BONEQUEIRAS: FAZEDORAS DE SONHOS

VIRGÍLIA DE MOURA RIBEIRO PEIXOTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

BONEQUEIRAS: FAZEDORAS DE SONHOS

VIRGÍLIA DE MOURA RIBEIRO PEIXOTO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ORIENTADOR: LUIS GONZAGA DE MELLO

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do Grau de Mestre em Antropologia.

Recife, junho de 1987

Universidade Federal de Pernambuco
BIBLIOTECA CENTRAL
CIDADE UNIVERSITÁRIA
50000 - Recife - Pernambuco - Brasil
3255 - 03-09-87

PE-00033814-7

I/88
I/89

ACERVO: 36313
IV.06

HOMENAGEM ESPECIAL A "RENÉ RIBEIRO".

"Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos"
(Cecília Meireles)

Às crianças de ontem, de hoje e de amanhã.
À minha filha, inspiração deste deste trabalho.
À Cecília Meireles musa e leitura diária desta aprendiz de pesquisa.

Dedico este trabalho a Djalma,

Ricardo, Katarina e Gustavo.

A G R A D E C I M E N T O S

à Fundação Joaquim nabuco, particularmente o Departamento de Educação - nas pessoas de Maria Graziela Peregrino, Janise Pinto Peres, Luzinete Maria de Albuquerque Wanderley, Lúcia Ferreira da Costa, Helena Maria Marques, Zaída Maria Cavalcanti, Jaqueline Almeida, Maria Cristina Couto.

Aos fotógrafos Rucker Vieira, Josenildo Ribeiro e Enemerson Muniz de Araújo.

Às bonequeiras e bonequeiros que me possibilitaram o presente trabalho.

Especialmente ao professor Luiz Gonzaga de Mello, encorajador e amigo durante o processo de preparo deste trabalho.

E, às demais pessoas amigas que, de uma forma ou de outra, nos ajudaram.

S I N O P S E

Este trabalho teve como objetivo estudar e identificar algumas bonequeiras do Estado de Pernambuco. Estudo que constitui uma tentativa de tirar do anonimato artesãos que contribuem para enriquecer a lúdica infantil deste Estado e de outros lugares.

A pesquisa situou-se como um estudo de caráter exploratório, descritivo e documental. Acrescente-se a isso uma pesquisa de cultura material, uma vez que adquiriu-se um acervo do produto das bonequeiras - as bonecas. Acrescente-se ainda um cadastro dessas pessoas, e, um catálogo fotográfico das bonecas, anexo a este estudo.

Fez-se a opção de questionários que enviou-se às bonequeiras e bonequeiros que residem no Estado de Pernambuco.

Em virtude de não ser possível conhecer o número exato de sujeitos que integram o universo das bonequeiras, não foi definida a população a ser abrangida. A amostra foi intencional e circunstancial, porque pretendia-se escolher as pessoas de acordo com os interesses da pesquisa. Ao todo, o grupo estudado compreendeu 80 pessoas, das quais a maioria é constituída de mulheres, algumas residentes em zonas rurais ou periferia urbana, mas, com predominância das procedentes da Região Metropolitana do Recife.

Quanto ao cronograma, compreendeu o seguin-

te programa: 1º semestre de 1984 - elaboração de projeto, elaboração dos instrumentos e pré-teste; nos 3º e 4º trimestres: realização da coleta de dados; 1º trimestre de 1985 - apuração e início de relatório; 2º trimestre: conclusão de relatório preliminar.

Do presente trabalho, os resultados contidos, revelam que as bonequeiras fazem parte do universo de artesãos e vivem no anonimato. Somente algumas bonequeiras vêm procurando sair deste estado anônimo, procurando uma identificação própria.

O nível sócio-econômico do grupo estudado é bastante diversificado, assim como o nível de instrução, a mesma variação sendo observada em relação à idade.

A sua produção e comercialização ainda continuam a nível pessoal e apenas um pequeno grupo mantém uma atividade comercial dos seus produtos.

Estes produtos - as bonecas - têm uma diversificação quanto ao material do qual é confeccionado; quanto ao tipo de bonecas e ao destino das mesmas; percebeu-se que o produto de origem urbana é diferente do produto de origem rural e de periferia.

A escolha artesanal é, na sua maioria, feita por livre vontade e a motivação principal é o gostar de fazer bonecas.

A satisfação das mesmas como bonequeiras, revela motivações lúdicas e econômicas.

Neste trabalho as bonecas de pano, de palha de milho, de papelão, de bola de gude e outros materiais encontrados, tiraram as suas autoras do anonimato da fonte popular, num impulso que sustenta e se transfere por inteiro para as pessoas simples, na sua comovente e insuperável capacidade de amar e de sonhar.

Tem-se a sensação de prorrogar a finitude da criação artística e transformá-la numa referência cultural, pois, ilustra os férteis caminhos de sonhar novos sonhos e ter o direito de realizá-los. E isto conta muito, porque reverte para a existência coletiva afirmada plenamente.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO 11

1. ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS DO PROBLEMA 27

2. BONEQUEIRAS: AGENTES 65

3. BONECAS (PRODUTO DAS BONEQUEIRAS 91

1. As Bonecas e a sua Tipologia 93

2. Quanto à Forma 102

3. Bonecas Quanto ao Sexo 111

4. Bonecas - Seu Vestuário, Ornamentos ou Enfeites 113

5. Bonecas - Sua Destinação 119

4. PRODUÇÃO ARTESANAL E COMERCIALIZAÇÃO DE BONECAS 136

5. DA MOTIVAÇÃO DAS BONEQUEIRAS 152

O Porque da Escolha Artesanal 154

CONCLUSÕES 170

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA E REFERENCIADA 177

ANEXOS .....

nº 1 - Questionário .....

nº 2 - Cadastro das Bonequeiras .....

nº 3 - Índice Fotográfico .....

nº 4 - Álbum Fotográfico das Bonecas ....

nº 5 - Moldes de Bonecas (do interior e da RMR) .....

I N T R O D U Ç Ã O

Duas foram as musas inspiradoras deste trabalho: Katarina (filha da autora) e a poetisa Cecília Meireles. Observando a forma de brincar de Katarina, a autora viu e aprendeu que, especialmente, crianças de 5 a 8 anos, meninas e meninos, brincavam horas esquecidas com bonecas e bonecos no "mundo-do-faz-de-conta", revivendo com as mesmas, a vida dos adultos.

A figura da mãe, da filha, do filho, do pai ... enfim, a constituição familiar era muitas vezes repetida e os diálogos reproduziam o linguajar vivido no lar, projetando, nas bonecas e brincadeiras com bonecas, aspectos variados do viver das crianças e dos adultos.

Um dia, Amaro Francisco - xilogravador popular, almoçava na casa da autora. Depois do almoço, ele foi ver as crianças brincando de bonecas, e disse para Katarina que a mãe era "fazedora" de bonecas de pano. Ela pulou de alegria e encomendou a seguinte família: uma mãe grávida com três filhos, um no colo e dois andando, e disse: "mas, não esqueça o pai, viu?"

Amaro, anotou o recado de Katarina e um mês depois chegava à casa dela a própria bonequeira, d. Maria Francisca, que veio conhecê-la.

Essas observações e esses fatos despertaram, na pesquisadora, o desejo de estudar a vida das bonequeiras, suas dificuldades, um pouco da sua personali-

dade, através dos seus produtos e de um maior contacto com elas.

A isso, juntou-se a afinidade com Cecília Meireles, pelo seu interesse pessoal por crianças e pelo mundo mágico dos brinquedos e brincadeiras.

Diz ela, no seu livro "Giroflê, Giroflá": "minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram os fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar" ... Continua ela mais adiante: "Foi ainda nessa área que apareceram um dia os meus próprios livros: que são mais do que o desenrolar natural de uma vida encantada com todas as coisas e mergulhada em silêncio e solidão tanto quanto possível". (FROTA, 1976.29).

Nas mensagens dos livros "Giroflê, Giroflá", "Criança meu Amor", "Olhinhos de Gato", "Ou Isto ou Aquilo", e outras obras literárias, Cecília Meireles resgatou a infância da criança brasileira.

E, por acreditar que, com esse estudo, despertaria o interesse de outras pessoas pelo assunto, a autora decidiu realizá-lo.

O Problema

Observando o papel exercido pela bonequei-

ra, papel de transformar retalhos de pano, palhas de milho verde, bolas de gude, seixos, madeira, papel e água (papier machê) e outros materiais em lindas bonecas, que se destinam a variadas funções, verificou-se que as mesmas vivem em anonimato, apesar da sua atuação na produção artesanal regional e nacional. Suas produções são cada vez mais divulgadas e o seu número vem se multiplicando. São conhecidas como artesãs, e não como bonequeiras e, algumas vezes, como decoradoras de quarto de crianças. Vivendo, ora, nas capitais; ora, em cidades do interior; tanto nas zonas urbanas, quanto nas zonas rurais, elas não existem como bonequeiras, identificadas como tal. Anônimas permanecem até a morte.

Diante dessas observações feitas, especialmente no que diz respeito a ausência de um estudo sobre o assunto, pareceu oportuno este trabalho, ou seja, uma abordagem psico-antropológica desses vários aspectos, permitindo um conhecimento mais sistematizado sobre as bonequeiras e sobre o seu trabalho, suas motivações para se dedicarem a essa atividade, bem como dos aspectos culturais nela envolvidos.

Identificar, estudar, documentar as bonequeiras é uma maneira de compreender e valorizar essas manifestações artesanais, que reiteiram e ampliam o repertório simbólico brasileiro, aqui entendido como o conhecimento técnico imerso e enraizado em grupos sociais ou extratos sócio-culturais específicos (bonequeiras).

Este trabalho poderá ser de utilidade para

educadores, psicólogos, artistas, museólogos e recreadores, que, por certo, poderão, como a autora, identificar as razões e os motivos que a levaram a escrevê-lo.

No que diz respeito às artes populares, há a preocupação permanente de deixar patente, tanto o seu caráter tradicional como seus aspectos de transformação, filtrados pela ação e pelo comportamento dos grupos que as produzem.

Antes da criação do Ministério da Cultura, o Instituto Nacional do Folclore já procurava através da política cultural do MEC, "a valorização dos bens culturais ainda não consagrados". (SOARES, 1984.78).

Não são apenas as crianças, os pais e os professores que se ocupam com a atividade lúdica, nem tampouco a gente mais simples e mais ingênua, com exclusividade. Também os intelectuais, ora tomando-a (no todo ou em um dos seus elementos - a boneca, por exemplo), como objeto de estudos sérios, ora servindo-se dela como musa inspiradora para os seus versos, suas músicas, suas prosas poéticas. Por isso, abriu-se, aqui, um espaço para alguns deles.

Além dos depoimentos de Gilberto Freyre e Monteiro Lobato, citados em outro ítem deste trabalho, outras menções feitas sobre as bonecas, reforçam a importância, encontrada pela autora, para realização desse estudo.

O poeta Mauro Mota, no seu texto "Bonecas

de Pano" (1979, 5), disse: "Uma coleção dessas moças feitas do antigamente à atualidade teria a função social de mostrar a evolução das modas femininas da Região".

Do ponto de vista antropológico, Câmara Cascuco sugere que nos museus de antropologia sejam indicados espaços especiais às bonecas, "pois elas transmitem modas, costumes sociais, tipos culturais, diferenciando assim, as regiões, como também os aspectos simbólicos da boneca no cotidiano do homem e da mulher". (1954, 113).

ARAÚJO (1954, 266), estudando os Carajás verificou o seguinte: "Os Carajás aprendendo a usar metais (lâminas de ferro, facas), passaram a fazer também bonecas de madeira. Há uns vinte e cinco anos fazem os famosos "licocós" em madeira, procuradíssimos pelos brancos. Mas este trabalho é mais dos homens, as mulheres continuam a fazer os "licocós de barro". Ele afirma ainda que "as mulheres da tribo dos índios Tapirapé, estimuladas pelo êxito dos bonecos das índias Carajás, passaram a fazer bonecas de barro, mas sem aquele acabamento perfeito das Carajás".

"Os homens Tapirapé fazem bonecos de cera, os anaianti, usando cera preta de abelha. Modelam com rapidez na cera preta um ser sobrenatural - o "TOPI", ARAÚJO (1954,266).

Darcy Ribeiro (1930, 300) no seu estudo sobre a tribo dos Kadiwéu, narra o seguinte: "As bonecas Kadiwéu, entalhadas em madeira ou modeladas em cera ou bar-

ro, são destinadas às crianças como brinquedos".

No campo da poesia foi o poeta alagoano Jorge de Lima que eternizou a boneca de pano.

Perde-se no tempo a origem da confecção de bonecas para os diversos usos (brinquedos, decoração, ritual, ...). E, no que concerne à boneca-brinquedo, não é possível precisar, em relação à sua confecção, se ele teve origem como atividade da criança, atividade precursora do seu instinto maternal, a qual o adulto passou a ajudar, aperfeiçoar e até tomar a si tal atividade, ou se o confeccionar boneca-brinquedo terá sido, sempre uma iniciativa do adulto.

O Projeto e seu processo

Delimitação do estudo e da população.

Inicialmente, o entusiasmo da pesquisadora pelo assunto, bonecas e bonequeiras, levou a estabelecer um objetivo muito abrangente e ambicioso. A sua pretensão foi a de investigar sobre as bonecas, olhando-as do ponto de vista dos seus usuários (em três gerações) e dos seus confeccionadores. Elaborou-se o projeto e executou-se o mesmo até a fase de coleta de dados, mas, à medida em que se ia avançando na execução do mesmo, percebeu-se a riqueza imensa de informações que cada um dos aspectos estudados oferecia e foi tomada, então, a decisão de refazer o referido projeto, transformando-o em dois: um sobre as bonecas e o outro, so-

bre as bonequeiras. Verificou-se também que esse segundo aspecto tinha sido, até o momento, pouco ou quase nada explorado, de modo que a decisão recaiu sobre ele, para ser objeto desta dissertação de mestrado.

Limitou-se a investigação às bonequeiras de Pernambuco, cujo produto era destinado a atividades lúdicas, desenvolvidas por crianças.

Em virtude de não ser possível conhecer o número exato de sujeitos que integravam e integram o universo das bonequeiras, não foi definida a população a ser abrangida pelo projeto.

Objetivos

O objetivo principal dessa pesquisa foi a valorização das bonequeiras — especialmente, as de Pernambuco - traduzida na busca do conhecimento da realidade sócio-cultural dessas artesãs, ou seja, no traçado do seu perfil (quem são, como são, o que fazem, e como realizam e distribuem os seus produtos) e na conscientização das mesmas, a respeito do seu próprio valor, revelado nessa atividade.

Como objetivos secundários, foram estabelecidos os seguintes:

- Obter o maior número de dados possíveis sobre as bonequeiras de Pernambuco e, com eles, iniciar a organização de um cadastro das mesmas;

- possibilitar a conservação de trabalhos das bonequeiras pesquisadas, documentando-as através de fotografias e organizando uma pequena mostra de bonecas;
- identificar as características principais das bonequeiras e relações de ordem psico-antropológicas, existentes entre as bonequeiras e suas bonecas.

Hipóteses de trabalho

As hipóteses de trabalho levantadas pela autora foram:

- O fazer bonecas é mais uma atividade lúdica do que utilitária;
- o fazer bonecas como atividade lúdica é mais observada nas bonequeiras do interior, enquanto que as bonequeiras da região Metropolitana levam em conta também a parte utilitária;
- ao mesmo tempo, em que o fazer bonecas tem uma conotação lúdica para a bonequeira, não existe uma relação relevante entre o seu mundo lúdico e uma intenção de divertir crianças;
- exceto a bonequeira tradicional que faz "bruxas de pano", a bonequeira das regiões metropolitanas fazem mais bonecas do tipo decorativo.

Metodologia

A técnica escolhida para a coleta de dados foi a entrevista, com base em um questionário, que serviria de roteiro para a mesma, assim como para registro dos dados individuais, que era um dos nossos objetivos (conforme foi explicitado, anteriormente). Foi previsto também que, na mesma ocasião, seriam obtidos exemplares das bonecas confeccionadas por aquelas bonequeiras, através de compra ou doação espontânea.

