masculina no bordado não fala apenas de uma restrição ou de uma ideia estereotipada. São poucos os homens que bordam. Alguns homens estão envolvidos diretamente no circuito econômico, no qual o bordado se organiza, trabalhando em todo o circuito da produção do bordado, exceto no ato de bordar. Assim, segundo suas próprias falas, se distanciam do que é mais feminino; eles podem desenhar, coordenar a lavagem e a engoma, comercializar e supervisionar os trabalhos. E, mais do que tudo, vários deles (se não todos) estão interessados na repercussão do bordado como uma prática que permanece ligada às mulheres.

5. Outras personagens do processo de produção do bordado.

Como dito anteriormente, a cadeia de produção do bordado inclui uma série de fases e de profissionais. Apolinário e Silva (2008), ao estudar o bordado de Caicó, a partir da perspectiva econômica e dos Arranjos Produtivos Locais – APL, observou uma série de agentes econômicos envolvidos, tais como: “empresárias do bordado”, riscadores (as), bordadeiras, lavadeiras/passadeiras, mecânicos de máquinas, fornecedores de insumos, comerciantes de bordado”. Não se trata aqui de realizar uma investigação aprofundada sobre todos esses agentes econômicos, uma vez que a tarefa escaparia ao escopo desta tese, no entanto, seguindo as narrativas das bordadeiras sobre a produção do bordado, vamos em direção a outros personagens importantes para a composição dessa rede.

5.1. Lojistas, empresárias e atravessadores

São consideradas empresárias aquelas que contratam o trabalho de outras bordadeiras. Algumas são (Iracema) ou foram (Dilma) bordadeiras, enquanto outras, não (a cunhada de Ana Maria). Provavelmente, o uso do termo ‘empresário’ e de características a ele atribuídas, é parte da repercussão, pelas mulheres do Seridó, do discurso apreendido nos cursos oferecidos pelo SEBRAE. Quando Iracema, Iasnaia, Irene, Ítalo e outros se assumem como tal, um novo discurso e novas demandas aparecem, seja nas entrevistas ou nas conversas vividas em campo. Iracema, por exemplo, contou sobre as dificuldades que os pequenos empresários têm para criar um “fluxo de caixa para reinvestir na produção, uma vez que para preparar peças, sem prévia encomenda, é preciso investir à vista, dedicar tempo e criatividade e não é certo que a peça será vendida ou, então, poderá até ser vendida, mas nunca se sabe se sofrerá um calote”.

Iracema é uma das raras bordadeiras que se aventurou a montar sua loja. Há pouquíssimas lojas de bordado, em Caicó, que têm surgido nos últimos anos devido ao alcance maior do bordado nos centros urbanos e, também, em virtude do desenvolvimento turístico da cidade de Natal. São quatro lojas, no centro da cidade, somadas às lojas da Associação das Bordadeiras e da Loja da Cooperativa. Para ser

empresária e/ou lojista, é necessário trabalho duro, acompanhado por olhares desconfiados das outras bordadeiras que não são empresárias e que imaginam que as primeiras estão sempre dispostas a explorar. Ao mesmo tempo, aquelas que não são empresárias mostram-se resistentes à percepção dos investimentos e dos riscos corridos pelas que são empresárias.

Criar um fluxo de caixa, calcular riscos, ter uma gestão impessoal, tudo isso é novidade na produção e na comercialização do bordado e há, por sua vez, uma resistência pelas bordadeiras frente ao ritmo de trabalho requerido pelo mercado consumidor – principalmente dos grandes centros, uma vez que ele tende às relações impessoais, à urgência no cumprimento dos prazos, à planificação do valor da mão de obra.

Irene diz que “tem aprendido com essa nova forma de trabalhar”. Afirma que, apesar das dificuldades, o auxílio do gerente do banco para o financiamento de novas máquinas, os cursos sobre custo e aprendizado do mercado têm feito com que ela e sua filha se tornem “mais independentes da Associação e da boa vontade das pessoas que encomendam as peças” (que são os atravessadores). Disse que é mais fácil “descobrir o mercado do que esperar o mercado descobrir o seu trabalho”. Não se queixa da concorrência, nem tampouco do comportamento voraz de outros empresários, talvez por ambas serem competitivas em relação à produção e às vendas. Irene e Iasnaia produzem muito e afirmam ser rápidas e ter um bom preço. Soma-se a isto a juventude de Iasnaia que enfrenta horas de viagem, com frequência, rumo à Natal e Fortaleza, a fim de comercializar, por si, os seus produtos. Com elas, trabalham mais quatro bordadeiras, irmãs de Irene. Formam um núcleo sólido, considerado por algumas como agressivo, na produção e nas vendas, se comparado às formas de negócio de Caicó, em que as relações pessoais se sobrepõem às profissionais.

Em geral, “empresariar” significa ser responsável pela produção e pelo produto, calcular preços, mensurar gastos. Significa, ainda, possíveis acessos ao mercado para além da região, seja pela participação em feiras, pelas experiências no exterior, pela abertura para a mídia, mas, também, essa mesma abertura apresenta algumas sujeições necessárias para conquistar o mercado. Como dizia Ítalo, “é bom ver a minha toalha na novela, só não é bom o valor que tenho que vender para que a toalha saia na Globo”. Ítalo trabalha com a mãe, que é costureira, e com mais seis bordadeiras, e tem um ritmo de encomendas intenso. Apesar das dificuldades de cumprir prazos e de

sofrer alguns calotes, tem um núcleo de produção sólido e construído ao longo de mais de uma década. Ítalo, no geral, não comercializa as suas peças, o que o faz, segundo ele, estar “rendido aos preços de lojistas em Natal”, seu foco principal de mercado.

Outras bordadeiras não atendem diretamente ao público, nem em pontos comerciais, como lojistas, nem por meio de uma clientela fixa e, por isso, seu trabalho é comercializado por intermédio de atravessadores. Este grupo é amplo e envolve as bordadeiras que são especialistas em determinados tipos de ponto, motivos e tecidos, como, por exemplo, as que bordam o matame e, também, aquelas que trabalham por produção (que podem ou não ser donas de sua máquina). Há, também, as que estão aprendendo e, por isso, se dedicam aos bordados mais simples e aquelas que são muito experientes e que têm um bordado diferenciado, como as que bordam à mão ou as que têm um trabalho bem refinado, mas que não querem ou não conseguiram se organizar para atender pessoalmente ao mercado. Especialistas ou aprendizes, bordando pontos mais simples ou realizando trabalhos sofisticados, de toda forma, o que as iguala é a distância em relação ao consumidor final.

É expressivo que o grupo que vende o próprio trabalho o faz, principalmente, por não ter a máquina de bordado. Esta forma de produzir e comercializar estão presentes entre muitas bordadeiras do bairro João XXIII, segundo os dados obtidos nos cursos oferecidos pela Associação das Bordadeiras, em parceria com o SEBRAE. Como não têm máquina própria, é comum que o trabalho ser terceirizado por facções ou oficinas de costura que necessitam de aplicações e de bordados. As empresas ou os atravessadores disponibilizam as máquinas de bordar e os respectivos materiais para que as bordadeiras executem o trabalho em suas casas.

Algumas bordadeiras, como Iara e Iracema, contam que observavam o trabalho sendo feito na máquina e “repetiam os pontos”, em casa, à mão. Depois de alguns anos, conseguiram comprar a sua máquina, “com muito esforço” e, só então, puderam realmente treinar e atrair, para si, as encomendas. Não ter a máquina implica não ser dona de seu trabalho e vivenciar uma grande impotência em relação a outros profissionais e ao mercado. Apesar de terem conseguido comprar a máquina de bordar, ainda jovens, Iara e Iracema sabem bem o que significa essa dependência.

Iracema decidiu pensar um pouco mais profundamente, sobre esta questão, em sua trajetória acadêmica. Em 1988, em um curso de pós-graduação, ela elaborou uma

monografia de conclusão de curso sobre o bordado, o primeiro estudo sobre a prática do bordado, em Caicó. Intitulada “O bordado artesanal de Caicó: as relações de produção”, Iracema dispôs-se a fazer uma pesquisa exploratória a fim de conhecer as relações socioeconômicas da atividade. O olhar de Iracema nos indica esse território vivido por boa parte das bordadeiras de Caicó:

Às vezes, sendo somente ela a única a trabalhar em casa, sempre quando termina de bordar já tem recebido o pagamento adiantado. Em débito com a fornecedora ou comerciante, a bordadeira perde completamente a liberdade de escolha, ficando à mercê da fornecedora ou comerciante para qualquer condição imposta. (...) Atualmente, é grande o número de bordadeiras que são fornecidas com toda a matéria-prima, como o linho já riscado, linha e cordão. Nessa relação de produção, existem, ainda, aquelas que não possuem o instrumento de trabalho, utilizando o da patroa, através de financiamento, cujo pagamento será descontado, aos poucos, via elaboração do bordado. (Iracema Batista, 1988, p. 17):

Durante a pesquisa, Iracema aplicou questionários na cidade em Caicó, “de porta em porta”, como contou no primeiro encontro que tivemos, ainda em 2005. Entrevistou cerca de 4.000 mulheres envolvidas na produção do bordado e averiguou que as relações de trabalho no bordado de Caicó, em sua grande maioria, não são contempladas pelos modelos jurídicos de trabalho, porquanto apenas 5% das bordadeiras que trabalham para outra pessoa, com carteira de trabalho assinada, ganhando um salário mínimo, com registro na previdência e acesso à assistência médica, por meio de convênios empresariais.

Em 1988, constatou-se que 83% das mulheres envolvidas na produção do bordado não contribuíam para nenhum tipo de previdência, fosse por falta de esclarecimento ou ainda porque não tinham condições financeiras para isso, enquanto 95% das bordadeiras, cujo trabalho era terceirizado, não tinham qualquer vínculo empregatício e trabalhavam cerca de 10 horas por dia. Também foi digno de nota que os meses de maior produção estavam no período de maio a julho, por conta dos festejos de Sant’Ana e de novembro a dezembro, devido aos presentes e às indumentárias especiais para festas de final de ano e o mercado do turismo no litoral. Devido a esse movimento sazonal, as horas dedicadas ao bordado costumam ser ampliadas.

Mas não são apenas aqueles que vivem em condições econômicas difíceis, submetendo-se ao trabalho intenso e a uma remuneração inferior, dependem dos atravessadores. Ítalo e Ana Maria, que produzem peças elitizadas e mais caras, também se veem diante desta mesma dependência. Para Ana Maria, isto não é um problema, uma vez que não tem disposição para viajar e trabalhar em parceria com sua irmã, cujo interesse é de divulgar e expandir os negócios para ambas.

Ítalo, por sua vez, fala sobre o incômodo que sente em não poder ser o responsável pela negociação com o comprador final, pois isso gera “uma exploração”. Diz que são os atravessadores que estão “matando” seu ganho. Os atravessadores levam até os lojistas para, então, chegar ao público do varejo. Para romper com tal dependência, diz Ítalo, é “preciso divulgar o seu trabalho” e, para isso, “organizar-se é fundamental”. Também precisa “viajar, conquistar, por si, os clientes e romper o ciclo”. Mostrou-me uma rede, com a varanda bordada, vendida a R\$180,00, sendo que o lojista, em média, consegue R\$350,00 pela peça. Segundo ele: “na sua produção, emprega mais seis bordadeiras e a lavadeira, enquanto o atravessador apenas vende”. Rangel, por sua vez, que exerce a função de atravessador, diz: “é o atravessador que conhece o mercado, ele faz a ponte entre Caicó e os outros lugares”.

Quem produz e comercializa os bordados em parcerias com vendedores (as) que moram/atuem na região ou fora dela, estão interessados na possibilidade de comercialização em um espaço que tende à ampliação de mercado que são as cidades externas à região do Seridó. São, prioritariamente, três mercados, com suas especificidades correspondentes.

Há o mercado nordestino, cuja produção se volta prioritariamente para artigos de enxovais, a partir de padrões tradicionais. Para este mercado, as principais cidades são Patos, João Pessoa, Campina Grande, Natal, Recife e cidades do entorno de Recife. Outro mercado que movimenta a produção do bordado, em Caicó, é o do turismo das cidades litorâneas nordestinas. A produção deste tipo de bordado segue padrões bem simples, devendo ser peças pequenas e com um custo muito baixo. As cidades abastecidas por este tipo de produto são, em ordem de importância: Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife.

O terceiro mercado tende a um bordado que pede sofisticação e padrões bem tradicionais, como os do primeiro núcleo. Volta-se, também, para os enxovais e é,

provavelmente, o mercado mais difícil de ser atingido, da mesma forma que o mais desejado, devido à remuneração. As cidades que recebem esses bordados, para além do circuito nordestino, são: Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Alguns atravessadores conseguem atingir esses polos consumidores, mas a forma mais viável para as bordadeiras atualmente é por meio da ABS, em virtude de suas parcerias com o Banco do Brasil, SEBRAE e Correios, alcançando, inclusive, algumas cidades do exterior.

5.2. Bordadeiras com clientela fixa

Além das empresárias, há bordadeiras que produzem para uma clientela fixa, usualmente restrita e que se estabelece com base em contatos pessoais. São as bordadeiras cujo trabalho possuem um diferencial, pois seus bordados tendem a ser personalizados e mais exclusivos, pensados em função das necessidades do cliente. Neste grupo seletivo, estão as bordadeiras que bordam à mão, mas não somente. Iracema, Iara, Da Luz e Lucineide, que bordam à máquina de pedal, também têm uma clientela específica. Em alguns casos, trabalham em parceria com modelistas e costureiras da região, como é o caso de Iara.

Para conseguir uma “vaga” (ou seja, ser incluída como cliente) com bordadeiras à mão, como no caso de Ana Maria, Robéria, Rosalba e Risoleta, deve-se esperar cerca de ano. Entre as que bordam à máquina, o período é menor, mas isso não significa menor prestígio. Nessa perspectiva da exclusividade, é comum que essas bordadeiras atuem no processo de produção do bordado como um todo, ainda que algumas utilizem os serviços de outros partícipes do processo como, por exemplo, o risco, a lavagem e a engoma.

As bordadeiras que compõem esse grupo são “empresárias de si”, uma vez que tomam conta de seu negócio. Sua clientela é criada a partir da construção de sua reputação como “excelente”. É comum que elas se especializem em alguns tipos de bordado como, por exemplo, bordados infantis, vestidos de festa ou lingerie.

Algumas dessas bordadeiras não costumam participar da Associação. Segundo Risoleta, “a Associação precisa se preocupar com as mulheres que não têm a sua clientela, que não conseguem vender o seu bordado”. Iara, por exemplo, afirma que a sua participação na Associação poderia, inclusive, fazer com que ela perdesse suas clientes mais fiéis, porque elas entenderiam que a bordadeira talvez não tivesse mais tempo. Conversando um pouco mais com Iara, ela disse que gosta do trabalho da Associação, mas que também acredita que é para aquelas que precisam do auxílio para vender e que, também, preparar material para vender em feiras é muito arriscado, porque não se sabe se será vendido. Afirma, ainda, que nunca pensou em montar uma loja, pois acredita que é um investimento alto para pouco retorno.

Outras, como Iracema, Da Luz e Lucineide, optaram por participar da ABS. Iracema julga que sua experiência pode ser um diferencial positivo na Associação, porque pode ensinar, lutar por uma projeção maior da ABS, no mercado, e valorizar o bordado. Da Luz e Lucineide ensinam na ABS e, além disso, segundo Lucineide, “ampliam o seu mundo” uma vez “que os seus bordados saem de Caicó”.

Participar ou não da Associação, para as bordadeiras que têm clientela fixa, não é algo que determine sua posição entre as clientes. É mais uma opção, diferentemente daquelas que ainda não têm acesso ao mercado e, por isso, que costumam utilizar duas possibilidades: vender suas peças para atravessadores e/ou vender via Associação das Bordadeiras.

