

3

Malha Preta



Figura 26- Boneca Abayomi

3.1 Bonecas de pano sem cola ou costura

Malinovski (1990), aponta que certos procedimentos metodológicos são recomendados para que se possa compreender o ponto de vista do interlocutor, sua relação com a vida, sua visão de mundo. E diz: “devemos estudar o homem e o que mais intimamente lhe diz respeito”. Dessa forma estive junto ao processo de confecção das bonecas Abayomi artesanal e interpretativamente.

Lena sugere que a boneca Abayomi parece inofensiva, mas carrega princípios relativos à auto-estima e aos valores do grupo. A boneca é modelada a partir de fios de malha preta amarrados tendo como parâmetro o corpo humano.

Acompanhei as ações da Lena no processo de confecção de uma boneca Abayomi a começar pela separação dos materiais quando ela me apresentou que há diferentes tipos de malha no que se refere a elasticidade e a negritude da mesma. Observei a escolha dos fios ideais (os mais elásticos e os mais negros). A princípio, Lena assume confeccionar uma boneca menina, talvez com rendas na composição de um vestido. No primeiro dia foram concluídos cabeça, braços e tronco da boneca.

No dia seguinte o empenho da Lena era ajeitar a estrutura do corpo da boneca, e trabalhou sentada em bancos baixos com um pano branco sobre o colo onde operava com fios de malha, panos, rendas e uma tesoura. Concluiu pernas e experimentou os enchimentos da bunda e da barriga da boneca. Naquele instante a boneca se tornou uma grávida, e mais, carregaria com ela um outro filho. Lena comentou que a bunda, sendo um enchimento, não teria definição (das duas bandas) como tem as bonecas trapezistas, por exemplo, uma vez que em seguida ela seria vestida.

No terceiro encontro a boneca foi revestida com fios de malha negra que a uniformizaram, Lena envolvia a peça e a olhava. Foram escolhidas palha da costa, um pano vermelho elástico, uma renda amarela e um pano tipo seda mesclado de tons amarelo e rosa. Segundo Lena, esta boneca tinha uma estética afro. No corte do tecido tipo seda, Lena usou uma tesoura de picote para evitar que o tecido desfiasse e o utilizou para modelar a saia da boneca. A palha da costa foi torcida e atravessada na boneca, o pano vermelho também, e a renda amarela depois de algumas tentativas de ser turbante foi substituída por uma malha bege.

Em seguida Lena confeccionou o filho que a boneca carregava nos braços. Nasceu uma menininha de saia de renda amarela (a mesma que Lena dispensara para o turbante) e um fio de malha também amarela como blusa. Lena me explicou que em bonecas pequenas não se deve dar muitas voltas com os panos se não este embola. Neste caso, com poucas voltas já deve ser

definido o modo da veste. Depois da menininha estar no colo da mãe, ambas receberam um colar de “ouro” (fio dourado). Lena olha a peça, a coloca em pé ao seu lado e me diz: “Lu essa é tua!”.

A seqüência de fotos a seguir apresenta o processo de confecção da boneca grávida que aconteceu em três momentos, começou em Dezembro de 2005 no Sana, RJ, e se concluiu em Janeiro de 2006 na sede da cooperativa, Santa Teresa, RJ.

Ao registrar esse momento de confecção da boneca Abayomi tive intenção de apresentar a Lena nesse fazer, o olhar dela para a peça que se construía, a feição da artesã perante a criação da peça.

Esse cuidado era também o da própria Lena. Ela questionou a seqüência das fotos, não esperava me mostrar como a boneca era construída passo a passo. Combinamos que eu observaria o movimento dela e ela ia me apresentando os momentos da boneca que eu então fotografaria.

