

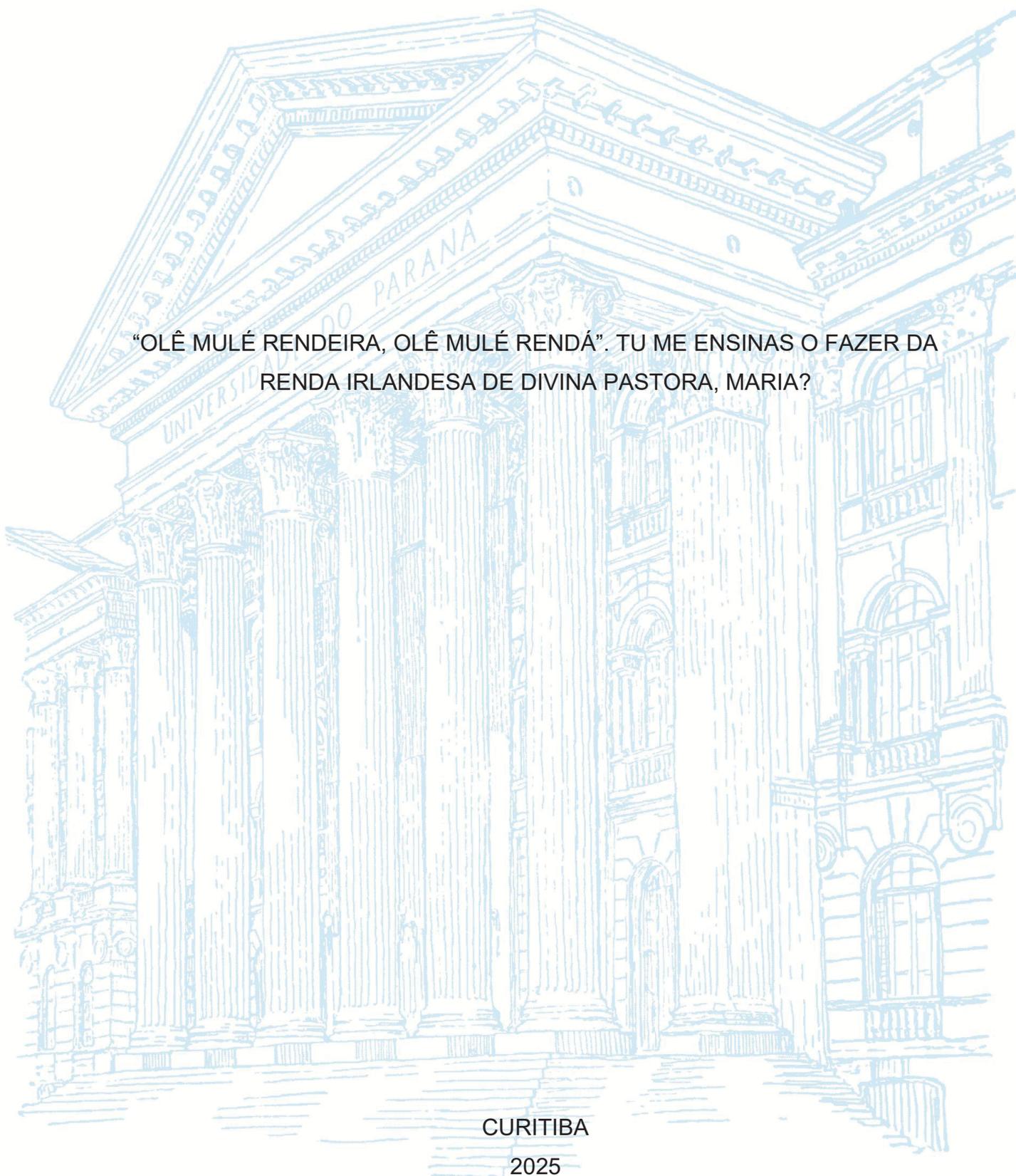
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

INGRID DE MATOS MARTINS

“OLÊ MULÉ RENDEIRA, OLÊ MULÉ RENDÁ”. TU ME ENSINAS O FAZER DA
RENDA IRLANDESA DE DIVINA PASTORA, MARIA?

CURITIBA

2025



INGRID DE MATOS MARTINS

“OLÊ MULÉ RENDEIRA, OLÊ MULÉ RENDÁ”. TU ME ENSINAS O FAZER DA
RENDA IRLANDESA DE DIVINA PASTORA, MARIA?

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Administração, área de Concentração Estratégia e Organizações, Linha Estratégia e Análise Organizacional, do Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Administração.

Orientadora: Professora Doutora Natália Rese

CURITIBA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

Martins, Ingrid de Matos

"Olê mulé rendeira, olê mulé rendá". : tu me ensinas o fazer da renda irlandesa de Divina Pastora, Maria? / Ingrid de Matos Martins .- 2025.
1 recurso on-line: PDF.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Administração.

Orientadora: Profa. Dra. Natália Rese.

1. Administração. 2. Artesanato. 3. Etnografia. 4. Rendas irlandesas.
I. Rese, Natália. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Administração.
III. Título.

Bibliotecária: Kathya Fecher Dias – CRB-9/2198



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ADMINISTRAÇÃO -
40001016025P6

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação ADMINISTRAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **INGRID DE MATOS MARTINS**, intitulada: **“OLÉ MULÉ RENDEIRA, OLÉ MULÉ RENDÁ?. tu me ensinas o fazer da renda irlandesa de divina pastora, MARIA?”**, sob orientação da Profa. Dra. NATÁLIA RESE, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 24 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

06/05/2025 17:07:10.0

NATÁLIA RESE

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

06/05/2025 17:07:50.0

CAROLINA DE SOUZA WALGER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

06/05/2025 10:55:36.0

YARA LUCIA MAZZIOTTI BULGACOV

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

07/05/2025 14:59:56.0

LUDMILLA MEYER MONTENEGRO

Avaliador Externo (FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE)

Av. Lothario Meissner, 632 - Curitiba - Paraná - Brasil

CEP 80210-170 - Tel: (41) 3360-4365 - E-mail: ppgadm@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 448255

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 448255

AGRADECIMENTOS

“Sou feita de retalhos. Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma. Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.

Em cada encontro, em cada contato, vou ficando maior... em cada retalho, uma vida, uma lição, um carinho, uma saudade... que me tornam mais pessoa, mais humana, mais completa.

E penso que é assim mesmo que a vida se faz: de pedaços de outras gentes que vão se tornando parte da gente também. E a melhor parte é que nunca estaremos prontos, finalizados... haverá sempre um retalho novo para adicionar à alma.

Portanto, obrigada a cada um de vocês, que fazem parte da minha vida e que me permitem engrandecer minha história com os retalhos deixados em mim. Que eu também possa deixar pedacinhos de mim pelos caminhos e que eles possam ser parte das suas histórias.

E que assim, de retalho em retalho, possamos nos tornar, um dia, um imenso bordado de ‘nós’”.

(Sou feita de retalhos, de Cris Pizziment)

Quantas pessoas contribuem para chegarmos aonde queremos? Quantos formam nossas colchas de retalhos? Não consigo sequer enumerar todos os indivíduos ordinários – e, para mim, especiais – que me trouxeram aqui. Mas, tal qual a tese, buscarei contar a história que me cabe para situar essas pessoas. Esse agradecimento terá um tom de carta, desabafo, diário.

Deixarei o início para o divino, para a minha parte religiosa – e que veremos reflexos durante todo o render da tese. A Deus, agradeço imensamente a chance de conviver com todas as pessoas que serão mencionadas, a vida que tive e tenho, ao renascimento durante o tecer desse trabalho. À Nossa Senhora, a que chamarei de Divina Pastora, por atender a todos os pedidos feitos (e confesso que foram vários). Obrigada Pai e Mãe por toda a saúde e força proporcionadas nesse processo – e nas batalhas mais duras da minha vida enfrentadas durante ele – bem como à esperança que me é dada todos os dias.

Ainda no sentido divino, fui agraciada por nascer numa família de pessoas imperfeitas, mas com valores inquestionáveis. Maria Rosa (em memória), minha bisavó que não tive o prazer de conhecer, ajudou a tecer boa parte dessa renda-tese. Força incontestável refletida na renda de bilro que a tornou curva, com dores, mas com o orgulho de render e de ser matriarca da família. Embora não tenha conhecido pessoalmente, vejo muito de Dona Maria Rosa na gente.

Ao meu avô Paulo Germano de Matos, amor da minha vida, que com muito pesar preciso escrever “em memória”, agradeço por tudo. Por cada olhar de afeto,

por insistir na retidão, na situacionalidade, na honestidade, na partilha e no amor. Por me fazer ter esperança do verbo esperar de Paulo Freire: levantar, ir atrás, construir, não desistir, levar adiante, juntar-se com outros para fazer de outro modo. Obrigada. Obrigada à minha avó Bezinha, que com o mesmo pesar preciso adicionar a informação de “em memória”, pela leveza, pela doçura e pela força que reflete nas mulheres da família. Por me fazer enxergar o feminino de maneira real. Pela arte. Pelo artesanato. Pelo gosto por cores e estampas. Por florir minha vida tantas vezes. Amo-os com todo o meu coração.

À minha flor primeira: obrigada pela insistência, mãe. Minha Rosa, minha Maria, espero que essa tese reflita muito de mim, mas muito de você em mim também. Quantas conversas, quantas histórias partilhadas enquanto tecia colchas de retalhos. Tudo isso aqui começou com sua voz e com suas mãos. Essa tese é uma homenagem a você. A você, agradeço imensamente à sensibilidade da flor na minha criação. Obrigada por me fazer enxergar as pessoas. A beleza do humano. A beleza das artes, a transformação do artesanato. Obrigada por não me esconder os espinhos que todos temos e por me ensinar sobretudo a lidar com eles. Obrigada pela força – que passou por Maria Rosa e Bezinha – e é refletida em todo o seu caminhar. E obrigada pela fragilidade de me acolher na minha maior batalha, mesmo estando batalhando também. Obrigada pelas tardes indo comigo fazer essa tese, reaprendendo pontos e me esclarecendo alguns vazios. Se tem muito de uma mãe numa tese, dá para perceber sua presença durante toda a minha vida, não é? Obrigada, obrigada, obrigada.

Ao meu pai, Sálvio, por me mostrar a arte que se reflete em música por aqui. A arte faz parte da nossa relação com sons, sanfonas, pianos, baterias. Sua pergunta sobre as músicas que escutamos desde a minha infância me fez questionar muito nessa tese: “De quem é essa música, Guigui?” Enquanto isso discutíamos seus significados, suas regravações, suas vozes. Obrigada pelo incentivo nos estudos, mas acima de tudo obrigada por me fazer resistir sorrindo aos obstáculos. Obrigada por me lembrar que a vida não é só trabalho, não pode ser só estresse e por me obrigar a descansar. Para você, hoje, a vida é o que acontece em meio a tudo isso. Sou muito grata pelas rotas recalculadas e pela nossa reconstrução, mas imensamente grata pela resiliência.

Ao meu irmão, agradeço a poesia de dividir os dias, a família, as dores, as alegrias e a música. Deu para perceber até aqui, leitor, o quanto a arte permeia meu

caminho? Savinho, compositor e produtor musical, escritor das letras mais lindas e complexas possíveis, tentou pacientemente me explicar a vida inteira seu raciocínio. Não consigo acompanhar ainda, mas sempre consegui perceber a sensibilidade e o ser humano incrível que você é. Obrigada por ler e ouvir atentamente tudo o que sai de mim. Obrigada pelas perguntas que iniciaram essa tese: “e agora? As histórias do sítio morrem com minha avó? Como vamos explicar para a geração futura sobre como eram nossos finais de semana em Frei Paulo?”. Espero ter homenageado você e meu pai com as músicas, mas a poesia eu dedico a você.

Ao meu noivo, Rodrigo, agradeço inicialmente por me enxergar como cientista. Por me incentivar como pesquisadora. Por ser meu maior fã enquanto professora. Obrigada por perpetuar a sensibilidade, a força e o sorriso que fazem parte da minha caminhada. Por tudo o que temos construído, por aguentar as ansiedades desse andar e por me ajudar a pensar em tudo isso aqui. Pelas idas a Divina Pastora, por tanto respeito com todos os participantes diretos e indiretos e por me auxiliar em tudo. Por ter segurado minha mão e me ajudado a retomar essa renda depois do vendaval da doença que quase me fez estacionar. Obrigada pela paciência no meu momento de maior vulnerabilidade, você é minha sorte grande. Agradeço também por dividir os cuidados de nossa neném Nina. Por acreditar em mim e no meu potencial de um jeito que até me contagiou. Amo você e nossa família. Sou sua fã. Obrigada também à sua família – Nilda, Horizonte e Arthur – por me acolherem e torcerem por mim.

À Antonina, amor da minha vida em forma de animal, devo agradecer o suporte emocional durante todo o doutorado, durante meus períodos mais turbulentos. Nina me refez enquanto ser humano nos seus quase 5 anos de vida com todo amor gratuito que me dá e que me faz sentir.

À minha orientadora, amiga, torcedora, apoiadora, artesã, artista, mãe, pesquisadora, cientista, professora e ser humano brilhante: Natália. Eu sou imensamente grata por sua existência ter se costurado com a minha. Minha admiração por você é imensa! Seu jeito de ver o outro, de pensar sobre tudo, de ser, de existir e de se transformar são inspiração para mim. Obrigada por acreditar, por incentivar com tanto amor, por toda a humanidade que habita em você. Essa construção só aconteceu devido ao seu acolhimento incondicional. Obrigada por responder todos os e-mails e conversas em que estive desesperada – e não foram poucos – com compreensão e cuidado. Que eu seja 1% para algum aluno do que

você é para mim! Obrigada por dividir as aflições com o mundo, mas por me fazer esperar da mesma forma do meu avô. Obrigada a Catarina também por ser uma irmã defensora, por ter te tornado um ser ainda mais incrível e por nos ensinar tanto.

Aos meus amigos e irmãos de orientação e de caminhada, Pablo e Beatriz, por tanta coisa envolvida aqui. Por me escutarem, por pensarem comigo, por acreditarem em mim. Mas, sobretudo: obrigada pela amizade. Nossa relação é um presente e foi, por muitos momentos, motivo de me sentir em casa em Curitiba. Obrigada pela família que construímos, pelas distrações, por toparem tudo. Tornar-nos-emos doutores com três teses que remetem a passeios e viagens e acho que isso fala muito sobre nós. Sei que serão professores e pesquisadores de muito sucesso, pois a dedicação e o compromisso de vocês com o ensino é lindo de acompanhar. Vocês, com certeza, são retalhos coloridos adicionados à minha colcha. E obrigada por acrescentarem à minha vida os dois agregados que fizeram toda a diferença na nossa amizade e na nossa construção: Júnior e Gustavo. Obrigada por serem tão parceiros, amigos!

Às minhas amigas da vida, em especial Gabriela, Ana Cecília, Ana Carolina, Yasmim, Lorena, Isadora e Izabela: não conseguiria jamais agradecer a vocês o suficiente. Algumas desde a infância e outras desde a adolescência, acompanharam cada parte da minha vida e torcem por mim de um jeito lindo! Muito obrigada por partilharem a vida comigo. Obrigada pelos presentes que me deram ao longo de nossa amizade: Maria Clara, Cauê, Maria Helena, Maria Júlia e Miguel Germano. À Karen, amiga que fiz na vida adulta, agradeço por ter pegado em minha mão tantas vezes e me dado ânimo para continuar desde o mestrado. Obrigada pela parceria, amiga! Aos meus amigos de doutorado: Carla, Noah, Daniel e Eli. Obrigada por tornarem tudo mais leve, por dividirem os dias em Curitiba, na salinha e nas viagens. Obrigada aos meus parceiros de trabalho e de muitos aprendizados na UFPR: Simone e Bruno. Sou muito abençoada de ter vocês para me acolher e ensinar pacientemente cada passo que precisei dar!

Às professoras que passaram por minha vida em tantos momentos: Samantha, Maria Elena e Ceíça. Vocês foram fundamentais no meu desenvolvimento enquanto professora desde a UFS, minha primeira casa, até a UFPR em que trabalhei e dei tanto trabalho para professora Samantha. Obrigada pelas contribuições e pelos ensinamentos, por partilharem as dores e as alegrias de ensinar. Às professoras da banca Ludmilla, Carol e Yara reforço meu agradecimento

por aceitarem o convite para participar, mas, sobretudo, por tantas contribuições e delicadeza. Ludmilla, você me fez querer ser professora e não sei se sabe disso. A você agradeço pela simplicidade e pela dedicação em ensinar. Carol, você foi um sonho de trabalhar desde a tutoria: humana, sensível, aberta ao diferente, mas fiel a seus pensamentos. Obrigada por tanta gentileza. Yara, obrigada por partilhar seus pensamentos, seus livros e a orientação comigo. Você foi fundamental para meu desenvolvimento e para minha transformação enquanto pesquisadora. Obrigada!

Obrigada em especial às minhas tias: Maria, Nazaré (em memória), Salete, Lúcia (em memória), Izabel, tia Meirinha e à minha madrinha Celhinha, com quem dividi grande parte das memórias que aqui estão relatadas e aprendi muito sobre a partilha dos espaços. A todas as minhas primas: vocês são preciosidades. Agradeço em especial às minhas primas Lorena, Isadora, Izabela e Gabriela por florirem meu caminho, pela torcida para que tudo desse certo, por entenderem minhas ausências e permanecerem em minha vida por escolha. Agradeço também a Amanda, Acácia e Mylene por fazerem parte de todo o meu caminhar. Obrigada a meus afilhados por me transformarem sem nem perceber: Maria Clara e Miguel. Amo vocês!

Às minhas Marias, mulheres admiráveis que pude conhecer, ouvir suas histórias. Suas dores, seus sorrisos. Seu render constante e inspirador. Obrigada. Ganhei grandes amigas e uma avó. Obrigada, “Maria Divina”, por tanto cuidado, tanta dedicação comigo. Obrigada por cada ligação que fez para saber de minha saúde, cada vez que abriu a porta com o sorriso mais largo possível e por toda disponibilidade para me ensinar a renda. Obrigada à “Maria Conceição”, “Maria de Jesus”, “Maria Pastora”, “Maria do Rosário” e “Maria Aparecida” pelo acolhimento e manhãs e tardes de reflexões e confidências. Obrigada pela arte partilhada durante todo o processo. Vocês me transformaram.

Por fim, meu muito obrigada aos médicos que me permitiram estar aqui hoje e por tanta atenção e carinho comigo nessa fase da minha vida. Existem tantos outros nomes que não estão mencionados, mas fizeram parte da minha colcha mais retalhada do que nunca. A todos – todos mesmo – agradeço profundamente por me trazerem aqui.



(Foto de Maria Rosa de Matos tecendo renda de bilro)

*“Maria, Maria, é um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta
Maria, Maria, é o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta
Mas é preciso ter força, é preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca, maria, maria
Mistura a dor e a alegria
Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca possui
A estranha mania de ter fé na vida”.*

(Maria, Maria. Canção de Milton Nascimento)

RESUMO

O trabalho artesanal é abordado nos estudos organizacionais de maneira ampla, refletindo uma problemática: um trabalho artesanal que não segue a lógica capitalista de produção e o trabalho artesanal “empreendedor”. Questionamos o empreendedorismo sendo vinculado ao fazer artesanato relacionando um trabalho muitas vezes marginalizado a uma ideia de espírito artesão ou ao movimento *hipster* – masculinizado, feito de maneira sequencial e seguindo linha de produção ao qual o trabalho artesanal por definição se opõe. Abordamos nessa tese-renda o trabalho artesanal tradicional, muitas vezes feminino, feito às margens da sociedade e que resiste ao longo do tempo em condições adversas. Apesar disso, não partimos de uma definição única sobre o que é artesanato, mas o entendemos como uma prática social situada: não é imutável, mas transformado enquanto é desenvolvido e que transforma quem o faz. Além disso, a ideia de situacionalidade parte de contextualizar o artesanato às condições sociais, econômicas e históricas de quem o faz, não podendo ser tratado de maneira generalista na nossa perspectiva, e utilizamos Michel de Certeau como teórico da prática cultural para analisar o trabalho artesanal tradicional objeto desta pesquisa: a renda irlandesa de Divina Pastora, em Sergipe. Para tanto, utilizamos uma abordagem metodológica situada próxima às artesãs-artistas: qualitativa e com inspirações etnográficas. Entendemos a necessidade de uma pesquisa próxima às rendeiras de Divina Pastora para conseguirmos atingir ao objetivo da pesquisa de alinhar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora (SE). Para tanto, partimos da etnografia para selecionar as formas de coletar os dados, por meio de observações participantes no cotidiano das rendeiras participantes – na casa ou na Associação – e entrevistas narrativas. Selecionamos a Mestre Rendeira como centro da nossa pesquisa e as demais participantes foram laços dela: Maria Divina. As práticas sociais percebidas revelaram os ditos e não-ditos que perfazem a renda irlandesa: as dores e os alívios de rendar. Percebemos como *nós* da renda a falta de assinatura nas obras, que passa a ser propriedade da Associação e não das rendeiras; a ausência de obras próprias em suas casas; a necessidade econômica de rendar; a falta de reconhecimento dos saberes; o vínculo à casa de um trabalho feminino; e os reflexos da renda no corpo. Os alívios apreendidos foram: a ocupação que a renda possibilita às mulheres; o espaço da Associação como um lugar praticado em que as relações se mantêm; o reconhecimento público e homenagens; a valorização dos saberes e o reconhecimento de suas assinaturas.

Palavras-chave: artesanato; etnografia; narrativa; renda irlandesa; trabalho artesanal.

ABSTRACT

Craftwork is approached in organizational studies broadly, reflecting a problem: artisanal work that does not follow the capitalist logic of production and “entrepreneurial” artisanal work. We question whether entrepreneurship is linked to handicraft making, relating work that is often marginalized to an idea of the artisan spirit or to the hipster movement - masculinized, made in a sequential manner and following a production line, to which handicraft work is by definition opposed. In this thesis-surrender, we look at traditional craft work, often done by women, on the margins of society and which has endured over time in adverse conditions. Despite this, we don't start from a single definition of what craftsmanship is but understand it as a situated social practice: it is not immutable but transformed as it is developed and which transforms those who make it. We also use Michel de Certeau as a theorist of cultural practice to analyze the traditional craftwork that is the subject of this research: the Irish lace of Divina Pastora, in Sergipe. To do this, we used a methodological approach that is close to the craft artists: qualitative and with ethnographic inspirations. We understand the need for research close to the lace-makers of Divina Pastora in order to achieve the research objective of aligning the social practices that make up the Irish lace know-how located in Divina Pastora (SE). To do this, we used ethnography to select the ways of collecting data, through participant observations in the daily lives of the participating lace-makers - at home or in the Association - and narrative interviews. We selected Lacemaker Master as the center of our research and the other participants were her ties: Maria Divina. The perceived social practices revealed the sayings and unsaid that make up Irish lace: the pains and reliefs of lacemaking. The knots in the lace were the lack of signatures on the pieces, which become the property of the Association and not the lace-makers; the absence of their own pieces in their homes; the economic need to lace; the lack of recognition of knowledge; the attachment to the home of a female job; and the effects of lace on the body. The reliefs learned were the occupation that lace makes possible for women; the space of the Association as a practiced place where relationships are maintained; public recognition and tributes; the appreciation of knowledge and the recognition of their signatures.

Keywords: crafts; ethnography; narrative; Irish lace; craftwork.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Os riscos no papel transparente	61
Figura 2. Alinhavando o lacê sobre o risco	67
Figura 3. Preenchendo os espaços com pontos	69
Figura 4. “Nossa Arte e a artista”	72
Figura 5. As mãos, as vozes e os rostos.....	74
Figura 6. Rendas e Bordados.....	81
Figura 7. Rendas e Bordados: apresentação	82
Figura 8. Renda do tempo: quadro sobre a história de Sergipe	83
Figura 9. Dossiê da Renda Irlandesa de Divina Pastora exposto e telas de ipads ...	84
Figura 10. Vitrine da Loja da Gente.....	85
Figura 11. Rendas e Bordados do Memorial.....	87
Figura 12. Peça 7 das Rendas e Bordados: a Renda Irlandesa.....	87
Figura 13. Tela do vídeo das rendeiras	88
Figura 14. Exposição das peças em feira de artesanato.....	90
Figura 15. Artesanato Sergipano: empreendedorismo	90
Figura 16. Palco do Arraiá do Povo de Renda Irlandesa	92
Figura 17. Telão do Arraiá do Povo com vídeo das rendeiras.....	93
Figura 18. Apresentação do tema da junina Xodó da Vila	94
Figura 19. Noiva da Junina Xodó da Vila	95
Figura 20. Imagem de Divina Pastora na Vila do Forró.....	96
Figura 21. Cotidiano divina-pastoreense.....	98
Figura 22. Imagem de Divina Pastora na entrada da estrada	99
Figura 23. Mapa de Divina Pastora	100
Figura 24. Placa da entrada de Divina Pastora (antes).....	101
Figura 25. Placa da entrada da cidade de Divina Pastora (depois).....	102
Figura 26. Ponto de ônibus de renda irlandesa em Divina Pastora.....	103
Figura 27. Muro da parede de renda irlandesa em Divina Pastora	103
Figura 28. Pontos da renda irlandesa no muro	104
Figura 29. Pontos da renda irlandesa no muro (movimento)	104
Figura 30. Santuário Nossa Senhora Divina Pastora	105
Figura 31. Imagem de Nossa Senhora Divina Pastora no Santuário	106
Figura 32. Peregrinação de 2023	107

Figura 33. Espaço de trabalho na casa de Maria Divina	123
Figura 34. Espaço de trabalho na Associação	124
Figura 35. Papel manteiga	126
Figura 36. Canetas comuns e canetas de ponta porosa	127
Figura 37. Papel kraft ou chumbo	128
Figura 38. Linha “comum”	128
Figura 39. Lacê	129
Figura 40. Linha Mercer Crochet.....	130
Figura 41. Risco de centro de mesa (Maria Divina)	131
Figura 42. Risco de coração para acessório (Maria Divina).....	132
Figura 43. <i>Pregando</i> o risco no papel kraft ou chumbo.....	133
Figura 44. <i>Alinhavando</i> o lacê.....	134
Figura 45. <i>Alinhavo</i> do lacê sem acabamento.....	135
Figura 46. <i>Rendando</i> com apoio da almofada de chita	136
Figura 47. <i>Rendando</i> com apoio da almofada cinza	137
Figura 48. Mostruário de pontos da Renda Irlandesa	138
Figura 49. Ponto rede grande (Maria Pastora).....	139
Figura 50. Ponto abacaxi triangular (Maria Pastora).....	139
Figura 51. Pontos diferentes no colar (Maria Pastora).....	140
Figura 52. Ponto aranha redonda e aranha de cesto (Maria de Jesus)	141
Figura 53. Soltando os <i>alinhavos</i>	142
Figura 54. Soltando a aranha de cesto (Maria Pastora).....	142
Figura 55. Apliques de flor (Maria Divina)	169
Figura 56. Corações (Maria Divina).....	170
Figura 57. Apliques (Maria da Conceição)	171
Figura 58. Colar de caju (Maria Pastora)	172
Figura 59. Bolsa de renda (Maria Aparecida).....	173
Figura 60. Colar (Maria de Jesus).....	174

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: RISCANDO OU COPIANDO O DESENHO NO PAPEL.....	17
1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA	21
1.1.1 Objetivo Geral	21
1.1.2 Objetivos Específicos.....	21
1.2 JUSTIFICATIVA	22
2 FIXANDO O PAPEL RISCADO SOBRE UM PAPEL GROSSO: OS	
ARTESANATOS E AS PRÁTICAS ARTESANAIS	26
3 ALINHAVANDO O LACÊ SOBRE O RISCO DO PAPEL: O RISCO DO ‘NOVO	
TRABALHO ARTESANAL’ E DO ‘EMPREENDEDORISMO ARTESANAL’	33
4 FIXANDO O PAPEL NA ALMOFADA: O ARTESANATO COMO PRÁTICA	
SOCIAL SITUADA	38
4.1 UMA PERSPECTIVA CERTEAUNIANA DA PRÁTICA SOCIAL: O COTIDIANO	38
4.2 O ARTESANATO COMO PRÁTICA SOCIAL SITUADA	41
4.2.1 O Contexto Histórico: As raízes culturais no trabalho artesanal	43
4.2.2 O Contexto Social: O artesanato tem rosto de mulher	47
4.2.3 O Contexto Econômico: Sobrevivendo ou resistindo ao capitalismo	
artista?	50
5 PREENCHENDO OS ESPAÇOS VAZIOS ENTRE O LACÊ COM OS PONTOS	
UTILIZANDO AGULHA E LINHA: TECENDO O PERCURSO METODOLÓGICO..	57
5.1 APROXIMAÇÃO AO CAMPO: MEUS PRIMEIROS RISCOS	59
5.2 ANÁLISE DO CAMPO: SEUS ROSTOS, SUAS PRÁTICAS	63
5.2.1 A Observação Participante: suas mãos.....	65
5.2.2 A Entrevista Narrativa: suas vozes	69
5.3 LIMITAÇÕES: MEU LUGAR DE FALA.....	75
6 SEPARANDO A RENDA DO PAPEL, CORTANDO OS ALINHAVOS: O FAZER	
RENDA IRLANDESA COMO PRÁTICA SOCIAL SITUADA	77
6.1 “MARIA É UM DOM, UMA CERTA MAGIA”: A RENDA IRLANDESA É NOSSA	79
6.1.1 Visitando os Museus	80

6.1.2	Frequentando as feirinhas de artesanato	89
6.1.3	Comemorando o São João.....	91
6.2	“UMA FORÇA QUE NOS ALERTA”: O COTIDIANO DIVINA-PASTORENSE	97
6.3	“UMA MULHER QUE MERECE VIVER E AMAR”: ELAS, AS MARIAS RENDEIRAS	108
6.3.1	Maria Divina: a renda irlandesa viva	109
6.3.2	Maria da Conceição: um castigo que acalmou	111
6.3.3	Maria Pastora: a necessidade virou um vício.....	115
6.3.4	Maria do Rosário: a renda permanece	117
6.3.5	Maria Aparecida: o orgulho de rendar	118
6.3.6	Maria de Jesus: contatos iniciais do “agreste” com a renda	120
6.4	“MARIA É O SOM, É A COR, É O SUOR”: TU ME ENSINAS A FAZER RENDA IRLANDESA?.....	122
6.4.1	Os espaços	122
6.4.2	Os materiais	126
6.4.3	Os passos	131
6.5	“MAS É PRECISO TER FORÇA, É PRECISO TER RAÇA”. AS DORES DOS NÓS	143
6.5.1	“Em casa eu não produzo nada”: a renda irlandesa tem rosto de mulher	143
6.5.2	Eu tenho que <i>vim, né?</i> Preciso sobreviver”: a renda não é fonte de renda	146
6.5.3	“Em Aracaju o lacê é mais barato”: a dificuldade dos materiais.....	150
6.5.4	“É bom ir, mas eu tô cansada. Tô com dor”: reflexos da renda no corpo	151
6.5.5	“Ela <i>chorou</i> o preço do risco, acredita?”: a desvalorização dos saberes	153
6.5.6	E se eu quiser a peça de uma? A ausência da assinatura da artista	155
6.6	“MAS É PRECISO TER MANHA, É PRECISO TER GRAÇA”: OS ALÍVIOS DOS LAÇOS	159
6.6.1	“Quando tô costurando não fico triste”: rendar como ocupação	159
6.6.2	“Eu venho <i>pra cá</i> conversar”: o lugar praticado é um alívio	161
6.6.3	“A gente foi convidada pra viajar”: o reconhecimento público.....	163
6.6.4	“Ela é Mestreira. Veja que chique!”: a valorização dos saberes.....	165

6.6.5 “Oxe! Claro que a gente sabe quem fez a peça!”: as assinaturas.....	167
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMPANDO A RENDA, TIRANDO OS FIAPOS DE LINHA	176
REFERÊNCIAS.....	183
APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	191

1 INTRODUÇÃO: RISCANDO OU COPIANDO O DESENHO NO PAPEL

*“Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Seu vai e vem traçador, constrói belezas e desafia a harmonia de um
riscado secular. O destino do fio se faz no caminho do cordão. Ele é guia e
sustentação das ideias da criação.
Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Os dedos nus e desprevenidos se magoam nos ritos dos sacrifícios da
agulha no bordar.
Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Enquanto eles brincam com os fios e tecem belezas em círculos, retas ou
volteios sobre a agulha, vão surgindo mandalas em relevo, sóis da
sensibilidade. Na distração do fazer, a fala liberta “causos” acontecidos no
cotidiano da cidade...
- Soube que Maria, filha de D. Santa vai casar?
- Oxente, já?
- Menina, eu soube ontem que o filho de Esmelinda já tá arrumando as
malas pra ir pra “Sun” Paulo.
- Hum... Sorte dele!!!
O silêncio esconde outras histórias pensadas.
E a mão volta a comandar o desafio do espaço lanceto e faz a boca calar
sobre os acontecidos.
Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Acompanho seu vai e vem sobre o papel pardo, sobre o qual o debuxo
azulado se espalha.
Manhãs e tardes no ofício das rendeiras.
A cidade, pequena e terna, parece que toda feita de mãos de renda.
De todas as cores e todas as formas, de todos os jeitos.
Mãos que tecem. Mãos que rezam. Dedos que se entrelaçam na criação no
encanto de rendar.
Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
E isso me basta!”*

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

Nessa tese abordaremos a renda irlandesa de Divina Pastora como uma prática social situada. Para isso, utilizando a lente de Michel de Certeau, lançaremos luz às micropráticas de resistência do cotidiano das rendeiras, que explicarei de maneira aprofundada nos próximos pontos desse rendar. Essa é minha escolha enquanto pesquisadora para iniciar as apresentações desta pesquisa e, como teremos um estudo orientado às narrativas dos indivíduos e aos muitos diálogos entre pesquisadora, interlocutores, orientadora, rendeiras, Certeau e demais autores, gostaria de ressaltar que esta é uma das minhas micropráticas de resistência às estruturas postas também na academia: pretendo que dialoguemos durante todo o tecer desta tese-renda, embora só poderei saber as possíveis interpretações posteriormente.

Para entender do que estamos discutindo acerca do render, faz-se fundamental compreender como o artesanato tem sido entendido nos estudos organizacionais e sob quais perspectivas estamos falando quando mencionamos “trabalho artesanal”. Primeiramente, quando iniciamos o processo de leitura de trabalhos acadêmicos partimos da seguinte questão: qual é o conceito dos temas que são abordados? No entanto, nesta pesquisa não teremos uma definição delimitada para o que é artesanato, pois é uma pergunta que permite diferentes respostas, como em toda esta pesquisa. Estamos falando do que é artesanato enquanto produto, trabalho, cultura? Pensamos em artesanal como um atributo que foi feito à mão? Qual a diferença – se é que existe – entre arte e artesanato?

Todas essas questões surgiram antes e após a leitura das publicações científicas sobre o tema. Sendo assim, não vou buscar definir – como uma única versão possível – o que é artesanato. Para facilitar meu entendimento e o nosso diálogo, tentarei apresentar (e compreender) o artesanato a partir de alguns termos, como artesanato tradicional, ‘artesanal’, trabalho artesanal e espírito artesão. O fazer artesanato (ou seja, o trabalho artesanal) é entendido nesta tese, portanto, como uma prática social, por ser construído socialmente e ter seus significados compartilhados e transformados, bem como a própria prática (Bell et al., 2019; Endrissat; Noppeney, 2019; Hackney, 2013).

Além disso, entendo o fazer artesanato como uma prática social situada. Isso significa dizer que o fazer artesanato é contextualizado. Quando menciono que entendo o trabalho artesanal como uma prática social, quero dizer que o artesanato é construído por atores sociais (artesãos-artistas) em seus contextos e que, para compreender o artesanato enquanto fenômeno é indispensável, na minha perspectiva, que ele seja situado em suas condições sociais, culturais, históricas e econômicas.

Entendendo que o artesanato tradicional tem sido negligenciado nos estudos organizacionais, embora seja ele quem representa o significado de resistência à industrialização, ao capitalismo e à produção de produtos (Endrissat; Noppeney, 2019), como reforçam pesquisas dentro desse campo de estudos. Por que o trabalho artesanal tradicional foi invisibilizado nos estudos organizacionais, se é ele o fenômeno responsável pelo ‘espírito artesão’ abordado em diversos estudos? Em que medida o trabalho artesanal, convertido em “atividade empreendedora” despersonaliza, massifica, ilude e precariza o artesanato tradicional? O que é esse

artesanato contemporâneo que iniciou com a ideia de resistência ao sistema e adotou a lógica do capitalismo nas indústrias e empresas artesanais, transformando o significado e as relações inseridas? Como o ‘artesanal’ ganhou tanta visibilidade enquanto adjetivo? Esses foram alguns questionamentos que serviram de base para esse estudo.

Não temos como finalidade apresentar soluções, mas fomentar a discussão e entender o lugar que o artesanato tradicional ocupa nos estudos. Para tanto, primeiramente entendemos que o ‘artesanato’ e o ‘trabalho artesanal’ ganharam força nos últimos anos, devido aos movimentos hipsters, à cultura de ‘fazer’ e ao surgimento de formas de consumo alternativas, como veremos no próximo tópico. No entanto, utilizam-se das características do trabalho artesanal tradicional – de base contrária ao capitalismo – para adotar a lógica capitalista e romantizar ao mesmo tempo em que negligenciam o fazer artesanal marginalizado. Buscamos criticar o uso desenfreado dos termos nos estudos organizacionais, motivado pela estetização do mundo e o capitalismo artista: a arte e o mercado se tornam praticamente indissolúveis (Lipovetsky; Serroy, 2015).

Partimos do entendimento de que o trabalho artesanal é uma prática social, por ser construído socialmente e ter seus significados compartilhados e transformados, bem como a própria prática. Além disso, argumentamos que para compreender o artesanato enquanto fenômeno é indispensável que ele seja situado em suas condições sociais, culturais, históricas e econômicas. Para tanto, defenderemos que o artesão-artista está situado em condições socioeconômicas e culturais que estão imbricadas no fazer artesanal, levando em conta as seguintes nuances: suas raízes culturais, o rosto e a voz de quem o faz – o gênero; e o capitalismo na era da globalização e do capitalismo artista. Não afirmamos, contudo, só haver essas condições. No entanto, essas se destacaram nos estudos organizacionais locais referentes ao artesanato tradicional e nos espaços vazios do trabalho artesanal nos estudos internacionais.

Os indivíduos comuns – ‘ordinários’ – não são passivos e frutos da institucionalidade, ou desses diversos contextos que compõem as vidas cotidianas para Certeau (2023). Sob a lente da teoria social de Certeau (2012; 2023), relacionando-a com a prática social, percebeu-se a necessidade de voltar o olhar ao indivíduo – que é social e situado – para observar as micropráticas de resistência frente a todas essas condições mencionadas anteriormente. O trabalho artesanal,

enquanto organização informal local, é manifestado na invisibilidade e nessas micropráticas cotidianas silenciosas, mas capazes de se articular em contextos culturais cotidianos – em que coexistem diversas culturas utilizadas de formas diferentes pelos indivíduos – e, assim, surgem novas práticas (Machado; Silva; Fernandes, 2020).

Foi neste sentido que buscamos em Certeau (2023) a importância do oculto do cotidiano, pois a resistência dos indivíduos ordinários ocorre a partir das micropráticas do cotidiano, que são capazes de tecer suas histórias e, ao resistir, transformar e (re)criar suas práticas artesanais. Escolhemos como fenômeno de pesquisa um trabalho artesanal tradicional localizado no interior de Sergipe: a renda irlandesa de Divina Pastora, devido à apropriação da herança cultural das rendeiras e da transformação do modo de fazer renda em patrimônio imaterial brasileiro. No entanto, embora falemos em alguns momentos sobre “as rendeiras” de Divina Pastora, o que precisamos olhar é para a rendeira, indivíduo, inserida em um contexto e que o ‘ser rendeira’ tem um significado social partilhado, articulado com outros significados também partilhados (Sapiezinskas, 2012).

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a renda irlandesa é confeccionada a partir de uma sequência de fases: i) riscar ou copiar um desenho num papel transparente; ii) fixar o papel riscado sobre um papel grosso; iii) alinhar o lacê sobre o risco do papel; iv) fixar o papel numa pequena almofada ou travesseiro; v) preencher os espaços vazios entre o lacê com os pontos utilizando agulha e linha; vi) separar a renda do papel, cortando os alinhavos; vii) limpar a renda, tirando os fiapos de linha (IPHAN, 2014). Disponho-me a passar pelos temas centrais deste estudo tecendo uma renda e apresentando trechos do poema “Rendas e Rendeiras: um ofício de encantar” de Aglaé d’Ávila Fontes – renomada pesquisadora da cultura popular sergipana, buscando assumir nessa escrita o tom narrativo que perpassa esse fazer.

Dessa forma, os tópicos seguem o passo a passo do render anteriormente apresentado. No próximo capítulo fixamos o papel riscado da contextualização sobre o papel grosso dos *artesanatos* e das práticas artesanais no plural, problematizando a diversidade de conceitos existentes e a diferenciação entre a criação (arte) e a reprodução ou cópia (artesanato). No terceiro capítulo tópico, alinhavamos o lacê – fio brilhoso que suporta toda a construção da renda – no capitalismo predatório, trazendo as ideias de ‘novo trabalho artesanal’ e ‘empreendedorismo artesanal’.

No quarto capítulo fixamos o papel grosso do artesanato na almofada dos seus contextos, com a multiplicidade de pontos que compõem “a trama da renda com motivos tradicionais, que são reproduzidos e recriados continuamente pelas rendeiras” (IPHAN, 2014, p. 13): o trabalho artesanal é apresentado, assim, como prática social situada. Para tanto, apresentaremos a teoria social de Michel de Certeau, base de análise para a prática artesanal da renda irlandesa. Posteriormente, problematizaremos as situacionalidades que envolvem o fazer artesanal, levando em consideração seu contexto histórico, social e econômico.

No quinto capítulo preenchemos os espaços vazios entre o lacê com os pontos metodológicos, com o delineamento da metodologia adotada nessa tecitura, entendendo como uma pesquisa qualitativa, realizada por meio de observação participante e entrevistas narrativas, a partir de inspiração etnográfica. No sexto capítulo separamos a renda do papel, apresentando os dados e cortamos os alinhavos compreendendo as estratégias e táticas que perfazem o saber fazer renda irlandesa. Por fim, no sétimo e último capítulo limpamos a renda, trazendo as principais contribuições da pesquisa e cortamos os fiapos de linha propondo novas pesquisas.

1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.1.1 Objetivo Geral

Alinhavar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora (Sergipe).

1.1.2 Objetivos Específicos

1. Compreender os aspectos sociais, econômicos e históricos relacionados à renda irlandesa em Divina Pastora;
2. Compreender o não-dito que perpassa o processo de rendar;
3. Elucidar as micropráticas de resistência das rendeiras de Divina Pastora;
4. Revelar as possibilidades de rostos e vozes das artesãs-artistas de renda irlandesa em Divina Pastora.

1.2 JUSTIFICATIVA

Seguindo as práticas (e exigências) acadêmicas referentes à justificativa de uma pesquisa científica, poderia utilizar como base as lacunas teóricas existentes no fenômeno do trabalho artesanal tradicional, como foi possível perceber ao analisar os estudos científicos nacionais e internacionais publicados. Para apreensão da prática artesanal há uma diversidade de vertentes teóricas possíveis, sendo um campo polissêmico (Gherardi, 2016). A ‘virada prática’ – que abarca os diversos autores das teorias da prática e da prática social, influenciados pela virada interpretativa ou cultural da teoria social – tem em comum o interesse pelo mundo da vida, do cotidiano (Reckwitz, 2002).

Em relação às possibilidades, destacamos a perspectiva da teoria da prática decorrente da teoria cultural. Entendemos que a teoria da prática de Certeau pode auxiliar na compreensão dos ofícios para além da cultura dominante, buscando analisar o cotidiano das pessoas (Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020), ainda que não seja muito utilizado nessa abordagem. Dessa forma, a pesquisa se justificaria por utilizar uma lente teórica não comumente utilizada: o artesanato enquanto prática social situada.

No entanto, retomo as micropráticas de resistência de autoria, contrariando as justificativas de pesquisas embasadas em lacunas teóricas. Gostaria de esclarecer que a justificativa principal desta pesquisa é pessoal. Enquanto autora, sou filha, sobrinha, neta e bisneta de diversas artesãs-artistas. Algumas rendeiras, outras costureiras. De renda de bilro, de renda Richelieu, de máquinas de costura. As reuniões familiares – do lado feminino – contavam com compartilhamento de informações acerca de tais *artesanatos*.

Escuto os sons de máquinas de costura e de tesouras no tecido desde que me lembro dos encontros em família, de festas juninas, de comemorações de aniversário em casa. Participei em diversos momentos dos riscos e cortes dos tecidos. As rendas, por sua vez, não passaram por mim. Escutei algumas histórias de minha avó, minhas tias e minha mãe acerca da minha bisavó, dona Maria Rosa, exímia rendeira de renda de bilro. Rendeira, com as dores – de coluna, especialmente – e as alegrias do rendar.

Muitas das histórias contadas nas reuniões familiares, em algum momento, relembavam as infâncias e adolescências em que minhas tias e mãe aprenderam

diversos artesanatos com freiras que se fixaram na cidade de Frei Paulo, em Sergipe, ou com as gerações anteriores da família. Confesso que a minha geração já não se interessou com afinco em aprender tais artes, com raríssimas exceções. Tais fazeres fazem parte de quem sou, das memórias que tenho, principalmente por parte de minha mãe.

Lembro de, ainda criança, escolher juntamente com minha mãe as estampas do vestido de São João – os festejos juninos. Lembro de minha avó nos presenteando com colchas de retalho, ainda comuns em nossa família. Lembro de tias bordando toalhas, ajustando roupas. Lembro de minha avó comemorando bastante cada tecido que ganhava – minhas tias e mãe mencionam que desde que eram crianças era dessa forma. Roupas novas para o Natal, roupas novas para a missa, numa realidade de subsistência e de 12 filhos convivendo nesse contexto. Vejo que tais memórias perfazem nossa família e atravessam o tempo.

O maternar de minha mãe envolveu pinturas em fraldas de pano com nossos nomes e desenhos, diversos laços (afetivos também) como acessórios, vestidos. Ainda guarda o vestido rendado – tamanho valor dado – do meu batizado. O vestido já veio de outra prima e já foi utilizado por algumas outras depois de mim. O meu vestido do primeiro aniversário, confeccionado por ela para a data e já foi utilizado por outras primas. O artesanato, de diferentes formas, faz parte de minha história. Das histórias de cada uma citada até aqui. E de tantas outras pessoas.

A sensação relatada por minha avó, minhas tias e minha mãe é que cada uma delas deixa um pouco de si em cada colcha, em cada renda, em cada roupa criada, em cada escultura de barro que minha mãe fez e que estão em todas as partes da casa. Essa sensação é reforçada por Dalmônica (2021), ao afirmar que trabalhos manuais são parte da cultura e marcam a história e a memória de quem o faz e de quem o consome.

Embora fale muito de mim nesse momento, o objetivo é demonstrar a minha relação com o artesanato e as diversas razões para o meu interesse. No entanto, o fenômeno a ser estudado só foi percebido por mim ao me afastar de Sergipe, pois foi no sentir falta de ‘casa’ que busquei acompanhar as culturas – no plural – locais, por curiosidade. Há uma divulgação ampla de Divina Pastora enquanto cidade das rendeiras, por alcançarem o feito de se apropriarem da renda irlandesa e tornarem-na patrimônio imaterial de Sergipe. O primeiro contato que tive com esta renda me remeteu à necessidade de desvelar o que há por trás deste trabalho artesanal.

Quantas histórias cabem nesse rendar? Como essa renda é tecida? Por quem? Qual a importância cultural para os habitantes de Divina Pastora? A atual geração tem se interessado em saber-fazer renda? Como essas artesãs-artistas resistiram a tantos anos construindo e transformando a renda irlandesa? O que envolve o fazer renda irlandesa em Divina Pastora? Entendo que, enquanto pesquisadora e cientista, sou movida por essas perguntas. Não posso justificar essa pesquisa ocultando essas nuances pessoais.

Embora justifique esta pesquisa a partir das nuances pessoais, também é por meio destas que preciso, aqui, comprometer-me com o rigor científico e com minhas limitações. Minha proximidade pessoal com o tema é limitada, sobretudo pelo meu lugar de fala. Quando relato que me sinto próxima de algumas formas, refiro-me à arte, não ao saber-fazer renda irlandesa. Com este não tive contato profundo, para além da admiração e encantamento quando o via. Também tive contato limitado à arte familiar de algumas maneiras: eu não residia no interior do estado, apenas visitava aos finais de semana (embora sentisse que era meu lar, não era minha casa); não costurava, apenas auxiliava e compartilhava o espaço; não vivi a realidade da minha mãe, tias e primas e, principalmente da minha vó e bisavó.

Não entendo que o contato que tive desde a infância me torna uma entendedora do que é ser artesã-artista. Sobre isto, cabe a mim apenas relatar e me limitar a esse ponto. Espectadora de artesã-artista é um posto que me cabe melhor. Não quero, portanto, que me entendam como uma observadora participante desde a infância de toda e qualquer arte. Embora essas realidades sociais permitam um paralelo, é apenas um paralelo com suas inúmeras divergências e particularidades. E é sobre elas que gostaria de lançar luz: não estou estudando sobre as mulheres da minha família em Frei Paulo, mas o saber-fazer renda irlandesa com as artesãs-artistas atuais em Divina Pastora. Sob seus pontos de vista. E cada contexto, como argumento desde o início dessa tese, é único e permeado por nuances que, na minha perspectiva, somente escutando suas vozes e vendo seus rostos seria possível me aproximar.

