

coleção de saberes

DA PORCELANA AOS TRAJOS

Bonecas e memórias femininas
no processo de poiesis

Larissa Rachel Gomes Silva

SECULT CEARÁ

Governador do Estado do Ceará

Camilo Sobreira de Santana

Vice-Governadora do Estado do Ceará

Maria Izolda Cela de Arruda Coelho

Secretário de Estado da Cultura

Fabiano dos Santos

Secretária Executiva da Cultura

Luisa Cela

Secretária Executiva de Planejamento e

Gestão Interna da Cultura do Estado do Ceará

Mariana Teixeira

Chefia de Gabinete

Luziana Pinho

Coordenadora de Economia da Cultura

Laizi Fracalossi

Coordenadora de Desenvolvimento

Institucional e Planejamento

Sofia Leonor Von Mettenhim

Coordenadora de Políticas de Livro,

Leitura, Literatura e Bibliotecas

Goreth Albuquerque

Coordenadora de Comunicação

Ivna Girão

Coordenadora Jurídica

Daliene Fortuna

**Coordenador de Tecnologia
da Informação e Governança Digital**

Thyago Souza

Coordenadora Administrativo

Financeira

Wilma Jales

Coordenadora de Artes e Cidadania

Valéria Cordeiro

**Coordenadora de Patrimônio Cultural
e Memória**

Cristina Holanda

**Coordenador de Conhecimento
e Formação**

Ernesto Gadelha

Equipe da Coordenadoria de Conhecimento e Formação

Bianca Silva Campello

Daniele Amaral Lima

José Ferreira Mota Neto

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Paula Gomes da Silveira

Raquel Santos Honorio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam

DA PORCELANA AOS TRAJOS

Bonecas e memórias femininas
no processo de poiesis

Larissa Rachel Gomes Silva



**Coleção
de Saberes**
Arte Urgente



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

FICHA TÉCNICA

ARTE URGENTE

Direção e Coordenação Geral

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Direção Administrativa

Ingrid Ferreira

Direção Executiva

Pedro Ortale

Coordenação Pedagógica

Francis Wilker

Produção Geral

Henrique Castro

Técnica de Pesquisa e Acompanhamento

Angelica Castro

Técnico para Tabulação de Dados

David Paulo

Financeiro

Fernanda Araújo e Yane Lima

Coordenação de Comunicação

Leo de Carvalho

Gestão de Mídias Sociais

Nerice Carioca

Design Gráfico de Redes Sociais

Faruk Segundo e Kathelyn Freitas

Design de Interface

Leo de Carvalho

Produção de Conteúdo

Grasielly Sousa

Streaming

Saimon Oliveira Barros

Gestão de Tecnologia

Techdiffer

EDITORA

QUITANDA SOLUÇÕES CRIATIVAS

Organização Editorial

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

Conselho Editorial

Alexandre Barbalho, Claudia Leitão, Ingrid Ferreira, Mardonio Barros, Nayana Misino, Paulo Feitosa, Pedro Ortale, Rachel Gadelha, Renato Abê, Vinicius Wu, Nilde Ferreira

FICHA EDITORIAL

COLEÇÃO DE SABERES

Curadoria

Alexandre Barbalho, Beatriz Furtado, Francis Wilker, Guilherme Marcondes, Roberto Marques, Thereza Rocha

Produção

Leo de Carvalho e Pedro Ortale

Projeto Gráfico

Faruk Segundo e Leo de Carvalho

Diagramação

Faruk Segundo e Lux Farr

Catálogoção

Gustavo Augusto-Vieira

S586p SILVA, Larissa Rachel Gomes; 1990-

Da Porcelana aos Trapos: bonecas e memórias femininas no processo de poêsis / Larissa Rachel Gomes Silva - 1a ed - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

3640 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-07-6

1. Bonecos 2. Bonecos de Porcelana
I. Título

CDD: 709



MATRIZ

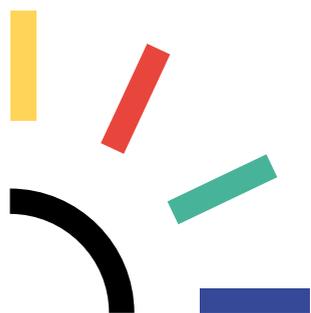
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

FILIAL

Av. Rio Branco, 115 - 19º e 20º - Centro - Rio de Janeiro - RJ - CEP 20040-004

www.quitandasolucoescriativas.com.br
+55 (85) 3235.4063

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará
e Instituto Br apresentam



**arte
urgente!**



**Coleção
de Saberes**

Arte Urgente

Realização



Prod. Executiva



Apoio Institucional



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.007, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Sumário

| | |
|---|-----|
| Ecologia de Saberes | 8 |
| Conhecimento e formação como políticas culturais | 12 |
| Uma coleção de saberes urgente | 14 |
| Agradecimentos | 18 |
| Boneca | 19 |
| Boneca de Porcelana | 39 |
| Boneca do Sertão | 65 |
| Boneca de Pano | 90 |
| Boneca de Trapo | 137 |
| Boneca Concluída | 164 |
| Referências | 167 |

Ecologia de saberes

Paulo Feitosa

Diretor Geral do Arte Urgente

Diretor da Quitanda Soluções Criativas

“Precisamos ser melhor formados para depois ficar bem informados. Essa é uma tarefa da universidade, para mim, assim como é para ti. É preciso que um tema como esse seja realmente discutido. Ensinar não é trazer para a escola um pacote de conhecimentos, às vezes desarticulados. Ensinar é produzir a possibilidade da produção do conhecimento por parte do aluno”, provocou o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. A educação superior, desde as origens, busca criar, transmitir e alastrar conhecimento — nas sociedades contemporâneas, a universidade ocupa estratégica posição socioeconômica. Os crescentes cortes de verbas para as instituições federais, no entanto, fragilizam o direito à educação pública: em valores atualizados, o orçamento do Ministério da Educação (MEC) para o ensino superior em 2010 seria hoje o equivalente a R\$ 7,1 bilhões. Neste ano, o repasse é de apenas R\$ 4,5 bilhões.

Com a pandemia de Covid-19, o negacionismo da ciência no Brasil alcançou proporções ainda mais alarmantes: minimização da gravidade da doença, boicote às medidas preventivas, subnotificação dos dados e tentativa de descredibilização da vacina. Diante deste cenário, o grande desafio é repensar o mundo — e a universidade é central na criação de outros possíveis. A Coleção de Saberes, ação do projeto Arte

Urgente, comprometeu-se em divulgar e valorizar pesquisas acadêmicas no campo da arte e da cultura no Ceará, como uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso e interessado em aprender e aprofundar conhecimentos. A partir de uma chamada pública, a iniciativa selecionou pesquisas realizadas em todo o Estado e as disponibilizou em e-books com acesso gratuito.

A Coleção de Saberes elegeu 20 trabalhos originais e inéditos que costuram relevantes debates sobre arte e cultura no Ceará em suas múltiplas linguagens. Álvaro Renê Oliveira de Sousa escreve sobre as contribuições para um teatro negro de resistência; José Brito da Silva Filho aborda a experiência da Cia. Ortaet de Teatro no centro-sul cearense, entre percurso pedagógico e processos criativos; Manoel Moacir Rocha Farias Júnior investiga o gênero na cena performativa-política de Fortaleza; e Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA).

Nas cartografias memorialistas desta Fortaleza em devir, Ethel de Paula Gouveia desbrava a vida esculpida com os pés do poeta Mário Gomes; Carlos Renato Araujo Freire pesquisa o engajamento cultural do historiador Nirez em prol do passado da Capital e da música popular brasileira; e Lais Cordeiro de Oliveira escreve sobre o Rei de Paus e a coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu. No audiovisual, a recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará é objeto de interesse de Luciene Ribeiro de Sousa; e o cinema brasileiro contemporâneo como ato coengendrado na elaboração do morar avizinha-se nas palavras de Érico Oliveira de Araújo Lima.

Adentrando o Ceará Profundo, Izaura Lila Lima Ribeiro resgata memórias brincantes a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo no Crato; e Johnnys Jorge

Gomes Alencar debruça-se sobre a agremiação literária cratense Club Romeiros do Porvir. É também no Cratim de Açúcar que a investigação de Larissa Rachel Gomes Silva sobre bonecas e memórias femininas no processo de poéisis se concentra. O patrimônio e cultura material canavieira do Cariri nos anos 1930 a 1970 é recorte do artigo de Naudiney de Castro Gonçalves; e Yasmine Moraes Alves de Lacerda analisa o universo cultural caririense ancestralmente negro a partir das narrativas fotográficas dos Orixás. Já em Baturité, José Wilton Soares De Brito Souza desenvolve um estudo antropológico sobre a memória e os espaços com ouvidos atentos aos contos e causos de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo. Onde tudo que é bonito é absurdo, Ridimuim borda um arquivo radical, impermanente, desorientador, ameaçador, premonitório e infinito do sertão.

O papel da coleção Arthur Ramos nos itinerários do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará é objeto de pesquisa de Maria Josiane Vieira. Ainda nos meandros educacionais, Marise Léo Pestana da Silva questiona como a educação somática possibilita o gesto dançado e quais os aportes para a criação em dança contemporânea. A pedagogia e política na experiência do corpo também instigam Renata Kely da Silva, que estuda memória como território metodológico. Em um texto-corpo-pensamento, por fim, Noá Araújo Prado nos apresenta escritos de uma Guerra Planetária ao encarar de modo radical o não-distanciamento do seu corpo de pesquisadora.

Essa pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se entrelaçam é nomeada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “ecologia de saberes”. Nos feitiços subterrâneos das vidas, severinas e de viés, os saberes correm

velozes feito sangue nas veias e atravessam gerações. Dos profetas das chuvas aos seminários nas salas de aula, cultura é tudo aquilo que construímos entre todos. “Volto a dizer que a universidade não tem de salvar-nos, não se trata de salvar ninguém, digamos mesmo que a universidade tem de assumir a sua responsabilidade na formação do indivíduo, e tem de ir além da pessoa, porque não se trata apenas de formar um bom informático ou um bom médico, ou um bom engenheiro, a universidade, além de bons profissionais, deveria lançar bons cidadãos. Creio que universidade pode, creio que vós podeis”, apostou o escritor português José Saramago (1922- 2010) em conferência realizada na Universidad Complutense de Madrid no ano de 2005.

As autoras e os autores publicados na Coleção de Saberes receberam pagamento pela pesquisa, medida de estímulo, reconhecimento e respeito ao trabalho intelectual. Pensando em uma maior acessibilidade dessas pesquisas, os e-books possuem ainda um versão em audiobooks.

Conhecimento e formação como políticas culturais

Fabiano dos Santos Piúba

Secretário da Cultura do Estado do Ceará

Doutor em Educação (UFC), mestre em História (PUC-SP)

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) realizou no âmbito da Lei Aldir Blanc, um conjunto de editais que se conectam com seu Plano de Gestão 2019 - 2022, denominado “Ceará, estado da cultura”. Dessa maneira, realizamos nossas ações de acordo com os eixos das políticas e dos programas estabelecidos no Plano Plurianual – PPA e do Plano Estadual da Cultura, instituído pela lei 16.026/2016, sancionada pelo governador Camilo Santana. Dentre os eixos de atuação e programas, destaca-se a “Promoção e Desenvolvimento da Política de Conhecimento e Formação”.

A agenda de formação e conhecimento ganha relevo na Secult a partir de 2016, obtendo status de programa orçamentário e se transformando em eixo das políticas culturais, além de uma Coordenadoria própria na estrutura da Secretaria. Foi assim que lançamos o “Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/ Criativo do Ceará”, visando à manutenção e o fortalecimento da economia da cultura e das expressões artísticas em nosso estado.

O próprio edital estabelecia um roteiro para apresentação das propostas, considerando a clareza de seus objetivos em desenvolver um programa de formação e qualificação

da cadeia produtiva da cultura, promovendo a qualificação artística e técnica, possibilitando a geração de renda, desenvolvimento pessoal e profissional, com ênfase no empreendedorismo dos setores criativos e produtivos por meio não só de projetos, mas também de planos de negócios e de marketing, bem como de planejamento estratégico para gestão administrativa, jurídica e financeira. Noutras palavras, tínhamos em mente a necessidade da qualificação dos projetos, mas também de sua gestão e resultados. Além desses objetivos específicos, destacamos a promoção e difusão do conhecimento científico e acadêmico, considerando que formação e conhecimento são agendas indissociáveis.

O edital teve como instituição selecionada o Instituto BR Arte que apresentou um projeto de excelência para os objetivos estabelecidos pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Os Ateliês de Criação com formação artística e técnica, as Janelas Formativas com 100 cursos livres, a Agência de Futuros com suporte técnico e de gestão de projetos e a bela proposta da Coleção Saberes com a seleção e publicação de 20 pesquisas inéditas foram linhas de ações do projeto “Arte Urgente: a cultura como farol do Ceará”.

A “Coleção de Saberes” reúne um conjunto de títulos extremamente relevantes para a pesquisa e produção do conhecimento acerca do fazer artístico, do patrimônio cultural e da memória, da diversidade e da cidadania cultural no Ceará e no Brasil. São vinte obras selecionadas que não deixam de expressar o caráter de urgência, de emergência, mas também de resistência, componentes próprios das artes e da cultura como criação, reflexão, pensamento, posicionamento e reinvenção de vidas e de mundos.

Uma coleção de saberes urgente

Alexandre Barbalho

*Professor dos PPGs em Sociologia e em
Políticas Públicas da UECE*

*Líder do Grupo de Pesquisa em
Políticas de Cultura e de Comunicação – Cult.Com*

A cultura é o lugar da norma e da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas e da filosofia fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido corpus de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica e do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte, impõe uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Podemos entender essa tensão também como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, parece que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico. “A cultura é a regra”, afirmou Jean-Luc Godard em seu filme *Je vous salue, Sarajevo*. Ou

tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

Trazer essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo tem o intuito de provocar o leitor e possibilita destacar a importância da “Coleção de Saberes” inserida no projeto de sugestivo nome: “Arte Urgente”.

Reunindo um conjunto de pesquisas que foram originalmente dissertações ou teses acadêmicas, em diversas disciplinas, a coleção amplia o pensamento crítico e não normativo sobre a cultura feita no ou sobre o Ceará. São vinte títulos que refletem o estado a partir de uma perspectiva ampla, nada provinciana, no sentido pejorativo da palavra, de visão tacanha, mesmo quando toca em assuntos profundamente provincianos, no bom sentido da palavra, das coisas que nos afetam.

Trata-se portanto de uma **coleção de saberes urgentes para os tempos que correm.**

*Dedico este trabalho à Prof^ª. Dr^ª.
Maria Arlene Pessoa da Silva,
minha mãe, a mulher que me ensinou
a lutar pelo que acredito.*



Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a minha família, pelo carinho, paciência e dedicação durante o meu percurso de formação como ser humano;

Agradeço em especial a três mulheres: minha avó, Rachel Arlete de Amorim Pessoa, que sempre incentivou meu interesse pela Arte; minha mãe, Maria Arlene Pessoa da Silva, por me ensinar que o estudo faz a diferença; e minha tia, Aurivete de Amorim Pessoa, a primeira a acreditar no meu potencial artístico;

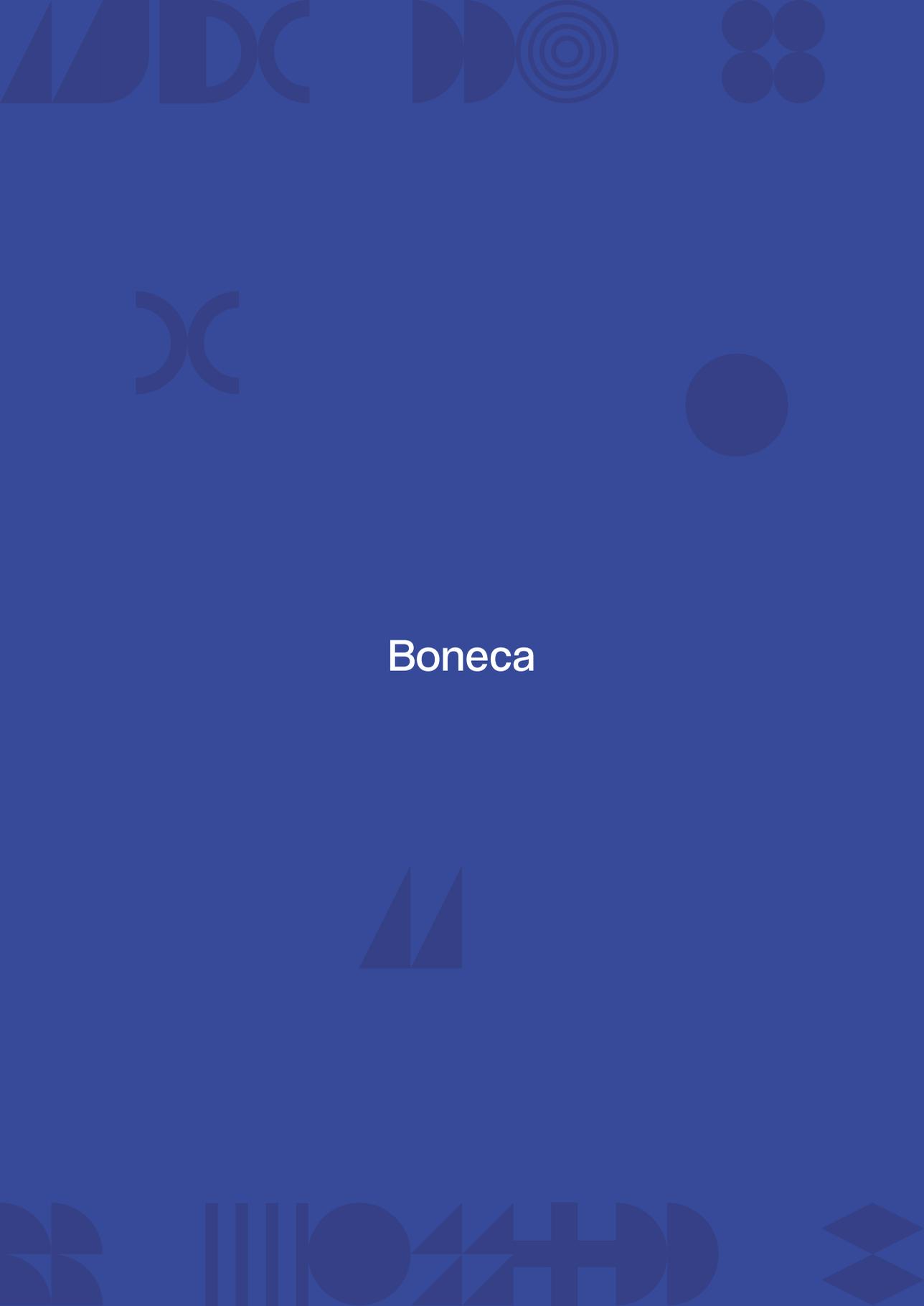
Aos meus/minhas professores(as) do Mestrado em Artes Visuais por mediarem, motivarem e despertarem meu estado de poésis, em especial, a minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Betânia e Silva;

Agradeço profundamente às professoras doutoras Madalena Zaccara, Lêda Guimarães e Fabiana Vidal por terem aceitado fazer parte dessa caminhada;

Agradeço especialmente às mulheres da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga: Gertutes Leite, Ana Tereza, Francisca Pianco, Maria Vilani, Marilaque e Rosario Oliveir; e à psicodramatista Elisete Leite, que ajudou na formação desse grupo;

Aos meus colegas e amigas da turma de Mestrado em Artes Visuais, pelos momentos que vivemos juntos, pela amizade e carinho;

Um agradecimento especial a todas as mulheres, artistas e artesãs e bonequeiras, pois graças à luta e determinação destas mulheres, hoje tenho o direito de estudar Arte sem restrições.



Boneca

Em 2015 realizei a minha primeira exposição individual, que aconteceu no Serviço Social do Comércio - SESC – Juazeiro do Norte, com o nome *Vagina: Orai pro Nobis* (Figura 1) com curadoria do meu orientador de Trabalho de Conclusão de Curso, Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, professor titular da Universidade Regional do Cariri (URCA). Essa exposição foi resultado da minha poética relacionada aos questionamentos sobre o lugar da mulher na arte, na sociedade e no mundo, sempre com a indagação: O que é ser mulher/artista?