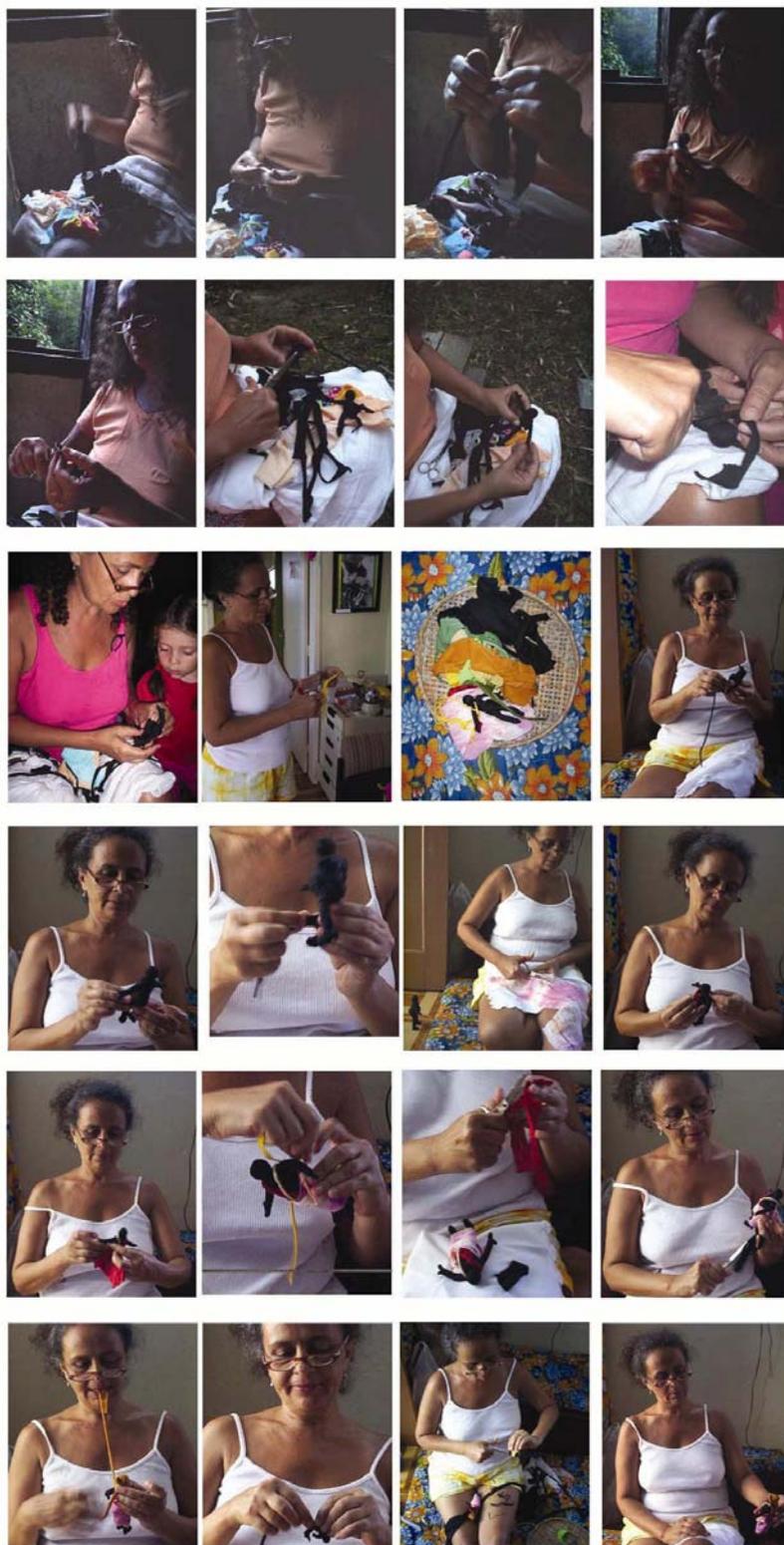


Figura 27- Lena no processo de confecção da boneca grávida Abayomi



Figura 28- Boneca grávida Abayomi

Enquanto fazia a boneca Lena “colocava” palavras precisas ao seu trabalho. Palavras que anotei e que depois a devolvi argumentando que ela escolhesse as que traduzissem seu fazer. Através desse Jogo das Palavras Lena organizou algumas em um esquema, mas como ela mesma apontou, sempre fica o mistério (que nesse jogo está representado pela plaquinha em branco).



Figura 29- Lena organizando o Jogo das Palavras

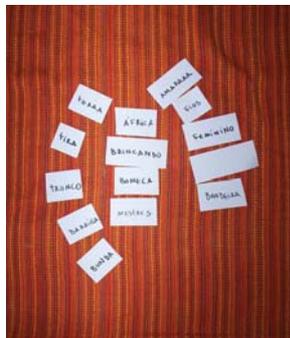


Figura 30- Esquema adotado

O Jogo das Palavras é um procedimento adotado no método de pesquisa das aulas de projeto básico na “escola” da Barraca na graduação de Artes & Design da PUC-Rio. Esse procedimento confere o universo vocabular do(a) interlocutor(a) de modo a chegar em uma frase considerada o objetivo do projeto, o objetivo do “encontro” entre o pesquisador e o grupo de estudo. E que geralmente, intitula o trabalho escrito.

As palavras escolhidas por Lena foram:

TERRA; TIRA; TRONCO; BARRIGA; BUNDA

ÁFRICA; BRINCANDO; BONECA; MESTRES

AMARRAR; FIOS; FEMININO; MISTÉRIO; BANDEIRA

Na construção das personagens Abayomi, além da malha¹, as artesãs também utilizam peças de madeira, palha, búzios, miçangas, lãs, barbantes, flores secas e etc.



Figura 31- Os materiais acima são alguns dos acessórios usados na personificação das peças

As bonecas, conforme as dimensões, vão se diferenciando quanto ao acabamento e a própria técnica. As miniaturas Abayomi como broches e ímãs, são confeccionados a partir de dois fios de malha preta onde são dados os nós que definem a cabeça, mãos e pés.

