

# REVISTA DE ARQUEOLOGIA

Volume 31 No. 2 2018

ESPECIAL: ARQUEOLOGIA DA INFÂNCIA

ARTIGO

## INFÂNCIA, INVENTOS E BONECA DE PANO

Cássia Macieira\*

### RESUMO

Na mostra A Mão do Povo Brasileiro, apresentada em 1969, Lina Bo Bardi exhibe um nicho, entre vários, dedicado às bonecas de pano. Estas apresentam estética espontânea em sua feitura, o que lhes assegura especificidade. No Brasil, a boneca de pano resistiu culturalmente pelos diferentes desempenhos: ofício doméstico, afeto, valor cultural, programas de incentivo artesanal, fonte de renda familiar e de grupo, mercadoria de valor agregado, consumo conspícuo e bem simbólico. Busca-se, contudo, a compreensão da configuração política desse artefato poético da infância, como dispositivo de afeto pela práxis da artesã.

**Palavras-chave:** Infância; Artefato Lúdico; Boneca de Pano.

\* A professora Cássia Macieira é bonequeira e professora na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Desenvolve pesquisa nesta universidade intitulada Artefatos Lúdicos. É membro do Artefatos Lúdicos (Artes/CNPq), da Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais (ATEBEMG), da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e da União Internacional de Marionetes (UNIMA). [cassia.macieira@uemg.br](mailto:cassia.macieira@uemg.br).

## CHILDHOOD, INVENTIONS AND RAGDOLLS

---

### ABSTRACT

In the exhibition *A Mão do Povo Brasileiro* (The Hand of Brazilian People), opened in 1969 and 2016, Lina Bo Bardi showed a niche, besides several ones, dedicated to ragdolls. They came in spontaneous aesthetics in their ugliness, which ensured them specificity. In Brazil, ragdolls have culturally resisted due to different performances such as domestic craft, affection objects, cultural values, handcraft incentive programs, source of family and group income, high value added good, conspicuous consumption and symbolic capital. It turns out to be coherent to pursue its full understanding and to claim the political configuration of this childhood poetic artifact as a device of affection by the handcraft praxis.

**Keywords:** Childhood; Ludic Artifact; Ragdoll.

## INFANCIA, INVENCIONES Y MUÑECAS DE TRAPO

---

### RESUMEN

En la exhibición *A mão do povo brasileiro* (La mano del Pueblo brasileño) abierta en 1969 y 2016, Lina Bo Bardi enseñó un nicho, entre vários otros, dedicado a la muñeca de trapo. Ellas presentan estéticas espontáneas en su fealdad, que les garantiza especificidad. En Brasil, muñecas de trapo han resistido culturalmente debido a sus actuaciones diferentes como oficio domestico, objeto de afección, valor cultural, programas de incentivo a la artesanía, fuente de renta familiar y de grupos, producto de alto valor añadido, consumo conspicuo y capital simbólico. Se hace consistente, portanto, buscar su comprensión completa y reclamar la configuración política de este artefacto poético como um instrumento de afecto de la praxis artesanal.

**Palabras clave:** Infancia; Artefacto Lúdico; Muñeca de trapo.

Na mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, apresentada em 1969 e remontada em 2016 – mapeamento sobre o “fazer artístico” brasileiro, de Lina Bo Bardi (1914-1992), foi exibido um nicho, entre vários, dedicado às bonecas de pano. Embora a mostra enfatizasse o “povo brasileiro” em seu título, dedicava-se, de fato, à produção dos artistas pertencentes ao “nordeste brasileiro”, recorte geográfico que não contempla a riqueza cultural de todos os estados do país. O artefato artesanal “boneca de pano”, de memória coletiva, detém uma estética singular e é predominantemente ofício de mulheres. Pode ser encontrado em outras regiões do Brasil, com pequenas ou grandes variações, embora sua origem seja de difícil identificação. De caráter “feito à mão”, pode-se afirmar que se trata de objeto ou coisa<sup>1</sup> da infância, por vezes consumido por adultos como fetiche. Resistiu culturalmente pelos diferentes desempenhos: *práxis* doméstica, afeto, valor cultural, programas de incentivo artesanal, fonte de renda familiar e de grupo, mercadoria de valor agregado, consumo conspícuo, bem simbólico.