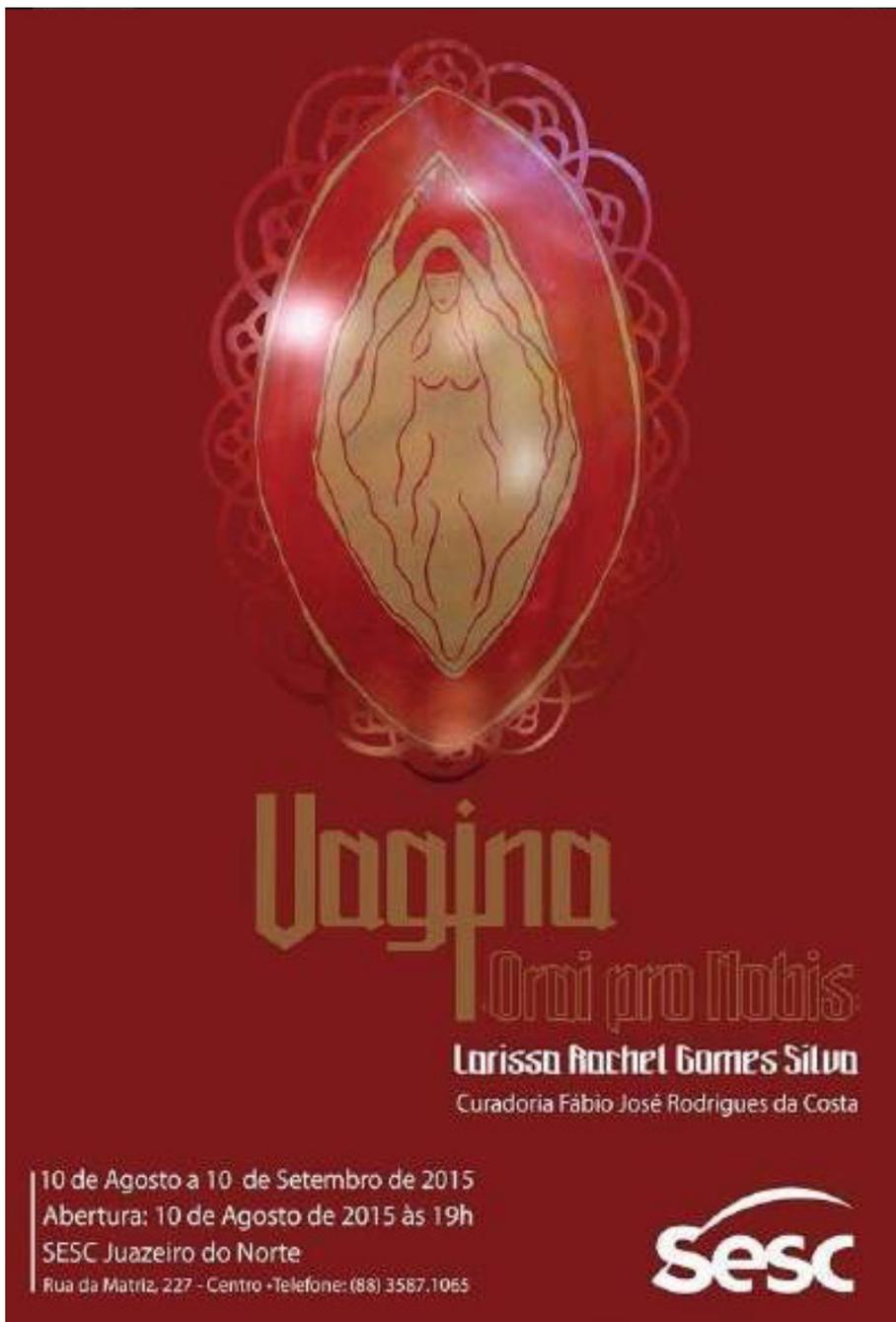


Figura 1: Folder da Exposição: Vagina Orai pro Nobis. Fonte: Carlos Robério

Paralelamente a esse evento, escrevia meu trabalho monográfico, no qual tratei de discorrer sobre a minha poíesis¹¹ dentro do curso de Artes Visuais. Durante o processo de escrita me voltei muito para mim mesma sempre relacionando meus processos de criação a mulheres/artistas de diversos lugares do mundo, menos do meu lugar, onde encontraria significações insubstituíveis (FERREIRA, 2000). Essa necessidade que sinto, em me voltar para o lugar ao qual pertencço, parte da ideia de buscar, vivenciar e compartilhar lembranças e passados comuns (FERREIRA, 2000).

Compreenda-se que o lugar ao qual me refiro não é o Brasil como um todo; e sim o meu estado, o Ceará, e sendo ainda mais específica: a Região do Cariri.

Essa região está repleta de artistas populares como: Mestre Noza - escultor, Expedito Seleiro - artesão de artefatos em couros, José Lourenço - xilógrafo, dentre outros. E, algumas mulheres conseguiram se destacar na arte popular.

Cícera Maria de Araújo (Figura 2) ou como é conhecida, Ciça do Barro Cru, mulher, negra, nasceu em Juazeiro do Norte, confeccionava objetos de barro que vendia na feira do Crato. É uma artista popular da região que passou para a sua filha, Maria do Barro, o seu legado, quando faleceu em 1994. O Museu do Ceará em Fortaleza, no ano de 2015, realizou uma exposição em homenagem ao seu centenário “Ciça e Maria: o barro das maravilhas”.

| 1 | “Também a phýsis, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é poíesis. A phýsis é até a máxima poíesis. Pois o vigente da phýsis tem em si mesmo o eclodir da produção. Enquanto o que é produzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da produção em si mesmo, mas em um outro, no artesão e no artista” (HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: Ensaios e Conferencias. Petrópolis: Vozes, 2002, p.16. Disponível aqui. Acessado em 26 de maio



Além de Dona Ciça, sua irmã Maria de Lourdes Cândido Monteiro recebeu o título de Mestre da Cultura Popular Cearense e tornou-se uma das artesãs mais conhecidas entre os pesquisadores. Seu trabalho com o barro representava cenas do dia-a-dia do nordestino e já circulou pelos Estados Unidos e países da Europa.

Suas filhas conhecidas como as Irmãs Cândido, Maria Cândido Monteiro e Maria do Socorro, seguiram a mesma trajetória da mãe com o trabalho do barro, sem deixar a tradição morrer. Encontramos ainda, mulheres na fotonpintura e na pintura com destaque para Telma Saraiva (Figura 3) e Assunção Gonçalves (Figura 4), respectivamente.



Figura 3: Cícera Maria de Araújo ou Ciça do Barro Cru



Figura 4: Assunção Gonçalves

Essas e outras mulheres fazem parte da história da arte popular do cariri. Vale salientar, entretanto, que o lugar de destaque ocupado por elas faz parte de uma história recente, que ainda está sendo escrita, pois por muito tempo no Nordeste a arte era considerada apenas um passatempo para as mulheres (ZACCARA, 2017); a habilidade manual seria uma prenda a mais para as moças de família.

Após a defesa da monografia senti a necessidade de me voltar para a região caririense, lugar que habito, e buscar outras mulheres que têm produção na área das artes, principalmente por tê-las deixado de lado durante o processo de escrita na graduação. Isso motivou a pesquisar mais sobre as mulheres da minha região.

Assim, encontrei um grupo de mulheres artesãs, que desde 2002 vem trabalhando com a confecção de bonecas de pano. A ideia inicial era investigar a produção desse grupo e estabelecer relações entre nossas produções, porém percebi que poderia aprender com elas muito mais do que elas comigo.

Tendo em vista que já desenvolvi trabalhos usando a boneca (industrializada), essa seria a oportunidade de trabalhar com mulheres que fazem todo o processo de criação do objeto de forma artesanal. E isso me encantou profundamente.

A oportunidade de aprender algo que está sendo repassado por gerações e conhecer a história que essa prática carrega, seria uma forma de destacar que o artesanato vai além de um produto comercial, ele carrega a história e a memória de gerações.

Dessa forma, o objetivo geral desse trabalho é investigar a história e a produção da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga, da cidade do Crato/CE e compreender como essa aproximação influenciou a minha produção artística.

É importante salientar que essa pesquisa além de focar na produção artística feminina, também centra na investigação, discussão e observação da produção artesanal, uma vez que ainda são escassos trabalhos que reflitam a relação da poíesis que pode existir entre o artesanato e as artes visuais.

A investigação sobre a produção das Bonequeiras do Pé de Manga vai além da poíesis. É uma tentativa de aprender e conhecer uma nova visão a respeito da arte e do artesanato, pois entendo como artista contemporânea que o campo da arte é fecundo para a pesquisa e investigação (REY, 2002).

Para estabelecer contato com essas mulheres, trocar ideias, opiniões, experiências, utilizo a história oral como recurso. Apesar de Santiago (2013) afirmar que o recurso da oralidade não é tão frequente nas pesquisas artísticas, ela vem sendo utilizada em investigações como essa. Visto que a história de cada uma dessas mulheres não está escrita, cabe a mim, como pesquisadora, usar as ferramentas necessárias para escrevê-la.

Mas quais seriam essas ferramentas?

Inicialmente pensei em realizar uma entrevista, determinar as perguntas e, talvez, criar um questionário, mas notei que as conversas informais seriam uma forma mais direta e espontânea de diálogo com o grupo (GASKELL, 2008).

Cada bonequeira tem sua particularidade e preferência em responder as perguntas. Aquelas com quem encontrei pessoalmente fiz a gravação das nossas conversas e anotações; outras, apesar de conversa anterior, preferiram que eu mandasse as perguntas por meio do WhatsApp, o que foi muito interessante, pois oportunizou experimentar instrumentos contemporâneos de coleta/produção de dados. Foi necessário, também, recorrer à troca de email, por causa da distância física. Assim ocorreu com Elisete Leite, a psicodramatista que formou o grupo, atualmente com residência em São Paulo, o que favoreceu a troca de email e mensagens.

Portanto, a maior parte dos dados coletados/produzidos se deu através do contato com o grupo, através de observações, entrevistas gravadas e por mídia eletrônica. Foram também utilizadas na investigação outras fontes, como publicações nos periódicos locais, catálogos.

Por outro lado, nessa pesquisa me voltei a mim ao compreender que apesar de ser a pesquisadora, a investigação dirigia-se para as minhas memórias. Assim, consultei documentos pessoais como diários e álbuns de minha avó; fotografias pessoais e a produção artística elaborada durante o processo de investigação.

Entendo que esta pesquisa se configura como uma abordagem qualitativa já que trabalha com o universo dos significados (DESLANDES; MINAYO; GOMES, 2010).

Estamos, no entanto, em outro território que é o campo das Artes Visuais e este lugar prima pelo diálogo entre os saberes e as diferentes áreas de conhecimento. Como mulher/artista vejo que é necessário partilhar a forma de pensar com outras mulheres que estão na mesma situação que a minha. Não foi por acaso que resolvi dedicar-me apenas a esse grupo específico de mulheres. O trabalho que elas desenvolvem chama a atenção já há algum tempo, pois elas trabalham com um objeto que me encanta desde a infância: a boneca de pano. Entendo tratar-se do resgate de uma memória de tempos difíceis e simples, dentro de um mundo que avança na tecnologia e, muitas vezes, esquece o lado humano.

A importância dessa pesquisa para o campo científico efetiva-se na medida em que mostra as possibilidades e visões diferentes a respeito do uso dos materiais e significado de um mesmo objeto para pessoas com histórias de vida diferentes. Ao realizar o levantamento de dados para esta pesquisa, noto que são escassos os trabalhos que tenham como foco a arte e o artesanato. Utilizei como base os anais da Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP); além deles, busquei referências na Biblioteca Digital de Dissertações e Teses da Universidade Federal da Paraíba/

Universidade Federal de Pernambuco (UFPB/UFPE), Universidade Federal de Goiás (UFG) e Universidade de São Paulo (USP); bem como realizei buscas no Banco de Dissertações e Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Instituto Brasileiro de Informação Ciência e Tecnologia (IBICT) e na Scientific Electronic Library Online(SCIELO).

Tais buscas foram realizadas em trabalhos feitos nos anos de 2010 a 2017, pois segui como parâmetro as publicações de dissertações da UFPB/UFPE, que iniciaram no programa de mestrado, do qual faço parte, no ano de 2010. Para este levantamento elegi as seguintes palavras-chave: Boneca; Artesanato; Mulher, dentro da área de conhecimento do CNPq Linguística, Letras e Artes.

Boneca é o objeto que temos em comum, com o qual já trabalhei em algumas obras e as Bonequeiras no Pé de Manga o confecciona como produção artesanal. A segunda palavra-chave de busca foi Artesanato, focando o olhar em trabalhos dentro da área das Artes. Por último, utilizei a palavra Mulher, pois sou mulher/artista que tem como objetivo aprender com um grupo de mulheres a ter um olhar diferente sobre a boneca de pano.

Delimitei a busca para a área de conhecimento em Artes (e em Artes Visuais quando possível). Os resultados foram de fato escassos, como podemos observar, a seguir, no resultado deste levantamento.

Estado da Questão

Palavras-chave: Boneca; Artesanato; Mulher; Memória.

Área de Conhecimento CNPq: Linguística, Letras e Artes. **Ano de Defesa:** 2010 – 2017

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD / IBICTI

| | | |
|--|--------------------------------------|------|
| A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias | VIEIRA, Carla Borin | 2010 |
| Mulheres artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense | ASSIS, Sissa Anelel Batista de | 2012 |
| A tirania da Vênus: uma discussão sobre a imagem da deusa e seus reflexos na arte | CARVALHO, Leidiane Alves | 2012 |
| Engordurando o Mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão | RIBEIRO, Vinícios Kabral | 2012 |
| Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das florestas (S.S. da Boa Vista – Pa) | JARDIN, Ninon Rose Tavares | 2013 |

Banco de Teses e Dissertações da CAPES

| | | |
|--|----------------------------------|------|
| Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões protestos do feminino na arte con- temporânea paraense | JARDIN, Ninon Rose Tavares | 2013 |
|--|----------------------------------|------|

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Goiás

| | | |
|---|------------------------------------|------|
| Vestidos de família: visualidade e sentidos | JAYME, Sejana de Pina | 2010 |
| Desafiando Tereza e bordando Bicudas: a menina no quintal e as dobras do seu jornal | MARTINS, Rosilandes Cândida | 2010 |
| Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da arte goiana | SOUZA, José Antônio Gomes de | 2012 |
| Engordurando o Mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão | RIBEIRO, Vinícios Kabral | 2012 |
| Memórias de uma experiên- cia intercultural entorno do artesanato de Porto Nacional, Tocantins entre 1975 e 1981 | LOTUFO, Edith Hedwig | 2015 |

**Biblioteca Digital Brasileira de Teses
e Dissertações da Universidade de
São Paulo e Dissertações do Programa
Associado de Pós-Graduação em Ar-
tes Visuais - Universidade Federal da
Paraíba / Universidade de Pernambuco**

Não foram encontradas pesquisas próximas a
minha proposta.

**Scientific Eletronic Library - Scielo
ANPAP - Associação Nacional de**

| | | |
|--|------------------------|------|
| Abordagem sobre trabalho artesanal em história de vida de mulheres | SILVA, Marcia Alves | 2015 |
|--|------------------------|------|

Pesquisadores em Artes Plásticas

| | | |
|---|---|------|
| Anais do evento não estavam disponíveis na plataforma digital | - | 2010 |
| Bonecas Abayomi e Duchamp: Reflexões Multiculturais a Partir de um Currículo Inclusivo | Janine Alessandra Perini Larissa Antonia Bellé | 2011 |

| | | |
|---|---|-------------|
| Nenhum artigo se enquadrava na minha proposta de pesquisa | JAYME, Sejana de Pina | 2012 e 2013 |
| Narrativas Sobre Identidades Femininas em um contexto de Educação Não Formal em Artes | SANTOS, Mônica Lóss dos | 2014 |
| Produção Cerâmica do Vale do Jequitinhonha: Tradições, Técnicas E Processos | LIMA,Camila da Costa | 2014 |
| Tecendo Afetos: Narrativas e Visualidades a Partir de uma Colcha de Retalhos | FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro | 2015 |
| Nenhum artigo se enquadrava na minha proposta de pesquisa | - | 2016 |
| Bonecas Feias: Brincando com padrões culturais do corpo na Arte e na contemporaneidade | PARANHOS, Cláudia da Silva MONSELL, Alice Jean | 2017 |
| Memória do Barro: Registros e Transformações na Cerâmica Popular Do Alto Vale do Ribeira (SP) | MAGRINI, Amanda | 2017 |
| Corpo&Memória & Identidade: Artistas Mulheres em Pernambuco | ZACCARA, Madalena | 2017 |

CONFAEB – Congresso da Federação de Arte-Educadores do Brasil

O congresso de arte-educadores, não apresenta artigos que dialoguem de forma direta com a minha pesquisa, mas, existe conteúdo que apresenta aproximações com algumas discussões. Porém, optei por selecionar apenas artigos que conseguem se aproximar melhor da minha proposta de pesquisa.

As dissertações encontradas na BDTD/IBICT, em sua maioria, eram discussões voltadas ao feminino, em que foram levantadas questões sobre representações do corpo e sobre o percurso e presença das mulheres/artistas na arte como nas investigações de Vieira (2010), Assis (2012), Carvalho (2012) e Ribeiro (2012). Considero relevante citá-las, pois na investigação trago esses questionamentos tecendo outras reflexões. Ainda nessa plataforma de pesquisa acadêmica, encontrei Jardim (2013) que trabalha, nesse contexto, as memórias femininas no Marajó, dentro da estética do cotidiano.

No Banco de Teses e Dissertações da CAPES, encontrei uma dissertação que já conhecia e que foi identificada também na busca do BDTD/IBICT, escrita por Sissa Aneleh Batista de Assis, *Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense*, defendida em 2012. Trata, justamente, de uma investigação das mulheres/artistas paraenses em que Sissa Aneleh também faz um levantamento dentro da história da arte, acerca da representação feminina como objeto de arte e sobre mulheres/artistas.

No banco de dissertações e teses da UFPB/UFPE e USP, não encontrei pesquisas que se aproximassem, em parte, da minha proposta na área de artes. Na UFG foram identificadas algumas aproximações relacionadas à pesquisa voltadas ao artesanato. Por exemplo, a investigação da história e vida de artesãos como as de Souza (2010) e de Lotufo (2015) sobre comunidades que vivem do artesanato.

Encontrei, ainda, aproximações referentes a memórias de família, com os estudos de Jayme (2010) que trabalha com o vestuário como objeto biográfico e a de RIBEIRO (2012) que também se repete no levantamento feito na BDTD/IBICT.

A pesquisa realizada por Rosilandes Cândida Martins, *Desfiando Tereza e Bordando Bicudas: a menina no quintal e as dobras de seus jornal - 2010*, orientada pela professora doutora Lêda Guimarães, foi a que mais me encantou. Nesse trabalho ela parte de suas lembranças para construir a pesquisa, além de utilizar o bordado para trabalhar com oficinas.

O levantamento feito na Scielo apresentou um artigo que se aproxima do meu objeto de estudo, *Abordagem sobre trabalho artesanal em história de vida de mulheres – Márcia Alves da Silva, 2015*, publicado da Revista de Estudo Feminista. Esse artigo referencia diretamente as mulheres que produzem e trabalham com esse fazer repassado para várias gerações.

Nos anais do CONFAEB, não encontrei trabalhos sobre as relações e possibilidades entre arte/ artesanato e trocas de processos entre artistas que vêm da educação formal e informal.

Nos artigos encontrados na ANPAP as discussões estão mais próximas da minha proposta. Lima (2014), Santos (2014) e Magrini (2017), trazem discussões acerca da produção da cerâmica, no contexto da tradição de uma comunidade, de uma prática que foi passada durante gerações e/ ou com identidade feminina. Já Zaccara (2017) e Paranhos (2017) abordam a questão das representações do corpo na arte, discussão que apresentarei no último capítulo, Boneca de Trapo, em que apresento a minha produção. Ferreira (2015) traz suas memórias através da colcha de retalhos, ativador de suas lembranças, algo similar a minha relação com a boneca de pano.

A pesquisa de Perini e Belle (2011), traz a produção da boneca Abayomi relacionada a Duchamp. Estudo que também trata da discussão a respeito da produção manual e conceitual. “Tanto Duchamp como os quilombolas dão valor àquilo que não tem valor: uma roda de bicicleta ou um pedaço de pano viram arte com a intencionalidade do artista” (PERINI; BELLE, 2011, p.678).

O diálogo entre as artes visuais e o artesanato é, justamente, o que tenho buscado, e a partir dos critérios que foram adotados no estado da questão, noto que ainda existem poucas investigações nessa área. Além disso, é importante frisar que nenhum

estudo encontrado tem como interesse o grupo do Cariri, levando-se em conta seis anos de publicação em dois eventos importantes para Artistas/Professores/Pesquisadores.

Desta forma, essa pesquisa é necessária tanto para o campo científico e artístico, pois são poucas as pesquisas que abordam o tema do fazer feminino e o diálogo entre artistas visuais e artesãs; quanto para o campo social uma vez que o estudo pode revelar o quanto é necessário compreender o papel e a presença da mulher como protagonista na arte popular local.

Entendendo que a pesquisa está voltada para a poíesis, em que intencionei explorar o processo de criação, proponho uma nova estrutura textual para apresentar esse estudo como artista visual, pois a minha proposta é que a dissertação inclua também o processo artístico.

Compreendo como Mulher/Artista/Professora/Pesquisadora que há a necessidade de me referir a outras mulheres, em posições iguais a minha, utilizando nome e sobrenome para, desta forma, reafirmar meu lugar como mulher dentro da academia.

A pesquisa foi desenvolvida em três momentos. Inicialmente realizei o levantamento do Estado da Questão. Para tanto busquei artigos, teses e dissertações que se aproximam do meu objeto de pesquisa. Em seguida entrei em contato com a Associação das Bonequeiras e me propus a conhecer mais suas trajetórias e processos criativos. Tal propósito fez com que no último momento pudesse apresentar,

por meio do processo de criação artística, trabalhos autorais frutos dessa aproximação, mostrando o resultado dessa experiência que resultou em uma produção escrita e artística.

Assim, o texto está organizado em cinco partes. Na primeira temos Boneca, referente à introdução da pesquisa; em seguida temos a Boneca de Porcelana, em que contextualizo e discuto as relações históricas entre arte/artesanato e artista/artesã.

Na terceira parte, Boneca do Sertão, busco na história as origens da boneca, até chegar ao seu uso no artesanato e nas artes visuais.

No quarto momento em Boneca do Pano, apresento a Associação das Bonequeiras no Pé de Manga, suas histórias, memórias e produção.

O último capítulo, Boneca de Trapo, é dedicado à minha produção artística depois do contato com as Bonequeiras. Nesse momento relato a minha trajetória no desenvolvimento deste trabalho e os processos de criação depois do contato com esse grupo.



Boneca de Porcelana



Quando me reporto à história algumas imagens passam pela minha cabeça e uma é bastante persistente: são as imagens de porcelana e elas sempre me parecem tão distantes. Recordo que, na oportunidade de ver um objeto de porcelana, ele está sempre guardado em uma vitrine ou em armários na parte mais alta. Parece-me engraçado guardar algo tão delicado e tão longe do chão.