Não pretendo ser detentora da verdade das histórias, nem analisar sob a perspectiva do que é ou não verdade. Nem poderia, Certeau não o faz. O que me proponho é a relatar as práticas sociais que perfazem a renda irlandesa a partir da narrativa de quem a faz e de observações próprias. O proposto, apenas para reforçar, é teorizar sobre as práticas sociais cotidianas e, assim, lançar luz às

maneiras de fazer que muitas vezes estão ocultas e que são a maior parte da vida social (Certeau, 2014). Neste sentido, busquei selecionar as histórias a serem contadas a partir do que considerar importante para teorizar, embora não sejam necessariamente as escolhas de cada um.

Tentei – a partir de um compromisso assumido desde o início desta pesquisa – não selecionar tais histórias de maneira tão arbitrária, nem os fatos a serem relatados em meus diários de campo. Para isso, estive comprometida com a reflexividade, reescrita e (re)análise dos dados. Nos diários de campo realizados foi percebido um ganho considerável ao retornar aos relatos e rever as imagens, reouvir os áudios encaminhados: revisei os relatos algumas vezes e somente na última não acrescentei algo ao texto.

2 FIXANDO O PAPEL RISCADO SOBRE UM PAPEL GROSSO: OS ARTESANATOS E AS PRÁTICAS ARTESANAIS

*“Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Seu vai e vem traçador, constrói belezas e desafia a harmonia de um
riscado secular. O destino do fio se faz no caminho do cordão. Ele é
guia e sustentação das ideias da criação (...)”*

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

O artesanato tem sido um fenômeno importante para entender trabalho e organizações (Bell et al., 2019), sendo necessário refletir sobre o ofício e as transformações sociais e culturais no trabalho artesanal (Vega Torres, 2022). Para tanto, precisamos primeiramente delimitar do que estamos falando ao mencionarmos “trabalho artesanal” e “artesanato”. Dentre os conceitos que envolvem o artesanato, o primeiro *ponto* que precisamos esclarecer é que são definidos de maneiras bastante diferentes. Assim como Bell et al. (2019) propõem, não buscaremos uma definição única, pois não é nosso objetivo.

Fazendo uma busca inicial em bases científicas, fica possível notar a quantidade de publicações que envolvem o termo “Craft*²”. É possível perceber o uso do “artesanal” em diversas situações diferentes, especialmente envolvendo ‘criação’: *job crafting, crafting agenda, crafting review, crafting opportunities*, etc, reforçando a popularização do termo e o uso desenfreado do mesmo. Ao analisar os textos que tinham relação com o trabalho artesanal, podemos notar que a maioria desses estudos se referem às ‘indústrias culturais’, ‘indústrias artesanais’, ‘pequenas empresas’ ou ‘empreendimentos’ tais como cervejarias, refrigerantes, perfumarias artesanais (ex. Ghoparde, 2017; Land; Sutherland; Taylor, 2019; Raharjo et al., 2021; Yang; Su; Ni, 2021), usando o ‘artesanal’ enquanto adjetivo para simbolizar o ‘gourmet’.

Tais observações chamam atenção para o perigo de perder o significado inicial (Waehning; Karampela; Pesonen, 2019) e reforçam a negligência aos trabalhos artesanais tradicionais. As peças produzidas de maneira artesanal, sob a nossa perspectiva, são diferenciadas e exclusivas. Não partem da ideia da linha de produção da fábrica, sendo produzidas em pequenas quantidades e de maneira única. O que chamamos de trabalho artesanal tradicional é, portanto, um trabalho

feito em pequena escala, exclusivo, único e que o conhecimento do seu saber-fazer é passado de geração para geração.

Vale reforçar desde já que para conceituar o artesanato a partir dos movimentos hipsters que se referem ao ‘espírito artesão’, os autores se utilizam das características do trabalho artesanal tradicional – de base contrária ao capitalismo – para adotar a lógica capitalista e romantizar ao mesmo tempo em que negligenciam o fazer artesanal marginalizado. Buscamos criticar o uso desenfreado dos termos nos estudos organizacionais, motivado pela estetização do mundo e o capitalismo artista: a arte e o mercado se tornam praticamente indissolúveis (Lipovetsky; Serroy, 2015).

Em meio a essa popularização do termo artesanal atrelado ao trabalho ‘feito à mão’, o trabalho artesanal permaneceu em seus mais diversos contextos. Visto ainda como uma forma de compensar a perda de significado do trabalho e sendo uma forma de desafiar e resistir aos modos de vida contemporâneos (Endrissat; Noppeney, 2019), o trabalho artesanal tradicional, resistente, continuou existindo durante todo o tempo. Uma reflexão que surgiu a partir dessa contextualização, foi: Como romantizar o ‘espírito artesão’ por sua busca à perfeição, sua resistência ao capitalismo e negligenciá-lo quando tem essas características envolvidas?

Pretendemos com este capítulo, portanto, fomentar a discussão e entender o lugar que o artesanato tradicional ocupa nos estudos. Para começarmos nosso diálogo sobre o artesanato enquanto prática social situada, entendo que primeiramente precisamos entender de onde estamos partindo. Assim, escolhi iniciar nossa conversa tentando entender as problemáticas envolvendo os diferentes conceitos de artesanato e suas diferentes classificações. O seu conceito, tal como argumentaremos como sendo uma prática, é construído socialmente. Isso significa que uma das razões para as diferentes conceituações do termo é a sua transformação ao longo dos anos (Endrissat; Noppeney, 2019; Hackney, 2013), mas não só face a uma trajetória temporal. Buscaremos, portanto, salientar tais divergências.

O termo foi utilizado no século XVIII num contexto político, referindo-se a poder e conhecimento secreto (Endrissat; Noppeney, 2019). No século XIX, com o capitalismo industrial, o trabalho artesanal passou a ser visto como uma atividade doméstica, associada exclusivamente às mulheres, com base comunitária e produção em pequena escala (Bell et al., 2019). Numa perspectiva nacional, o

trabalho artesanal era uma atividade desenvolvida na zona rural, com a finalidade de suprir as necessidades de quem o desenvolvia (Machado; Colvero, 2017). No entanto, com o êxodo rural ocorrido no século XX, a prática artesanal passou, também, a ser desenvolvida nas cidades (Dupey, 2006; Gonçalves; Prado, 2018; Machado; Colvero, 2017).

Podemos ver que já aparecem autores que condicionam o território ao artesanato. Neste sentido, há o que Canclini (2011) entende por “desterritorialização”, devido à mudança do campo para a cidade ou à globalização. Dito de outra forma, a prática artesanal, com o passar do tempo, tem sua relação com a localização geográfica fragilizada e a cultura perde relação exclusiva com seu território (Canclini, 2011). Concordamos com tal afirmação? Se considerarmos que as ‘culturas’ ou os trabalhos artesanais desenvolvidos em determinado território estão vinculados aos materiais ali postos, talvez. Mas pensemos nas rendeiras: houve, realmente, uma perda de território?

Em se tratando de Divina Pastora, a renda irlandesa permanece sendo tecida na cidade. Há rendeiras em Aracaju – capital do estado – também. Mas, embora seja feita em outro território geográfico, o saber-fazer renda irlandesa tem como origem a cidade de Divina Pastora. Portanto, a prática artesanal de renda irlandesa tem como base os pontos ali desenvolvidos, as técnicas (re)criadas. O conhecimento é partilhado a partir das gerações. Podemos, então, falar de ‘prática artesanal’ como algo amplo, desconsiderando essas particularidades?

Este é um outro *ponto* que gostaria de esclarecer nesta pesquisa: não considero possível abordar ‘prática artesanal’ no singular. Seria desconsiderar que o destino do fio de cada artesanato se faz no caminho do cordão, como o poema de Aglaé Fontes traz. Embora os fenômenos tenham suas similaridades, não lançarei luz a elas. No tecer desta tese-renda argumentarei de forma reiterada que, na perspectiva que defendo, o trabalho artesanal é como prática social situada, ou seja, a *linha* que irá me guiar é a desocultação das particularidades e dos fazeres do trabalho artesanal.

Retornemos às diferenciações conceituais. É possível perceber alguns conceitos que remetem o artesanato ao que é “feito à mão”: atividade em que o produto é feito e desenhado por alguém que investe sua personalidade ou seu ‘eu’ no objeto produzido (Naudin; Patel, 2020; Waehning; Karampela; Pesonen, 2019), ou como um “complexo de atividades de natureza manual, através das quais o

homem manifesta a criatividade espontânea” (Pereira, 1979, p. 21). Já percebemos que a criação ou criatividade aparecem em alguns dos conceitos. Qual seria, então, a diferença entre arte e artesanato na literatura?

Essa é uma complexidade que é destacada nas pesquisas sobre o trabalho artesanal: a diferença entre arte e artesanato. Se Pereira (1979) considera a criatividade na prática artesanal, Dormer (1997) entende o artesanato algo menos ‘criativo’, como apenas fazer o objeto. A arte, por sua vez, seria a transformação das ideias e emoções em objetos visuais (música, texto, performance) (Dormer, 1997). A Base Conceitual do Artesanato Brasileiro diferencia o artesanato da arte popular diante do propósito de cada uma das atividades: enquanto “o artista popular tem profundo compromisso com a originalidade, para o artesão essa é uma situação meramente eventual” (Brasil, 2012, p.12). Dito de outra forma, o artista precisa partir de algo que seja da sua criação, enquanto o artesão desenvolve um modelo e o reproduz.

Não entendo ser possível diferenciar a arte do artesanato neste sentido, tendo em vista que as peças e técnicas reproduzidas para desenvolver uma obra de arte ou um produto artesanal são transformadas em sua prática. Ambos têm produtos finais únicos, se partirmos da ideia do “feito à mão”. “Há um forte preconceito que atribui uma conotação de inferioridade às coisas feitas à mão e uma conotação de superioridade às coisas projetadas pelo intelecto” (Borges, 2011, p. 221). Dessa forma, nesta pesquisa não será considerada a dualidade entre arte e artesanato, nem entre artesão e artista. Essa distinção ocasionou a marginalização do trabalho das mulheres, que são associadas majoritariamente aos trabalhos artesanais, enquanto os homens são relacionados à arte (Rippin; Vachhani, 2019). Mas aprofundaremos essa discussão no capítulo referente ao artesanato enquanto prática social situada.

Também existem autores que não consideram sequer a necessidade de ser “feito à mão”, podendo ser reduzido a “um processo que envolve competências técnicas e capacidade de design, juntamente com um profundo conhecimento dos materiais” (Bennett, 2020, p. 13, tradução nossa). De acordo com a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (Brasil, 2012, p. 11), um artesão é

“o trabalhador que de forma individual exerce um ofício manual, transformando a matéria-prima bruta ou manufaturada em produto acabado. Tem o domínio técnico sobre materiais, ferramentas e processos de produção artesanal na sua especialidade, criando ou produzindo trabalhos que tenham dimensão cultural, utilizando técnica **predominantemente**

manual, podendo contar com o auxílio de equipamentos, desde que não sejam automáticos ou duplicadores de peças”.

O trabalho artesanal é conceituado ainda como “uma atividade que transforma materiais, descartados ou pouco nobres, em um produto feito à mão com grande valor afetivo e, também, de mercado” (Dalmônica, 2021, p.14). Ou seja, há também uma perspectiva utilitarista do artesanato, entendendo como a produção de objetos funcionais e/ou que servem a propósito útil (Becker, 1978). Tais aspectos são relacionados ao que denominam de realidade material. Diante de todos os significados abordados, alguns trabalhos defendem que existem dois valores comuns: seu modo de produção tem um envolvimento corporal com os materiais na sua prática, contrário à divisão cartesiana de mente e corpo; e é contrário aos processos de industrialização e massificação e da padronização dos produtos (Bell et al., 2019; Brown, 2020).

Retornando à Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, as classificações do artesanato levam em consideração a origem, natureza de criação e de produção e auxiliam a identificar os valores históricos e culturais no tempo e espaço em que é produzido (Brasil, 2012). Assim, as classificações podem ser: artesanato indígena; artesanatos de reciclagem; artesanato tradicional; artesanato de referência cultural; e artesanato contemporâneo-conceitual.

O artesanato indígena é produzido nas comunidades e etnias indígenas, relacionando-se às origens de produção. O artesanato de reciclagem, como o nome informa, é produzido com a utilização de matéria-prima reutilizada. O artesanato de referência cultural resgata ou realiza uma releitura dos elementos culturais tradicionais da região em que é produzido. O artesanato contemporâneo-conceitual envolve a inovação e busca afirmar um estilo de vida ou afinidade cultural. Por fim, o artesanato tradicional é um

“conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo das suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimento de técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração” (Brasil, 2012, p. 29).

O que gostaria de chamar a atenção é referente ao ‘artesanato tradicional’, o fenômeno que me interessa, que, como prática social, é incorporado nas famílias e

comunidades ao ser transmitido pelas gerações – como os que presenciei na minha família – e trazem a perspectiva de herança e identidade (Dalmônica, 2021; Narciso; Narciso; Sales, 2020). O saber-fazer artesanato tradicional é, portanto, social e partilhado.

As menções sobre o artesanato tradicional nas fontes internacionais consultadas se referem a um “ativismo artesanal” (*craftivism*), sendo uma forma de utilização das artes tradicionais para o ativismo contrário ao capitalismo e práticas de trabalho (Endrissat; Noppeney, 2019; Rippin; Vachhani, 2019) e muitas vezes relacionadas a ideias que remontam a industrialização. Além disso, alguns autores denominam de ‘novo trabalho artesanal’ e atribuem a ele a popularização do ‘artesanato’ no século atual.

No entanto, se pensarmos na renda irlandesa, por exemplo, como entendê-la enquanto empresa, atividade empreendedora e indústria? Se continuaram produzindo, resistindo e existindo enquanto caía em ‘desuso’ e voltava ao uso enquanto ‘ativismo’, quem está falando sobre artesanato? De que artesanato estamos falando? São questões que precisam ser feitas, com urgência, nos estudos organizacionais referentes ao tema e que remontam à necessidade de contextualizar o trabalho artesanal, pois até o momento tudo o que podemos ver são as mãos, sem considerar de quem são, seus rostos. É fundamental, portanto, considerarmos todas as divergências de conceituação do artesanato e entendermos que são diferentes práticas artesanais a depender de qual tipo e a situacionalidade de onde é (re)criado.

Reforçamos, portanto, de que não há uma única definição para trabalho artesanal e não nos propomos a buscar uma. Apenas para fins de compreensão, analisamos o trabalho artesanal de maneira interpretativa, ou seja, como um fenômeno que é construído social, histórica e culturalmente, não se tratando de uma categoria pré-determinada (Bell et al., 2019). O trabalho artesanal será tratado, neste estudo, como o “resultado de padrões de ação e linguagem acordados que são o resultado de relações sociais” (Bell et al., 2019, p. 1, tradução nossa).

Vale esclarecer que os conceitos que se relacionam a aspectos de empreendedorismo não farão parte do nosso entendimento de trabalho artesanal. Embora existam os conceitos e tenhamos trazido até aqui, não partimos desse ponto. O nosso ponto é de um trabalho artesanal aproximado do entendimento de um trabalho artístico: uma produção artística, criativa e única. Entende-se o trabalho

artesanal, portanto, como uma prática social realizada por uma determinada coletividade e, portanto, relacionada às suas condições sociais.

3 ALINHAVANDO O LACÊ SOBRE O RISCO DO PAPEL: O RISCO DO ‘NOVO TRABALHO ARTESANAL’ E DO ‘EMPREENDEDORISMO ARTESANAL’

*“(...) Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Os dedos nus e desprevenidos se magoam nos ritos dos sacrifícios da
agulha no bordar (...)”*

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

Depois da problematização apresentada anteriormente e do contato com a literatura publicada acerca de artesanato, como visualizar o artesanato enquanto ‘empreendedorismo’? Não seria justamente uma forma de resistir à ideia de atividade empreendedora? Em que ponto se cruzam esses temas, caso ocorra? Existe a possibilidade de entender o artesanato enquanto atividade empreendedora ou retornamos ao problema inicial dos conceitos de trabalho artesanal? Percebi, então, que eu precisava compreender mais sobre o que é a atividade empreendedora para posteriormente relacionar ao trabalho artesanal.

Em minha dissertação, busquei analisar o ecossistema empreendedor de Sergipe – ainda que com todas as limitações de uma dissertação. Passei todo o texto trabalhando conceitos de atividade empreendedora, inovação, tecnologia e *startups*. E em nenhum momento da pesquisa há menção ao artesanato. Por quê? O empreendedor artesanal quase não é mencionado na literatura de empreendedorismo (Ferreira; Sousa; Gonçalves, 2019). Na minha perspectiva, por não serem temas correlatos.

No entanto, não pretendo chegar a uma solução, tal qual nos demais capítulos, para esse debate. Mas gostaria de apresentar as possibilidades de compreensão do que é empreendedorismo e problematizar esse fazer artesanato enquanto atividade empreendedora e suas consequências. Estamos novamente romantizando um trabalho de resistência? Como algo que é passado a cada geração, resistindo ao tempo e, muitas vezes, sendo financeiramente insustentável para quem o faz pode ser fixado a uma essência capitalista, como o empreendedorismo?

Primeiramente, preciso esclarecer que a atividade empreendedora e o empreendedorismo também são termos difíceis de entender (Ferreira; Sousa; Gonçalves, 2019). Para abordar o empreendedorismo artesanal – que, segundo

Ferreira, Sousa e Gonçalves (2019) se refere a produção de bens ou serviços artesanais comercializados – os autores utilizam os seminários de empreendedorismo, conforme pude observar no desenvolver da dissertação. Há, inclusive, menção a um ‘ecossistema de empreendedorismo artesanal’ (Ratten, 2022). É notória, portanto, uma tentativa de inserir as lógicas – inclusive as mais atuais, essa ideia de ecossistema – de um capitalismo empreendedor no fazer artesanato.

Mas vamos pensar no que é empreendedorismo. Embora seja difícil de entender e explicar, algumas lógicas são disseminadas quando nos referimos a empreender, como por exemplo que é um “motor de desenvolvimento econômico” e estimula a inovação (Acs; Audretsch, 2005; Chung; Jung; Lee, 2022), promovendo um processo de destruição criativa para substituição de velhas práticas por novas ideias (Formica, 2002), assim como alguns autores argumentam ser uma fonte de criação de empregos (Ziakis; Vlachopoulou; Petridis, 2022). Embora eu discorde dessas afirmações, assim também apresentam Ratten e Jones (2018) para apresentar o empreendedorismo artesanal: a substituição de práticas antigas por novas. Além disso, alguns autores mencionam que o empreendedorismo artesanal pode oferecer vantagem competitiva para um território ou região (Ferreira; Sousa; Gonçalves, 2019).

Voltemos ao nosso debate: de que artesanato estamos falando? Por que marginalizaram continuamente o artesanato tradicional que vai de encontro a essas proposições? Não é possível falar em ‘desenvolvimento econômico’, ‘inovação’, ‘destruição criativa’, ‘substituição de práticas anteriores por atuais’, ‘vantagem competitiva’, nem ‘geração de empregos’ quando falamos de artesanato tradicional. O empreendedorismo artesanal, então, não aborda o artesanato tradicional? Não é o que veremos.

Retomando o capítulo anterior, o artesanato ressurgiu e tornou-se popular no início do século XXI. Há autores que atribuem a popularização ao retorno mundial à “moda do trabalho artesanal” no novo século (Gandini; Gerosa, 2023), outros atribuem à cultura contemporânea de “fazer” que remete à sensação de possibilidade e de retorno da agência do indivíduo (Gauntlett, 2011; Stannard; Mullet, 2018), do propósito e significado do trabalho (Endrissat; Noppeney, 2019); à sua dimensão social, possibilitando a conexão entre as pessoas, bem como conectá-las aos ambientes físicos (Gauntlett, 2011; Rippin; Vachhani, 2019); uma

possibilidade de distração ou atividade popular de lazer (Hackney, 2013; Stannard; Mullet, 2018).

Mas de que trabalho artesanal os autores estão tratando ao mencionarem que este voltou a ser moda? Quando, antes, o trabalho artesanal foi uma moda? As coisas se esclarecem ao apresentarem qual é o ‘artesanal’ em questão: “o termo ‘novo trabalho artesanal’ tem sido utilizado para identificar práticas inovadoras de trabalho artesanal caracterizadas por uma aura de ‘descolado’” (Gandini; Gerosa, 2023, p.1, tradução nossa), ou seja, o ‘artesanal’ que ganha força a partir dos movimentos hipsters, da cultura de ‘fazer’ (Rippin; Vachhani, 2019) e do surgimento de formas de consumo alternativas – contrárias à padronização e produção em massa – e importância dos processos e das qualidades simbólicas e estéticas do artesanato (Yang; Su; Ni, 2021), que remetem à estetização do mundo (Lipovestky; Serroy, 2015).

Como pode ser percebido, as motivações são diversas, mas reforçam que este foi transformado e que o artesanato contemporâneo é visto como um espírito positivo, de otimismo e esperança, conhecido como “espírito artesanal” (Endrissat; Noppeney, 2019) na busca da perfeição e de qualidade do produto (Brown, 2020). Os autores ainda destacam que esta é uma ‘nova energia’ (Endrissat; Noppeney, 2019) ou, como vimos, o ‘novo trabalho artesanal’ (Gandini; Gerosa, 2023).

Ao mesmo tempo, deparei-me com algumas pesquisas (Downey; McAdam; Crowley, 2024; Naudin; Patel, 2020; Ratten, 2022) que mencionavam o “empreendedorismo artesanal”, como uma parte desse movimento ‘hipster’ em resistência às alterações climáticas e à industrialização, apoiando, assim, uma produção artesanal em pequena escala e produzida localmente (Munro; O’Kane, 2021; Naudin; Patel, 2020). Podemos perceber, então, que o ‘empreendedorismo artesanal’ tenta abordar o trabalho artesanal tradicional, embora seja contraditória essa relação entre empreendedorismo e trabalho artesanal tradicional.

Contraditória porque o que entendemos por trabalho artesanal tradicional não pode estar relacionado aos ideais do empreendedorismo de maximização de lucro e produção em série. A maximização do lucro que, quando inserida no contexto do trabalho artesanal, como veremos adiante, justifica uma inserção de políticas públicas que buscam baratear os custos – substituindo o material da renda irlandesa, por exemplo – ou redução do tempo de produção. Como falarmos em tempo quando falamos em artesanato? Ainda que Munro e O’Kane (2021) e Naudin

e Patel (2020) abordem uma produção em pequena escala, ainda é uma ‘pequena indústria’ destes produtos. diante da definição da Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, pois **não** considera artesão aquele que:

- “I – Trabalha de forma industrial, com o predomínio da máquina e divisão do trabalho, do trabalho assalariado e da produção em série industrial;
- II – Somente realiza um trabalho manual, sem transformação da matéria-prima e fundamentalmente sem desenho próprio, sem qualidade na produção e no acabamento;
- III – Realiza somente uma parte do processo da produção, desconhecendo o restante” (Brasil, 2012, p.11).

Dessa forma, a lógica do empreendedorismo – que segue a lógica do capitalismo e da produção em massa – não pode e não deve ser aplicada ao que é considerado artesão, diante do conceito apresentado. Há quem defenda que a “indústria artesanal” não é uma novidade (Banks, 2010). O que seria novidade é o “grau de empreendedorismo que incorpora a inovação digital e tecnológica” (Ratten, 2022, p. 16). Para abordar a relação entre empreendedorismo e artesanato, segundo Bennett (2020, p. 14) é necessário “considerá-lo como setor industrial e como essas empresas funcionam”.

Diante do conceito do que não é artesão apresentado pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, não é possível considerar artesão aquele que trabalha de maneira industrial e em produção em série. Sendo assim, como podemos considerar o artesanato como um setor industrial? Como considerar como “empreendedores” profissionais autônomos, marginalizados e praticantes de uma atividade que tem como base a predominância do trabalho manual e da produção em pequena escala?

Para além do exposto, a forma como o trabalho artesanal tem sido abordado por políticas públicas ou “setoriais” – setor artesanal, como um setor econômico – muitas vezes reforçam a visão de “empreendedorismo” ou “indústria” na atividade, tentando enquadrá-la numa lógica capitalista, industrial e de produção. No entanto, essa tentativa de inserção da lógica capitalista no fazer artesanal – inclusive por tais políticas públicas – acarretou adversidades que já podem ser percebidas, hoje, nessa atividade: a perda de sentido das atividades manuais, pela necessidade de que o produto seja disponibilizado rapidamente (Lima e Oliveira, 2016; Silva; Barbosa; Guimarães, 2024).

Assim, a prática simbólica e cultural do trabalho artesanal tradicional tem se alterado e se afastado do que é considerado “tradicional” (Marquesan; Figueiredo, 2014). Incutir ao artesanato a perspectiva do tempo de produção, da minimização de

custos de produção ou de mecanização de parte do processo traz danos para a atividade, como afirmado anteriormente. É preciso levar em consideração tais aspectos ao deliberar as ações de política pública relacionadas ao trabalho artesanal tradicional.

Não pretendo me alongar nos termos de empreendedorismo artesanal, indústria artesanal, ecossistema de empreendedorismo artesanal ou 'novo trabalho artesanal', nem termos que tenham o sentido de atribuir inovação e disrupção a uma prática tão diversa. Não há, a meu ver, como relacionar tais temas sem negligenciar e silenciar o artesanato tradicional, sobrevivente durante todo o tempo em que não esteve em 'moda' o termo artesanal. Permitam-me me aprofundar na perspectiva que adotaremos nesta pesquisa: o artesanato enquanto prática social situada.

4 FIXANDO O PAPEL NA ALMOFADA: O ARTESANATO COMO PRÁTICA SOCIAL SITUADA

“(...) Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!
Enquanto eles *brincam com os fios e tecem belezas em círculos, retas ou volteios sobre a agulha, vão surgindo mandalas em relevo, sóis da sensibilidade.* (...)”

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

Não buscamos até o momento conceituar prática social, mas antes de apresentar a perspectiva cerateauniana do que é prática social. É importante compreender que este é um campo considerado polissêmico e, por isso, pode ser estudado de diferentes formas e partindo de perspectivas onto-epistemológicas diferentes (Gherardi, 2016). Além disso, seu conceito é utilizado de maneira confusa algumas vezes, o que dificulta a coleta, interpretação e apreensão dos dados e do social (Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020).

Mas então o que seria prática social? Embora se possa entender que é quando o foco está no ‘mundo da vida’, onde as ações ocorrem (Schatzki; Cetina; Savigny, 2005), não é somente aproximar-se do cotidiano dos indivíduos e observá-lo. Também não é possível entender que as práticas são dadas ou estáticas, mas existe a transformação das práticas, tendo em vista que são realizadas por pessoas – e artefatos, coisas – que modificam os sentidos atribuídos, as regras, as interpretações (Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020). As práticas, portanto, são entendidas como dinâmicas.

4.1 UMA PERSPECTIVA CERTEAUNIANA DA PRÁTICA SOCIAL: O COTIDIANO

Alguns pontos são fundamentais para compreender Michel de Certeau, pensador francês, padre jesuíta e pensador do século XX, estudioso de várias áreas do conhecimento, como história, antropologia e teologia. Entendo¹ Certeau como um autor pertencente à corrente teórica da ‘virada da prática’, ou um teórico da prática (Faria; Leite-da-Silva, 2017; Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020). Penso desta

¹ Embora utilize a primeira pessoa do plural – nós – durante essa parte da pesquisa, nesse momento a primeira pessoa do singular – eu – é mais coerente, tendo em vista que é um entendimento meu, não nosso.

maneira devido à sua aproximação à vida cotidiana e ao foco nas práticas sociais do cotidiano.

Para Michel de Certeau, práticas sociais ou cotidianas são as diferentes “maneiras de fazer” dos indivíduos (Certeau, 2023). Para entender essa afirmação sob a lente do autor, é necessário compreender o modelo polemológico de estratégias e táticas. Mas antes, vamos explicar o processo que levou Certeau a se interessar pelo cotidiano. Certeau era um ‘rebelde’ que tinha sua oposição, bem delimitada, do fazer ciência tradicional (Nicolini, 2012; Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020). “Inconformado com os cânones de uma disciplina rígida” e “crítico da epistemologia que governa em silêncio a profissão do historiador”, buscou relativizar a noção de verdade e de objetividade (Giard, 2023, p. 9), bem como não se contentou com as abordagens teóricas e metodológicas (Faria; Leite-da-Silva, 2017).

O autor francês foi censurado por “dar primazia à escrita em detrimento da apreensão do ‘real’ de que o historiador quer dar uma descrição ‘verdadeira’” (Giard, 2023, p. 9). Percebo Certeau como um questionador e insatisfeito com os caminhos tomados cientificamente pela história, na busca por uma verdade dos fatos. Fatos esses que, para o autor, não são possíveis de se apreender. Sendo assim, ao questionar as maneiras que é produzido o conhecimento histórico, Michel de Certeau defende que a historiografia – escrita da história – é diferente do fato acontecido que é passado, morto e, por isso, não pode ser apreendido.

Além disso, o historiador também seleciona – como todos nós, ao escrevermos sobre o outro – as informações que serão escritas de maneira parcial e arbitrária, sendo evidenciados ‘mitos’, não ‘fatos’. Mito é “um discurso relativo ao lugar/não lugar (ou origem) da existência concreta, um relato bricolado com elementos tirados de lugares comuns, uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza” (Certeau, 2023, p. 182). Dessa mesma forma, ao estudarmos organizações a partir de narrativas selecionamos as informações que apresentamos.

Retomando à ideia das diferentes “maneiras de fazer” (Certeau, 2023), em “A invenção do cotidiano” – obra utilizada nesta tese -, Certeau questiona a forma com que é visto o consumidor, entendido até então apenas como ‘reprodutor’ das estruturas, ou como ‘consumidor passivo’ das culturas. Desloca, portanto, a atenção do que denomina de consumo para o que entende como produção – não de bens e

serviços, mas de produtos culturais (Certeau, 2023; Machado; Chropacz; Bulgacov, 2020). Para Certeau (2023), embora existam os *habitus*, ou os produtos culturais oferecidos no mercado, é fundamental considerar que existem maneiras diferentes de “*marcar* socialmente o desvio operado [...] por uma prática” (Giard, 2023, p. 13). Segundo o autor, “sempre é bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas” (p. 19), pois os indivíduos ordinários, em seus cotidianos, fazem diferentes usos dos produtos culturais ofertados.

É neste sentido que Certeau se interessa pelo cotidiano: o que as pessoas estão fazendo com o que é dado? Para tanto, não busca solução nem um diagnóstico, mas seu interesse se volta ao que estava acontecendo, a partir da busca pelo sentido oculto do que se manifesta essencial no que é dito pelas pessoas. O que há por trás do que é dito? Dessa forma, o foco do autor não é nos produtos culturais oferecidos, mas nas operações dos usuários. Devo reforçar que o fato de Certeau buscar as operações dos indivíduos em seus cotidianos não o faz regressar ao “indivíduo”, mas compreender a sociedade, o que esconde e o que espera. O cotidiano, portanto, para Certeau é “algo dado, onde se manifestam opressões, ao mesmo tempo que se trata do local onde praticantes resistem e lutam para que tal contexto não se torne mera rotina” (Faria; Leite-da-Silva, 2017, p. 213).

É aqui que Certeau apresenta o modelo polemológico das estratégias e táticas. Estratégia, para Certeau (2023, p. 99), é o “cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que o sujeito de querer e poder [...] pode ser isolado”. A tática, por sua vez, refere-se à “ação calculada que é determinada pela ausência de um [lugar] próprio. [...] A tática não tem por lugar senão o [espaço] do outro” (p. 94). Explicando de outra forma, a estratégia são as relações de força existentes na sociedade, tidas como ‘dadas’, como tendo espaço próprio. A tática, no entanto, são as microações que resistem à dominação e ao ‘dado’.

Segundo Certeau (2023, p. 37) “a meta seria alcançada se as práticas ou ‘maneiras de fazer’ cotidianas cessassem de aparecer como fundo noturno da atividade social, e se um conjunto de questões teóricas e métodos, categorias e de pontos de vista, perpassando essa noite, permitisse articulá-las”. Dito de outra forma, o autor busca compreender as diferentes maneiras de fazer, ou as práticas sociais cotidianas, a partir das táticas e das estratégias, tirando-as de plano de fundo

do que acontece no cotidiano. Busca, portanto, lançar luz às táticas para compreender como a sociedade resiste e reproduz as estratégias.

É dessa forma que Certeau busca, em seus estudos – ou escritas –, apresentar a voz dos indivíduos silenciados pelo fazer história, mas que utilizam suas táticas e resistem em seu cotidiano. Os indivíduos sobrevivem – ocultos, marginalizados e invisíveis – a partir das microações – as táticas – cotidianas, buscando reverter a dominação das estratégias, mas sem ultrapassá-las, pois, também fazem parte do cotidiano (Certeau, 2023; Machado, 2018). São essas microações que entendemos como micropráticas de resistência.

Para Certeau, outro entendimento importante é acerca da cultura. Certeau buscava compreender a cultura (as regras existentes) – não no singular, mas culturas no plural – a partir do que as pessoas relatam, não somente no que fazem. É a partir da narrativa que se pode extrair, para Certeau, as táticas operadas pelos indivíduos comuns, ou seja, suas micropráticas de resistência. Assim, podemos entender que, para Certeau, é a partir dos relatos que se transformam as práticas sociais.

Partir da lente de Certeau para analisar as rendeiras me auxilia a entender que, embora sejam “indivíduos comuns que aprenderam uma técnica de artesanato”, como os diversos entendimentos nas diferenciações de arte e artesanato, essas mulheres se apropriaram de uma arte, (re)criaram pontos e maneiras de saber-fazer a partir de suas táticas e das estratégias existentes como uma ‘bricolagem’ – que Certeau embasa em Lévi-Strauss – mas que denominarei de ‘colcha de retalhos’.

Diante de tudo o que foi apresentado, o que proponho compreender, aqui, são as micropráticas de resistência, as astúcias, as maneiras de fazer diferentes das estruturas dadas para essas rendeiras de renda irlandesa residentes de Divina Pastora. Somente desta forma entendo ser possível tornar essas cidadãs que têm somente as mãos conhecidas, mulheres com voz e rosto e com suas próprias histórias de sobrevivência e resistência ao longo do tempo que transformaram e transformam a prática de rendar.

4.2 O ARTESANATO COMO PRÁTICA SOCIAL SITUADA

Como já mencionado em diversos momentos neste estudo, nós entendemos, portanto, que o trabalho artesanal é uma prática social, por ser construído

socialmente e ter seus significados compartilhados e transformados, bem como a própria prática. Além disso, argumentamos que para compreender o artesanato enquanto fenômeno é indispensável que ele seja situado em suas condições sociais, culturais, históricas e econômicas.

A partir de Certeau (2023), como já abordado, entendemos que as diferentes produções culturais devem ser compreendidas a partir das micropráticas do cotidiano dos sujeitos imersos em seus contextos sociais. Então, como alcançar o entendimento do fazer renda irlandesa desprendendo-a das suas condições sócio-históricas, sem buscar identificar como essa atividade chegou à Divina Pastora, desenvolveu-se, transforma-se constantemente e como tem sido passada de geração a geração? Certeau (2023) nos ajuda a olhar para estes indivíduos comuns, como as rendeiras.

Se levarmos em consideração todos os estudos que não remetem às condições sócio-históricas do trabalho artesanal a que se referem, chegamos no ponto inicial de questionamento desta tese: como tratar o fenômeno como único, descontextualizado, sem incorrer na marginalização do artesanato dito tradicional e inscrevê-lo na mesma lógica dos demais? A discussão existente na literatura abarca diversas formas de artesanato, mas negligencia o trabalho artesanal feito à margem e resistente à cultura dominante (Certeau, 2023). A visão sobre o trabalho artesanal é majoritariamente romantizada, entendendo-o como algo “poderoso, pessoal, político e possível” (Endrissat; Noppeney, 2019, p. 98, tradução nossa).

Tratar o “trabalho artesanal” sem refletir todas essas questões é considerar que todos partiram de um mesmo lugar e serão diferenciados a partir do tipo de artesanato, das técnicas e habilidades que desenvolveram. Muitas vezes, como podemos perceber no decorrer desta pesquisa, o artesanato não é uma escolha inicial de vida, mas uma fonte de renda alternativa e complementar às situações econômicas desfavorecidas. Se não se tratou inicialmente de uma escolha e não é sequer visto como um trabalho em alguns casos – ainda que uma atividade que exige superespecialização –, se foi buscado como fonte de renda complementar diante da dificuldade de sustento, como considerarmos que o artesanato tem um espírito otimista, que envolve prazer, amor pelo trabalho e forma de expressão?

Defendemos, então, que uma forma de situar a prática artesanal é a partir do entendimento das condições sócio-históricas dos indivíduos comuns - as rendeiras, nesse caso – ou das relações de forças (Certeau, 2023) que constituem o

artesanato – pois desconsiderá-las é silenciar as desigualdades existentes na sociedade. Para tanto, defenderemos que o artesão-artista está situado em condições socioeconômicas e culturais que estão imbricadas no fazer artesanal, levando em conta as seguintes nuances: suas raízes culturais, o rosto e a voz de quem o faz – o gênero; e o capitalismo na era da globalização e do capitalismo artista. Não afirmamos, contudo, só haver essas condições. No entanto, essas se destacaram nos estudos organizacionais locais referentes ao artesanato tradicional e nos silêncios do trabalho artesanal nos estudos internacionais.

4.2.1 O Contexto Histórico: As raízes culturais no trabalho artesanal

A historicidade das raízes culturais em que os trabalhos artesanais estão situados é apresentada nas publicações científicas do campo da História e da Arte, mas é esquecido – tal como as culturas do fazer, compartilhar e organizar a partir do artesanato (Rippin; Vachhani, 2018) – nos estudos organizacionais. Ao buscar publicações do trabalho artesanal na área da Administração, embora alguns estudos abordem as condições sócio-históricas dos artesãos e seus artesanatos, grande parte apenas menciona a região em que foram desenvolvidos. Isso possibilita que o termo seja utilizado para apresentar situações bem diferentes do caso que já foram mencionadas, ou seja, permite uma padronização dos trabalhos artesanais (Rippin; Vachhani, 2018), que entendemos não ser possível.

Assim, para situar o primeiro *ponto* desta situacionalidade, abordaremos os riscados seculares que envolvem o trabalho artesanal. Isso porque “antes de tudo, se existe um setor de produção artesanal, ele deve ser avaliado a partir de uma perspectiva histórica que inclua todas as características sociais que permitiram sua criação” (Vega Torres, 2022, p. 4, tradução nossa). Em se tratando de artesanato, devemos considerar que ele traz consigo traços culturais, significados e conhecimentos compartilhados, histórias dos artesãos – da vida e do seu sustento (Albani et al., 2020; Ferreira; Helal; Paiva, 2016; Sapienzinksas, 2012).

Partindo de Darcy Ribeiro em “O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil” e Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil”, propomo-nos a debater sobre a importância de situar o trabalho artesanal em suas condições históricas de formação para possibilitar a compreensão do fazer artesanato e do artesão, bem como os reflexos das suas raízes nas suas práticas.

Holanda (1995) e Ribeiro (1995) contribuem bastante na historicidade da formação do povo brasileiro. Somos considerados “desterrados em nossa terra” (Holanda, 1995, p.31), tendo em vista nosso processo de colonização que tem consequências até os dias atuais. A sociedade brasileira enquanto etnia tem sua formação a partir da fusão de culturas e matrizes raciais distintas: o português, os povos indígenas e os negros africanos. É possível perceber uma nova estrutura de sociedade, com características próprias (Ribeiro, 1995), mas que ainda reflete as demais culturas (Holanda, 1995).

Apesar de poder haver uma eliminação de alguma das culturas, o que ocorreu no território brasileiro pode ser entendido como uma forma de “hibridação cultural”, quando culturas diferentes se combinam e formam uma nova cultura (Canclini, 2001), ou uma multiculturalidade. É possível perceber, portanto, que a formação da cultura brasileira reflete as matrizes, pois foram trazidas – e impostas – de outras origens “nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias”, muitas vezes de maneira desfavorável e hostil (Holanda, 1995, p. 31).

Ainda que consideremos todo o processo de formação da cultura dita brasileira, as configurações regionais ocorreram de formas diferentes. Há, então, diferentes brasis no nosso território, na nossa história e, conseqüentemente, diferentes culturas: “A história, na verdade das coisas, se passa nos quadros locais, como eventos que o povo recorda e a seu modo explica. É aí, dentro das linhas de crenças co-participadas, de vontades coletivas abruptamente erigidas, que as coisas se dão” (Ribeiro, 1995, p. 267).

Isso nos faz refletir de que mesmo no território brasileiro há uma diversidade cultural desde seu período de formação e tem como consequência diferenciações consideráveis nos artesanatos que são confeccionados a partir de diferentes práticas, materiais, técnicas e ferramentas – todas características das regiões que foram criadas – e, assim, refletem traços de tradições, valores coletivos e culturais locais (Albani et al., 2020; Ferreira; Helal; Paiva, 2016).

Mas as diferenciações regionais não cessam no tipo de artesanato, pois houve uma colonização também “das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo das relações intersubjetivas do mundo; em suma: da cultura” (Quijano, 2005, p. 121). Como consequência, há reflexos do contexto social,

institucionalizado como poder, nos sujeitos ordinários e sua capacidade criativa, como propõe Certeau (2023).

O Brasil do artesanato surgiu em diferentes regiões e poderíamos parar nesse contexto mais amplo, mas não abordaria toda a condição histórica e todas as características sociais que permitiram a criação da renda irlandesa em Divina Pastora. Como menciona Anna Rippin em um momento de sua fala, mas não defendendo essa posição, “quanto mais longe você se posicionar do local de produção, mais fácil será aliviar sua consciência sobre as condições de trabalho” (Rippin; Vachhani, 2019, p. 7, tradução nossa).

Para não aliviar nossas consciências por desconhecimento, precisamos nos posicionar ainda mais perto do local de produção do trabalho artesanal: é apenas nos Brasis Caboclo e Sertanejo (Ribeiro, 1995), que é possível perceber o contexto em que estão situadas as rendeiras. Na região se desenvolveu a economia pastoril, inicialmente associada à produção açucareira. Foi a atividade açucareira que deixou marcas mais fortes na feição socioeconômica e cultural do município, até mesmo em sua composição étnica, na qual a presença negra é bem visível” (Dantas, 2001, p. 5). O Brasil Sertanejo – e a subcultura sertaneja – já apresentava suas particularidades. A subcultura sertaneja era especializada no pastoreio, dispersa na região e traços particulares no modo de vida: organização da família, estrutura de poder, roupas e comidas típicas, folguedos e na forte religiosidade local (Ribeiro, 1995).

Ilustrando o caso da renda irlandesa, sabe-se que houve esforços de preservação desse artesanato e estímulo, dentre eles o incentivo em conventos irlandeses. No Brasil, chegou a partir de religiosas estrangeiras responsáveis pela educação do país, influenciando o tipo de trabalho ensinado (IPHAN, 2014). Como veremos na problematização do gênero, no caso da renda havia uma disciplina de “trabalhos manuais”, para ensinar o artesanato para as futuras donas de casa (Ghoparde, 2017; IPHAN, 2014). Percebe-se, portanto, a denominação advinda das heranças europeias e as influências advindas da colonização e que é importante para situar a chegada da renda irlandesa em Divina Pastora.

Apesar de ser possível perceber consequências da colonização ocorrida no território brasileiro – e nordestino – esse esforço só foi realizado para lançar luz às feições socioeconômicas e culturais mencionadas anteriormente e presente na região. No entanto, devemos ressaltar que não consideramos a cultura como

estática e dada, mas algo “constantemente reinventado, recomposto, investido de novos significados; e é preciso perceber [...] a dinâmica, a produção cultural” (Cunha, 2017, p. 239). Tendo como base Certeau, precisamos esclarecer que a cultura não é um produto finalizado, mas que as culturas (no plural, devido à heterogeneidade que as envolve) surgem e são formadas nas práticas cotidianas, não havendo uniformidade entre elas (Certeau, 2012).

Deve-se ressaltar que o contexto histórico é apenas um *ponto* a ser considerado no trabalho artesanal. A prática artesanal, tal como a cultura, não se trata de algo estático que reflete apenas os seus momentos de formação: está em constante transformação a partir das micropáticas do cotidiano (Certeau, 2023). Retornando ao nosso caso ilustrativo, a renda irlandesa chegou ao Brasil a partir da colonização e dos jesuítas, no contexto do Brasil Caboclo (Ribeiro, 1995), mas as rendeiras permanecem e permanecerão transformando as práticas artesanais de fazer renda e, conseqüentemente, sendo transformadas ao fazê-la. Entende-se, portanto, que a “cultura” é constituída de maneira reflexiva e engajada, a partir da interetnicidade envolvida (Cunha, 2017).

O que argumentamos é que a prática artesanal tem aspectos que estão relacionados à cultura de um povo; à materialidade, por meio das limitações e capacidade de adaptação e (re)criação; e à territorialidade, a partir das especificidades do local em que o artesanato constrói e é construído (Ferreira; Helal; Paiva, 2016), mas não se limita a tais aspectos, pois há uma ordem perturbadora em meio ao cotidiano da cultura que a transforma e a (re)constrói constantemente (Certeau, 2012).

Em relação à renda irlandesa, por exemplo, embora seja uma herança europeia (que reflete o processo de colonização e escravidão nas desigualdades sociais presentes na região que é produzida), as rendeiras (re)criaram e (re)criam pontos que são transmitidos umas às outras a partir das gerações, com nomeações que remetem ao seu cotidiano, fazendo analogia à vegetação, aos animais e aos alimentos da realidade local: pé-de-galinha, dente-de-jegue, espinha-de-peixe, cocada, abacaxi, etc. (IPHAN, 2014; Mello; Silva, 2014).

Assim, é possível perceber a apropriação, (res)significação e a transformação da herança cultural (das tradições europeias específicas e da categoria de rendas de agulhas com fitilhos) nos contextos atuais. O fazer artesanato de renda irlandesa em Divina Pastora atualmente “é resultado de um processo de construção local que

incorporou, ao longo do tempo, influências de múltiplas tradições culturais, atualizadas por atores sociais diversos” (IPHAN, p. 53). No caso da renda irlandesa houve uma incorporação do rendar a ponto de tornar o seu saber-fazer como patrimônio imaterial do Brasil (IPHAN, 2014), desafiando à harmonia dos riscados seculares mencionados por Aglaé Fontes.

Mas as vivências dos antepassados (gerações anteriores) ainda podem ser percebidas nas práticas que foram passadas por anos, mesmo em “um tempo fluído, com vínculos que se fazem, se dissolvem e se refazem a todo o momento” (Davel; Cavedon; Fischer, 2012, p. 11). O (re)criar pontos, rendas e o passar o conhecimento para as gerações tornou a renda irlandesa brasileira, nordestina, sergipana, de Divina Pastora, de cada uma das rendeiras que (re)criam continuamente o rendar, transformando o território a partir da prática e sendo transformadas pelo território constantemente de modo dinâmico.

4.2.2 O Contexto Social: O artesanato tem rosto de mulher

Apresentado o contexto histórico, o contexto social que enraíza o trabalho artesanal envolve ainda os silêncios femininos: enquanto a arte tem mãos e rostos conhecidos, o artesanato não. Fixamos os lacês – as artesãs-artistas, mas nem sempre consideradas dessa forma – na almofada do patriarcado, fazendo menção à obra “A guerra não tem rosto de mulher”, de Svetlana Aleksievitch. Escolhemos esta obra para dialogar e problematizar as pesquisas de gênero e artesanato pois, embora aborde o tema das mulheres que lutaram na Segunda Guerra Mundial e não se remeta necessariamente ao trabalho artesanal, podemos traçar paralelos com as vozes e os rostos dessas mulheres silenciadas na história. O livro nos faz refletir sobre as histórias de vida das mulheres que são invisíveis, ocultas, como as guerreiras, e como as que desenvolvem seu trabalho artesanal tradicional, muitas vezes vinculados aos seus lares.

Mas por que falar especificamente de mulheres no trabalho artesanal? Reformulando a pergunta: há diferença de gênero no fazer artesanato? Tal como as outras questões aqui levantadas, o patriarcado faz parte das relações sociais em que o trabalho artesanal é desenvolvido. Esse é um lacê alinhavado há anos, sendo possível ver suas consequências com clareza. O livro de Aleksievitch (2016) chamou atenção de uma forma inusitada. Não quero – e aqui vou assumir a voz enquanto

indivíduo – traçar uma metáfora entre ir para o *front* na Segunda Guerra Mundial e permanecer no trabalho artesanal herdado de mãe para filha que envolve sacrifícios seculares, por não haver simetria. O que me fez escolher o livro foi perceber o silêncio dessas vozes na história. Enquanto na Segunda Guerra havia quase um milhão de mulheres que não só foram à guerra como lutaram bravamente pela vitória e que foram esquecidas de serem mencionadas, nos estudos organizacionais referentes ao trabalho artesanal tradicional o silêncio é, sim, simétrico: raros são estudos que mencionam as desigualdades de gênero.