Ao exibir as bonecas de pano no MASP em 1969, entre outros artefatos, vislumbrando a potência da artesanaria do povo brasileiro, sensível à dimensão do “feito à mão”, o olhar antropológico de Lina Bo Bardi estava pautado por critérios estéticos de uma estrangeira deslumbrada com o “fazer” brasileiro: “pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade” (PELBART, 2003:29). Tal gesto foi interpretado como descolonizador na medida em que esboçava uma “crítica ao eurocentrismo” (PEDROSA, 2016:37), em cujo contexto brasileiro Lina Bo Bardi “encontrou uma nova realidade formatada por um passado colonial que perdurava por uma modernidade imposta – na qual o aparato crítico do Ocidente não era tão facilmente traduzível ou aplicável” (GONZÁLEZ, 2016:46). A arquiteta fora acusada pela influência recebida do filósofo italiano marxista Antonio Gramsci (1891-1937) no que concernia à distinção entre nacional e nacionalista e ao rompimento com a ideologia elitista presentes na mostra. Entende-se que não se pode mensurar a repercussão estética e política da inserção dessa grande exposição na produção dos artesãos brasileiros (tanto em 1969 quanto em 2016); porém, a exibição assegura o “desempenho no processo de formação de diversas modalidades de autoconsciência”<sup>2</sup> (GONÇALVES, 2007:10).

Para além da legitimação, Bo Bardi preconizou a insistência da identidade do objeto “artesanal-padrão baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e, não, à abstração folclórico-coreográfica” (GONZÁLEZ, 2016:46). Para isso, promoveu o deslocamento de artefatos da vida social e cultural para o espaço elitista da arte – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)<sup>3</sup>, provocando estranhamento e encantamento em ambas as décadas contempladas com a mostra.

---

<sup>1</sup> Tim Ingold propõe uma revisão do termo objeto. Para ele “[...] o conceito de ‘objeto’ passou por alterações sob a perspectiva antropológica [...] criticada por manter e reproduzir uma divisão metafísica entre sujeitos e objetos, atribuindo-lhes fetichização”. Nesse contexto, Ingold propõe “a retomada da noção de ‘coisa’, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente.” INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010471832012000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832012000100002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 fev. 2018.

<sup>2</sup> A citação do professor e antropólogo Reginaldo Sant não é especificamente sobre bonecas; refere-se ao papel que os objetos materiais em geral, e em especial aqueles classificados como itens integrantes de coleções, museus e patrimônios, desempenham no processo de formação de diversas modalidades de autoconsciência (GONÇALVES, 2007:10).

<sup>3</sup> “O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno do país. Chateaubriand convidou o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992), para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico. Mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul, hoje a coleção do MASP reúne mais de 10 mil obras, incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias, vídeos e vestuário de diversos períodos, abrangendo a produção europeia, africana, asiática e das Américas”. Disponível em: <https://masp.org.br/>. Acesso em: 20 fev. 2108.

Em *Andanças pela praia de amar a Lina*<sup>4</sup>, Antonio Risério afirma que a obsessão da arquiteta em fazer do artesanato popular nordestino uma plataforma de lançamento do que deveria ser um desenho industrial brasileiro foi utópica e ideológica, porém contribuiu na afirmação da criação popular brasileira como cultura, e não como “folclore”. Para Risério, o “olhar antropológico” de Lina deveria ser relativizado, uma vez que ela definiu o nordeste privilegiando mapas e demarcações territoriais oficiais em detrimento de um mosaico de cultura existente, mantendo-o como “criação governamental”, “entidade chamada Nordeste” (RISÉRIO, 2016:60). Não se pode esquecer, contudo, que o olhar antropológico de Lina Bo Bardi era um combate ao racionalismo brasileiro visando ao desenho industrial fundado no artesanato. Para muitos, um conceito utópico, como também pode ser visto na carta enviada a ela pelo economista paraibano Celso Furtado<sup>5</sup>:

Confesso que não tenho aptidão para interessar-me pelas formas como as sociedades humanas se acomodam à miséria e esgotam o seu engenho no simples esforço de sobrevivência. Por temperamento ou deformação profissional, me inclino a pensar que tudo que contribui para compatibilizar a vida do homem com a miséria deve ser destruído, ainda que por esse meio estejamos tornando inviável a sobrevivência da comunidade (RISÉRIO, 2016:64).