E dentro dessa relação entre o frágil e o perigo, que deve ser guardado em segurança, vejo o quanto as mulheres já foram tratadas como porcelanas. Durante séculos fomos objetos para serem contemplados, não importava o que queríamos ou o que pensávamos, apenas o que aparentávamos. Através da luta de muitas mulheres, machucadas pela dureza da sociedade, conquistamos direitos e cada vez mais deixamos de ser objetos. Agora estamos resgatando nossa história e mostrando a nossa relevância, seja na história do mundo ou na arte.

“Por que não houve grandes mulheres artistas?”, questão levantada por Linda Nochlin em 1971. De fato, existiram mulheres/artistas ao longo da história da arte, como afirma a pesquisadora Madalena Zaccara:

Existiram mulheres artistas trabalhando nos mosteiros da Idade Média, nos ateliês renascentistas e nas cortes dos príncipes do Barroco. Existiram mulheres artistas nos bairros boêmios do século XIX, e elas também participaram da consolidação das vanguardas. Existem mulheres artistas nos mais diversos campos da arte ampliada da pós-modernidade. A presença da mulher no universo da criação não foi tão limitada como a bibliografia e a crítica nos querem fazer acreditar (ZACCARA, 2017, p. 23).

Porém, as mulheres que tentavam enveredar no caminho artístico tinham de se submeter ao sistema e normas impostos pelas academias de arte, quando tinham sua entrada permitida. É possível encontrar registros da entrada de artistas/mulheres na academia antes da segunda metade do século XIX, entretanto a Alemanha, por exemplo, só autorizou a entrada oficial de mulheres no início do século XX.

Por isso, poucas mulheres se destacaram e foram reconhecidas pela História da Arte, patriarcal, hegemônica e ocidental. Dentro desse contexto, encontramos em alguns livros destaque para a italiana Artemisia Gentileschi (1593-1653). Apesar de tornar-se mais conhecida devido a violência sexual que sofreu na adolescência, seus trabalhos são comparados a Caravaggio e apesar dos traumas sofridos pelo abuso e pelo processo judicial contra o estripador, ela foi reconhecida como artista profissional. Lavinia Fontana (1552-1614), outra

artista italiana, teve destaque em seu trabalho e foi convidada pelo Papa Clemente VIII para ir a Roma. Sofonisba Auguissola (1532-1625) também em sua época conseguiu reconhecimento internacional.

Podemos encontrar um exemplo desse comportamento em um renomado livro *A História da Arte*, de Ernst Hans Gombrich (2008). Nele temos uma visão ocidental, branca e patriarcal, em que apenas uma mulher/artista é citada, Kathe Kollwitz, p. 566, capítulo *Arte experimental*.

Em uma entrevista Ana Mae Barbosa questiona Gombrich sobre resgatar as obras de arte feitas por mulheres na história da arte. Sua resposta foi tendenciosa:

Ana Mae: Mais uma pergunta, professor. O que o senhor pensa da nova tendência de estudar a História da Arte da mulher?

Gombrich: Nada.

Ana Mae: Terrível resposta...

Gombrich: Não penso nada, porque nós simplesmente não sabemos nada. Veja: há muitas tapeçarias, coisas muito belas, feitas na Idade Média. Como se pode dizer se foram feitas por homens ou por mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa. Se eu ligo rádio e ouço alguém tocando algo muito bem, não posso dizer se é homem ou mulher. Não tem o menor sentido. É irrelevante. Na literatura também, como saber em alguns casos? Jane Austen, por exemplo, sabemos

que era mulher. Mas, Georges Sand poderia não ter sido mulher, ela inclusive tentou não ser. É algo que não posso realmente conceber. Não há uma arte da mulher (BARBOSA, 2011, p. 39-40).

Em uma entrevista Ana Mae Barbosa questiona A fala de Gombrich mostra o quanto ainda é considerado natural, a violência contra as mulheres e seu papel na história. O que reforça a necessidade da nossa luta pela visibilidade das mulheres/artistas, já que essa profissão durante séculos se considerou algo inconcebível para uma mulher. Pois,

Una vez más, lo que se observa es una estrategia discursiva para distinguir entre buen y mal arte en relación con hombres y mujeres. La exclusión de estas últimas de la formación necesaria para convertirse en pintoras de historia – lo cual desde ya no impidió que algunas mujeres trabajaran en esa área – fue probablemente un inconveniente para ellas. Pero lo que es más importante, su exclusión funcionaba como una estrategia por medio de la cual los establecimientos académicos podían diferenciar las esferas de actividad de hombres y mujeres. Esta segregación construida a nivel institucional fue luego representada como prueba de la desigualdad innata entre talentos (POLLOCK, 2015, p.100-101)²¹.

Ou seja, reconhecer homens artistas era bem mais simples, pois o sistema os favorecia, enquanto as mulheres sentiam dificuldades desde o momento em que decidiam enveredar pelo caminho da arte,

| 2 | Mais uma vez, o que se observa é uma estratégia discursiva para distinguir entre arte boa e má em relação a homens e mulheres. A exclusão destas últimas da formação necessária para se converterem em pintoras de história – o qual não impediu que algumas mulheres trabalhassem nessa área - foi provavelmente um inconveniente para elas. Mas, o que é mais importante, sua exclusão funcionava como um estratégia pelo qual instituições acadêmicas poderiam diferenciar as esferas de atividade de homens e mulheres. Essa segregação construída em nível institucional foi mais tarde representada como prova da inata desigualdade entre talentos (POLLOCK, 2015, p.100-101). Tradução minha.

seguindo a reflexão de Griselda Pollock. O que Gombrich faz é repetir o passado, reconhecendo trabalhos feitos por homens como se fossem mais talentosos do que as mulheres. Mulheres que foram obrigadas entre os séculos XVIII e XIX a se dedicar, tão somente, ao estudo de gêneros menos prestigiados, como as naturezas mortas, retrato e paisagem, por exemplo. Dessa forma as mulheres/artistas pareciam limitadas e sem talento.

Para mudar essa realidade foi necessária resistência. Mulheres/artistas se rebelaram contra os padrões impostos pelas academias de arte e seguiram, apesar das dificuldades, a carreira artística.

A luta continua ainda hoje, pois temos que determinar nosso lugar. Muitas vezes, continuamos sendo objetificadas, como nos séculos passados, e nosso talento ainda é colocado à prova.

Sobre a objetificação do feminino Berguer afirma:

Na forma artística do nu europeu os pintores e os proprietários- espectadores eram geralmente homens, e as pessoas, em geral mulheres, eram tratadas como objetos. Esse relacionamento desigual está tão fortemente fincado em nossa cultura, que ainda estrutura a percepção que muitas mulheres têm de si próprias. Elas fazem consigo mesmas o que os homens fazem com elas. Como homens, elas fiscalizam a própria feminilidade (BERGER, 1999, p.65).

Podemos ver que em Gombrich, existem diversas representações da nudez feminina e uma mulher/artista, o que me faz recordar o coletivo feminista Guerrillas Girls. No ano de 2017 elas estiveram na cidade de São Paulo realizando um dos seus trabalhos em que apresentaram a porcentagem entre a relação de mulheres/artistas que fazem parte do acervo dos museus em relação às representações do nu feminino. Desta vez o alvo foi o Museu de Arte de São Paulo (Figura 5), elas iniciaram a problematização com a seguinte mensagem: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% das artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos. (www.guerrillagirls.com)”



Figura 5: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo. Apenas 6% das artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”, 2015.

Pesquisas e trabalhos artísticos vêm ganhando mais força no decorrer dos anos e outras autoras e autores registram em seus estudos o enorme fosso que foi construído para distanciar a mulher do mundo artístico. Como exemplo, podemos citar Janson e Janson (1996); Perrot (2008); Woolf (2014); Barbosa (2011); Simioni (2015).

Ofuscadas pelo talento dos seus mestres, inferiorizadas em suas produções, proibidas de acesso a conteúdos e práticas do aprendizado acadêmico artístico, reprimidas em seus lares, desencorajadas pelos familiares e pela sociedade a seguir carreira artística; invisibilizadas e menosprezadas, rotuladas, inclusive, por estudiosos da arte etc. Todos estes foram alguns dos fatores apontados pelas autoras e autores que nos ajudam a compreender o esquecimento da mulher no circuito de arte, nos livros de história da arte e em muitos museus e galerias.

Quando penso, contudo, em História da Arte e sobre o lugar da mulher dentro do contexto artístico, me volto para um contexto que não é meu. Isso sem desmerecer a história do outro, mas como mulher, artista, brasileira e, especificamente, nordestina, não consigo encontrar no meu país uma história da arte brasileira que contemple, de fato, o território nacional. Quando penso em mulheres artistas brasileiras, me vem à cabeça apenas dois nomes: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, ambas pertencentes à região sudeste do país, abrigo da cidade que mais recebe o circuito artístico e cultural do Brasil: a cidade de São Paulo.

Esse olhar direcionado para uma história da arte contada, que parte somente de centros hegemônicos, ofusca o conhecimento e a descoberta de inúmeros outros nomes e obras de arte potenciais, de mulheres que foram apagadas e/ou esquecidas pela história da arte brasileira também.

Como artista nordestina é frustrante perceber o quanto a região em que estou inserida é pouco reconhecida dentro do cenário artístico. Mulheres Artistas: As pioneiras 1880-1930, um recorte de 50 anos, foi uma exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo (Figura 6), no ano de 2015, que deveria destacar a inserção das mulheres na arte brasileira. Porém, é extremamente curioso notar que dentre as 21 artistas selecionadas para a exposição, apenas uma é nordestina.



Figura 6: Divulgação da Pinacoteca do estado de São Paulo Exposição: Mulheres Artistas: As pioneiras 1880-1930. 2015.

Hoje conseguimos encontrar esse questionamento dentro do livro organizado pela Professora Doutora Madalena Zaccara, intitulado “De Sinhá Prendada a Artista Visual” (2017), em que ela dá visibilidade e reconhecimento às mulheres/artistas pernambucanas. Com destaque não apenas para as que nasceram no estado, mas as que se tornaram pernambucanas, nele podemos ver a quantidade de mulheres/artistas que existem em apenas um estado da grande região Nordeste. Foram mais de 210 mulheres/artistas catalogadas no estado de Pernambuco. Esse levantamento foi delimitado desde o início do século XX até o início do século XXI. Nele podemos encontrar mais detalhes sobre a trajetória de artistas que não são citadas nos livros ou catálogos de arte brasileira, caso citado anteriormente em relação ao catálogo referente à exposição que deveria homenagear as mulheres/artistas pioneiras.

Investigar e entender a importância da história e do registro da produção artística, bem como de suas artistas é uma tarefa fundamental para aqueles que se debruçam nos estudos científicos das Artes Visuais. Nesse sentido, delimito minha pesquisa à cidade onde passei grande parte da minha vida, o Crato, estudando um grupo específico de mulheres, ou melhor, a Associação das Bonequeiras no Pé de Manga. É uma forma de dar visibilidade não apenas a elas, mas também a mim mesma como mulher. Vejo que é necessário me reportar a minha localidade, me reafirmar como artista dessa região e contribuir com os estudos de campo.



Figura 7: Mapa de localização da Região do Cariri, s/a.

Entretanto, é necessário levar em conta a seguinte situação: a Região do Cariri (Figura 7) apesar de ser vista para alguns como um “celeiro cultural”, não tem um circuito artístico forte. O que quero dizer com isso é que a região conta com um Centro Cultural do Banco do Nordeste, localizado na cidade de Juazeiro do Norte, fundado em 2006; possui outros espaços expositivos, oferecidos pelas unidades do SESC - Serviço Social do Comércio, com funcionamento nas cidades do Crato e Juazeiro do Norte. Outro ponto relevante é o Curso de Artes Visuais e Teatro, que passou a funcionar apenas em 2008, na Universidade Regional do Cariri – URCA.

Ou seja, a região tem uma grande riqueza cultural, uma população que em grande parte demonstra ter habilidades técnicas e manuais, além dos que carregam os conhecimentos que foram passados por gerações. Percebo apesar de tudo, que a região

não recebe um grande circuito e incentivo artístico e cultural. Por isso, minha pesquisa tem como foco a Associação das Bonequeiras no Pé de Manga. Elas não têm formação acadêmica em Arte, mas têm muitas habilidades e potencialidades artísticas no processo criativo.

Esta é a discussão que pretendo esboçar nesse momento. As mulheres que enveredavam pelo campo artístico foram taxadas de amadoras, conforme expresso por Simioni (2008, p.91) “O termo trazia conotações negativas: a ideia de um passatempo erudito com oposição ao trabalho árduo; frivolidade; ausência de profissionalismo e desconhecimento técnico”.

Reportando-me ao artesanato indago se o “ser amadora” poderia ser entendido com o ser artesã?

Alguns teóricos afirmam que no artesanato o lugar da mulher é mais bem aceito, pois elas estariam trabalhando dentro de suas casas, nas horas vagas, como simples passatempo:

No que se refere ao artesanato, ele permanece sendo realizado por mulheres em seus lares. Essa atividade era inclusive incentivada pela igreja, pois se constituía numa forma pedagógica de aprendizagem dos “papéis femininos”. Inclusive muitas escolas formais tinham o aprendizado em artesanato como parte de seu currículo. Desta forma, portanto, o domínio dos chamados “trabalhos manuais” era fundamental para o exercício da feminilidade (SILVA, 2015, p.252-253).

Se por um lado os “trabalhos manuais” eram vistos como “prendas femininas” e até eram incentivados, por outro lado quando se pensava em comercializar esse produto, ele se tornava um empecilho, principalmente durante o século XIX, visto que as mulheres nordestinas que tentavam ajudar na renda familiar não eram bem vistas socialmente:

Entretanto, essas atividades, além de não serem muito valorizadas, não eram muito bem-vistas socialmente. Tornavam-se facilmente alvo de maldicência por parte de homens e mulheres que acusavam a incapacidade do homem da casa, ou observavam sua decadência econômica. Por isso, muitas vendiam o produto de suas atividades através de outras pessoas por não querer aparecer. Na época, era voz comum que a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro (FALCI, 2011, p.249).

Do mesmo modo que as artistas tiveram dificuldade para se profissionalizar e não recebiam pelos seus trabalhos, no nordeste brasileiro, as mulheres tentavam adquirir alguma renda das suas habilidades, mesmo que não fosse uma atividade bem vista pela sociedade da época. No entanto, esse trabalho resiste ao tempo, aos preconceitos, como afirma a pesquisadora Lêda Guimarães:

O trabalho de mulheres é uma constante na cultura popular: fiandeiras, paneleiras, figureiras e outras mais, que tanto podem ser encontradas em pequenas cidades como nos grandes centros urbanos, reciclando materiais, aprendendo com

revistas e/ou com a televisão. Na distância tempo/ espaço, a consciência de que chamar atenção para o trabalho estético, posto nas formas cotidianas, no artesanato, nos trabalhos manuais, no industriano, no corpo, etc., é um movimento de resistência política do desvelamento e empoderamento da estética feminina silenciada de várias formas, quer seja pela ausência quer pelo descredenciamento estético das manifestações consideradas mais “sensíveis” e, portanto, menos intelectuais (GUIMARÃES, 2012, p.23).

Portanto, a questão não é ser artista ou artesã, é ser mulher. O que nos define não é o nosso profissionalismo ou diploma; é o nosso gênero.

Mesmo chegando a esse entendimento sobre a condição do meu gênero, ainda sinto a necessidade de entender mais sobre a discussão e as definições da arte e do artesanato. Conforme acenado anteriormente, a região do cariri ainda não tem um circuito artístico forte, mas tem uma grande variedade de trabalhos artesanais que vão da xilogravura ao barro.

Por isso, para compreendermos esses conceitos entre arte/artesanato é necessário que revisitemos a história da arte, para entendermos quando o artesanato passou a ser o artista e quando os trabalhos manuais se tornaram arte.

A arte do antigo Egito era voltada para os mortos, uma arte para a eternidade, feita em sua maioria por escravos.

Os escravos supriam, de maneira mais ou menos constante e a baixo custo, a necessidade de mão-de-obra para todo o tipo de tarefa. As atividades que necessitavam de esforço físico ou do uso das mãos passaram a ser vistas como atribuições pouco honráveis, ligadas ao trabalho servil e não compatíveis com a posição social do homem livre. O desprezo pelo trabalho manual, traduzido pelo pouco prestígio da pintura e da escultura em relação à literatura e a outras atividades intelectuais, já se encontra presente no antigo Egito, sofrendo uma acentuação considerável na cultura greco-romana (OSINSKI, 2002, p. 13).

O mesmo aconteceu na cultura greco-romana que também via no trabalho manual algo inferior.

Enquanto o poeta era considerado um vidente, um profeta que interpreta mitos e perpetua a fama, o artista não passa de um artesão que trabalhava por remuneração, o que já era, por si um motivo de desprestígio. As atividades remuneradas e o trabalho produtivo em geral eram menos prezados pela sociedade grega, por sugerirem subordinação e serviço. Não se considerava que o artista participasse dos valores espirituais do conhecimento ou da educação, conceitos tão prezados por aquela cultura. Trabalhar com a mente e manter as mãos limpas era o ideal dos gregos, e o artista entrava em desvantagem nesse aspecto, por ser sua obra fruto do trabalho das mãos e resultado de um processo tido como sujo (OSINSKI, 2002, p.14-15).

Podemos ver que duas das grandes civilizações do mundo antigo, dentro de uma história eurocêntrica, base de nossa formação escolar, viam o trabalho manual daquele período como algo inferior. E hoje chamamos de arte, ou seja, o que um dia foi inferiorizado, se tornou superior no mundo moderno.

Outros teóricos conceituam a arte e o artesanato da seguinte forma:

As palavras artesanato e arte possuem a mesma raiz etimológica, vem do latim *ars*, que remetia à capacidade de fazer alguma coisa, habilidade, técnica. A antiguidade não conheceu o termo artesanato, a palavra arte recobria também o campo semântico que hoje é indicado por esse conceito. Arte se referia a qualquer atividade que observasse dados regras e implicasse um aprendizado. A poesia, por exemplo, não era considerada arte, pois envolvia uma inspiração. A arte nasceria das mãos e das cabeças, de habilidade manual e de sua posterior racionalização, não da inspiração do espírito. A inteligência vinha depois do aprendizado, se adquiria, não se portava (MUNIZ, 2016, p. 75).

Séculos se passaram, a arte foi se modificando, o lugar do artista também, deixou de ser o mestre de ofícios e passou a ser reconhecido pelo seu conhecimento. Começaram a fundar escolas nas

quais o artista poderia ensinar o que sabia para outras pessoas. Ensinar não apenas para seus familiares, mas para todos que estavam dispostos a aprender o ofício:

Na história da arte europeia, o surgimento das academias de arte, a partir do século XVI, tem papel decisivo na alteração do status do artista, personificada por Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). Não mais artesãos das guildas e corporações, os artistas são considerados teóricos e intelectuais a merecer formação especializada. É nesse momento que o termo belas-artes entra na ordem do dia como sinônimo de arte acadêmica, separando arte e artesanato, artistas e mestres de ofícios. É possível acompanhar, ao longo do tempo, aproximações e afastamentos entre belas-artes e artes aplicadas. Na arte moderna, a industrialização em curso e as novas tecnologias lançam o artesanato numa crise inédita, fazendo do artista um intelectual apartado da produção industrial (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2018).

Dessa forma, passou a existir a separação entre o artista e o artesão, com afirma Muniz:

A palavra artesão tem como origem o italiano *artegiano*, que era aquele que exercia atividades mecânicas ou decorativas, aquele que fazia objetos com as mãos visando ao uso doméstico. Em contra partida o artista agora é aquele que

procura espiritualizar e elevar intelectualmente aquilo que faz, afastando-se dos artesãos, embora continue se inspirando naquilo que fazem (...) (MUNIZ, 2016, p. 75).

Mas, e dentro do contexto brasileiro quando começou a surgir essa separação?

A princípio minha investigação parte do período colonial brasileiro. Apesar de não conseguir muitas informações sobre a arte pré-colombiana no Brasil, foi durante a colonização realizada pelos europeus que se iniciaram os conceitos de desvalorização dos trabalhos manuais feitos pelos nativos. Durante o período colonial do Brasil, as artes foram usadas para catequizá-los.

Uma das missões de mais destaque nesse período foi a jesuíta. Os jesuítas fundaram escolas para ler e escrever, eram responsáveis pela educação dos filhos da elite colonial e por meio das artes realizavam o processo de catequização dos nativos, usando o canto coral e o teatro.

Também foram os responsáveis por criar as escolas-oficinas, locais em que os irmãos oficiais ensinavam a nativos e pessoas escravizadas, ofícios como pintura, carpintaria, tecelagem.

Mas, em 1759 o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas da colônia e de Portugal, deixando todo o trabalho que desenvolveram abandonado. Porém, quando a coroa portuguesa chegou ao Brasil em 1808, foram feitas diversas reformas para recebê-la,

entre elas estava a criação da escola real das ciências, artes, ofícios no Rio de Janeiro, fundada em 1816, com a missão francesa, que a pedido de Dom João VI, veio ao Brasil.

Um dos marcos da história da arte brasileira foi a implantação da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro em 1816. Era uma forma de elitizar a colônia para a chegada da corte portuguesa.

Quando a missão francesa chegou ao Brasil se deparou com a arte local, o barroco brasileiro “(...) realizado por artistas de origem popular, mestiços em sua maioria, considerados simples artesãos pela camada superior – sua arte foi rechaçada pela classe dominante (BIASOLI, 1999, p.54)”. Portanto, não foi bem recebido já que, como vimos no Egito e na Grécia antiga, o trabalho manual feito por pessoas que não pertenciam à elite era inferiorizado.

Segundo Ana Mae Barbosa “as atividades manuais eram rejeitadas nas escolas de homens livres e primariamente exploradas em função do consumo nas missões indígenas ou no treinamento dos escravos” (BARBOSA, 2002, p.22). Ou seja, determinados trabalhos manuais eram considerados inferiores, pois quem os exercia eram pessoas escravizadas, nativos ou mestiços, a quem os jesuítas ensinaram os ofícios básicos para ajudar nas construções das primeiras capelas e imagens.

