

# **RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**



Lucas dos Santos Pereira



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN PARA ESTAMPARIA**

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA  
AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE  
PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**

**MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO**

**Lucas dos Santos Pereira**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2013**

# **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**

**por**

**Lucas dos Santos Pereira**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Design para Estamparia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em Design para Estamparia.

**Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2013**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Especialização em Design para Estamparia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a monografia de especialização

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA  
AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE  
PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**

elaborada por

**Lucas dos Santos Pereira**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
Especialista em Design para Estamparia

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**

(Presidente/Orientador)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiane Vieira Romano**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Isaia**

Santa Maria, 16 de Dezembro de 2013.

Dedico esse projeto aos meus pais Luzinete dos Santos Pereira e Aloisio de Souza Pereira, que me doaram toda coragem para acreditar na realização dos sonhos.

# AGRADECIMENTOS

Foram muitos os que contribuíram para elaboração e desenvolvimento dessa pesquisa, de maneira empírica ou com palavras de apoio, por tanto gostaria de agradecer de maneira genérica aos que cruzaram meu caminho, onde “deixei e recebi um pouco”. Porém existiram pessoas, nessa jornada, que foram diretamente fundamentais para o projeto, uma dessas foi o amigo e companheiro Mattijs Van de Port, que esteve junto e colaborou incondicionalmente desde o primeiro pensamento em relação ao tema, e o objeto de exploração. Além dos velhos amigos Leandro Estevam, Maurício Ribeiro, Nine Quentin, e Tiago Costa, que sempre apoiaram através de afagos verbais.

Acredito que nem todos tiveram ou terão a sorte de fazer parte de uma turma onde o equilíbrio e os risos foram constantes, tranquilizantes e acolhedores, doze meninas, gostaria de agradecer a cada uma em particular, muito obrigado a todas. E entre essas dozes amigas, gostaria de destacar e agradecer a irmandade e comemorar o reencontro “cósmico” com a Francis Pacheco.

Por último, e não menos importante, agradeço o indispensável apoio e conhecimento que o corpo docente do curso ofereceu para turma, todos os professores foram fundamentais nessa busca pelo amadurecimento profissional. Em particular a minha orientadora Reinilda Minuzzi, gostaria de agradecer pela paciência, e pelo incentivo, não apenas no desenvolvimento desse projeto, mas também, em toda produção artística realizada no decorrer desse período.

Um passo a frente e você não está mais no mesmo lugar.

Chico Science

# RESUMO

Monografia de Especialização em Design para Estamparia  
Curso de Especialização em Design para Estamparia  
Universidade Federal de Santa Maria

## **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**

AUTOR: LUCAS DOS SANTOS PEREIRA

ORIENTADOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de Dezembro de 2013.

O projeto concerne em uma busca histórica, etnológica e antropológica sobre a construção e o desenvolvimento do que é entendido como africano e afrobrasileiro, em particular como a estética afro vem informando a estamparia afro desenvolvida atualmente no Brasil. Pretendeu identificar novos signos, afim de abrir o campo entendido como estética negra, bem como identificar os caminhos contemporâneos que a mesma vem tomando. Nesta direção, o estudo teve a finalidade de desenvolver uma coleção de estampas utilizando o design de superfície como linguagem da comunicação dos novos paradigmas da negritude brasileira. Para tal, a partir de alguns elementos referenciais, neste contexto, gerou-se uma coleção de seis estampas divididas em três famílias, correspondente ao estilo surfwear.

Palavras-chaves: estamparia afro, design de superfície, negritude, afro-contemporâneo.



# **ABSTRACT**

Specialization Monograph in Design to Printworks  
Specialization Course in Design to Printworks  
Universidade Federal de Santa Maria

## **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**

AUTHOR: LUCAS DOS SANTOS PEREIRA

SUPERVISOR: REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI

Date and Place of the Defense: Santa Maria, December 13, 2013.

The project started out with an historical, ethnological and anthropological inquiry into the construction and development of notions such as 'African' and 'Afro-Brazilian'. More in particular, it sought to reveal how an afro-aesthetic informs the afro-prints currently produced in Brazil. Through research, new signs of afro-brasilianess were identified, as well as contemporary directions in the development of this aesthetics. These findings were used to open up the field usually referred to as 'black aesthetics'. Building forth on these findings, the project aimed at the creation of a collection of prints that uses surface design to communicate new paradigms in Brazilian negritude. Using some elements from the Afro-Brazilian lifeworld, a collection of six prints was produced, divided in three families, all pertaining to the so called 'surfwear style'.

Key-words: african print, surface design, african--contemporary .

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa divisão regional da África baseado no deserto do Saara. Adaptado de: LOVENTICUS, 2013.....	5
Figura 2: Pintura Agostino Brunias. Fonte: Wikipedia, 2013.....	10
Figura 3: Congada. Fonte: Google, 2013.....	11
Figura 4: Pintura Les Demoiselles d' Avignon, Picasso – 1907. Fonte: Google, 2013. .....	15
Figura 5: O homem de sete cores, Anita Malfatti – 1915-1916. Fonte: Google, 2013. .....	16
Figura 6: Pinturas modernistas, Di Cavalcanti; Candido Portinari, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	17
Figura 7: Baianas em publicidade na Bahia. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	21
Figura 8: Capa de “O país do carnaval”, primeiro livro do escritor Jorge Amado; Dorival Caymmi e Carmem Miranda, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ..	22
Figura 9: Fotografia do antropólogo visual francês Pierre Verger; pintura do artista argentino Carybé, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	23
Figura 10: Filme da “Disney The Three Caballeros”, traduzido para “Você já foi a Bahia?”; publicidade do Restaurante da Dadá, respectivamente. Fonte: Google, 2013.....	24
Figura 11: Foto de São Cristovão, bairro periférico de Salvador-BA. Fonte: Autoria própria, 2013.....	28
Figura 12: Publicidade da marca baiana Favela 9; Bar-restaurant Favela bar na Villa Madalena-SP; cadeira Favela irmãos Campana, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	29

Figura 13: Publicidade do Mercedes-Benz Classe A; modelo internacional, Cara Delevingne, no moro do Rio de Janeiro, respectivamente. Fonte: Google, 2013. .....	30
Figura 14: Foto do restaurante Favela Chic na França. Fonte: Google, 2013.....	31
Figura 15: Fotos do trabalho “A Grande Arca”, do fotógrafo baiano Edgard Oliva. Fonte: Fotografiaecultura, 2013.....	34
Figura 16: A afro-baianidade no comercio da Bahia. Fonte: Autoria própria, 2013.	35
Figura 17: Tear circular industrial. Fonte: textilia.net, 2013. ....	43
Figura 18: Diferentes tipos de tecelagem. Fonte: PEZZOLO, 2007, p.162.....	44
Figura 19: Máquina de malharia retilínea da marca Stoll. Fonte: revoianmalhas.wordpress, 2013.....	45
Figura 20: Padrão Louis Vuitton e estampa Chitão, respectivamente. Fontes: Google, 2013.....	47
Figura 21: Pintura em linho 1300-1200 a.C..Fonte: Artfixdaily, 2013.....	48
Figura 22: Tapete produzido com ráfia e tecido kenté, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	49
Figura 23: Estampa estilo Bogolan. Fonte: SAGATOURS, 2013.....	50
Figura 24: Pinturas dos tecidos Bogolan. Fonte: Google, 2013.....	51
Figura 25: Estampas da Companhia VLISCO. Fonte: vlisco.com, 2013.....	51
Figura 26: Pintura do francês Jean-Baptiste Debret. Fonte: Wikipedia, 2013. ....	53
Figura 27: Estampas africanas vendidas em Salvador-BA. Fonte: Autoria própria, 2013.....	53
Figura 28: Estampa do bloco carnavalesco Ilê Aiyê e estampa da designer baiana Goya Lopes, respectivamente. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	54
Figura 29: Desfile do estilista Walter Rodrigues (Verão 2011) e campanha da marca Osklen (Verão 2012), respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	56
Figura 30: Vestido com estampa fotográfica da Fundação Pierre Verger e Camisa Omolu da marca baiana Benza Deus, respectivamente. Fonte: Google, 2013..	57
Figura 31: Marca da Cyclone e campanha da marca Mahalo, respectivamente. Fonte: Google, 2013.....	58
Figura 32: Metodologia Ciclica. Fonte: BONFIM, 1995, p. 56.....	60
Figura 33: Painel Variedades na África. Fonte: Google, 2013.....	62
Figura 34: Painel Afro Tradicionalista. Fonte: Google, 2013.....	63

Figura 35: Painel Afro Contemporâneo. Fonte: Google, 2013.....	64
Figura 36: Painel Música Afrobrasileira. Fonte: Google, 2013.....	65
Figura 37: Painel a Visão da Estética Afro. Fonte: Google, 2013.....	66
Figura 38: Design Conceitual:Sapatos de Noritaka Tatehana; Vestido de Viktor e Rolf; Cadeira de Irmãos Campana, respectivamente. Fonte: Google, 2013. ....	68
Figura 39: Imagens referenciais da Coleção Redigo. Fonte: Autoria própria, 2013.	69
Figura 40: Elementos referenciais para criação. Fonte: Autoria própria, 2013.....	70
Figura 41: Paleta de cores estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013 .....	71
Figura 42: Estudo para motivo principal da estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013.....	72
Figura 43: Variações do motivo da estampa Camélia para aplicação modular. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	72
Figura 44: Estudos de repetição. Fonte: Autoria própria, 2013.....	73
Figura 45: Estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013.....	73
Figura 46: Produto final, estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	74
Figura 47: Elementos referenciais Estampa Construção. Fonte: Autoria própra, 2013. ....	75
Figura 48: Paleta de cores estampa Construção. Fonte: Autoria Propria 2013.....	76
Figura 49: Detalhes dos elementos. Fonte: Autoria própria, 2013.....	76
Figura 50: Estudos de motivos para geração da estampa Construção. Fonte: Autoria própria, 2013.....	77
Figura 51: Estampa CONSTRUÇÃO. Fonte: Autoria própria, 2013.....	78
Figura 52: Estudo de modulação com os motivos. Fonte: Autoria própria, 2013.....	79
Figura 53: Arranjos de repetição a partir dos módulos. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	80
Figura 54: Estudos de cor e repetição I. Fonte: Autoria própria, 2013.....	80
Figura 55: Estudos de cor e repetição II. Fonte: Autoria própria, 2013.....	81
Figura 56: Estudos de cor e repetição III. Fonte: Autoria própria, 2013.....	81
Figura 57: Produto final, estampa Construção. Fonte: Autoria própria, 2013.....	82
Figura 58: Imagens referenciais da Coleção Re-Presente. Fonte: Autoria própria, 2013.....	83
Figura 59: Imagens referenciais para criação da estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013.....	85

Figura 60: Paleta de cores estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013.....	85
Figura 61: Estudos para os motivos da estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	86
Figura 62: Motivos desenvolvidos para Estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	87
Figura 63: Estudo de repetição Estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	87
Figura 64: Estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	88
Figura 65: Estudos Estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	88
Figura 66: Estudos cromáticos estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	89
Figura 67: Produto final, estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013.....	89
Figura 68: Imagens referenciais para Estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.....	91
Figura 69: Paleta de cores estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	92
Figura 70: Estudos para motivos da estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	92
Figura 71: Estudos de repetição da estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	93
Figura 72: Estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.....	93
Figura 73: Estudos cromáticos para estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	94
Figura 74: Produto final, estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.....	95
Figura 75: Imagens Referenciais da Família Nós. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	96
Figura 76: Imagens referenciais para a estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	98
Figura 77: Paleta de cores estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	98
Figura 78: Estudo dos motivos para a estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	99
Figura 79: Estudo de repetição. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	99
Figura 80: Detalhes dos motivos no módulo ogival. Fonte: Autoria própria, 2013..	100
Figura 81: Estudo de repetição do módulo gerado. Fonte: Autoria própria, 2013. .	100
Figura 82: Estudos cromáticos para estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013. .....	101
Figura 83: Produto final, estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	102

Figura 84: Imagens referenciais para a estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.....	103
Figura 85: Paleta de cores estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013. ..	104
Figura 86: Estudos para motivos da estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.....	104
Figura 87: Estudos cromáticos para a estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.....	105
Figura 88: Combinação de cores escolhida para protótipo. Fonte: Autoria própria.	106
Figura 89: Produto final, estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013. ....	107

# LISTA DE TABELA

Tabela 1: Tecidos de origem vegetal .....	39
Tabela 2: Tecidos de origem animal. ....	40
Tabela 3: Tecidos Químicos.....	42

## **LISTA DE ANEXOS**

Anexo A: Quadro referencial.....	114
Anexo B: Termo de Consentimento Carol Barreto.....	115
Anexo C: Termo de Consentimento Thaís Muniz.....	116
Anexo D: Termo de Consentimento Najara Black.....	117
Anexo E: Termo de Consentimento Goya Lopes.....	118



# SUMÁRIO

Resumo .....	ix
Abstract .....	x
Lista de Figuras .....	xi
Lista de Tabelas .....	xvi
Lista de Anexos .....	xvii
Capítulo 1 .....	1
INTRODUÇÃO .....	1
1.1. OBJETIVOS .....	2
Capítulo 2 .....	3
CONSTRUÇÕES E RECONSTRUÇÕES DE UM CONTINENTE .....	3
2.1. MULTIPLOS EM UM .....	4
2.1.1. Diversidade linguística .....	5
2.1.2. Diversidade étnica .....	6
2.1.3. Diversidade religiosa.....	6
2.1.4. Diversidade histórica.....	6
Capítulo 3 .....	8
AFRO BRASIL.....	8
3.1. MÚLTIPLO BRASIL.....	9
3.2. NOVO MUNDO .....	13
3.3. BAHIA: A ÁFRICA BRASILEIRA E O BRASIL AFRICANO .....	18
3.3.1. De problema a solução.....	19
3.3.2. O estado Afro: o cenário baiano .....	27
Capítulo 4 .....	37
SUPERFÍCIES E PADRÕES .....	37
4.1. TRAMANDO A SUPERFÍCIE.....	38

4.1.1. Tecido e Sociedade .....	45
4.2. TECIDOS E PADRÕES AFRO.....	48
4.2.1. Estamparia afro na Bahia .....	52
Capítulo 5.....	59
PROJETANDO.....	59
5.1. METODOLOGIA.....	59
5.1.1. PASSO A PASSO.....	61
5.1.2. Conceitos: etnografia e contemporâneo.....	66
5.2. CRIAÇÃO DA COLEÇÃO.....	68
5.2.1. PRIMEIRA FAMÍLIA.....	69
5.2.1.1. Camélia, flor da liberdade.....	70
5.2.1.2. Construção .....	75
5.2.2. SEGUNDA FAMÍLIA .....	83
5.2.2.1. Vieras.....	84
5.2.2.2. Cabeleira .....	90
5.2.3. TERCEIRA FAMÍLIA.....	96
5.2.3.1. Ave-fé .....	97
5.2.3.2. Comunidade .....	103
Capítulo 6.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	108
REFERÊNCIAS.....	110
Anexo A.....	113
Anexo B.....	114
Anexo C.....	115
Anexo D.....	116
Anexo E.....	117

## Capítulo 1

# INTRODUÇÃO

Inicialmente, o principal interesse dessa pesquisa é a observação que a categoria “a África” não existe. No continente africano há centenas de povos diferentes, linguagens, culturas e religiões. Colocar tudo isto dentro de uma única categoria – a *África* – seria uma negação dessa diversidade.

“A África” existe sim como um *imaginário*, um conjunto de ideias, sentimentos e formas estéticas, alimentados pelas visões e sonhos de Africanos e Afro-descendentes no Novo Mundo, assim como pelas imaginações dos Europeus e outros povos. A estética “africana” foi explorada por músicos de Jazz; deixou uma marca forte na dança contemporânea; segundo Harrison, Frascina, Perry (1998), foi explorada nas Belas Artes por artistas plásticos modernistas, sobretudo os inúmeros seguidores do primitivismo, exotismo e *Art Brut*. Os artistas desse movimento apropriaram-se dessa estética “africana” (ou dimensões dela) para criticar a arte acadêmica europeia, a qual, para eles, havia perdido o poder de exprimir o autêntico ser da humanidade. Com a exploração comercial desse estilo, por exemplo na famosa onda de “negrofilia” em Paris na década de vinte do século XX, na “revolução” do jazz na indústria da música, e na busca do ‘autêntico’, tão presente nos tempos pós-modernos, ela se tornou cada vez mais um conjunto de clichês, que nos anos 10 do século XXI, cada vez menos responde às realidades de afro-descendentes no Brasil.

O painel de levantamento de estampas afros (Anexo A) logo mostra que a noção do “Afro” é fluida. Na leitura vertical, as cinco imagens são imediatamente reconhecíveis como uma estética “Afro”. Embora vindos de diferentes lugares do mundo, compartilham certas características estéticas: o “primitivo” (entendido de maneira positiva como “puro”, “autêntico”, “espontâneo”, “de raiz”, “não corrompido”), o primordial (formas cruas, cores primárias e contrastantes, técnicas básicas) e o natural (a ligação do homem com a natureza). Ao mesmo tempo, as informações oferecidas na leitura horizontal do painel, deixam claro que a noção do “Afro” não é uma coisa só, mas depende de diversos fatores. Uma estampa pode ser afro porque: foi produzida na África; porque conquistou o mercado africano; porque os usuários são Africanos ou Afro-descendentes; ou porque reproduz um conjunto de ideias e características estéticas assumidamente africanos. Segundo Sansone,

(2004, p. 100), “‘parecer africano’ ou ‘soar como africano’ são, na verdade, o que tornam as coisas ‘africanas’. Um grupo de negros musculosos, trabalhando no mercado central de Salvador, transforma-o num mercado ‘africano’”.

Nesse sentido, a fluidez da noção Afro abre um espaço para reinventar uma estampa que esteja mais ligada a realidade contemporâneas afro-brasileiras. Pesquisando a história, a semiótica, e as propriedades estéticas desse estilo, e repensando o potencial artístico da estampa corrida, o projeto tem a finalidade de deslocar a estampa “Afro” dos clichês que dominam as suas formas mais correntes.

## 1.1. OBJETIVOS

O objetivo geral dessa investigação é o desenvolvimento de padrões afro-brasileiros na estampa corrida, informados pelas características da estética afro-contemporânea. A partir das referências fornecidas pela história particular dos negros no Brasil, e que correspondam mais às realidades vividas pelos afrodescendentes, a partir da desconstrução do conceito afro que circula atualmente no mercado, onde, essa estética usa um conjunto limitado de formas, símbolos e características estilísticas, em grande parte, ela recria uma “África” tradicional, “de raiz” e reproduz a imagem de uma África “primitiva”.

Mais especificamente, o projeto concerne à ressignificação da estética Afro para a contemporaneidade brasileira, no desenvolvimento de três famílias de estampa, que serão informadas por elementos extraídos de alguns dos diferentes momentos<sup>1</sup> vividos pelos negros no Brasil, culminando na coleção prevista como resultado final da pesquisa, onde visa atingir um público jovem masculino e feminino com produtos do vestuário casual, correspondente ao estilo *surfwear*, englobando bermudas, camisetas e *underwear*.

---

<sup>1</sup> Segundo autores como Sansone (2004) o história do negro no Brasil pode ser dividida em três fases: Período da escravidão, Período da alforria e a Nova República, e o Período Contemporâneo.

## Capítulo 2

# CONSTRUÇÕES E RECONSTRUÇÕES DE UM CONTINENTE

Para melhor compreensão dessa pesquisa se faz necessário à diferenciação entre a África e a “África”.

A primeira, a África se constitui como uma referência geográfica: um continente que, assim como os outros continentes, possui diferentes países, zonas climatológicas, centenas de línguas (dentre essas, dialetos), diferentes crenças religiosas, além de diferentes grupos étnicos e raciais.

A segunda, a “África”, pode ser entendida como uma formação imaginária. Ela nasceu, e se desenvolveu, a partir do conjunto de ideias, sentimentos e formas estéticas, e está alimentada por duas fontes. De um lado, por sonhos de africanos e afrodescendentes no Novo Mundo, que, ao longo dos anos, a caracterizou como a “origem” a “matriz”, a “terra dos antepassados” e, de outro lado, pela imaginação de europeus e outros povos, que a caracterizou como exótica, primitiva (no sentido positivo de pureza e de autenticidade, assim como no sentido negativo da barbaridade) e, muitas vezes, como denominação de um determinado estilo. Em contraste com o atual continente África, essa “África” se transformou em uma coisa só, homogênea, estereotipada, e longe das realidades africanas.

A maioria das produções estéticas e culturas denominadas afro, correspondem diretamente com o imaginário da “África”. Tendo em vista que o estímulo visual é um fator importante para a construção da percepção do indivíduo, essas manifestações afro contribuíram para a formação e o fortalecimento dessa “África” como um conceito real do continente africano. Acredita-se na importância da desconstrução desse imaginário, na tentativa de ampliar esse conceito, dando espaço para novas leituras do afro, recriando esse conceito fazendo que ele adquira uma ressonância com os atuais afrodescendentes, além de outros grupos étnicos que se identifiquem com essa cultura.

Segundo Derrida (2005), filósofo francês, porta-voz do conceito da desconstrução “não existem fatos, apenas interpretações”. Para Derrida, a desconstrução não quer dizer a

destruição, mas sim desmontagem, decomposição dos elementos, sendo possível reconsiderar as ideias e visões do mundo que são “dadas”, óbvias, naturais e reais. No caso desse projeto, a tentativa é de desmontar as ideias estereotipadas e homogeneizadoras que são ligadas ao “africano”, bem como substituí-las por um entendimento mais aberto e fluido, que os encontrados na segunda década do século XXI.

Ao longo desse capítulo, pretende-se identificar o diálogo existente entre os múltiplos grupos étnicos e raciais que habitam o continente, e que deu origem à pluralidade histórica, social, econômica, e religiosa do território africano. Esses exemplos contradizem o imaginário da “África”, que se desenvolveu a partir da diáspora e que constitui o senso comum no Brasil.

## **2.1. MÚLTIPLOS EM UM**

O continente africano, segundo dados da ONU (AFRICACHECK, 2012), apesar da complexa definição, é formado por cinquenta e cinco países. Habitualmente, em falas relacionados a África, é notória a necessidade de combinações. Atribui-se, normalmente um segundo radical ao substantivo *África*, transformando, as divisões regionais do continente, em variáveis “substantivos compostos”. Os exemplos comumente encontrados são: África Setentrional, que corresponde a parte territorial ao Norte do continente – superior ao deserto do Saara; e África Subsaariana, que abrange todos os países que não fazem parte do norte da África – inferior ao deserto do Saara (Figura 1).



Figura 1: Mapa divisão regional da África baseado no deserto do Saara. Adaptado de: LOVENTICUS, 2013

### 2.1.1. Diversidade linguística

Oficialmente, o continente africano possui aproximadamente duas mil línguas, algumas delas raras, faladas por pequenos grupos. Essas línguas são derivadas de quatro famílias linguísticas, de acordo com Souza (2007): (a) Afro-asiática, cerca de quatrocentas línguas, faladas principalmente por países do norte de influência árabe, dentre elas o aramaico, árabe e hebraico; (b) *Khoisan*, encontrada no sudoeste, em países como Angola, Botswana e Namíbia; (c) Níger-congo, composta pela maioria das línguas encontradas no continente, dentre elas o zulu (África do Sul), ioruba (Nigéria), suaíli (Tanzânia); (d) Nilo-saariana, encontrada principalmente no centro da África, Egito, Quênia e Uganda, são alguns dos países onde é possível escutar línguas desse grupo linguístico.

### **2.1.2. Diversidade étnica**

Além da variedade linguística encontrada na África, é possível identificar, na mesma proporção uma grande diversidade de grupos étnicos, formados a partir dos contatos estabelecidos entre povos de regiões distintas do continente, assim como os contatos com descendentes de europeus, e árabes, brancos ou mestiços – dando origem assim a um contingente populacional com diferentes características culturais, sociais, religiosas, além de diferentes tipos físicos (SOUZA, 2007).

### **2.1.3. Diversidade religiosa**

No continente africano, desde o início do século XXI, segundo Souza (2007), se encontram múltiplas crenças religiosas, algumas mais recentes como o Budismo e Hinduísmo, este último originado a partir da migração de indianos, que serviram a coroa britânica, no período colonial. Outras mais antigas como: Judaísmo, que chegou ao norte do continente devido a diáspora judaica ocorrida no século I da Era Cristã; Cristianismo, que chegou a África no final do século I d.C., tornando-se o segundo continente adepto à essa crença; Islamismo, por decorrência da expansão mulçumana que chegou ao norte do continente africano (Egito) por volta do século VII da nossa era; e as religiões de tradição africana, também conhecidas como religiões indígenas africanas, que apesar das inúmeras intervenções ocorrida no continente se mantiveram, em algumas regiões, fieis a sua origem. Contudo a grande maioria dos africanos se identificam com as três últimas religiões citadas, por Souza (2007): Islamismo, Cristianismo, e as religiões indígenas africanas.

### **2.1.4. Diversidade histórica**

A diversidade encontrada no território africano originou-se, segundo Souza (2007) principalmente, através do comércio (importação e exportação) e invasões (regionais ou intercontinentais), recorrentes desde o Império Egípcio, que deixaram suas marcas em aspectos fundamentais da formação das civilizações africanas, sejam elas, na arquitetura, na economia, religião ou até mesmo na maneira de trajar-se. Há acontecimentos históricos



significativos para essa pesquisa: a invasão dos povos Árabes; a chegada dos colonizadores europeus, agentes primordiais da diáspora africana, e conseqüentemente a construção da “África”.

As invasões árabes da África, segundo Hrbek (2010), resultaram na conversão de grande parte da população africana para o Islã e o surgimento de grandes impérios islâmicos no Norte, Oeste e Leste do continente. O famoso exemplo é a cidade de Tombuctu, que no século XIV fazia parte do poderoso império do Mali. A cidade, habitada por muçulmanos, cristãos e judeus durante centenas de anos, foi sempre um centro de tolerância religiosa e racial. As culturas locais – songhai, tuaregue e árabe – misturaram-se, mas conservaram as suas distintas tradições. Tombuctu atingiu o seu apogeu sob o império Songhay. Nessa época áurea tinha uma universidade prestigiosa, e uma biblioteca com uma coleção de 20.000 manuscritos árabes, e tornou-se um paraíso para os estudiosos e um centro espiritual. Evidentemente, esses fatos contradizem a imagem da África primitiva.

A colonização da África pelos Europeus (Ingleses, Franceses, Portugueses, Belgas, Espanhóis e Alemães), segundo Souza (2007), contribuiu para a diversidade existente no atual continente, dentre eles: instalou novas comunidades linguísticas; formou novas e diferentes formas híbridas de governar; de planejar e construir cidades; de preparar comidas; de se vestir; interferiu na música, teatro, dança e artes plásticas.

## Capítulo 3

# AFRO BRASIL

Pode-se afirmar que a “África” é um imaginário criado principalmente em decorrência de um intervalo histórico – a diáspora africana, e seria possível constatar que as populações de afrodescendentes, desde sua formação, vem se modificando ao longo dos séculos, adaptando-se, ou criando novas características culturais, sociais, políticas, religiosas, bem como, preservando elementos trazidos do território africano. Essas adaptações, criações e preservações culturais ajudaram no desenvolvimento do que se entende por afro nos dias atuais.

Partindo do conceito elaborado por Livio Sansone (2004) em *Negritude sem etnicidade*, onde afirma que a definição do afro cabe para os objetos que possuem ressonância com a população negra, como o azeite de dendê na culinária, a percussão na música, a simbologia afro-religiosa na estética, o turbante na vestimenta. Pode-se afirmar então, que a estética afro vem sendo transformada no decorrer da história, pois assim como toda sociedade, os africanos e afrodescendentes sofreram influências dos novos aspectos dos sistemas global que se iniciaram na era moderna como a industrialização, o capitalismo, a globalização e o avanço tecnológico.

A história da construção da sociedade brasileira carrega inúmeros fatores que apontam essas mudanças, sejam elas: o sincretismo cultural e religioso no período de escravidão; a migração de europeus e a política de branqueamento e miscigenação no início da república; a globalização e o advento da internet na contemporaneidade.

Esse capítulo pretende desmembrar a história da população negra no Brasil, buscando focar nos pontos de convergências entre as culturas que se desenvolveram na sociedade brasileira desde a chegada dos africanos até a formação da população de afrodescendentes no Brasil, identificando os principais fatores históricos e antropológicos que deram origem às novas características adotadas pela população negra bem como por toda sociedade. Além de levantar as diferentes formas que a negritude e sua miscigenação foram adotadas em diferentes partes do território brasileiro, como Bahia e Rio de Janeiro. E a partir desse desmembramento, destacar elementos que circundam o universo afro, e os

seus novos desdobramentos. Segundo Rowe, Schelling (1991, *apud* SANSONE, 2004, p. 91) “a ‘África’ foi [...] central para as imagens associadas a nação moderna e, em termos gerais à modernidade e ao modernismo”, sendo assim pode-se entender as manifestações que se desenvolveram no Brasil pós modernismo, como manifestações afros?

### 3.1. MÚLTIPLO BRASIL

O Brasil nada mais é que um berço de multiplicidade cultural, que se originou com a chegada dos europeus. Desde o início da formação da sociedade brasileira grupos étnicos interagem entre si, primeiramente índios e europeus, e, não muito depois, esse grupo ganha mais uma interação étnica, os africanos. O tráfico de escravos foi o principal fator das ressignificações da negritude ocorridas nos últimos séculos. Para Sansone (2004), essas ressignificações, presentes na história dos africanos e afrodescendentes no Brasil, podem ser dividida em três períodos de tempo: o período colonial; o período pós abolição; e os dias atuais, 2004.

