

FIOS DE AUTONOMIA: o ofício do crochê como prática de resistência e construção de independência financeira entre jovens mulheres

Anna Julia Reis de Brito¹

RESUMO

O artigo analisa o crochê como trabalho feminino atravessado por gênero, valor e circulação social, mostrando de que forma essa prática pode gerar autonomia financeira e também reproduzir precarização. A pesquisa, de caráter qualitativo, foi realizada com entrevistas semiestruturadas com seis artesãs de Recife e da Região Metropolitana, e articula as falas ao debate feminista sobre divisão sexual do trabalho e sobre a fronteira entre produção e reprodução da vida. A partir de Danièle Kergoat e Helena Hirata, o estudo mostra que o crochê é frequentemente desvalorizado por ser associado ao doméstico e ao “natural” feminino; com Tim Ingold, entende o fazer artesanal como processo relacional entre corpo, material e tempo; com Alfred Gell, analisa as peças como agentes sociais que prolongam a presença e a autoria das artesãs; e, com James C. Scott, interpreta o crochê também com a concepção de resistência cotidiana e micropolítica. Este artigo estuda como o aprendizado é construído socialmente, por observação, prática e circulação de saberes, e como a comercialização do crochê envolve precificação, visibilidade digital e negociação de reconhecimento. Entendendo que o crochê não é apenas passatempo ou ornamento, mas um campo de tensão entre autonomia e sobrecarga, em que mulheres produzem renda, vínculos e presença social, embora ainda enfrentem baixa remuneração, desvalorização e compressão do tempo de trabalho.

Palavras-chave: Trabalho artesanal; resistência cotidiana; autonomia financeira feminina; antropologia.

ABSTRACT

This article analyzes crochet as a form of women's work shaped by gender, value, and social circulation, demonstrating how the practice can generate financial autonomy while also reproducing precariousness. This qualitative study involved semi-structured interviews with six craftswomen from Recife and Metropolitan Region, linking their narratives to feminist debates

¹ Discente concluinte do Curso Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE

regarding the sexual division of labor and the boundary between production and the reproduction of life. Drawing on Danièle Kergoat and Helena Hirata, the study shows that crochet is often devalued due to its association with the domestic sphere and the "natural" feminine; following Tim Ingold, it understands the craft process as a relational interaction between body, material, and time; with Alfred Gell analyzes the finished pieces as social agents that extend the craftswomen's presence and authorship; and using James C. Scott's framework interprets crochet through the lens of everyday resistance and micropolitics. The article examines how the learning is socially constructed through observation, practice, and the circulation of knowledge, and how the commercialization of crochet entails pricing, digital visibility, and the negotiation of recognition. It posits that crochet is neither merely a pastime nor an ornament, but a site of tension between autonomy and overburdening, where women generate income, social bonds, and a social presence, even while contending with low pay, devaluation, and the compression of working time.

Keywords: Artisanal work; everyday resistance; women's financial autonomy; anthropology.

INTRODUÇÃO

O crochê, muitas vezes associado ao lazer, ao passatempo ou a uma habilidade considerada “natural” das mulheres, tem sido historicamente desvalorizado como prática manual menor. No entanto, este artigo parte do entendimento de que o crochê é também trabalho, técnica, criação e forma de inserção econômica e social, especialmente quando realizado por mulheres que o articulam ao cotidiano doméstico, às redes digitais e às dinâmicas do mercado. Partindo de uma perspectiva feminista do trabalho, este estudo analisa o crochê como atividade situada na fronteira entre produção e reprodução social, entre autonomia e precarização, entre arte e sobrevivência.

O problema central da pesquisa surge da pergunta “o ofício do crochê permite que jovens mulheres construam sua autonomia financeira e resistência em contextos de precarização do trabalho?”, a qual essa pesquisa reconhece como o crochê pode ser lido simultaneamente como espaço de precarização e de resistência. A precarização não aparece apenas na baixa remuneração, mas também na pressão por produtividade, na desvalorização do saber-fazer feminino, na compressão do tempo de produção e no desgaste físico e simbólico das artesãs. Ao mesmo tempo, o crochê também pode funcionar como meio de autonomia relativa, criação de renda, circulação de saberes e fortalecimento de vínculos entre mulheres, especialmente

quando mediado pelas redes sociais e por feiras de artesanato. É nessa tensão que o trabalho se desenvolve.

A pesquisa busca responder, portanto, como o crochê pode permitir que jovens mulheres construam sua independência financeira e resistência nos contextos de precarização do trabalho. Para isso, parte das experiências de artesãs entrevistadas, que relatam seus processos de aprendizado, produção, venda e circulação das peças, mostrando como o fazer artesanal envolve tempo, paciência, erro, criatividade, adaptação e negociação constante com as condições materiais da vida. Suas falas revelam que o crochê não é apenas uma prática manual, mas uma forma de organização do cotidiano, de afirmação de autoria e de construção de reconhecimento social.

Nesse sentido, o objetivo geral é analisar o ofício do crochê na construção da autonomia econômica e resistência de jovens mulheres diante da precarização do trabalho. Como objetivos específicos, busca-se: como jovens mulheres aprendem, produzem, comercializam e divulgam seus trabalhos de crochê no contexto de economia criativa; investigar os significados atribuídos ao fazer manual e à materialidade dos fios, discutir como as “jovens senhoras” (mulheres que recuperam práticas artesanais tidas como “antigas”) negociam valores de tradição e modernidade em suas trajetórias; e destamar as experiências educacionais e profissionais que se entrelaçam nas trajetórias de trabalho e instrução formal das jovens crocheteiras.

A discussão se apoia em autoras e autores que permitem compreender o crochê para além de uma leitura superficial. As contribuições de Danièle Kergoat e Helena Hirata ajudam a pensar a divisão sexual do trabalho e a desvalorização de atividades feminilizadas, mostrando como saberes associados às mulheres tendem a ser naturalizados, invisibilizados e mal remunerados. Tim Ingold permite compreender o crochê como processo material e relacional, em que corpo, gesto, ritmo e matéria se coproduzem. Já Alfred Gell contribui para pensar a peça pronta como agente social, capaz de prolongar a presença da artesã no mundo e circular como índice de sua ação. Por fim, James C. Scott oferece uma chave importante para interpretar o crochê como resistência cotidiana, isto é, como uma prática de negociação silenciosa, preservação de autonomia e criação de brechas dentro de relações desiguais de poder.

Metodologicamente, a pesquisa tem caráter qualitativo e foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas com artesãs que comercializem seus produtos de crochê, buscando compreender suas experiências de aprendizado, produção, comercialização e reconhecimento do trabalho artesanal. As participantes foram selecionadas a partir de três critérios: serem artesãs, residirem em Recife ou na Região Metropolitana do Recife e comercializarem crochê,

além de terem mais de 18 anos. Esses critérios foram definidos para garantir a aproximação com o universo social investigado e permitir a análise de experiências diretamente ligadas ao contexto local da pesquisa.

O objetivo inicial era entrevistar entre 5 e 10 pessoas, mas ao final foram realizadas 6 entrevistas, número considerado suficiente porque os relatos passaram a apresentar recorrências temáticas importantes sem necessariamente oferecer um “ganho qualitativo adicional para compreensão do fenômeno estudado” (Fraser e Gondim, 2004), reconhecendo como pode haver a ocasião, em que os conteúdos dos relatos podem chegar ao “ponto de saturação dos sentidos” (Gaskell, 2003). As entrevistas foram gravadas em áudio com autorização das participantes e depois transcritas automaticamente pela IA da plataforma TurboScribe, como apoio técnico ao processo de sistematização do material. Em seguida, todas as transcrições foram revisadas manualmente, de modo a corrigir erros, ajustar trechos e preservar com fidelidade o sentido das falas. O uso de IA, portanto, ficou restrito à transcrição automática, enquanto a conferência, a edição e a interpretação do conteúdo permaneceram sob minha responsabilidade.

O roteiro de entrevista inicial, apresentado no Apêndice A, incluía 11 tópicos, mas foi adaptado após a primeira entrevista para incorporar mais um tópico, que está no Apêndice B. As entrevistas foram semiestruturadas, o que permitiu conduzir a conversa com flexibilidade e acompanhar temas que emergiam ao longo dos depoimentos. Entre os eixos centrais estiveram o início na prática do crochê, os processos de aprendizagem, a escolha de materiais, o tempo de produção, a precificação, as formas de venda e a relação entre crochê, rotina e trabalho. A análise do material foi feita por leitura atenta das entrevistas, identificando temas recorrentes e articulando-os ao referencial teórico do trabalho.

No desenvolvimento, o artigo parte primeiro do debate sobre o crochê como trabalho, mostrando como ele se insere nas discussões feministas sobre trabalho produtivo e reprodutivo, divisão sexual do trabalho e desvalorização do saber-fazer feminino. Em seguida, analisa o crochê como prática material e relacional, destacando a relação entre corpo, linha, agulha, ritmo e autoria. Depois, discute a circulação do crochê nas redes digitais e nas feiras, pensando a agência das peças e sua atuação como mediadoras sociais. Por fim, examina a tensão entre resistência e precarização, observando como as artesãs constroem autonomia relativa ao mesmo tempo em que enfrentam pressão por produtividade, baixa remuneração e sobrecarga.

Assim, este trabalho propõe olhar para o crochê como um campo em que técnica, gênero, exploração, afeto e resistência se entrelaçam. Mais do que uma prática manual, o crochê aparece aqui como uma forma de produzir mundo, sustentar vínculos e afirmar presença em um contexto que frequentemente tenta reduzir o trabalho das mulheres à invisibilidade.

1 O CROCHÊ

A origem do crochê não é consensual na literatura especializada. Ruthie Marks (1997) afirma que não se pode determinar com precisão quando e onde a técnica surgiu, embora o próprio nome remeta à ideia de gancho, derivando do francês *crochet* e de formas mais antigas ligadas ao sentido de “gancho”. A autora também indica que o crochê moderno se desenvolveu na Europa entre o final do século XVIII e o início do XIX, após a transformação de práticas anteriores de bordado com gancho, especialmente o *tambour*, técnica que utilizava uma agulha com ponta em gancho para formar laçadas sobre um tecido esticado.

