CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

“TECIDOS QUE FALAM E VIAJAM”: TÊXTEIS AFRICANOS COMO VEÍCULOS DE IDENTIDADES HÍBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO BRASIL

JULIA VIDAL DOS SANTOS BORGES

Dissertação apresentada à banca examinadora composta no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais (PPRER), do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Etnicorraciais.

Orientador: Prof. Dr. Dyego de Oliveira Arruda

Coorientadora: Profª. Drª. Maria Renilda Nery Barreto

Rio de Janeiro/RJ

Dezembro de 2020

“TECIDOS QUE FALAM E VIAJAM”: TÊXTEIS AFRICANOS COMO VEÍCULOS DE IDENTIDADES HÍBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais (PPRER), do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Relações Etnicorraciais.

JULIA VIDAL DOS SANTOS BORGES

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Dyego de Oliveira Arruda
Orientador (CEFET/RJ)

_____

Professora Drª. Maria Renilda Nery Barreto
Coorientadora (CEFET/RJ)

_____

Professor Dr. Carlos Henrique dos Santos Martins
Examinador Interno (CEFET/RJ)

_____

Professora Drª. Roberta Portas Gonçalves Rodrigues
Examinadora Externa (PUC/RJ)

_____

Professora Drª. Marcelina das Graças de Almeida
Examinadora Externa (UEMG)

Rio de Janeiro/RJ
Dezembro de 2020

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

B732 Borges, Julia Vidal dos Santos
"Tecidos que "falam ou viajam": têxteis africanos como veículos de identidades híbridas (re)valorizadas no Brasil / Julia Vidal dos Santos Borges — 2020.
153f. + anexos : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2020.
Bibliografia : f. 146-153
Orientador: Dyego de Oliveira Arruda
Coorientadora: Maria Renilda Nery Barreto

1. Multiculturalismo. 2. Tecidos – Estampa. 3. Relações étnicorraciais. 4. Identidade racional. I. Arruda, Dyego de Oliveira (Orient.). II. Barreto, Maria Renilda Nery (Coorient.). III. Título.

CDD 305.8

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

DEDICATÓRIA

Agradeço a toda minha ancestralidade em especial à feminina, minhas bisas, Julia e Corinta, minhas avós, Cirene e Julieta, minha mãe, Silvia, mulheres que transgrediram em seu tempo, que me inspiram, me impulsionam e emocionam. Honro a todas vocês e àquelas que vieram antes de vocês através desta redação, que exalta as identidades em transformações e constante recriações sem que se perca a continuidade e a conexão ancestral. Através de mim, cada uma de vocês está viva e compõe minha identidade brasileira, consciente de todas as minhas ascendências indígenas e africanas, para além da européia.

AGRADECIMENTO

Este trabalho é fruto do meu encontro com um programa de pós graduação raro e especial, o Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais (PPRER-CEFET/RJ). Esta redação representa à reunião de ensinamentos de docentes que inspiraram um aprendizado sob novas perspectivas e me proporcionaram leituras que contribuíram enormemente para o meu crescimento pessoal e profissional. Portanto, ao longo da trajetória de produção desse conteúdo não posso deixar de mencionar a influência e fazer os agradecimentos:

À minha coorientadora, Maria Renilda Barreto, que enquanto cliente de minha marca de moda foi sensível em perceber que além da designer havia uma pesquisadora que precisava de mais instrumentos para se desenvolver e desabrochar.

Ao meu orientador, Dyego Arruda, que apesar do desafio da orientação em uma área diferente da sua atuação, foi sensível em me instigar na busca por assuntos e conteúdos que poderiam ser importantes no meu desenvolvimento profissional e me acompanhar ao longo de todo este tempo com empenho, atenção e amizade.

Aos meus colegas de jornada do PPRER, fonte de muitas trocas enriquecedoras para mim, parcerias de trabalho e de projetos. Este programa reúne pessoas especiais, dos quais destaco meus “irmãos de barco” de orientação, Michelly, Lucas e Lais, que me ajudaram a atravessar todos os mares revoltos com muitas risadas, apesar das tensões. Dilmar Puri, parente que acolheu e apadrinhou meu processo de autoafirmação indígena, assim como se tornou meu grande parceiro na missão de produzir mais ações e parcerias para o conhecimento sob a perspectiva indígena. Nosso encontro começou no mestrado, mas nossos projetos são para toda a vida. E ainda aos professores do programa PPRER, por suas contribuições relevantes para a minha formação pessoal e profissional. Agradecimento especial ao professor Roberto Borges, uma inspiração, que nosso vínculo que se iniciou no primeiro dia de aula deste mestrado possa se estender ao longo de minha trajetória.

Aos entrevistados e ao meu professor de língua Yorúbà, Dudu Alaho, pessoas essenciais para esta investigação, que compartilharam suas visões de mundo, transformando minha compreensão e ampliando meu olhar. A contribuição de vocês foi fundamental para minha formação enquanto pesquisadora.

Aos meus pais, Silvia e Chico, designer e sociólogo, que me fizeram ver o mundo a partir deste olhar belo e humano, de forma que tudo que desenvolvo deva ser ao mesmo tempo visual e reflexivo, instigante e transformador, funcional e humano. Obrigada por me apoiarem sempre, mesmo que os caminhos escolhidos possam não ter sido os que vocês pensaram para mim.

Agradeço ainda a minha Tia Lavínia, as minhas primas, Fernanda e Cris, e às amigas Lygia, Luzia, Rachel, Sabrina, Clarisse e Xanda, que já trilham o caminho acadêmico e me incentivam a segui-lo. À minha irmã, Ana, minha primeira modelo, aluna, amiga, sempre companheira nas minhas invenções.

Ao meu namorado, Bruno, que com seu estilo elegante, investigativo, me acompanhou nas leituras e fez as traduções comentadas dos textos sobre têxteis africanos redigidos em francês. Ao longo de todo este tempo, você me instigou intelectualmente e me acariciou com seus menus gastronômicos formidáveis.

Por fim – porém, não menos importante – ficam aqui registrados os meus sinceros agradecimentos à leitura gentil e cuidadosa das/dos professoras/es que compuseram a banca de avaliação desta dissertação. Nominalmente, o meu muito obrigada à Profª. Drª. Marcelina das Graças de Almeida (da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG), à Profª. Drª. Roberta Portas (da PUC-RJ) e ao Prof. Dr. Carlos Henrique dos Santos Martins (do PPRER/CEFET-RJ).

Katu, Adúpé, Obrigada!

RESUMO

“Tecidos que Falam e Viajam”: Têxteis Africanos como Veículos de Identidades Híbridas (Re)Valorizadas no Brasil

A presente dissertação tem como proposta compreender têxteis africanos como veículos de identidades híbridas em constate (re)valorização de identidade ao longo de suas viagens. Reconhecemos, também, os tecidos e suas estamparias étnicas como telas de representação e de análise dos hibridismos, apropriações e (re)apropriações culturais ao longo dos seus trânsitos comerciais. No âmbito desta investigação, foram levantados dados, por meio de 2 entrevistas em profundidade realizadas com sujeitos de pesquisa, representantes da África ao Brasil, que compreendem as identidades dos tecidos e são atuantes em seu comércio. Estas entrevistas foram gravadas com o consentimento dos participantes e tiveram suas narrativas orais analisadas neste trabalho de pesquisa. Para além das entrevistas, a observação participante em visitas aos acervos têxteis e às feiras tradicionais de venda de tecidos em Salvador e São Paulo, além dos registros fotográficos a partir de uma pesquisa bibliográfica, também compuseram o conjunto de dados utilizados neste trabalho. Em suma, os resultados demonstraram as tessituras e estamparias étnicas como bens culturais que falam, perpetuam, perpassam e renovam valores socioculturais ao longo de gerações, sendo eles uma tecnologia ancestral que buscam recuperar a agência e a Autoinscrição africana (re)valorizadas em novos territórios. Conectando rotas comerciais de venda dos tecidos, nos deslocamos das identidades essencialistas e tecemos tramas híbridas ricas em narrativas vivas e dinâmicas, para então compreender as renovações presentes na identidade afro-brasileira.

Palavras-chave: Hibridismo; Moda; Identidade; Afro-brasileiro; Apropriação Cultural.

ABSTRACT

“Talking and Traveling Fabrics”: African Textiles as Identity Vehicles Hybrid (Re) Valued in Brazil

This Thesis proposes to understand African textiles as vehicles of hybrid identities in constant (re) appreciation of identity throughout your travels. We also recognize fabrics and their ethnic printsas screens of representation and analysis of hybridisms, appropriations and (re) cultural appropriations during their commercial transits. Within the scope of this investigation, data were collected through 2 in-depth interviews carriedout with research subjects, with people from Africa to Brazil, with those who understand the identities of fabrics and are active in their trade. These interviews were recorded with the participants' agreement and had their oral narratives analyzed in this research work. In addition to the interviews, the participant observation in visits to the textile collections and traditional fairs of sale of fabrics in Salvador and São Paulo, as well as photographic records from bibliographic research. In short, the results demonstrated the fabric and ethnic prints as cultural goods that speak, perpetuate, permeateand renew sociocultural values over generations, being an ancestral technology that seek to recover the African agency and auto inscription (re) valued in new territories. Connecting commercial routes for the sale of fabrics, we move from essentialist identities and weave hybrid plots rich in vivid and dynamic narratives, to then understand the renewals established in the Afro-Brazilian identity.