Por isso a necessidade de trazer a missão francesa ao Brasil, era também uma maneira de equipar a colônia, tão precarizada pelo processo de colonização, para receber a corte de portuguesa.

Logo a missão artística francesa instaurou o ensino neoclássico na academia, o que criou o distanciamento entre a academia e a arte popular. Porém, não recebeu o que esperava, pois havia pouco interesse dos filhos da elite em fazer parte da academia.

Todos esses fatos criaram certo preconceito em relação às artes e a população, pois se acreditava que a academia era o lugar da elite. Desse modo, a arte era algo desnecessário para população em geral.

Mário de Andrade (1938), durante o período modernista, acreditava que todo artista deveria ser ao mesmo tempo artesão, pois ele entendia que o artista deveria conhecer os processos, as técnicas, os materiais. Dentro desse contexto consigo ver que meu processo criativo tem muita relação com o artesanato, visto que tenho essa necessidade de buscar o processo, de estudar a técnica e os materiais que estou trabalhando. “O artesanato é uma parte técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte técnica que se pode ensinar” (ANDRADE, 1938, p.13).

Vivi esse ensino, tanto na universidade quanto nos momentos em que estive com as Bonequeiras, consegui sentir as pequenas diferenças. Nas aulas práticas que tive, professoras/professores estavam

a nossa disposição, nos orientando, provocando nosso processo criativo. Quando fiz a oficina oferecida pelas Bonequeiras, com duração de apenas algumas horas, percebi que a intenção era passar para o público, exatamente, a técnica que elas dominavam. Elas não provocavam a nossa criatividade, elas tinham quase que uma “receita” a seguir, um passo a passo. Claro que esse processo pedia certas técnicas, mas a forma das bonecas era aquela.

Hoje, cada vez mais, artistas procuram conhecer melhor os materiais e as técnicas e se permitem experimentar. Essa pesquisa é fruto desse processo, em que me permito aprender com outras mulheres que juntas aprenderam a fazer bonecas de pano com as poucas recordações e referências que possuem.

Enquanto Mário de Andrade (1938) defende a ideia de que o artista também deve ser artesão GULLAR vê de outra forma

[...] distingue-se do artesão que continua a produzir objetos de uso e preso às formas tradicionais. Uma das características do artesanato, em contraposição à arte então nascente, é que esta se caracteriza

pela busca de novas formas e estilos, enquanto o artesanato é conservador e repetitivo. Nele, a experiência é passada de pai para filho e não como

conhecimento estético, forma estilística, mas como a forma do objeto, ou seja: um copo se faz assim, uma bandeja se faz assim, um cálice se faz assim (GULLAR, 1994, p. 8).

Outro autor nos chama a atenção ao discutir os conceitos de arte e artesanato, apresentando também dados históricos para sua compreensão.

A palavra latina art, matriz do português arte, está na raiz do verbo articular, que denota a ação de fazer junturas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam a comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As artes liberais eram exercidas por homens livres; já os ofícios, artes serviles, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos artista e artífice (de artes: o que faz arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual (BOSI, 1985, p. 13-14).

É interessante perceber em Bosi a citação de que os ofícios de artesanato aliavam sua utilidade ao belo. Logo, nos faz lembrar a BAUHAUS, fundada em 1919 por Walter Gropius, arquiteto, projetista e professor alemão que tinha como ideal a união “do artista-artesão (proposta por William Morris) e a ideia de complementaridade entre as diversas artes,

contribuindo para a realização de uma arte arquitetônica abrangente que alimentasse a distinção entre elementos construtivos e decorativos” (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2001, p.47-48).



Figura 8: Exposição: A mão do povo brasileiro, 2016. Direitos: MASP

Mas, o movimento Arts and Crafts traz uma nova perspectiva em relação ao assunto:

Arts and Crafts é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa a mecanização e a produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recupera a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. A expressão “artes e ofícios” - incorporado em inglês ao vocabulário crítico - deriva da Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios, fundada em 1888 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS, 2018).

O artesanato carrega essa carga cultural, e mesmo diante do contexto cada vez mais tecnológico que estamos vivendo, nos voltamos para trabalhos mais simples, mas que ao mesmo tempo tem uma complexidade tão forte, justamente por causa da carga histórica que um objeto pode carregar, fruto de um processo, que às vezes é transmitido de geração em geração. Desta forma:

O artesanato tem importância significativa na cultura de todos os povos, desde tempos mais remotos em que cada comunidade confeccionava objetos utilitários e ritualísticos, suprindo assim suas necessidades materiais e espirituais. Surge, portanto, com o propósito de ser útil, de ter uma função na comunidade. Esse fator estabelecia um vínculo do artesão com a economia da região. Sob esse ponto de vista, o trabalho do artesão foi gerado pela sociedade e seu trabalho está submetido a ela (GUIMARÃES, 2012, p.67-68).

Assim, o que difere um trabalho de arte e um trabalho artesanal são detalhes, como um conceito, um material, até mesmo o local de comercialização e quem comprar seus objetos.

Em 1969, a arquiteta Lina Bo Bardi, também curadora, cenógrafa e pesquisadora, profundamente interessada na cultura brasileira, organizou uma exposição para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, resultado de suas vivências, viagens e pesquisas, pelo Brasil. Ela, juntamente com o diretor do museu, Pietro Maria

Bardi (1900-1999), Glauber Rocha (1939-1982) cineasta e com Martim Gonçalves (1919-1973), diretor de teatro, apresentaram cerca de mil objetos que foram selecionados durante essa vivência.

A exposição organizada por Lina intitulava-se “A mão do povo brasileiro” (Figura 8). Sua primeira inauguração foi em abril de 1969 e em 2016 foi novamente exposta. A ideia era mostrar a vasta cultura que o Brasil possui, através da arte popular.

Mas, ao levar o artesanato para dentro do espaço consagrado da arte, ela estaria legitimando esses trabalhos?

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (BARDI, 2016, p.291).

A curadora se volta justamente para a nossa história da arte e encontra nas expressões populares, a arte do nosso país, a arte que não conseguimos aceitar desde o período colonial. Chega a ser estranho o quanto ainda somos influenciados e reconhecemos como arte o que vem de fora.

Quando Lina Bo Bardi leva essa arte que vem de diversos lugares do Brasil, que é feita por pessoas que talvez nem chegaram a estudar e ter uma formação artística dentro da academia, para um lugar que legitima a arte, o museu, ela abre esse questionamento, novamente: o que é arte? Então, levanto o seguinte questionamento, o que é arte para o brasileiro?

Diante de todas essas discussões, conceitos e relações entre artista/artesão, arte /artesanato, encontro mais perguntas que respostas. Para alguns é possível afirmar que tanto o artista tem um pouco do artesão quanto o artesão tem um pouco do artista. A legitimação da arte vem dos espaços e do reconhecimento do sistema da arte. Logo, o que podemos ver como artesanato hoje, pode ser reconhecido como arte no futuro.

Dentro do artesanato homens e mulheres têm seu espaço. Porém, o espaço que muitas artesãs ocupam dentro dessa área, historicamente, tem relação também com as “prendas” que serviam para encantar os pretendentes, tais como o bordado, ponto de cruz, crochê, mas que foram usadas para ajudar na renda familiar, como podemos ver nas histórias de vida das mulheres, que formam o grupo das Bonequeiras no Pé de Manga. Vamos enveredar nas suas memórias e em suas trajetórias dentro do grupo, nas páginas seguintes.



Boneca do Sertão



Quando uma menina tem uma boneca ela tem mais que um brinquedo, ela tem uma confidente:

Na infância, a confiança ocorria com a boneca, que, na primeira metade do século XIX, tinha aspecto de mocinha; as bonecas francesas obedeciam aos cânones da beleza vigente, tinham cintura fina, quadril largo e roupa de acordo com as tendências da moda. (...) A escolha da boneca, que acompanhava as meninas em seus passeios, permitia a confiança; todavia, há uma considerável mudança de papéis por volta de 1855, quando esses brinquedos assumem formas de bebês, e as meninas conscientizam-se sobre o aprendizado materno (XIMENES, 2011, p.44).

Mas, a ideia de “boneca” que conhecemos hoje tem origens remotas, dos tempos da pré-história, um período em que se cultuava a Deusa Grande Mãe. Rosalind Miles, no livro *A História do Mundo pela Mulher* (1989), cita que de 25000 a 50000 AC havia “figurinhas de Vênus”, feitas de pedra e marfim, o que me remete a imagem da Vênus de Willendorf, encontrada na Áustria (Figura 8), uma escultura de pequeno porte, mas minuciosamente trabalhada, principalmente nas partes genitais.



Figura 8: Vênus de Willendorf.

Tudo leva a crer que a escultura seja uma espécie de amuleto para ajudar na reprodução, “As bonecas servem de talismãs. Os talismãs são lembretes do que se é sentido, mas não visto; do que existe, mas não é de evidência imediata” (ESTÉS, 1994, p.119).

A figura extremamente arredondada remete a uma representação de uma figura feminina voluptuosa, que no período era sinônimo de fertilidade, isso porque “O sexo feminino era reverenciado por sua capacidade de reprodução e total desconhecimento do papel do homem na concepção” (ROCHA, 2009, p. 45).

Alguns historiadores têm dificuldade em categorizar a função destes objetos, pois poderiam exercer diversas funções, como cita Ariès:

Os historiadores de brinquedos e os colecionadores de bonecas e de brinquedos-miniaturas sempre tiveram muita dificuldade em distinguir a boneca, brinquedo de criança, de todas as outras imagens e estatuetas que as escavações nos restituem em quantidade semi- industriais que quase sempre tinham uma significação religiosa: objetos de culto doméstico ou funerário, ex-votos dos devotos de uma peregrinação etc. (ARIÈS, 1986, p.89-90).

No Brasil temos alguns desses exemplos, como apresentamos a seguir, em comunidades que utilizam a boneca para educar e manter viva sua resistência e cultura.

Boneca Karajá

No Brasil o povo Karajá vive às margens do Rio Araguaia, nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso. Um dos costumes, ainda mantido, é a confecção das bonecas de cerâmica (Figura 9), que é de fato utilizado para a educação das crianças Karajás:

Com motivos mitológicos, de rituais, da vida cotidiana e da fauna, as bonecas karajá são importantes instrumentos de socialização das crianças que se vêem nesses objetos e aprendem a ser Karajá, recebem ensinamentos, conhecem as técnicas e saberes associados à sua confecção e usos. Por representarem cenas do cotidiano e dos ciclos rituais, elas portam e articulam sistemas de significação da cultura Karajá. A pintura e a decoração das cerâmicas estão associadas, respectivamente, à pintura corporal dos Karajá e às peças de vestuário e adorno consideradas tradicionais. Indicativos de categorias de gênero, idade e estatuto social, a pintura e os adereços complementam a representação figurativa das bonecas, que identificam então “o Karajá” homem ou mulher, solteiro ou casado, com todos os atributos que “a cultura” cria para distinguir convencionalmente essas categorias (SABERES E PRÁTICAS ASSOCIADOS AOS MODOS DE FAZER BONECAS KARAJÁ, 2017).

Um objeto que não é exatamente um brinquedo, mas ao mesmo tempo é feito para que as crianças aprendam e entendam o que é ser Karajá, uma forma de reafirmar e manter viva a sua identidade. Outro

fato que chama a atenção é que as bonecas são produzidas apenas pelas mulheres Karajás (Figura 10), considerando uma tradição, que faz com que este seja um ofício transmitido de geração em geração.



Figura 9: Boneca Karajá. Fonte: www.xapuri.info



Figura 10: Mulher fazendo uma boneca. Fonte: portal.iphan.gov.br

Boneca de Conceição das Crioulas

No Quilombo de Conceição das Crioulas, localizado a 42 km da cidade de Salgueiro-PE e a 171 km da cidade do Crato-CE, a comunidade também produz suas bonecas (Figura 11 - 12). No verso do folder que acompanha as bonecas pretas do Quilombo de Conceição das Crioulas encontra-se o seguinte texto:

Esta boneca negra é o símbolo da luta e resistência do povo de Conceição das Crioulas. Cada modelo foi desenvolvido a partir de desenhos das mulheres da comunidade, elaborados pelos jovens. Cada uma representa uma personagem marcante da história desse povo que soube a partir da união vencer grandes desafios e que continua forte e atuante na luta das comunidades quilombolas (VILELA, 2014, p.86).



Figura 11: Boneca Preta de Conceição das Crioulas.
Fonte: www.caatingacerrado.com.br



Figura 12: Detalhe do processo de criação.
Fonte: www.oimaginario.com.br

A pesquisa realizada por Ilca S. Lopes Vilela (2014), aborda uma visão semiótica sobre a comunidade, mas também revela a história do quilombo, que foi fundado por mulheres:

A história da origem da Comunidade baseia-se numa narrativa mítica que se fundamenta na ação dessas seis “mulheres crioulas”. Tal narrativa enuncia o mito fundador de Conceição das Crioulas, atrelando à Comunidade uma fonte estrutural matriarcal que, por sua vez, fará parte da sua identidade local (VILELA, 2014, p.78).

Tendo em vista a busca por sua identidade e pela visibilidade do lugar utiliza todos os meios possíveis para se reafirmar e resistir:

(...) uma comunidade remanescente do quilombo que redescobriu as suas raízes através da atividade artesanal, uma forma de geração de renda e recuperação da autoestima. (...) Mas, o povo de Conceição quer mais, quer ter a liberdade para expandir seus domínios, levando com orgulho a sua arte para além da caatinga cercada de xique-xique (VILELA, 2014, p.86).

Olhar para o seu lugar, para si mesmo e se reafirmar, mostrar para o mundo a sua origem, é uma das possibilidades que a arte pode oferecer às mulheres de Conceição das Crioulas. Elas encontraram um caminho, enquanto outras estão trilhando e se redescobrimdo.

Bonecas Abayomi

As bonecas Abayomi são um exemplo da auto afirmação de um povo. Sua origem vem das mulheres escravizadas e trazidas com seus filhos nos navios negreiros. Para tentar aliviar a dor e o sofrimento da viagem, as mães usavam pedaços de tecido das próprias saias para fazer bonecas, trançando com nó, como a pesquisadora Ana Cecília R. dos Santos Godoi relembra:

No resgate contemporâneo feito dessa manifestação cultural transatlântica, elas são símbolo de resistência de mulheres negras que continuam incessantemente sua tradição e missão de cuidado com seus filhos e filhas e demais membros da comunidade. Abayomi significa “encontro precioso” em Iorubá, que representa uma das mais relevantes etnias do continente africano, tendo sua população integrado parte da Nigéria, Benin, Togo e Costa do Marfim (GODOI, 2016, p.74).

No início do ano de 2018, participei da “Oficina de Bonecas Abayomi como Patrimônio Material e Imaterial: Símbolo de Resistência Tradição e Poder Feminino”, ação que faz parte do Projeto Independente e Itinerante de Ocupação – História, Teatro, Artesania e Resistência, organizado pela historiadora Ânella Fyanma, formada pela URCA, e que agora atua oferecendo oficinas destinadas a trabalhar com a história e reafirmação simbólica das bonecas Abayomi. Durante o processo criei e conheci melhor a história dessa boneca.



Figura 13: Boneca Abayomi.
Fonte: www.afreaka.com.br



Figura 14: Minha boneca Abayomi. 2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

No processo criativo da oficina fomos provocados pela história da boneca Abayomi. Percebemos a carga simbólica de uma boneca que à primeira vista parece ser tão simples, mas foi criada em um momento de muita força por parte das mulheres negras, escravizadas junto com seus filhos. Outro ponto que me chamou a atenção foi reconhecer essa Abayomi como patrimônio. Segundo Candau:

Após uma longa evolução histórica da noção de patrimônio, desde a acepção romana do termo *patrimonium* (legitimidade familiar que mantém herança) até a concepção moderna (adesão efetiva a certos traços do passado e reapropriação de heranças diversas concernentes tanto ao material quanto ao ideal, o cultural e o natural), sua “extensão quase metafórica” abre a ele o caminho de uma expansão conquistadora (pode ser patrimônio nacional, etnológico, natural, imaterial, histórico, arqueológico, artístico e mesmo genético) (CANDAU, 2016, p. 159).

Podemos entender que reconhecer a boneca como patrimônio, é uma forma de reafirmar a identidade de um grupo, de uma comunidade, algo que consigo perceber dentro da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga do Crato. Elas entendem que o que fazem é um resgate de uma boneca que conheceram na infância. Assim, elas criaram a identidade do grupo e estão tornando a boneca um patrimônio da região.

A escolha por destacar nessa investigação as bonecas Karajás, bonecas de palha de Conceição das Crioulas e as Abayomis põe em destaque a relação que a mulher estabelece com esse objeto. Elas são as principais criadoras, usando-a para reafirmar sua identidade, sua história, suas origens. As bonecas apresentadas nessa investigação vão além do brinquedo doutrinador, são objetos de resistência, são utilizadas para que a memória resista ao tempo, para que a identidade de uma comunidade continue a existir e se torne um símbolo de luta.

Por isso, me voltei para meu lugar, por isso investigo as Bonequeiras no Pé de Manga, entre as artistas/artesãs que têm produção na região e se destaca pela produção da boneca de pano. Devo destacar essa citação

Há seis anos um trabalho que mistura diversão e resgate da cultura popular, com a fabricação de bonecas de pano, é realizado por um grupo de mulheres artesãs no município de Crato-CE. Esse grupo é conhecido popularmente como “Bonequeiras do pé de manga”, pois trabalham todos os dias, em baixo de um grande pé de manga, localizado no Bairro São Miguel, na zona urbana de Crato-CE. As Bonequeiras do pé de manga é formado por um grupo de 16 mulheres entre 28 e 90 anos de idade, o grupo iniciou-se no ano de 2002 e, hoje, emprega essas 16 mulheres que trabalham três horas por dia, produzindo em média 50 bonequinhas por mês, de variados tamanhos, cores e formas. As bonecas de pano são feitas de uma forma simples,

em que partes do corpo são confeccionadas em tecido, podendo o enchimento ser feito com diversos materiais, como palha, chumaços de algodão e panos (GEOPARKARARIPE, 2017).

À primeira vista podemos ver que se trata de um trabalho artesanal, também feito apenas por mulheres, de diferentes idades. Essa é de fato uma prática comum, e como afirma Márcia Alves da Silva:

Pensamos que o artesanato passe por uma dupla exclusão, pois, por um lado, constitui-se em uma atividade que não se adequou à produção industrial em massa (alicerce do capitalismo industrial) por sua característica de trabalho manual e criativo e, por outro lado, foi historicamente relegado quase que exclusivamente às mulheres e usado como forma de mantê-las atreladas ao espaço doméstico (SILVA, 2015, p. 251-252).

Ao mesmo tempo em que é possível dar visibilidade ao grupo, comunidade ou associação, o artesanato é colocado em segundo plano, quase que excluído, e de fato, as mulheres/artesãs têm uma visibilidade menor que os homens, mesmo que sejam maioria em alguns casos, como é o das Bonequeiras. Conforme relato anterior, os homens têm mais visibilidade dentro da arte popular na região do cariri.

Observo que a boneca tem outras utilizações além de ser brinquedo, nas artes visuais seu sentido pode se tornar subvertido, se tornar mais

conceitual, questionador e crítico. Seguirei essa investigação mostrando alguns exemplos de mulheres/artistas que utilizam a boneca em seus processos criativos e que serviram de exemplo para os meus processos criativos.

Márcia X

Márcia Pinheiro de Oliveira, conhecida como Márcia X, artista plástica brasileira, natural da cidade do Rio de Janeiro, iniciou sua carreira como performance em 1980. Conquistou diversos prêmios na área artística e seus trabalhos vão além da performance. Ela utiliza objetos de natureza diversa, seus trabalhos abordam temas como erotismo, sexualidade, religiosidade, infância, política. “(...) me aproprio de aspectos simbólicos destes materiais, combinando objetos, imagens e ideias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino” (MÁRCIA X, NATUREZA HUMANA, 2018).

Quando opta por utilizar brinquedos, principalmente bonecas, ela subverte o sentido do objeto, como fez em Soberba (Figura 15). Márcia tece relações entre o erotismo e a religiosidade, entre a umbanda e o catolicismo.



Figura 15: Márcia X. Soberba-1997

Rosana Paulino

Rosana Paulino, mulher negra/artista brasileira, natural da cidade de São Paulo, traz na sua poésis a condição de mulher negra:

Seus “bebês” ou “bonecas” nascem de recordações pessoais, como a boneca Catarina que vivia no porão da casa da artista, linda e loira, aos modelos de uma “Barbie”, a boneca transmitia um padrão inatingível de beleza para a garota negra e pobre. Mas, no decorrer do tempo, a boneca foi perdendo os cabelos, os braços, o corpo (CANTON, 2001, p.90).

Para Rosana, o modelo de boneca que tinha não se encaixava no seu padrão. A “mutilação” parece ser outro ato que temos em comum, na minha infância passei pelo mesmo processo e o apresentarei no decorrer dessa investigação.

Rosana traz em sua trajetória, sua identidade, seu lugar, seus “casulos” (Figura 16), os quais me remetem às Vênus usadas como amuletos de fertilidade de povos primitivos, consoante citei anteriormente.



Figura 16: Rosana Paulino. Número 1 com casulos, série Tecelãs, 2003. Terracota, algodão, linha sintética - Dimensão variável.

Claudia Contreras

Claudia Contreras, artista argentina, também tem em sua produção o uso da boneca de pano (Figura 17), que ela mesma produz. Desse modo consigo estabelecer relação com a produção das Bonequeiras do Pé de Manga, que também têm essa produção, porém, voltada para o artesanato.

De certa maneira identifico-me com o seu processo de criação, visto que, assim como eu, ela aprendeu a costurar com a sua avó; e também traz esse resgate da sua memória, conforme relata na entrevista feita por Kakena Corvalán:

Mis actividades de infancia temprana marcaron mi formación entre el Bordado, el Dibujo, la Costura, con mi abuela costurera, ayudante de sastre y modista como mi madre, cosía ropa mis muñecas, jugando a batallas de botones (...) (KORVALÁN, 2017)³¹.