O que Lina afirmara é que havia possibilidade de se pensar em uma indústria brasileira menos estandardizada conforme vinha acontecendo. Sob a perspectiva do brinquedo, sabe-se que desde o início da década de 1940 a indústria brasileira<sup>6</sup> aplicava referência estética nos brinquedos baseada no modelo eurocêntrico. O surgimento da Fábrica de Brinquedos Estrela foi iniciativa do alemão Siegfried Adler, que, em 1937, adquiriu uma pequena empresa de bonecas de pano, de Constantino Tonatti<sup>7</sup>, e alterou o modo de produção, conforme exposto em entrevista de Mário Adler, dono da extinta empresa:

Antes, havíamos trazido de lá a boneca Suzi, uma concorrente da Barbie, produzida pela *Ideal Toys*, que, igualmente, teve aceitação por parte de nossas crianças. Do Japão, nos anos 1970, trouxemos toda a série de bonecos para meninos. Da Itália, vieram as mais belas bonecas do mundo para as meninas brasileiras. Brinquedos muitas vezes aperfeiçoados no Brasil e melhor aperfeiçoados por nossas crianças. Negociamos um sem-número de produtos com as mais importantes empresas internacionais (MEFANO, 2005:84).

---

<sup>4</sup> Texto do catálogo da mostra *A mão do povo brasileiro* (1969/2016).

<sup>5</sup> Celso Furtado (1920-2004): “[...] nomeado pelo presidente Kubitschek interventor no Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste. Elabora para o governo federal o estudo *Uma política de desenvolvimento para o Nordeste*, origem da criação, em 1959, da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), com sede no Recife.” Disponível em: <http://www.sudene.gov.br>. Acesso em 20 abr. 2018.

<sup>6</sup> A história da Fábrica de Brinquedos Estrela confunde-se com a história da indústria de brinquedos no Brasil: além de ser uma das pioneiras no setor, foi a maior indústria de brinquedos na América Latina. Acompanhando a evolução industrial do país, passou a ser uma indústria automatizada e a produzir brinquedos de plástico. Desde a primeira boneca, a Estrela já produziu mais de 25 mil brinquedos diferentes, num total de mais de 1,2 bilhão de unidades que foram distribuídas em todo o país (MEFANO, 2015:77).

<sup>7</sup> “Ao chegar a São Paulo, Siegfried passou a trabalhar como representante de uma fábrica de tampinhas de garrafas. É verdade que precisava trabalhar, ainda que aquele fosse um negócio muito menor do que suas ambições: Quando foi às Lojas Americanas vender essas tampinhas, ele perguntou se o diretor tinha algo mais interessante para ele fazer, e o diretor falou a respeito de uma fábrica de bonecas de pano, cujo dono se chamava Constantino (de origem italiana), que não teve sucesso e foi à falência. Com a compra das quatro máquinas, Siegfried herdou junto o nome *Manufatura de Brinquedos Estrela Ltda.* [na época, com duas letras ‘l’], localizada na Rua Santa Clara, no 21, no bairro do Brás, São Paulo. (Entrevista de Mario Adler, 2004). (MEFANO, 2005:78).

A prática neocolonialista, de privilegiar produtos manufaturados de países dominantes, é hoje denunciada pelos estudos pós-colonialistas. Essa corrente ainda combate projetos políticos de procedimento racional-científico que excluem patrimônios culturais e sustentam de modo perverso a continuidade de uma lógica que reproduz modos de subordinação cultural, política e econômica.

Os primeiros anos da indústria de brinquedos no Brasil datam desse período. Até então, a maior parte das crianças brasileiras brincava com bonecas de pano [grifo meu] e carrinhos de madeira fabricados por artesãos e costureiras em pequenas oficinas. As crianças de famílias ricas ganhavam carrinhos feitos de lata ou bonecas de porcelana, brinquedos importados vindos da Europa, onde a indústria de brinquedos já estava bem avançada (MEFANO, 2015:76).

Nesse contexto urbano, dividindo espaço com a boneca industrial, a boneca de pano é reconhecida pela sua poética singular e de pertencimento coletivo. Apresenta estética espontânea em sua feitura, o que lhe assegura especificidade. De tecidos grosseiros, muitas vezes os olhos são apenas alusões ao serem representados por linhas e pontos permitindo à criança concluir e fantasiar. Ainda, têm-se agregado a esta produção a “lentidão do tempo artesanal também [que] permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de resultados rápidos” (SENNET, 2009:328).