Keywords: Hybridism; Fashion; Identity; Afro-Brazilian; Cultural Appropiation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Coesposas fotografadas por Seydou Keita 59

Figura 2: *Wax* estampados em celebração a David Dako (à esquerda); e a Barack Obama (à direita) 60

Figura 3: Coleção Yasuke 61

Figura 4: Coleção Xica Manicongo 62

Figura 5: Mapa das viagens comerciais do tecido Ofi ao Brasil 69

Figura 6: Roupas Aso Òkè feitas com tecido *Ofi* 70

Figura 7: Mulheres Yorùbás da Nigéria 71

Figura 8: Quitandeiras 72

Figura 9: Negro e negra da Bahia 73

Figura 10: Café Torrado 74

Figura 11: Indumentária tradicional da baiana ou de crioula 75

Figura 12: Baiana e seu rojão 76

Figura 13: Iemanjá manifestada em candomblé da Bahia 77

Figura 14: Indumentárias de baiana do Recôncavo 77

Figura 15: Tear do mestre Abdias, Brasil (esquerda); Tear nigeriano (direita) 78

Figura 16: Pano da Costa tecido no Ile Asè Opo Afonjá 79

Figura 17: Pano da Costa para filhos do orixá Oxalá 80

Figura 18: Pano *Ofi*, Nigéria 80

Figura 19: Tecido *Ofi*, Feira de São Joaquim, SSA – BA 81

Figura 20: Panos da costa produzidos no Brasil 83

Figura 21: Tecido *Ofi*, Feira de São Joaquim, SSA – BA 83

Figura 22: Esquema teórico gráfico *Ofi* / Pano da Costa 85

Figura 23: Imagem de campanha da coleção Vlisco 89

Figura 24: Trânsitos comerciais do tecido *Wax* 90

Figura 25: Esquema gráfico teórico *Wax* 91

Figura 26: Tecido *Wax* 93

Figura 27: Matriz de impressão e tecido estampado 95

Figura 28: Colchas indo-portuguesas, em estilo pintado (esquerda) em estilo da chita indiana (direita) 96

Figura 29: Colchas de algodão, estilo indo português 97

Figura 30: Colcha de algodão estampado do séc. XIX 98

Figura 31: Tecido *Wax* referenciado nos “pintados” indianos (esquerda) e “chitas” indianas integrados ao cotidiano africano (direita) 99

Figura 32: Tecido *Wax* referenciado nas “chitas” 100

Figura 33: Tecido Bogolan (esquerda); *Wax* inspirado no tecido Bogolan (centro); Camisa feita com *Wax* inspirado no tecido Bogolan (direita) 101

Figura 34: Rei de Gana usando tecido kente (esquerda); Tecido *Wax* referenciado no kente (direita) 102

Figura 35: Tecido *Wax* em homenagem a Nelson Mandela 104

Figura 36: Tecido de homenagem 105

Figura 37: Chifre de carneiro 106

Figura 38: *Wax* com estampas de elementos cotidianos 107

Figura 39: Tecidos *Wax* – entre eles “A bolsa de Michelle Obama” 109

Figura 40: As assinaturas dos tecidos *Wax* 111

Figura 41: *Wax* com assinatura Holandesa 111

Figura 42: *Wax* e suas estampas híbridas 112

Figura 43: Tecidos “Veritable *Wax* Hollandais Vlisco” 114

Figura 44: Cópias chinesa do tecido *Wax* Vlisco 115

Figura 45: Estampa “Olho da minha rival” 119

Figura 46: Estampa “Se você sair de casa, eu também vou sair” 120

Figura 47: Grife Baobá Brasil 124

Figura 48: Moda afro-brasileira Nzinga(esquerda) / Baobá Brasil (direita) 125

Figura 49: Vestido Pano da Costa Julia Vidal 128

SUMÁRIO

Introdução **12**
Aspectos motivadores do estudo 16
Estrutura da dissertação 19
Tramas e metodologias utilizadas 20
1. Costurando conceitos e categorias **32**
1.1 Identidade 32
1.1.1 Identidades híbridas 35
1.1.2 Identidade afro-brasileira 37
1.2. Desterritorialização e Cruzos 40
1.3. Cultura 44
1.3.1. Apropriação cultural 47
1.4. Moda 51
1.4.1. Moda afro-brasileira 53
1.4.2 Estamparia étnica 57
2. Tecidos que falam e viajam **63**
2.1 Uma breve introdução à história dos tecidos de algodão 63
2.1.1. A Estamparia nos tecidos de algodão 65
2.2. Tecidos e estamparias africanas 67
2.2.1 Tecido Ofi / Pano da Costa 68
2.2.2. (Re)valorizações do tecido Ofi / Pano da Costa 79
3. Tecido Wax **88**
3.1 (Re)valorizações do tecido *Wax* 92
3.2 (Re)apropriações culturais, mecanismos de retomada do protagonismo africano através da contação de histórias do tecido Wax 118
3.3. Relações entre *Wax* e *Ofi*/Pano da Costa 126
Considerações Finais **130**
Glossário **137**
Referências **147**
Apêndice I – Roteiro para as entrevistas 154
Anexo I – TCLE Da Pesquisa 155
Anexo II – Termo de consentimento de divulgação do nome do entrevistado 158

Introdução

O título desta dissertação evoca um conhecimento tácito, uma visão de mundo, passada de geração para geração entre as sociedades africanas e compartilhada através das viagens da diáspora entre seus descendentes. As tramas têxteis e suas estamparias podem ser muito mais que artefatos decorativos. Ao longo de séculos, tecidos africanos são suportes para as estamparias étnicas, que estabelecem diálogos entre indivíduos que compartilham uma mesma cultura. Os têxteis assumem papel de agentes ao emitirem "falas" através de uma comunicação não formal por meio de desenhos, cores e símbolos, perpetuando e incorporando histórias, ritualísticas e memórias na medida em que são (re)valorizados continuamente a cada desterritorialização e reterritorialização no decorrer de seus trânsitos.

A comercialização de tecidos, assim como o tráfico de escravizados foi um dos maiores negócios da história (MINISTÉRIO DA CULTURA DE PORTUGAL; INSTITUTO CAMÕES, 2001). Os fluxos comerciais estabeleceram uma violenta transação de coisas e pessoas, que compuseram dinâmicas de mercado baseadas no genocídio e no etnocídio. No cenário contemporâneo, este processo toma novos formatos, mas continua expropriando culturas historicamente subalternizadas, através da apropriação de bens culturais no comércio.

Nesta dissertação, destaco as dinâmicas de comercialização de têxteis através do estudo e análise das tessituras e estamparias étnicas africanas, que veiculam narrativas ancestrais em seus fios, tramas, *design*, tecnologias e experiências de uso cotidiano africano e de seus descendentes pelo mundo. No decorrer da investigação, foi possível compreender suas identidades, complexidades, diversidade e hibridismos, potencializados ao longo de suas viagens.

> Na tecelagem, o fio da trama obedece sempre a determinadas normas que correspondem a mitos religiosos; cada guarnição de tecido recebe um nome, de acordo com o desenho a ser seguido. Em épocas remotas, as guarnições eram em número de 264 (número de signos da escrita) e cada uma tinha um sentido próprio. Colocadas lado a lado, as guarnições contavam sucintamente os mistérios da vida, da criação e dos fatos relacionados com os seres míticos e também referenciam-se a provérbios como, por exemplo, este de origem nigeriana: 'Os galos que cantam hoje, ainda ontem eram ovos' (CARISSE, 1991, p. 257).

Histórias eternizadas através dos tecidos é uma tradição relembrada e revivida no cotidiano, algo que vai além das fronteiras dos países de origem e amplia o senso de comunidade da identidade africana em diáspora pelo mundo. Giddens (1990, p. 37-38) destaca a tradição como forma de perpetuar práticas sociais ao longo do tempo, de tal modo que "o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contém e perpetuam a experiência de gerações".

Ao longo da expansão marítima[1], em meio à busca pela ampliação de territórios e o estabelecimento de relações comerciais, prolifera um novo sistema de costuras de identidades que, ressignificadas, se ampliam e se transformam na modernidade. Nesta abordagem, retomo o conceito de desterritorialização, discutido por Paul Gilroy (1993), a partir do qual proponho pensarmos a metáfora do oceano como um espaço móvel, em detrimento ao território fixo. Nesse cenário acontecem os fluxos e as trocas, nos libertando das fronteiras físicas e possibilitando os encontros e renegociações de identidades. O Atlântico Negro será, então, considerado local fluído, um dispositivo cultural que apresentará a transitoriedade e as hibridações em processo contínuo que darão origem a uma dupla consciência.