5.3. Associação das Bordadeiras do Seridó

A ABS, criada em 1990, atualmente conta com 38 cooperadas e 25 associadas, atuando indiretamente com cerca de 150 artesãs, segundo os dados da Associação¹⁷⁸, derivando do programa de combate à seca no Seridó e das inserções das agências de políticas governamentais e não governamentais que, na região, tinham como meta

¹⁷⁸ Tentei, algumas vezes, certificar-me destes números, mas o esforço foi em vão. Em primeiro lugar, porque não há uma atualização sistemática de dados; em segundo lugar, segundo a presidente da ABS, porque algumas bordadeiras, apesar de estarem registradas na associação, “não contribuem com o grupo, não participam das reuniões, dos projetos ou dos eventos”. E há casos, ainda, como contou a presidente, de algumas pessoas que estão registradas como associadas na ABS e não necessariamente atuam no bordado, “mas querem facilitar o acesso às linhas e aos tecidos para outra bordadeira que, por alguma razão, está impedida de comprar na associação”. Esses dados são da última entrevista concedida por Arlete em 01/05/2009.

promover o bordado como vínculo de sustentabilidade econômica para as famílias de bordadeiras da região.

A ABS é um importante núcleo de mediação entre as bordadeiras, o mercado e, também, de acesso às políticas públicas. Por meio da Associação, é possível que elas exponham suas peças, na loja, e que mandem os bordados para as feiras. Para isso, precisam ter bordados considerados bonitos, resistentes, feitos com tecidos e linhas de qualidade. O preço pago pelas peças acompanha a tabela de valores do bordado, estabelecida em reunião aberta com todos os associados. Para as peças vendidas, cerca de 20% são revertidos para a Associação – algo que, nem sempre, é bem aceito, porque, segundo Arlete Silva, as bordadeiras acreditam que a Associação é um órgão assistencialista.

Para aquelas que estão aprendendo ou que ainda não têm muita destreza, a Associação costuma utilizar o seu trabalho quando existem encomendas grandes, feitas diretamente para a Associação. O resultado do bordado tende a ser de qualidade, porque há o acompanhamento de monitores, usualmente, bordadeiras bem experientes. A sede da Associação fornece alimentação e dispõe de uma sala com máquinas para aquelas bordadeiras que não têm máquina ou que preferem trabalhar fora de casa. A remuneração é dada pela produção tão logo o projeto termine. Para nos aproximarmos da ABS, vale a pena conhecer Arlete.

Arlete Silva Andrade, presidente da ABS, é de Caicó¹⁷⁹. Ela não borda. Talvez, nos últimos 20 anos, essa mulher seja uma das figuras mais centrais para a organização do bordado em Caicó¹⁸⁰. Foi a mentora do Comitê Regional das Associações e

¹⁷⁹ Arlete é viúva, tem dois filhos e uma neta. Ficou viúva aos 34 anos e nunca mais se casou. É assistente social, formada pela Universidade Federal da Paraíba. Decisão e acolhimento são os traços mais nítidos que me vêm à mente quando penso sobre Arlete. As conversas com ela são sempre múltiplas. Quando trata de vida pessoal, responde a temas acerca do trabalho; quando questionada sobre as tarefas do trabalho, opinando sobre as experiências da Igreja Presbiteriana, da qual faz parte. Ao falar sobre os bordados, conta das bordadeiras e da cidade. Seu discurso é fruto de uma vida intensa, que revela como as experiências múltiplas convergem. Portanto, as leituras que Arlete faz sobre trabalho, bordado, mulheres e política, não podem ser pensadas de forma desconexa da sua atuação ativista.

¹⁸⁰ A participação de Arlete em alguns eventos importantes, no âmbito do associativismo e do artesanato, reafirmam esta observação. Em 2007, o Banco do Brasil, com apoio da Fundação Banco do Brasil e da Cia. de Seguros Aliança do Banco do Brasil S.A., promoveu, em Brasília, um encontro intitulado “Mulheres que transformam a realidade”, Arlete foi convidada para compor a mesa de abertura do evento, pela sua contribuição à cidade de Caicó. Em 2007, ela foi selecionada, pelo estado do Rio Grande do Norte, para concorrer ao prêmio SEBRAE Mulher de Negócios (realizado em parceria com a Associação de Mulheres de Negócio e Profissionais de São Paulo (BPW-SP), uma entidade voltada para a promoção do empreendedorismo feminino e inserção da mulher no mercado de trabalho). Em 2006, Arlete e a Associação foram agraciadas com o prêmio TOP 100 de Artesanato (em que participam cerca de 500 unidades produtivas ligadas ao artesanato, no qual são selecionadas as 100 unidades mais produtivas do

Cooperativas de Artesanato do Seridó (CRACAS)¹⁸¹, fundado em 2002, onde, atualmente, exerce o cargo de conselheira após ter sido presidente nos últimos dois mandatos. Além da ABS, Arlete foi uma estimuladora da Cooperativa de Produção Artesanal e Industrial do Seridó (COOPAIS), uma organização facilitadora para as vendas e remessas de produtos (nacional e internacional).

Além da tarefa de tentar reunir as bordadeiras e de formar outras, Arlete está presente na gestão destas três associações que têm como meta organizar os artesãos da região, mobilizando-os para um posicionamento mais regular e organizando a produção e comercialização dos produtos. E, como já se percebe a esta altura, tudo se confunde: ABS, Coopais e Cracas estão em simbiose entre si e com Arlete. Ademais, muitas vezes, essas organizações assumem, ainda, o papel do Estado. Muito além da interpretação e da adaptação das ações políticas, em prol do bordado como possibilidade de desenvolvimento econômico da região, por meio destes órgãos, Arlete criou parcerias com prestadores de serviço, fornecedores e, até mesmo, com clínicas médicas e odontológicas e com escolas da região. São essas parcerias que atraem muitas das bordadeiras para participar do grupo.

Arlete tem uma postura militante, fez do bordado uma atividade profissionalizada, buscou inserções em várias agências governamentais – como, por exemplo, a Agência para o Desenvolvimento do Nordeste (ADENE), o Programa do Artesanato Potiguar (PROART), a Secretaria de Trabalho, Habitação e Assistência Social do Governo do Rio Grande do Norte (SETHAS) e a Secretaria de Programas

país), sendo, este, um prêmio que gera visibilidade para o mercado mais amplo, demonstrando que, além da qualidade dos produtos, a unidade compartilha das características consideradas positivas e “competitivas” pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE): “grau de inovação e diferenciação mercadológica; adequação econômica dos produtos ao público-alvo; aspectos ergonômicos e funcionais na unidade de produção e seus produtos; adequação ao meio-ambiente; capacidade produtiva; adequação com a cultura local; adequação logística; identidade e agregação de valor; práticas comerciais justas; responsabilidade social” (SEBRAE: s/n).

¹⁸¹ O CRACAS é composto pela união de 24 entidades de artesãos potiguares e, segundo Arlete Silva, beneficia diretamente 800 pessoas. São grupos de produção artesanal que trabalham com cestaria, pedraria, bordado, madeira, doces etc. Este comitê é pioneiro na organização de artesãos, havendo, antes dele, apenas um comitê regional do setor energético, em Volta Redonda, no Rio de Janeiro. Atualmente, o Comitê abrange 18 municípios do Rio Grande do Norte e tem suas ações pautadas em parceria com organizações públicas. Por meio do Comitê, ampliou-se o acesso aos financiamentos, à matéria-prima, à compra de equipamentos e à participação em feiras para divulgar os produtos, da mesma forma, por meio do CRACAS foi possível obter um outro espaço, nomeado “Complexo do Artesanato”, onde se permite, agora, o uso para cursos, capacitação e consultoria de negócios para o artesanato.

Regionais (SPR) – e não governamentais – como a Agência para o Desenvolvimento do Seridó¹⁸² (ADESE), o Movimento de Integração e Orientação Profissional (MEIOS)¹⁸³.

Criou parcerias com o Banco do Brasil e com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) para vendas e adequação de *design* do bordado em Caicó (incluindo consultores para análise dos produtos, organização da produção e comercialização das peças), tornando-o mais acessível para o público que consome produtos artesanais, enxovais e roupas bordados. Essas duas parcerias – BB e SEBRAE – promoveram, com sucesso, a participação das bordadeiras nas feiras de artesanato e design, no âmbito nacional e internacional, ampliando a presença dos bordados no mercado outrora restrito à região¹⁸⁴.

Arlete, apoiada, de um lado, pelas agências de promoção e de desenvolvimento econômico presentes na região e, por outro, pelos contatos e redes das próprias bordadeiras, levou às bordadeiras cursos sobre as técnicas de bordado, algumas noções de empreendedorismo e de gestão racional para a produção do bordado que foram aprendidas pela metodologia SEBRAE para o desenvolvimento de Arranjos Produtivos Locais (APL), por meio do Programa de Desenvolvimento Regional Sustentável (PDR)¹⁸⁵.

A tarefa da ABS, nesses projetos, além de ensinar técnicas de bordado e aperfeiçoamento da prática artesanal, era informar e conscientizar as bordadeiras da importância da atuação coletiva, sob a crença de que, “uma vez caminhando juntas, ficaria mais fácil conseguir uma participação mais efetiva dos benefícios apresentados

¹⁸² ADESE é uma Instituição da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), criada em com o objetivo de empreender as ações de interesse do desenvolvimento sustentável da região do Seridó do Rio Grande do Norte. Para isso, ela pode atuar em todo território potiguar, no Seridó paraibano e na bacia hidrográfica do Piranhas-Açu. (ADESE, s/n)

¹⁸³ MEIOS é uma organização não governamental, sem fins econômicos e de reconhecida utilidade pública. Fundado, em 1979, pela então primeira-dama do Estado e atual governadora, Wilma de Faria, com o objetivo de executar ações de assistência social, por meio dos programas de proteção, promoção e inclusão social, das populações que vivem à margem das oportunidades de educação e emprego. Atualmente, está presente em 18 municípios do Rio Grande do Norte e tem suas ações pautadas em parcerias com organizações públicas e privadas (MEIOS, s/d).

¹⁸⁴ O plano do SEBRAE para atuação regional com o bordado em Caicó era para um período de cinco anos. Tempo considerado pela agência como necessário para análise e adaptação de produtos tradicionalmente realizados para o mercado mais amplo, organização da produção visando um volume maior de peças, assim como uma maior padronização dos produtos, participação nas feiras e treinamento para gestão empresarial independente do referido órgão.

¹⁸⁵ Outro dado importante sobre esses treinamentos é que Arlete se refere a eles sempre no plural, marcando uma conquista coletiva da associação, algo de que tem orgulho por ter participado (como mentora e como organizadora das oficinas) e por ter obtido resultados concretos, tais como: ampliação do número de bordadeiras, incremento na renda das participantes e maior visibilidade do trabalho perante as agências governamentais e não governamentais de incentivo ao bordado.

pelo governo e pelo SEBRAE”, segundo palavras de Arlete, que domina com tranquilidade o vocabulário empregado no universo dos movimentos sociais, das agências de fomento e do empreendimento capitalista. Observando desse modo, trata-se de um discurso nativo em confluência com as propostas políticas e com várias agências de promoção do bordado no Seridó, anteriormente citadas aqui.

A opinião corrente é que, nas associações, a forma de agir coletiva impactaria positivamente a produção de bordados e, por consequência, o incremento da renda mensal. Essa interpretação sobre o trabalho artesanal organizado repercute nas posições de Arlete em prol da ABS, mas também revela um problema que ela entende como “uma dificuldade imensa, porque as pessoas não sabem pensar no grupo, não têm paciência para esperar os momentos difíceis passar, porque o foco é sempre no individual, nunca no coletivo”¹⁸⁶.

Mas, esse tipo de resistência não deve ser entendido como um fato isolado. Canani (2008) apresenta uma etnografia cuidadosa sobre as artesãs de Brasília que, por meio do projeto Via Design, foram organizadas pelo SEBRAE – DF, nos idos dos anos 2000¹⁸⁷. A tese de Canani narra a trajetória dos grupos de costureiras e de bordadeiras que se formaram, a partir da concentração de artesãs independentes. A consolidação destes grupos está intimamente relacionada com o SEBRAE, que elabora e estrutura cursos sustentados pela ideia de associativismo e cooperação. Esta característica é algo que difere as artesãs de Brasília das caicoenses. No entanto, mesmo assim, há também resistência ao trabalho coletivo, similar à queixa de Arlete. Assim como em Caicó, há desconfiança das artesãs em relação à liderança e frustração da liderança, em relação às participantes dos grupos, uma vez que entendem que o seu empenho e trabalho não dão frutos, afinal, uma das formas de confrontar é abandonar o projeto (Canani, 2008)

Para Arlete, uma das formas de enfrentar essa “dificuldade imensa” e de tentar aprender a agir coletivamente foi a organização de um espaço comum. Afinal, o trabalho do bordado, em Caicó, é realizado na própria casa da bordadeira, o que, segundo Arlete, estimula o foco no individual em detrimento das percepções e dos interesses coletivos.

¹⁸⁶ Primeira entrevista com Arlete, concedida em 16/01/2006, na sede do Cracas, em Caicó, na semana da inauguração do Complexo do Artesanato, que é um lugar de concentração do bordado.

¹⁸⁷ As artesãs de Brasília são formadas pelos grupos: Bordadeiras de Taguatinga Flor do Ipê, Grupo de Produção Flor do Cerrado de Samambaia, Costureiras de Varjão e Apoená. Existem muitas diferenças entre as bordadeiras do Seridó e as artesãs de Brasília, mas a opção aqui é de não destacar tais diferenças, nesse momento.

Para isso, a ABS buscou um lugar capaz de ser referência tanto para as bordadeiras, como para as pessoas de fora da cidade que procuravam comprar os bordados de Caicó. Além de ter um lugar como referência, era preciso, ainda, obter um espaço para treinar novas bordadeiras ou criar cursos específicos para as mais experientes, bem como ter um espaço, com máquinas disponíveis, para que as associadas, que não tivessem seus próprios equipamentos, pudessem trabalhar de forma independente. O incentivo da Cúria de Caicó (órgão administrativo da Diocese de Caicó), para a presidente, foi “igualmente importante para a promoção das notícias dos cursos e nas reuniões de bairro, principalmente no bairro João XXIII, zona periférica da cidade de Caicó” e, principalmente, “para a construção da sede do CRACAS, uma vez que ocupam um espaço da Cúria”.

As parcerias tecidas em vários níveis (a obtenção dos espaços, os projetos de formação e de treinamento, o microcrédito e a participação em feiras) que incluem desde as agências de promoção até as bordadeiras mais famosas na cidade, passando pelo apoio dos religiosos católicos, permitiram, à associação, por meio do empenho de Arlete, acessos que, até então, não estavam em pauta.

Arlete conta que “já foi vítima de fofocas e de maus juízos”. Conta que, depois de muitos anos de trabalho, com ajuda da pensão do marido, conseguiu construir uma boa casa, sem luxos e ainda sem móveis, mais confortável. Isso foi motivo para uma série de suspeitas sobre corrupção, em sua gestão como presidente da Associação, durante o ano de 2007, somadas a um conflito que a ABS teve com uma funcionária do SEBRAE que trabalha no projeto dessa agência para o bordado de Caicó. No entanto, apesar da crise de 2007, os dois anos anteriores foram anos centrais para a consolidação do trabalho de Arlete, na Associação. Foi “tempo de muito trabalho, de inovações e de parcerias”, uma vez que “novas bordadeiras foram formadas, um pouco mais alinhadas com as necessidades mercadológicas”¹⁸⁸, segundo a presidente da ABS.

O “mercado se ampliou, o valor das peças aumentou”, continua Arlete. A cidade tornou-se conhecida para além do circuito nordestino, principalmente por causa da participação nas feiras de artesanato e, a partir das orientações das agências de promoção do artesanato, em Caicó. Durante os meses de janeiro, fevereiro e março,

¹⁸⁸ Essa última expressão, ‘formas mercadológicas’, indica o quanto Arlete está inserida (afetada) nas lógicas dos órgãos de promoção do bordado, principalmente no modelo de empreendedorismo do SEBRAE.

repletos de feiras do artesanato para turistas, nas cidades do litoral nordestino, não lhe é reservado um só dia para o descanso ¹⁸⁹.

Apesar de sua dedicação ao bordado não ser na feitura das peças, sua experiência na gestão da ABS é artesanal, cunhada na prática do trabalho das bordadeiras, na observação de suas características pessoais e nas muitas histórias que conhece e conta, pois ela é, também, uma narradora. Sua tarefa é a de articulação. A parceria que estabeleceu com o Banco do Brasil é algo exemplar. Observou que a Associação estava se desenvolvendo e que precisava de um espaço que centralizasse as bordadeiras e que, ao mesmo tempo, as mantivessem afinadas às políticas públicas de desenvolvimento. Em contato com o Banco do Brasil, montou um projeto para a criação do Centro de Artesanato do Seridó, conseguindo parcerias com a Cúria e com a Prefeitura do Município para o estabelecimento do espaço. Negociou apoio com o Programa de Artesanato do Rio Grande do Norte – PROART – e com o SEBRAE.