¹A era dos tecidos modernos começou em 1884, quando um químico francês desenvolveu a primeira fibra artificial plástica hoje conhecida como raíom. Tal fibra passou a ser produzida industrialmente em 1910 nos EUA. Nas décadas de 40/50, o poliéster, o acrílico e outras fibras 100% artificiais foram introduzidas no mercado têxtil e nos anos de 60 foi iniciada a fabricação de tecidos tricotados com fios de poliéster texturizado havendo o aumento da popularidade fios tricotados provocando o crescimento do uso da malha.



Figura 32- Miniaturas Abayomi



Figura 33- Miniaturas dos Orixás Abayomi

As peças Abayomi de dez a vinte centímetros de altura são construídas com vários fios de malha e a partir dessa proporção as bonecas podem ser construídas em seu miolo com malhas coloridas e que depois são revestidas por malhas pretas. Neste tamanho as bonecas têm como característica as “mãos de bonecas”.



Figura 34- Boneca Menina Abayomi



Figura 35- Boneca Noiva Abayomi

A Boneca Abayomi com 30 centímetros, além das “mãos de boneca”, pode até ter a sugestão de feições como nariz, olhos e boca.



Figura 36- Detalhe da feição da Boneca Abayomi



Figura 37- Detalhe da feição da Boneca Abayomi

A maior boneca confeccionada pela cooperativa (aproximadamente 90 cm) é uma vovó e faz parte da exposição *Retalhos do Brasil*.



Figura 38- Boneca Vovó Abayomi

O trabalho de composição já é em si uma rede de informações e no caso das peças Abayomi, essas informações compõe personagens, compõe cenas, que surgem em alguns casos, a partir de um “achado”. Esse achado é a apresentação do material em si a partir do olhar da artesã para as possibilidades de construção.

Um exemplo dessa prática do olhar Abayomi é a peça *Chorinho* criada recentemente por Lena. Os personagens músicos e seus instrumentos já haviam sido confeccionados quando a artesã pensava em um suporte para a cena. Suporte esse que criaria uma unidade e possivelmente um destaque para a peça. Foi aí então que ela percebeu um disco vinil em uma pilha de outros tantos que estava pronto para ser dispensado. Pronto, eis que surge desse olhar, um redesenho, a idealização de uma peça aproveitando-se o disco vinil que hoje é considerado lixo em alguns contextos sociais. Sendo assim, um retalho encontrado pode sugerir uma aplicação e gerar novas peças, assim como a partir de uma demanda, acontecem os desenhos.

Não há obra, então, sem maiêutica e sem esta capacidade singular de evocar a matéria em estado de parição. O artista dá a luz não aos espíritos e figuras que preexistam a qualquer operação, mas às produções que, para existirem, necessitam do advento. É surgindo que elas conhecem a cristalização no aspecto que lhes pertence e nos quais permanecerão. Mineralização de energia, blocos de vontade, volumes de força: não há ética sem essas atualizações no momento em que fazem sentido, a saber, gestos, palavras, silêncios. Aquilo que se revela toma forma e consistência no momento em que surge. A forma é a progenitura de uma operação que tem por nome maiêutica: ela não existe antes do gesto que cria e do qual ela é consubstancial. Ser é nascer. (ONFRAY, 1995)

Assim descreve Onfray (1995) o nascimento da obra, o signo que mostra a realização, a passagem da potência do ato. O autor sugere que a potencialidade é uma compilação de probabilidades das quais algumas serão selecionadas, conseqüentemente a mais apta na hora em que ocorre. O que advém e vive é pago com o que se anula e desaparece.

Considerando-se que há uma série de possibilidades reveladas ao longo das experiências, das misturas e combinações, o artista é o único habilitado a preferir uma pela outra. O autor completa afirmando ainda que o que guia então a escolha do artista é simplesmente a graça.

Na Cooperativa Abayomi, “parir” uma boneca é produzir uma obra de uma maneira sem duplicação possível. Fazer de sua vida uma obra de arte supõe essa determinação, esta produção que, por sua vez, sugere a definição de um estilo que permite

enrijecer uma forma de estrutura maleável, permite criar uma identidade que organize o caos e domine o diverso. Para o autor o estilo é aquilo que une o diverso no ser. O instrumento é a vontade e o material, a gratuidade do cotidiano e nesse caso específico, o refugio da industria têxtil. (idem)

A manifestação artesanal é o trabalho feito à mão que segue uma estrutura cultural e que, segundo a definição da Associação Brasileira de Artesãos de 1975, assume o controle de sua produção sem depender da organização complexa de uma empresa. No entanto, possui o domínio da técnica de produção que vem a ser:

(...) domínio do homem sobre a natureza, ou seja, o de um “esquema operativo”, de um método, inventado ou encontrado para a realização de uma atividade qualquer, como também de um sistema específico aplicável a uma determinada ação e de maneira a conferir a tal ação uma precisão e especialização que esta não tinha antes da invenção da técnica. (D’ÁVILA,1983)

Uma particularidade do sistema artesanal é a garantia de produção a partir da obtenção da matéria-prima (que pode ser natural ou refugio industrial como no caso Abayomi), o domínio dos meios de produção e a comercialização do produto. O meio de produção artesanal apresenta ainda a possibilidade de treinamento e aprendizado através de práticas extra-curriculares com geração de novos conceitos estéticos a partir dos conceitos previamente adquiridos. Muitas das peças Abayomi se realizam, como mencionei anteriormente, a partir da oferta do cotidiano, da descoberta de um material.