Para se compreender o indivíduo moderno e suas formas de representação cultural, precisamos nos desprender da geografia estabelecida nos livros, como nos foi apontado nas entrevistas relativas a esta investigação "...e à questão da indumentária, do vestido, participa também desta questão aí, de transcender estas fronteiras..." (informação verbal)[2]. A consciência de ser e não ser europeu, de ser e não ser africano, se dá no conceito de dupla consciência, por meio do qual o retorno às raízes se dá na perspectiva de uma renegociação de rotas e de identidades (GILROY, 1993).

No processo de diáspora, as sociedades africanas e suas produções artísticas têm seus universos simbólicos ampliados e formam um marco de referência para a (re)criação das identidades e das estratégias de (re)existências de pessoas e formas de representação cultural e social no novo mundo. Agier (2001) destaca que os fluxos migratórios fazem parte de grandes projetos étnicos transnacionais, no qual a referência a uma única localidade só poderia se dar como recurso retórico. Desta forma, nascem as identidades híbridas que não representam mais integralmente as

[1] O período das Grandes Navegações europeias, também conhecido como Era dos descobrimentos, data do séc. XV ao início do séc. XVII, onde primeiramente os portugueses, seguidos pelos espanhóis e posteriormente por outros países europeus como França e Inglaterra, iniciaram uma exploração intensiva em busca de novas rotas de comércio. (GUEDES, 2016)

[2] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

identidades originais, mesmo que ainda guardem traços delas (SILVA, 2005). Sansone (2008, p. 159) completa esta compreensão quando reforça que o processo de enriquecimento das etnicidades na diáspora ocorre em decorrência de “uma constante viagem de seus atores, ícones e veículos.”

Para melhor apreciação e compreensão das identidades híbridas, resultantes destes processos transnacionais, analisei dois tecidos identificados como africanos no Brasil: o *Ofi* ou *Aso Oké*[3], pano Nigeriano conhecido como Pano da Costa no Brasil, e o *Wax ou Ankara Wax*, pano cuja produção tecnológica é holandesa, inglesa ou chinesa e ficou conhecido no Brasil como “tecido africano”. A escolha por esses tecidos se deu pela ampla presença, importação e uso cotidiano desses itens por afrodescendentes brasileiros, no século XXI. O estudo de sua origem e suas ressignificações foi valioso para que pudéssemos compreender a complexidade de identidades híbridas constantemente (re)valorizadas ao longo dos seus inúmeros trânsitos territoriais e rotas comerciais.

O *Wax* nasce ao em meio a revolução industrial holandesa, em 1846, quando os Países Baixos buscaram oferecer o tecido à sua colônia, a Indonésia, e sem sucesso redirecionaram sua produção para o continente africano. O tecido industrializado que trazia como base as técnicas de impressão em cera, foi amplamente aceito e rapidamente integrado à cultura local e difundido em rotas comerciais internas pelas diversas Áfricas. Em poucos anos, ele se tornou o tecido industrializado de identidade africana mais largamente reconhecido e exportado para todo o mundo por comerciantes africanos.

Sobre o *Wax*, fiz uma análise de seus hibridismos culturais em meio aos seus trânsitos e disputas comerciais, através da investigação simbólica de sua estamparia étnica, das apropriações e (re)apropriações culturais do tecido, sua produção e representação social. A complexidade deste tecido extrapolou sua composição estética e cultural como nos foi apontado nas entrevistas:

> ... estes tecidos são fabricados lá na Holanda, mas não são usados pelos holandeses, não são vestidos pelos holandeses e sim pelos africanos. Porque aquilo também que eu digo, porque a gente vai entrar numa questão de história da economia[...] (informação verbal)[4].

[3] Todas as palavras estrangeiras encontram-se apresentadas no Glossário de palavras que acompanha este texto.

[4] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

A análise recai também sobre o *Ofi*, no Brasil conhecido como Pano da Costa ou ainda como pano de Alaká. Seu nome apresenta o local de origem embutido, assim como em palha da costa, búzio da costa, pimenta da costa, entre outras mercadorias que, segundo Lody (2015), tiveram seu comércio intensificado “da costa” africana para o Brasil, a partir do século XVI. A locução adjetiva “da costa” era atribuída aos produtos de maior representatividade comercial, provenientes da costa ocidental africana ao Brasil.

> Segundo Manoela Cunha, já no ano de 1857, quantidades enormes de Panos da Costa saiam, principalmente, de Lagos para o Brasil. Com o retorno de ex-escravos para a Costa do Benin, assim como o deslocamento da população escrava para o Brasil, foram criados novos mercados. Neste ano, somente de Lagos, saíram cerca de 50.000 Panos-da-Costa para o Brasil e 130.000 de outros portos. (SECRETARIA DE CULTURA E IPAC, p.19, 2019).

Através do *Ofi* será ressaltada a pluralidade africana, em contraste com o essencialismo da África purista, viva no imaginário brasileiro até os dias de hoje. Maurício (2009) salientou seu uso seja em países africanos como Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal, enrolado ao corpo como parte do vestuário africano, seja na composição da indumentária crioula em Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais no século XIX. O tecido apresenta em seu tear uma enorme diversidade de fios que dão vida a um pano de tradição milenar Nigeriana. No Brasil, o tecido é ressignificado, ganhando novos fios, cores e símbolos relacionados às religiões de matrizes africanas e às experiências de seu uso cotidiano por afrodescendentes.

Considerando os aspectos acima sumarizados, vale destacar que, nas próximas páginas desta dissertação, me debruço sobre o seguinte problema de pesquisa: podemos afirmar que narrativas culturais e identitárias são veiculadas através dos tecidos africanos? Ao longo dos trânsitos comerciais, estas narrativas se mantêm ou se modificam, e quais interesses se revelam nesta trajetória?

Para compreender a relação entre o comércio e nascimento de identidades híbridas em torno das trocas culturais África-Brasil, entrevistei importadores que mantêm vivo e dinâmico o comércio de tecidos africanos ao Brasil. Ademais, foram feitos levantamentos de dados bibliográficos, bem como foram analisadas imagens de tramas e estamparias têxteis em pesquisas de campo em feiras que comercializam tecidos africanos nas cidades de São Paulo e Salvador, no Brasil, que se configuraram como os maiores pólos de venda e desembarque destas mercadorias, atualmente.

Sendo assim, a presente dissertação propõe a importância da análise desses tecidos e de suas estamparias étnicas como tela de representação e forma de comunicação, de forma a nos ajudar a compreender a constituição de identidades e o imaginário dos africanos e de seus descendentes, no Brasil. Nas palavras de Hall (2006, p. 48), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”.

Ao longo dos capítulos desta pesquisa, apresentei os dois tecidos, suas formas de produção, matérias primas, estamparia e uso cultural. A análise evidenciou etnicidades, trânsitos comerciais, tradições e funções sociais assumidas por esses produtos.

Esta dissertação busca contribuir para a reflexão acerca das narrativas presentes nas produções artísticas africanas enquanto tecnologias ancestrais que possibilitam e caracterizam sua vanguarda na preservação do legado cultural dos povos originários africanos pelo mundo. Para além disso, busca apontar os possíveis impactos das disputas do mercado ao se apropriarem destes mecanismos, de modo a absorver e apagar as autorias, tradições, diversidade cultural e originalidade africana nos processos de diáspora.

Aspectos motivadores do estudo

Afinal, como este trabalho de pesquisa “emerge”? Não há como negar que, para além do aspecto eminentemente técnico da dissertação, há muito “da autora” impregnado no texto e no envolvimento com o objeto de estudos aqui explorado. Nas próximas linhas, neste tópico, há o esforço de situar “quem é a autora”, e de que modo meu envolvimento com o tema fomentou a construção desta dissertação.

Desde pequena as imagens e a estética prendiam a minha atenção, sou carioca, filha de baiana e neta de paraense. Os símbolos de cada cultura regional, em especial presentes nas artes e nas indumentárias tradicionais construíram meu imaginário. Lembro, na minha infância, de passar horas olhando os desenhos que minha mãe, desenhista e designer baiana, fazia nas bordas dos meus cadernos a cada início de ano. Tal fato ficou retido em minhas memórias. Acrescento a elas minhas vivências nas ruas de Salvador e no Rio de Janeiro. Minha infância foi entre

esses dois mundos, onde eu performava diferentes identidades e era também reconhecida por elas; na Bahia me chamavam de carioca e no Rio de Janeiro, me chamavam de baiana.

Minha construção se deu nesse ambiente imaginário de Entremundos[5], sonhando com meu lugar de férias na Bahia, que muito me estimulava estética e culturalmente. As diferenças poderiam ter sido negativadas por mim, uma vez que geraram exclusão e diferença em relação aos demais. Porém, desde a infância, positivei essa dupla consciência e me constitui nessa ambiguidade, que me tornava diferente e, ao mesmo tempo, me enriqueciam culturalmente com experiências e repertórios únicos que aguçavam minha curiosidade.