Faz parte dessa dimensão a efemeridade da boneca de pano, visto que pela materialidade têxtil tem decomposição mais rápida que a do produto industrial. Inevitável criar analogias com a boneca de plástico ou vinil: esta, tendo em vista sua materialidade, é oferecida ao consumidor pelos artifícios de mecanismos e movimentos, ações e efeitos sonoros, estética realista e modelos idealizados de referenciais cinematográficos, entre outros critérios ditados pela criação de *designers* e pela tecnologia industrial. Ainda assim, a boneca de pano perdura como artefato, sobretudo por um de seus principais atributos, a personalização, mesmo quando é feita em um sistema de seriação, como acontece na produção de muitas cooperativas e ONGs. No entanto todas as bonecas (plástico, vinil, borracha, têxtil), como qualquer brinquedo, possuem o propósito de sobrepujar a dimensão funcional, impactando sobre a representação e, também, de se vincular à criança pela via do afeto.

A afetividade resulta da “disposição psíquica do indivíduo que, em busca de prazer, é provocado pela descarga de tensão” (SODRÉ, 2006:29). Entende-se que o corpo humano está predisposto a afetar e ser afetado pelo mundo, e tal sentimento aumenta (ou diminui) a capacidade de pensar e existir. Certamente, há relações que elevam a capacidade de agir: afeto de alegria. Tal afeição leva o corpo a uma potência maior de ser e agir no mundo, porque foi instaurado um sentimento de reconhecimento, de combinação: um bom encontro. Esse mesmo corpo também vivencia a tristeza e, assim, eventualmente, vivem-se diferentes ordens de encontros convenientes ou inconvenientes. Contudo, o corpo humano pode ser afetado de infinitas maneiras, e os sentimentos e significados que são atribuídos aos objetos e estímulos são correlacionados.

Ao criticarmos a ideia de que a feitura de bonecas de pano encerra uma estética singular (precária) e resistente, estamos justamente considerando que o processo de criação engloba a improvisação, fato que corrobora tal estética. A “criatividade não significa improvisação sem método” (MUNARI, 1998:11); e nesse modo de produção a aleatoriedade determina o processo das artesãs ao se submeterem a mudanças de cores e formas pela dependência dos diferentes refugos disponíveis, impedindo a seriação idêntica e proporcionando semelhanças em peças “quase únicas”. A imaginação é demandada e se manifesta no uso dos diferentes materiais acessíveis, ainda que limitados (levando a repetições): a inventividade proporciona ressignificações e valor agregado na

qualidade da boneca, e no resultado percebe-se o abandono da objetividade técnica e científica.

De caráter estético-prático-funcional, as bonecas de pano envolvem diferentes dimensões sociais (cultural, econômico-doméstica) e resistem como artefato porque, seguramente, dizem respeito à infância pelo afeto que produzem em sua *práxis*. Tal inferência nos remete a um modelo ético-estético, por se tratar de um ato político sob a perspectiva fundamental do ofício de um sujeito que propaga a própria experiência em seu meio social. Por certo, a artesã imprime na boneca sua experiência imaginária individual e, considerando que o econômico e o cultural são indissociáveis, ela constrói sua representação através de ambos os valores, atribuindo-lhes significado.

Qualquer processo de produção material inclui desde o seu nascimento ingredientes ideais ativos, que são necessários para o desenvolvimento da infraestrutura. O pensamento não é um mero reflexo das forças produtivas: existindo nelas desde o seu começo, configura-se como uma condição interna de sua manifestação (CANCLINI, 1983:31).

Sob o ponto de vista mercadológico, muitas vezes, as bonecas são vistas como objeto de “lembrança” e “afeto”, consumido inclusive fora de datas comerciais, como Natal e Dia das Crianças. Tanto a boneca de vinil quanto a de pano compactuam com a premissa de serem objetos simbólicos ou elementos socializadores, isto é, portadores de valores e sentimentos que despertam significados imediatos – como brincar e adornar – todos capazes de provocar associações com emoções positivas devido às experiências da infância. Assim, não é raro encontrar crianças colecionadoras de bonecas industrializadas que demandam às mães e avós a criação de uma boneca de pano.

Para Winnicott (1975) o jogo e a brincadeira são atos criativos e livres que emanam do indivíduo, e não da sociedade, seja através de regras estabelecidas ou de uma organização. Segundo Jean Piaget (1975), à medida que a criança cresce e se adapta à realidade física e social, percebe-se um enfraquecimento do seu simbolismo lúdico. O teórico ainda defende que o jogo de regras marca a transição da prática da atividade individualizada para a socializada, a qual se manterá durante a fase adulta (outros jogos lúdicos). Essa inserção da criança no mundo a faz encontrar seu lugar de onde operar, propiciado pelas primeiras experiências (potencial/imaginário) e preenchido, inicialmente, por um objeto transicional; caso perca sua significação, os fenômenos transicionais tornam-se difusos e se estendem por todo o domínio cultural.

Essa transição piagetiana “individualizada para a socializada”, precedida pelo objeto transicional de Winnicott (1975) e responsável pelo alojamento de experiências, afirma a importância da qualidade (natural) das brincadeiras praticadas bem como das escolhas dos objetos da infância. Por isso, é fundamental entender o desenvolvimento sensorio-motor da criança quando da criação dos brinquedos que lhe serão oferecidos, tratando-se de um instrumento facilitador para o desenvolvimento infantil. Para Vygotsky (1984), a atividade lúdica está entre o desejo de agir sobre o objeto e o domínio das atividades para a execução dessa ação. O entendimento do objeto relacional apoia-se, conforme certifica Vygotsky, no fato de que a humanização se dá a partir de dois elementos básicos: o instrumento e o signo. Enquanto o instrumento age sobre os objetos, o signo agiria sobre o psiquismo. Desse modo, é a linguagem a mediadora dos signos produzidos pela cultura; e esta se configuraria como o lugar de interações, negociações. Mais importante ainda: a linguagem possibilita à criança operar na ausência do objeto (autonomia), e por tal razão a brincadeira deve ser uma atividade própria, e não instrumento para outro objetivo.

Enfim, para Gilles Brougère (1995), quando a criança se apropria do objeto (brinquedo), sua função e símbolo estão, na maioria das vezes, completamente ligados e são indissociáveis.

O brinquedo oferece um universo estruturado e completo no qual a criança pode mergulhar, pode-se introduzir. Percebemos, assim, uma autonomia do mundo do brinquedo que produz sua própria lógica. É preciso, também, levar em conta o impacto da dimensão funcional sobre a representação: a função pode, efetivamente, ter incidências sobre a própria forma de representação (BROUGÈRE, 1995:44).

Brougère (1995), assegura que há escapes nessa racionalidade da indústria, pois a aprendizagem é ativa no sentido de que a criança não se submete às imagens que recebe, mas aprende a manipulá-las, transformá-las e até mesmo negá-las. Porém a forma autoritária da indústria, impondo ao mercado brasileiro os brinquedos de sucesso das feiras internacionais, visando às vantagens comerciais (licenciamentos), conduzindo, manipulando e antecipando o desejo da criança com objetos personalizados (games, cadernos, canetas e mochilas com a mesma temática), não permite que a criança crie espaço e tempo na infância, com vistas à imaginação.

Ainda, torna-se fundamental pensar na socialização do objeto (boneca) que determina caminhos, comportamentos, decisões e novas práticas, e ainda; que redefine e ressignifica campos inéditos de ações: “A cultura material, indissociável e constitutiva da condição humana desde o seu surgimento, é onipresente no mundo, sendo ele mesmo entendido, segundo Miller (1994), como um artefato.” (LIMA, 2011:12). Assim, somada a essa perspectiva, a teoria Ator-Rede de Latour (2012), que propõe que os humanos olhem para o objeto através da rede social formada a partir dele, e como se dá a configuração da prática social, tendo em vista que esta cadeia sociotécnica envolve discursos, imaginários e afetos.

No Brasil, há também outras bonecas artesanais que contracenam com a industrializada: as bonecas de palha de milho, cujos registros são raros devido à própria efemeridade, e as bonecas de cerâmica Karajá. Sobre estas, a antropóloga Berta Ribeiro constatou certa descaracterização de sua função em decorrência do encantamento dos visitantes, etnólogos e outros: “antigamente as ceramistas Karajás faziam bonecas de barro por puro deleite para servirem de brinquedo às crianças”; mais tarde o mercado fez com que renovassem essa arte e lhe dessem nova destinação (RIBEIRO, 1983:19-20). Em *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*, Campos (2007) aprofundou a pesquisa sobre as “Ritxokó”, ou bonecas Karajás, demonstrando este artefato como elemento socializador da infância Karajá. Segundo a autora, as crianças indígenas brincam tanto com as bonecas de cerâmica quanto as industriais, porém:

As meninas recebem uma ‘família’ de bonecas, composta de peças que representam os pais, os irmãos, os avós. Em outras palavras, as avós que presenteiam espelham nas HyKynaritixoko sua ancestralidade, seguindo padrões tradicionais da constituição familiar. As bonecas, além de simularem as diversas fases do crescimento biológico e de suas respectivas categorias sociais, bem como a forma antiga da estrutura familiar Karajá, reproduzem o ato tradicional das avós presentearem as netas, que é mantido e reafirmado nas relações sociais, submetido a regras para esse acontecimento. [...] as peças são frágeis e requerem certos cuidados de manuseio. É este o motivo que determina a idade a partir dos cinco anos para as meninas receberem as bonecas, em que já desenvolveram a noção dos cuidados de manipulação para não quebrar o brinquedo (CAMPOS, 2007:47).