Conheci seu trabalho recentemente, mas ele tem sido um forte exemplo na minha nova construção artística, abordada nos capítulos seguintes.

| 3 | Minhas primeiras atividades infantis marcaram minha formação entre o Bordado, o Desenho, a Costura, com minha avó costureira, ajudante de alfaiate e costureira como minha mãe, costurei minhas bonecas, brincando de botões (...) (KORVALÁN, 2017). Tradução minha.



Figura 17: Claudia Contreras. Título: A, E, I, O, U. (Instalação) 1994, detalhe.
Fonte: www.claudiacontreras.com.br

Cristina Salgado

O trabalho da artista brasileira Cristina Salgado tem um pouco da ideia da mutilação, porém ela subverte o sentido da boneca na série “Meninas” (1993) (Figura 18), como descreve a pesquisadora Luana S. Tvardovskas: “O estranhamento pode derivar ainda do fato de que as bonecas de plástico são macias e as meninas culturalmente manipuláveis pelo universo dos contos de fadas” (TVARDOVSKAS, 2015, p.239).

Ainda é comum que meninas acreditem em contos de fada. Mas, o livro “Chapeuzinho Esfarrapado e outros contos feministas do folclore mundial” organizado por Ethel Johnstom Phelps (2016), traz histórias que vão colocar a figura feminina sendo a sua própria heroína, com força e personalidade, o que me faz perceber o diálogo indireto entre as duas, sobre o empoderamento feminino.

Ao fazer com que as “Meninas” da sua série aparentem estar enferrujadas, criando um aspecto desgastado, tornando-o rígido, parece ser uma analogia a uma infância retrógrada, voltada para a doutrinação.



Figura 18: Cristina Salgado. Série Meninas (com barra), 1993.
Fonte: www.radardecoracao.com.br

Cristina Carvalho

Cristina Carvalho é uma artista paraibana, natural de João Pessoa. É formada em Arquitetura e em Artes Visuais. Desde 2010 vem participando de exposições coletivas e individuais dentro e fora do Estado. Sua temática se relaciona ao feminino. É muito interessante em seu trabalho a presença do vermelho, mas dentro do seu processo os objetos que mais me chamaram a atenção foram os “índividuos”, por ela assim chamados, que compõe o trabalho “Eu te sufoco” (Figura 19). O interessante é que na minha leitura eles lembram bonecas, porém na visão conceitual da artista esses objetos estão distantes da minha ideia. É relevante trazer objetos que esteticamente trazem a ideia de boneca, mas que na realidade, para a artista é outro tipo de objeto. Torna-se importante ver e compreender essas possibilidades de leitura e conceito.



Figura 19: “Eu te sufoco”, 2010. Fonte: Cristina Carvalho.

Explorando os limites de suas lembranças, ela, a artista, suporta a dor e a exaustão da exposição de sua intimidade na busca de uma identificação emocional/espiritual. Cristina Carvalho ritualiza as ações da vida de uma mulher, ações que abrangem histórias que falam de dor, tristeza ou amores perdidos ou nunca encontrados. Seu trabalho é lúdico, mas é também político na medida em que ela denuncia uma sociedade patriarcal e machista provocando-a com suas narrativas que falam das desesperanças, negligenciamentos e reivindicações de seu sexo (ZACCARA, 2012, p.33).

Essas são algumas artistas contemporâneas nas quais também identifico diálogos com meus processos criativos. A escolha em trazê-las para esta pesquisa se justifica também pelo uso da boneca em suas produções artísticas. Existe em seus processos a manualidade e até mesmo a artesanaria, assim como existe o contexto de memória dentro de seus processos, algo que estou tentando explorar cada vez mais.

Sejam vistas como bonecas, amuletos ou esculturas, ora sendo um objeto de culto, ora sendo usado para se ensinar sobre uma cultura; ora como brinquedo usado para ser uma forma de alento, ora como objeto na arte usada para representar memórias, afetos e construir críticas; enfim, aos olhos de cada um pode ter um significado diferente. E esse é o encantamento que esse objeto tem em suas múltiplas possibilidades de representação.

Por causa desse encantamento fui ao encontro da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga e durante a investigação me deparei com histórias e mulheres que têm a boneca como um elo.



Boneca de Pano



A Associação das Bonequeiras no Pé de Manga é um grupo que nasceu em 2002 e perdura até os dias de hoje. O grupo foi formado na cidade do Crato – CE e desde a sua fundação apenas mulheres tem participado ativamente do processo de fazer bonecas de pano.

Para compreender melhor o surgimento do grupo devemos fazer menção à psicodramatista Elisete Leite Garcia (Figura 20), prima de Gertrudes Leites, atual presidente da associação, e propôs à prima a criação de bonecas de pano para serem usadas em suas sessões Tatadrama, pois segundo ela “O boneco de pano como “Objeto Intermediário” facilita a manifestação da subjetividade identificando a maneira pela qual se promove a relação do indivíduo com a vida, nos aspectos sociais, profissionais, culturais e familiares” (GARCIA; MALUCELLI, 2010, p. 72).



Figura 20: Elisete Leite, s/a. Fonte: Elisete Leite

Colocar essa ideia em prática foi desafiador:

No início do Tatadrama, em 2002, havia apenas uma bonequeira ativa em um sítio distante. Em face da necessidade de bonecos de pano para as dinâmicas do Tatadrama, sua criadora, tendo conhecimento das tradições artesanais nordestinas, procurou, dentre os seus parentes e amigos em Crato, o conhecimento dessa habilidade artesanal. Foi realizada uma pesquisa de porta em porta e assim, foram surgindo as primeiras mulheres que se dispuseram a contribuir com o que sabiam da arte. Tendo sido dado início à primeira reunião, onde cada participante contribuía com o que conseguia resgatar na memória: uma sabia como confeccionar o tronco, outra, os membros, outra tinha habilidade com bordados, o que possibilitava dar expressão ao rosto dos bonecos, e com materiais diversos criaram-se vários tipos de cabelos. A partir de então colocando em prática as lembranças do passado aliadas a muita criatividade e imaginação, as agulhas e linhas, os retalhos de pano e tufo de algodão se transformaram em bonecos de pano (GARCIA; MALUCELLI, 2010, p.85).

Desta forma o grupo foi formado, com mulheres que tiveram interesse em aprender mais sobre o ofício de fazer bonecas de pano e trazer essas “lembranças do passado”. Algumas das participantes do grupo comentaram que ao fazer a boneca tentam recordar o que viram as suas mães fazendo. “Para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos

presentes sob uma forma material e sensível” (HAL-BWACHS, 2006, p.31). O autor afirma que uma ou muitas pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas; e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso. A importância da formação desse grupo reforça que juntas elas conseguiram reunir suas lembranças, mesmo que em períodos diferentes, para criar a boneca de pano, que viram ou tiveram na infância.

Também consigo associar essa prática de aprendizado com o ofício do artesão e do artista, pois o processo de aprendizado por muitos séculos era passado do mestre para o aprendiz, ou de geração em geração, dos pais para os filhos, e sendo mais específica, de mãe para filha.

Quando tive a oportunidade de conversar com Elisete por meio das redes sociais, ela contou um pouco da sua história, relatando que sua mãe, Dona Naniinha, era uma exímia costureira e fazedora de bonecas de pano, quando ela ainda era criança. A família morava na cidade de Crato-CE, antes de se mudarem para São Paulo.

As bonecas de pano, durante toda a infância, foram seus principais brinquedos e são elas que despertam as suas memórias para aquele tempo. Em uma feira em Recife, depois de muitos anos, ela reencontrou esse objeto que a fez voltar no tempo” (...) me deparei com algumas bonecas de

pano, artesanato sobrevivente à era da industrialização, que provocaram o despertar do registro de cenas antigas trazendo à tona memórias infantis (GARCIA; MALUCELLI, 2010, P 19)”.

Ainda em seu livro “Tramas e Dramas do Boneco de Pano no Tatadrama” ela vai além e descreve melhor esse despertar:

O despertar da memória emocional, em fração de segundos, me conduziu a um lugar muito primitivo, resignificando sensações distantes da infância, levando-me a um processo de regressão. O próprio lugar onde me encontrava me estimulou a fazer várias associações livres. A boneca tinha uma identidade olfativa única, assim como a cidade, as pessoas, o comércio, as casas, o terreno muito fértil para o resgate da cultura que desfrutei ao longo da minha infância, sendo remetida ao mais profundo de meus sentimentos, o que me trouxe nostalgia da terra de meus pais, minha terra (GARCIA; MALUCELLI, 2010, p. 19).

É importante destacar um fato comum: o lugar. A cidade do Crato é outro elo que temos em comum, pois da mesma forma que me voltei para o meu lugar, ela também faz o mesmo, isso porque:

O lugar dispara a lembrança daqueles que vivem, que compartilham um passado comum, abrindo possibilidade de sua compreensão para o outsider através dos passados compartilhados

e inscritos na paisagem cultural. O conceito de memória, seja ela pessoal ou coletiva, está deste modo, intimamente ligado ao de lugar (FERREIRA, 2000, p. 67-68).⁴

A forma como ela consegue articular as lembranças da sua infância tendo a boneca como ativador dessas memórias, é curiosa. A escolha em trabalhar com ela nessa pesquisa dá-se justamente porque esse objeto também desperta memórias que vêm da minha infância. Apesar de nunca termos nos vistos pessoalmente e mesmo sendo de gerações completamente diferentes, temos essa ligação afetiva com a boneca. Violette Morin nos fala dessa relação que temos com objetos comuns, eles possuem esses vestígios de memórias, de recordações:

También puede ser biográfico el objeto que se aleja de lo funcional para volverse cultural y decorativo: el reloj de familia, la medalla del deportista, la máscara egípcia del etnólogo, el mapamundi del viajero. Cada uno de estos objetos presenta una experiencia vivida, pasada o presente, de su poseedor y forma parte de su vida. Penetrar en una casa en la que decoración proviene de las aventuras profesionales, mentales o afectivas de su ocupante es tan indiscreto como investigar su identidad (MORIN, 1974 p.190).

Esse objeto nos une e nos traz memórias da infância. Nem todas as mulheres da Associação tiveram a oportunidade de usufruir desses momentos de ser criança. Muitas amadureceram muito rápido devido às necessidades familiares, mas mesmo assim carregam as memórias, do que quase não chegaram a ter, mas que hoje tentam resgatar.

| 4 | Também pode ser biográfico o objeto que se afasta do funcional para tornar-se cultural e decorativo: o relógio da família, a medalha do atleta, a máscara egípcia do etnólogo, o mapa do mundo do viajante. Cada um desses objetos apresenta uma experiência vivida, passada ou presente, de seu possuidor e faz parte de sua vida. Penetrar numa casa em que a decoração provém das aventuras profissionais, mentais ou afetivas de seu ocupante é tão indiscreto quanto investigar sua identidade (MORIN, 1974, p.190). Tradução minha.

Segundo o dicionário online memória significa:

Memória

Significado de Memória

substantivo feminino

Faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Efeito da faculdade de lembrar; a própria lembrança. Recordação que a posteridade guarda. Dissertação sobre assunto científico, artístico, literário, destinada a ser apresentada ao governo, a uma instituição cultural etc.

(...)

Sinônimos de Memória

Memória é sinônimo de: relembração, recordação, anamnese, rememoração, reminiscência

Definição de Memória

Classe gramatical: **substantivo feminino**

Separação silábica: **me-mó-ri-a**

Plural: memórias

Fonte: <https://www.dicio.com.br/memoria/> <<
Acessado em 21 de dezembro de 2017 às 20:51.>>

O próprio dicionário define memória como sensações que são adquiridas, lembranças. Ressaltar histórias, memórias das mulheres do meu lugar é de fundamental importância para compreender suas trajetórias e seu papel social.

Essas pequenas lembranças, esses vestígios que tenho, são ativados por sensações, objetos ou lugares, durante séculos. Perrot nos lembra que algumas mulheres estavam restritas à escrita nos diários (as que sabiam escrever) ou a colecionar pequenos objetos e roupas que guardassem esses vestígios:

Mais do que ao escrito proibido, é ao mundo calado e permitido das coisas que as mulheres confiam sua memória. Não aos prestigiosos objetos de coleção, coisa de homens preocupados em conquistar, pelo acúmulo de quadros ou de livros, a legitimidade do gosto. No século, a coleção, e ainda mais a bibliofilia, são atividades masculinas. As mulheres se retraem em matéria mais humilde: a roupa branca e os objetos. Ninharias, presentes recebidos em um aniversário ou uma festa, bibelôs trazidos de uma viagem ou de uma excursão, “mil nadas” preenchem vitrines, pequenos museus da lembrança feminina (PERROT, 2005, p.37).

Michele Perrot (2005) traz esse estudo sobre o (des)ocultamento dessas mulheres em seu livro *As mulheres ou os silêncios da história*, no qual ela trata suas questões:

Enfim, o feminismo desenvolveu uma enorme interrogação sobre a vida das mulheres obscuras. Tornar visível, acumular dados, instituir lugares de memória (arquivos de mulheres, dicionários...) foram preocupação de uma história das mulheres em pleno desenvolvimento, por cerca de quinze anos. E na falta de testemunhos escritos, procurou-se fazer surgir o testemunho oral,

interrogou-se sobre o papel das mulheres nos acontecimentos públicos, por exemplo, a resistência onde a ação das mulheres, dissimulada na trama do cotidiano (...). Inicialmente, as mulheres manifestaram muitas reticências e seu pudor abrigava-se atrás do pretexto de sua insignificância (PERROT, 2005, p. 42).

Michele Perrot é uma teórica francesa e se refere ao seu lugar. Neste caso, porém, consigo encontrar relação com formas de doutrinação em minha própria família. A ideia de se fazer o enxoval para o casamento, de se manter recatada e de colecionar, eram práticas comuns destinadas às mulheres na minha família. Tive a oportunidade de ver bordados e pequenos objetos que minha avó colecionava e um pequeno lenço que se perdeu, que fez parte do enxoval da minha mãe. Durante a leitura que faço de Michele, consigo ativar essas recordações, que motivam o meu processo de resgate de memória feminina do meu lugar.

A seguir apresento algumas das mulheres, da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga, que agora participam da memória feminina da região do cariri, com o trabalho de resgate de um objeto, que ainda faz parte da história de muitas mulheres.

Durante as conversas/entrevistas, elas escolheram de que modo queriam dar seus depoimentos. Algumas preferiram escrever sobre as perguntas, outras concordaram com a gravação de seus depoimentos e outras preferiram que eu apenas anotasse as respostas e suas histórias.

Tentei direcionar as perguntas para suas memórias de infância e sobre sua relação com a boneca, além de ressaltar que elas estão resgatando um objeto que traz uma carga histórica, da infância de diversas mulheres, reforçando a identidade de uma região. Será que isso faz alguma diferença em suas vidas e lugares de ocupação na sociedade em que estão inseridas e no mundo? O que significa para elas estar reunidas em grupo e produzir juntas? Como seus saberes são passados de geração em geração dentro do próprio grupo?

Registro de relatos das conversas realizadas entre 26 de abril de 2017 a 26 de abril de 2018

Gertrudes Leite

Data de nascimento: 4 de março de 1962

Cidade natal: Crato

Estado Civil: Casada Filhas: 4

Era 26 de Abril de 2017, andar debaixo do sol, às 15h da tarde no Crato, não é nada agradável, mas era necessário. Havia marcado uma conversa com Gertrudes, presidenta da Associação das Bonequeiras no Pé de Manga. Quando cheguei a sua casa, local marcado, ela não estava. Quase me desesperei, mas do outro lado da rua um carro estava buzinando, ela tinha acabado de chegar. Nesse primeiro encontro, não tinha a intenção de iniciar uma entrevista, não havia preparado um roteiro, nem nada do tipo. A ideia era apenas me apresentar, falar do meu projeto e saber se elas concordavam em participar. Foi o que fiz, mas a conversa acabou indo um pouco além.

Gertrudes iniciou sua fala relatando como o grupo começou. Na época elas não conseguiram encontrar na região uma produção de bonecas de pano e o grupo foi se formando com mulheres que tinham algo em comum. Todas as que se interessavam em entrar no grupo falavam “Eu vi minha mãe fazendo”, se referindo às bonecas. Logo, 16 mulheres estavam participando do projeto, proposto por sua prima Elisete, psicóloga, que vive em São Paulo.

Essa ideia surgiu como um resgate da sua própria infância, quando ela brincava com as bonecas de pano. Porém, o grupo não ficou restrito apenas a esse projeto, elas continuaram os encontros, que aconteciam e ainda acontecem em baixo do pé de manga. E agora produzem seguindo temas como o São João, festas regionais.

Gertrudes também comentou que as instituições locais não têm dado apoio à associação. É um fato. A arte popular local passa por sérias dificuldades e até mesmo a ideia de resgatar um objeto tão simbólico quanto a boneca de pano, acaba não sendo visto da forma que deveria.

Na região do Cariri, até mesmo os artistas visuais têm dificuldades em encontrar seu espaço de atuação, ou seja, é quase uma desvalorização da arte e da cultura da região.

Em seguida, conversamos sobre a história da Associação, sobre como sua prima, Elisete, teve a ideia de trabalhar com o tatadrama utilizando bonecas. Falou como foi difícil encontrar bonecas na cidade, fato relatado por Elisete no seu livro “Tramas e Dramas do Boneco de Pano no Tatadrama”, citado anteriormente. Preferi me deter na relação de Gertrudes (Figura 21) com a boneca.



Figura 21: Gertrudes com uma de suas bonecas, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Ela não teve boneca, não costurava quando era jovem. Algumas vezes sua boneca era um sabugo de milho ou qualquer outro objeto que pudesse lembrar um brinquedo. Morava em um sítio da cidade de Crato, não se vendiam bonecas nas redondezas e quando sua mãe podia fazia suas bonecas. Era a mãe, que depois de trabalhar na roça, fazia uso dos retalhos para criar os brinquedos para a filha.

A realidade que a mãe de Gertrudes enfrentava era como a de tantas outras que: “(...) ao lado de irmãos, pais ou companheiros, faziam todo o trabalho considerado masculino: torar paus, carregar feixes de lenha, cavoucar, semear, limpar a roça do mato e colher” (FALCI, 2011, p.250).

Ela contou que brincava com sua prima, Elisete, fazendo roupinhas para suas bonecas. Devido ao projeto da prima, passou a fazer bonecas e convidou outras mulheres que mostravam interesse em aprender e colaborar com o projeto. Assim, podemos entender a relação das duas primas quando iniciaram o processo de criação das bonecas de pano para o projeto tatadrama, pois ambas, além do parentesco, têm em comum a boneca de pano, o brinquedo das duas durante a infância. Agora adultas, juntas, estão resgatando através de suas memórias um brinquedo, que poderia ficar perdido no tempo, mas aos poucos vem ganhando mais visibilidade podendo se tornar um patrimônio.

Gertrudes prosseguiu com o resgate da boneca de pano, passaram a trabalhar como bonequeiras e continuaram produzindo bonecas para o tatadrama. No entanto, passaram a fazer outros tipos

de boneca, aperfeiçoando o modelo. Ela me falou que a família não se opôs, apoiaram sua iniciativa e graças às bonecas, viaja para diversos eventos no Brasil, divulgando o trabalho da Associação.

Atualmente, ela é presidente da Associação e, talvez, por isso ela tem tanto cuidado ao trabalhar com as imagens que são divulgadas das bonecas. Foi algo que chamou a minha atenção durante o período que acompanhei o Grupo. O cuidado que ela tem durante a organização do espaço para expor as bonecas, era quase como ver uma menina “brincando de casinha”, atenção total ao fazer uma composição do espaço, como e onde as bonecas ficariam expostas (Figura 22). Todo esse cuidado também se vê nas redes sociais de seu perfil pessoal e no perfil da Associação, ou seja, não é só um produto, é um vínculo.



Figura 22: Detalhe da organização dos bonecos, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Assim, a boneca para ela é um resgate das memórias da sua infância e a associação é o lugar onde ela consegue trabalhar essas lembranças e resgatá-las.

Francisca Pianco

Data de nascimento: 23 de agosto de 1946

Cidade natal: Crato

Estado Civil: Casada

Filhos: 5

Conhecida também por Dona Francisquinha (Figura 23). Relatou que quando era criança não fazia bonecas, brincou muito, sua mãe era agricultora, quando ficou mais velha ficava encarregada de levar o almoço para a mãe na roça. Quem costumava era sua madrinha, ela não sabia fazer boneca, seu pai quando tinha oportunidade e condição, levava para ela bonecas que comprava na feira.

Também se casou cedo, voltou a brincar com bonecas aos 60 anos, quando foi convidada para participar da Associação. Relembra o quanto era difícil fazer as bonecas no início. Hoje elas fazem partindo de um molde, mas antes era feito primeiro o corpo, depois eram colocados os braços, as pernas e a cabeça. Esse modelo é o que mais se assemelhava às bonecas da sua época. O marido não a apoiou quando começou a fazer as bonecas, teve sérios problemas com ela, mas hoje ele passou a apoiar o seu trabalho.

Até os 60 anos não tinha liberdade de fazer o que queria. As bonecas, de certa forma, foram responsáveis pela autonomia que tem agora em sua própria vida.



Figura 23: Dona Francisquinha, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

As mulheres de classe mais abastada não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas “prendas domésticas” – orientar os filhos, fazer ou mandar, fazer a cozinha, costurar e bordar. Outras, menos afortunadas, viúvas ou de uma elite empobrecida, faziam doces por encomenda, arranjos de flores, bordados a crivo, davam aulas de piano e solfejo, e assim puderam ajudar no sustento e na educação da numerosa prole (FALCI, 2011, p.249).

Podemos perceber que Dona Francisquinha está entre essas duas realidades: antes era apenas a dona de casa e depois de entrar no grupo passou a ajudar na renda familiar.