Ao finalizar minha graduação em desenho industrial na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2004, resolvi fazer algo que pudesse ser relacionado com minha identidade e que pudesse contribuir para minha sociedade. Nesta época minha mãe não pagava mais minhas passagens para Salvador e eu sentia uma enorme saudade da terra amada. Foi aí que me debrucei em livros relativos à arte e à cultura afro-brasileira. Lá me reencontrei com os símbolos que faziam parte da minha infância; sim, aqueles que minha mãe desenhava no meu caderno. Corri para mostrar a ela uma seleção que fiz e também seus significados encontrados. Para minha surpresa, ela me disse que não sabia que eram africanos e nem que tinham significados. Este foi o meu "momento de iluminação", motivador de meu trabalho até hoje: contribuir para que o estudo simbólico de culturas africanas pudesse ser uma ferramenta de autoconhecimento para afrodescendentes.

De lá para cá, após algumas especializações, venho me dedicando à moda e ao design como uma ferramenta para despertar e propiciar as conexões de identidades perdidas ou apagadas historicamente. Na moda, atuo desde 2005 na criação de roupas, acessórios e livros que valorizem a diversidade afro-indígena brasileira, contando histórias não reveladas através de uma moda educativa.

Desde 2009, venho ampliando o trabalho de moda por meio do desenvolvimento de projetos educativos e consultorias que buscam facilitar uma formação de consumidores e profissionais da moda e do design. Nesse sentido,

[5] Entremundos é utilizado nesse contexto como uma referência ao neologismo Entrelugares (BHABHA, 1998), representando, assim, o local de "estratégias de subjetivação – singular ou coletiva - que darão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade." (BHABHA, 1998, p.20)

desenvolvo cursos nos quais apresento as contribuições das produções afro-brasileiras e indígenas na moda nacional, a fim de recuperar a contextualização histórica das narrativas afro-indígenas e do pensamento social que acompanhou a formação da identidade brasileira. Nessa trajetória, um dos pontos altos tem sido o estudo da estamparia étnica, ao qual me dedico a conhecer e apresentar os tecidos e estamparias como patrimônios culturais e fontes de comunicação ancestral que nos permitem reconhecer a expressão de um povo e suas formas de identificação.

Atualmente, seja como designer de moda ou como educadora/consultora, percebo o enorme crescimento do mercado de moda afro-indígena no Brasil, em especial, dedicado à moda afro-brasileira, que apresenta como uma de suas principais características a produção de vestimentas a partir do uso dos chamados “tecidos africanos”.

O presente estudo visa a facilitar despertares de consciência das identidades presentes em tecidos africanos e afro-brasileiros e suas possíveis contribuições para (re)pensarmos ações e políticas públicas relativas à moda e à educação. Dessa maneira, busco contribuir para a cadeia de produção da moda afro-brasileira, seja através da compra consciente de tecidos, seja pela especialização na criação de estamparias com identidade cultural, seja para a conscientização e posicionamento do consumidor mediante os jogos sistêmicos de poder que permeiam o comércio de tecidos através do apagamento cultural imbricados aos processos de apropriações e (re)apropriações culturais. Busco ainda contribuir para um olhar que compreenda as identidades híbridas, as mortes simbólicas presentes ao longo dos processos históricos e culturais e a libertação para a criação de uma moda brasileira, apta à valorização da diversidade étnica e cultural.

Otrabalho retorna ao ponto de origem, à análise dos tecidos e estamparias étnicas que, enquanto agentes, emitem suas falas e se tornam ricos suportes para minhas contações de histórias. Nesse ínterim, dedico essa pesquisa a todos os descendentes afro-brasileiros que vivem “entremundos”, que vivem conflitos relativos ao deslocamento de sua(s) identidade(s) e que buscam na vestimenta um estilo próprio, uma possibilidade de pertencimento, (re)conexão e de Autoinscrição[6].

[6] A Autoinscrição africana é um conceito desenvolvido por Mbembe (2001) ao abordar os processos de recriação da identidade africana na atualidade. O autor ressalta o dilaceramento do *self* africano ao longo dos processos de colonização e aponta os processos de recuperação de identidade, recriadas por africanos no cotidiano e a partir das experiências pós coloniais, elaboradas pela criação de um estilo próprio na retomada de autonomia nas recriações de identidade africanas.

Estrutura da dissertação

Este trabalho está dividindo em 3 capítulos fundamentais que revelam todo o esforço de pesquisa empreendido no âmbito desta dissertação de mestrado.

A introdução é a colcha de retalhos que costura os conteúdos presentes do trabalho de forma sintética, apresentando informações gerais, objetivos gerais e específicos, além das motivações que alimentaram este trabalho. A ela seguem os métodos e os dados adicionais à base teórica que foram levantados e que funcionaram como agulha e linha para propor as formas de analisar, de entremear e compreender o conteúdo abordado por esta pesquisa.

Logo na sequência, o primeiro capítulo constitui a revisão bibliográfica, na qual apresento os conceitos e categorias que compõem a trama da pesquisa, a saber, identidades, identidades híbridas, cruzos e desterritorialização, identidade afro-brasileira, moda, apropriação cultural e moda afro-brasileira. Elas seriam as matérias primas deste trabalho, que, quando fiadas e entrelaçadas, compõem o aporte teórico basilar na tessitura da dissertação.

O segundo e terceiro capítulo, exibem dados históricos relativos aos têxteis em análise, suas formas de uso e suas (re)valorizações culturais. Esse procedimento equivale ao processo de composição da estamparia do tecido, cujas trama e costuras, feitas anteriormente, nessa etapa, ganham cores e desenhos, demonstrando uma superposição de elementos que nos faz visualizar uma composição com as possíveis respostas levantadas pela pesquisa.

Na sequência, apresento um tópico comparativo entre os têxteis abordados seguido pelas considerações finais, em que procuro expor as perspectivas sobre os tecidos e suas análises de forma mais distanciada e reflexiva mediante os conteúdos apresentados. Eu diria que este tópico representaria os fios metálicos que se destacaram na trama, adicionando novos sentidos e brilho para a apreciação do argumento total apresentado anteriormente.

Para os acabamentos finais desta trama, foram explicitados o glossário das palavras estrangeiras que nos fornece mais elementos para a composição e compreensão do conteúdo apresentado ao longo da dissertação e as referências bibliográficas que compuseram o texto. Posteriormente, nos anexos constam as informações adicionais a esta composição, tal como o *tag,* item que vai adicionado à

peça finalizada, divulgando textos técnicos relativos ao produto final quando exposto em espaços comerciais. Aqui serão exibidas informações extras e/ou complementares, com vistas a ampliar a compreensão do que foi apresentado anteriormente, assim como possibilitar que o leitor compreenda as dinâmicas próprias da produção de conteúdo e suas metodologias, para isso, apresentando o roteiro de entrevista norteador, as solicitações de autorização das entrevistas orais e o quadro com espectro metodológico que costurou os dados levantados à trama do tecido.

Tramas e metodologias utilizadas

A metodologia deste trabalho foi elaborada com base no paradigma interpretativo[7], com o objetivo de compreender as funções sociais de tecidos e estamparias *Wax* e *Ofi*/Pano da Costa e as dinâmicas identitárias que ocorreram ao longo de seus trânsitos comerciais. Para tal, utilizei como ferramentas diferentes fontes de dados provenientes da pesquisa bibliográfica, de imagens e de entrevistas.

A investigação se iniciou com a análise de dados secundários provenientes de pesquisa bibliográfica e documental, que se concentrou nas informações alusivas à história dos tecidos africanos *Wax* e *Ofi*/Pano da Costa e seus papéis na construção de identidades sociais, étnicas e culturais. Para a análise documental foram selecionados dados bibliográficos sobre as rotas de comercialização dos têxteis abordados na pesquisa, assim como registros fotográficos que nos ofertaram as características dos tecidos e suas presenças no cotidiano, seja em território africano, brasileiro ou nos demais locais de trânsito comercial.

Maresca (1998) ressaltou o fato de estarmos rodeados de imagens e ainda assim ter havido rejeição do reconhecimento delas como instrumento de estudo pelas ciências humanas. Estas se consolidaram no trabalho antropológico como instrumento de registro, mas não participavam das análises finais das pesquisas. Atualmente esta situação mudou e, na esteira dessa mudança de perspectiva, lanço mão da análise qualitativa interpretativa de imagens e seus sentidos ao longo desta dissertação, uma

[7] O paradigma orienta investigações que buscam gerar ou criar conhecimento sob a perspectiva indutiva, com objetivo de interpreter e compreender os fenômenos. Essa abordagem se dá a partir do uso de métodos como a etnografia, estudo de caso, teoria fundamentada e/ou investigação fenomenológica ou etnometodológica utilizando de técnicas como entrevistas em profundidade, diário, entre outras.

vez que são elaborados a partir das fotografias que apresentam os tecidos com maior ênfase nos seus usos cotidianos nas sociedades africanas e brasileiras.