Para Arlete, a articulação com as agências de fomento ao artesanato tem sido algo factível, porém o trato com as bordadeiras é algo que considera mais difícil, uma vez que atua como espécie de tradutora entre diversas instâncias - agências, mercado e artesãs. Trata-se das confusões entre esferas pública e privada, do ritmo do trabalho e do reconhecimento de que, via trabalho coletivo, é possível alcançar outra vida. Agora, tem um sonho: uma loja em São Paulo. E outro: alguém para dividir o trabalho da Associação porque quer parar um pouco, pois talvez ela possa estar cansada.

Arlete se utilizou da função, como funcionária pública, para atuar naquilo que acreditava ser possível para a geração de renda, pelas mulheres na cidade. Ela conta que ao trabalhar como assistente social da Secretaria do Estado do Trabalho, da Habitação e da Assistência Social – SETHAS, viu que “era possível usar o bordado como trabalho” e, para isso, observou o bordado e o mercado. Em suas palavras: “olhou para a sua terra” e “viu que o bordado que se fazia por lá era bom, mas faltava empenho e empreendimento para que o produto se tornasse competitivo nas áreas comerciais que valorizam a produção artesanal”¹⁹⁰. Assim, ela cumpre com a tarefa dos projetos

¹⁸⁹ Questionei-a, certa vez, sobre o que a fazia cansada. Como uma de suas características pessoais já descritas, aqui, para responder a esta pergunta, falou-me sobre ela e desvinculou o trabalho do tema. Contou-me que, por “vocação e por experiência”, é uma pessoa “que vive para resolver as coisas e não suporta não fazer o que precisa ser feito”. Disse, então, “de tudo o que pode acontecer, o que a deixa realmente cansada é saber que não vai resolver algo ou que outros a impedem de fazer”.

¹⁹⁰ Primeira entrevista com Arlete, concedida em 16/01/2006, na sede do Cracas, em Caicó. Caderno de Campo, janeiro de 2006, na semana de inauguração do Complexo do Artesanato.

políticos de combate à seca, mas o faz a partir de negociações e posicionamentos que envolvem o encontro (e o desencontro) com a política de Estado, com as demais organizações e com as bordadeiras¹⁹¹.

Em entrevista dada à agência de notícias do SEBRAE, em 2006, Arlete revela sua leitura para o artesanato: “O artesanato está na nossa veia, mas o artesão não costuma ter visão empresarial. Está acostumado a trabalhar sozinho, em casa e com a família. É assim no Brasil todo”. Frente a observações como esta, que corroboram as falas institucionais das agências de promoção do artesanato, principalmente o SEBRAE, e atuando como assistente social, Arlete apresentou uma proposta para a Secretaria do Bem-Estar de Caicó, em prol da estruturação do bordado na cidade e, segundo suas próprias palavras, “foi à luta”.

No discurso da cerimônia de abertura do CRACAS, projeto pioneiro que resultou de sete anos de negociações entre as diversas associações de artesãos da região, Arlete repetiu uma de suas frases preferidas: “O Seridó é pobre, mas o povo é corajoso e tem orgulho do que faz”¹⁹². Terra pobre, povo corajoso. Desde a primeira conversa que tive com Arlete – e outras tantas experiências que estiveram presentes, ao longo deste trabalho – ouvi as mesmas representações sobre o sertanejo (representações correntes, como sabido, na literatura e no senso comum).

Em 2008, durante os festejos de Sant’ Ana, testemunhei os discursos do representante da Diocese de Caicó, da Governadora do Rio Grande do Norte, Wilma de Farias, da Presidente do Cracas, Arlete Silva, na abertura da Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó – FAMUSE. Na mesma ocasião, assisti ao espetáculo do Auto de Sant’ Ana. Nas falas, a exultação era a mesma: falas repletas de imagens, que valorizavam a tenacidade e a disposição para enfrentar realidades e circunstâncias adversas, fossem elas de ordem política, social ou ambiental¹⁹³.

Tenacidade e disposição. Narrativas e articulações em torno do bordado, elaborado por meio do treino das habilidades do corpo e do aprendizado de uma

¹⁹¹ Com relação à visão sobre o empreendedorismo, parece que ela já está afetada pela lógica das agências fomentadoras. É como se o sucesso do artesanato dependesse da existência de um órgão cooperativo, como a associação. Aqui se observa as dificuldades de tais agências lidarem com lógicas específicas de produção.

¹⁹² Arlete, nessa mesma entrevista, fala, do povo, mas também fala sobre ela, sobre as dificuldades enfrentadas em sua vida pessoal (a viuvez, quando jovem, e a necessidade de ser responsável pelo sustento de dois filhos pequenos) e sobre sua experiência militante, em prol do bordado.

¹⁹³ A noção de ser uma pessoa resistente será um mote importante para o ensino e para a formação da bordadeira, mais do que o treino técnico. Para se formar artesã, é preciso forjar um caráter.

estética, organizando uma rede heterogênea de bordadeiras em torno da “cultura do bordado”. Agora, nos falta acompanhar os caminhos dos bordados por meio de sua circulação.

O próximo capítulo irá deter-se sobre o processo de circulação dos bordados que, assim como foi visto no processo de produção dos bordados e na composição do grupo das bordadeiras, aparece de forma múltipla e muito fragmentada. Da mesma forma que o processo de bordar abre um leque para que percebamos a variedade de técnicas, de composições e de ideias que percorrem a experiência estética, o olhar sobre as bordadeiras de Caicó permitiu observar que as imagens da bordadeira genérica não correspondem à realidade percebida. Da mesma forma, os movimentos de circulação das peças vão além da simples comercialização.

Na tentativa de compreender a rede das bordadeiras de Caicó, observei que, apesar dos discursos oscilarem entre aproximação e oposição, certos temas são recorrentes, como, por exemplo, os que se referem ao ensino e ao aprendizado do bordado, às formas de trabalho e às disputas por alguns espaços privilegiados.

Assim como são plurais, os bordados, também é plural a rede estabelecida em função deles. São vários os motivos que levam alguém a bordar, assim como são várias as formas de aprender e de se relacionar com a produção. O bordado, em Caicó, é uma tarefa feminina, mas que inclui homens na produção das peças ou como personagens que auxiliam a produção e a circulação do bordado. As bordadeiras e seus bordados, como vimos, falam sobre suas experiências pessoais, mas falam também sobre o mundo e sobre as mudanças experimentadas. E suas falas não são uníssonas, assim como não os são os caminhos percorridos pelos bordados.

CAPÍTULO 4

Levo vida de trabalhador
Lavo o mundo com o meu suor □
É tanta gente, tanto por fazer □
Que quase nunca eu me sinto só
Na segunda-feira é festa
Terça-feira tem seresta □
Quarta-feira mexo a massa □
Porque faço show na praça □
Quinta e sexta animo a prece □
Canto e danço na quermesse □
Sábado e domingo eu pinto o sete □
Vivo só pra trabalhar □
Porque sou um artista popular
Levo vida de trabalhador □
Meu coração tem calo que dá dó □
A vida amarra os pés e as mãos do amor □
Meu ofício é desatar o nó
Canto pro coração frio □
Toco no coração duro □
Pra alegrar dias sombrios
 □ *Pra derrubar os muros* □
Pra fazer dança de roda
Encontrar a paz perdida
 □ *Pra botar rumo na vida*
Carrego o fardo e faço bis
Porque no meu trabalho eu sou feliz.

Artista Popular. Adeildo Vieira

Da festa às feiras: os bordados em circulação

Ao iniciar esta investigação, tivemos como ponto de partida a cidade de Caicó. A história e a geografia da “terra dos bordados”. No primeiro capítulo, apresentamos algumas imagens projetadas sobre a região e, mais do que isso, como essas imagens são subvertidas pelos ornamentos e riscos nos tecidos. No segundo, o bordado foi apresentado pela descrição de seu processo de produção, da variedade e tipos de bordados e composições que o tornam único e o caracterizam como o “Bordado de Caicó”. No terceiro capítulo, por sua vez, a rede heterogênea de bordadeiras foi o tema de nossa análise. A partir delas e de suas narrativas, vimos como a prática artesanal mobiliza repertórios, técnicas, saberes, valores, convenções, enfim, modelos sobre o que é ser uma bordadeira e sobre o que é um “bom bordado”. A relação entre região, bordados e bordadeiras permitiu observar a identificação entre a bordadeira e o seu bordado que perpassa os repertórios compartilhados socialmente, criando (e recriando) uma experiência social e estética. Mas, para que essa “cultura do bordado” alcance uma formulação mais acabada, falta ainda um novo elo na cadeia descrita: a circulação das peças. É a esse movimento que se dedica este último capítulo.

Os bordados circulam continuamente. Se eles são heterogêneos - assim como as bordadeiras - o movimento de circulação das peças não seria diferente, uma vez que, ao saírem das mãos das artesãs, partem em direção a vários destinos, finalidades e usos. Os bordados podem ser ofertados como presentes. Nos lares caicoenses, se fazem notar nos enxovais; nas ruas da cidade, podem ser vistos nas roupas, sejam elas para ser usadas nas festas elegantes ou nas camisetas que se tornaram moda entre as mulheres da cidade (moda que não se restringe às caicoenses, uma vez que vestem, também, as turistas que visitam o litoral potiguar). Turistas, por seu turno, levam bordados para suas cidades de origem como forma de lembrar dos dias de férias e, também, como modo de relembrar e contar a experiência para os não que não vieram consigo. Bordados enfeitam também a indumentária eclesiástica e a Igreja nos dias de festa. Estão ainda na procissão, ornamentando o traje branco dos féis que caminham pela cidade com os pés descalços. Eles marcam, portanto, momentos importantes da vida das pessoas, sobretudo das mulheres, seja em Caicó ou fora de lá: estão nos casamentos, no enxoval para a maternidade e na camisola de batizado (conhecido como mandrião), sendo que a feitura das peças é, também, uma forma de preparação desses momentos.

Os bordados são dons e também mercadorias. Estão inseridos em um circuito comercial, constituindo um importante elo da cadeia produtiva, que tem impacto na vida econômica da região do Seridó. No entanto, não se trata de uma mercadoria no sentido estrito do termo, cujo valor é dado exclusivamente do ponto de vista mercantil, da “contabilização” do tempo dedicado à tarefa, dos recursos investidos e da demanda do mercado. Os bordados, como vimos ao longo do desenvolvimento desta tese, possuem vida social, portam significados, convenções, narrativas e agenciamentos vários, vinculando as pessoas que os produzem e desenhando um fluxo de relações (Appadurai, 2008). Para efeito de análise, optamos por analisar a circulação do bordado em função de três feiras de artesanato, das quais participam as bordadeiras de Caicó: a *Gift Fair*, que ocorre em maio, na cidade de São Paulo; a Feira Internacional de Artesanato – FIART, que acontece em Natal, em janeiro; e a Feira de Artesanato do Seridó – FAMUSE, parte integrante dos festejos de Sant’Ana que ocorre em Caicó, no mês de julho.

Cada uma destas feiras tem uma especificidade que as torna relevantes para a participação dessas artesãs. A *Gift Fair* é uma feira de presentes e *design*, voltada para o público lojista e para profissionais do setor de decoração e arquitetura. É, atualmente, a feira mais importante do setor, no Brasil. As bordadeiras de Caicó, por meio da ABS, estiveram presentes em algumas edições do evento com o objetivo de apresentar as peças e participar das rodadas de negócio, promovidas pelo SEBRAE. A FIART, conta também com o apoio da mesma agência de fomento de negócios, no entanto, o seu público é bem diferente, uma vez que se trata da venda no varejo para os turistas. Essas feiras incluem um processo de deslocamento espacial das bordadeiras e de seus bordados, que deixam a cidade de Caicó, o que resulta em novas mediações e em processos distintos de comunicação entre as bordadeiras e os que estão além dos limites da cidade.

A FAMUSE apresenta particularidades. É parte da festa mais importante da cidade e tem como objetivo reunir as várias expressões culturais do povo seridoense, por isso, diferentemente das demais feiras, não se trata de um evento voltado, unicamente, para a venda de mercadorias, mas é um lugar de encontro em sentido alargado. Reúnem-se, nessa feira, as pessoas que vivem na região, aqueles que estão longe e que voltam para os festejos e, também, os turistas que viajam para Caicó, a fim de conhecer ou cultivar Sant’Ana. Além disso, apesar da presença do SEBRAE na

disciplina e na organização da FAMUSE, não há uma relação de dependência das bordadeiras em relação à agência de fomento, uma vez que a feira de artesanato da Festa de Sant'Ana antecede a presença da agência de fomento na região.

A consideração das feiras e da festa de Sant'Ana, permite observar o movimento específico do bordado, nas circunstâncias de troca: em meio a movimentações mercadológicas de compra e venda, eles guardam ainda algo de suas produtoras, carregam noções de reputação, prestígio, marcas da relação com a terra e uma cosmologia específica, como podemos observar especialmente na Festa de Sant'Ana.

1. Festa de Sant'Ana

Julho é o mês de Sant'Ana. Sant'Ana gloriosa, como diz o hino de Palmyra e Carolina Wanderley, o terno afeto de Jesus:

Senhora doce e clemente/ Mãe da graça e do perdão/ Abrigai-nos docemente/ Dentro do vosso coração/ Salve Sant'Ana gloriosa/ Nosso amparo e nossa luz/ Salve Sant'Ana ditosa/ Terno afeto de Jesus/ Vossos filhos dessa terra/ Vos suplicam que sejais/ O seu refúgio na guerra/ E sua alegria na paz.

Para os seridoenses, Sant'Ana é a figura máxima da família sertaneja¹⁹⁴. É ela quem reaviva os laços de parentesco, que representa o amparo diante das dificuldades e que torna o destino compartilhado por todos. É a santa que produz mesa farta e que protege a casa¹⁹⁵.

¹⁹⁴ A colecionadora Ângela Gutierrez é a organizadora do Museu do Oratório de Ouro Preto e uma estudiosa de Sant'Ana. Segundo a pesquisadora, o culto à Sant'Ana remete às sociedades agrícolas e revelam uma apropriação católica dos rituais de sementeira. Seu culto, apesar de não prescrito nas escrituras cristãs, apresentam relações sobre o germinar e o florescer da terra, a partir de correlações com o feminino: gestar, gerar e alimentar. Em 2003, a Pinacoteca de São Paulo apresentou a coleção de Ângela Gutierrez, sob a curadoria de Ângelo Oswaldo. Segundo ele, Sant'Ana assumiu dois papéis na consolidação do Brasil: abençoar a família e presidir o processo civilizatório. (Disponível em: <http://www.icfg.org.br/pt/exposicoes> . Acesso em 12/9/2008).

¹⁹⁵ Durante a festa, ocorre o “Auto de Sant'Ana”, um espetáculo dirigido por Custódio Medeiros, e que narra a vida de Sant'Ana, o seu poder sobre a fome e sobre a perseguição, valorizando a família e o milagre do nascimento.

Em torno da figura sacralizada, reúnem-se os caicoenses; aqueles que estão “ausentes” voltam para festejar¹⁹⁶. Há um sentimento de irmanação nas rodas de conversas, nas festas, no culto. Revelam-se a fé e os laços de sociabilidade por meio das missas, das procissões e do “beija”. O cotidiano é interrompido para que as pessoas caminhem pelas ruas que, em outras épocas do ano, costumam ser tranquilas; todavia, em tempos de festa, são tomadas por todos os que dela participam. Todos estão na rua.

A festa de Sant’Ana é celebrada há duzentos e sessenta anos em Caicó, entre os dias 19 e 29 de julho. São dez dias de festa que alternam o fervor religioso (católico) e os festejos de cunho profano “que se entrelaçam na construção da identidade coletiva” (Cavignac; Alves, 2007, p.8). Recordando as coisas da terra (a comida farta, as músicas, o jeito de cuidar da casa, o sotaque), as histórias (seja as que remetem ao processo histórico de fixação no espaço seridoense, à lida no campo e ao cotidiano) e os feitos milagrosos, a festa de Sant’Ana se mostra um poderoso veículo de memória, de ação e de identidade coletiva, regidos por uma estrutura social e cosmológica, tecida a partir da “Lenda do Vaqueiro”¹⁹⁷.