Pois aqui onde estão os homens  
 Dum lado, cana-de-açúcar  
 Do outro lado, um imenso cafezal  
 Ao centro, senhores sentados  
 Vendo a colheita do algodão branco  
 Sendo colhidos por mãos negras  
 (Zumbi – Jorge Ben Jor, 1974).

No período colonial toda mão de obra foi essencialmente escrava, (mãos negras, como cantou Jorge Ben Jor<sup>2</sup>) porém, a mão de obra escrava não foi utilizada apenas nas plantações, existiam também escravos que trabalhavam na Casa-Grande, como damas de companhia, amas de leite, cozinheiras, os escravos de ganho, dentre outros que atuavam como ajudantes em determinados ofícios, como carpinteiros, alfaiates, entre outros.

---

<sup>2</sup> Jorge Duílio Lima Meneses (Rio de Janeiro, 22 de março de 1945), conhecido como Jorge Ben e Jorge Ben Jor é um guitarrista, cantor e compositor brasileiro. Seu estilo característico possui diversos elementos, entre eles: rock and roll, samba, samba rock (termo que gosta de usar), bossa nova, jazz, maracatu, funk, ska e até mesmo hip hop, com letras que misturam humor e sátira, além de temas esotéricos. A obra de *Jorge Ben* tem uma importância singular para a música brasileira, por incorporar elementos novos no suingue e na maneira de tocar violão, com características do rock, soul e funk norte-americanos. Além disso, trouxe influências árabes e africanas, oriundas de sua mãe, nascida na Etiópia, (Wikipédia, 2013).



Figura 2: Pintura<sup>3</sup> Agostino Brunias. Fonte: Wikipedia, 2013.

Esse grupo de escravos muitas vezes recebia tratamento “diferenciado”<sup>4</sup>, como pode ser observado no trabalho do artista Agosto Brunias (Figura 2). Ao menos nos seus trajes que seguiam os padrões dos trajes dos Senhores e Senhoras diferindo-se principalmente nos tecidos em que as roupas eram confeccionadas, (DUPLESS, 2010, p. 33) “pessoas livres de cor, bem como escravos, tinham uma proporção maior de roupas de algodão e linho do que as pessoas brancas, que preferiam a lã e a seda em bem maior medida.” Além dos negros da casa grande, existia um outro grupo, que por escolha própria decidirá se diferenciar, os alforriados ou escravos fugidos.

No Brasil, os alforriados ou os escravos fugidos usavam sapatos para se diferenciar dos escravos descalços. No intuito de se diferenciarem de outros escravos, ou de impressionarem ou humilharem seus senhores, os escravos usavam joias, ouro e ternos espalhafatosos (SANSONE, 2004, p. 102).

A adoção desses trajes, primeiramente imposta pelos Senhores, transformada seguidamente em expressão de auto afirmação, é um ponto significativo de hibridismo unilateral. Onde, uma vez que um negro assume o estereótipo “branco” (ao menos no vestir-

<sup>3</sup> Esse recorte da sociedade colonial, não foi feito no Brasil, apenas ilustra o cotidiano desse período.

<sup>4</sup> Vale frisar que essa parcela da população negra “diferenciada” correspondia a uma pequena parcela, no âmbito geral, da comunidade negra desse período.

se), conseqüentemente ele resignifica o trajar-se, elegendo-o a um símbolo de *status*. Essa adoção de costumes se repetiu em outros aspectos, sobre tudo, no religioso.



Figura 3: Congada. Fonte: Google, 2013.

As irmandades de homens negros, nascidas no período colonial, foram as únicas formas de organização social que os escravos tiveram nessa época, funcionavam como corporações legitimadas, embora apoiadas e fiscalizadas pela igreja e o estado, sendo de grande importância cultural, social e religiosa, através dessas organizações que nasceram as Congadas (Figura 3). Segundo Souza (2007, p. 116) “as irmandades não serviram apenas de instrumento de controle sobre as comunidades negras: elas também foram um espaço de construção de novas identidades.”, através das Congadas os africanos e afrodescendentes criaram as suas celebrações.

Nesse intercâmbio entre negros e brancos, africanos e portugueses, sempre com um tempero ameríndio aqui e ali, não só os escravos e negros livres eram expostos às influências de seus senhores, como estes também se relacionavam com práticas daqueles, algumas vezes recorrendo a saberes africanos para cuidar dos males que os afligiam. (SOUZA, 2007, p 110).

A hibridização, nessas manifestações, acontecia nos trajes que mesclavam roupas tipicamente europeias, e elementos da cultura africana na parte profana dos cortejos, a

exemplo das músicas que tinham como base a percussão. Para Souza (2007, p. 117) “Os reis negros ligados às irmandades eram coroados na igreja e festejado com danças e cantos pelas ruas, ao som de ritmos e instrumentos de origem africana”. Essa atitude demonstra a miscigenação das culturas europeia as celebrações ao estilo africano.

As influências trazidas por africanas chegaram ao Brasil até a extinção do tráfico negreiro. Em 1850, Souza (2007), depois desse período, ocorreram movimentações de africanos e seus descendentes internamente, nesse momento algumas cidades que tinham o açúcar como principal produção, Salvador e Recife por exemplo vendiam sua mão de obra para cidades, como São Paulo e Minas Gerais, onde o café, e a mineração tinham atingido o posto de principal fonte de riqueza do país. Essa movimentação mostra-se como mais uma forma de trocas, que começou a se formar internamente. “O que havia de africano no Brasil continuou a se cultivado, mas nada de novo foi introduzido. A partir daí, o que as comunidades negras criaram pode ser considerado assunto exclusivamente brasileiro”, afirma Souza (2007, p. 121), ou como aborda essa pesquisa: exclusivamente afro-brasileira.

No Rio de Janeiro, o quilombo do Leblon, formado em terras de um comerciante abolicionista que usava os moradores para cuidarem de uma plantação de camélias, foi mais importante pelo lugar simbólico que ocupou do que pela quantidade de escravos fugidos que abrigou. A camélia se tornou um símbolo do movimento abolicionista e foi um ramalhete vindo da plantações do Leblon que foi ofertado à princesa Isabel logo após a assinatura da lei que aboliu a escravidão no Brasil. No quilombo do Leblon, grupos de jornalistas e intelectuais passaram algumas noites em companhia dos negros, ouvindo suas músicas e suas danças. Mas tarde, no século XX, essa cultura seria valorizada por outros intelectuais, que introduziram a música dos negros nos meios de classe média urbana e elegeram o samba como o gênero musical mais expressivo da identidade brasileira. (SOUZA, 2007, p 97).

A lei outorgada por Eusébio de Queirós dando final ao tráfico negreiro, culminando trinta e oito anos depois no final da escravidão, segundo autores como Souza (2007), foi o início das estratégias britânica que visava a ampliação da população consumidora. As pretensões mercadológicas unida a fortes manifestações abolicionistas, o número cada vez crescente de fugas dos escravos e conseqüentemente o aumento da quantidade de quilombos, foram os principais fatores para a assinatura da Lei Áurea, em 13 de Maio de 1888. Um dos quilombos importantes nesse período da história brasileira, foi o quilombo do Leblon.

### 3.2. NOVO MUNDO

A partir do fim da escravidão, segundo autores como Sansone (2003), Souza (2007), Harrison, Frascina, Perry (1999), se inicia uma “nova” perspectiva, econômica, social, política, religiosa, e demográfica na história do país, conseqüentemente na história dos escravos – africanos e afrodescendentes. A constituição da República, o início da industrialização nacional, e a crescente política de imigração europeia são os principais fatores que contribuíram em todos os aspectos para a (segunda) identidade negra que começou a ser formada no Brasil. Para o melhor entendimento do pensamento vigente nessa época, traz-se uma citação do crítico literário, promotor, juiz e deputado Sylvio Romero (1851 a 1914), destacado do texto “Branqueamento e branquitude no Brasil” *apud* Bento (2002), onde deixa claro as intenções da política de migração.

A minha tese, pois, é que a vitória na luta contra vida, entre nós, pertencerá no porvir ao branco – mas que este, para essa mesma vitória, atento às agruras do clima, tem necessidades de aproveitar-se do que é útil às outras duas raças Ihe podem fornecer, máxime a preta, com que tem mais cruzado. Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e pelo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico de africano e o desaparecimento constante dos índios, e do outro a migração europeia! (p.90~91). (ROMERO *apud* BENTO, 2002, p. 11).

A política de migração adotada pelo governo que visava os interesses dos cafeicultores e da elite, unindo-se ao descaso em relação a população liberta, foram fatores significativos para a posição atual da maioria da população negra e mestiça do país, foi nesse contexto que nasceram as periferias brasileiras, e todas as manifestações culturais ligadas a população negra incluindo o samba, o funk, e o símbolo da baiana reflexo do tipo de trabalho adotado pelas ex-escravas, como veremos mais a frente. Segundo Moura (1983, p. 44), “quem trabalhava mais mesmo era o português, essa gente, espanhóis, era mais essa gente. Não era fácil, eles não gostavam de dar emprego pro pessoal preto da África [...] eles tinham aquele preconceito” o depoimento destacado pelo autor foi concebido por uma vizinhas de obras no Rio de Janeiro. Assim, com o final do período escravocrata, a modernidade que chegava de mãos dadas ao capitalismo, emprego e capital eram – e ainda são – fatores essenciais para o desenvolvimento da cidadania.

O cenário brasileiro, estabelecido no final do século XIX, começa a ser desconstruído com a virada do século e com o início da era moderna, vivido em todo mundo. Para

entender melhor esse período de mudanças na cultura brasileira, é necessário entender o rumo que a arte europeia estava tomando. Esse processo de mudança de pensamento tomou forma na Europa, principalmente no meio artístico, onde esse buscava uma negação da cultura ocidental urbana, voltando seu olhar para o primitivo, entendido como pureza humanista.

[...] mudanças ocorridas por volta da virada do século nas associações estéticas e culturais das obras de arte designadas como “modernas”. Crescentemente, formas de representação que se opunham explícita ou implicitamente à cultura ocidental urbana coexistiam com aquelas nações oitocentistas de modernidade que estavam preocupadas com o potencial estético dos temas urbanos. Muitos artistas que hoje denominamos “modernos” na verdade se opuseram ao processo de modernização (entendido como as forças de industrialização e urbanização na sociedade capitalista ocidental). Essa oposição assumiu como frequência a forma de uma discriminação positiva em favor dos chamados temas e técnicas “primitivas” (HARRISON; FRASCINA; PERRY, 1999, P 3).

Essa nova visão estética e cultural iniciada pelos artistas modernistas, já havia sido explorada, no século XIX, por artistas como Alphonse-Étienne Dinet, Jules-Jean-Antoine e Paul Gauguin, que traziam na sua pintura um mundo longe do que podemos imaginar como europeu, nesse contexto o primitivo ganhava as suas primeiras aparições. Porém essa expressão artística que nascia, encontrou nas máscaras africanas os elementos necessários para se estabelecer e marcar a mudança de paradigmas que cresciam no meio cultural europeu. Foi na pintura de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ourelo)*, 1907, (Figura 4) que o primitivo se evidenciou e deu início a era moderna nas artes, que futuramente atingiria a arte e o pensamento dos intelectuais brasileiros.





Figura 4: Pintura Les Demoiselles d' Avignon, Picasso – 1907. Fonte: Google, 2013.

Entendendo-se que nesse momento a elite brasileira visava se constituir como um “estado europeu”, fato evidenciado, por exemplo, no discurso do deputado Romero (*apud* BENTO, 2002), pode-se entender que não demoraria para que as novas transformações presentes na Europa adentrassem no território brasileiro. E foi justamente, através dos intelectuais e artistas, que buscavam cada vez mais a libertação do classicismo artístico, afim de uma nova identidade artística nacional, que os novos paradigmas levantados pelo primitivismo interferiram na construção da sociedade brasileira. Os intelectuais e artistas modernistas, segundo Amaral (1979, p. 23), “desejavam uma linguagem, uma comunicação, literária como visual, mais de acordo com o seu tempo, é certo. E iam buscar as ideias para essa nova linguagem nas experiências iniciadas na Europa.”, (Figura 5), essas influencias impulsionaram a Arte Moderna Brasileira.

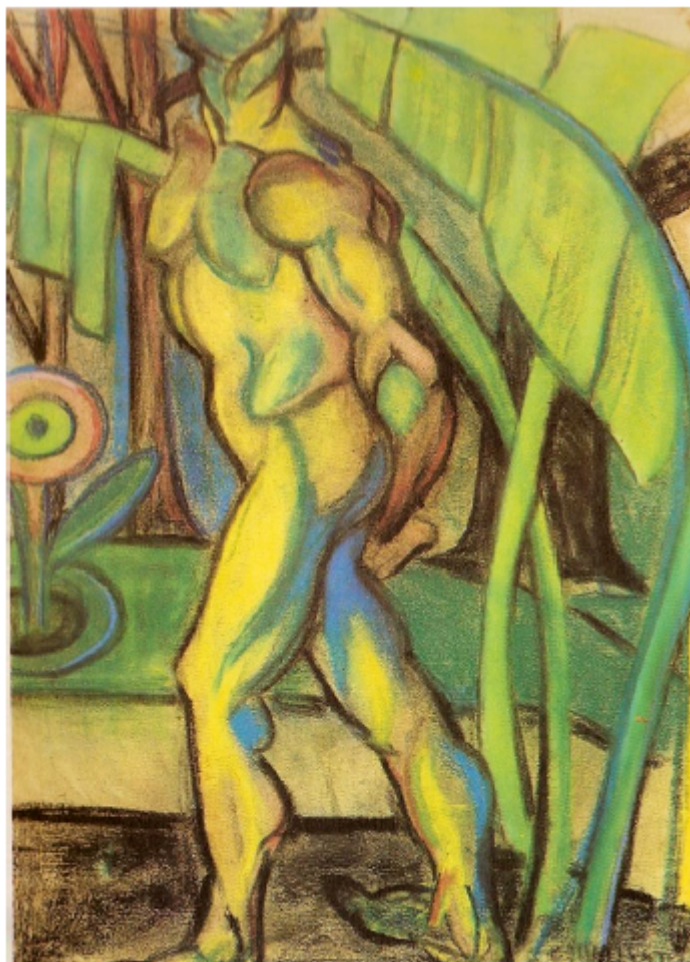


Figura 5: O homem de sete cores, Anita Malfatti – 1915-1916. Fonte: Google, 2013.

Houve fatores importantes para a crescente onda nacionalista que tomava forma no Brasil. Em um âmbito global, a Primeira Guerra Mundial que foi decisiva para o início da era moderna, e para o Brasil, a proximidade do centenário da independência que estimulou a assimilação da potencialidade do país. Além desses fatores, a mencionada influência do pensamento europeu foi estopim para a criação artística e intelectual nacionalista (Figura 6). A marca dessa transição “começa a se formar depois da exposição de Anita Malfatti em 1917-18, eclodindo em manifestação em 1922” (AMARAL, 1979, p. 27). Vale lembrar que Anita realiza a exposição depois da sua volta de uma viagem para Europa.

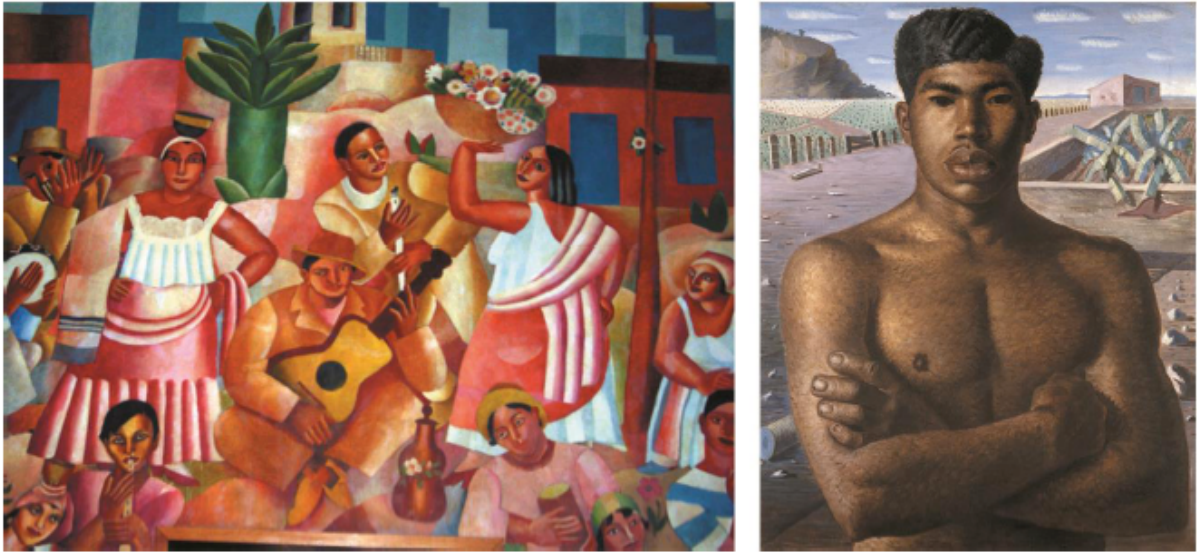


Figura 6: Pinturas modernistas, Di Cavalcanti; Candido Portinari, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Assim a Semana de Arte Moderna de 1922 marca o início de uma nova visão sobre o Brasil, onde os índios e sobre tudo os negros ganham um lugar importante na formação da sua cultura e sociedade. Artistas como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral na pintura, Heitor Villa-Lobos na música, e Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mario de Andrade na literatura e poesia, foram decisivos para a valorização da cultura negra no Brasil. Assim, uma vez que o patrimônio cultural iria transitando para a valorização das três “raças” ficará indispensável a transformação da imagem da negritude. Os artistas “passaram a dirigir sua produção para uma problemática bem mais próxima do povo” (ALENCAR, CARPI, RIBEIRO, 1994, p. 297), evidenciada na produção artística desse período.

Algo muito importante começou a acontecer durante a década de 20: a difusão da arte popular. Já não era mais simplesmente o folclore de autores anônimos, mas o aparecimento (principalmente na música) de artistas vindos das camadas mais baixas da população urbana (...) O Samba deixou de ser “coisa de malandro” e passou a ser consumido pelas classes médias (...) os próprios intelectuais assumiam, uma posição muito mais próxima daquela que os homens do povo ocupavam. (ALENCAR; CARPI; RIBEIRO, 1985, p 298).

No âmbito cultural, a visão em relação a contribuição da cultura negra para a formação do Brasil estava iniciada, faltava o âmbito econômico ser solucionado, e segundo Sansone (2003), a partir da década de 1930 o governo populista do presidente Vargas, restringiu a imigração, o que acarretou na valorização da mão de obra nacional, conseqüentemente uma significativa população de afrodescendentes iniciará a inserção no

mercado de trabalho formal, sobre tudo nos setores públicos. Nesse período a onda de modernização chega na maior parte do Brasil e nesse contexto nascem dois polos difundidor da cultura negra: de um lado a Bahia e sua africanidade; e do outro o Rio de Janeiro e sua negritude miscigenada.

### **3.3. BAHIA: A ÁFRICA BRASILEIRA E O BRASIL AFRICANO**

Falar sobre Brasil africano, seria quase um sinônimo da retratação de parte da cultura que se desenvolveu no estado da Bahia. Esse estado nordestino sediou a primeira capital brasileira, e foi o local onde nasceu o país. Porém, nem sempre a Bahia auto intituiu-se “estado negro”, e muito mesmo se ouvirá falar em Brasil africano, essas expressões surgiram com as mudanças ocorridas com a chegada do século XX, explicitadas anteriormente. Com tudo, pode-se entender a afinidade existente entre a baianidade e o africanismo, não apenas pela quantidade de negros e mestiços que – segundo muitas pesquisas e diferentes autores, como Sansone (2004) – correspondem a 80% da população do estado, mas também pelos contatos e trocas estabelecidos entre a Roma Negra<sup>5</sup> e o continente africano.

Ao longo da história da construção do Brasil, segundo Souza (2007) a Bahia estabeleceu contatos direto, desde o início do século XVIII, com o continente africano, através de uma grande presença de comerciante baianos – negros e brancos, esses negociavam produtos levados da Bahia, como o tabaco que era o produto mais procurado pelos comerciantes africanos, e em troca adquiriam mercadorias africanas, onde figuravam, a noz-de-cola, os panos da costa<sup>6</sup>, e o mais importante e valioso produto do período o homem-mercadoria – os escravos. Esses contatos diretos foram interrompidos com a proibição do tráfico negreiro, mas, voltaram a ser estabelecidos tempos depois, além de um pequeno grupo de afrodescendentes e africanos que regressaram para a África ao termino da escravidão e constituíram uma comunidade brasileira no território africano, “nos anos de 1890 a 1910, um número restrito de líderes espirituais do candomblé começou a estabelecer contato com a própria África”, (SANSONE, 2003, p. 96).

Com o final do tráfico, a crise que rodeou os produtores de açúcar, e a valorização do café e das minerações para a economia brasileira, o excedente de mão de obra escrava

---

<sup>5</sup> Sobre a Bahia, segundo (SANSONE, 2003, p. 93) “viajantes que a retrataram nos seus relatos como a `Roma Negra”.

que se formou no nordeste – incluindo a Bahia – foi vendida para as regiões que adquiriam importância econômica – sobretudo São Paulo e Minas Gerais. Esses fatores e a forte migração nordestina para a região sudeste, que aconteceria mais tarde, contribuíram para a construção do pensamento coletivo – do centro pra baixo do país – de homogeneização em relação a população nordestina. Esse fenômeno pode ser comprovado pela frequente associação, principalmente em São Paulo, que engloba toda diversidade nordestina em apenas uma categoria, os baianos.

Sob muitos aspectos, essa mercantilização da cultura negra funciona em duas direções opostas. Por um lado, ao fazer com que essa cultura pareça “solida, ela facilita sua utilização política – é mais fácil mostra-la as pessoas de fora como algo reconhecidamente “diferente”; por outro lado uma cultura normatizada não pode abarcar toda e qualquer pessoas insatisfeitas com as representações públicas dessas culturas. (SANSONE, 2004, p. 137).

A criação da baianidade nagô<sup>7</sup> carrega as duas direções ressaltadas por Sansone (2004), de um lado existe a africanização da cultura baiana, mas, de outro lado existem costumes que se desenvolveram em comunidades negras que não fazem parte das representações do afro-baiano (ou afro-brasileiro) que circulam globalmente, bem como, representações do afro-brasileiro que não dialogam com os afrodescendentes baianos. Para o melhor entendimento dessa dicotomia, se faz necessário uma viagem pelas estórias e histórias que ajudaram na construção desses universos.

### 3.3.1. De problema a solução

No período correspondente ao início do século XX, a Bahia, segundo (PORT, 2012, p. 14) “era considerada uma região decadente e pobre, totalmente provinciana e isolada da federação brasileira”, e essa situação foi comumente associada a numerosa presença dos africanos e afrodescendentes. Com tudo, a nova onda que ganhava todo o Brasil, da busca pela identidade nacional, a exaltação das três raças – índios, brancos e negros, e a celebração do popular, não tardaria a solucionar a visão decadente que o estado baiano se encontrava. A Bahia e o Rio de Janeiro são os estados que, a longa data, representam a herança africana no Brasil, e conseqüentemente a nova cultura brasileira, foi nesse intervalo histórico que os dois estados – principalmente a Bahia – se transformaram em potências

---

<sup>6</sup> O pano da costa é tradicionalmente branco ou bicolor (listrado ou em xadrez) podendo ser bordado ou com aplicações em rendas (Wikipédia, 2013), usado no traje tradicional das Baianas do Acarajé.

afro do país, segundo Sansone (2004), nos discursos científicos e populares, normalmente, se associa o Rio de Janeiro a mistura racial (mestiçagem) e a Bahia à negritude e a pureza cultural. Nesse contexto a religião de matriz africana “pura” foi o objeto mais importante nesse processo de metamorfose que sofreu o estado baiano, diferente do Rio de Janeiro onde o carnaval, o samba e a mulata foram os objetos de destaque.

Foi através da exploração do banco de símbolos fornecidos pelo Candomblé, bem como, o cotidiano e as expressões da esmagadora população negra, que as autoridades baianas (a elite branca) conseguiram revigorar a imagem do estado, além de encaixá-lo nos circuitos social, cultural e econômico do país, e mais tarde transformá-lo em um dos principais focos do turismo nacional e internacional, Port (2012).

Entre o término da escravidão, em 1888, e a década de 1930, a economia da Bahia ficou relativamente estagnada e o emprego na indústria era mínimo, concentrando-se na região sul e sudeste do País e atraindo uma migração em massa da Europa. Isso levou à produção de um mercado de trabalho que permitia pouca mobilidade social para os negros na Bahia. (SANSONE, 2004, p. 42).

Com o fim da escravidão na Bahia, segundo Sansone (2004), as alternativas que restaram para uma pequena parcela da população negra masculina, foram os trabalhos que se desenvolviam no porto, enquanto a maioria desses ex-escravos, encontrava-se sem ocupação fixa sobrevivendo dos biscates<sup>7</sup>. Para as ex-escravas restaram ocupações como empregadas domésticas, ou no mercado informal como vendedoras ambulantes, que já era uma prática pertencente ao universo dos escravos, pois muitos deles trabalhavam como escravo de ganho – escravos que prestavam serviços nas ruas e o dinheiro adquirido era passado para o seu senhor – as baianas do acarajé (Figura 7) nasceram nesse contexto de trabalho informal que se encontravam os africanos e afrodescendentes, nesse primeiro momento enquanto pessoas livres.

---

<sup>7</sup> Termo bastante usado em Salvador – BA para designar o estilo de vida dos negros baianos.

<sup>8</sup> Termo usado para designar trabalho informal temporário.

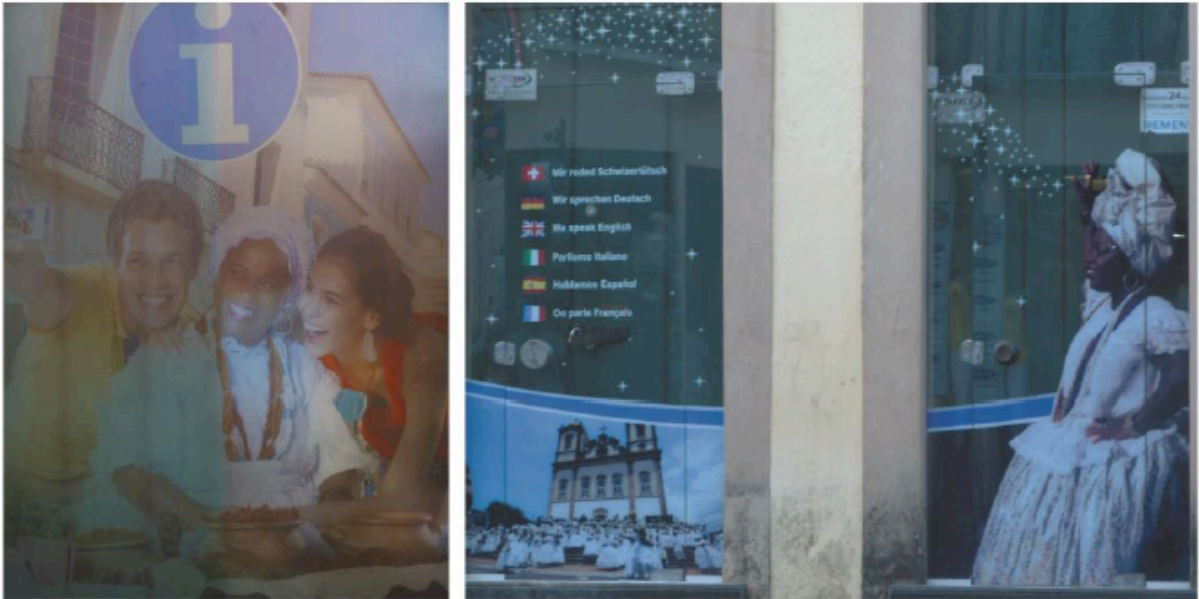


Figura 7: Baianas em publicidade na Bahia. Fonte: Autoria própria, 2013.

Aliado a essas práticas informais, segundo Souza (2007), incluíam-se alguns trabalhos artesanais, conhecimentos trazidos e transmitidos pelas gerações de africanos – a já citada venda de iguarias africanas, como a produção de artesanatos –, e outras práticas adquiridas a partir das trocas entre senhor e escravo – sapateiros, carpinteiros, alfaiates, foram alguns desses ofícios, que uma minoria de afrodescendentes adotara como ocupação. As forças armadas – exercito e marinha –, configuravam-se como uma alternativa de ingresso ao mercado de trabalho formal, e também, uma possibilidade de ascensão social, que “também podia ser alcançada com o acesso à educação, que no entanto era mais difícil de ser obtida, principalmente no que se refere ao ensino superior” (SOUZA, 2007, p. 125).

A perspectiva que desenrolava-se no início do século XX em Salvador-BA, e da região que a circunda (o Recôncavo), onde a numerosa população negra – crianças e adultos, mulheres e homens – transitava pelas ruas, como vendedores ambulantes, trabalhadores formais, biscateiros, pedintes, e desocupados, era difícil a não convivência com a negritude e suas expressões. Foi inspirado nessas expressões que dois artistas baianos, o intelectual (branco) Jorge Amado, e o mestiço Dorival Caymmi desenvolveram as suas criações, que ganharam o mundo e iniciaram o processo, juntamente com outros fatores, de transformação da Bahia na “África” fora da África.