Seu marido, que antes era contra a sua participação no grupo, passou a ver esse trabalho de outra forma e deixou de pensar que era “perda de tempo”, notou que era algo rentável e que ajudaria no sustento da casa. Ela confidenciou que, certa vez, o marido comentou que se tivesse jeito a ajudaria a fazer as bonecas.

A boneca de pano representa para ela um resgate da sua infância, já que como outras bonequeiras do grupo, teve que amadurecer cedo, justamente por ser mulher, tinha que ajudar nos trabalhos domésticos. Esse resgate se repete nos depoimentos que escutei. Para elas não é só uma forma de trazer um objeto para os tempos atuais, é dar a oportunidade para mulheres como Dona Francisquinha de “brincar”, pois é a infância que estão tendo a oportunidade de reviver novamente, criada por suas próprias mãos.

A boneca também aumentou sua vontade de viver, segundo ela “é uma terapia”, se pudesse nem comia, apenas fazia suas bonecas. Tem planos de fazer uma “boneca grande”, para guardar para seus bisnetos, ela quer que eles vejam as bonecas que conseguiu fazer em seus 70 anos. Garante que vai fazer bonecas “Enquanto estiver com a mente boa e os olhos para enxergar, vou fazer”.

Algo me marcou nos momentos em que estive com Dona Francisca: durante a oficina ela esteve ao meu lado mostrando o passo a passo da confecção da boneca (Figura 23). Nesse processo consegui ver o quanto ela gosta de fazer essas bonecas, além da paciência para ensinar.



Figura 24: Detalhe de Dona Francisca costurando, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Ana Tereza Luna Bezerra

Data de nascimento: 20 de março de 1978

Cidade natal: Crato

Estado Civil: Solteira Filh@s: 1

Ana Tereza (Figura 25) também está na Associação desde o início. É a única até o momento com nível superior completo, é formada em Letras pela URCA. Sua habilidade em reproduzir personagens é reconhecida por Gertrudes que elogia suas habilidades e atenção aos detalhes.

Como as outras ela não teve uma boneca de pano quando criança, as bonecas que teve eram de plástico. Não tem muitas memórias da sua infância e sua relação com as bonecas que tinha.

Mesmo assim, ela é bem detalhista e tem o cuidado de procurar referências para as suas criações. Todo esse desvelo foi ensinado por sua mãe, Dona Vilani, que também fez parte da Associação desde o início e que irei apresentar em seguida. Na realidade, Ana era sua auxiliar, hoje ocorre o contrário, sua mãe tem ajudado a fazer vestimentas masculinas e costuma falar o que ela deve fazer para deixar suas bonecas mais “bonitas”.

Prefere criar personagens e mostra muita alegria e entusiasmo quando fala de suas bonecas.



Figura 25: Ana Tereza, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Por isso pedi para ela que fizesse uma boneca baseada em Tarsila do Amaral. O resultado pode ser visto na Figura 26. Essa ideia surgiu depois que descobri que as bonecas baseadas em Frida Kahlo também foram resultado de uma encomenda, mas são feitas até hoje por causa do sucesso que fizeram. Acredito que talvez elas continuem com a produção de Tarsilas, já que elas estão com a ideia de fazer homenagens a outras mulheres brasileiras, como Violeta Arraes, que já foi reitora da URCA e é uma referência no meio artístico.

Ana relatou que ficou afastada da Associação por um determinado período, porém após a morte prematura de sua filha de 5 anos, ela retornou e acredita que fazer as bonecas é como se estivesse fazendo-as para a sua filha. Por isso fazer bonecas para ela é como uma terapia, é possível ver o carinho que tem pelas bonecas que faz:

Tudo começou como um passatempo, uma curiosidade, mas nunca tinha tempo, ou achava tempo, mas depois de uma perda muito grande em minha vida, tive que me refazer, me reinventar e como tinha habilidades manuais, resolvi fazer o que tinha vontade e não tinha me encorajado, e deu certo. Hoje as bonecas significam, não só um modo de terapia, de hobby, mas de incentivo, de esperança, a cada boneca, um novo sonho.

As minhas bonecas eram de borracha, e sempre gostei de fazer roupinhas, algumas bonecas de pano também, guardo belas lembranças da minha infância, e em alguns atos de minha vida adulta hoje com

40 anos, me identifico com coisas e momentos que vivi na brincadeira com bonecas. Sempre brincava com amigos, dificilmente sozinha.

É um meio de engrandecer o grupo, usar nossos dons a serviço dos outros, uns ajudando os outros, eu passo adiante o que sei, e as meninas o que elas sabem, uma troca experiência de vida e arte. Trabalhando, vivendo, brincando.

O depoimento mostra o quanto essas mulheres conseguem, juntas, ajudar umas às outras, não só no sentido de criar as bonecas, mas também nos problemas que a vida nos traz. Fazer bonecas para cada uma delas é mudar a sua realidade pouco a pouco.

Isso me faz recordar de ESTÉS (1994) quando fala sobre kaffeeklatsch, um tipo de reunião informal onde se toma café enquanto conversa: “sempre considere que o kaffeeklatsch era um remanescente de algum antigo rito feminino de reunião, um ritual de conversa íntima, mulheres falando com suas entranhas, dizendo a verdade, rindo até parecerem bobas, revigoradas, de volta ao lar, sentindo tudo melhor (ESTÉS, 1994, p.421-422)”.

Acredito ser esse o motivo de muitas delas repetirem que fazer bonecas é uma terapia, sejam juntas ou cada uma em sua casa, é um momento só para elas mesmas, em que podem se concentrar e criar um universo particular.



Figura 26: Boneca Tarsila, 2017 Fonte Larissa Rachel Gomes Silva

Maria Vilani Luna

Data de nascimento: 22 de outubro de 1937

Cidade natal: Crato

Estado Civil: Viúva Filh@s: 8

Sua mãe era costureira para ajudar na manutenção da casa, dona Vilani (Figura 27) ficava encarregada de cuidar dos irmãos menores. Como tinha que cuidar dos irmãos para que a mãe pudesse trabalhar, não aprendeu a costurar com ela, apenas tentava reproduzir o que conseguia ver quando não estava sendo babá. Morava em um sítio cheio de árvores frutíferas, mas brincava em um pé de manga com os irmãos, porém ela não brincava, cuidava deles, pois era a responsável. Começou a fazer roupas para as bonecas que fazia, com as roupas velhas que a avó cedia, sua mãe não dava os retalhos das roupas que fazia. Casou cedo, não teve tempo de brincar como gostaria, teve sete filhos, dos quais dois faleceram e adotou Ana Tereza. Ficou viúva duas vezes, a primeira aos 23 anos, por isso teve que começar a trabalhar cedo, foi quando aprendeu a costurar de “verdade”.

Começou a fazer bonecas na Associação aos 70 anos, entrou no projeto de corpo e alma. Brincava com as bonecas que fazia, já que não conseguiu na infância. Apesar da idade, hoje com 80 anos, continua fazendo bonecas.

Segundo ela, sente dificuldade, mas impressiona a perfeição das bonecas que cabem na palma da sua mão (Figura 28) e com os detalhes das roupas. Ela fez para mim um boneco da forma que gostava de costurar, com camisa de botão e calça de bolso, se orgulha da habilidade que ainda tem.



Figura 27: Dona Vilani, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Figura 28: Detalhe mini boneca feita por Dona Vilani, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Fazer a boneca para ela é uma terapia, ela se sente brincando. Quando está vendo a boneca relembra a infância, as dificuldades que enfrentou, as bonecas que tentava fazer com tiras de retalho e sabugo de milho, mesmo que não fosse para ela. A boneca a ajuda a esquecer de seus problemas. Ela se sente bem com o que faz. “Ela representa em mim uma criança”. Assim, Candau (2016, p.9) afirma que a memória é acima de tudo uma reconstrução continuamente atualizada do passado.

Luiza Marilaque Oliveira Fidelis
Data de nascimento: 27 de janeiro de 1980
Cidade natal: Crato
Estado Civil: Casada
Filh@s: 2

Num primeiro momento tive a oportunidade de conhecer todas as bonequeiras pessoalmente, mas também mantive contato por meio do WhatsApp e consegui fazer algumas perguntas, como no caso de Marilaque (Figura 29) que faz parte da associação desde 2002.

Iniciei perguntando qual era a primeira lembrança dela com a boneca. Sua resposta foi simples e direta:

“A primeira lembrança é que tempo atrás a gente ficava satisfeita em ter uma boneca para brincar e que nossas mães já tinham passado por essa experiência”.



Figura 29: Marilaque Oliveira, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Marilaque demonstra valorizar o fato de ter uma boneca quando era criança, apesar de parecer algo comum na visão de algumas pessoas. A realidade de muitas mulheres que fazem parte desse grupo é que enfrentaram a perda da infância cedo e não tiveram tempo de brincar, fosse com uma boneca ou com qualquer outro brinquedo, como ressalta FALCI (2011, p.250) “As mulheres pobres não tinham outra escolha a não ser procurar garantir seu sustento”.

Mas também queria saber o que a boneca de pano representa para ela. Assim, ela me disse:

“Ela representa, diversão, trabalho digno, e importância onde estamos resgatando lembranças das pessoas”.

Em seguida perguntei sobre as mudanças que a Associação causou em sua vida. Em sua narrativa Marilaque destaca:

“Mudou algumas coisas tenho mais amigos no projeto, e lá podemos contar umas com as outras também nos divertimos, tiramos nossos estresses”.

Quando a encontrei pessoalmente, ela citou que tem preferência por fazer bonecas grandes (Figura 30), e tal qual sua irmã, Rosário, ela também trabalha com outros objetos artesanais.



Figura 30: Detalhe de boneca feita por Marilaque, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Rosario Oliveira

Data de nascimento: 14 de outubro de 1969

Cidade natal: Crato

Estado Civil: Casada Filh@s: 1

Também não consegui, no primeiro momento, conhecer Rosário (Figura 31), irmã de Marilaque, citada anteriormente. Mas, recentemente, conseguimos conversar e descobri que ela é autodidata, possui muitas habilidades manuais e aprendeu sozinha a costurar, bordar e também a fazer bonecas. Chegou a dar aulas na educação infantil depois que terminou a escola normal, mas se encontrou no artesanato. Rosário respondeu às mesmas perguntas que fiz a sua irmã, suas respostas estão abaixo:

Sobre sua primeira boneca Rosário comentou:

“Minha boneca de pano foi um pano enrolado em um sabugo de milho eu fazia olhos e bocas com tinta de caneta. Não parecia nem um pouco com as que eu faço hoje.”

Sobre o significado do que a boneca representa para ela, Rosário enfatizou que:

“Representa uma busca de resgate da cultura nordestina onde muitas crianças e adolescentes passaram pelo mesmo que passei brincando com sabugo de milho, etc. Hoje realizo fazendo histórias com as bonecas que confecciono, para trabalhos com psicologia para levarem até outras pessoas que de alguma maneira fazem parte ou se recordam de quando era criança”.



Figura 31: Rosário Oliveira, 2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Diante desse relato, destacamos aquilo que Candau (2016, p.10) reflete ao trazer a memória como um elemento essencial daquilo que passamos a chamar de identidade individual ou coletiva. Essa afirmativa dialoga também com o posicionamento de Rosário sobre as mudanças que o grupo provocou em sua vida. Assim, ela nos disse: “Muito. Porque através da associação faço bonecas de vários personagens e mesmo é reconhecido por outros países, eu gostei de fazer minhas bonecas”.

Rosário é uma das mulheres encarregadas de fazer as mini-bonecas (Figura 32), hoje conhecidas como “bonecas da sorte”.

Encerro neste momento os relatos das conversas e convivências com as mulheres que fazem parte do grupo de bonequeiras. Atualmente, o número de participantes está reduzido, mas consegui conversar com as participantes que estão nesse processo desde o início. É importante destacar algumas observações que notei serem comuns em suas histórias, como Gertrudes cita no início. As referências que elas têm em relação ao processo de construção e criação da boneca vêm das memórias que resgatam da infância, de quando viram a mãe ou mulheres próximas da família fazendo esse brinquedo, como fonte de renda ou para entreter as crianças.

Hoje elas trazem as referências do que viram e colocam em prática. É interessante a forma como elas conseguiram recriar a boneca, a partir da memória coletiva do grupo (HALBWACHS, 2006), pois segundo seus relatos, em suas primeiras reuniões cada uma fazia e compartilhava o que sabia com as demais. E assim elas construíram o modelo que seguem hoje como uma referência às memórias que ainda guardam.

O que me chama atenção como artista são as soluções que elas encontraram para trabalhar a estética da boneca na contemporaneidade. Pois, ao mesmo tempo em que elas tentam resgatar uma Figura, se apropriam de referências atuais para inserir em seus produtos, como os cabelos cacheados e crespos, cabelos coloridos, a criação de personagens que tem como base personalidades da cultura popular. Mesmo sendo por encomenda, elas fazem a busca imagética para criar essa estética e inserir nas bonecas, mas mantendo o padrão de corpo. Gertrudes relatou que as roupas, o cabelo e os adereços podem ser diferentes, podem ter outras referências mais atuais, porém, o padrão corporal das bonecas e o desenho do rosto deve se manter o mesmo. É como uma assinatura do grupo, pois dessa forma elas criaram o molde que serve para mostrar quem fez a boneca.



Figura 32: Mini bonecas ou bonecas da sorte, 2017.

Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Noto que existe no grupo a vontade de continuar o processo criativo, aprimorando suas bonecas.

O grupo sabe da responsabilidade que tem tanto com as bonecas que são feitas para o tatadrama, quanto para as feiras de artesanato. Recebem encomendas que são distribuídas entre elas e cada uma faz as bonecas em sua própria casa, ou seja, elas perderam o momento em que se reuniam, conversavam, trocavam ideias. Por outro lado, não perderam a vontade de fazer e continuar esse trabalho, que embora seja reconhecido fora da região do Cariri, ainda não tem o devido reconhecimento nela. É importante lembrar que os artesãos da região lutam por seu espaço de reconhecimento, não é restrito apenas a esse grupo. Realmente, existe um descaso em relação ao artesanato, à arte e à cultura local.



Figura 33: Detalhes do estande Artesanato do Ceará - Mãos que fazem história na 40ª Feira Nacional de Artesanato, em Vila do Conde, Portugal. Foto: Lucas de Menezes.

Elas vêm sendo reconhecidas na região aos poucos, pois suas bonecas estão fazendo parte da 40ª Feira Nacional de Artesanato de Vila do Conde em Portugal (Figura 33), devido a colaboração que deram ao livro “Mãos que fazem História: A vida e a obra de artesãs cearenses” (2012), organizado por Cristina Pioner e Germana Cabral. Graças a essa participação estão tendo o devido reconhecimento.

Em 2018, elas tiveram a oportunidade de ensinar, por meio de vídeo, mulheres do México (Imagens 34-35) a fazerem bonecas, foi um trabalho mediado por Elisete e que está relacionado ao tatadrama. Seu relato sobre essa experiência está a seguir:



Figura 34: Mulheres do México fazendo bonecas, 2018. Fonte: Elisete Leite.

“[09:56, 12/3/2018] Elisete Leite: Em janeiro fui ao México Chiapas trabalhar com essas mulheres da comunidade indígena Maya. Lá contei a história de minha mãe Bonequeira e das Bonequeiras no Pé de Manga Crato. trabalhamos o empoderamento e a abundância. [09:57, 12/3/2018] Elisete Leite: Três dias depois dei uma formação do método TATA-DRAMA para 25 profissionais da área da educação e psicologia.

[09:58, 12/3/2018] Elisete: Uma profissional resolveu fazer sua dissertação de formação utilizando o método TATADRAMA em sua pesquisa com mulheres do Haiti.

[10:01, 12/3/2018] Elisete Leite: Ressonâncias. As Mulheres de Crato, Gertrudes e todas Bonequeiras no Pé de Manga, me enviaram um vídeo dos passos para fazer bonecas. Enviamos a pessoa que está desenvolvendo o projeto que levou o vídeo e pedi aquela comunidade Indígena de Mulheres Maya para fazerem Bonecas e sua diversidade. Aprendidas com as Mulheres de Crato. Bem só isso já é sublime.

[10:05, 12/3/2018] Elisete Leite: Mulheres de Crato. Que envolvem mulheres do México e agora mulheres do Haiti. Onde a simples boneca de pano de nossa cultura pop, uma brasileira pode ser arte. Cultura. Memória e tradição. Mas, através do método TATADRAMA também se transforma num instrumento mediador de profundas reflexões na Educação. E na psicoterapia. Como aconteceu no México. E estas fotos são da comunidade já produzindo o aprendizado das mulheres de Crato para o Haiti.

[10:07, 12/3/2018] Elisete Leite: Isso é só uma parte tenho muitas coisas a te contar. Até uma pessoa da

Itália que veio fazer o curso para trabalhar com refugiados na Itália. Múltiplas vezes das bonecas de pano. E o método TATADRAMA é comprometido com o projeto das Bonequeiras de Crato, pois essa é a essência do nascimento de ambos projetos “(Conversa feita através do aplicativo Whatsapp, em 12/03/2018).

O trabalho das bonequeiras tem se espalhado pelo mundo, seja como artesanato, como método tata-drama. A questão é que esse Grupo está fazendo a diferença e despertando o interesse cada vez maior nas pessoas. Elisete Leite me enviou mais algumas informações através de e-mail:



Figura 35: Detalhe, 2018. Fonte: Elisete Leite

Um outro aspecto que creio ser interessante é a própria cidade de Crato-CE, e sua Secretaria da Cultura saber por onde seu nome tem circulado. Pois, quando se fala DAS BONEQUEIRAS NO PÉ DE MANGA estamos falando de um projeto que tem identidade própria e origem na Cidade que para muitos ainda é desconhecida, lá no Agreste Nordeste, CRATO. Pois, as artesãs sempre reverenciam sua terra natal e projetam o nome de sua cidade assim como o Método Tatadrama. O próprio Método Tatadrama tem atravessado mundos e culturas, já foi aplicado em mais de 140 oficinas, atingindo mais de 5 mil pessoas, apresentado em 12 países, sempre levando as bonecas de Crato-CE, América Latina (Brasil, Cuba, Argentina, Peru, Colômbia, Chile, Portugal, Equador e México). Europa (Espanha, Itália e Alemanha). Atuando em Congressos e diversos grupos operativos, terapêuticos e psicoterapêuticos. Estando registrado tanto as Bonequeiras como o nome de Crato-CE, em apresentações Teóricas/Científicas, Congressos, Jornadas e Simpósios. Aulas, Mesas Redondas, Comunicação Livre, Comunicação de Pesquisa, Palestras, Pôsteres, Vídeos, Cursos, Workshops, Treinamentos e Oficinas. Totalizando mais de 30 Congressos. Foram ministrados, 13 cursos do Método Tatadrama, sendo formados 106 Tatadramatistas, no Brasil, Equador e México. Os Tatadramatistas formados, já fizeram seus trabalhos no Brasil, Equador, México, Argentina, Portugal, Itália e Chile. Os Tatadramatistas Brasileiros continuam encomendando Bonecas das Bonequeiras no Pé de Manga, e os estrangeiros (Equador e México) através dos modelos das Bonequeiras de Crato, buscam artesãs em suas comunidades para

produzir suas Bonecas para aplicarem o Método tatadrama, como o caso do México que está sendo produzido pela Mulheres Indígenas Mayas da comunidade Ilama Nachig parte de Zinacantan. Sobre as confecções da diversidade de Bonecas, organizado pela Tatadramatista Corinne Pierre-louis, que está desenvolvendo um projeto com o Método Tatadrama para as mulheres do Haiti, além da mãe de uma psicóloga também Tata-dramatista de Chiapas - México que se inspirou nos modelos das Bonequeiras de Crato-CE para produzir bonecas para sua filha trabalhar. Já no Equador desde 2008 uma profissional que também fez o curso de Tatadramatista descobriu uma artesã que há três gerações fazia Bonecas de Pano da cultura local, tradição passada de mãe para filha, sendo ela hoje “Dona Fanny” produtora desta matéria prima para o método tatadrama no Equador. (E-mail de Elisete Leite, em 28 de maio de 2018, as 17:08)

A história dessas mulheres e sua relação com a boneca de pano têm momentos comuns. Primeiro são mulheres que antes de iniciarem esse trabalho eram donas de casa, sua vida era dedicada aos serviços domésticos e criação dos filhos. As bonecas de pano fizeram parte da sua infância, algumas apenas as viam de longe e se transformaram em objetos de desejo. Hoje produzem suas bonecas com as memórias que ficaram sobre elas da época em que eram crianças, pois, mesmo sem possuir uma, a lembrança ainda é forte:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também modelada por nós. Isso resume a relação entre memória e identidade: elas se conjugam e se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra pra produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva e um fator extremamente importante em relação ao sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo (ZACCARA, p. 29, 2016).

E ainda como lembra Katia Canton:

A memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 1990. Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade, agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária (CANTON, 2009, p.21).

O que uniu essas mulheres foi a vontade de aprender, de resgatar o que não tiveram oportunidade de viver. Para elas a boneca de pano representa não apenas a memória de um objeto, mas seu próprio resgate.

Dona Francisquinha, relatou algo que muitas mulheres vivenciaram: a reprovação do marido quando tentam algo novo. Segundo ela, embora o marido fosse contra o trabalho com as bonecas, no início, a insistência fizeram-no mudar de ideia. Para ela, fazer bonecas é uma forma de esquecer seus problemas, opinião também compartilhada por Dona Vilani. É uma terapia, é um momento em que param para pensar apenas nelas e no que estão fazendo. Chegam mesmo a esquecer tudo, muitas vezes até de se alimentar, no intuito de criar e viver.

Estar em um processo criativo quando há o prazer pelo que se faz é quase como se fosse possível perder a noção do tempo, afirmo pela minha própria experiência, e vejo nesse grupo o prazer em fazer essas bonecas. Não é como uma obrigação, cada boneca recebe atenção especial quanto à cor do cabelo ou a estampa das roupas.