Para refletirmos sobre as significações do tecido *Ofi*/Pano da Costa utilizei o critério cronológico que apresentou uma sequência de registros dessa peça, desde o século XIX até os dias de hoje. Como ponto de partida foram selecionadas algumas pinturas do francês Jean-Baptiste Debret[8] (2008) e do alemão Johann Moritz Rugendas[9] (1989), ambos retratavam cenas do cotidiano brasileiro, sob o olhar europeu, através de pinturas e ilustrações de famílias e da população em geral. Esses artistas desempenharam o papel de fotógrafos de seu tempo, cujas obras foram dedicadas à documentação do Brasil colonial e imperial. A escolha se deu para oferecer uma contextualização histórica do uso recorrente deste tecido no Brasil.

As imagens selecionadas revelaram esta presença em vestimentas e o panejamento[10] que nos apontaram usos simbólicos e socais do tecido, bem como o olhar projetado pelo europeu sobre a expressão afro-brasileira. Além dessas imagens, foram escolhidas fotografias, sob olhar africano e afrodescendente, que exibiram esse tecido em terreiros de religiões de matrizes africanas, responsáveis pela manutenção da sua técnica de produção no Brasil, no século XX. Posteriormente apresento uma sequência de fotografias contemporâneas provenientes de pesquisa bibliográfica e de registros feitos pela pesquisadora em mercados populares em Salvador, um dos principais pontos de entrada destes artigos. A sequência de imagens teve como objetivo possibilitar uma apreciação mais detalhada de cada tecido, proporcionando uma comparação entre a produção no local de origem, Nigéria, e a produção no local de destino, Brasil, assumindo novas características como fios, cores, tessitura e uso. A seleção das produções brasileiras data desde o séc. XIX até os dias de hoje.

O segundo tecido a ser apresentado será o *Wax*, cuja produção tecnológica tem origem holandesa, identidade cultural, africana, e consumo mundial, porém, destacaremos, entre os consumidores, o mercado interno brasileiro. A imagem simbólica, estamparia e significações deste tecido foram apreciadas através de fotografias selecionadas ao longo da pesquisa bibliográfica e de registros feitos pela

[8] Pintor-cronista do Brasil joanino e do Primeiro Reinado. Nascido em 1768 e falescido em 1848, em sua cidade natal Paris, França.

[9] Pintor e desenhista das missões científicas europeias. Nascido em Ausburg, em 1802 e falescido em 1858, em Wilheim.

[10] Termo usado por Maria Conceição da Costa e Silva para expressar os movimentos e volumes do Pano da Costa registrado por artistas desde o séc XVII ao XIX em pinturas e aquarelas.

pesquisadora em seus locais de venda, em Salvador e São Paulo, e nas visitas às instituições que mantêm em seu acervo exemplares desse tecido. Os critérios para a compilação privilegiaram um destaque para a contemplação das estampas, cores, composição visual, selo técnico e assinaturas do tecido, além das imagens relativas às campanhas de lançamento de coleção de padronagens da fábrica Vlisco holandesa, um dos centros de produção do tecido *Wax* no mundo. As fotos foram selecionadas de modo a evidenciar as representações simbólicas da imagem africana projetada por europeus e africanos, assim como revelaram narrativas culturais criadas e recriadas a partir das estamparias dos tecidos.

Vale frisar que esta dissertação entende os tecidos como tela de representação e, através das análises feitas sobre estes, podemos propiciar os debates relativos aos conceitos e categorias abordados no exame das estampas. Portanto, os têxteis possibilitaram a apreciação de conteúdos visuais presentes em documentos históricos, telas, ilustrações de artistas do século XIX e fotografias registradas em espaços comerciais ou em acervos institucionais e pessoais da pesquisadora e dos entrevistados.

A apresentação deste material visual, assim como dos debates propiciados pelos dados levantados foram apontados nos capítulos 2 e 3 desta dissertação. A análise qualitativa privilegiou uma metodologia de inspiração etnográfica que pôde ressaltar (re)valorizações e diálogos culturais, tendo as imagens como dispositivos funcionais para captura de informações.

A etnografia manifesta “a familiarização do pesquisador com a cultura estudada por meio da observação e de uma longa interação social com o grupo” (MASCARENHAS, 2002, p. 91). Segundo Godoy (1995), a pesquisa etnográfica possibilita reflexões de como a organização de sistemas de significados influenciam o comportamento de um determinado grupo cultural. Uma das técnicas utilizadas foi a observação participante que, neste trabalho, aconteceu no contexto das experiências com tecidos ao longo da entrevista com o Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, que apresentou seus tecidos e narrativas culturais ao longo de nossa conversa e nas visitas às feiras populares que comercializam artigos africanos em Salvador e São Paulo, assim como na visita ao acervo etnográfico de tecidos em São Paulo, o Acervo África.

A observação participante, sob perspectiva da sociologia interacionista, apresenta um processo de interação entre indivíduos e os objetos que os circundam,

produzindo uma compreensão dos “sentidos”, “ações” e “definições” por meio de uma abordagem humana e social (HAGUETTE, 1992, p.67). Neste processo de interação simbólica, eu, enquanto pesquisadora, pude interpretar os tecidos e suas funções relacionados aos contextos pessoais e sócioculturais aos quais pertencem, tanto nas “Áfricas” quanto no Brasil.

Na segunda fase do trabalho, busquei dados primários através de entrevistas aprofundadas, visando compreender a relação dos tecidos, suas representações culturais e sociais assumidas ao longo dos trânsitos comerciais. Para maior entendimento, reivindiquei da análise de narrativas orais que propiciaram a compreensão das identidades construídas cotidianamente e a visão de mundo a partir dos seus agentes.

Compreendemos que o compartilhamento de conhecimento entre os povos originários africanos é apoiado nas narrativas orais e nas expressões artísticas produzidas pelos mesmos. Tendo como ponto de partida estes fatos, procurei dar centralidade ao conhecimento científico originado na perspectiva epistemológica africana com ênfase na produção de conhecimento específico através da oralidade, das experiências da vida social, dos usos e sentidos atribuídos aos objetos cotidianos e as construções entre si e sobre si. A partir destas vivências podemos estabelecer paralelos e reflexões sobre as narrativas e sentidos que brasileiros atribuem aos tecidos africanos e como se refletem no processo de construção de identidade afro-brasileira.

Na análise de dados das entrevistas, foram seguidos os apontamentos de Creswell e Clark (OLIVEIRA, 2010), evitando-se o uso de conceitos metafísicos como “verdade” e “realidade”. Adotou-se uma filosofia de pesquisa prática e aplicada na orientação das escolhas metodológicas. A interpretação das narrativas orais colhidas através das entrevistas aprofundadas apresentou histórias tecidas nos diversos contextos sociais, criadas para construir e sustentar vínculos afetivos e profissionais, para reforçar o senso de coletividade, legitimar ou transformar modos de ser e de viver (CLARK; MISHLER, 2001; OLIVEIRA; BASTOS, 2001; RICHARDS, 1999). Os indivíduos se apresentaram como atores na criação do mundo vivido, ressaltando seu papel criativo na construção social da vida cotidiana.

Pertinente ao objeto de pesquisa, que busca apresentar os tecidos como tela de representação para compreendermos as identidades e (re)valorizações culturais em trânsitos comerciais, destaco a contribuição de Joas (1999) ao salientar o estudo

de objetos sociais, sempre passíveis de interminável (re)construção. Para Coulon (1995), a atribuição de significado às ações e falas dos indivíduos ao longo das interações se faz meio aos processos de negociação de significados.

> "[...] esse tipo de orientação materialista ou realista difere profundamente do tipo de realismo que trata as "aparências" ordinárias como sendo versões reduzidas do mundo real descrito pela ciência. Ela é mais bem denominada uma orientação "hiper-realística" para os elementos do mundo social que são produzidos, reconhecidos e reproduzidos em atividades tanto de senso comum quanto profissionais [...]" (LYNCH; PEYROT, 1992, p.118, traduzido pela autora)

Por narrativa entendemos "o discurso construído na ação de se contar histórias em contextos cotidianos ou institucionais, em situações ditas espontâneas ou em situação de entrevista para pesquisa social" (BASTOS; BIAR, 2015, p. 99). Ao longo da pesquisa bibliográfica foram colhidos dados históricos, porém, foi através da observação participante em feiras de tecido ou no contato com os entrevistados, que se tornou possível a compreensão de uma história que tem sentido a partir da interação, seja no contexto da venda ou no uso cotidiano e em suas cerimônias, como nos apresenta o "Administrador":

> Uma madrinha de um casamento, você bateu o olho, você sabe que esta é madrinha, porque ela vai ter todo um tipo de adereços, de estampas de tecido que identificam ela como a madrinha, entendeu? (informação verbal)[11]

Segundo Ferreira e Amado (1996), o testemunho oral é um instrumento do historiador e do antropólogo, para se compreender fenômenos vividos que ficam à margem da história oficial, como a imigração, a diáspora, o trabalho, a identidade e o gênero.