Tendo em conta esse *corpus* simbólico, afirmam-se também a história e a memória do Brasil a partir da perspectiva do negro, como o que se observa nas bonecas vestidas

com trajes de orixás – tanto no Museu Afro Brasil<sup>8</sup>, em São Paulo, quanto no registro virtual<sup>9</sup> do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, quando foi encomendada a “boneca de pano feita para apoio da *Exposição de Etnologia Regional*, inaugurada em 1949”<sup>10</sup>, e, ainda, a boneca de pano da *Coleção Heloísa Alberto Torres*, sob a guarda do Departamento de Antropologia do Museu Nacional:

[...] objetos do Candomblé Nagô da Bahia [a coleção] formada pela antropóloga Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional, em 1940, e complementada em 1953. O candomblé nagô foi elaborado por africanos escravizados de língua yorubá trazidos para a Bahia. (...) duas bonecas vestidas à moda das mulheres da Bahia nos anos de 1940 e alguns ‘banquinhos de igreja’ que, no candomblé nagô, eram de uso das pessoas de menor hierarquia (a valorixá ou mãe de santo, por exemplo, senta-se em uma grande cadeira) (SOARES, 2016:60).

É visível a assimetria de poder quando a representação de uma boneca negra é de pouca expressividade em lojas, nos ambientes familiares e nos museus, confirmando o processo de desterritorialização que as religiões africanas sofreram, por exemplo. Na mostra *A Mão do Povo Brasileiro*, estiveram presentes os objetos de cultos religiosos afro-brasileiros:

Nos registros fotográficos é possível identificar algumas figuras em gesso da umbanda e uma escultura em madeira representando a entidade do caboclo. Na nova montagem, ampliamos o núcleo religioso afro-brasileiro com um número maior de objetos e imagens de culto, reforçando a importância da presença negra e de seus desdobramentos estéticos e temáticos nos contextos sociais e culturais brasileiros. Na parede norte, em prateleiras, encontra-se um grupo de bonecas de pano que representam orixás do candomblé (Exu, Ogum, Oxóssi, Logun Edé, Xangô, Omolu, Oxumaré, Ossaim, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Euá, Obá, Oxaguiã ou Oxalá Moço, e Oxalufã ou Oxalá Velho), produzidas por Olga Cacciatore, que foi museóloga no Museu de Ingá, em Niterói. Embora o trabalho fosse executado por uma museóloga, sua produção nos pareceu bastante eloquente e dava conta da representação das entidades do candomblé de forma rigorosa e rica em detalhes e acabamentos (TOLEDO, 2016:53).

Hoje, em formato de criação dinâmica, ou seja; com modo acessível de execução, as bonecas abayomi, hoje em diferentes locais do país, feitas de retalhos pretos, são criadas a partir de dobras e entrelaçamentos de tiras, por mulheres negras: “as bonecas [são] símbolo de resistência [...] que significa ‘encontro precioso’, em Iorubá, uma das maiores etnias do continente africano cuja população habita parte da Nigéria, Benin, Togo e Costa do Marfim”<sup>11</sup>. Sem dúvida, elas são agenciamentos pela afirmação das raízes da cultura brasileira e da política em prol das mulheres negras.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br>. “Há a certeza de que não se poderia contar essa história por uma visão oficial já escamoteadora, que insiste em minimizar a herança africana como matriz formadora de uma identidade nacional, ignorando uma saga de mais de cinco séculos de história e de dez milhões de africanos triturados na construção deste país. Da perspectiva do negro, este não é um processo exclusivo ao Brasil, pois sua presença, aqui como nas Américas, é indissociável da experiência de desenraizamento de milhões de seres humanos graças à escravidão.” Acesso em: 20 fev. 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/etn002.html>. Acesso em: 20 fev. 2018.