Mas como não estariam esquecidas se as histórias, as artes, as profissões e a honra estão apropriadas de um ponto de vista masculino? Quando buscamos o trabalho artesanal atual nos deparamos com o seguinte cenário: homens estudando para ter uma profissão no futuro, criados para levarem o sustento para casa e as mulheres tendo aulas para, assim, tornarem-se boas donas de casa (Ghoparde, 2017). No caso da renda irlandesa, havia a disciplina de “trabalhos manuais”, voltada para mulheres, nos anos 1950 que faziam parte da ‘boa educação’ para meninas jovens (IPHAN, 2014). Assim, as rendeiras aprendiam na escola ou com mulheres da família e vizinhas como se tornar uma boa dona de casa. Portanto, o trabalho artesanal aqui mencionado teve seu início na escola ou em casa, mas voltada sempre às atividades domésticas.

A falta de dados sobre a historiografia não remete só à renda irlandesa de Divina Pastora, mas ao mesmo tipo de renda no Rio de Janeiro (De Oliveira, 2020), à renda de bilro em Santa Catarina (Angelo, 2005) ou no Recôncavo Baiano (Narciso; Narciso; Sales, 2020). Isso nos faz perceber que há uma coleção de histórias ocultas e invisíveis sobre o trabalho artesanal, quando este tem rostos e mãos de mulher. É nessas histórias ocultas, de indivíduos negligenciados e marginalizados que retomamos a necessidade de situar – agora em relação ao gênero – o trabalho artesanal e utilizar a lente das práticas sociais na perspectiva de Certeau (2012; 2023). Sendo assim, para apreender o fazer renda seria necessário buscar as suas micropráticas cotidianas de resistência ao patriarcado a partir das suas histórias: suas vozes.

Quando retornamos às rendeiras de Divina Pastora, precisamos entender que são essas mulheres que criam o atual patrimônio cultural brasileiro, enquanto a própria renda irlandesa as cria. “São mulheres. Estão nas varandas, nos pátios, nas salas, fazendo rendas como o faziam suas mães e avós” (Arnt, 2020, p. 307). Sendo

assim, é um trabalho ligado ao ambiente doméstico, feminino, invisibilizado. Com o turismo, o que antes era apenas 'lazer' se tornou uma forma de complementar a renda do lar e, em alguns casos, uma certa independência financeira (Arnt, 2020; Santos, 2022; Zanella; Balbinot; Pereira, 2000). Ainda assim, se pensarmos o trabalho artesanal como tem sido abordado nos estudos organizacionais, o tradicional fica à margem e, portanto, a discussão é em torno do trabalho artesanal enquanto indústria ou empresa.

A situacionalidade deve ocorrer também neste sentido: o artesão-artista no artesanato industrial tem perfil predominantemente masculino, demonstrando uma interseção com o capitalismo (Land; Sutherland; Taylor, 2019) e reforça que a historiografia tem rosto e voz masculina (Oliveira, 2020) e, quando as mulheres são inseridas no contexto do artesanato industrial, são submetidas às partes do trabalho que são precariamente remuneradas (Land; Sutherland; Taylor, 2019). No artesanato tradicional, doméstico, feminino isso também pode ser observado, pois é visto como uma conquista das mulheres adquirirem o 'status' de artesãs – deixando de ser do lar - (Silveira; Campos; Miguel, 2019), enquanto os homens são facilmente associados à arte (Rippin; Vachhani, 2019). Neste caso, percebemos que cabe à mulher, na divisão entre arte e artesanato, o 'fazer objetos' e ao homem o 'ter ideias' (Dormer, 1997; Rippin, Vachhani, 2019).

Como podemos observar, no artesanato o gênero é uma das forças que compõem a colcha de retalho das relações sociais. A mulher, histórica, estrutural, desconsiderada, marginalizada e tendo seu trabalho e sua arte desvalorizados (Arnt, 2020) é a que faz o trabalho artesanal doméstico, assumindo a responsabilidade de complementar o sustento de suas casas ainda crianças (Sapienzinskas, 2012). Entretanto, a mulher enquanto gênero está inserida em diferentes contextos e pode ter diferentes realidades. Sendo assim, reforçamos a necessidade de situar o artesanato enquanto prática social – sendo um trabalho individual e coletivo no caso da renda irlandesa – considerando o gênero e as micropráticas de resistências silenciosas (Certeau, 2023).

“Por que, depois de defender e ocupar seu lugar em um mundo antes absolutamente masculino, as mulheres não defenderam sua história? Suas palavras e seus sentimentos?” pergunta-se Aleksievitch em seu livro e conclui: “Não deram crédito a si mesmas. Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida” (Aleksievitch, 2016, p. 12). A resistência na prática

artesanal da renda aparece como conquista da autonomia e emancipação (apenas para algumas mulheres) ou apenas para complementar o sustento, o que “contrasta com a beleza da renda (arte), a impossibilidade de gerar renda (sustento)” (Arnt, 2020, p. 307). As resistências podem ser observadas também na ascensão da representatividade a partir da prática artesanal (Santos, 2021), ou no prazer que sentem ao rendar (Arnt, 2020), que colocam em lugar de destaque seus materiais para evidenciar seu orgulho de suas artes (Sapiezinksas, 2012), resistindo ao patriarcado e ao capitalismo, outra força atuante na prática artesanal.

As transformações sociais e culturais transformam também o trabalho artesanal. Nesse caso, não podemos desconsiderar movimentos como a globalização e a inserção do modo de produção em massa do sistema capitalista. Como algo tão simbólico, carregado de tradição e traços locais, das mãos, sentimentos e histórias de quem o faz, sobrevive e resiste ao mercado capitalista, globalizado e de produção em larga escala? É o que refletiremos a seguir.

4.2.3 O Contexto Econômico: Sobrevivendo ou resistindo ao capitalismo artista?

Muito foi discutido aqui sobre a importância de não silenciar as desigualdades socioeconômicas que compõem o cenário do trabalho artesanal: o artesão precisa ser, como vimos anteriormente, situado em suas condições sócio-históricas. É sobre essas questões que este tópico pretende aprofundar a discussão. Fixamos agora o papel do artesanato na almofada do capitalismo artista, que exacerba desigualdades e aniquila “capacidades intelectuais e morais, afetivas e estéticas dos indivíduos” ao atuar como “rolo compressor que não respeita nenhuma tradição, não venera nenhum princípio superior, seja ele ético, cultural ou ecológico” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 8). No entanto, tal como os autores, não entendemos o capitalismo como determinante. Isso corrobora com a visão de Certeau (2023) sobre o indivíduo não ser determinado pelas forças atuantes nas suas práticas, pois há a possibilidade de resistência, ainda que oculta e silenciosa.

Como fica o artesanato em meio às transformações do modo de produção e da industrialização do mundo? Como algo que é artesanal pode adentrar a lógica capitalista de produção em massa e industrializar o “feito à mão”? Os artesãos sobrevivem e/ou resistem ao sistema capitalista? Embora não busquemos responder

todas as questões, entendemos que não é possível olhar para o trabalho artesanal sem ser por intermédio dos seus autores – os artesãos – e sem considerá-los (ambos: o trabalho artesanal e os artesãos) situados em suas condições sociais, econômicas, históricas, culturais. Os sacrifícios do artesanato envolvem a sobrevivência (ou resistência?) no sistema apresentado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, em “A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista”.

A estetização do mundo passou por transformações, iniciando-se por imposição religiosa (a estetização ritual), atingiu a emancipação do artista em relação à religião, tornando-se mais perfeccionista e voltada para a aristocracia (estetização aristocrática), com a ascensão do capitalismo passou a buscar atender às demandas do mercado e a adequar a uma arte comercial, muito embora se fale de liberdade (moderna estetização do mundo) e, por fim, na era transestética – a atual – há uma sobreposição entre a criação (a arte) e o entretenimento (a experiência) (Lipovetsky; Serroy, 2015). Dito de outra forma, embora essas “eras” estéticas se combinem constantemente e considerem as realidades dominantes, a produção industrial e a cultura atualmente são praticamente indissolúveis, compõem a mesma colcha de retalhos: enquanto os sistemas de produção tentam padronizar e impor a lógica de produção em massa nas práticas artesanais, estas práticas impregnam e remodelam esses sistemas.

Foi nessa remodelagem que a era transestética trouxe à tona novamente o “do it yourself” e chamando atenção para o “feito à mão”. A hipermodernidade mistura o econômico e o estético: quanto mais se impõe a exigência de racionalidade monetária do capitalismo, mais este conduz a primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas e emocionais (Lipovetsky; Serroy, 2015). Isso tem reflexos em diversos segmentos da sociedade: enquanto o capitalismo foi responsável por tirar a beleza do mundo a partir da padronização e limitação de capacidade criativa, a sociedade passou a tentar suprir essa falta de estética em todas as áreas, retornando esse artesanal à ideia de resistência, mas também tornando a palavra artesanal sem valor, descartável (Blundel, 2019). O “artesanal” recebeu tanta atenção na hipermodernidade que as multinacionais também têm buscado aderir ao termo para atrair o público. A IKEA, por exemplo, lançou uma coleção de produtos – tecidos, cerâmica, produtos 13 de papel – feitos à mão, que ressaltavam respeitar tradições e comunidades locais dos artesãos da Tailândia (Bell et al., 2019).

Enquanto é possível falar de um artesanato cooptado por indústrias ou de produtos artesanais que buscam o termo “artesanal” apenas para demonstrar em seus rótulos que são feitos de maneira personalizada e, assim, aumentar o preço dos seus produtos devido ao fato de serem “gourmets”, produzindo em massa e se tornando “indústrias artesanais” – como tem sido visto em grande parte dos estudos organizacionais (como já mencionamos nos conceitos de artesanato) – ou ainda a romantização do “espírito artesanal” já mencionado, há uma complexidade envolvendo os artesanatos que estão à margem da lógica de produção em larga escala e que não estão sendo abordados nos estudos organizacionais. Como já mencionamos e sem a intenção de tornar repetitivo, os esforços deste estudo são direcionados ao trabalho artesanal centrado nos marginalizados, especialmente aos que resistem às condições a que estão expostos, como é o caso das rendeiras.

O capitalismo, portanto, tem duas faces: ao mesmo tempo em que possibilita uma diversidade estética, de design, narrativas, músicas, dentre as mais diversas artes, há um enfeamento do mundo, a partir da padronização imposta pelo modo de produção que se sobrepõe muitas vezes às tradições (ética, cultural e ecológica): o objetivo é aumentar o lucro, com uma considerável perda do artesanal (Lipovetsky; Serroy, 2015). Há um outro ponto de vista em relação às duas faces do capitalismo, quanto ao trabalho artesanal: se, por um lado, há pessoas buscando nesse ofício uma forma de sustento, de sobrevivência e subsistência – para pagar seus estudos, no caso de algumas rendeiras (Arnt, 2020; Sapienzinksas, 2012) – há outras que entendem o artesanato como forma de retomar a autonomia do indivíduo (perdida no trabalho de “colarinho branco”), ressignificar o trabalho, transmitir otimismo e esperança e sendo meio de resistir aos modos de vida atuais (Endrissat; Noppeney, 2019).

As consequências do capitalismo não se limitam ao desemprego ou precarização do trabalho, nem das desigualdades sociais, mas na restrição da harmonia e da graça da vida em sociedade, tornando-se incompatível com uma vida estética e com o bem viver ao aniquilar os elementos poéticos da vida social, bem como o artesanal (Lipovetsky; Serroy, 2015). No entanto, entender o capitalismo apenas como negativo nos levaria a desconsiderar que é a partir dele que os artesãos podem (re)criar suas produções ou ignorar que ele favorece a estetização do ambiente (mundo) e da existência. Mas é também por ele que existe a difusão

das normas de existência, da padronização do estético, o que nos distancia do que é tão almejado no capitalismo artista: a beleza, a estética da vida.

Embora o artesanato tradicional busque, muitas vezes, distanciar e diferenciar seu processo de produção industrializado, mecânico, globalizado e em massa (Bell et al., 2019; Brown, 2020), não é possível desprendê-lo dos efeitos do capitalismo artista, em que há uma mistura entre arte e mercado. O trabalho artesanal está, de maneira geral, situado em condições de submissão aos modelos de mercado existentes, que resulta em conflitos de tempo para esses indivíduos: deve-se aumentar a velocidade de produção, o rendimento e a acumulação (Lipovetsky; Serroy, 2015). Há ainda alguns casos que buscam atender a demandas de mercado, muitas vezes adaptando a cultura local às necessidades do consumidor (Raharjo et al., 2021) ou atender às demandas da elite (Endrissat; Noppenev, 2019).

Se considerarmos o caso das cervejarias artesanais, por exemplo, fica claro a adesão à lógica de produção que o ‘artesanato’ combatia. Imprimir essa lógica nos trabalhos artesanais tradicionais e culturais é limitar os artesãos a condições que, muitas vezes, aniquila a arte existente. Em outra questão ética, embora o artesanato seja visto como forma de resistir ao modo de produção padronizado e conseqüentemente ao capitalismo, o artesanal neste sentido também se torna uma forma de alimentar a cultura de consumo (Endrissat; Noppenev, 2019) ao utilizar seu rótulo ‘artesanal’ como forma de vender produtos mais caros.

Como argumentado anteriormente, a prática de rendar, assim como as demais práticas artesanais, devem estar situadas nas condições sociais e econômicas que envolveram e envolvem toda a sua atividade, pois não seria possível apreender o modo de fazer renda sem considerar as redes de relações de forças existentes e as micropráticas cotidianas de resistência a essas forças (Certeau, 2023). Se tiramos o artesão-artista do seu contexto e o fazer artesanal, podemos incorrer no erro de entender, por exemplo, que o artesanato se restringe a produtos feitos à mão ou ‘artesanais’ em pequena escala. Repensando o trabalho artesanal envolvendo questões éticas e filosóficas, passamos a abranger as relações – espaciais, temporais, sociais – que situam o artesão. Somente assim podemos problematizar casos como o da IKEA, que se utilizou da lógica capitalista de aumento de lucro, “cinicamente cooptando artesanato simplesmente para vender mais coisas” (Bell et al., 2019, p. 3).

Lipovetsky e Serroy (2015) afirmam que existem duas versões diferentes de vida estética, sendo uma submissa às normas aceleradas e ativistas do consumismo e outra que busca o ideal de uma existência capaz de escapar das rotinas de vida e de compra, de suspender a ditadura do tempo precipitado, de degustar o sabor do mundo se dando o tempo da descoberta. Não olhamos a vida estética por essa perspectiva dicotômica quando entendemos o capitalismo estético como parte da colcha de retalhos que compõe o fazer artesanal e, por isso, não seria possível desprender as rendeiras das imposições de aumentar velocidade de produção, redução dos custos, tentativa de aumentar o lucro: tudo o que o modo de produção dominante impõe.

É possível visualizar isso quando olhamos as atuações do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) que tende a tratar o trabalho artesanato como 'negócios culturais' (Machado; Silva; Fernandes, 2020; Marquesan; Figueiredo, 2014; Sapiezinskas, 2012). Como exemplo, ao tentar associar o uso de tecido na renda irlandesa com o objetivo de redução de custos (baratear a produção) e diversificá-la nos anos 1990 (Albani et al., 2020; Figueiredo; Zacchi, 2013). Dessa forma, buscaram modificar o material, o produto, o fazer renda e a renda irlandesa com o objetivo de atender mercado (na diversificação) e aumentar o lucro (a partir da redução de custos). Não estamos aqui entrando no mérito da intenção do SEBRAE ao propor tais alternativas ou que seja mal-intencionada (Sapiezinskas, 2012), pois não há uma discussão sobre o que é bem ou mal-intencionado, mas algo que faz parte das relações sociais. E, neste sentido, é uma instituição que busca inserir no trabalho artesanal a lógica capitalista, tal qual a própria pesquisa o faz ao relacionar o trabalho artesanal a uma prática empreendedora, como já mencionado, e que reforça essa lógica.

A renda é um trabalho artesanal, tradicional, herdado culturalmente, mas em constante transformação. Como essas rendeiras sobrevivem ao capitalismo predatório, que busca enfeiar o mundo a partir das padronizações e com ares constantes de precipitação e urgência, limitando não só o que é belo ou não, mas o tempo, a velocidade com que se produz? Como essas rendeiras se adaptaram às demandas de mercado? Ou melhor: elas se adaptaram? Suas práticas foram transformadas pelo modo de produção em massa e globalizado? Não há um ideal único do estético e este não poderia depender diretamente do mercado, pois como já mencionado anteriormente, este mercado comprime o fazer artesanal e

precisaríamos desconsiderar todos os outros modos de existência que existem e que existem outras realidades mais amenas do que a do capitalismo de consumo superdesenvolvido (Lipovetsky; Serroy, 2015).

O que estamos argumentando é que, ainda que seja um trabalho artesanal tradicional, situado em contextos marginalizados e invisíveis, que é realizado muitas vezes em suas casas, não é possível desconsiderar a situacionalidade do modo de produção dominante, pois as forças produtivas e a transformação do trabalho estão intrinsicamente relacionadas com as condições socioeconômicas da população (local, nacional e internacional) (Veja; Torres, 2022). Mas não consideramos aqui que o mesmo é um sujeito passivo, e sim um sujeito que age e reage ao contexto que o cerca (Certeau, 2012; 2023). As rendeiras no Brasil, por exemplo, ao mesmo tempo em que buscam atender a demanda do mercado consumidor, apresentam (re)criações, ressignificações e transformação do trabalho artesanal tradicional (Silveira; Campos; Miguel, 2019).

Vale a pena retomar a discussão de que produtos artesanais tradicionais vão além do estético e utilitário: eles trazem a cultura herdada (ou identidades culturais de um lugar), pois seu modo de fazer, seus materiais, técnicas e relações sociais estão situados em cada contexto (Albani et al., 2020) e imprimem sensibilidade e elementos simbólicos contrários ao que é geralmente comercializado na globalização, mantendo a cor das peças e resistindo à padronização dos produtos comerciais (Arnt, 2020). É esse artesanato que, para (sobre)viver no capitalismo artista, necessita de resistência dos artesãos. É nesse resistir que Certeau (2023) se faz presente: as identidades dos artesãos – formadas por sentimentos de orgulho e pertencimento (Sennet, 2009) – e culturas – que podem divergir no mesmo fenômeno sobre os modos de fazer o artesanato se (re)constroem constantemente e se transformam (Machado; Silva; Fernandes, 2020).

Como Aglaé Fontes aborda em seu poema, as artesãs (rendeiras) parecem construir a cidade de Divina Pastora de renda irlandesa, demonstrando a importância local do rendar. Essa importância não segue a lógica dos estudos organizacionais de artesanato como ‘desenvolvimento econômico’, mas a de fortalecimento cultural, de estabelecimento das relações sociais ali dadas, de herança entre gerações de algo apropriado e (re)construído para dar continuidade ao saber-rendar situado em Divina Pastora. É durante as manhãs e tardes em seu

ofício, como se refere Aglaé Fontes, que as rendeiras ensinam, (re)criam, relacionam-se e trazem à tona suas histórias que, como vimos, são silenciadas.

Ao manter as tradições culturais do seu artesanato, os artesãos resistem às padronizações e transformam a prática artesanal cotidianamente à sua forma. Mas ainda se tratando de rendeiras, quando partimos da teoria social de Certeau, não é possível entender esse fazer artesanato como algo unificado entre elas e que elas sobrevivem, subsistem e resistem da mesma forma, bem como que compartilham das mesmas perspectivas. Embora partilhem do mesmo território, fazendo o mesmo tipo de renda – e não a mesma renda –, com um histórico que reflete características superficiais em comum, a forma com que resistem e/ou sobrevivem ao capitalismo artista e todas as suas nuances é individual. São mãos “de todas as cores e todas as formas, de todos os jeitos”, como menciona Aglaé Fontes. No entanto, mesmo individual, tais micropráticas refletem nas práticas artesanais da renda irlandesa, pois os dedos dessa diversidade de mãos se entrelaçam, transformando-as enquanto transforma quem as faz, criando o encanto de render.

5 PREENCHENDO OS ESPAÇOS VAZIOS ENTRE O LACÊ COM OS PONTOS UTILIZANDO AGULHA E LINHA: TECENDO O PERCURSO METODOLÓGICO

*“(...) Na distração do fazer, a fala liberta “causos” acontecidos no cotidiano da cidade...
- Soube que Maria, filha de D. Santa vai casar?
- Oxente, já?
- Menina, eu soube ontem que o filho de Esmelinda já tá arrumando as malas pra ir pra “Sun” Paulo.
- Hum... Sorte dele!!!
O silêncio esconde outras histórias pensadas.
E a mão volta a comandar o desafio do espaço lanceto e faz a boca calar sobre os acontecidos (...)”*

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

Tal qual os demais capítulos, utilizei-me de livros para alinhar meu percurso metodológico: “O que é lugar de fala?” e “Cartas para minha avó”, ambos de Djamila Ribeiro (2017; 2021) e “Etnografias urbanas: quando o campo é a cidade”, de José Guilherme Magnani (2023) e outros. Estes livros foram selecionados devido à necessidade de me posicionar perante o fenômeno e entender minhas limitações de pesquisa, bem como compreender como seria possível acessar o campo e analisá-lo. Vale ressaltar, desde já, que não se trata de uma etnografia, embora um livro de etnografia o embase. Discorreremos sobre isso nos próximos tópicos, mas o livro foi selecionado devido à possibilidade de cuidados com o campo e entrevista que propõe.

O que é argumentado durante toda a tese-renda é um fazer artesanal situado, permeado por condições sócio-histórico-culturais da sociedade, partindo do entendimento de que o indivíduo comum – neste caso, as rendeiras – possuem táticas ou micropráticas de resistência para transformarem suas práticas sociais. Não há, reforço, sob a perspectiva que estamos partindo, como desconsiderar toda a situacionalidade que envolve o rendar, bem como os demais trabalhos artesanais.

Diante desse argumento, esta tese propõe desvelar as micropráticas de resistência das rendeiras, bem como as condições sócio-histórico-culturais da sociedade de Divina Pastora, para preencher um dos vazios das pesquisas sobre trabalho artesanal nos estudos organizacionais, especificamente sobre o artesanato que é marginalizado na sociedade e nas pesquisas de campo da Administração. No entanto, o foco deste estudo não está especificamente nas regras, nos contextos e condições, nas estruturas, nas situações, mas também no fazer – e no dizer – do

indivíduo comum que, a partir de suas táticas transformam as culturas no plural e resistem, assim, às condições sociais, econômicas e históricas que são impostas.

A prática artesanal, o *artesanato* e o artesão-artista são, então, situados social, econômico e historicamente, mas não são passivos a tais contextos: a partir de micropráticas do cotidiano resistem às regras e encontram suas microliberdades. Se pensarmos no trabalho artesanal que permaneceu ao longo dos anos sendo desenvolvido à margem da cultura dominante, com histórias ocultas que retomam o esquecimento dos estudos organizacionais deste trabalho, majoritariamente feminino, realizado em suas casas, passado por gerações, entendemos que não é possível abordar ‘trabalho artesanal’ nem ‘artesanato’ enquanto fenômeno que abraça todas as nuances. Ao ressurgir nos estudos e na sociedade – já justificada pela busca constante do estético – o artesanato genuíno foi esquecido e negligenciado.

A partir da lente de Michel de Certeau (2023), entendemos que devemos olhar e escutar os indivíduos ordinários, ocultos, comuns e sociais no fazer artesanato, para trazer à luz as histórias esquecidas e os artesanatos tradicionais. Ou melhor, para, a partir das histórias narradas (dos relatos), compreender as regras e as táticas operadas (e ditas) nesses contextos. Somente assim, para o autor, é possível apreender as culturas e como os indivíduos transformam suas práticas.

Ao buscarmos entender as práticas que envolvem o saber-fazer renda irlandesa em Divina Pastora, notou-se a diversidade de nuances que compõem a colcha de retalhos (as bricolagens) que perfazem o rendar. As relações sociais que compõem esta prática artesanal são diversas e transformadas no fazer artesanato. A partir da partilha das histórias entre as rendeiras, dos materiais e do rendar elas se tornam artesãs-artistas, rendeiras e podem resistir – de maneiras diferentes – em seus cotidianos às condições que estão situadas.

Tendo em vista tudo o que fora anteriormente abordado neste estudo, embora baste a Aglaé de Alencar – educadora, intelectual e mediadora cultural sergipana – a vista apenas das mãos, propomos a necessidade da inteira compreensão do fazer renda e de quem as faz: as mãos, os rostos, as vozes e os saberes a partir das suas histórias. É no cotidiano de cada uma, individualmente, que pode se apreender as relações sociais, as sobrevivências, subsistências e resistências envolvidas na prática artesanal de fazer renda.

5.1 APROXIMAÇÃO AO CAMPO: MEUS PRIMEIROS RISCOS

*“Mais que das intenções, eu gostaria de **apresentar a paisagem de uma pesquisa** e, por esta composição de lugar, indicar os pontos de uma referência entre os quais se desenrola uma ação. (...)”*

(A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer, de Michel de Certeau, p. 35)

Esse tópico é permeado de táticas minhas em relação às estratégias do fazer pesquisa científica solidificado: quero relatar, aqui, meu processo de aproximação com o campo. Como cheguei no tema? Como selecionei o fenômeno (ou fui selecionada por ele)? Como, a partir das escolhas tomadas, aproximei-me do campo em Divina Pastora? Como consegui acesso às rendeiras? São as questões que busco esclarecer neste tópico. Não há como mencionar a pesquisa – nessa perspectiva – sem perpassar imediatamente por tudo o que me levou até aqui. Michel de Certeau propõe uma forma diferente de se aproximar do campo. Por que tal escolha? Utilizarei minhas referências – ou no singular, Ribeiro (2017; 2021) – para compreender e explicar minhas escolhas. A arte – e o artesanato – passam por mim e por lugares internos que possivelmente facilitem o meu entendimento do saber-fazer renda irlandesa.

Meu interesse sobre o campo teve início ao me afastar de Sergipe por três anos. Acompanhar Sergipe de longe me fez olhar para a renda irlandesa com mais atenção: só havia visto em situações pontuais anteriormente. Feirinhas de artesanato, roupas, tolhas de mesa, no Museu da Gente Sergipana. Mas, para ser sincera, não sabia diferenciar o que era renda irlandesa das demais rendas existentes (bilro, Renascença, Richelieu). Percebi, distante, a partir de reforços em postagens de *Instagram* que essa renda tinha uma importância considerável: era patrimônio imaterial do estado. Além disso, minha prima – Izabela – esteve buscando vestido de casamento durante seu noivado e decidiu que queria se casar de trança, de rasteirinha de couro e de vestido de renda irlandesa. Ela também saiu de Sergipe e manteve essa busca por preservar e reforçar aspectos de nossa cultura local.

Durante as conversas com Izabela tive a atenção voltada para essa renda. Ela, filha de uma das minhas tias que também cresceu em Frei Paulo e tem conhecimento de artesanatos diversos, informou que era uma “renda específica de Sergipe”, por isso era a escolha dela para o vestido de casamento. Essa é minha

primeira recordação de conversar sobre a renda irlandesa. Com o passar do tempo, passei a prestar atenção quando via na televisão, quando revisitei o Museu da Gente Sergipana, quando ia a feirinhas de artesanato. Mas ainda não sabia qual era o diferencial da renda para as demais.

Quando iniciei o processo de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Paraná (PPGADM/UFPR), propus em meu projeto um tema completamente diferente deste: daria continuidade à minha dissertação com ecossistema empreendedor de Curitiba. Com o passar do tempo – e sob a influência da minha orientadora (à época professora) e amiga, Natália – passei pelo processo de descoberta onto-epistemológica, de não mais identificação com o tema anterior e de transformação enquanto pesquisadora. Conversava com os colegas que gostaria de estudar as escolas de samba, pois havia tido contato com o livro base que demanda bastante estudo e pesquisa na elaboração dos temas e alegorias. “Quero algo de cultura!”, eu dizia. Mas não conseguia pensar em algum fenômeno fora as escolas de samba, que logo percebi a dificuldade de acesso que teria.

Quando viajei a Aracaju, no início de 2023, Natália passou a ser minha orientadora. Eu havia acabado de buscar algumas referências culturais para explicar para Rodrigo – meu namorado, gaúcho, que residia em Curitiba assim como eu – que estava visitando Aracaju pela primeira vez. Visitamos o Museu da Gente Sergipana mais uma vez e lá estava ela: a renda irlandesa. Até o momento não pretendia voltar a morar em Aracaju, mas com o pedido de Rodrigo de mudar para a cidade e com a mudança de orientação, propus que estudássemos, então, a renda irlandesa. Natália, *designer* de formação e uma artesã-artista que descubro cada dia mais, pesquisadora das práticas sociais, aceitou e me incentivou desde o início a buscar escutar essas mulheres.

Alguns trabalhos lidos e a inquietude de não identificar quem eram essas mulheres, somente a renda era exposta. Mas quem faz? Apareceram alguns nomes, mas não era uma tarefa muito fácil identificar. Encontrei, então, o documento do IPHAN que tem o poema apresentado nesta tese, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar. “Não vejo seu rosto, vejo somente suas mãos”. Por quê? Foi essa falta de rosto que me motivou a tentar escutar as vozes dessas mulheres. Quem são elas? Como elas fazem a renda irlandesa? Por que elas fazem?

Definidas as práticas sociais e a minha necessidade de desocultação, chegamos à literatura de trabalho artesanal, a Michel de Certeau e ao artesanato como prática social situada. Mas como chegar em Divina Pastora e ter acesso às rendeiras? Durante toda a fase mencionada, estive em Curitiba novamente. Retornei à Sergipe em outubro de 2023, pois na minha busca pela renda irlandesa lembrei que havia uma peregrinação anual em homenagem à Divina Pastora (santa padroeira da cidade). Minha mãe já havia feito essa peregrinação e mencionado, mas eu nunca tinha ido à Divina Pastora.

Decidi, então, que esse seria o momento de me aproximar do campo e talvez o corte temporal: acompanhar o espaço temporal entre duas peregrinações (2023 e 2024). Não consegui acompanhar dessa forma, devido a um problema de saúde que me afastou das atividades entre julho e dezembro de 2024, embora eu tenha ido à Peregrinação à Divina Pastora em 2024. Precisei ajustar o corte temporal até março de 2025, após a peregrinação e acompanhando o fazer renda irlandesa mais voltado à Associação.

Considero esse momento o de iniciar meus primeiros riscos no papel transparente, mas sem tanta precisão – precisão esta exposta na Figura 1 –, mas com olhar e escuta atentos ao meu entorno. O primeiro *risco*, impreciso para mim pois não havia contato anterior, foi realizado ao iniciar minha viagem à Divina Pastora. Para tanto, escolhi um caderno pequeno e utilizei a câmera do celular para registrar os momentos principais que eu precisaria relatar.

Figura 1. Os riscos no papel transparente



Fonte: IPHAN (2014)

Para contextualizar, Divina Pastora é uma cidade de 93 quilômetros quadrados e 4340 habitantes (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], 2022), situada a 39 quilômetros de Aracaju. Inicialmente voltada à atividade açucareira, a cidade aparece em Sergipe sempre associada à renda irlandesa ou à peregrinação de Riachuelo – cidade vizinha – até Divina Pastora (IPHAN, 2014). Entendo como indissociáveis os dois temas: as rendeiras são, em sua maioria, frequentadoras da peregrinação local em homenagem à sua santa padroeira – hoje, padroeira do estado de Sergipe. A renda irlandesa está em alguns adornos da Igreja Matriz. Retomarei esses pontos na análise posterior.

Preferi ir dez dias antes, para conhecer a cidade sem tantas pessoas (a peregrinação movimenta todo o estado). Fui a primeira vez à Divina Pastora com minha mãe e meu noivo, pois queria outros olhares sobre esse primeiro contato e precisaria de muitas anotações, então pedi que gravassem vídeos também. Escolhi gravar vídeos da estrada – sem pinturas, ainda, devido à revitalização para a peregrinação -, da cidade em reforma para o evento, da placa na entrada da cidade com os dizeres “Cidade da Renda Irlandesa”. Algumas observações foram relatadas no diário de campo deste dia:

“Cheguei à Divina Pastora pela primeira vez no dia 05 de outubro de 2023, 10 dias antes da peregrinação que movimenta a cidade. Ainda na estrada, deparei-me com um recapeamento, asfalto ainda sem pintura por ser recente e uma iluminação que não correspondia às estradas daqui. O trajeto Riachuelo – Divina Pastora, onde acontece a peregrinação anual de comemoração da padroeira da cidade, estava iluminado e recentemente reformado. Em se tratando de estradas em Sergipe este foi um ponto que chamou bastante a minha atenção. Conheço essas estradas e, em outras situações, mesmo após desgastes e muitos buracos, há uma demora considerável no recapeamento. Achei particularmente interessante a movimentação para “arrumação da casa” (cidade) para receber pessoas de cidades vizinhas e turistas.” (Diário de Campo, outubro de 2023).

Escolhi, também, fazer anotações dos silêncios da cidade, das pessoas sentadas em suas portas, dos diversos “Bom dia!” recebidos ao passar por cada uma delas, como relatado no diário de campo do dia cinco de outubro:

“Cheguei por volta das 11 horas e, por isso, havia movimentação de estudantes na saída da escola. E foi praticamente esse o movimento que vi. Crianças brincando na rua, senhoras e senhores sentados às portas – como é costume no estado – mas um silêncio típico de interior sergipano. Os “bom dia” constantes ao passar pelas casas e deparar com moradores da cidade foram notados também. É uma vida pacata, mas com pessoas que se conhecem e se cumprimentam mesmo do outro lado da rua. Gosto muito da sensação de estar de volta à casa, embora não conhecesse a cidade em si.” (Diário de Campo, outubro de 2023).

Para acessar as rendeiras, fomos à igreja para saber informações da peregrinação e da renda irlandesa. Uma moça – funcionária da igreja – atendeu-nos, passou o trajeto da peregrinação e nos disse para ir até uma casa na esquina falar com uma rendeira. A rendeira nos viu e nos informou que estava sem nenhuma renda por lá, pois a irmã havia levado para uma feira em Pernambuco. Sugeriu que procurássemos Maria Divina (preservarei o nome devido às necessidades éticas de anonimato, mas reforço a intenção de observar os rostos e escutar as vozes das rendeiras), a rendeira mais antiga em atividade. Indicou onde seria a casa. Passamos por algumas associações de renda irlandesa e vimos algumas delas sentadas trabalhando.

Maria Divina nos atendeu e abriu as portas da sua casa, convidou-nos a sentar e apresentou todos da família, fotos dos produtos que já fez. Senti em casa novamente. Depois descobrimos que nascemos no mesmo dia, o dia que seria a peregrinação (15 de outubro) e inclusive fomos convidados a dormir na casa dela para não viajarmos de Aracaju no dia. Perguntei, durante a conversa, se ela me ensinaria a fazer renda e me contaria sua história, que eu estava iniciando uma pesquisa sobre elas: “*Ensino sim, pois. É só vim me ver. Quer que eu conte agora?*”. Não, Dona Maria Divina. “Eu volto e vou te ver muito ainda se você deixar”, respondi. “*Se Deus quiser!*”. As raízes históricas – religiosas, mais precisamente – apareceram pela primeira vez na fala (como já havia me antecipado uma das professoras avaliadoras do ensaio teórico que embasou esta tese).

Como o objetivo da tese consistia em alinhar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora, precisei entender como apreender as práticas sociais e como compreender sua situacionalidade. Assim, primeiramente foi entendido – e argumentado – que Michel de Certeau propõe a apreensão das práticas sociais a partir da identificação das estratégias e táticas dos indivíduos comuns, bem como a partir dos seus relatos. Mas como? É o que apresentarei a seguir.

5.2 ANÁLISE DO CAMPO: SEUS ROSTOS, SUAS PRÁTICAS

Retornemos às estratégias sob a perspectiva certeuniana: a caracterização da pesquisa. Diante de tudo apresentado até este tópico, o que pode ser entendido é que o pesquisador não pode situar-se distante do fazer artesanato para apreendê-

lo. Para investigar fenômenos imbricados nas relações sociais dadas, é preciso permanecer o mais perto possível deles, acompanhar o cotidiano dos artesãos-artistas. Apenas mantendo-nos próximos ao fenômeno podemos não repetir o erro de aliviar a consciência sobre as condições de trabalho, desconsiderando todas as condições aqui problematizadas, como refletido por Rippin (Rippin; Vachhani, 2019) e como tem sido feito nos estudos organizacionais.

Ainda neste sentido, para estudar práticas artesanais é fundamental que não seja por meio de visitas pontuais para observação do fenômeno – no caso no trabalho artesanal que se estuda. É preciso a participação na vida do sujeito da pesquisa, para assim gerar “uma compreensão sedimentada no trabalho comum, na convivência, nas condições de vida muito semelhantes” (Bosi, 2009, p. 38). Somente assim, participando da vida dos artesãos-artistas lado a lado entendemos ser possível desocultar as histórias esquecidas, destacando as diversas perspectivas – vozes, rostos e mãos – desses indivíduos e situá-las em suas condições sociais, culturais, históricas e econômicas que perfazem as práticas artesanais e suas micropráticas individuais de resistência.

Diante do exposto, o que podemos entender de caracterização desta tese é que, antes de qualquer outra classificação, sua abordagem é qualitativa. Não teria como entender essa perspectiva por meio de uma pesquisa que não levasse em consideração o dito e o observado no cotidiano de maneira aprofundada, próxima e qualitativa. Certeau (2012) sugere, portanto, que os pesquisadores se aprofundem no cotidiano da vida social, a fim de interpretar “na invisibilidade das práticas aquilo que se encontra no consumo não passivo dos sujeitos a ordem estabelecidas, erguidas de um lugar próprio” (Machado; Fernandes; Silva, 2017, p. 25).

De acordo com o que fora proposto por Certeau, Giard e Mayol (2018, p. 36), ao estudarem o bairro da Croix-Rousse, em Lyon, na França: o método selecionado para esta pesquisa buscou unir duas vertentes de uma mesma abordagem para “estabelecer um sistema de controle que permita evitar a discursividade indefinida”. Para tanto, os autores propõem como limite que as imposições externas e disposições do bairro – a que chama de ‘matéria objetiva do bairro’ sejam apenas até quando o bairro é entendido como uma ‘encenação de vida cotidiana’.

As questões que surgiram neste estudo auxiliam a elucidar a ontologia proposta: “não estamos mais trabalhando em cima de objetos recortados no campo social de maneira somente especulativa (o bairro, a vida cotidiana...), mas em cima

de *relações* entre objetos” (Certeau; Giard; Mayol, 2018, p. 36). Da mesma forma, nesta pesquisa propomos estudar as relações existentes entre as rendeiras de renda irlandesa em Divina Pastora, a partir dos seus fazeres e dizeres. Buscamos, assim, seguir os dois encaminhamentos de Certeau quanto aos métodos de coletas de dados: observação participante e entrevistas narrativas (Machado; Fernandes; Silva, 2017).

5.2.1 A Observação Participante: suas mãos

“(...) O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo. Somente algumas dessas presenças me são conhecidas. (...)”

(A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer, de Michel de Certeau, p. 35)

De acordo com Machado, Fernandes e Silva (2017), todos os estudos empíricos analisados que foram realizados a partir de um embasamento em Michel de Certeau se articularam em torno das práticas, bem como os instrumentos de coleta de dados mais utilizados foram a entrevista e a observação. Este estudo também propõe estes percursos. A observação participante foi selecionada principalmente devido à necessidade de apreensão das práticas no cotidiano das rendeiras. Não nos limitamos à proximidade de uma observação sem engajamento, pois entendemos que a observação mais aprofundada do fenômeno é realizada por um pesquisador observador participante, lado a lado do sujeito da pesquisa e partindo de um compromisso afetivo para com ele (Bosi, 2009).

Uma observação participante pode ser entendida como “uma estratégia de campo que combina, simultaneamente, a análise de documentos, entrevistas de respondentes e informantes, a participação e a observação direta e a introspecção” (Denzin, 1989, p. 157-158). Neste caso, a combinação foi dada a partir da observação direta, introspecção e proposta de aprendizado a fazer renda (além das entrevistas narrativas, abordadas no próximo tópico).

Nas primeiras visitas à Divina Pastora ainda entendia ser possível um engajamento no sentido de aprender a fazer a renda irlandesa, diante dos discursos iniciais de que “qualquer um aprende”, embora já tivesse uma certa desconfiança de que a realidade não seria exatamente assim. Vou antecipar um resultado e informar

que não aprendi a render, mas me propor a aprender facilitou bastante o entendimento das práticas sociais que perfazem a renda irlandesa.

O pesquisador deve, portanto, adentrar no campo de maneira imersiva, observando seu campo a partir de uma perspectiva de membro. Adentrei ao campo frequentando dois espaços principalmente: a casa da rendeira Maria Divina e a Associação que ela participa, onde pude conhecer as demais participantes deste estudo. No entanto, devo salientar que o observador influencia o observado ao participar das relações ali postas (Flick, 2009). Malinowski (1997) e Machado, Fernandes e Silva (2017) também se referem à influência do pesquisador no campo: o pesquisador estar em campo altera a realidade a ser observada, bem como o observador sente os efeitos da observação direta no decorrer da inserção no cotidiano do campo. Leite da Silva e Fantinel (2014) denominam esse processo de aculturação, que permite uma reavaliação de ideias concebidas anteriormente ao acesso ao campo.

Pude observar que minha presença, inicialmente, causava certa desconfiança, especialmente na Associação. Na casa da rendeira Maria Divina a alteração não era em relação ao dito, mas ao feito: ela parava em muitos momentos suas obras para me contar – sempre com muitos detalhes – sobre a renda irlandesa e sobre sua história. *“Tenho que finalizar essa peça, mas faço depois”* (Maria Divina, dezembro de 2024). Com mais idas a Divina Pastora e ao final dessa tese-renda, percebo que algumas desconfianças foram esquecidas e que as participantes compartilharam mais informações. *“Vai voltar amanhã? Volte, viu?”* escutei algumas vezes por parte delas. Antecipando um outro resultado: a atenção é algo que percebi que todas as participantes gostam de receber, especialmente enquanto rendam.

A pesquisa realizada com a observação participante permite que analisemos o cotidiano de grupos específicos, a partir da interação entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa, ambos com suas subjetividades. É dado, portanto, um movimento de reflexividade indispensável no fazer científico. Neste sentido, vemos muito dos sujeitos da pesquisa e muito do pesquisador, em meio às intersubjetividades. Gostaria de, desde já, reforçar o meu posicionamento perante a pesquisa: próximo. Não posso me separar do meu fenômeno, pois a apreensão passa por mim. Como Certeau (2023) apontou em relação aos historiadores: desde as escolhas das informações a serem escritas, feitas de maneira arbitrária, deixo bastante de mim.

Nesta perspectiva, o que propomos é a participação do cotidiano das rendeiras em Divina Pastora, a fim de produzir o cotidiano juntamente com tais mulheres e poder relatar sob a minha perspectiva. A partir da observação participante entendo que, ao utilizar como base teórica as contribuições de Certeau, foi possível compreender a produção do cotidiano, incluindo minha visão de mundo enquanto pesquisadora participante da vida cotidiana das rendeiras e das visões de mundo produzidas por estas mulheres em seus cotidianos (Machado, Fernandes e Silva, 2017). Entendo esta etapa como o lacê sendo alinhavado sobre o risco anterior da aproximação com o campo, conforme a Figura 2. Tendo riscado o papel anteriormente, é somente ao mergulhar no cotidiano das rendeiras que poderemos traçar os caminhos da tese-renda.

Figura 2. Alinhavando o lacê sobre o risco



Fonte: IPHAN (2023)

Para a apreensão de parte das práticas sociais por meio da observação participante, foram utilizados alguns materiais. O material principal inicialmente disposto seria o caderno de campo – que levei na primeira visita à Divina Pastora relatada anteriormente. No entanto, ao me deparar com a multiplicidade de informações dispostas, somente anotei pontos cruciais no caderno – pequeno, para não desviar a atenção – e logo percebi que, para conversar com as pessoas da cidade e obter as informações iniciais, precisaria não estar com nada em mãos, embora comunicados que eu estaria iniciando uma pesquisa e solicitadas as devidas autorizações (Termo TCLE apresentado no Apêndice 1).

Dessa forma, anotando os principais pontos apenas no caderno, optei por gravar vídeos, tirar fotos com o celular, que me auxiliaram a desocultar algumas

práticas. Posteriormente, relendo o caderno de campo ainda no carro optei por encaminhar áudios para mim no *WhatsApp* em alguns momentos, com receio de esquecer de relatar algo importante.

Somente ao estar em casa, em Aracaju, pude retornar aos dados gerados (caderno de campo, áudios, fotos e vídeos) para elaborar os diários de campo daquele dia. Escolhi fazê-lo no *Word*, utilizando como título o “Diário de Campo – Dia 01 – 05/10/2024”, no caso do primeiro elaborado. Como informado, percebi a necessidade de relê-lo algumas vezes. As primeiras 4 vezes que li, adicionei algumas novas informações que antes haviam passado despercebidas. Somente na última parei.

Isso se sucedeu com os demais diários elaborados até o final da tese. Quase todos os diários foram em Divina Pastora, seja a partir de observações na Associação, dias da Peregrinação, observações na cidade. Os demais foram em Aracaju, como visitas às feirinhas de artesanato onde havia exposição de produtos de renda irlandesa, apresentações de quadrilha que homenageavam a renda, visitas ao Arraiá do Povo para identificação da renda irlandesa ou para o recebimento da imagem de Divina Pastora. Algumas observações de homenagem às rendeiras e minhas primeiras impressões e o último – Chegada da Imagem de Divina Pastora – com rendeiras participando do recebimento da imagem em Aracaju.

Em todos observei a necessidade de gravar vídeos, tirar fotos e/ou gravar áudios com minhas percepções e reler algumas vezes os diários de campo para adicionar as informações que entendi necessárias e importantes. Nesse momento ressalto que algumas das informações não foram anotadas e/ou lembradas após observações, devido à quantidade de material a que fui exposta durante esse período de aproximadamente dois anos. No entanto, esse processo de reler, ouvir áudios, reassistir aos vídeos, rever fotografias e rememorar as situações me manteve um constante exercício de reflexividade.

Assim, a reflexividade me possibilitou repensar Certeau, rever os instrumentos a serem utilizados para coleta de dados e teorizar acerca das percepções iniciais. Os passos dessa pesquisa foram dados dessa forma: o caderno de campo foi utilizado para pontuar as situações, encaminhei áudios com minha percepção – por ser uma viagem de volta para Aracaju – e, ao reanalisar os vídeos e as fotos, escrevi o diário de campo da visita. A reflexividade permaneceu até o diário de campo conter as informações que achei necessárias.

5.2.2 A Entrevista Narrativa: suas vozes

“(...) Muitas, sem dúvidas mais determinantes, continuam implícitas – postulados ou dados estratificados nesta paisagem que é memória e palimpsesto. O que dizer desta história muda? (...)”

(A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer, de Michel de Certeau, p. 35)

Apresentada a observação participante, as entrevistas narrativas são uma possibilidade de desvelar alguns vazios dos lacês, que não puderam ser vistos a partir da observação, como na Figura 2. Relacionando ao trecho apresentado por Certeau (2023), apenas algumas presenças podem ser conhecidas a partir da observação participante, mas muitas, mais determinantes, permanecem implícitas como memórias e mudas. Assim, há a necessidade de complementar a observação participante com entrevistas narrativas com as rendeiras para, assim, ouvir as suas vozes e suas táticas. A partir dos relatos narrativos é possível preencher os espaços com pontos (Figura 3).

Figura 3. Preenchendo os espaços com pontos



Fonte: IPHAN (2018)

*Nota: Foto tirada por Heitor Reali

A observação participante leva às narrativas dos participantes, pois permitem alcançar o “espírito do nativo” (Malinowski, 1997). Entendendo a entrevista como um diálogo e não como um interrogatório (Czarniawska, 2004), as entrevistas narrativas foram conduzidas de maneira flexível, sem roteiro previamente definido, para apreender os relatos acerca do saber-fazer artesanal. Além disso, assim como a observação participante, não foi possível dissociá-las de mim: não entendo ser

possível separar as histórias narradas de mim, tendo em vista a alteração ao campo ao me tornar observadora e a partir do momento que sou responsável por escolher quais memórias serão narradas.

Entendo que foi neste momento que percebi a diferença entre o dossiê do IPHAN (2014) sobre a renda irlandesa, apresentado com o poema de Aglaé Fontes, pois para além da maneira de tecer a renda irlandesa, escutei as vozes de quem a faz. As tantas rendeiras, que desenvolvem suas peças às suas maneiras e transformam o rendar a partir de suas próprias histórias, das suas táticas. Giard apresenta, em Certeau, Giard e Mayol (2018) um exemplo de pesquisa realizada a partir da lente do autor referente às práticas culturais comuns. Para tanto, utiliza o exemplo de cozinhar (associada às mulheres, tal qual a renda).

No trecho “Vozes de mulheres”, que embasou todo o meu olhar para as entrevistas narrativas necessárias, Certeau e Giard (2018) argumentam que se utilizou de conversas individuais longas para apreender melhor a prática analisada. Informa, também, que foram conversas com estrutura flexível, como proponho aqui. A partir do dizer das mulheres sobre o modo de cozinhar, de organizar, sentir e viver o cozinhar, entendeu que este seria um “meio de conhecer sua própria linguagem, suas palavras e até as inflexões de sua voz, o ritmo de suas palavras” (Giard, 2018, p. 222).

Embora se trate de um grupo aparentemente homogêneo – rendeiras de Divina Pastora que utilizam os passos registrados para desenvolver sua renda irlandesa –, vale reforçar aqui que não tratarei sob a perspectiva da homogeneidade, senão estaria contradizendo Certeau. Justamente por isso as entrevistas narrativas são fundamentais: a partir das narrativas poderei analisar as particularidades, embora encontrem trajetórias comuns ao grupo (Oliveira, 2014). Busquei, portanto, “apenas escutar mulheres falar”, como Certeau e Giard (2018, p. 222) propõem para, assim, as presenças das táticas não permanecerem implícitas e poder contar as histórias mudas.