Marks (1997) explica ainda que o *tambour* deu origem ao que os franceses chamaram de “*crochet in the air*”, quando o fundo de tecido deixou de ser necessário e o ponto passou a ser trabalhado de forma autônoma. Nesse processo, o crochê foi ganhando identidade própria e se consolidou como uma técnica manual baseada na produção de laçadas entrelaçadas com um único instrumento, a agulha de gancho. A autora destaca que, apesar de existirem hipóteses sobre origens anteriores, como referências à Arábia, à América do Sul e à China, não há evidências conclusivas que permitam afirmar uma origem única e definitiva.

Essa incerteza histórica também aparece no trabalho de Paludan (1995 *apud* Marks, 1997) que sustenta não ter encontrado provas convincentes da existência do crochê na Europa antes de 1800. Segundo essa linha interpretativa, o crochê deve ser compreendido como uma técnica que se formou por meio de adaptações sucessivas de outros saberes têxteis, e não como uma invenção isolada e repentina. Dessa forma, sua história é marcada por circulação cultural, transformação técnica e recomposição de práticas manuais em diferentes contextos sociais.

No contexto da cultura material e do patrimônio, o crochê também pode ser entendido como um saber-fazer associado à transmissão entre gerações. Lemes e Pereira (2020) observam que o ofício do crochê se relaciona ao patrimônio imaterial porque é reproduzido, ensinado e recriado no cotidiano de grupos de mulheres, especialmente por meio da convivência familiar e dos encontros entre artesãs. As autoras mostram que esse saber não se limita à técnica: ele envolve memória, identidade, sociabilidade e continuidade cultural. Assim, o crochê não é apenas uma forma de produzir peças, mas uma prática social carregada de significados históricos e afetivos.

No Brasil, o crochê foi apropriado e ressignificado como parte do artesanato tradicional, especialmente no universo doméstico feminino. O artigo de Lemes e Pereira (2020) mostra que o fazer em crochê é transmitido principalmente por mães, avós, tias e outras mulheres da família, geralmente desde a infância, o que reforça seu caráter de tradição oral e

prática aprendida no convívio cotidiano. Essa forma de transmissão faz com que o crochê se mantenha vivo em diferentes regiões brasileiras, mesmo diante das mudanças sociais e tecnológicas.

O texto destaca ainda que o crochê, no contexto brasileiro, é classificado como artesanato tradicional e integra um conjunto mais amplo de expressões culturais que articulam trabalho, identidade e geração de renda. Segundo o artigo, o reconhecimento do crochê como patrimônio imaterial permite compreendê-lo para além do objeto final, valorizando o processo de aprendizagem, a figura da artesã e os vínculos sociais formados em torno da prática. Isso é importante porque mostra que o crochê, no Brasil, não se desenvolveu apenas como técnica decorativa, mas como trabalho inserido em redes de cuidado, sustento e sociabilidade feminina.

Além disso, Lemes e Pereira (2020) demonstram que a permanência do crochê depende muito dos encontros entre mulheres, que favorecem a troca de saberes, o aperfeiçoamento das peças e a manutenção da tradição. No estudo das autoras, essa circulação acontece tanto em espaços presenciais quanto em ambientes virtuais, indicando que o crochê acompanha as transformações contemporâneas sem perder seu vínculo com a memória familiar e comunitária. Desse modo, no Brasil, o crochê se consolidou como uma prática que combina tradição, adaptação e valor econômico.

No caso de Pernambuco, a discussão sobre a origem e a circulação do crochê pode ser compreendida à luz dessa trajetória mais ampla de difusão no Brasil. Ainda que os documentos utilizados não apresentem uma cronologia específica da chegada da técnica ao estado, eles permitem afirmar que o crochê se disseminou por meio de redes domésticas, familiares e comunitárias, o que favoreceu sua incorporação ao cotidiano de mulheres em diferentes regiões do país. Pernambuco, nesse sentido, integra um cenário mais amplo de valorização do trabalho manual, do artesanato e da produção feminina como fonte de renda e expressão cultural.

O artigo de Lemes e Pereira (2020) ajuda a sustentar essa leitura ao mostrar que o crochê é um conhecimento tradicional que se mantém por transmissão intergeracional e por sua capacidade de adaptação aos contextos locais. E reforça que o crochê é um ofício ligado ao patrimônio cultural e à economia do artesanato, o que permite compreender sua presença em Pernambuco como parte de um campo mais amplo de práticas manuais femininas que articulam identidade, memória e sobrevivência econômica. Assim, quando se fala em crochê em Pernambuco, não se trata apenas de uma técnica importada, mas de um saber incorporado, recriado e valorizado no interior de uma cultura artesanal viva.

Portanto, a origem do crochê é marcada por incertezas históricas, mas a literatura aponta sua relação com práticas anteriores de bordado com gancho e sua consolidação na

Europa entre o fim do século XVIII e o início do XIX. No Brasil, a técnica foi apropriada como saber-fazer doméstico e tradicional, transmitido entre mulheres e associado à memória, à identidade e à geração de renda. Em Pernambuco, essa trajetória se insere no contexto mais amplo do artesanato feminino brasileiro, no qual o crochê permanece como expressão cultural, prática econômica e herança social.

2 O TRABALHO DO CROCHÊ

O conceito de trabalho nesse estudo é visto a partir de uma perspectiva feminista, em que ele não deve ser reduzido apenas à produção de mercadorias ou à atividade reconhecida formalmente pelo mercado, centrada no emprego assalariado e na lógica da produtividade mercantil. Trata-se de qualquer atividade socialmente necessária à produção e à reprodução da vida, incluindo tanto o trabalho remunerado quanto o não remunerado, o realizado no espaço público quanto aquele que ocorre no espaço doméstico (Hirata; Soeiro; Cruz, 2022). O trabalho é compreendido como um conjunto de atividades que sustentam a existência social, a reprodução dos corpos, dos vínculos e das condições materiais de vida. Isso significa reconhecer que o cuidado, o trabalho doméstico e as atividades artesanais participam da produção do viver e, portanto, não podem ser tratados como atividades de menor importância.

Do ponto de vista analítico, é importante distinguir entre trabalho produtivo e trabalho reprodutivo. O trabalho produtivo é geralmente aquele associado à produção de bens e serviços destinados à troca, circulação e geração de renda no mercado. Já o trabalho reprodutivo diz respeito ao conjunto de atividades que sustentam a vida cotidiana, como cuidado com crianças, idosos e doentes, limpeza da casa, alimentação e demais tarefas necessárias à manutenção da força de trabalho e da existência social (Hirata; Soeiro; Cruz, 2022). Embora essa distinção tenha sido historicamente organizada de forma hierárquica, com maior valorização do trabalho produtivo e menor reconhecimento do trabalho reprodutivo, ambas as esferas são indispensáveis à vida social.

É essencial para compreender o trabalho feminino, o conceito de divisão sexual do trabalho, em que é a forma pela qual a sociedade distribui tarefas, ocupações e responsabilidades de modo diferente entre homens e mulheres, atribuindo aos homens, em geral, as atividades mais valorizadas social e economicamente e às mulheres as atividades ligadas ao cuidado, à casa e à reprodução da vida. Essa divisão não é apenas uma diferença prática entre funções, mas um mecanismo social que organiza desigualdades, define o que é considerado “trabalho de homem” e “trabalho de mulher” e tende a naturalizar essas diferenças como se fossem derivadas da biologia, e não de relações históricas e sociais. Danièle Kergoat

(2009) elucida muito bem essa noção de divisão sexual do trabalho a partir de dois princípios fundamentais: separação e hierarquia. O princípio da separação diz respeito a ideia de que “existem trabalhos de homens e outros de mulheres” (p. 67), uma distribuição social de tarefas distintas para homens e mulheres, como se certos trabalhos fossem “naturais” para um sexo e não para outro. Já o princípio da hierarquização indica que “um trabalho de homem ‘vale’ mais do que um de mulher” (p. 67), em que os trabalhos atribuídos aos homens tendem a ser mais valorizados social, econômica e simbolicamente do que aqueles atribuídos às mulheres.

Essa divisão não é apenas uma descrição das diferenças entre homens e mulheres no mercado de trabalho. Ela expressa uma ordem social que organiza as relações de poder entre os sexos e que define o valor dos trabalhos a partir de marcadores de gênero. Nesse sentido, atividades realizadas por mulheres costumam ser associadas ao cuidado, à paciência, à delicadeza e à repetição, o que contribui para sua desvalorização. O crochê insere-se exatamente nesse conjunto de práticas historicamente feminilizadas e, por isso mesmo, frequentemente subestimadas. Helena Hirata (2007; 2016) contribui de forma decisiva para a discussão ao mostrar como o trabalho feminino é frequentemente invisibilizado justamente por ser associado a atividades consideradas naturais às mulheres. Em sua análise do cuidado, a autora afirma que o trabalho de cuidado “é um conjunto de práticas materiais e de relações que procuram responder concretamente às necessidades dos outros” (2016, p. 54). Para a autora, essa naturalização está intimamente ligada à divisão entre trabalho produtivo e reprodutivo, uma separação que atribui menor valor às atividades ligadas à reprodução da vida.

A contribuição de Helena Hirata (2016) permite compreender que o trabalho das mulheres não se organiza apenas em função da produção de mercadorias, mas também em torno da reprodução social da vida. Isso significa que as mulheres frequentemente acumulam atividades remuneradas e não remuneradas, atravessando fronteiras entre casa, mercado e cuidado. Hirata (2016) também permite problematizar o fato de que muitas mulheres realizam atividades produtivas em casa sem que isso signifique autonomia real. Em alguns casos, o trabalho domiciliar apenas desloca a precariedade para dentro do lar, sem alterar as relações de exploração.

Pensar o crochê enquanto trabalho é um passo fundamental para compreender sua inserção nas relações sociais de gênero e nas hierarquias que organizam o mundo do trabalho. Embora seja associado ao lazer, ao passatempo ou à habilidade natural feminina, o crochê envolve tempo, técnica, esforço, conhecimento, disciplina e produção de valor. Nesse sentido, ele não pode ser reduzido a uma prática doméstica desprovida de importância econômica e social. Ao contrário, trata-se de uma atividade que mobiliza saberes específicos e que, em

diferentes contextos do trabalho (remunerado, afazer doméstico, economia criativa, etc.), pode constituir fonte de renda, autonomia e inserção produtiva para mulheres.