A infância dessas mulheres é uma parte das suas vidas que foi perdida precocemente e agora está sendo resgatada. Elas estão (re)criando sua própria infância, estão tendo a oportunidade de mostrar o que não viveram e fazendo com que outras crianças e adultos também possam visitar suas memórias.

A presença da infância é algo comum na nossa produção, pois o trabalho com as bonecas é ao mesmo tempo um resgate de um objeto e um resgate das suas próprias memórias. Fazer bonecas para mim e para elas é ter esses momentos de volta, de lembrar e fazer outras lembrarem, é um compartilhamento de recordações.

Ernst Fischer define esse compartilhamento de memórias do artista na arte da seguinte forma:

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber trata-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções como que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileitante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a (FISCHER, 1987, p. 14).

Conhecer essas mulheres, ter a oportunidade de escutar suas histórias e ver a habilidade que elas têm em criar bonecas com temas tão variados (Imagens 36-38), foi uma grande fonte de inspiração. Embora consciente de que meu objetivo inicial era estabelecer um diálogo entre a minha produção e a do grupo, percebi que tenho muito mais a aprender com elas do que o contrário. A prova disso é o processo que iniciei depois de me permitir aprender com elas. Além disso, tendo em vista o período determinado para uma pesquisa de Mestrado, seria necessária uma maior imersão de tempo no grupo e em suas ações.



Figura 36: Bonecos Caipiras, 2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Figura 37: Bonecas em homenagem a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, 2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Figura 38: Bonecas em homenagem ao Reisado, 2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Boneca de Trapo



Neste momento reporto-me um pouco a mim mesma e exponho o que me levou a querer trabalhar com a boneca de pano.

Em 2017 iniciei o mestrado pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais - Universidade Federal da Paraíba/Universidade Federal de Pernambuco - (PPGAV UFPB/UFPE), com um projeto de pesquisa voltado para a produção feminina na Região do Cariri, porém foi necessário fazer uma melhor delimitação da pesquisa.

Primeiro parti dos meus interesses de pesquisa dentro das artes, que é arte e feminismo, algo que venho trabalhando desde a graduação e pretendo explorar cada vez mais. Assim, a primeira intenção era trabalhar com a produção de mulheres da região. Com essa proposta em mente, pensei em qual produção feminina poderia focar. Ponderei que deveria procurar algo relacionado ao meu próprio processo. Então, revisei a minha produção, e me dei conta que, praticamente, em todos os trabalhos existem dois elementos bastantes presentes: a boneca e o tecido. Tempos depois, lembrei-me de um grupo de mulheres que fazia bonecas. Não tinha contato com o grupo ainda, pesquisei sobre elas na internet e encontrei algumas informações que me ajudaram a delimitar o estudo. Esse grupo específico reunia mulheres de diversas faixas etárias que trabalham com o resgate da boneca de pano.

Assim, delimito o meu objeto de pesquisa com o foco na Associação de Bonequeiras no Pé de Manga, que é formada apenas por mulheres e une dois elementos que estão presentes na minha produção. Desta forma, vi a possibilidade de aprender com elas algo que ainda não havia experimentado, além de unir esses dois elementos e criar algo único.

O processo para me entender como mulher/artista levou-me a percorrer um longo caminho. Na graduação realizava trabalhos práticos apenas para cumprimento das disciplinas. Não pensava no processo de poésis, era apenas técnico. Todavia, no decorrer do curso fui provocada diversas vezes a pensar na construção conceitual do objeto. Desta forma, passei a buscar a minha poésis e a encontrei em mim mesma.

Passei a construir o conceito partindo da minha própria condição como mulher, motivada pela falta de visibilidade das mulheres artistas na história da arte. Passei a questionar meu lugar como mulher e artista dentro da sociedade através dos meus trabalhos.

Dentro dos processos mais significativos da graduação utilizei a boneca para simbolizar meus próprios conflitos e inquietações. Em um dos meus primeiros trabalhos com esse objeto, a acorrentei com um livro, como forma de simbolizar o aprisionamento feminino dentro da sociedade patriarcal, retirei seus cabelos, seu rosto e suas roupas, uma forma de “destruir” padrões. Dentro de sua cabeça deixei uma chave, que pode ser visto como um símbolo de conhecimento, uma forma de conseguirmos chegar a nossa liberdade (Figura 39).



Figura 39: Boneca acorrentada sobre Livro, 2010-2018. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Tentei desconstruir esses padrões. Estava usando a boneca de forma simbólica, como representação de uma aparência feminina adequada à sociedade, segundo Michele Perrot:

A mulher é antes de tudo uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução (PERROT, 2008, p. 49-50).

Quebrar padrões é algo de extrema relevância dentro deste processo, pois ao longo da minha vida notei que não me encaixava dentro dos padrões de corpo e beleza que são veiculados pela mídia.

Usar calças de tamanho 42 ou 44, vestir tamanho G, ter espinhas, usar aparelho ortodôntico e óculos, foram parte da minha adolescência, repleta de momentos constrangedores. O que deveria ser visto apenas como uma fase de mudanças no corpo, é exatamente quando somos julgados por um padrão de beleza, baseado em modelos internacionais, atrizes, dentre outras mulheres que estão no perfil “Barbie”. Quem é diferente se sente deslocado e eu me sentia dessa forma. Mas aprendi a me aceitar e valorizar quem sou. E todas essas vivências, levei-as para dentro do meu processo criativo.

Usar o brinquedo ou objetos que remetem à infância e adolescência foi a forma que encontrei de tratar o assunto. A utilização da “Barbie” desfigurada foi o primeiro passo, para essa nova abordagem. Além de levantar questões em relação aos padrões, também prossegue com as discussões sobre as relações femininas com esses objetos, pois como mulher/artista não é possível deixar de lado as conexões com o feminino.

Escolhi trabalhar com a boneca devido a carga de significados que ela pode ter para as mulheres. Nas lembranças que carrego das minhas bonecas, quatro delas foram marcantes: a boneca de pano da minha tia, referência para esse trabalho (Figura 40); uma boneca modelo Bebê papinha, não recordo o nome exato, mas que carrega a ideia de que meninas devem ser preparadas para se tornarem mães; uma boneca Barbie e outra Susi. Duas bonecas completamente diferentes: uma loira de seios fartos e uma morena de quadris largos. Com esta última houve e ainda há, uma identificação maior. Embora tenha gostado de cada uma delas em fases diferentes, a Susy foi a minha última boneca.

Cada boneca carregava em si uma questão. Com exceção das bonecas de pano, as outras traziam na sua forma uma mensagem: as bonecas tipo bebê traziam a ideia da maternidade, as barbies e susys padrões, cada uma a seu modo, e esses objetos são voltados exclusivamente para crianças do sexo feminino. Hoje consigo entender a doutrinação que estava oculta nesse objeto. Segundo BOSI:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor (BOSI, 1994, p.55).



Figura 40: Eu e a boneca de pano, 1992. Fonte: Acervo de família.

Apesar de estarmos vivendo no século XXI os brinquedos ainda transmitem mensagens sexistas. Porém, nem sempre foi assim, segundo ARIÈS (1986), por muito tempo bonecas poderiam ser brinquedos que serviam tanto às meninas quanto aos meninos.

Simone de Beauvoir expõe uma opinião mais dura em relação a este objeto “Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspirar a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca” (BEAUVOIR, 2009, p.374).

Claro que os dois autores tratam de tempos diferentes, mas é curioso como de certa forma acabamos retrocedendo em alguns aspectos. Um brinquedo que antes era destinado aos dois sexos, acaba sendo destinado apenas a um, com objetivos voltados não apenas à brincadeira, mas a projeção e doutrinação como expõe novamente Simone de Beauvoir:

A boneca não é somente seu duplo: é também seu filho, funções que não se excluem porque a criança verdadeira é também para a mãe uma alter ego; quando ralha, pune e depois consola a boneca, ela se defende contra a mãe e ao mesmo tempo assume a dignidade de mãe: resume os elementos do casal; faz confidências à boneca, educa-a, afirma sobre ela sua autoridade soberana, por vezes mesmo, arranca-lhe os braços, bate nela, tortura-a: isso significa que realiza através dela a experiência da afirmação subjetiva e da alienação (BEAUVOIR, 2009, p.378).

Escolhi trabalhar com bonecas, pois esse objeto pode despertar questões relacionadas ao corpo, quanto à doutrinação feminina. Decidi seguir as possibilidades que a boneca ainda tem a oferecer

para o meu processo criativo, dentre as quais outros elementos que estão quase sempre presentes: o tecido que está extremamente relacionado ao ato da costura.

Quando comecei a trabalhar o tecido, minha ideia era experimentar esse material fora da tela de pintura, minha zona de conforto, uma vez que desde os 13 anos estudei técnicas de pintura em cursos oferecidos em Fortaleza, onde morei até os meus 18 anos.

Compartilhar a minha trajetória antes de entrar na graduação em artes visuais faz-se necessário, pois foi essa trajetória, que me fez escolher tanto o curso, quanto a pesquisa realizada agora.

Sou natural de Fortaleza, mas por diversos motivos minha vida ficou dividida entre a capital e o interior. Nas idades de 8 aos 18 anos residi em Fortaleza com a minha avó materna, de quem herdei o nome Rachel e as habilidades manuais. Sempre me encantaram as pinturas de sua autoria espalhadas pela casa e que se perderam com o tempo. Os bordados, que tenho guardado para ser estudado quando possível, e seu caderno de pintura (Figura 41), são os que mais me encantam.

Aquele álbum danificado não guardava fotografias e sim exercícios de pintura (Figura 42). Cada página tinha um lencinho de algodão e cada um deles era um experimento diferente. Apesar dos danos causados pelo tempo, fiquei encantada com a habilidade da minha avó.

Minha avó me motivou a fazer cursos de pintura, adorava me ver pintando e hoje ainda espalha algumas das minhas antigas telas pela casa. Ensinou-me alguns pontos de costura, quando tentava fazer roupas para as minhas bonecas, aquelas citadas anteriormente. Gostava de tentar criar roupas para elas, mas não tive muito sucesso.

Com essas motivações e o encantamento que tinha pelos trabalhos da minha avó, decidi entrar em uma graduação em artes visuais. Evidentemente ninguém me apoiou, nem mesmo ela, mas segui o que queria e hoje estou aqui.

Candau (2016, p.15) ajuda a entender que, ao revisitar minhas memórias, “somos sempre condenados ao tempo. A memória nos dará esta ilusão: o que passo não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança”.

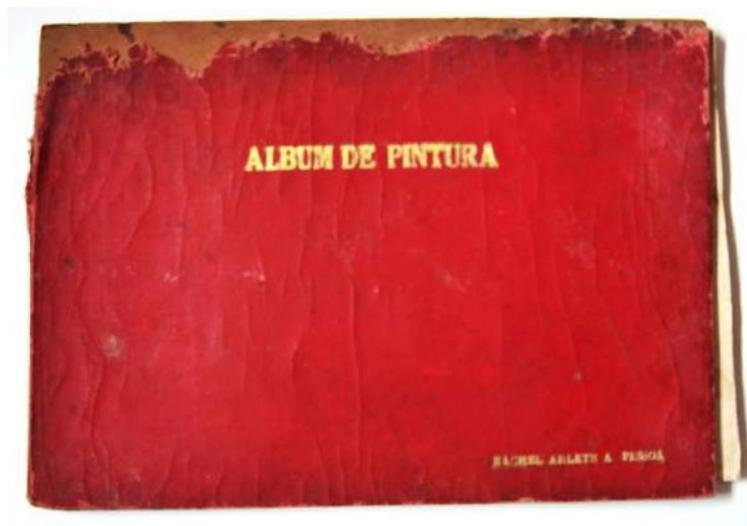


Figura 41: Álbum de pintura da minha avó. 1978. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Compartilho esses fatos porque dessas memórias retirei as motivações para os trabalhos que desenvolvi. O tecido vem desses momentos onde aprendi a pintar, mas queria desconstruir a ideia da tela e trabalhar apenas o tecido, estudando as suas possibilidades, junto com a costura, que representa as memórias que tenho com a minha avó.



Figura 42: Detalhe do interior do álbum. 1978. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Nesse processo construí alguns trabalhos, porém, dois são bastante significativos no momento: Cabeças de Boneca (Figura 43) – em que trabalho o tecido e colo sobre ele várias cabeças de boneca; e o Escrito sobre Tecido (Figura 44). Nesse trabalho tento criar uma espécie de diário. Nele pinto, desenho, escrevo e costuro vários elementos que fazem parte da minha trajetória. Não o considero como um objeto acabado, mas em andamento.

Esses trabalhos trazem a ideia das questões que abordo sobre ser mulher. O primeiro seria uma representação dos sentimentos de se sentir diferente dos demais, o que ocorreu durante a minha adolescência. O deslocamento, mudanças

do corpo, a forma de pensar, enfim, todo esse processo de transformação. No segundo, minha ideia era, realmente, a de desconstruir os limites que achava que existiam na pintura. Esse trabalho representa o meu crescimento como artista, de sair da tela e experimentar as possibilidades que os materiais têm a oferecer:

O potencial criador não é outra coisa senão essa disponibilidade interior, essa plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz, ela vem acompanhada do senso do maravilhoso, da eterna surpresa com as coisas que se renovam no cotidiano, ante cada amanhã que ainda não existiu e que não existirá mais de modo igual, ante cada forma que, ao ser criada, começa a dialogar conosco. É nossa sensibilidade viva, vibrante (OSTROWER, 2013, p.263).

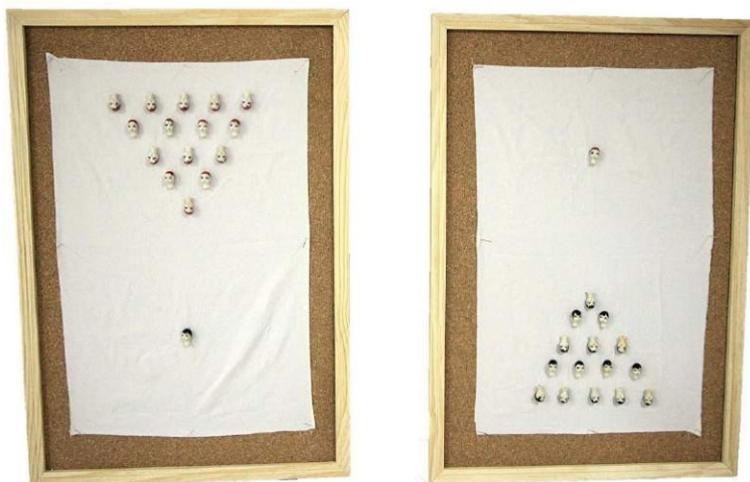


Figura 43: Cabeças de Boneca, 2010-2015. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Figura 44: Escrito sobre tecido, 2010-2015. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

É nesse estudo de processos e materiais que amadureço meus processos criativos. Entendi que dentro das possibilidades práticas, tenho preferência em experimentar esses materiais e por isso me veio a ideia da boneca de pano. Através da união desses dois elementos, criar um novo objeto e fazer nascer um terceiro fator: a memória.

Por que a memória seria esse terceiro elemento dentro do meu processo? Sempre me volto para alguma lembrança, seja da infância, seja recente. Nesse processo, em especial, vem de um tempo que praticamente não consigo recordar porque era muito pequena; porém, lembro bem da boneca de pano que me encantava. Nessa pesquisa, essas lembranças vieram com mais força, por meio das histórias e pontos de vista diferentes do que tinha em relação à boneca. Assim:

Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudaram a recordá-las e, para melhor recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimentei ainda sua influência e encontro em mim muitas ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas (HALBWACHS, 2006 p.31).

A oportunidade de começar esse novo processo surgiu durante a pesquisa. Mesmo com a certeza de que queria experimentar o processo não sabia se teria a oportunidade de aprender diretamente com o grupo, e foi o que aconteceu.

Particpei de uma oficina realizada pela Associação das Bonequeiras no Pé de manga e lá consegui criar a minha primeira boneca (Figura 45). Além disso, houve a oportunidade de conhecer as mulheres do grupo e suas histórias.



Figura 45: Minha primeira boneca de pano, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

10 de julho de 2017

Vou fazer uma oficina ministrada pelas bonequeiras!!! Fiquei tão ansiosa que cheguei três horas antes, conheci Bruna, nora de Gertrudes, ela me falou que está ajudando a sogra a fazer bonecas. É, realmente, um negócio de família, mas ela não é uma bonequeira, ainda!....

A oficina começou. Nossa, quantos detalhes, como elas são habilidosas! Chegou dona Francisca, ficou boa parte da oficina ao meu lado, me mostrando como desavessar a boneca e enche com espuma, apesar de ter seus 70 anos tem muita disposição! Achei interessante que todas concordam que todo esse processo de fazer a boneca é uma terapia, tenho que concordar com elas, todo o processo requer dedicação, paciência e calma.

Como estávamos em grupos, e outras mulheres estavam participando, escutei muitas histórias, uma já sabia fazer, outras viram a mãe fazer. Dona Francisca me falou que quem fazia bonecas não era sua mãe e sim sua vizinha. A verdade é que elas só começaram a fazer bonecas quando começaram a se reunir no pé de manga. (Minha vivência).

Foi muito interessante e importante entender o processo por elas desenvolvido para criar suas bonecas, dentro de um padrão próprio, inspiradas nas memórias que tinham, mas as quais também adaptaram alguns detalhes do processo:

Medem aproximadamente 20cm (15 a 20cm), são manufaturadas de restos de retalhos, algodão, agulha e linhas com muita imaginação, onde a junção desses materiais ganha formas na construção da singularidade do boneco, tendo contornos e formas diferenciados, constituindo um corpo com cabeça, tronco, braços e pernas seguido de um toque final no emolduramento da face, tecendo com agulhas e linhas coloridas que expressam sentimentos caracterizando a personalidade de cada boneco. Os cabelos com variadas cores de lãs, linhas ou tecidos desfiados se transformam em cabeleiras, cabeludos e descabelados ou semicarecas, de várias tonalidades (loiro, ruivo, pretos, castanhos, mechas coloridas, acinzentados, brancos e até lilás) representando várias etnias (brancos, negros, mulatos, índios, japoneses, e mestiços em geral com características de vários países). As vestimentas com retalhos floridos, listrados, lisos, brilhantes, de cores e texturas diversificadas que agregam a projeção da cultura popular brasileira expressando uma alegria em sua multicolor humana e estética representando estilos variados de classes e segmentos sociais (GARCIA; MALUCELLI, 2010, p. 77).

Depois da oficina fiquei extremamente motivada a experimentar novas possibilidades para a ampliação do meu processo de criação. Há algum tempo venho desenvolvendo trabalhos utilizando a boneca e o tecido, porém não como um único objeto. Dessa vez a ideia seria unir os dois elementos.

Comprei alguns metros de algodão cru e um quilo de enchimento para tentar colocar em prática o que havia aprendido.

Na primeira tentativa quase desisti. Quando comecei a cortar o tecido descobri que a tesoura estava cega e isso dificultou o corte dentro do desenho que havia feito. Como não tenho máquina de costura, esse processo foi feito manualmente. Notei que o molde ficou muito pequeno (Figura 46), o que acabou dificultando o processo de preenchimento com a espuma. Nessa primeira tentativa, tentei reproduzir o que aprendi sozinha, mas a boneca descosturou em algumas partes e por isso perdeu a cabeça, partes dos braços e das pernas (Figura 47). Todas essas dificuldades quase me fizeram desistir de todo o processo, mas quando finalizei a primeira boneca, consegui visualizar uma nova possibilidade:



Figura 46: Molde, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva



Figura 47: Detalhe do processo de costura, 2017. Fonte: Larissa Rachel Gomes Silva

Depois da oficina fiquei extremamente motivada a experimentar novas possibilidades para a ampliação do meu processo de criação. Há algum tempo venho desenvolvendo trabalhos utilizando a boneca e o tecido, porém não como um único objeto. Dessa vez a ideia seria unir os dois elementos.

Comprei alguns metros de algodão cru e um quilo de enchimento para tentar colocar em prática o que havia aprendido.

Na primeira tentativa quase desisti. Quando comecei a cortar o tecido descobri que a tesoura estava cega e isso dificultou o corte dentro do desenho que havia feito. Como não tenho máquina de costura, esse processo foi feito manualmente. Notei que o molde ficou muito pequeno (Figura 46), o que acabou dificultando o processo de enchimento com a espuma. Nessa primeira tentativa, tentei reproduzir o que aprendi sozinha, mas a boneca descosturou em algumas partes e por isso perdeu a cabeça, partes dos braços e das pernas (Figura 47). Todas essas dificuldades quase me fizeram desistir de todo o processo, mas quando finalizei a primeira boneca, consegui visualizar uma nova possibilidade:

| 5 | Se existe uma área onde o acaso não existe, é claro que é a criação artística. O acaso é importante, mas apenas do lado da produção. Uma vez exposto, o trabalho deixa o mundo do artificial, tudo nele depende da interpretação (BOURRIAUD, 2008, p.105). Tradução minha.

Si hay un ámbito donde el azar no existe, es por supuesto el de la creación artística. El azar es importante, pero del lado de la producción únicamente. Una vez expuesta, la obra abandona el mundo de lo artificial, todo en ella depende de la interpretación (BOURRIAUD, 2008, p.105) ¹⁵¹.

Ao aceitar os caminhos do processo, me senti mais segura nas outras experimentações. Então passei a pensar ao invés de apenas reproduzir o que havia aprendido. Havia a possibilidade de experimentar as formas que poderiam surgir com desenhos diferentes, um corte, uma costura, que poderiam resultar em uma nova forma, já que “Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos (BOURRIAUD, 2008. P.51) ¹⁶¹”.

| 6 | Os trabalhos expõem os modos de troca social, o interativo através da experiência estética proposta ao olhar, e o processo de comunicação em sua dimensão concreta de ferramenta que permite unir indivíduos e grupos humanos (BOURRIAUD, 2008. P.51). Tradução minha.