Volto a afirmar que as entrevistas foram flexíveis, sem roteiro predefinido. No entanto, entendo que algumas perguntas facilitaram o dizer dessas mulheres, como ocorreu com Maria Divina no primeiro dia de campo. “Pode me contar como começou a fazer renda?” foi uma pergunta que, com esta rendeira em específico, despertou a vontade de relatar sua história – embora eu tenha pedido para me contar com calma depois. As perguntas iniciais foram todas realizadas no sentido de

me narrarem como começaram e como aprenderam para, assim, apreender os contextos sociais, econômicos e históricos que enfrentaram, seus reflexos e suas táticas lembradas. “Com quantos anos você aprendeu a render?” “Por que motivo você quis aprender a renda irlandesa?” foram perguntas que me possibilitaram escutar trechos das vidas dessas mulheres, a que chamaremos de Marias.

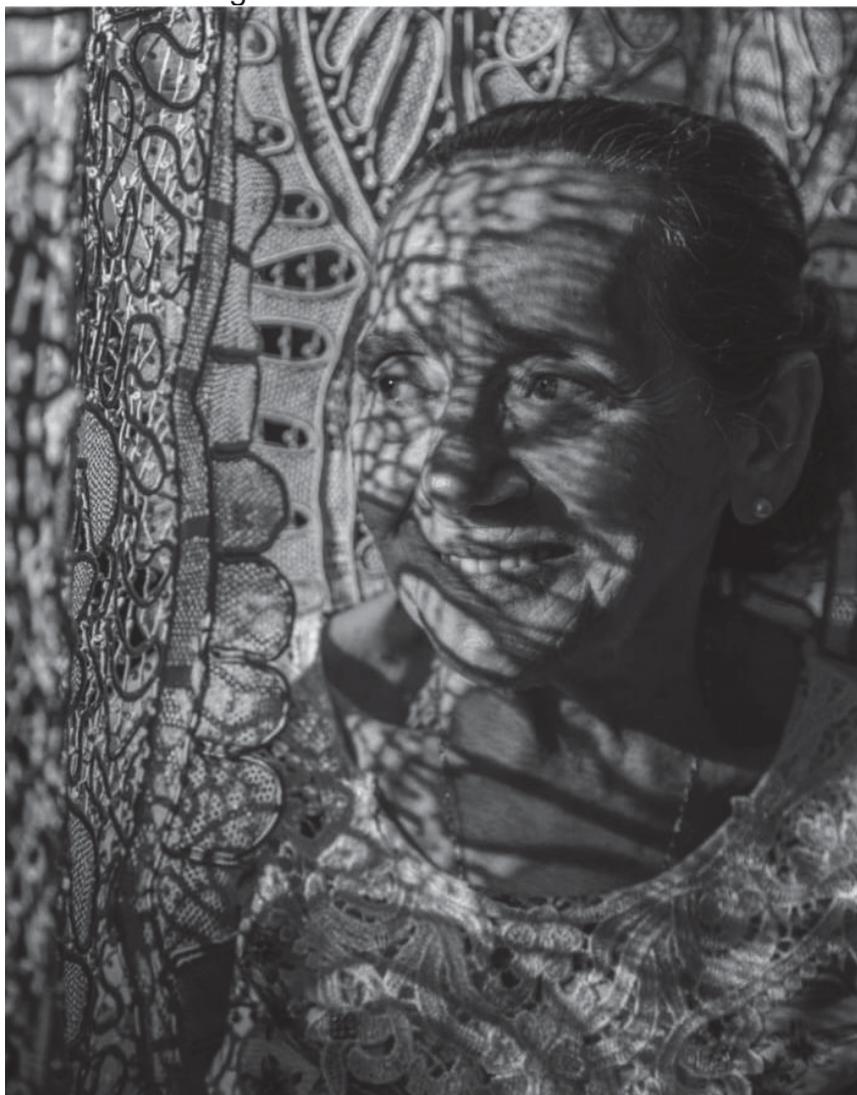
Ao associar a observação participante às entrevistas narrativas, entendo que se trata de observar as ações – as mãos – e somá-las às táticas – apreendidas a partir das vozes. A partir de tais cuidados metodológicos, entendo que foi possível apreender parte das práticas sociais – para além do visível – que perfazem o saber-fazer renda e enfim perceber os rostos das responsáveis por (re)criar esse *artesanato* e transformá-lo enquanto são transformadas por ele.

Por trás da renda irlandesa há indivíduos comuns, com suas mãos, vozes e rostos, responsáveis por se apropriarem do render e resistirem ou sobreviverem às diferentes nuances que vivem. Entendo que a etapa final da pesquisa consiste em desocultar os indivíduos para, assim, compreender as regras e táticas sociais que envolvem esta prática, como na Figura 4. Reforço que vazios do lacê permanecem e permanecerão, pois não buscamos preenchê-los na pesquisa, mas lançar luz a eles.

Entendo que farei escolhas parciais e arbitrárias ao priorizar algumas informações em detrimento de outras, permanecendo, ao final, algumas histórias mudas. No entanto, tal como Certeau, não buscarei soluções ou diagnósticos definitivos, mas compreender o que está ocorrendo – como resistiram e resistem a partir de suas micropráticas de resistência relatadas ou como reproduzem as estratégias das regras do cotidiano. É a partir das entrevistas narrativas – associadas à observação participante – que entendo ser possível apreender “o sentido oculto daquilo que, mais profundo, e ainda misterioso, se manifesta essencial em uma grande confusão de palavras” (Giard, 2023, p. 11).

Partimos da análise narrativa com os relatos de vida contados pelas rendeiras. Não buscamos categorias temáticas e prévias, bem como roteiro estruturado de perguntas, pois como já reforçado o objetivo era a flexibilidade da entrevista. A pesquisa foi realizada, portanto, no período de outubro de 2023 a março de 2025. Embora não tenha acompanhado na frequência que gostaria, entendemos que as observações participantes e as entrevistas foram suficientes para desvelar parte dos vazios como propusemos.

Figura 4. “Nossa Arte e a artista”



Fonte: Instagram da ASDEREN (2022)

*Nota: Foto tirada por Robério Braga

As entrevistas foram feitas em espaços diferentes, mas especialmente na casa de uma das rendeiras e na Associação que todas participam – que preservaremos o nome para não facilitar a identificação das rendeiras. Foram feitas em dias diferentes com as mesmas rendeiras, retornando aos espaços. Nem todas as entrevistas foram gravadas, devido às informações virem em momentos que não esperava ou momentos em que a gravação não era possível – como o dia de pegar mangas na casa de Maria Divina ou de ir ao antigo poço que pegava água. Nesses casos, utilizei do diário de campo para anotar rapidamente partes dos diálogos.

Decidi gravar algumas entrevistas para conseguir trechos exatos das falas, mas não foram todas as falas gravadas: algumas que perderia consegui anotar no caderno de campo. Todas as entrevistas tiveram consentimento e todo o material

coletado durante essa tese-renda também foi autorizado por todas as participantes. Informei reiteradas vezes que, caso não quisessem mencionar algo, não teria problema, principalmente Maria Divina com quem tive conversas particulares em sua casa. Tentei evitar que se sentisse intimidada de alguma forma.

Por falar em Maria Divina, gostaríamos de informar que não utilizaremos os nomes das rendeiras nesse tecido. Embora a proposta inicial seja conhecermos os rostos, optamos pelo anonimato, a fim de preservarmos as experiências relatadas. Esse momento gerou incômodo em mim enquanto autora (por isso a primeira pessoa), por ir contrária ao que buscava na tese. No entanto, compreendemos que preservar seus nomes era um caminho mais seguro para nós e para elas. Entendi, com o desenvolver da pesquisa, que seus rostos devem estar nas suas obras.

Optamos, portanto, por nomes fictícios. Para preservar a poesia da tese, pensamos em nomes que remetesse à renda: pontos e peças não ficariam poéticos. Tivemos a ideia de utilizar o nome mais comum dentre as mulheres, que remete ao ordinário de Certeau: Maria. Feminino, forte, comum. E religioso. Esse foi outro ponto de decisão: a religião perfaz o cotidiano de Divina Pastora, então “Maria” seria um nome adequado às cidadãs divina-pastorenses devido também à Nossa Senhora. Mas são Marias distintas, portanto optamos por um nome composto para cada. Pensamos em alternativas diferentes: aparições de Nossa Senhora, nomes que remetesse a adjetivos.

Em algum momento, lembrei (eu), em uma viagem a outros interiores, que nas cidades sergipanas há uma exaltação do seu padroeiro: Santo Antônio (Itabaiana), São Pedro (Capela), Santa Luzia (Santa Luzia do Itanhy), Nossa Senhora da Conceição (Aracaju), São Paulo (Frei Paulo), Sagrado Coração de Jesus (Ribeirópolis), Nossa Senhora do Rosário (Rosário do Catete).

Tentamos, então, fazer uma relação entre os padroeiros das cidades em que as rendeiras tinham alguma relação – nascimento ou criação – e alguns aspectos pessoais: Maria Divina, Maria Pastora, Maria do Rosário, Maria da Conceição, Maria Aparecida e Maria de Jesus. Explicaremos as relações dos nomes nas apresentações das rendeiras no capítulo de análise dos dados. A Figura 5 apresenta a descrição das rendeiras entrevistadas.

Figura 5. As mãos, as vozes e os rostos



Participante	Idade	Atuação	Reconhecimento
Maria Divina	76 anos	64 anos	Mestra do Risco e Mestra Rendeira
Maria Pastora	63 anos	52 anos	Mestra Rendeira
Maria do Rosário	82 anos	72 anos	Não ativa (rendeira)
Maria da Conceição	51 anos	34 anos	Aprendiz de Mestra Rendeira
Maria Aparecida	48 anos	38 anos	Aprendiz de Mestra Rendeira
Maria de Jesus	21 anos	2 anos	Rendeira

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Para análise dos dados, foi utilizada a análise narrativa a partir da tríade hermenêutica de Paul Hernadi (1987), base para a proposta de análise textual de Czarniawska (2004): explicação, explanação e exploração. A explicação se refere ao que o texto diz. A explanação consiste em como o texto diz o que diz ou por que este texto diz o que diz, ou seja, as maneiras diferentes de explicar o texto. Por fim, a exploração se refere ao que o leitor pensa de tudo isso (Czarniawska, 2004). Essa tríade foi utilizada apenas para a compreensão das entrevistas transcritas. A apresentação dessa forma de pensar não é a forma com que expomos as análises: escolhi começar de outra forma e justifico minhas escolhas.

Estive aberta para mudanças de caminhos durante todo o meu processo de convivência com as participantes dessa tese, afinal é uma tese com inspirações etnográficas. Busquei partilhar da presença das participantes, aprender com suas experiências de vida e aplicar o conhecimento às minhas concepções de como a vida poderia ser (Ingold, 2000). Por isso, há muito “eu” no próximo capítulo, pois a partir da observação e das entrevistas, pois a minha perspectiva não é neutra e, embora o esforço de me deslocar da minha cultura, é possível perceber momentos em que retorno a ela.

As categorias de análise surgiram enquanto observava e entrevistava as protagonistas dessa narrativa. Como a proposta foi entender os vazios, os ocultos, busquei analisar o que não estava nítido no fazer renda irlandesa, em como atribuíram sentidos diferentes à renda e quais foram suas táticas e micropráticas de resistência percebidas. Trechos de falas que me chamaram a atenção nas entrevistas foram selecionados para apresentar os *nós* – as dores – de render e os *laços* – os alívios – da renda.

5.3 LIMITAÇÕES: MEU LUGAR DE FALA

*(...) Ao menos, indicando sítios onde a questão das práticas cotidianas foi articulada, **vou marcar já as dívidas e também as diferenças** que possibilitaram um trabalho nesses lugares”.*

(A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer, de Michel de Certeau, p. 35)

As minhas dívidas não foram poucas. Primeiramente, não aprendi a fazer a renda irlandesa. Embora tivesse alguns indícios de que não aprenderia, tive como proposta fazê-lo. Não consegui aprender e, após pesquisa finalizada, compreendo que necessitaria de um longo período, ou de um ponto de partida diferente do meu. Sou uma ajudante de artesã-artista, como já mencionei, não sei artesanizar. Entendo que isso pode ter me distanciado de apreender ainda mais os *nós* e os *laços*. Como mencionei na justificativa desta pesquisa, essas limitações também surgem do meu ponto de partida: meu lugar de fala.

A limitação do tempo foi um fator fundamental para este tecido. Embora entenda que é possível apreender as práticas sociais, as entrevistas narrativas e finalizar a observação participante no tempo previsto – as regras perfazem meu fazer-pesquisa também –, especialmente devido à abertura das mulheres para ensinar o fazer renda, entendo que o tempo para coleta e análise dos dados foi bastante restrito. Não identifico quanto tempo seria necessário para uma análise aprofundada do fenômeno, mas entendo que a pesquisa aqui feita necessitaria de um engajamento no campo por um período ainda maior de tempo.

Infelizmente, propus acompanhar as rendeiras por um período de um ano: de uma peregrinação a outra. No entanto, durante esse período precisei me afastar de todas as minhas atividades, retornando apenas ao campo após a qualificação da tese – agosto de 2024 – em dezembro do mesmo ano. Embora tenha realizado uma

visita na peregrinação de 2024, não consegui acompanhar de maneira mais próxima as atividades das rendeiras durante esse período. Considero essa uma limitação do que consegui apreender quanto às práticas sociais (e retomarei nas considerações finais).

6 SEPARANDO A RENDA DO PAPEL, CORTANDO OS ALINHAVOS: O FAZER RENDA IRLANDESA COMO PRÁTICA SOCIAL SITUADA

“(...) Não vejo seu rosto!
Vejo somente as mãos!

Acompanho seu vai e vem sobre o papel pardo, sobre o qual o debuxo azulado se espalha.

Manhãs e tardes no ofício das rendeiras.
A cidade, pequena e terna, parece que toda feita de mãos de renda.
De todas as cores e todas as formas, de todos os jeitos.
Mãos que tecem. Mãos que rezam. Dedos que se entrelaçam na criação no encanto de rendar (...)”.

(Rendas e rendeiras: ofício de encantar, de Aglaé D’Ávila Fontes de Alencar)

Peço licença enquanto autora para, a partir deste ponto, tomar a primeira pessoa do singular como a responsável por todo o tecer que virá. Embora pretenda que continuemos dialogando por todos os próximos pontos, entendo que a partir deste momento é importante destacar que é um rendar que parte das minhas mãos, minhas visões e percepções, construído a partir de relatos das rendeiras, das minhas vivências e das observações realizadas durante o tempo da pesquisa.

Minha intenção, aqui, é trazer as informações consideradas relevantes e necessárias para compreensão dos contextos que envolvem a renda irlandesa em Divina Pastora, as nuances do fazer renda e as micropráticas de resistência de quem a faz. Pretendo que seja uma viagem à Terra da Renda Irlandesa e que, a partir desse passeio, seja possível aprender sobre como tecer a renda e as relações que perfazem esse trabalho artesanal e artístico.

Para tanto, devo destacar quais pontos foram escolhidos nessa renda: entender a renda irlandesa e Divina Pastora para Sergipe; apresentar o cotidiano de Divina Pastora; conhecer as Marias rendeiras; e apresentar os pontos da renda irlandesa e seu modo de fazer a partir das estratégias e táticas das rendeiras. Devo ainda ressaltar que, embora mencione que participaram da pesquisa algumas rendeiras, o ponto de partida da minha renda foi a casa de uma delas: a mestra de ofício.

Não me proponho a preencher todas as nuances que envolvem a renda, pois não entendo ser possível, mas apresentar as mais variadas relações percebidas durante o rendar dessa tese. A minha intenção é, sobretudo, abordar questões que envolvem o contexto em Divina Pastora e acontecem enquanto a renda irlandesa é tecida por variadas mãos, variados rostos.

Mas o que é, então, a renda irlandesa? No Dossiê, há a informação de que houve um estímulo nos conventos irlandeses desse tipo de *artesanato*, com o objetivo de evitar o desaparecimento da renda após a revolução industrial. Retomando as raízes culturais do Brasil (IPHAN, 2014). Como já vimos no capítulo referente às raízes culturais, a renda irlandesa chegou no Brasil pelas mãos da Igreja: as freiras eram responsáveis pela educação no território sergipano, ensinando também trabalhos manuais às meninas (IPHAN, 2014).

Assim, a renda que era elaborada em conventos irlandeses chega à Divina Pastora sob essas mãos. A origem da renda é atrelada à Itália e sua difusão ocorre na França, mas a renda é homenageada no Brasil devido às freiras irlandesas. Existem versões diferentes da renda irlandesa em Divina Pastora. Na primeira, Violeta Sayão Dantas ensinou a Ana Rolemberg e essa para Júlia Franco, que passou o conhecimento para Maria Engrácia (Marocas), Ercília e Ernestina (Sinhá) – três irmãs – que, por sua vez, ensinaram as meninas de Divina Pastora (Dantas, 2001).

Na segunda versão encontrada, em entrevista com Sinhá, a rendeira afirma que aprendeu com uma mulher chamada Aurélia, colega de escola e mais velha. Além disso, tinha contato com catálogos e foi aprendendo assim. Com o tempo aprendeu a desenhar o risco e ampliava peças (Souza, 1996).

“As mestras eram, por vezes, pessoas bem-postas na vida, algumas delas, filhas de fazendeiros que se permitiam viajar a Salvador, de onde traziam os aviamentos mais sofisticados e necessários à sua arte, inexistentes no comércio local, à época. [...] O livro de Berta Schwetter, Enciclopédia de trabalhos manuais (1958) com várias edições desde os anos 40 era a literatura que tinha acesso regular. Desse modo, as professoras de aulas particulares de bordados e outros atavios domésticos que existiam em muitas cidades sergipanas, ampliavam e a atualizavam o conhecimento e prática dessas artes femininas, também ensinadas em colégios de freiras, orfanatos ou escolas públicas” (Dantas, 2001, p. 20).

A versão que tenho, a partir dos relatos de Maria Divina e Maria do Rosário, é que a renda irlandesa foi ensinada por ‘Dona Juli’ e Ana Rolemberg a Marocas percebendo que ela ficou interessada no bordado. Marocas então ensinou às duas irmãs, Sinhá e Ercília. Sinhá então teve a iniciativa de passar o conhecimento para as cidadãs divina-pastorenses. Embora tenhamos variações das narrativas, as irmãs Marocas, Ercília e Sinhá foram responsáveis pelo saber fazer renda irlandesa em Divina Pastora.

6.1 “MARIA É UM DOM, UMA CERTA MAGIA”: A RENDA IRLANDESA É NOSSA!



(Imagem do livro Artesanato de Sergipe. Centro de Arte e Cultura de Sergipe)

Vamos traçar o caminho de encontrar a renda irlandesa em Sergipe? Antes de chegar às rendeiras, ao modo de fazer e as práticas que perfazem o rendar, entendo ser importante começar demonstrando a importância da renda irlandesa e Divina Pastora para Sergipe e para a cultura sergipana. Como chegaríamos à renda, pousando em Aracaju (capital do estado)? Como a renda nos seria apresentada? Onde encontraríamos a renda? Qual seria o nosso primeiro contato com a renda irlandesa, sendo turistas, aracajuanos ou sergipanos sem relação direta com a renda irlandesa? Proponho, então, um passeio para entendermos onde existe menção à renda irlandesa e onde há homenagens às rendeiras em territórios sergipanos. Parte da minha observação foi dedicada a encontrar a renda irlandesa por Aracaju e é sobre esses diários que relatarei agora.

Não pretendo esgotar no território toda homenagem e menção à renda irlandesa e às rendeiras, pois não entendo ser possível identificar todas as fontes. Há rendeiras em Aracaju, em outros interiores sergipanos. Embora a renda irlandesa seja feita apenas em território sergipano, não está restrito ao território de Divina Pastora o seu tecer. No entanto, é de Divina Pastora o patrimônio imaterial brasileiro do modo de saber fazer a renda irlandesa. Por isso, embora esteja analisando as práticas sociais da renda irlandesa de Divina Pastora, seus reflexos se estendem ao estado e na cultura sergipana como um todo.

Como já relatado, encontrei a renda irlandesa no Museu da Gente Sergipana e me despertou o interesse em entender que renda é essa e qual a diferença para as demais. Além disso, percebi que renda irlandesa é comercializada na loja do Museu, mas não é encontrada facilmente para venda, somente nas feirinhas de artesanato que acontecem em alguns momentos pude ver uma quantidade maior de

obras de renda expostas. Há também homenagens à renda irlandesa em mídias – redes sociais e televisão – que favorecem o conhecimento dessa arte. Mas e as rendeiras, onde estão?

O que eu quero nesse momento é demonstrar como a renda é apresentada ao público. Vale explicar minhas decisões de sequência dos capítulos: escolhi ir do amplo para o íntimo. Do espaço público para espaço privado (Certeau, 2010). Das externalidades para as sensações. Normalmente quando se apresenta pesquisa sobre trabalho artesanal se escolhe o caminho inverso: produção e comercialização. Como eu quero que o foco seja na artista – ainda que para uma compreensão de práticas sociais – e não no “produto” (que chamarei sempre de peça ou obra), prefiro começar minha narrativa pelo fim.

Como estamos num diálogo – embora essa parte seja guiada por mim – seria interessante que você, leitor, questionasse alguns pontos de fazer renda irlandesa em Divina Pastora durante a minha apresentação. Começar do fim me ajuda também neste sentido: os vazios ficam mais nítidos, as faltas são mais sentidas, os nós surgem e os fiapos de linha incomodam ainda mais. Além disso, finalizando com as mãos, as vozes e os rostos de quem faz a renda as presenças ficam mais perceptíveis e os laços mais reforçados. Começemos pelo fim.

6.1.1 Visitando os Museus

Como o objetivo não é analisar os museus, gostaria apenas de contextualizar e mencionar os momentos que me deparei com a renda irlandesa. O Museu da Gente Sergipana foi o primeiro que visitei – já mencionado anteriormente – e vi a renda irlandesa pessoalmente. Tendo como objetivo a exposição de acervos do patrimônio cultural material e imaterial do estado de Sergipe, o museu é mantido pelo Governo do Estado e pelo Banco do Estado de Sergipe (Banese) (Museu da Gente Sergipana, 2025).

E por que me chamou a atenção naquele momento? Existe algo que pude observar durante todo o período dessa tese: há um encantamento e uma magia quando mencionam algo que é “daqui”, “nosso”. É assim que a renda irlandesa é apresentada por guias do museu: essa é uma renda **nossa**. “Só é feita aqui” (se referindo ao estado de Sergipe), relatou uma guia do museu (Diário de Campo –

fevereiro 2025). Foi esse encantamento que me deixou curiosa para entender particularidades da renda, quem faz, como faz.

Há algumas menções à renda irlandesa no Museu da Gente Sergipana, com exposições interativas que mostram os bordados e as rendas. Meu primeiro contato foi no ambiente “Nossas Histórias” que informa: “O protagonista desta instalação é o empreendedorismo das mulheres e dos homens sergipanos que, diante de condições nem sempre favoráveis, aprenderam a improvisar e a encontrar soluções para os desafios cotidianos”. Nessa parte da exposição, que apresenta obras de cerâmica, ou obras talhadas em madeira para retratar algumas produções e algumas lendas locais, estão expostos as rendas e os bordados (Figura 6).

Figura 6. Rendas e Bordados

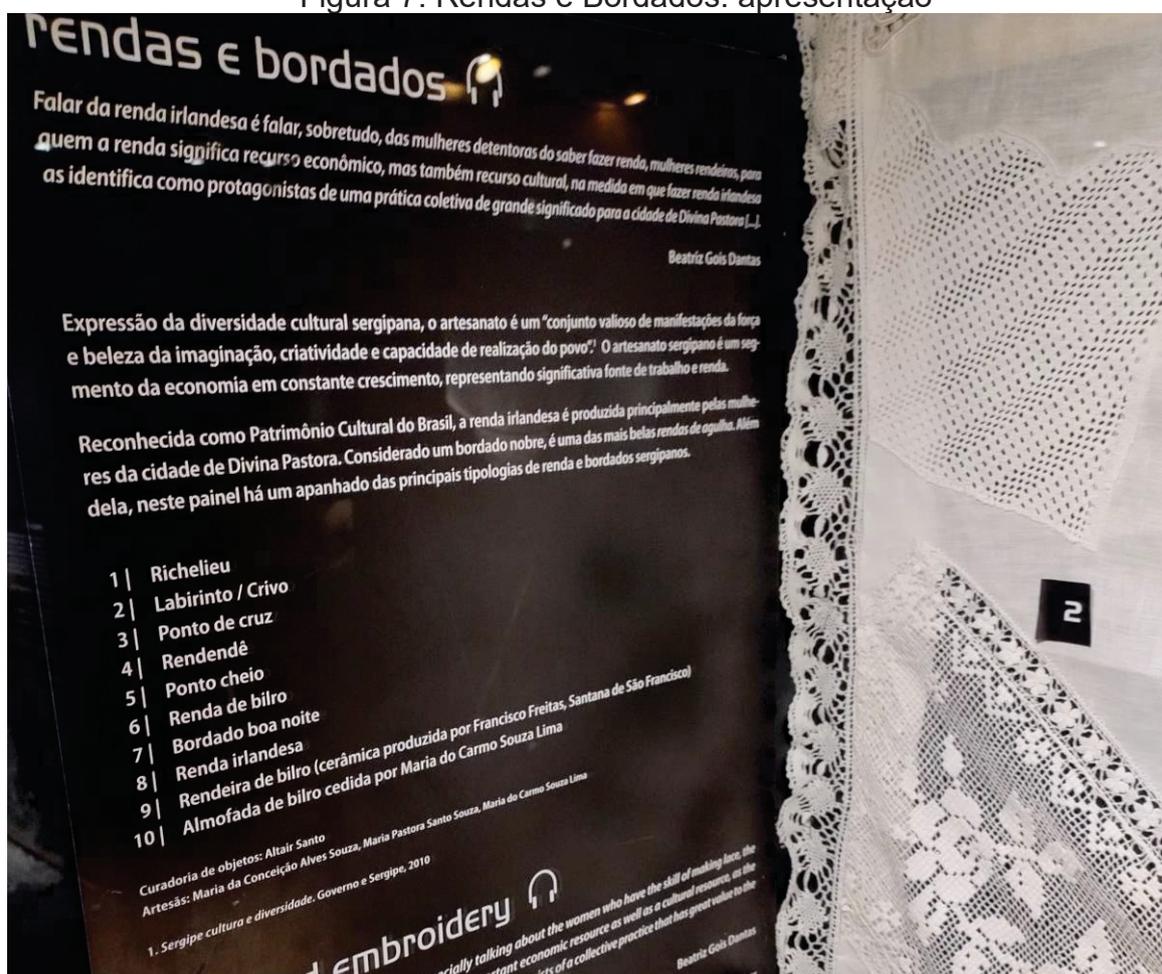


Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

A área remete ao “empreendedorismo” e informa logo após sobre as “condições nem sempre favoráveis” e sobre “improvisar e encontrar soluções para os desafios cotidianos”. “Atravesse o labirinto de espelhos e desvende os objetos e as vozes que revelam facetas do nosso trabalho. Aqui, você conhecerá um pouco sobre os pilares econômicos do Estado”, segue a definição do espaço. O lugar que expõe a renda irlandesa no Museu da Gente Sergipana se apresenta, inicialmente, como uma área voltada à economia e ao empreendedorismo. Não percebi isso na primeira visita, em 2023, no encantamento. Apenas com outras duas visitas reparei.

O que me chamou a atenção nas outras visitas foi a definição do espaço em que a renda irlandesa é apresentada (Figura 7): o protagonismo, mencionando um trecho de Beatriz Gois Dantas, é das rendeiras. Elas são as detentoras do saber fazer renda. Embora torne a apresentar o artesanato sergipano como um “segmento da economia” e “fonte de trabalho e renda”, nesse momento eu consigo ver o nome das artesãs.

Figura 7. Rendas e Bordados: apresentação

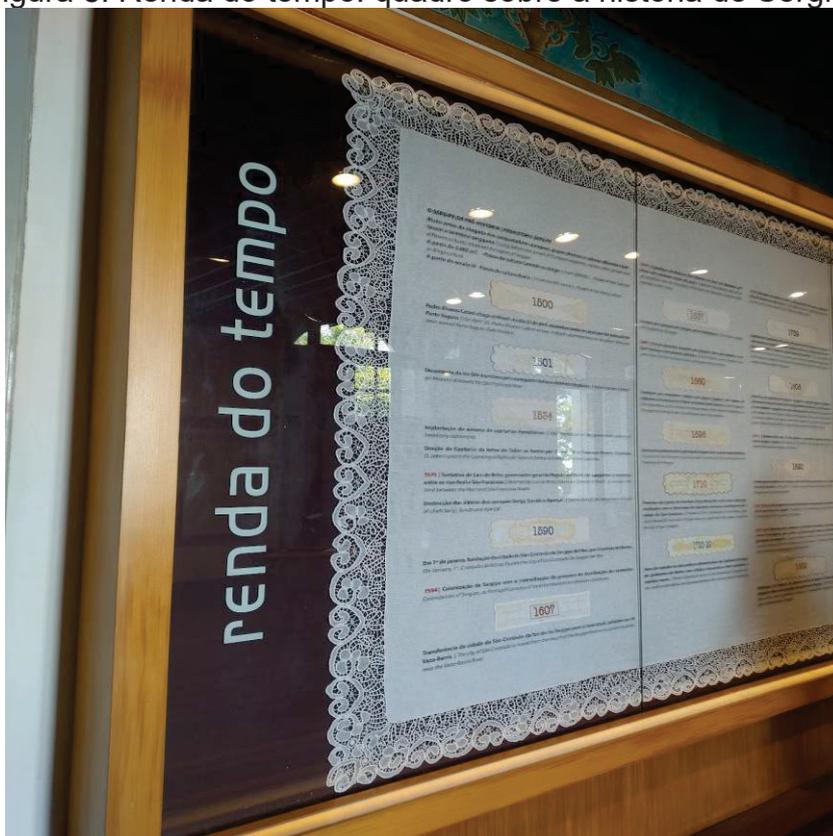


Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Embora sejam todas Marias e com nomes compostos que remetem às nomenclaturas atribuídas à Nossa Senhora, como nesta tese, só percebi seus nomes após o processo de escolha dos nomes fictícios. Não são as participantes da pesquisa e não fui apresentada a essas rendeiras com nomes similares aos que foram mencionados aqui. Apesar de sentir que as escolhas dos nomes foram acertadas diante da “coincidência”, gostaria de ressaltar que não foram essas as protagonistas da história dessa tese-renda.

O principal quadro que tem a cronologia de marcos da história de Sergipe tem suas bordas de renda, como pode se observar na Figura 8, a Renda do Tempo, na MEDIATECA. Além disso, alguns acervos de livros mencionam a renda irlandesa e o Dossiê da Renda Irlandesa de Divina Pastora que é utilizado em toda essa tese está exposto na Figura 9 e explicações sobre a renda estão nas telas dos *ipads* que podem ser vistas na mesma figura. Uma guia, durante uma visita, informou a uma turista ao apresentar esse quadro sobre a renda irlandesa e outros bordados que estão no quadro: “Mas essa daqui é a renda irlandesa. Essa é daqui. Ela é patrimônio imaterial do Brasil” (Diário de Campo, fevereiro de 2025). Ela é **nossa**.

Figura 8. Renda do tempo: quadro sobre a história de Sergipe



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 9. Dossiê da Renda Irlandesa de Divina Pastora exposto e telas de ipads



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Concluindo a visita, a renda irlandesa aparece novamente na Loja da Gente (Figura 10). São diversas peças expostas feitas de renda irlandesa: colares, marcadores de páginas, brincos. A ordem então está adequada para o definido no museu, não é? Primeiro apresentamos a renda irlandesa como um produto resultado da solução encontrada por ‘empreendedoras’ para lidar com situações adversas, depois apresentamos um quadro imenso com a renda irlandesa e, ao fim, apresentamos os ‘produtos’.

Figura 10. Vitrine da Loja da Gente



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Embora esteja questionando algumas escolhas de narrativas adotadas no espaço, foi no museu e apenas nele que conheci a renda irlandesa. Espero que o meu tecer tenha desocultado um dos *nós* dessa tese-renda. Algum questionamento ou inquietação até aqui?

Quem fez essas peças, o museu?

Onde estão as rendeiras?

Apesar de haver uma divulgação da renda irlandesa no museu, não há qualquer menção às rendeiras. Como é possível ver na vitrine da loja, nem nas peças há qualquer nome que identifica a rendeira. O incômodo me surgiu. Quem fez essa peça? Não sei. Esse incômodo permanecerá em todo esse trabalho, mas retomarei esse *nó* em outro momento. Vamos para o próximo.

Reinaugurado em outubro de 2023 na nova sede, o Memorial de Sergipe é um museu do Instituto de Tecnologia e Pesquisa (ITP) da Universidade Tiradentes (Unit) e propõe como objetivo “preservar a memória sergipana, especialmente no

que diz respeito às suas manifestações histórico-culturais”, além de “preservar e divulgar elementos socioculturais, bem como atender às comunidades civil e científica em pesquisa, educação e cultura” (Memorial de Sergipe, 2025). Minha visitação a esse memorial ocorreu em fevereiro de 2025.

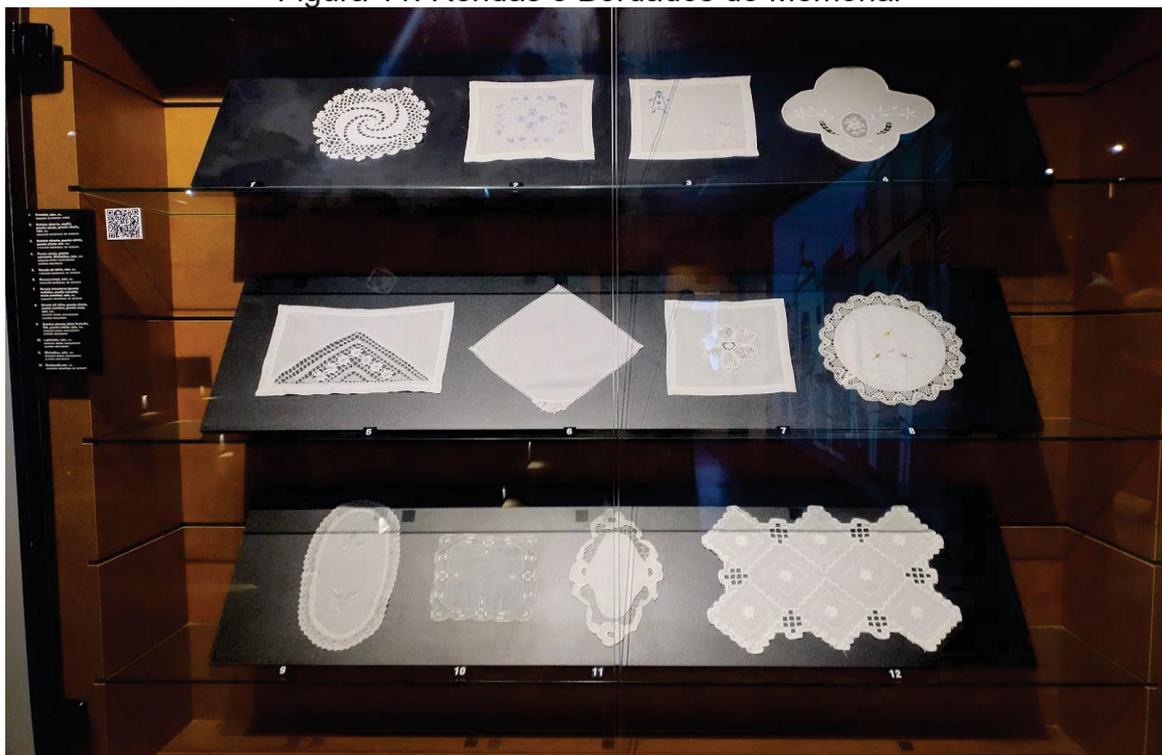
Dessa vez, como já tinha ido ao outro museu nas visitas, não fui com tantas expectativas. “Será que mencionam a renda irlandesa no Memorial? Minha mãe me fez essa pergunta. Não sei, mãe. Espero que sim, afinal é um Memorial do Estado de Sergipe, não é possível que não tenha nem menção à renda” (Diário de Campo, fevereiro de 2025). Fui ao memorial para conhecer, mas principalmente para procurar as menções. Nesse diário de campo não há um “encantamento” do conhecer, mas do reconhecer. Quando visitei o memorial já tinha criado meus laços com as Marias. Queria vê-las.

“Encontrei o espaço que o nome é ‘Nossa Cultura’. Torci bastante para encontrar a renda nesse espaço: tomara que esteja aqui! Estava. Fiquei feliz por ter encontrado a renda no espaço que a cabe: cultura. Agora sim! O espaço era dedicado aos patrimônios culturais e imateriais de Sergipe: amendoim cozido, renda irlandesa e o barco de fogo de Estância. Tem uma parte dedicada a Véio – Cícero Alves do Santos – um artista que faz miniaturas talhadas em madeira. Eba! Lembro de quando comemorei o título de Doutor Honoris Causa concedido a Véio pela UFS. Cadê a renda? Tem o que de renda aqui?” (Diário de Campo – fevereiro de 2025).

Encontrei a parte dedicada às rendas e aos bordados (Figura 11): crochê, bainha aberta, matiz, ponto-atrás, ponto cheio, ponto corrente, Richelieu, Renda de bilro, Renascença, Renda Irlandesa, Filé, bico francês, Labirinto, Redendê. “Encontrei ela! Quem será que fez essa peça?” (Diário de Campo – fevereiro de 2025). Não tem nome. A legenda da peça de renda irlandesa (Figura 12) é: 7 – Renda Irlandesa (ponto redinha, ponto cocada, meio aranha), séc XX. Não encontrei a autoria. Como já tive contato com as rendeiras nesse momento, busco tentar identificar a ‘assinatura’. Não consegui. Mas consegui identificar os pontos da renda.

“A daqui do meio é aranha redonda. Oxe! Percebi que o nome da legenda é ‘meio aranha’. Estranhei, mas talvez tenha mudado de nome com o tempo. Umhas pétalas em cocada e outras em redinha. A mais vazada (com mais espaços vazios) é a cocada, o ponto mais difícil para elas. – Lembra que *Maria Divina* não gosta? *Maria Pastora* também não, respondeu Rodrigo que estava comigo no dia em que ocorreu esse diálogo nas visitas às Divina Pastora. – Será que elas iam achar esse bem feito? Olhe! Fizeram aquilo que *Maria Divina* faz, mãe. Puxar fio e fazer meio ponto, os pontos feitos ao redor do guardanapo.” (Diário de Campo – fevereiro de 2025).

Figura 11. Rendas e Bordados do Memorial



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Cadê, qual é a renda irlandesa aqui? Vou mostrar mais de perto. Talvez aproximando eu consiga alguma informação.

Figura 12. Peça 7 das Rendas e Bordados: a Renda Irlandesa



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

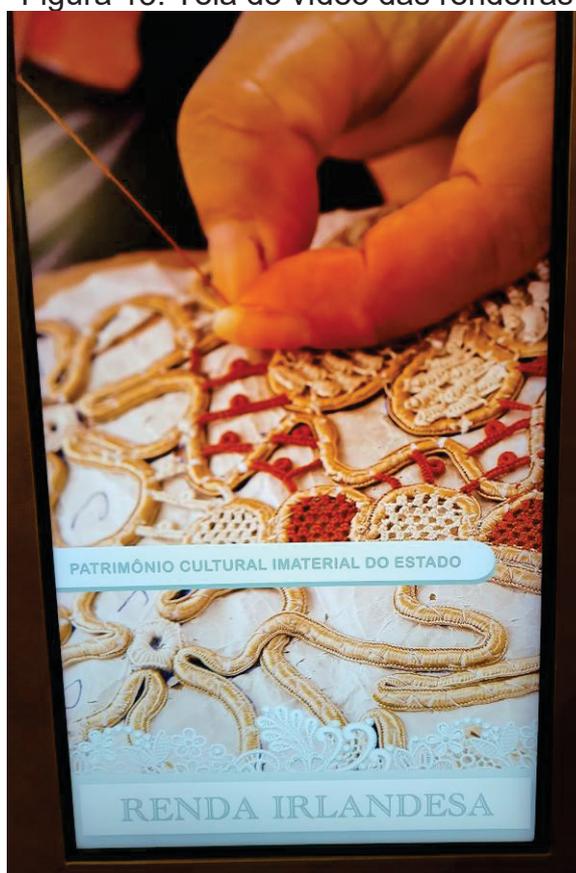
Fico feliz de ler o diário de campo e perceber as mudanças no meu olhar. Será que está bem-feita? Não estou seguindo o tempo cronológico nessa escrita,

então consigo perceber minhas próprias transformações durante o período dos diários. Meus *laços* estão criados. Com as Marias e com a renda. Meu olhar para a renda e minha atenção mudaram com o tecer dessa tese. “Espero que *Maria Divina* fique orgulhosa que eu aprendi a identificar os pontos!”.

Em outro momento do diário de campo há um relato de o guia apresentar a área das rendas e bordados para um visitante. “‘Essas são as rendas. Essa daqui é a renda irlandesa.’ Passei a ouvir atentamente estando perto. Como vai retratar? ‘Essa é diferente. Essa é patrimônio de Sergipe! É **nossa**’”. Continuei na área da Nossa Cultura e vi uma parte toda dedicada à renda irlandesa.

“Não acredito! Olhem elas!” (Diário de Campo, fevereiro de 2025). Fiquei muito surpresa e muito feliz de ver uma tela passando um vídeo apresentando a renda como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado, com os rostos das rendeiras de Divina Pastora (Figura 13). Reconheci as suas mãos e seus rostos (escolhi não os colocar na pesquisa para preservar as identidades). Não vi seus nomes. “Será que elas sabem que estão aqui? Será que já vieram aqui?” Perguntei ao guia: ainda não.”

Figura 13. Tela do vídeo das rendeiras



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Meu encantamento no Memorial minimizou algumas das angústias já relatadas nesse tecido. Ver os rostos das rendeiras solucionou minha questão com a poesia de Aglaé Fontes. ‘Não vejo seu rosto! Vejo somente suas mãos! E isso me basta’. Entendo agora do que ela está falando: é motivo para comemorar encontrar o rosto das rendeiras em algo **delas**, antes de ser nosso. Mas continuo inquieta por não ter seus nomes, suas assinaturas. Eu reconheci, mas como alguém conheceria quem são elas se não são identificadas? Pelo menos eu reconheci seus rostos.

6.1.2 Frequentando as feirinhas de artesanato

Quando tem eventos grandes em Aracaju, tem feirinha de artesanato. Embora não tenha encontrado no mercado, nas feirinhas de artesanato a renda irlandesa esteve presente de variadas formas: toalhas de mesa, acessórios, bolsas, decorações para a casa, bordas de toalhas. Encontrei em três momentos diferentes, mesmo sem procurar ativamente. No início, quis buscar identificar participantes para a pesquisa, então quando via exposição de renda irlandesa em algum estande, ia conversar.

“Estou fazendo uma pesquisa sobre renda irlandesa, vou querer conhecer algumas rendeiras. Você é?” Sou de renda Richelieu, mas a gente divide estande com a renda irlandesa também. Eu sou da Associação de Frei Paulo. Espere, vou chamar uma rendeira de Divina Pastora aqui” (Diário de Campo, janeiro de 2024).

Olhei as etiquetas das peças, vi o nome das rendeiras identificados por lá. Olhei o preço da peça pela primeira vez. No Diário de Campo eu menciono esse momento, pois me pegou de surpresa. Não sabia quanto custava. Não tinha nem sequer refletido sobre qual era o valor cobrado nas obras e fiquei refletindo sobre eu não ter pensado em valores financeiros até ali.

“Fiquei assustada com o valor da peça. Não que seja injusto, pois são peças belíssimas e que devem levar muito tempo para serem produzidas, mas percebi que não conseguiria ter uma toalha de mesa, por exemplo. ‘Imagine um vestido de noiva’, pensei” (Diário de Campo, janeiro de 2024).

As peças me causam encantamento: lindas, diferentes (Figura 14). Queria ter algo de renda em casa, mas vamos esperar a pesquisa acabar para não dar conflito ético. Conversei sobre as diferenças da renda irlandesa para as demais rendas e as duas – a rendeira de Frei Paulo e Maria da Conceição – me explicaram que é o lacê. O lacê da Renda Renascença, por exemplo, é mais fino, mais macio. O

da Renda Irlandesa é grosso. O nome da associação aparece logo acima da imagem, como em todos os momentos em que a renda é apresentada para comercialização. A renda é “da associação”, antes de ser da rendeira.

Figura 14. Exposição das peças em feira de artesanato



Fonte: Foto tirada pela autora (2024)

Encontrei a renda irlandesa em outras feirinhas de artesanato: no Arraiá do Povo – explicarei no próximo subtópico –, no Natal, na ExpoVerão Aracaju. Todos os momentos em que há atração de turistas para a cidade e uma grande movimentação de pessoas. Em todos esses momentos, o espaço em que a renda está disposta é denominado “Artesanato Sergipano: Empreendedorismo” (Figura 15).

Figura 15. Artesanato Sergipano: empreendedorismo



Fonte: Foto tirada pela autora (2024)

Novamente o artesanato sergipano – e a renda irlandesa – está num espaço voltado ao empreendedorismo. Também não há destaque para a renda irlandesa, estando dispostos diversas peças dos mais variados trabalhos artesanais. Algumas rendeiras ficavam tecendo suas peças enquanto as demais estavam expostas. Caso alguma pessoa interessada se aproximasse, elas explicavam que aquelas peças eram de renda irlandesa e tiravam as dúvidas.

“Aproveitando para fazer renda por aqui também?’ Perguntei à rendeira que estava próxima ao espaço tecendo sua peça. ‘Tem que ser, né? Aproveitar que não estou fazendo nada para produzir’ ela me respondeu.” (Diário de Campo, junho de 2024).

Anotei essa passagem no celular, antes de adicionar no Diário de Campo. Reconheci os sinais que questionei anteriormente: no mesmo momento em que vende e expõe os produtos das rendeiras – da associação – continua alinhavando lacê. Não param. Essa foi uma cena que se repetiu nas feirinhas de artesanato que frequentei: rendeiras em pé ou sentadas fazendo suas rendas enquanto esperavam algum comprador. Não há tempo a “perder”.

O tempo é, portanto, um traço do fazer renda irlandesa. Não ter tempo para fazer renda para si (um *nó* que será exposto posteriormente), não ter tempo a perder estando responsável por expor as obras são dores que refletem as diversas ocupações das rendeiras com tarefas diversas, como o cuidado dos lares e das famílias. O tempo que se tem “livre” é utilizado para rendar: estar parada – ou desocupada – não faz parte do ser rendeira. Ser rendeira é, sobretudo, rendar manhãs, tardes e noites todos os dias.

6.1.3 Comemorando o São João

“Chegou a melhor época do ano” é um comentário comum de se ouvir no nordeste brasileiro em junho. Sergipe tem o slogan de “país do forró” – expressão que se origina na música “Sergipe é o país do forró” sob a composição de Rogério e é utilizado como slogan para marketing, o que ajudou a inserir Sergipe no circuito turístico dos eventos juninos (Paulino, 2017). O São João – como são chamadas as festas juninas – é um evento que movimenta uma grande quantidade de pessoas todos os anos em Sergipe.

O mercado se transforma, as decorações ocupam todos os espaços, as costureiras fazem vestidos de quadrilha, as barracas de fogos têm mais movimento do que o resto do ano, as vitrines passam a ser estampadas de xadrez e chita, torna-se comum ouvir o som da sanfona, do triângulo e da zabumba nos mais variados espaços: aeroporto, rodoviária, mercado, shoppings, escolas, casas, igrejas.

O cheiro é de fumaça dos fogos queimados e das fogueiras acesas, especialmente nos dias 24 de junho – véspera do dia de São João, dia em que é comemorado – e 29 de junho – véspera de São Pedro, também comemorado no estado. O céu ganha cortina de bandeirolas. Tem cheiro de milho e de comidas derivadas de milho também. O amendoim cozido – patrimônio imaterial sergipano – ocupa as mesas.

Aracaju, participando dos megaeventos juninos, transforma espaços públicos em duas festas distintas: Arraiá do Povo e Forró Caju. O Arraiá do Povo, realizado pelo Governo do Estado de Sergipe, atraiu mais de 750 mil pessoas para a Orla de Atalaia em 2024 nos trinta dias de evento (Diário SE, 2024). Todos os músicos se apresentaram num palco que imitava a renda irlandesa (Figura 16). Uma oportunidade de conhecer a renda irlandesa.