No caso do crochê, essa distinção entre trabalho produtivo e reprodutivo é especialmente relevante porque a atividade frequentemente se localiza na fronteira entre as duas dimensões: ela pode gerar renda e circular no mercado, mas é muitas vezes realizada no interior do espaço doméstico, em meio às tarefas de cuidado e às responsabilidades familiares. O crochê insere-se exatamente nesse conjunto de práticas historicamente feminilizadas e, por isso mesmo, frequentemente subestimadas. Assim, o crochê pode ser entendido como uma atividade situada nessa fronteira entre produção e reprodução, entre mercado e casa, entre autonomia e dependência. Ao ser realizado por mulheres, muitas vezes no interior do espaço doméstico, o crochê se articula a outras responsabilidades cotidianas e, por isso, tende a ser percebido como secundário. No entanto, essa percepção não elimina sua materialidade enquanto trabalho nem o valor que ele pode assumir na vida das artesãs.

O crochê, especialmente quando realizado em casa, em meio às tarefas domésticas e ao cuidado com familiares, é frequentemente absorvido por essa lógica de invisibilidade. No caso do crochê e através dos relatos das entrevistadas, essa articulação é evidente: muitas artesãs produzem enquanto cuidam de sua vida, organizam a casa ou administram outras tarefas cotidianas. Essa sobreposição entre trabalho produtivo e reprodutivo torna o crochê um exemplo privilegiado para pensar a complexidade do trabalho feminino.

Por isso que ao abordar o crochê como trabalho, é necessário romper com a visão que o naturaliza como extensão das qualidades femininas. Essa naturalização é parte de um processo histórico mais amplo de desvalorização das atividades realizadas por mulheres, especialmente aquelas vinculadas ao espaço doméstico, ao cuidado e à reprodução da vida. O crochê, quando visto apenas como “dom”, “arte manual” ou “hobby”², perde seu caráter laboral e técnico. Essa leitura apaga o fato de que há esforço corporal, investimento de tempo, domínio de materialidade e organização da produção. Assim, reconhecer o crochê como trabalho significa também reconhecer as mulheres que o realizam como trabalhadoras.

E por isso um dos aspectos mais importantes dessa discussão é a naturalização do saber-fazer feminino. As habilidades ligadas ao crochê são vistas como uma capacidade inata das mulheres, como se fosse algo espontâneo, aprendido sem esforço ou transmitido biologicamente. Essa representação é profundamente problemática, pois oculta o processo de aprendizado, a dedicação necessária para desenvolver a técnica e o valor do conhecimento

² Em português: passatempo.

acumulado pelas artesãs ao longo do tempo. Ao naturalizar o crochê como “dom”, a sociedade desqualifica o trabalho envolvido em sua produção. Se a habilidade é considerada “dom”, então não se reconhece qualificação técnica; se é considerada “passatempo”, então não se reconhece tempo de trabalho; se é considerada “ajuda”, então não se reconhece profissão. Essa lógica contribui diretamente para a baixa remuneração das artesãs e para a dificuldade de reconhecimento de seus direitos. Assim, a desvalorização do crochê não é apenas econômica, mas simbólica e social.

A trajetória de uma das crocheteiras, a ARTESÃ 6 reforça o crochê como saber aprendido e ainda apresenta essa dimensão dentro do convívio familiar. Ela relata que começou a crochear aos 12 ou 13 anos, observando tias, avó e mãe, e que a curiosidade inicial surgiu justamente do contato cotidiano com pessoas da família que já faziam crochê. Esse aprendizado por observação, repetição e tentativa reafirma que o crochê não se reduz a um dom natural, mas constitui um saber transmitido socialmente, incorporado no tempo e amadurecido pela prática. Ao começar a vender por volta dos 15 anos, estimulada pelos elogios às peças e pela ideia de transformar aquilo que fazia em fonte de renda, ela também evidencia como o crochê pode atravessar precocemente as fronteiras entre prática familiar, expressão criativa e atividade econômica.

Outro aspecto importante para compreender o crochê como trabalho é o processo de capitalização dos hobbies (passatempo). Em muitos casos, práticas inicialmente associadas ao lazer, ao prazer e à distração passam a ser incorporadas à lógica da sobrevivência econômica, tornando-se fonte de renda e estratégia de manutenção da vida. Quando isso acontece, a atividade não deixa de carregar sentidos afetivos e criativos, mas passa também a ser organizada por exigências de produtividade, cálculo de custos, definição de preços, encomendas e circulação mercantil. A passagem do hobby (passatempo) ao trabalho é, portanto, menos uma mudança absoluta na natureza da atividade do que uma transformação em seu estatuto social e econômico. No caso do crochê, essa questão é particularmente relevante porque se trata de uma prática historicamente associada ao universo doméstico e frequentemente percebida como passatempo feminino.

As entrevistas realizadas mostram isso com clareza. A entrevistada ARTESÃ 1 relata que aprendeu por tutoriais no YouTube, começou com uma única agulha e levou meses para concluir sua primeira bolsa. E a entrevistada ARTESÃ 2, por sua vez, também afirma que começou “basicamente por tutoriais no YouTube” e que sua produção envolve tanto seguir modelos quanto criar peças próprias a partir de tentativa e erro. Em ambos os casos, o crochê aparece como prática construída no aprendizado, na repetição, na observação e na

experimentação, e não como simples “dom natural”. A fala de ARTESÃ 1 torna esse movimento do hobby ao trabalho especialmente visível ao afirmar: “Quando a gente é pobre, a gente pega o hobby da gente e transforma em dinheiro”. Enquanto ARTESÃ 2 diz que não se considera exatamente “vendedora de crochê”, mas alguém que faz “uma venda aqui, ali”, mobilizando a prática como “basicamente uma renda extra quando eu tô precisando”. As duas falas mostram que a monetização do crochê não decorre apenas de um projeto de profissionalização, mas de exigências materiais concretas, nas quais o prazer do fazer passa a coexistir com a necessidade de gerar renda.

ARTESÃ 1 relata que, depois de aprender alguns pontos e decorar certas receitas³, passou a integrar o crochê aos seus “momentos de tela”, produzindo enquanto assistia séries ou televisão e destinando tempo específico apenas quando surgiam encomendas ou eventos. Seu relato sugere uma administração do fazer articulada à otimização do tempo cotidiano, em que o crochê se entrelaça com outras atividades da vida doméstica e pessoal. Já ARTESÃ 2, que trabalha oito horas por dia no shopping, descreve um regime temporal mais comprimido: faz crochê no intervalo do trabalho, no caminho para casa e em casa, chegando a “abdicar de horas de sono” para conseguir terminar as peças. Se, com ARTESÃ 1, o crochê parece ser incorporado aos intervalos do cotidiano como uma atividade mais administrável, com ARTESÃ 2 ele aparece como prática produzida sob intensa escassez de tempo, o que explicita formas distintas de relação entre trabalho artesanal, descanso e sobrevivência.

Ao ser inserido nas dinâmicas do mercado, o crochê sofre uma série de processos de valorização e desvalorização. ARTESÃ 6 descreve com clareza a importância de precificar com base na dificuldade, no material e no tempo, sem reduzir a peça a uma lógica de “cobrar por dia”, o que considera injusto para si e para a clientela. Ela ainda aponta que a maior dificuldade está justamente em encontrar pessoas que gostem, valorizem e paguem pelo crochê, mostrando que a desvalorização não se refere apenas ao preço, mas ao reconhecimento do esforço, da técnica e da história contida em cada peça. Nesse sentido, sua fala ajuda a evidenciar como o crochê é simultaneamente prática aprendida, trabalho artesanal e forma de produção de valor, embora ainda enfrente as hierarquias que desconsideram o saber-fazer feminino.

Por isso assumem diferentes estratégias para contornar esses desafios, como a ARTESÃ 1 que observa que peças pequenas lhe dão mais lucro porque são rápidas de fazer, com receitas fáceis de decorar e feitas com sobras de linha, enquanto peças maiores ocupam muito mais tempo e uso de material. Enquanto ARTESÃ 2 faz em sua maioria encomenda de roupas, que

³ Receitas são as instruções escritas com o passo a passo de cada carreira da peça, podem ser acompanhadas de gráficos ou serem somente textual.

são peças maiores, ela destaca que o tempo de produção varia enormemente, podendo ir de poucos minutos a meses, e que essa variação interfere diretamente no preço. Assim, o valor do trabalho artesanal não é determinado apenas pelo esforço empregado, mas por condições concretas de circulação, demanda, custo de materiais, tempo disponível e reconhecimento social.

ARTESÃ 1 afirma que o crochê lhe trouxe “muito mais autonomia”, sobretudo quando comparado a outros trabalhos, porque permite produzir com antecedência, com menos preocupação com o armazenamento das peças e ter mais independência sobre o ritmo da produção. ARTESÃ 2 também associa o crochê à autonomia financeira, por representar uma renda diferente daquela obtida no emprego formal. No entanto, uma fala sua na entrevista torna visível outro lado da experiência, ao definir sua relação com o crochê como “um pouco tóxica”, justamente por abdicar de horas de sono para produzir e para ter a satisfação de ver a peça pronta pode se converter em sobrecarga.

O crochê enquanto trabalho permite observar que ele não é uma atividade periférica ou secundária. Trata-se de uma prática profundamente inserida nas relações sociais contemporâneas, marcada por disputas de valor, reconhecimento e sobrevivência. Ao lançar mão das contribuições de Kergoat (2009) e Hirata (2007; 2016; 2022), este capítulo busca demonstrar que o crochê deve ser lido como trabalho feminino situado em uma estrutura desigual de gênero, na qual se articulam técnica, cuidado, produção, invisibilidade e resistência. A partir dessa perspectiva, o crochê deixa de ser arte manual ou expressão doméstica e passa a ser analisado como trabalho socialmente produzido e desigualmente valorizado. As contribuições de Kergoat (2009) e Hirata (2007; 2016; 2022), articuladas aos dados das entrevistas, permitem mostrar que essa atividade está atravessada pela divisão sexual do trabalho, pela naturalização das habilidades femininas e pela sobreposição entre produção e reprodução social e pela capitalização dos hobbies em contextos de necessidade econômica. Nos próximos capítulos, essa base teórica possibilitará aprofundar a análise do crochê como prática material, estética e política, bem como explorar as formas de autonomia, precarização e resistência vividas pelas artesãs.