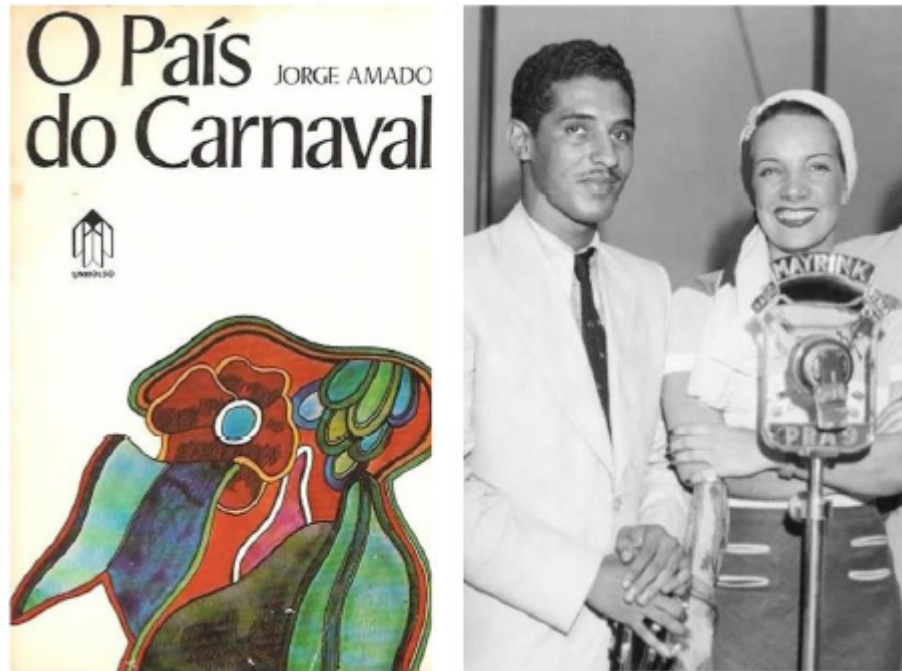


Figura 8: Capa de “O país do carnaval”, primeiro livro do escritor Jorge Amado; Dorival Caymmi e Carmem Miranda, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Analisando a aproximação entre criação artística moderna e a vida boêmia (um exemplo clássico foi o trabalho do artista pós-impressionista francês Toulouse-Lautrec que retratou a boêmia francesa do século XIX) e compreendendo que nesse período no Brasil a boêmia tinha cor – negra, existem fatores que possibilitam essa afirmação, Sansone (2004) e Souza (2007), por exemplo: a necessidade dos terreiros de candomblé se registrarem na polícia, no departamento que englobava as casas de jogos, e os prostíbulos; os moradores dos cortiços eram na grande maioria negros; manifestações – como a capoeira – eram proibidas em lugares públicos. Aliando esses fatores ao momento populista e nacionalista do país, pode-se entender a aceitação e sucesso das obras, (Figura 8) o primeiro livro “*O país do Carnaval*” (1930) do escritor Jorge Amado e as canções do cantor e compositor Dorival Caymmi “*A preta do Acarajé*” e “*O que é que baiana tem?*”, (1939). Essa última eternizada pela interpretação da artista Carmem Miranda, que também ajudou na desconstrução dos aspectos da negritude:

Até os anos quarenta, a *ginga* (um jeito de andar balanceado que era tido como típico dos negros) podia trazer problema com a polícia, que a associava à conduta imprópria, e o *rebolado* (dança caracterizada pelo gingar dos quadris e pelo balançar das coxas) era considerado impróprio para as moças decentes [...] Os dois termos apareceram nas letras da estrela musical Carmem Miranda [...] que fez fortuna dando-lhes uma nova embalagem [...] Desse momento em diante, ficou claro que a *ginga* e o



rebolado, como taís, não constituíam um obstáculo à mobilidade social, mas talvez fossem uma contribuição brasileira para a cultura moderna – quando adequadamente apresentados e embalados. (SANSONE, 2004, p. 109).

A portuguesa Carmem Miranda não foi a única artista estrangeira a explorar o universo afro, um pouco mais tarde, entre a década de quarenta e a década de cinquenta, a afro-baianidade serviu de base para o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, e no mesmo período o ilustrador, ou melhor dizendo, o artista multidisciplinar argentino Carybé, esses também criaram fama na representação do universo simbólico dos negros. Sem dúvidas, os artistas Carybé e Verger (Figura 9) através das suas interpretações sobre o cotidiano local, retrataram de maneira encantadora um intervalo histórico do estado da Bahia. Ambos imergiram na cultura negra e na sua religiosidade, e notoriamente seus trabalhos pairam sobre o imaginário que se formou da cultura do estado, além de inspirar releituras dessas representações.



Figura 9: Fotografia do antropólogo visual francês Pierre Verger; pintura do artista argentino Carybé, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Nesse fluxo das interpretações sobre o afro-brasileiro, dos olhares brancos, nacionais e estrangeiros, sobre a cultura negra, cria-se duas vertentes mercadológicas (Figura 10): de um lado o negro e seu cotidiano encontravam-se como objeto de pesquisa, com o papel coadjuvante de fornecer elementos estéticos para as suas representatividade, por exemplo, os artistas citados Carmem, Amado, Caymmi, Verger e Carybé, além do filme da Disney “*Você já foi a Bahia?*” (1944), onde, na passagem do filme pela Bahia, quase tudo é afro – os trajés, a dança, as expressões corporais, a música – menos os personagens; e por outro lado, a partir dessa exploração do universo afro se criou um mercado de consumo desses elementos representados – por exemplo a capoeira, e a culinária –, onde os negros

assumem o papel principal, “mestre Pastinha que abriu a primeira academia de capoeira Angola em Salvador Bahia, em 1935” (SOUZA, 2007, p. 131), grupos músicas percussivos como Olodum, Timbalada, Cortejo Afro, grupos de dança como o Ballet Folclórico da Bahia, que transforma a dança (dos orixás) rituais em espetáculo, além dos restaurantes ou cozinheiras que ganham a vida com as iguarias afro-brasileiras Dinha do acarajé, e a famosa cozinheira Dadá são um bom exemplo.

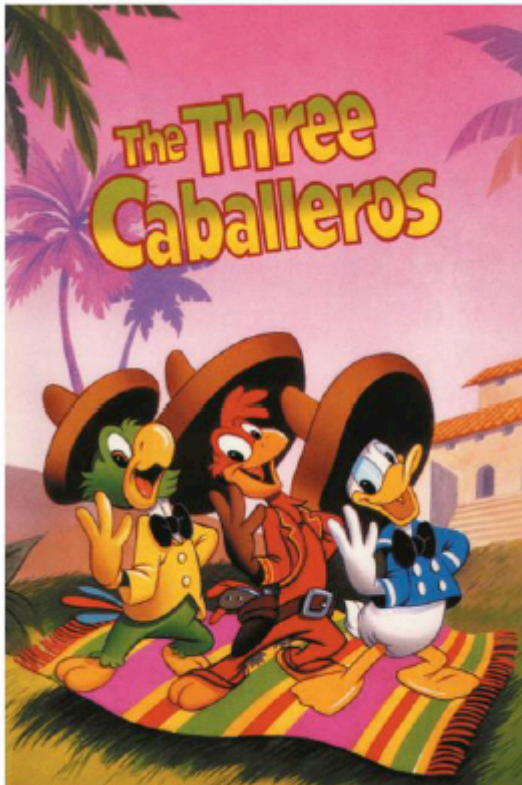


Figura 10: Filme da “Disney The Three Caballeros”, traduzido para “Você já foi a Bahia?”; publicidade do Restaurante da Dadá, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Existe ainda um mercado que se desenvolveu em torno do Candomblé, onde, além do banco de símbolos fornecidos pela religião – imagens e ferramentas dos orixás, plantas sagradas, búzios – que são representados como objetos de consumo, a própria prática “mágico-religiosa” funciona como possibilidade financeira.

Pai João foi indicado durante minha procura por um sacerdote afim de conhecer mais sobre os orixás que “governam” minha mente e ele fora descrito como um homem “jovem e muito legal”. Ao chegar em seu templo, Pai João levou-me até o altar. Primeiro perguntou sobre o meu signo astrológico (o que me pareceu fora do contexto), em seguida, jogou os búzios para saber mais sobre os meus orixás [...] Ao final da consulta [...] Pediu-me para checar minha saúde pelo menos uma vez ao ano e me

cobrou um valor considerável em dinheiro pela consulta. (PORT, 2012, p. 145).

Nesse contexto de exaltação da herança negra, onde, segundo alguns autores como Sansone (2003) e Souza (2007), a cultura iorubá foi “eleita”, com algumas “alterações”<sup>9</sup>, a representante da negritude brasileira, o candomblé foi o personagem principal no que se refere a representação, na Bahia, segundo (SANSONE, 2003, p. 106) “a cultura negra foi construída como uma cultura religiosa e mercantilizada sobre tudo em torno do universo simbólico do sistema religioso afro-brasileiro e de seus objetos africanos”. Exemplo dessa exploração do candomblé e da sua associação com a totalidade a cultura baiana, pode ser visto nos trabalhos dos artistas citados, Amado, Verger e Carybé, onde sempre terá uma “pitada” da religiosidade nos romances, uma fotografia de pai ou mãe de santo, ou uma pintura representando um orixá ou a cerimônia religiosa. Na década de 1960, outra geração de artistas utilizou o misticismo e a espiritualidade do universo afro-religioso baiano como fonte de inspiração, o movimento Tropicália, e nos anos de 1970 a herança afro-cultural baiana recebe total apoio do estado, prova disso é a criação da BAHIATURSA, órgão que organizou e difundiu o turismo da Bahia, nacionalmente e internacionalmente, segundo Zanlorenzi (1998) e Port (2012). O candomblé ainda pode ser visto como fundamental para outros discursos, que se distanciam do artístico e turístico, como o dos movimentos gays, o movimento ecológico, e o movimento negro, para maior entendimento desses aspectos indica-se a leitura do artigo “*O Candomblé em rosa, verde e preto*” do antropólogo holandês, Port (2012).

Em meados dos anos 50, um outro discurso foi sendo lentamente, delineado pelos veículos de comunicação: a definição gradual da Bahia como local turístico, exótico, místico, misterioso, calmo, um lugar do não trabalho. Por meio de ações promovidas pelo aparelho de estado, a Bahia (particularmente Salvador), começa a transverte-se para se oferecer ao forasteiro a cultura dos sujeitos que ela própria excluiu, ou seja os afrodescendentes (ZANLORENZI, 1998, p.6).

Segundo Zanlorenzi (1998), a partir de 1951 o turismo baiano é oficializado, na forma de lei, que “instituiu uma taxa de turismo sobre as passagens vendidas, diárias em hotéis, concessionárias e arrendatários de veículos marítimos, aéreos e terrestres” (ZANLORENZI, 1998, p. 7), com o gradativo crescimento do turismo o governo apostou cada vez mais

---

<sup>9</sup> Curiosamente, nesses primeiros tempos, o enaltecimento dos iorubas e a desvalorização dos bantos era parte integrante de uma ansiosa tentativa de dar ao resto do mundo uma imagem positiva do Brasil negro e, particularmente da afro-Bahia [...] os órgãos locais e federais de governo – com o Ministério da Cultura do Estado Novo em primeiro plano contribuíram para esse processo de conferir primazia aos iorubas, depreciando ao máximo aquilo que consideravam elementos “impuros” dos brasileiros negros e promovendo os outros aspectos da cultura negra que julgavam “mais puros”, dignos e civilizados. (SANSONE, 2004, p. 113).

nessa estratégia como desenvolvimento do estado, assim “As elites culturais da Bahia (em sua maioria branca) estavam ansiosos para lucrar com esse interesse renovado e passaram a explorar a rica herança cultural da população esmagadoramente negra” (PORT, 2012, p. 13). Com o surgimento da já mencionada BAHIATURSA, que institucionalizou os investimentos na promoção de eventos festivos culturais e esportivos, “entre 1979 a 1983 promoveu ou apoiou mais de 100 eventos [...] Organizou o ciclo de festas e o carnaval, que passou a ter cinco dias de folia” (ZANLORENZI, 1998, p. 8).

Aliando o *boom* artístico-cultural baiano ocorrido dos anos vinte aos anos setenta do século XX (PORT, 2012), a grande campanha midiática, a partir do anos cinquenta em torno do turismo excêntrico que a Bahia foi exposta, Zanlorenzi (1998). O interesse do Estado em lucrar com a herança cultural africana pode-se entender porque ele se consagrou como a “Roma Negra”, e porque paira sobre o imaginário não apenas dos forasteiros, mas também dos baianos, segundo Zanlorenzi (1998), a imagem do afrodescendente folclorizado, exótico, sensual, místico, “pronto para o consumo”, um povo que sofre, mas é feliz.

No campo político a palavra da autoridade tem o poder de agir sobre o mundo social e, de fato, instituí-lo. Da mesma maneira o pronunciamento de sujeitos sociais que ocupam espaços reais e simbólicos de prestígio – a exemplo da grande mídia – também tem o poder de exercer grande influência na formulação das representações coletivas. É essa a arquitetura da fala dos chamados mediadores simbólicos, ou seja, artistas e intelectuais que, através da literatura, das músicas e dos meios de comunicação de massa e da própria ciência, foram construindo dando forma e legitimando as imagens da Bahia. (ZANLORENZI, 1998, p. 17).

Desta maneira pode-se entender o afro “vendido” pela Bahia apenas como um dos vieses da negritude. Existe uma parcela de afrodescendentes baianos que se encaixa – em parte, ou totalmente – nos seguimentos desse “africanismo puro”. São, sobretudo, os grupos de intelectuais e ativistas negros, porém, existem ainda dois segmentos importantes na formação das expressões afro contemporâneas, a classe média negra baiana, e a periferia negra baiana, que normalmente são grupos subjulgados quando o assunto em questão é estética negra. (SANSONE, 2004, p. 115) “Para Batista e muito outros (entre ele, RAMOS 1939; CARNEIRO, 1937) a prática da cultura negra não podia ser conciliada com a mobilidade social ascendente, de modo mais geral com a modernidade” A formação da classe média negra na Bahia marca um novo momento da negritude, nesse contexto surgem novos movimentos negros bem como grupos carnavalescos inteiramente negros, segundo Sansone (2004), com a mobilidade social ascendente essa parcela da população se depara com as barreiras impostas pela cor da pele, e passam a exigir direitos trabalhistas igualitários e, conseqüentemente, cresce o interesse pelo orgulho negro.

Os agentes que possibilitaram o nascimento dessa pequena (em comparação a totalidade da população negra do estado) mas importante classe média negra baiana, para Sansone (2004), foram as possibilidades que se abriram no setor público, no mencionado governo Vargas, e o segundo fator de inserção dos negros no mercado formal de trabalho, foi o processo de industrialização, no setor petrolífero, pelo qual passou o Estado em meados dos anos cinquenta do século XX, com o surgimento das refinarias na região metropolitana de Salvador e alguns anos depois a construção do Polo Petroquímico em Camaçari.

### **3.3.2. O estado Afro: o cenário baiano**

Atualmente a Bahia se encontra imersa em um tradicionalismo dúbio, de um lado as tradições que vem se desenvolvendo a partir dos contatos globais, e do outro, os costumes transmitidos através das gerações de afrodescendentes. Tradições essas que podem ser observadas por exemplo: no uso de roupas brancas nas sextas-feiras referenciando-se ao orixá Oxalá; na presença da comida baiana<sup>10</sup> como prato principal das sextas-feiras em restaurantes da capital; na capoeira que aparece como alternativa de atividade física em academias; e nas dezenas de grupos músicas percussivos que surgem no estado. Todas essas expressões, carregadas de características deixadas pelos ancestrais africanos, que segundo Sansone (2004) “sofreu uma desestigmatização” ao longo das décadas, tornando-se cada vez mais correspondente a uma parcela da população baiana – sobretudo os intelectuais negros e a elite branca, e dialogando cada vez menos, de forma direta, com uma grande totalidade da população negra da Bahia.

O termo comunidade negra, usado com bastante frequência nos círculos políticos baianos e nos meios de comunicação de massa, não se refere à totalidade da população negra nem define uma “comunidade negra” [...] designando, antes, aqueles que frequentam os cinco terreiros de candomblé mais famosos, “tradicionais” e “puramente africanos” – um grupo de ativistas negros e um grupo de intelectuais negros. A expressão refere-se aos negros que praticam ostensivamente a cultura afro-baiana. (SANSONE, 2004, p. 114).

Mediante pesquisas empíricas, constata-se que a maioria da população pertencentes as classes C e D, em Salvador-Ba, são de tez escura, e considerando que na sua grande

---

<sup>10</sup> Comida preparada com o azeite de dendê, como o Caruru, o Vatapá e o Acarajé.

maioria são moradores de bairros periféricos (guetos, favelas ou vilas), afirma (SOUZA, 2007, p. 125) “com o crescimento das cidades, se concentraram nas suas áreas menos nobres - até hoje constituem, de forma geral, as parcelas mais desfavorecidas de todas as regiões do Brasil”, pode-se afirmar que as expressões nascidas nessas comunidades devem ser entendidas como características da estética afro. Por exemplo: a urbanização e as construções arquitetônicas, como os becos e lajes; o dialeto, as gírias; a expressão corporal, o gingado; costumes como a criação de pássaros; e o entretenimento, o jogo de domino e outros. No entanto, pouquíssimas vezes a estética das periferias é considerada de tal maneira, normalmente o que nasce na favela é entendido como popular, do povo, e frequentemente de “mal gosto”. Mas porque negar a parcela afro dessa estética quando a grande maioria dos seus praticantes são afrodescendentes? Em discursos, adquiridos através de entrevistas (Anexos B, C e D) a profissionais ligados à área de criação na capital baiana, como, Carol Barreto, Thais Muniz, e Najara Black, afirmou-se que expressões provenientes das periferias (Figura 11) poderiam ser tomadas como novos símbolos afro.



Figura 11: Foto de São Cristovão, bairro periférico de Salvador-BA. Fonte: Autoria própria, 2013.

Atualmente, a estética da favela vem sendo usada como inspiração por alguns designers como (Figura 12): a) a marca baiana FAVELA 9, onde os costumes característicos do gueto são reinterpretados como linguagem de moda; b) o bar intitulado FAVELA na Villa Madalena – bairro nobre de São Paulo; c) os irmãos Campana, que desenvolveram, além da cadeira favela, uma sapatilha na mesma linha, para a marca Melissa.



Figura 12: Publicidade da marca baiana Favela 9; Bar-restaurant Favela bar na Villa Madalena-SP; cadeira Favela irmãos Campana, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Essa estética também foi utilizada, como cenário ou personagem principal, em filmes de grande sucesso –nacional e internacionalmente – como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007), *Linha de passe* (2008). Além dos estilos musicais que brotam dessas comunidades, sobre tudo no Rio de Janeiro, como o funk, onde recentemente foi música (*Lelek Lek*) tema de um comercial do novo Classe A da Mercedes, levando o funk ao alcance do consumidor dessa luxuosa marca. Seria essa uma internacionalização da favela? Sim. Para Sansone (2003, p. 100) “o olhar específico dos estrangeiros decerto contribui para a criação de um tipo particular de ‘África’ no Brasil”, atualmente muitos eventos no Rio de Janeiro acabam como um baile funk. Vê-se circulando pelas mídias digitais imagens de celebridades globais (Figura 13) fazendo campanhas publicitárias no morro e se entregando ao ritmo musical carioca, além da interpretação da cantora (diva do pop americano) Beyonce, que em show no Rock in Rio (2013), cantou e dançou o *Lelek lek*.



Figura 13: Publicidade do Mercedes-Benz Classe A; modelo internacional, Cara Delevingne, no moro do Rio de Janeiro, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Outro exemplo da internacionalização da estética das comunidades periféricas pode ser encontrado em Paris, na França, onde é possível degustar pratos tipicamente brasileiros, e sentir-se parcialmente integrante desses guetos, no restaurante FAVELA CHIC (Figura 14), que estabelece uma releitura de costumes afros brasileiros. Para Sansone, (2004, p. 131) “os objetivos negros [...] comumente têm um sentido afro mais claro no exterior do que no âmbito local: eles como que se tornam étnicos ao viajar”. Assim como fizeram outros estrangeiros na representação dos signos afros, como os já mencionados, o argentino Carybé, o francês Pierre Verger, além do filme ítalo-franco-brasileiro de 1959, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 1960, *Orphée Noir* (Orfeu Negro).





Figura 14: Foto do restaurante Favela Chic na França. Fonte: Google, 2013.

Segundo dados do IBGE, em 2010, Salvador possuía a segunda maior população do país morando em favela. Essas comunidades que nasceram no final do século XIX, a partir do fim da escravidão, onde os ex-escravos ficaram sem posse de terra e acabaram migrando para regiões desabitadas e de difícil acesso próximas aos grandes centros comerciais. Além da população urbana sem-terra, segundo Souza (2007, p. 123) “ao longo do século XX, e principalmente a partir da década de 1930, a migração de negros e seus descendentes rumo às cidades cresceu cada vez mais”, em busca de melhores condições e novas oportunidades. Esses fatores contribuíram para o rápido crescimento dessas comunidades, não apenas na Bahia, mas também, nas principais capitais do país. A cultura nela desenvolvida caminhou paralelamente ao desenvolvimento de outras culturas urbanas, sendo a grande mídia a principal fornecedora de referências, para Sansone (2004, p. 98) “os meios de comunicação de massa tornaram-se mais importantes na construção de uma moderna cultura negra”. Assim, a mídia foi a principal influenciadora na construção das culturas contemporâneas.

Se quiser reclamar de mim, que reclame Mas fale das novelas e dos filmes do Van Daime Quem vive no Brasil, no programa do Gugu Rebolo, vacilou,

agachou e mostrou Volta pra América e avisa pra Madonna [...]

Porque tem proceder Pra que? Porque? Só tem paqueta loira, aqui não tem preta como apresentadora Novela de escravo a emissora gosta mostra os pretos chibatadas pelas costas Faz confusão na cabeça de um moleque que não gosta de escola.

(Só Deus pode me julgar, Mv Bill, 2002).

No trecho destacado da música do *rapper* Mv Bill, pode-se identificar duas relações entre um negro e a mídia televisiva. Na primeira estrofe identifica-se a presença da influência norte-americana no cotidiano dos guetos, através do cinema com o ator Van Daime, e da música com a rainha do pop, Madonna. Na segunda estrofe, é destacada a ausência da população negra nas mídias, ou uma representação negativada da mesma. Segundo Sansone (2003, p. 129) “os Estados Unidos são a referência dos negros da nova classe média”, para Carol Barreto “A influência dos negros norte-americanos na estética do *hip hop* como um todo, a apropriação da indumentária do basquete, com o *mix* que surge da cultura local”. Thais Muniz fala que “O *hip hop* norte americano, porque temos a imagem do negro bem sucedido. Com certeza o *hip hop* americano é um dos maiores referenciais da negritude.” E para Najara Black “eu sempre gostei do que eu via nos negros norte-americanos, se você vê nos filmes, aquilo ali pra mim era referência”.

Sem dúvida o *hip hop* norte-americano é hoje um dos maiores influenciadores da negritude baiana. Pode-se observar esse contato cultural, sobretudo, nos figurinos das bandas de *pagodão*<sup>11</sup>: boné aba reta; *batidão*, correntes grandes de prata com pingentes, igualmente, grandes; calças folgadas, mostrando a barra da cueca. Carol Barreto afirma “consumo está muito ligado ao *pagodão*, alguns ao grafite, e eu vejo esse universo do *pagodão* como uma expressão real de moda urbana em Salvador, de moda de rua”, já para Goya Lopes “a maior referência para a negritude hoje, são as tendências de moda, o negro quer ficar na moda.”. Sansone (2004, p. 136) afirma “O consumo, portanto, passou a funcionar como marcador étnico [...] tem sido um modo poderoso de expressar a própria cidadania”. Com o aumento das lojas de departamento, e conseqüentemente, a democratização da indústria da moda, que caminha de mãos dadas com o consumo ostensivo, hoje fica mais fácil para todos “ficar na moda”.

Há uma história de influência recíproca entre o consumo ostensivo e as expressões culturais negras, através da qual o consumo de um certo estilo pode tornar-se parte integrante da negritude. Assim, a despeito de muitos

---

<sup>11</sup> Estilo musical conhecido fora de Salvador como o termo genérico Axé. É o Tchan, Harmonia do Samba, e Parangolé são alguns exemplos do pagodão.

discursos sobre a negritude, que enfatizam a pureza cultural, os “laços ancestrais” e a oposição ao comércio como inerentes à identidade negra, a relação com a modernidade e a mercantilização é complexa, além de tão antiga quanto a criação de culturas negras no Novo Mundo. (SANSONE, 2004, P. 103).

Parte dos elementos estéticos originários desses bairros tem relação direta com o consumo, ou a falta dele, para Sansone (2004, p. 109) “é possível escolher entre produtos locais baratos e não étnicos e produtos étnicos globais e dispendiosos é mais caro ter uma aparência étnica do que assimilada”. Reutilização, ressignificação são termos inerentes ao dia a dia nas periferias, pode-se observar a aplicação desses conceitos desde a “criação” de brinquedos infantis: tampinhas de garrafa pet transformam-se em bolinhas de gude; um pneu com dois cabos de vassoura atravessados formam um “carro de corrida”; e inúmeros brinquedos criados a partir da reciclagem, sobretudo, de madeira e borracha (de sandálias). Mesmo na vida adulta, no cotidiano das casas, podem-se encontrar amostras dessas readaptações, como nos utensílios domésticos: garrafas pets que substituem jarras de suco ou água; embalagens de produtos, como margarina, são as *tupperwares*; embalagens de vidro (como extrato de tomate) viram copos; tubos PVC que servem como antena de TV; além dos objetos decorativos, que podem variar entre embalagens temáticas e brinquedos infantis.

O banco de símbolo sobre o qual se constrói a nova cultura negra é maior e mais variado do que nunca. O problema é que o acesso a esse banco de símbolos é determinado pelo dinheiro. Os objetos negros costumam ser caros. Prova disso é que o público leitor da revista *Raça Brasil* concentra-se nas cidades mais abastadas, e não nas regiões em que a maioria da população é negra e mestiça. (SANSONE, 2004, p. 130).

Os presépios natalinos (Figura 15) – símbolo da religião católica – capturados pelas lentes do fotógrafo baiano Edgard Oliva, são bons exemplos da aplicação dos conceitos, além de brinquedos, é possível encontrar quaisquer outros elementos, como lâmpadas, isqueiros, conchas, nesses arranjos. A confecção dos presépios, normalmente, segue a mesma linha da decoração das casas.



Figura 15: Fotos do trabalho “A Grande Arca”, do fotógrafo baiano Edgard Oliva. Fonte: Fotografiaecultura, 2013.

A religiosidade, de matriz africana, foi uma das esferas que mais forneceu símbolos para a constituição do que se entende por afro atualmente, desde o uso das representações das ferramentas dos orixás, até as livres adaptações, dos termos ou parte de canções pertencentes ao ritual do candomblé, por cantores do Axé, segundo SANSONE (2004) “afro-baiana é uma expressão que costumava aplicar-se a uma definição da cultura, como centrada em torno da prática e dos símbolos do sistema religioso afro-baiano”. Dessa forma uma grande parcela da população negra baiana tem acesso ao “puramente africano” de maneira espetacularizada, como exemplificou PORT (2012) no texto “*Candomblé em rosa, verde e preto*”, na abertura da parada gay de 2003 em Salvador, que se inicia com um *ode* para Exu<sup>12</sup> e o tradicional banho de pipoca feito por sacerdotisas em trajes completos, ou em cerimônia (com grande mídia local) no terreiro de Mãe Stella, com celebridades dentre elas o então prefeito da cidade, e o ministro da cultura, respectivamente, Imbassay e Gilberto Gil. Outra forma de acesso ao tradicionalismo afro-baiano pode ser encontrado nos centros, comercial e histórico, as “rotas turísticas”, onde sempre terá uma roda de capoeira – no Pelourinho, pessoas trajando-se com estampas afro ou até mesmo com roupas cerimoniais do Candomblé, além das inúmeras lojas com *souvenirs* afro-baianos, tecidos afros, pinturas afros, esculturas afros, artigos referentes aos rituais religiosos (Figura 16).

<sup>12</sup> Deus do panteão afro-brasileiro, responsável por “abrir os caminhos” nas realizações pessoais.



Figura 16: A afro-baianidade no comercio da Bahia. Fonte: Autoria própria, 2013.

Enquanto que, nos becos dos bairros periféricos, dificilmente, será presenciado o uso de estamparia afro, ou senhoras trajando-se com anáguas e saias rodadas. O que se encontra é uma população inserida num contexto global, onde o capitalismo, e a tecnologia interferem assim como em outras comunidades. Atualmente o *jeans*, e camisetas básicas tem mais ressonância com a maioria da população negra que os trajes feitos com capulana, ao passo que as religiões evangélicas, que crescem consideravelmente nesses bairros, rivalizam ou dialogam mais com o cotidiano periférico que o Candomblé, onde segundo (SANSONE, 2004, p. 89) “os jovens são menos religiosos do que seus pais e frequentadores menos assíduos da Igreja Católica, das igrejas protestantes e do candomblé”. Para alguns historiadores, antropólogos ou ativistas negros, essa população negra sofreu um processo de alienação em decorrência dos fatos históricos, porém Sansone (2004) afirma:

Aliando-se à tese defendida por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro*, afirmo que as culturas negras sempre foram, de fato, o resultado da manipulação e da mercantilização, e que a moderna cultura negra não pode ser entendida como a expressão contemporânea de uma antiga tradição. Se existe essa tradição antiga, ela mostra que as culturas negras não são estáticas, e que são constantemente construídas e reconstruídas. Caberia dizer que as culturais negras são tão pouco “naturais” e resistentes a mudança quanto as “culturas brancas”. (SANSONE, 2004, p. 136).

As ruas da cidade de Salvador – BA, onde transbordam expressões da negritude, são de fundamental importância para essa pesquisa seja: a rua do afro-espetáculo, que se desenvolveu em decorrência do turismo “exótico” local, e que vem “tornando-se onipresente nos folhetos e homepages ([www.bahiatursa.br](http://www.bahiatursa.br))”, (SANSONE, 2004, p. 116); ou as ruas, becos, e vielas do afro-popular, que vem se construindo e reconstruindo assim de se descolar do estigma “étnico-primitivo” e corresponder à contemporaneidade. No

desenvolvimento da estampa afro-contemporânea a observação, e levantamento desses dois *locus* são de extrema relevância como referencial imagético, pois, é do cruzamento desses dois mundos que será extraída a ressignificação do afro.