Para o tratamento dos dados, foi previsto:

a) análise de cada questionário e destaque dos dados individuais, para a organização do cadastro;
b) documentação da(s) boneca(s) adquirida(s) e relacionada(s) com o questionário em foco, envolvendo fotografia e embalagem da(s) mesma(s);
c) estudo de caso, através de análise das informações da cada questionário;
d) confronto das informações contidas no questionário com a(s) boneca(s) correspondente(s);
e) confronto dos vários questionários, para identificação de semelhanças e diferenças nas informações e organização de quadros e tabelas.

O primeiro passo , para iniciar o contato

com os bonequeiros e as bonequeiras, foi através de entidades e estabelecimentos, que trabalhavam com artesanato.

Pelo interesse em conhecê-las, foram estabelecidos alguns contatos com entidades, que vendiam bonecas. Com esse objetivo, foram visitadas: a Casa da Cultura no Recife, a Casa do Artesão em Olinda, a Associação de Feirinhas Típicas da Cidade do Recife, a ARTENE (Companhia de Artesanatodo Nordeste/SUDENE) e feiras livres de algumas cidades do interior (Caruaru, Carpina, Bezerros, Gravatá, Santa Cruz do Capibaribe e Brejo da Madre de Deus). As informações colhidas serviram, apenas, para conhecer o produto das bonequeiras(os): as bonecas. Salvo uma ou outra, a bonequeira tornou-se conhecida, vendendo seu produto.

Após esses contatos, e de posse de alguns endereços, partiu-se para elaboração de um instrumento de coleta, que abrangia dados individuais das bonequeiras, e roteiro para a entrevista.

Tratou-se de um questionário, que continha ítens referentes à identificação da bonequeira(o), profissão, nível de escolaridade, motivos porque se dedicou ao tipo de artesanato em foco, material que usa para a confecção da boneca, finalidade com que faz bonecas (para se distrair, para negociar ou para atender encomendas). Indagou-se também: Desde quando faz bonecas? Se cria as próprias bonecas ou se faz cópias? Que tipo de bonecas faz? Com quem aprendeu? Tem condições financeiras para exercer o ofício? Está satisfeita(o) em fazer bonecas?, entre ou-

tras questões.

A maioria das questões foram colocadas em perguntas fechadas, em número de 30, deixando-se algumas abertas.

Antes da aplicação, que serviria aos objetivos da pesquisa, um pré-teste foi realizado com pessoas e condições, tão semelhantes quanto possível, às da pesquisa, sendo feitos os ajustes necessários.

E, assim, começou-se um trabalho, baseado numa amostra intencional e circunstancial, porque pretendia-se escolher as pessoas, de acordo com os interesses da pesquisa. A partir de então, uma bonequeira informava a outra, dando início a um mutirão de pessoas interessadas em divulgar o seu fazer lúdico.

A reflexão sobre os resultados do pré-teste levou a constatar-se a necessidade de incluir a boneca-objeto, como documento da pesquisa. Imaginava-se que o documentário, assim constituído, resultaria em um acervo etnográfico dos mais ricos.

Primeiro, apelou-se para pedir à bonequeira(o) uma peça sua, a fim de mostrar e divulgar o seu produto, como também preparar um acervo dessas bonecas.

Para obtenção das bonecas, anexou-se uma pequena nota ao questionário, pedindo uma boneca ou, se fosse impossível a doação, que remetesse a peça mais barata. Estas condições eram decorrentes da não disponibilida

de de verba, para aquisição das bonecas, sendo o ônus para o pesquisador.

Quando não era possível a entrevista individual, de acordo com o Projeto, o questionário foi respondido, pessoalmente.

Os questionários foram enviados às pessoas, cujos endereços, o pesquisador já possuía e, em seguida, aos municípios, através dos Departamentos Regionais da Secretaria de Educação (DEREs) usando os correios, e a outras pessoas, que de alguma maneira participavam da pesquisa de campo (as vezes outros artesãos, como por exemplo Amaro Francisco e Solón).

Elaborou-se uma ficha, que identificasse a bonequeira e a sua boneca, sendo a mesma preenchida, à medida que o material ia chegando.

Essa ficha continha os seguintes dados: nome da bonequeira, idade, endereço, sexo, material usado para a confecção da boneca, tipo e tamanho da boneca.

As bonecas foram embaladas em caixas, feitas pelo pesquisador e, devidamente, fichadas e etiquetadas. Cada boneca recebeu um número de referência, que consta de um livro de tombo.

As bonecas foram, depois, alvo de uma análise, quanto ao material mais usado, à cor da pele, ao formato do corpo, à presença dos olhos, boca, nariz, cabelos, mãos, dedos, pés e outros detalhes, e ainda, quanto

ao tipo de bonecas e ao destino das mesmas. Quais as influências sentidas na confecção dessas bonecas?

À proporção que iam chegando, as peças foram enviadas ao fotógrafo, para que fossem fotografadas, em preto e branco e em cores.

Teve-se o cuidado de entregar a pessoal especializado e que soubesse utilizar filmes e técnicas especiais para valorizar a peça (muitas vezes bem pequena).

Após a revelação das fotos (preto e branco), foram selecionadas várias fotos, que dessem uma amostra significativa do acervo adquirido, para compor um catálogo anexo a este relatório de pesquisa.

Foi feita uma seleção de fotos, de acordo com a origem da bonequeira. Assim feito, foram colocadas fotos de bonecas, de bonequeiras do interior (zona urbana e rural) e bonecas de bonequeiras da R. M. R.

Extrapolando a metodologia do Projeto, convém informar que as fotos coloridas estão aguardando a elaboração de um orçamento de editora especializada para enviar à KODAK brasileira, a fim de ser viabilizada a produção de um catálogo de bonecas de Pernambuco.

O cadastro das bonequeiras, o acervo de bonecas e o acervo fotográfico foram organizados, segundo a orientação de técnicos das respectivas áreas.

A parte referente à cultura etnográfica, isto é, à boneca de cada bonequeira ou bonequeiro, extra-

polou o número de artesãos pesquisados. Os mesmos, em geral, doaram mais de uma boneca e, assim, o acervo ficou bem maior que o número de pessoas pesquisadas.

As despesas fotográficas foram muitas, mais do que o preço do acervo, pois a maioria das bonecas foram cedidas.

Foram gastos 8 filmes de 36 poses em preto e branco e 20 filmes coloridos de 12 poses (Ektacrome).

Em seguida, passou-se à organização de tabelas, simples e cruzadas, a maioria expressa em termos percentuais, as quais foram, criticamente, interpretadas.

As questões abertas foram também transformadas em tabelas e interpretadas.

Algumas dificuldades encontradas

Considerando que não houve qualquer tipo de financiamento ou ajuda institucional para o presente trabalho, quase não foi possível o acesso direto às bonequeiras da zona rural, de modo que a coleta dos dados foi maior entre as bonequeiras das áreas urbanas (na capital e no interior), especialmente na Região Metropolitana do Recife (RMR). O referido acesso é particularmente difícil, porque as bonequeiras tradicionais se encontram em diferentes pontos das cidades do interior, muitas vezes em sítios ou em povoados distantes da sede, tendo-se notícias das mesmas através, apenas, dos seus produtos, encon

trados nas feiras. Esses produtos são levados às feiras, na tentativa de vendê-los, uma vez que, em casa, a saída deixa a desejar, ocorrendo, às vezes que os mesmos são entregues a intermediários.

As bonecas, oriundas das áreas urbanas, especialmente da área metropolitana (que constituem a maioria dos produtos pesquisados, como já foi dito) apresentam-se bastante diferentes daquelas oriundas das áreas rurais, tanto quanto aos modelos, quanto aos materiais utilizados.

Por conta da dificuldade já mencionada, a amostra foi circunstancial.

O acesso às bonequeiras urbanas ocorreu de várias maneiras.

Por ser o universo muito amplo e as formas de acesso muito variadas, foi, evidentemente, impossível, conhecer o número exato ou aproximado de bonequeiras e bonequeiros existentes no Estado ou mesmo na área metropolitana.

A parte mais demorada do trabalho de campo foi a realização das fotos. Era tempo de chuva e ficava-se na dependência de dias ensolarados, para obtenção de uma boa foto.

Infelizmente, a recepção, por parte dos artesãos, não foi muito feliz. Nem todos puderam responder no tempo desejado, após três meses, havia um retorno de

80 questionários, para um total de 150 questionários enviados.

Diante da dificuldade prevista na localização das bonequeiras em apreço, foi previsto, inicialmente, um prazo de 1 semestre, para a coleta de dados, mas, a essa dificuldade se somaram outras (algumas das quais, já mencionadas), determinando, assim, a não observância do cronograma, o qual foi bastante ultrapassado.

Apesar das dificuldades, no entanto, a coleta dos dados propiciou ao pesquisador a vivência de uma experiência lúdica participativa com as bonequeiras (os), representada pela alegria de receber uma boneca e de doar uma peça, gerando empatia entre o entrevistador e o entrevistado.

CAPÍTULO 1

ALGUNS ASPECTOS TEÓRICOS DO PROBLEMA

Este estudo se situa na área do artesanato uma vez que as bonequeiras fazem parte da produção humana, que se insere neste campo. Após leituras efetuadas em diversos autores serão citados neste capítulo, conceitos de artesanato, de artesão e arte popular, como também do que é tradicional, do que é urbano, das motivações que levaram estes artesãos a fazer bonecas como atividade artesanal e não outra.

Procura-se neste estudo abordar as bonequeiras - cujo produto - as bonecas, faz parte do universo da escultura popular, no Estado de Pernambuco.

Antes de entrar neste circuíto é preciso dizer que não existe para esta produção de arte, ou seja para as bonecas um conceito de arte, como categoria fundamental de explicação ou classificação. A peça produzida é funcional. Serve, por exemplo, como brinquedo de menina e menino. Ainda não precisa ser preservada: é objeto encontrado nas feiras e facilmente substituível, voltado para a comunidade local que o absorve. Descoberta e legitimada como "arte popular", essa produção passa a ter amplo mercado, atingindo potencialmente toda a sociedade e às vezes excluindo, paradoxalmente, a própria comunidade local. A "expressão arte popular tem servido para designar

aos produtores um lugar na produção artística em geral. Lugar do autêntico, espontâneo, originário, embora, ao mesmo tempo, secundário, com relação à arte erudita. Promove-se seu caráter estético. Se lhe confere legitimidade diferencial, tomando como parâmetro o erudito" (COIMBRA et alii, 1980, 1). Acrescente-se, ainda, o aspecto do anonimato da arte popular, do fazer anônimo dos artesãos.

Não é fácil adotar-se um critério que dê, em toda a extensão, o que seja o artesanato, não apenas em Pernambuco, mas em áreas diversas, nacionais ou internacionais, onde se tem procurado estudar este tipo de atividade humana. A primeira dificuldade está na própria conceituação do que se chama artesanato. Considera-se trabalho artesanal aquele cujo produto tem a marca da habilidade do trabalhador. Mas, quando se observa que muitos serviços domésticos, especialmente, os relacionados com o vestuário e alimentação, e também com tarefas menores - como o consertar e o remendar, não podem ser consideradas artesanato, verifica-se que já não se pode definir a atividade artesanal como a que resulta só da aptidão do homem. Parece à autora que, para uma atividade ou o seu produto poder receber a classificação de "artesanato", faz-se necessário que, além da habilidade do trabalhador, esteja presente um componente estético, espontâneo, que permita a sua inclusão entre as "artes populares".

Vários pesquisadores, da área do Nordeste, têm se dedicado à pesquisa sobre artesanato. Alguns se preocupam com o artesanato de cerâmica, como é o caso de

Renato Miguez (1959/1961, 228) que fez brilhante pesquisa abordando ceramistas populares de Pernambuco, trabalho que procura identificar, qualificar, tipificar e situar os artesãos ceramistas de Pernambuco. O autor focaliza a produção individual do artesão, a técnica artesanal, a motivação da criação do produto e constata a necessidade de proteção, ajuda e apoio para os artesãos de cerâmica. Analisa ligeiramente alguns produtos dos ceramistas ligados à lúdica infantil, mas, não especifica a produção de bonecas e bonecos no produto dos ceramistas, apenas constata: "Sempre tive interesse pela arte popular nordestina. O pitoresco e o primitivismo daqueles burrinhos de barro que toda criança do Nordeste compra nas feiras, únicos brinquedos das crianças pobres da região - ficaram de certo em meu espírito como que exigindo fosse estudá-los em idade adulta" (MIGUEZ, 1970, 228).

Em 1967, Sylvio Rabello fez uma pesquisa focalizando os artesãos do Padre Cícero. Pesquisa que engloba o universo dos artesãos e seus produtos, sem no entanto defender uma teoria subjacente ao motivo que levou os artesãos de Juazeiro (terra do Padre Cícero) a escolherem certos tipos de artesanato e não, outros. Conclui que as áreas mais significativas foram: artefatos de palha, de metal, de madeira, de couro, de barro, fiação e tecelagem, de rendas e congêneres, de alimentos, de produção de produtos mistos e diversos. Não encontrou ele produção de bonecas e não fez comentário sobre a ausência do produto. Apenas falou ter encontrado bonecos de cerâmica (RABELLO, 1967, 104). Ainda mais, não identificou os artesãos, com

nomes e endereços, não os tirou do anonimato e também não identificou suas peças.

Outro trabalho de pesquisa focalizando artesanato em Pernambuco foi realizado por Waldemar Valente (1971), intitulado SERRINHA; que focaliza o artesanato de palha. Analisando o artesão, seu produto, comercializações e o apoio financeiro do sistema de cooperativa da SUDENE.

Como o pesquisador anteriormente citado, não identificou os artesãos e não tipificou o produto de cada artesão. Fez um trabalho de avaliação do artesanato protegido pelo cooperativismo.

Alguns trabalhos oficiais patrociandos pelo Ministério da Educação e Cultura - FUNARTE, que focalizaram o artesanato e a arte popular, valem serem aqui citados, pelo caráter universal e particular. São os trabalhos intitulados Artesanato Brasileiro (FUNARTE, 1980) e Mito-Poética de Nove Artistas Brasileiros (FROTA, 1978). O primeiro focaliza o Artesanato Brasileiro com uma visão da produção artesanal brasileira, bem como de alguns meios de produção utilizados para sua confecção. Procura também focalizar, de maneira saudável e abrangente, as fontes da cultura artesanal brasileira, buscando com isso revelar o próprio cerne da identidade nacional. Focaliza, em sete capítulos gerais, os tipos de artesanato, incluindo, no capítulo intitulado "Outros Materiais", a produção artesanal das bonecas de pano, sem contudo, analisar e identificar artesãos; apenas cita o artesanato por área regional.

O livro procura registrar a técnica do artesanato, regionalização e diferenciação, esquecendo o seu produtor. Caso, o leitor desejasse comprar uma peça documentada no livro, dificilmente acharia o seu autor, seu endereço, portanto, não favoreceu do ponto de vista comercial, o artesão, como também não o individualizou.

A introdução ao livro já mencionado, produzido pela FUNARTE, sob o título "Mito-Poética de Nove Artistas Brasileiros", é de autoria de Lélia Coelho Frota (1978) - onde ela analisa, dentre milhões de artistas populares, apenas nove e faz um estudo do micro-universo de cada um deles, identificando-os, como também as suas produções, quer no campo da arte primitiva, quer no campo da arte da escultura, da talha, da tapeçaria; onde ela também analisa e interpreta as produções à luz da antropologia, da psicologia de abordagem junguiana - Valladares diz que ela sobretudo "procura entender o produto, através do conhecimento do autor, surpreendendo-o no seu habitat, escavando a sua memória e o conduzindo desde sua incipiente razão até a plena tradução de seus símbolos". (FROTA,1978,12)

A mesma autora, em recente trabalho intitulado MESTRE VITALINO, fez um estudo monográfico (post-mortem) sobre o bonequeiro Vitalino, artesão pernambucano. Neste estudo a autora analisa o artesanato e faz uma análise biográfica do Mestre Vitalino. Destacando nesta biografia os começos de atividades de Vitalino, como artesão de iniciação lúdica. Quando, aos seis anos, "como toda criança fazia bichinhos - boi, cavalo, bode - com as sobras

de barro de sua mãe, louceira. Chamava a esta produção - loiça de brincadeira. Brinquedo de meninos feito por meninos, uma coerência que a sociedade culta de hoje ainda não alcançou" (FROTA, 1986, 33).