<sup>10</sup> Boneca de pano feita para apoio da *Exposição de Etnologia Regional*, inaugurada em 1949. As bonecas daquela mostra foram encomendadas para serem vestidas com trajes de orixás. O traje desta boneca foi confeccionado em 2005, por Nilson Augusto dos Santos, para a exposição temporária de lançamento do CD *Ilê Omulu Oxum*. <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/etn002.html>. Acesso em: 20 abr. 2018.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.geledes.org.br/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/?gclid=Cj0KCQjwz7rXBRD9ARIsABfBl81HT-Q6VOCsFq7e8cKw7DgMeLBsp36RW5uD0QeT-FFTNWURq2Z096caAppNEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/?gclid=Cj0KCQjwz7rXBRD9ARIsABfBl81HT-Q6VOCsFq7e8cKw7DgMeLBsp36RW5uD0QeT-FFTNWURq2Z096caAppNEALw_wcB). Acesso em: 20 abr. 2018.

O modo político de produção de bonecas afeta diretamente o modo de recepção das mesmas como artefatos fetichizados, na medida em que há “descontinuidade acentuada na partilha do conhecimento concernente a suas trajetórias de circulação” (APPADURAI, 2008:75). Transitam sob diferentes aspectos na cultura, e nem sempre o artesão tem a dimensão do caráter de exotismo que é dado a seus artefatos.

O antropólogo Gilberto Velho aponta o caráter individual ou noção de autoria, no século XXI, como uma eclosão romântica e “psicologismo agonístico”, questionando até que ponto “algumas das peças clássicas de nosso artesanato podem ser atribuídas, sem hesitação, a Vitalino, ignorando o trabalho associado que envolveu familiares e ajudantes. (VELHO, 2016:138). O antropólogo ainda reivindica as transformações na *aura* e na singularidade da obra de arte, analisadas por Benjamin nos novos contextos de reprodução mecânica-industrial da sociedade moderna. Sabemos que o caráter valorativo do mercado determina até mesmo o modelo da produção, mas aqui, na defesa da boneca de pano, o que está em pauta não é o fato de a boneca ser aurática, mas uma “coisa” (Ingold) que produz agenciamento: proporciona convívios pelo caráter artesanal, tanto singular quanto coletivo. Porém o antropólogo, em seu próprio texto, abandona a *aura* como fator determinante e recupera:

O artista como indivíduo negocia e elabora sua identidade singular dentro de uma cultura, de códigos e de relações sociais de que faz parte e que transforma com sua obra. A condição do artista como sujeito criador só pode ser devidamente compreendida se pudermos avaliar o espaço sociocultural (tradições, costumes, padrões, valores) em que se move, não como um autômato, mas como reinventor de códigos e linguagens (VELHO, 2006:139).

Defendemos que a singularidade da artesã e o convívio social proporcionado pelo seu artefato mercadológico, de pequena ou grande seriação, é uma luta contra o assujeitamento. É na forma de pensamento e ação, no âmbito do comum da vida (*práxis*), que a artesã recupera o social e o político por meio das articulações intrínsecas a seu fazer artístico – encontrando meios para agir, resistindo na profissão. Não estão excluídos outros modos de assujeitamentos nem tampouco a complexidade do trabalho em grupo que fomenta diferentes vozes; a divisão dos fazeres define os papéis políticos e seus valores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *A Mão do Povo Brasileiro* de 2016 é uma retomada à coragem e o olhar antropológico de Lina Bo Bardi em exaltar a potência da artesanaria do povo brasileiro e toda a sensibilidade à dimensão do “feito à mão”, recuperando meio século de fazer artístico brasileiro. Diante da ausência do registro da produção de bonecas de pano de diferentes artesãs do Brasil, pode-se afirmar, contudo, que essa mostra contribuiu para vislumbrar futuros reconhecimentos e catalogações dessa prática estética brasileira.

A boneca de pano como bem simbólico da infância dribla a racionalidade e monopólio da indústria de brinquedos, promovendo que a criança crie espaço e tempo, na infância, com vistas à imaginação, mesmo que em pequenos números.

Defendemos que a singularidade da artesã, e o convívio social proporcionado pelo seu artefato mercadológico, de pequena ou grande seriação, é uma luta contra o assujeitamento. É na forma de pensamento e ação, no âmbito do comum da vida (*práxis*), que a artesã recupera o social e o político por meio das articulações intrínsecas a seu fazer artístico – encontrando meios para agir, resistindo na profissão.

Não estão excluídos outros modos de assujeitamentos nem tampouco a complexidade do trabalho em grupo que fomenta diferentes vozes; a divisão dos fazeres

define os papéis políticos e seus valores. Ainda, aqueles que não ocupam seu lugar de “posse” não se apropriam da identidade comunitária necessária à cidadania. Mas a realidade que se pretende apoiar-se na artesã resiliente, capaz de em diferentes condições determinar sua visibilidade, fazendo perdurar, pelo hábito, o artefato de sua lavra, presente na cultura e dividindo o mesmo espaço com a boneca industrializada (modelo hegemônico).