## Capítulo 4

# SUPERFÍCIES E PADRÕES

Adentrando o campo que envolve especificamente o desenvolvimento projetual, nada mais coerente que iniciar discorrendo sobre a base – o tecido – que será beneficiado com o resultado final dessa pesquisa – a estamparia afro contemporânea. No decorrer desse capítulo pretende-se traçar uma breve viagem histórica sobre a criação o desenvolvimento e comercialização desse suporte que, segundo Pezzolo (2007, p. 21), “nos acompanha dia e noite, durante toda a vida, do nascimento à morte”, identificando as principais sociedades, onde se criaram ou aprimoraram as técnicas de fazer existir a partir do tecer. Destacando o papel social, econômico, cultural e, político que esses tramados exerceram em algumas dessas sociedades, e suas transformações em decorrência da globalização, a exemplo do intercâmbio existente entre os povos africanos e os seus descendentes brasileiros, que são o foco dessa monografia.

Além do levantamento histórico, faz-se necessária a abordagem dos tipos existentes de tecidos, que tem suas especificidades determinadas pela sua composição, a matéria-prima do qual é constituído, que transitam entre: naturais – vegetais, animais e mineral; e químicos – artificiais e sintéticos, derivados de processos ou substâncias químicas. Esse último grupo surgido graças aos avanços tecnológicos, vem interferindo significativamente, tanto nos processos de criação do têxtil, como nas transformações dessa superfície, seja ela a aplicação de textura, tingimento ou estamparia.

O beneficiamento têxtil, o principal interesse dessa abordagem, terá seu foco direcionado para a estamparia afro, identificando as interferências que a mesma sofreu a partir dos contatos globais vividos pelos continentes – África e América. Além do enfoque nos diferentes tipos de padronagens que se encaixam no estilo afro, o presente capítulo se dispõe a identificar linguagens contemporâneas sobre o novo afro.

## 4.1. TRAMANDO A SUPERFÍCIE

O ato de criar superfícies através da trama, de acordo com Pezzolo (2007) originou-se paralelamente ao desenvolvimento do conhecimento humano há mais de 24 mil anos, durante o Período Paleolítico. Assim, para John Heskett (1997) pode-se entender que no decorrer da história da humanidade a capacidade do homem de produzir design está ligada diretamente a descoberta das mãos, a partir desse conhecimento, surgiu a necessidade de criar utensílios que estendessem as suas capacidades corporais, a fim de solucionar os seus problemas, e, segundo São Tomas de Aquino (*apud* FISCHER, 1963, p. 11), “*habet homo ratio nem et manum*” (o homem possui razão e mão).

Os primeiros tecidos nascem dessa necessidade de proteger o corpo das intempéries naturais, “sabemos que aquelas foram épocas glaciais e que havia a necessidade de vestimentas e calçados” (PEZZOLO, 2007, p. 49). Heskett (1997) coloca que, uma vez adaptados às novas tecnologias naturalmente, dar-se-á início ao aprimoramento da mesma, nessa perspectiva também o campo têxtil se desenvolveu.

Os primeiros tecidos nasceram da manipulação das fibras com os dedos. Assim o homem deu início à arte da cestaria, e de sua evolução surgiram os primeiros tecidos. Descobrimos novos modos de entrelaçar, novos desenhos foram criados e outras texturas foram sendo descobertas. Os primeiros cestos e os primeiros têxteis se diferenciavam não apenas pelas técnicas usadas em sua elaboração, mas principalmente, pela escolha das matérias a serem tramadas. Fibras elásticas garantiam tecidos flexíveis (PEZZOLO, 2007, p. 13).

A tecnologia de tecer, criada pelos Neandertais, gradualmente evoluiu juntamente com o aprimoramento das fibras. Segundo Pezzolo (2007), essas fibras orgânicas deram origem aos tecidos naturais que conhecemos hoje, como: o algodão e o linho de origem vegetal, produzidos com a celulose<sup>13</sup>, “são duráveis e têm propriedades que permitem que a pele respire” (UDALE, 2009, p. 31); e a seda e a lã de origem animal, desenvolvidas com a proteína<sup>14</sup>, uma importante característica – da lã (o tecido animal mais antigo) é sua capacidade de conservar a temperatura natural do corpo humano (PEZZOLO, 2007). No decorrer da história os tecidos foram adquirindo novos valores, para além da sua função primordial, transformando-se em símbolo de status e marcador social.

---

<sup>13</sup> “A celulose é feita de carboidrato e constitui a parte principal das paredes da célula vegetal”, UDALÉ (2009)

<sup>14</sup> “A proteína é essencial à estrutura e à função de todas as células vivas [...] vem de fibras de pelo e é mais utilizada na produção de têxtil” UDALÉ (2009)



Esses tecidos carregam uma longa história cada um com suas especificidades. Pezzolo (2007) refere, por exemplo, a lenda<sup>15</sup> que envolve a criação da seda; as recentes descobertas de resíduos de tecidos de algodão no México mais antigos que os algodões indianos; o uso do linho para mumificação, e a não utilização da lã no vestuário por ser considerada suja no Antigo Egito. Os Quadros<sup>16</sup> 01 e 02 apontam um panorama resumido, pesquisado em Pezzolo (2007) e Udale (2009), identificando os principais fatores que envolvem a trajetória do têxtil orgânico, para um aprofundamento maior sobre a história desses tecidos.

Tabela 1: Tecidos de origem vegetal

<b>TECIDOS X INFORMAÇÕES</b>	<b>ALGODÃO</b>	<b>LINHO</b>
ORIGEM DA FIBRA	Vegetal	Vegetal
DATA DE ORIGEM	3.200 a.C e 5.800 a.C.	8.000 a.C.
LOCALIZAÇÃO	Índia e México	Egito
DATA DE MECANIZAÇÃO DO PROCESSO	Em 1794	Em 1660 surgiram ateliês pré-industriais.
PRINCIPAIS PRODUTORES	China e a Índia são os maiores produtores, e o Egito possui o melhor algodão do mercado. EUA, Brasil, México, Peru, Turquia, estão entre os principais produtores.	França, Bélgica, Polônia, República Checa, e Holanda. A União Europeia atingiu 775 mil toneladas em 2004 (86% corresponde à França e Bélgica)

<sup>15</sup> A imperatriz chinesa Xiling Shi tomava seu chá no jardim [...] quando algo caiu dentro da sua xícara [...] o casulo molhado pelo chá quente deixou que uma pontinha de seu filamento aparecesse” (PEZZOLO, 2007)

<sup>16</sup> Todos os dados levantados nesses quadros (A e B) foram extraídos dos autores: Pezzolo (2007) e Udale (2009).

Tabela 2: Tecidos de origem animal

<b>TECIDOS X INFORMAÇÕES</b>	<b>LÃ</b>	<b>SEDA</b>
ORIGEM DA FIBRA	Animal	Animal
DATA DE ORIGEM	Período Neolítico (10000 a.C. a 4000 a.C)	Cerca de 2697 a.C.
LOCALIZADO	Mesopotâmia	China
DATA DE MECANIZAÇÃO DO PROCESSO	Em 1850	No final do séc. XIX, sob processo de mecanização se cria a seda artificial.
PRINCIPAIS PRODUTORES	Austrália, Nova Zelândia, África do Sul e Uruguai representam 80% da produção mundial.	China lidera a produção têxtil com 76% de participação, sucedida pela Índia com 17,7%, e Vietnã com 2,7%. O Brasil ocupa a quinta posição desse quadro.

Dentre esse grupo dos principais tecidos de origem natural (algodão, linho, lã e seda), os mais usados na confecção de vestuário, existe uma lista que envolve outras fibras provenientes de diferentes matérias-primas orgânicas, comumente usadas na decoração (cortinas, tapetes, etc.) ou em acessórios de moda (bolsa, sapatos, etc.), dentre os vegetais. De acordo com Pezzolo (2007), além do mencionado algodão, existe a fibra de coco, em tecidos feitos a partir de sementes e frutos; o antigo linho, o cânhamo, juta, rami, basho<sup>17</sup>, produzidos a partir de caules; o sisal e a ráfia, derivados de folhas. E no grupo do têxtil de origem animal: a lã, proveniente de diferentes animais como, o carneiro, cabra, coelho, llama, alpaca, camelo, vicunha, e laque, são alguns deles; a crina, produzida pelos cavalos, asnos e bois; e a seda, vinda do bicho-da-seda.

Tão antigo quanto, ou mais do que a confecção de tecidos a partir da trama de fios, afirma Pezzolo (2007) são os não-tecidos, assim chamados pela diferença em sua

<sup>17</sup> Extraído do caule de um tipo especial de bananeira do Japão, (PEZZOLO, 2007).

produção, onde os fios não são tramados e sim misturados e prensados; o feltro é um bom exemplo dessa categoria de superfície têxtil.

[...] chamado de não-tecido, o feltro resulta de uma mistura prensada de fibras animais. Pode ser classificado como um dos mais antigos materiais utilizados pelo homem como proteção. O feltro difere de qualquer outro material pelo fato de suas fibras não serem fiadas, nem tecidas, nem trançadas, nem tricotadas. Fiapos de lã ou de pelos misturados, emprestados e comprimidos foram úteis aos homens primitivos e hoje, elaborados como todo o cuidado, têm utilização variada, que vai da moda à decoração de ambientes, do objeto do cotidiano a obras de artesanato, com destaque especial nas mãos de exímias chapeleiras! (PEZZOLO, 2007, p. 219).

O vasto campo dos tecidos se estende além dos provenientes das matérias-primas naturais, existe ainda um grupo chamado tecidos químicos (UDALE, 2009), que podem ser produzidos: com fibras celulósicas, que são os tecidos artificiais, e; não celulósicas, denominados tecidos sintéticos. A principal diferencial dos têxteis produzidos com fibras celulósicas – que também constituem tecidos naturais de origem vegetal – é o processo químico que envolve a obtenção da fibra, a exemplo do primeiro tecido artificial produzido pelo homem o raion, desenvolvido com fibras originárias de polpa de madeiras (UDALE, 2009, p. 24). Segundo as autoras Pezzolo (2007) e Udale (2009) esse grupo de tecidos começou a ser produzido e disponibilizado para o mercado depois da Primeira Guerra Mundial, período no qual os avanços tecnológicos ganharam força e foram gradativamente introduzidos no cotidiano social. A exemplo do acetado de celulose “mas conhecido como acetato, foi introduzido durante a Primeira Guerra Mundial como revestimento de asas de aeroplanos e então desenvolvido em fibra” (UDALE, 2009, p. 19).

Seguindo o pensamento do arquiteto inglês Augustus Pugin (*apud* CARDOSO, 2008, p. 43) que “uma estética pode ser moral ou imoral [...] um material imitando o outro (p.ex., plástico tratado para parecer madeira) constituiria uma instância de engano ou mentira”, poderia afirmar que parte dos têxteis químicos carregam essa estética imoral, que, segundo Udale (2009), é o caso do: raion que possui similaridades com o algodão; o acetato que possui semelhanças visuais à seda; ou o acrílico, que apresenta aspectos visuais e táteis da lã. O Quadro 03 indica a variedade apontada por Pezzolo (2007) existente nesse grupo de têxteis.

Tabela 3: Tecidos Químicos

<b>TECIDOS QUÍMICOS ARTIFICIAIS</b>	Matéria-prima natural vegetal	Raiom (acetato e viscose) Modal Tancel
	Matéria-prima natural mineral	Amianto Fibra de carbono Vidro Metálica: ouro, prata, cobre, alumínio, latão
	Matéria-prima natural animal	Lanital (obtida a partir da lactose)
<b>TECIDOS QUÍMICOS SINTÉTICOS</b>	Obtidos do petróleo	Acrílico Elastano (lycra) Poliamida (náilon) Poliéster Polipropileno

O desenvolvimento dessas novas tecnologias têxteis não excluiu o uso das antigas tecnologias, tão pouco dos materiais orgânicos. Essas fibras – orgânicas ou químicas – em alguns casos são usadas conjuntamente, atualmente na composição de tecidos pode-se observar a combinação de mais de uma fibra (PEZZOLO, 2007): seja entre fibras químicas, *modal stretch* (65% modal, e 35% poliamida) e a viscolycra (viscose e elastano), ou; entre naturais e químicas, *modal algodão*, cotton (poliamida, modal e algodão), modal linho, são alguns exemplos. Essas peças mistas são constituídas a partir do seu tramado, em visita a fábricas têxteis proporcionadas pelo Curso<sup>18</sup>, pode-se observar que as porcentagens das diferentes matérias das peças correspondem ao número de bobinas carregadas com as fibras distintas, por exemplo, em uma máquina de tecelagem (Figura 17) com cem bobinas onde noventa delas são de fibras de algodão e dez de elastano, o tecido fabricado será 90% algodão e 10% elastano.

<sup>18</sup> Especialização em Design de Superfície da Universidade Federal de Santa Maria.

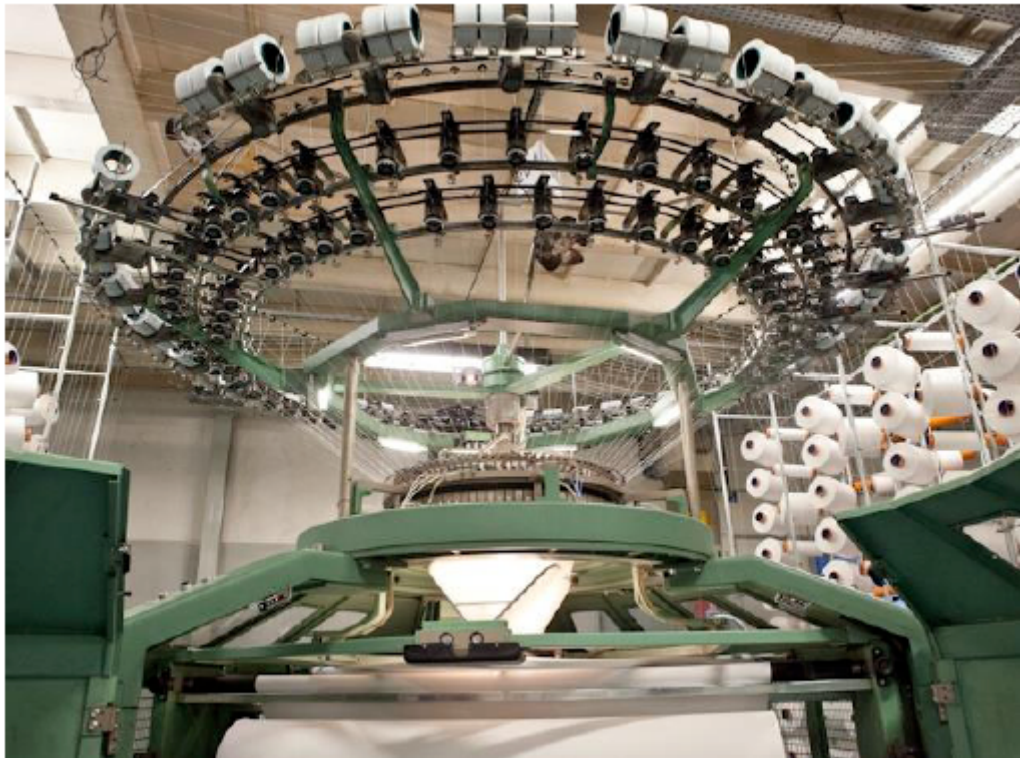


Figura 17: Tear circular industrial. Fonte: textilia.net, 2013.

A importância da tecelagem, que se transformou no decorrer dos avanços tecnológicos passando das mãos para as máquinas a vapor até as atuais tecelagens computadorizadas, não fica restrita apenas à composição dos tecidos. Os diferentes tipos de têxteis que conhecemos atualmente, como o *jeans*, os canelados, o voal, a lona, são dados pelas inúmeras maneiras de se tramar os fios, “entretanto, são três os ligamentos ou ordens básicas de cruzamentos dos fios da trama com os fios do urdume: ligamento tafetá, ligamento sarja e ligamento cetim” (PEZZOLO, 2007, p. 97), a diferença entre esses três tipos de ligamentos podem ser observadas na Figura 18.

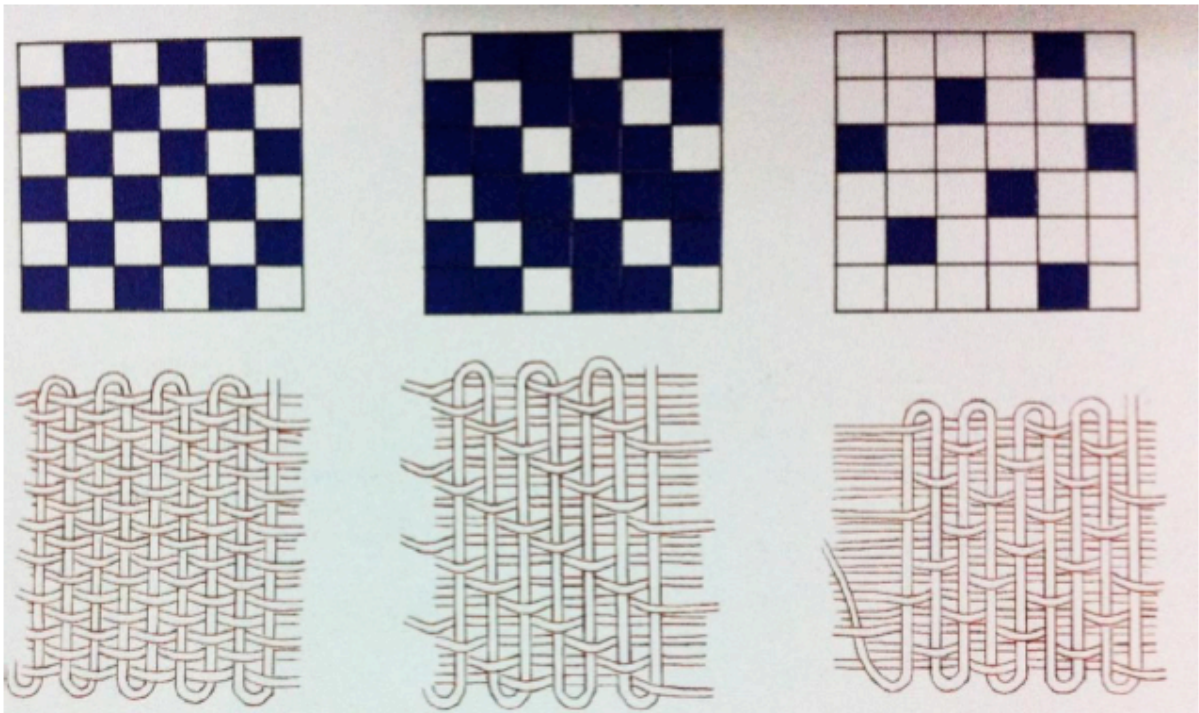


Figura 18: Diferentes tipos de tecelagem. Fonte: PEZZOLO, 2007, p.162.

Existem, ainda, classificações pela formação dos tecidos, que se dividem entre tecidos planos, malhas, laçada, especiais, e não-tecidos. Segundo Pezzolo (2007), nos tecidos planos constituídos pelo tramar dos fios (como na Figura 18), englobam-se: tecido liso, que possui aspecto uniforme; tecido maquinado, que apresenta características especiais como relevos definidos; tecido de jacquard, que formam superfícies decoradas na trama de fios de diferentes cores; tecido estampado, que no seu acabamento recebe aplicação de cor ou desenho. A malha é constituída pelo “entrelaçamento de laçadas de um ou mais fios” – como no tricô, esse entrelaçamento dá origem a três variáveis de malhas: malhas de trama; malha de teia ou urdume; malha mista (PEZZOLO, 2007. p. 162). As outras formações podem ser exemplificadas como: a renda, um tecido do tipo laçado; laminados, emborrachados, são tecidos do tipo especial; e alguns lenços de higiene ou toalhas para limpeza, exemplos de não-tecidos.

Cada vez mais a tecnologia tem interferido tanto nos processos de desenvolvimento de tecidos, como é o caso dos teares computadorizados, ou das máquinas da empresa alemã *STOLL* (Figura 19) a qual, com uma rápida programação pode gerar uma peça elaborada de malharia retilínea. Por outro lado, no campo das fibras, que cada vez mais aumenta sua variedade, atualmente até garrafas PET são usadas como fornecedora de matéria prima para fibras; e os próprios tecidos, no caso os novos têxteis, que transitam dos chamados *fast skin* (pele rápida) usados nos esportes ou os tecidos vivos (Elektek), que

dentre algumas características, transmitem sinais elétricos sem fio (para maior entendimento indica-se as autoras Pezzolo, 2007 e Udale, 2009).



Figura 19: Máquina de malharia retilínea da marca Stoll. Fonte: revoianmalhas.wordpress, 2013.

Todavia esse campo envolve aspectos importantes para essa pesquisa, sobretudo no que tange ao beneficiamento têxtil onde se localiza a estamparia. Porém, antes de adentrar nessa indispensável abordagem, faz-se importante um recorte sobre aspectos sociais que marcaram a trajetória dos tramados no mundo e, em particular, no continente africano.

#### **4.1.1. Tecidos e Sociedade**

O tecido, o traje e o ser humano caminham juntos desde os tempos primitivos. No decorrer da evolução dessa tríade, todos foram se transformando e adquirindo valores: o tecido transitou entre objetos de proteção, moeda de troca, decorações de móveis e ambientes, para hoje “ganhar vida” – como os já citados tecidos vivos; o traje por sua vez, segundo (PEZZOLO, 2007, p. 27) “tinha a função de proteger os órgãos genitais contra possíveis malefícios e não por sentimento de pudor”, circulou como marcador social em diferentes sociedades, e atualmente até pode ajudar no desempenho de esportistas – como

o caso da *fast skin*; e o homem segue como “criador” e agente impulsionador das mudanças impostas nas duas primeiras peças desse quebra cabeça.

Mas não foi apenas a proteção contra intempéries ou por necessidade em combates que o homem começou a cobrir seu corpo. Outros motivos foram sendo somados: o desejo de mudar a aparência, de marcar superioridade, de determinar hierarquia, posição social, de ostentar riqueza. Nessa preocupação com a aparência, os tecidos [...] tiveram papel relevante. (PEZZOLO, 2007, p. 259).

Os tecidos inúmeras vezes aparecem em citações relacionadas a comercialização de objetos, dentre as primeiras civilizações, “para os Faraós os tecidos constituíam um produto de troca particularmente apreciado no exterior”, como referem (EL-NADOURY; VERCOUTTER, 2010, p. 148). Os autores ainda lembram que o linho foi uma importante fonte de riqueza para os Faraós, ajudou a transmitir o legado do Egito por outras civilizações e exerceu papel expressivo na crença da vida após a morte Pezzolo (2007), onde foi utilizada na mumificação dos corpos. Além dos tecidos produzidos com o linho, Devisse e Vansina (2010) afirmam, que a confecção de tapetes constituiu um papel significativo na economia egípcia do século IX. “No Sahel, faixas de algodão tecido ou gabak possuíam valor expressivo em pagamentos elevados, como taxas e compensações matrimoniais” (PEZZOLO, 2007, p. 235), e futuramente no Congo e África Central por volta do século XIV, a fibra relevante foi a ráfia, onde pedaços de tecidos produzidos com essa fibra exerciam papel de moeda no comércio.

Os tecidos da África negra, com sua variedade de matérias e suas cores vibrantes, além de serem usados em vestimentas, desempenham papel importante na vida das diferentes sociedades. Os trajes são vistos como símbolos da prosperidade do grupo. A qualidade, o tamanho e a ornamentação das roupas revelam a classe social das pessoas. Em rituais nos quais os personagens se cobrem da cabeça aos pés, os tecidos têm grande importância e constituem atributos indispensáveis. (PEZZOLO, 2007, p. 235).

Como se pode observar no primeiro capítulo dessa monografia, o continente africano sofreu algumas influências estrangeiras – muçumanas e europeias – essas contribuíram para mudanças sociais e, conseqüentemente, modificações no trajar-se. A vestimenta muçumana, túnicas e o *Taqiyah*<sup>19</sup> foi incorporada em algumas regiões, sobretudo no norte da África, onde, entre o século VII e XI, o legado da produção do algodão constituído no Oriente chegou e se desenvolver com sucesso, Devisse e Vansina (2010), dizem que alguns

---

<sup>19</sup> Chapéu islâmico.



séculos mais tarde seria a vez da cultura europeia cruzar e deixar a sua marca nos costumes africanos.

O continente africano não foi o único a sofrer influências europeias, parte considerável da cultura ocidental – incluindo o Brasil – foi criada pautada em costumes provenientes da Europa. Nessas sociedades os tramados também exerceram um papel importante como signo de status, como exemplo. De acordo com Pezzolo (2007), nos séculos XIII e XIV, proibiam-se os plebeus de se vestir com trajes utilizados pela alta classe. Os tecidos iam além das vestes, antes da Primeira Guerra Mundial, famílias de prestígio trocavam suas decorações, e nela incluíam-se os revestimentos dos estofados e paredes, cortinas, tapetes e outros, ao menos quatro vezes ao ano.

Os têxteis produzidos no Oriente (o cetim, o veludo, o brocado) consumidos, em grande quantidade a partir das Cruzadas pelos europeus, ao longo dos séculos se transformaram em uma valiosa peça para o comércio exportador da Europa; com o tempo cidades como Lyon na França, Veneza, e Florença na Itália, e países com Holanda, e Inglaterra foram se transformando em importantes polos têxteis, no mercado que se desenrolava pelo Oceano Atlântico. Segundo Duplessis (2010), a quantidade de tecidos exportados e reexportados pela Inglaterra, no início do século XVII cresceu consideravelmente, tendo como maiores importadores a África e a América, “a França e a Holanda [...] também experimentaram um crescimento notável nas exportações e reexportações de têxteis para a África Ocidental e para as Américas” (DUPLESSIS, 2010, p. 48). A Holanda exercia tamanha influência no comércio entre Europa e África, que funcionou como um agente transformador da estamparia afro.



Figura 20: Padrão Louis Vuitton e estampa Chitão, respectivamente. Fontes: Google, 2013.

Em meio a esse comércio globalizado circulavam não apenas os tecidos, porém, esses em muitos casos levavam consigo pedaços das diferenças culturais na decoração das suas superfícies, como: os clássicos, florais, *animal print*, *paisley*, geométricos; aos mais modernos, *pied-de-poule*, missoni, o famoso xadrez Burberry. O design de superfície, em alguns casos, carrega um poderoso papel como marcador social (Figura 20); exemplos desses signos socioculturais atribuídos aos padrões podem ser notados no chitão, que, no Brasil é tratado como regional ou, em alguns casos, como tropical; nas estampas tipográficas, que muitas vezes carregam o nome da própria marca; e na estamparia afro, comumente chamada de padrões étnicos que, além do uso como uma padronagem qualquer, vem sendo utilizada como símbolo de afirmação da negritude.

## 4.2. TECIDOS E PADRÕES AFRO

Assim como alguns aspectos da cultura africana – religião, arquitetura, algumas línguas, certas escritas – o campo dos têxteis também sofreu influências estrangeira, segundo Pezzolo (2007) habilidosos no desenvolvimento das fibras vegetais (como o linho e o algodão), “os nativos sabem extrair da natureza os produtos indispensáveis à sua vida no continente negro, incluindo a manufatura de tecidos” (PEZZOLO, 2007, p. 263), foi através de fatores externos que os africanos adquiriram o gosto pela produção e consumo de outros tecidos, como a seda, que foi adotado inicialmente pela burguesia africana. Segundo Duplessis (2010), os tecidos muitas vezes foram usados como pactos de aliança entre culturas estrangeiras e líderes africanos, além de servir como pagamento da mão de obra servil.



Figura 21: Pintura em linho 1300-1200 a.C..Fonte: Artfixdaily, 2013.

A arte de trabalhar as superfícies têxteis, segundo autores como Devisse e Vansina (2010) e Pezzolo (2007), desenvolveu-se em diferentes períodos com características particulares em distintas regiões do continente africano. Com início na antiga civilização egípcia, o tramar das fibras de linho fornecia suporte para os mais variados fins, comumente utilizados no vestuário, sobretudo na sua versão descolorida “que significavam status social elevado por causa da pureza da cor” (PEZZOLO, 2007, p. 184). Esses tecidos serviam também como base para pinturas, como se pode observar na Figura 21, que atendiam variados fins, até mesmo como decoração (escritos em hieróglifos) nas faixas utilizadas como bandagens para mumificação. As cores utilizadas nos tingimentos eram extraídas de diferentes matérias-primas naturais, como argila, insetos, vegetais, e minerais.

Na África subsaariana pode-se destacar (Figura 22): as superfícies trabalhadas com a ráfia, “fibras extraídas das palmeiras africanas” (PEZZOLO, 2007, p. 238), utilizada na tecelagem e no bordado, para confecção de tapetes, bolsas, calçados e outros acessórios; ou os tecidos kenté, que “fazem parte de uma tradição secular de tecelagem de faixas criadas pelas solicitações da realeza” (PEZZOLO, 2007, p. 239), produzidos com algodão ou seda, em Gana, sua utilização transita entre decoração e vestuário.