Os dias festivos seguem uma agenda rigorosa que se divide em “sagrado” e “profano”¹⁹⁸. A vertente sagrada, inicia-se com o “Encontro das imagens”, que acontece após a série de peregrinações rurais e urbanas que tem início no mês de junho, cujo ápice é a missa de ação de graças aos “peregrinos de Sant’Ana”¹⁹⁹. Seguem-se procissões e missas, diariamente, até o dia da Missa Solene que acontece às 10 horas da manhã do último domingo da festa.

A celebração envolve rituais e a preparação da imagem para a Missa Solene. Este é o momento que concentra o segredo. Assim que a missa se encerra, a Igreja é fechada, pouquíssimas pessoas têm acesso a este território sacralizado. Sant’Ana é

¹⁹⁶ São chamados “ausentes” aqueles que migraram para outras regiões.

¹⁹⁷ De acordo com Cavignac e Alves (2007), a festa de Sant’Ana é “(...) uma ocasião especial para relembrar a história da cidade, reavivar laços de solidariedade fundados na família ampliada, reafirmar valores cristãos e acionar registros específicos da cultura seridoense, sobretudo no que diz respeito à sociabilidade fundada no interconhecimento”.

¹⁹⁸ A denominação “sagrado” e “profano” é uma classificação dos próprios caicoenses, sendo, inclusive desta forma, que se divulgam os eventos por mídia impressa (*folder* ou jornais locais e estaduais), pelas transmissões de rádio e, nos últimos anos, também via internet. Essa programação é elaborada em parceria com a Cúria e a Prefeitura de Caicó.

¹⁹⁹ Cavignac e Alves (*idem*) mostram que peregrinações rurais consolidam um momento “em que as famílias católicas se preparam espiritualmente para receber a imagem da santa, mobilizando amigos e parentes para uma recepção calorosa”, que inclui novenas, depósito de dinheiro e leilões de produtos doados (agrícolas e artesanais) para a festa, sempre acompanhados por confraternizações regadas a lanches.

coberta de flores e de joias para sair às ruas, onde a esperam os peregrinos e as autoridades. É uma procissão que, segundo os dados da polícia municipal, carrega cerca de 30.000 pessoas que vão entoando o hino de Sant'Ana. Os fiéis seguem a santa adornada com demonstrações de fé ao longo do caminho, cantando e rezando, sempre vestidos de branco (a roupa costuma ser nova, preparada especialmente para a festa e, com frequência, bordada).

É apenas neste dia que as imagens de São Joaquim e de Sant'Ana saem da Igreja. O cortejo é aberto com os sacerdotes, depois chegam o andor menor com São Joaquim e o maior, com Sant'Ana. Os andores são carregados pelos fiéis, agraciados pelo privilégio de levar a imagem, revezando-se na tarefa. Soma-se um mar de gente, seguido por um trio elétrico, com a imagem do prefeito – patrocinador do carro – estampada na dianteira. Após o carro, mais uma multidão de pessoas que ora canta, ora reza ou faz silêncio, mas que segue o percurso cumprimentando os que estão nas calçadas.

A procissão se encerra com uma missa campal, defronte à Matriz. Celebra-se a eucaristia, o sacrifício do Cristo e o milagre da santa, que não deixa o poço secar. Os gritos de louvor se completam com uma chuva de papel picado. Entoa-se o “Hino à Sant'Ana” e o sacerdote anuncia o retorno de São Joaquim e de Sant'Ana à igreja que, no momento, já está repleta de fiéis à espera da entrada das imagens.

A entrada de São Joaquim é acompanhada com palmas e com bastante empolgação, mas que não se compara à emoção do retorno da Sant'Ana à nave. Essa alegria é manifestada em gritos, palmas e lágrimas de fiéis calorosos que cercam a imagem para tentar beijá-la, tocar no andor e tomar as flores para si.

A prece do cristão pode ser materializada, caso ele consiga uma das flores. Ter uma flor é uma benção. As flores são a representação das virtudes da santa: graciosa, milagrosa, plena em fartura e que se fará presente na vida do peregrino até o próximo ano. É tudo muito rápido e a retirada das flores que preenchem o andor beira a violência. Sant'Ana, ora enfeitada, despeja-se em flores sobre os seus fiéis, é destruída para renascer em bênçãos àqueles que a adoram. Misturam-se alegria, emoção e devoção, numa estética visual singular que se faz e se desfaz no momento em que as flores são retiradas.

Não é só o sagrado que compõe a festa. Além da experiência mística coletiva com a santa, as manifestações profanas servem como outro elo que une os caicoenses. A praça é lugar de encontro. Na quinta-feira da semana da festa, no centro da cidade, acontece o “Encontro das famílias”. Em torno da praça, famílias se reúnem, são dezenas de festas que acontecem simultaneamente, compartilhando o mesmo espaço, cada qual com seu grupo, espalhando sons e sabores²⁰⁰. Talvez, este momento seja tão ou mais esperado que o “beija”. E tudo remete ao excesso: comidas, músicas, bebidas e conversas.

O fio tênue que separa sagrado e profano revela a *performance* da vida, por meio da dramatização da experiência coletiva. As festas, de acordo com Caponero e Leite (2010), são dotadas de um “impressionante significado e um sentido permeado de conotação simbólica, mítica e de função coletiva”. Esses significados se tecem “com a história da cidade e com o passado” e são “verdadeiras encenações a céu aberto que têm como cenário as ruas e praças públicas das cidades (Caponero e Leite, 2010, p. 100).

Essas encenações repletas de significados levam aos excessos. Brandão (1989) observa que os excessos, assim como o exagero e a transgressão estão presentes nos eventos festivos. Mas isso não quer dizer que a festa, no limite, escape à rotina. Ao contrário, ela a exagera, ao reavivar a vida coletiva e as tradições, reforçando os laços. É o exagero do real transformado em evidências que se apossam da rotina e excedem a sua lógica.

1.1. Os bordados e a festa

A cidade se revela e conta sobre a sua fé, ao narrar, de modo exagerado, os encontros, a transformação do infértil em fértil, da secura das imagens sobre o lugar em

²⁰⁰ Algumas famílias reúnem cerca de quarenta pessoas, outras duzentas. Para tal encontro, que ocorre na praça, também conhecido como “feirinha”, os grupos confeccionam roupas especiais, camisetas e logotipos. Comida e bebida não podem faltar, assim como a música. Em um espaço de 20 metros, somente do lado direito da praça da Matriz, havia, em 2008, cinco bandas de forró. Entre as comidas, há o bode, os guisados, a galinha-guiné assada, o queijo-fresco e o queijo de manteiga, aloá – bebida fermentada a partir do milho e do abacaxi, os filhós, paçoca – carne pilada com farinha, arroz de leite, docinhos, biscoitos e o tradicional choriço – doce feito à base de sangue, castanhas e banha de porco.

flores estilizadas²⁰¹; e a narrativa guarda uma estética, na qual os bordados assumem papel de destaque. Os bordados, no contexto da festa, encontram-se em territórios ligados ao sagrado – na missa e nos ritos – se fazendo também presentes nas festas profanas. Estão nas ruas, em trajes de homens e mulheres. Permeiam o comércio e decoram as casas.

O bordado está no centro da festa, nos rituais religiosos, decorando também o entorno. Afinal, é preciso embelezar a casa para receber a família durante os festejos, até mesmo os beirais das janelas são cobertos com os bordados. E, em Caicó, ter uma casa bonita significa dispor de bordados para enfeitá-la. Mas, e é fundamental, o que valoriza a decoração não é um bordado qualquer, mas um “bordado com assinatura”, realizado por uma boa bordadeira, capaz de assinalar distinção social. Isso indica que o objeto envolve uma lógica específica, tratando-se de um bem de consumo prestigioso, que corresponde a uma forma de ação simbólica, cuja importância é obtida a partir do “papel que exerce em um sistema simbólico” (Gell, 2008, p. 143):

A procura por itens de consumo prestigiosos não é motivada por uma competição entre aldeias para ver quem se veste com mais elegância ou quem possui o maior número de indivíduos circulando enfeitados com joias, mas pelo fato de todos os aldeãos tentarem corresponder às expectativas de uma imagem coletiva específica (idem, p. 157).

Appadurai observa que determinados bens, o que inclui também os bordados, têm uso retórico e social. São “símbolos materializados” que envolvem: “restrição” (são poucos os que têm acesso a uma toalha de banquete); “complexidade de aquisição” (contrapondo-se à escassez que caracteriza as imagens sobre a região, a toalha bordada sobre a mesa garante a elegância nos momentos de comensalidade); “virtuosidade semiótica” (emitindo complexas mensagens como o cuidar da família por meio da decoração da casa ou ter, nos ornamentos, uma mediação entre casa e rua); “conhecimento especializado” (saber distinguir um bordado, reconhecer a autoria ou um território técnico) e “um alto grau de associação entre a pessoa e a personalidade” (o que justifica o valor da assinatura). (Appadurai, 2008, p. 57).

²⁰¹ Dramatiza-se, ainda, pela família: a avó estéril (Sant’Ana), o avô (São Joaquim), um artesão que, envergonhado por não procriar, some e vai para um lugar distante e, depois, em seu retorno, encontra a mulher que se torna a “mãe da mãe do Cristo”, que é generosa e que ensina o “Filho de Deus”.

Para Appadurai (2008), essa multiplicidade de significados, presentes em certas mercadorias, explicita a lógica da dádiva, tal como descrita classicamente por Mauss. As mercadorias organizam-se, assim, em um duplo sentido: de um lado, o conhecimento daqueles que produzem os artefatos e, de outro, o papel dos que consomem, uma vez que estes apontam para as propriedades da mercadoria que as transcendem. Esse duplo sentido revela os indivíduos envolvidos no processo de circulação dos bens, por meio de complementaridade. Nas palavras de Appadurai, as mercadorias:

(...) representam formas sociais e partilhas de conhecimento muito complexas. Em primeiro lugar, e *grosso modo*, tal conhecimento pode ser de dois tipos: o conhecimento (técnico, social, estético etc.) que integra a produção da mercadoria; e o conhecimento que integra a ação de consumir apropriadamente um mercadoria. (idem, p. 60).

Na festa, o bordado é publicizado. Ele sai da casa da bordadeira e vai para a rua. Da rua, parte para outras casas, levando sempre consigo a bordadeira que os fez, sua história e seus saberes. Seguem ligados a quem os fez, possuindo, assim, “poder espiritual” (Mauss, 2003, p. 254).

1.2. As bordadeiras e a festa

É “na Festa de Sant’Ana que as bordadeiras saem às ruas”, dizem os caicoenses. A Festa traz para o centro da cidade as bordadeiras. Habitualmente confinadas em suas casas, elas atravessam portas e limites para participar dos festejos e também para comercializar os seus produtos. Octávio Paz observa que os objetos artesanais, em geral, assumem um papel importante nas festas:

Se a festa é a participação no tempo original – a coletividade literalmente reparte entre seus membros, como um pão sagrado, a data a que se comemora – o artesanato é uma espécie de festa do objeto: transforma o utensílio em signo de participação (Paz, 1991, p. 50).

Os bordados marcam a participação na festa, assinalando a vida compartilhada, por meio de uma “arte de viver” ²⁰². Revelam, ainda, conhecimento sobre a cidade e suas bordadeiras.

A dois quilômetros da Matriz, encontra-se a Ilha de Sant’Ana²⁰³. Nela acontece a FAMUSE, espaço de comércio, momento de encontro e de confraternização, mas também de confronto e de competição. Também conhecida como “feirinha”, trata-se de uma oportunidade *sui generis* de encontrar as bordadeiras da cidade, uma vez que elas utilizam o espaço e a oportunidade do evento para expor os bordados.

A referida feira de artesanato tem uma trajetória e um contexto, específicos. Não há dados formais sobre a origem do encontro que começou, sem grandes pretensões, somente para expor os produtos da região, vendê-los e contribuir com as obras da Igreja de Sant’Ana. Com o tempo, a “feirinha” foi se ampliando e se profissionalizando. Até 2006, o evento ocupava o entorno da Praça da Matriz, iniciando-se na quinta-feira, junto com o Encontro das Famílias. Quando foi inaugurado o “Complexo Turístico da Ilha de Sant’Ana”²⁰⁴, alterou-se o lugar dos artesãos que passou a ser a área de exposição da “Ilha de Sant’Ana”, quando o evento passou a se denominar FAMUSE.

As bordadeiras estão na FAMUSE. Algumas lá expõem e vendem os seus bordados²⁰⁵. Aquelas que trabalham para si costumam organizar-se meses antes e

²⁰² Bourdieu e Mammeri refletem sobre as convenções, os usos e a poesia oral na Cabília, por meio dos narradores que se formam pela prática artesanal. Esses poetas são também artesãos. A experiência artesanal é entendida como uma prática de produção de coisas, como também o é determinado modelo de aprendizado da narrativa. Narrar e ser artesão são processos de construção do ser, portanto, uma “arte de viver” que se “aprende pela prática e que tem funções práticas” (Bourdieu e Mammeri, 2006, p. 64).

²⁰³ O Complexo Turístico Ilha de Sant’Ana foi inaugurado em 2006. Pensado para abrigar, prioritariamente, a Festa de Sant’Ana, conta com espaço para shows artísticos e culturais, espaço para o parque de diversões, ginásio poliesportivo com capacidade para 3.000 pessoas, área para exposição em boxes, anfiteatro e praça de alimentação. Durante os festejos, todo o complexo funciona por 24 horas. É na área de exposição que ocorre a FAMUSE, onde, além dos bordados, encontra-se um trabalho muito rico com o couro, a madeira e outros artesanatos (bijuterias, roupas para bonecas, artigos de decoração), além da presença de alguns pintores da região, que expõem seus quadros, usualmente inspirados na geografia e na forma de vida do povo sertanejo.

²⁰⁴ Essa alteração do nome é fruto da inserção do SEBRAE na organização dos artesãos na região e, consequentemente, na feira. É válido observar que a alteração do local de comércio e do nome do evento (da Praça da Matriz – “feirinha” - para a Ilha de Sant’Ana – FAMUSE) indica o investimento na profissionalização do artesão e do incentivo ao comércio formalizado. É também uma forma de se separar as pessoas das coisas. No entanto, a maioria ainda se refere à FAMUSE como “feirinha”, mantendo com o mesmo nome o encontro das famílias na praça e a exposição do artesanato, evocando o que ocorria anteriormente.

²⁰⁵ Apesar de um acontecimento tradicional, são poucas as bordadeiras que se dispõem a alugar um estande. Os motivos são vários: custo, tempo dispensado para o varejo, em época de festa, entendimento

preparar algumas peças para expor nas feiras. Aquelas que se utilizam do trabalho de outras bordadeiras, agem da mesma forma. Normalmente, as bordadeiras que trabalham com uma clientela fixa não têm o hábito de organizar uma produção específica para os festejos de Sant’Ana. As bordadeiras que terceirizam o trabalho, não costumam expor na feiras, mas seus bordados seguem presentes por intermédio das outras bordadeiras. Há, ainda, outra forma de participar do evento: por meio da filiação à ABS e da exposição coletiva no estande da Associação. No entanto, expondo ou não na FAMUSE, as bordadeiras participam do evento, afinal, todas querem ir à “feirinha” para encontrar as outras, para matar a curiosidade sobre o que está sendo feito ou para criticar os trabalhos em exibição.

A feira é então um espaço de diferenciação dos bordados de Caicó, que não figuram como um modelo homogêneo. Lá estão os bordados de Maria Helena, de Ítalo, de Iasnaia, de Lucineide e de tantas outras. As peças estão ligadas a quem as fez, inclusive porque, na maioria dos casos, são as próprias bordadeiras as responsáveis pelas vendas²⁰⁶, tornando possível encontrar uma “intercalibragem das biografias de pessoas e coisas” (Appadurai, 2008, p. 38). Diante da diferenciação dos bordados, a competição torna-se explícita. Esse movimento pode ser percebido em três instâncias. Primeiramente, nota-se uma competição entre as bordadeiras e o Estado, por meio da ABS. Depois, entre as bordadeiras e a ABS. Por fim, e de modo mais categórico, entre as bordadeiras.