A boneca de pano é um artefato artístico e dispositivo político que proporciona a singularização do cotidiano da artesã e enseja focos de criatividade e de experiências de vida em seu grupo e no mundo. Nesse convívio, opera maneiras que são engendradas nas mais diversas formas de percepção do mundo. De caráter material e imaterial, esse bem simbólico está em constante transformação pela sua forma estética e também pela sua associação aos hábitos e costumes de grupos sociais. Seu caráter intangível está relacionado a tradições do fazer feminino, práticas do afeto, comportamentos, técnicas, crenças e promover mudanças.

**Figura 1** - Boneca de palha: autoria do povo indígena Pataxó, Minas Gerais. Foto e acervo: Cássia Macieira, 2018.



**Figura 2** - Boneca de pano grávida: autoria de D.Terezinha ou Tibiriça - indígena 86 anos. Mora em Belo Horizonte desde os 8 anos de idade. Foto e acervo: Cássia Macieira, 2018.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. 2008. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói, Ed. UFF, pp. 15-87.
- BENJAMIN, Walter. 1984. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus Editorial, 117pp.
- BROUGÈRE, Gilles. 1995. *Brinquedo e cultura*. São Paulo, Cortez. 116 pp.
- CAMPOS, Sandra M. C. de la Torre Lacerda. 2007. Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições. *Tese de Doutorado*. Ciências Sociais – Antropologia. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 153 pp.
- CANCLINI, Néstor G. 1983. *Culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasiliense. 149 pp.
- DESCOLA, Philippe. 2002. *Genealogia de objetos e antropologia da objetivação*. Horizontes Antropológicos, vol.8 no.18 Porto Alegre Dec. 1-15 pp
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2012. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. In: TAMASO, Izabela Maria; LIMA FILHO, Manuel Ferreira (Orgs). *Antropologia e patrimônio cultural; trajetórias e conceitos*. Brasília, Associação Brasileira de Antropologia, pp. 59-72.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2007. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 252 pp.
- GONZÁLEZ, Julieta. 2016. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo, Masp Editora, 319 pp.
- INGOLD, Tim. 2012. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos, vol.18, no.37. Porto Alegre Jan./June 2012. 25-44 pp.
- LATOUR, Bruno. 2012. *Reagregando o Social*. Bauru, SP: EDUSC, Salvador, BA, EDUFBA, 399pp.
- LIMA, Tania A. 2011. *Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, pp.11-23.
- LIMA, Tania A. 2012. *The dark side of the toys in nineteenth-century*. Rio de Janeiro, Brazil. Historical Archaeology, pp.63-78.
- MEFANO, Ligia. 2005. *Design de Brinquedos no Brasil: uma arqueologia do projeto e suas origens*. Dissertação. Artes & Design. Rio de Janeiro, PUC. 139 pp.
- MILLER, Daniel. Artifacts and the meaning of things. In: Ingold, T. (Ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 1994. p. 396-419.
- MUNARI, Bruno. 1998. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo, Martins Fontes. 67 pp.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). 2016. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo, Masp Editora. 319 pp.
- PELBART, Peter Pal. *Vida capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PIAGET, Jean. 1975. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Trad. de Álvaro Cabral e Cristiane Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Zahar. 340 pp.
- RIBEIRO, Berta G. 1983. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore. 252 pp.
- RISÉRIO, Antonio. 2016. Andanças pela praia de amar a Lina. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo, Masp Editora, pp. 59-64.
- SENNETT, R. 2009. *O artífice*. Rio de Janeiro, Record. 360 pp.

- SOARES, Mariza de Carvalho; AGOSTINHO, Michele de Barcelos; LIMA, Rachel Correa. 2016. *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Série Livros Digital. Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2018.
- SODRÉ, Muniz. 2006. *As estratégias sensíveis*. Afeto, mídia e política. Petrópolis, Vozes. 230 pp.
- TOLEDO, Tomás. 2016. Os trabalhos d'A mão do povo brasileiro. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo, Masp Editora, pp. 49-58.
- VELHO, Gilberto. 2006. Autoria e criação artística. In: SANTOS, Gilda; VELHO, Gilberto. *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro, 7 Letras, pp. 135-141.
- VYGOTSKY, L. S. 1984. *A formação social da mente*. São Paulo, Martins Fontes. 90 pp.
- WINNICOTT, D. W. 1975. *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro, IMAGO. 108 pp.