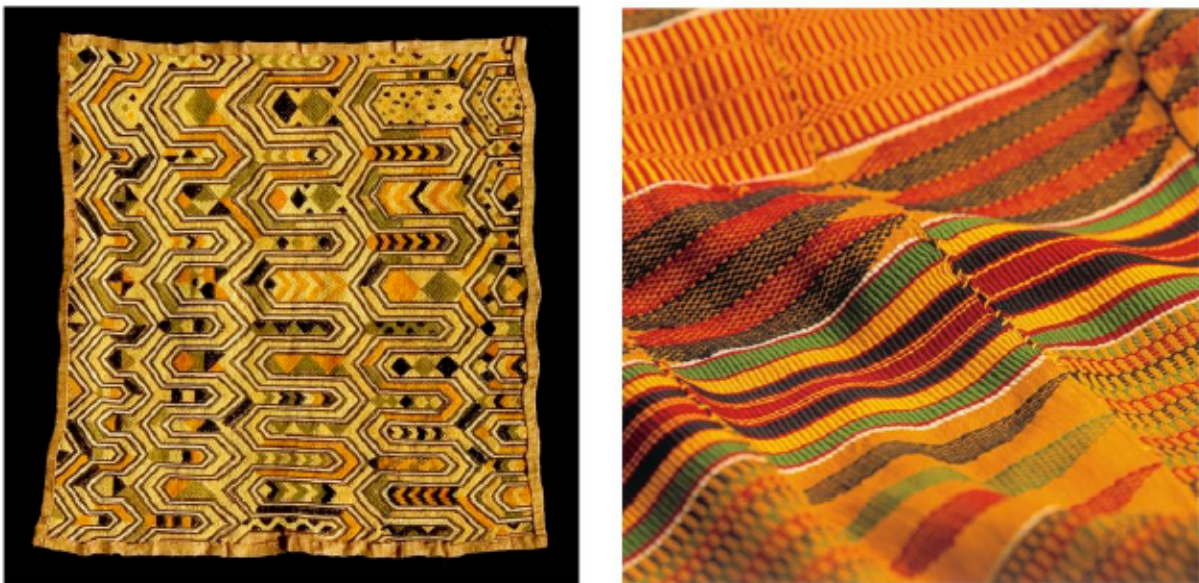


Figura 22: Tapete produzido com ráfia e tecido kenté, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

O vestuário é o campo onde a estética afro ganhou bastante visibilidade, através das suas padronagens, o qual carrega o signo de estamparia étnica, segundo Udale (2009) o termo estamparia étnica normalmente é empregado às estampas de caracteres africano ou

indiano. Os primeiros padrões que caracterizam a partir do seu estilo a atual estamparia afro são chamados de Bogolan (Figura 23).

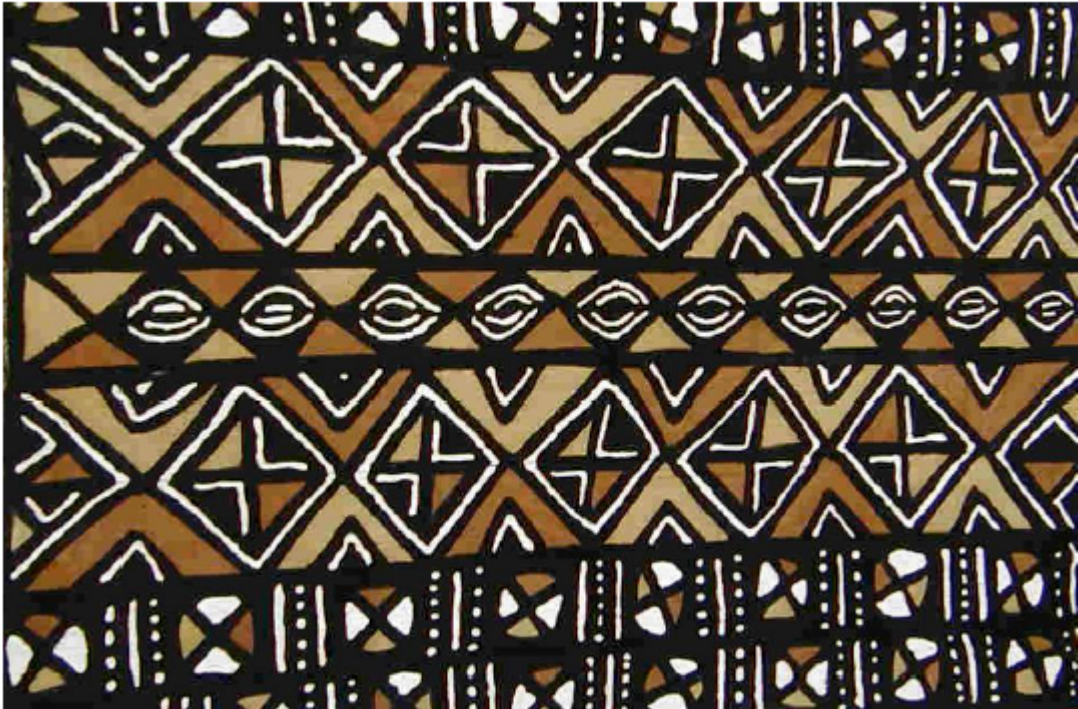


Figura 23: Estampa estilo Bogolan. Fonte: SAGATOURS, 2013.

A estamparia Bogolan, segundo Pezzolo (2007), é proveniente do grupo Bambara, da África ocidental, e carrega na sua história a particular divisão na produção, onde o homem fica responsável pela tecelagem do tecido e mulher pela sua estampagem. Sendo a principal característica das primeiras estampas desse estilo o uso de lama, através de um processo que começa com a fermentação, durante um ano, da lama (em jarros) para obtenção da tinta, seguido do tratamento especial do tecido que era banhado com solução à base de folhas e casca de árvores. Tinta e tecido preparados, as formas geométricas irregulares ganham vida a partir da pinturas manuais feitas com bambu e ou pedaços finos de madeira (Figura 24). Após, os tecidos estampados seguiam para um banho de sol para fixação da tinta, o processo se repetia de acordo com a necessidade de tonalidades mais escuras. O uso desses tecidos estampados – os Bogolan – era restrito a situações específicas, onde se envolvia o sangue: “para os homens, ela estava ligada à atividade de caça. Para as mulheres, o tecido estava relacionado a ritos de passagem à idade adulta, casamento e nascimento” (PEZZOLO, 2007, p. 242).



Figura 24: Pinturas dos tecidos Bogolan. Fonte: Google, 2013.

A estamparia africana sofreu transformações com a globalização, ganhando novos elementos como a estética do *batik*. As estampas da companhia VLISCO (Figura 25) servem como um exemplo apropriado desse processo de interferências globais. Originadas na Indonésia como estampa “batik”, segundo Pezzolo (2007) viajaram para a Holanda (antiga colonizadora da Indonésia), onde a empresa iniciou uma produção de larga escala dessas estampas indonesianas visando o mercado que se abria na África Ocidental. A exportação dos tecidos estampados teve uma boa aceitação do povo africano, tanto que atualmente os *batiks* são entendidos como “estamparia africana”.



Figura 25: Estampas da Companhia VLISCO. Fonte: vlisco.com, 2013.

O design desenvolvido pela companhia conscientemente incorporou novos elementos estéticos relevantes para o mercado africano, onde se englobam signos tradicionais africanos, e novos elementos que se caracterizam como símbolos de status, computadores *laptop*, ventilador, bolsas, celulares, são alguns deles. Da África, essas “autênticas” estampas “africanas” viajaram para comunidades negras no Brasil e nos Estados Unidos, onde se tornaram ‘Afro’.

#### **4.2.1. Estamparia afro na Bahia**

A abordagem dessa pesquisa, embora se disponha à identificação da estamparia afro brasileira, tem seu foco direcionado para o Estado da Bahia, pois segundo Sansone (2004, p. 117) “o Estado da Bahia sempre desempenhou um papel central na construção da ‘África’ no Brasil”, assim se faz indispensável um levantamento da estamparia “tradicional” africana que vem sendo comercializada no Estado, bem como a que foi desenvolvida em seu território, essas que são visivelmente informadas pela estética africana. Pretende-se também, fazer uma análise das novas leituras que surgem desse estilo de padronagem, traçando um paralelo entre essas e as tradicionais, ao passo que se faz importante a investigação de marcas que criam uma identificação com a população negra baiana.

O Brasil importa objetos e artigos culturais negros dotados de uma aura de modernidade – ou melhor, uma reinterpretação negra da modernidade – e exporta objetos e produtos culturais negros com aura de tradição, “africanismos” e até produtos tropicais (SANSONE, 2004, p. 127).

Com uma abordagem histórica sobre o Brasil africano, Souza (2007), destaca que o tecido – o pano da costa mais especificamente – figurava entre os objetos comercializados para o Brasil, visando atender as necessidades dos Senhores e escravos, bem como a abordagem sobre o comércio têxtil dos séculos XVII e XVIII, por Duplessis (2010), que descreve a significativa participação dos tecidos na rota comercial desenvolvida no Oceano Atlântico, onde o Brasil aparece entre os importadores, a Holanda entre os exportadores. Embora os autores não mencionem os caracteres – estampados ou não – da superfície dos tecidos exportados dessa época, observações do trabalho (Figura 26) do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768 a 1848), que interpretou o cotidiano de parte do período colonial, podem auxiliar na compreensão do assunto. Unindo-se a tradição do bordado ou renda que acompanha os panos da costa, e se configura como peça importante no vestuário da baiana do acarajé, além da mencionada empresa VLISCO que produz e exporta tecidos

com padronagens afros desde 1846, pode-se afirmar que as superfícies trabalhadas transitam entre a África e a Bahia há longo tempo e até a atualidade, representando um importante signo de africanismo no Brasil.



Figura 26: Pintura do francês Jean-Baptiste Debret. Fonte: Wikipedia, 2013.

A estamparia afro importada pela Bahia, como na Figura 27, carrega elementos estéticos que fornecem características para as demais representações da negritude.



Figura 27: Estampas africanas vendidas em Salvador-BA. Fonte: Autoria própria, 2013.

Essas características – irregularidade, geometrismo, aglomeração, textura; contraste entre cores e entre elementos orgânico e geométrico – seguem o estilo, de uma maneira geral, da arte africana, que para Sansone (2007), muitas vezes funciona como um congelador, onde os criadores ciclicamente representam o tradicionalismo do estilo afro, deixando pouco – ou nenhum – espaço para o moderno. A história da estamparia afro brasileira na Bahia tem como representantes dois produtores (Figura 28) que possuem visões mercadológicas distintas, o Ilê Aiyê que usou a estamparia como signo de afirmação da negritude e Goya Lopes, que vem trabalhando seus padrões como linguagem de moda.



Figura 28: Estampa do bloco carnavalesco Ilê Aiyê e estampa da designer baiana Goya Lopes, respectivamente. Fonte: Autoria própria, 2013.

O primeiro, o bloco carnavalesco baiano Ilê Aiyê foi o pioneiro em estamparia afro no Brasil, segundo Goya Lopes (Anexo E), por volta dos anos de 1970, influenciado pela onda *Black is beautiful* dos Estados Unidos. Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô, dá início à “resistência” negra a partir da cultura, onde o bloco nasce inserindo a música



percussiva, danças e a estamparia afro no circuito carnavalesco baiano, conseqüentemente na vitrine do país. A estamparia, assim como toda identidade visual do bloco, foi desenvolvida pelo artista plástico J. Cunha que durante 25 anos exerceu o papel de diretor artístico do grupo. O artista estabeleceu o uso do vermelho, amarelo e o preto como paleta de cor dos padrões, e como elemento característico, as informações dispostas em blocos – como quadrinhos – além do uso de letras e números, afinal uma das funções da estamparia, para o Ilê Aiyê, é a possibilidade de contar a história dos africanos e afrodescendentes no Brasil através das imagens. Esses signos vêm sendo usados até hoje e se tornaram uma marca da estamparia do bloco.

A segunda, a designer Goya Lopes, ao regressar da Especialização em Design da *Università Internazionale Dell'Arte di Firenze*, na Itália, logo aproveitou a lacuna existente no mercado no seguimento da estamparia afro e desenvolveu sua marca Didara, em Salvador – BA. Identificando no traço das suas ilustrações similaridade com estética afro, a designer incorporou elementos pertencentes a este universo – em alguns casos, a simbologia religiosidade – negra. Atualmente Goya Lopes é a principal representante desse estilo de estamparia no país, antes dela apenas o Ilê Aiyê produzia as padronagem afro-brasileiras, na capital baiana, porém sem sua comercialização, ou seja, apenas para uso dos integrantes do bloco.

Contudo, o Ilê Aiyê e Goya Lopes representam uma parcela de criadores que utilizam a estamparia afro como expressão dos seus trabalhos, existem ainda criadores, em âmbito nacional, que utilizam essa linguagem como uma possibilidade esporádica de tendência e tendem a se afastar da estética tradicional africana. Na Figura 29, à esquerda Walter Rodrigues na sua coleção verão 2011, inspirado na africanidade, traz, além do *casting* de modelos totalmente negro, estampas pouco associadas à temática negra tradicional, como florais e xadrezes; ou à direita, a Coleção *Royal Black* da marca Osklen que também foi inspirada na contribuição negra para a cultura do Brasil, na qual a marca buscou referências na Bahia para desenvolver as peças da Coleção Verão 2012, e se inspira nas rendas das baianas para desenvolver a estamparia.



Figura 29: Desfile do estilista Walter Rodrigues (Verão 2011) e campanha da marca Osklen (Verão 2012), respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Dentro do grupo de estampas inspiradas no “tradicionalismo” africano, pode-se identificar, na Figura 30 nos *prints* localizados das marcas: Fundação Pierre Verger – Salvador – BA, que trabalha as fotografias do artista, de mesmo nome, evocando a negritude – o afro – através dos personagens retratados pelo fotógrafo; ou a marca baiana Benza Deus, que busca nas tradições religiosas africanas – os orixás do candomblé – referências para sua coleção de *t-shirts* estampadas. Além dos exemplos citados, existe um crescente mercado de marcas baianas que, vez ou outra, desenvolve estampas ligadas ao tradicionalismo africano, ou as numerosas releituras desse tema.



Figura 30: Vestido com estampa fotográfica da Fundação Pierre Verger e Camisa Omolu da marca baiana Benza Deus, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Desenvolvendo outra perspectiva sobre o entendimento do afro, observando-se sob o olhar de Sansone (2004), que descreve o afro-contemporâneo como os objetos que possuem uma ressonância com uma parcela considerável de afrodescendentes, pode-se afirmar que as marcas de *surfwear* (Figura 31) Cyclone, e Mahalo se englobam no universo do novo afro. As marcas não trabalham aspectos que envolvem o universo simbólico religioso, e em sua produção de estamparia a Cyclone diferencia-se pela escolha do veludo como tecido plano, além da aplicação da marca – na maioria das vezes como bordado – interagindo com a estamparia minimalista, criada a partir de recortes cromáticos; já a Mahalo, inspira-se nos elementos naturais, e no *life style surfwear*, para o desenvolvimento das suas estampas.



Figura 31: Marca da Cyclone e campanha da marca Mahalo, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

A noção do que é entendido como afro torna-se fluida, dependendo da perspectiva a que é submetido o objeto. Nos exemplos levantados, pode-se observar que a estampa pode ser classificada como afro por: ser produzida no continente africano; atingir o público de africanos como é o caso do *batik*, e afrodescendente como fez a Cyclone e Mahalo, ou por carregar na sua temática assuntos ligados à cultura negra. Assim, pode-se questionar: existiria referência afro-contemporânea na estampa afro atual?

## Capítulo 5

# PROJETANDO

Esse capítulo será constituído pelo processo de construção da coleção de estampas, descrevendo o método utilizado no desenvolvimento das mesmas. Além da discussão dos conceitos de termos inerentes à pesquisa, como o que seria a parte contemporânea do presente estudo, e até que ponto a etnicidade está ligada à perspectiva dos novos afrodescendentes.

A coleção irá se dividir em três famílias que corresponderão aos diferentes períodos vividos pelos negros na história do Brasil. Segundo Sansone (2003), pode-se dividir em: período colonial, a primeira fase da história, marcada pelo começo da diáspora estendendo-se até o final da abolição da escravatura; o segundo período, se inicia com a constituição da República, inserção no mercado de trabalho formal, início da classe média negra; os tempos atuais – a contemporaneidade – seria o terceiro período, onde o corpo e o fenótipo negro são usados como forma de afirmação, leis que atestam a existência da diferença social, dentre outras “vitórias negras”. Cada família será constituída por duas estampas que tratará de temáticas distintas, que serão informadas por elementos extraídos dos referenciais teóricos e imagéticos constituídos ao longo da pesquisa.

### 5.1. METODOLOGIA

Sob a ótica do autor Bonfim (1995), a necessidade de desenvolver um método para realização de trabalhos, é tão antiga como o trabalho e como a própria humanidade, pois para a realização de atividades racionais o indivíduo tende a criar – intuitivamente ou não – uma rotina que permita a obtenção do resultado final, “mesmo as tarefas mais simples obedecem a uma rotina caracterizada por uma sequência de etapas” (BONFIM, 1995, p. 35). Nesse sentido a metodologia está ligada a numerosas atividades praticadas pelo homem, incluindo o design.

A partir da Revolução Industrial, e principalmente da divisão de trabalho dela consequente, as tarefas de criação e produção dos produtos se tornaram anônimas, fruto do trabalho de diversas pessoas. O artesão detinha o conhecimento, a habilidade e os meios necessários à produção, da escolha da matéria prima até as possibilidades de acabamento. Com a divisão do trabalho passou a ser necessário a presença dos técnicos que tivessem visão global do processo de criação e desenvolvimento de produtos e somente a partir desses período se considera o surgimento do design (BONFIM, 1995, p. 11).

Com a consagração do design, a divisão do trabalho, o registro das metodologias dos processos de desenvolvimento tornou-se importante. Nessa perspectiva, autores como Bonsiepe (1975) e Bonfim (1995), possuem pensamentos próximos em relação à macro divisão que engloba o processo de criação no design, que podem ser entendidas como pré-produção, produção e pós-produção. Tomando como exemplo a produção de um editorial de moda: a criação do conceito ou elaboração do problema, que engloba pensar no tema, nas peças de roupas, na modelo, na locação, podem ser tratados como a primeira fase, o pré-projeto; o projeto consistiria, na montagem dos *looks*, maquiagem, fotos, que seria a segunda fase do processo; a devolução das peças de roupas na lojas, o tratamento gráfico que a foto passaria, são elementos da terceira fase, que é a pós-produção. Essas etapas podem ser subdivididas de diferentes maneiras – tanto na quantidade como na ordem – dependendo do autor. A ordem em que as fases se seguem configura-se em um relevante campo dos estudos da metodologia.

A possibilidade para o desenvolvimento desta monografia do ponto de vista metodológico apresenta-se, segundo Bonfim (1995), através do método cíclico (Figura 32) que consiste na elaboração das fases projetuais de maneira mais fluida, nesse método pode-se circular de uma etapa para outra sem uma sequência determinada, indo e vindo dentre as fases sem um enrijecimento prévio.

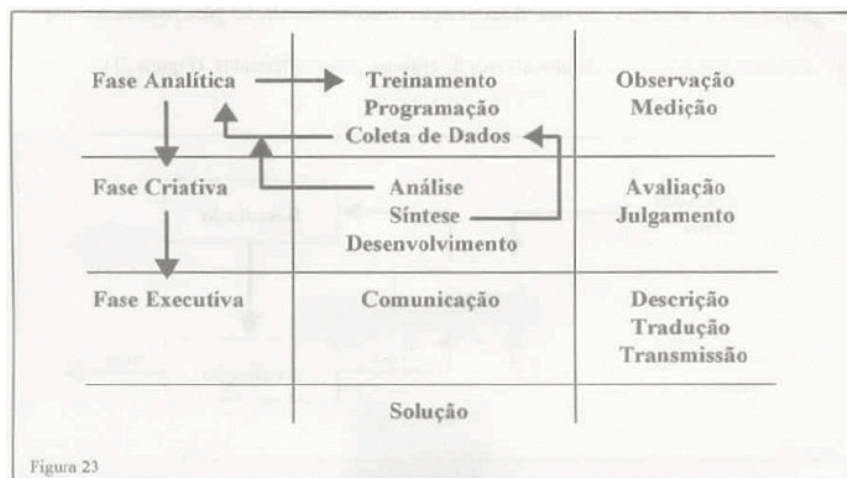


Figura 32: Metodologia Cíclica. Fonte: BONFIM, 1995, p. 56.

O método cíclico é o que melhor dialoga com a metodologia adotada para o desenvolvimento desse projeto, pois as etapas estabelecidas no processo sofreram variadas alterações de sentido. O principal fator de similaridade entre o projeto e o método escolhido, a possibilidade de trânsito livre entre as etapas projetuais, ocorreu pela coleção de estampas se dividir em três famílias, com isso, o processo de criação naturalmente seguiu três caminhos interligados pela temática (o afro), porém distintos nas suas especificidades e referenciais. A relação entre o método de Bonfim (1995) e o projeto se faz clara a partir da análise do passo a passo que sofreu essa investigação.

### **5.1.1. PASSO A PASSO**

A resignificação da estética afro é o problema levantado para esse projeto, assim, se fez necessário primeiramente a investigação da significação desse estilo, sobretudo a que informa os têxteis afro (Anexo A), levando em consideração que “a moderna cultura negra não pode ser entendida como a expressão contemporânea de uma antiga tradição.” (SANSONE, 2004, p124). Partindo da problemática proposta, as questões “o que foi, o que é o afrobrasileiro?” embasaram o início da pesquisa.

O levantamento de um banco de imagens referente às representações do continente africano, considerando que a maior característica do afro é a sua ligação com a África, e que o continente negro sofreu hibridizações culturais, políticas, religiosas, físicas desde a sua formação – como visto no início dessa monografia – é fundamental para a observação que o conceito de afro estabelecido no Brasil limita-se a uma parcela da grande multiétnicidade que se formou no território africano.

A Figura 33 mostra diferentes panoramas da África, revelando que, atualmente existem variadas possibilidades referenciais para o afro, o estilo, na sua grande maioria, atendo-se à parcela primitiva, não desenvolvida da história, deixando de lado o processo de desenvolvimento, os múltiplos diálogos com estrangeiros pelo qual passou o continente que deu origem à humanidade.



Figura 33: Painel Variedades na África. Fonte: Google, 2013.

O banco imagético sobre a diversidade existente na África, e o entendimento que “as versões mais novas da cultura afro-brasileira, criadas pelos negros jovens, inspiram-se numa variedade maior de fontes” (SANSONE, 2004, p. 31). Dentre essas variedades navegam referências tradicionais locais, globais, e internacionais, que deram início ao entendimento a cerca do diálogo existente entre o local e o global. A partir de então se criou um conjunto de imagens que identificam esse cruzamento, representadas pela Figura 34, onde: a) O editorial da Vogue Brasil de fevereiro 2013, fotografado na Bahia com a banda percussiva Olodum, produzido pela editora da Vogue Japão, Anna Dello Russo; b) Coleção verão 2014 da Semana de Moda em Nova York, inspirada na África, da estilista Diane Von Furstenberg; c) o editorial polêmico da revista Número Magazine, de março de 2013, intitulado *African Queen* (Rainha Africana); d) estampa Étnico pop, da Patrícia Capella para as Havaianas.



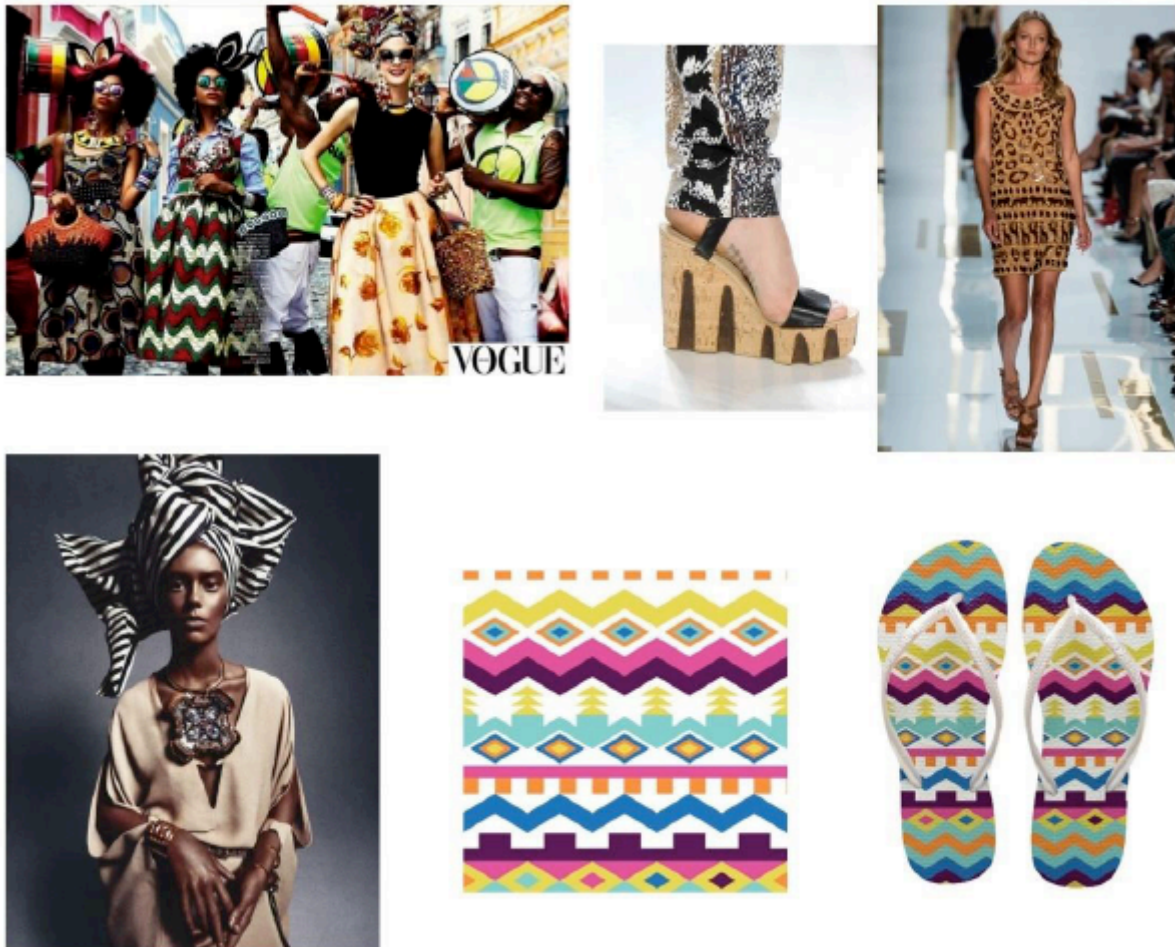


Figura 34: Painel Afro Tradicionalista. Fonte: Google, 2013.

Analisando por uma perspectiva, em que o Brasil – sobretudo a Bahia – importa objetos globais de estilo afro contemporâneo, há uma triangulação de produtos afros envolvendo o sul, e o norte do continente americano, onde “começa sua viagem no Sul, chegam ao Norte e, de lá, muitas vezes depois da elevação de *status* implícita na passagem pelo Norte, tornam a se deslocar para o Sul” (SANSONE, 2004, 156) nesse contexto, tornou-se importante um conjunto de imagens que ilustrasse a estética negra importada pelo Brasil, na Figura 35, observa-se: *a*) a marca Chichia London, com forte identidade em estamparia afro, de Londres, no seu inverno 2013; *b*) a já mencionada empresa Vlisco, além da contribuição da técnica do batik, desenvolve nova estamparia afro; *c*) os óculos – obra de arte – do artista plástico queniano Cyrus Kabiru; *d*) a coleção do design de moda americano, Rick Owens, para o verão 2014, desfilado em Paris.

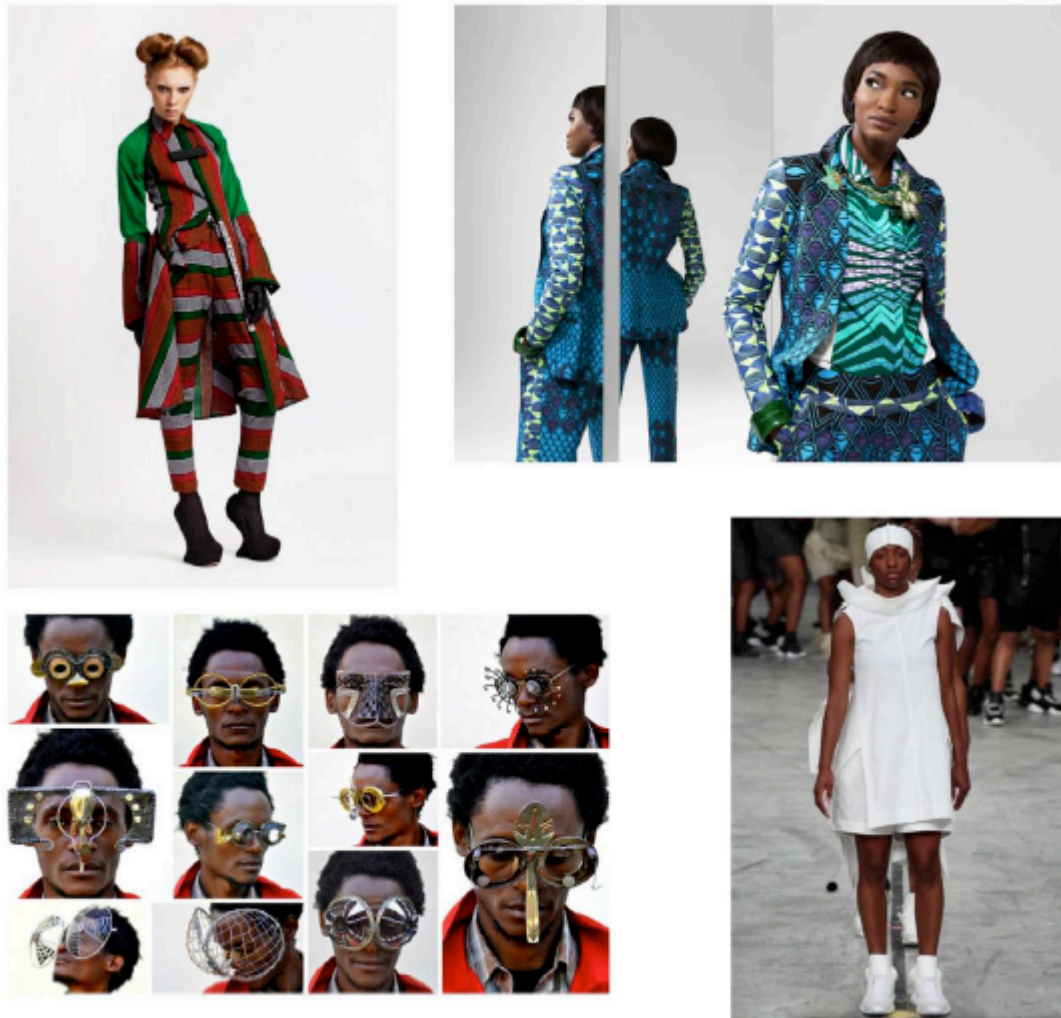


Figura 35: Painel Afro Contemporâneo. Fonte: Google, 2013.