No levantamento de dados primários, para se compreender processos identitários a partir das narrativas e agências africanas, foram realizadas duas entrevistas aprofundadas. A princípio foi elaborada uma lista com um maior número de entrevistados, porém ao me deperar com o rico conteúdos destes sujeitos de pesquisa, na ocasião da banca de qualificação desta investigação, foi indicado que não deveria mais buscar novas entrevistas e, por isso, passei a aprofundar a compreensão dos dados já colhidos através das as análises destas duas fontes primarias. Ao longo das entrevistas foram utilizados como instrumentos o gravador de áudio e um roteiro de entrevista semiestruturado com questões norteadoras para a

[11] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

interação com o entrevistado. Segundo Fujisawa (2000) *apud* Belei *et al.* (2008, p. 189) este modelo de entrevista é guiado pelo roteiro e permite "uma maior flexibilidade e ampliação de questionamentos à medida que as informações vão sendo fornecidas pelo entrevistado". O roteiro de perguntas, pré-definido, direcionou o olhar para aspectos relativos aos objetivos específicos do estudo, como a história e os sentidos dos símbolos e das narrativas culturais dos tecidos *Wax* e *Ofi*/Pano da Costa, assim como as identidades vinculadas às tramas e estamparias nos territórios de origem e suas ressignificações nos diálogos culturais na mundialização.

Como cuidados relativos às entrevistas, levei em conta as definições dos Comitês de Ética em Pesquisa (CEP), respeitando a resolução CNS nº 466/12, que visou "assegurar os direitos e deveres que dizem respeito aos participantes da pesquisa, à comunidade científica e ao Estado". Desta forma, no que tange à "autonomia individual", foi elaborado um termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)[12], documento no qual é explicitado o consentimento do participante e no qual são especificadas informações relativas à natureza da pesquisa, dos objetivos, metodologias, prerrogativas, riscos e constrangimentos esta possa lhes acarretar, sendo, assim, submetido aos sujeitos de pesquisa e solicitada a autorização do uso das entrevistas como contribuições fundamentais a esta pesquisa.

Além disso, inicialmente, as identidades dos sujeitos de pesquisa foram mantidas em sigilo e foi adotada a identificação por categorias institucionais, relacionadas aos seus desempenhos profissionais no ato da comercialização de tecidos. Cada um dos entrevistados escolhidos desempenha como profissão principal outras atividades, porém, aqui, suas identificações se restringiram à atividade que desempenham relativa ao tecido, de forma mais simples, apesar da complexidade que cada um deles oferece enquanto profissionais e indivíduos.

No final do processo da redação desta dissertação, um dos sujeitos de pesquisa me solicitou que seu nome fosse revelado, o que não seria feito inicialmente. Desta forma o entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, sacerdote e atual rei de Oyó – Nigéria, pode ter seu nome revelado ao longo do texto. Esta opção também foi apresentada ao outro sujeito da pesquisa, que preferiu manter seu nome em sigilo. No ato da entrevista, há falas que me foram confidenciadas junto ao pedido

[12] Documento disponível para consulta no Anexo I

de que fosse desligado o gravador de áudio e, portanto, o leitor não terá acesso a estas falas e da transcriçãodas entrevistas.

Para a transcrição dos dados, foi usado o método apontado por Erickson e Shultz (2002), com base no qual foram mapeados os conceitos e categorias abordados na revisão bibliográfica que se apresentaram como norteadores para a análise qualitativa. A partir deste diagnóstico busquei alinhavar o conteúdo relativo à pesquisa histórica dos tecidos junto às narrativas orais colhidas nas entrevistas no decorrer do capítulo 2 e 3. As análises de narrativasfeitas no desenvolvimento desta dissertação destacaram trechos que abordaram conceitos-chave deste estudo, tendo como referencial para a transcrição[13] as Convenções Jefferson, que me permitiu uma verificação mais detalhada do contexto microanalítico e a observação das performances[14] narrativas dos entrevistados e suas relações íntimas com os tecidos no cotidiano.

Como definição do perfil de entrevistados adotei o critério que considerou a nacionalidade, residência atual, a profissão e o grupo de consumidores que atendem. A escolha dos dois entrevistados foi por conveniência de contatos e por conhecerem sobre os têxteis em análise nesta dissertação.

Os dois sujeitos de pesquisa selecionados são naturais do continente africano e domiciliados no Brasil, morando nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e, portanto, atores que compreendem as culturas africanas e brasileira e estão aptos ao fornecimento de informações que nos propiciaram estabelecer paralelos e articulações culturais, e suas formas de representação.

O primeiro sujeito de pesquisa, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa mora há aproximadamente 16 anos no Brasil, é um sacerdote e chefe de Estado do reino de Oyó na Nigéria. Entre suas atividades nas relações diplomáticas e comerciais com o Brasil, está a de fornecedor de tecidos de atacado, para lojas nos Estados do Rio de Janeiro, Paraná, Pará e Bahia. Atende pessoas jurídicas (instituições ou lojistas) por meio da venda atacadista. Com ele realizei uma entrevista em dezembro de 2018 e depois estabeleci alguns contatos via chamadas telefônicas, a fim de conhecer melhor

[13] “As chamadas ‘convenções Jefferson de transcrição’ se consolidaram como conjunto estável de convenções detalhadas, evidenciando o caráter sequencial dialógico dos encontros transcritos” apresentando aspectos entonacionais, temporais e de velocidade da produção vocal dos participantes da fala-em-interação social. (GARCEZ; BULLA; LODER, 2014, p. 271)

[14] Quando falamos em performance nos remetemos ao conceito de uma “linguagem performativa que disponibiliza uma janela para o mundo do criativo e do autoconsciente” (BELL; ALLAN, 1984, p. 145-204)

o conteúdo coletado, apresentar tecidos que eu fotografei em minhas viagens entre Rio de Janeiro e Salvador, assim como acompanhá-lo virtualmente em viagens à Nigéria, através de ligações em vídeo que ele fazia para me apresentar a compra de tecidos com vendedores e produtores locais.

O segundo sujeito de pesquisa foi chamado de “administrador”. Ele é natural da Costa do Marfim, reside há 12 anos em São Paulo, é professor, porém, também desempenha papel de empresário e administrador de um comércio varejista de tecidos africanos que atende pessoas físicas, na venda direta ao público consumidor, composto por criadores de moda afro-brasileira[15] e/ou consumidores desta moda. Sua entrevista tem a participação especial da “lojista” que dialoga paralelamente com o “administrador” e nos acrescenta alguns dados ao ser questionada por seu parceiro de trabalho, no diálogo que foi realizado em abril de 2019. Após esste primeiro encontro, se seguiram duas conversas, uma pessoalmente e outra via telefone, a fim de ampliar a compreensão dos dados coletados anteriormente, assim como elaborarmos projetos juntos no futuro.

O contato prévio com estes sujeitos foi feito por intermédio de parceiros de trabalho, são eles: minha sócia em projetos que envolvem relações da cadeia produtiva da moda entre África-Brasil e meu parceiro comercial em São Paulo, para venda de livros e eventos. A intenção era que o primeiro contato fosse feito através destas pessoas que admiram minha atuação profissional como designer de moda e educadora e que já possuíam uma relação pessoal com os sujeitos selecionados para as entrevistas.

Ambos os entrevistados se mostraram muito dispostos quando foi feito o convite para participação na pesquisa, desde a indicação de seus contatos diretos no âmbito do mercado de tecidos, e no ato da entrevista constatou-se um amplo repertório de contribuições que foram importantes para a dissertação.

No ato da entrevista, conhecendo-os melhor, pude perceber complementariedade em nossos trabalhos profissionais e me disponibilizei a inclui-los em novos trabalhos no campo da moda, no campo da educação. Tanto no caso do Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa como no caso do “administrador”, pude compreender seus universos ampliados, que extrapolam a simples atividade comercial/administrativa. Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, além de

[15] Moda produzida no Brasil em conexão com países africanos e suas formas de expressão.

comercializar tecidos, desempenha papeis de diplomacia entre Brasil e Nigéria, sendo um príncipe nigeriano e babalorixá residente no Brasil. Um homem cuja atividade desempenhada enquanto importador de tecidos africanos ao Brasil representa muito mais que o comércio de um simples artigo; através dos tecidos há uma missão de estabelecer laços entre países, não somente comerciais, mas também de ancestralidade e (re)conexão.

O "administrador", por seu turno, desempenha atividades de gerir a loja de tecidos e de historiador e professor universitário. Sua fala apresenta os tecidos como uma "literatura gigante" (informação verbal)[16], exacerbando o tecido enquanto bem cultural e linguagem que apresenta as identidades regionais. Nossos encontros se apresentaram prósperos e estimulantes nas trocas e nas possibilidades de construções futuras e acredito que, por isso, ambos se sentiram ainda mais seguros e estimulados a seguir contribuindo com a pesquisa.