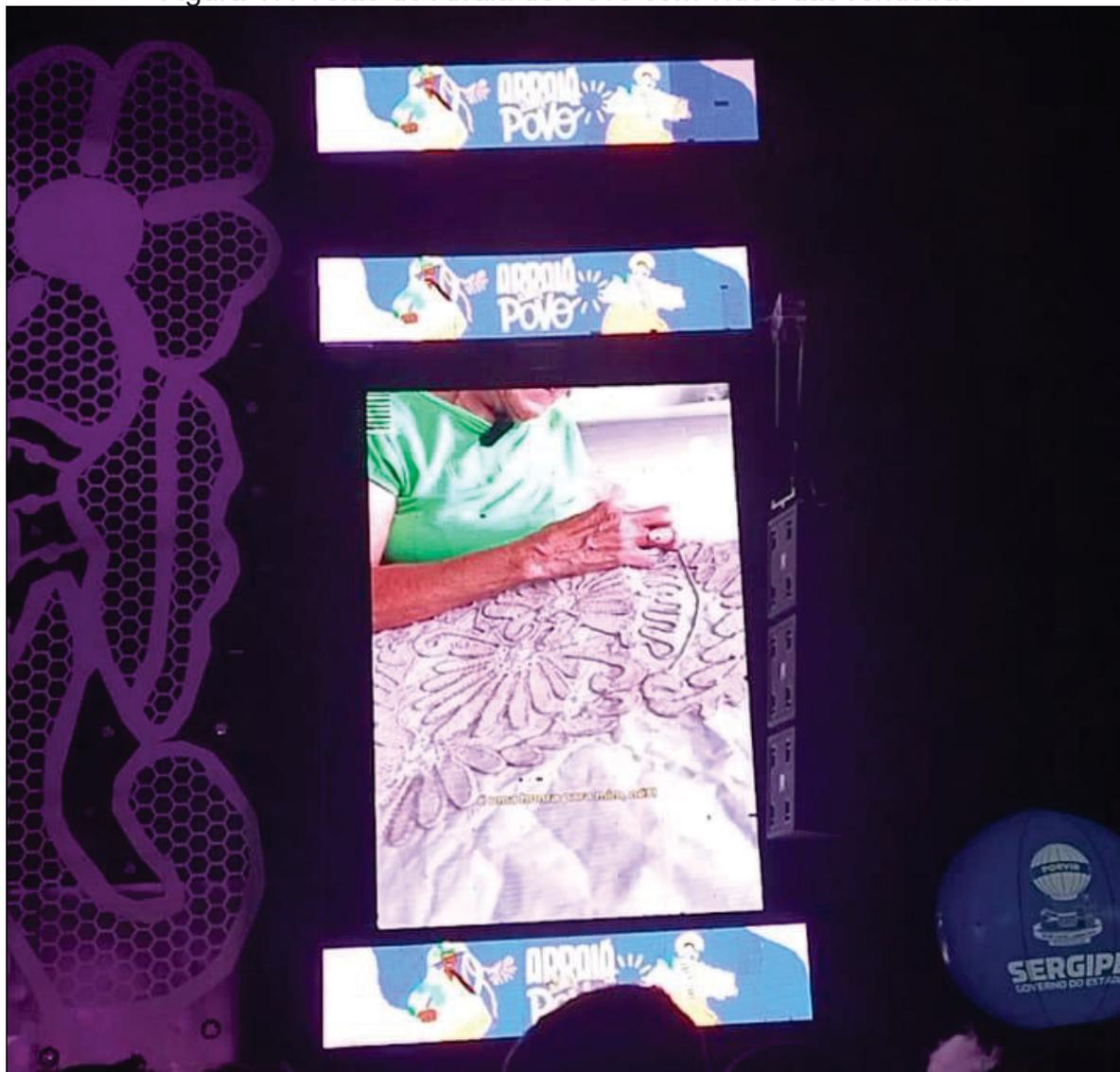
Além disso, fui surpreendida em um dos dias e tornou-se um diário de campo em meio à festa: no telão que aparece na Figura 17, no intervalo entre bandas, passou um vídeo em homenagem às rendeiras de renda irlandesa. “Um vídeo contando sobre a renda irlandesa começou a aparecer no telão, mostrando os rostos e apresentando as rendeiras. Todo mundo vendo! Vou contar a ela” (Diário de Campo, junho de 2024).

Figura 16. Palco do Arraiá do Povo de Renda Irlandesa



Fonte: Foto de Igor Matias (Governo de Sergipe, 2024)

Figura 17. Telão do Arraiá do Povo com vídeo das rendeiras



Fonte: Foto tirada pela autora (2024)

É em junho que também acontecem as competições de quadrilhas juninas: apresentações de danças que envolvem xote, xaxado e baião e contam histórias em meio aos espetáculos. Encontrei a renda irlandesa nas apresentações da junina Xodó da Vila, quadrilha de Aracaju e foi a partir dessa apresentação que refleti alguns pontos da renda: o poema que consta nos meus agradecimentos iniciava o espetáculo (Sou feita de retalhos, de Cris Pizziment) e a música que está no título dessa tese era o som escutado enquanto os quadrilheiros dançavam (Mulher Rendeira, canção de domínio público). O tema da junina era “Rendas, Fitas, Bordados e Chitas” (Figura 18):

“Utilizada como fins lucrativos para o sustento de muitas famílias, é necessário enxergar a costura, a renda e o bordado, como uma arte. Algo que é construído com amor e dedicação. Em Sergipe, as costureiras, rendeiras e bordadeiras têm uma grande importância para nossas festividades. São elas que confeccionam os trajes juninos e tantos outros trajes culturais que abrilhantam, colorem e encantam não somente nosso São João mas todas as nossas festividades que mantêm vivas nossas tradições e encantam o público durante todo o ano. No ano de 2024, a Junina Xodó da Vila vem através da sua temática enfatizar a importância das costureiras até os dias de hoje. Importante cultura passada de geração em geração, trazer a valorização do papel da mulher para essa cultura se perpetuar até a atualidade. Assim como o lacê, principal ponto de partida e matéria prima para a confecção da renda irlandesa, a Xodó da Vila bordará fio a fio em seu arraial uma linda história de superação ressaltando a luta e a resistência da renda irlandesa, hoje reconhecida como patrimônio cultural e imaterial do Brasil. Vamos juntos colorir, cantar, encantar e bordar as noites juninas sergipanas.” (Facebook da Junina Xodó da Vila, 2024).

Figura 18. Apresentação do tema da junina Xodó da Vila



Fonte: Foto tirada pela autora (2024)

Uma homenagem às costureiras, com destaque para as rendeiras de renda irlandesa na sua temática. As artistas aparecem não mais como empreendedoras, mas como resistentes e responsáveis por abrilhantar as festas juninas. “Um alívio.

Não vejo nada associado a aspectos que remetem à comercialização diretamente” (Diário de Campo – junho de 2024). As quadrilhas juninas contam com as mãos de costureiras, bordadeiras e rendeiras todos os anos, talvez por isso conheçam os rostos e reconheçam a luta, a beleza. O espetáculo da Xodó da Vila me deixou inquieta novamente: procurei renda irlandesa nas roupas, nos acessórios. Somente na noiva da quadrilha havia uma peça em renda (Figura 19).

Cadê a renda?

Figura 19. Noiva da Junina Xodó da Vila



Fonte: Instagram da Junina Xodó da Vila (2024)

Soube que a imagem de Divina Pastora estava chegando no Arraiá do Povo (Figura 20) vinda do município e que haveria um momento de oração num espaço denominado Vila do Forró – em que há feirinhas de artesanato, comidas e alguns

eventos – dedicado à padroeira do estado. Divina Pastora se tornou padroeira do estado de Sergipe devido à relevância da sua peregrinação anual e do seu Santuário. Pessoas vestindo camisas que remetem às peregrinações e à cidade de Divina Pastora, a prefeita da cidade à época, o governador do estado e o padre do Santuário estavam presentes nesse momento.

“Queria saber se há alguma homenagem à renda irlandesa, se tem alguma menção da renda. Tomei como surpresa as rendeiras estarem aqui, juntamente com a imagem. Todas com acessórios de renda irlandesa: elásticos de cabelo, colares, pulseiras, brincos, anéis. O padre com a túnica bordada de renda irlandesa. A prefeita com acessórios de renda.” (Diário de Campo – junho de 2024).

Figura 20. Imagem de Divina Pastora na Vila do Forró



Fonte: Governo de Sergipe (2024)

Perguntei à Maria Divina – meu único *laço* na época – se ela tinha visto a homenagem do palco do Arraiá do Povo. Ela, muito emocionada, informou que estavam chamando-a para ver. Maria Divina foi chamada ao palco nesse momento para as orações à Divina Pastora pelo governador, ao lado do secretário de cultura. Nas matérias publicadas, depoimentos das rendeiras sobre a decoração do palco, sobre as homenagens à renda irlandesa e a elas. Com mãos, com rostos e com nomes agora aparentes.

6.2 “UMA FORÇA QUE NOS ALERTA”: O COTIDIANO DIVINA-PASTORENSE



(Foto de Rosa Maria de Matos, 2025)

O meu ponto do render analítico é iniciado no centro de Divina Pastora, casa da primeira participante da pesquisa e partida de todo o tecer da tese. Mas entendo a necessidade de contextualizar os leitores que aqui chegaram: o cotidiano de Divina Pastora enquanto cidade.

Divina Pastora está localizada a 39 quilômetros da capital de Sergipe – Aracaju – e está situada numa área denominada Leste sergipano e tem como bioma predominante a Mata Atlântica. O município surgiu do alto de uma colina, chamado de povoado “Ladeira” à época, depois passou a ser considerado Vila de Divina Pastora, a partir da Lei Provincial de 12 de março de 1836 desvinculando-o do território de Maruim e, somente em 15 de novembro de 1938 com a Lei Estadual n.º 150 passou a ser uma cidade (Prefeitura de Divina Pastora, 2025).

Cheguei à Divina Pastora e, conforme mencionado no capítulo da metodologia, senti-me em casa novamente. Pessoas sentadas às portas me cumprimentaram diversas vezes, cadeiras de balanço na frente das casas ocupadas por homens e mulheres que ali passam seus tempos conversando uns com os outros, partilhando suas vidas (Figura 21). Cachorros pela rua, crianças jogando bola. A sensação é de estar em casa, até lembrar que não estava.

Figura 21. Cotidiano divina-pastoreense



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Embora uma cidade pequena do interior de Sergipe como tantas outras, Divina Pastora tem suas particularidades: uma cidade que se situa afastada da sua entrada, uma estrada própria sem acostamento e uma ladeira considerável até a chegada – o que remonta o nome do povoado que iniciou o território. Ao entrar na cidade, pouco movimento foi percebido em quase todas as visitas, exceto os dias de peregrinação. Até chegar à Divina Pastora, passamos por cidades que foram construídas nas margens da estrada, o que resulta numa movimentação de carros e pessoas aparente. Em Divina Pastora isso não ocorre.

A imagem de Nossa Senhora de Divina Pastora chama a atenção na entrada da estrada (Figura 22). Não me recordo de ver essa prática nos interiores de outros estados, mas os interiores sergipanos têm sempre uma imagem do padroeiro ou padroeira da cidade na sua entrada. E foi por isso que escolhi nomear as participantes de acordo com os padroeiros das suas cidades de nascimento ou onde cresceram, como apresentarei posteriormente.

Figura 22. Imagem de Divina Pastora na entrada da estrada

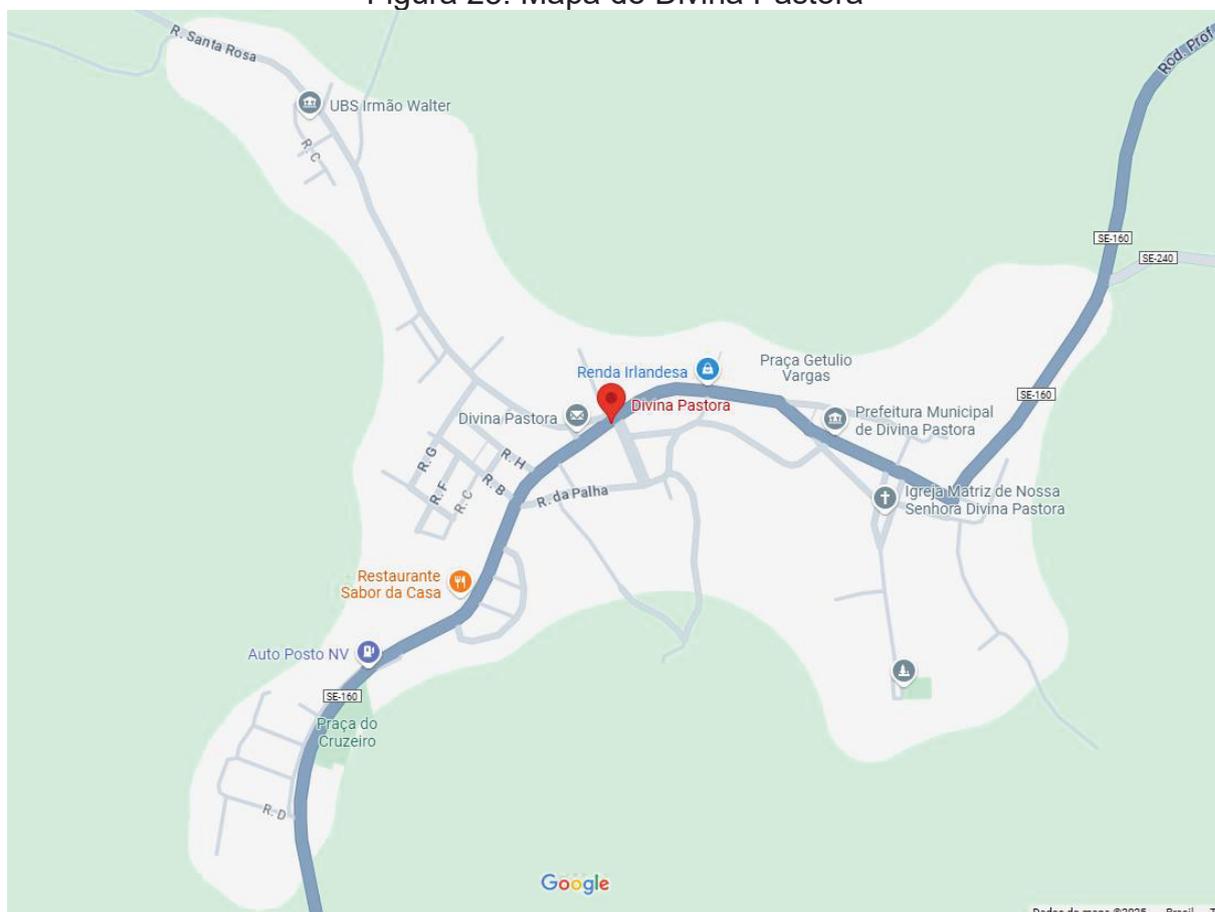


Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

É um município que aparentemente é mais extenso do que é por ter uma estrada interna e áreas de exploração de petróleo, com 90.508 km² segundo últimos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 2023 (IBGE, 2025a) e apenas 0,93 km² de área urbanizada em 2019 (IBGE, 2025b), o que pode ser visto na Figura 23. A cidade de Divina Pastora tinha apenas 4340 pessoas em 2022 – dados do último levantamento realizado (IBGE, 2025a). O salário médio dos trabalhadores formais era de 2,4 salários-mínimos por mês em 2022 e apenas

14,1% da população era considerada ocupada em 2022 – equivalente a 612 pessoas (IBGE, 2025b).

Figura 23. Mapa de Divina Pastora



Fonte: Google Maps (2025)

Desde o primeiro momento meus olhos estiveram atentos às referências da Renda Irlandesa. Nas primeiras visitas, encantada com a pesquisa, busquei na cidade imagens ou destaques de renda irlandesa, mas encontrei apenas a placa da entrada da cidade que anuncia “Bem-vindo a Divina Pastora! A Terra da Renda Irlandesa” (conforme Figura 24). Esperei, a partir dessa placa, encontrar referência da renda no trajeto, nas praças e nos muros, mas não as vi. Vi menção à renda nas associações ou nomes de lojas e foi numa dessas que parei inicialmente para buscar informações da renda e das rendeiras.

“Estou fazendo uma pesquisa sobre a renda irlandesa, com quem eu devo falar?” Perguntei à rendeira que atendeu na loja. “*Maria Divina!* Ela é quem fala sempre sobre a renda. Pode ir falar com ela que ela é quem sabe a história toda”

(Diário de Campo, outubro de 2023). Anotei no caderno esse trecho pensando que talvez eu precisasse dele depois.

Figura 24. Placa da entrada de Divina Pastora (antes)



Fonte: Foto tirada pela autora (2023)

Ao retornar no ano seguinte, já percebi uma diferença da cidade. A foto da placa foi repetida em 2025 – exposta na Figura 23 – e está muito mais “povoada” visualmente, devido à foto ser tirada durante a peregrinação. Vemos ônibus, carros, carro da polícia militar – são vários durante o trajeto -, tenda, grade, propagandas. Na foto atual, tirada em fevereiro de 2025, não é percebido carro (além do meu estacionado adiante), propagandas, tendas e nem movimento. A cidade é assim também: em dias de peregrinação se transforma, mas o seu cotidiano é pacato, tranquilo e calmo (Figura 25).

Quando chega alguma pessoa desconhecida ou com um carro que não veem com frequência, os moradores ficam olhando para ver se reconhecem. Em um momento de entrevista, Maria Divina relatou: “*Tavam* me perguntando quem é esse

peessoal que tá vindo aqui, se é cliente. Falei que são meus amigos. O povo fica logo de olho, menina.” (Maria Divina, dezembro de 2024).

Figura 25. Placa da entrada da cidade de Divina Pastora (depois)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Outro ponto observado foi que o cenário se alterou na preparação para a Peregrinação de Divina Pastora em 2024: houve uma reforma possível de perceber inclusive na imagem anterior com alguns ajustes no entorno. Minhas suspeitas são de que o investimento na divulgação da renda irlandesa por parte do Governo do Estado de Sergipe resultou na necessidade de exaltação da renda irlandesa na cidade, não somente na placa inicial por parte da Prefeitura Municipal de Divina Pastora.

Os muros de algumas paredes da cidade foram pintados de azuis com desenho de renda irlandesa em branco, bem como os pontos de ônibus que a exaltam como “Renda Irlandesa Divina Pastora Patrimônio Imaterial do Brasil”

(Figura 26). Um dos muros, trajeto para chegada à praça da Igreja Matriz, destaca a renda irlandesa como patrimônio (Figura 27). Tive a sensação de que a cidade tinha se transformado, por ter buscado no ano anterior a renda irlandesa e não ter encontrado tão facilmente. As fotos ajudaram bastante nessas reflexões.

Figura 26. Ponto de ônibus de renda irlandesa em Divina Pastora



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 27. Muro da parede de renda irlandesa em Divina Pastora



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Ao lado do muro exposto na Figura 26 há uma parte voltada aos pontos base da renda irlandesa e uma demonstração deles: aranha meia-lua, abacaxi, barrete, aranhinha, cocada, redinha e aranha redonda (Figura 28). A Figura 29 reflete o cotidiano de Divina Pastora: a senhora sentada na cadeira observando o pouco movimento e me cumprimentando por passar pela rua. Assim são os dias em Divina Pastora.

Figura 28. Pontos da renda irlandesa no muro



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 29. Pontos da renda irlandesa no muro (movimento)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Chegamos à praça da Igreja, denominada Santuário Nossa Senhora Divina Pastora, a igreja matriz da cidade. O Santuário é o centro da cidade (Figura 26). A praça, os comércios, as associações, as escolas: tudo fica ao redor da igreja. As pessoas também. Divina Pastora é uma cidade em que se percebe a religiosidade mesmo à distância: em todos os diálogos houve menção de “Deus”, “Nossa Senhora”, “Jesus”, de alguma forma. Alguns eventos – Educação Empreendedora do Sebrae, por exemplo – são realizados na parte interna da igreja. Vi Maria Conceição nos arredores nas cinco vezes que fui à igreja. A renda e a religião são indissociáveis.

A religião está no cotidiano divina-pastoreense: mulheres com camisetas da igreja na rua; devotas de Divina Pastora por toda a cidade; igrejas evangélicas espalhadas pela pequena cidade. Embora já esperasse que fosse uma presença significativa, confesso que percebi a religião em tudo o que permeia a cidade. Na foto que inicia esse capítulo é possível ver a imagem de Nossa Senhora Divina Pastora no centro da praça principal. No Santuário (Figura 30), pude ver mais uma vez a presença da padroeira da cidade e de Sergipe (Figura 31). Nossa Senhora Divina Pastora está em tudo: nas estampas das roupas, em adesivos colados às portas, na Associação.

Figura 30. Santuário Nossa Senhora Divina Pastora



Fonte: Foto tirada pela autora (2023)

Figura 31. Imagem de Nossa Senhora Divina Pastora no Santuário



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Como já relatei, todas as vezes que fui à Divina Pastora a cena se repetiu: pessoas às portas, conversas, cumprimentos, cachorros e crianças. O silêncio somente não esteve presente no dia primeiro de janeiro de 2025, afinal era o primeiro dia do ano e motivo de comemorações e nos dias de peregrinação. No primeiro dia de 2025 a música esteve presente nas ruas que passei até chegar à casa de Maria Divina para desejar um feliz ano novo. Nos dias que são considerados antes da peregrinação a cidade toma uma nova forma, a estrada um novo asfalto e obras são realizadas. No dia da peregrinação à Divina Pastora a cena se altera: uma cidade que tem como característica sua tranquilidade e pouca

quantidade de pessoas circulando é tomada por uma multidão, tendas e comércio de diversos produtos (Figura 32).

Figura 32. Peregrinação de 2023



Fonte: Foto tirada pela autora (2023)

O que se percebe é uma cidade que se prepara para os dias da peregrinação à Divina Pastora. São visitantes de vários lugares, que fazem suas peregrinações de formas diferentes: reunião de amigos sem intuito religioso necessariamente; promessas sendo pagas; pessoas descalças pelos dez quilômetros que vão de Riachuelo (cidade de onde partem os peregrinos) à Divina Pastora; pessoas que saem de Aracaju para Divina Pastora; grupos rezando terços; camisas de homenagens a falecidos. As rendeiras não são facilmente identificadas nesses dias.

“Cheguei à casa de Maria Divina e estava trancada. Pensei não estar em casa, mas vi a filha dela perto. Perguntei por ela, falei que queria

comemorar nosso aniversário. A filha me disse para entrar pela porta do fundo da casa. Entrei e encontrei a casa cheia, diferente da outra vez. ‘Ela veio mesmo!’ Escutei a voz de Maria Divina. Dei os parabéns a ela. Perguntei por que a casa estava fechada e ela me relatou que é por causa da peregrinação, que tem pessoas demais na cidade e que ficam tentando entrar nas casas para usar os banheiros, sentar-se, etc. Relatou também que em dias de peregrinação os divina-pastorenses ficam todos em função de receber peregrinos e apoiar a Igreja.” (Diário de Campo, outubro de 2023).

Apesar disso, o cotidiano também reflete religiões diferentes. Maria Divina mencionou sempre ter uma pessoa de alguma outra religião sendo contrária à peregrinação, por se tratar de uma exaltação à Nossa Senhora – prática não aceita em algumas religiões. Em uma das visitas havia uma revolta por conta das falas de um pastor num microfone na praça principal – praça da igreja matriz – acerca de suas opiniões contrárias. “Todas as rendeiras são católicas? Eu perguntei na associação. ‘Eu não! Eu sou evangélica’ foi a resposta de Maria Pastora” (Diário de Campo, dezembro de 2024).

6.3 “UMA MULHER QUE MERECE VIVER E AMAR”: ELAS, AS MARIAS RENDEIRAS

*“(...) Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta (...)”*

(Maria Maria, Milton Nascimento)

O que será trazido neste tópico se refere à apresentação das rendeiras que participaram da pesquisa a partir da história narrada, as quais chamarei de Marias. Como já explicado, a escolha dos nomes se deu devido à religiosidade da cidade, das rendeiras, bem como por se tratar de um nome comum – ordinário – que representa as mulheres brasileiras em algumas referências, como a música que será trilha sonora para essa análise: Maria Maria, de Milton Nascimento. Marias essas que contam, em suas falas, suas inquietações e suas histórias com a renda – que perfaz o seu existir.

Vale lembrar que esta tese parte, inicialmente, da minha perspectiva ao ter contato com a Mestra do Risco, homenageada na Feira Nacional de Artesanato (2018), indicada pela Coordenação Estadual do Programa de Artesanato Brasileiro e sob a coordenação do Programa de Artesanato Brasileiro Nacional (Sebrae, 2018) e reconhecida – ao final desta tese – como Mestra Rendeira pelo governo do Estado de Sergipe. As outras participantes foram aparecendo no cotidiano do rendar da

Mestra do Risco. O que há em comum é que todas participam da mesma associação, mas foram elas quem se dispuseram a participar da pesquisa no dia a dia em que eu observava Maria Divina.

Embora tenhamos visto que existem rendeiras com esses mesmos nomes, as rendeiras participantes dessa pesquisa têm nomes fictícios, sem qualquer relação com seus nomes verdadeiros a fim de preservar o anonimato. As histórias foram relatadas em visitas distintas e registradas em diários de campo e entrevistas. São mulheres comuns que tecem a renda irlandesa enquanto têm suas vidas tecidas pela renda.

6.3.1 Maria Divina: a renda irlandesa viva

Maria Divina nasceu em Rosário do Catete, mas foi criada em Divina Pastora e é a rendeira mais antiga viva atualmente em atividade, com 76 anos. Faz renda desde os 10 anos de idade. O motivo? Não gostava de estudar e o pai deu um ultimato: ou enxada ou lacê. Preferiu aprender a renda com a prima, pois trabalhar com terra embaixo de sol era muito cansativo e pesado para ela. O pai trabalhava no engenho e era uma família que vivia em situação precária, como tantas outras famílias por ali. Uma família composta por pai, mãe e oito filhos: situação comum no interior sergipano.

Ela afirmou repetidas vezes que não gostava de estudar. Perguntei até que série ela estudou, ela informou que até o terceiro ano do colegial, mas que, apesar disso, não conseguiu aprender a ler nem a fazer contas. Sempre que menciona essa dificuldade, percebo um pesar. “Quer aprender a ler, Maria Divina?” É muito difícil, eu já estou velha. Conversamos sobre fazer renda irlandesa ser mais difícil e ela disse que não, difícil é ler e escrever. “Fazer renda qualquer um faz”. Quando tentou me ensinar, reforcei que não era tão simples assim. E não é mesmo, vocês verão.

Ao mesmo tempo, Maria Divina mencionou reiteradas vezes que a renda não foi uma alternativa fácil. Aprender a renda irlandesa custou muitas lágrimas, muitas agulhadas nos dedos e muito receio de não aprender e precisar ir para a plantação com o pai. “Hoje eu gosto de fazer renda, mas no início não gostava”, relatou ela em uma das visitas (Diário de Campo, fevereiro de 2025). Não gostava por ser obrigada a aprender para não ir à plantação, para não precisar trabalhar com terra. Mas era

muito difícil aprender, embora hoje Maria Divina encontre facilidade. Como não, depois de 64 anos rendando?

O “Divina” não foi escolhido aleatoriamente. As escolhas de nomes, como já mencionado, representam a religião e a ideia de ordinário, mas a composição do nome retoma a cidade que nasceu ou a cidade que cresceu, tendo em vista a exaltação dos padroeiros nas cidades sergipanas. Embora tenha nascido em Rosário do Catete, Maria Divina cresceu em Divina Pastora, quando o pai foi trabalhar no engenho na cidade. Além disso, Maria Divina é figura representativa da cidade, imagem associada à renda irlandesa.

Quando se conta a história da renda irlandesa, o nome de Maria Divina surge imediatamente. “Estou fazendo um trabalho sobre renda irlandesa. Com quem eu posso falar?” Perguntei nas visitas iniciais a Divina Pastora. Ouvi o nome de Maria Divina a todos que perguntei. Referência no rendar, Maria Divina é Mestra de Ofício. Maria Divina escolheu seu nome também nessa pesquisa. Fui fazer uma tese, encontrei uma avó: a doçura, a inocência e o sorriso de Maria Divina são realmente divinos.

Maria Divina é a personagem principal da história que escolhi contar, mas é também a personagem principal atualmente da renda irlandesa e as rendeiras indicam isso. Caso seja necessário divulgar algo sobre a renda, é Maria Divina quem é convocada a gravar vídeos e matérias para jornais locais. Caso queiram homenagear a renda irlandesa, é Maria Divina quem estará à frente da homenagem. Mas veremos que essa história parece mais bonita do que é, para ela. Das homenagens ela gosta de participar: “é o reconhecimento e a divulgação da renda” (Diário de Campo, junho 2024). O mesmo não acontece com as gravações em que é chamada por outras rendeiras. Retomarei esse *nó* posteriormente.

Maria Divina é a história da renda viva. Conta a história e repete a todas as pessoas que foram comigo em momentos diferentes (as histórias estão relatadas nos diários de campo e nos relatos de entrevistas de outubro de 2023, outubro de 2024, dezembro de 2024, janeiro de 2025). E por quê? A renda foi difundida em Divina Pastora a partir de sua tia, Sinhá, já falecida. Sinhá foi a responsável por passar o conhecimento da renda irlandesa para as meninas da cidade.

Maria Divina era uma dessas meninas. Quando foi aprender a rendar, sua tia Sinhá já não tinha mais tempo para ensinar a ela, mas aprendeu com sua prima na casa de sua tia. “Eram mais de dez meninas sentadas na sala de minha tia

aprendendo toda tarde” (Maria Divina, outubro 2023, janeiro e fevereiro 2025). As tardes são, até hoje, preferidas para fazerem as rendas, pois se trata de donas de casa que fazem seus afazeres domésticos pelas manhãs ou, quando crianças, estudam nesse turno.

Casou-se com 19 anos, depois de ter vivido uma novela, como ela mesma diz. O marido se apaixonou por ela, mas ela não o quis: era apaixonada por outro. No entanto, o outro se casou com outra mulher. Mesmo assim, ela não queria o atual marido: “Eu não me afeiçoava dele, não ia casar, *né*? Aí descobri que o outro tinha casado, pedi um sinal *pra* Nossa Senhora *pra* saber se tinha que dar uma chance *pra* esse. Recebi o sinal, dei a chance” (Maria Divina, março de 2025). Mesmo assim, sofreu: “ele era muito mulherengo, menina. Muito namorador. Eu sofri demais. Depois descobri que tinha outro filho, mas já tinha tempo. Ia fazer o que? Cheia de filho, sem trabalhar... não ia separar, *né*? Sem trabalhar não, fazia renda. Mas renda não dava *pra* manter os filhos” (Maria Divina, março de 2025). Esse *nó* foi difícil de digerir, mas retomarei no lugar oportuno.

Mãe de seis filhos, Maria Divina pegou uma outra filha para criar por estar desnutrida: “Tenho seis filhos. Sete, na verdade. Considero essa menina que *tá aí* como filha também, quem criou *foi* eu. Peguei ela pequenininha que ela *tava* morrendo, uma *lagartixinha* de tão *miúda*. Peguei *pra* dar comida a ela e fiquei” (Maria Divina, fevereiro de 2025). Embora também sua condição financeira não tenha sido confortável – situação que menciona reiteradas vezes – Maria Divina reforça que tinha as coisas em casa.

Maria Divina eu só encontrei na Associação de Renda que participa pelas tardes, mesmo com 76 anos. Embora prefira rendar em sua casa, Maria Divina ainda vai à Associação riscar e pregar a renda no tecido de linho – a que chama de “puxar fio e fazer meio ponto” e riscar, principalmente. Domina o processo todo da renda, mas está sempre em meio a riscos e meio pontos. As outras rendeiras não sabem fazer, portanto é o trabalho que ela mais desenvolve, mas não gosta. Outro *nó* que retomarei depois.

O reflexo da renda é percebido ao olhar para Maria Divina: a parte superior das costas é bastante curva. Segundo ela, devido à renda, mas também a carregar bacias de água na cabeça por longas distâncias e subindo ladeiras. Ela me fez conhecer o lugar onde as cidadãs divina-pastorenses buscavam água para abastecimento da casa. Tive dificuldades para descer e para subir os únicos trechos

que não fomos de carro. Ela, por sua vez, com 76 anos e sua coluna curva, subiu rindo de mim, como se fosse fácil. É o que ela faz: parecer fácil.

A renda irlandesa, para ela, foi uma forma de complementar sua renda, de comprar roupas e as “coisinhas” dos filhos, como se refere. Apesar disso, há momentos da vida de Maria Divina – quando comprou a casa que mora atualmente e teve seu segundo filho – que relata só ter tido o que comer pois outras pessoas davam. “*Se juntavam pra me dar as coisas. Só Deus sabe como foi essa época. Marido desempregado, eu com o segundo filho pequeno. Tive problema pra amamentar e adoeci. Não tinha nem dinheiro pra comprar remédio, minha filha*” (Maria Divina, março de 2025). Um outro *nó*, como tantos outros que virão.

Esse é meu primeiro *laço*, uma relação construída ao longo dessa tese e que guardo com muito carinho: Maria Divina domina a renda irlandesa, principalmente a arte do risco. Mestra do Risco, diverte-se e se distrai no dia a dia riscando papel transparente – “papel manteiga”, como chama – e cria novos desenhos, novas artes. Tornou-se comum visitar Maria Divina e encontrar papéis manteiga dobrados com riscos; apresentar os riscos para ter minha opinião. Uma grande artista.

6.3.2 Maria da Conceição: um castigo que acalmou

Conheci Maria da Conceição na peregrinação de 2024, quando demonstrou estar feliz de saber que a pesquisa seria sobre a renda irlandesa. “Apareça lá!” (Diário de Campo, outubro de 2024). Eu ainda não tinha ido à Associação em Divina Pastora nesse tempo, apenas na casa de Maria Divina. Vou corrigir a informação do diário: eu conversei com Maria da Conceição pela primeira vez, pois já tinha a conhecido na peregrinação de outubro do ano anterior. Não sabia que era rendeira, a vi apenas na igreja matriz que fica superlotada em dias de peregrinação.

Nascida em Divina Pastora, mas criada em Aracaju desde os quatro anos de idade, Maria da Conceição é uma rendeira agitada. Inquieta, risonha e acolhedora, tem 52 anos. Sua mãe era rendeira em Divina Pastora e ensinou a arte da renda para Maria da Conceição. Por sua inquietude, sua mãe ordenava que se sentasse ao seu lado enquanto rendava para “ficar quieta” (Diário de Campo, dezembro 2024). A renda, de maneira similar às outras Marias apresentadas, surge ainda na infância, mas a motivação foi diferente: sua agitação resultou num castigo.

Embora tenha aprendido na infância, Maria da Conceição não fazia renda durante alguns anos. No entanto, a renda irlandesa retorna para a vida de Maria da Conceição da mesma maneira a que foi apresentada: um castigo. Sendo a única dos irmãos, ainda em Aracaju, a reprovar na escola, a mãe de Maria da Conceição atribuiu uma “penalidade” a ela: passar as tardes na casa de uma tia, grande bordadeira na cidade. “Já que não quer estudar, vai para lá à tarde para aprender costura” (Maria da Conceição, dezembro de 2024).

Seu castigo durou dois longos anos: todas as tardes Maria da Conceição ia para a casa da tia aprender a fazer vários tipos de renda, vários tipos de bordado. Apesar de ser uma forma de penalizar, Maria da Conceição demonstra compreender a decisão de sua mãe: “eu era muito danada e não queria estudar. Eu achei que o castigo ia ser até pior. Não gostava de ir todo dia *pra* casa de minha tia, mas pelo menos aprendi muita coisa de bordado” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025). Nunca mais reprovou na escola.

Para buscar uma melhoria na sua vida e dos seus dez filhos, mudaram-se para Aracaju. No entanto, não conseguiram morar em um bairro seguro da cidade e, por isso, sua mãe desenvolveu crise de pânico e ansiedade devido à violência do bairro. Parte da família retornou, então, à Divina Pastora sob a recomendação médica de buscarem um lugar tranquilo para a mãe. Em Divina Pastora sua mãe melhorou das crises: “aqui em Divina Pastora todo mundo conhece os ladrões de galinha, os bêbados da cidade, sabe todo mundo que é usuário. É outro estilo de vida, traz muito mais tranquilidade” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025).

Maria da Conceição permaneceu em Aracaju devido aos estudos e ao trabalho morando apenas com uma irmã, mas costumavam ir à Divina Pastora aos finais de semana. Nas idas à Divina Pastora conheceu o namorado e casou com a promessa de que morariam em Aracaju: Maria da Conceição é uma participante que gosta de mais agitação, como já informado. “Tomei um golpe, fiquei em Divina Pastora” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025). O marido não quis morar em Aracaju, então permaneceram na cidade, onde tiveram o primeiro filho (são dois).

Após o nascimento do primeiro filho, Maria da Conceição teve depressão pós-parto: a vida antes agitada tinha se tornado pacata e ela não se adaptou. Muita dificuldade de se movimentar, sair do lugar, levantar-se da cama. Maria da Conceição não se reconhecia mais. A religiosidade aparece novamente – após o contato na peregrinação de 2024 – nesse momento: “Conversei com Jesus: - *ói,*

arrume um jeito porque não *tô* me reconhecendo, essa vida *né pra* mim não. Ficar parada desse jeito *né pra* mim não” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025). Tinha trabalhado toda a sua vida, então não se reconhecia na vida de dona de casa.

“Então veio uma luz: eu já tinha tido uma grande oportunidade na vida de aprender vários bordados. Senti que eu devia trabalhar com isso, *pra* usar o que eu já tinha aprendido nos dois anos indo *pra* casa de minha tia” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025). Resolveu usar o conhecimento aprendido no seu “castigo” como forma de ocupar a mente e sair da depressão pós-parto e decide participar da Associação na época da formação da organização e permanece até hoje participando ativamente.

Figura marcante na cidade, Maria da Conceição está presente nos momentos em que se menciona a renda irlandesa: viagens, divulgação de livros, cursos de ensino da renda, mediação das vendas. Quando se encomenda algo na Associação, é a voz de Maria da Conceição que se ouve: grava vídeos dos processos, conversa com clientes, registra as atividades das demais rendeiras associadas, conversa com contadora e tesoureira.

Nas visitas, sempre estive disposta a me ensinar como fazer cada passo da renda, explicar os pontos, apresentar às rendeiras que ali estavam. Maria da Conceição é uma figura fundamental para o tecer dessa tese-renda, pois foi a partir dos diálogos com ela que muitos *nós* e *laços* surgiram, como iremos ver nos demais tópicos. Além disso, sua disposição de me auxiliar a compreender a arte que faz me facilitou compreender os diferentes significados atribuídos à renda: “*me* faz muito bem. Eu faço porque gosto. Gosto de *tá* aqui, de passar os dias por aqui” – referindo-se ao espaço da Associação (Maria da Conceição, fevereiro de 2025).

O motivo de continuar rendando ao longo dos seus vinte e quatro anos – que coincide com o tempo de casamento – foi o mesmo que a levou para esse trabalho no início: a ocupação. Sempre reforça que é muito feliz em fazer renda e que não é uma motivação financeira, mas emocional: o reconhecimento, a partilha dos dias na Associação, a ocupação mental. Apesar disso, entende o trabalho de tecer renda como um bom complemento financeiro. Atualmente, Maria da Conceição é aprendiz de mestra – uma classificação abaixo de Mestra Rendeira e acima de Rendeira – e responsável pela Associação. Maria da Conceição segue agitada como na sua infância, mas teve no tecer renda irlandesa o ponto de calma.

6.3.3 Maria Pastora: a necessidade virou um vício

Rendeira há 51 anos, Maria Pastora foi minha segunda participante da pesquisa. Nascida em Divina Pastora, aprendeu a renda irlandesa desde criança: 9 anos. 63 anos. Atualmente é considerada Mestre Rendeira pela Associação, devido ao tempo em que desenvolve essa arte e, principalmente, devido à qualidade com que tece suas rendas. Maria da Conceição reforça que o título de Mestre Rendeira que a Associação atribuiu a Maria Divina e Maria Pastora é uma maneira de fortalecer o reconhecimento social do trabalho dessas duas artistas (Diário de Campo, dezembro de 2024).

Qualidade é uma palavra que vai se repetir com frequência na apresentação dessa participante, pois Maria Pastora busca a perfeição em suas obras. Embora tenha sido bastante tímida ao me conhecer, Maria Pastora foi muito simpática desde o primeiro dia. Enquanto Maria da Conceição ocupa todos os espaços com sua inquietude, Maria Pastora desenvolve suas obras de maneira oposta: quieta, calma, silenciosa. Com o tempo e com mais visitas, Maria Pastora foi contando sua história e se desprendendo da timidez.

A velocidade com que Maria Pastora tece suas rendas impressiona: no silêncio de ouvir as outras conversarem, observo sua rapidez para alinhar o lacê e para preencher os pontos em um outro momento. “O que me chamou a atenção em Maria Pastora é a forma com que olha para a renda e a rapidez de fazer cada passo. Fiquei bastante impressionada com o amor com que tece e com a habilidade” (Diário de Campo, dezembro de 2024). O amor de Maria Pastora por fazer renda irlandesa é perceptível, com um sorriso no rosto tecendo e sempre que se pergunta se ela gosta ela repete: eu amo!

Diferente das demais participantes, Maria Pastora é evangélica. Por isso a escolha do seu nome, além da motivação de ser de Divina Pastora e a segunda representante da cidade quando se pensa em renda irlandesa. Aprendeu a fazer essa renda aos sete anos de idade, momento em que se lembra com bastante carinho: “a primeira peça que eu fiz foi uma gola, lembro até hoje. Fiquei muito feliz!” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

O que se entende é que sua mãe tinha questões de saúde mental. Por esse motivo, Maria Pastora foi deixada com um ano e meio de idade aos cuidados do avô, juntamente com seu irmão, em Divina Pastora. Sua família, então, era composta por

uma mãe com questões mentais, um pai que “só prestou *pra* fazer filho nela e ia embora” (Maria Pastora, fevereiro de 2025), um irmão filho do mesmo pai e mãe e um outro irmão que fora adotado por sua mãe quando retornava de Riachuelo a Divina Pastora. “Meu irmão ia ser jogado no rio em Riachuelo pela mãe e minha mãe viu, desceu do transporte e pegou o menino *pra* criar” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Com o pai “desaparecido”, sua mãe vai embora para o Rio de Janeiro sem os filhos e deixa sob a tutela do avô. A esposa do seu avô tinha uma filha – a quem Maria Pastora se refere como tia – que fazia renda irlandesa. Foi assim que Maria Pastora aprendeu a fazer renda: observando sua “tia” tecer. “Eu ficava de *cantinho* olhando *pra* aprender toda vez que ela *tava* fazendo. Um dia eu peguei uns retalhos de tecido e fui fazendo risco no papel e usei os tecidos *pra* fazer uma flor” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). Sua “tia” viu a flor e ficou encantada com o que Maria Pastora tinha feito sem o material adequado e convidou-a a aprender a renda irlandesa. Esse momento se deu aos sete anos de idade.

Desde os onze anos Maria Pastora se considera rendeira profissional. Sua mãe, então, retorna para Divina Pastora e se torna rendeira. Apesar de aceitar encomenda para ela e para Maria Pastora, era Maria Pastora quem fazia a encomenda dela e da mãe desde criança. “Mãe pegava *pra* fazer encomenda, mas ficava enrolando. Quem fazia era eu sempre. Ela pegava *pra* ela e *pra* mim, eu terminava a minha e dava tempo de fazer a dela depois” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Rendava todas as manhãs: de seis horas até onze horas da manhã, fazia renda; das onze e meia às cinco da tarde ia para escola; voltando da escola, fazia renda. Durante toda a sua fase escolar sua rotina foi essa: renda, escola, renda. Apesar de haver uma necessidade financeira que permeia esse trabalho, Maria Pastora se refere à renda como um vício: todo o tempo que eu estava parada, queria fazer renda. “Eu gosto, eu amo isso. Não posso voltar *pra* casa sem nada daqui *pra* fazer. Preciso levar que eu fico em casa fazendo renda. É um vício mesmo. Se eu ficar sem, fico triste, abatida, não sei o que fazer” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Maria Pastora tem sua vida entrelaçada no rendar, embora tenha se afastado da renda ao longo dos anos: Rio de Janeiro, Quixeramobim, Fortaleza. Casou-se com um militar e, depois disso, seguiu os caminhos em que ele foi transferido. Nesse tempo em que esteve fora de Divina Pastora, não fez renda: “não fazia, mas nunca

saiu da minha mente. Nunca esqueci a renda” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). Mãe de quatro filhos, divorciou do marido quando os três mais novos estavam ainda pequenos por ter descoberto um filho do marido fora do casamento. Assim que descobriu, voltou à Divina Pastora e a fazer renda irlandesa. “A renda nunca saiu de mim, sempre *teve* lá comigo. Quando voltei a fazer, foi como se nunca tivesse parado” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Ir à Associação é saber que se estiver aberta, Maria Pastora estará lá com as pernas em cima de alguma cadeira: ela vai todos os dias, normalmente pelas manhãs e pelas tardes. O dia todo rendando. Apesar de reforçar amar o trabalho, estar sempre rendando, a motivação esconde um *nó* dessa história: Maria Pastora ainda não é aposentada e é quem mais se aproxima da ideia de sobreviver de renda irlandesa. Precisa trabalhar diariamente para conseguir sobreviver, pois depende da renda, além do valor financeiro do bolsa família. “Mas eu gosto muito de *vim*. Não venho só porque preciso, eu gosto mesmo” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Sobre as pernas em outra cadeira, algo comum com Maria Pastora, a dor na coluna volta a aparecer: “sempre dói, sempre mesmo. Aí boto as pernas em cima assim *pra* doer menos, mas faz parte” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). O rendar de Maria Pastora envolve necessidade, amor, silêncio, dor na coluna, rapidez e perfeccionismo. Ela se orgulha de se dedicar tanto à renda e entregar peças que não retornam para ajustes: estão sempre muito bem-feitas.

Apesar de dominar a arte dos passos posteriores, Maria Pastora não sabe riscar (passo inicial). Sua assinatura – na minha perspectiva – é adaptar pontos de outras rendas para a renda irlandesa, principalmente da renda renascença: “eu gosto de criar ponto, de ver vídeo *pra* tentar fazer. Bom que faço ponto diferente, não fica tudo igual” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). Outra grande artista.

6.3.4 Maria do Rosário: a renda permanece

Irmã de Maria Divina, Maria do Rosário nasceu em Santa Luzia do Itanhý, interior sergipano, mas passou parte da infância em Rosário do Catete (onde Maria Divina nasceu). Aos 82 anos não faz mais renda irlandesa (ou melhor: diz que não faz). Não seria uma participante dessa pesquisa por essa informação inicial, então embora tenha conversado algumas vezes iniciais com Maria do Rosário, não achei que ela estaria sendo apresentada como participante.

No entanto, Maria do Rosário também faz parte do que é a renda irlandesa de Divina Pastora: sobrinha das irmãs que ensinaram, aprendeu com sua tia Sinhá a fazer renda aos 10 anos de idade. Hoje, cansou. “Não quero nada, só venho aqui *pra* ver. Cansei dessa vida” (Diário de Campo, janeiro de 2025). Anotei o trecho à época por não imaginar que essa seria uma personagem importante dessa história. O que percebi foi que, embora afirme não fazer mais renda irlandesa, Maria do Rosário estava na Associação em quase todas as visitas que fiz.

Considero, então, que Maria do Rosário não é ex-rendeira, por não entender que existe essa possibilidade: é uma rendeira que não está em atividade. Vários trechos dos diários de campo têm a presença de Maria do Rosário: contando a história da renda irlandesa, apresentando as figuras centrais, ensinando a fazer renda quando propus. O que Maria do Rosário não quer é a obrigação de fazer renda, embora Maria Divina divida várias encomendas com ela: “só sabe eu e Maria Divina fazer isso aqui, *ó!*” (Diário de Campo, fevereiro de 2025), referindo-se a puxar o fio e fazer meio ponto.

Um histórico de sofrimento: o primeiro filho ia ser enterrado por ter nascido em sofrimento e não ter se movimentado e perdeu seu marido no dia do nascimento de sua filha. Ficou viúva e sozinha para criar os dois filhos. E fez isso por meio da renda irlandesa como ‘renda’ complementar. Desde criança fazia renda irlandesa, mas não faz e reitera diversas vezes que cansou. Aos 82 anos, mais de 70 foram rendando. Com a saúde debilitada, Maria do Rosário optou por ocupar seu tempo de outras formas, mas perfaz a história da renda irlandesa.

Repete a história de como aprendeu a fazer renda irlandesa quantas vezes for preciso e ensina a identificar os pontos com paciência. Maria do Rosário é agitada e gosta de caminhar pela cidade. “Ela não quer fazer renda mais porque só quer caminhar, menina. Só gosta de caminhar. É *arrueira*. Passa o dia todo *pra* cima e *pra* baixo” (Diário de Campo, fevereiro de 2025). Mas sempre vai à Associação para auxiliar sua irmã e conversar com as outras rendeiras: o rendar faz parte da sua vida.

6.3.5 Maria Aparecida: o orgulho de rendar

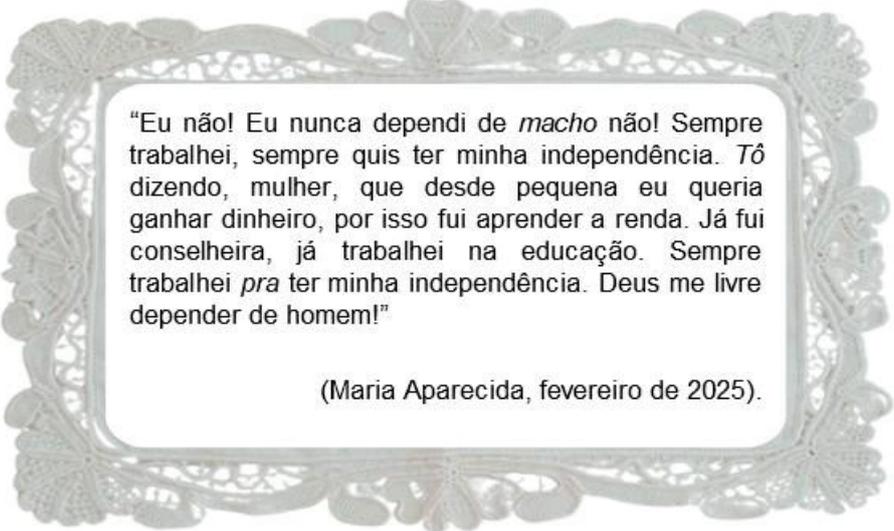
Maria Aparecida nasceu em Divina Pastora, filha de uma também rendeira divina-pastoreense. Embora não tenha relação com qualquer outra cidade, escolhi

Maria Aparecida por Divina Pastora já ter suas representantes na renda: Maria Divina e Maria Pastora. Maria Aparecida concordou. Sua personalidade me fez escolher seu nome: ela quis fazer parte dessa pesquisa de maneira ativa. Personalidade extrovertida, Maria Aparecida tem 48 anos e um sorriso largo no rosto para receber quem for à Associação.