Estabelecido o panorama visual das referências globais, tradicionais e contemporâneas, bem como a diversidade existente no continente africano, segundo perspectivas levantadas por autores como Sansone (2004), e Souza (2007), onde se traça uma nova perspectiva sobre a complexidade de ser negro na atualidade, anos 10 do século 21. Compreendendo que existem também elementos nacionais que dialogam com conceitos globais, e conseqüentemente como a população de afro-brasileiros, gerou-se um painel referente a estilos musicais (Figura 36) que engloba: 1) a dupla de funkeiros Claudinho e Buchecha e o funk carioca; 2) o cantor Seu Jorge, e o samba, ou samba rock; 3) cantora Ivete Sangalo, o axé e todos os ritmos baianos; 4) o *hip hop* do Criolo, e as suas vertentes; 5) Nação Zumbi e o seu *mangue beat*, o maracatu, o frevo, e outros ritmos nordestinos; 6) Ponto de Equilíbrio, e o reggae. Além dos grupos musicais percussivos, esses exemplos representam uma parcela – talvez a mais representativa – dos estilos musicais que dialogam com a estética afro.



Figura 36: Painel Música Afrobrasileira. Fonte: Google, 2013.

Uma vez iniciado o levantamento de dados constituintes do caminho que a estética afro vem assumindo, tornou-se indispensável a busca por referenciais próximos da linguagem imagética, embora a música forneça inúmeras referências, a Figura 37, traz: a) o universo religioso, bem como, os estilos nascidos da vanguarda artística baiana – Carybé e seus contemporâneos – configuram-se como importantes fornecedores de símbolos para o universo negro; b) atualmente o grafite vem sendo cada vez mais valorizado saindo das ruas em direção as galerias de arte, Os Gêmeos, dupla de grafiteiros brasileiros, são representantes globais dessa expressão artística; c) o hip-hop norte americano, composto pelo *break* (dança), o grafite e o *rap*, abraçou-se ganhando elementos nacionais e consiste em uma grande inspiração para a negritude brasileira; d) o gueto (favela) constantemente é abordado como cenário afrodescendente, e ganha cada vez mais validade como signo afro com o sucesso de filmes como *Cidade de Deus* (2002).



Figura 37: Painel a Visão da Estética Afro. Fonte: Google, 2013.

O banco de imagens levantado apresenta-se como valiosa fonte imagética, compõem os alicerces do projeto, juntamente com a fundamentação teórica, a revisão bibliográfica, evocando conceitos que necessariamente tornaram-se a essência da pesquisa: a etnicidade e o contemporâneo. Esses conceitos foram usados intrinsecamente no desenvolvimento da coleção de estampas, como será abordado, sendo assim, o entendimento dos mesmos torna-se relevante.

### 5.1.2. Conceitos: etnografia e contemporâneo

Os dois conceitos – étnico e contemporâneo – sendo o Design um campo transdisciplinar, aparecem de forma inequívoca na construção da pesquisa. Étnico, está presente na principal referência do projeto, o livro *Negritude sem etnicidade*, de Sansone (2004), além da ligação direta com o tema da pesquisa; em Udale (2009) a estamparia afro

faz parte, juntamente com a padronagem indiana, do grupo de estampa étnica. Por outro lado, o título do estudo carrega o termo contemporâneo, identificando o tempo em que a coleção de estampa está se manifestando, e a mesma, carrega os conceitos que envolvem o termo contemporâneo nas artes plásticas (CAUQUELIN, 2005).

Em termos esquemáticos, antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes e aquele que era o construtor de teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos” “Sobre a autoridade etnográfica” [...] A identificação entre o etnógrafo e o antropólogo deixa assim de aparecer como um dado, tal como se apresenta na autocaracterização disciplinar da moderna antropologia social e cultural, e passa a ser pensada como o efeito contingente de determinado contato histórico e intelectual (CLIFFORD, 2008, p 8).

O termo étnico que esse projeto abarca, de acordo com Clifford (1994), refere-se ao estudo de um determinado grupo social – afrodescendentes brasileiros – de um lado pela grande comunidade de descendentes de africanos constituir um grupo étnico, e de outro lado por “o shampoo para cabelos encarapinhados é hoje simplesmente chamado de shampoo étnico, ou seja, “étnico” passou a substituir termos como exótico, estranho, não branco ou, em linguagem simples, raro e diferente” (SANSONE, 2004, p. 96).

Assim como o étnico, o contemporâneo se incorpora a pesquisa de forma intrínseca, pois “arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa” (CAUQUELIN, 2005, p. 15). Nesse sentido acredita-se que depois que Duchamp, que através de sua obra, com seu mictório industrial, emplacou o conceito de *Ready Made* nas artes plásticas a produção da arte contemporânea seguiu para o “conteúdo” deixando de lado muitas vezes o próprio objeto artístico, como é o caso dos *happening*<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> [...] é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de ação, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. (Wikipédia, 2013).



Figura 38: Design Conceitual: Sapatos de Noritaka Tatehana; Vestido de Viktor e Rolf; Cadeira de Irmãos Campana, respectivamente. Fonte: Google, 2013.

Nesse sentido o contemporâneo constitui-se como design conceitual assim demonstrado, na Figura 38: os sapatos do designer Noritaka Tatehana, utilizado no videoclipe *Marry the Night* da cantora norte americana, Lady Gaga; a coleção verão 2010 dos estilistas holandeses Viktor e Rolf; e as cadeiras dos já mencionados Irmãos Campana. Partindo das definições estabelecidas sobre os conceitos levantados pela pesquisa desenvolveram-se três famílias da coleção de estampas denominada Ave-fé.

## 5.2. CRIAÇÃO DA COLEÇÃO

A Coleção Ave-fé foi construída pelo arranjo referencial que se formou ao longo dessa pesquisa, devido a ampla história da estética negra, optou-se pela fragmentação da mesma em famílias, que embora partissem do mesmo tema seguissem caminhos individuais fazendo referências a momentos distintos da história do negro, segundo Sansone (2004). A primeira família abarca o período colonial, e os seus resquícios; a segunda família, inspira-se no período que começa a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, até os dias atuais, (2013); e a terceira família, traça uma leitura artística sobre o entendimento do afro-contemporâneo.

### 5.2.1. PRIMEIRA FAMÍLIA

A primeira família da coleção, denominada REDIGO, foi informada conceitualmente por acontecimentos e signos levantados da Fase Colonial, que corresponde ao intervalo de tempo existente entre a chegada do primeiro navio negreiro no Brasil (primeira metade do século XVI) até onde vigoraram os pensamentos colonialistas/eurocentristas da Semana de Arte Moderna de 1922.



Figura 39: Imagens referenciais da Coleção Redigo. Fonte: Autoria própria, 2013.

O painel referencial (Figura 39) fornece embasamentos imagéticos para a criação das estampas: a) a coleção verão 2014 da Valentino, desfilada em Paris, traz uma padronagem que transita entre o folclórico e o étnico; b) a representação da planta do café, com sua flor branca, folhas e frutos pintados como ilustrações de antigos livros de biologia; c) o trabalho Crianças de açúcar do artista plástico brasileiro Vik Muniz, que retrata crianças que possuem relações diretas com plantações de cana-de-açúcar; d) os filmes de ação do cinema nacional, como Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007); e) a tendência do

mundo das artes, sobretudo no campo da fotografia, o *organized objects*, que consiste no registro de uma série de objetos organizados harmoniosamente.

### 5.2.1.1. Camélia, flor da liberdade

A Estampa Camélia representa o primeiro período dos negros no Brasil. A flor, segundo Souza (2007) foi usada como símbolo da liberdade por algumas organizações negras pois, um buquê dessa flor entregues à Princesa Isabel selou um dos fatores mais importantes da história brasileira – o fim da escravidão – suavizando o momento delicado, gerado pelo ato, que marcou e marca a trajetória da estética e o fenótipo negro no país Souza (2007).

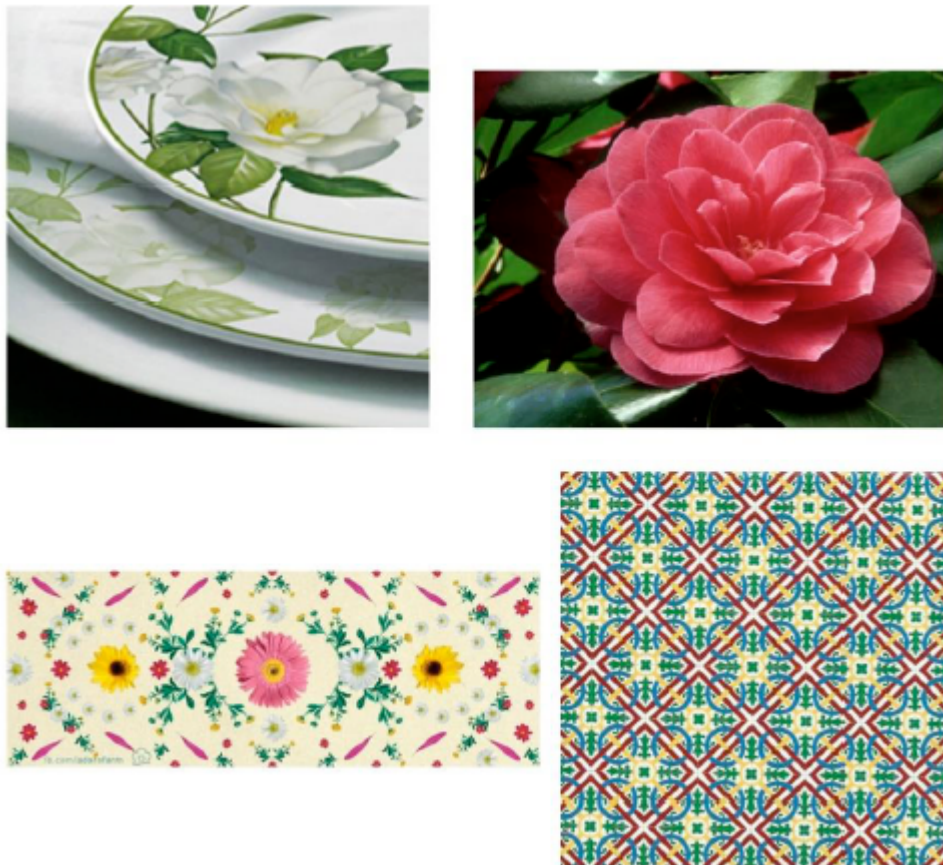


Figura 40: Elementos referenciais para criação. Fonte: Autoria própria, 2013.

O desenvolvimento do *print* foi informado pelo painel referencial (Figura 40), onde se observou: o uso da camélia no design da porcelana; a fotografia da flor para representação



naturalista; um exemplo de *organized objects* com flor decupada; e a simetria retro da azulejaria oriental, conferindo aspectos clássicos.

A partir dos elementos fornecidos por este painel referencial, como a paleta de cores (Figura 41), buscou-se dentre as técnicas artísticas representações que transmitissem naturalismo, simetria, leveza, e tradicionalismo, conceitos que a técnica de aquarela (Figura 42) forneceu para a criação dos módulos. Com auxílio de programas de edição de imagem, a pintura manual transformou-se em digital (Figura 43) para sofrer ajustes necessários aos aspectos estéticos, como as cores, a dimensão, o contraste; e técnicos, como o tipo e tamanho específicos no fechamento do arquivo para impressão. Além disso, o processo digital confere mais possibilidades, em um curto espaço de tempo, de experimentação na montagem do *rapport*<sup>21</sup>.



Figura 41: Paleta de cores estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013

---

<sup>21</sup> Segundo, Rubim (2004) *rapport* é o menor elemento de repetição na estampa.



Figura 42: Estudo para motivo principal da estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 43: Variações do motivo da estampa Camélia para aplicação modular. Fonte: Autoria própria, 2013.

As Figuras 44 e 45 demonstram as múltiplas possibilidades de fragmentação do módulo, as diferentes composições seguindo o padrão simétrico, além das variações possíveis nas cores da superfície do design.



Figura 44: Estudos de repetição. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 45: Estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 46: Produto final, estampa Camélia. Fonte: Autoria própria, 2013.

A Figura 46 demonstra o resultado da peça produzida com combinação de cor escolhida, assim pode-se observar o comportamento da padronagem no produto final.

A natureza tem uma ligação direta com o universo negro nos primeiros tempos do Brasil, seja no tipo de trabalho exercido pelos escravos, nas plantações de cana de açúcar, algodão, café, ou nas ervas, folhas, e flores dos rituais religiosos. A pintura em aquarela simboliza o pensamento classicista que envolvia a arte e a sociedade do período. Nesse sentido, a estampa “Camélia, flor da liberdade” ao passo que se distancia das representações tradicionais da padronagem afro retratando um floral, aproxima-se pelo significado atribuído ao módulo pelas características da escolha da tinta, e pela história dos negros no país.

### 5.2.1.2. Construção

O bloco de tijolo, elemento utilizado na “Construção” em uma abordagem sobre sua proximidade ao universo afro, e pode indicar sua visibilidade, nos registros fotográficos, das casas sem reboco nos bairros periféricos apresentados ao longo da monografia; além do costume em alguns guetos baianos envolvendo a construção das lajes, onde se forma uma fila indiana de homens (ajudantes voluntários) para o transporte dos tijolos na obra, e a finalização do trabalho em “festa”, normalmente com uma feijoada.

As informações extraídas do painel específico (Figura 46) são: a influência islâmica, a paleta de cores (Figura 47), o temática da arte modernista brasileira, os cenários dos filmes de ação nacionais, a construção civil do país, unindo-se ao cotidiano dos bairros populares colaboram no desenvolvimento da estampa.



Figura 47: Elementos referenciais Estampa Construção. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 48: Paleta de cores estampa Construção. Fonte: Autoria Propria 2013.

O processo de desenvolvimento inteiramente digital iniciou-se com a escolha do tijolo, seguido da captação fotográfica da sua imagem. As fotos (Figura 49) em diferentes posições – visão frontal, lateral e superior, possibilitam maiores opções na montagem dos módulos, acarretando em dinamismo das composições.



Figura 49: Detalhes dos elementos. Fonte: Autoria própria, 2013.

As fotos escolhidas passaram por um processo de tratamento em programas de edição de imagem, para retirada do *backgrounds*, ajustes de contraste e brilho, antes das etapas descritas na Figura 50: tijolos escolhidos, e trabalhados em programa gráfico de tratamento de imagens; criação de módulos, informados pelas releituras de características da arquitetura dos bairros periféricos; e experimentações de cores transitando entre quatro e duas.

O primeiro estudo (Figura 50) apresentou a necessidade de um novo olhar em relação a proporção dos módulos e totalidade do padrão (Figura 51), além do aprimoramento da combinações de cores.

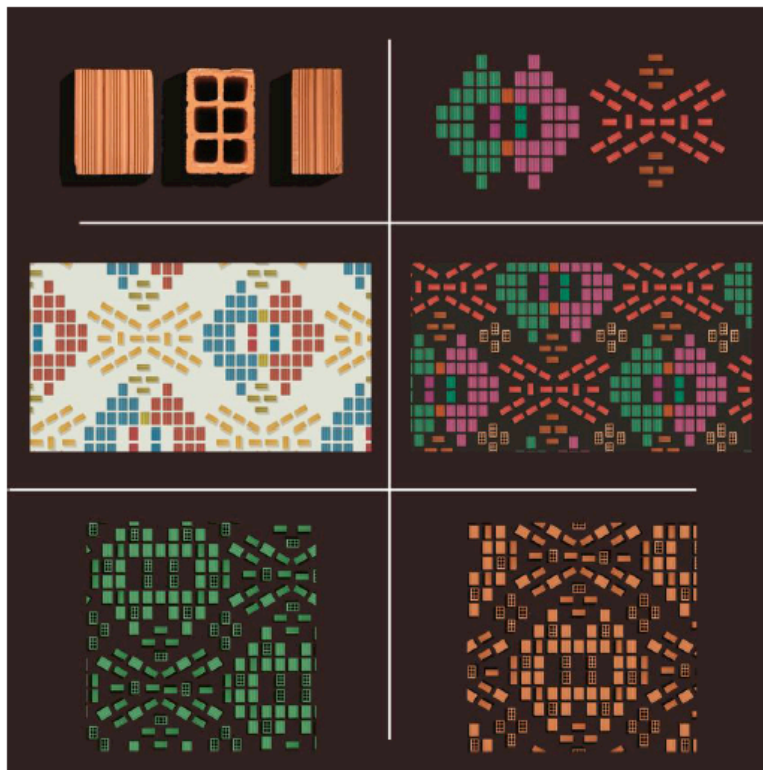


Figura 50: Estudos de motivos para geração da estampa Construção. Fonte: Autoria própria, 2013.

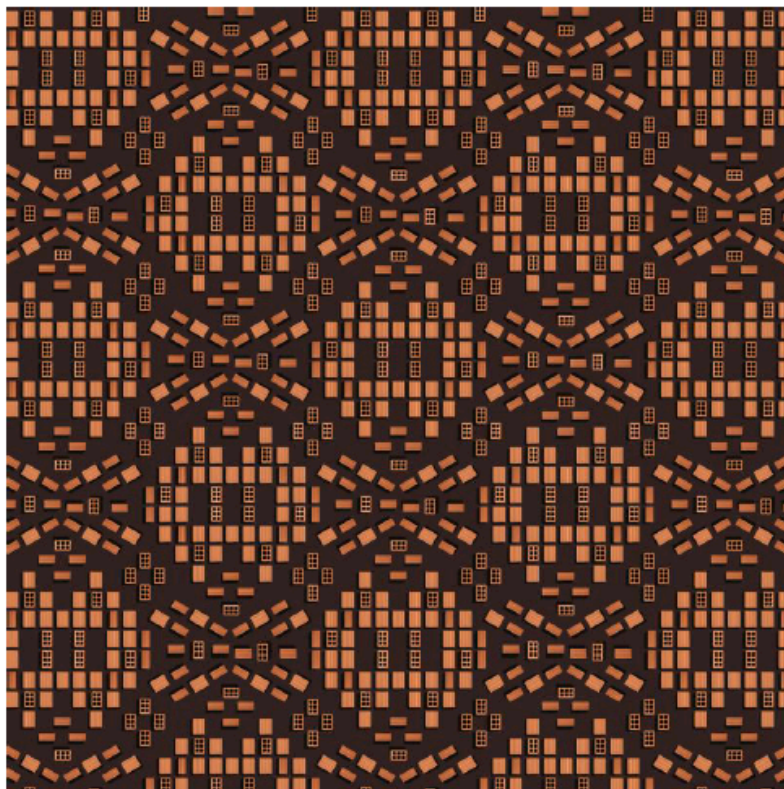


Figura 51: Estampa CONSTRUÇÃO. Fonte: Autoria própria, 2013.

As alterações na diagramação dos motivos (tijolos) que constituíram a estrutura modular de repetição (Figura 52) foram seguidas de mudanças: na composição, instituindo um novo ritmo no padrão, onde o fundo dialoga ativamente com a composição; a exploração dos efeitos digitais, como a exposição de luz (Figura 53). Assim, possibilitaram a exploração de diferentes paletas cromáticas, exibidas nas Figuras 54, 55, e 56.



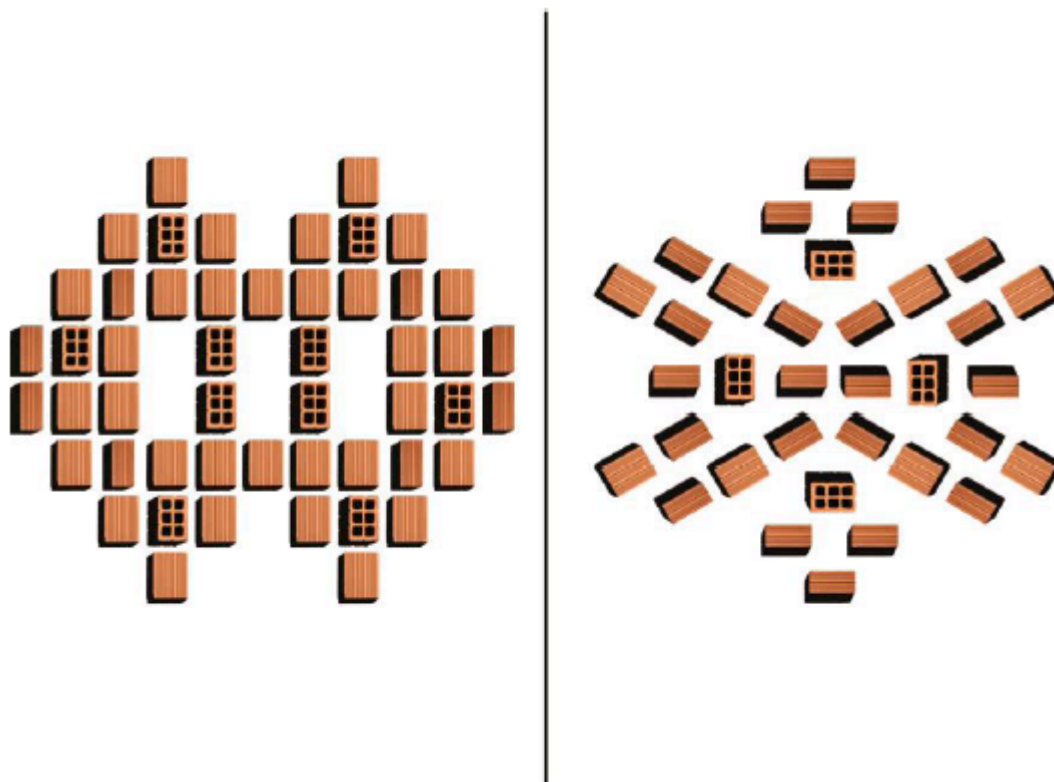


Figura 52: Estudo de modulação com os motivos. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 53: Arranjos de repetição a partir dos módulos. Fonte: Autoria própria, 2013.

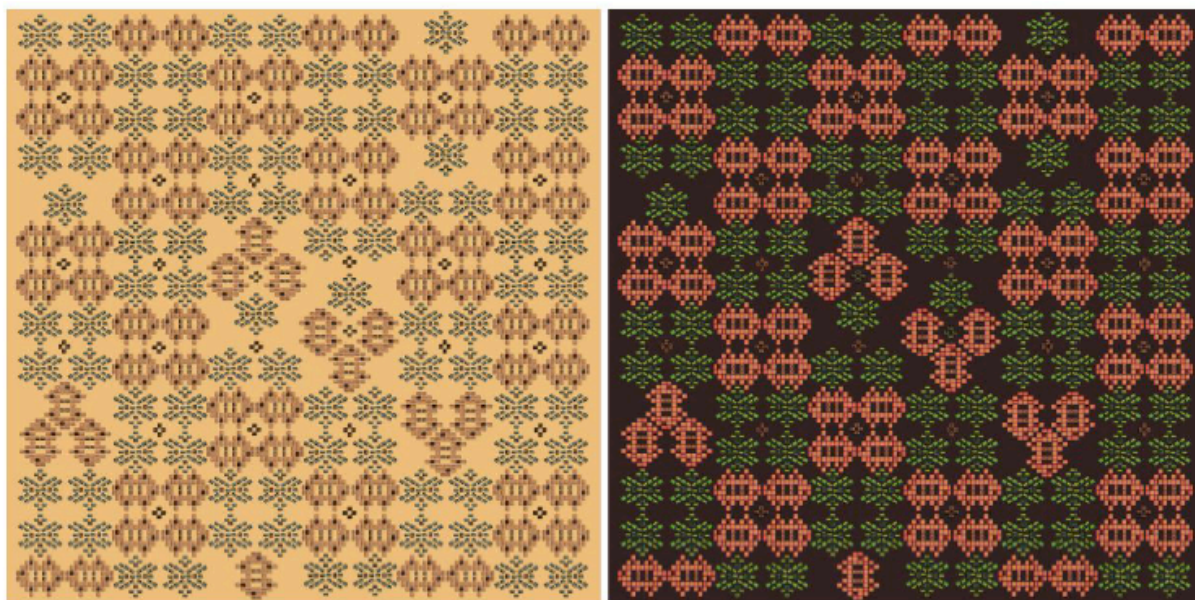


Figura 54: Estudos de cor e repetição I. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 55: Estudos de cor e repetição II. Fonte: Autoria própria, 2013.

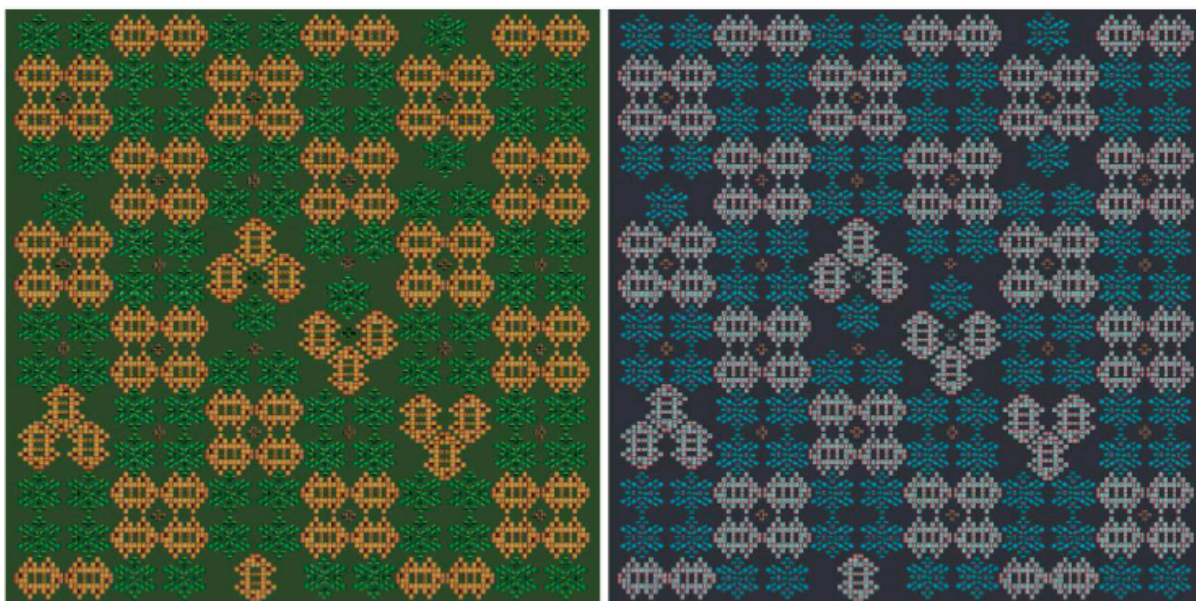


Figura 56: Estudos de cor e repetição III. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 57: Produto final, estampa Construção. Fonte: Autoria própria, 2013.

A paleta de cor escolhida para a construção do *rapport*, e seguido pelo processo de produção que envolve a parte técnica do design de superfície – o fechamento do arquivo para impressão. A Figura 57 logo indica uma possibilidade de escala da padronagem, bem como o resultado do produto final, afim da melhor visualização de aspectos como dimensão e comportamento do *print* na peça.

## 5.2.2. SEGUNDA FAMÍLIA

Seguindo uma ordem cronológica baseada na divisão estabelecida pelo autor Sansone (2004), a segunda família baseia-se no segundo período e terceiro períodos vividos pelos afrodescendentes no Brasil, que corresponde da Semana de Arte Moderna de 1922, e as mudanças provocadas pela mesma, à atualidade onde os resquícios dos costumes e pensamentos colonialistas interferem cada vez menos na sociedade brasileira.



Figura 58: Imagens referenciais da Coleção Re-Presente. Fonte: Autoria própria, 2013.

O painel criado para esse fragmento da coleção (Figura 58) apresenta o estímulo imagético necessário para o desenvolvimento das estampas desse grupo: a) foto do bairro de São Cristovão, favela de Salvador-BA, que fornece elementos como cores, texturas e formas; b) a coleção da estilista Chelsea Bravo, 2012, inspirada na parcela mulçumana da África; c) foto de jovem norte-americano com estampa pop “I LOVE NEW YORK”, ressaltando a influência dos Estados Unidos sobre as culturas negras das Américas; d) cartaz de evento (show do rapper americano Mykki Blanco) com penteado afro, *animal print*, e tipografia com estilo próximo ao vernacular; e) ilustração evidenciando a tendência contemporânea (2013) no design o *flat design*, e sua silhueta mais simplificada – *clean*; f) e o trabalho do artista

plástico baiano Rubem Valentim (1922 a 1991), com suas formas extraídas do universo afro religioso, como ponto de ligação entre a tradição e o contemporâneo.

#### **5.2.2.1. Vielas**

A estampa Vielas, segunda família da coleção foi inspirada na Rua. As ruas nos bairros periféricos tem um papel interessante no cotidiano das comunidades, ela funciona muitas vezes como uma extensão da casa, atividades íntimas como escovar os dentes, ou aparições trajando-se apenas com uma toalha, podem ser episódios recorrentes entre os becos e vielas dos guetos, além de ser o principal cenário do entretenimento dos jovens e adultos, há uma espécie de interação constante entre os moradores, causada pela proximidade entre as habitações.