Em alguns momentos de nossas conversas me solicitaram que eu desligasse o gravador ou as falas foram feitas em outro idioma do qual eu nao tinha domínio, a fim de confidenciar algumas informações. O procedimento de desligar o gravador quando solicitado e de não transcrever estas falas foi feito, assim como foram honradas as normas de sigilo e respeito à solicitação de que somente os dados autorizados fossem aqui analisados, conforme está previsto nas regras especificadas no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

O encontro com o Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa foi agendado em sua residência, em 23 de dezembro de 2018. Na chegada fui levada a uma sala separada por seu sobrinho, porque ele estava terminando um atendimento espiritual, parte de suas atribuições enquanto sacerdote. Nesse momento percebi que além de suas atividades de Rei, na época ainda príncipe de Oyó, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa é um líder religioso do culto de *Ifá*[17]. Aguardei quase 1 hora e ao me atender ele se demonstrou bastante gentil, perguntando como estava me sentindo e se havia conseguido recuperar meu celular que foi furtado na semana anterior (caso este que retardou o agendamento daquele encontro). Ele me contextualizou sobre sua posição religiosa, exibindo vídeos de rituais em que participa anualmente em *Oyó,* na Nigéria, e falou também sobre sua formação artística como professor de teatro e dança. Após esta introdução, solicitou ao seu sobrinho que fosse trazida uma mala de tecidos e

[16] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[17] Vide Glossário.

roupas e me perguntou se teria interesse em adquirir algumas das peças[18] que apresentava. Naquele momento, não efetuei a compra das peças apresentadas, mas foi iniciado um diálogo de encomenda de peças do tecido *Ofi*, feito na Nigéria. Ao longo da conversa, foi possível ver tecidos, fotografá-los e analisar suas tramas e estampas.

Quando agendei este primeiro contato ainda não tinha elaborado meu roteiro de perguntas, de tal modo que esta ocasião se mostrou propícia para a elaboração de um pré-teste ou estudo piloto, que possibilitou a confecção de perguntas norteadoras ao trabalho de pesquisa, a avaliação sobre a ordem das perguntas, assim como as reflexões que cada uma delas poderia gerar para serem aprofundadas futuramente. Este roteiro de entrevista semiestruturado foi elaborado posteriormente e encontra-se no apêndice desta dissertação[19].

Na experiência, foram apresentadas informações que passaram por aprofundamentos na pesquisa, como o nome original africano de um dos tecidos em análise, chamado na Nigéria de *Ofi* e no Brasil de Pano da Costa. Este dado precioso ao projeto não foi encontrado nas bibliografias brasileiras relativas a este tecido, sendo revelado na entrevista por decorrência da análise de um Pano da Costa brasileiro, adquirido em Salvador, que levei ao encontro. Ao visualizar meu tecido, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa correu ao seu quarto e desceu com um tecido *Ofi*, me apresentando toda sua trama, formas e tradição de tecelagem na Nigéria.

Após esta entrevista houve um princípio de parceria entre nossas empresas, além de um vínculo de amizade. Em viagens futuras, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa passou a fazer chamadas de vídeo, apresentando os tecidos artesanais em sua estadia na Nigéria e eu pude então escolher alguns têxteis que foram adquiridos e que fazem parte de um acervo que foi apresentado na qualificação e na defesa desta dissertação, assim como nas minhas aulas sobre estamparia e identidade afro-brasileira. Em nossas conversas mais recentes, o entrevistado me solicitou num diálogo intermediado por sua advogada, que seu nome fosse revelado, de modo a substituir o termo “comerciante” pelo seu nome Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa ao longo de todo o texto. Para formalizar tal necessidade, elaborei um novo termo que

[18] Chama-se peça o tecido comercializado fechado por adesivos com informações técnicas e que contém aproximadamente 5,5 metros de tecido de mesma estampa. Tradicionalmente, cada peça dará vida a um *look* completo, composto por 3 partes de mesma estampa: a parte superior, a parte inferior da vestimenta e o adorno de cabeça.

[19] Ver em Apêndice I

apresento no anexo II deste documento, a fim de informar a responsabilidade e o desejo do entrevistado em tornar sua identidade pública para os leitores deste trabalho de pesquisa, visto que seu papel social é de uma pessoa pública de grande imagem política e religiosa. Algumas conversas foram seguidas, mediadas por sua advogada e a tramitação legal foi efetivada.

O segundo entrevistado me foi apresentado por um estilista de moda afro de São Paulo em seu escritório, na ocasião de um trabalho que fazíamos juntos, em 12 de abril de 2019. O "administrador" veio acompanhando a dona da loja paulistana, grande fornecedora de tecidos africanos de forma legalizada. Chamo a atenção para o comércio legal de tecidos em São Paulo, por este ser um dos Estados de maior incidência de comércio ilegal de tecidos trazidos por imigrantes e refugiados africanos. Inicialmente a entrevista havia sido agendada com a dona da loja de tecidos, porém, ao iniciarmos a conversa, a senhora foi solicitada para acompanhar uma produção de moda e seu "administrador", chamado por ela de "filho", começou a responder ao meu roteiro de perguntas. No seu retorno, o "administrador" já havia respondido a maioria do roteiro com falas de embasamentos históricos devido à sua profissão de professor e historiador. Desta forma, tomei a decisão de convidá-lo a ser sujeito de pesquisa desta dissertação, tendo em vista os diferentes aspectos culturais, geográficos, linguísticos e identitários que apresentou em relação à entrevista do Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, que foi baseada nas tradições de cultura oral e local nigeriana.

Levei em conta as abordagens diferenciadas levantadas no campo de pesquisa, coletadas através das falas dos entrevistados, para o desenvolvimento das teorias relacionadas ao problema de pesquisa, que busca a problematização do tecido como veículo para as narrativas culturais e identitárias africanas, suas (re)valorizações no Brasil e interesses econômicos ao longo de suas rotas comerciais.

> A verdadeira função da teoria, concebida como parte integrante do processo metodológico, é a de ser o instrumento mais poderoso da ruptura epistemológica face às pré-noções do senso-comum, devido ao estabelecimento de um corpo de enunciados sistemático e autônomo, de uma linguagem com suas regras e dinâmicas próprias que lhe asseguram um caráter de fecundidade (BRUYNE; HERMAN; SCHOUTHEETE, 1982, p. 102)

As reflexões e considerações finais da pesquisa serão alcançadas a partir da metodologia qualitativa interpretativa de dados, que nos possibilita compreender cenários e experiências diversas da vida social, da micro à macro estrutura, do

individual ao coletivo. A metodologia está de acordo com os objetivos, reflexões e contribuições que esta dissertação pretende alcançar.

1. Costurando conceitos e categorias

1.1 Identidade

Com as expansões marítimas e territoriais[20], será inaugurada a "crise de identidade" (HALL, 2006, p. 7), própria do deslocamento de identidades nacionas, modificado o referencial anterior do período iluminista, que considerava as identidades fixas, centradas e unificadas.

> O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la [...]. Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade (SILVA, 2007, p. 84).

Segundo Teixeira (2016), com a teoria do desenvolvimento social ligada à abordagem do psiquiatra Erik Erikson[21], ganha força o conceito de identidade dentro das Ciências Sociais, numa dinâmica que relaciona os aspectos psíquico e social aos processos de ajuste do indivíduo na sociedade. Inaugura-se o sujeito sociológico em contraste ao sujeito iluminista.

O sujeito sociológico traz a consciência do mundo moderno, onde a identidade se dá nas relações com outras pessoas importantes para ele, mediando valores, sentidos e símbolos culturais do meio em que habita. Hall (2006, p.11) destaca a concepção de Mead[22], Cooley[23] e os interacionistas simbólicos por apresentarem uma visão de interação "entre o eu e a sociedade"; eles reconhecem que há uma subjetividade do indivíduo, mas que esta é formada e modificada pelo diálogo com os "mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem". Essa concepção esteve presente na metodologia implementada neste trabalho e serviu de parâmetro para a compreensão da relação de identidade produzida entre pessoas e coisas. A análise recaiu sobre os sentidos construídos nas narrativas orais, o exame dos valores simbólicos associados às estampas dos tecidos africanos e as identidades renovadas no contato com "o outro", isto é, indivíduos de mundos culturais exteriores.

---

[20] Período das grandes navegações européias que se inicia desde o séc. XV e busca conquistar novos territórios e rotas comerciais.

[21] Psicanalista responsável pelo desenvolvimento da Teoria do Desenvolvimento. Nascido em 1902, na Alemanha e falecido em 1994, nos EUA.

[22] George Herbert Mead foi filósofo nascido em 1863 falecido em 1931 nos EUA.

[23] Charles Horton Cooley foi sociólogo nascido em 1864 e falecido em 1929 no EUA.

Na modernidade, as tensões entre as identidades são deflagradas pelas novas articulações em decorrência dos contatos intensificados com “o outro”, representados nas “diferenças” em choque durante o processo de conquista de novos territórios. Segundo Hall (2009, p. 110), “identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela”. O indivíduo se conhece a partir do encontro com “o outro” externo, que aciona sua subjetividade muitas vezes inconsciente, proporcionando as descobertas. Porém, toda identidade se faz consciente a partir daquilo que lhe falta, mesmo quando esta falta seja representada por um “outro” que foi silenciado ao longo do processo de construção de alteridade.