Aprendeu a fazer renda com sua mãe, rendeira, aos 10 anos de idade: “eu queria era ganhar meu dinheiro. Vi minha mãe fazendo, eu quis logo aprender” (Maria Aparecida, março de 2025). Assim é ela: proativa, conversadeira, simpática e acolhedora. “*Tá* precisando de que? *Diga aí* que eu te ajudo logo. Aqui você não passa sufoco não.” (Maria Aparecida, janeiro de 2025). O motivo de rendar é o amor. Relata que faz porque ama e repetiu a todo momento que questionei o motivo de rendar: “porque eu amo. Eu amo isso aqui, *mulher*.”

Aprendiz de Mestra na Associação, Maria Aparecida gosta de todos os passos da renda irlandesa, mas não sabe riscar. Quando perguntei se era casada, Maria Aparecida respondeu em voz alta: “Eu não. Divorciada, graças a Deus! Graças a Deus! Não quero nunca mais casar.” (Maria Aparecida, fevereiro de 2025). Por que, Maria? “E eu quero *tá* lavando cueca de ninguém, mulher. Nunca mais! Namoro, mas casar não. Ele lá e eu cá, *tá* bom demais assim. É bom demais ser livre, *né não*? É bom demais ter liberdade” (Maria Aparecida, fevereiro de 2025).

Separada há sete anos e mãe de uma menina, perguntei se foi fazer renda irlandesa profissionalmente por necessitar do valor financeiro. Essa participante é um *laço* que eu escolho trazer os trechos das falas em muitos momentos para apresentar, pois não consigo descrevê-la melhor do que suas próprias falas.



“Eu não! Eu nunca dependi de *macho* não! Sempre trabalhei, sempre quis ter minha independência. *Tô* dizendo, mulher, que desde pequena eu queria ganhar dinheiro, por isso fui aprender a renda. Já fui conselheira, já trabalhei na educação. Sempre trabalhei *pra* ter minha independência. Deus me livre depender de homem!”

(Maria Aparecida, fevereiro de 2025).

Maria Aparecida entende que poderia fazer alguma outra atividade para complementar sua renda atual, mas o que gosta é da renda. Vai todos os dias à Associação, pois ocupa um cargo de apoio – além de tecer suas rendas. Orgulhosa de seu trabalho, sua arte e suas obras, foi comum encontrar Maria Aparecida com algum acessório de renda irlandesa.

Mostrou o celular que comprou com o dinheiro que recebeu fazendo renda irlandesa, falou sobre as viagens que elas fazem por causa da renda: exposições, feirinhas de artesanato. “Eu amo andar de avião! É bom demais. Todas as vezes que andei foi por causa da renda, *pra* alguma feirinha. Todas nós! E agora a gente vai *pra* França, *já pensou?*” (Maria Aparecida, março de 2025). Esse *laço* será retomado posteriormente.

6.3.6 Maria de Jesus: contatos iniciais do “agreste” com a renda

Das mulheres que vi, Maria de Jesus é a rendeira mais nova e com menos tempo de renda irlandesa, mas foi com ela que aprendi muitas coisas. Nascida em Itabaiana, cresceu em Ribeirópolis, cidade no agreste sergipano e seu vínculo emocional é com essa última cidade. Tem 21 anos e me relatou que pretende fazer faculdade. Mudou-se para Divina Pastora apenas por conta do casamento da sua mãe, mas não gosta muito de morar lá. Maria de Jesus elucidou as diferenças das cidades do agreste – que eu tenho relação – com Divina Pastora.

Rendeira iniciante, aprendeu a rendar de maneira diferente de todas as outras aqui apresentadas: foi trabalhar com a mídia digital na Associação e entendeu que, para falar da renda, precisaria aprender a fazer. “Não tinha como eu fazer divulgação se eu não conheço como faz. Ficava *perdidinha* no início *pra* postar qualquer coisa. Aí entendi que precisava aprender a fazer mesmo” (Maria de Jesus, fevereiro de 2025). Aprendeu a fazer renda irlandesa com Maria Aparecida. Aqui já vejo uma modernização: uma pessoa contratada para trabalhar com o *Instagram* da Associação, que buscou na renda o conhecimento para desenvolver seu trabalho “oficial”.

Simpática, ajudou a montar muitas fotos que estão nessa tese-renda. Arrumou a mesa, pegou as peças, identificou quem fez. O que eu precisei, Maria de Jesus me auxiliou. Um *laço* que guardo com carinho: “Fui pra Itabaiana semana passada, *mulher*. Lembrei de tu!” (Maria de Jesus, março de 2025). Como mídia

social, embora faça renda irlandesa quando há encomendas e tenha suas peças sendo comercializadas em feirinhas de artesanato, sua ocupação maior consiste em tirar fotos, gravar vídeos, editar vídeos, buscar ideias para motivar rendeiras da Associação.

Apesar de se interessar pela renda irlandesa, Maria de Jesus retorna aos finais de semana a Ribeirópolis, onde construiu seus laços. Embora percebesse uma calma conhecida em Divina Pastora, existe uma tranquilidade nas pessoas que eu desconhecia, o jeito de falar era diferente e somente ao conversar com Maria de Jesus escutei as faltas do Agreste – como ela chama – em Divina Pastora. Nesse momento, reforço: estou analisando uma cidade sob a perspectiva de quem conviveu com um outro lado, embora tenham pontos similares.

“Não chegue aqui falando como você falaria lá não, *viu?* O *povo* aqui é mais calmo. Lá a gente fala de qualquer jeito, você sabe. Não tem muito *jeitinho* de falar as coisas, fala o que quer e ninguém se dói porque entende a intenção. Aqui não.” (Maria de Jesus, fevereiro de 2025). Retornando ao que eu havia analisado de cotidiano até então, entendi o que ela estava falando. Embora mencione apenas o jeito de falar até então, o estilo de vida é mais pacato e as rotinas mais silenciosas. “O Agreste” – que não é similar entre si – é mais movimentado, com maior trânsito de pessoas.

Sobre Maria de Jesus, algumas observações em visitas diferentes e algumas conversas, mas sobre o tecer renda irlandesa não há tanta profundidade nos trechos: ela está aprendendo a renda há quase dois anos. Nas visitas pude ver Maria de Jesus rendando, ajudando as demais a preencher os vazios do lacê com os pontos que conhece e que já sabe fazer, mas não são todos. Mas sempre ocupada com sua ocupação de mídia: “é marketing, *oxe!* Tô precisando divulgar mesmo.” (Maria de Jesus, março de 2025).

Maria de Jesus ainda está aprendendo a cocada, por exemplo. Se é difícil para ela que está diariamente na Associação por dois anos e vendo a renda sendo tecida por diferentes mãos, não há como me convencerem de que a renda irlandesa é fácil de aprender. Mas entendo o encantamento da renda irlandesa a partir de Maria de Jesus: a renda irlandesa é centro de parte de suas relações, ainda que tenha a conhecido já adulta, diferente das demais participantes.

6.4 “MARIA É O SOM, É A COR, É O SUOR”: TU ME ENSINAS A FAZER RENDA IRLANDESA?

*“(...) Maria, Maria é o som, é a cor, é o suor
É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta (...)”*

(Maria Maria, Milton Nascimento)

Propus no ensaio teórico que iniciou essa pesquisa realizar uma pesquisa etnográfica para aprender a fazer renda irlandesa. A inocência e a ignorância de não entender a dificuldade desse trabalho artesanal me admiram após o tempo de pesquisa. Depois dos primeiros contatos fiz os ajustes devidos: as observações e entrevistas narrativas seriam realizadas enquanto me ensinavam – ou tentavam – a rendar. Reforço novamente: não aprendi. Aprendi ao longo dessa tese-renda a identificar os materiais, os pontos, os passos. Entendi que elas utilizam outras rendas e outros bordados nas suas artes. E compreendi a complexidade: nem todas sabem a renda do início ao fim.

Um dos *laços* que encontrei foi a disposição de todas as rendeiras participantes dessa pesquisa – protagonistas dessa minha renda – de me ensinar como fazer, mesmo no início do nosso *laço*. Nas primeiras visitas à casa de Maria Divina e à Associação já fui apresentada a uma disposição de partilhar os saberes, de me explicar passo a passo da renda irlandesa.

“Eu: É fácil onde isso, Maria Divina? Não consigo nem começar!

Maria Divina em meio a risadas: É difícil só no começo, menina. Você aprende!” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

(Maria Divina, fevereiro de 2025).

6.4.1 Os espaços

Onde elas tecem suas rendas? Embora não veja isso ser detalhado nos trabalhos que encontrei, o lugar em que rendam faz parte da minha tese. Rendar em suas casas ou em associações fala muito sobre o trabalho artesanal que estou buscando compreender e não mencionar os espaços que são utilizados para tal seria, de minha parte, esconder parte da prática. Parte da prática de fazer renda irlandesa consiste em estar em casa ou em buscar, nas associações, um lugar para conviver com outras mulheres e dividir suas vidas: um *laço*.

Conviver com os espaços do quarto da frente da casa de Maria Divina e da Associação que frequentei me permitiu apreender parte das práticas sociais que perfazem a renda irlandesa, compreendendo alguns *nós* e alguns *laços*. Antes de tentar aprender a fazer renda, precisei visualizar o que precisaria para tal: uma mesa grande, alta e resistente, alguns materiais, cadeiras, almofadas, iluminação. Assim encontrei nos referidos espaços, conforme pode ser observado nas Figuras 33 e 34.

Figura 33. Espaço de trabalho na casa de Maria Divina



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Inicialmente, vou mencionar os espaços no plural, mas já gostaria de salientar que são espaços utilizados de formas diferentes. Os espaços de tecer a renda irlandesa são compostos por essas mesas que têm marcas de agulhadas, de riscos. Estão sempre cheias de linhas, lacês, papéis riscados, tesouras, agulhas. São mesas que contam parte da prática que é fazer a renda. Precisam ser resistentes, pois alguns passos são feitos se apoiando na mesa, principalmente o alinhavo. O que dá para compreender observando os espaços? Nuances diferentes.

Figura 34. Espaço de trabalho na Associação



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Em relação ao espaço da Associação, o que pude perceber foi a utilização do mesmo para uma ideia de partilha. “Percebi que elas gostam de vir para a associação para dividir os dias com as outras, conversar com outras pessoas e não ficar presa no espaço de suas casas” (Diário de Campo, dezembro de 2024). Um dos dias de visita ficou marcado em minha memória devido à animação por estarem marcando de almoçarem juntas, na Associação, ainda na mesma semana.

“Perguntei se elas costumavam almoçar juntas e o que me responderam foi que somente algumas vezes. Mas naquela semana iam comer na associação. Maria da Conceição perguntou se Maria Pastora tinha alguma carne em casa: ‘só costela, mas ainda não fiz’. Combinaram, então, de que

Maria Pastora colocaria a costela na panela de pressão: ‘mas não tem batatinha lá em casa não’. ‘Não tem problema, eu levo lá’, respondeu Maria da Conceição, que me reforçou a felicidade de partilhar alimentos, além do trabalho. ‘Aqui todo mundo se ajuda, por isso que eu gosto.’” (Diário de Campo, janeiro de 2025).

O espaço da Associação é partilhado, vivido e transformado. Acompanhei uma parte de uma reforma que estava ocorrendo no referido espaço: pedreiros estavam adicionando um banheiro, ajustando alguns pontos que estavam precários. As cadeiras não são ergonômicas: cadeiras de plástico, comuns, brancas. O conforto se torna mais próximo de ser alcançado com algumas alternativas encontradas por elas, como o ‘colocar a perna em cima de outra cadeira’ de Maria Pastora mencionado em sua apresentação.

O espaço da casa de Maria Divina tem outra situação: o de dona de lar que também faz renda irlandesa. Maria Divina gosta de tecer sua renda em seu quarto da frente da casa, mas fala sobre ter que parar a renda para cumprir algum afazer doméstico ou olhar o neto. Embora goste, esse é um *nó* que irei aprofundar no próximo capítulo e retratada em Sapienzinskas (2012, p. 135) sobre as mulheres artesãs brasileiras: “essas mulheres tendem a concentrar seus afazeres no cuidado da casa e dos filhos, e vislumbram pouca alternativa a isso”.

O trabalhar no espaço de casa aparece em falas sobre a impossibilidade do divórcio com ideia de aprisionamento “eu não trabalhava fora de casa, como ia pensar em separar?”. A ideia do espaço “fora de casa” já fora trabalhada nessa tese-renda, estando atrelada à figura masculina em sua grande parte (estou mencionando contextos particulares aqui). Mas Maria Divina aprendeu a render na casa de sua tia e continuou tecendo renda dentro de casa por longos anos devido à criação dos seus sete filhos. Tece em seu quarto – e gosta, reforço – mas após a criação da Associação também utiliza do seu espaço para que a vejam, conversem e tirem dúvidas com a Mestra da Renda Irlandesa.

Sobre o espaço da Associação, entendo que se trata de um lugar estratégico, calculado e delimitado (Certeau, 2014). O espaço físico perfaz as relações construídas entre as rendeiras que, em muitos casos, é o alívio que encontram no trabalho. Confesso que, nos dias em que estive me sentindo sobrecarregada e cansada e precisava ir à Divina Pastora, ao chegar na Associação eu mudava: a relação com esses *laços* com as rendeiras participantes me motivou a continuar essa tese-renda nesses momentos.

6.4.2 Os materiais

Quando eu pergunto sobre os materiais que são necessários para fazer a renda irlandesa, a resposta costuma ser lacê e a linha para *render* os pontos – o que elas chamam de *render* são os pontos. Somente quando questionei reforçando além dos dois materiais se precisaria de mais algum, as explicações começaram a surgir: “Precisa sim. Tem que ter papel manteiga, *né?* Aí o papel manteiga é usado *pra* riscar, é nele que risca. A gente usa papel manteiga por ser transparente, aí fica fácil *pra* passar *pro* outro lado o desenho” (Maria da Conceição, dezembro de 2024). Mas não é o papel manteiga que utilizamos em nossas casas, tem uma especificidade: é mais macio (Figura 35).

O papel é diferente mesmo do que eu conhecia por papel manteiga. É adquirido pela Associação e não é difícil de ser encontrado. Para sua utilização, pude acompanhar Maria Divina reaproveitando alguns retalhos de papel que foram recortados de outro risco feito anteriormente. Ela mesma recorta e depois forma um novo papel com fragmentos dos demais. Não há desperdícios. Na Associação, Maria de Jesus me mostrou o bloco Croquis que disponibilizam para as rendeiras. Para peças maiores, os papeis são unidos com colas.

Figura 35. Papel manteiga



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

O papel manteiga é utilizado para a parte inicial da renda irlandesa: o risco. O risco é parte difícil de acompanhar sendo feito, pois poucas sabem fazer. Na Associação existem riscos guardados de muitos tipos de peças diferentes: apliques, colares, centros de mesa, molduras de jogo americano. Para o risco, as rendeiras utilizam canetas comuns e canetas de ponta porosa (Figura 36). Esses materiais foram transformados durante a prática de renda irlandesa, tendo em vista que os riscadores antigos utilizavam lápis de cor azul (IPHAN, 2014).

Quando Maria Divina me explicou que utilizava caneta de ponta porosa – a que chama de *canetinha* – mostrou as que têm em sua mesa. – Esse material eu conheço, Maria Divina! Dei risada. É parecido com o material que utilizo para escrever nos quadros durante as aulas.

Figura 36. Canetas comuns e canetas de ponta porosa



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

O material mais esquecido de ser mencionado é o papel kraft ou papel chumbo: elas utilizam ambos. É o “papel grosso” em que o risco é alinhavado para dar rigidez. O papel manteiga é um papel transparente, para que o risco seja passado de um lado para o outro de maneira simétrica e como se pode perceber também na Figura 37, que mostra o papel manteiga sobre o papel kraft.

Podendo ser kraft ou chumbo, o papel é mais rígido que o transparente, mas ainda é maleável. Não seria possível um papel rígido para fixar o lacê, posteriormente. Da mesma forma que o papel manteiga, caso seja um retalho de

papel ou alguma obra grande que não tenha um papel kraft ou chumbo grande o suficiente, as rendeiras colam para unir pedaços desse papel. Não há desperdício.

Figura 37. Papel kraft ou chumbo



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Outro material bastante esquecido nas menções é a linha “comum”, como chamam (Figura 38). Utilizada em mais de um processo, a linha é o que une o papel manteiga no papel kraft e fixa o lacê nos papeis unidos. Maria de Jesus selecionou no estoque da Associação a caixa com linhas da figura, mas não são de marca específica ou tem qualquer restrição: só precisa ser uma linha que dê sustentação ao lacê. Vários rolos de linha foram vistos nas mesas da Associação e na mesa de Maria Divina, pois são bastante utilizadas.

Figura 38. Linha “comum”



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

O material mais mencionado é o lacê (Figura 39). De diferentes cores, o lacê da renda irlandesa é diferente do lacê utilizado na renda renascença. Material fundamental para o tecer renda irlandesa, o lacê é o centro da renda: o preço da peça é por quantidade de lacê utilizado. A dificuldade para encontrar para comprar foi relatada em vários momentos por Maria Divina. Na Associação, devido à dificuldade e ao valor elevado do material, existe a produção de lacê. No entanto, mostrarei posteriormente que esse foi um *nó* que encontrei.

Figura 39. Lacê



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

O lacê preferido de Maria Divina era produzido por uma fábrica localizada no Rio de Janeiro, mas encerrou a produção do lacê. “Era difícil *vim* um lacê que não prestava, com algum defeito. Mas aí não vende mais, *pronto*. Uma dificuldade achar um lacê bom, ainda não encontrei outra que venda tão bom quanto esses.” (Maria Divina, outubro de 2024). Embora produza na Associação, Maria Divina utiliza também outros fabricantes para suas peças: estoques da Ypu que ainda tem – e ganhou de uma cliente do Rio de Janeiro que tinha guardado – ou lojas que vendem artigos para confecção em Aracaju – mas tem dificuldade de encontrar.

O outro material lembrado nas falas das participantes é a linha Mercer Crochet, a que chamam de “linha” (Figura 40). Enfrentei dificuldade até compreender que ao se referirem a linha não se tratava da linha comum, mas da Mercer Crochet. Essa linha é a responsável por todos os pontos da renda irlandesa: é a partir dela que os vazios do lacê são preenchidos. De várias cores e fabricantes diferentes, a linha Mercer Crochet é fácil de encontrar no mercado. A qualidade da linha utilizada interfere na beleza dos pontos. Maria Divina afirma que outras linhas são utilizadas, mas não ficam tão bonitas quanto a Mercer Crochet.

Figura 40. Linha Mercer Crochet



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

A renda irlandesa é construída por esses materiais, acrescentando a agulha para alinhar e fixar o lacê e para *render* os pontos; o dedal, acessório utilizado durante o *alinhave* – termo utilizado para fixar o lacê nos papeis – para proteção dos dedos; tesouras pequenas e grandes para cortar fiapos de linhas, tecidos e lacês. Para algumas peças específicas se utiliza o tecido de linho – como nos jogos americanos – e seda, para os *corações*: objetos de decoração ou chaveiros.

Os materiais foram mencionados devido a serem parte fundamental do fazer renda irlandesa. A partir dos materiais, as artesãs-artistas dão sentido às suas atividades e se conectam no social, fazendo com que suas práticas se desenvolvam

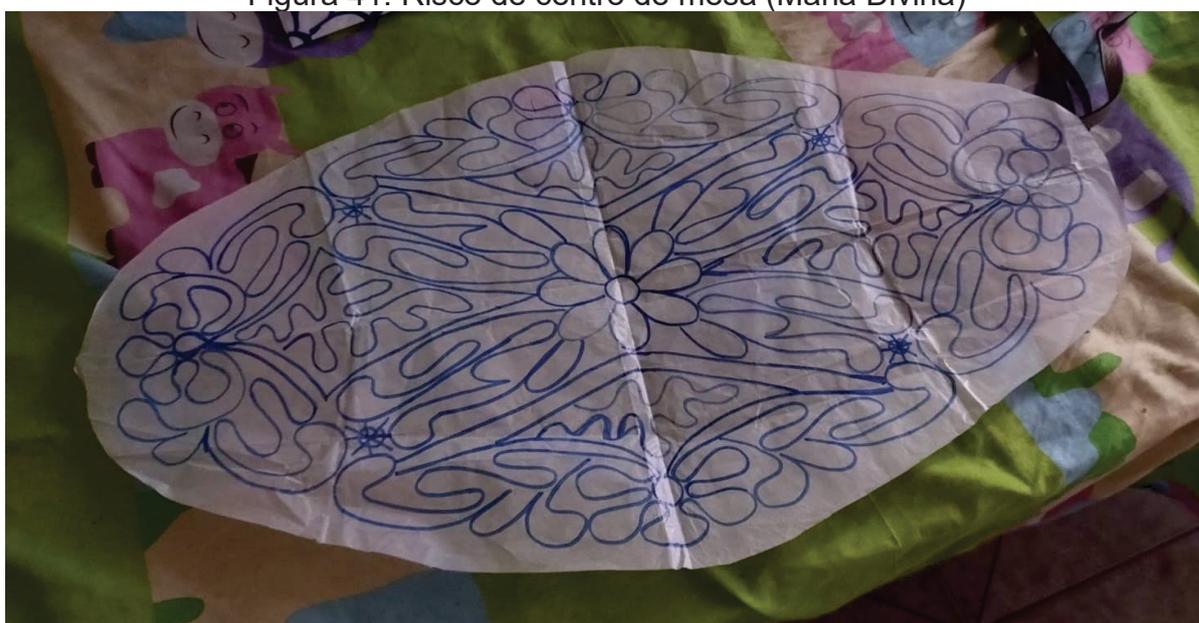
durante o tempo em que tecem, como sugerem Tureta (2011) e Nicolini (2013) sobre os objetos materiais. Ter o material disponível na Associação é uma das razões que as rendeiras vão ao espaço físico, tendo em vista que poderiam tecer em suas casas.

6.4.3 Os passos

Vamos aprender a fazer renda irlandesa? Agora que já conhecemos os materiais, vou explicar os *passos*. Como começa? Com o papel manteiga, caneta comum e caneta de ponta porosa, as rendeiras começam o processo de tecer a renda a partir do seu **risco**. Considero – a partir dos relatos das artesãs-artistas dessa pesquisa – o passo mais importante da renda irlandesa. Mas não existem muitas rendeiras que sabem riscar.

Os riscos que vi durante toda a pesquisa (Figuras 41 e 42) foram feitos pelas mãos de Maria Divina, Mestra do Risco. Encontrei Maria Divina riscando em algumas visitas, pois risca para fazer suas rendas e para outras rendeiras que não sabem fazer e *compram* o risco de Maria Divina. Esse é um dos *nós* dessa tese-renda. Na Associação existem vários riscos guardados e na casa de Maria Divina também, por motivos diferentes: há rendeiras que copiam o risco de outros papéis manteiga e Maria Divina gosta de riscar, por isso risca e guarda.

Figura 41. Risco de centro de mesa (Maria Divina)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 42. Risco de coração para acessório (Maria Divina)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Na Figura 41 é possível perceber um risco não finalizado: a parte superior direita do risco ainda não está com a caneta de ponta porosa. Além disso, analisando os riscos e as imagens (Figuras 41 e 42), uma das marcas do risco chama a atenção: as dobras. Como precisam ser simétricos, os desenhos são dobrados para copiar para o lado oposto da mesma forma, por isso os papéis manteigas mostram as marcas da busca por simetria das peças.

O que aprendi sobre o risco: precisa ser feito com a “cabeça boa”, segundo Maria da Conceição, simétrico, iniciado com caneta “comum” e passado para uma caneta de ponta porosa para delimitar o espaço que o lacê ocupa na peça. Não aprendi a riscar, mas aprendi algumas nuances sobre o risco: nem todas as rendeiras sabem todos os passos; algumas rendeiras copiam riscos anteriores; poucas criam os riscos; as que não riscam *compram* o risco das rendeiras que fazem ou a Associação *compra* o risco de Maria Divina. Além disso, entendi que o risco é uma parte artística fundamental para a peça final da renda irlandesa.

A partir de um passo da renda, consegui entender que, embora o passo do risco seja descrito de como ser feito, as rendeiras – a partir de suas táticas (Certeau (2014) – fazem o risco de suas próprias formas. Não é apenas uma reprodução de técnicas: o riscar está embricado nas relações entre as rendeiras ensinando ou

comprando e vendendo o risco, no material utilizado para riscar, na criatividade ou cópia de quem faz, no “estar com a cabeça boa” para fazer.

Com o risco em mãos, o próximo passo é alinhar o risco no papel kraft ou chumbo. Esse passo é esquecido de ser mencionado devido à rapidez com que é feito: é um passo para facilitar e evitar que o papel manteiga deslize no papel kraft enquanto o lacê é fixado. É o que chamam de *pregar* o papel manteiga (Figura 43). Utilizando agulha e linha “comum”, esse passo não demanda técnicas específicas: o objetivo é apenas *pregar* ou prender um papel no outro. O alinhavo, para as rendeiras protagonistas dessa tese, é o passo seguinte.

Figura 43. *Pregando* o risco no papel kraft ou chumbo



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Após o risco estar preso no papel kraft ou no papel chumbo, as rendeiras *alinham* o lacê aos papeis unidos (Figura 44). Esse é outro passo fundamental para a peça final: a forma com que alinham o lacê compõe sua assinatura na peça, um dos *laços*. O lacê é alinhavado com linha “comum” nos papeis cobrindo os riscos feitos no início. É nesse momento que as mesas ficam marcadas, os dedos se machucam, as mãos doem e é, também, o que diferencia o que se entende por renda irlandesa das outras.

O lacê mais grosso, achatado e firme é o material central da renda irlandesa e, por isso, entendo esse passo como um dos passos centrais da renda. Para evitar agulharem seus dedos, as rendeiras utilizam dedal nesse momento na ponta do dedo anelar. Algumas mais rápidas, outras mais devagar, todas as rendeiras participantes fizeram esse passo. Maria Pastora foi a que mais vi *alinhavando* lacê enquanto me contava sua história. O *alinhave* do lacê é passar a linha comum de um lado do lacê até o outro para fixar nos papeis.

Figura 44. *Alinhavando o lacê*

Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Algumas rendeiras deixam seus lacês mais frouxos, outras apertam mais para ficar alinhado: os diferentes modos de fazer (Certeau, 2014) os passos da renda irlandesa que resultam em peças autorais, embora anônimas. As rendeiras não são, portanto, reproduzidoras de técnicas. Ao tecerem suas rendas, deixam suas marcas desde o risco até o seu *alinhavo*. *Tem algum jeito que é o certo?* Perguntei. “Não. É de cada rendeira, cada uma faz do jeito que prefere” (Maria de Jesus, fevereiro de 2025).

Por elas, já explicaria aqui o próximo passo. Mas o que ocorre na prática é que após *alinhavado* o lacê, elas precisam *dar acabamento* nas pontas do lacê que ficaram soltas. E, embora não tenham mencionado esse passo em várias visitas, é nesse passo que algumas peças são guardadas e esquecidas, como na Figura 45. Algumas peças ficam com mais pontas soltas a depender do risco, outras com menos. Em uma das visitas, Maria Divina estava procurando uma peça para me mostrar e, enquanto buscava, encontrou um lacê fixado nos papeis e percebeu que estava guardado por um longo período e que isso poderia estragar a sua peça “esquecida”.

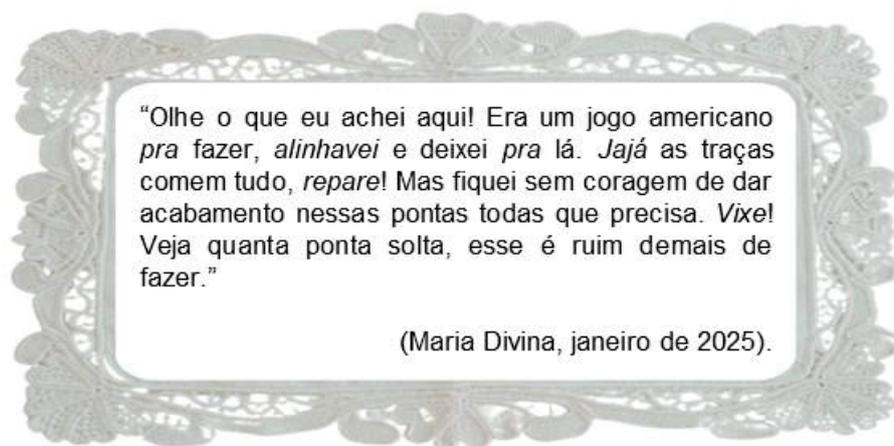


Figura 45. *Alinhavo* do lacê sem acabamento



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Nem todas fixam em almofadas ou travesseiros, como está no próximo passo do IPHAN (2014). Das rendeiras protagonistas dessa história, apenas Maria Pastora fixa numa almofada quando são peças pequenas, mas não presenciei em nenhuma das visitas que fiz. - *E o que é que falam de prender numa almofada? Não tem um passo desse?* Perguntei.

“Ah, menina! É que tem rendeira que prende mesmo na almofada *pra* dar mais firmeza. Mas eu não prendo não, eu *rendo* assim mesmo do jeito que tá aqui. Nunca usei almofada não, mas tem rendeira que usa *pra* dar mais suporte, *sabe?* Aqui na Associação acho que nenhuma usa.”

(Maria Aparecida, fevereiro de 2025).

Maria Pastora relatou nesse momento que ela fixa na almofada apenas em peças pequenas em alguns momentos, mas outras protagonistas dessa tese-renda que estavam presentes não fixam, apenas percebi algumas apoiando o *alinhavo* em almofadas enquanto *rendavam* (Figuras 46 e 47), mas sem fixar. A transformação da prática da renda irlandesa é percebida nesse momento, com suas adaptações ao longo do tempo. Fixar o *alinhavo* numa almofada ou num travesseiro não é um passo comum na Associação. É possível perceber também as táticas das rendeiras: elas escolhem utilizar ou não.

Figura 46. *Rendando* com apoio da almofada de chita



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 47. *Rendando* com apoio da almofada cinza



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

O *rendar* é o próximo passo: preencher os vazios do lacê com os pontos. Utilizam agulha e linha Mercer Crochet para preencher e se apoiam em almofadas para *rendar*. Esse é um passo que demanda tempo e, por isso, foi o que mais vi. Depois dos riscos, foi no *rendar* que entendi que não aprenderia a tecer renda: há uma diversidade de pontos possíveis e, para cada um deles, é preciso saber quanto deve apertar, por onde passa a linha, o movimento correto das mãos, como fica o ponto do lado avesso. Nem todas as protagonistas dessa minha renda – a que me cabe – sabiam todos os pontos.

As táticas são percebidas no *rendar*: as escolhas dos pontos; as preferências da disposição dos pontos pelo lacê; a decisão de fixar ou não na almofada; o quanto *aperta* o ponto; a adaptação de novos pontos reflete na assinatura de cada rendeira em suas peças. A assinatura é percebida no *alinhavo*, mas é no *rendar* que elas concluem: “essa é de Maria Pastora, veja os pontos como estão *certinhos*, disse Maria de Jesus” (Diário de Campo, janeiro de 2025).

Algumas preferem *rendar* os pontos com simetria: os que estiverem de um lado, estarão do outro, apesar de em algumas encomendas serem solicitadas as disposições dos pontos, além de quais pontos devem estar na peça. A renda irlandesa tem uma diversidade de pontos (Figura 48): aranhinha, aranha redonda, aranha meia lua, cocada, abacaxi, corrente, boa de sapo, etc.

Figura 48. Mostruário de pontos da Renda Irlandesa



Fonte: IPHAN (2014, p. 86)

Mas não são “somente” esses. Embora sejam os pontos característicos da renda irlandesa – mas que são tecidos em outras rendas e bordados -, algumas rendeiras buscam aprender novos pontos, adaptando de outras rendas. O que pude notar é que as protagonistas dessa tese-renda tinham diferentes táticas, modos de fazer distintos em relação aos pontos: Maria Pastora buscou novos pontos em vídeos na internet para utilizar na renda irlandesa: rede grande (Figura 49) e abacaxi triangular (Figura 50) foram adaptações da renda renascença, segundo me relatou.

Figura 49. Ponto rede grande (Maria Pastora)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 50. Ponto abacaxi triangular (Maria Pastora)



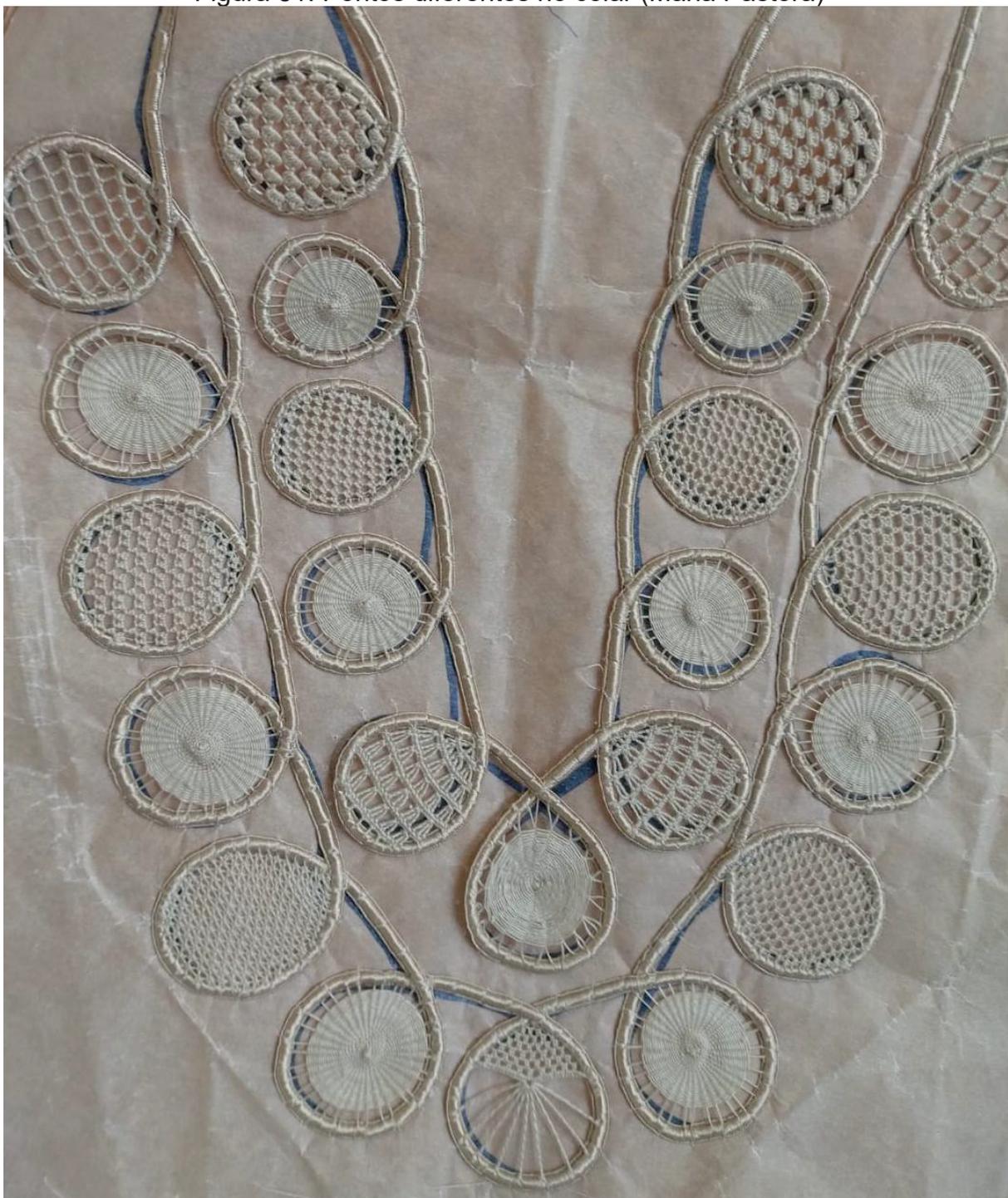
Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

“Eu gosto muito de ficar vendo vídeo no Facebook de pontos diferentes *pra* aprender e diversificar. Aí vejo alguns, aprendi alguns pontos assim. Depois tento fazer, aí quando elas gostam elas pedem *pra* ensinar também. Eu nunca criei um ponto não, mas eu fico vendo principalmente da renascença *pra* usar.”

(Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Como já mencionei, foi no escolher os pontos, na distribuição na peça e na adaptação dos pontos que percebi parte das táticas das rendeiras: suas assinaturas estão principalmente em seus pontos. E as rendeiras reconhecem suas peças e das outras artesãs-artistas por eles. Alguns dos pontos foram vistos nas minhas visitas à Divina Pastora, mas não todos. Na Figura 51 – tecida por Maria Pastora – eu consigo identificar: cocada, rede grande, aranha redonda, redinha, boca de sapo e pé de galinha. Não vi muitos pontos além desses.

Figura 51. Pontos diferentes no colar (Maria Pastora)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Na tentativa de identificar os pontos, vi Maria de Jesus *rendando* um colar (Figura 52): - É aranha redonda? Perguntei. “*Tá* alternado. Tem aranha redonda e aranha de cesto.” Não percebi a diferença entre os pontos do colar mesmo assim (o ponto em que a agulha ainda está presente estava em construção). Foi quando, pela primeira vez, fui apresentada a uma prática da renda: os pontos são tecidos do lado

oposto. Ou seja: a peça é vista somente após soltar os alinhavos do lacê, bem como os pontos.

Figura 52. Ponto aranha redonda e aranha de cesto (Maria de Jesus)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Para soltar o alinhavo, o papel kraft ou chumbo é virado do avesso e as rendeiras cortam parte das linhas que alinhavaram o lacê no início (Figura 53). Puxando com as mãos as linhas cortadas, soltam a peça dos papéis. Normalmente o papel kraft e o risco permanecem inteiros após a soltura, sendo possível reutilizarem.

Para me mostrar como é o ponto aranha de cesto, Maria Pastora soltou o alinhavo para que eu entendesse a diferença para a aranha redonda. O “aranha de cesto” é um ponto que tem a aranha redonda ao centro, mas adiciona ramificações por cima (Figura 54). A renda irlandesa tem a particularidade de ser tecida do lado avesso, ao contrário da renascença que pode ser utilizada dos dois lados.

Figura 53. Soltando os *alinhavos*



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Figura 54. Soltando a aranha de cesto (Maria Pastora)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

De acordo com o que se espera quando se ensina um trabalho artesanal, a tese finalizaria nesse capítulo. No entanto, finalizar aqui significaria que para fazer a

renda irlandesa precisamos apenas seguir os passos definidos por elas e pelo IPHAN, como já observado. O rendar não se restringe a essa reprodução, como venho argumentando durante todo o tecer da tese: esse é um rendar que é composto por estratégias – os contextos e suas forças – e suas táticas.

6.5 “MAS É PRECISO TER FORÇA, É PRECISO TER RAÇA”: AS DORES DOS NÓS

*“(...) Mas é preciso ter força, é preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, **Maria mistura a dor e a alegria** (...)”*

(Maria Maria, Milton Nascimento)

Esse é o capítulo triste do meu rendar e nele eu pretendo demonstrar os *nós* que identifiquei no tecer dessa pesquisa, que são *nós* sob a minha perspectiva, o meu olhar e o meu sentir: não são *nós* identificados por essas artistas. No entanto, o que foi possível entender em diversos momentos é que enquanto tecem suas rendas, as artesãs-artistas demonstram pesares, dores físicas e emocionais de suas vidas que permitem apreender aspectos sociais dessa prática. É no falar que identificamos os vazios, as dores, os *nós*. Aqui vou buscar reforçar a renda irlandesa como prática social situada, com aspectos singulares e dores que refletem a sociedade. Com a palavra: nossas artistas e suas histórias.

6.5.1 “Em casa eu não produzo nada”: a renda irlandesa tem rosto de mulher

Escolhi iniciar com um nó que já adiantei anteriormente: o trabalho doméstico que perfaz a renda irlandesa de Divina Pastora. Deparei-me várias vezes com relatos dos afazeres domésticos. As participantes desta tese-renda são mulheres que em meio aos seus trabalhos artesanais e artísticos se preocupam com o cuidado do lar, da família, como tantas outras mulheres. No entanto, o que percebi durante minhas visitas e conversas foi que esses afazeres ocupam muito do tempo em que gostariam de estar tecendo.

Perguntei em muitas visitas o que fazia elas irem para a Associação. Em várias respostas o que ouvi foi que dentro de casa elas não tecem a renda como gostariam, devido a esses afazeres domésticos. Quando analisei os diários de

campo e as transcrições das entrevistas, percebi esse *nó* como algo que perfaz o rendar: são donas de casa, com exceção de Maria de Jesus. Ser dona de casa atribui a essas rendeiras o sentido de responsabilidade sobre todas as tarefas que envolvem cuidar de suas casas – físicas – e da sua família, principalmente dos filhos. Muitas vezes, inclusive, sozinhas. Corrigindo: todas as vezes, no caso dessas mulheres.

As histórias de Maria Divina, Maria da Conceição, Maria Pastora e Maria do Rosário têm o casamento como algo que aparece constantemente. O casamento, a casa, a maternidade. Não seria um nó se fosse uma escolha, mas não é: casar-se, ser mãe e cuidar da casa faz parte do que se entendia como mulher em Divina Pastora. O feminino estava atrelado a uma ideia de dentro da casa, da necessidade de limpar, cozinhar, cuidar das roupas, alimentar os filhos e o marido, educar as crianças, cuidar de tudo. Ao marido, cabia trabalhar e dar o sustento financeiro para sobreviverem. Quando faziam. Não parece muito diferente da realidade de muitas famílias até hoje.

Na minha família não foi diferente: minha avó era dona de casa e criou as filhas para dominarem tudo o que envolvia cuidar do lar, enquanto meu avô – ainda que numa situação bem precária – era responsável por todo alimento e necessidades dos filhos. Os filhos homens saiam com meu avô para cuidar da terra, mas as filhas mulheres passavam seus dias dentro de casa limpando, varrendo, cozinhando, passando ferro, costurando, cozinhando. É o que narram as artesãs-artistas enquanto conversavam comigo: são elas as responsáveis pelos lares e seus maridos (ou ex-maridos no caso de Maria Pastora) os que saiam de casa para trabalhar.

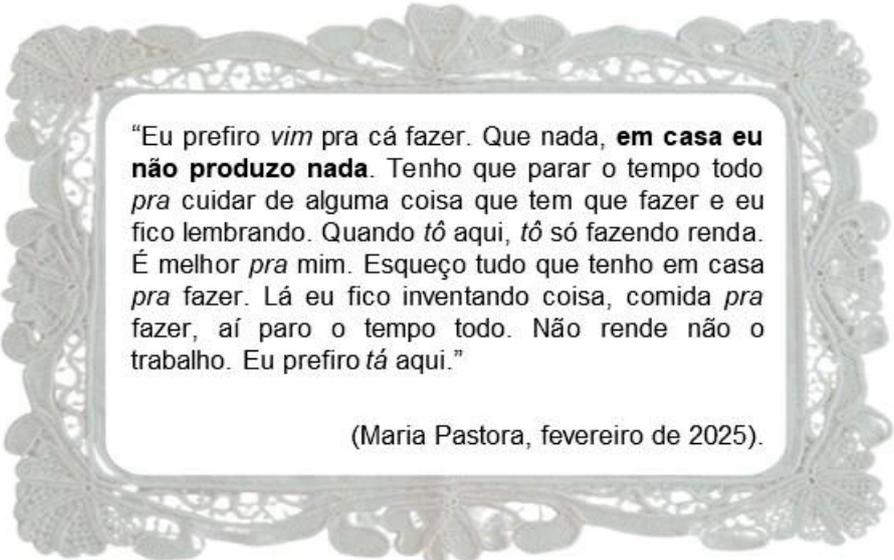
O que envolve ficar em casa? Quantas estratégias – de Certeau – existem no estar **dentro** de casa? Pude viver rapidamente isso durante a pandemia e imagino que todos vocês também. Estar aprisionada em casa não foi das melhores experiências para minha saúde mental, embora tenhamos uma diferença considerável de gerações em que eu conseguia conversar com outras pessoas por redes sociais. As mulheres donas de lar não tinham esse recurso. A vida consistia em trabalhar **dentro** de casa, sair para buscar água para utilizar nos afazeres domésticos – como no caso de Maria Divina – e voltar a trabalhar **dentro** de casa.

Como se distrair?

O meu contexto se distancia desse mencionado nas histórias das rendeiras. Eu não fui criada para ser dona de casa, pois minha mãe buscou sua independência financeira e queria o mesmo para mim. Esse é um dos motivos de eu não saber desenvolver nenhum trabalho artesanal, a mim cabe escrever essa tese-renda. Mas, enquanto tecia escrevendo, pude perceber diversos momentos em que precisei parar para cuidar de algo da casa. Eu também não consigo desenvolver esse trabalho enquanto tenho muitas coisas de casa para fazer. Paro, lavo prato, volto a escrever. Paro, coloco roupa para lavar – diferente das nossas artistas que lavavam as roupas à mão em suas épocas – e volto a escrever. Paro, ligo para minha mãe que vem passar ferro nas roupas para que eu não pare de escrever. Eu não me considero dona de casa, mas sou mulher. Minha mãe não se considera dona de casa, mas é mulher. E, embora tenhamos – nós duas: eu e minha mãe – buscado combater a ideia de que a responsabilidade da casa é minha, estou sempre me responsabilizando pelos afazeres domésticos. Triste, não?

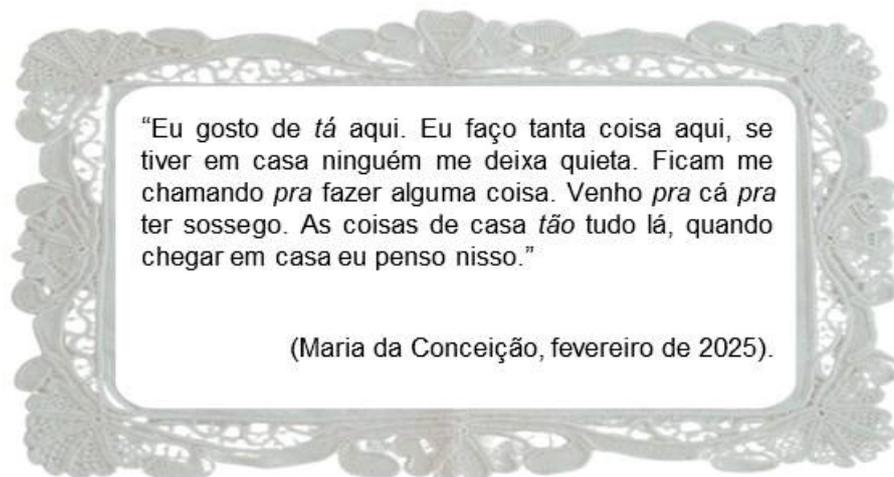
E meu contexto é tão diferente das nossas artistas...

As roupas são lavadas à mão ainda, aos 76 anos, por Maria Divina. Ela prefere à mão. O fogão a lenha ainda é comandado por ela, embora seu neto – que alívio! – seja o responsável por cuidar da limpeza da casa. Talvez por isso Maria Divina prefira render em casa: não é mais responsável por todos os afazeres. Maria Pastora e Maria da Conceição, por sua vez, preferem ir à Associação:



“Eu prefiro *vim* pra cá fazer. Que nada, **em casa eu não produzo nada**. Tenho que parar o tempo todo *pra* cuidar de alguma coisa que tem que fazer e eu fico lembrando. Quando *tô* aqui, *tô* só fazendo renda. É melhor *pra* mim. Esqueço tudo que tenho em casa *pra* fazer. Lá eu fico inventando coisa, comida *pra* fazer, aí paro o tempo todo. Não rende não o trabalho. Eu prefiro *tá* aqui.”

(Maria Pastora, fevereiro de 2025).



Sair de casa para fazer renda irlandesa é uma fuga mental do trabalho doméstico que, além de não ter fim, não é visto e reconhecido. Não tem retorno financeiro, não tem reconhecimento social, não possibilita trocas. O trabalho de **dentro** de casa não rende, não é um espaço produtivo nos relatos de Maria da Conceição e Maria Pastora. Esse é o *nó* do feminino: as responsabilidades do lar, as limitações profissionais.

Perguntei sobre homens fazerem renda, todas me informaram que não tem nenhum que faz. É um trabalho feminino. O mesmo ocorre com aprender a renda irlandesa: “minha menina sabe, meus meninos não querem nem aprender. *Diz* que é coisa de mulher, que não tem *pra* que saber.” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). “Eu até disse que ia ensinar a eles, mas querem nada. Eles dão é risada, falam sobre o que o povo vai falar” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025). O único – que alívio! – que sabe alguns passos da renda irlandesa é o neto de Maria Divina. Ele de novo por aqui. Sinto um alívio que identifiquei nos diários de campo de outubro de 2023, março de 2024, outubro de 2024 e dezembro de 2024 e sinto novamente ao ler cada um deles. Mas, apesar disso, não há nenhum “rendeiro” em renda irlandesa. Que estranhamento causa escrever rendeiro.

A renda é mesmo feminina.

6.5.2 “Eu tenho que *vim, né?* Preciso sobreviver”: a renda não é fonte de renda

Senti um *nó* na garganta ao ouvir, ao falar e ao escrever sobre essa parte. Gostaria que você, leitor, retornasse nesse momento ao subtópico 6.3.3, intitulado “Maria Pastora: a necessidade virou um vício”. Essa é a artista principal desse *nó*.

Embora seja uma realidade de necessidade, como já mencionado em outros momentos, registrei em meus diários de campo e nas conversas com Maria Pastora o seu amor por saber fazer a renda irlandesa. A sua rapidez em tecer. O seu orgulho por buscar o perfeccionismo e ter a qualidade como característica reconhecida por outras rendeiras – e por si. Mestre Rendeira pela Associação, a qualidade de suas rendas é mencionada por sua própria voz. Aprendi a reconhecer uma renda irlandesa bem-feita em conversa com Maria Divina e Maria Pastora.

“Perguntei como elas sabem que uma renda é bonita ou não, pois não sabia identificar. Maria Divina se indignou comigo quando fiz essa pergunta, pois é algo simples para quem faz renda irlandesa reconhecer a perfeição – ou ausência dela – nas peças. ‘Tem alguma peça sua pronta aqui, Maria Pastora?’ Para minha sorte, tinha. Maria Divina perguntou onde estariam as peças que tinham sido entregues recentemente feitas por Maria Pastora, que indicou a sala da tesoureira. Maria Divina foi – indignada, reforço – buscar. Trouxe para mim um centro de mesa tecido por Maria Pastora. Maria Divina comparou o centro de mesa com o jogo americano que estava puxando fio e fazendo meio ponto, que não sabe quem fez. ‘Diga se não vê diferença, vá!’. Realmente, dá para perceber a diferença de uma renda bem-feita, como chamam.” (Diário de Campo, dezembro de 2024).

Não parece um *nó* até aqui, mas o *nó* veio ao ouvir e reler os diários de campo nos diálogos com Maria Pastora sobre os motivos de iniciar seu trabalho na renda irlandesa. Seu amor por tecer renda irlandesa emociona, seu “vício” – como ela menciona – chamou minha atenção: o que há por trás desse rendar constante? Em outras visitas após me contar sua história inicial com a renda, Maria Pastora revelou que faz renda irlandesa porque **precisa**. “Precisa como, Maria Pastora? Você diz financeiramente?”, perguntei.

“É. Preciso do dinheiro mesmo, mas eu amo isso aqui. Só que não é só porque amo não. Eu gosto, mas eu faço porque preciso. Esse é o meu trabalho, eu não tenho marido *pra* sustentar a casa. Desde que me separei é assim. Venho toda manhã e toda tarde. Sempre *tô* aqui. Se a associação *tiver* aberta, eu venho. (...) **Eu tenho que vim, né? Preciso sobreviver.** Mas eu gosto muito de *vim*. Não venho só porque preciso, eu gosto mesmo”

(Maria Pastora, fevereiro de 2025).

Tentei entender o que faz com que ela vá diariamente nos dois turnos à Associação: Maria Pastora – Mestra Rendeira – **precisa** ir manhãs e tardes, aos 63 anos de idade, pois fugiu ao esperado no *nó* anterior e, além de dona de casa, **precisa** sustentar sua vida. Sem se aposentar até o momento, Maria Pastora sobrevive com o valor de um benefício federal somado às obras de renda irlandesa. “É triste, né? É uma vida muito difícil. Eu só ganho o bolsa família e o que eu fizer aqui. Aí tenho que costurar muito *pra* poder pagar as contas, *pra* comprar as coisas. É bem difícil mesmo. Se eu fizer três peças no mês, é o que eu ganho” (Maria Pastora, fevereiro de 2025).

O *nó* na garganta permanece. Uma artista que faz – numa rapidez que impressiona – peças que são referência em qualidade, tece renda dia e noite por gostar, mas principalmente porque se não fizer não tem condições de arcar com os custos de viver. Como a Associação é quem recebe encomenda de peças, Maria Pastora passa seus dias alinhavando lacês, preenchendo pontos e tentando sobreviver nesse espaço. Perguntei sobre a situação dela para poder se aposentar e ela me relatou que estão tentando aposentar como rendeira pela Associação.

Ninguém sobrevive de renda irlandesa em Divina Pastora, foi o que todas me informaram. Sobreviver de renda não é possível, compreendi com as conversas. “Quem mais chega perto de viver de renda sou eu. Mas eu não vivo de renda não, não tem como viver de renda. É um complemento *pra* todo mundo. Só que as outras se aposentaram ou os maridos mantêm as casas, eu não.” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). “É um complemento *pra* mim. Não é fonte de renda principal.” (Maria da Conceição, janeiro de 2025). “Eu nunca vivi de renda. É só um jeito de completar, mas não vivi de renda. Eu fazia *pra* ter um *dinheirinho pra* mim, *pra* comprar umas *roupinhas pros* meninos, comprar remédio.” (Maria Divina, dezembro de 2024).

Um *nó* doloroso. Embora trabalhem e passem todos os dias tecendo renda – na Associação e em casa – não existe a possibilidade de sobreviver com o dinheiro que se adquire com a comercialização das peças de renda irlandesa. Além disso, as rendeiras só recebem o valor pela peça produzida quando entregam a encomenda – ou quando vendem a obra, quando não é sob encomenda. Ainda não mencionei o tempo que se leva para tecer uma renda irlandesa pois varia de acordo com o tamanho da peça, mas não é um trabalho rápido, considerando do risco à entrega.

Isso significa que as rendeiras levam dias para fazerem peças menores e meses para peças grandes. E só recebem quando entregam ao final de tudo. O *nó*

implica em rendeiras como Maria Pastora não fazerem, sozinhas, encomendas de peças grandes. “Eu só recebo no final, depois de tudo. Quando entrego encomenda daqui da associação, recebo. Aí pense, eu vou ficar três meses fazendo uma toalha de mesa *pra* passar três meses sem receber dinheiro nenhum daqui.” (Maria Pastora, fevereiro de 2025). Nenhuma outra artista que conversei tece sozinha peças grandes pela mesma razão.

O ritmo de trabalho das rendeiras é constante: manhã, tarde e noite. Quando não estão na Associação, estão tecendo em suas casas: o caso de Maria Divina e Maria Pastora. As que não fazem renda em tempo integral vão a eventos e organizam formas de divulgar a renda irlandesa, por estarem vinculadas a trabalhos internos da Associação, como é o caso de Maria da Conceição e Maria de Jesus. Mas, quando tem encomenda de uma grande quantidade de peças, é comum encontrar Maria da Conceição e Maria de Jesus tecendo em meio às outras atividades.

Embora tenham a renda irlandesa como fonte complementar de renda, esse trabalho artesanal perfaz **todo** o dia dessas mulheres. Para além disso, ainda vamos ver que o custo dos materiais necessários para a renda é alto. Vamos refletir sobre o que é fazer renda irlandesa? Pagar por um material caro – nosso próximo *nó* – para fazer um trabalho que necessita de muito tempo para ser realizado – ainda que sejam rendeiras experientes – e receber somente ao final um valor que não permite que, mesmo trabalhando todos os dias, sobreviva da renda.

Perguntei a todas, em momentos diferentes, se tinham alguma peça de renda de sua autoria em casa. Não, nenhuma tem. Perguntei sobre ter dado para alguém da família para terem de lembrança: a resposta foi negativa. O que elas têm são acessórios que utilizam quando vão a eventos que mencionam a renda irlandesa – como na chegada da imagem de Divina Pastora a Aracaju, por exemplo. Mas em suas casas – as peças maiores – não. O motivo foi o mesmo para Maria Pastora, Maria da Conceição e Maria Divina: não tem tempo para fazer para elas mesmas e o material é caro para não usar em encomenda.

Questionei, no início dessa tese-renda, se as rendeiras sobreviviam ou resistiam ao capitalismo artista. Nesse momento, entendo que as artistas com quem convivi e conversei amam fazer renda irlandesa e precisam do valor financeiro, ainda que pouco. A renda irlandesa está inserida no sistema capitalista, como pude perceber diante de tantos indícios de necessidades financeiras. No entanto, o

trabalho artesanal tradicional – conforme argumentei durante todo o tecer dessa tese – não deveria estar, pois segue uma lógica que não se insere no sistema: o artesanato não é relacionado a uma produção em série, cada objeto é único pois não há perfeição na “cópia” (Albani *et al.*, 2020).

Continuo argumentando – em consonância com Albani *et al.* (2020) – que o trabalho artesanal não deveria seguir a lógica capitalista de linha de produção, de redução do tempo de produção e redução de custos, pois minimiza as belezas da arte. Mas foi o que mais percebi nesse nó: produzir todo o tempo, o mais rápido possível. Não é possível que chamemos essas mulheres de empreendedoras.

6.5.3 “Em Aracaju o lacê é mais barato”: a dificuldade dos materiais

Não há como fazer renda sem papel manteiga, papel grosso, linha, lacê, agulha, tesoura, linha Mercer Crochet, mesa adequada, cadeira, tempo, saúde e conhecimento. Esse nó é sobre os materiais físicos e a dificuldade para adquiri-los. O tempo eu analisei no tópico anterior; a saúde e o conhecimento eu abordarei nos próximos nós.

Assim que cheguei na Associação, pude ver um maquinário para produção de lacê para as rendeiras. Com observações e conversas, entendi que o investimento em produção própria se deu devido à dificuldade de encontrar lacê de renda irlandesa no mercado. Em diversas visitas e ao retornar para casa busquei alternativas de fabricantes, mas a dificuldade foi percebida por mim também.

“Qual lacê vocês usam? Maria Divina me respondeu que ‘lacê, lacê’, como se não houvesse identificação ou só existisse esse. Perguntei se tinha algum nome que especificasse que lacê é: lacê para renda irlandesa. ‘Não sei, sei que tem lacê *pra* renascença também. Mas não sei como chama esse não.’ E foi buscar em suas caixas exemplos para ver se encontrava alguma coisa que facilitasse minha procura. Encontrou um de uma fábrica que fechou, onde ela comprava vários e ganhou alguns de uma cliente. ‘O lacê dessa fábrica era bom *que só*. Mas fechou, não achei nenhum tão bom quanto esse mais’. E o da Associação?” (Diário de Campo, janeiro de 2025).

O da Associação é caro, mesmo para rendeiras associadas. Maria Divina só pega lacê na Associação quando não encontra em outro lugar, devido ao valor. “Soube que na outra associação é mais barato. Tá muito caro o lacê. **Em Aracaju o lacê é mais barato.** Achei um armarinho no centro que vende bem mais barata a peça e parece bom, *viu?*” (Maria Divina, fevereiro de 2025). Quando utilizam o lacê

da Associação, há uma dedução do valor total pela quantidade de peça utilizada no trabalho. “Lacê é caro demais, ô *bicho* caro!” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

Esse *nó* é da dificuldade de encontrar o material, mas também do valor cobrado para sua aquisição. Não encontrei até finalizar essa tese um fabricante de lacê de renda irlandesa, nem consegui nos armarinhos que liguei. O lacê está difícil de ser encontrado, com exceção das associações de Divina Pastora que produzem. No entanto, o valor cobrado para produção é superior ao adquirido no comércio de Aracaju, segundo Maria Divina. Fazer renda irlandesa é caro.

A linha Mercer Crochet também tem um custo elevado, mas não encontrei dificuldade em localizar fabricantes numa busca rápida que fiz na internet. A linha comum é utilizada apenas para alinhar o lacê no papel grosso e fazer os arremates, ou quando precisa fazer meio ponto em algum acabamento. O lacê é que torna o trabalho da renda irlandesa mais caro: 10 metros de lacê é em torno de 30 reais. Para fazer uma obra de renda irlandesa, a precificação leva em consideração quanto de lacê vai precisar: as rendeiras recebem pela peça o dobro do valor financeiro que utilizar de lacê.

6.5.4 “É bom ir, mas eu tô cansada. Tô com dor”: reflexos da renda no corpo

O rendar tem reflexo no corpo de quem faz a renda irlandesa. Maria Divina tem as costas curvas na altura do ombro. Embora atribua a curvatura a pegar água no poço e levar o peso apoiado na cabeça subindo diversas ladeiras até chegar em casa (Diário de Campo, maio de 2024), Maria Divina reconhece que tecer renda irlandesa pode ter desencadeado a torcedura das suas costas. Não é incomum o corpo refletir as repetições posturais no rendar: minha mãe contava sempre que minha bisavó – Maria Rosa – fazia renda de bilro numa cadeira muito baixa e que, por isso, passou a velhice sem conseguir deixar a coluna ereta, caminhando com as mãos nas pernas tamanha atrofia na base da coluna por conta da posição.

Maria Divina não teve a base da coluna afetada visualmente, a curvatura se dá perto do pescoço. O fazer renda irlandesa exige que curve as costas no riscar, no alinhar e no preencher com pontos. Relembro aqui que Maria Divina faz renda há 64 anos e, como relatei, com muito tempo desses 64 anos dedicados à tecitura da renda em todos os seus processos: manhã, tarde e noite. Alguns dias que fui à

Associação não encontrei Maria Divina: “Maria Divina não veio hoje, deve estar com dor” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025).

Quando a visitei em sua casa, perguntei se não estava indo à Associação por querer ficar em casa. “*Que nada, menina! Queria ir, tô até precisando ir lá. É bom ir, mas tô cansada. Tô com dor.*” Acompanhei alguns momentos de dor de Maria Divina: quadril, perna, coluna. A dor no quadril foi a mais frequente e motivo pelo qual Maria Divina não quis viajar para a França, onde vai ter uma homenagem à renda irlandesa e solicitaram que ela fosse. Com dor, optou por não arriscar.

Maria Pastora, por sua vez, busca fazer a renda irlandesa, apoiando suas pernas em outra cadeira. Perguntei o motivo de estar sempre com as pernas retas e ela me informou que está sempre com dor na coluna. Além dessa dor, Maria Pastora voltava de uma consulta médica quando foi à Associação com uma receita de remédio e um diagnóstico: gota. Sentindo dor nas mãos, passou a tarde rendando, alinhavando lacês no papel, enquanto conversava sobre o valor do remédio e como fazia para comprar. Em todas as visitas perguntei sobre estar com dor, a resposta foi sempre afirmativa. A coluna – na mesma altura de Maria Divina – está curvando. Maria Aparecida relatou que sente muita dor na coluna, no mesmo lugar das demais. “A gente sempre sente dor. É dor, viu? Mas a gente faz massagem umas nas outras, *jajá* eu faço em Maria Pastora *pra* aliviar um pouco” (Maria Aparecida, março de 2025). Um dos *laços* aparece em meio a dor.

Os dedos delas doem com frequência, por agulhadas ou movimentos repetitivos por longo tempo. Para minimizar, utilizam dedal – uma ferramenta metálica para proteção do dedo – enquanto contam que já machucaram muito os dedos fazendo renda irlandesa. Até Maria de Jesus, rendeira recente, já sente dores na coluna. O rendar tem implicações na saúde física, embora continuem tecendo suas rendas mesmo com dor.

A precarização que ocorre com o trabalho da renda irlandesa reflete na insistência de continuar produzindo mesmo com dor: se não fizer, não recebe. Além disso, Maria Divina fala com bastante pesar que conseguiu se aposentar apenas como trabalhadora agrária, não como rendeira. “Eu vi que *tão* tentando aposentar Maria Pastora. Tomara que consigam! Na minha vez, ninguém quis me ajudar. *Tive* que ir atrás do tempo que trabalhei na roça *pra* poder aposentar por lá.” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

6.5.5 “Ela *chorou* o preço do risco, acredita?”: a desvalorização dos saberes

Dentre as rendeiras, nem todas sabem todos os passos. Maria Divina domina o risco e sabe fazer algo que somente ela e Maria do Rosário sabem: puxar fio e fazer meio ponto. Não gostam de fazer, mas fazem por serem as únicas que sabem. Puxar fio é arrancar quatro linhas do tecido do linho de cada lado do retângulo para dar acabamento quando a parte externa do jogo americano – aparato para dispor pratos e talheres à mesa – é reta em suas bordas. Puxar fio leva muito tempo e fazer meio ponto no espaço dos fios puxados é ainda mais demorado. Passei algumas tardes com Maria Divina fazendo esse passo. Em uma das vezes, ela me contou que aquele serviço todo era registrado na Associação e que ela ganhava menos de cinco reais para fazer: o dia inteiro para ganhar quatro reais. Esse foi um dos *nós* mais difíceis de acompanhar.

Eu pensava que era dado a ela como um reconhecimento por deter o saber daquele passo, como se fosse uma premiação. Fui inocente, mais uma vez. Ela não gosta, recebe um valor irrisório por isso, mas faz. Chateada, reforça que dá muito trabalho para fazer, mas faz. Quando finaliza, Maria da Conceição ou Maria de Jesus anotam a quantidade que foi feita no dia: “De Maria Divina, anote aí: um puxar fio e um meio ponto” (Diário de Campo, janeiro de 2025).

Quatro reais. Um dia inteiro.

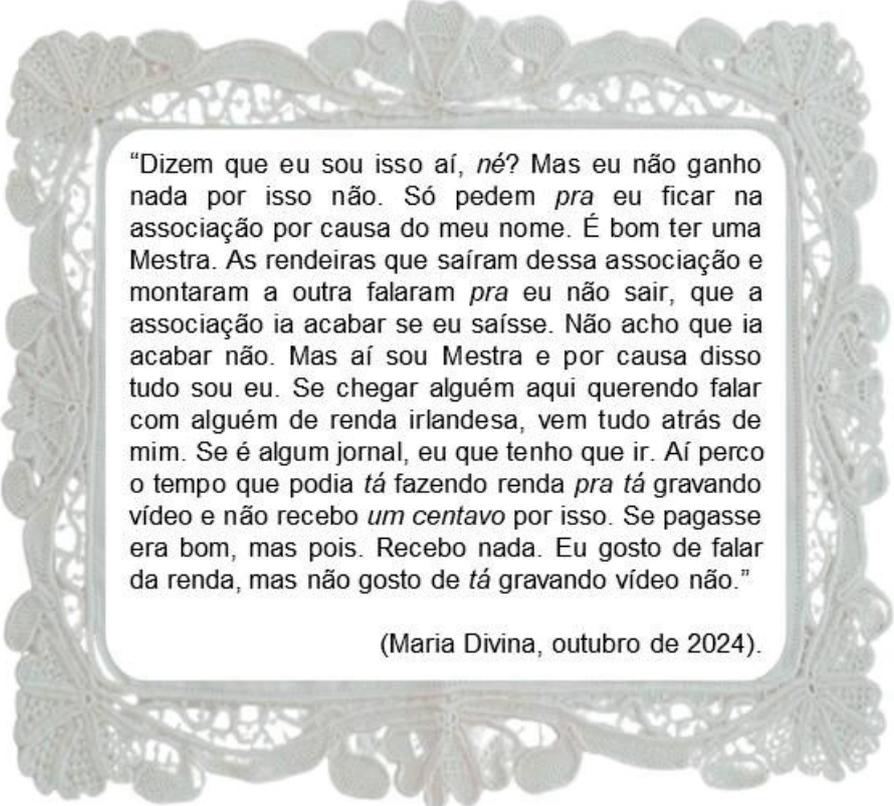
Maria Divina é Mestre do Risco e foi homenageada na Feira Nacional de Artesanato (2018) como artesã representante de Sergipe e indicada pela Coordenação Estadual do Programa de Artesanato Brasileiro e sob a coordenação do Programa de Artesanato Brasileiro Nacional (Sebrae, 2018). Por dominar a arte do risco e poucas saberem fazer, outras rendeiras procuram por ela para riscar para elas. A Associação também, embora não quisesse pagar pela arte feita. Não sei dizer quais dos *nós* doeram mais, mas esse me incomoda a todo momento que leio os diários de campo.

Como assim, não queriam pagar pelo risco? Tentei entender de maneira mais aprofundada: como só ela domina essa arte, ela ficaria com esse passo na Associação. “Eu faço, mas só faço se me pagar!” (Maria Divina, janeiro de 2025). Em outra visita, Maria Divina me confidenciou que as outras rendeiras da cidade que pedem para ela riscar “*choram*” quando ela atribui o preço (*chorar* é expressão que

remete a pechinchar ou barganhar o valor): “mas sem risco elas não fazem! E eu cobro tão barato, só não vou fazer de graça.” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

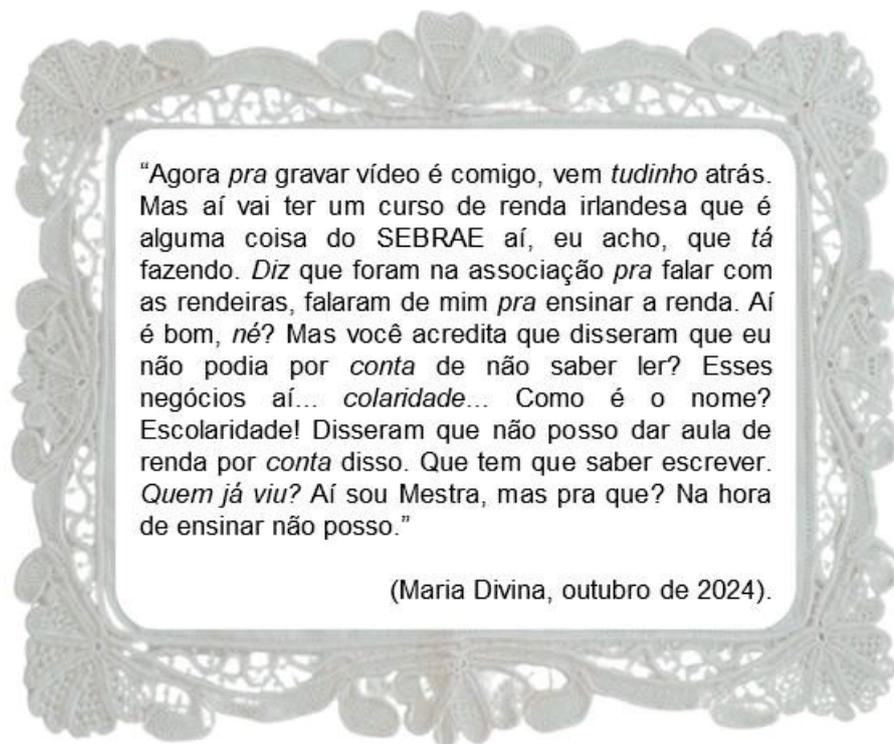
Mostrou a mim uma toalha que riscou de dois metros por dois metros (2x2m). Perguntou quanto eu achava que ela tinha cobrado pelo risco, mas eu não consegui nem sugerir um valor. “Eu cobre 150 reais. **Ela chorou o preço do risco, acredita?** E eu ia fazer o que? Sei que não ganham muito, mas não deviam *chorar* no risco. Ficou por 100 reais.” (Maria Divina, fevereiro de 2025). Quanto tempo levou para fazer? Uma semana. O domínio da Mestra – reconhecida como tal – não é valorizado por outras rendeiras: “o risco é a parte mais difícil. Eu gosto de fazer, mas não vou dizer que é fácil. Tenho que fazer tudo *certinho* de um lado *pro* outro, *pra* ficar igual. E é assim, uma dificuldade *pra* pagar.” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

Perguntei como ela se sente sobre ser mestra e encontrei um *nó* de desvalorização do saber novamente.



“Dizem que eu sou isso aí, *né?* Mas eu não ganho nada por isso não. Só pedem *pra* eu ficar na associação por causa do meu nome. É bom ter uma Mestra. As rendeiras que saíram dessa associação e montaram a outra falaram *pra* eu não sair, que a associação ia acabar se eu saísse. Não acho que ia acabar não. Mas aí sou Mestra e por causa disso tudo sou eu. Se chegar alguém aqui querendo falar com alguém de renda irlandesa, vem tudo atrás de mim. Se é algum jornal, eu que tenho que ir. Aí perco o tempo que podia *tá* fazendo renda *pra tá* gravando vídeo e não recebo *um centavo* por isso. Se pagasse era bom, mas pois. Recebo nada. Eu gosto de falar da renda, mas não gosto de *tá* gravando vídeo não.”

(Maria Divina, outubro de 2024).



Um *nó* doloroso. A escolaridade refletir na retirada da rendeira Mestra de Ofício, Mestra do Risco, reconhecida pelo governo do Estado e história viva da renda irlandesa do curso para ensinar a fazer renda me faz questionar quem estaria apta a ensinar, senão ela. Registrei, em outubro de 2024, um momento em que uma rendeira informa a Maria Divina que ia precisar de alguém para dar uma entrevista sobre a renda irlandesa para a televisão e que seria ela a falar. “*Tá vendo aí? Tô dizendo... Pra* essas coisas sou eu.” (Diário de Campo, outubro de 2024). Em outra visita, soube que ela foi convidada a lecionar no curso, embora não esperasse devido à escolaridade.

6.5.6 E se eu quiser a peça de uma? A ausência da assinatura da artista

Na busca de entender a assinatura e identificar quem fez qual peça, encontrei o *nó* que chamou minha atenção no Museu da Gente Sergipana, já mencionado anteriormente. Cadê a assinatura? Quem fez? Com o contato com a renda pronta em exposições, em museus e em feirinhas de artesanato e a inquietude com o anonimato das peças, quis analisar se é um *nó* que é desocultado apenas por quem observa com um dado distanciamento esse trabalho, ou se é um *nó* existente no processo do render.

Foi assim que busquei, de maneiras diferentes, compreender os processos de encomendas da Associação e particulares – que envolvem a prática da renda irlandesa – e questionei se era possível encomendar uma peça de uma rendeira específica. Eu já tinha conhecimento, nesse momento, que as rendas variavam de qualidade a depender de quem a tecia: “o nível de perfeição”, como chamaram Maria Divina e Maria Pastora. Maria Divina me relatou que não pode. Fiquei surpresa – e permaneço até o momento em que retomo esse *ponto*.

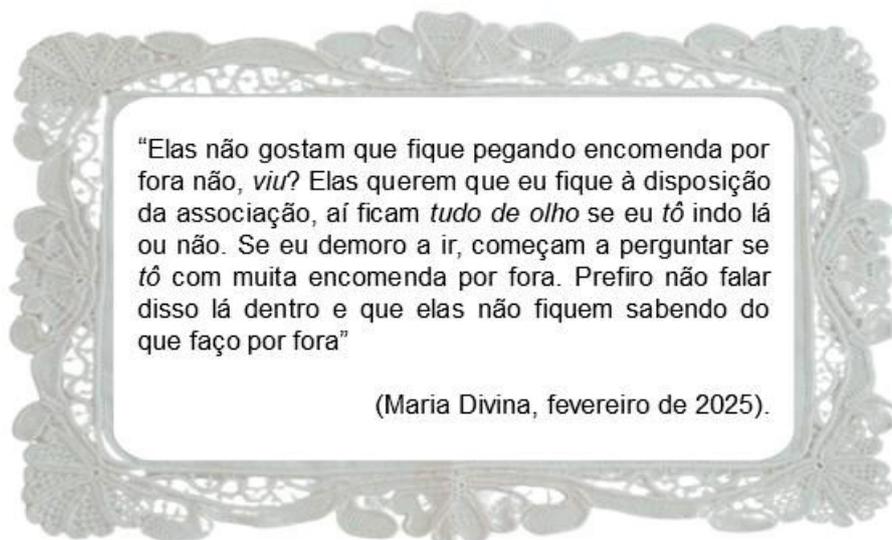
Quando uma encomenda chega na Associação, segundo o que me fora relatado, as rendeiras que participam ativamente do contexto daquele espaço conversam e decidem, com base em tempo disponível e disposição para fazer, quem é a responsável por cada peça. – *Mas e se eu quiser que seja uma peça de uma mão específica?* “Não pode não, aí tem que ir atrás da rendeira por fora da associação. Pela associação não, que aí elas quem decidem e dividem quem faz qual encomenda.” (Maria Divina, fevereiro de 2025).

Ainda no sentido de desvelar essas práticas, questionei em alguns momentos sobre encomendas serem feitas apenas na Associação: esse não é um *ponto* que elas ficam confortáveis para contar. Olhavam ao redor e não me respondiam, quando no espaço da Associação. Em um determinado momento, Maria do Rosário abriu uma sacola que Maria Divina carregava para me mostrar uma peça que esta última estava fazendo e foi repreendida: “você sabe que não gosto que fique mostrando peça que não foi encomenda da associação, Maria do Rosário. Vá guardar, vá!” (Diário de Campo, fevereiro de 2025). No meu diário de campo eu registrei também que foi nesse momento que pude perceber de maneira mais evidente que as peças encomendadas por meio da Associação, são “da Associação”. As peças encomendadas diretamente com as rendeiras, são suas.

Esse é um *nó* que me inquieta, pois essa realidade eu desconhecia. Eu acreditava que as rendeiras recebiam encomendas de peças de renda irlandesa principalmente por intermédio da Associação. Mas não é o que ocorre: a Associação compra as peças das rendeiras, que trabalham para a organização. Um cliente entra em contato com a Associação – nas pessoas de Maria da Conceição ou Maria de Jesus – e realiza o pedido da quantidade, da peça, do prazo, da cor do lacê e da linha e, muitas vezes, dos pontos que deseja.

A partir da encomenda, conversam e decidem quem tem disponibilidade e disposição para desenvolvê-la. Quando encomendas com grande quantidade de

peças e com prazo curto é comum que vejamos várias rendeiras tecendo peças da mesma encomenda. Caso contrário, tecem encomendas diferentes no interior da Associação. – *Mas e se eu quiser que seja uma peça de Maria Divina ou Maria Pastora, que são mestras?* Continuei me questionando. Não pode. Para isso, precisaria falar diretamente com elas fora do espaço da Associação:

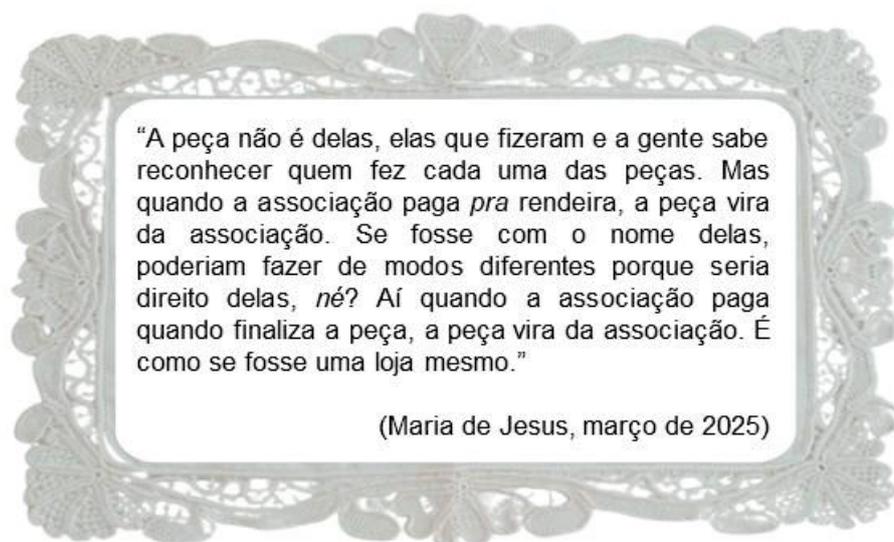


Como não tive o objetivo de verificar a veracidade das informações, mas as percepções e as histórias narradas por quem tece renda irlandesa, não busquei questionar sobre poder aceitar encomenda por fora da Associação. Tenho como verdade o incômodo de Maria Divina, pois me foi dito e esse *nó* perfaz o seu trabalho artesanal e artístico e faz com que essa Mestre Rendeira se questione em diversos momentos se ela deveria se desvincular da Associação e fazer encomendas particulares apenas.

Embora apliquem pontos similares, cada peça finalizada é única e dotada de uma assinatura das mãos de quem a fez: “o clima, a matéria prima e até mesmo o estado físico e emocional da artesã influencia no resultado do produto” (Albani *et al.*, 2020, p. 126). As rendeiras participantes dessa pesquisa entendem, também, que cada peça é única e que são modificadas por aspectos como a qualidade do lacê, da linha, como estão emocionalmente quando tecem – podem apertar mais ou menos a linha no preenchimento com pontos, do modo com que dispõem o lacê. “Não tem o que é certo ou errado em apertar ponto, apertar lacê nem nada. O que tem é que cada uma faz do seu jeito” (Maria de Jesus, março de 2025).

Mas, para além do que Albani *et al.* (2020) abordam, as rendeiras percebem seus diferentes modos de fazer – retornarei a esse *ponto* no capítulo referente aos *laços*, não entendo como um *nó*. O *nó* que percebo é quanto a mim e a todos que participaram comigo nessa tese-renda não conseguimos identificar quem fez a renda, inclusive quando está sendo comercializada (como na Loja do Museu da Gente Sergipana).

Não conseguir escolher uma peça feita pelas mãos de uma artesã-artista específica me fez refletir em diversos momentos relatados nos diários de campo sobre a invisibilidade não só das vozes e rostos, mas das mãos de quem faz as peças. Perguntei diversas vezes às rendeiras em momentos distintos sobre isso, até desvelar o oculto: a Associação, ao pagar o valor da peça à rendeira, adquire o “direito sobre a peça”, como Maria de Jesus me informou.



É como se fosse uma loja mesmo. Mas não é. Todas elas falam sobre arte, sobre artesanato, sobre serem artistas, mas o trabalho artesanal tradicional – aquele a que argumentei durante todo esse tecer – não deveria seguir a lógica capitalista. O “produto” artesanal, por sua vez, é desenvolvido e comercializado nesse sistema: o preço dos materiais e a necessidade de sobrevivência deixam suas marcas nos corpos – com a “produção” constante e a velocidade – e nas mentes, por se sentir desvalorizada, desmotivada e anônima.

Esse não foi um tema fácil de ser construído. As faltas e os vazios me fizeram refletir por muito tempo sobre esse trabalho, essa arte. Por muitas vezes fui à Divina Pastora com uma angústia, um *nó* na garganta, com receio do que encontraria

durante a visita. Algumas dessas dores que me foram relatadas me fizeram questionar o que leva essas mulheres a continuarem rendando. Mas, ao chegar na Associação ou na casa de Maria Divina, entendia: nem só de nó vive a renda. Pude sentir isso nos *laços*.

6.6 “MAS É PRECISO TER MANHA, É PRECISO TER GRAÇA”: OS ALÍVIOS DOS LAÇOS

*“(...) Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania de ter fé na vida”*

(Maria Maria, Milton Nascimento)

Não quero passar uma impressão errada: essas mulheres tiveram suas vidas tecidas enquanto teciam renda irlandesa. Todas as nuances – positivas ou negativas – perfazem a renda, pois as protagonistas dessas histórias tecem – enquanto são tecidas – desde as suas infâncias. Serem mães, filhas, irmãs, esposas, donas de casa, amigas, rendeiras: **tudo** envolve a renda irlandesa.

Pretendo, aqui, que os *nós* já tenham sido desocultados, embora não entenda ser possível apreender todos os *nós* da renda, das rendeiras, das relações. As dores que consegui perceber e escutar foram mencionadas. Mas o que faz com que permaneçam rendando? Deixei os *laços* ficarem para o fim. Escolhi terminar essa análise como elas me fizeram sentir em nossos encontros, nas nossas convivências: alegre, sorrindo.

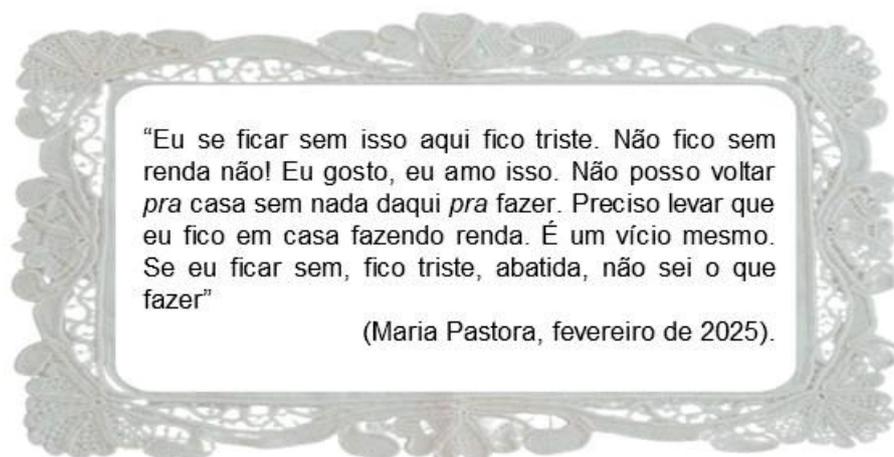
6.6.1 “Quando tô costurando não fico triste não”: rendar como ocupação

Encontrei as rendeiras em dias em que estavam felizes, outros nem tanto, afinal são indivíduos comuns. Além dos *nós* do fazer renda irlandesa – já apresentados – existem os *nós* das suas vidas, que perfazem a renda. Nos momentos em que encontrava *nós* no tecer, muitas amenizavam relatando que, apesar de tudo, gostam da renda. Amam a renda irlandesa. E por quê? Fui entendendo, ao longo das visitas, que a renda é tecida em meio aos *nós* da vida,

aos *nós* da renda e que, enquanto costumam suas linhas ocupam seus tempos, suas mentes.

No subtópico dos *nós* sobre a renda irlandesa ter rosto de mulher perguntei “Como se distrair?” sendo mulheres aprisionadas em suas casas, com afazeres domésticos e cuidados com a família constantes. Eu respondo o que eu pude apreender: **rendando**. Tecer a renda irlandesa, além de permitir uma autonomia financeira – ainda que não para subsistência completa – possibilita que essas mulheres se ocupem com tarefas fora de suas casas, ou em seus espaços de trabalho (como o quarto da casa de Maria Divina).

Como já mencionado, é um trabalho artesanal desenvolvido numa cidade pacata, calma, quieta. Divina Pastora é uma cidade sem muitas possibilidades de emprego e, além disso, ainda é comum encontrar mulheres donas de casa, mães e maridos que sustentam financeiramente. Diante desse contexto, as artistas dessa tese-renda têm táticas diferentes na ocupação atribuída à renda.



Aglaé Fontes, no poema utilizado nessa tese, menciona “Manhãs e tardes no ofício das rendeiras. A cidade, pequena e terna, parece que toda feita de mãos de renda.” O ofício perfaz todos os dias dessas mulheres: manhãs, tardes e algumas noites. Maria Pastora, por exemplo, vai às manhãs e tardes para a Associação até às cinco horas da tarde – horário em que a Associação encerra as atividades – mas leva material para *render* em casa à noite. Todos os dias. Embora tenha o *nó* da necessidade financeira embricado no trabalho diário, Maria Pastora demonstrou em diversos momentos que o espaço ocupado pela renda em sua vida é, também, por vício, por ocupação.

Na minha última visita à Divina Pastora não encontrei Maria Divina na Associação. Fui até a sua casa para conversar e saber como estava. Encontrei Maria Divina deitada, triste e angustiada. “O que houve?”, perguntei a ela. Os nós da vida, os *nós* da renda. Quando perguntei se ela já tinha tecido durante aquele dia: “Não, *tava* só deitada. Se eu *tivesse* costurando não *tava* assim. **Quando tô costurando não fico triste não**” (Maria Divina, março de 2025).

Maria da Conceição se tornou rendeira profissionalmente após uma necessidade de ocupação: em casa, a depressão pós-parto a “paralisou”. A renda irlandesa foi a alternativa encontrada para se movimentar, para exercer algum ofício e para sair da prostração. Ela relata que, até hoje, esse é o principal motivo que a faz render: não ficar parada. A relação dessas mulheres com a renda é de distração dos nós da vida, de ocupação do seu tempo.

Eu sinto os alívios da ocupação dessa tese-renda em meus *nós* também. Não foram poucos os momentos em que me questionei durante esse processo de tecer essa escrita: enfrentei minhas batalhas enquanto refletia, teorizava, pensava, redigia os diários de campo, ia para a Associação ou para a casa de Maria Divina. As questões de saúde me tiraram a ocupação por cinco longos meses. A ocupação desse render me ajudou em muitos desses momentos.

6.6.2 “Eu venho *pra cá* conversar”: o lugar praticado é um alívio

O render é embricado com o viver dessas artistas, tendo em vista que estão tecendo desde os dez anos de idade, com exceção de Maria de Jesus. Além de tecerem, viram também suas mães, tias, primas, colegas e amigas renderem. As relações são construídas enquanto tecem suas rendas, e enquanto a renda as constrói. Relações familiares, relações amorosas, relações profissionais. É na prática de tecer renda irlandesa que as convivências ocorrem.

Não há como separar a renda irlandesa dessas mulheres, e eu entendi isso com as visitas diárias de Maria do Rosário à Associação. Maria do Rosário reforçou que não é mais rendeira em todas as nossas conversas, mas encontrei essa artista em algumas visitas. O que faz Maria do Rosário ir à Associação sem ser rendeira? Encontrei Maria do Rosário auxiliando Maria Divina no puxar fio e fazer meio ponto, entrando na Associação antes de ir para seu destino final somente para cumprimentar ou conversando com as rendeiras.

Maria do Rosário: Eu não faço mais renda não! Fale com elas, eu não faço mais.

Eu: Mas você vem sempre na Associação, não é, Maria do Rosário?

Maria do Rosário: Eu venho *pra cá pra* sair de casa também, *tava* na rua e passo aqui. Venho ver Maria Divina. Ver se *tá* precisando de ajuda. Mas não faço mais renda não!”

(Maria do Rosário, janeiro de 2025).

O “sair de casa” foi relatado por todas as rendeiras. É bom sair de casa. Alivia o trabalho de cuidar da casa e da família. E sair de casa para conviver com outras mulheres, artesãs-artistas, com *nós* em suas vidas e na renda, permite que o lugar da Associação passe a ser um **espaço**: um lugar praticado (Certeau, 2014). Enquanto tecem, conversam sobre suas vidas, partilham dúvidas, histórias e saberes da renda. Ensinam outras rendeiras alguns passos que ainda não saibam, pontos que não aprenderam.

“**Eu venho *pra cá* conversar.** Eu trabalho aqui como apoio também, mas eu gosto de *vim pra* associação. Gosto de *tá* aqui. Dou risada, converso com elas, a gente desabafa os problemas. Aqui eu venho e fico, ensino Maria de Jesus a fazer algumas coisas, aprendo ponto novo com Maria Pastora.”

(Maria Aparecida, março de 2025).

As relações entre as rendeiras participantes dessa pesquisa são os *laços* que aliviam o cotidiano de um trabalho constante. Convivem na Associação, vão às casas umas das outras, viajam juntas, tecem unidas. É um fazer coletivo, mesmo

quando estavam em suas casas: Maria Divina pediu para suas irmãs participarem de alguns passos. As opiniões das outras foram consultadas nas decisões: “esse ponto aqui *tá* bonito?” (Maria da Conceição, fevereiro de 2025); “você acha que esse risco *tá* bom?” (Maria Divina, janeiro de 2025).

A partir das opiniões, desfazem seus pontos ou permanecem tecendo. Escutam histórias, conversam sobre suas vidas. Escutam áudios de cliente fazendo encomenda para a Associação. Desabafam, falam sobre problemas financeiros, emocionais. Tecem renda irlandesa. Perguntam sobre algum material necessário. Sobre a disponibilidade de fazer outras peças. Conversam sobre acontecimentos da cidade. Chamam para me ensinar a identificar um ponto.

A convivência com essas artistas me fez seguir quando minha mente esteve conturbada. Não foram poucas as vezes que fui à Divina Pastora com meus próprios nós. Em uma das visitas finais, exausta de tecer essa tese-renda, estudar, montar aula, dar aula, chorei por todo o caminho. Quando cheguei na Associação, partilhando a exaustão enquanto conversava com Maria Aparecida, percebi que estava feliz de estar ali, com elas. Esse *laço* eu não observei e escutei, eu **vivi**.

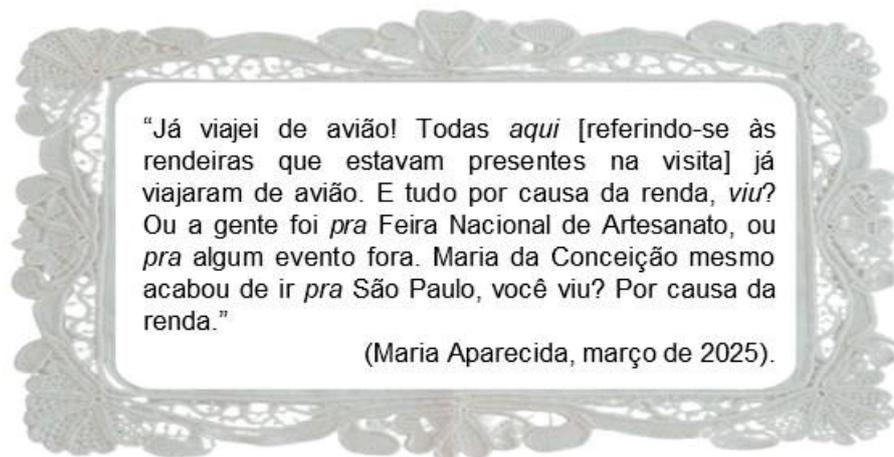
6.6.3 “A gente foi convidada *pra* viajar”: o reconhecimento público

Como mostrei no capítulo em que abordei como a renda irlandesa é apresentada aos sergipanos, em alguns momentos as rendeiras são homenageadas. Detentoras de um saber fazer que é patrimônio imaterial do Brasil, a renda irlandesa é vista diferente: é **nossa** (de Sergipe). Embora tenha argumentado que, antes de nossa, a renda é **delas**, um *laço* que surge a partir da minha relação com as participantes dessa pesquisa é o do reconhecimento público.

Na homenagem à renda irlandesa, elas se sentem também homenageadas. “Você *viu*, menina? Que chique o palco de renda. Ficou bonito, *né?*” (Diário de Campo, junho de 2024), relatou Maria Divina sobre o palco do Arraiá do Povo que mostrei nessa análise. As rendeiras que têm alguma outra atribuição na Associação – como Maria da Conceição, Maria de Jesus e Maria Aparecida – dividem seus dias em rendar e ir a eventos em Divina Pastora, Aracaju ou outros lugares. E esse é um alívio que essas mulheres podem sentir a partir da renda irlandesa.

A partir desse trabalho artesanal, as artesãs-artistas são convidadas a participar de algumas feiras de artesanato, recebem políticos na Associação, dão

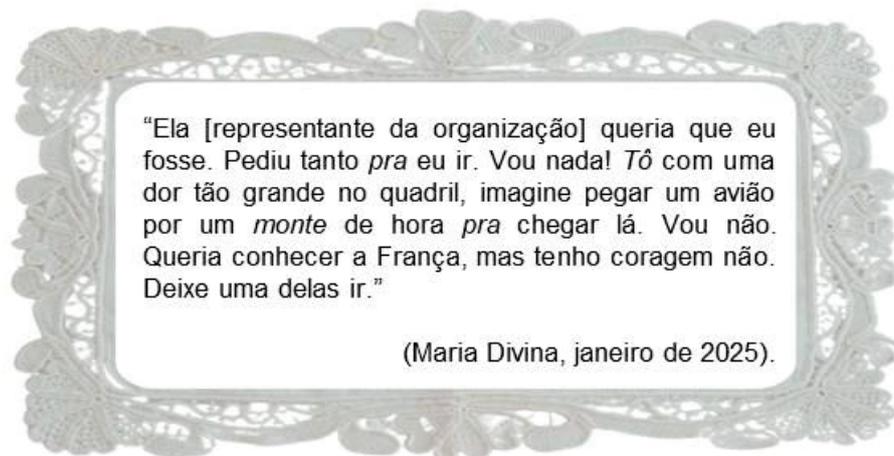
entrevistas – especialmente Maria Divina, como já relatado. A renda não é fonte de renda, mas possibilita acessos que essas mulheres dificilmente teriam de outras formas. Por isso, algumas das participantes dessa pesquisa mencionaram sua gratidão à renda irlandesa.



Maria da Conceição havia ido a São Paulo para o lançamento de um livro da organização que havia encomendado peças que acompanhei serem tecidas. O livro, “Têxteis do Brasil” tem a renda irlandesa na sua capa e detalha os passos de rendas e bordados brasileiros. Como as autoras tinham feito a pesquisa na Associação, a representante foi convidada ao lançamento do livro e entregar a encomenda de colares.

As viagens são por razões distintas. Durante minhas visitas, acompanhei a programação das rendeiras para saber quem iria para a França. A renda irlandesa será exposta em uma cidade do interior francês e a organização responsável pela exposição informou que os custos das passagens e hospedagens de duas rendeiras da Associação seriam custeados por eles.

Maria da Conceição insistiu para Maria Divina ir, mas não quis. Tentei auxiliar no processo de entrada do passaporte de Maria Pastora, mas não dava tempo para o passaporte ficar pronto e ser entregue até a data da viagem. Maria Pastora queria ir, mas não pode. Maria da Conceição – representante da Associação – vai viajar para a França com Maria Aparecida, encontrei um clima de animação na última visita feita: “Vamos tomar um vinho francês!” (Maria Aparecida, março de 2025).