3 TRABALHO E ARTE NO CROCHÊ

Tim Ingold (2010; 2013) compreende uma atividade artesanal como o crochê como uma prática material e relacional. Em sua antropologia do fazer, rompe com a concepção tradicional segundo a qual o ser humano impõe uma forma mental prévia sobre uma matéria passiva. Em vez disso, propõe uma visão processual em que o fazer é entendido como crescimento,

correspondência e movimento conjunto entre o praticante e o material. Como argumenta o autor (2013), nós não fazemos coisas, nós crescemos com elas. O fazer, nesse sentido, não é um ato de dominação externa, mas um processo de co-emergência em que formas surgem de dentro de campos de forças e fluxos materiais.

Ingold (2013) critica o modelo hilemórfico, uma herança da tradição aristotélica, no qual a forma (*morphe*) é imposta à matéria (*hyle*) como um molde rígido. Para ele, essa visão separa criador e criação, sujeito e objeto, mente e corpo. Em oposição, defende que o fazer é um processo de correspondência, no qual o praticante não age como um agente externo, mas como um ser atento que percebe e responde às qualidades do material em tempo real. Essa correspondência é um movimento sensitivo, onde humano e material se movem juntos em um crescimento criativo. A forma não é imposta à matéria, mas emerge de dentro do campo de forças e fluxos materiais, à medida que o artesão percebe, responde e ajusta seus gestos às qualidades do mundo.

Essa perspectiva é particularmente útil para analisar o crochê realizado por artesãs autônomas, por revelar a riqueza criativa e relacional da prática. O crochê não consiste apenas em reproduzir uma peça a partir de uma instrução técnica; trata-se de um fazer no qual mão, linha, agulha, gesto, ritmo e atenção se articulam continuamente. Um meio de começar o processo é com a escolha da linha, um material vivo, com textura, elasticidade, espessura e particularidade próprias. Com a agulha correspondente ao fio faz a laçada inicial, e cada ponto (corrente, baixo, meio alto e alto) surge dessa interação: a linha se dobra, torce e entrelaça, respondendo à tensão aplicada pelo gesto.

As entrevistas realizadas ajudam a concretizar essa leitura. ARTESÃ 1 relata que começou com uma única agulha, procurando no YouTube o que poderia fazer especificamente com aquele tamanho, e a partir daí foi testando peças, cores e possibilidades. Seu processo mostra com clareza que o fazer se organiza em relação aos materiais disponíveis e às suas propriedades concretas, e não apenas a partir de uma ideia abstrata de produto final. A escolha da agulha condiciona o que pode ser feito; a disponibilidade de linhas e cores abre ou restringe possibilidades; o domínio progressivo dos pontos modifica o ritmo da produção. ARTESÃ 2, de modo semelhante, afirma que normalmente começa pelo modelo da peça e só depois decide a linha, avaliando se há tutorial, gráfico, foto detalhada ou se será necessário criar algo “do zero”. Em ambos os casos, o que aparece é um fazer que não pode ser reduzido a mera execução. Trata-se de um caminho de ajustamentos, aproximações, experimentações e respostas sucessivas entre ideia, gesto e material.

Foto 1 e 2 - ARTESÃ 2 durante a entrevista



FONTE: Pesquisa de campo, 2026

A mão da artesã é o centro sensível da correspondência: ela sente quando o fio escorrega demais ou resiste, ajusta a pressão, percebe irregularidades na trama e corrige no fluxo do movimento. Se o desenho é criado pela própria artesã, a forma emerge em seu próprio tempo, como um emaranhado texturizado que se desenvolve ponto a ponto, sem imposição rígida. Mesmo com padrões pré-existentes, obtidos de tutoriais ou redes sociais, a artesã adapta conforme o material: uma linha mais grossa com uma agulha pequena leva a pontos mais apertados; um fio sintético escorrega diferente de um algodão ou viscose; um corante irregular cria variações inesperadas na cor. A peça pronta não é um objeto finalizado, mas o resultado provisório desse campo de forças.

Essa dimensão processual também aparece em imagem produzida por uma das próprias interlocutoras.

Foto 3 - O que o crochê significa para a ARTESÃ 5



FONTE: Tirada por ARTESÃ 5 para a pesquisa, 2026.

A fotografia enviada pela artesã 5 veio de um pedido para que ela enviasse uma imagem que apresentasse o que o crochê significa para ela e por isso funciona como um dado importante para compreender o lugar do crochê em sua vida. Em vez de escolher uma imagem da peça pronta, ela optou por registrar o momento em que estava na sala de casa terminando de crochetar um biquíni, o que desloca o olhar da mercadoria final para o processo de feitura. Essa escolha é reveladora porque mostra que, para ela, o significado do crochê está menos no objeto concluído e mais na prática em curso, no gesto repetido, na atenção às linhas e na relação contínua entre corpo e material.

Na imagem, o crochê aparece como uma prática incorporada ao cotidiano doméstico, realizada em um espaço de convivência e descanso, mas que ao mesmo tempo exige atenção, coordenação e concentração. A presença da peça em construção, da agulha nas mãos e do corpo inclinado sobre o trabalho reforça a ideia de que o crochê não é apenas um objeto, mas um modo de estar em relação com a linha, com o tempo e com a própria casa. Nesse sentido, a

fotografia materializa o que Ingold (2013) permite pensar como um fazer em correspondência: a forma vai surgindo no encontro entre corpo, gesto e material, e não como mera execução de um modelo previamente dado.

A escolha de enviar justamente uma imagem do momento em que estava crochitando um biquíni também reforça a centralidade do processo criativo e técnico. O biquíni, por ser uma peça de uso íntimo e corporal, torna ainda mais visível a articulação entre trabalho manual, produção de valor e expressão pessoal, mostrando que o crochê para a artesã 5 é simultaneamente ofício, aprendizado e forma de criação. Assim, a fotografia amplia a compreensão da entrevista ao revelar visualmente aquilo que a fala já apontava: o crochê como prática viva, feita ponto a ponto, no ritmo do corpo e da experiência.

É nesse ponto que o conceito de correspondência se mostra mais ativamente na pesquisa. Para Ingold (2013), corresponder não significa controlar plenamente a matéria, mas acompanhar seus fluxos, responder ao que ela faz emergir e ajustar a ação em tempo real. No crochê, isso pode ser percebido na forma como a artesã sente a tensão da linha, regula a força do ponto, decide apertar ou afrouxar, desfaz uma parte, reinicia outra, adapta um modelo ou modifica uma solução no meio do processo. A peça não aparece como resultado de uma imposição unilateral, mas como efeito de uma relação contínua entre corpo e material. Quando ARTESÃ 1 afirma que certas receitas ela já sabe “de cor”, e por isso executa com mais rapidez, seu relato não indica uma automatização vazia, mas um aprofundamento da intimidade com o fazer, uma incorporação dos movimentos e das sequências que torna a relação com o material mais fluida. O mesmo ocorre quando ARTESÃ 2 diz que, para criar uma peça que não encontra pronta, busca tutoriais parecidos que lhe deem uma “linha de raciocínio”, usando esse apoio para chegar a uma forma nova. Nesses casos, o fazer não é reprodução mecânica, mas improvisação orientada.

Por essa razão, o crochê autônomo pode ser lido como um processo de crescimento com a matéria. A artesã aprende com a linha, com o erro, com a repetição, com o tempo da peça e com os limites do próprio corpo. O saber não está separado do fazer; ele se constitui no interior da própria prática. Ao crochetar, a artesã não apenas produz objetos, mas desenvolve uma atenção educada ao comportamento do material, aos códigos gráficos, às variações entre fios e às soluções que emergem no processo. Isso aparece no relato de ARTESÃ 2 quando afirma que há peças que cria “da minha cabeça”, mas com auxílio de tutoriais parecidos, e que esse processo funciona por “tentativa e erro”. Também aparece em ARTESÃ 1, quando ela descreve o percurso de aprender pela experimentação, acumular materiais, salvar referências e, pouco a pouco, transformar o desconhecimento inicial em domínio técnico. Em ambos os casos, a forma

da peça não está pronta antes do processo; ela vai sendo construída no próprio movimento do fazer.

Essa perspectiva também permite dar centralidade à mão e ao gesto. No crochê, a mão não é um instrumento secundário, mas um lugar de percepção e pensamento. É a mão que regula a tensão, sente a espessura do fio, percebe o atrito da linha, orienta a realização do ponto e guarda a memória dos movimentos. O gesto, por sua vez, não é meramente repetitivo; ele é carregado de técnica, ritmo e variação. Mesmo quando há repetição de padrões, cada ponto exige uma continuidade corporal atenta. O crochê é repetição, mas não repetição vazia: trata-se de uma repetição modulada, em que pequenas diferenças na força, na velocidade ou no tipo de fio alteram a peça que está sendo feita. Quando ARTESÃ 2 afirmou em sua entrevista que não gosta de repetir peças, embora declare que o crochê seja “exatamente isso, repetição”, ela revela a tensão entre a dimensão estruturalmente repetitiva da técnica e a sua própria busca por novidade, interesse e satisfação criativa. Seu relato mostra que a repetição não é neutra: ela pode ser vivida como criação ou como desgaste, dependendo do contexto em que se realiza.

O domínio integral do processo reflete a autonomia das crocheteiras. Elas controlam não apenas a técnica, mas o ritmo de trabalho, que se integra à vida material cotidiana. O crochê não ocorre em um tempo abstrato e linear, mas em meio às demandas da vida, da família, aos cuidados com si e/ou familiares, às pausas para descanso e às negociações com encomendas. Uma artesã pode desacelerar para ajustar a tensão de um ponto que “não está colaborando”, ou pausar para amamentar, retomando depois com um gesto renovado. Esse ritmo variável é parte da correspondência: o corpo da artesã, com suas fadigas, humores e limitações, participa da emergência da peça, assim como a linha e a agulha. O sentido atribuído ao crochê, seja renda extra, independência financeira, prazer criativo, transmissão de saber ou mesmo resistência à precariedade, emerge desse mesmo fluxo relacional, não como intenção prévia, mas como “significado vivido no fazer” (Ingold, 2010).