Antes do estudo monográfico de Lélia Frota sobre Vitalino, outros trabalhos sobre o mesmo foram escritos, como é o caso do trabalho de René Ribeiro: Vitalino, um Ceramista Popular do Nordeste (1972, 72).

Trabalho, também de cunho monográfico, com análise profunda e baseado em dados diretos colhidos do próprio Vitalino, que ainda estava vivo. Neste estudo, René Ribeiro destaca a atitude de Vitalino de deixar o anonimato do artesão, passando a assinar seus produtos. "A seguir, o artista passou a assinar com lápis e tinta preta as iniciais V.P.S., no reverso da base dos grandes grupos" (RIBEIRO, 1972, 23).

Esta iniciativa de sair do anonimato do universo artesanal, foi um marco na história do artesanato nordestino, daí por diante outros artesãos começaram a se preocupar em marcar seus produtos.

Seria trabalho infindável citar aqui pesquisas e estudos já realizados sobre o artesanato em geral, porém selecionaram-se um número de trabalhos mais específicos de autores mais respeitáveis incluindo a escultura popular uma vez que este trabalho se insere no universo dos escultores populares. As artesãs de bonecas e de produtos variados, devem seus primeiros esforços de

sairem do anonimato à figura do Mestre Vitalino como afirma VALLADARES (1878, 32). "Mas foram os bonequeiros de Caruaru, Pernambuco, no dizer de Edson Carneiro, os que romperam por completo as antigas ligações com a agricultura e se fizeram especialistas de tempo integral, exibindo suas obras de arte na feira local. Tudo começou pelo menos do ponto de vista do reconhecimento ao grande público, com o artista Vitalino Pereira dos Santos".

Com a denominação do Vitalino, como bonequeiro, outros foram surgindo. Mas, os estudos monográficos, ou de coletânea sobre bonequeiras são raros e geralmente destacam mais os produtos do que as suas criadoras.

Sobre a produção de bonecas, alguns escritores se pronunciaram. E parece que suas origens ainda não foram de todo comprovadas. A esse respeito opinou Renato Almeida (1970, 100):

> "A escultura do povo foi preferencialmente religiosa, sobretudo para o presepe. As lapinhas, os anjinhos, os galos e bichos numerosos, os pastores, os reis magos e mesmo cenas bíblicas, afora tudo o que a imaginação ia criando para participar do presepe, foram e são ainda motivos de ardente inspiração folc no Brasil".

Portanto, do lido e exposto, pouco se pôde constatar sobre trabalhos de artesanato, referentes às bonequeiras como produtoras de um tipo especial de artesana

to - a boneca-brinquedo.

Outros trabalhos trataram sobre a origem das bonecas. Um deles é o livro KADIWÉU de Darci Ribeiro (1980, 300), onde se lê o seguinte: "As bonecas Kadiwéu, entalhadas em madeiras ou cera ou barro, são destinadas às crianças como brinquedo. Algumas vezes usam bonecas exatamente iguais às de brinquedos, representando animais ou homens, numa festa de mascarados (Bôboe). Portanto, suas raízes como lúdica é também indígena".

Mas é Gilberto Freyre quem se preocupa com a origem da boneca de pano. "A tradição indígena das bonecas de barro não se comunica à cultura brasileira, a boneca dominante tornou-se a de pano, de origem talvez africana" (FREYRE, 1975, 134).

A tradição de fazer bonecas tem início nos próprios lares, através das mãos das avós, das mães, das meninas, das costureiras e das amadas e saudosas empregadas domésticas e, mais distante, das próprias pretas escravas.

E, nesse universo mágico do lar, as bonequeiras criaram seres sonhados que enriqueceram o maravilhoso mundo lúdico de milhares de ciranças.

Sob esse universo mágico das bonequeiras, inspirou-se Monteiro Lobato para criar sua Emília, bruxa de pano de fabricação caseira que se metamorfoseou de gente, criando ainda Monteiro Lobato a figura do Visconde de Sabugosa (boneco feito de sabugo de milho); boneco que

também virou gente.

Tanto Monteiro Lobato, como Geppeto, criaram boneca e bonecos famosos no campo da literatura. Há estória mais comovente do que a do boneco Pinóquio!

Uma leitura mais eficiente e abrangente sobre escultura popular do Nordeste foi elaborada por Silvia Coimbra e colaboradores no ano de 1980, intitulada O Reinado da Lua - Escultores Populares do Nordeste.

Trata-se de um trabalho que estuda o artesanato, a arte popular, a escultura popular, como uma das manifestações mais significativas do Nordeste Brasileiro. "Procuramos neste livro, abordar a escultura popular nordestina a partir, basicamente, da perspectiva de seus autores. O principal objetivo é documentar. Pretendemos apresentar uma realidade, um estilo de vida, uma produção, um produto, visões do mundo. Nem se trata de uma simples descrição material, nem um estudo explicativo do tipo sociológico. A análise aponta para outras direções" (COIMBRA, 1980, 1). A documentação de que consta o livro é um estudo biográfico do artesão incluindo fotos do seu fazer e do seu produto.

Em 1983, a FUNARTE/MEC publicou um documento sobre artesanato intitulado O Artesão tradicional e seu papel na Sociedade Contemporânea, tendo como coordenadora Berta Ribeiro e os seguintes colaboradores: Maria Rosilene B. Alvim, Ana M. Heye, Vera de Vives, José Silveira d'Ávila e Dante Luiz Martins Teixeira. Trata-se

de um conjunto de artigos de vários estudiosos do assunto, elaborados durante o Ano Internacional do Artesanato, em 1982, onde são apresentados conceitos de "artesanato" e de "artesão tradicional", assim como comentários a respeito do que é tradicional e do lugar do artesão nas sociedades contemporâneas. Preocupam-se também os seus autores com a problemática da preservação do artesanato, da necessidade de apoiá-lo e de subsidiá-lo.

A leitura de todos esses trabalhos mencionados, embora bastante enriquecedora, não permite que se conclua que o assunto, principalmente no tocante às bonequeiras, tenha sido suficientemente explorado.

Esta dissertação não pretende esgotar o estudo sobre as fazedoras de bonecas e também fazedoras de sonhos, mas ampliá-lo.

Para melhor compreender a importância das bonequeiras, faz-se necessário tecer algumas considerações preliminares, de ordem teórica, sobre a atividade por elas exercida.

O "fazer bonecas" é uma das mil e uma atividades desenvolvidas pelos seres humanos, desde tempos imemoriais, em todos os quadrantes da Terra. No entanto, não surgiu, ao mesmo tempo, em todas as partes. Seu surgimento e desenvolvimento, assim como a sua caracterização, sempre estiveram ligados à cultura, sendo, em certo sentido, uma decorrência dela e o seu testemunho.

A atividade em apreço é, sem dúvida, um

artesanato, ou seja, uma produção do homem, tendo, como único ou principal instrumento, as mãos. É uma atividade, para a qual se exige domínio técnico e habilidade pessoal, além de boa dose de criatividade. Corresponde a uma necessidade cultural de um grupo de pessoas, para as quais traz satisfação, de modo utilitário ou meramente estético. No caso, essa satisfação é proporcionada, tanto às bonequeiras, quanto aos usuários das bonecas.

O artesanato "coexiste, em todos os países do mundo, com a atividade industrial mais avançada ou a mais atrasada ... Logo, o artesanato corresponde a uma necessidade cultural" (PEREIRA, 1979, 79).

Como o próprio nome sugere, todo artesanato é uma atividade artística, isto é, envolve arte e, na maioria das vezes, é também uma atividade econômica, contrapondo-se à atividade industrial, onde a produção requer o uso de maquinária e é feita em série e em larga escala.

Enquanto arte, o "fazer bonecas" é uma arte popular, pois, além de ser muito difundida, é uma atividade mais própria das camadas sociais mais baixas. E, como toda arte popular, a atividade em foco, além de se caracterizar pelo seu relacionamento com a cultura do artista, caracteriza-se também pela inexatidão, por refletir as emoções de quem a executa, - isto é, por ser psicológico, pela sua funcionalidade e pelo anonimato.

Como explica Saul Martins, "a arte é <u>popular</u> não só pelo <u>tratamento</u> dado à matéria-prima ou técnica de

fazer artesanal, como pela escolha de temas próprios da sua cultura.

Ela é sempre regional, porque revela os usos e costumes locais.

É inexata, por ser pouco anatômica, às vezes sem lógica alguma ..., vale dizer que o desequilíbrio ou se manifesta nas proporções, nos gestos, nas atitudes ou decorre de incoerência cronológica.

É psicológica, por ser espontânea, livre, por ser uma arte sem marca de pressão. Enquanto o artista erudito se prende em medidas e proporções, o artista popular tem ampla liberdade, não só de criar, como de fazer. Embora padronizada, como conseqüência da unidade cultural a que se subordina, a obra revela as emoções do obreiro, suas alegrias e contrariedades, até desvios perturbadores do caráter.

É funcional, porque não visa apenas a satisfazer uma emoção estética, mas, é também útil, constituindo-se um "lazer proveitoso". A arte popular tem um fim prático. Essa utilidade está aí sendo tomada, não apenas do ponto de vista econômico, mas, num sentido lato, que envolve também o aspecto espiritual.

É anônima, porque o artista popular não assina seus trabalhos ou começou não assinando" (MARTINS, 1977, 17-20).

De acordo com o que foi dito, quem se dedica

ao artesanato é sempre um artesão e um artista. Este, sempre começa como artesão, embora depois possa deixar de sê-lo. Todo artesão é um artista popular.

Há, no entanto, quem não considera o artesão, como artista popular ou reserva a classificação só para alguns tipos de artesão. É o caso de Lélia Frota (1975, 3) que considera o artesão como artista primitivo, conforme pode ser visto na afirmação que fez: "Estes artistas primitivos, que refletem em sua obra elementar a cultura material e espiritual dos grupos em que tiveram origem não devem entretanto ser confundidos com o artista popular, que exerce o seu ofício, como observa Jan Cuisenier, através da aprendizagem por uma hierarquia. O artista popular desconhece implicações de autoria e gratividade em arte conforme os entendemos".

Neste momento, cabe aqui uma distinção entre o artista primitivo e erudito, podendo este ser considerado um artista marginal que segundo definição de Everett V. Stonequist (1957, 77), o "indivíduo que por meio de migração, educação, casamento ou outras influências deixa um grupo social ou cultura sem realizar um ajustamento satisfatório a outro, encontrando-se à margem de ambos e não estando integrado em nenhum".

Como já se conceituou artesanato anteriormente, transcrever-se-ão, aqui, os conceitos de artesão, segundo Vera de Vives:

"O artesão é o intérprete das técnicas tradi

cionalmente conservadas, como herdeiro que é dos motivos que as originaram. No ato de criar uma cesta, por exemplo, reproduzirá padrões recebidos da cultura que pertence, porque ditos padrões traduzem, primordialmente, a resposta a determinada necessidade do meio onde surgiram, seja tal necessidade ligada ao trabalho, à vida doméstica, à devoção ou à diversão" (VIVES, 1983, 133).

Convém salientar, aqui, que o artesanato decorre da tradição oral e não, escrita.

No caso desta pesquisa, as artesãs pesquisadas estão ligadas à diversão. Produzindo bonecas para a criança brincar, elas demonstram que seus produtos são de utilidade lúdica da própria comunidade e de outras mais distantes. As bonequeiras participam da vida e não só da vida delas mesmas, senão também da existência coletiva.

O artesão é um profundo conhecedor do meio onde se situa. Como tal, tem intimidade e domínio sobre os materiais que esse meio oferece, podendo transformá-los com propriedade na matéria-prima dos objetos artesanais que produz, testemunhando, em seu trabalho o próprio meio ambiente, onde se desenvolve sua cultura.

Melhor, talvez, seja definir-se o artesanato como o trabalho, predominantemente, manual de que provém um objeto, comercializável ou não. Ainda assim, ficariam excluídas outras formas de atividade de características ou feições

que revelam a habilidade e até a capacidade inventiva do homem, sem que visem ao mercado de consumo. Certamente, fora deste mercado estão certas produções caseiras ou certas artes amadoristas, inteiramente desinteressadas, ou interessadas, quando muito, no estreitamento de relações de amizade ou de recriação do espírito. Nesta categoria, estão as floristas e as bordadeiras da classe remediada, como também as bonequeiras e/ou bonequeiros, os pintores dos dias de domingo - todos eles artesãos à sua maneira, mas excluídos da preocupação dos pesquisadores.

As(os) bonequeiras(os), de um modo geral, procuram transformar materiais diversos em peças artesanais, de diferentes modelos. Observa-se que há uma diferenciação do produto das mesmas, de acordo com a região e a cultura. É o caso de se indagar: O que é o artesão tradicional? Quem é este artesão tradicional? Ou ainda, quem é artesão e quem é tradicional? É o que continua produzindo formas tradicionais adaptando-as às necessidades de consumo "modernas"? É o que deixa uma atividade comercial, para produzir objetos tradicionais, que estão em demanda no momento? É quem produz objetos, "tradicionais", com função "tradicional", mas os considera incidental, como uma "ajuda"? É quem domina uma arte e recusa-se a ensiná-la por considerar isto uma humilhação?

As indagações são múltiplas e poderiam ainda ser multiplicadas, mesmo a partir da pequena amostra aqui representada.

As indicações no conceito "artesanal" e "tra

dicional" exige que se proceda ao registro e inventário exaustivo de casos particulares, para fins de comparação que permita estabelecer relativamente pelo menos algumas categorias abrangentes no interior deste campo tão discutido.

Como o estudo ora pertinente é sobre bonequeiras e bonequeiros inseridos numa sociedade contemporânea, reafirma-se aqui as opiniões de Veras de Vives sobre tradição e contemporaneidade em relação ao artesanato e ao artesão. Escreve a mesma: "Porque é um ser criador, será capaz de adaptar-se a novas realidades, enquanto mantém técnicas e padrões adquiridos por herança, inovará, principalmente no que se refere a materiais. Escasseando aqueles antes abundantes manterá as tradições artesanais" (VIVES, 1982, 137).

Na sociedade contemporânea, não há como considerar tradicionais apenas as experiências transmitidas oralmente, de geração a geração, como geralmente a ciência do folclore o exige. A aceleração da transmissão de conhecimentos, a massificação das informações, realidades nas quais mergulha também o artesão, são fatos sociais contemporâneos, que impede a considerar tradição apenas o saber sedimentado ao longo de muitos anos.

Na sociedade contemporânea, será tradicional a expressão de uma experiência peculiar a dado grupo humano, coletivamente aceita e reconhecida ... Modernamente, é mais o consenso do que o tempo, que faz a tradição.

Desta forma, não há como pensar tradicional

apenas o artesão pertencente ao meio rural, como ocorre freqüentemente. O homem artesão no meio urbano e suburbano porta saber e fazer tradicionais, simbólicos do seu meio, igualmente.