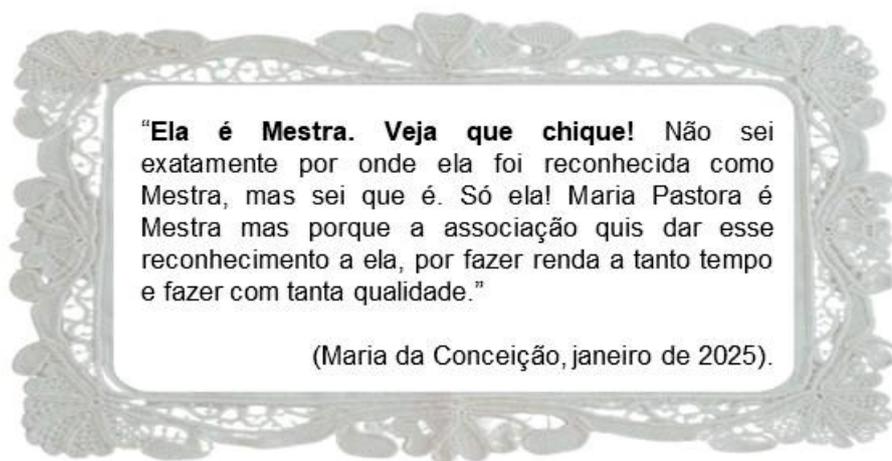
Os nós físicos limitaram Maria Divina de participar de um dos alvíos. Uma pena. Mas a renda irlandesa possibilitou viagens nacionais para feiras de artesanato, principalmente. Esse é um *laço* que Maria Aparecida me relatou: “É bom demais viajar! Eu ia viajar como se não fosse a renda? (Maria Aparecida, março de 2025). Para essas viagens, levam peças de renda irlandesa para serem expostas e vendidas. Para a França, precisaram de algumas conversas com a contadora da Associação para entender como exportar obra de arte.

O reconhecimento social possibilita acessos e alvíos que formam parte dos *laços* da renda irlandesa. Mesmo com tantos *nós*, ao serem reconhecidas como “as rendeiras de Divina Pastora” se sentem – todas – orgulhosas do trabalho que desempenham, das obras que tecem. Fiquei feliz. Embora ainda sinta falta de saber quem fez a peça e as assinaturas, consegui desvelar parte de suas motivações.

6.6.4 “Ela é Mestreira. Veja que chique!”: a valorização dos saberes

Embora tenha abordado a desvalorização dos saberes como um *nó* da renda, a valorização também foi percebida em alguns momentos. O reconhecimento de Mestreira Rendeira é valorizado financeiramente: os valores pagos pela Associação variam de acordo com os seus reconhecimentos, na Associação. Mestreira do Risco e Mestreira Rendeira com o título oficializado somente Maria Divina: e o recebeu apenas ao final dessa tese. Maria Pastora é Mestreira Rendeira pela Associação: elas quiseram reconhecer seus esforços por perfeccionismo e o tempo de atuação, então atribuíram o título a ela.

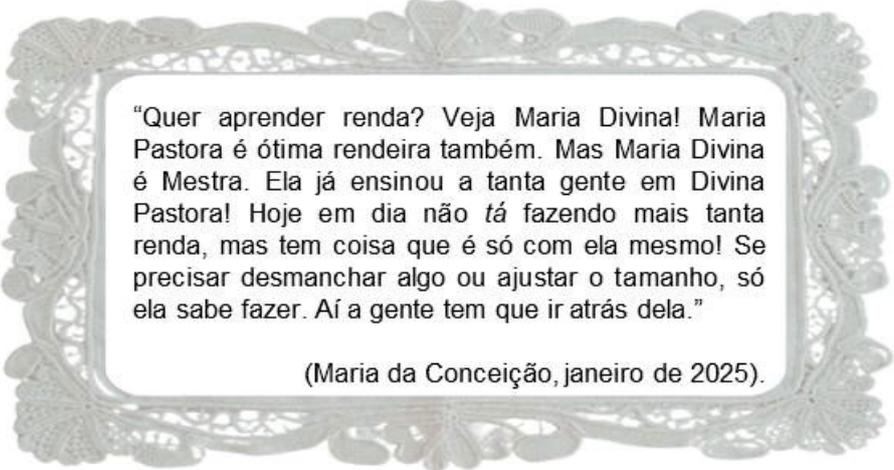
Existem as Mestras Rendeiras, as Aprendizizes de Mestra e as Rendeiras. Maria Divina e Maria Pastora são Mestras Rendeiras, Maria da Conceição e Maria Aparecida são Aprendizizes de Mestra e Maria de Jesus é rendeira. Maria do Rosário também é rendeira, mas não está em atividade. Se existe o *nó* em gravar vídeos, o *laço* surge no reconhecimento: Maria Divina é escolhida para ser homenageada pela Associação também.



Quando se quer algum risco em Divina Pastora, mesmo que seja alguma rendeira de outra associação, buscam Maria Divina. Referência no risco, buscavam sua opinião sobre a renda estar bem tecida ou não (bonita ou não). Maria Pastora também é questionada sobre as obras para opinar se deve alterar ou não. Os saberes são valorizados quando percebi que suas opiniões são valiosas para as demais.

Mas Maria Divina sente falta de um reconhecimento nesse sentido. Não percebe muitas vantagens em ser Mestra, a não ser as homenagens que recebe. Nas relações, percebi um respeito à figura de Maria Divina por toda a cidade e também na Associação. Percebi desde o primeiro contato em Divina Pastora e, por isso, foi minha protagonista nessa história. O tecer renda irlandesa atualmente passa por Maria Divina.

Mas outras rendeiras também tecem muito bem, segundo as participantes dessa tese-renda. “Maria de Jesus faz renda *direitinho*! Só não cresce na renda porque não quer” (Maria Aparecida, março de 2025). Maria Aparecida, por sua vez, foi bastante elogiada por todas as outras. Esse é um *laço*: a valorização do rendar de cada uma. Os elogios não faltaram para as obras das rendeiras entre elas.

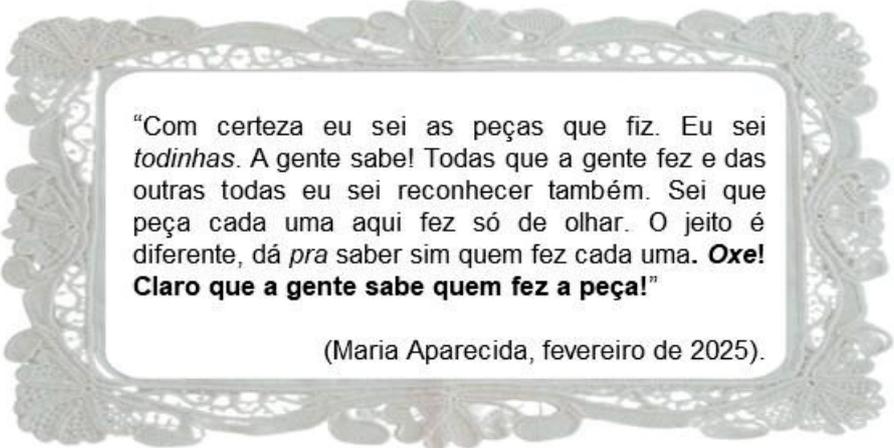


“Quer aprender renda? Veja Maria Divina! Maria Pastora é ótima rendeira também. Mas Maria Divina é Mestreira. Ela já ensinou a tanta gente em Divina Pastora! Hoje em dia não tá fazendo mais tanta renda, mas tem coisa que é só com ela mesmo! Se precisar desmanchar algo ou ajustar o tamanho, só ela sabe fazer. Aí a gente tem que ir atrás dela.”

(Maria da Conceição, janeiro de 2025).

6.6.5 “Oxe! Claro que a gente sabe quem fez a peça!”: as assinaturas

Busquei identificar as assinaturas das artesãs-artistas em muitas visitas. Fui bastante insistente nesse sentido. Em uma conversa com Maria Aparecida, perguntei se ela sabia identificar as peças que fez e tive como resposta:



“Com certeza eu sei as peças que fiz. Eu sei *todinhas*. A gente sabe! Todas que a gente fez e das outras todas eu sei reconhecer também. Sei que peça cada uma aqui fez só de olhar. O jeito é diferente, dá *pra* saber sim quem fez cada uma. **Oxe! Claro que a gente sabe quem fez a peça!**”

(Maria Aparecida, fevereiro de 2025).

Mas não consegui entender tão fácil quais seriam as táticas (Certeau, 2014) que refletiriam nas assinaturas. Como saber? Maria de Jesus me explicou novamente sobre os apertos na linha e os tamanhos dos vazios que permaneciam nos pontos. Acho que consigo perceber agora, ainda que não tenha seus nomes gravados nas peças, de quem são as mãos, as vozes e os rostos – dentre as participantes, apenas – de cada obra.

Para me mostrar como é o ponto aranha de cesto, Maria Pastora soltou o alinhavo para que eu entendesse a diferença para a aranha redonda. O “aranha de cesto” é um ponto que tem a aranha redonda ao centro, mas adiciona ramificações

por cima (Figura 54). A renda irlandesa tem a particularidade de ser tecida do lado avesso, ao contrário da renascença que pode ser utilizada dos dois lados.

Por que minha insistência em saber quem fez cada peça? Como algo que é único, feito a partir de táticas e micro práticas de resistência perante o que é dado, específico de cada mão, voz e rosto de quem tece não tem o nome de sua artesã-artista identificado? E por que não tem? Esse é um incômodo, um *nó* que me acompanhou até o final dessa tese-renda. No contexto de pesquisa, nossos nomes e sobrenomes estão lá para saberem de que mão veio a escrita, de onde veio o pensamento e a teorização. Por que, em se tratando de arte, não vejo seus rostos?

Mas, um *laço*, um alívio no percurso foi que elas reconhecem. Elas sabem me dizer de cada peça quem fez e os motivos de saberem. Fiquei curiosa e insistente, mas como já disse: acredito que entendi. As assinaturas são reconhecidas apenas por elas. Para além disso, vou apresentar as nuances da obra de cada rendeira que foi protagonista dessa tese-renda e ter registrado uma obra de cada mão, voz e rosto foi um resultado difícil de ser alcançado: as obras são feitas e enviadas. Dificilmente as rendeiras têm alguma obra que teceram e não foram entregues, pois elas recebem o valor da peça quando entregam.

- Mas e vocês têm algo em casa que vocês fizeram? Perguntei em uma das visitas. Somente Maria Aparecida e seu orgulho por render e por suas obras. “Não tenho tempo *pra fazer pra mim não*” (Maria Pastora, janeiro de 2025). Esse *nó* já foi desocultado nessa pesquisa, mas gostaria de reforçar que não foi comum encontrar peças que elas teceram prontas sem serem entregues para a Associação ou em sua casa, apenas acessórios para ir aos eventos.

Vamos às obras: escolhi retomar as imagens. Meu objetivo é que você, leitor, compreenda o que eu estou narrando quando menciono “nuances”, “formas de apertar diferente a linha”, “formas de *alinhar* o lacê diferentes”: estou mencionando as táticas. As estratégias – de Certeau (2014) – outros estudos já abordam, como o Dossiê da Renda Irlandesa do Iphan (2014). O que eu quero entender nessa tese são as táticas, o oculto, o que ocorre “por trás” do fazer renda irlandesa, mas que perfaz sua prática.

Maria Divina – Mestra do Risco e Mestra Rendeira – não tinha obras feitas por suas mãos em sua casa. Ninguém próximo tinha, nenhuma encomenda concluída, mas encontrei na Associação uns apliques de flor (Figura 55) e, em casa, o

processo de uma encomenda de coração para acessório de carro ou chaveiro (Figura 56). Vamos analisar e buscar sua assinatura?

Figura 55. Apliques de flor (Maria Divina)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Quando eu olho essas peças, não sei inicialmente quem foi a artesã-artista que teceu. Mas, entendendo que a forma de alinhavo do lacê e o preenchimento dos vazios com pontos são as táticas mais aparentes nas peças, tento perceber alguns detalhes. O lacê é mais esticado, mas não é igualmente arredondado. O lacê no miolo das flores não foi separado: segue para uma pétala. Os pontos estão similares

uns aos outros, preenchidos com redinha com ponto, redinha e aranha redonda e os vazios são mais preenchidos. Sinto que conheço esse *rendar*.

Figura 56. Corações (Maria Divina)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Da mesma forma da Figura 55, o lacê está esticado, mas em alguns lugares as voltas não estão igualmente arredondadas. Os pontos que consigo identificar são redinha, ilhós, barrete e picô. Os pontos preferidos de Maria Divina. O lacê de Maria Divina não é arredondado igualmente, bem como suas escolhas por pontos passam por barretes, picôs e redinhas. A redinha segue o que foi visto na Figura 55: os vazios estão mais preenchidos, o que chamam de “*pontos mais apertados*”.

Na próxima peça foi mais fácil de apreender as táticas: o lacê não é esticado e não há escolha por simetria (Figura 57). Os apliques são feitos com lacês que remetem às cores do cacto e dos balões, mas a artesã-artista optou por colorir nas

linhas com redinha. Os pontos não são tão *apertados* – como elas chamam quando o vazio fica evidente. “Maria de Jesus me viu olhando a peça e se aproximou falando ‘Essa foi Maria da Conceição, tenho certeza!’ Respondi que essa eu tinha conseguido identificar, pelo menos essa. Demos risadas.” (Diário de Campo, março de 2025).

Figura 57. Apliques (Maria da Conceição)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Conseguiu notar alguma diferença entre as peças apresentadas até aqui? Caso ainda não tenha conseguido, leitor, acredito que agora fica mais fácil: analisando as Figuras 57 e as Figuras 58 é possível notar uma diferença mais evidente no rendar: o lacê está quase todo esticado e arredondado e os pontos estão em simetria completa. Após a apresentação das rendeiras, você imagina, por toda a descrição dada, quem teceu essa obra?

Figura 58. Colar de caju (Maria Pastora)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Maria Pastora.

Mencionei na apresentação que Maria Pastora busca a perfeição na renda e isso reflete em suas escolhas: os pontos estão divididos igualmente. O caju do meio foi preenchido com redinha, bem como todas as folhagens e as castanhas. Os caju dos extremos foram preenchidos com boca de sapo. O centro de todo caju tem aranha redonda. Essa assinatura eu consegui reconhecer mais fácil que as demais:

a diversidade de pontos e a precisão do *rendar* me impressionou sempre que vi uma obra de Maria Pastora.

Maria Aparecida tinha tecido uma renda para fixar num tecido de linho e ser, posteriormente, uma bolsa (Figura 59). Lacê colorido, ponto colorido, uma diversidade de pontos para preencher os vazios dos lacês. O lacê não é tão esticado em suas bordas, mas no restante da peça – em se tratando de curvas – permaneceu reto. São tantos pontos que só de ver já soube que seria de alguma rendeira experiente: ilhós, barrete, picô, redinha, aranha de cesto, aranha redonda, boca de sapo, sianinha. Eu vejo Maria Aparecida em sua peça e seu amor por renda. Como eu sei que não foi Maria Pastora, por exemplo, quem teceu essa peça? A simetria das folhagens, principalmente. Maria Pastora escolheria alternar os pontos, Maria Aparecida rendou com corrente umas folhas na direita da imagem, outras na esquerda e redinha com ponto algumas folhas no meio, mas nada simétrico.

Figura 59. Bolsa de renda (Maria Aparecida)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

A última obra é da rendeira mais recente: Maria de Jesus. Iniciando seu aprendizado em renda irlandesa, Maria de Jesus sabe fazer alguns pontos, mas não tantos. O colar exposto na Figura 52 – que estava em construção – foi feito utilizando como pontos aranha redonda e aranha de cesto. No colar da Figura 60 não foi diferente: aranha redonda e aranha de cesto alternados durante todo o colar. Nas pétalas da flor, redinha com vassourinha. As cores também se destacam na peça e a simetria entre as cores refletem as táticas de Maria de Jesus.

Figura 60. Colar (Maria de Jesus)



Fonte: Foto tirada pela autora (2025)

Quando mencionamos – no plural, pois estou me referindo à fundamentação teórica – as práticas, a partir da lente de Certeau (2011; 2014), entendemos que os indivíduos utilizam o que é dado de maneiras diferentes. No que se refere à renda irlandesa, percebo que as táticas diversas: as rendeiras utilizam formas diferentes de tecer a renda, mas também formas diferentes de atribuir significado ao trabalho artesanal de render.

Percebi que a partir das condições sócio-históricas das rendeiras participantes dessa pesquisa e das relações de forças (Certeau, 2023) que constituem a renda irlandesa, é possível apreender parte dos vazios que perfazem o render. As artesãs-artistas aqui apresentadas estão situadas em condições socioeconômicas e culturais que estão imbricadas no fazer artesanal, levando em conta as seguintes nuances: suas raízes culturais, o rosto e a voz de quem o faz – o gênero; e o capitalismo na era da globalização e do capitalismo artista, como vimos na fundamentação teórica dessa tese-renda.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: LIMPANDO A RENDA, TIRANDO OS FIAPOS DE LINHA

Para iniciar a limpeza dessa tese-renda, gostaria de iniciar meus últimos *pontos* destacando que, embora eu perceba ter aprendido a identificar as assinaturas – e elas já saibam identificá-las –, o *nó* da ausência dos seus nomes e rostos não foi desatado, apenas desocultado. Eu, após um período considerável acompanhando o render das participantes, aprendi a reconhecê-las em suas peças, mas não foi fácil e apenas reconheço os rostos nas obras de quem convivi. As outras rendeiras continuam com suas assinaturas ocultas para mim.

Tivemos como objetivo central dessa tese **alinhar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora (Sergipe)**. Mas, antes de percebermos se esse objetivo foi atingido, alguns objetivos específicos foram propostos para alcançar o objetivo central. Gostaríamos de revê-los e reavaliá-los para, após o render desta tese, percebermos se conseguimos atender ao que propusemos.

Começamos nossa tese repensando as abordagens sobre o artesanato nos estudos organizacionais. Questionamos sobre entender “o artesanato” como algo único, descontextualizado e abordado de maneira padronizada nos estudos. Além disso, problematizamos a inserção de ideias empreendedoras no fazer artesanato e suas consequências, bem como as implicações da estetização do mundo e do capitalismo artista numa prática que, ao mesmo tempo em que remete às origens, distancia-se do cálculo que sustenta o capitalismo moderno e é refém dele, na medida em que se desenvolve em seu seio e no contexto dessa gaiola de ferro que nos aprisiona: o trabalho artesanal tradicional.

Buscamos argumentar a forma com que entendemos o trabalho artesanal: uma prática social situada. Portanto, não estamos tratando de uma perspectiva padronizada e empreendedora do fazer artesanato, mas do artesanato enquanto prática social e um fazer situado em seus mais diversos contextos. Partimos do contexto social, econômico e histórico para demonstrarmos as nuances do trabalho artesanal que essa tese se propôs a analisar: a renda irlandesa de Divina Pastora, em Sergipe.

Buscamos entender as raízes culturais no trabalho artesanal e, a partir disso, desvelar aspectos relativos ao contexto histórico que envolve a renda irlandesa.

Para analisarmos o contexto social, problematizamos e discutimos aspectos referentes ao fazer artesanato estar atrelado ao gênero feminino. Algumas nuances de mulheres atreladas às suas casas foram abordadas nesse sentido. Ainda em relação à situacionalidade do fazer artesanato, consideramos o capitalismo artista o centro para a discussão do contexto econômico que perfaz o rendar. A partir dessas discussões, percebemos partes ocultas do saber fazer renda irlandesa em Divina Pastora. No entanto, nesse momento ainda não estava² próxima ao campo para compreender de maneira aprofundada seus contextos. Era necessário estar próxima às rendeiras para apreender suas práticas sociais, como era proposto no objetivo geral. Para isso, consideramos fundamental propor aspectos metodológicos coerentes com as argumentações feitas anteriormente e para tentarmos alcançar tais objetivos. Nossa proposta metodológica teve, sobretudo, inspirações etnográficas.

Não propomos uma etnografia devido à limitação do tempo da pesquisa e principalmente por não considerar ser possível me tornar rendeira ao final dessa tese-renda. Existem aspectos consideráveis no saber fazer renda irlandesa que dificultam a minha aproximação: as participantes dessa pesquisa aprenderam a rendar quando ainda eram crianças em sua maioria. Há um distanciamento que não consideramos encerrar nesse trabalho e, por isso, o trabalho foi delineado enquanto uma pesquisa de abordagem qualitativa, com inspirações etnográficas.

As coletas de dados partiram da proposta da etnografia, a partir de observações participantes e entrevistas narrativas. Muitas visitas foram feitas à casa de uma das participantes – a que nomeamos Maria Divina – e à sede da Associação – uma das associações de rendeiras de renda irlandesa em Divina Pastora, Sergipe. Fotografias foram registradas, vídeos foram armazenados, conversas gravadas e relatos escritos no caderno de campo. Posteriormente, os cadernos de campo se tornaram diários de campo, como proposto para uma etnografia.

Para enfim alcançarmos o objetivo de alinhar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora (Sergipe), estabelecemos alguns objetivos menores: os objetivos específicos. O primeiro objetivo específico dessa tese-renda foi **compreender os aspectos sociais,**

² Retorno à primeira pessoa quando menciono aspectos referentes ao campo (coleta de dados, análise dos dados), por terem sido as minhas impressões.

econômicos e históricos relacionados à renda irlandesa em Divina Pastora.

Tínhamos algumas pistas, a partir do embasamento teórico, do que poderia ser apreendido em campo. No entanto, apenas a partir da convivência com as participantes desta pesquisa foi possível compreender alguns desses aspectos.

Em relação aos aspectos sociais, alguns *nós* – forma com que nos referimos às dores do rendar – foram percebidos relativos ao contexto social em que as rendeiras se encontram. Destacamos, aqui, a renda irlandesa ser tecida por mãos femininas exclusivamente. O rosto feminino da renda reflete condições sociais em que as mulheres são responsáveis por cuidar do lar com os afazeres domésticos e da família, cabendo a elas um trabalho que complementa a renda do marido. Não são independentes financeiramente por meio da renda irlandesa, apenas quando ocupam cargos internos da Associação ou se aposentam.

Além de não serem independentes financeiramente por meio da renda irlandesa, outros aspectos econômicos foram apreendidos: a situação econômica de Divina Pastora é precária: salários baixos e pouca oferta de empregos. Além disso, a dificuldade de se aposentar enquanto rendeira foi percebida em momentos com Maria Divina e Maria Pastora. A renda irlandesa – embora não seja fonte de renda – é tecida também por necessidade econômica. Mas ninguém sobrevive apenas de renda irlandesa.

Os aspectos históricos apareceram durante os relatos em que rememoraram como começaram a rendar ou as razões de terem iniciado na renda irlandesa. As histórias remontam uma época de senhores de engenho e mulheres que sabiam fazer renda irlandesa para montar seus enxovais. A renda foi aprendida por uma “funcionária” da casa de um senhor de engenho por Sinhá e, a partir de sua irmã Sinhá, o saber-fazer renda irlandesa foi passado para a sociedade divina-pastoreense.

Esses foram os principais aspectos percebidos que satisfizeram o primeiro objetivo específico, apreendidos nas entrevistas, nas observações das visitas, mas também nas observações das apresentações da renda ao público sergipano. Para isso, visitei museus (Museu da Gente Sergipana e Memorial de Sergipe) em momentos distintos da pesquisa – início e fim – para perceber alguns desses aspectos, frequentei feirinhas de artesanato e pude perceber as homenagens no São João sergipano à renda irlandesa e às rendeiras. Além disso, observando o cotidiano divina-pastoreense me foi possibilitado entender alguns desses aspectos.

O segundo objetivo específico foi referente a **compreender o não-dito que perpassa o processo de rendar**. Vale a pena destacar que não tivemos como objetivo preencher os vazios percebidos, mas desocultar parte desses silêncios. Os aspectos apreendidos no objetivo específico anterior foram percebidos dessa forma: a partir de uma proximidade e de escutar os silêncios, não só as vozes. As dores em muitos momentos não foram ditas, mas percebidas e questionadas por mim posteriormente. Os vazios também foram percebidos em imagens: a falta das assinaturas e a ausência de obras próprias em suas casas refletem aspectos ocultados quando se fala de renda irlandesa.

Para compreender o não-dito gostaria de destacar meu processo de reflexividade. Registrar imagens, vídeos, caderno de campo, transcrever diários de campo registrando sensações. Reanalisar os diários de campo e, muitas vezes, reescrevê-los: assim foi feita essa pesquisa com inspiração etnográfica. Acompanhar o dia a dia, o tecer de suas vidas e da renda irlandesa e parte de suas relações me permitiu apreender parte dos silêncios e vazios, mencionados nas dores.

O não-dito também se revelou em fotografias das homenagens e das apresentações aos sergipanos: a falta da assinatura se revelou nos museus e nas feirinhas de artesanato. A teorização da análise da pesquisa se deu a partir da busca dessas assinaturas: a despersonalização do trabalho e a ausência dos rostos das rendeiras me incomodou e me inquietou até o fim dessa tese-renda. Além das dores e dos silêncios, o não-dito também foi percebido nos alívios do rendar e nas relações entre as rendeiras protagonistas desse tecer.

O terceiro objetivo específico foi **elucidar as micropráticas de resistência de rendeiras de Divina Pastora**. Pude perceber em diversos momentos as táticas – ou micropráticas de resistência – a partir da lente de Certeau (2011; 2014). O fazer renda irlandesa não é individual, mas é praticado. Embora o trabalho seja percebido como coletivo – por partilharem materiais, espaços e vidas –, apreendi táticas e formas de fazer diferentes durante todo o tecer: reaproveitamento de material, questionamento do valor de parte do processo de rendar, recriar pontos (ou adaptar), criar desenhos, ou dominar parte do processo.

As micropráticas de resistência me guiaram para a percepção de suas assinaturas: consegui identificar suas escolhas e suas diferentes maneiras de fazer na obra final. É a partir das táticas que elas reconhecem as obras umas das outras

também: o espaço deixado nos pontos, a forma com que o lacê é fixado, as escolhas das cores, as decisões sobre os acabamentos e as escolhas dos pontos para serem *rendados*. Entendendo que fazem a renda irlandesa de formas diferentes e autorais, consegui saber quem foi a artista responsável pela obra.

Ainda neste sentido, o último objetivo específico foi **revelar as possibilidades de rostos e vozes das artesãs-artistas de renda irlandesa em Divina Pastora**. Durante toda a análise busquei analisar os rostos e as vozes: a partir das observações das homenagens, das fotografias, das apresentações ao público, das visitas e da convivência. São muitos rostos e muitas vozes e eu conheci apenas alguns e, embora tenham sido mulheres abertas ao diálogo e acolhedoras, confesso que estive restrita às participantes dessa tese-renda. Revelar as possibilidades não me permite tirar as rendeiras protagonistas do anonimato, mas esse foi um ganho pessoal: os meus *laços* estão aqui, na relação criada.

Gostaria de mostrar seus rostos, mas o contexto acadêmico pede para permanecerem ocultos. Minha microprática de resistência foi a tentativa de mostrar seus rostos a partir de suas obras e das suas apresentações. Suas vozes permearam toda a minha análise, registradas parcialmente em uma moldura de renda que reflete parte dos *laços*: consegui tirar uma foto de um jogo americano de renda irlandesa com o auxílio de Maria de Jesus e fazer do jogo americano – e das possibilidades da internet – uma moldura para os trechos.

Mas não consegui mostrar seus rostos e, se conseguisse, seriam “apenas” os rostos das participantes dessa pesquisa. O que eu gostaria é de serem rostos reconhecidos e homenageados, mas é apenas um anseio meu. Entendo que, a partir de cada objetivo específico, pude **alinhar as práticas sociais que perfazem o saber-fazer renda irlandesa situada em Divina Pastora (Sergipe)**. Como limitações, gostaria de informar que pude alinhar apenas algumas práticas sociais, outras permaneceram ocultas. Alguns silêncios continuaram mesmo com minha aproximação, pois devo reforçar que enquanto pesquisadora tenho minhas próprias limitações de não perceber algumas nuances.

Embora tenha buscado manter a reflexividade e registrar de formas diferentes – que me permitiram, muitas vezes, perceber apenas ao escrever essa tese-renda – não acredito ter desocultado todos os vazios, apreendido todos os *nós* e *laços*, apenas parte deles. Outra limitação já mencionada anteriormente consiste no tempo para fazer a pesquisa. O tempo que aparece como limitação para o tecer renda

irlandesa também aparece para mim: precisei encerrar pelo tempo disponível, não por finalizar meu processo de render. Mas finalizo essa tese sem saber quanto tempo seria necessário para aprender a fazer renda irlandesa, percebendo que algumas rendeiras não sabem todo o processo de render após anos de dedicação.

Essa obra encerra aqui. E até aqui essa obra foi só um ponto da renda irlandesa. Não acreditamos ter conseguido apreender tudo o que é saber fazer renda irlandesa, embora tenhamos nos esforçado para apreender ao máximo essa prática social. São anos de render que continuam ocultos e vazios que estão no cotidiano. Espero que essa obra continue por outras mãos, outras vozes e outros rostos.

Sugerimos como futuras pesquisas que continuem essa tecer. Ainda há vazios a serem desocultados, como mencionamos, e *nós* e *laços* a serem percebidos. Outras possibilidades de teorização foram se destacando em meio ao processo de tecer essa tese-renda, como analisar o fazer renda irlandesa sob a perspectiva da atividade (utilizando Yves Clot, por exemplo, como autor para essa teorização), ou perceber essas nuances que revelam aspectos da colonização.

Não pretendo propor uma agenda de pesquisa, mas gostaria de reforçar que o trabalho artesanal seja percebido como uma prática social, em que se pode perceber aspectos da sociedade, como algo que não é dado nem imutável, mas transformado em seu fazer. Além disso, uma prática social **situada**, que leva em consideração aspectos sociais, econômicos e históricos que refletem e são refletidos em suas obras.

Entendo ainda que as pesquisas sobre o trabalho artesanal precisam destacar de que artesanato se está partindo: um artesanato que não segue a lógica de produção capitalista – embora presente no sistema capitalista – ou um “empreendedorismo” artesanal. Parte dessa tese foi dedicada a essa diferenciação por não entender ser possível pesquisar sobre trabalho artesanal de maneira ampla, abarcando o trabalho artesanal tradicional e o trabalho artesanal vinculado ao movimento *hipster*.

Por fim, minhas recomendações de pesquisa também são relacionadas às inspirações etnográficas: uma aproximação ao campo de maneira responsável e constante. Visitas esporádicas não teriam me permitido apreender muitas dessas práticas sociais, das micropráticas de resistência e dos vazios. Analisar o dito e o não-dito necessita de uma pesquisa engajada, próxima e de convivência. Meus

laços me permitiram perceber nuances que antes – quando ainda não havia um *laço* com cada uma das rendeiras – não pude notar. Além disso, retomando Ana Rippin: “quanto mais longe você se posicionar do local de produção, mais fácil será aliviar sua consciência sobre as condições de trabalho” (Rippin; Vachhani, 2019, p. 7, tradução nossa). Sugiro que as pesquisas sobre o trabalho artesanal não busquem aliviar nossas consciências sobre as dores que o envolvem.

REFERÊNCIAS

ACS, Z. J.; AUDRETSCH, D. B. Entrepreneurship, Innovation, and Technological Change. **Foundations and Trends® in Entrepreneurship**, 1, 2005, 149-195.

ALBANI, M. M.; SILVEIRA, I.; RECH, S. R.; ROSA, L. da. Renda renascença e renda irlandesa: contextos de produção nas associações de artesãos da região Nordeste do Brasil. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 13, n. 30, p. 118-150, 2020.

ALEKSIÉVITCH, S. **A guerra não tem rosto de mulher**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANGELO, E. R. B. **Tecendo rendas: gênero cotidiano e geração Lagoa da Conceição** - Florianópolis SC. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 249 p.

ARNT, R. Transdisciplinaridade e educação comunitária: rendas de bilros, rendeiras e bem viver. **Educação & Linguagem**, v. 23, n. 1, 2020, 303-324.

BECKER, H.S. Arts and crafts. **American Journal of Sociology**, v. 83, n. 4, 1978, 862–89.

BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M.L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality**. 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019.

BENNETT, J. Towards a New Entrepreneurship. In: Naudin, A.; Patel, K. **Craft Entrepreneurship**. 1. ed. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.

BLUNDEL, R.K. Reflecting on the Relationship between Craft and History: Perspectives, Resources and Contemporary Implications. *In*: BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M.L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality**. 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019, 255-270.

BORGES, A. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOSI, E. Memória e sociedade: Lembranças dos velhos (3 ed.). Companhia das Letras, 2004.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Secretaria de Comércio e Serviços. Programa do Artesanato Brasileiro. **Base conceitual do artesanato brasileiro**. Brasília: Programa do Artesanato Brasileiro, 2012. Disponível em: <https://rondonia.ro.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/BASE-CONCEITUAL-DO-ARTESANATO-BRASILEIRO-PDF-Download-gra%CC%81tis-1.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2024.

BROWN, A. The mark of the researcher's hand: the imperfections of craft in the process becoming a qualitative researcher. **Management Learning**, v. 52, n. 5, 2021, 541-558.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair de la modernidade**. 1.ed. Buenos Aires: Paidós, 2001.

_____. Culturas Híbridas, poderes oblíquos. In: **Culturas híbridas estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, 4 ed, 5 reimp - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 283-372.

CERTEAU, M. **A cultura no plural (7a ed.)**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

_____. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

CERTEAU, M.; GIARD, L. Entremeio por Michel de Certeau e Luce Giard. In: CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano: Morar, cozinhar**. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano: Morar, cozinhar**. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

CHUNG, D.; JUNG, H.; LEE, Y. Investigating the relationship of high-tech entrepreneurship and innovation efficacy: The moderating role of absorptive capacity. **Technovation**, 111(102393), 102393, 2022.

CUNHA, M. C. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, 432p.

CZARNIAWSKA, B. Narratives in Social Science Research. In B. Czarniawska (Ed.), **Narratives in Social Science Research**. SAGE Publications, Ltd, 2004.

DALMÔNICA, M. G. **Feito à mão: histórias de artesãs de Uberlândia**. Dissertação (Mestrado Profissional) – Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação. Uberlândia, Minas Gerais, 2021.

DANTAS, B. G. As Rendeiras de Divina Pastora. In: Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP). **Renda de Divina Pastora**. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2001.

DAVEL, E.; CAVEDON, N.; FISCHER, T. A vitalidade artesanal da gestão contemporânea. **RIGS -Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 1, n. 3, p. 11-19, 2012.

DE OLIVEIRA, H. S. Documentos e fontes: mulher rendeira e a renda irlandesa de Divina Pastora (SE). **Revista Outras Fronteiras**, v. 7, n.2, 2021, 163–177.

DENZIN, N. K. **Interpretive biography**. Newbury Park: Sage, 1989.

DIÁRIO SE. **Arraiá do Povo atraiu mais de 750 mil pessoas para a Orla da Atalaia durante 30 dias de evento**. 2024. Disponível em: <<https://diariose.com.br/conteudo/publieditorial/arraia-do-povo-atraiu-mais-de-750-mil-pessoas-para-a-orka-da-atalaia-durante-30-dias-de-evento>>. Acesso em 26 mar. 2025.

DORMER, P. **The culture of craft**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

DOWNEY, H.; MCADAM, M.; CROWLEY, C. Authenticity and craft entrepreneurship: the interplay of passion and place. **Entrepreneurship and Regional Development**, 2024.

DUPEY, A. M. Transferencias de sentidos y prácticas del consumo en la conformación del campo artesanal. ¿ Exclusión o negligencia de su abordaje entre los expertos del arte popular o artesanal? **Revista Artesanías de América**. Cuenca, Equador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, 2006. N° 61. p. 21-42.

ENDRISSAT, N.; NOPPENY, C. Smells like Craft Spirit: Hope, Optimism, and Sellout in Perfumery. *In*: BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M.L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality**. 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019, 98-117.

FARIA, A. M.; LEITE-DA-SILVA, A. R. Estudos organizacionais baseados em Michel de Certeau: a produção internacional entre 2006 E 2015. **Revista Alcance**, Biguaçu, v. 24, n. 2, p. 209, 2017.

FEIRA NACIONAL DO ARTESANATO. **Mestres da Arte e do Artesanato**. 2018. Disponível em: <https://feiranacionaldeartesanato.com.br/arquivos/catalogo_mestres_arte_artesanato_f.pdf>. Acesso em 26 mar. 2025.

FERREIRA, J.; SOUSA, B.; GONÇALVES, F. Encouraging the subsistence artisan entrepreneurship in handicraft and creative contexts. **Journal of Enterprising Communities: People and Places in the Global Economy**, Vol. 13 No. 1/2, 2019, pp. 64-83.

FERREIRA, T.B.; HELAL, D.H.; PAIVA, K.C.M. Artesanato, aprendizagem social e comunidade de prática: um estudo com rendeiras em Alcaçuz (RN). **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional**, v. 12, n. 1, 2016, 33-61.

FIGUEIREDO, W.; ZACCHI, M. **Divina Pastora: Caminhos da Renda Irlandesa**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2013.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3.ed. Porto Alegre: Artemed, 2009.

FORMICA, P. Entrepreneurial Universities: The Value of Education in Encouraging Entrepreneurship. **Industry and Higher Education**. 16, 2002, 167-175.

GANDINI, A.; GEROSA, A. What is 'Neo-Craft' Work, and Why it Matters. **Organization Studies**, 0(0), 2023.

GAUNTLETT, D. **Making is connecting: the social meaning of creativity from DIY and knitting to YouTube and Web 2.0**. Cambridge: Polity Press, 2011.

GHERARDI, S. To start practice theorizing a new: The contribution of the concepts of agencement and formativeness. **Organization**, v. 23, n. 5, 2016, 680-698.

GHORPADE, Y. 'Girls Don't Become Craftsmen': Determinants and Experiences of Children's Work in Gemstone Polishing in Jaipur, **The Journal of Development Studies**, v. 53, n. 4, 2017, 600-617.

GIARD, L. História de uma pesquisa. *In*: **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

GONÇALVES, T. A.; PRADO, D. F. B. Artesanato e mídia: tensões entre o tradicional, o moderno, identidade e memória. *In*: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais...** Belo Horizonte, 2018.

GOOGLE MAPS. **Divina Pastora**. 2025. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Divina+Pastora,+SE,+49650-000/@-10.6780962,-37.1723118,14z/data=!3m1!4b1!4m6!3m5!1s0x7055b1e5b3fdc1f:0xa272795b20b00417!8m2!3d-10.6780971!4d-37.1517122!16s%2Fg%2F1ywqfnfgm?entry=tту&g_ep=EgoyMDI1MDMzMS4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Acesso em 02 abr. 2025.

HACKNEY, F. Quiet activism and the new amateur: The power of home and hobby crafts. **Design and Culture**, v. 5, n. 2, 2013, 169–193.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

INGOLD, T. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Divina Pastora**. 2025a. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/se/divina-pastora.html>>. Acesso em 26 mar. 2025.

_____. **Panorama de Divina Pastora**. 2025b. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/divina-pastora/panorama>, Acesso em 26 mar. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Plano de Salvaguarda: modo de fazer renda irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora**. Brasília: IPHAN, 2023.

_____. **Renda Irlandesa (SE): do risco de extinção à sustentabilidade.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4593/renda-irlandesa-se-do-risco-de-extincao-a-sustentabilidade>. Acesso em 15 jul. 2024.

_____. **Renda Irlandesa de Divina Pastora.** Brasília: IPHAN, 2014.

JUNINA XODÓ DA VILA. **Ela sempre linda, foto de hoje da primeira noite do levanta poeira.** 2024a. Aracaju, 10 jun. 2024. Instagram: @juninaxododavila. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C8DmCBnNj_z/?igsh=cjgxMmltdndjNGtt>. Acesso em 26 mar. 2025.

_____. **Temática 2024: Rendas, chitas, bordados e fitas: mãos que confeccionam artes e encantam nossas festividades.** 2024b. Aracaju, 30 mai. 2024. Facebook: QuadrilhaJuninaXodóDAVila. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10211838527434643&set=a.1867161334795&locale=pt_BR>. Acesso em 26 mar. 2025.

LAND, C.; SUTHERLAND, N.; TAYLOR, S. Back to the Brewster: Craft Brewing, Gender and the Dialectical Interplay of Retraditionalisation and Innovation. *In*: BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M. L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality.** 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019, 134-152.

LEITE-DA-SILVA, A. R.; FANTINEL, L. D. Dilemas e implicações do uso da observação enquanto técnica em detrimento da etnografia. *In*: ENCONTRO DA ANPAD, 38., 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Anpad, 2014.

LIMA, M. F.; OLIVEIRA, A. J. Artesanato e Design: relações delicadas. **Anais..** 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Belo Horizonte/MG, 2016.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: Viver na era do Capitalismo Artista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, F. C. L. **O ordinário, as culturas e a gestão:** um estudo sobre os processos de organizar no artesanato em Piúma (ES). Dissertação (Mestrado em Administração). Programa de Pós-Graduação em Administração. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2018.

MACHADO, F. C. L.; SILVA, A. R. L.; FERNANDES, T. A. The ordinary, cultures, and management: the organizing processes within handicraft sector in Piúma (ES), Brazil. **Organizações & Sociedade**, v. 27, n. 95, 2020, 644-673.

MACHADO, J. P.; COLVERO, R. B. Artesão ou guasqueiro: Uma discussão sobre identidade e Memória. **RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade**, 3(2), 129–141, 2017.

MACHADO, R. C.; CHROPACZ, F.; BULGACOV, Y. L. M. Epistemologia de Certeau e sua Contribuição para os Estudos Baseados em Prática em Organizações. **Revista Ciências Administrativas**, [S. l.], v. 26, n. 2, 2020.

MALINOWSKI, B. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARQUESAN, F. F. S.; FIGUEIREDO, M. D. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **Revista de Administração Mackenzie**, v. 15, n.6, 2014, 76-97.

MELLO, J. C.; SILVA, S. P. S. Artesanato de Renda Irlandesa em Sergipe: Histórias de Vida, Histórias de Ofício. **História, Histórias**. Brasília, Vol.2, nº 4, 2014.

MUNRO, K.; O’KANE, C. The Artisan Economy and the New Spirit of Capitalism. **Critical Sociology**, 48(1), 2022, 37-53.

NARCISO, V. P.; NARCISO, V. P.; SALES, M. P. Artesanato e Decolonialidade: construção de uma identidade cultural e simbólica no Recôncavo Baiano. **Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, 2022.

NAUDIN, A.; PATEL, K. **Craft Entrepreneurship**. 1. ed. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.

NICOLINI, D. **Practice theory, work, and organization: an introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

OLIVEIRA, C. S. **“Tem que saber mexer”**: uma etnografia sobre trabalhadores manuais, moradores da periferia de Santa Maria – RS. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2014.

PAULINO, T. **Palco de disputas e disputas pelo palco no “País do Forró”**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de Sergipe, 2017.

PEREIRA, C.J.C. **Artesanato-definições, evoluções-ação** MTb-PNA. Brasília, 1979.

PREFEITURA DE DIVINA PASTORA. **História**. 2025. Disponível em: <<https://divinapastora.se.gov.br/historia>>. Acesso em 26 mar. 2025.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección Sur Sur-CLACSO, 2005.

RAHARJO, T.; SUDIYATI, N.; JAYADI, N.; SUKANADI, I. M.; RATNANINGTYAS, Y. A. Production efficiency in handicrafts manufacturing on the example of decorative ceramics: the use of training for making craft products made of glass fiber reinforced concrete. **Economic Annals-XXI**, 194(11-12), 81-89, 2021.

RATTEN, V. **Entrepreneurship in Creative Crafts** (1st ed.). Routledge, 2022.

RATTEN, V.; JONES, P. "Future research directions for sport education: toward an entrepreneurial learning approach", **Education + Training**, Vol. 60 No. 5, 2018, pp. 490-499.

RECKWITZ, A. Toward a theory of social practices: a development in culturalist theorizing. **European Journal of Social Theory**, v. 5, n. 2, 2002, 243-263.

Ribeiro, D. O Povo Brasileiro. A formação e o Sentido do Brasil. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, D. **Cartas para minha avó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais)

RIPPIN, A.; VACHHANI, S. Craft as Resistance: A Conversation about Craftivism, Embodied Inquiry, and Craft-based Methodologies. *In*: BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M.L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality**. 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019, 217-234.

SANTOS, F. O. **Fazendo renda e tecendo organização**: um estudo sobre as práticas organizacionais da Associação de Renda Irlandesa de Divina Pastora. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-graduação e Pesquisa em Administração (PPGADM), Universidade Federal de Sergipe.

SAPIEZINSKAS, A. Como se constrói um artesão – negociações de significado e uma “cara nova” para as “coisas da vovó”. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 38, 2012, 133-158.

SCHATZKI, T. R.; CETINA, K. K.; SAVIGNY, E. Von. **The practice turn in contemporary theory**. New York: Routledge, 2005.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS (SEBRAE). **Seleção de artesãos para a 29ª Feira Nacional do Artesanato**. 2018. Disponível em: <<https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/ce/sebraeaz/selecao-de-artesaos-para-a-29-feira-nacional-do-artesanato,e72a118105f56610VgnVCM1000004c00210aRCRD>>. Acesso em 26 mar. 2025.

SENNETT, R. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, P. A. F.; BARBOSA, M. A. C.; GUIMARÃES, R. G. Excertos dos Desafios dos Fazeres dos Artesãos de Maceió. **Anais do VIII Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**. Florianópolis, SC, p. 1-12, 2024.

SILVEIRA, R. Z.; CAMPOS, A. C. B.; MIGUEL, M. C. Finos Fios, renda de agulha... Uma alternativa de trabalho, múltiplos olhares para a qualidade. **Desenvolvimento em Questão**, Ano 17, n. 49, 2019.

STANNARD, C.R.; MULLET, K. Consumption of Raw Materials by Crafters: Desired Characteristics of Yarn and Retailers. **Clothing and Textiles Research Journal**, v. 36, n.1, 2018, 17-32.

VEGA TORRES, D. Craftwork and (Un)Employment: Understanding Cross-Cultural Trajectories. *In*: BAIKADY, R.; SAJID, S.M.; PRZEPERSKI, J.; NADESAN, V.; REZAUL ISLAM, M.; GAO, J. **The Palgrave Handbook of Global Social Problems**. Palgrave Macmillan, 2022, 11-16.

WAEHNING, N.; KARAMPELA, M.; PESONEN, J. 'Craft as a Contested Term: Revealing Meaning among Consumers in the Context of the Craft-brewing Industry from Authenticity Perspective in the UK. *In*: BELL, E.; MANGIA, G.; TAYLOR, S.; TORALDO, M. L. **The Organization of Craft Work: Identities, Meanings and Materiality**. 1.ed. Nova York: Routledge Studies in Management, Organizations and Society, 2019, 153-175.

YANG, S.X.; XU, H.; NI, S. The creative renewal of a craft cluster: the role of materiality and mobility in cluster evolution. **Regional Studies**, v. 55, n. 3, 2021, 546-555.

ZANELLA, A.V.; BALBINOT, G.; PEREIRA, R.S. A renda que enreda: analisando o processo de constituir-se rendeira. **Educação & Sociedade**, v. 21, n. 71, 2000, 235-252.

ZIAKIS, C.; VLACHOPOULOU, M.; PETRIDIS, K. Start-Up Ecosystem (StUpEco): A Conceptual Framework and Empirical Research. **Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity**, 2022.

APÊNDICE 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da pesquisa “Olê mulé rendeira, olê mulé rendá. Tu me ensinas o fazer da renda irlandesa de Divina Pastora, Maria?”, que está sob a responsabilidade da pesquisadora doutoranda em Administração Ingrid de Matos Martins, com endereço na rua Rosalina, n. 120, Farolândia, Aracaju – SE. CEP: 49032-150 – (79) 99657-1992 e e-mail iingridmartins@hotmail.com. Sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Natália Rese.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com a responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde participar desse estudo, pedimos que assinale a opção de “Aceito participar da pesquisa” no final desse termo.

O (a) Sr. (a) estará livre para decidir participar ou se recusar. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema. Desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa e esclarecimento da participação:** A pesquisa tem por relevância principal contribuir com o entendimento do fazer renda irlandesa em Divina Pastora e suas ocultações. O propósito deste estudo é obter dados sobre o cotidiano das rendeiras de Divina Pastora, bem como os contextos que envolvem o rendar. Sua participação consiste em responder algumas perguntas em entrevistas que se percebam necessárias, sobre o dia a dia de ser rendeira e sobre o processo para se tornar rendeira em Divina Pastora.

- **Riscos:** Sentimento de desconforto poderá surgir da manifestação sobre assuntos pessoais. Caso sinta-se desconfortável esclarecemos que o (a) senhor (a) tem total liberdade de não responder à pergunta, podendo mencionar de maneira breve o seu desejo, através da opção: “prefiro não responder a essa pergunta”. Além disso, no caso de um desconforto mais significativo, o (a) senhor (a) poderá retirar-se da pesquisa a qualquer momento, ou ainda, caso necessite de apoio poderá contactar a pesquisadora responsável através do contato informado acima.

• **Benefícios:** o benefício previsto aos participantes da pesquisa constitui-se de um documento posterior com as informações coletadas sobre a renda irlandesa em Divina Pastora. Ou seja, os participantes terão por benefício posterior um documento que conste suas histórias, seus saberes e seus fazeres, bem como a possibilidade de divulgação da renda irlandesa.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa através das entrevistas, ficarão armazenados em drives e no computador pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora e da orientadora, no endereço acima informado, pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial.

(Assinatura da Pesquisadora)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA A SER ENTREVISTADA

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com a pesquisadora responsável, concordo em participar do estudo “Olê mulé rendeira, olê mulé rendá. Tu me ensinas o fazer da renda irlandesa de Divina Pastora, Maria?”, como entrevistado (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento para participar da pesquisa.

- () Aceito Participar da pesquisa
 () Não aceito participar da pesquisa

(Assinatura do Participante)