A Figura 59 traz um conjunto de referências específicas para a construção da estampa: as ruas, becos, vielas e suas múltiplas expressões culturais; estamparia geométrica em vestuários e acessórios; e as informações desordenadas do planejamento urbano desses conjuntos habitacionais. Além da paleta de cores, presente na Figura 60.

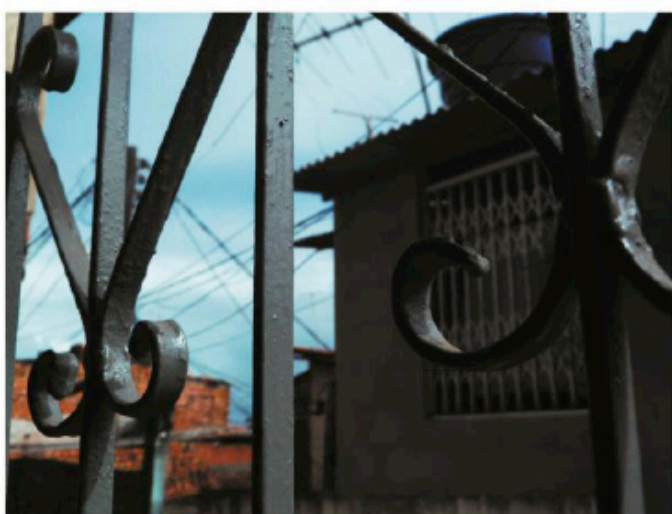


Figura 59: Imagens referenciais para criação da estampa Vielas. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 60: Paleta de cores estampa Vielas. Fonte: Autoria própria, 2013.

A identificação dos ícones pertencentes ao universo das modestas comunidades, em meios aos numerosos elementos dispostos irregularmente, funcionou como primeiro passo da construção da estampa. As grades e os postes de luz foram os objetos seleccionados pela sua interação entre o dentro e o fora, o lar e a rua: o primeiro aparece em todas as casas como elemento estético e de segurança, e contribuiu para recortes das paisagens se observada de dentro para fora, ao passo que torna permeável a relação de fora para dentro. O segundo, os postes, são objetos banais do desenho urbano, aparecendo constantemente nas esquinas, iluminando o máximo de becos possíveis, além de possuir o papel de ponto de imunidade em brincadeira infantis, a exemplo do pega-pega.

Na escolha e representação (Figura 61) dos signos afro-contemporâneos, onde se optou por uma retratação sintética e estilizada dos mesmos, buscando, na grade, a simplicidade e a simetria dos seus módulos. Os postes, além da investigação do seu singelo formato, trazem uma interpretação mais lúdica, que remete a um estilingue – as três pontas – e também representa a quantidade de ruas iluminadas por apenas um poste.

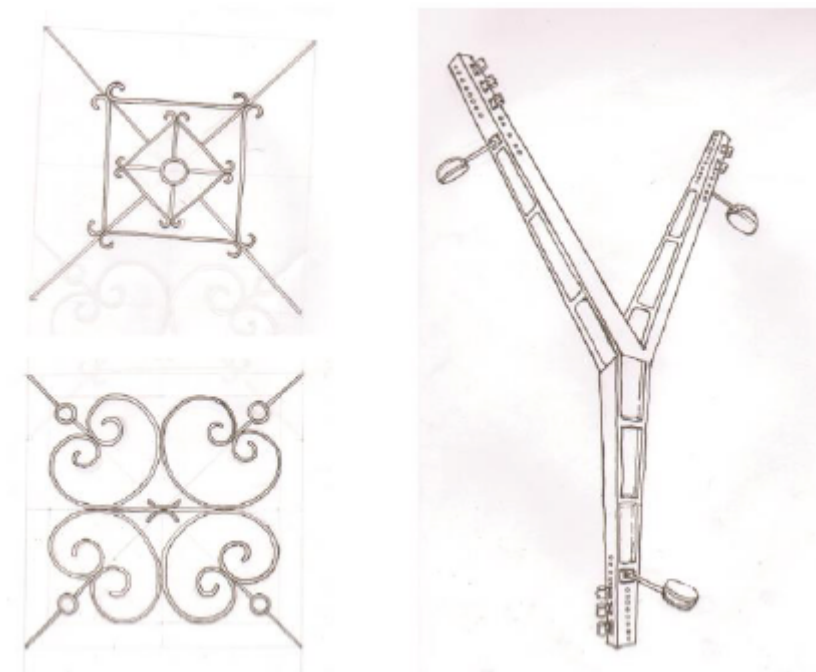


Figura 61: Estudos para os motivos da estampa Vielas. Fonte: Autoria própria, 2013.

Apesar da necessidade de digitalização dos módulos (Figura 62), intencionalmente manteve-se inalterados aspectos do traçado à mão, tomando a irregularidade manual dos desenhos como peculiaridade da arte africana. A composição criada a partir da união dos módulos, evidente na Figura 63, onde características inerentes ao universo das ruas, como



a sobreposição e a desordem de elementos e informações, deixaram de ser contemplados, tornando-se essenciais alternativas que imprimissem sensações ausentes nos primeiros estudos.

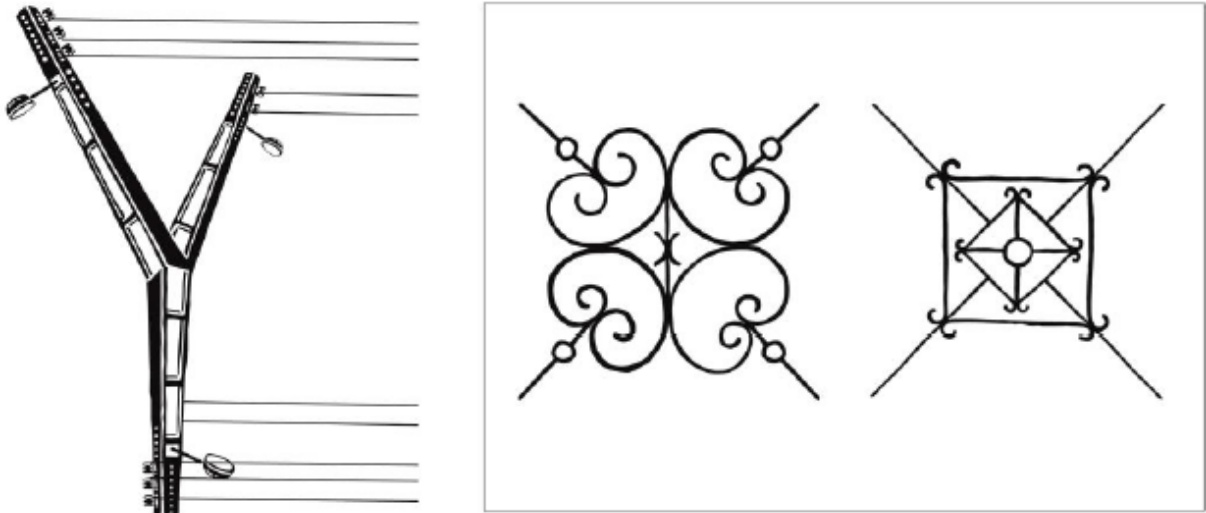


Figura 62: Motivos desenvolvidos para Estampa Velas. Fonte: Aatoria própria, 2013.

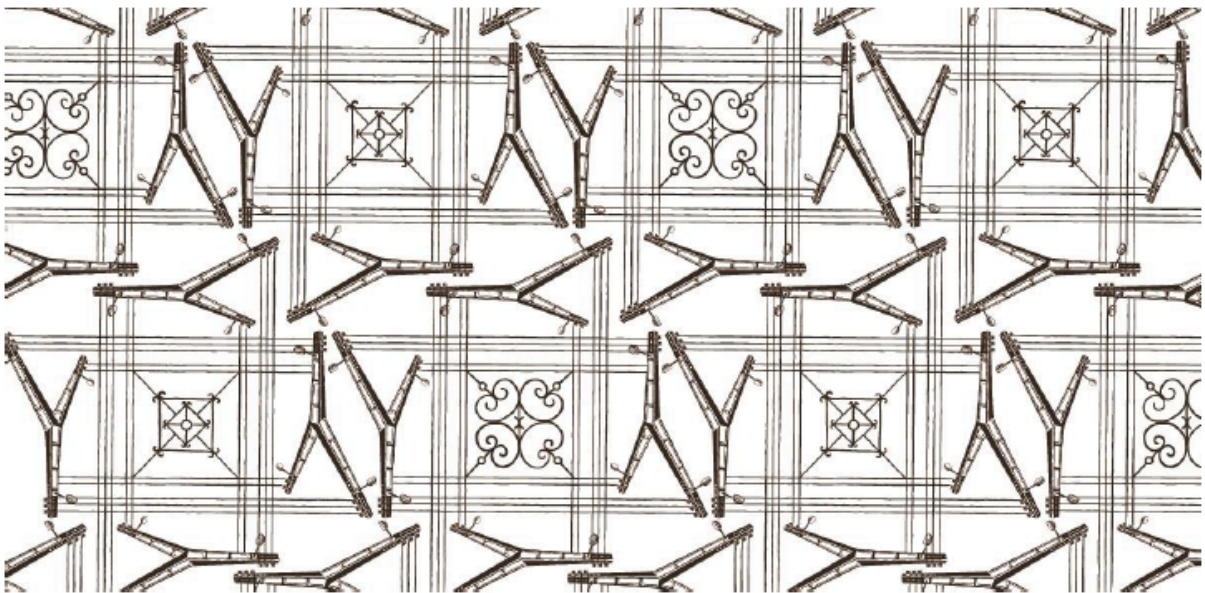


Figura 63: Estudo de repetição Estampa Velas. Fonte: Aatoria própria, 2013.

Incorporando elementos extraídos do referencial urbano dos demais módulos, os formatos geométricos irregulares coloridos – representação de escadas, atribuíram um ritmo mais dinâmico ao layout da estampa (Figura 64). A geografia irregular dos territórios onde

nasceram as periferias contribuiu para a escadaria se tornar uma construção comum em sua arquitetura.

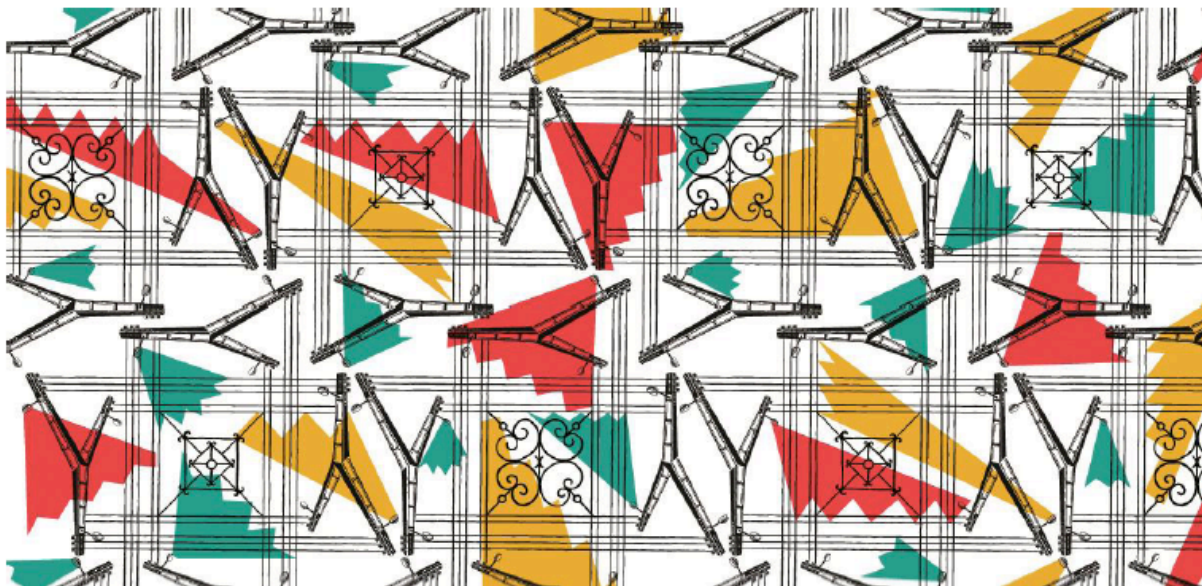


Figura 64: Estampa Vielas. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 65: Estudos Estampa Vielas. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 66: Estudos cromáticos estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 67: Produto final, estampa Velas. Fonte: Autoria própria, 2013.

A partir da variação dos tons do novo elemento geraram-se as Figuras 65 e 66, onde além das cores foram trabalhadas as proporções dos módulos, acarretando no produto final (Figura 67), assim demonstrando os primeiros testes de impressão.

#### **5.2.2.2. Cabeleira**

Aproximando-se mais do negro e de seu fenótipo, o *print* Cabeleira, busca nos novos penteados afros inspiração para a sua criação. Segundo Sansone (2004), o jovem negro busca expressar-se através dos seus cabelos (crespo, duro, encarapinhado) usados, algumas vezes, para afirmação étnica que muitas vezes foge do padrão “arrumadinho”, os lisos para as mulheres, e o raspado para os homens.

A entrevistada Thais Muniz acredita que os penteados masculinos, intitulados por Sansone (2004) como “tatuagens no couro cabeludo”, constituem-se como um signo da afrocontemporaneidade.

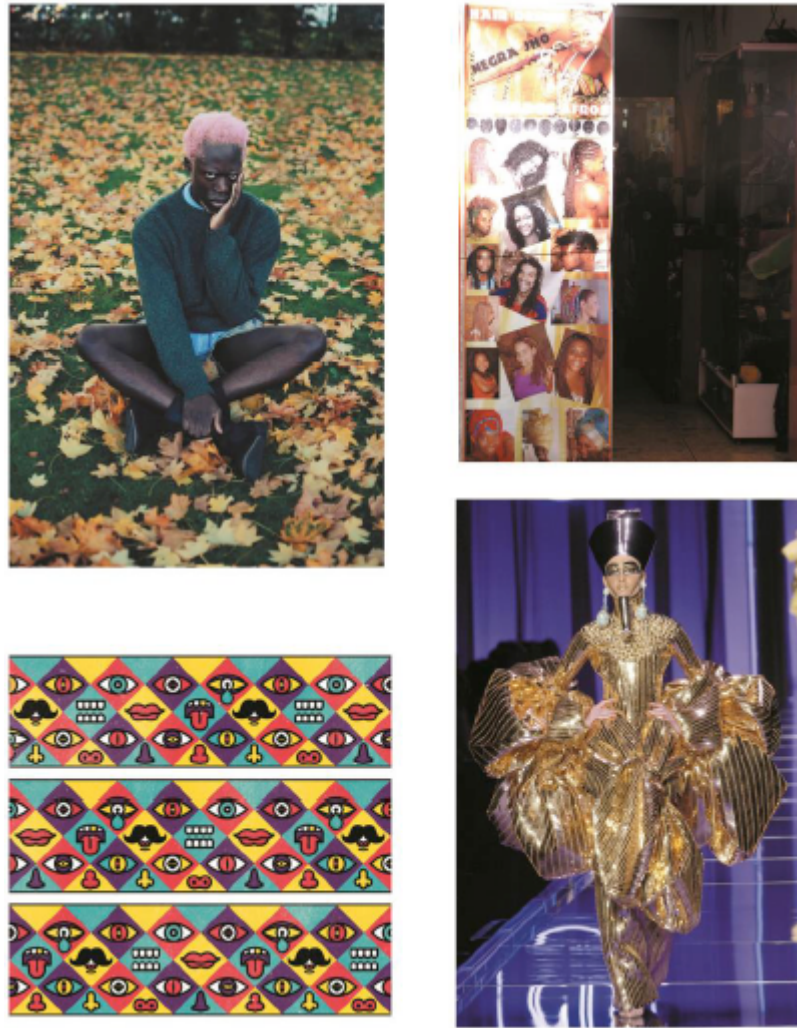


Figura 68: Imagens referenciais para Estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

Nesse sentido o painel (Figura 68) transfigura-se em um universo referencial imagético, bem como a paleta de cores (Figura 69), na construção da estampa: o visual alternativo do modelo francês Zelig Wilson; salão de beleza especializado em penteados afros na Bahia; o estilo *flat design*, com suas formas simplificadas; e a coleção inspirada no Egito da marca Dior no ano de 2004.

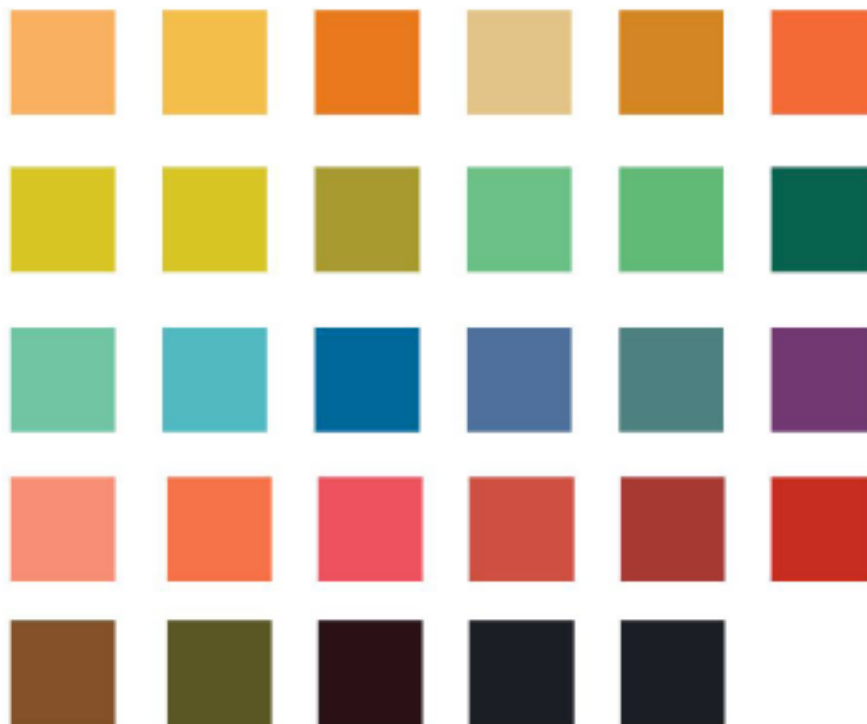


Figura 69: Paleta de cores estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

Inspirando-se nos referenciais imagéticos e teóricos, nascem os primeiros personagens com os seus afro-penteados, que seguem a lei da frontalidade criada pela arte egípcia (Figura 70). Esses esboços sofreram processo de vetorização obtendo um caráter digitalizado que corresponde às tendências de 2013 no mercado do design.



Figura 70: Estudos para motivos da estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

As primeiras experimentações da estampa Cabeleira, seguiram na tentativa de uma aproximação ao poá, devido às similaridades existentes entre o padrão formado pelos rostos (Figura 71) e o clássico formado por círculos.



Figura 71: Estudos de repetição da estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

O uso da composição ordenada (do Poá) distancia-se da estética do “aglomerado” que circula no estilo afro, por exemplo nas máscaras africanas; na estamparia do bloco carnavalesco baiano Ylê Aiyê; ou na cadeira Favela dos Irmãos Campana. Unindo-se a organicidade inerente ao termo penteado, às características identificadas na arte negra, surge o redesign do padrão Cabeleira (Figura 72).



Figura 72: Estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

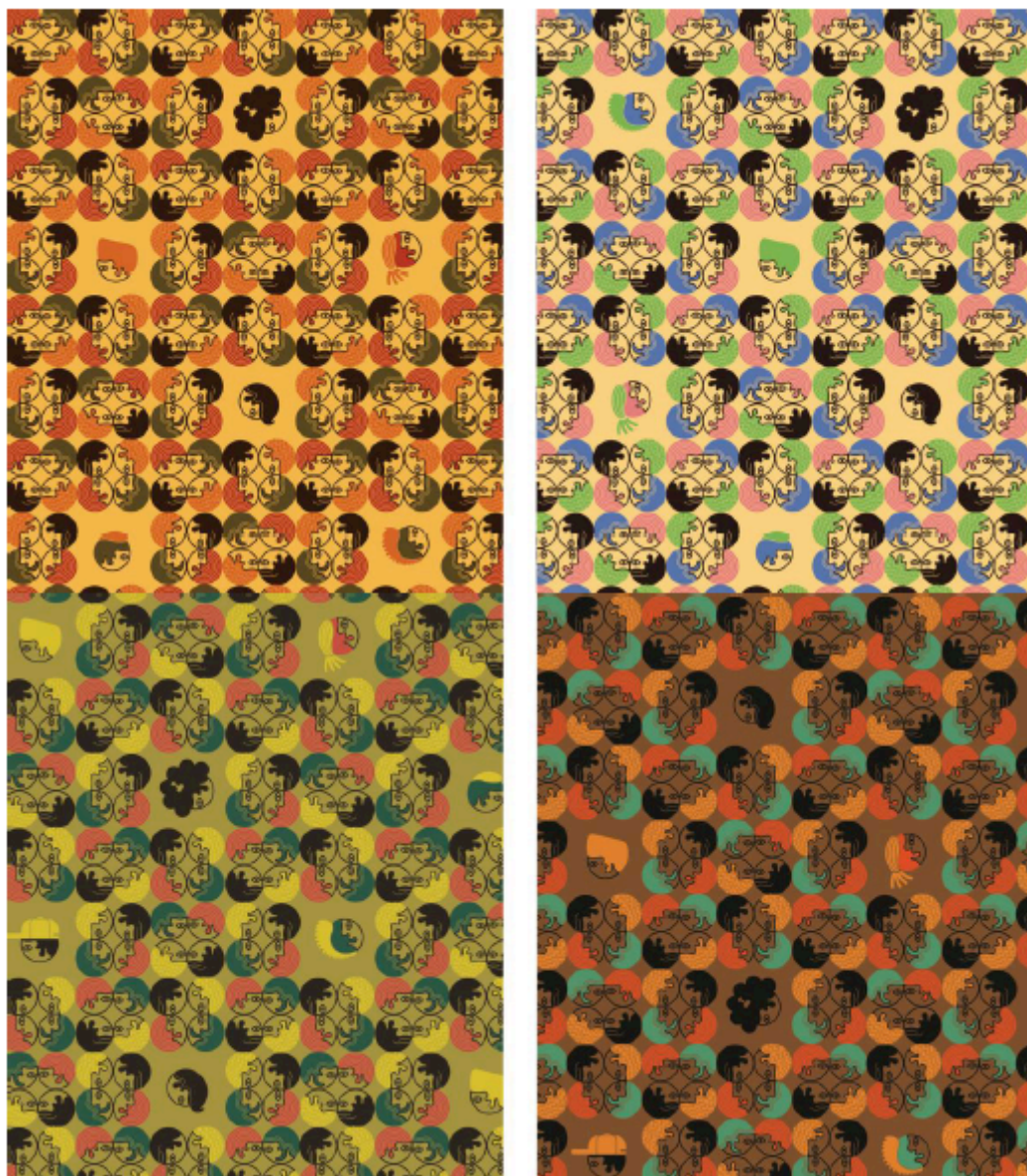


Figura 73: Estudos cromáticos para estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.





Figura 74: Produto final, estampa Cabeleira. Fonte: Autoria própria, 2013.

As mudanças ocorreram nos personagens onde esses perderam o preenchimento do rosto ficando apenas com o seu contorno. A composição se deu na disposição dos personagens divididos em grupos: os com tatuagens no couro cabeludo, reunidos formando uma textura com espaços intencionais; e os com “pelos longos” o estilo *black power*, o rastafári, o corte militar, e o *punk*, que são penteados do segundo grupo. Assim os estudos de cores da nova composição (Figura 73), desdobraram-se em alternativas distantes dos padrões apresentados nos primeiros estudos, gerando assim o produto final (Figura 74), protótipo para possíveis produções em larga escala.

### 5.2.3. TERCEIRA FAMÍLIA

A última família da coleção estabelece uma certa distância das duas primeiras, pelo conceito que alimenta a sua criação. A terceira família não é baseada na história de um grupo étnico, e sim no trabalho do artista plástico, afrodescendente, favelado<sup>22</sup>, autor da presente monografia, que busca o questionamento, pautado no título do livro “Negritude sem etnicidade” (SANSONE, 2004), o que seria/o que é o afro no ano de 2013?

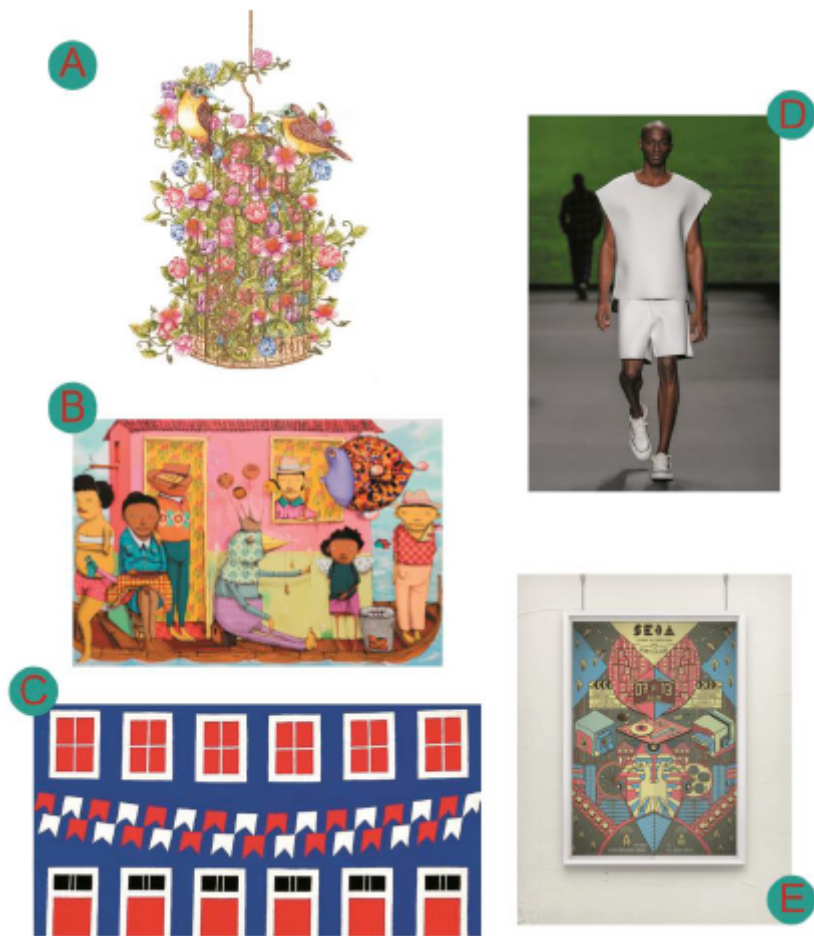


Figura 75: Imagens Referenciais da Família Nós. Fonte: Autoria própria, 2013.

Para o entendimento da questão levantada, fez-se necessário a elaboração da Figura 75, o painel fornece elementos de referências visuais, que transitam entre o design e a arte: a) ilustração “sobre flores e liberdade” trabalho pessoal do autor da presente coleção, característico pelos pássaros mascarados simbolismo das possíveis faces que um mesmo

<sup>22</sup> Termo usado para discriminar, moradores ou ex-moradores de favela.

Ser pode assumir; b) grafite da dupla brasileira Os Gêmeos, exemplo da valorização mundial das novas expressões artísticas de rua [afro] brasileiras; c) trabalho do artista plástico, da segunda fase do Modernismo Brasileiro, Alfredo Volpi; d) a coleção de moda da marca Osklen para o inverno 2014, inspirada no futebol brasileiro, simbolizando o uso de uma paixão nacional como base de criação de design de superfície; e) ilustração para cartaz de divulgação de evento, trabalho comercial elaborado pelo autor da terceira família da coleção.

### 5.2.3.1. Ave-fé

A estampa Ave-fé nasce da ligação simbólica entre o homem, a religião, e o pássaro, existente, por exemplo, no símbolo do Espírito Santo materializado em forma de pomba; ou a galinha preta associada aos rituais das religiões de matriz africana. Partindo do levantamento das duas aves – pomba e galinha preta – desenvolveu-se o conceito de dualidade, branco e preto, ar e terra, comestível e não comestível. Também, Salvador (conhecida como “Roma Negra”) carrega como símbolo na bandeira da cidade, uma pomba branca com uma folha.

O conceito de dualidade aparece no painel referencial da estampa (Figura 76), assim como outros elementos visuais relacionados ao processo criativos: a paleta de cores (Figura 77); a renda tendência de moda para 2014, usada nos trajes tradicionais das baianas do acarajé, e sua dualidade na permeabilidade – mostrar e não mostrar; o trabalho do artista americano Jim Denevan, o registro fotográfico dos diálogos estabelecidos entre as formas geométricas efêmeras criadas na areia da praia, e as formas orgânicas oferecidas pelo mar; o traço da tatuagem, e sua relação com o *Body Art* e o design de superfície; e a ave mascarada ligando o autor à estampa.