É justamente aqui que a análise ajuda a pensar na precarização do trabalho artesanal. Se o fazer é um processo de crescimento com a matéria, então a precarização pode ser entendida como interrupção ou estreitamento desse fluxo. Quando a artesã de crochê é submetida a ritmos de produção impostos externamente, a exigências de repetição acelerada ou a modelos definidos por terceiros, ela perde parte da liberdade de corresponder com o material em seu próprio ritmo.

O fazer deixa de ser experiência criativa e passa a tender à execução repetitiva para sobrevivência. Ainda que as interlocutoras entrevistadas não trabalhem diretamente para empresas de confecção, seus relatos mostram formas parciais dessa tensão.

ARTESÃ 2, por exemplo, descreve seu modo de fazer como “muito frenético”, justamente porque dispõe de pouco tempo e quer terminar rápido as peças. Ela crocheta no intervalo do trabalho, no caminho de volta para casa e à noite, chegando a abdicar de horas de sono. Nesse caso, a compressão temporal não vem de uma empresa de confecção, mas da coexistência entre o emprego formal e a produção artesanal. Ainda assim, o efeito é semelhante: o fazer já não se desenrola apenas no tempo da correspondência com a matéria, mas sob a pressão da escassez temporal e da exaustão.

Essa observação é importante porque permite não idealizar o crochê autônomo. Mesmo fora de relações salariais diretas com empresas, o trabalho artesanal pode ser atravessado por urgência, cansaço, necessidade de renda e aceleração. ARTESÃ 2 chega a definir sua relação com o crochê como “um pouco tóxica”, não porque rejeite a prática em si, mas porque abdica de horas de sono em busca da satisfação de ver a peça pronta. Essa fala mostra que a correspondência com o material não se realiza em um espaço puro de liberdade, mas em condições concretas de vida marcadas por limites físicos, jornadas de trabalho e administração exaustiva do tempo. O prazer do fazer existe, mas convive com a auto sobrecarga. ARTESÃ 1, por sua vez, apresenta uma forma menos comprimida de inserção do crochê no cotidiano, integrando a prática a seus “momentos de tela” e separando tempo específico quando há encomendas ou eventos. Ainda assim, também em seu caso o ritmo da produção é inseparável das demais dimensões da vida, das condições de renda e da disponibilidade de materiais.

A escolha dos materiais também revela essa relação entre autonomia e limite. ARTESÃ 1 destaca que compra linhas online quando consegue melhor preço e escolhe materiais conforme urgência, custo e tipo de peça. ARTESÃ 2 relata que costuma comprar em armazém, mas por vezes precisa recorrer ao mercado online, inclusive para linhas específicas difíceis de encontrar, o que envolve espera, importação e custos adicionais. Esses relatos mostram que o domínio do processo nunca é absoluto: a artesã decide, testa e escolhe, mas sempre em diálogo com condições materiais concretas, como preço, acesso, estoque e circulação de mercadorias. A autonomia do fazer artesanal, portanto, não deve ser pensada como independência total, mas como capacidade relativa de conduzir a relação com a matéria dentro de condições historicamente situadas.

A questão da autoria também aparece de forma relevante. Para Ingold (2010), a criatividade não deve ser lida “de trás para frente”, como se a peça final apenas expressasse uma intenção mental prévia; ela deve ser lida “para frente”, como movimento generativo, improvisatório e rítmico. Essa formulação ajuda a compreender por que o uso de tutoriais, gráficos ou modelos não elimina a autoria da artesã. Tanto ARTESÃ 1 quanto ARTESÃ 2

trabalham com tutoriais, referências e adaptações, mas isso não torna seu fazer meramente passivo. Ao contrário, a criação se dá precisamente no modo como elas interpretam, ajustam, selecionam materiais, testam soluções e respondem às limitações concretas da peça. No caso de ARTESÃ 2, isso é explícito quando ela afirma que por vezes cria a partir de um modelo inexistente, usando apenas referências aproximadas para construir sua própria solução. A autoria, nesse caso, não está em inventar do nada, mas em corresponder criativamente a um campo de referências, materiais e possibilidades.

O sentido do trabalho também emerge desse fazer em correspondência. ARTESÃ 1 associa o crochê a uma sensação de completude, orgulho e carinho, especialmente quando vê outras pessoas usando peças feitas por ela. ARTESÃ 2 destaca a satisfação intensa de ver a peça pronta, mesmo quando isso implica sacrificar o descanso. Esses depoimentos mostram que o crochê não produz apenas mercadorias; ele produz vínculos, reconhecimento, autoestima e formas de relação com o tempo e com o próprio corpo. O objeto final carrega algo do percurso, do investimento afetivo e do gesto que o constituiu. Isso reforça a ideia de que, no crochê, trabalho e arte não se opõem de modo simples. O fazer artesanal é simultaneamente técnico, material, econômico e sensível.

Ainda que nas entrevistas não se apresenta vivência do crochê com empresas de confecção ou em relações de subcontratação, essa mesma chave interpretativa permite iluminar a precarização do trabalho artesanal quando o crochê é realizado sob essas condições. Como já citado, o fazer é um processo de crescimento com a matéria, uma correspondência livre entre praticante e material que gera formas vivas e criativas. Na precarização, essa correspondência é brutalmente interrompida. A artesã submetida a ritmos de produção empresariais perde a liberdade de responder ao material em seu próprio tempo e sensibilidade. O que era um diálogo tátil e atento entre mão, linha e agulha torna-se repetição mecânica para sobrevivência. Ela não escolhe o material, pode receber fios baratos e ásperos que machucam os dedos ou materiais sofisticados cujo acabamento ela não controla, não define o design da peça, que vem imposto por terceiros, e não domina seu processo de produção, submetido a metas diárias e prazos apertados.

Essa interrupção do fluxo gera uma alienação profunda do processo de trabalho. A artesã produz muitas peças em pouco tempo, sem espaço para ajustes sensíveis ou improvisos criativos. O corpo, que é co-participante do fazer, passa a ser instrumento desgastado pela repetição: Lesões por Esforço Repetitivo (LER), dores nas mãos, nos ombros e nas costas tornam-se comuns, evidenciando que a matéria agora domina a artesã, e não o contrário. A conversa entre a artesã e o objeto é reduzida a gestos automáticos. Sua experiência acumulada,

seu conhecimento tátil do material e sua sensibilidade para os fluxos da linha são subutilizados ou ignorados. O crochê deixa de ser uma prática incorporada e criativa para se tornar mera execução de tarefas, onde a peça final não carrega mais a marca da correspondência individual, mas o anonimato da produção em escala. Dessa forma, o crochê é um fazer em correspondência, no qual forma, matéria, gesto e vida cotidiana se constituem mutuamente.

E é isso que as entrevistas revelam pontualmente que esse fazer envolve atenção aos materiais, improvisação, tentativa e erro, adaptação de modelos, construção de autoria e incorporação de ritmos singulares de trabalho. Ao mesmo tempo, revelam que essa correspondência pode ser tensionada pela escassez de tempo, pela urgência da renda, pela repetição e pela auto sobrecarga, apontando para os limites concretos da autonomia artesanal. O crochê aparece, assim, como prática em que técnica e arte, criação e trabalho, liberdade e desgaste se entrelaçam de forma inseparável.

3.1 O crochê e as plataformas digitais: agência do objeto e circulação social

A concepção de Alfred Gell é fundamental para compreender o crochê para além de sua condição de técnica, mercadoria ou ornamento. Em *Arte e Agência* (2018), Gell propõe deslocar a análise da arte do campo da interpretação simbólica para o campo da ação social. Em vez de perguntar apenas o que os objetos significam, ele pergunta o que eles fazem, isto é, como produzem efeitos nas relações sociais, influenciam comportamentos, capturam atenção, mobilizam desejo e operam como mediadores entre pessoas. Nessa perspectiva, o objeto artístico não é compreendido como algo passivo, mas como parte de um sistema de ação. Sua agência, no entanto, não é equivalente à dos sujeitos humanos. Gell (2018) distingue os agentes primários, que são as pessoas, dos agentes sociais secundários, que são os objetos através dos quais a ação de pessoas se distribui, se prolonga e se torna eficaz no mundo, como coloca:

“Descrevo artefatos como “agentes sociais” não por querer propagar uma forma de misticismo da cultura material, mas apenas em vista do fato de que a objetivação na forma de artefato é o modo como a agência social se manifesta e se realiza por meio da proliferação de fragmentos de agentes “primários” dotados de intenção em suas formas artefatuais “secundárias”.”
(pág. 58)

Essa formulação é particularmente produtiva para pensar as peças de crochê. Uma peça não age sozinha, mas também não é apenas um suporte inerte. Ela funciona como agente social

secundário porque prolonga a agência da artesã, carregando consigo vestígios materiais de sua habilidade, de seu tempo, de sua intenção e de sua presença social. Em termos gellianos, o objeto atua como índice, isto é, como traço material a partir do qual se pode inferir uma agência. Ao ver uma peça de crochê, o observador não percebe apenas um objeto acabado; ele percebe, ou imagina, a paciência necessária para produzi-la, a técnica envolvida, o tempo investido, a delicadeza dos pontos e o trabalho das mãos que a fizeram. O objeto, assim, condensa uma ação humana e a faz circular para além da presença física da trabalhadora.

Essa ideia se torna ainda mais importante quando associada à noção de pessoa distribuída. A pessoa não está restrita ao corpo individual, mas se distribui em coisas, obras, marcas e extensões materiais que continuam agindo socialmente em seu nome. As peças de crochê podem ser pensadas exatamente dessa maneira: elas são extensões da artesã no mundo. Quando uma bolsa, uma passadeira, um vestido, um chaveiro ou um porta-isqueiro circula, ele não circula apenas como objeto útil ou decorativo, mas como materialização parcial da pessoa que o produziu. A peça leva consigo algo da artesã: seu gesto, seu repertório técnico, suas escolhas estéticas, seu tempo e sua experiência. Nesse sentido, o crochê não é apenas produto; é também uma forma de presença distribuída.

As entrevistas evidenciam isso com clareza. ARTESÃ 1 afirma sentir orgulho ao ver pessoas usando peças feitas por ela e diz que seu crochê ocupa “lugares especiais na vida das pessoas”. Essa fala é especialmente potente para a leitura dessa pesquisa, porque mostra que o objeto continua agindo depois de pronto, inserindo a artesã em relações das quais ela nem sempre participa presencialmente. Quando uma passadeira feita por ARTESÃ 1 é usada por sua mãe, quando um pequeno objeto presenteado reaparece na casa de alguém ou quando uma pessoa envia foto mostrando o uso da peça, o que está em jogo não é apenas a circulação de uma mercadoria, mas a continuidade da agência da artesã por meio do objeto. A peça funciona, assim, como agente social secundário da própria crocheteira: ela prolonga sua presença, sustenta relações de afeto e produz reconhecimento.

No caso de ARTESÃ 4, a circulação do crochê aparece principalmente nas feiras e em eventos, mas também em encomendas feitas a partir de contatos e postagens. Ela relata que a venda da primeira peça para uma turista do Texas foi um momento de validação, quase como uma “formatura”, porque a reação positiva do público confirmou que seu trabalho era reconhecido como bonito e vendável. Isso mostra que a peça não age apenas porque é comprada, mas porque produz resposta, admiração e circulação de valor entre quem vê e quem faz. A peça pronta, nesse caso, torna-se uma forma de presença pública da artesã, capaz de gerar elogio, demanda e confiança no próprio trabalho.

E com a ARTESÃ 5, a agência do crochê se manifesta de modo ainda mais amplo pela circulação entre internet, feiras e encomendas. Ela relata que a feirinha surgiu como estratégia de ampliar a divulgação, já que a internet sozinha não produzia o alcance desejado, e que uma das principais vantagens foi justamente o aumento da visibilidade e do número de seguidores. Nesse sentido, o crochê age também como dispositivo de exposição: ele chama atenção, desperta interesse e abre novos circuitos de relação social. A peça não apenas vende; ela faz a artesã circular em diferentes redes, ampliando sua presença para além do contato imediato.

A agência do crochê também aparece antes da peça estar pronta. ARTESÃ 5 relata que, quando faz crochê em espaços públicos, muitas pessoas param para observar, perguntar e conversar. O mesmo ocorre com ARTESÃ 4, que menciona a circulação do trabalho em feiras e a reação do público diante das peças expostas. Aqui, a agência do objeto não se limita à peça pronta. O próprio fazer visível, a peça em formação, a linha, a agulha e o gesto técnico já funcionam como índices de agência. O crochê em curso chama atenção porque torna perceptível uma capacidade, uma dedicação e um saber manual. Antes mesmo de ser concluído, ele já atua socialmente ao gerar interação, reconhecimento e demanda. Em termos desse estudo, a ação do objeto começa antes de seu acabamento final, uma vez que ele já mobiliza inferências sobre a artesã e já produz efeitos concretos nas relações sociais.

Essa dinâmica de circulação também ajuda a entender por que o crochê se converte em ponto de encontro e conversa. ARTESÃ 5 conta que crocheter no ônibus, na rua ou em situações de espera faz com que senhoras e outras pessoas se aproximem, perguntem e entrem em diálogo. ARTESÃ 4 relata algo semelhante ao mencionar que o crochê funciona como um “quebra-gelo” e facilita relações com outras mulheres, inclusive porque o tema já abre espaço para elogios, dicas e trocas de experiência. Nessas situações, a peça em andamento age como mediadora de sociabilidade, produzindo contato e reconhecimento antes mesmo de entrar no mercado. Isso confirma a proposta de Gell (2018) de que os objetos não são apenas representações, mas participantes ativos de redes de ação.

Foto 4 - O Crochê para a ARTESÃ 6



FONTE: ARTESÃ 6 com auxílio de ChatGPT, 2026

A circulação do crochê nas plataformas digitais também inclui a produção de imagens que condensam sentidos sobre a prática e sobre a própria artesã. No caso da artesã 6, a imagem foi gerada com auxílio do ChatGPT e apresenta o crochê como “mais que um fio e uma agulha”, “parte de mim”, “meu respiro”, “terapia”, “pausa”, “refúgio” e “silêncio que acolhe”, articulando linguagem visual e textual para expressar uma relação profundamente afetiva com o fazer. Em sua entrevista explica que cresceu vendo a família fazer crochê, portanto a artesã também evidencia nessa imagem como esse vínculo não nasce apenas de uma experiência individual, mas de uma memória compartilhada e incorporada no convívio doméstico. Nesse sentido, a imagem gerada não é apenas ilustrativa: ela atualiza, em linguagem digital, uma experiência de aprendizado familiar e reinscreve o crochê como prática herdada, observada e ressignificada no presente.

Por isso o crochê como agente social secundário é especialmente útil para analisar o crochê nas plataformas digitais. Nas redes sociais, em perfis de venda e em lojas online, a peça de crochê circula como imagem. Mas essa imagem não é neutra. Ela continua operando como índice e como agente social secundário, pois concentra e transmite sinais de valor, técnica, delicadeza, exclusividade e trabalho manual. Uma peça fotografada e postada pode capturar o

olhar, despertar desejo, produzir encantamento e levar à compra. O crochê age, nesse caso, à distância, mediando a relação entre artesã e cliente por meio da imagem do objeto. A peça torna-se presença visual ativa, capaz de fazer a artesã agir no mercado mesmo sem contato imediato com quem compra.

No entanto, essa agência do objeto é profundamente ambivalente. Por um lado, ela pode fortalecer a autonomia das artesãs. Ao vender uma peça em redes sociais, a trabalhadora faz circular não apenas um produto, mas sua própria habilidade, sua autoria e sua presença social. O crochê pode funcionar como instrumento de visibilidade, renda e reconhecimento, transformando um saber doméstico e historicamente desvalorizado em capacidade de intervenção no mercado. Por outro lado, a mesma agência do objeto pode contribuir para o apagamento da trabalhadora. Isso acontece quando a peça circula destacada de sua produtora e passa a valer apenas como imagem refinada, artesanal ou sofisticada. Nesse caso, o foco recai inteiramente sobre o poder estético do objeto, enquanto o corpo que trabalhou, o tempo investido, a dor nas mãos, o cansaço e a trajetória da artesã são silenciados.

Essa segunda situação é particularmente importante para pensar a produção de crochê em cadeias de confecção de vestuário ou em circuitos mais sofisticados de comercialização. Mesmo quando a peça continua funcionando como agente social secundário, ela já não prolonga prioritariamente a agência da trabalhadora que a fez, mas a agência da marca, da empresa ou da loja que se apropria de sua circulação. O objeto encanta, mas esse encantamento é institucionalmente capturado. Isso aparece de forma nítida na fala da ARTESÃ 4, quando ela relata que as pessoas “querem algo manual sem pensar em como aquilo é feito manualmente”, destacando o “esforço da mão” e o cansaço corporal envolvidos na produção. Sua fala evidencia que o fascínio pela peça muitas vezes se dissocia do reconhecimento do corpo que a produz, reforçando a ideia de que a delicadeza visível do objeto pode ocultar a dureza invisível do trabalho. A entrevistada também compara seus preços aos de marcas renomadas, como Miu Miu⁴, e observa que, enquanto uma peça de marca pode ser celebrada como símbolo de status, uma peça feita por artesã autônoma é rapidamente questionada, rebaixada ou negociada por desconto. Isso mostra como a agência do crochê pode ser capturada por regimes de prestígio e distinção social, nos quais o valor não está no trabalho em si, mas na assinatura da marca e no capital simbólico que ela concentra.

E entra em questão como uma peça vendida por lojas como Miu Miu aparece como índice de delicadeza, luxo, exclusividade ou bom gosto, no entanto a trabalhadora crocheteira

⁴ Miu Miu é uma marca italiana de roupas e acessórios femininos de alta moda

desaparece ali. Nesses casos, a agência do crochê deixa de servir à visibilidade da artesã e passa a reforçar a valorização mercantil da peça e da marca. A peça continua agindo socialmente, mas em nome de outros.

Essa questão se conecta diretamente com a divisão sexual do trabalho. Como o crochê é historicamente associado ao feminino, à domesticidade, à paciência e ao cuidado, a peça pode carregar esses sentidos ao circular socialmente. O comprador ou observador pode inferir da peça atributos como delicadeza, afeto e minúcia, que são culturalmente ligados às mulheres. Contudo, isso não implica necessariamente valorização do trabalho feminino. Ao contrário, a peça pode ser encantadora justamente porque oculta o trabalho pesado que a sustenta. A delicadeza visível do objeto pode esconder a dureza invisível do processo de trabalho. Assim, a agência do crochê não se opõe automaticamente à precarização; ela pode funcionar ao mesmo tempo como mecanismo de valorização estética do objeto e de invisibilização da trabalhadora.

Nas plataformas digitais, essa ambivalência se intensifica. A artesã que vende por redes sociais não apenas produz o objeto, mas também precisa fotografá-lo, divulgá-lo, responder mensagens, negociar preços, administrar pedidos e cuidar da apresentação visual de sua produção. Isso significa que a agência do objeto nas plataformas não se sustenta sozinha: ela depende de uma infraestrutura de trabalho ampliado, muitas vezes invisível, em que a artesã acumula funções de produtora, fotógrafa, vendedora e gestora. O espaço doméstico, que já era lugar de produção, passa a ser também espaço de circulação mercantil digital. O trabalho artesanal invade o tempo de descanso e se articula a uma disponibilidade constante, sobretudo quando a venda depende da manutenção de presença online. Nesse sentido, a agência social secundária da peça se apoia em uma ampliação do trabalho feminino, que nem sempre é reconhecida ou remunerada de forma justa.

As entrevistas ajudam a tornar esse processo mais concreto. ARTESÃ 1, mesmo sem investir intensamente em redes sociais, criou marca, perfil e logo para seu ateliê, enquanto ARTESÃ 4 relata que ainda não investe tanto no online porque não se sente segura para fotografar e postar, o que mostra que a circulação do crochê exige também um trabalho de apresentação e construção de identidade visual. ARTESÃ 5, por sua vez, mostra que a internet foi decisiva para ampliar o alcance da loja e para testar novos públicos, mesmo quando a feira também se torna uma estratégia de exposição. Em ambos os casos, as peças funcionam como agentes sociais secundários porque fazem algo: atraem, conectam, geram conversa, produzem reconhecimento, transformam habilidade em possibilidade de renda. Elas não são apenas vendidas; elas agem.

Por essa razão, pensar o crochê permite compreender que o centro da análise não está apenas na beleza da peça, mas nas redes de ação que ela produz. O crochê atua sobre clientes, amigas, familiares, colegas de trabalho, compradoras e plataformas; atua também sobre a própria artesã, oferecendo orgulho, visibilidade, renda e reconhecimento, mas podendo igualmente intensificar sobrecarga e apagamento. Como agente social secundário, o objeto de crochê participa de disputas de valor, gênero e trabalho. Ele pode prolongar a agência da artesã autônoma e afirmar sua presença social; mas pode também ser apropriado por circuitos comerciais que o fazem agir contra sua visibilidade, convertendo o encantamento do objeto em invisibilidade da trabalhadora. É nessa ambivalência que reside sua força analítica.

4 RESISTÊNCIA OU PRECARIZAÇÃO?

A partir do que foi trabalhado anteriormente, a tensão central deste capítulo reside em: o crochê pode ser, ao mesmo tempo, espaço de precarização e de resistência. Em vez de tratar essas duas dimensões como opostas, a análise aqui quer mostrar que elas se interligam no cotidiano das artesãs, especialmente quando o trabalho manual é atravessado por gênero, baixa remuneração, circulação digital e disputas por autonomia.

James C. Scott (1985) ajuda a formular esse ponto ao mostrar que a resistência dos grupos subordinados raramente se expressa apenas em confrontos abertos. Para ele:

“[...] pareceu-me muito mais importante aquilo que poderíamos chamar de formas cotidianas de resistência [...] A maioria das formas assumidas por essa luta não chegam a ser exatamente a de uma confrontação coletiva direta [...] Elas exigem pouca ou nenhuma coordenação; representam uma forma de autoajuda individual; e tipicamente evitam qualquer confrontação [simbólica] com a autoridade ou as normas da elite.” (1985, pág. 29, tradução própria)⁵

Isso significa que a resistência pode acontecer de forma micropolítica, cotidiana e silenciosa, sem necessariamente assumir a forma clássica de protesto. Essa linha de pensamento é um dos pilares para pensar o crochê, porque a prática não se organiza como recusa frontal do trabalho, mas como uma maneira de reconfigurá-lo por dentro, preservando ritmos, criando vínculos e produzindo valor em condições de forte desvalorização.

⁵ Trecho original: “[...] it seemed far more important to understand what we might call everyday forms of peasant resistance [...] Most of the forms this struggle takes stop well sort of collective outright defiance [...] They require little or no coordination or planning; they often represent a form of individual self-help; and they typically avoid any direct symbolic confrontation with authority or with elite norms.”

Essa leitura é especialmente útil para pensar as crocheteiras que usam o digital para subverter a lógica tradicional do trabalho. Ao ocupar redes sociais, feiras e espaços de venda online, elas deslocam o crochê do lugar de passatempo doméstico para uma prática pública de produção, visibilidade e negociação. O digital não elimina a precarização, mas abre brechas para circulação de saber, ampliação de público e construção de reconhecimento fora das formas mais rígidas do trabalho assalariado. Nesse movimento, como conversado com o pensamento de Gell (2018), a artesã não apenas vende uma peça: ela também produz presença, cria redes e afirma autoria.

A resistência silenciosa do crochê aparece primeiro na recusa de ser totalmente capturado pela lógica do trabalho tradicional. Em Scott (1985), resistir não significa apenas dizer “não”, mas produzir pequenas formas de desvio que preservam a dignidade e a capacidade de ação dos sujeitos subordinados. As entrevistas mostram isso quando as artesãs afirmam que o crochê se encaixa na rotina em momentos fragmentados, no ônibus, nos intervalos do trabalho e nas horas livres, sem deixar de ser uma prática escolhida e organizada por elas. ARTESÃ 4 diz que seu ritmo é “picado” e que o crochê se insere entre encomendas, eventos e outras tarefas, enquanto ARTESÃ 5 relata que crocheta no ônibus, em casa e até no trabalho quando há tempo livre.

Essa insubordinação é silenciosa porque não se apresenta como ruptura aberta, mas como uma gestão própria do tempo e do fazer. Ao escolher quando produzir, como produzir e em que escala vender, as artesãs criam uma margem de manobra diante de um mercado que tende a reduzir o crochê a mercadoria barata. O que Scott (1985) ajuda a enxergar é que essa margem já é política: ela não é apenas uma adaptação, mas uma forma de manter algum controle sobre a vida cotidiana. Por isso, o crochê pode ser lido como prática micropolítica de resistência, na qual mesmo que a autonomia ainda não seja total, é continuamente defendida.

O crochê resiste também porque é uma prática totalmente manual, que depende do corpo, do gesto e da atenção de quem faz. Mesmo quando circula nas redes sociais ou nas feiras, ele não pode ser plenamente automatizado nem reduzido a uma produção em massa sem perder aquilo que o constitui como crochê. Ingold (2010) entende o fazer como correspondência com a matéria, um processo em que o ritmo do corpo, a atenção e as propriedades do material se ajustam mutuamente. Por isso, o crochê se afasta da lógica do fast fashion, que exige velocidade, repetição padronizada e alta escalabilidade. É nesse pensamento que quando o ritmo do crochê é comprimido por urgência, pressão econômica ou exigência de produtividade, o trabalho deixa de ser correspondência e passa a ser mera execução. No crochê, isso significa

que a precarização também é temporal: ela atinge a forma de fazer, o tempo de aprender e o tempo de concluir a peça.

As entrevistas deixam claro que o crochê exige tempo e paciência. ARTESÃ 4 afirma que é preciso contar os pontos com atenção para não errar e que muitas peças precisam ser desfeitas e recomeçadas antes de ficarem prontas. ARTESÃ 5 diz que uma peça pode levar de uma a duas semanas, dependendo da complexidade, e que o processo de desmanchar e refazer faz parte da prática. Isso mostra que o crochê resiste à lógica da pressa porque depende de um ritmo próprio, marcado por tentativa, erro e ajuste contínuo. Nesse sentido, a própria demora do crochê já funciona como resistência à velocidade do consumo contemporâneo. E quando esse ritmo é comprimido pela necessidade de renda, a autonomia do fazer se reduz, e a precarização aparece como pressão sobre o corpo e sobre o tempo.

A resistência do crochê se intensifica quando as entrevistadas o contrapõem às peças industrializadas que imitam o trabalho manual. ARTESÃ 4 é direta ao dizer que aquilo que máquinas produzem pode parecer crochê, mas “não é crochê”. Para ela, o valor da prática está justamente no fato de que é feita por mãos humanas, ponto por ponto, com correção, retorno e cuidado. ARTESÃ 5 reforça esse argumento ao dizer que o crochê é uma profissão e que muita gente olha apenas para a peça pronta, sem perceber o quanto de esforço e dedicação ela envolve.

Essa oposição é importante porque o crochê não nasce para a lógica do fast fashion. Ele não é feito para produzir em escala rápida, nem para esconder o trabalho humano por trás de uma aparência padronizada. Pelo contrário, ele carrega marcas do processo, do tempo e do corpo de quem fez. Quando ARTESÃ 4 reclama das peças baratas que copiam o crochê e pressionam seu preço, ela está mostrando que a disputa não é só estética: é uma disputa pelo valor do trabalho e pela legitimidade da produção manual. ARTESÃ 5, de forma semelhante, relata que precisa precificar com cuidado para cobrir material, tempo e mão de obra, porque o trabalho manual não pode ser reduzido a um valor qualquer.

Scott também ajuda a pensar o crochê como resistência porque a micropolítica não é apenas individual; ela produz redes de apoio e formas de convivência entre sujeitos subordinados. No caso do crochê, isso aparece na formação de comunidades, encontros e trocas entre mulheres, tanto presenciais quanto mediadas pelo digital. ARTESÃ 5 diz que o crochê a aproxima de outras pessoas, porque sempre aparece alguém para conversar quando ela está fazendo uma peça no ônibus ou na feira. Essas conversas funcionam como incentivo e como circulação de conhecimento, mantendo o vínculo entre gerações e experiências.

ARTESÃ 4 também destaca essa dimensão ao dizer que o crochê a aproximou de mais mulheres e que o assunto vira um “ótimo quebra-gelo”. Ela relata que, ao conhecer outras

crocheteiras, passou a trocar pontos, ideias e referências, criando uma rede de apoio e aprendizado. ARTESÃ 5 reforça esse aspecto ao afirmar que o crochê lhe permite conhecer novas pessoas e que o conhecimento vai sendo compartilhado nas conversas. Isso mostra que o crochê resiste ao isolamento e cria comunidade em torno do fazer, fortalecendo vínculos que extrapolam a lógica da venda.

Ao mesmo tempo, o digital amplia esse movimento. ARTESÃ 4 conta que aprende vendo vídeos, trocando referências online e sendo incentivada por outras pessoas que fazem crochê. ARTESÃ 5 também relata que aprendeu sozinha pela internet porque, sendo canhota, teve dificuldade com os tutoriais disponíveis, o que a levou a buscar outros caminhos e adaptar o aprendizado à própria experiência. Nesses casos, a internet não aparece apenas como meio técnico, mas como espaço de circulação de saber e de criação de laços.

Enquanto a leitura de Kergoat (2009) e Hirata (2007; 2016; 2022) mostra que a precarização que há ao redor do crochê não é neutra: ela incide sobre um saber-fazer rotulado como feminino e, por isso, frequentemente tratado como barato, natural ou secundário. O crochê entra exatamente nessa lógica da divisão sexual do trabalho, em que atividades associadas às mulheres tendem a ser menos valorizadas social, econômica e simbolicamente. ARTESÃ 4 é muito explícita quando diz que as pessoas não reconhecem “o esforço que tem ali” e que muitas vezes pedem desconto sem perceber o custo real da peça. ARTESÃ 5 também afirma que o crochê é uma profissão, mas que muita gente o vê apenas como hobby, sem considerar o tempo, o material e a energia investidos.

Essa desvalorização mostra que a precarização não se resume ao pagamento baixo. Ela envolve também o apagamento do valor do saber, a naturalização da habilidade feminina e a transformação de um trabalho complexo em algo visto como espontâneo. Nesse ponto, o crochê se torna um exemplo claro de como gênero e economia se cruzam para produzir hierarquias de valor. As falas das entrevistadas indicam que a luta não é só por preço, mas por reconhecimento: reconhecer o crochê como trabalho significa reconhecer as mulheres que o fazem como trabalhadoras e criadoras.

Com Alfred Gell (2018), esse quadro ganha outra camada: a beleza do objeto pode camuflar o desgaste do corpo de quem o faz. Em sua teoria da arte como agência, o objeto circula como índice da ação de uma pessoa, prolongando sua presença no mundo. No crochê, isso é particularmente importante porque a peça pronta tende a apagar o esforço invisível que a produziu. As artesãs chamam atenção para isso quando dizem que as pessoas veem só o resultado final e não percebem as horas de erro, correção, paciência e dor nas mãos. ARTESÃ 4 afirma que as pessoas “querem algo manual sem pensar em como aquilo é feito manualmente”

e lembra que existe dor, cansaço e esforço físico no processo. ARTESÃ 5 diz algo muito semelhante ao falar que presentear alguém com uma peça é como oferecer “um pedaço de você”, porque ali está o tempo, a essência e até vestígios do corpo que produziu. Isso evidencia a ambivalência da beleza: ela pode valorizar a peça, mas também ocultar a exploração que a sustenta. Assim, a leitura de Gell (2018) ajuda a mostrar que o objeto belo pode ser socialmente admirado enquanto o corpo produtor permanece desvalorizado.

Ao unir Scott, Ingold, Kergoat, Hirata e Gell, esta pesquisa propõe que o crochê é um campo de batalha micropolítico onde técnica, gênero, exploração e resistência se encontram. A precarização não é apenas ganhar pouco; ela envolve perder o ritmo próprio do fazer, ver um saber-fazer feminizado ser desvalorizado e ter o desgaste corporal camuflado pela beleza da peça. Ao mesmo tempo, as entrevistas mostram que as artesãs inventam formas de resistência silenciosa: usam o digital, criam comunidade, administram o tempo e mantêm o crochê como prática de autonomia relativa e reconhecimento. Nesse sentido, o crochê não é apenas trabalho manual; é também um campo de sobrevivência e invenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu compreender o crochê não apenas como prática manual, mas como trabalho atravessado por relações de gênero, valor, autonomia e precarização. A partir das entrevistas realizadas com mulheres que produzem e comercializam crochê em Recife e Região Metropolitana, foi possível perceber que essa atividade envolve aprendizado contínuo, esforço corporal, criatividade, planejamento material e estratégias de venda, contrariando a ideia de que se trata apenas de hobby ou passatempo.

Os relatos mostraram que o crochê ocupa lugares distintos na vida das entrevistadas, podendo ser fonte principal de renda, complemento financeiro ou prática em processo de profissionalização. Mesmo quando associado à autonomia, ele também aparece atravessado por limites concretos, como o tempo escasso, o cansaço físico, a dificuldade de precificação e a desvalorização do trabalho manual. Assim, a pesquisa evidencia que a autonomia proporcionada pelo crochê não é absoluta, mas construída de forma situada e negociada no cotidiano.

Outro aspecto importante foi perceber como o crochê cria vínculos, circulação de saberes e reconhecimento entre mulheres. Nas entrevistas, apareceram relatos sobre oficinas, trocas de pontos, conversas em feiras, redes de apoio e aprendizagens compartilhadas, mostrando que o crochê também é um campo de sociabilidade e aproximação. Nesse sentido,

ele não produz apenas peças, mas também relações, identidades e formas de presença no mundo social.

Por fim, a pesquisa reforça a necessidade de reconhecer o crochê como trabalho legítimo e socialmente relevante, marcado por técnica, tempo, investimento e autoria. Mais do que uma atividade complementar ou decorativa, ele constitui uma prática atravessada por disputas simbólicas e econômicas, que exige valorização tanto das peças quanto das mulheres que as produzem.

REFERÊNCIAS

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. **Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa**. Paidéia, 2004. p. 139-152.

GASKELL, George. **Entrevistas individuais e de grupos**. In: BAUER, Martin W (Org.); GASKELL, George (Org.), Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2003. p.64-89.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HIRATA, Helena. **O trabalho de cuidado**. Revista SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos, v. 13, n. 24, 2016, p. 53-65.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. **Novas configurações da divisão sexual do trabalho**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, v. 37, n. 132, 2007, p. 595-609.

HIRATA, Helena; SOEIRO, José; CRUZ, Sofia Alexandra. A divisão entre a produção e o trabalho reprodutivo tem que ser suprimida: é a produção do viver que caracteriza o trabalho. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, [S. 1.], 2022. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/12895>. Acesso em: 10 abr. 2026.

INGOLD, Tim. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres/Nova York: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. **The textility of making**. Cambridge: Cambridge Journal of Economics, 2010.

KERGOAT, Danièle. **Divisão sexual o trabalho e relações sociais o sexo**. In: HIRATA, Helena (Org.); LABORIE, Françoise (Org.); LE DOARÉ, Hélène (Org.); SENOTIER, Danièle (Org.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Unesp, 2009. p.67-75.

LEMES, Bianca Xavier; PEREIRA, Andréa Franco. **O ofício do crochê e os valores relacionados ao saber-fazer do artífice**. *Multitemas*, v. 25, n. 59, p. 169-190, jan./abr. 2020.

MARKS, Ruthie. **History of Crochet**. 1997.

SCOTT, James C. **Weapons of The Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance**. Londres/New Haven: Yale University, 1985.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Declaro, por meio deste, o uso de ferramentas de inteligência artificial em duas instâncias: para a transcrição automática das entrevistas e para a tradução do resumo para a língua inglesa. No caso das entrevistas, do período de maio a junho de 2026, foi utilizada a plataforma TurboScribe para a transcrição automática dos áudios, tendo todas as transcrições posteriormente corrigidas e revisadas manualmente pela autora, para preservar a fidelidade ao conteúdo original.

Além disso, a tradução do resumo para a versão em inglês foi realizada com o apoio da IA Perplexity 2.91.1, com posterior revisão e adequação pela autora. Em ambos os casos, o uso da IA se restringiu a tarefas de apoio técnico, sem interferência na interpretação, análise ou redação autoral do trabalho.

APÊNDICE A – ROTEIRO (PRIMEIRA VERSÃO)

1. Como você começou a crochetar? O que te levou a aprender, e o que te motivou a vender? Onde aprendeu a fazer crochê? Quem lhe ensinou?
2. Me conte como é o seu processo de fazer uma peça: desde escolher a linha até terminar.
3. Você cria seus próprios modelos, ou segue prontos? Como decide isso?
4. Qual o seu ritmo de trabalho? Como o crochê se encaixa na sua rotina (casa, família, outros cuidados)?
5. Você trabalha sozinha (autônoma) ou para empresa/loja? Como é essa relação?
6. Quanto tempo leva uma peça média? O preço cobre seu tempo/esforço?
7. Onde você compra os materiais? E quão regularmente você precisa renovar estoque?

8. Como você vende: feiras, redes sociais, encomendas, lojas? O que mostra pro cliente?
9. O que te dá orgulho no crochê? O que mais te cansa ou preocupa?
10. Comparado a outros trabalhos, o crochê te traz mais autonomia ou desafios? Por quê?

Para encerrar:

11. Algo mais que queira compartilhar sobre sua relação com o crochê?

APÊNDICE B – ROTEIRO (VERSÃO FINAL)

1. Como você começou a crochetar? O que te levou a aprender, e o que te motivou a vender? Onde aprendeu a fazer crochê? Quem lhe ensinou?
2. Me conte como é o seu processo de fazer uma peça: desde escolher a linha até terminar.
3. Você cria seus próprios modelos, ou segue prontos? Como decide isso?
4. Qual o seu ritmo de trabalho? Como o crochê se encaixa na sua rotina (casa, família, outros cuidados)?
5. Você trabalha sozinha (autônoma) ou para empresa/loja? Como é essa relação?
6. Quanto tempo leva uma peça média? O preço cobre seu tempo/esforço?
7. Onde você compra os materiais? E quão regularmente você precisa renovar estoque?
8. E como você vende: feiras, redes sociais, encomendas, lojas? O que mostra pro cliente?
9. O que te dá orgulho no crochê? O que mais te cansa ou preocupa?
10. Comparado a outros trabalhos, o crochê te traz mais autonomia ou desafios? Por quê?
11. O crochê te ajudou a conhecer ou se aproximar de mais pessoas?

Para encerrar:

12. Algo mais que queira compartilhar sobre sua relação com o crochê

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha mãe que me criou em uma terra estrangeira sem nenhum familiar ou conhecido por perto. A senhora é minha inspiração, é quem me ensinou a nunca desistir, a nunca deixar as adversidades da vida me derrubar e quem nunca desistiu de conseguir o melhor para mim. Este artigo ser sobre o trabalho feminino em parte vem de ter crescido vendo minha mãe trabalhando como manicure, nunca fui cega sobre as dificuldades no caminho, mas sei que tudo foi enfrentado com a cabeça erguida, muita dignidade e a esperança de um futuro melhor.

Agradeço também ao meu pai que sempre trabalhou muito para que eu pudesse ter acesso ao máximo de oportunidades, a ter acesso ao melhor ensino. Se hoje estou terminando minha graduação numa universidade pública, em parte foi pelo seu trabalho para que eu estudasse numa boa escola. Com muitos sacrifícios, o senhor ajudou a pavimentar o caminho para o meu futuro e disso eu nunca poderia esquecer.

Não posso deixar de agradecer a minha orientadora Maria Grazia. A senhora tem sido uma professora para além da sala de aula, com a senhora vejo o verdadeiro significado do que é ser uma educadora e sei que todos os seus ensinamentos irei levar para vida. A senhora me ajudou a aprender sobre a antropologia e a reafirmar como essa área é o meu caminho. Espero que continuemos a nos cruzar em jornadas futuras.

E as minhas amigas Ana Clara, Hellen, Daianire e Bruna fico feliz que a faculdade me proporcionou a oportunidade de conhecer vocês. Cada uma de seu modo foi crucial em me ajudar a persistir até o fim.