O resultado do primeiro experimento ganhou linhas vermelhas, mas perdeu o que deveria ser a ideia de cabeça e cabe na palma da minha mão. Acrescentei a linha vermelha nesse primeiro momento para reforçar a relação com o feminino. Mesmo entendendo que cada pessoa faz a sua leitura do objeto, preciso reforçar de onde estou partindo: da minha condição como mulher.

No processo de costura dessas bonecas o objetivo era ir além da finalização do objeto: brincar com as formas, quebrar os padrões que me foram ensinados, deixar a minha marca para mostrar que foram feitas por mim, desde a escolha do tecido, até a finalização com a linha vermelha. Todo esse processo reforça a minha ligação com o objeto.

Sem cabeça, pernas quase sem enchimento, seus braços estão atados nas costas e sua costura foi feita com uma linha vermelha de forma quase tosca. Essa é a minha boneca, a primeira de uma série que hoje conta com 12 objetos, que podem ser vistos no Ensaio Visual: Bonecas de Trapo, que vai da página 124 a 128.

O que a torna especial, para mim, é o fato de quase me fazer desistir pelo simples motivo de parecer difícil demais para chegar até o fim. Por um momento pensei que seria fácil, mas a realidade me mostrou o oposto, prossegui e finalizei o objeto. Confesso que a boneca sequer aproximou-se do que eu esperava. Um olhar mais atento verá que não parece uma boneca, mas na minha visão tornou-se uma.

Apesar de o resultado ter ficado completamente diferente do que aprendi e do que fiz na oficina, gostei da minha boneca. Consegui sentir e entender um pouco mais as Bonequeiras com quem conversei durante a oficina, quando se referiam ao trabalho como uma atividade que as deixavam satisfeitas, felizes. Consegui sentir isso, apesar do resultado.

Aquele resultado me motivou a continuar tentando e fiz mais uma; e depois outra, até criar calos nas mãos de tanto costurar.

Trabalhar nesse processo foi significativo. Consegui modelar e dar forma a um objeto, elaborar todo o processo criativo e quebrar padrões de corpo e beleza impostos às mulheres pela sociedade. Isto remete a objetificação feminina dentro da história da arte, feita para agradar o olhar masculino, BERGER (1999).

Dessa forma, a mulher poderia ser representada de acordo com a vontade do artista, porém por muitos séculos mulher/artista era impedida de criar representações da nudez, fosse ela masculina ou feminina. Evidentemente existiram resistências, sob as quais muitas mulheres/artistas surgiram e se destacaram dentro do limite que podiam.

Entretanto, durante os anos 70 a luta feminista se intensificou, o que acabou refletindo em diversos movimentos, principalmente na arte. Foi o momento em que as mulheres/artistas, influenciadas pelo feminismo, resgataram a história da mulher na arte e se apropriaram dos seus corpos, para questionar o seu lugar na arte, bem como o lugar de suas antecessoras.

As implicações mais amplas da maneira como o feminismo pensava a arte foram-se tornando cada vez mais claras em meados dos anos

70. Insistir no direito de não agir nem como sujeito neutro nem como substituto do macho, mas como mulher, havia posto em foco a questão da identidade (ARCHER, 2001, p. 133).

Significa dizer que sempre existiu resistência dentro da arte. Mulheres/artistas, anteriores a mim, abriram caminho para que hoje eu tenha toda a liberdade de estudar e criar.

Em 1971 Linda Nochlin deu início ao reconhecimento feminino na arte, quando se perguntou “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” Contudo, não foi apenas o reconhecimento e a visibilidade dessas mulheres na arte que teve

início nesse período. Com a primeira onda do feminismo, as artistas contemporâneas da época começaram a se apropriar de questões feministas em suas produções:

No que passou a ser conhecido como *First Wave Feminism* (A primeira onda do feminismo), artistas mulheres imergiram na experiência feminina – deleitando-se no até então proibido território representado pelas imagens da vagina e sangue menstrual, posando nuas como figuras de deusas, restabelecendo, de maneira desafiadora, as formas “inferiores” da arte, como o bordado e a cerâmica, que haviam sido tradicionalmente desprezadas como “trabalho de mulher” (HEARTNEY, 2002, p. 53).

Quando essas mulheres vão além dos “limites” artísticos e descobrem nas formas “inferiores” de arte, novos meios para questionar seu próprio lugar, encontram também, possibilidades para ressignificar sua arte através de objetos simplórios, como uma boneca de pano.

Las formas de representación, los límites y la presencia del cuerpo en las obras feministas han sido desde la década de 1970, y aún siguen siéndolo, algunos de los elementos polémicos. Estas, junto con el papel prioritario que ha adquirido el tema de la identidad o las identidades, y la proliferación de nuevas técnicas y soportes que ha caracterizado a la producción artística de las últimas décadas, son las cuestiones más destacables (TRIGUEROS, 2008. p.71).¹⁷¹

| 7 | As formas de representação, os limites e a presença do corpo nas obras feministas têm sido, desde a década de 1970, e ainda são, alguns dos elementos polêmicos. Estas, juntamente com o papel prioritário que o sujeito de identidade ou identidades adquiriu, e a proliferação de novas técnicas e suportes que caracterizaram a produção artística das últimas décadas, são as questões mais destacadas (TRIGUEROS, 2008. p.71). Tradução minha.

Podemos encontrar essas ideias nos processos criativos de mulheres/artistas brasileiras, como a artista carioca Márcia X, que também subverte o sentido das bonecas em seus trabalhos; a paulistana Rosana Paulino, que se utiliza de diversos materiais e de técnicas de bordado para explorar a sua condição como mulher negra e suas memórias; e a pessoense Cristina Carvalho, que também trabalha com as possibilidades do bordado e explora a linha vermelha e suas próprias memórias afetivas, abordando questões relacionadas ao feminino.

Cada uma, ao seu modo, se apropriou de objetos e trabalhos relacionados ao universo feminino para gerar discussões sobre memória, afeto e feminismo.

Meu processo criativo vem carregado de memórias, principalmente da minha infância. A boneca surge dessas lembranças que, despercebidamente, estavam me doutrinando para ser mulher. Essa compreensão me veio tarde, mas acabei utilizando essa doutrina nos trabalhos, como forma de discussão a respeito do que é ser mulher.

Assim, consigo entender como mulher/artista o meu lugar dentro da arte, o que me possibilita a apropriação e ressignificação de objetos, tais como a boneca, que nesse contexto torna-se uma ferramenta de questionamento sobre a minha condição dentro da sociedade e desperta um novo olhar sobre o que seria senso comum.

As imagens que se seguem fazem parte do exercício desenvolvido durante a construção e o desenvolvimento dessa pesquisa. Elas reúnem parte de minhas

memórias, dos questionamentos que venho desenvolvendo sobre o papel e o lugar da mulher na sociedade, dos processos de aprendizagem com o grupo das Bonequeiras no Pé de Manga, dos experimentos criativos que venho explorando. Todo esse movimento me ajuda a perceber que “memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas. A memória é um elemento essencial daquilo que passamos a chamar de identidade individual ou coletiva”, como afirma Candau (2016, p.10).







Boneca Concluída



O início deu-se por meio de uma pequena lembrança que foi criando forma e se tornou uma boneca. Um símbolo da minha infância representada por um objeto que ainda é tão relacionado ao feminino. Porém, não me contentei em deixar essa memória guardada apenas para mim, quis procurar em outras mulheres as suas memórias e tentar somar e criar algo maior.

Como a minha primeira criação se transformou em uma boneca de trapo, a investigação terminou tomando outra direção, pois não saiu como esperava. Queria dialogar e estabelecer uma troca entre as histórias e memórias das Bonequeiras no Pé de Manga e as minhas. No entanto, não foi o que aconteceu. Mas essa experiência não deixou de ser significativa no meu processo de entendimento do ver e fazer arte.

Como artista consigo ver a potencialidade e investigar os materiais na minha produção, por meio das minhas memórias. Quis aprofundar a pesquisa sobre a boneca com o olhar focado em minha região. Encontrei o grupo das bonequeiras que trabalha com o resgate da boneca que conheceram na infância. Nas conversas com cada uma e ao escutar suas histórias, percebi que estava diante de algo que ia muito além de uma produção artesanal.

Durante essa pesquisa a percepção em relação a minha infância foi alterada. Tive oportunidade de viver uma infância, de brincar, ter minhas bonecas. No entanto, percebo que não valorizei esses momentos e oportunidades como as bonequeiras. Suas bonecas eram como tesouros, ter tempo de brincar era valioso. Portanto, fazer esse trabalho é trazer de volta um pouco dessas recordações e compreender as histórias e memórias de outras mulheres.

A investigação foi além da minha produção. Provocou reflexões sobre o que acreditava que era arte e o que não era. Mas, por que arte/artesanato, artista/artesã? Para as mulheres com as quais tive contato no grupo das Bonequeiras no Pé de Manga essa diferença não existe. Simplesmente fazem a boneca, que para elas é arte. Não se veem como artistas, nem como artesãs. Elas são bonequeiras. Eu me vejo como artista e apesar de tudo o que estudei, de todas as produções que já fiz, com elas aprendi muito sobre como um objeto pode mudar a vida de alguém e como as memórias são importantes. Por fim, compreendo que o reconhecimento do nosso trabalho é fundamental para dar continuidade ao processo de criação e que as memórias ocupam um lugar primordial na construção da identidade e da própria individualidade. Como nos diz Candau (2016, p.16) “o trabalho da memória atua na construção da identidade do sujeito, é o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade”.



Referências



ANDRADE, Mário. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. (Trad. Dora Flaksman) Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. **Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense**. Belém, 2012. 128 f.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. Entrevista com Ernest Gombrich. In: **Arte–Educação: Leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 27-41. Arte-Educação no Brasil. São Paulo: Perspectiva. 2002.

BARDI, Lina Bo. **Um Balanço Dezesesseis Anos Depois** p. 291-292. In: A mão do povo brasileiro, 1969/2016. Organizadores Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo: MASP, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. (Volume único)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. BERGER, John. Modos de Ver. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**. Campanha das Letras, São Paulo, 1994

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BOSI, Eclea. **Memoria e sociedade**. Campanhia das Letras, São Paulo, 1994
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Novíssima Arte Brasileira**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001.
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
– (Coleção temas da arte contemporânea).
- CARVALHO, Leidiane Alves. **A tirania da Vênus: Uma discussão sobre a imagem da deusa e seus reflexos na arte**. 2012. Dissertação (Mestrado) - Dissertação (Mestrado em Mestrado em Artes) - Instituto de artes da UERJ.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2001
- DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu; MINAYO, Cecilia de Souza (Organizadora). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordestino. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011.

FERREIRA, Felipe Luiz. Acepções **Recentes do Conceito de Lugar e sua Importância para o Mundo Contemporâneo**. Revista Território, Rio de Janeiro, ano V, nº 9, pp. 65-83,2000.

FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro. Tecendo Afetos: **Narrativas e Visualidades a Partir de uma Colcha De Retalhos**. 2015. In: Anais do 24 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2015. Disponível em: <http://anpap.org.br>. Acesso: 21 mai. 2017.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. São Paulo, Editora LTC. 1987

GARCIA, Elisete Leite; MALUCELLI, Maria Ivette Carboni. **Tramas e Dramas do Boneco de Pano no Tatadrama**; 1 ed.; Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2010.

GASKELL, George. 3. **Entrevistas individuais e grupais**, p. 64-89. BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.) - Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som. 2008.

GODOI, Ana Cecília Rodrigues dos Santos. **Porque fomos sequestradas dos pés até o último fio de cabelo: práticas pedagógicas no Movimento de Mulheres Negras e a resignificação do corpo negro**. Dissertação (Mestrado em Educação, Culturas e Identidades) – Universidade Federal Rural de Pernambuco / Fundação Joaquim Nabuco. Departamento de Educação da UFRPE, Recife, 2016.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. São Paulo: LTC 2008.

GUIMARÃES, Lêda. O caminho das eiras: trabalho, cotidiano e aprendizagens das artesanias femininas. In: Martins, Raimundo; Martins, Alice. (Org.). **Interações com Visualidades em Contextos de Ensinar e Aprender.**(Coleção Desenrêdos). Goiânia: UFG/FUNAPE, 2012, v.7, p. 67-98.

GULLAR, Ferreira. O artesanato e a crise da arte, p. 7-12. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis: s.n, v. 88, n. 4, jul./ago. 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JANSON, H.M. e JONSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JARDIM, Ninon Rose Tavares. **Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das florestas (S.S. da Boa Vista – Pa)**. 2013. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br>
Acesso em: 10 jun. 2018.

JAYME, Sejana de Pina. **Vestidos de família: visualidade e sentidos**. 2010. 168 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br>
Acesso em: 10 jun. 2018.

JANSON, H.M. e JONSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JARDIM, Ninon Rose Tavares. **Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das florestas (S.S. da Boa Vista – Pa)**. 2013. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br>. Acesso em: 10 jun. 2018.

JAYME, Sejana de Pina. **Vestidos de família: visualidade e sentidos**. 2010. 168 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: www.repositorio.bc.ufg.br Acesso em: 10 jun. 2018.

LIMA, Camila da Costa. Produção Cerâmica do Vale do Jequitinhonha: **Tradições, Técnicas E Processos**. 2014. In: Anais do 23 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2014. Disponível em: www.anpap.org.br Acesso: 21 mai. 2017.

LOTUFO, Edith. **Memórias de uma experiência intercultural em torno do artesanato de Porto Nacional, Tocantins entre 1975 e 1981**. 2015. 201 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br> Acesso em: 10 jun. 2018.

MAGRINI, Amanda. Memória do Barro: **Registros e Transformações na Cerâmica Popular Do Alto Vale do Ribeira**

(SP). 2017. In: Anais do 26 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2017. Disponível em: <http://anpap.org.br>. Acesso: 11 mai. 2018.

MARTINS, Rosilandes Cândida. **Desafiando Tereza e bordando Bicudas: a menina no quintal e as dobras do seu jornal**. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

MORIN, Violette. **El Objeto Biografico**, p.187- 199. In: Los Objetos. Abraham A. Moles, Jean Baudrillard, Pierre Boudon, Henri van Lier, Eberhard Wahl, Violette Morin, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

MUNIZ, Durval. **Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos**, p. 71-85. In: **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. Organizadores Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo: MASP, 2016.

Nochlin, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Disponível em: <https://docero.com.br/>. Acessado em 2019-05-03

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. **Arte, História e Ensino** - Uma trajetória. São Paulo, Cortez Editora, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

PARANHOS, Cláudia Da Silva; MONSELL, Alice Jean. **Bonecas Feias: Brincando com padrões culturais do corpo na Arte e na contemporaneidade**. 2017. In: Anais do 26 Encontro Nacional

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2017. Disponível em: <http://anpap.org.br> Acesso: 11 mai. 2018.

PERINI, Janine Alessandra; BELLÉ, Larissa Antonia. Bonecas Abayomi e Duchamp: **Reflexões Multiculturais a Partir de um Currículo Inclusivo**. In: Anais do 20 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. p.675-684, 2011. Disponível em <http://anpap.org.br> Acesso: 21 mai. 2017.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.. **As Mulheres ou Os Silêncios da História**. São Paulo: Editora EDUSC. 2005.

POLLOCK, Griselda. **Visión y Diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

RIBEIRO, Vinícios Kabral. **Engordurando o Mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão**. 96 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - UFG, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br> Acesso em:10 jun. 2018.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sobre todas as luzes: A emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

SANTHIAGO, Ricardo. **História Oral e as Artes: percursos, possibilidades e desafios**. 2013, p.155- 187.

SANTOS, Mônica Lóss dos. **Narrativas Sobre Identidades Femininas em um contexto de Educação não Formal em Artes**. In: Anais do 23 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br>. Acesso: 22 jun. 2017.

SILVA, Márcia Alves da. **Abordagem sobre trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres**. Educ. rev. [on line]. 2015, n.55, pp.247-260.

SIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Invisíveis: Pintoras e Escultoras no Brasil (1880-1930)**, p. 90-104. In: Mulheres Artistas: As pioneiras (1880-1930). São Paulo, 2015.

SOUZA, José Antônio Gomes de. **Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da arte**. Goiana. 2010. 108 f. Dissertação (Mestrado em Processos e Sistemas Visuais, Educação e Visualidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br>. Acesso: 10 jun. 2018.

TRIGUEROS, Maria Teresa Alario. **Arte y Feminismo**. Aldamar: Editora Nerear, S.A., 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

VIEIRA, Carla Borin. **A Presença do Corpo Feminino como Objeto na Arte Contemporânea: as artistas contemporâneas e suas autorias**. Santa Maria. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

VILELA, Ilca Suzana Lopes. **Afirmação da identidade no discurso quilombola em perspectiva semiótica: o caso das bonecas pretas do Quilombo de Conceição das Crioulas.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** São Paulo: L&PM Pocket Plus, 2014.

XIMENES, Maria Alice. **Moda E Arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** Rio de Janeiro: SENAC, 2011.

ZACCARA, Madalena. **De Sinhá Prendada a Artista Visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco.** Recife: Ed. Do Organizador, 2017.

.**Corpo & Memória & Identidade: Artistas Mulheres em Pernambuco.** 2017. In: Anais do 26 Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2017. Disponível em: www.anpap.org.br Acesso: 11 mai. 2018.

.**A Viagem de Volta: Ações do Movimento Intercultural Identidades em comunidades de colonização lusa.** Porto, Portugal: Editora Mais Leitura, 2016.

.**Mergulho no universo do feminino: a poética intimista de Cristina Carvalho,** p. 32-33. In: Cristina Carvalho – Verso Reverso. João Pessoa, 2012

.Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: www.dezenovevinte.net Acesso: 11 mai. 2018.

Sites Pesquisados

Bonequeiras no pé de manga. Disponível em:
www.geoparkararipe.org.br Acesso: 22 mar. 2017.

GEPARKARARIPE. Disponível em:
www.geoparkararipe.org.br
Acesso: 22 mar. 2017.

Dicionário Poéticas. Disponível em:
www.dicpoetica.letras.ufrj.br Acesso: 26 mai. 2017

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.. São Paulo:
Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
www.encyclopedia.itaucultural.org.br
Acesso: 22 mar. 2018. Verbete *Artes Aplicadas*.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
www.encyclopedia.itaucultural.org.br
Acesso: 22 mar. 2018. Verbete *Arts and Crafts*.

KORVALÁN, Kakena. **Trecho da entrevista feita por Kakena Corvalán ao site Leedor.** Disponível em:
www.leedor.com Acesso: 28 mai. 2017.

Márcia X, Natureza, Humana, Disponível em:
www.marciax.art.br. Acesso: 22 mar. 2018.

Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá. Disponível em
www.portal.iphan.gov.br. Acesso: 27 mai. 2017.

Lista de publicações

Carne Preta, Pele Rara: contribuições para um Teatro Negro de Resistência

Álvaro Renê Oliveira de Sousa

As Peles que Dançam: pistas somáticas para outra anatomia

Marise Léo Pestana da Silva

Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

Érico Oliveira

A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta andarilho

Ethel de Paula

Memórias Brincantes: um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE

Izaura Lila Lima Ribeiro

Intelectuais no Sertão: o Club Romeiros do Porvir, a produção e circulação de representações em torno da intelectualidade, da cidade do Crato-CE e dos sertões (1900-1910)

Johnnys Jorge Gomes Alencar

A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-sul cearense: percurso pedagógico e processos criativos

José Brito da Silva Filho

“Rei de Paus na avenida de novo!”: coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense

Lais Cordeiro

Da Porcelana aos Trapos: bonecas e memórias femininas no processo de poiesis

Larissa Rachel Gomes Silva

Passa um filme na cuca: recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará

Luciene Ribeiro de Sousa

Gênero na cena performativa-política de Fortaleza

Manoel Moacir Rocha Farias Júnior

Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Estadual do Ceará (1958-1968): a coleção Arthur Ramos como discurso

Maria Josiane

Dos engenhos à usina: patrimônio e cultura material canavieira do Cariri cearense (anos 1930-1970)

Naudiney de Castro Gonçalves

Escritos de uma Guerra Planetária

Noá Araújo Prado

Do Museu Fonográfico ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular

Renato Araújo

Invocação para o fim: o Sertão como arquivo

Ridimuin

Corpos Precários: pedagogia e política na experiência do corpo

Renata Kely da Silva

Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA): Resistência Cultural e Apropriação Artística no espaço de Fortaleza (1973-1985)

Thaís Paz de Oliveira Moreira

Entre a mangueira do fato e a corrente de ouro: um estudo antropológico sobre a memória e os espaços, a partir das narrativas fantásticas de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo, Baturité-CE

José Wilton Soares de Brito Souza

Fotografia e memória no corpo divino: Orixá encarnado

Yasmine Moraes

Confira a coleção completa em:

arteurgente.com.br

A Coleção de Saberes, ação que integra o Arte Urgente, propõe a valorização de pesquisas acadêmicas, como forma de fortalecimento e incentivo a pesquisadores nos campos da arte e da cultura no Ceará. A iniciativa cria uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso, expandindo os horizontes da aprendizagem e do conhecimento.

São 20 trabalhos que trazem reflexões contemporâneas em arte e cultura no estado, com temas relacionados às áreas de: artes visuais, audiovisual, circo, cultura popular, dança, teatro, literatura, música, performance, produção cultural, políticas culturais e patrimônio cultural.

Realização

Instituto
BR

QUITANDA
Soluções Criativas



Labs
Culturais

Prod. Executiva

**CINCO
ELEMENTOS**
PRODUÇÕES

**MARCO
OPERA**

Apoio Institucional

**PORTO
DRAGÃO**



**INSTITUTO
DRAGÃO
DOMAR**



Apoio

Esta produção é apoiada pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

**LEI
ALDIO
BLANC**
Linha de Crédito Cultural



**ceará
cultura**
SECRET



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL