



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS EXATAS E DA TERRA – CAMPUS I
BACHARELADO EM DESIGN

KEILA GONDIM DA SILVA CONCEIÇÃO

**O DESIGN DE MODA BAIANO CONTEMPORÂNEO E A FORMAÇÃO
IDENTITÁRIA DO INDIVÍDUO NEGRO, A PARTIR DAS REFERÊNCIAS
ANCESTRAIS.**

SALVADOR
2023

KEILA GONDIM DA SILVA CONCEIÇÃO

**O DESIGN DE MODA BAIANO CONTEMPORÂNEO E A FORMAÇÃO
IDENTITÁRIA DO INDIVÍDUO NEGRO, A PARTIR DAS REFERÊNCIAS
ANCESTRAIS.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Design da Universidade do Estado
da Bahia, como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientador: Prof^o Dr. Eudaldo Francisco dos
Santos Filho

SALVADOR
2023

AGRADECIMENTOS

Me orgulho muito de ser a primeira da minha família a conseguir quebrar as barreiras sociais e racistas da sociedade brasileira e conseguir adentrar e concluir uma graduação dentro de uma universidade pública, apesar de todas as adversidades. Agradeço às entidades espirituais de Deuse Exú que sempre abriram meus caminhos e transmitiram sabedoria e expertise. À minha família que são meus alicerces, mais especificamente ao meu pai Paulo Cesar Mateus Conceição e minha mãe Claudia Gondim da Silva que sempre acreditam nos meus sonhos e me ajudaram no que estivesse aos seus alcances. Agradeço a minha irmã Karine Gondim da Silva Conceição por todo amor e afeto que ela me proporcionou ao logo dessa jornada. Agradeço a minha amiga irmã que a graduação me oportunizou conhecer Caroline Pires. Agradeço a meu companheiro Vander Bispo, um presente que a vida me deu enquanto desenvolvia minha dissertação. À Universidade Estadual da Bahia (UNEB) que por meio do ensino gratuito possibilitou minha formação acadêmica. Ao meu orientador Dr. Eudaldo Francisco dos Santos Filho pela excelente condução das orientações, se tornando um verdadeiro parceiro no processo de construção do Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, os feedbacks e trocas e por acreditar no meu potencial, me incentivar, mesmo com o fato de ser iniciante no campo da pesquisa. Por fim, agradeço a todos que de forma direta e indireta participaram da pesquisa e contribuíram para o processo da minha formação.

RESUMO

A escravização dos povos negros tendo como justificativa a superioridade branca foi uma grande falácia para satisfazer os desejos do mercantilismo e explorar povos diferentes (étnico e racialmente) no século XV. Sabe-se que muitos povos africanos que foram escravizados possuíam riqueza e um grau de evolução tecnológica equivalente ou superior aos portugueses. No entanto, apesar das atrocidades físicas e psicológicas e diversas imposições culturais e religiosas, vários mecanismos foram utilizados pelos negros escravizados para se manterem firmes e resistirem contra o sistema colonial escravista. Essas formas de resistência e de perpetuação da própria vida e cultura validados pelos negros que foram forçosamente escravizados são elementos importantes no sentido cultural e, sobretudo, para disseminar valores tangíveis e intangíveis. Entendendo e concebendo a relevância de discernir e discutir esses acontecimentos, esta pesquisa tem como objetivo principal identificar quais foram os elementos africanos introduzidos no Brasil, quais objetos foram ressignificados e atribuídos princípios e quais foram as primeiras produções dos africanos e seus descendentes no nosso país. Intenta-se ainda, identificar o pano da Costa como o primeiro tecido de origem africana a cobrir os corpos negros no Brasil, conferindo sua importância dentro das religiões de matrizes africanas. É também, objetivo deste trabalho, conferir Joias Crioulas, consideradas os primeiros elementos afro-brasileiro ainda produzido na colônia, se opondo aos padrões de joias europeu, bem como verificar as contribuições dos blocos afros baianos na construção da estética negra dentro do design de superfície desenvolvida por designers baianos.

Palavras-chave: Bahia, Design de Superfície, Joia crioula, Pano da costa.

ABSTRACT

The enslavement of black peoples with the justification of white superiority was a great fallacy to satisfy the desires of mercantilism and exploit different peoples (ethnically and racially) in the 15th century. It is known that many African peoples who were enslaved had wealth and a degree of technological evolution equivalent or superior to the Portuguese. However, despite the physical and psychological atrocities and various cultural and religious impositions, several mechanisms were used by enslaved blacks to stand firm and resist against the slave colonial system.

These forms of resistance and perpetuation of life and culture validated by black people who were forcibly enslaved are important elements in the cultural sense and, above all, to disseminate tangible and intangible values.

Understanding and conceiving the relevance of discerning and discussing these events, this research has as its main objective to identify which African elements were introduced in Brazil, which objects were re-

signified and assigned principles and which were the first productions of Africans and their descendants in our country. There is also an attempt to identify the *Costa da Costa* cloth as the first fabric of African origin to cover black bodies in Brazil, confirming its importance within African matrix religions. It

is also the objective of this work to check Creole Jewelry, considered the first Afro-Brazilian elements still produced in the colony, opposing European jewelry standards, as well as verifying the contribution of Bahian Afro blocks in the construction of black aesthetics within surface design developed by Bahian designers.

Key-words: Bahia, Surface Design, Creole jewelry, Pano da costa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pente Ashante e Joia da Armada da dinastia Tudor 1585-1590.....	11	
Figura 2 – Mulher AfricanaAlbert Eckhout.....	15	
Figura 3-Homem Africana. Albert Eckhout.....	15	
Figura 4 - Crioulas.....	16	Joias
Figura 5 - Folô.....	17	Dona
Figura 6 - As contas do colar externo e as duas em decoração azul e vermelha e branca são feitas em Veneza desde o século XVI.....	18	
Figura 7 - Semelhança das Indumentária das trabalhadoras em Portugal e no Brasil.....	19	

Figura 25 - Designer Jota Cunha e sua produção artística.....	37
Figura 26 - Estampas produzidas pela Designer Goya Lopes.....	38
Figura 27 - Disco do Bloco Ilê Aiyê, 2005/ Tecido Adinkra.....	41
Figura 28 - Variações de forma e cromáticas.....	41
Figura 29- Assimetria correspondente aos objetos analisados.....	41
Figura 30 - Estampa do Ilê Aiyê, 2008.....	42
Figura 31 - Estampa de Goya Lopes/ Pano Adinkra.....	43
Figura 32- Configuração e divisão visual.....	44
Figura 33- Relação de Semelhança e segregação.....	44
Figura 34- Coleção Mariwô, estampa de Alberto Pitta.....	45
Figura 35 - Semelhança entre o plano de fundo e o tecido Bologan.....	46
Figura 36 - Coleção Mariwô, estampa de Alberto Pitta.....	47

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Moda afro-brasileira.....	12
Tabela 2- Ocupação escrava de Salvador 1811-1888.....	12

Sumário

1. INTRODUÇÃO	8
2. PRIMÓRDIOS DA MODA AFRO-BRASILEIRA	11
3. FUNDAMENTOS IMAGÉTICOS, UMA BREVE HISTÓRIA DA IMAGEM DA ESTÉTICA NEGRA	15
4. BAHIA - O PANO DA COSTA COMO SÍMBOLO DE FEMINILIDADE E SOBERANIA DAS MULHERES NO CANDOMBLÉ	24
5. DESIGN BAIANO	36
6. METODOLOGIA	41
7. ANÁLISE ICONOGRÁFICA	43
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

Encontra-se registros, ao longo da história, datados do Brasil colônia que trazem menção a capacidade técnica e intelectual do indivíduo branco, inicialmente dos portugueses, holandeses e espanhóis que habitaram essa terra. Este acervo dava conta que havia traços particulares de povos originários e negros escravizados e apontava que estes grupos eram reconhecidos pela sua força braçal e brutal, e seriam seres desprovidos de intelecto e sem alma. Essa falsa ideia de superioridade branca colonizadora vem de uma longa história contada e repetida pelo Ocidente, por séculos, representando o branco como detentor do saber hegemônico sobre o conhecimento humano. Esse fator é, também, uma “desculpa” da igreja para a escravizar e explorar tendo como justificativa a raça.

“Sem negros não há Pernambuco”, afirmava no século XVI o Padre Antônio Vieira. E outro jesuíta, André João Antonil, escrevia, no século XVII, no seu *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*: “os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar a fazenda, nem ter engenho corrente”. (BIBLIOTECA NACIONAL, 1988, p. 9)

No entanto, se tomarmos por base pesquisas científicas rigorosas e de profundidade, vamos encontrar a África como berço da civilização e gênese de vários saberes que hoje são tomados como ocidentais, no campo da ciência, ética, filosofia e religiosidade. Assim, inferimos que os negros têm sido usurpados pela branquitude. Araújo (2013, p. 33) elucida que, “a negação do passado científico e tecnológico dos povos africanos e a exacerbação do seu caráter lúdico são algumas das principais façanhas do eurocentrismo, abalando fortemente, ainda hoje, a autoestima da população africana e da diáspora.”.

Neste sentido podemos encontrar autores como Cheikh Anta Diop, que desmistifica e derruba o racismo científico provando que o Egito Antigo era uma civilização negra, em contraponto da falácia contada pelos europeus de que os povos africanos eram primitivos e bárbaros. A história negada do berço da civilização humana egípcia é africana e suas contribuições são imensuráveis para formação da humanidade e evolução da mesma, como por exemplo, a matemática aritmética, geometria, filosofia, religião, engenharia, medicina, o sistema de escrita e técnicas agrícolas. Sobre isso, temos a contribuição de Diop (1974, p. 220), ele reverbera que “A antiguidade egípcia, é para a cultura africana, o que é a antiguidade greco-romana para a cultura ocidental..O Egito era africano quanto a escrita, linguística e maneira de pensar e registros materiais de suas ruínas confirmam isso”.

Diante dos registros validados por estudiosos e pesquisadores científicos, fica cada vez mais urgente a necessidade de discutir as temáticas africanas, afrodiáspóricas e/ou afrodescendentes, como queiram nomear, no sentido de conhecer a verdadeira história do povo negro e assim reafirmar e revalidar suas contribuições para a história e cultura do mundo. Concebemos que a história da humanidade permanecerá confusa enquanto não formos capazes de distinguir entre os dois primeiros berços em que a natureza moldou os instintos, temperamentos, hábitos e conceitos éticos das duas subdivisões antes de elas se encontrarem uma à outra depois de uma longa separação que remonta à tempos pré-históricos. (DIOP, 1974). Partindo desse pressuposto, podemos concluir que a África pode e deve ser encontrada em vários lugares e tempos, de acordo com a sua corrente afrodiáspórica e, que a região e a época estão vinculadas, mostrando que os saberes de matiz africana foram sistematicamente dispersados e mimetizados com culturas e empirias locais, fazendo com que a cultura pós-escravização fossem referências indefectíveis do continente negro.

Sabe-se que a relação de Portugal com o continente africano se iniciou no século XV, na costa africana, com os povos Bantu que possuíam um sistema de desenvolvimento técnico e econômico equivalente aos portugueses. Muitos desses povos eram detentores de grandes riquezas com reis e rainhas, construção de edifícios, exploração da agricultura local e produção de objetos culturais de grande beleza. Esses reinos tinham ligação com a cidade de Ifé considerada o centro de onde se originaram as formas de organização política e social das outras cidades Iorubá. Dessa região saiu grande parte dos africanos trazidos para a América como escravos, pela abundância de prisioneiros de guerra de diferentes grupos locais. (SOUZA, 2005).

Diversas eram as formas de riquezas do território africano, contudo, a exploração do tráfico negreiro se tornou a atividade mais lucrativa para a coroa portuguesa. Desde os tempos mais antigos encontramos um *modus operandi* das civilizações em escravizar povos rivais, nas relações entre nações, onde homens escravizam outros homens, que não eram vistos como semelhantes, (SOUZA, 2005) e por serem de tribos, regiões e etnias distintas, esses prisioneiros de guerra eram colocados em trabalhos forçados ou vendidos pelos vencedores. No continente africano não foi diferente, o mesmo procedimento foi adotado entre os seus povos constituintes, como ressalta Noel (2017, p.36): “os povos africanos se organizaram numa estrutura diferente que os europeus. Existiam diferenças e domínios, os mais fracos e

mais fortes, quer dizer, havia também guerra entre eles, normalmente por divergências em suas crenças.”.

A África pós-colonial é formada por 54 países, mais de 3 mil tribos, 2 mil idiomas distintos e cada uma delas tem os seus próprios rituais, forma de se relacionar, alimentação, sistema político, práticas culturais, sociais e diversas peculiaridades (SOUZA, 2005). Sendo assim, perpetuar a ideia que os africanos “se escravizavam” ao enxergar todos esses povos como uma nação unificada e homogênea é disseminar um ideário racista de que todas essas pessoas são iguais pela raça. A ideia de que as nações africanas foram as principais disseminadoras da escravização atlântica, e do seu próprio povo é um engano/ou um discurso colonial. A escravização como modelo econômico hegemônico foi uma construção ocidental e colonialista e não africana, o processo de escravização interna na África era uma forma de fluxo de poder, luta e afirmação dentro do continente, como entre todos outros povos em constante disputa.

A riqueza cultural dos povos de África foi continuamente mimetizada, amalgamada e transformada dialogicamente entre seus povos, fazendo com que uma das características mais marcantes de sua manifestação cultural seja a diversidade, quando podemos encontrar traços unificadores em todas as suas manifestações em todos os quadrantes do continente. Dentre esses, os aspectos fenomenológicos destas aparições encontramos a imagem como elemento transversal na cultura africana e afro-diaspórica, elemento central e foco deste estudo. Encontramos a moda, a estética vestimentar como meio da sobrevivência e resistência diaspórica africana, tornando a ressignificação um caminho de luta cultural e simbólica.

No Brasil, os africanos e afrodescendentes utilizaram-se dessa estratégia tentativa de se aproximar da sua cultura, inserindo elementos tradicionais africanos como, por exemplo, o Pano da Costa considerado o primeiro tecido africano a cobrir os corpos negro no país. Ademais atribuíram crenças étnicas e ressignificaram objetos e artefatos, além de construir uma nova estética, a partir, da produção negra local brasileira na confecção das Joias Crioulas conhecida como, o princípio na elaboração de peças étnicas com simbologia e grande influência das religiões de matrizes africanas contrariando os padrões de joias europeus da época. A busca por uma identidade afro-brasileira se manteve em construção ao longo da formação do Brasil e obteve contribuições significativas na década de 70, nas manifestações

dos blocos afros baianos na produção têxtil do design de superfície desenvolvida por designers locais.

2. PRIMÓRDIOS DA MODAAFRO-BRASILEIRA

Mensura-se que o homem desde os tempos mais remotos construía objetos e atribuía valores estéticos visuais e simbólicos. Se tem registrado surgimento das primeiras estampas na Índia e Indonésia por volta do século V a.C. O uso do linho como matéria prima de alta qualidade e técnicas de tecelagem, por exemplo, já era praticado séculos antes no Egito antigo, cerca de 326 anos a.C. A função simbólica, no entanto, consiste no indivíduo atribuir preceitos e convicções a um objeto, criando uma ligação íntima com o mesmo a partir das suas vivências e crenças. Nesse sentido, a moda é a força dinâmica do vestuário que o faz se reinventar e se reprogramar dentro do sistema. Um fato social total, simultaneamente artístico, político, sociológico, econômico, que ainda atinge questões de expressão de identidade social (GODART, 2010). Como na figura 01, que demonstra diferentes objetos de tempos antigos, no entanto, continuam fazendo parte do cotidiano da sociedade por possuírem valores que ultrapassam o âmbito da funcionalidade do objeto.

Figura 1 - Pente Ashante e Joia da Armada da dinastia Tudor 1585- 1590



Fonte:(GIBSON, 2012)

Partindo para a moda afro-brasileira, podemos afirmar que, em algumas manifestações, ela resgata origens étnicas africanas tradicionais, motivada por um dos maiores crimes da humanidade, a escravidão, que fizeram espalhar por todo mundo a semente criativa dos saberes e das produções culturais de matrizes africanas. Dentro desta perspectiva, observamos que os mais diversos povos negros foram sequestrados e transportados pelo

mundo atravessando o Atlântico, e levando consigo sua visão de mundo, sua cosmologia, impregnadas nas suas riquezas, seus saberes populares, e principalmente: a pluralidade na oralidade, o respeito às ancestralidades, os cultos as entidades e as crenças religiosas. Deste modo, a riqueza ancestral, mesmo vitimada por toda interferência e violência impostas pelos colonizadores, não se perdeu com o tempo, preservando seus *modisoperandi e vivendi*, oferecendo ao mundo uma visão de mundo, novo, única e ancestral, no qual, se formou o Brasil.

Tabela 01- Moda Afro-brasileira



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Historicamente a resistência negra dentro da moda foi um fenômeno centenário e acompanhou o processo de escravização e de libertação, fazendo da estética vestimentar um campo de enfrentamento das péssimas condições de vida aos quais eram impostos aos cidadãos negros escravizados. Tal posicionamento eram por “muitos negros ou pardos engajados nas tropas, já libertos ou escravos, que participaram do movimento considerado como Conspiração dos Alfaiates de 1798” (FLEXOR, 2008, Apud ARAÚJO, 2013, p. 65). Neste processo, encontramos homens negros que foram escravizados trabalhando na função de sapateiro, cabelereiro, padeiro, pedreiro e as mulheres além dos serviços domésticos muitas delas se dedicavam a costura com bordados de renda. As mulheres negras escravizadas ou forras contribuíram fortemente com a moda brasileira na costura, no bordado e na renda influenciando o vestuário no cotidiano do Brasil Colônia, e também exerciam a função de comerciantes na venda de roupas, joias crioulas, tecidos nobres e outros artefatos.

Tabela 02: A Mão de Obra Escrava em Salvador. 1808-1888

Ocupação	Número	%
doméstica	969	27,2
Costureira	376	10,6
Ganhadeira	367	10,3
Lavadeira	238	6,7
cozinheira	150	4,2
Serviço de roça	113	3,2
Rendeira	61	1,7
Engomadeira	58	1,6
vendedora	35	1,0
bordadeira	20	0,6
serviços de tirar pedra	15	0,4
Doceira	06	0,2
Conta de ouro	04	0,1
Charuteira	02	0,5
sem especificações	1146	32,6
Total	3560	100%

Fonte: Ocupação das mulheres escravizadas no século XIX.
 Vetorização pessoal com base Mulher negra da Bahia no século XIX (SOARES, 2007, p.38).

Como podemos visualizar no quadro acima, duas atividades estão diretamente ligadas a produção e comercialização das Joias crioulas, uma produção exclusivamente afro-brasileira que será destrinchada ao longo da pesquisa, que são a ganhadeira e a costureira. A primeira eram mulheres e homens escravizados que realizam acordos com seus senhores e comercializavam alimentos e produtos dando uma parte dos lucros diários ou semanais, em tempo integral ou parcial, em muitos casos, a partir de tais atividades elas economizavam ao longo dos anos e compravam sua liberdade. A segunda função era de criação de conta com a prensa, que possibilitava a confecção de diversas peças com função religiosa e comercial.

3. FUNDAMENTOS IMAGÉTICOS, UMA BREVE HISTÓRIA DA IMAGEM DA ESTÉTICA NEGRA

O ser humano enquanto indivíduo expressivo utiliza desde a era pré-histórica adornos ao corpo para expressar poder, status social e beleza, atribuindo valor simbólico e imaterial para objetos de acordo com suas crenças, conceitos culturais e saberes. Encontra-se registros acadêmicos composto por ícones da cultura imagética negra, imagens ancestrais que certamente influenciaram a percepção e produção contemporânea da imagem afrocentrada. Algumas imagens e adereços de moda podem representar a força de certos padrões imagéticos que foram adotados na construção dos referenciais da moda ancestral afrodiáspórica. Tomamos como exemplo imagético, nas figuras 2 e 3, as pinturas de Albert van der Eckhout, um pintor e desenhista a serviço do governador do Brasil Holandês Maurício de Nassau, como uns dos primeiros registros visuais produzidos retratando o cotidiano dos africanos e afrodescendentes escravizados no Brasil. Como modelos destes padrões, a seguir vamos tratar iconograficamente esses arquétipos e referências de padrões imagéticos e comentar sobre sua importância na formação da estética brasileira.

Ao observar a pintura de Eckhout, nas figuras 2 e 3, nota-se em ambas a peculiaridade do cenário exposto da época, como plano de fundo uma paisagem tropical típica brasileira com vegetação e aves nativas, uma mulher negra vestida com uma saia de estampa africana e um tecido de pano da costa amarrado na cintura, com joias de pérolas barrocas e brincos e pulseiras de ouro. Na imagem, (figura 2) a mulher segura em sua mão direita um cesto com estampa africana e frutas brasileiras (maracujá, banana, laranja), ao seu lado uma criança representada com o tom da pele mais claro, (talvez indicando ser um filho mestiço) e no alto da cabeça um chapéu com características orientais. Na figura ao lado (3) temos um homem com um tecido africano cobrindo suas partes íntimas, segurando objetos de caça. Essas pinturas representam a manifestação da natureza do ambiente bem como os costumes da época, transportando alguns desses elementos presentes até hoje nas representações contemporâneas dentro da moda.

Tal como, o uso do pano da costa amarrado a cintura da mulher e cobrindo o corpo do homem nas respectivas figuras 2 e 3, assim como, a joia crioula ao pescoço, são importações africanas, elementos de constante manifestação política de resistência africana na formação da moda brasileira. O pano da costa é de suma importância e valor simbólico na estruturação identitária do indivíduo negro. Este pano foi o primeiro tecido de origem africana a cobrir os

corpos pretos no Brasil, sendo uma peça indispensável nos trajes de manifestação das religiões de matrizes africanas. Assim como as joias crioulas, uma produção originalmente brasileira negra que contrariava a estética de joias colonial branca.

Figura 2 e 3 - Mulher Africana e Homem Africano. AlbertEckhout. Óleo sobre tela, 1641.



Fonte: Acervo Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24491/homem-africano>. Acesso em 30 de mai. 2023

Minudenciando sobre o assunto em questão, o Brasil e a moda durante o período colonial, é possível refletir que o vestir era sim, um ato de resistência pois, de autoafirmação, em que “[...] qualquer dignidade que pudessem ter as mulheres negras e suas descendentes, por mais que apresentassem bens, que trouxessem nas suas atividades e na cor da pele os elementos estigmatizantes de classificação social” (FARIA, 2000, p. 92). Por tanto, apesar do regime escravocrata rigoroso que oprimia e tentava apagar os conhecimentos e traços culturais africanos, as mulheres negras resistiam e conseguiram materializar símbolos e conhecimento inserindo dentro da sociedade colonial as joias crioulas que possuíam características étnicas resultante da sincretização cultural.

A Bahia era o maior polo produtor das chamadas joias de escrava, sendo sua origem oriunda dos cultos de religiões de matrizes africanas, em que a técnica de fundição foi inserida pelos homens negros trazidos de Malê, um país do continente africano, que tem como costume o conhecimento das propriedades e o manuseio de metais. Nos terreiros de candomblé, esses artesãos eram chamados de ferramenteiros, responsáveis pela produção dos objetos usados nas cerimônias, consistindo na confecção das ferramentas dos Orixás, as figas, as estátuas, os encastoamentos de dentes e outros objetos que ficam expostos nos santuários. Além disso, existia também a produção de objetos corporais femininos, os ides (pulseiras,

ainda utilizada no processo de “iniciação” do indivíduo no candomblé), os copos (punhos) e braçadeiras que representavam as entidades durante os rituais. Com isso, muitos desses objetos saíam do cenário religioso e adentravam o cotidiano das pessoas através das mulheres negras, tendo maior notoriedade, os colares de contas coloridas, as pulseiras de ouro, anéis e brincos. Essas joias possuíam peculiaridades próprias em relação ao peso, formato e quantidade, eram adereços ricos em detalhes, utilizados em grande quantidade, porém a parte externa geralmente eram ocas, em oposição ao estilo estético das joias utilizadas pelas senhoras brancas que costumavam ser produzidas na Europa, adornada de diamantes e pedras preciosas com valor financeiro superior.

Figura 4- Joias Crioulas



Fonte: Marc Ferrez, Baiana, s/d

Disponível em CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 51-82, 2013. Acesso 30 de mai. 2023

Numa sociedade que a cor da pele, ao invés da posse, determinava a condição social do indivíduo, encontra-se muitas histórias de mulheres negras que trabalhavam e como forma de status social e ostentação esbanjavam adereços de ouro, como o caso de Folô subvertendo a resistência através do uso das joias no cotidiano. A mulher chamada dona Folô é Florinda Anna do Nascimento, a criadana Fazenda Bom Sucesso, em Cruz das Almas, de propriedade do coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos. Encontra-se registros dela utilizando indumentárias típicas das mulheres da sua condição, mas não se confirma que a mesma era

escrava, ficou conhecida como joalheria escrava baiana pelo seu grande uso e comercialização.

[...] quando as crioulas se vestiam para ir ver Deus. Elas exibiam seus vestidos pretos pregueados, a mão, turbantes de seda, camisa de um tecido muito fino, admiravelmente bordadas, sandálias de veludo preto ornadas de sequins de ouro e uma profusão incrível de joias caras, nas orelhas, no peito, nos punhos até os cotovelos e nos dedos [...] (CAMPOS, 1925, p.289).

Na figura 5, dona Folô está carregada de joias de ouro e de prata nos dedos, nos braços, no pescoço, na cintura tem a penca de balangandãs e na cabeça o turbante. A joalheria escrava conhecida como joias crioulas representa a primeira construção de um design de joias efetivamente brasileiro, resultado de diversas combinações culturais africanas e ocidentais, com produção, circulação e uso baiano.

Figura 5–Dona Folô, Florinda Anna do Nascimento, exibe a majestade de suas inúmeras joias.

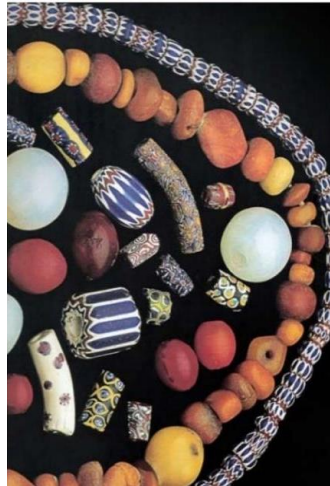


Fonte: CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. Joias de crioula. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011, p.40

Apesar do conhecimento de fundição ser característico de diversos povos africanos trazidos ao Brasil, a confecção de joias era algo inicialmente proibido a qualquer pessoa negra, no entanto, muitos desses saberes foram aperfeiçoados e foram implementadas às joias os seus valores culturais, se tornando parte da sociedade colonial. Com o tempo, essas joias passaram o simbolismo religioso e passaram a refletir o poder dos escravocratas como um comportamento da elite local, um objetivo sexual, ao qual, os senhores adornavam as mulheres escravizadas, buscando uma forma de exibi-las diante de outros donos que não tinham recursos para esses mesmos adornos, com o intuito de mostrar seu poder financeiro e estratégia de venda dos seus escravizados. Logo a seguir veremos a figura 6 retratando as

contas de colar com suas cores e fabricação peculiares, e a representação de mulher negra ornamentada por joias crioulas.

Figura 6 - As contas do colar externo e as duas em decoração azul e vermelha e branca são feitas em Veneza desde o século XVI. Sendo a conta azul-branca do sul da Nigéria fabricada em vidro. (Esquerda) e Mulher adornada de joias crioulas no sec. XIX. (Direita)



Fonte: Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p.40)

Um aspecto relevante para nossa reflexão, é sobre o comportamento dos senhores de engenho que se beneficiavam com a comercialização das mulheres escravizadas, chamadas de escravas de ganho, e também o fato de que ainda ficavam com parte dos lucros do trabalho que essas mulheres desenvolviam nas ruas. Vale ressaltar que essas mulheres não precisavam dos seus senhores para presentear-las com as joias, pois com a venda das mesmas conseguiram adquirir as suas próprias. Dentro da comunidade negra, o uso dos adornos representava plenitude e prosperidade, um símbolo de qualidade dos produtos vendidos e utilizados pela mesma pessoa. Uma forma de olhar a qualidade dos produtos era através do patrimônio das vendedoras, materializado em suas joias, principalmente os balangandãs, utilizados como proteção mítica do trabalho e dos ganhos.

O ganho das comidas – mingau, pirão de milho, carimã, inhame, uns com carne, outros doces e servidos para uma clientela de pardos, negros e brancos do populacho – sempre foi serviço de mulher; mulher que exibia nas suas roupas alguns distintivos próprios da sua condição de mercadora de alimentos. Assim, pelos registros iconográficos de alguns documentalistas, veem-se, além dos diferentes tipos de turbantes, batas, saias, escarificações nos rostos, as posturas, as bancas e os produtos da venda e ‘objetos mágicos’, uns de cunho propiciatório, outros invocativos e próprios das atividades desempenhadas nas ruas, buscando proteção, lucro material e outras benesses. (LODY, 2001: 43-44).

O uso de contas e/ou miçangas no continente Africano é antigo, pesquisas arqueológicas descobriram, no Sudão e na Líbia, contas datadas em torno de 10.000 anos a.C., encontradas em diversos modelos e cores em vidro. Elas eram usadas como símbolo de

beleza, riqueza e status social; também como indicador pertencente à religião sendo usado para proteção e cura, costume este que foi empregado no Brasil dentro das religiões de matrizes africanas como o candomblé e a Umbanda.

Figura 7- Semelhança das Indumentária das trabalhadoras em Portugal e no Brasil



Fonte: Traje de trabalhadora portuguesa, 1992 (a direita).

Disponível em: <https://maracristan.wordpress.com/2013/04/27/a-distincao-social-pelo-traje-no-brasil-sec-xviii/>
Acesso 29 de Maio de 2023e Lavadeira - Bahia, séc. XIX (à esquerda). Foto de Lindemann.

Segundo Antônio Risério (1997), o que os portugueses trouxeram para o Brasil não foi apenas uma linguagem estética e intelectual, foi toda uma mentalidade e comportamento social. Desta forma, fica notória as semelhanças europeias nas vestimentas das mulheres negras escravizadas e libertas, mantendo como elemento africano, o turbante, que na moda afro-brasileira é considerado um símbolo de resistência negra muito usado pelas ativistas nas manifestações até os dias atuais. Assim também é o pano da costa e as joias tipicamente crioulas, permitindo retirar da cultura portuguesa as referências que os permitiam pegar, ressignificar e construir outros elementos próprios. Na figura 8, se torna claro as semelhanças nas vestimentas das trabalhadoras portuguesas e das mulheres escravizadas no Brasil, como as saias rodadas colocadas ao cós da barriga até as pontas dos pés com tecido de algodão e cetim, podendo ser lisas ou estampadas e camisas de cambraia. Como também, das lavadeiras de Portugal e da irmandade no século XX. As semelhanças podem nos revelar o processo de sincretização cultural entre o povo negro e os brancos, sendo uma mistura de elementos pertencentes a cada povo. É importante ressaltar que tal sincretização não foi algo combinado em comum acordo entre ambos os povos, mas é resultado da hegemonia e soberania imposta pelos brancos colonizadores.

Figura 8 - Semelhança das Indumentária das lavradeiras em Portugal e Irmandade no Brasil



Fonte: Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Cachoeira, 1993.

Foto de Adenor Gondim. (a esquerda) e Lavradeiras portuguesas, séc. XX. Disponível em <http://portuguesephenotype.blogspot.com/2014/01/portugueses-camponios.html>
Acesso em 29 de mai. de 2023 (adiante)

Avançando em nossa investigação sobre a vestimenta e estética negra, encontra-se ainda registros de outros tecidos além do pano da costa, que fizeram parte do processo de formação e ressignificação do indivíduo negro no Brasil no período colonial. O tecido chita deriva de chint, em híndi, língua falada da Índia, significa pinta ou mancha, tem como estampa predominantemente o floral, foi inserida no Brasil através das relações entre Portugal e Inglaterra. Esse adereço era muito utilizado pela classe popular trabalhadora e por pessoas negras e afrodescendentes, na condição de escravizados, forros ou livres, tornou-se o produto de consumo dessa mesma classe no período colonial, no império e se manteve na República. Rugendas, na obra em *Viagem Pitoresca* (1835), retrata em uma das suas pinturas um casal de pessoas negras em condição de escravidão, possivelmente vestidos com saias de estampas de chita, peças feitas de algodão ou linho no século XIX. A figura 9 observaremos a obra de Rugendas, onde é possível identificar o uso do tecido chita nas roupas de africanos e descendentes que foram escravizados e também acessórios e adereços ao corpo como colares, brincos e turbantes.

Nas ilustrações de Rugendas, os africanos e afrodescendentes apesar de se encontrarem em condição de escravidão são apresentados com certa elegância, bem trajados, com toque de sedução ressaltado pela vestimenta, retratando as relações sociais que existia no Brasil Colônia. Além disso, a forma de uso das estampas se diferenciava de acordo com as classes sociais da época, sendo que o uso da chita pelos brancos costumava ser com estampas requintadas, porém simples e com cores sombrias, pasteis e neutras, embora de qualidade

volumosas, enquanto dos negros eram com cores vivas, usada em festejos e diversos tipos de amarrações pelo corpo, mesclado com outros tecidos e peças prontas.

Figura 9 - O Brasil de Rugendas. Negros de Bahia, 2ª div- pl.8/198



Fonte: Johann Moritz Rugendas, Viagem Pitoresca ao Brasil, 1835
Disponível em <http://gangamacota.blogspot.com/2011/04/negro-e-negra-na-bahia-rugendas.html>.
Acesso em 20 de fev. 2023

Logo a seguir temos a figura 10 retratando duas pessoas negra, um homem e uma mulher, em que podemos identificar instrumentos de trabalho e conferimos os tecidos coloridos, provavelmente de chita, que era utilizado por trabalhadores e escravos.

Figura 10- Negros na plantação



Fonte: Johann Moritz Rugendas, Viagem Pitoresca ao Brasil, 1835. Disponível em <http://gangamacota.blogspot.com/2011/04/negro-e-negra-na-bahia-rugendas.html>.
Acesso em 20 de fev. 2023

Por tanto, fica evidente que apesar da tentativa de apagamento cultural e imposição do modo de vida europeu, as pessoas negras escravizadas, produziram diversos mecanismos de

resistência e ressignificação dentro da sociedade colonial. O processo de construção da estética negra brasileira é múltiplo, tendo na sua estruturação grandes contribuições dos povos africanos, que pela sua pluralidade e diversidade continental fizeram surgir uma sociedade única com peculiaridades, hábitos, costumes e práticas resultado dessa junção, tal como, adaptações de artefatos europeus que foram atribuídos valores emblemáticos e mítico e criações originalmente brasileira.

4. BAHIA - O PANO DA COSTA COMO SÍMBOLO DE FEMINILIDADE E SOBERANIA DAS MULHERES NO CANDOMBLÉ

Segundo o autor Luiz Viana Filho(1946),o tráfico de escravos na Bahia foi dividido em quatro momentos consecutivos com regiões de exploração diferentes, sendo eles o Ciclo da Guiné no século XVI, o Ciclo de Angola, século XVII, o Ciclo da costa de Mina, no século XVIII e o último Ciclo é a legalidade Século XIX. (FILHO, 1946). As três regiões somam o maior número de pessoas trazidas forçosamentecomo escravo para o Brasil e consecutivamente para a Bahia.A centralização desses ciclos dáforma e molda apopulação colonial e a partir dessas origens faz-se compreender os caminhos construtivos dessa sociedade.

O uso dos trajes ocidentais coloniais por parte dos negros escravizados, passou por um processo de ressignificação e foram reinventados e inseridos nas práticas religiosas africana na diáspora, passando a ser afro-brasileira, como uma necessidade de adaptação nessa nova terra, ao qual, foram trazidos.Por necessidade, esses indivíduos precisaram resistir e coexistir dentro desse sistema opressor colonial e pós-colonial, uma vez que lhes eram impostos os modos de vestir, falar e viver ocidentais, proibindo toda e qualquer pratica religiosa, objetos e elementos pertencentes a cultura africana. A doutrinação imposta pelos escravistas e pela sociedade, exigia que os negros se enquadrassem no sistema patriarcal hegemônico europeu cristão, impondo o batismo da igreja católica obrigatório e a frequência da convivência urbana naquele espaço, no entanto, essaarbitrariedade não era aceita pacificamente.

O estado baiano, em termos históricos, foi palco das maiores lutas e revoltas na tentativa de emancipação e destruição do sistema escravista, comopor exemplo, a resistência do Quilombo dos Palmares que perdurou por mais de 100 anos e a Conjuração Baiana. Os africanos ao chegarem no Brasil, no pouco tempo livre que tinham acesso, dedicavam a práticas de cultos aos ancestrais, cantos, danças e expressões culturais,que se expressavam através do corpo e da oralidade, perpetuando até os dias atuais, uma herança viva dos rituais religiosos de matrizes africanas.Tais procedimento foram reforçados com a chegada dos povos Iorubás, no início do século XIX, hoje geograficamente localizado nos países Benin e Nigéria, foi onde se originou a palavra Candomblé do termo *kandombile*que significa lugar de culto e oração, lugar sagrado.

Historicamente, o Candomblé surge inicialmente na Bahia, de forma escondida, em que os negros escravizados tiveram o direito de professar sua fé abortado e suprimido violentamente pelas forças da escravidão. Para poder viver suas crenças os escravizados tiveram que camuflar sua religião. Siqueira (s/d, p.66) assevera que “É nesse contexto sociocultural e político que surgem os Terreiros de Candomblé. Expressão religiosa de origem africana, trazida pelos africanos escravizados, recriada no Brasil em tempos de resistência à escravidão e colonização.” Sendo então, um compilado de diversas práticas religiosas que foram ressignificadas e logo se dissipou para os estados nordestinos e o resto do país, no início do século XVIII, embora já existissem manifestações religiosas de forma clandestina e camuflada dentro das senzalas, nos espaços urbanos e dentro das matas. Para professarem sua fé, suas crenças e assim conseguirem perpetuar suas origens africanas os negros escravizados precisaram resistir. Seja camuflando a própria religião, se permitindo ao sincretismo, ponto essencial a ser observado é a resistência em viver e propagar o seu legado, mesmo sendo violentado de todas as formas. A vivência religiosa era para os negros uma forma de religarem-se com a África e assim o candomblé foi ganhando forma e espaço no Brasil, surgindo um novo elemento de religiosidade e também de cultura.

Os negros escravos, desde a senzala tiveram na religião um espaço de resistência. Até mesmo em pleno vigor do regime escravocrata, um modelo de culto foi-se delineando, a partir de núcleos religiosos formados por negros libertos, de origem nagô. Com o tempo, esse modelo foi-se definindo, até tornar-se hegemônico e o culto aos Orixás espalhou-se pelo Brasil. (PÓVOAS, 2007, p. 203)

De acordo com cada casa a forma de expressar sua crença e identificação com os rituais de origem é diverso configurando diferentes nações de candomblé como Angola, Djeje e Ketu. Desta maneira, a religião se tornou o cerne da vestimenta negra, muitos elementos e adornos colocados ao corpo que guardavam significado no imaginário do culto e das crenças passaram a serem comuns no cotidiano da população. Quanto a isso, na imagem 11, observa-se o retrato de duas mulheres, ambas com a cabeça coberta com um turbante de tecido branco em formato de amarração circular, os braços e pescoço coberto de joias crioulas, elemento típicos afro-brasileiro. Na mesma figura (11) vemos outra parte desse traje como a camisa de renda branca, a saia rodada, as anáguas e o uso de faixas para a criação de laços e laçarotes que são originalmente ocidentais e passaram por um processo de ressignificação, e inseridos nos ritos e festejos religiosos. Essas peças desde o século XIX até os dias atuais se mantêm presentes como trajes das entidades no candomblé representando um modo particular brasileiro de cultuar os deuses africanos, chamados de Orixás no Brasil. Vale ressaltar que os

turbantes conquistaram espaço dentro da moda brasileira, especialmente baiana, configurando um elemento de representatividade negra, cheios de simbologias, significados históricos que retratam bem a vestimenta negra, atualmente, tendo maior força e vigor simbólicos nas religiões de matriz africana.

Figura11- Retrato de Duas Senhoras Negras, 1885



Fonte: Marc Ferrez (1843-1923). Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19873/retrato-de-duas-senhoras-negras>. Acesso em: 13 abril. 2023.

A vestimenta dentro dessa linguagem cultural e religiosa é de grande importância para os rituais festivos e incorporação. A partir de uma estética própria, adaptada aos insumos que se tinham acesso na época, possuía influências europeias e africana, mantendo como elemento africano o turbante que tem como função proteger “Orí”, cabeça em Iorubá, ao qual se acredita dentro da religião ser o centro de energia do indivíduo. Já os fios de conta de uso milenar africano, as joias crioulas e o pano da costa considerados, traje tradicionalmente do vestuário africano muito utilizado na Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal são de suma importância para concretização da matriarcalidade que as mulheres exerciam dentro da religião.

Figura 12 -Africana da tribo Igê-cha, utilizando pano da costa c. 1920 Photographia Diamantina Acervo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.



Fonte: Pano da costa, Cadernos do Ipac 1.
Disponível em Pano-da-Costa.pdf (ipac.ba.gov.br). Acesso em 03 de mai. 2023

Cabe ressaltar que os povos são diferenciados pelas suas características culturais que envolvem os fatores como crenças, costumes, vestimentas, alimentação, idiomas e outros elementos que são considerados diferenciais para a sociedade. Cada grupo social consegue interagir com determinado ambiente físico quando seus aspectos culturais se encontram inseridos no mesmo. Dessa maneira, uma vez que esses aspectos culturais são transformadores da sociedade e são inerentes ao desenvolvimento humano, podem desenvolver novos atributos de sobrevivência para os indivíduos, demonstrando que o ser humano é capaz de vivenciar outras culturas por meio do aprendizado de diferentes idiomas e funções (SAHLINS, 1979).

O pano da costa conhecido como tecido de Ofi no continente africano, composto de asofoke, foi o primeiro tecido a cobrir os corpos africanos e dos seus descendentes no Brasil, se tornando evidente através dos registros iconográfico de artistas como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas nas suas pinturas no período do Brasil colônia. Nessas artes pode-se supor ainda, que os escravizados buscavam meios de realçar os atributos étnicos da sua cultura adaptando as roupas que se lhe eram concedidas, em que os trajes europeus recebiam outros elementos e moldes que remetesse a sua cultura de origem, costumes vestimentar africano, como no modo em que os tecidos eram arrumados ao corpo, o tipo de amarração e dobradura. Procuravam-se incrementar uma identidade visual singular brasileira, com vestes sobrepostas, que variavam, mas formavam um tipo de padrão com repertório da população afrodiáspórica. Assim criava-se elementos mais significativos dentro do processo de resgate e africanização, sendo utilizado pelas sacerdotisas negras desde o surgimento, organização e fundação dos templos/terreiros de candomblé na Bahia entre os séculos XVIII e XIX.

Segundo Cunha (1986), tendo origem na tradição de tecelagem manual africana, a contribuição cultural desse tecido foi de suma importância para a nação que estava se formando na outra costa do Atlântico. Segundo o historiador Luís Henrique Dias Tavares, o Pano da Costa foi o principal produto africano consumido na Bahia, que fazia desse tráfico grande e lucrativo contrabando de artigos ingleses e franceses no século XVIII e início do século XIX, o que revela a sua grande influência no comércio local. (CUNHA 1986). Logo a seguir, na figura 13 podemos verificar o pano da costa amarrado ao corpo de uma mulher negra, servindo ainda de instrumento para carregar sua criança sendo segura em seu corpo com a amarração do pano. Essa prática que era comum entre as mulheres negras e de povos originários na época da escravidão, tem perpetuação ancestral e atualmente continua sendo utilizado para carregar crianças aos corpos de suas mães sendo chamado de *sling*.

Figura 13 - O uso funcional do pano da conta



Fonte: Retrato de mulher negra com criança às costas e cesto de bananas na cabeça – Marc Ferrez/Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles

Num contexto cultural sociorreligiososituando o Pano da Costa, vale ressaltar a sua importância simbólica, além de pontuar o saber e o fazer deste elemento da vestimenta africana, que passou a ser produzido no Brasil e repassado esse fazer dentro dos terreiros, sob a perspectiva de uma arte africana introduzida em terras brasileiras, através do qual o indivíduo modificou e aprimorou seu ambiente, transformando materiais comuns em objetos de valor intrínseco, utilizando-se da criatividade e imaginação. A arte trazida pelos africanos é significativamente encontrada na sua religiosidade, nos rituais, nos valores, na estética, nos simbolismos. Como também podemos conferi-la na linguagem, nas tradições orais, costumes da vida cotidiana, nas práticas de mercado, nas ciências e na culinária, assim como, no fazer medicinal, matemático e filosófico que aqui se propagou, resultando na complexa cultura

afro-brasileira. Com isso, cada vez mais a Bahia africanizava-se. Em todos os lugares e espaços baianos estava o negro com sua cultura, com os seus costumes, o seu inconsciente. E, mesmo sem o querer, ia transmitindo à nova sociedade, ia assimilando muitos elementos culturais que lhe ensinava o negro escravizado. (Verger 1981, p. 213). O pano da costa além da sua funcionalidade e valor estético, simbolicamente traduz a resistência na tentativa de manter vivo os princípios africanos num outro ambiente imposto.

As sociedades humanas vivem graças à sua produção simbólica. É por certo vital para elas, que perdure a transmissão no interior de cada uma, entre seus membros, do conhecimento de processos, de práticas necessárias à subsistência, assim como de normas e princípios como base nos quais o convívio é ordenado; mas não só... É-lhes do mesmo modo indispensável à transmissão de representações onde elas se objetivam para seus componentes, onde corporificam seus valores básicos e cristalizam formas consideradas fundamentais de apreensão e vivência da realidade. (Serra, 1991, p. 159)

Uma vez que desprovidos de sua total liberdade de expressão e cosmovisão de seu próprio modo de ser, de viver e de exercer suas crenças, de certa maneira, os negros buscaram utilizar de uma cultura ocidental imposta para manter suas tradições, mesmo que de forma avessa ao seu país de origem. Uma tentativa estratégica de manter vivo a história dos seus antepassados nesse outro lado do Atlântico. A exemplo disso, conta-se a história de Aqualtune no século XVI, uma princesa e comandante militar nascida no Reino do Congo que após ser derrotada numa batalha foi vendida como escrava e trazida para o Brasil, mas fugiu e ajudou a fortalecer o que se tornou o Quilombo dos Palmares, cujo o último líder foi seu neto Zumbi. Na figura 14, observa-se ela ainda na sua juventude adornada de joias crioulas nos braços, dedos, pescoços e orelhas, elemento típico afro-brasileiro, penca de balangandãs na cintura, um tipo de amarração de turbante na cabeça, saia rodada, camisu, pano da costa ao fundo revestindo a cadeira.

Figura 14 – Princesa Aqualtune – 1885



Fonte: Marc Ferrez, Sec. XIX – Acervo IMS RJ. Disponível em:<http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/16826> . Acesso em: 12 abril 2023.

No candomblé, a variação de cores do pano da costa representa a relação do tecido com cada Orixá cultuado de acordo com cada nação ao qual ele pertence evidenciando sua fundamental importância para o culto, sendo um elemento simbólico repleto de significado. Ademais, a variação de cores e estamparia, o modo que o tecido é usado determina representativamente posições hierárquicas dentro do contexto religioso. Restrito ao uso feminino em rituais e no cotidiano dos Terreiros de Candomblé. Na cintura, acima dos seios, caído sobre os ombros, amarrado para trás, amarrado de lado, nas mais diversas posições, sempre dependendo do contexto ritual. A partir disso, analisa-se que o candomblé se configura como uma religião matriarcal de soberania feminina contrapondo com a religião cristã patriarcal eurocêntrica obrigatória.

Para melhor compreensão sobre a utilização religiosa e simbólica do pano da costa, segue abaixo as suas cores respectivas a cada Orixá, podendo haver variação de acordo com a nação e logo após, a figura 15 mostra uma oficina do pano da costa ministrada por Mestre Abdias:

- Pano da Costa branco – Oxalá, Oxalufã ou Oxaguiã.
- Pano da Costa vermelho – Exú, Xangô ou Iansã
- Pano da Costa azul e branco – Oxóssi
- Pano da Costa vermelho e amarelo – Ogum
- Pano da Costa roxo e branco – Omolu e Nanã

Figura 15 - Mestre Abdias, ministrando oficina do Pano da Costa no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, 1986



Fonte: Pano da costa, Cadernos do Ipac 1.

Disponível em Pano-da-Costa.pdf (ipac.ba.gov.br). Acesso em 03 de mai. 2023

O tear de Mestre Abdias Nobre, tecelão baiano, conferido na figura 15, possui características idênticas aos teares encontrados na África Central, em especial na Nigéria, sendo a mesma técnica desenvolvida. Abdias juntamente com Mãe Estela do Terreiro do Opo Afonjá ministrava cursos de ensinamento para suas alunas, técnicas de criação do pano da costa de forma artesanal e manual através da tecelagem. Com essas oficinas era propagada a valorização das origens no fazer tear em que a relação do tecelão e o material importa significativamente no resultado final. O Pano da Costa, como em toda tecelagem manual, implica numa filosofia de vida. Existem dois modos de tear o tecido, o primeiro sendo o feminino, em que a mulher constrói o tecido em pé e o segundo sendo masculino, onde o homem trabalha sentado num banco.

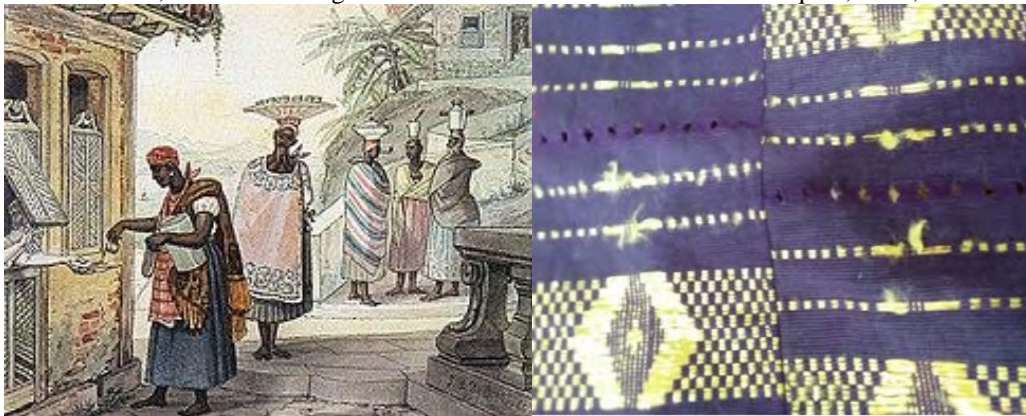
Historicamente, o pano de Offí, Mande e o Kente, encontra-se geralmente utilizado ao ombro na forma vertical por cima da vestimenta como xale, na amarração para turbante em forma circular cobrindo a cabeça, cruzado por cima das saias ou como o próprio elemento base da mesma. Outro fator identificado, consiste que predominantemente o uso desses tecidos engloba grande parte das mulheres dentro dos cultos, dificilmente encontra-se registro antigos de homens fazendo uso de tecidos africanos, presume que esse fator é tipicamente brasileiro pelas raízes do Candomblé ser matriarcal, com um foco religioso nas lideranças femininas, sendo o tecido um símbolo de afirmação e as mulheres comerciantes que faziam a venda dos mesmos.

Figura 16 - Terreiro do Gantois, festa de Oxóssi, início séc. XX



Fonte: Fotografia não identificado. Acervo do Gantois, in: "Memórias da Bahia" vol. 2, Empresa Baiana de Jornalismo SA, Salvador, nov. 2002, 1902.

Figura 17- Baianas, séc. XVIII e Figura 18 - Tecido de Ofi na feira de São Joaquim, 2010, Salvador – Ba



Fonte: O Pano da Costa. In: BAHIA – Governo do Estado (org.).
Pano da Costa: Cadernos do IPAC, 1. Salvador: Ipac, 2009.

A sociedade brasileira é composta por muitos elementos visuais, linguístico e simbólico que tem como uma das origens os povos africanos e, é importante lembrar que a contribuição desses povos para a sua formação é imensurável e muitos desses elementos receberam outra conotação no país e fazem parte do cotidiano da população. Como, a exemplo, da figura 19, em que se observa uma grande semelhança nas vestimentas nigeriana do século XX em comparação com as indumentárias característica das líderes religiosas de matrizes africanas conhecidas como Yalorixás (Mães de santos) na Bahia em 2015, responsáveis pela manutenção saberes e de manter vivo os costumes tradicionais africanos. Vale ressaltar ainda que o Ofi/Pano da Costa, passou a compor também o turbante e o xale, elementos tradicionais da vestimenta étnico-social dos afrodescendentes.

Figura 19–Semelhanças das mulheres Iorubás, da Nigéria e Indumentarias de baianas do recôncavo.



Fonte: LODY, Raul, Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac, 2015
EICHER, Joanne Bubolz Nigerianhandcraftstextile. Ilê-Ifé: University of Ifé Press, 1976;

O traje feminino do candomblé é caracterizado como euro-afro-brasileiro, é uma recriação cultural desenvolvida pelos negros africanos e seus descendentes, “instrumento ao mesmo tempo de resistência ao imperialismo cultural do branco e de sua inserção social no novo mundo” (ESCOREL, 2000, p. 71), possuindo referências africanas, europeias e tipicamente brasileira.

O traje é composto pelas seguintes peças:

- Camisu – camisa com decote arredondado feita geralmente de algodão e renda;
- Bata – blusa em corte godê, com variados comprimentos para que possa se sobrepor à saia rodada dando acabamento ao volume. Usado pelas elègùnòrìshà que alcançaram a senioridade, que adquiriram o grau de egbon/egbomi;
- Calçolão – calça feita de algodão, com ou sem bolsos, com acabamento, na perna, de renda ou tecido estampado, de acordo com o que for escolhido para fazer a saia. Geralmente possui algum outro acabamento de aviamentos;
- Pano da costa – tecido asoque africano ou feito de tecido igual ao da saia e do algodão, formando uma composição homogênea. Usado no tronco do corpo amarrado no colo da iyáwò/elègùnòrìshà ou da divindade (possui múltiplas funções);
- Anáguas – saiotos de algodão engomados, geralmente sobrepostos um ao outro para dar volume e circunferência. Varia de 3 a 7 peças a depender do costume do terreiro e da divindade do elègùnòrìshà. Pode ser feita também com entretela, saco alvejado de farinha de trigo ou tule;

- Contra-goma – saia rodada em tecido de algodão para dar equilíbrio as anáguas, para que a outra saia rodada seja colocada por cima; Saia rodada – feita de tecidos variados entre 4,5cm a 6,00 cm de roda no corte godê. Em alguns casos, pode chegar a 8 cm com o uso da pala;
- Turbante ou torço – faixa de tecido asòoke ou outro tecido, que forma conjunto com o pano da costa de 3cm a 5cm de comprimento, e que é amarrado de várias formas e maneiras. O turbante fechado indica que a iyawó é iniciada para divindade masculina (oborò) ou divindade feminina (aiyabá). Há o uso das conhecidas “orelhinhas ou asas de borboleta”. Quando for de uma orelhinha, pertence à divindade masculina, quando for de duas orelhinhas, pertence à divindade feminina;
- Joias – fios de contas, colares e bijoux que correspondem aos elègùndrìsà;
- Calçados – rasteirinhas, mule, sandálias ou até mesmo um tamanco com salto de acrílico. Antigamente o calçado que compunha o traje de baiana se chamava changrin.

Figura 20 e 21– Mãe Menininha e Mãe Aninha ambas Ialorixá



Fonte: Fotografia não identificada. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-62375929> e <https://www.geledes.org.br/mae-aninha-ialorixa-do-ile-axe-opo-afonja/>. Acesso em 05 de Ab. 2023

Muitas líderes religiosas baianas foram importantes na luta contra a intolerância religiosa, liberdade ao culto e na construção da identidade vestimentar. Como exemplo, temos Mãe Menininha do Gantóis, nascida em Salvador entre 1894-1986, neta de africanos escravizados da tribo Kekeré da Nigéria, que ainda criança foi escolhida pelos santos do candomblé do terreiro fundado pela bisavó, o Axé La Masse, como Yalorixá (Mãe de Santo) e com a sua inteligência conseguiu respeito e aceitação do candomblé abrindo as portas para pessoas e integrantes de outros cultos. Entre eles podemos citar Gilberto Gil, atletas como Pelé, Roberto Dinamite e Djalma Santos. Mesmo tendo um percurso de aliança e resistência, no entanto isso não fez com que o culto fosse folclorizado e explorado turisticamente. E ao seu

lado Mãe Aninha, Obá Bii, em Salvador, fundou o Ilê Axé Opô, em 1909, no bairro São Gonçalo, próximo de diversos quilombos conhecido pelas suas laranjeiras, onde se criou uma verdadeira comunidade quilombola com diversas casas e posteriormente a Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos para o ensino das crianças.

No aspecto identitário visual, essas lideranças são o retrato vivo e ditam a moda afro diaspórica, como visto imagem acima, onde nota-se que nas suas vestimentas possuem elementos típicos africanos e afro-brasileiros como símbolo de resistência e luta, artefatos esses que cobriram os corpos das suas ancestrais. Nas figuras 20 e 21 ambas Yalorixás aparecem com pano da costa cobrindo a cabeça como turbante, um costume das religiões de matrizes africanas por acreditarem que a cabeça é um lugar sagrado, com formato circular e em cima do ombro, além disso, joias crioulas no pescoço, orelhas e braços.

5. DESIGN BAIANO

No Brasil, o processo de formação identitário do indivíduo negro vem se montando desde o período escravocrata com a criação dos quilombos, da capoeira, com as revoltas, com os terreiros de candomblé e toda sorte de manifestação tida como rebeldes da época. O movimento negro surge ainda no período escravista de forma precária e clandestina, tendo como marco o surgimento do Quilombo Zumbi dos Palmares, o maior e mais duradouro quilombo da história do país, formado por pequenas aldeias. Este era um refúgio para os escravizados que conseguiam fugir. Se tratando das mobilizações dos negros escravizados, podemos verificar que primeiro registro que se tem deste fenômeno é no ano de 1597, e que pendurou até 1694, contabilizando quase 100 anos de resistência ao regime escravista. Além disso, as revoltas emancipacionistas surgiram ao longo dos tempos, se destacando, a Conjuração Baiana que buscavam a libertação do domínio de Portugal e primordialmente o fim da escravidão, movimento popular deflagrada em 1798, na cidade de Salvador.

Após a abolição, a resistência se manteve firme contra os portugueses durante a quebra da colônia e estabelecimento do Império no país. Diversos movimentos sociais com apoio popular efervesceram em vários estados e ao mesmo tempo, como a Cabanagem que reuniu negros, mestiços e povos originários, que ocorreu entre 1833 e 1839, na região onde atualmente se encontra a Amazonas e o Pará. Anos depois, em 1837 a Bahia é novamente palco de uma revolta separatista com a Sabinada, que contou com forte apoio local. Logo após um ano, outro movimento insurrecional extenso e profundo, sacudiu o Maranhão nomeado de Balaiada e a revolta Praieira impulsionada pelas revoltas populares de 1845 na Europa. Nem todos esses movimentos tinham como pauta exclusiva a questão racial no país, mas eram movimentos populares com grande incentivo da população.

No interior do nordeste ocorreu o maior conflito social envolvendo luta da população pobre contra os habitantes do Arraial de Canudos em 1896, no sertão da Bahia, contra a fome, miséria e a seca em contraste com o governo federal. A comunidade de Canudos, com mais de 25 mil seguidores começou a incomodar diversos setores das classes dominantes, como a Igreja, que estava perdendo os fiéis, os latifundiários e o governo regional. A destruição de Canudos aconteceu depois de quatro expedições do governo em 1897, junto com canhões e bombardeios.

Durante o final do século XIX e início do século XX diversos jornais circulavam com conteúdos sobre os negros e muitas associações foram criadas, dentre elas, carnavalescas e literária, sendo criado nos anos de 1931 e 1937, a Frente Negra Brasileira, formando posteriormente um partido político de oposição ao Estado Novo e a imprensa negra paulista com os movimentos políticos coletivamente organizados e ocupando espaço antes exclusivamente brancos, o que possibilitou que o negro passasse a contar a sua própria história. Após a dissolução do Estado Novo, o movimento negro se organizou na busca pelos direitos do negro, impulsionados pela luta dos movimentos civis nos EUA no combate a segregação racial. No Brasil, ativistas como Abdias Nascimento e Lélia Gonzales se destacam, sendo Lélia uma referência para as mulheres negras, desde a década de 70, quando escrevia e levantava importantes reflexões de como a mulher negra é atravessada por uma tripla opressão de gênero, raça e classe e como esse cenário os coloca numa situação de vulnerabilidade. Enquanto Abdias, que já foi descrito como um dos intelectuais mais importante relacionado com o mundo africano do século XX, foi poeta, escritor, dramaturgo, artista visual, ativista pan-africanista, político e defensor dos direitos civis e das populações negras brasileiras, indicado ao Prêmio Nobel da Paz, fundador do Teatro Experimental do Negro, o Museu de Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Atuou em movimentos nacionais e internacionais como a Frente Negra Brasileira, a Negritude e o Pan-Africanismo.

O movimento negro surge ainda no Brasil colônia como citado acima, tendo o estado baiano como palco de muitas revoltas e conflitos de combate ao sistema escravista e o racismo, no entanto, não se encontra registros visuais de vestimenta afro-brasileiro que representasse esse movimento se opondo aos padrões estéticos da época. Dentro deste processo nos motiva investigar a expressão imagética destes tempos, a imagem destes tempos e sua repercussão no design de moda contemporâneo da terra da Bahia. A estética vestimentar de enfrentamento ancestral e sua corporificação na contemporaneidade.

No final dos anos 70, as estampas dos tecidos tiveram a influência da cultura étnica de todo o mundo, o que depois se tornou uma tendência mundial. Essa atmosfera crescia com vitalidade e a certeza de que seria referência por muitos anos. Simultaneamente, no Brasil, vale ressaltar que, “salpicaram iniciativas de construção de uma linguagem para o design têxtil que valorizasse nossa identidade cultural” (NEIRA, 2012, p.233) se opondo a estética da

época brasileiro que pregava a miscigenação como uma benção para a sociedade brasileira e buscava o embranquecimento da sua população.

Em Salvador, na mesma década, cresce a retomada e reafirmação dos valores africanos a partir da estética historicamente reprimida. Um dos primeiros exemplos datados pela história é a criação do Designer J. Cunha com as estampas para o primeiro bloco Afro do Brasil o Ilê Aiyê, criado em 1974 no bairro da Liberdade, em Salvador, o grupo é fruto da ação da Yalorixá (mãe de santo) Hilda Dias dos Santos (1923-2009), a Mãe Hilda Jitolu, e de seu filho Antônio Carlos dos Santos Vovô (1952), traduzindo em identidade visual têxtil a cultura já expressada dentro dos terreiros. Promovendo desde o primeiro desfile, a valorização das populações negras da África e da diáspora africana nas Américas.

Figura 22 e 23 -Estamparia para o bloco Ilê Aiyê- carnaval de 2001(direita).
Capa do disco para o bloco Ilê Aiyê 1974 (esquerda).



Fonte: Imagens digitalizadas do livro *Design da Bahia* (GUERRA et alli, 2002, p.72 e 73)

A proposta da época era romper com a estética imposta resgatando referências africanas não importando a origem geográfica desde que representasse o continente. Durante mais de 30 anos o designer J. Cunha assinou as estampas do Ilê Aiyê, tendo como padrão visual as quatro cores o preto (representando a cor da pele negra), o vermelho (todo sangue da população negra que foi derramada), amarelo (luz) e o branco (a vitória, a paz e ao candomblé). Além do bloco Ilê Aiyê, outras estéticas posteriormente baianas com enfoque afrocentrado foram surgindo como o Afoxé filhos de Gandhi e o Olodum, tendo o último sua identidade visual formada pelas cores que compõem a maioria das bandeiras de países africanos, overde representa a riqueza natural e as florestas do país, amarelo simboliza a riqueza mineral do país e vermelho o sangue derramado nas guerras de independência.

Na figura 24 é possível conferir tanto o bloco Afoxé filhos de Gandhi como os instrumentos musicais de percussão do bloco afro Olodum, ressaltando as cores acima citadas.

Figura 24 -Afoxé filhos de Gandhi, 2005.



Fonte: Livro África e Brasil Africano, Marina de Mello e Souza.

José Antônio Cunha, conhecido como J Cunha, nascido em 1948 em Salvador, artista plástico, designer gráfico, cenógrafo e figurinista, iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, participou de importantes bienais e exposições coletivas e individuais, como no Museu de Arte Africana em Nova York, em 1997, e “Exposição de Arte Contemporânea: As Portas do Mundo” na Europa e na África em 2006.

Seu trabalho é caracterizado pela junção das culturas afro-indígenas e popular nordestina brasileira, através da ressignificação de elementos simbólicos a partir de um universo próprio, místico e intuitivo.

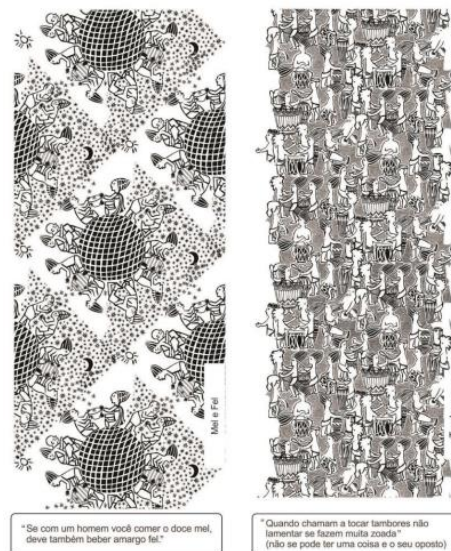
Figura 25 -Designer Jota Cunha e sua produção artística



Fonte: Elaboração da autora com base na pesquisa.

A designer Goya Lopes, também foi muito relevante no campo da estampa afro-brasileira, formada pela Escola de Belas Artes da UFBA, desenvolveu produtos para moda e decoração de interiores, a mesma conta que em 1980 começou a empreender a partir da percepção da necessidade de mercado de produtos com tais características. Muitas das suas estampas retratam sequenciada e geometrizada a vida da população negra, seus rituais religiosos, danças e costumes tradicionais. A designer utiliza também elementos de diversas culturas existentes no Brasil, como a cultura indígena, portuguesa, inglesa e, através de arranjos, desenvolveu a sua própria identidade.

Figura 26 - Estampas produzidas pela Designer Goya Lopes



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Outro nome importante na construção da estética baiana é o artista plástico Alberto Pitta, que cria fantasias de carnaval há quatro décadas, fundador do Cortejo afro no bairro de Pirajá em 1998 e diretor de arte do bloco carnavalesco Olodum durante 15 anos, produziu também para outros blocos importantes no estado como Filho de Gandhi e Ilê Aiyê. Foi um pioneiro na concepção de estampas afro através das serigrafias, atribuindo um simbolismo com referencial imagéticos relacionado as religiões de matrizes africanas com a paleta de cores, símbolos, texturas, ferramentas, adereços e indumentarias dos Orixás como cerne da sua criação.

Ao longo dos tempos, matérias convertidas e acabadas a partir de materiais brutos e naturais, transformados pelas mãos humanas nas mais diversas formas, cores e texturas, possibilitaram o espetáculo da criação dos objetos nos entes materiais que estabeleceriam, de forma definitiva, a conexão dos humanos com o mundo (DOHMANN, 2013, p.31). O Design

baiano exercer uma prática social, além do cerne projetual “ A forma segue a função” mas como uma ferramenta na construção de uma estética vestimentar étnica refletindo os valores emocionais e culturais, se apropriando do modo de fazer ancestral africano a partir do Design de superfície criando um novo conceito de orgulho negro brasileiro, a começar pelos elementos e princípios africanos que foram ressignificados e pelas construções típicas afro-brasileiras.

6. METODOLOGIA

Esse estudo se fundamenta pela metodologia qualitativa-exploratória, com abordagem bibliográfica, documental, utilizando como subsídio registros em meios eletrônicos e impressos. A pesquisa explorou artigos, revistas acadêmicas, livros, teses, dissertações e acervos digitais. Dividida em três etapas, para conseguir atingir os objetivos da pesquisa. A primeira etapa exploratória, investigando os primeiros registros iconográficos dos primórdios do processo de formação da moda afro-brasileira. Com isso, foi possível identificar como embasamento teórico:

- Os primeiros tecidos africanos inseridos no Brasil.
- Os objetos e artefatos europeus remodelados e ressignificados a partir da perspectiva étnica africana.
- As primeiras produções estéticas brasileiras com oposição ao padrão estético ocidental imposto com cunho racial identitário.
- As contribuições das religiões de matrizes africanas na estética vestimentar.

Na segunda etapa, identificar o percurso da estética étnica baiana e a materialização dos valores intergeracionais nas produções têxtil local, influenciada pelo histórico de luta e movimento negro no estado, assim como a produção dos principais nomes do Design de superfície na Bahia. Dentre eles, foram selecionados para análise, na terceira etapa, a partir da Iconologia de Erwin Panofisk, no estudo da interpretação de significado, “ Iconografia o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”(PANOFISK, 1999, P.47) nas três fases iconográfica, sendo elas a descritiva, a interpretativa e a significação. Além disso, identificar os princípios da Gestalt, Sintaxe da linguagem visual, Design de Superfície, tecidos africanos, produções afro-brasileiras para atingir o objetivo citado e também, conceitos relacionados à Linguagem da sintaxe Visual, Design Gráfico, Design de Superfície, Design de Moda.

7. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Para compreender melhor, as contribuições africanas no processo de formação da moda vestimentar afro-brasileira atuante até os dias atuais, analisaremos algumas estampas dos principais nomes no que se diz respeito a esse assunto, utilizando como parâmetro de análise as metodologias descritivas de Panofisk, o sistema de leitura da imagem da Gestalt e elementos da linguagem da imagem desenvolvida por Dondis.

Quando da aplicação da metodologia de análise iconográfica, alguns passos são indispensáveis, diante dos ditames do seu autor, Panofsky, como a pré-iconografia, a iconografia e a iconologia, e vamos assim tecendo as análises de forma corente e difusa, dando ao texto uma construção única. Analisando as imagens e ainda sem juízo de valor sobre as mesmas, deste modo sem atribuição de significados, aos elementos apresentados, na figura 27a capa do disco do bloco Ilê Aiyê de 2005, produzido pelo designer J. Cunha, encontra-se o nome do disco ao centro, buzios em formato de flor nas extremidades da peça e outros sequenciados ao lado, uma cabaça e o formato de um machado na mesma direção, uma ave ao lado de aguidas ao topo e palhas aglomeradas ao lado de pipocas. Ainda na figura 27, o tecido é formado por vários adinkras, tendo cada um significativo peculiar, sendo alguns deles a Sankofa, Gye Nyame, Denkyem, Kramo Bone, Adinkramene e Dwennimmen.

Enquanto forma e disposição dos elementos, fica evidente as assemelhanças entre os dois objetos analisados, pois compartilham dos mesmos elementos estruturais na sua configuração, ambos se destacam pela relação de figura e fundo, sendo a figura o elemento que possui significado, enquanto o fundo é menos significativo intensificado pelo contraste cromático que atrai o observador e passa uma mensagem marcante. Além disso, são formados pela forma e planos geométricos e orgânicos bidimensionais distribuídos na composição. Estabelecem uma relação Gestaltiana de *semelhança e unificação*, pelo uso do mesmo estilo de desenho por toda a peça, *pregnância, proximidade e semelhança*.

A seguir, temos a figura 27 (à esquerda) retratando a capa do disco do bloco afro Ilê Aiyê com suas cores representativas e o tecido Adinkra (à direita) também com suas simbologias peculiares. Logo abaixo podemos conferir a figura 28 com a representação de formas e cromáticas também significativas e que remetem as estamparias africanas e/ou afro-brasileiras, em que podemos observar os detalhes dessas ilustrações.

Figura 27 -Disco do Bloco Ilê Aiyê, 2005/ Tecido Adinkra



Fonte: (MOBLEY, 2012).

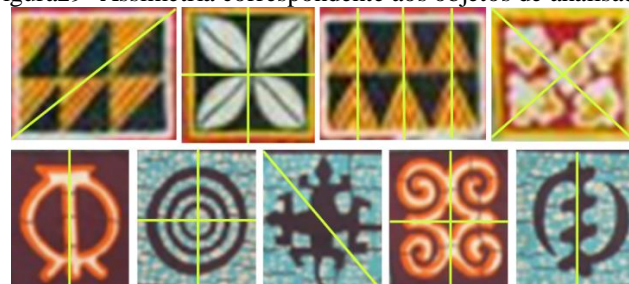
Figura 28 -Variações de forma e cromáticas



Fonte: Elaboração da autora com base nas pesquisas realizadas.

O dinamismo é trabalhado pelo contraste entre o fundo pouco difuso, é mais acentuado na segunda imagem e a malha estática composta por campos quadriculados em ambas. Observa-se também uso da repetição e do sentido, quanto à assimetria e simetria se apresenta em alguns momentos de acordo com cada elemento, como exemplificado na figura 29, enquanto o peso e a direção que o objeto estabelece com o observador, porém sem estabelecer um padrão regular de simetria entre as formas. Outro aspecto semelhante entre os objetos é na distribuição dos elementos, nota-se que ambos se repetem, no entanto com apresentações diferentes, sendo que no caso da capa do disco, a forma pode se diversificar e/ou a organização do elemento, mas o preenchimento continua o mesmo enquanto o tecido Adinkra, a forma do elemento se mantém, contudo, a cor de preenchimento e um contorno pode ser adicionado como método de variação da forma.

Figura 29 -Assimetria correspondente aos objetos de analisados



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Com isso, identificamos que a estética baiana desde o seu fazer artístico, representativo e simbólico muito se assemelha com a forma e estruturação de alguns povos africanos. Desta forma, podemos afirmar que os grafismos são provenientes das contribuições dos povos africanos escravizados trazidos para essa terra. No caso da construção das primeiras peças da identidade visual do bloco Ilê Aiyê é notória as similaridades com os tecidos adinkras da cultura Ganense construído desde o século XVI, perpassando a função decorativa nas peças, carregando significado e tradição, conhecido internacionalmente a partir de uma linguagem construída pelos seus antepassados e após gerações de opressão e luta foi resgatada pelos afrodescendentes e assim ressignificada.

O segundo objeto de análise é a estampa do Ilê Aiyê de 2018, produzido em homenagem ao centenário de Nelson Mandela, pela segunda vez em 44 anos consagrado pelo bloco, considerado um pai africano. Nota-se descritivamente como segunda fase descritiva de Panofiky, ao centro do tecido a frase: “Mandela A Azania celebra o centenario do seu Madiba”. Ainda ao centro na vertical a imagem de mulheres negras guerreiras vestidas de branco com instrumento de luta e acessórios ao corpo como turbante e argolas, além disso, outros três elementos se repetem por toda a estampa, o primeiro a imagem do homenageado com a data do seu nascimento até o dia atual que a estampa foi criada, rodeada por cabeças de tigres, o segundo consiste no brasão do grupo étnico sul-americano Xossas, lugar de origem do homenageado e por fim o símbolo da marca do Ilê Aiyê que se assemelha a uma máscara africana com o búzio em formato de flor na testa e formas geométricas alinhadas como pintura corporal tribal.

Figura 30 - Estampa do Ilê Aiyê, 2018



Fonte: Bloco Ilê Aiyê. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19873>
Acesso em: 13 abril. 2023.

Percebe-se no primeiro plano como elemento central da estampa, a frase “Mandela Azânia celebra o centennário do seu Madiba” localizado no centro do tecido fortalecido pelo cruzamento de duas linhas formando um X, induzido o olhar do observador, o brasão Reino Xhosa, ilustração de mulheres, a marca do Ilê Aiyê e a imagem do homenageado, também são percebido no primeiro plano. No segundo plano, encontra-se os grafismos com formato geométrico e no terceiro plano a cor solida vermelha.

A Proximidade se constitui como princípio da Gestalt onde os elementos ópticos próximos uns dos outros tendem a ser vistos juntos, formando um todo ou unidades dentro de um todo (GOMES FILHO, 2006). Essas características são percebidas na figura 31, os grafismos geométricos, apesar de cores diferentes, se relacionam com o plano de fundo vermelho e passa a ser observado pelo telespectador como um único plano, enquanto o brasão do reino do Congo e a imagem de Nelson Mandela se destacam no plano principal. Cumprindo o objetivo principal da peça que seria realizar uma homenagem ao lendário líder africano.

Figura 31 –Estampa de Goya Lopes/PanoAdinkra



Fonte: Goya Lopes Design Brasileiro. Disponível em: <https://goyalopes.com.br/blogs/designer/design-brasileiro>. Acesso em 22 de ab. 2023 e (MOBLEY, 2012)

Explorando a imagem acima, terceiro objeto de análise, a figura 31 (à esquerda) é uma estampa produzida pela Design Goya Lopes, em que se pode observar pré-iconograficamente ilustrações de máscaras africanas, seres fantasiosos dançantes, formas geométricas circulares e retangulares e orgânicas. Na sequência, se encontra um tecido adinkra, com vários adinkras sequenciados por todo o tecido. Na estampa 31, no primeiro plano e localizado no centro da estampa estão as máscaras africanas, induzindo primeiro olhar do telespectador para essa região da imagem, além disso, encontra-se também, seres inanimados acima e abaixo do

centro da estampa e nas suas extremidades verticais se encontra formas circulas orgânicas. Já no tecido adinkra, identifica-se 5 quadrantes sendo divididos linearmente.

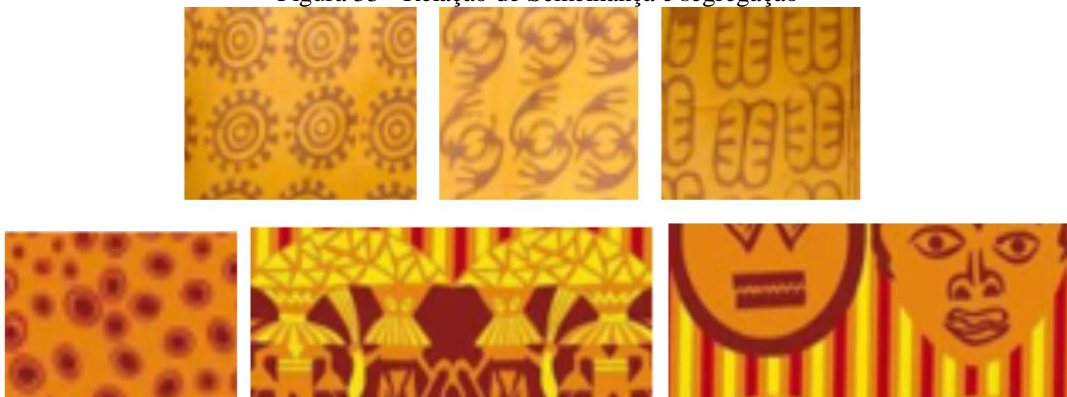
Figura 32 - Configuração e divisão visual



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

Se destaca, as similaridades das imagens, em meio aos conceitos da Gestalt, com maior relevância a *segregação*, evidenciado nas duas figuras pela possibilidade de conseguir identificar separadamente partes diferentes de um todo, *aproximidade*, pela relação dos elementos estarem tão próximos a ponto do observador enxergar como unidade e *desequilíbrio*, pelas figuras compartilharem cor, forma e elementos visuais parecidos atrelado ao conceito anterior de proximidade, promovendo um equilíbrio visual, harmônico e centralizado.

Figura 33 - Relação de Semelhança e segregação



Fonte: Elaborado pela autora com base na pesquisa realizada.

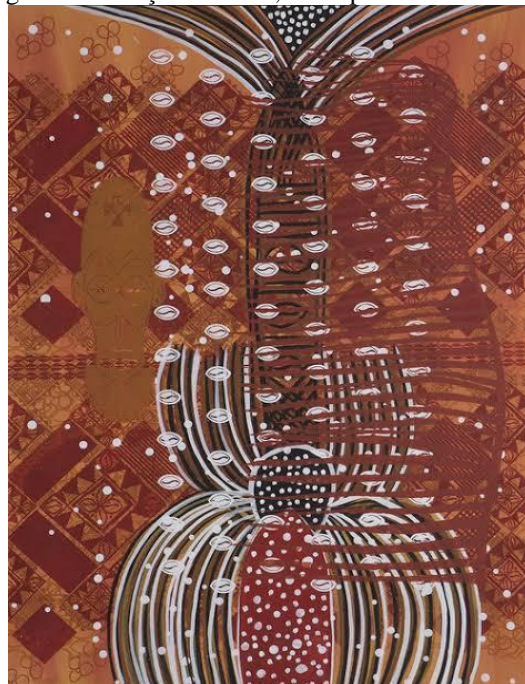
Segundo Gomes Filho (2006), em condições iguais, os estímulos mais próximos entre si, tendem, com maior força, a serem agrupados e a constituírem unidades (onde estímulos se

referem à forma, cor, tamanho, textura, brilho, peso, direção e outros). Outra propriedade identificada em ambos são a *pregnância da forma* que se repetem por todo tecido, a *modulagem* mais acentuada no tecido adinkra, agrupados em quadrantes diferentes e a sensação de *continuidade* no sentido horizontal para a estampa de Goya e vertical para o tecido adinkra.

Na amostra Figura 34, uma estampa desenvolvida pelo artista Alberto Pitta, observa-se uma folha de palha, búzios, um caule de uma planta, uma máscara africana e grafismo quadriculares. A figura tem seu *equilíbrio* pelo eixo central vertical, tendo semelhanças visuais espelhadas do plano de fundo padronizado e o caule da planta semelhante dos dois lados.

Lupton (2006), em “Novos fundamentos do Design” explica que o movimento se relaciona com tempo, sem necessariamente o objeto precisar se mover pois a palavra e a imagem a partir do direcionamento visual óptico, pode se tornar móvel. Na figura 34, identificamos como elemento Gestaltiano, o uso ainda que menos acentuado do *Movimento*, no Mariwôe nos búzios abaixo dele, na imagem se direcionam no mesmo sentido dando uma impressão de movimento. A *Transparência* e as Camadas, são percebidas através das gravuras sobrepostas ferramentas muito comuns no Design Gráfico.

Figura34- Coleção Mariwô, estampa de Alberto Pitta.



Fonte: Coleção Mariwo.

Disponível em <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/alberto-pitta/>. Acesso em 04 de fev. 2023

Na iconologia da imagem, identificando o significado intrínseco do objeto, o Mariwô colocado no primeiro plano da amostra, um tipo de folha de dendezeiro, chamado de IgiOpê, muito utilizado nos terreiros de candomblé desfiado como palha e colocado acima das portas e janelas da casa como uma forma de proteger contra espíritos ruins, atrelado aos búzios, no segundo plano, que estão utilizados como adorno em diferentes peças da indumentária característica dos Orixás e instrumentos simbólicos, assim como, máscara africana indica uma intencionalidade do autor em transpor uma narrativa de vivências dentro do âmbito da religião. Ademais, identifica-se semelhanças dos grafismos do plano de fundo com o pano Bogolan, original do povo bambara do Mali, que significa “feito da terra” baseados na vida rural e urbana do país. Os principais elementos da Gestalt são a *Unidade, unificação, proximidade e semelhança*. No que se refere a pregnância ela é bem utilizada em ambas as figuras por terem a mesma padronagem replicada por toda a peça.

Figura 35 - Semelhança entre o plano de fundo e o tecido Bogolan

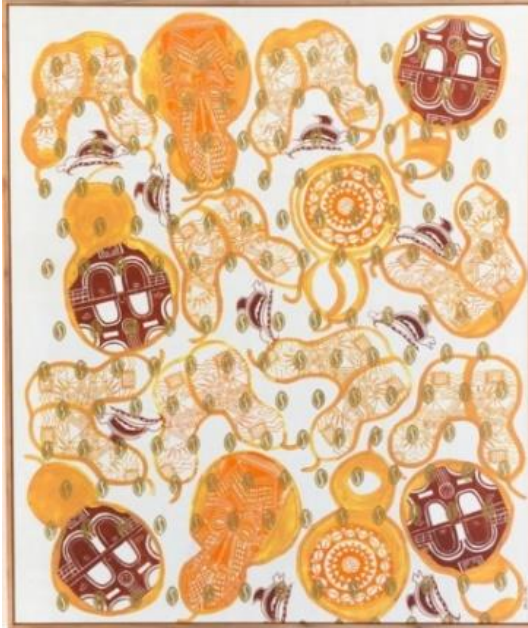


Fonte: Tecido Bogolan. Disponível em: <https://acervoafrika.org.br/material/uso-funcao/tecidos/artesanais/bogolan/>. Acesso em 15 de ab. 2023

Na figura 36, a seguir, encontra-se dois tipos de máscaras africanas, búzios e grafismos, todas as figuras fazem alusão ao formato de uma cabaça, uma fruta vegetal como nos ritos africanos. Possui três planos, no primeiro plano a sequência de búzios, no segundo plano, os grafismos e as máscaras e no plano de fundo, a cor sólida branca. Como constata-se como lei da Gestalt, a *Unificação, pela* relação de harmonia e ordenação visual, que as máscaras e cabaças exercem, a *Proximidade*, pelos elementos estarem tão próximos a pontos de serem vistos como um todo, a *Semelhança*, pela igualdade das formas e a pregnância do formato similar. O contraste proporcionado pela cor de fundo neutra e a figura com paleta cromática terrosa vibrante entre o amarelo e o marrom reforça a informação visual. Outro

parâmetro, que contribui para o equilíbrio da amostra é o uso da transparência em utilizar o plano de fundo para preencher a forma.

Figura36 - Coleção Mariwô, estampa de Alberto Pitta.



Fonte: Coleção Mariwo. Disponível em <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/alberto-pitta/>. Acesso em 04 de fev. 2023

Em suma, identifica-se em todos os objetos analisados semelhanças com tecidos tradicionalmente africanos, como se pode perceber a partir do estudo comparativo, seja pela sua configuração organizacional, ao qual se compartilha o mesmo modo de construir a estampa, pelas leis da Gestalt, sendo mais comum entre elas, a Unificação, segregação, semelhança e proximidade, identificando princípios comuns a ambos, pelo estudo iconológico de Panofisk na atribuição de significado e também sua forma.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste contexto, se formou uma diversidade de origens africana diluída, unidas pela vontade de resistir e coexistir, atribuindo significados étnicos, preceitos e crenças, a novos instrumentos e artefatos, iniciando assim os primórdios da moda afro-brasileira. Por tanto, em relação ao objetivo geral da pesquisa, que seria identificar o processo de formação identitário do indivíduo negro através da moda vestimentar analisando seu percurso iconograficamente, identificando a possibilidade intergeracional de transmitir conceitos, pode-se constatar que foi além do esperado, pois a proposta inicial não imaginava que conseguiria verificar de forma visual e de configuração semelhança muito relevante da produção tradicional têxtil de povos africanos.

De início, pretendia-se identificar a influência da moda africana no processo de formação da moda brasileira contemporânea, não se imaginava identificar através de um sistema de análise iconográfica e comparativa muitos valores intangíveis transmitidos e ressignificado entre gerações nas produções atuais. Nota-se, ainda que, o saber e o fazer étnico, ele é produzido através dos preceitos e crenças do cerne do próprio indivíduo, que mesmo em um sistema social escravista de opressão, imposição cultural e tentativa de apagamento, muitos meios foram adotados para se manter vivo seus princípios e convicções.

Pela presente pesquisa percebe-se que a cultura, está diretamente ligada, a produção de um povo, sendo ela material ou imaterial. E para falar da realização ancestral afro-brasileira é imprescindível citar as contribuições das religiões de matrizes africanas, criada na Bahia e nomeada como candomblé, um termo generalista utilizado para unir diversas práticas religiosas de cultos Iorubás. Foram através desses ritos que o primeiro tecido africano inserido no Brasil, o pano da costa, recebeu atributos simbólicos e hierárquicos dentro da religião, passou a ser um símbolo da estética negra no país. Os terreiros e casarões que surgiram a partir de agrupamentos nas matas e rebeliões com o tempo passaram a ser espaços de desocialização e luta, verdadeiros hospitais comunitários e psíquicos.

Tratando-se ainda de resistência, foi obtida uma das descobertas da pesquisa, a primeira produção afro-brasileira, as joias crioulas, elaborada, confeccionada e vendida por mãos pretas, artefatos que se opuseram contra o sistema estético da época atribuindo significados étnicos singulares a essas peças, tê-las era sinônimo de status social e poder, motivo de orgulho e satisfação. O tecido é uma das matérias mais antigas da humanidade, construída

pela necessidade do homem de se proteger das intemperes climáticas, ultrapassa a sua função e se torna um mecanismo de incremento de saberes.

Quanto ao método de desenvolvimento de produtos na temática étnica, infere-se ao longo do estudo, que existem características peculiares a cada povo etécnicas de produção distintas, no entanto, as leis da Gestalt e os conceito da Sintaxe da Linguagem Visual se fizeram percebíveis no campo do Design de Superfíciee produto, onde a exigência principal esteja relacionada à configuração da estampa.

Vale ressaltar, os poucos registros no campo do Design de superfície sobre os panos africanos e as produções da moda afro-brasileira e suas contribuições africana para que tal, torne-se o que é hoje. Pelo tempo e insumos que se pode ter acesso, entende-se que ainda requer empenho de muitos pesquisadores brasileiros e baianos afim de compreender a sua própria história.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emanuel (org). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Para uma história do negro no Brasil**. — Rio de Janeiro:1988.
- CANJANI, Douglas. **Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 51-82, 2013.
- CLARKE, Duncan. **AfricanHatsandJewelery**. New Jersey: Chartwell Books, 1998.
- DIOP, Cheikh Anta. **The Cultural Unity of Negro Africa** (Paris: Présence Africaine, 1963 (London: Karnak House: 1989).
- DOHMANN, M. **A experiência material: a cultura do objeto**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rio Books, v.I, 2013.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESCOREL, S. **Rua e movimento: vivendo em público na eternidade do transitório**. In: Vidas ao léu: trajetórias de exclusão social. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999 (b).
- FARIA, Sheila de Castro. **Mulheres forras-riqueza e estigma social**. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018237005>> Acessado em: 20 de Julho de 2013.
- FLEXOR, Maria H. O. **Os ofícios mecânicos e os escravos**. In: **ARAÚJO, E. Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 51-73.
- FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escritura Editora, 2000.
- FILHO, Luiz Vianna. **O negro na Bahia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1946.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac SP, 2010.
- GODY, Solange de Sanpaio. **Circulo das contas: Joias crioulas Baiana**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.
- GOMES FILHO, J. **Design do Objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escritura Editora, 2006.
- LODY, Raul. **Joias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- LOPES, G. **Imagens da diáspora. Textos de Gustavo Falcón**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2010.

LUPTON, E. **Novos Fundamentos do Design**. Tradução Cristina Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MARTINS, E. **Linguagem visual e panos africanos: uma abordagem gráfica a partir de estampas**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Design). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2014.

NEIRA, Luz García. **Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28112012.../tese_luz_original.pdf, acesso em abril, 2023.

NOEL, Mario. **Escravos ou escravizados?: Haiti: uma história de paixão, de luta e de sofrimento**. Educs, Caxias do Sul, RS: 2017.

PANOFISK, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Ed. Perspectiva S. A., São Paulo, SP, 2009

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco**. Ilhéus: Editus, 2007.

RISÉRIO, Antônio. **Um Mundo Afrobarroco**. Mágica Bahia, Salvador/ Barcelona 1997.

RUGENDAS, João Mauricio. **Viagem pitoresca através do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1967.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SANTOS, José. **Indumentárias de orixás arte, mito e moda no rito afro-brasileiro**. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes) - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNES. São Paulo, p. 465. 2021.

SANTOS, Maria do C. P. VICENTINI, Cláudia R. G. **Moda Afro-brasileira: o vestir como ação política**. Dobras, São Paulo, Volume 30, p 16-38, setembro-dezembro 2020.

SERRA, Ordep. **Laudo antropológico, exposição de motivos para instrução de pedido de tombamento do Terreiro do Gantois – Ilê Axé IáOminlamassê**. s/d como Patrimônio Histórico e Etnográfico do Brasil. Disponível em: <https://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-gantois.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2023.

SILVA, Alberto da Costa e. **O Brasil, a África e o atlântico do século XIX. Histórias afro-atlânticas**. vol2, antologias (pag.99), 1994 (catálogo exposição Histórias afroatlânticas, (Masp/Tomie Ohtake) 2018. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9660/11230>. Acesso em: 03 mai. 2023.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. A Força que Anima. In: BOAVENTURA, Edvaldo M. e SILVA, Ana Célia da (Orgs.); **O Terreiro, a quadra e a roda: formas alternativas de educação da criança negra em Salvador**. – Salvador: Programa de Pós-Graduação em Educação UFBA. s/d.

SOUZA, Marina de Melo e. **África e Brasil africano**. Editora Ática, 2005.

_____. **Um novo olhar sobre a África**. *Nossa História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano I, n. 8, p. 80-83, junho, 2004.

VIEIRA, G. da Silva. **Tecido Africano: símbolo, cores e um pouco de história**.