Não parece exagerado ver esse momento como uma arena de explicitação de ações políticas. A abertura da Feira é acompanhada de discursos (do representante do Governo, do representante do SEBRAE, do representante dos artesãos), da consagração do espaço por algum clérigo, pela homenagem ao artesão do ano e da saudação aos artesãos realizada por algum artesão de reconhecida reputação. Na ocasião, debates em torno das políticas de valorização do bordado aparecem, seja na relação das bordadeiras com os representantes do governo, seja nas conversas entre as próprias bordadeiras, que querem saber se os discursos foram diferentes dos anos anteriores, se haverá algum incentivo para o ofício de bordar e para suas profissionais. Direta ou indiretamente, uma ideia é compartilhada e expressa na afirmação de Arlete: as bordadeiras são as “guardiãs

sobre o funcionamento de mercado (uma vez que acreditam que a oferta de bordados é muito grande durante o período, o que pode baixar os preços das peças).

²⁰⁶ Appadurai, ao investigar, teoricamente, as rotas e os desvios das mercadorias nas economias modernas e industrializadas, relembra o Kula, cuja base dos sistemas de valorização está “na reputação, nome ou fama, de modo que as pessoas são a forma crucial de capital” (Appadurai, 2008, p. 35).

de um saber e sem incentivo não há como manter o bordado”. Na feira, as bordadeiras aparecem claramente como uma “classe de trabalhadores”, organizada diante dos representantes políticos.

Por ocasião do evento, debatem-se privilégios e hierarquias, principalmente quando a pauta das discussões é a distribuição dos estandes, que custam em média R\$ 400,00. Os tamanhos variam: os que ficam nos corredores são os mais concorridos, em função do fluxo dos visitantes, mas tendem a ser menores dos que estão em outras áreas, como nos corredores laterais do palco e no pátio. Alguns artesãos costumam dividir o estande com outros; é comum, por exemplo, as bordadeiras partilharem o espaço com a venda de objetos de decoração artesanais ou de bijuterias. Essa divisão é uma forma de não competição direta pelas vendas em um mesmo estande, com a vantagem de atrair públicos distintos. Mas há aquelas que pelo fluxo das vendas ou ainda pela especificidade dos produtos, optam por expor sozinhas.

Os estandes são distribuídos pela ordem de inscrição na feira. Quem se responsabiliza por esta organização é o CRACAS e a ABS, por meio de Arlete. No entanto, apesar de saberem que o valor é o mesmo para todos os estandes e que a ordem de distribuição é dada pela data da inscrição, há muitas críticas sobre a organização, uma vez que alguns se sentem desprivilegiados. A ABS, por sua vez, ao organizar a feira, ganha um estande no local que é considerado o mais importante: na frente do palco. As bordadeiras associadas à ABS podem expor suas peças no espaço da Associação e são, inclusive, incentivadas a isso. No entanto, a participação coletiva pode ser entendida como problema, uma vez que, no estande da ABS, a diferenciação dos bordados se torna minimizada. Além disso, algumas bordadeiras dizem que as artesãs de plantão, responsáveis pela venda, priorizam os seus produtos em detrimento da produção das demais associadas.

As bordadeiras competem entre si e isso se torna mais explícito quando estão juntas em um evento como este. A competição é dada, logo de saída, pelas peças expostas, e são incessantemente comparadas. Além disso, há a análise e o julgamento das demais bordadeiras que visitam a feira para saber o que tem sido produzido, que se dão de forma crítica. Elas avaliam, ainda, o posicionamento da bordadeira frente às vendas. Por exemplo, se há um estande em que a bordadeira tem uma postura mais agressiva como vendedora, oferecendo a peça diretamente aos clientes, outras bordadeiras podem criticá-la por esta ação, afinal, acreditam que a artesã, “por mais que

queira vender o seu bordado, precisa fazê-lo com elegância”, o que implica discrição e até um pouco de timidez. Uma vez ouvi elogios à forma de venda de uma das bordadeiras, cujo estande chamava a atenção pela quantidade e pela qualidade das peças. Assim, aquelas que passavam pelo espaço comentavam que “a beleza dos bordados faziam com que eles vendessem por si”, por isso, “a bordadeira não precisava ficar desesperada”, remetendo, novamente, a crítica às mais agressivas. Por meio de tais atitudes, elas retomam as convenções sobre o que se espera de uma bordadeira. Segundo algumas bordadeiras, na FAMUSE, não é preciso advogar em favor de suas peças, pois os consumidores sabem o que querem e de quem querem comprar.

Fatos como esses revelam que a ação política não se restringe à relação com o Estado, uma vez que as bordadeiras, quando competem entre si, se comparam a por um parâmetro do que acreditam ser uma boa bordadeira, indicando o seu engajamento na produção artesanal. Herzfeld observa que essas ações “são atualizadas nos contextos muito específicos das ideias locais sobre o que é cooperação e competição” (Herzfeld, 2004, p. 62), portanto, sobre as formas de ser bordadeira e de posicionar-se na rede produtiva. Assim sendo, as formas de ação são, também, heterogêneas e se apresentam na relação com o Estado, com a ABS ou entre as próprias bordadeiras. A heterogeneidade do grupo e as disputas no seu interior não impede que sejam compartilhados o reconhecimento e a valorização do artesão, em função de sua produção. Arlete diz que as bordadeiras são guardiãs de um saber importante e que, por isso, precisam de investimentos.

As mulheres criticam a ABS pela “impessoalidade” na distribuição dos estandes ou nas vendas compartilhadas, posto que os bordados “não são impessoais”, dizem elas²⁰⁷. As artesãs, entre si, revelam que os padrões para a formação do ofício repercutem na observação dos bordados e na forma de vendê-los. Ao bordar, com o objetivo de vender na FAMUSE, observa-se a permanência de um engajamento das bordadeiras na festa e na circulação das peças.

É possível observar o circuito dos bordados, por meio do consumo. Appadurai (2008) sugere que “o consumo é eminentemente social, relativo e ativo”, sendo que a demanda pelas mercadorias “constitui uma força que envia mensagens ou molda a produção” (Appadurai, 2008, p. 48 e 49). As pessoas da cidade aguardam ansiosas a

²⁰⁷ Mas, vale ressaltar que essa suposta “impessoalidade” é criticada com suspeitas de preferência e de pessoalidade em relação às outras bordadeiras.

“feirinha”, buscando novidades. Contudo, boa parte dos compradores de bordados são “caicoenses ausentes”, pessoas oriundas de Caicó, mas que vivem fora da cidade e voltam à terra natal em virtude da Festa. Veem da capital do Rio Grande do Norte, de regiões próximas, como Campina Grande, Patos e Recife, e de outros centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Cheios de saudades de sua terra, precisam levar para casa – e para os amigos de onde vivem – aquilo que “a cidade guarda de mais bonito”, conforme dizem.

O valor dos bordados, portanto, está ligado ao papel que exercem em um sistema simbólico mais amplo²⁰⁸. Os bordados oferecem certa transcendência para seus produtores e compradores. Não são meros tecidos ornamentados, mas exemplares de uma história. Eles apontam relações com o passado, com um tempo cuja paciência e cuidado com a produção ritmavam os dias. Apontam também relações para o futuro, uma vez que são heranças deixadas aos filhos, perpetuando, desta forma, a memória de sua origem e do que se considera belo.

Tais objetos, como outros, são capazes de evocar forças complexas e dinâmicas que transcendem os agenciamentos políticos ou atividades conscientes e deliberadas de alguns grupos ou indivíduos (Gonçalves, 2005). Adquirir o bordado, quando se está longe de sua terra, pode ser uma forma de avivar as lembranças, reativando a própria memória, subtraindo o tempo e as ausências, e, mais do que tudo, criando vínculos por meio das coisas, compartilhando crenças e convenções sociais. Comprar um bordado na Festa de Sant’Ana, assim como carregar as flores que enfeitam o andor, é levar consigo simultaneamente a santa e a cidade.

O avesso do bordado, selo de qualidade e valor, se faz presente no ato de comercializar as peças; com ele voltam o nome da bordadeira e suas habilidades. Nesse sentido, a circulação dos bordados é afetada pelo nome e pela mão da artesã.

²⁰⁸ Gell observa que o consumo é um tipo reapropriação, na qual se incorpora a identidade do produtor. Segundo ele: “Penso o consumo como a apropriação dos objetos que passam a integrar a *personalia* de alguém – alimentos ingeridos em um banquete, roupas vestidas, casas habitadas. A incorporação de bens de consumo à definição da individualidade social resulta de um quadro de compromissos sociais e, simultaneamente, perpetua tal quadro. O consumo é parte de um processo que inclui a produção e a troca (...)” (Gell, 2008, p. 146).

2. Quando os bordados saem de Caicó

O artesão pode ser também um comerciante, como visto anteriormente. Pelo comércio, são estabelecidas situações de contato com realidades exteriores, permitindo o deslocamento das pessoas para outros lugares e o estabelecimento de novos contatos. O comércio expande e retira o que antes parecia isolado. Além disso, o silêncio característico da produção artesanal se põe a serviço de conversas, narrativas e discursos (Bourdieu; Mammeri, 2006, p. 65). Mais do que um “suposto escoamento da produção”²⁰⁹, as feiras de artesanato, turismo e *design* formam um circuito privilegiado de encontro com o mundo exterior, por isso, revelam-se interessantes para a compreensão do bordado.

As feiras de artesanato (sejam elas voltadas ao *design* ou para o turismo) formam atualmente a rota por excelência de divulgação da produção artesanal seridoense. Nos últimos vinte anos, o movimento de produção e de comercialização dos bordados tem se tornado mais intenso. As razões para esse incremento apontam certa nostalgia de outro tempo (menos urgente), levando à ampliação na demanda por artigos artesanais²¹⁰. Para Ricardo Lima, a produção artesanal, carrega consigo dois tipos de discurso: de um lado, há “o discurso que preconiza a conservação do objeto nas condições em que foi produzido por entender que ele é o testemunho de um passado a ser preservado”, de outro, estão aqueles que preconizam a “transformação de sua forma”, tornando-o em *design* para a adaptação aos novos tempos (Lima, 2005, p. 1).

Esses discursos polarizam posições modernas sobre o lugar do artesanato na economia de mercado. Para Herzfeld (2004), por exemplo, a simplicidade da produção artesanal é a chave para a sobrevivência em uma economia de mercado pautada pela produção tecnológica globalizada²¹¹. E, como resposta à necessidade moderna de

²⁰⁹ É desta forma que o SEBRAE se refere à participação das artesãs nas feiras.

²¹⁰ Spooner observa características similares com os tapetes iranianos. A demanda pelos tapetes, segundo o autor, não é apenas pelo artefato, mas pelas informações que eles carregam. As pessoas querem tapetes, mas querem saber também quem os fez, qual a especialização, quais os materiais usados, quais “as condições sociais, culturais e ambientais particulares, com motivos e desenhos aprendidos de geração em geração” (Spooner, 2008, p. 253).

²¹¹ Essa economia de mercado, que Herzfeld nomeia como “hierarquia global de valores”, estimula uma vida cuja base é a complexidade da produção tecnológica, uniformização da produção e dos gostos e uma homogeneidade cultural e étnica. Diante disso, o artesanato representa outro caminho, cujas marcas são a

ampliação do mercado para o artesanato, agentes externos à rede de bordadeiras são incorporados à comercialização das peças. No caso específico dos bordados, a presença das bordadeiras, nas feiras de artesanato que ocorrem fora de Caicó, é fruto da atuação do SEBRAE.

O foco de tais feiras é a promoção de produtos. Mas, participar delas, apresentar as peças e dialogar com os compradores é também um processo de comunicação das bordadeiras com o mundo exterior. Para elas, essas feiras têm vários sentidos: as bordadeiras passam a olhar a sua produção (e ao compará-la com os demais trabalhos, a que têm acesso por meio do contato com outros produtores); ampliam a sua rede social; conhecem novos modelos de organização do trabalho; encontram-se com agências de fomento e estabelecem uma relação mais direta com o consumidor.

As feiras deixam as bordadeiras longe de suas casas por quase duas semanas, como as que ocorrem em São Paulo e em Natal. Arlete e Iasnaia contam que, apesar de “ser sacrificial”, são épocas ótimas. Iasnaia diz que “gosta de viajar porque conhece gente nova, vê como as pessoas gostam de seu trabalho e o valorizam”; dizendo, ainda, que “sente falta do filho, mas sair e trabalhar compensam o esforço”.

Arlete, por sua vez, enfatiza que “adora o movimento das feiras”, “gosta quando tem rodada de negócios, conhece muita gente, vê lugares novos”. “O cansaço é grande e sente saudades de sua casa”, continua, “mas viver coisas diferentes e belas é muito bom”; afinal “se sente como uma representante da sua região e do seu Estado, e que o faz com muita alegria porque leva as coisas belas de seu povo”. Mais ainda: “sabe que as pessoas gostam do bordado e que “santo de casa não faz milagres”, sendo, assim, mais fácil vender nas feiras do que em Caicó”.

Gostar de participar das feiras aponta o desejo de ir para outros lugares, distantes do contexto comum. Indica também uma vontade das bordadeiras de romper com o cotidiano e com a vida já estabelecida para alcançar lugares novos. O bordado insere as artesãs seridoenses em uma realidade global mais ampla, tornando Caicó e seus bordados conhecidos, por quem sequer ouviu falar da cidade. As bordadeiras que frequentam as feiras se percebem como mediadoras de sua terra e se veem como representantes do Seridó no mundo. Suas narrativas sobre os eventos falam de um estatuto particular do artesão: aquele que rompe os isolamentos, que atua por meio do

simplicidade, a ingenuidade, a relação com a terra. Em suas palavras: “os artesãos formam uma categoria não especializada em um mundo em que tudo e todos são especializados” (Herzfeld, 2004, p. 24).

discurso e que elabora contatos com o mundo exterior. Nos termos de Bourdieu e Mammeri, elas se tornam “porta-vozes da comunidade” (*idem*, p. 65).

A preparação que antecede a saída da cidade deve ser observada. A semana anterior às feiras não é isenta de conflitos, sendo marcada por tensões quanto à seleção das peças. A escolha é realizada, em geral, pela presidente da ABS, que visa cada tipo de evento com base no provável público consumidor e na disponibilidade dos bordados. Muitas vezes, algumas peças não viajam, segundo Arlete quando o “bordado é ruim”, “falta acabamento” ou “não está bonito”.

Essas tensões aparecem nos discursos das bordadeiras e, frequentemente, alguns conflitos, outrora calados, vêm à tona em suas falas. De um lado, está a responsabilidade da presidente da ABS em levar as peças mais vendáveis, com melhor acabamento e com maior adequação ao público, de acordo com os parâmetros da feira e das indicações do SEBRAE. Para atender às demandas externas, a suposta “voz do mercado” é mediada pela presidente da ABS na escolha das peças e, muitas vezes, essa mediação colide com a voz das bordadeiras. Quando o trabalho de uma bordadeira não foi selecionado ou suas peças não foram vendidas, geram-se suspeitas e críticas à presidente da ABS que, algumas vezes, foi acusada de “dar preferência” e se “esforçar para vender o bordado” de “artesãs que são suas amigas”.

As feiras são assim, simultaneamente, momentos de festa, de muito trabalho, mas também de desconfortos e de preocupações. Na seleção das peças, o que conta é a diferenciação das peças (assim como na FAMUSE). Contudo, nas feiras, não serão vendidos os trabalhos de uma bordadeira em especial, mas os bordados que mais se adequam aos padrões estabelecidos pela ABS, uma vez que a assinatura das peças, nesse caso, não é dada pelo nome da bordadeira, mas pela imagem da região, projetada para um público que, em princípio, não tem acesso a Caicó²¹².

Normalmente, Arlete e mais uma associada são as responsáveis pelas vendas. Não é frequente a presença das bordadeiras nas feiras que ocorrem em lugares afastados, uma vez que se tratam em geral de eventos caros e de viagens custeadas pelos projetos estatais de apoio ao artesanato para uma ou duas pessoas. Mais do que vender,

²¹² Mais uma vez, a questão da autenticidade é um tema candente. Bourdieu (2002) indica que a autenticidade é como uma assinatura, construída pelas posições, opções, escolhas, encontros e desencontros. Estabelece-se por meio de distinções. É adquirida a partir de um reconhecimento do público e de uma trajetória. Ao projetarmos essa análise para os bordados de Caicó, é possível perceber que nas feiras de artesanato que ocorrem fora da cidade, a assinatura do bordado é a própria cidade: bordado de Caicó. O que o caracteriza é a produção coletiva. Daí o posicionamento censor de Arlete.

estar nas feiras é exercer um papel de mediador. Esse papel mediador é construído pela prática, sendo, ele mesmo, uma expressão artesanal e envolvendo aprendizado, experiências, narrativas e muita disciplina.