Tais métodos permitem que as artesãs acompanhem o processo e interfiram nos resultados da produção. Ao meu ver a manifestação Abayomi caracteriza-se pelo design vernacular² representando nas amarrações dos fios de malha a bandeira de uma cooperativa. Um trabalho que inspira análise, que evidencia uma determinada identidade; uma ideologia que floresce graças à atuação e coragem das mulheres criadoras de objetos artesanais com matéria-prima reaproveitada; lixo urbano.

² De acordo co Aurélio Buarque de Holanda: vernáculo: 1. Próprio da região em que existe. 2. Diz-se da linguagem pura, sem estrangeirismo; castiço. S.m. 3. O idioma de um país. Desenho:s.m. 1. Representação de formas sobre uma superfície, por meio de linhas, pontos e manchas. 2. A arte da técnica de representar, com lápis, pincel, etc., um tema real ou imaginário, expressando a forma. 4. Traçado, projeto.

Quem inventa é quem transforma, quem mora, quem trabalha, quem passa, quem observa. Os catadores, os vendedores, os artesãos, eu ou você. Há um vão na sociedade. Nesse espaço de exclusão se desenvolve, persistente, a produção informal, marginal, subvertendo o uso de objetos industriais e inventando moda para sobreviver no mundo ‘capetalista’³. (PEREIRA⁴, 2002)

A autora questiona que os objetos inventados são frutos da necessidade e que, portanto, são relevantes para a apreensão da própria cultura material. No entanto, há de se ter extremo cuidado em diferenciar essa faceta miserável em motivo de orgulho da nação e ou em algo que deva se preservar como exótico ou folclórico, pois a privação ou a exclusão não são, em si, estados favoráveis ao desenvolvimento da criatividade. Essa realidade, contudo, precisa ser considerada, pois há a produção de fatos concretos que são, como defende Pereira (2002), flagrantes da nossa cultura material que demonstram que em meio ao caos urbano germina o design de moradores de rua e ambulantes.

Baudrillard (1973) discursa sobre alguns critérios de classificação em relação aos objetos segundo seu tamanho, grau de funcionalidade, gestual, forma, sua duração, matéria que transformam, e etc. O autor levanta ainda que para além de questões técnicas e estruturais está o saber de como os objetos são vividos, os processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta.

Os objetos, nessa perspectiva, existem para personificar as relações humanas, para “povoar” o espaço. Do objeto extrai-se um valor afetivo que o autor define como “presença”.

Quando, sempre dentro da análise dos valores de ambiência, se aborda o estudo das formas “funcionais” (ou indiferentemente “projetadas”, “dinâmicas”, etc.) vê-se que sua “estilização” é inseparável da do gestual humano que a ela se liga. Esta significa sempre uma elisão da energia muscular e do trabalho. Elisão das funções primárias em proveito das funções secundárias de relação e de cálculo, elisão dos impulsos em proveito de uma culturalidade, todos esses desenvolvimentos têm por mediação prática e histórica, ao nível dos objetos, a elisão fundamental do gestual de esforço, a passagem de um gestual universal de trabalho a um gestual universal de controle. É então que termina definitivamente um estatuto milenar dos objetos, seu estatuto

³ ‘Capetalista’ é um termo criado pelo Profeta Gentileza.

⁴ Gabriela de Gusmão Pereira autora do livro *Rua dos Inventos* como resultado de seu trabalho de graduação em Artes & Design na PUC-Rio.

antropomórfico: na abstração das fontes de energia. (BAUDRILLARD,1973)

No universo da produção popular o material assume um lugar de associações, são materiais-elementos em si homogêneos como signos culturais e podem se instituir em um sistema coerente. Sua abstração permite que sejam combinados à vontade. O que distingue matéria-prima “natural” ou refugo, é o seu uso e o fato do material ser reintegrado na qualidade de signo.

No sistema coerente são a abstração e a associação que situam o êxito de um conjunto. Quando digo coerência tenho como referência o discurso de Baudrillard. ”É que naturalmente a coerência não é mais a de uma unidade de gosto e sim a de um sistema cultural de signos”. (BAUDRILLARD, 1973)

O autor afirma que o termo “conjunto” correlativo de “ambiência” (culturalidade sistemática ao nível dos objetos) reintroduz todo elemento possível, qualquer que seja a subjetividade investida, na lógica do sistema (que é afetado ao mesmo tempo por conotações ideológicas e por motivações latentes).