Como base para análise das bonecas da amostra, visto que algumas são provenientes de áreas rurais, convém ainda fazer um paralelo entre "popular" e populares co", entre "popular urbano" e "popular rural". E, para isso, dá-se a palavra a Souza Barros:

> "O conceito que se toma no presente livro para definir arte popular é o de limitá-la àqueles grupos mais confinados a uma experiência etnográfica própria. Essa confinação será resultante igualmente, das barreiras criadas, no caso das populações camponesas, de confinamento de distância das barreiras do analfabetismo, de toda uma vivência cultural formando um complexo de tradições, de usos e de ofícios, chumbados à sua própria existência. Este o amálgama, criando a diferença entre o popular e o urbano, aberto aos apelos e seduções do exterior, com as facilidades dos meios modernos de comunicação, e o popular rural, fechado em si mesmo, cosendo-se com o seu próprio dia-a-dia. A medida que há desenvolvimento, que penetra o urbano no rural, sob o impacto de novas técnicas, de industrialização de meios de comu

nicação e de transporte, o rural vai cedendo ao domínio desta outra força com aqueles recursos técnicos e educacionais. As estradas e os automóveis acabaram com as canções de gesta criados com o ciclo do banditismo no Nordeste. "Mulher Rendeira" jamais poderia sair da área urbana, mesmo dessa região. Todo o complexo, assim, do meio rural, de uma cultura tipicamente local, apesar de certas origens que lhe deram linhas de formação, é aqui tratado como arte ou produção de arte popular.

Poderíamos adotar o termo de Mário de Andrade, popularesco, para indicar todas as outras manifestações que, influenciadas pelo urbano, são também tidas como popular. Mas não precisaremos do termo porque não vamos penetrar, por agora essa outra área. A nossa confinação será assim, resultado do assunto e da topografia que a delimita. Queremos dizer, então que, para nós, nessa definição de tratamento, a cerâmica de Vitalino é popular, e à cerâmica semelhante, feita em série, dentro do urbano, e já com a influência erudita, chamaremos de artesanato. Uma toada de excelência ou de ninar, do meio rural, é popular. As músicas aproveitando essas toadas e melodias são semi-eruditas. Não se pode chamar de populares os temas mu

sicais e outros em melodias de grande aceitação tradicional e já popularescas" (BARROS, 1977, 34-5).

Parece mais acertado aceitar estas explicações sobre as bonequeiras das áreas urbanas do que explicar seus produtos como uma produção Kitsch, podendo também serem assim conceituadas. As formas dos produtos das bonequeiras apontam um certo estilo, em que se reconhece a "falta de unidade estilística" no dizer de (MOLES, 1975, 83), comum. Com isso, passa-se a poder falar num estilo Kitsch, na medida em que houve uma substituição do código, por outro, enriquecido pela vivência e pelo lúdico, manifesto na simplicidade do fazer. Este é um fato que parece comum entre as bonequeiras pesquisadas nas áreas urbanas.

O Kitsch é isso (MOLES, 1975, 32) "uma certa atitude que define uma relação do homem com as coisas, muito mais que uma coisa, um adjetivo muito mais do que um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente". Inserido no mundo dos objetos o Kitsch vai revelar uma maneira de ver as bonecas. As bonequeiras se apropriaram das idéias tradicionais, dando-lhe formas modernas, estabelecendo o princípio fenomenológico do Kitsch, neste fazer.

Parece existir, aí, um prazer intenso em elaborar sonhos, que, no caso foram resultantes da espontaneidade de interpretação que as bonequeiras urbanas deram ao que fazem e nesse fazer absorviam a seu modo novos códigos.

É nesse duplo movimento do tradicional com o novo código, existente entre os aspectos formais incorporados aos campos menos tradicionais, que se sugerem as renovações estilísticas. Continua-se aqui a tratar de culturas, mas de forma ampliada; é a forma, dada a ela por Taylor, que precisa ser citada, e o lúdico passa por aí como uma espécie de excedente, que flui da própria vida diária.

Parece ser pelo lúdico que se pode fundamentar o artesanato da bonequeira, pois, as informações de que já se dispunha em relação às bonequeiras tradicionais é que elas eram mulheres prendadas, que sabiam bordar, fazer crochet, tricot e o que mais incluia o elenco de habilitações da mocinha de boa família. Por que, então, ao invés de utilizar as suas outras habilidades igualmente apreciadas no mercado de artesanato, escolheram a confecção de bonecas?

A pergunta é pertinente porque se se observa uma boneca artesanal qualquer, vê-se que se trata de uma peça complexa, cheia de detalhes, costuras minúsculas e acabamento que determinam a aparência atraente ou não da boneca. Talvez, porque querem agradar às crianças, suas filhas, especialmente, como diz o ditado: "Quem a boca do meu filho beija, a mim adota".

Entende-se que há na escolha do artesanato de bonecas, uma motivação peculiar, lúdica talvez, em que possivelmente o fazer bonecas e vê-las prontas estabelece uma relação da bonequeira consigo própria. Justificando as

sim uma colocação teórica desse estudo no âmbito da teoria sobre lúdica defendida por Jean Duvignaud, Huizinga, Caillois. Esses autores não fazem referência à confecção de bonecas, ao exporem suas idéias, mas como toda colocação teórica é aberta e portanto contínua, dando sempre espaço para algo novo que como uma contribuição a mais, encaixa-se neste espaço, a atividade em foco.

As bonequeiras na sua dinâmica criativa contribuem de diversas maneiras para a compreensão do mundo de sonhos que os seus produtos despertam. Sonhos sonhados e realizados através do ato de criar e do ato de brincar, daqueles que passam a fazer da boneca seu instrumento de sonho, a partir da boneca, sonhar, imaginar vida e atividades projetadas pelos seus donos (crianças e adultos). Talvez, seja este o motivo principal que impeça aos olhos dos observadores valorizar as bonequeiras - elas são esquecidas, mas, as bonecas sempre são lembradas e até estudadas.

Através dos tempos, as bonecas e os bonecos têm se diferenciado no que diz respeito aos detalhes da sua apresentação, ao material usado na sua confecção e às finalidades a que se destinam, mas, têm sempre servido como intermediários e substitutos da realidade interna e externa dos indivíduos, ajudando na compreensão e expressão dessa mesma realidade. O seu estudo engloba, portanto, aspectos psicológicos e antropológicos, que precisam ser enfocados sob prismas diferentes: o do usuário, o do confeccionador e dos cientistas sociais.

A boneca, principal instrumento lúdico, com

que se vai lidar neste trabalho, é um dos brinquedos mais antigos. Já conhecida desde épocas pré-históricas, como objeto lúdico, muito se tem dito sobre ela, mas, sem relacioná-la com aquela que lhe deu forma - a bonequeira.

Aqui será feito o contrário. Será focalizada a artesã, estando o produto - a boneca -, focalizado como elemento secundário em função da bonequeira, enquanto reflexo das suas necessidades (psíquicas, sociais, etc.), da sua personalidade e da sua cultura.

Serão deixadas de lado as bonecas feitas com outras finalidades, tais como a boneca-talismã e a boneca-biscuit, uma vez que a amostra de bonequeiras desta pesquisa, abrange apenas as que se dedicam à confecção de bonecas para fins lúdicos.

Que se poderá dizer sobre as atividades lúdicas?

Terreno ainda pouco explorado, as opiniões sobre o assunto são bastante diversificadas e representam mais suposições de que certezas.

A expressão "lúdica" ou "atividades lúdicas" tem sempre sido relacionada com atividades que recreiem, com lazer. São atividades livres, não-servis, mas não, inúteis ou ociosas. Aliás, na sua origem, a palavra estava associada a "escola", que, por sua vez, foi derivada do grego "skolé", significando, "lazer", "recreio". Foram os romances, que traduziram a palavra grega por "ludus",

com o sentido de "jogo", "recreio". Não se designava trabalho, mas ocupações "liberais", sem distinguir se espontâneas e deleitosas ou dirigidas e árduas (MACIEL, 1968, 18).

Embora imperceptível à primeira vista, existe nas atividades lúdicas uma ênfase no uso da capacidade mental.

Jean Duvignaud (1980), um dos estudiosos do assunto, analisa as idéias de alguns autores sobre a atividade lúdica, dando também o seu próprio posicionamento no que concerne ao tema em foco.

Inicialmente, ele lamenta que, em sua língua materna - o francês, não haja uma única palavra para designar o "jogar" e o "brincar" e diz que "a parte lúdica da experiência humana tem sido ocultada, ou, pelo menos, não percebida pelos historiadores, sociólogos e antropólogos. Mesmo a filosofia, não se prende muito a este aspecto. E se os psicólogos ou psicanalistas se interessam por isto, é na sua relação exclusiva com a infância.

Continuando nas suas reflexões, diz Duvignaud que o pensamento deste século evita a lúdica. Tem-se, inclusive, empreendido um esforço imenso para escamotear o acaso, o inopinado, o inesperado, o descontínuo e o jogo. Procura-se eliminar o que amedronta. E ele vê razões suficientes para essa ocultação. É que só se valoriza as coisas rentáveis e não se consegue ver rentabilidade na fantasia.

Mas, Duvignaud consegue "ver manifestações lúdicas" por trás do sistema do pensamento sério ou como conseqüência dele, agredindo e driblando esse sistema, principalmente neste século e vencendo as barreiras. Como exemplo, ele cita o dadaísmo, o surrealismo, o freudismo, a exasperação cultural que acompanha a Revolução de 1917 na Rússia, o movimento "hippie" nos Estados Unidos e o de 68 na França, salientando que é também verdade que, em nome da história e da lógica utilitária, tem se procurado abafar esses braseiros de efervescência lúdica e outros semelhantes. O prestígio é tido para as atividades consideradas úteis (DUVIGNAUD, 1980, 14-6).

Depois de denunciar esse desprezo e algumas vezes boicote às manifestações lúdicas, Duvignaud chama atenção para o perigo que esse posicionamento oferece e sugere outro posicionamento.

Para se ligar ao jogo, ao jogo sem regra, para compreender, aí, as formas e as figuras, faz-se necessário, sem dúvida, por si mesmo colocar entre parênteses a segurança, que se liga à busca de relações fixas ou de configurações estáveis: é preciso ter preferido, por si mesmo e em si mesmo, o efêmero e o perecível.

Sem essa parte da utopia, do acaso e do imprevisível, a vida do homem não se diferenciaria da das abelhas e das formigas, que vivem para o trabalho.

Esse medo do desconhecido, que leva à perenidade das formas, leva também à imobilização.

Essa ótica utilitária não pode ser usada com exclusividade, em relação à lúdica.

Diz Duvignaud que "é preciso outra epistemologia, para enfrentar essas manifestações, que não se repetem, que são ocasionais, como é o caso da festa, da criação artística, dos sonhos, da prática do imaginário, que está no jogo, da brincadeira. É preciso que nossa consciência se tente abrir a isto que não dura, que não se fundamenta nem sobre o conceito, nem sobre a história, nem sobre o sujeito pensante; que ela admita este nada intencional, e ver-se-á a atividade lúdica emergir e tomar todas as formas, revestir todos os estratagemas que lhe impõe a espessa estabilidade do consenso estabelecido" (DUVIGNAUD, 1980, 18).

É principalmente baseado em Huizinga e Caillois, modernos e devotados estudiosos da atividade lúdica, que Duvignaud tece as suas considerações sobre o assunto. Para este, o espaço que delimita as atividades lúdicas é sem dúvida nenhuma, maior e mais específico que o admitido pelos dois mestres citados. Os aspectos envolvidos, nessa experiência, são, segundo o autor em apreço, bem mais diversificadas do que se pensa.

O que se faz necessário, é medir a importância dos fluxos que passam de uma época para outra, a experiência coletiva e individual. É preciso compreender a visão do homem, em relação às formas e aos comportamentos, e reconstruir os gestos e as crenças, as práticas,

ou as atividades que caracterizam a "intencionalidade zero" que sugerem.

É preciso, pelo menos, reconhecer em toda a vida coletiva humana essa região que invade a existência desde o vaguear, o sonho ou a fantasia, a convivência, a festa e as inumeráveis especulações do imaginário.

Por detrás das regras com que os antropólogos, não sem a ingenuidade, se satisfazem, se estende uma zona vaga, que alguns chamam de residual, a qual cresce sempre em importância. Região intermediária entre as crenças e as práticas e que diz respeito, ao que parece, ao domínio das atividades inúteis e do jogo, da brincadeira (DUVIGNAUD, 1980, 26-7).

Serão apresentadas a seguir algumas conclusões tiradas por Duvignaud (1980, 40-9) à partir da opinião de outros autores tais como Huizinga, Caillois, Piaget e outros.

Apesar da ocultação de que tem sido vítima a atividade lúdica e o que é chamado de fenômenos "a-estruturais", está se penetrando num terreno virgem, e de estudos diversos e diversamente profundos, é possível tirar alguns enunciados.

1) o jogo está na origem da cultura;
2) ele tem uma estrutura própria;
3) ele não diz respeito apenas à criança nem à formação de uma aprendizagem cultural, embora suas características se

apresentem com simplicidade, nesse período;

4) a brincadeira não é o jogo.

O primeiro enunciado - "o jogo está na origem da cultura" corresponde ao que diz Huizinga, no seu livro "Homo Ludens". Ele toma a atividade lúdica na totalidade da sua manifestação e atribui a ela uma categoria particular, ao lado do "homo faber" e do "homo sapiens" (HUIZINGA, 1980, 1).

Elastecendo a noção do jogo, do brinquedo, até além da infância, onde ela se encontra confinada no conjunto das manifestações humanas, ele tem o mérito imenso de ver a relação dessa atividade, com as máscaras, as competições, os mitos, as mudanças e o "dom".

E, sobretudo, Duvignaud nota com lucidez, quanto o jogo e o possível estão inseparavelmente ligados entre si. Ele diz que "a fronteira entre o que é convencionável como possível e o que não é, foi traçada pelo espírito humano, concomitante e proporcionalmente ao desenvolvimento humano" (DUVIGNAUD, 1980, 41).

O mito e a atividade técnica devem ao ludismo esta capacidade de antecipar o futuro e de prender o homem à esfera das tradições imóveis. Por isso, ele estabeleceu uma relação, igualmente profunda , com a estética, a arte barroca, a "fantasia" romântica e o que se poderia chamar de despontar do ser, fora do seu enraizamento natural ou social.

to Huizinga quanto Caillois (DUVIGNAUD, 1980, 43), têm verdadeira obsessão pela regra. Se todos os jogos têm uma regra, esta responde a uma organização lógica, quase universal e cósmica. O jogo seria, assim, a expressão invertida, da qual conhecemos apenas o reflexo.

O terceiro enunciado, Duvignaud tirou do pensamento de outros autores, tais como Karl Groos, Jean Château e Piaget.

Gross e Château vêm no jogo, a manifestação de uma espontaneidade livre e a expressão de uma atividade em expansão.

Château, a partir das reflexões de Piaget e de uma vasta reflexão dos jogos infantis, mostra como a atividade lúdica contribui para a "PAIDÉA" - a educação - e fornece as forças e as virtudes, que permitem a sua própria construção na sociedade. Prazer ativo, prova mais que exercício, o jogo prepara para a "entrada na vida" e para brotar da personalidade.

Duvignaud, embora considere válido esse enunciado, acha que se faz necessária uma ampliação das idéias aí contidas. O jogo, segundo ele, não diz respeito apenas à criança, nem à formação de uma aprendizagem cultural, mesmo que suas características se apresentem com simplicidade durante este período. Para ele, o jogo vai mais além dessa fase, a que os psicólogos se restringem.

Duvignaud também tece considerações sobre

os jogos matemáticos e a lúdica, neles contida, mas, vamos deixá-las de lado, por não nos parecerem ter relação com o trabalho das bonequeiras.

O quarto enunciado é resultado da análise do universo dos brinquedos. Essa análise leva a supor (segundo Duvignaud) que a interpretação dada pelos psicólogos e psicanalistas (a partir da observação do comportamento das crianças ao brincar, em ludotecas ou outras situações), provavelmente, é mais uma projeção da consciência dos adultos sobre o imaginário pueril e uma espécie de utopia parental cristalizada em uma infância perdida.

Para confirmar o seu pensamento, Duvignaud cita R. Jaulin, que diz: "o brinquedo é uma corrente, através da qual, o adulto tenta penetrar no mundo perdido da sua própria infância, que ele projeta sobre o jovem. Ele oferece a si mesmo uma distração por uma espécie de operação mágica. Ele perdoa sua própria idade, sua incompreensão e encobre sua culpabilidade, cujas razões podem ser diversas" (DUVIGNAUD, 1980, 45).

O enunciado negativo - a brincadeira não é o jogo - deveria nos levar a ver na atividade lúdica, que o jogo é um dom e o dom implica, da parte de quem recebe, a impossibilidade de ser agradecido ou, pelo menos, temporariamente submisso. O fato de os objetos lúdicos serem produzidos pela economia de mercado, de entrarem no sistema de consumo, isto não muda em nada a intenção mascarada, implicada na corrente; a dominação da infância pelo adulto.

Finalmente, Duvignaud apresenta a opinião de Winnicott, que coloca o jogo na interseção do mundo exterior e do mundo interior.

Sem dúvida, é preciso admitir que existe, em princípio, uma área intermediária entre a mãe e a criança, a qual se situa entre a criatividade primária e a percepção objetiva, baseada na realidade e que surge, aí, uma "coisa", um "fetiche", que Winicott (1975, 13) chama de "objeto transicional", intermadiário entre a ilusão e a realidade. Mas, os objetos transicionais e os fenômenos transicionais fazem parte do reino da ilusão, que está na base da iniciação na experiência (DUVIGNAUD, 1980, 47).

Assim, através do jogo com quaisquer coisas, subitamente investidas de um poder mágico, a criança se abre à experiência da vida, supondo-se, então, que a aceitação da realidade é uma tarefa sem fim e que nenhum ser humano virá a se liberar da tensão suscitada pelo estabelecimento de relações da realidade de dentro e da realidade de fora. Supõe-se que esta tensão pode ser resolvida pela existência de uma área intermediária de experiência, que não é contestada (arte, religião, etc.). Esta área intermediária é uma continuação direta da área do jogo da criancinha perdida no seu jogo.

Assim se desenvolve, a partir da infância, e sem que a atividade lúdica fique fechada neste domínio exclusivo, uma capacidade infinita do jogo, cujos únicos detentores, na idade adulta, são os que Valéry chamava de adeptos das "profissões delirantes", ou seja, os homens e

as mulheres que se dedicam à prática do imaginário. Diz, ainda, Winnicott que "a criatividade que o interessa, aí, é alguma coisa universal, inerente ao próprio fato de viver". E acrescenta: "a criatividade que temos em vista é a que permite ao indivíduo aproximar-se da realidade exterior" (DUVIGNAUD, 1980, 48).

Continuando a sua análise do jogo, Duvignaud diz que há uma série de atos, gestos, comportamentos, idéias "que não servem para nada", isto é, cuja finalidade objetiva não define, nem justifica a manifestação, mesmo quando este se apoia em instrumentos ou processos, que "servem para qualquer coisa", na vida costumeira.

Para penetrar nesta região das atividades inúteis, é preciso deixar de lado certos hábitos intelectuais e buscar, através de um esforço mental, apreender esses fenômenos "na perspectiva do nada".

Segundo Duvignaud, talvez Winnicott tenha razão em dizer que o jogo é a aurora de uma comunhão reencontrada entre a mãe e a criança.

Embora sabendo que as figuras, que aparecem no jogo, são ilusórias, empresta-se valor às mesmas, como se elas fossem verdadeiras.

Duvignaud faz também referência à fascinação, que existe nos jogos e brinquedos.

Citando Malrraux, ele fala que este autor pressentiu (no prefácio que escreveu na obra de Faulkner,

intitulada "Santuário"), mas não explicou, que era preciso evocar o papel da fascinação na estética. Esta fascinação é, na realidade, a própria estética. Ela não é senão uma alternativa sentimental de uma construção lúdica que, no curso de sua elaboração em forma ou em ação, torna semelhantes, reunindo elementos totalmente diferentes da vida comum, das relações humanas e da coloração, que lhes traz uma época. Isto quer dizer que ela é diversificada e que cada gênero de civilização dá a esta fascinação e ao jogo (ao brinquedo), que está visualmente constituído, uma forma diferente, em cada vez.

Se esta fascinação tiver sentido, ela vai encontrar em cada conjunto humano um enraizamento diferente e como um lugar de imputação, que exclui toda denominação comum: a atividade lúdica reveste-se, aqui, do aspecto da magia e do sagrado que ela empresta ao seu objeto, em manifestações parciais; ela se identifica com certos atos igualmente devolvidos como a guerra pode ser, para o ciclo da reprodução biológica, em amor (DUVIGNAUD, 1980, 83-4).

Através da atividade lúdica, os homens procuram cumprir uma tarefa infinita, mas vazia de intencionalidade.

Para Duvignaud, o kitsch (já referido, na concepção de Moles) é, aparentemente, a negação da estética, mas ele é, em si mesmo uma estética, uma estética sem "arte", uma livre investigação do imaginário mergulhado na trama de uma vida que, pela primeira vez, se sente "mo

derna", isto é, contemporânea de suas próprias idéias e necessariamente perecível (DUVIGNAUD, 1980, 147).

À primeira vista, pode parecer que o confeccionar bonecas em si, nada tem a ver com a lúdica e que só a utilização delas é que diz respeito à lúdica. Mas, ao ver da autora, não é isso que acontece. As bonecas constituem em uma fonte de lazer, de prazer, de distração, de liberação de tensões e assim por diante, tanto para a criança, que com elas brincam, como para as bonequeiras, os colecionadores de bonecas; enfim, para a maioria das pessoas, que, por razões várias, são expostas ao contacto com bonecas (psicólogos, pais, professores, antropólogos, visitantes de exposições e outros). Cada um se compraz à sua maneira, tal como com a finalidade com que entra em contacto com bonecas, de acordo com a sua profissão e seus interesses pessoais.

Pretende-se, com essa análise do trabalho das bonequeiras, suprir um pouco a lacuna percebida por Duvignaud e a omissão dos intelectuais, no estabelecimento de relações entre as bonecas e outra faixa etária, que não a infância.

Se a ocultação e não valorização do aspecto lúdico, pela maioria dos intelectuais, têm sua razão de ser na presumível não rentabilidade da fantasia como apontou Duvignaud, o motivo desaparece, quando se analisa o produto das bonequeiras profissionais, para as quais as bonecas são fonte de renda, sem perder o seu caráter lúdico. Não há motivo para temer abordar o assunto. O confec-

cionar bonecas é uma atividade tão útil, quanto outra qualquer.

Segundo Gaston Bachelard, "o trabalhador artista cria a partir de seus próprios devaneios, autodeterminado por seus sonhos, por sua vontade de poder. Por isso, sua atividade pode ser entendida como guiada por um onirismo ativo. Por isso também a matéria que ele procura dominar não é vista como hostil e causadora de penas e fadigas, é ao contrário, oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração da força de vontade, incentivo à imaginação criadora, centro de sonhos" (BACHELARD, 1948, 50).

Como foi dito anteriormente, as bonecas e os bonecos têm sempre servido como intermediários e substitutos da realidade interna e externa dos indivíduos, ajudando na compreensão e expressão dessa mesma realidade. Há bonequeiras, por exemplo, que refletem a sua posição de chefes de família, ou o seu desejo de aparecerem mais e de serem reconhecidas, confeccionando casais de bonecos, em que o homem é sempre menor e mais magro.

Os bonecos dos comícios e carnavais, representando políticos ilustres vivos ou mortos, são formas lúdicas que o homem usa para criticar ou elogiar o momento histórico vigente. Através dessas manifestações o homem dribla o próprio sistema repressor em um certo momento histórico; comunicando suas expressões de crítica muitas vezes bastante significativas. Na aparente inutilidade dos bonecos, nos antigos trotes das faculdades, nos

carnavais e nos comícios políticos, são na verdade representações simbólicas, transmitindo mensagens de modo lúdico, atingindo seus objetivos, não mais se utilizando de processos concretos e lógicos. Tal atividade, de profunda repercussão para tantos quanto tiveram contato, é sem dúvida de evidente eficácia nas transformações sociais pela via lúdica.

Assim, cada vez mais há a necessidade da valorização dos aspectos lúdicos, como expressão pessoal ou coletiva, das produções tão significativas ou mais do que as "coisas" ditas úteis (lógicas). No dedicar-se à profissão de fazer bonecas a bonequeira fez sua preferência, pelo perecível e efêmero de que fala Jean Duvignaud.

Assumindo a postura de fazer bonecas, as bonequeiras estão sujeitas a acarretarem sobre si críticas e opiniões por terem escolhido o perecível e não o real e o lógico.

E, ao fazer do estudo das mesmas o seu objeto de pesquisa, a autora passa a se arriscar a sérias críticas e objeções, pois, como as bonequeiras, preferiu se dedicar ao efêmero e ao perecível.

Ao dedicar-se às atividades perecíveis e efêmeras homens e mulheres se diferenciam das abelhas e das formigas que vivem para o trabalho. As bonequeiras fazem da confecção de bonecas o seu trabalho, e da utopia existente nessa atividade deriva o prazer que sentem em exercê-la.

Uma bonequeira, quando cria uma boneca, ela não está como que guiada, dirigida por um único modelo. Ocasionalmente, ela cria uma boneca e é por isso que são encontradas diferentes bonecas, refletindo os momentos inesperados, ocasionais da bonequeira. A bonequeira criativa, reconhece que nem sempre há ocasiões favoráveis. É preciso estar "inspirada" para a criação. E são esses momentos que dão razão de ser, sentido àquilo que se chama de cultura material. Na rica diferenciação de uma boneca para outra de uma mesma bonequeira, e de outras bonequeiras é o que constitui o rico repertório diferenciado das bonecas. Jean Duvignaud faz um apelo à consciência do homem no sentido de ter mais abertura ao acaso, às manifestações que não duram, não se fundamentam nem sobre o conceito, nem sobre a história nem sobre o sujeito pensante, assim fazendo, o homem dará espaço para emergir a atividade lúdica, que por certo dará grandes repercussões à sociedade.

Nas roupas, na forma estética das bonecas se refletem os fluxos de uma época para outra. Reproduzindo o momento real da moda as bonequeiras como que nos legam uma memória da imagem do vestir, da estética corporal, existente na sua comunidade. Podendo, também, de forma compensatória criar bonecas luxuosas, belas e ricamente vestidas, refletindo anseios tão desejados e quem sabe muitas vezes impossível de objetivá-los pela distância financeira ou social.

No estudo das bonequeiras, verifica-se a-

inda a junção do HOMO FABER com o HOMO LUDENS. Elas fazem do seu trabalho uma ação prazeirosa, confirmando assim a teoria de Huizinga de que há no homem uma condição universal para brincar. Trabalho e brincadeira aqui são uma só coisa na ação prazeirosa das criadoras de sonhos.

A finalidade de fazer bonecas dá satisfação à bonequeira, pelo simples ato de fazê-la. Não é importante para elas vender ou ganhar dinheiro. Isso ocorrendo, vai alegrá-la mais ainda, porque vai confirmar à mesma esta satisfação, que Caillois chama de viver para a finalidade do jogo no próprio jogo.

C A P Í T U L O 2

BONEQUEIRAS : AGENTES

Este capítulo analisa as bonequeiras, especialmente quanto à procedência, idade cronológica, idade em que começou a fazer bonecas, e a permanência na atividade.

Do universo das bonequeiras do Estado de Pernambuco, escolheu-se uma amostra intencional e circunstancial, que ficou no final da pesquisa, representada por 80 fazedoras de bonecas, sendo 77 mulheres e 3 homens.

Sabe-se que esta amostra é pouco representativa, porém, ela oferece uma idéia aproximada do universo estudado.

Na amostra recolhida, apenas 22 dos 167 municípios de Pernambuco estão representados.

A amostra concentrou-se mais na Região Metropolitana do Recife (RMR), justificando-se o fato, pela maior facilidade de comunicação e conseqüentemente, maior divulgação da pesquisa entre as bonequeiras.

Ao tomarem conhecimento da pesquisa, as bonequeiras se comunicavam entre elas mesmas e sentiam-se motivadas para participar da amostra. Assim, elas próprias buscavam a pesquisadora, para mostrar as suas bonecas. Isto não estava previsto no projeto, mas, ocorreu com bastante freqüência.

As bonequeiras respondiam os questionários e procuravam manter contato com a pesquisadora, do qual nascia um excelente "rapport", ao lado de um forte sentimento de alegria e prazer, por poderem participar do documentário em apreço.

Muitas perguntavam se a pesquisadora "ainda gostava de brincar com bonecas" e "por que queria tantas bonecas".

Nesta vivência, verificou-se o interesse da bonequeira pelo produto das outras e, a partir deste momento, elas despertaram para o variado número de bonecas e também para a diferença de materiais utilizados na confecção das mesmas.

Algumas solicitavam cursos sobre confecção de bonecas para que pudessem aperfeiçoar o seu trabalho.

Quando as bonequeiras procuravam a pesquisadora, no seu ambiente de trabalho, outros funcionários (técnicos e administrativos) passavam a se interessar pelas bonecas, comprando-as e, conseqüentemente, aumentando a renda daquelas artesãs e fazedoras de sonhos.

Quanto à procedência, a amostra em foco reúne bonequeiras, oriundas das diferentes zonas e regiões do Estado. Desse modo, encontram-se 6 provenientes da Zona da Mata, 17 da Zona do Agreste e 2 da Zona do Sertão. A estas, somam-se mais 55 da Região Metropolitana do Recife, das quais, 39 eram do Recife, 4 de Olinda e 12 de outros municípios da mencionada região (Igarassu, Paulis-

ta, São Lourenço, Jaboatão).

Verifica-se, assim, que a maior concentração de bonequeiras da amostra está na Região Metropolitana do Recife (RMR), especialmente, na Capital, diminuindo sensivelmente a quantidade nas demais regiões. Como a mostra foi circunstancial, é provável que um dos fatores dessa situação tenha sido a maior facilidade de comunicação, entre o pesquisador e as bonequeiras e destas entre si. Mas, por outro lado, o número de bonequeiras encontrado no Recife (39) e na Zona da Mata (6) também leva a crer que há uma forte influência do ambiente sobre a escolha da atividade de fazer bonecas. Enquanto no Recife estão 49 das bonequeiras da amostra e em toda a RMR 69%, na Zona da Mata há apenas 6%. É que, no primeiro caso, além do fator comunicação (já aludido), há o fator maior oportunidade de comercialização, bem como maior diversificação da economia, enquanto, na Zona da Mata, a atividade básica (não só para homens, mas, também, para mulheres e crianças) é a cultura da cana-de-açúcar que, além de absorver grande parte da população, num trabalho rude e braçal, não lhes deixa tempo para outras atividades. Por outro lado, essa atividade impede, de um certo modo, o despertar de interesses para outros tipos de atividade, onde é requerida uma maior sensibilidade, bem como uma coordenação motora fina mais desenvolvida, que é o caso de fazer bonecas.

Já no Agreste, onde se situa Caruaru, com a sua famosa feira, o número de bonequeiras se eleva para

17, representando 21% da amostra. O interesse de outras pessoas na aquisição de suas bonecas apresenta-se para a bonequeira como uma forma de reconhecimento público do valor do seu trabalho, aumentando o seu prazer, a sua satisfação. Com isso, ela se conscientiza do seu papel de fazedora de sonho a ser vivenciado por outras, a partir do seu produto - as bonecas. Elas tentam "adivinhar" o que dará prazer aos outros - compradores e usuários - sonhando ela mesma, não só com aquele reconhecimento - já mencionado e de que sentem necessidade todas as pessoas - mas também com uma fonte suplementar de renda, que poderá vir de encontro às necessidades econômico-financeiras suas e talvez de suas famílias, além de contribuir para sua maior independência. Caruaru é um pólo plural. Ao mesmo tempo que é pólo comercial, é também pólo turístico (interno e externo) área de lazer. No Catálogo Fotográfico constante desta Dissertação (Anexo 3), pode-se ver fotos da comercialização de bonecas na referida feira.

Quanto à profissão, o fazer bonecas parece estar muito associado ao aproveitamento do tempo livre e à necessidade de suplementação de renda, em ambos os casos sendo também lazer, como poderá ser visto mais adiante, nesta dissertação, ao serem abordados os motivos alegados pelas bonequeiras, para se dedicarem a este tipo de trabalho.

Do ponto de vista da distribuição por Região e Municípios, observa-se, pela Tabela I, que o maior número de bonequeiras é de domésticas (29), representando

36,25% da amostra. Elas são encontradas em todas as regiões, especialmente, na capital. Desse modo, encontram-se 14 delas na capital, 5 em outros municípios da RMR (Olinda, São Lourenço da Mata, Igarassu, Paulista e Jaboatão), 3 na Zona da Mata, 5 no Agreste e 2 no Sertão. Seguem-se a essas bonequeiras-artesãs (22), equivalentes a 27,5%, das quais, 12 são da capital, 3 de outros municípios da RMR (Jaboatão, Olinda, São Lourenço da Mata), 2 da Zona da Mata e 5 do Agreste. No Sertão, não foi localizada nenhuma com essa profissão. No que concerne às estudantes, são 8, representando 10% das bonequeiras da RMR e 10% da amostra. Vêm, depois, as costureiras, representadas por 6 declarantes, das quais, 3 são da Zona da Mata (3,7%), 2 da RMR (2,50%) e 1, do Agreste (1,25%), perfazendo um total de 7,5%, em relação ao Estado. As professoras, por sua vez, são apenas 4 declaradas (3, na RMR e 1, no Agreste). No entanto, pelos dados coletados nas entrevistas, mais 5 têm formação pedagógica, embora se declarem com outra profissão. Também com 4 representantes, encontram-se as que não declararam a profissão. No entanto, a deduzir pelas outras informações coletadas, elas estariam, provavelmente, incluídas entre as domésticas, que (convém lembrar) representam a grande maioria das informantes. Há, ainda, 3 funcionárias públicas (2, na RMR e 1, no Agreste) e, finalmente, as profissões de pesquisadora, feirante, religiosa e aposentada - cada categoria representada por apenas uma pessoa.

Observa-se, portanto, pela tabela em aprêço, que as domésticas constituem a categoria mais numero-

sa, tanto em termos de Estado 36,25%, como já foi dito, quanto em termos de Região, considerada isoladamente (33,75% na RMR, 26,25% no Agreste, e 2,50% no Sertão). Vêm em seguida, as artesãs, que constituem 18,75% da amostra na RMR, 6,25% no Agreste e 27,5% em termos de artesãs do Estado. A exceção, dessa vez, faz-se para o Sertão (0%) e para a Zona da Mata (2,50%). A distribuição das outras categorias profissionais com o Estado e com a Região, excetuando-se apenas o índice de estudante, que compõe a amostra da RMR, categoria encontrada só nessa Região, representando 10% das bonequeiras da mesma e 10% do Estado. As categorias profissionais de pesquisadora, feirante, religiosa e aposentada também se concentraram em apenas uma região, quase sempre na RMR, com representatividade quase nula na amostra.

A tabela em apreço mostra também que a variedade de profissão só ocorre na RMR e no Agreste, levando a crer que há uma forte relação entre a dedicação à arte de fazer bonecas e o maior desenvolvimento da Região , que implica, por sua vez, maior fluxo turístico e, consequentemente, maior escoamento dos produtos artesanais.

Percebe-se ainda, que a confecção de bonecas é mais uma atividade secundária do que uma profissão propriamente dita.

De acordo com os dados da Tabela II, a representação na área rural é insignificante, o que, provavelmente, não corresponde à realidade, mas justifica-se pela maior dificuldade de comunicação e acesso, por parte

da bonequeira e do pesquisador.

A distribuição das bonequeiras, segundo a idade, apresenta aspectos, que merecem aprofundamento. A maioria absoluta das informantes situa-se na faixa de 33 a 67 anos. Aí, elas são 28 na RMR (53%), 21 no interior (18%) e 49 no Estado (61%). Verifica-se que a concentração é mais acentuada no interior do que na RMR. Abaixo de 33 anos, estão 19 na RMR (36%), 4 no interior (15%) e 23 no total (29%). Na faixa acima de 67 anos, encontram-se apenas 6, 3 e 9 bonequeiras, respectivamente, correspondendo cada uma dessas quantidades de bonequeiras a 11% do seu grupo, segundo a procedência. Mas, embora pareça que a atividade atrai mais as pessoas de uma meia idade, as pessoas adultas (33 a 67 anos), verifica-se pela Tabela III que a grande maioria se iniciou como bonequeira, bem jovem. A mais alta percentagem é de pessoas que iniciaram antes dos 13 anos (27,5%), seguindo-se as que se iniciaram de 18 a 22 anos (16,2%) e as da faixa intermediária, ou seja, de 13 a 17 anos (10,0%). Continua ainda um pouco acentuada até os 40 anos, aproximadamente, decaindo, sensivelmente, a partir daí.

Tal distribuição nos remete para a afirmação, muito freqüente no depoimento das(os) bonequeiras(os) do interior de que se iniciaram na confecção de bonecas, fazendo-as para brincar. Observe-se, que, no grupo pesquisado, não ocorreu qualquer caso em faixa típica da brincadeira infantil.

TABELA I

BONEQUEIRAS DA AMOSTRA E SUA DISTRIBUIÇÃO NO ESTADO, SEGUNDO AS PROFISSÕES

PROFISSÕES	REGIÕES DE ORIGEM									
	RMR		MATA		AGRESTE		SERTÃO		TOTAL	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
ESTUDANTE	8	10,00	-	-	-	-	-	-	8	10,00
PESQUISADORA	1	1,25	-	-	-	-	-	-	1	1,25
FUNCIONÁRIA	2	2,5	-	-	1	1,25	-	-	3	3,75
PROFESSORA	3	3,75	-	-	1	1,25	-	-	4	5,0
ARTESÃ	15	18,75	2	2,50	5	6,25	-	-	22	27,5
COSTUREIRA	2	2,50	3	3,75	1	1,25	-	-	6	7,5
FEIRANTE	-	-	-	-	1	1,25	-	-	1	1,25
RELIGIOSA	1	1,25	-	-	-	-	-	-	1	1,25
APOSENTADA	1	1,25	-	-	-	-	-	-	1	1,25
DOMÉSTICA	19	23,75	3	3,75	5	6,25	2	2,50	29	36,25
NID	1	1,25	-	-	3	3,75	-	-	4	5,00
TOTAL	53	66,25	8	10,00	17	21,25	2	2,50	80	100

TABELA II

DISTRIBUIÇÃO DAS BONEQUEIRAS, POR IDADE E PROCEDÊNCIA

IDADE	R M R						OUTRAS REGIÕES						ESTADO					
	U		R		T		U		R		T		U		R		T	
		%		%		%		%		%		%		%		%		%
13-17	3	3,75	1	1,25	4	5,00	-	-	-	-	-	-	3	3,75	1	1,25	4	5,00
18-22	4	5,00			4	5,00	2	2,50	-	-	2	2,50	6	7,50	-	-	6	7,50
23-27	7	8,75			7	8,75	1	1,25	-	-	1	1,25	8	10,00	-	-	8	10,00
28-32	4	5,00			4	5,00	1	1,25	-	-	1	1,25	5	6,25	-	-	5	6,25
33-37	2	2,50			2	2,50	1	1,25	1	1,25	2	2,50	3	3,75	1	1,25	4	5,00
38-42	6	7,50			6	7,50	3	3,75	-	-	3	3,75	9	11,25	-	-	9	11,25
43-47	7	8,75			7	8,75	2	2,50	1	1,25	3	3,75	9	11,25	1	1,25	10	12,25
48-52	4	5,00			4	5,00	2	2,50	-	-	2	2,50	6	7,50	-	-	6	7,5
53-57	3	3,75			3	3,75	5	6,25	-	-	5	6,25	8	10,00	-	-	8	10,00
58-62	2	2,50			2	2,50	2	2,50	-	-	2	2,50	4	5,00	-	-	4	5,00
63-67	4	5,00			4	5,00	4	5,00	-	-	4	5,00	8	10,00	-	-	8	10,00
68-72	1	1,25			1	1,25	2	2,50	-	-	2	2,25	3	3,75	-	-	3	3,75
73-77	-	-			-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
78-82	2	2,50			2	2,50	-	-	-	-	-	-	2	2,50	-	-	2	2,50
83-87	3	3,75			3	3,75	-	-	-	-	-	-	3	3,75	-	-	3	3,75
TOTAL	52	65,0	1	1,25	53	66,25	25	31,25	2	2,50	27	33,50	77	96,25	3	3,75	80	100,00

TABELA III

DISTRIBUIÇÃO DAS BONEQUEIRAS, SEGUNDO A IDADE ATUAL E DE INÍCIO DA ATIVIDADE

Atual Idade / de Início	- de 13	13 a 17	18 a 22	23 a 27	28 a 32	33 a 37	38 a 42	43 a 47	48 a 52	53 a 57	58 a 62	63 a 67	68 a 72	73 e mais	ND	TOTAL	%
13 - 17	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	5,00
18 - 22	3	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	7,50
23 - 27	2	1	3	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	8	10,00
28 - 32	-	-	2	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5	6,25
33 - 37	1	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	5,00
38 - 42	3	1	-	-	2	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	9	11,25
43 - 47	2	1	-	2	-	3	1	1	-	-	-	-	-	-	-	10	12,50
48 - 52	1	1	-	-	-	-	3	1	-	-	-	-	-	-	-	6	7,50
53 - 57	4	-	1	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	8	10,00
58 - 62	2	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	4	5,00
63 - 67	1	1	1	-	-	-	-	-	-	2	2	1	-	-	-	8	10,00
68 - 72	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	3	3,75
73 e +	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	5	6,25
TOTAL	22	8	13	5	6	6	6	3	1	2	4	1	-	2	1	80	100,00

TABELA IV

DISTRIBUIÇÃO PERCENTUAL DAS BONEQUEIRAS, SEGUNDO IDADE / INSTRUÇÃO

IDADE	ANALFABETO	%	1º GRAU MENOR	%	2º GRAU MAIOR	%	SUPERIOR	%	N/DECLARARAM	%	T.GERAL	%
13 - 17	-	-	3	3,75	-	-	-	-	-	-	3	4,00
18 - 23	-	-	2	2,50	4	5,00	1	1,25	1	1,25	8	10,25
24 - 27	-	-	5	6,25	-	-	-	-	-	-	5	7,00
28 - 32	-	-	2	2,50	-	-	1	1,25	-	-	3	4,00
33 - 37	-	-	2	2,50	2	2,50	1	1,25	1	1,25	6	8,00
38 - 42	-	-	6	7,50	1	1,25	-	-	1	1,25	8	10,25
43 - 47	1	1,25	8	10,00	-	-	1	1,25	-	-	10	8,00
48 - 52	1	1,25	4	5,00	2	2,50	-	-	1	1,25	8	10,25
53 - 57	1	1,25	6	7,50	1	1,25	-	-	-	-	8	10,25
58 - 62	-	-	1	1,25	1	1,25	-	-	1	1,25	3	4,00
63 - 67	2	2,50	4	5,00	1	1,25	-	-	2	2,50	9	12,00
68 - 72	-	-	1	1,25	1	1,25	-	-	1	1,25	3	4,00
73 - 77	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
78 - 82	-	-	2	2,50	-	-	-	-	-	-	2	3,00
83 - 87	-	-	1	1,25	1	1,25	-	-	2	2,50	4	5,00
TOTAL	5	6,25	47	58,75	14	17,50	4	5,00	10	12,50	80	100,00

Nº 80

Nos depoimentos, a grande maioria não precisou a idade em que começou a fazer bonecas, mas, disse ter iniciado "desde a infância" ou "desde menina", tendo constado, na Tabela III, como iniciadas na arte de fazer bonecas, com menores de 13 anos. Desse modo, não se pode dizer, com certeza, se elas começaram realmente quando meninas ou adolescentes. É preciso lembrar que por influência deixada pelos portugueses no Novo País, o termo meninas é muitas vezes empregado, querendo significar as jovens (ou mesmo pessoas adultas e até idosas) que ainda não casaram, nem foram mães. Mas, com isso, não se está afastando a possibilidade de que a atividade de fazer bonecas, como processo de transformação de materiais em objetos, realmente se inicie na adolescência - ou, que o fazer bonecas da infância haja sido algo como envolver em panos um sabugo de milho ou algo semelhante e ter a sensação de haver confeccionado a sua própria boneca.

Um outro aspecto a ser observado é a possibilidade de que a ocorrência de uma maior proporção de bonequeiras urbanas na mencionada faixa etária vem crescendo, enquanto na área rural, onde o fazer bonecas é uma atividade tradicional a distribuição não estaria apresentando diferenças relevantes. Tal suposição se apoia nos dados da Tabela IV.

Quanto ao nível de instrução das(os) mesmas(os), observa-se que o fazer bonecas é uma atividade encontrada em todos os níveis de instrução, desde o analfabeto ao superior.

Verifica-se que, no grupo pesquisado, constam 5 pessoas analfabetas compreendendo faixas etárias de 43 até 67 anos. O grupo mais significativo ficou situado no nível de instrução do 1º Grau Menor correspondendo a um total de 47, distribuídas em todos os intervalos de idades das pessoas pesquisadas, enquanto que o grupo de pessoas instruídas a nível de 2º grau vai decrescendo, caindo para 14 pessoas, tendo-se um menor número entre as pessoas de nível superior e chegando ao número de 4. Um grupo de 10 pessoas não declararam seus níveis de instrução.

Fazer bonecas é uma atividade predominantemente feminina. Dos 3 bonequeiros aqui representados, 2 estão ligados aos bonecos do teatro de mamulengo, e há um que faz bonecas de sisal. Poderíamos conjecturar aqui, se isso não é um reflexo do preconceito de que menino não gosta de boneca e não brinca com boneca.

Há um caso, no entanto, de bonequeira que aprendeu a fazer bonecas com seu pai e através de histórias envolvendo bonequeiras(os) encontra-se mais de uma vez referências de homens que têm na confecção de bonecas seu passatempo e profissão.

A atração para fazer bonecas nos leva a conjecturar um profundo sentimento, uma emocionalidade muito além do raciocínio.

"Todo mundo pode fazer bonecas. Tendo braço, mão, olho, tudo pode". A teoria expressa num portu-

guês meio nipônico, é de Kinish Shioda, 36 anos, professor de karatê (quinto grau, faixa preta) e professor de bonecas. Já iniciou 700 pessoas no ato de fazer bonecas. Como todo material utilizado para a confecção de bonecas é importado, deixou de dar aulas. Agora só faz bonecas por encomenda. Diz: "Karatê sempre força luta, luta. Boneca coraçon dericada" (BISORDI, Gisella, 1983, 27).

Outro homem, que se dedica a fazer bonecas é o engenheiro argentino Miguel Vásquez, que abandonou a carreira de professor universitário e a agronomia para se dedicar à fabricação de bonecas, bichos e fantoches. Fundou uma escola, a escola de Bonecas Sweet Moon (Revista Contigo, nº 464, ago., 1984).

No contexto sócio-cultural das bonequeiras (os), verificou-se que fazer bonecas para algumas(uns) não constitui uma profissão, mas, uma atividade subsidiária, outras(os) porém vivem só de fazer bonecas.

Embora não se tenha analisado, detidamente, a condição social das bonequeiras, observa-se que a maioria se situa nas classes baixa e média da sociedade.

Nesta amostra, verificou-se que algumas (uns) bonequeiras(os) se beneficiam do material disponível no seu próprio meio ambiente; fazem bonecas de palha de milho, de sabugo de milho, de sementes secas, de seixos rolados, de bucha (buclin), uma espécie de semente parecido com o cabacinho, sendo maior, revelando assim criatividade, inteligência e peculiaridade, o que nos leva a

reconhecer neste trabalho uma típica atividade artesanal.

A seguir, se apresenta o perfil sócio cultural de algumas bonequeiras, do interior e da RMR. Com isso se quer mostrar alguns exemplos de bonequeiras da amostra.

Maria das Bonecas - Uma delas é a Maria das Bonecas, como é mais conhecida a bonequeira Maria Tavares da Silva. Cujo perfil é o seguinte: Teve sua infância vivida na cidade de Toritama (nasceu em 25 de dezembro de 1929) "onde levou uma vida dura, pesada, cheia de sacrifícios, pois meus pais eram pobres e eu tinha que trabalhar, ajudando no roçado, lavando roupas, carregando água".

A sua maior diversão eram as "novenas" com as bandinhas de pífanos, zabumba, as cantorias nas procissões, que ainda ela sabe decorado, os "benditos" e as "ladainhas", no pé do altar, com os "genuflexões" e as "peregrinações". "Eu era muito pequena, ia com mamãe, ela me levava para "terços". Eu gostava, lá me encontrava com as amigas, a gente conversava, falava de "bonecas", diz ela saudosa.

Como fazedora de bonecas, iniciou sua carreira aos 10 anos. "Quem me ensinou foi Mariquinha, minha prima que morava na Paraíba e veio passar uns dias lá em casa". Essa boneca foi vendida por 300 réis. Sua mãe Júlia Bezerra, também fazia bonecas e ajudava a filha no artesanato. Ela vendia suas bonecas durante as "novenas" por meio de arrematação. "O leilão começava logo depois

do "terço" quando o povo terminava de rezar. Todo mundo saia para o terreiro da igreja ou da casa onde havia a "novena" ia beber, conversar, ouvir zabumba e botar os preços nas bonecas. Quem desse mais dinheiro, era o ganhador".

Maria das Bonecas, cresceu fazendo bonecas, casou, teve maus momentos em sua vida, tristezas e lágrimas. Até um casamento, quando jovem. "Me casei aos 15 anos, depois a gente se apartou e eu fiquei com 3 filhos. Fiquei viúva, faz menos de dois meses. Eu soube que ele morreu".

Mas, apesar de tudo, Maria tem seu lado alegre e feliz, a sua grande distração é ouvir Luiz Gonzaga e "acho Asa Branca a moda desse artista a mais bonita do Brasil". "Eu era menina. Quando estava fazendo bonecas, cantava os baiões de Luiz Gonzaga. Assim o tempo passava, trabalhava mais depressa, num dia eu fazia duas ou três bonecas".

Maria das Bonecas, passa a semana fazendo bonecas e também lavando roupas de terceiros. Mora numa choupana pobre de alvenaria, coberta de telhas, num bairro pobre de Caruaru. Paga um aluguel de Cz$ 120,00 por mês. Numa semana ela consegue fazer suas bonecas, entre grandes e pequenas, o que lhe permite uma renda semanal de cento e poucos cruzados.

Às vezes pensa em ir para São Paulo, onde estão a mãe e a irmã, mas reflete e diz "se soubesse que

na capital paulista ganharia mais dinheiro fabricando bonecas, era capaz de ir-se para lá. Depois raciocina: "Mas prá onde é que eu vou, com dores nas juntas, já com esta idade, para aquele fim do mundo, que o povo diz que faz muito frio, tem muita fumaça que sufoca, que dá cancer?" Por fim decide: "Vou ficar é aqui mesmo, onde sei que morrerei, mas enquanto não chega o dia de viajar para a cidade dos pés juntos, estou fazendo as minhas bonecas, conversando com os turistas, recebendo os abraços das crianças, sendo querida de todos".

Maria das Bonecas, representa hoje, o prosseguimento do seu próprio sonho, que é o sonho de milhares de crianças, que encontram nas bonecas de Maria uma forma de viver, tão diferente do "viver" dos adultos preocupados com a sobrevivência.

Maria das Bonecas, trabalha a semana inteira ora fazendo suas bonecas, ora lavando roupa de terceiros, porém nos dias das feiras da cidade de Caruaru (onde ela mora) ela monta sua barraca, decorada ao seu modo, para manter o contato comercial direto com os compradores (crianças, turistas e visitantes).

Neste perfil de Maria das Bonecas, observou-se que apesar de morar no município de Caruaru, região predominantemente rica de arte popular e artesanato, sobretudo influenciado pelo Mestre Vitalino, Maria das Bonecas não se influenciou por esta expressão cultural advinda de Vitalino e dos artesãos do Alto do Moura. As bonecas de Maria, são criadas sob o símbolo de sua própria

marca pessoal, são bonecas de pano, as bruxas, tradicionalmente contendo suas características peculiares. Suas bruxas de vestidos coloridos "louras" e "morenas" e "pretas". Todas porém trajando "longos", blusas vistosas, cabelos compridos, pernas e braços grossos, "esbeltas" e "charmosas". Às vezes não dão vencimento aos pedidos.

Maria Francisca da Conceição - A outra bonequeira da região do Agreste que será exemplificada como uma tentativa de apresentar aspectos culturais regionais com um perfil, é a bonequeira Maria Francisca da Conceição, nascida em sítio vizinho a cidade de Bezerros. Aprendeu a fazer bonecas de pano desde pequena, "para poder brincar, pois meus pais eram muito pobres e não podiam comprar as bonecas de loiça e borracha, por serem muito caras".

Dona Maria teve pouquíssima escolaridade, viveu muito tempo na roça, além de fazer bonecas para brincar, ajudava em casa e costurava à mão roupas para os irmãos. Casou-se e por um longo tempo fez bonecas "só prá as filhas brincar", mas, com o passar dos tempos, o casamento foi lhe dando desgosto e tristeza, separou-se do marido, e ficou com os filhos. Estes cedo revelaram uma forte linha para "arte" e dois deles são "artistas" famosos não só em Bezerros, mas na capital e até no estrangeiro. São seus filhos: o poeta popular J. Borges que é também conhecido como xilogravador e Amaro Francisco, também xilogravador; D. Maria já avó, retorna à sua arte de fazer bonecas e colchas de retalhos "para ocupar o tempo e fazer o que gosta". Maria Francisca apesar de não residir

na cidade de Caruaru, expressa através de sua arte uma forte influência da cultura popular daquele município. Como profunda observadora da cultura local, e porque é também "loiceira" repassou para o mundo do pano os modelos criados na "loiça", mas, não só na "loiça" da sua criação mas, também da escola de Vitalino.

Maria Francisca, criou a rendeira com almofadas e bilros, os pedintes, os violeiros, os jogadores de futebol, os noivos, a mulher "buxuda" com barriga grande, pequena e média, a família nordestina, o ato da confissão (representando Frei Damião e a penitente), a noiva de cor-de-rosa, para mostrar que não era mais "virgem". Inspirada no seu mundo sócio-cultural ela modela em pano os grupos sociais representando a procissão, a lapinha, um jogo completo de futebol (com dois times de jogadores), além de recriar a ciranda - a brincadeira de roda infantil do mundo folclórico vivenciado por ela. Como sua produção é muito significativa, além de estar permanentemente acompanhando os filhos nos seus movimentos culturais, ela participa de feiras de artesanato, exposições de arte popular; além de vender seus produtos na feira de Caruaru, Casa da Cultura, em outros Estados, por isso ela vem mantendo contatos com o urbano. Contato esse que tem provocado uma influência na sua "arte". O material continua o mesmo, mas o produto vem se ampliando, ela já cria a Emília (influência da TV), já faz móbiles, porque vê os móbiles na Casa da Cultura; e assim o cultural urbano já é percebido nas produções de uma artesã tipicamente rural, antigamente confinada no seu mundo sócio-cultural ho

je com um universo mais amplo, porém não ameaçador.

Zuleide - De outra região bem diferente é a artesã Zuleide, moradora há muitos anos em Tamandaré, praia do litoral pernambucano (município de Rio Formoso). Zuleide consegue fazer artesanato em marisco um potente meio de sua expressão criadora, recriando o seu mundo de cada dia, e o mundo que imagina, que sonha, com mariscos apanhados, um a um, por ela própria, em longas caminhadas solitárias, nas madrugadas das praias. Prefere coletar ela própria, os mariscos para o seu trabalho, uma vez que para ela, o processo de criação se inicia no encontro com os mariscos. Ao vê-los ela descobre algo. É uma ou outra parte de figuras já imaginadas, ou a sugestão de novas formas a executar.

Poucos materiais, além dos mariscos, são aplicados no trabalho de Zuleide: cola, verniz copal, um pincel e umas poucas latinhas de tinta, estas usadas apenas para fazer olhos e cabelos, bocas, jamais para cobrir a figura, no todo, ou em parte.

Entre as figuras executadas por Zuleide predominam os animais, de todo tipo: suaves pássaros marinhos, pousados em rochedos, ou os ninhos confeccionados com fragmentos de sargaços, perus, pintinhos e alguns bichos bastante irreais que por isso são belos e expressivos. Às vezes uma expressão humana pode ser percebida em seus bichinhos.

Também com figuras humanas ela recria o seu mundo: o pescador, a mulher, o vendedor, o banhista na maré seca e o samba matuto. Com diferentes tipos de marisco surgem as partes do corpo humano, peças do vestuário e adereços das figuras; surge a impressão de faceirice de uma bandeirista portando o estandarte, de movimento conjunto de mulheres do baianã de um samba de matuto e o jeito autoritário do mestre e do contra-mestre da brincadeira.

Zuleide nasceu em Natal, no Rio Grande do Norte, estando radicada em Tamandaré há mais de 20 anos. Ainda muito jovem perdeu a audição, mas não lhe faltam condições para se comunicar com outras pessoas de qualquer idade. Além de bonequeira de mariscos, é enfermeira do Posto de Saúde de Tamandaré, havendo durante algum tempo sido uma das parteiras da comunidade.

Organiza o "mês de maio" e a quadrilha de São João, as festividades de São Pedro, protetor dos pescadores e a Festa de Santo Inácio, padroeiro do distrito de Tamandaré e da Antiga Fortaleza lá existente.

Através do perfil de Zuleide, verifica-se uma perfeita relação da mesma com o meio ambiente, no aproveitamento dos materiais ecologicamente da região, como também uma profunda relação com o ambiente sócio-cultural da comunidade, através de sua expressão criadora, na projeção de tipos populares, festas e na própria vivência dela como parte viva da cultura local.

Edna Lopes de Morais - Da região Metropolitana do Recife, é a senhora Edna Lopes de Morais, bonequeira, artesã, vive deste ofício. Natural de Olinda, morava quando menina com a avó no Bairro de Caixa D'Água. Através de sua história observa-se um simbólico muito acentuado em relação à maternidade, à criação, ao nascimento. "Desde menina já fazia parto nas minhas bruxas, coitadas das pobres das bruxas que todas as semanas tinham a barriga aberta para tirar o filho, e na outra semana era para encher de retalhos e botar a bruxinha que ia nascer".

Dona Edna revela que fazia as suas próprias bonecas: "as minhas eram feitas por mim, tinha uma porção de bruxinhas e tinha uma preta que era a cozinheira, nesta época eu também costurava vestido para as bruxinhas das minhas colegas, o vestido maior eu cobrava 500 réis e 100 réis para os menores".

Dona Edna, cresceu sempre ligada ao artesanato de bonecas, quando adulta, casou-se, foi mãe, e sempre fazendo bonecas, além de se dedicar a outros tipos de artesanato, tais como: doces caseiros, tamancos, sapatos de corda, tudo que "estava na moda" ela aproveitava para ganhar dinheiro. "Passei um tempo sem fazer artesanato; quando veio os filhos, então passei a inventar e fazer brinquedos de caixas de fósforo só para os filhos". Depois ela "colocou uma escola só para trabalhos manuais, ensinava crochet, tricot, pintura, estamparia, brinquedos, bonecas, trabalhos de buxa, etc.; quando voltei do Rio tinha 3 filhos e fui morar em Nazaré da Mata e já fi-

quei grávida e tive mais uma menina. Quando ela estava com 6 meses, fui realizar o meu sonho de criança, ser parteira. Fiz um curso e trabalhei no Hospital Pedro II e fiz vários partos em casa das parturientes, tinha uma freguesia enorme. Quando estava com mais duas filhas , fiz um curso de obstetrícia na faculdade, porém não conclui, porque minha filha adoeceu. Fiquei só com o que eu já tinha feito e fiz muitos partos, não como o que fazia nas bruxinhas, e sim como devia ser certo. Voltei ao artesanato. Voltei ao Rio, fiz vários cursos, e abri uma escola no Bom Sucesso. No pátio da feira, passei a ensinar o que vinha na minha cabeça. Tanto ensinava como vendia; fiz isso por um bom tempo, sempre aguardando o marido e os filhos".

Por falta de alunos, ela "fechou a escola"; foi morar em Boa Viagem, e lá fez artesanato de couro. "Fui roubada por uns hippies, deixei Boa Viagem; voltei ao Rio. No Rio fiz estamparia e confecção de roupas. Voltei ao Recife, parei de fazer artesanato e fui cuidar dos filhos, da casa e das minhas plantas".

"Em Olinda, voltei a fazer artesanato, dessa vez pintei quadros, montei uma galeria em frente da minha casa, e nesta altura estava também fazendo cerâmica, fiz um forno e eu mesma queimava minhas próprias cerâmicas. Ensinei na Casa da Criança, e cheguei a fazer uma exposição com os trabalhos dos meninos".

Dona Edna nesta altura da vida, reconheceu que estava sendo prejudicada nos seus lucros. "Vendi mui-

to ao atravessador, só fazia trabalho para os outros subirem e eu ia para baixo". Neste tempo ela fazia parte do Grupo Ceramistas feito pela UNO, "deixei e passei a fazer colagem e vendi vários painéis. Voltei a fazer bonecas de barro, eram bonecas grandes que eu fazia a cara com papel machê e outras eram mesmo de pano com cabelos implantados. Depois mudei o sistema para bruxinhas, comecei a fazer a família, depois criei o jornaleiro, o menino do pirulito, o menino do picolé, a banhista, a secretária, a tia Anastácia, o tocador de triângulo, o violeiro, o tocador de pandeiro, a Nordestina, a Bahiana, a espanhola , o bêbado, o tocador de bombo, meninas e meninos de escola, a Bailarina".

"Depois passei a fazer conjuntos de bonecas, presos a um suporte de madeira. Fiz cinema, quadrilha de São João, forró, casamento, procissão, pastoril, troça carnavalesca, presépio, fiz Lampião e seu cangaço; fiz a cesariana, fiz parto normal (bonecas parindo em parto cesariana e parto normal). Fiz parto, na mesa, na esteira, Fiz o médico operando, ao lado o enfermeiro, o balão de oxigênio, soro e transfusão de sangue. Fiz o forró de Lampião, os Namorados".

"Aprendi dois novos tipos de boneca, através de dois cursos, a boneca de luxo Dona Beija e a Quem-me-quer, e já ensinei os mesmos cursos duas vezes. E criei a minha própria boneca, ela fica sentada sem escora, tem os cabelos implantados, sem esquecer os vários tipos de bruxas".

"Mas hoje eu estou dedicada de corpo e alma às bruxinhas na qual ganhei um prêmio na 1ª Bienal de Artesanato".

A artesã bonequeira D. Edna, hoje avó, mostra-se fiel ao seu primeiro sonho, a maternidade, o nascimento, a criação. De todo o grupo pesquisado, ela foi a única que revelou mais fidelidade ao ato do nascimento, incluindo o parto normal. Aspecto este não encontrado entre as bonecas industrializadas. De tal maneira D. Edna, tem a compreensão e a vivência do nascimento que passa para a sua criação com naturalidade e beleza, que agrada em muito às crianças e aos adultos. Para ela, não há "imoralidade" no ato de nascer, como diz o seu marido.

Passa pelo simbólico da maternidade, todo o mundo criador desta bonequeira; faz bonecas, faz partos e faz bonecas dando à luz, como que, representando o ato criador da vida!

D. Edna, expressa a sua vivência cultural e regional através dos seus tipos populares, cotidianos e folclóricos. Neste rico universo, ela mergulhou e sonhou.

Como pessoa urbana, ela não se isola dos meios de comunicação e nem da cultura de massa; recriou D. Beija (figura de novela da televisão), sem esquecer os personagens do programa de televisão do Sítio do Pica-Pau Amarelo.

Várias outras bonequeiras poderiam ser consideradas, mas a pesquisadora, procurou destacar estas

quatro, por achar que as mesmas representam melhor o universo das bonequeiras de Pernambuco, em regiões diferentes.

Nestes depoimentos se observou a coexistência do rural, do popular e do urbano. Souza Barros assim escreveu a este propósito: " A criação de um popular urbano autônomo beneficia-se também das diversas variantes da formação cultural mais complexa do meio citadino. O que se torna necessário é que estas criações sejam autênticas, no lançamento de um processo literário autônomo, na pronúncia e enriquecimento da linguagem, na canção, que embora moderna, pode sentir um tradicional sem pretensão de imutabilidade, na aculturação alimentar e em novos meios de preparo de alimentos e dos pratos, no aparecimento das artes e artesanato onde a consubstanciação das formas ganhe como novas técnicas mas não fuja a critérios de purismo das fontes nacionais (BARROS, 1977, 216).

No processo criativo das bonequeiras, no fazer das mesmas, um elemento se destaca, é a mão dessas artesãs. Sobre a mão engajada no processo criativo escreveu Bachelard "A mão trabalhadora, a mão animada pelos devaneios do trabalho, engaja-se de firmeza, segue o esquema temporal das ações que impõem um progresso. De fato, ela só pensa ao comprimir, ao amassar sendo ativa" (BACHELARD, 1948, 116).

C A P Í T U L O 3

BONECAS (PRODUTO DAS BONEQUEIRAS)

No vasto leque de informações sobre a forma da boneca procurou-se mostrar através de fotos a variedade e a riqueza de tipos de bonecas.

Para a confecção de bonecas observa-se o uso de uma reciclagem e combinação de materiais que perderam a função primitiva para se transformar num brinquedo, servindo para exercitar as potencialidades criadoras das bonequeiras espalhadas por este Estado de Pernambuco. A corda de juta, sisal ou malva torna-se uma boneca ou assume a forma de animais.

Do seixo rolado ao monólito, a pedra entra no folclore brasileiro de múltiplas maneiras. Uma delas é a boneca feita de seixo rolado (ver foto nº 82, Anexo 3).

De grande variedade e alcance é o aproveitamento de sobras de pano, retalhos, assim como de panos velhos (referência à Boneca de Pano ou Mulambo). Em quase todo o Brasil as mulheres das mais humildes às mais ricas sabem fazer vistosas bonecas, também chamadas bruxas, com enchimento de retalhos ou algodão, são do maior interesse das meninas brasileiras.

Mas essa tradição vem se modificando um pouco. "Com a introdução dos grupos e cenas regionais cuja produção Vitalino iniciou com o barro, e o sucesso da

sua aparição e comercialização na feira de Caruaru, já não é mais o usuário vicinal, regional, o principal adquirente desse figurado de barro. O comprador mais freqüente aparece agora ligado à indústria do turismo, é pessoa de fora. No caso das bonequeiras de Caruaru, como aliás em todas as comunidades ligadas, ou recentemente ligadas ao sistema pré-industrial, estas transformações do mercado são simultâneas, num primeiro momento, a uma maior individualização formal, em contraposição à maior uniformidade de peças produzidas pelas louceiras da geração anterior. Como ja vimos, o homem passa a ter prioridade na divisão sexual do trabalho. Uma nova categoria, de artístico, com viés bem urbano, é outro ingrediente dessa mudança, que atua sobre a forma e a função do repertório tradicional. É o caso da atuação, em Caruaru, de um artista de grande poder de criação, como Vitalino" (FROTA, 1986, 39).

No caso das bonecas, observa-se a mudança de que fala Lélia Coelho Frota. Por exemplo, durante muito tempo se fez bonecas com pedaços de morim (pano de algodão de cor branca), hoje, com o vasto uso do tecido de nylon, existem bonecas confeccionadas com retalhos de nylon. Até o próprio enchimento das bonecas, vem sendo substituído por bolas de isopor. Portanto, mudanças quanto ao material usado na confecção de bonecas, como nas representações das mesmas, vêm sendo feitas.

Mas essa mudança não se fez sentir em seu todo, algumas bonequeiras ainda fazem bonecas obedecendo o tradicional sistema, usando o morim, e outros retalhos

de panos que lhes chegam às mãos.

Neste capítulo serão analisados aspectos do produto das bonequeiras - as bonecas - tentando destacar:

As bonecas -

1. quanto aos tipos ou motivos;
2. quanto à forma - corpo
   - 2.1 cabeça
     - 2.1.1 rosto
     - 2.1.2 cabelo
   - 2.2 pescoço
   - 2.3 torax
   - 2.4 membros
     - 2.4.1 braços
     - 2.4.2 pernas
3. quanto ao sexo;
4. quanto ao vestuário;
5. sua destinação.

1. As Bonecas e a sua Tipologia

Na amostra deste acervo (200 bonecas aproximadamente) se observou uma riqueza de tipos de bonecas que leva a compreender os vários processos de criatividade das bonequeiras pesquisadas. Não só a criatividade se destaca, mas, as influências recebidas pelas bonequeiras quer das áreas das cidades do interior como as das áreas propriamente urbanas.

A variedade de tipos de boneca que se faz

ver nesta pesquisa, demonstra mais uma vez a riqueza deste artesanato. Expressão viva da arte popular nordestina.

Na tabela de número V intitulada: Distribuição Percentual das Bonequeiras Segundo os Tipos de Bonecas que faz, observa-se o seguinte:

TABELA V

DISTRIBUIÇÃO PERCENTUAL DAS BONEQUEIRAS SEGUNDO OS TIPOS DE BONECAS QUE FAZ

Tipos populares (cria)	43,00%
Tipos populares (copia)	42,00%
Tipos infantis	8,00%
Sem resposta	7,00%
TOTAL	100,00%

Nº 80

Das 80 pessoas pesquisadas, 43,00% fazem bonecas inspiradas em tipos populares. Elas mesmas criam esses modelos, inspiradas nos aspectos culturais das comunidades, nas quais as bonequeiras se situam. Observa-se que a influência da escola do Mestre Vitalino se fez presente em trabalhos de várias bonequeiras das redondezas de Caruaru.

Outro grupo de 42% de bonequeiras faz cópias de tipos populares, refletindo assim o vasto poder de influência dos que fazem arte popular, ou artesanato.

Um grupo de bonequeiras, correspondendo a 8% do total, faz bonecas com motivos infantis. E um grupo de 7% não responderam sobre o assunto.

Neste capítulo será vista a produção das bonequeiras, será feito o detalhamento dos tipos de bonecas, formas, cores expressões do rosto, vestuário, sexo, entre outros aspectos.

Há ainda a sobrevivência da tradicional boneca de pano, encontrada nas cidades do interior e em sítios como também nas regiões urbanas.

Ao lado dessa presença tradicional, verificou-se forte influência dos meios de comunicação de massa. Influências essas que no dizer de Lélia Coelho Frota "Diante do acelerado ethos urbano que atravessa o país, estas mudanças são de se esperar. O que vai importar é o como o artista popular fará respeitar os seus direitos e a autonomia de criação com um tempo próprio para amadurecer o legado da tradição em transformações desejadas por ele, exatamente como fazem os artistas da norma culta. Quem sabe, neste percurso, poderão todos juntos construir novas linguagens, onde já terão desaparecido os rótulos de erudito e popular"(1986, 41). Neste ínterim, vê-se no produto das bonequeiras e bonequeiros segundo os quadros adiante, as influências dos meios de comunicação de massa (televisão e revista em quadrinhos), quem sabe um dia, estas influências desaparecerão. Tanto em bonequeiras ditas das áreas do interior como das áreas urbanas, encontram-se todos os personagens do programa "O Sítio do Pi-

ca-Pau Amarelo". Veiculado pela TV Globo Programa baseado na literatura infanto-juvenil (do escritor brasileiro, Monteiro Lobato). Na condensação das estórias de Monteiro Lobato, foram recriadas personagens reais e míticas que com o passar do programa, se tornaram presentes no mundo dos adultos e das crianças. Assim é que a figura da boneca Emília, reapareceu como as demais personagens do mundo encantado de Monteiro Lobato, tais como Narizinho, Dona Benta, o Visconde de Sabugosa, Cuca, o Saci-pererê. No quadro sobre os tipos de bonecas, um bom grupo de bonequeiras respondeu que fazem bonecos e bonecas inspiradas em todos os personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo, 13 casos no acervo pesquisado, ou nalgum deles. O que mais se fez representar foi a personagem da boneca Emília, a sua representação encontrada nas zonas ditas das cidades do interior, como na região metropolitana das cidades. As Emílias variavam de tamanho, de roupa, e do próprio material. As "cópias" da Boneca Emília não são propriamente "cópias" é mais uma "inspiração" que a bonequeira recebe, e daí parte para a elaboração de sua própria "Emília".

As influências provenientes do fabuloso mundo da Disneylândia, 10 casos na amostra, se faz representar através das figuras veiculadas pelos meios de comunicação de massa (televisão e revistas em quadrinhos) desde o Tio Patinhas, Pato Donald, os três sobrinhos, Margarida, Minie, Mickey, Perna Longa, Vovô Donalda, também o Snoopy, personagem dos Peanuts, quadrinizado americano, foi encontrado.

Além disso criam-se bonecas sob a influência dos contos de fadas, 8 casos na amostra. Há as bonecas representando Branca de Neve e os Sete Anões, e também Chaupeuzinho Vermelho, esta às vezes (três em um) um boneco que se transforma, contém, simultaneamente, no Chapeuzinho Vermelho, na Vovó e no Lobo Mau, que aparecem dependendo da posição em que a mesma é colocada. Há também bruxas com suas vassouras.

Ao lado dessas representações encontra-se um bom número de bonequeiras(os) das áreas urbanas que fazem suas bonecas inspiradas (os) em motivos típicos e folclóricos regionais, como é o caso da camponesa, do índio, da índia, da mulher rendeira, da Maria Bonita de Lampião, da Passista do Frevo e da Bahiana, como também em tipos folclóricos de outros países como são os casos das holandesas, portuguesas, espanholas, japonesas.

Além da percepção da peça dita popular, artesanal e tradicional por excelência como é o caso da bruxa de pano, e que foi representada em vários tipos do cotidiano tais como a professora, a mulher grávida, o paciente, e tipos folclóricos como o violeiro, a passista, Maria Bonita, entre outros, verificou-se que na representação dos tipos de bonecas produzidas pelas bonequeiras da RMR uma preocupação é não querer ser tradicional e sim atualizada, moderna e especialmente que tenha aproximações com bonecas de modelos estrangeiros, 10 casos na amostra.

Veja-se o exemplo da presença do Snoopy divulgado no Brasil através dos papéis de cartas, para ser modelado e vendido pela Estrela e depois virou "artesanato" urbano, muito vendido nas "feirinhas típicas".

Serão analisadas as respostas sobre o tipo de bonecas e bonecos de produção artesanal de algumas(uns) bonequeiras(os) de áreas do interior mais afastadas do litoral e da RMR. O bonequeiro ou bonequeira não tem modelo pré-estabelecido, ele dita seus modelos, modelos estes relacionados com a cultura local, seu ambiente e também criados às vezes para integrar um elenco de peça teatral do teatro popular de mamulengos. São os casos dos bonequeiros Solón e Saúba, ambos do município de Carpina.

Das bonequeiras que responderam de forma original sobre o tipo de bonecas que fazem, destacam-se aqui as suas respostas:

"Atendo a encomendas especiais, gosto de fazer sempre modelos diferentes prá mim como para as pessoas que procuram os meus trabalhos". (Maria do Socorro Leão, 28 anos, bonequeira RMR).

"Bonecas de pano são quase todas iguais, não é necessário copiar por outra. Variam apenas no tamanho e na roupa. Nada mais pode ser mudado". (Francisca Maria Vieira, 65 anos, bonequeira rural).

"Bonecas de pano não têm modelos diferentes, variam na roupa e no tamanho". (Francisca Maria Vieira, 65 anos, bonequeira rural).

Além disso criam-se bonecas sob a influência dos contos de fadas, 8 casos na amostra. Há as bonecas representando Branca de Neve e os Sete Anões, e também Chaupeuzinho Vermelho, esta às vezes (três em um) um boneco que se transforma, contém, simultaneamente, no Chapeuzinho Vermelho, na Vovó e no Lobo Mau, que aparecem dependendo da posição em que a mesma é colocada. Há também bruxas com suas vassouras.

Ao lado dessas representações encontra-se um bom número de bonequeiras(os) das áreas urbanas que fazem suas bonecas inspiradas (os) em motivos típicos e folclóricos regionais, como é o caso da camponesa, do índio, da índia, da mulher rendeira, da Maria Bonita de Lampião, da Passista do Frevo e da Bahiana, como também em tipos folclóricos de outros países como são os casos das holandesas, portuguesas, espanholas, japonesas.

Além da percepção da peça dita popular, artesanal e tradicional por excelência como é o caso da bruxa de pano, e que foi representada em vários tipos do cotidiano tais como a professora, a mulher grávida, o paciente, e tipos folclóricos como o violeiro, a passista, Maria Bonita, entre outros, verificou-se que na representação dos tipos de bonecas produzidas pelas bonequeiras da RMR uma preocupação é não querer ser tradicional e sim atualizada, moderna e especialmente que tenha aproximações com bonecas de modelos estrangeiros, 10 casos na amostra.

"Faço mais de um modelo, faço adaptações de modelos". (Rosilda Pereira Moureira, 43 anos,bonequeira RMR).

"As minhas bonecas são personalizadas, pois bordo o nome da criança, no avental da boneca, que tem sido de muita aceitação". (Glauce Carneiro, 46 anos, bonequeira RMR).

"Depende do entendimento, no caso de encomenda, ou do impulso emocional, quando sinto necessidade de variar". (Lúcia Maria da Silva, 39 anos, bonequeira RMR).

"As bonecas podem ser iguais ou diferentes criativas ou soluções sobre outras já existentes. Depende da exigência do caso". (Lúcia Maria da Silva, 39 anos, bonequeira RMR).

"Faço também restauração de bonecas (corpo, rosto, vestidos)". (Alice Inácio da Silva, 78 anos, bonequeira RMR).

"De acordo com os pensamentos sonhados". (Antonio Elias Saúba, 31 anos, bonequeiro rural).

"Tipos de estória do cotidiano". (Antonio Elias Saúba, 31 anos, bonequeiro rural).

"Boneca é que nem gente. É tudo da mesma família e é sempre diferente um do outro". (Maria José da Conceição, 57 anos, bonequeira rural).

Universidade Federal de Pernambuco
BIBLIOTECA CENTRAL

"A boneca de pano é um objeto artístico que atinge a todos os tipos de interesse. A criança como brinquedo, a turistas como artesanato e como objeto de arte às pessoas sensíveis à arte popular nordestina". (Patrícia Maria Travassos de Arruda, 23 anos, bonequeira RMR.

"O reproduzir cópias de outra boneca sempre me leva a criar novos modelos, uma idéia puxa a outra". (Vera Lúcia Assis de Albuquerque, 32 anos, bonequeira RMR).

"Faço bonecas iguais, mas, não só, tenho mais de vinte modelos diferentes e como sinto a necessidade de criar estou sempre parindo novos modelos". (Deborah de Brito Freitas, 22 anos, bonequeira RMR).

Analisando os depoimentos aqui citados, verificou-se que estas(es) bonequeiras(os) revelam originalidade, criatividade e liberdade para fazer suas bonecas.

As atitudes dessas bonequeiras revelam a força motriz do próprio artesão. Aqui se faz necessário recordar o conceito de artesão dado por D'Avila: "Artesão é o empreendedor qualificado pelo elevado tirocínio e domínio de algum ofício ou arte aplicado na produção, operação e serviço imprimindo a qualidade de sua habilitação pessoal" (D'AVILA, 1978, 36).

Quando se fala em artesão, especialmente neste trabalho, o conceito goza de uma visão ampla que envolve não só o artesão rural como o urbano. Os artesãos urbano e rural devem merecer atenção apropriada e em har-