Durante a pesquisa pude acompanhar a Associação das Bordadeiras, em algumas feiras, consideradas pelo grupo como centrais na divulgação do bordado: *Gift fair* e FIART. Essas duas feiras são bem diferentes, entre si, em todos os níveis: local, público, tipo de produto, formas de negociação e, também, nas narrativas escolhidas para acessar a região, os bordados e as bordadeiras.

A *Gift fair* é um evento profissionalizado no setor de decoração e presentes, organizado pelo grupo Laço (especialista em eventos de grande porte para as áreas de *design* e decoração), tem como expositores grandes empresas nacionais e internacionais. A feira é setorizada por áreas de interesse, como móveis, utilidades domésticas, peças de enxoval etc., sendo que a comercialização de artesanato compõe um dos setores. Usualmente, parte dele é adquirido pelo SEBRAE, que escolhe quais os grupos mais adequados ao público da *Gift*.

A FIART é uma feira de artesanato, diferentemente da *Gift*, pois, apesar de ter o foco na comercialização dos produtos, o objetivo maior é divulgar, por meio de performances artísticas, produtos artesanais, eventos de moda e culinária, as especificidades regionais. Os expositores são artesãos (sejam eles, indivíduos ou associações; apoiados diretamente ou não pelo SEBRAE), advindos, prioritariamente, de diversos municípios do Rio Grande do Norte, seguido pela presença de outras regiões brasileiras e, também, de outros países; principalmente latino-americanos. A FIARTE é organizada pelo Governo do Rio Grande do Norte, pela prefeitura da cidade de Natal e pelo SEBRAE/RN, apoiados pelo Ministério do Turismo.

2.1. *Gift Fair*

A *Gift Fair* (Brazilian Internacional Gift Fair), realizada em São Paulo, ocorre todos os anos, em março, para cerca de 70 mil pessoas. Reúne fabricantes, representantes, atacadistas, importadores, distribuidores e compradores. É uma feira voltada para o mercado de presentes e de decoração. Parte do calendário de negócios da cidade, seu foco é o público lojista do segmento de utilidades domésticas e profissionais

do segmento de decoração e arquitetura, interessados em “*design* diferenciado”. Lança tendências, estimula um comportamento de consumo intenso e de circulação de objetos de luxo²¹³.

Participar da *Gift* foi uma conquista importante para a ABS, uma oportunidade de “fechar negócios” com as lojas de São Paulo e, talvez, conseguir exportar. O estande fora cuidadosamente decorado, havia um espaço com cerca de quinze metros quadrados; no fundo, estavam expostas algumas peças finas e de custo mais alto e, como houve um rigor maior na seleção das mercadorias, não havia muitos bordados, o que permitia uma boa visibilidade e clareza na apresentação dos produtos. No centro do estande, estava uma mesa com cadeiras. O espaço deixava claro que aquele não era um lugar de venda direta, mas de oportunidades de contatos²¹⁴.

Durante a exposição na *Gift*, a postura assumida por Arlete era como a de uma mulher de negócios, versada em negociações. Ao apresentar os produtos, ela falava sobre o bordado como algo único e de acabamento impecável, ressaltava o trabalho realizado pelas bordadeiras, contava sobre as técnicas e sobre a disciplina assumida na produção das peças. Contava, ainda, sobre a história da região, referindo-se, continuamente, à herança portuguesa do bordado. Sua preocupação era destacar a elegância dos jogos de cama e de mesa, contando sobre o ar aristocrático que uma casa ganhava ao se ter uma toalha toda bordada em *richelieu*. E, ciente de seu público (lojista e com possíveis repercussões para encomendas futuras), todo o tempo assumia a possibilidade de cumprimento com os prazos de entrega, sem abandonar a qualidade e a perfeição dos bordados.

Mais importante do que vender era trocar cartões de visita, com os lojistas que visitavam o estande. Essa troca narra o estabelecimento de relações e de parcerias que, no futuro, poderiam concretizar negócios. No entanto, em termos práticos, poucos negócios foram fechados. Eram muitas ofertas e concorrentes. A feira era muito grande e o estande da Associação, fornecido pelo SEBRAE, ficava em um lugar de difícil acesso, impossibilitando a maior parte dos clientes de conhecer o trabalho das associações. Foi um evento cansativo, caro e de pouco resultado imediato.

²¹³ A *Gift*, como é chamada, é a vitrine mais importante para o mercado de presentes e de decoração, e a participação das bordadeiras foi uma oportunidade para dar visibilidade aos produtores da região, inclusive, visando o mercado externo, principalmente o europeu.

²¹⁴ Acompanhei a Associação na 32a. Edição do evento, que ocorreu nos dias 20 e 23 de março de 2006.

2.2. FIART

A FIART ocorre desde 1995, na cidade de Natal – RN, no mês de janeiro²¹⁵. Esta feira é parte do calendário turístico do Rio Grande do Norte e seu público é composto pelos turistas que, na alta temporada, vão à procura de comidas típicas, de ouvir música da terra e de comprar *souvenirs*.

Diferentemente da *Gift*, o foco é o varejo. Portanto, o estande é organizado de modo distinto: são muitas peças, prioritariamente pequenas toalhas, camisetas e redes bordadas. Quase todo o material fica exposto e o consumidor tem acesso à variedade das peças. Há, também, uma diferenciação importante com a FAMUSE, ainda que ambas tenham os turistas como foco principal: a forma de se vender. Se na FAMUSE as bordadeiras se caracterizam pela postura discreta, nas vendas, na FIART sua atitude precisa ser agressiva. Tão logo os clientes entram no estande, já são abordados, havendo uma forma direta de apresentação das peças e, caso percebam que o cliente não fará nenhuma compra, o abandonam.

A seleção das peças para a FIART é, também, organizada pela ABS. No entanto, o rigor é menor. O mercado de bens voltados ao turismo é uma possibilidade conhecida pelas bordadeiras. Oliveira (2006) analisa esse fenômeno da seguinte forma:

O estrangeiro ou o turista nacional tem a necessidade de adquirir uma “prova” da sua viagem a lugares exóticos (distantes de sua cultura) como *souvenirs* ou sente-se “encantado” quando, originário de um grande centro urbano, depara-se com artefatos “feitos à mão” e pertencentes a uma produção que parece única. Este é um discurso para promover o desenvolvimento da “cultura popular” através do turismo, construído para alimentar uma rede de novos produtos e serviços. (Oliveira, 2006, p. 46)

É possível considerar uma peculiaridade que acompanha esse fluxo de mercadorias. Mais do que uma simples lembrança, esses turistas levam consigo mercadorias que tem uma “história de vida”. E isso se faz presente nas conversas que Arlete e as bordadeiras mantêm quando vão vender suas peças. As negociações partem

²¹⁵ Em 2010, cerca de 70 mil pessoas visitaram os 350 estandes que compõem a FIART, que registrou um movimento de R\$5 milhões em produtos comercializados e em outros negócios adjacentes à feira, tais como hotéis, restaurante e transporte. Ocorre no Pavilhão das Dunas do Centro de Convenções da cidade, que fica entre a Via Costeira e a Praia de Ponta Negra.

da ideia de que os bordados são o “cartão de visitas do Seridó”, o “retrato do sertão potiguar”.

Os clientes se voltam para os bordados pela sua beleza, mas também pela ideia de que poderão levar consigo algo genuíno. Appadurai observa que a relação entre mercadorias e turismo é algo complexo. No contato entre turistas e produtores, novas questões são postas. E, possivelmente, haverá alterações nos produtos e nas formas de produzir (como já visto, anteriormente, com o uso do gás). Ele observa que:

No lado do produtor, podem-se ver as tradições de fabricação (...) mudando em reação a imposições comerciais e estéticas ou a ímpetus de escalas mais largas e, algumas vezes, a consumidores distantes. No lado do consumidor, há *souvenirs*, lembranças, raridades, coleções, objetos de exposição, assim como competição por *status*, a perícia e o comércio em que permanece. Entre as duas extremidades, uma série de laços comerciais e estéticos (...). Em ambos os casos, a arte turística constitui um tráfego de mercadorias especial, em que identidades grupais de produtores são emblemas para as políticas públicas de *status* dos consumidores.

As peças voltadas para o turismo, além de ser mais baratas e menores – o que, muitas vezes, reduz a criatividade e o exercício técnico e estético – precisam, ainda, estimular a lembrança do tempo de lazer do turista-consumidor. Mas, não é só o produto que leva ao consumo. É preciso de conversas, narrativas e discursos, por parte das bordadeiras, para que o turista se convença a comprar.

É comum ouvir que “este é um produto da terra”, que “as bordadeiras trabalharam horas e o preço não paga o trabalho delas” ou, então, “que é um presentinho prático para levar na mala” e que “agrada a todos”. Neste momento, o posicionamento da ABS se altera, ao ser comparado à *Gift*. Não é mais a qualidade e a elegância, as qualidades formais e estéticas, a herança e o treino, mas a relação com o lugar de origem e com o sacrifício da bordadeira pelo tempo dedicado à tarefa.

Contudo, o consumidor da Fiart, apesar de ocasionalmente estar interessado no processo do bordado, não se detém e não determina sua compra por isso. Focado no consumo direto e insensível até mesmo à estética, no final das contas, o turista tem uma verba para consumir o máximo de coisas, em tempo apressado - algo que não combina, definitivamente, com o bordado.

As feiras, como já foi afirmado, permitem uma mediação entre a região de Caicó, os bordados e as bordadeiras e o público. A observação sobre os artesãos-poetas da Cabília, realizada por Bourdieu e Mammeri, nos conta que o trabalho artesanal é acompanhado por uma “ciência do discurso oral” e uma “ciência do momento oportuno”, sendo que este saber é sempre atualizado. Esta ideia pode nos inspirar a uma interpretação interessante sobre a postura das artesãs nas feiras, já que, apesar das diferenças entre os dois eventos, é notável a habilidade em organizar a venda do bordado, acionar os discursos adequados ao processo de comercialização (uma vez que, para essa mediação, foram elaborados “ajustes a uma situação, a um público, a uma ocasião” (Bourdieu; Mammeri, 2006, p. 73).

Ao longo deste capítulo vimos que os bordados trazem consigo relações pessoais, em torno do objeto: a mão de quem faz (a bordadeira), a escolha das cores e dos temas (a estética), as situações, como, quando e por quem os bordados serão usados. Vimos que eles podem ser feitos para alguém conhecido ou não e, por isso, são várias as possibilidades que ligam a bordadeira e seus bordados àqueles que irão usufruir de seu trabalho. Portanto, ele está longe de ser uma mercadoria comum.

Na festa de Sant’Ana, os bordados se espalham pela cidade, testemunham a vida compartilhada, representam a entrega para a beleza e a busca pela distinção. Nas feiras, os bordados se espalham para a fora da cidade e, com eles, a cidade e as suas bordadeiras o acompanham.

Na festa ou na feira, os bordados ativam uma ordem distinta de consumo de um simples artefato. Os bordados exprimem uma beleza que nasce na experiência, no treino, no sacrifício. O processo mediador das feiras ensina que o bordado orienta uma forma de comunicação e de criação de relacionamentos. Essa comunicação é envolta no conhecimento da prática artesanal, nas convenções sociais pelas quais os bordados são elaborados e na elaboração de peças que destinam a circular. Uma vez que o ornamento se desloca das mãos da bordadeira em relação ao seu receptor, sabe-se que a peça criará uma aliança que evoca experiências, sentimentos e lembranças. Dessa forma, levando a outras narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Este trabalho desenhou o seguinte percurso. Inicialmente, no capítulo 1, apresentamos a região do Seridó e a cidade de Caicó a partir de algumas imagens projetadas sobre elas: infertilidade, escassez, precariedade e ausência. Contudo, o que a etnografia mostrou foi que os bordados – e suas bordadeiras – subvertem essas imagens por meio de sua inventividade criadora e da exuberância característica dos motivos, formas e cores de sua produção artesanal.

Vale observar que o bordado, tema primeiro do trabalho, funcionou também como um “filtro” ou “lupa”. Por meio dele, revelou-se uma forma de ver, de pensar e de interpretar o mundo: vida doméstica, família, relações entre homens e mulheres na casa e no universo público, praças, festas e feiras. As narrativas sintéticas que, de algum modo, o bordado elabora exprimem a vida de uma comunidade, os modelos de socialização feminina, a educação dos corpos e dos gostos.

O intuito aqui foi não apenas pensar os repertórios do bordado, mas examiná-lo como técnica que ele é (capítulo 2). Por isso, pareceu necessário a aproximação cuidadosa das formas de fazer – que não se separam dos motivos e nem dos usos do bordado –, e que se mostrou como uma operação eminentemente coletiva. Além disso, se o bordado tem autoria – é possível reconhecer o traço e estilo da bordadeira – ele compreende diferentes etapas, distintas profissionais e interpretações várias acerca de um repertório compartilhado.

Bordado é técnica e arte, mobiliza “a mão, o corpo e a alma”, como diz Walter Benjamin em relação à narrativa, pensada como ofício artesanal. E, justamente por aí, nos aproximamos dele. Partimos dos tecidos, dos riscos e das formas e passamos às bordadeiras: o aprendizado, as formas de trabalho, a profissionalização, as diferenças geracionais, seus projetos e visões de mundo. Tudo isso levou à composição de um universo heterogêneo que interpela os modelos genéricos das políticas públicas que constroem a figura homogeneizante da “bordadeira” (capítulo 3).

Da casa e dos espaços onde os bordados são produzidos passamos à rua, às praças, às festas e aos mercados, no capítulo 4. O que faz uma prática artesanal, doméstica e feminina alçar novos patamares a ponto de representar uma cidade? Ao

saírem das casas e alcançarem o mercado os bordados convertem-se em mercadorias. No entanto, não deixam de obedecer à lógica do dom. No circuito das transações comerciais os bordados mantêm consigo algo de quem os fez, o nome e o prestígio da bordadeira. Seu valor obedece a essa lógica: a relação da bordadeira com a peça, os lugares e o contexto em que foi obtido, as situações nas quais serão usados, bem como os significados que lhe serão atribuídos. A festa de Sant'Ana torna ainda mais explícita essa realidade que cerca o bordado: nas roupas, nos enfeites das casas e na feira de artesanato, ele traz consigo a história, a memória e manutenção dos laços sociais, permitindo aos que não são do lugar, levem consigo um pouco da cidade por meio dos bordados.

Os caminhos que essa etnografia trilhou conduziram esta análise para longe das políticas públicas e do exame das intervenções e organizações políticas. Claro está que os projetos da ABS, assim como o SEBRAE e suas parcerias merecem atenção cuidadosa. Mas, enveredar nessa direção seria realizar outro trabalho, outra pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

ABREU, Alice R. P. **O avesso da moda**: trabalho a domicílio na indústria de confecção. São Paulo: Hucitec, 1986.

ABREU, Alice R. P; Sorj, Bila. Trabalho a domicílio e relações de gênero: as costureiras externas do Rio de Janeiro. *In*: Abreu, A. R. P; Sorj, B. (org.) **O trabalho invisível**: estudos sobre trabalhadores a domicílio no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1993, p. 49-61.

ADRIÃO, Karla G.; NASCIMENTO, Pedro. Mudanças sociais e gênero: vivências de atualização em modelos de masculinidades em duas comunidades de Pernambuco. **Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, n. 3, out. 2005. Disponível em: <http://www.ppgte.ct.utfpr.edu.br/revistas/tecsoc/rev_sumario_03.htm>. Acesso em: 20 nov. 2010.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE, Else de F.; MENEZES, Marilda. O valor material e simbólico da renda renascença. **Estudos feministas**, Florianópolis, v.2, n.15, p. 461-467, 2007.

ALBUQUERQUE, Teresa H. C. de. **A ação da SUDENE para o desenvolvimento regional**. Brasília: Ministério do Interior, 1977.

ALMEIDA, Angela. A estética do sertão, 2006. Disponível em: <<http://www.sertaoapodi.com.br/arquivos/esteticasertao2.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

ALMEIDA, Jaci. Bordado Artesanal do Seridó. **Revista Galante**, Natal, n.22, 2001.

ALMEIDA, Kátia M. P. de. Distinção e transcendência: a estética sócio-lógica de Pierre Bourdieu. **Mana**, v.3, n.2, Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, Manuel. C. de. **A terra e o homem do nordeste**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.

____ **A produção do espaço norte-rio-grandense**. 2. ed. Natal: Cooperativa Cultural, 1990.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina T. de. **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006, p. 72-76.

APOLINARIO, Valdênia; SILVA, Maria L. Da. Saber local e interações no APL de bordados de Caicó, RN: Arte-Negócio no semi-árido nordestino. In: CASSIOLATO, J. O.; MATOS, Marcelo P. De; LASTRES, Helena M. M. **Arranjos produtivos locais**. Uma alternativa para o desenvolvimento, vol. 1, Rio de Janeiro: e-papers, 2008, p. 179-218.

APPADURAI, Arjun. The past as a scarce resource. **Man**, v.16, n. 2, p. 201-219, 1982.

____ Mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, A. (ed.) **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 15-88.

AQUINO, Jania P. D. **Príncipes e castelos de areia**. Performance e liminaridade no universo dos grandes roubos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, História e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARAÚJO, Douglas. A morte do sertão antigo no Seridó: o desmoronamento das fazendas agropecuaristas em Caicó e Florânia. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

ARAÚJO, Marta M; MEDEIROS, Maria das Dores. Investigando a história de Sant'Ana de Caicó (1695-1968). In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH/RN, 1. 2010, Natal. Anais..., Natal: EDUFRN Editora da UFRN, 2010. p. 217-220

AUGUSTO, José. **Famílias seridoenses**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.

____ **A região do Seridó**. Natal: Cactus, 1961.

AVELAR Jr., Odilardo V. de. **Política de combate à seca no nordeste**: uma ideologia para o planejamento regional. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, História e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

BAYLY, C. A. As origens do Swadeshi (Indústria doméstica). Tecidos e a sociedade indiana de 1700 a 1930. In: : APPADURAI, A. (ed.) **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 357-399.

BANCO DO NORDESTE. **Ações para o desenvolvimento do artesanato do nordeste**. 2. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2002.

_____. **Estudo das cadeias produtivas**, 2005. Disponível em: <<http://www.bnb.gov.br>> <http://www.bnb.gov.br>. Acesso em: 25 jan. 2008.

_____. **Programa de desenvolvimento do artesanato** – CrediArtesão. Disponível em: <http://www.bnb.gov.br/content/aplicacao/Cadeias_Produtivas/Artesanato/gerados/art_oprograma.asp>. Acesso em: 25.01.2008.

BARCELOS NETO, Aristóteles. As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen. Société Suisse des Américanistes. **Bulletin**, v. 68, p. 51-71, 2004.

_____. Processo criativo e apreciação estética no processo wauja. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.12, p. 87-108, 2005.

_____. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 15-16, 357-370, 2006.

BATISTA e SILVA. Maria Regina. **O universo da bordadeira**: estudo etnográfico do bordado em Passira/PE. 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1995.

BATISTA, Iracema Nogueira. **O bordado artesanal de Caicó**: as relações de produção. 1988. Monografia (Especialização em História). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1988.

_____. Bordado Artesanal do Seridó. **Revista Galante**, Natal, n. 22, p. 8-9, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1988.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense: 1994.

BENS MÓVEIS E IMÓVEIS INSCRITOS NOS LIVROS DO TOMBO DO IPHAN / Ministério da Cultura, IPHAN. – 4. ed. – Rio de Janeiro, IPHAN, 1994.

BITTENCOURT, José. **Cultura material, museus e história**. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0029.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2010.

BITTENCOURT, Luciana. **Spinning lives**. Lanhan/New York/London: University Press of America, 1996.

_____. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: LEITE, Míriam L. Moreira e FELDMAN-BIANCO, Bela. **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1997, p. 197-211.

BNB. Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Nordeste – CrediArtesão/Banco do Nordeste. 2. ed., Fortaleza: Banco do Nordeste, 2002.

BONDOIS, Paul M. Colbert et l'industrie de la dentelle – La Manufacture de Montargis. In: **Mémoires et documents pour servir à l'histoire du commerce et de l'industrie en France**. Paris: Hachette et cie, 7e série, 1922, p. 225-235.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSSERT, Helmut T. **Art populaire en Europe: tissus-tapis-broderies**. Paris: Albert Marangé, 19-?

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: Ferreira, Marieta M. (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A casa Kabyle ou o mundo às avessas. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 8, ano 9, 1999.

_____. O costureiro e sua grife. In: **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre; MAMMERI, Mouloud. Diálogo entre a poesia oral na Cabília. Entrevista de Mouloud Mammeri a Pierre Bourdieu. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, n. 26, p. 61-81, 2006.

BRAGA, Iara M. da S. **Bordado**: identidade cultural e desenvolvimento humano. Disponível em: <http://www.fido.palermo.edu/serviciosdyc/encuentro2007/02_auspicius_publicaciones/actas_diseno/articulo_pdf/A114.pdf>. Acesso em: 25 out. 2007.

BRANDÃO, Carlos. **A cultura na rua**. Campinas: Papirus, 1989.

BRANDÃO, Thadeu de S. A senhora do Sertão: a festa de Sant'Anna de Caicó. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002.

BRUSCHINI, Cristina. Women and labor in Brazil: the history of an issue and prospects for the future. **Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v.7, p. 175-185, 1999.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. Capítulo complementar – mulheres e homens no mercado de trabalho: um retrato dos anos 1990. In: MARUANI, M. & Hirata, H. (org). **As novas fronteiras da desigualdade**. Homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Senac, 2003.

BÜHLER, Maíra S. Vida e Morte no Campo Alegre: um estudo etnográfico no Jequitinhonha. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CAIUBY NOVAES, Sylvia (org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

CÂMARA CASCUDO, Luís. **História do Rio Grande do Norte**. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

_____. **Rede de dormir**. Uma pesquisa etnográfica. 2. ed. São Paulo: 2003.

CAMPOS, A. C.; PAULA, N. M. DE. A indústria têxtil brasileira em um contexto de transformações mundiais. **Revista Econômica do Nordeste**, Fortaleza, v.37, n.4, out-dez, 2006, p. 592-608.

CAPONERO, M. C.; LEITE, E. Interrelações entre festas populares, políticas públicas, patrimônio imaterial e turismo. **Revista Patrimônio: Lazer & Turismo**, v.7, n.10, abr-mai.-jun/2010, p. 99-113

CANANI, Aline. S. K. B. **De bonecas, flores e bordados**: investigações antropológicas no campo do artesanato em Brasília. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CAPISTRANO DE ABREU, João. **Capítulos de História Colonial**. [1930]. Ministério da Cultura/ Fundação Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6591474/Capitulosdehistoriacolonial-Capistrano-de-Abreu>>. Acesso em: 7 ago. 2009.

CARRE, Laurence; CAVIGNAC, Julie, Henri-Pierre. Esthétiques au quotidien. **Socio-Anthropologie**, n.8, Cultures-Esthétiques, 2000. Disponível em: <<http://socioanthropologie.revues.org/document119.html>>. Acesso em: 18 Dez. 2007.

CARVALHO, José M. Os bordados de João Candido. **História, Ciência, Saúde. Manguinhos**, II (2), jul-out, 1995, p. 68-84.

CARVALHO, Maria Lucia M. de. Dispensário de puericultura: Escola Profissional Feminina na Assistência e Proteção à Infância. Disponível em: <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/144MariaLucia%20MendesCarvalho.pdf>> Acesso em: 02 out. 2010.

CARVALHO, Vânia C. De. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1980 -1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

CAVIGNAC, Julie A. *Mémoires au quotidien: histoire et récits du sertão do Rio Grande do Norte*. 1994. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia Comparativa) - Université de Paris10, Nanterre, 1994.

_____. Festas e penitências no sertão. **Vivência**, Natal, v.13, n.1, p. 39-54, 2001.

_____. Os filhos de Tereza: narrativas e religiosidade na Boa Vista dos Negros (RN). **Tomo**, Aracaju, v.11, p. 77-102, 2008.

CAVIGNAC, Julie A.; ALVES, M. L. B. S. Sant'Anna de Caicó, avó do sertão: festa, turismo religioso e patrimônio cultural do Seridó (RN). In: Encontro Anual da ANPOCS, 31, 2007, Caxambu, Anais eletrônicos... Caxambu: ANPOCS, 2007. Mesa redonda. Disponível em:

<http://201.48.149.89/anpocs/arquivos/10_10_2007_17_23_17.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2007.

CHAGAS, Claudia R. R. P. Bordado no currículo como espaço-tempo/fazer educativo. In: Encontro Anual da ANPED, 29, 2006, Caxambu, Anais eletrônicos... Caxambu: ANPED, 2006. Disponível em:

<<http://www.anped.org.br/reuniões/29ra/trabalhos/trabalho/GT23-1967—Int.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2008.

_____. Bordado como expressão de vida: gênero, sexualidade. In: 30º. Encontro Anual da ANPED, 2007, Caxambu, Anais eletrônicos... Caxambu: ANPED, 2007. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reuniões/30ra/trabalhos/GT23-3465—Int.pdf>> Acesso em: 10 jan. 2008.

CHATTOPADHYYAY, Kamaladevi. L'art artisanal, expression de la grande tradition populaire. In: UNESCO. Les arts et l'aviation. Place et rôle des arts dans la société. Paris: UNESCO, 1969, p. 45-60.

CLEMENTE, Marcos E. A. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião. **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 4, n.4, out./nov./dez. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol13MEAClemente>>. Acesso em: 07 jul. 2008.

CORADINI, Lisabete, Gurgel, F.; Moraes, G. **Rendeiras e labirinteadas de Nísia Floresta**. Natal: Off set, 2001.

CORREA, Alexandre F. Patrimônios, museus e subjetividades. **Ciências Humanas em Revista**. São Luís. v. 2. n.2. p.123-132. dez. 2004.

DANTAS, Beatriz Góis e Antonio Arantes. **Renda de Divina Pastora**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2001. (Sala do Artista Popular, 92).

DANTAS, Beatriz Góis. Tu me ensina a fazer renda: gerações e processos de aprendizagem de ofícios tradicionais. In: CUNHA, M. C. (org.) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 32, 2005.

DANTAS, Eugênia M. **Retalhos da cidade**: revisitando Caicó. 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1996.

DANTAS, Eugênia M.; BURITI, Iranilson. **Cidade e região**: múltiplas histórias. João Pessoa: Idéia, 2005.

DANTAS, Maria Isabel. **O sabor do sangue**: uma análise sociocultural do chouriço sertanejo. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

DAWSEY, John. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. **Mana** – Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, v.12, n.1, 2006.

_____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramática. **Mana** – Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, vol. 15, n.2. 2009.

DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 2000.

DENÈFLE, Sylvette. **Tant qu'il y aura du linge à laver**. De la division sexuelle du travail domestique, Paris: Arléa, 1995.

DENIS, Marie Noële. **Les broudeuses d'autrefois**. In. Broder sans compter. L'art de la broderie en Alsace du 16e au 20e siècle. Strasbourg: Les Musées de Strasbourg, 2005.

DIAS, Eliane M. **A educação feminina no Rio Grande do Norte na década de 1920**. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002.

DIAS, Eliane M.; PINHEIRO, Rosanália de S. L. A contribuição da aliança feminina para a educação norte-rio-grandense – década de 1920. Natal: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH/RN, 1., Anais..., p. 165-201, 2006.

DIÉGUES, Jr. Manuel. Rendas e rendeiras do Nordeste. **Folclore**, v. 18, n.83, Vitória, 1967.

DILLMONT, Thérèse de. **Enciclopédie des ouvrages de dames**. Paris: Armard Colin, 1993.

DIXON, E. Craftswomen in the Livre Des Métiers. The Economic Journal, Vol. 5, No. 18. (Jun., 1895), p. 209-228. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0013-0133%28189506%295%3A18%3C209%3ACITLDM%3E2.0.CO%3B2-X>>. Acesso em: 14 jan. 2008.

DREYFUS, Jenny. **Artes menores**. São Paulo: Anhembi, 1959.

DUMONT, Louis. **Groupes de filiation et alliance de mariage**. Introduction à deux théories d'anthropologie sociale. Paris : Gallimard, 1970.

DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. In: **Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais**. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1822/5480.pdf>> Acesso em: 17 fev. 2008.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. O sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (coleção Os Pensadores)

ELIAS, Norbert. **O inconsciente político**. A narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. **Os nuer**. Uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FALCI, Miridan K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORI, Mary. **História das mulheres no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto/UNESP, 2000, p. 241-277.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. trad. Paula Siqueira. **Cadernos de Campo**, n.13, 2006

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam M. (org). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais**. Campinas: Papirus, 1998.

FISCHER, Izaura R.; ALBUQUERQUE, Ligia. A mulher e a emergência da seca no nordeste do Brasil. In: **Trabalhos para discussão**/Fundação Joaquim Nabuco, Recife, n. 139, jul. 2002. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/tpd/139.htm>>. Acesso em: 6 jan. 2008.

FILGUEIRAS, Araguacy P. A; CARVALHO, R. M.; CASIMIRO FILHO, Francisco. Análise da qualidade de vida e do desenvolvimento humano das famílias bordadeiras em Itapajé-CE. In: Congresso da Sociedade Brasileira de Economia e Sociologia Rural, 44, 2006. Anais... Fortaleza, 2006.

FILGUEIRAS, Araguacy P. A. **Aspectos socioeconômicos do artesanato e comunidades rurais no Ceará** – o bordado em Itapajé-CE. 2005. Dissertação (Mestrado em Economia Rural). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

FIRTH, Raymond. Art and anthropology. In: Coote, Jeremy; Shelton, Antony. (eds) **Anthropology, art and aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992, 15-39, p. 15-39.

FREITAS, Maria Vitorina de. **Artes e ofícios femininos**. São Paulo: Linografica, 1954.

FUNARTE. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. **Bordados de mel: arte e técnica do Richelieu**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Coord. de Folclore e Cultura Popular, 1995.

FUNARTE/CENTRO Nacional do Folclore e Cultura Popular. **Cultura material: identidades e processos sociais**. Rio de Janeiro: FUNARTE/CNFCP, 2003 GALLOIS, Dominique T. Materializando saberes imateriais: experiências indígenas da Amazônia Oriental. Mimeo. Colóquio Diversidade cultural, uma questão econômica. Paris, out., 2005.

GALLOIS, Dominique T (org.). **Patrimônio cultural imaterial e povos indígenas**. São Paulo: Instituto Iepé, 2006.

GASTON, Migeon. **Les arts du tissu**. Manuels d'histoire de l'art. Paris: Librairie Renouard, 1909.

GEISEL, Amália L.; LODY, Raul. **Artesanato brasileiro: rendas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GELL, Alfred. **Art and Agency**. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. **The Art of Anthropology**. Essays and Diagrams. London/New Brunswick: The Athlone Press, 1999.

_____. Recém chegados ao mundo dos bens: o consumo entre os Gonde Muria. In: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 143-180

GOLDMAN, Marcio. Cultural intimacy: social poetics in the Nation-State. **Mana**, v.4, n.2, 1998, p. 150-153.

_____. **Como Funciona a Democracia**: Uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

GOMES, Alberon de L. As matronas da Nova Lusitânia: casar, procriar e orar. In: **Gênero & História**. Recife: Editora da UFPE, 2004, p. 37-54.

GOMES, Alberon de L.; TENÓRIO, Jeane de S.; COSTA E SILVA, Sanchirles. As fronteiras entre os sexos: a proposta de um olhar de gênero sobre a sociedade de Pernambuco Colonial. Mneme. **Revista de Humanidades**. Dossiê Cultura e Sociedade na América Portuguesa Colonial, v.5, n.12, out./nov. 2004. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf>>. Acesso em: 25 maio 2009.

GOMES, Regina N. Quer casar? Aprenda a bordar... e depois, por que não comercializar? **Revista O Museu do Seridó**. Caicó: Museu do Seridó/UFRN/PROEX/CERES, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo G. S. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 2002.

_____. Ressonância, imaterialidade e subjetividade. As culturas como patrimônio. **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-35. jan./jun., 2005.

HALL, Catherine. Sweet home. In: Ariès, Philippe; DUBY, Georges. **História da vida privada**. Da revolução francesa à primeira guerra. v. 4. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2009.

HERZFELD, Michael. **The cultural intimacy**. New York: Routledge, 1997.

_____. **The body impolitic**: artisans and artifice in the global hierarchy of value. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

IPEA/PNUD. Atlas do desenvolvimento humano do Brasil, 2003.

JARDIM, Leandro. **O bordado da Madeira**. Na história e cotidiano do arquipélago. Disponível em: <<http://www.ceha-madeira.net/bordado/BORDADO-livro.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2008.

JASMIN, Èlise. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: Terceiro Nome, 2006.

KODJA, Gisele. **Bordadeiras do Morro de São Bento**: memória, trabalho e identidade. 2004. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

KATINSKY, Júlio. Artesanato moderno. **Revista Artéria**, Santos, n. 3, v.2, p. 45-50, 1991.

LAGROU, Elsje M. Poder criativo e domesticação produtiva na estética Piaroa e Kaxinawá. **Revista Cadernos de Campo**, São Paulo, n.5/6, p. 47-61, 1996.

_____. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. **Mana** 8, vol, p. 29-61, 2002.

LAMARTINE, Juvenal. **Velhos costumes do meu sertão**. Natal: Edições da Fundação José Augusto, 1965.

LAMARTINE, Oswaldo. **Sertões do Seridó**. Brasília: Senado Federal – Centro Gráfico, 1980.

LAZARUS-MATET, Catherine. Bordados em torno do olho. Paper – **Revista da Associação Mundial de Psicanálise**, n.1, 2007. Disponível em: <<http://www.wapol.org/pt/publicaciones>> Acesso em: 13 maio 2007.

LEIRIS, Michel. Le sacré dans la vie quotidienne. In: HOLLIER, Denis (org). **Le Collège de Sociologie** (1937-1939). Paris: Gallimard, 1979, p. 60-74.

LEITE, Márcia de P. As bordadeiras de Ibitinga: trabalho a domicílio e prática artesanal. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 32, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LICEU de artes e ofícios. **A imprensa e o Lycêo de artes e officios para o sexo feminino**. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrant, 1881.

LICHITI, Josie. Lês yeux myosotis. D’Vergissmeinnicht’s Gikele. In: Gatineau, Barbara; Tourscher (coord). **Broder sans compter**. L’art de la broderie en Alsace Du 16° au 20° siècle. Strasbourg : Valbor Strasbourg, 2004.

LIMA, Antonio Carlos de S.; VIANNA, Adriana de R. B. História, Antropologia e relações de poder – algumas considerações em torno de saberes e fazeres sobre o social. In: MALERBA, Jurandir (org.). **A velha História**. Teoria, Método e Historiografia. SP, Papirus, 1996.

LIMA, Ricardo G. **O povo do Candéal**: sentidos e percursos da louça de barro. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Humanas - Antropologia Cultural) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **Artesanato**: Cinco pontos para discussão. Disponível em:
<<http://www.portal.iphan.gov.br/portal/baixafcdanexo.do?id=569>> Acesso em: 05 jun. 2006.

LODY, Raul; GEISEL, Amália L. **Artesanato Brasileiro** - renda. Rio de Janeiro: INF/Funarte, 1981.

LODY, Raul. **Bordados de mel**: arte e técnica do Richelieu. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1995.

MACEDO, Helder A. M. Cultura, tradição e patrimônio imaterial. Mneme. **Revista de Humanidades**. Caicó (RN), v. 7. n. 18, p. 9-29, 2005.

_____. Contribuição ao estudo da Casa-Forte do Cuó, Caicó-RN. Dossiê Arqueologias Brasileiras. Mneme. **Revista de Humanidades**. Caicó (RN), v. 6. n. 13, 2004/2005. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme13/133.pdf>> Acesso em: 5 jan. 2009.

MACEDO, Helder A. M. ; DANTAS, Maria da Paz M.; MEDEIROS, Maria de Fátima L.; DANTAS, Maria Isabel. Inventário do Patrimônio Imaterial de Carnaúba dos Dantas I: Saberes e Fazeres. Mneme – **Revista de Humanidades**. Dossiê Cultura, Tradição e Patrimônio Imaterial. Caicó (RN), v. 7. n. 18, p. 69-109, 2005. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>> Acesso em: 2 out. 2010.

MACEDO, Muirakitan K. **A penúltima versão do Seridó**: Espaço e história no regionalismo seridoense. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1998.

_____. Tudo o que brilha é ouro-branco – as estratégias das elites algodoeira-pecuarísticas para a construção discursiva do Seridó norte rio-grandense. In: Mneme – **Revista de Humanidades**, Caicó (RN), v.5, n.13, 2004/2005.

MAGALHÃES, Manuel M. C. de. **A Bordadeira**. Lisboa: Edições SNI, 194-. (col. Cadernos do Povo)

MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1979.

MAPA DO MERCADO de trabalho 1992-1997. n. 7. Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística –

IBGE. Diretoria de Pesquisas; Departamento de Emprego e Desenvolvimento Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, 2001.

MARTINS, Saul. Artes e ofícios caseiros. **Revista do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo**. São Paulo, v. 27, n.164, p. 155-185, jul./set. 1959.

_____. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MARQUES, Ana Claudia. **Intrigas e questões**. Vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia Política, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEAD, Margaret. **Adolescência y cultura en Samoa**. Barcelona: Paidós, 1995.

MEDEIROS, Adriana. O ensino primário nas primeiras décadas do século XX no Rio Grande do Norte (o início dos grupos escolares). ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH/RN, 1., 2007, Natal. **Anais...** Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007. p. 138-144.

MEDEIROS, José Augusto B. de. **Seridó**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1980.

MEDEIROS, Maria das Dores. **Seridó Antigo**: história e cotidiano. 2. ed. Natal: Edufurn, 1997.

MEDEIROS FILHO, Olavo. **Notas para a história do Rio Grande do Norte**. João Pessoa: Unipe Editora, 2001.

MEDEIROS NETA, O. M. de . Escrita (de)marca espaços: A historiografia e a produção do seridó potiguar. **Revista História Hoje**, São Paulo, v. 4, p. 1-23, 2006.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**. Violência e Banditismo no Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.

_____. **Estrelas de Couro**. A estética do Cangaço. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MINISTÉRIO DA INTEGRAÇÃO Nacional/SECRETARIA de Política do Desenvolvimento Regional. **Bases para a recriação da Sudene**, por uma política de desenvolvimento sustentável para o Nordeste. Jun./2003. Disponível em: <www.integracao.gov.br/.../sudeco/proposta_criacao_sudeco.pdf&nome_arquivo=proposta_criacao_sudeco.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2008.

MONJARET, Anne. De l'épingle a l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes. In: L'Homme, vol. 1, n. 173, p. 119-147, 2005. Disponível em: <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_173&ID_ARTICLE=LHOM_173_0119>. Acesso em 5 jul 2010.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um "outro" geográfico. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. "Euclides da Cunha". Edição especial comemorativa do centenário de "Os Sertões". n. 13 e 14. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

MORAIS, Ione R. D. **Seridó norte-rio-grandense**: uma geografia da resistência. Caicó: Ed. do autor, 2005.

NOBRE, Miriam. Relações de Gênero e agricultura familiar. In: SOF. Feminismo e luta das mulheres. **Cadernos Sempre Viva** – Gênero e Agricultura Familiar, 1988. p. 39-50. Disponível em: http://www.sof.org.br/arquivos/pdf/Livro_FermhutMulh.pdf. Acesso em: 17 mar. 2009.

NOBREGA, Christus. **Renda renascença**: uma memória do ofício paraibano. João Pessoa: SEBRAE, 2005.

OLIVEIRA, Madson L. G. **Bordado como assinatura**: tradição e inovação do artesanato na comunidade de Barateiro – Itapajé – CE. 2007. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.

PAB – PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. Disponível em <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=2&menu=1027>. Acesso em 15/6/2008.

PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato. In: PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 45-57.

PERRONE, Claudia M e ENGELMAN, Selda. O colecionador de memória. Revista Episteme, Porto Alegre, n.20, pp. 83-92, jan/jun/2005.

PEIRANO, Marisa G. S. A favor da etnografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

REDE do patrimônio imaterial potiguar. Disponível em:
<<http://www.fja.rn.gov.br/imaterial/patrimonioimaterial>>. Acesso em: 29 out.2007.

RIBEIRO, Berta G. et al. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Brasília: FURNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

RIBEIRO, Darcy. **Kadiwéu**. Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. . 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSALDO, Michele; LAMPHERE, Louise. (org.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SAMARA, Eni de M., SAFFIOTI, Heleith. **Emprego doméstico e capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Maisa. Entre as artes das prendas do lar e o bordado como atividade profissional. Mimeo, 2003. UFRN.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Verlane . Organização da produção e processo de trabalho em áreas criativas: o APL do bordado em Caicó. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS DO TRABALHO, 10, 2007, Salvador. **Anais...**Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

SAWAIA, Bader. **Ibitinga** – suas práticas e representações sociais. 1979. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1979.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS corpo, 1996.

SPINDEL, Cheywa. O “uso” do trabalho da mulher na indústria do vestuário. In: BARROSO, Carmem; OLIVEIRA COSTA, Albertina (org.) **Mulher, mulheres**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1983.

SEBRAE. **Projeto Roteiro Seridó**. Plano de Turismo Sustentável – Rio Grande do Norte. 2005. Disponível em: <http://www2.rn.sebrae/uploads/roteiro_serido.pdf>. Acesso em 7 ago. 2005.

SENAI. **A história da indústria têxtil paulista**. São Paulo: Artemeios, 2007.

SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2009.

SEPRE/IPEA/INHE/IICA. **Nordeste: uma estratégia para vencer o desafio da seca e acelerar o desenvolvimento**. Sudene 40 anos. Brasília: Sudene, 1999. (Coleção SUDENE)

SILVA, Fabíola A. As tecnologias e seus significados. **Canindé, Xingu**, n. 2, 2002.

SILVA, Maria Regina M. B. e. **O universo da bordadeira: estudo etnográfico do bordado em Passira/PE**. 1995. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1995.

SILVA, Paulo F.T. de L. e. **Bordados tradicionais portugueses**. 2006. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing) - Universidade do Minho, Minho, 2006. Disponível em <<http://www.repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6723>>. Acesso em 23 ago 2008.

SIMMEL, Georg. Cultura feminina. In: SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

SORJ, Bila. O trabalho doméstico e de cuidados. Novos de desafios para a igualdade de gênero no Brasil. In: Silveira, Maria Lucia & Tito, Neusa (org.) **Trabalho doméstico e cuidados**. Por outro paradigma de sustentabilidade da vida humana. SOF. Sempre Viva Organização Feminista. São Paulo: SOF, 2008.

SOUSA, Ana Cristina de. Mulheres do Jequitinhonha: um diálogo entre arqueologia, história e antropologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n.19, p. 09-28, 2006

SOUZA BARROS. **Arte, folclore e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paralelo/Instituto Nacional do Livro, 1971.

SPOONER, Brian. Tecelões e negociantes: a autenticidade de um tapete oriental. In: APPADURAI, A. (ed.) *A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 247- 298

STRAWN, Susan; LITTRELL, Mary A. Beyond Capabilities: A Case Study of Three Artisan Enterprises in India. **Clothing and Textiles Research Journal**, v. 24, n. 3, p. 207-213. 2006.

TEIXEIRA, Francisco. *A história da indústria têxtil paulista – Sinditêxtil/SP*. São Paulo: Artemeios, 2007.

UNESCO. **Les arts et la vie**. Place et rôle des arts dans la société. Paris: UNESCO, 1969.

VAINSENCER, Semira A. **Artesanato do Nordeste do Brasil**. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/noticia/servlet/newstorn.ns.presentation.NavigationServelet?publicationCode=16&pageCode=285&textCode=958&date=currentDate>>. Acesso em: 25 out. 2007.

VALÉRY, Paul. **Pièces sur l'art**. Paris: Gallimard, 1934.

VIDAL, Lux; LOPES DA SILVA, Aracy. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (org) **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 1992. p. 279-293.

VIEIRA, Alberto. **Na rota dos descobrimentos e a expansão atlântica**. Lisboa: Instituto de investigação científica tropical, 1988.

_____. **Bordado da Madeira**. Funchal: Bortal, 2006.

ZYLBERBERG-HOCQUARD, Marie-Hélène. L'aiguille, outil du féminin. In : CHABAUD-RICHTER, D. ; GARDEY, D. (ed.). **L'engendrement des choses**. Des hommes, des femmes, des techniques. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2002.

Artigos de Jornal

ALBUQUERQUE, Vinicius. Bordado do RN se profissionaliza. O Poti Cidades. **Diário de Natal**. 3 dez. 2006.

A ARTE da renda não é mais a mesma. **Jornal Universitário**. Recife, nov. 1974.

ASSECOM/RN. Governo e Sebrae firmam parceria para apoiar arranjos produtivos. **Interjornal**, Natal: 29 mar. 2005. Disponível em: <http://asn.interjornal.com.br/site/noticia.kmf?noticia=2314236&canal=201&total=52&indice=20>>. Acesso em: 04 abr. 2005.

BARRETO, Bruno. Presidente do BB vem ao RN e avalia projeto social. **O mossoroense**, Mossoró: 24 nov. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/omossoroense/210505/economia1.htm>>. Acesso em: 05 fev. 2006.

BRITO, Vanessa. Artesãos do Rio Grande do Norte unem-se em comitê pioneiro no País. **Interjornal**, Natal: 02 nov. 2005. Disponível em: <http://asn.interjornal.com.br/site/noticia.kmf?noticia=3560808&canal=201&total=52&indice=20>>. Acesso em: 20 jan. 2006. □

DIÁRIO DE NATAL ONLINE. Bordados do Seridó serão vendidos através da Internet. Disponível em: <http://www.criativatec.com.br/destaqueDetalhe.php?codDest=18>> Acesso em: 20 jan. 2006.

DIÁRIO DE NATAL. Especial Sant'Ana. Natal, 20 jul. 2007.

FALCÃO, Bruno. Desenvolvimento regional sustentável vai contemplar projetos na região Oeste. **Gazeta do Oeste**. 21 maio 2005. Disponível em: http://www.gazetadoeste.com.br/21_maio/cidades4.htm>. Acesso em: 25 jan. 2006.

MOTA, Flávia. Têca abre terceiro dia de Fashion Rio com uma coleção 'vestida de sol'. Site Ego. Rio de janeiro, 09 jun. 2008. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL594733-9798,00-TECA+ABRE+TERCEIRO+DIA+DE+FASHION+RIO+COM+UMA+COLECAO+VESTIDA+DE+SOL.html>> Acesso em: 25 jun. 2009.

SERTÃO NEWS. BB libera crédito para bordadeiras de Caicó. Disponível em: <<http://www.sertaonews.com/run/news/read/index.asp?a=1,117504E-02&b=0,16408778&c=14087&d=0,732388522news.mode=on%20,6338717>>. Acesso em: 25 jan. 2006.

SOUZA, Débora de P. Brasil feito à mão. Tesouro Nacional. **Revista Marie Claire**, São Paulo, n. 169, p. 27-37, abr. 2005.

Decretos

BRASIL. Decreto n. 19.767, de 24 de abril de 2007. Concede benefícios fiscais nas operações internas com produtos com bordados típicos regionais identificados pela marca “Seridó Bordados”, produzidos no Estado do Rio Grande do Norte. **Lex**: coletânea de legislação: edição federal, São Paulo, 2007.

BRASIL. Decreto n. 83.290/13 de março de 1979. Dispõe sobre a classificação de produtos artesanais e identificação profissional do artesão e dá outras providências.

BRASIL. Decreto n. 80.098, de 8 de agosto de 1977. Institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato e dá outras providências – revogado pelo dac. s/n. de publicado no DOU de 22 mar.1991.

BRASIL. Decreto n. 1.508 de 31 de maio de 1995. Dispõe sobre a subordinação do Programa de Artesanato Brasileiro, e dá outras providências.

BRASIL. Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Inclui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

Sites

ADENE. Agência de Desenvolvimento do Nordeste. Disponível em: <<http://www.adene.gov.br>> Acesso em: 5 fev 2007

Bordado: Uma arte que atravessa gerações. Video: <<http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM986714-7823-BORDADO+UMA+ARTE+QUE+ATRAVESSA+GERACOES,00.html>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

PROGRAMA DO ARTESANATO PORTIGUAR. Diponível em:
<<http://www.sine.rn.gov.br/proart/proart-artepotiguar.htm>>. Acesso em: 27 jan 2006

SUDENE. Disponível em: <<http://www.sudene.gov.br>> Acesso em: 5 fev 2007