Dentro do estudo das formas “funcionais”, “projetadas”, “dinâmicas”, o autor verifica que a “estilização” de tal objeto é inseparável da do gestual humano que a ela se liga. Tal estilização significa sempre uma elisão da energia muscular e do trabalho.

3.2 O repertório das representações Abayomi

A produção de objetos Abayomi nos remete a um emaranhado de símbolos e signos e a questões de linguagens que tem intenção de dar visibilidade à população negra que, afirmam as integrantes da cooperativa, pouco se vê nas representações televisivas, editoriais, teatrais e etc.

As peças Abayomi apresentam o negro como protagonista em um repertório de cenas poéticas com técnica e acabamento primorosos. A intenção da cooperativa é fortalecer a auto-estima do negro com um trabalho de excelência na produção artesanal brasileira, um trabalho de resistência cultural que se mantém em meio urbano, onde em uma organização por cooperativa, há poética e escolha pela produção manual.

A cooperativa representa figuras do cotidiano como Cirandas; Futebol; Família; Menina no Balanço; Florista; Capoeira; Grávida; Pula corda; Vovó; e etc. E há a representação dos contos de fadas nas figuras do Saci;; Gênio; Fada; Anjo;

Sereia. Elementos circenses como Trapezistas; Contorcionistas; Palhaço; Corda; Bambu e etc.



Figura 39- Boneca Grávida Abayomi



Figura 40- Peça Ciranda Abayomi



Figura 41- Boneca Sereia Abayomi



Figura 42- Boneca Abayomi



Figura 43- Boneca Senhora Abayomi

Há também figuras dos folguedos brasileiros e aí entra o repertório da exposição *Ritmos do Brasil*, onde são representadas as festas do Bumba-meu-boi; O Carnaval; As Caixeiros do Divino entre outras.



Figura 44- Brincadeira de Bumba-meu-Boi.
Ponta do Mangue, Lençóis Maranhenses, MA



Figura 45- Peça Bumba-meu-Boi Abayomi. Exposição *Ritmos do Brasil*



Figura 46- Caixeiros do Divino da Casa Fanti-Ashanti, MA,
em lançamento de CD na Casa da Rua do Mercado, 45. Centro, RJ



Figura 47- Peça Caixeiros do Divino Abayomi. Exposição *Ritmos do Brasil*

A cooperativa investiga ainda as representações dos Orixás*: Omulu; Iemanjá; Iansã; Oxalá; Oxumarê; Xangô; Nanã; Oxum; entre outros. E tem como padroeiro Omulu, orixá que está relacionado com o axé* preto (terra), contido no segredo do "ventre fecundado" e com os espíritos contidos na terra.



Figura 48- Boneca Iansã Abayomi



Figura 49- Boneco Omulu Abayomi



Figura 50- Boneca Yemanjá Abayomi

Para Cascudo (1972) o patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume, é milenar e contemporâneo. ‘Folclore’ termo que se tornou universal e comum define a sabedoria do povo e como afirma o autor, é inútil considerar que um desenvolvimento industrial anulará o folclore, fará nascer outro. Segundo Burke (1989) o termo cultura popular dá uma falsa impressão de homogeneidade e em substituição a este sugere: “culturas populares” ou ainda “cultura de classes populares”, e afirma que as fronteiras entre as várias culturas populares e eruditas são vagas e que mais vale o estudioso se concentrar na interação das mesmas do que na divisão entre elas. A noção de “cultura” refere-se a tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante, ou seja, a história da cultura inclui a história das ações ou noções subjacentes à vida.

“Cultura” é um conceito vasto, com muitas definições que assume diversos significados e é empregado vulgarmente à atividade e ao desenvolvimento intelectuais na qualidade de ter instrução e conhecimento. Assim, o cidadão culto é alguém em quem se identifica um determinado tipo de cultura inacessível a todos, apesar de, indiscutivelmente, a cultura ser um elemento comum a todos os seres humanos inseridos em grupos sociais. Desta forma, nesta pesquisa, considerando o discurso de Peter Burke, temos a cultura como um:

Sistema de significados, atitudes e valores compartilhados por um determinado grupo, assim como as formas simbólicas de objetos artesanais, através dos quais esses valores são expressos. (BURKE, 1989)

A cultura do povo, grupo de um determinado lugar que possui as mesmas características como língua, afinidades de interesse, hábitos idênticos e tradições comuns, é única. Quando um determinado grupo dessa sociedade opera com o saber cultural distanciado de um outro grupo inserido nessa mesma sociedade acontecem diferentes experiências culturais, interpretações e mitos que são por sua vez denominadas como cultura popular a partir da cultura erudita.