---

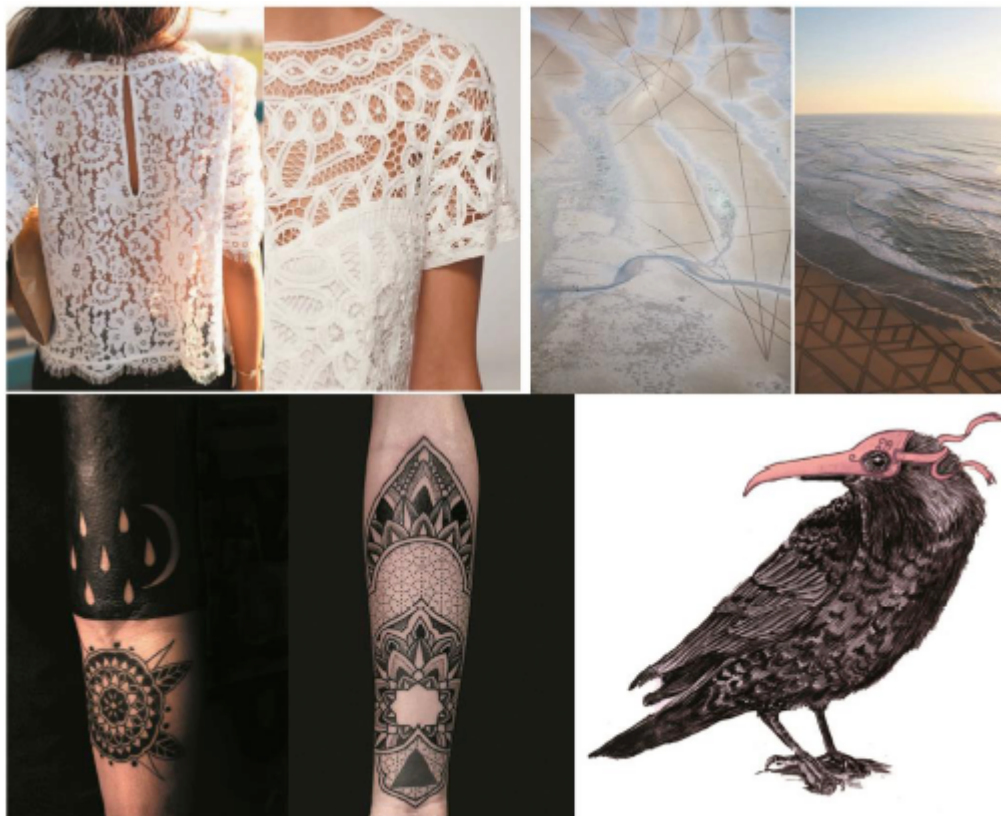


Figura 76: Imagens referenciais para a estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 77: Paleta de cores estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013.

Com a definição dos conceitos do visual da estampa, e das aves-signos, elaboraram-se alguns rascunhos resultando na forma ogival (Figura 78) constituída por um pombo e

uma galinha mascarados, que assumiram formas definidas. Esses motivos, adquirindo contraste a partir do processo de vetorização do desenho manual, estabeleceram similaridade com símbolo universal da dualidade o *yin yang*.

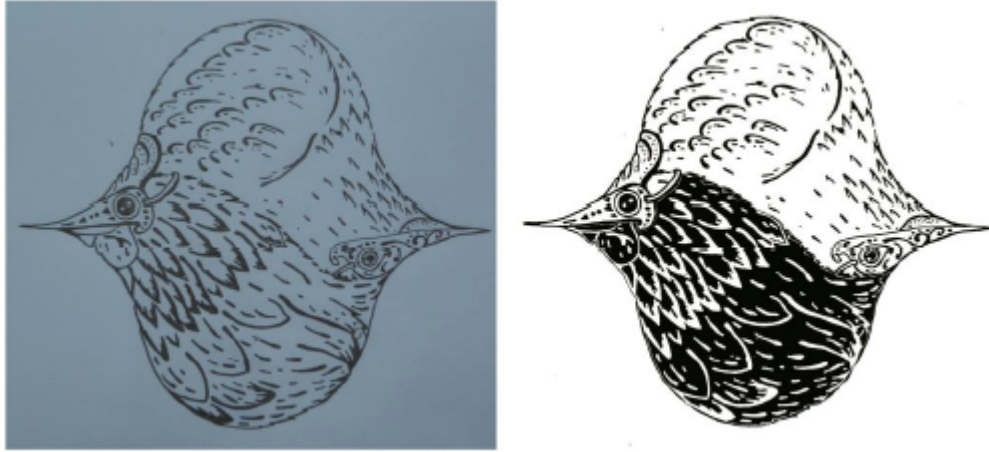


Figura 78: Estudo dos motivos para a estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013.

O primeiro estudo (Figura 79), apesar de atender a proposta do contraste, mostrou-se insatisfatório esteticamente, fazendo-se indispensável a reconstrução do módulo.

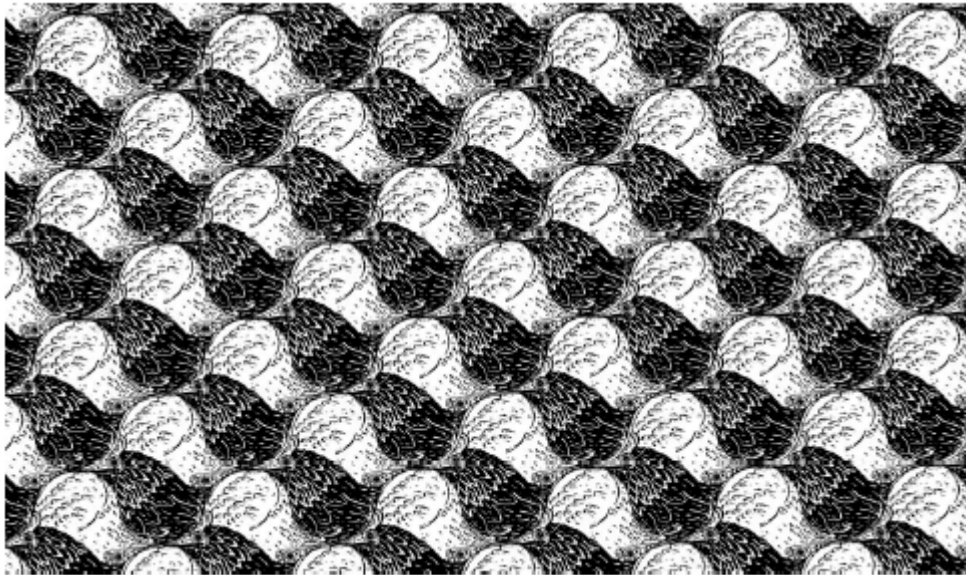


Figura 79: Estudo de repetição. Fonte: Autoria própria, 2013.

O redesenho do módulo (Figura 80) distanciou-se do traço realista do primeiro exemplar, ganhando um visual lúdico.

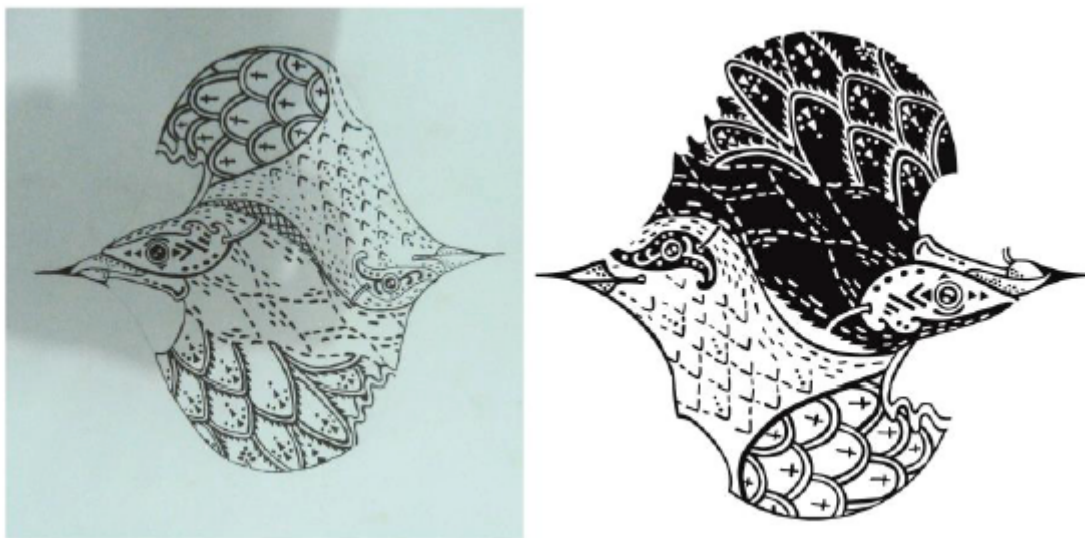


Figura 80: Detalhes dos motivos no módulo ogival. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 81: Estudo de repetição do módulo gerado. Fonte: Autoria própria, 2013.

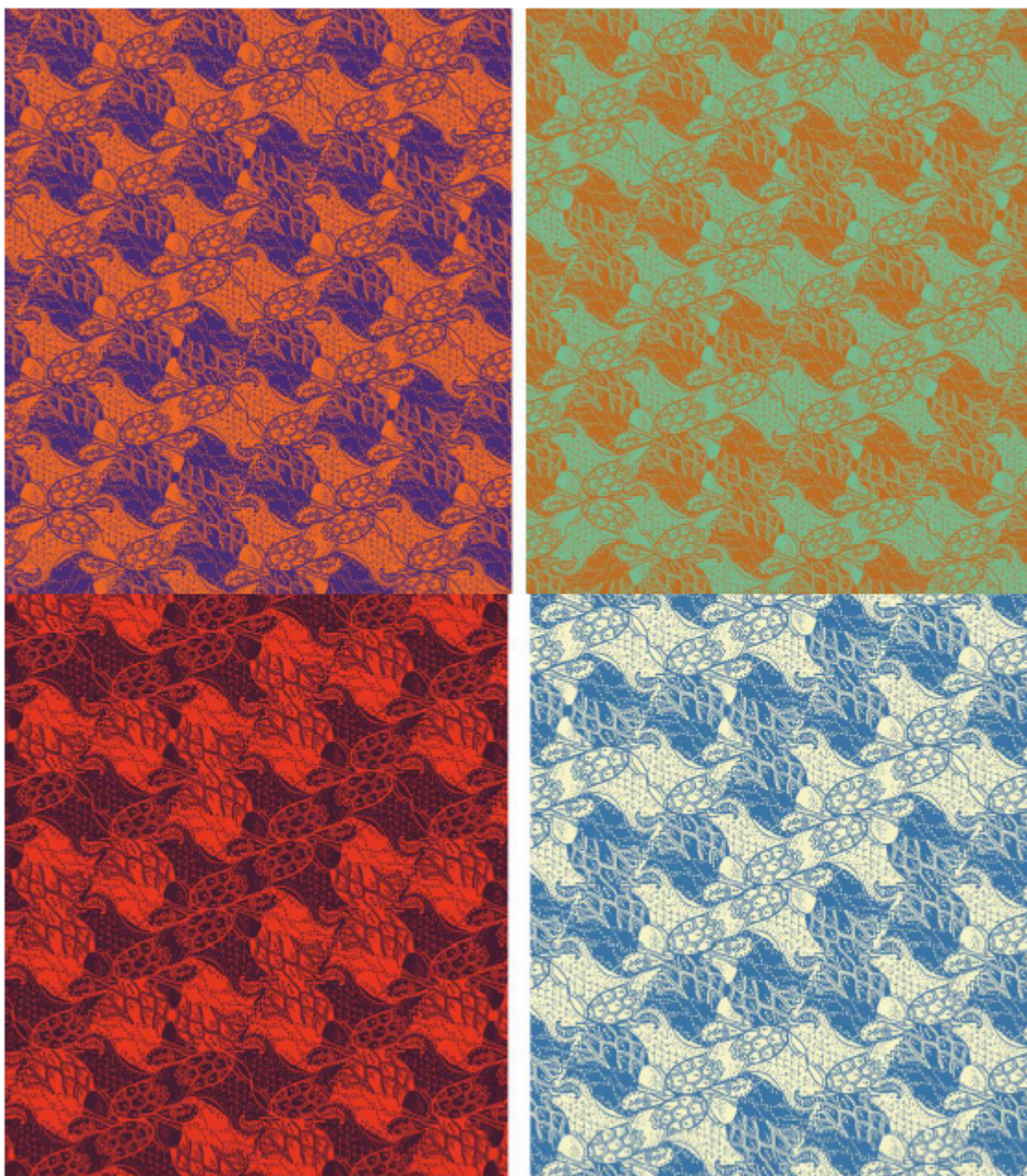


Figura 82: Estudos cromáticos para estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013.



Figura 83: Produto final, estampa Ave-fé. Fonte: Autoria própria, 2013.

Assim, com o novo módulo a composição da padronagem (Figura 81) também se transforma. Com as alternâncias do sentido das aves – ambas aparecem com a cabeça para cima e para baixo, conferindo um ritmo mais dinâmico, e gerando um padrão visualmente semelhante a uma renda. As combinações de cores no exemplo Figura 82 seguiram explorando a similaridade identificada entre a renda e a nova composição, buscando outros tons contrastantes. Para a produção da peça piloto (Figura 83) optou-se pela combinação das cores básicas (preto e branco) visando o entendimento do padrão no produto final.



### 5.2.3.2. Comunidade

A última estampa “Comunidade”, apresenta uma reunião de elementos onde se encontram símbolos tradicionais e modernos da negritude, bem como elementos globais que dialogam com a população de afrodescendentes, assim estabelecendo a relação entre o local e o global, que Sansone (2003) chama de “produtos globais com áurea local”.

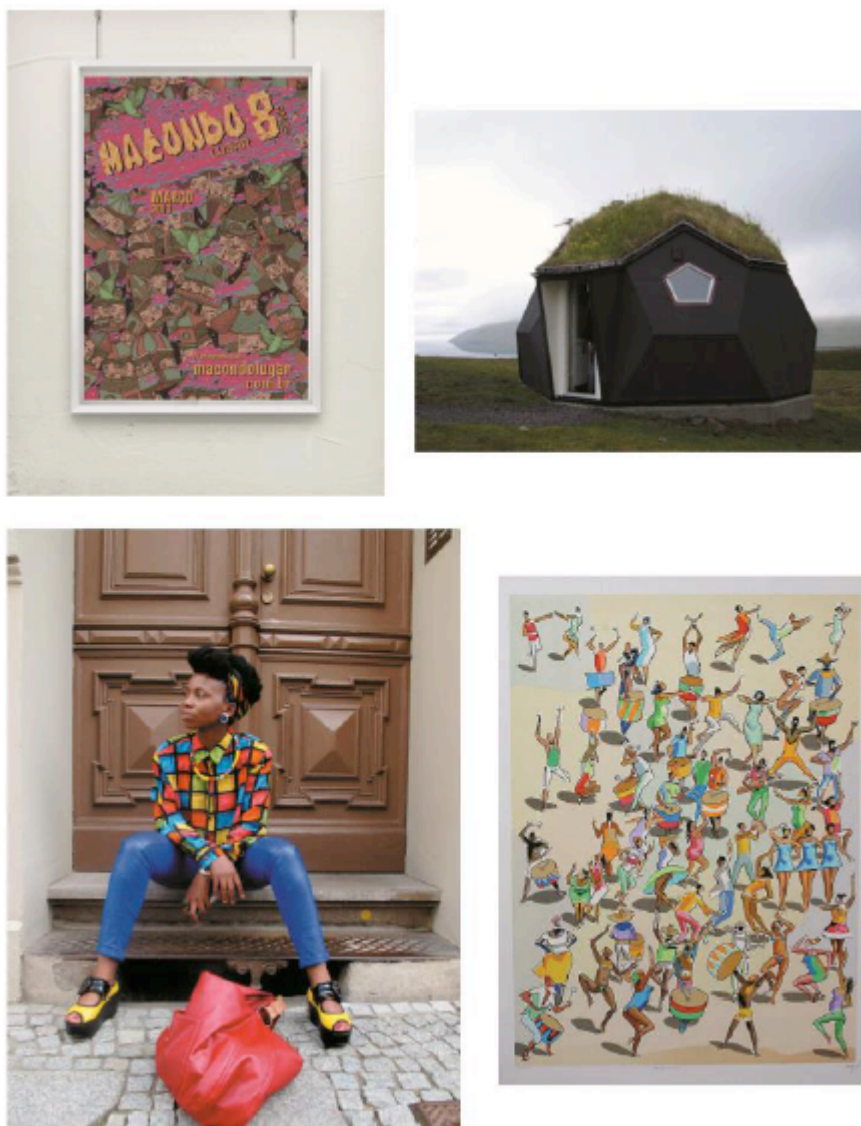


Figura 84: Imagens referenciais para a estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.

O painel (Figura 84), além de fornecer a paleta de cores (Figura 85), carrega referências que informam a escolha dos objetos representados no padrão: o traço da ilustração do cartaz criado pelo autor da coleção; a arquitetura contemporânea que vem transformando os novos espaços habitáveis, que cada vez ficam menores; os estilos afro

espalhados pelo mundo; e o trabalho do artista plástico argentino Carybé, “baiano de profissão” conhecido nacionalmente pela representação dos costumes afrobianos.



Figura 85: Paleta de cores estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.

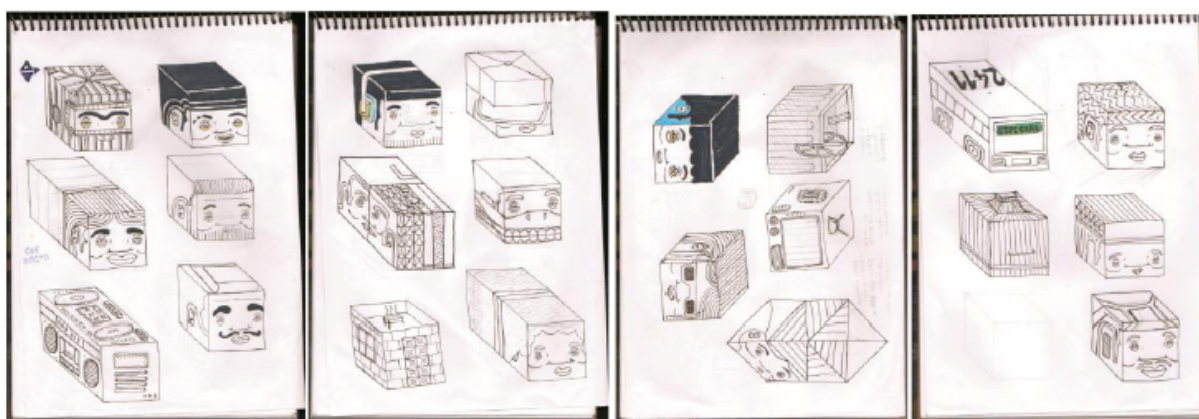


Figura 86: Estudos para motivos da estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.

O estilo da estampa previamente definido autor do projeto, os ícones levantados ao longo do texto, conduziram a construção dos personagens (Figura 86) da estampa Comunidade.



Figura 87: Estudos cromáticos para a estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.

Após a digitalização dos módulos, os mesmos foram usado para as primeiras combinações de cores (Figura 87).



Figura 88: Combinação de cores escolhida para protótipo. Fonte: Autoria própria.



Figura 89: Produto final, estampa Comunidade. Fonte: Autoria própria, 2013.

Resultando assim nas combinações de cores escolhidas e na peça piloto (Figura 88) da estampa para sua melhor visualização.

## CAPÍTULO 6

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das informações adquiridas nessa pesquisa, conclui-se que o entendimento corrente no Brasil sobre a estética negra, segue duas direções. De um lado valoriza-se o tradicionalismo implantado através de interesses políticos, dando destaque a alguns aspectos da cultura trazida pelos africanos e do outro lado, as novas expressões criadas pelos afrodescendentes no Brasil, que se distanciam do simbolismo “tradicional” africano, não são catalogadas como “afro” e sim como expressões populares, e em algumas vezes, folclóricas.

Nesse sentido, a noção sobre o estilo afro torna-se aberta, a exemplo da estampa *batik*, ou outras apresentadas ao longo da pesquisa, sobretudo as desenvolvidas na Bahia, que seguem caminhos estilísticos distintos entre si, (as estampas afros criadas pelo Ylê Aiyê e pela marca Benza Deus), ao passo que, constantemente recorrem ao mesmo tema – o banco de símbolos fornecidos pelo Candomblé. Elas distanciam-se pelo tipo de abordagem, enquanto a primeira marca usa característica da arte africana nas suas representações, a segunda segue as tendências correntes no design afro tradicional.

Seguindo a perspectiva sobre a fluidez da estética afro encontrada a partir das análises teóricas e imagéticas sobre o tema, bem como, através das informações retiradas das entrevistas a profissionais da área de criação, a coleção Ave-fé, distancia-se propositalmente dos símbolos negros tradicionalistas – conchas, simbolismo religioso, capoeira, baiana do acarajé, armas primitivas, máscara africana, buscando aproximar-se da contemporaneidade, usando signos comuns e rotineiros, de negros e também consumidos por não negros – televisão, rádio, poste de luz, tijolo, drinks. Acredita-se que o banco de símbolos negros (o afro), tornar-se-ia mais amplo a partir do maior entendimento sobre a origem do seu estilo, atribuindo a esse as mudanças significativas pela qual as sociedades ocidentais passaram.

As seis estampas divididas em três famílias criadas para finalização do projeto, podem ser entendidas como estamparia afro sem etnicidade, pois atualmente, segundo Sansone (2004), o termo étnico refere-se ao diferente, exótico e não branco, além de

caracterizar, principalmente, as expressões tradicionalistas negras. O relevante para o atual projeto, no campo do design de superfície, corresponde ao trabalho de “desmistificação” da estampa afro, apontando referências pertencentes a dimensões alternativas se comparados aos encontrados no mercado atual (2013). Deixando de lado algumas características encontradas nas estampas, como o simbolismo das cores usado pelo Ylê Aiyê, ou – em alguns casos – o simbolismo religioso da marca Didara da designer Goya Lopes, preocupando-se com aspectos comerciais: como a escolha da impressão digital pelas suas possibilidades tecnológicas, o aumento da velocidade na produção, e o baixo custo da produção em longa escala; os tecidos sintéticos, pela facilidade na impressão digital, pelo baixo custo comparado aos tecidos naturais, além da repercussão que as peças do estilo *surfwear* – confeccionadas com tecido sintético – exercem sobre o potencial público da coleção.

Ao final da pesquisa concorda-se com Sansone (2004), as tentativas de categorização de grupos étnicos tornarem-se homogêneos, deixando muitas vezes de lado as suas particularidades. Nesse sentido, ao se distanciar do entendimento referente à etnicidade, a pesquisa estabelece uma perspectiva onde se amplia o diâmetro que circunda a estética negra, na tentativa de encaixar a totalidade da história dos afrodescendentes, levando em consideração os acontecimentos históricos determinantes para a consagração desse estilo – o afro – na contemporaneidade brasileira no que tange ao design de superfície.

# REFERÊNCIAS

ALENCAR, C.; CARPI, L.; RIBEIRO, M. V. **História da Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1979.

ARAUJO, Eduardo Pucu de. **Um estudo sobre Etnografia aplicada ao Design**. Programa de Pós-Graduação em Design. Dissertação de Mestrado. PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2012.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Branqueamento e Branquitude no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

BILL, MV. **Só Deus pode me julgar**. CD Declaração de Guerra, 2002.

BONFIM, Gustavo A. **Metodologia para desenvolvimento de projetos**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1995.

BONSIEPE, Gui. **Teoria e Prática do Design Industrial**. Lisboa: Centro Português de Design, 1992.

CARISE, Iracy. **África. trajes e adornos**. Rio de Janeiro: s. ref. ed., 1992.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

DENIS, Rafael Cardoso, **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.



DEVISSE, Jean; VANSINA, Jan. **História geral da África III: África do século VII ao XI**. Brasília: UNESCO, 2010.

DUPLESS, Robert *et al.* Mercadorias locais, consumidores globais: Têxteis no mundo atlântico nos séculos XVII e XVIII. **Revista Afro-Ásia**, nº 41. Salvador – Bahia: 2010.

EL-NADOURY, Rashid; VARCOUTTER, J. **História geral da África II: África antiga**. Brasília: UNESCO, 2010.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1963.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo, abstração**. Começo do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

HESKETT, Jonh. **Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HRBEK, Ivan. **História geral da África III: África do século VII ao XI**. Brasília: UNESCO, 2010.

JOR, Jorge Bem. **Zumbi**. CD A Tábua de Esmeralda, 1973.

LEIRIS, Michel; DELANGE, Jacqueline. **Africa Negra**. La Creacion Plastica. Madrid: Aguilar, 1967.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. Brasília: Contexto, 2007.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata** e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: História, Tramas, Tipos e Usos**. São Paulo: SENAC, 2007.

PORT, Mattijs Van de. **Candomblé em rosa, verde e preto**: Recriando a herança religiosa afro-brasileira na esfera pública de Salvador, Bahia. Debates do NER! Porto Alegre, ano 13, n. 22 p. 123-164, jul./dez. 2012.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Rosari, 2004.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador/Rio de Janeiro: Edufba/Palas, 2004.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil Africano**. São Paulo: Ática, 2007.

UDALE, Jenny. **Tecidos e Moda** – Col. Fundamentos de design de moda. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ZANLORENZI, Elisete. **O Mito da preguiça baiana**. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 1998.

.

## Anexo A

### ► Quadro referencial ◀



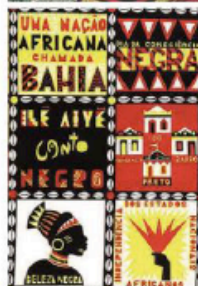
► **Tecido africano, com tingimento natural feita de lama (mud cloth).**

- . Material do suporte: natural (algodão, lã, couro, fibras naturais).
- . Técnica de produção: manual
- . Textura: roupeste, crua, artesanal, irregular
- . Cores: tons terrosos/naturais, luminosas, contrastantes
- . Motivos: geométricos/abstractos, irregulares, símbolos (religiosos, tribais, cotidianos), formas da natureza (animais, conchas, figuras antropomórficas)



► **Estampa 'Afro' produzida pela companhia VLISCO, Holanda**

- . Material do suporte: algodão, seda, tecido sintético
- . Técnica de produção: industrial
- . Textura: digital, regular, imitação da técnica 'batik'
- . Cores: vivas, artificiais, misturadas, paletas de cores variadas e contrastantes, combinações 'ousadas', abundância de cores dentro de uma estampa só
- . Motivos: formas geometrizadas, motivos 'orientais', 'africanos', 'europeios', elementos naturais, ausência de representações de figuras humanas, símbolos de status tradicionais e símbolos de status contemporâneos.



► **Estampa do bloco Ilê Aiyê, Salvador da Bahia**

- . Material do suporte: algodão, tecidos de material inferior
- . Técnica de produção: serigrafia
- . Textura: 'gráfica', textura não é explorada artisticamente
- . Cores: paletas de cores limitadas, primárias, contrastantes, vivas, 'blocadas', cores explicitamente simbólicas
- . Motivos: geometrização; "quadrinhos"; figuras humanas; instrumentos musicais africanos; palavras e números; símbolos pertencente a cultura afro-brasileira, história dos afro-brasileiros; símbolos auto-referenciais.



► **Padronagem decorativa, África do Sul**

- . Material do suporte: utensílios domésticos, paredes
- . Técnica de produção: reciclagem de rotulos de embalagem
- . Textura: dado pelo suporte
- . Cores: cores primárias, vivas, 'blocadas'. Embora as cores sejam dadas pelas embalagens, no uso se observa uma preferência de cores contrastantes
- . Motivos: o pleno prazer da repetição; os módulos não tem grande significado em si, o importante é o padrão gerado por eles.



► **A saia da minha mãe, afro-descendente, morando em Salvador**

- . Material do suporte: algodão, tecido sintéticos
- . Técnica de produção: industrial
- . Textura: 'gráficas'
- . Cores: primárias, contrastantes, vivas, artificiais, abundantes
- . Motivos: flores, poá, listras, padrões orgânicos, padrões geometrizados

## Anexo B

Local, Data

### Termo de Consentimento

Eu, CAROLINE BARRETO DE LIMA, RG/CPF N° 07657418 06, profissional de Design de Moda e Docente no Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, Departamento de Ciência Política, NEIM/UFBA, autorizo o uso das declarações concedidas, por meio de entrevista, para a monografia **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**, do discente **Lucas dos Santos Pereira**. Estou ciente que as informações e opiniões expressas poderão ser incluídas no texto da referida monografia, orientada pela **Profª. Drª. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**, a qual faz parte do resultado final do Curso de **Especialização em Design de Superfície, Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, RS.**

Salvador, 28 de novembro de 2013



Assinatura

## Anexo C

Local, Data

### Termo de Consentimento

Eu, THAÍS MUNIZ,  
RG/CPF N° 8967161932,  
profissional DESIGNER DE MODA

autorizo o uso das declarações concedidas, por meio de entrevista, para a monografia **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**, do discente **Lucas dos Santos Pereira**. Estou ciente que as informações e opiniões expressas poderão ser incluídas no texto da referida monografia, orientada pela **Profª. Drª. Reinilda de Fátima BerguenmayerMinuzzi**, a qual faz parte do resultado final do Curso de **Especialização em Design de Superfície**, Pós-Graduação da **Universidade Federal de Santa Maria, RS**.

Thaís Muniz

Assinatura

## Anexo D

Salvador, 02/11/13  
Local, Data

Termo de Consentimento

Eu, Nayara dos Santos Souza  
RG/CPF N° 08902203-36  
profissional Estilista e Empresária

autorizo o uso das declarações concedidas, por meio de entrevista, para a monografia **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**, do discente **Lucas dos Santos Pereira**. Estou ciente que as informações e opiniões expressas poderão ser incluídas no texto da referida monografia, orientada pela **Profª. Drª. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi**, a qual faz parte do resultado final do Curso de Especialização em Design de Superfície, Pós-Graduação da **Universidade Federal de Santa Maria, RS**.

Nayara dos Santos Souza  
Assinatura

## Anexo E

Local, Data

## Termo de Consentimento

Eu, MARIA AUXILIADORA DOS SANTOS GOYA LOPES,  
RG/CPF N° 00542760-63 08974047500,  
profissional DESIGNER,

autorizo o uso das declarações concedidas, por meio de entrevista, para a monografia **A RESSIGNIFICAÇÃO DA ESTÉTICA AFRO NO DESENVOLVIMENTO DE PADRÕES AFRO-CONTEMPORÂNEOS**, do discente **Lucas dos Santos Pereira**. Estou ciente que as informações e opiniões expressas poderão ser incluídas no texto da referida monografia, orientada pela **Profª. Drª. Reinilda de Fátima BerguenmayerMinuzzi**, a qual faz parte do resultado final do Curso de **Especialização em Design de Superfície**, Pós-Graduação da **Universidade Federal de Santa Maria, RS**.



Assinatura