A descoberta do popular aconteceu no final do séc XVIII e início do séc XIX quando o “povo” se converteu em tema de interesse para intelectuais europeus. As novas atitudes em relação ao povo vieram dos viajantes que passaram a buscar não só ruínas, mas maneiras e costumes. A valorização da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante, o popular eram todos igualados.

Nessa mesma época desenvolve-se o processo da Revolução Industrial e de uma maneira geral, acontece a passagem do modo

de produção artesanal para o modo de produção industrial. Há a divisão entre as classes altas, classes médias, burguesia, artífices e operários e nesse sentido o autor sugere que a partir dessa divisão são estipulados diversos tipos de culturas e tem-se hoje a idéia de que cultura popular é a cultura dos “incultos”, diferentemente da cultura “cultura” dos eruditos. (idem)

No Iluminismo existia uma preocupação com a anulação da observação: a observação sem sujeito. O Romantismo introduz o ponto de vista do observador: é a produção de um método a partir da observação. Aí surge a necessidade de um sentimento em relação à coleta para produção de um fato. Há ênfase no todo, na relação que o observador tem com o objeto observado, pressupondo que não deva haver aquela neutralidade que o universalismo propõe. Ao contrário da idéia de uma abstração absoluta do sujeito e a realização de experiências laboratoriais, o Empirismo faz com que o observador se sinta comprometido. No Romantismo, a idéia de que o observador está implicado na coisa que observa e no processo de observação, onde o sujeito está presente no processo de observação e análise, traz, em si, um compromisso com a totalidade da apreensão do mundo, ao contrário de perceber as partes.(DIAS, 1999)

Burke escreve sobre as guildas que organizavam o trabalho e o lazer dos seus membros e onde se dava a aprendizagem no campo das artes. Tanto para os antropólogos sociais como para historiadores da cultura popular, afirma Burke, existe um “problema das mulheres” e há muito pouco a se dizer sobre elas por falta de provas. As mulheres estavam excluídas das guildas e por sua vez não partilhavam da mesma cultura de seus maridos e filhos. Sendo as mulheres menos letradas do que os homens, começaram a superá-los como guardiãs da tradição oral mais antiga. (BURKE, 1989)

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL,1992)

Santaella (2003), apresenta que Cultura no sentido social, intelectual ou artístico é uma metáfora derivada da palavra latina

“cultura” que no sentido original significava o ato de cultivar o solo e afirma que cultura é como a vida. Sua tendência é crescer. Princípios como a expansão, a adaptação e desenvolvimento contínuo caracterizam a vida assim como caracterizam a cultura.

“Na cultura, tudo é mistura”. A autora explica que aí está anunciada a condição fundamental para se entender o que está acontecendo com a cultura nas sociedades pós-industriais e pós-modernas. Voltando um pouco para defender a idéia de pluralidade irreduzível e a relatividade histórica das culturas humanas, a ênfase no trabalho de artistas e intelectuais como ponto mais alto de expressão cultural, faz de Herder o fundador do sentido antropológico e humanista de cultura. O autor (em SANTAELLA 2003) antecipa tendências especialmente na semiótica da cultura ao rejeitar a dualidade entre atividade material e não-material. Efetivamente, artefatos são parte da cultura tanto quanto idéias, crenças e valores. “Cultura não é só o que os homens pensam, mas o que fazem”. (idem)

Reconhecendo as áreas da antropologia cultural a autora sugere o consenso entre antropólogos de que a cultura está relacionada a comportamentos e costumes e que como fenômeno histórico, seus elementos se originam através de inovações e se alastram através da difusão cronologicamente. Como fenômeno regional os elementos culturais apresentam uma distribuição geográfica definindo certos costumes pertencentes às regiões em que eles existem podendo ser absorvidos por outras regiões. Quando dois grupos culturais são postos em contato, elementos culturais são absorvidos e difundidos entre os grupos, e se o processo acontece com alguma continuidade é considerado “aculturação”.

Santaella (2003) afirma que a cultura envolve a repetição de comportamentos similares aprovados pelo grupo de modo que tem forma e estrutura reconhecível tendendo assim a ser padronizada. A cultura tende ainda a ser integrada apresentando configurações (premissas, valores e objetivos) de certa forma consistentes e segundo a autora os estudos dos fatores integradores da cultura são uma vertente na antropologia contemporânea.

A autora defende que o termo cultura é operado pelos antropólogos para referir-se a qualquer corpo significante e organizado de comportamento cultural que sobrevive porque seus membros estão, por sua vez, adaptados à tradição reproduzida através de sua tradução em ações. Ao contrário, sem mudança, a cultura estagnaria.

3.3

A boneca Abayomi como lugar de memória da cooperativa

As bonecas/esculturas/ilustrações de pano são lugares de memória/suportes de memória da Cooperativa Abayomi. O pano, o preto, o amarrado, e as especificidades das bonecas da produção desta cooperativa são afirmações de identidade. São tangíveis, funcionais e simbólicas, são relíquias (LOWENTHAL, 1995). A individualização das bonecas no processo de encantamento/construção reflete a ideologia das artesãs no processo de produção coletiva que tem o sentido de religar esse grupo para além do individual, compartilhando determinados gestos e escolhas do dia-a-dia, pois o grupo acredita viver um trabalho humanizado, onde há a prática e a poética do olhar, do achar e do fazer.

A cooperativa objetiva fortalecer a auto-estima do povo negro retratando-o como protagonistas das narrativas, narrativas que são carregadas de memória, projeto e identidade remontando nossas memórias afetivas e culturais inspiradas na riqueza do acervo popular e na potencialidade das ações coletivas, mantendo viva a herança cultural brasileira.

Lê Goff (1986) sugere que memória e poder são inseparáveis em função da relação memória/identidade organizando e restringindo o conteúdo histórico. O autor sublinha a importância social, cultural e política da memória. Técnicas de memória.

O valor da crucialidade, uma vez que para o autor conceito de memória é crucial, está na prioridade, na construção das relações sendo qual for a construção histórica, o exercício da memória é de suma importância. O autor define que “Memória é identidade, é projeto, é construção problematizadora dessas identidades e desses projetos”. Lê Goff (1986) afirma ainda que a memória é plástica (tem plasticidade), é móvel porque é recriada e é móvel também a partir do ponto-de-vista do apreciador.

As peças surgem quando em meio às possibilidades, em meio às condições múltiplas e favoráveis à criação, expressam-se as formas eleitas pressupondo-se que “formas outras” são esquecidas, anuladas sem deixar, no entanto, de fazerem parte do processo.

Para Lowenthal (1995), as lembranças precisam ser continuamente descartadas e combinadas; somente o esquecimento nos possibilita classificar e estabelecer ordem ao caos e que por sua vez, toda memória transmuta experiência, destila o passado em vez de simplesmente refleti-lo. “Somos a qualquer momento a soma de todos os nossos momentos, o produto de todas as nossas experiências”. (Mendilow, 1972).

A citação acima presente no texto de Lowenthal (1995), afirma que nossa formação reúne toda uma experiência própria e ainda que o que reconhecemos é o que já vimos ou já experimentamos. Esse passado de experiências nos cerca e nos preenche; cada cenário; declaração conserva um “conteúdo residual”.

Três fontes de conhecimento do passado são apontadas por Lowenthal (1995): memória, história e fragmentos. Memória e história são processos de introspecção, a memória é inevitável e indubitável, a história é contingente e empiricamente verificável e, diferentemente dos fragmentos e da memória, é enxergada através de um intérprete que se coloca entre acontecimentos passados e a nossa compreensão dos mesmos. Os fragmentos não são processos, mas resíduos de processos feitos pelo homem, são artefatos.

A memória viva é uma marca de distinção, faz parte da experiência de uma geração. É uma memória material, há apropriação do material simbólico disponível para explicação de que os quadros sociais da memória são linguagens. “O que fica, é o que significa”. (WEINRICH, 2001)

As mulheres/artesãs Abayomi criam um tom na produção de uma obra única. Pelas mãos destas mulheres a sobra e o retalho vêm resgatando dignidade através do reaproveitamento dos materiais, vêm se diversificando e ganhando força na intenção de “fortalecer a auto-estima de negros e descendentes e superar as desigualdades de gênero”, como afirmam Lena, Zeza, Vera, Angélica, Bete, Shirley, Joana, Flavia, Cristiani, Luiza, Regina e Sônia.

Como também definem as mulheres/artesãs, as bonecas não apresentam feições em destaque como olhos, nariz e boca, pois não pretendem desenhar nenhum traço determinado de um grupo específico como os Nagô, os Quilombola, etc. Para as mulheres, o apreciador é quem “decide” se as bonecas/personagens estão felizes ou tristes e a qual grupo as associa.

Abre-se, neste caso, uma co-autoria necessária à continuação da imagem. As artesãs, deste modo, operam com a perspectiva de que não há a ilusão de uma forma definitiva e há de se contar com o “inesperado”, com o movimento do objeto, com a plasticidade.

A produção Abayomi se constitui numa forma de conhecimento do eu artesão em que se refugia o nós coletivo. Cada objeto pode ser associado a algo que deve ser lembrado, a múltipla leitura entre seqüência de lugares, a ordenação de imagens, dá lugar a um exercício que serve de suporte poderoso para memória. São memórias e como tal articulam-se com o tempo, o lugar, o contexto histórico e social.

Nas bonecas Abayomi a assinatura não é firmada, cada peça, no entanto, carrega a personalidade da artesã que distingue cada peça. A representação do imaginário popular nas peças

Abayomi se dá pelo fato das artesãs estarem inseridas (em alguns casos) nos contextos e nas cenas em questão. São elas trapezistas, vovós, palhaças, devotas...



Figura 51- Boneca Trapezista Abayomi



Figura 52- Angélica



Figura 53- Angélica



Figura 54- Boneca Palhaça Abayomi



Figura 55- Regina



Figura 56-Detalhe do painel *Vida que Voa*



Figura 57- Lena e Isadora. foto:Cristiane Cotrim

Segundo Nora (1984), a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. A memória coletiva é não somente uma conquista, mas também um instrumento e um objetivo de poder.

Na antiguidade a arte da memória se baseava em um conjunto de lugares e imagens formando, de certo modo, um repertório básico o qual era possível imprimir na memória. O exercício que em seu método utilizava técnica, poesia e razão através de um processo de associação que conferia ao praticante a capacidade de lembrança daquilo que desejasse recordar, ou daquilo que fosse necessário fixar. É uma mnemotécnica, mas não é só uma mnemotécnica. A imaginação é um olho, uma janela e passa para a razão e exemplifica que a arte da memória não é só uma mnemotécnica, é uma forma de conhecimento.

Yates (1966) em seu discurso da tradição antiga das Artes da Memória apresenta ainda o seguinte caminho: o do aprendizado de cor, quando para qual a memória era entendida como uma faculdade da alma. Yates exemplifica com a história de Simoníades que se lembra, após um desabamento, cada comensal em função de seus lugares à mesa por fixá-los na memória.

Arte da memória, habilidade útil e forma de compreender o mundo, sendo não só uma ferramenta pedagógica, mas um método de interpretação aos que nele se haviam iniciados uma *clavis universalis*, chave mestra capaz de desvendar o funcionamento da memória. (YATES, 1966)

Neves (2000) historiadora e professora da graduação e pós-graduação da PUC-Rio em seu texto sobre os objetos autobiográficos escreve que em todas as épocas houve homens-memória e mulheres-memória cuja função essencial era manter viva a lembrança daquilo cujo esquecimento acarretaria a morte da identidade.

Na antiga arte da memória esse homem-memória era um iniciado que estabelecia relações entre o microcosmo das imagens mentais encontrando correspondência com o macrocosmo do universo ideal. Na moderna arte da memória, este homem-memória assume a função de ser aquele que lembra, aquele que assume a tarefa de fazer da memória a arte de dizer da vida, a forma de interpretação do mundo.

Se arrisco sugerir que a produção artesanal da Cooperativa Abayomi é uma moderna arte da memória é por me basear nas seguintes conclusões: é um fazer individual e gregário e é uma resistência, mas também uma flexibilização da realidade

(principalmente no que diz respeito à aplicação no redesenho dos materiais).

Bastos⁵ (2005) em sua tese opera com o termo *resistência*, referente à conduta social, afetiva e política que viabiliza sem que haja um fechamento em si mesma, mas que se abre às possibilidades renovadas de trocas significativas com o mundo. De forma mais específica a autora pontua a *resistência* como um complexo político-afetivo mediante o qual um sujeito constrói significativa e criticamente sua relação com o mundo que lhe é dado e, mesmo sob as condições objetivas que lhe são oferecidas, participa conscientemente do processo histórico.

Acredito que algumas peças Abayomi são representações “autobiográficas” como vimos em figuras anteriores assim como é tão comum no universo de criação popular a exemplo das figuras a seguir.

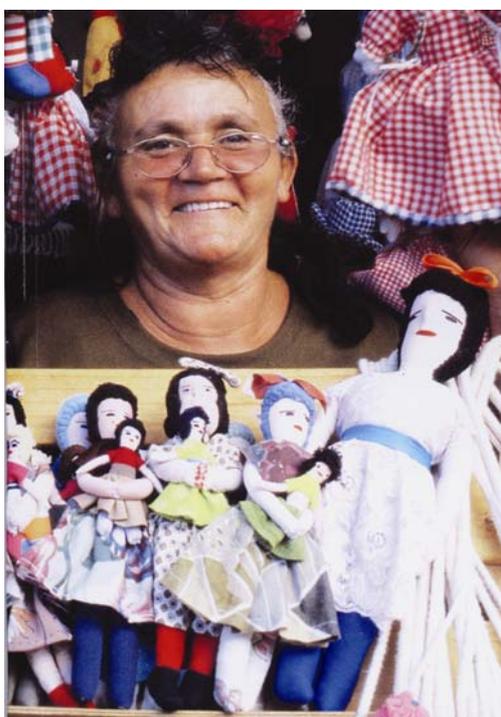


Figura 58- Artesã e bonecas. Caruaru, PE
(fonte: Arquivo Bradesco)



Figura 59- Artesãs e bonecas. Jequitinhonha, MG
foto de Eder Chicodetto

⁵ Ana Lucia Gondim Bastos é doutora em Psicologia pelo IPUSP, Instituto de Psicologia da USP, São Paulo, SP.