Relacionando os conceitos teóricos de identidade às narrativas cotidianas africanas em entrevistas, saltou aos olhoso choque entre as visões de mundo africanas em contraste com as narrativas hegemônicas. Através do cotejo dessas narrativas, podemos perceber o momento da “crise de identidade”, que na articulação com “o outro”, historicamente desqualificou as diferenças por meio do silenciamento, apagamento, apropriação ou imposição da supremacia eurocentrada em relação às visões de mundo afrocentradas.

As dinâmicas de supressão se revelaram na tensão do entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa quando fala sobre o tecido *Wax* e sua autoria:

> Holanda não tem árvore de algodão (...) Pergunta para eles onde que está a planta? Se está no país deles?. Ou ainda: De onde que é a cultura que vem as coisas? Isso vem do iorubano, as pessoas podem copiar, artistas podem fazer design, marca, só que nunca vai ser iorubano... (informação verbal)[24]

As afirmações deflagram o “desespero do homem de cor diante do homem branco”, apontadas por Fanon (2008, p. 86), quando descreve a visão de um homem negro que vive entre iguais em seu território, e no momento do contato com o outro, representado pelo homem branco colonizador, tem sua humanidade suprimida e desqualificada pelos discursos sociais que criam o homem negro e suas formas de representação. Pude sentir este desespero na fala do Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa que demonstrou inúmeras vezes, na construção de seu discurso, retomar os créditos e se (re)apropriar da autoria dos tecidos africanos disputados e apropriados culturalmente pela Holanda, Inglaterra e China.

A abordagem conceitual de Hall (2003, 2006 e 2009) nos faz compreender os processos de construção de identidade a partir dos descolamentos e de suas

[24] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

hibridações, porém, para interpretar o debate que este trabalho de pesquisa pretendeu elucidar, recorremos a Fanon (2008), como meio de ressaltar as entrelinhas dessa dinâmica mais objetiva e processual que Hall apresenta, salientando a violência inerente ao processo de colonização ainda em curso nas relações comerciais desses tecidos contemporâneos. Fica explícito que mesmo com toda a diversidade étnica e cultural do continente africano, "para o negro a alteridade não é o outro negro, é o branco" (FANON, 2008, p. 93) e o impacto da invasão de seus ecossistemas sempre irá proporcionar uma desestruturação das cosmovisões e representações africanas.

No pensamento social ocidental são instauradas relações de hierarquização, de poder e categorização da diferença. São implantados conceitos que associam aspectos negativos para o diferente, de forma a serem desqualificadas todas as identidades alternativas ao padrão europeu ocidental.

> [...] a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. [...] Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. [...] "nós" e "eles" não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes "nós" e "eles" não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder. [...] dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados (SILVA, 2007, p. 82).

Os discursos sociais vão criar categorias para hierarquizar os binários brancos e negros, colonizadores e colonizados, centrais e periféricos, desenvolvidos e subdesenvolvidos, ordenando e conferindo poderes e relações entre diferentes nações e suas identidades nacionais.

No senso comum, a compreensão da identificação se faz por meio de características comuns ou um mesmo ideal partilhado entre grupos ou pessoas. Em se pensando em sujeitos em identificação com discursos nacionais, Laclau *apud* Hall (2006, p. 16) expõe o conceito de deslocamento, que foi assumido como "uma pluralidade de centros de poder". As sociedades modernas são compostas por sujeitos e suas identidades deslocadas, atravessadas por antagonismos e que se identificam em meio a diferença.

Segundo Hall (2006), as identidades deslocadas se articulam e permanecem abertas, desestabilizando as identidades estáveis do passado e abrindo possibilidades para novas articulações na (re)criação de identidades, na produção de novos sujeitos e novas representações expressas em produções artísticas e culturais. O processo de

identificação precisa ser constantemente ressignificado e, portanto, se torna, nas palavras de Hall (2006, p.12), “provisório, variável e problemático”.

> Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não, não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzer ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2009, p.108)

Desta forma, neste trabalho compreendemos as identidades sociais, nacionais, complexas, contraditórias, que quando deslocadas, se cruzam e se fazem híbridas, representando um dispositivo propositivo que se reconfigura constantemente, se (re)criando continuamente dentro dos sistemas culturais. Nas análises das identidades inerentes às produções artísticas africanas e afro brasileiras, devemos ficar atentos às articulações identitárias e ainda às exclusões e às disputas inerentes a esses processos.

1.1.1 Identidades híbridas

De acordo com Canclini (2015), a palavra “híbrido” é de origem biológica, mas poderá ser transpassada também à sociedade e à cultura, sentido assumido nesta dissertação. Sendo assim, proponho contrapor o conceito de hibridação aos discursos “essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural (...) para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas” (CANCLINI, 2015, p.XXI), que darão lugar a novas estruturas, objetos e práticas que serão frutos deste processo.

Nesta pesquisa, o termo também foi empregado de forma epistemológica, política e cultural na análise de múltiplos cruzamentos fecundos hibridizados, assim como as expropriações e apropriações de identidades étnicas e suas formas de representação cultural, tendo como tela de representação os tecidos *Ofi*/Pano da Costa e *Wax*.

As identidades híbridas irão se configurar como resultado dos trânsitos continentais, migrações nacionais e regionais que ocasionaram os deslocamentos, assimilação, renegociações e renovações. Os deslocamentos de identidade ocorrem a partir dos processos de desterritorialização, e ao serem reterritorializadas, irão apresentar renegociações e renovações em novos espaços geográficos. Desta

maneira, tivemos como resultado a configuração de outras identidades, que não serão as mesmas que foram desterritorializadas em convivência em outros territórios, e, sim, novas identidades culturais. Como exemplo de um dos processos de renegociação e renovação, temos as assimilações, que revelaram a incorporação de práticas de uma determinada cultura pela outra e irão revelar incorporações e hibridismos entre identidades culturais. Esses processos, entre outros, serão abordados no item 1.3, ao longo da conceituação de cultura.

A identidade, a modernidade e a globalização se influenciam mutuamente e produzem importantes mudanças nas formas de pensar e conceber identidades no mundo. Na globalização tradicional aconteceram os trânsitos transatlânticos e na nova globalização, iniciada após a segunda guerra mundial, se sucedem os intercâmbios verticais, sobretudo do Norte para o Sul, da cultura de massa norte-americana e do Sul para o Norte, de aspectos das culturas negras (PINHO; SANSONE, 2008). Goli Guerreiro (2010) relata os deslocamentos transatlânticos de signos (textos, sons e imagens) ao longo das três diásporas.

A primeira diáspora ocorre até o séc. XIX, com o deslocamento de escravizados via tráfico negreiro; a segunda, que atravessa o séc. XX, é marcada pelo fluxo voluntário de africanos ao território de origem no pós-abolição; já a terceira, diz respeito àquilo que Guerreiro (2010, p.18) chama de “uma teia de referências da diáspora negra”, momento em que vivenciamos a globalização eletrônica do séc. XXI e nos conectamos digitalmente aos repertórios culturais fluídos das cidades atlânticas. Na concepção de Gilroy (1993, p.25) na diáspora podemos “ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” sua forma original.

Os cenários de trânsitos, sejam eles espaços físicos, cruzando fronteiras e oceanos, sejam eles processos internos de urbanização ou de globalização através de espaços virtuais, são espaços de negociações de identidades nacionais híbridas. Por conta disso, as identidades veiculadas aos tecidos e às estamparias étnicas ganham nova vida, tornando-se diversas, complexas, anacrônicas, autênticas e deslocadas dos centros de identidade essencialistas. Tais processos foram e continuam sendo afetados pelas disputas econômicas, como podemos perceber ao longo da entrevista do administrador:

> Ai entrou a Holanda, né? Que teve a brilhante ideia de montar, construir uma empresa gigantesca sobre a questão dos tecidos, e aí então estes tecidos são fabricados lá na Holanda, mas não são usados pelos holandeses, não são vestidos pelos holandeses e, sim, pelos africanos. Porque aquilo também que eu digo, porque a gente vai entrar numa questão de história da economia" (Informação verbal)[25]

As identidades híbridas podem ainda ser compreendidas a partir de campos inventivos, que incluem as duplas consciências, sendo estes conceitos fundamentais para o entendimento das identidades que nascem das dinâmicas de hibridez, como a identidade afro-brasileira e suas formas de representação que irão compor a moda afro-brasileira.

Nesta abordagem sobre os processos inerentes ao hibridismo, volto minha atenção aos cruzamentos que ocasionaram trocas, intercâmbios ou rasuras dando origem ao apagamento ou às novas inscrições que compartilham diversas práticas, estéticas e formas de saber. Para compreendermos mais sobre estas arenas de renegociações, passo, em seguida, a tatar de seus espaços e renovações.

1.1.2 Identidade afro-brasileira

Os discursos dos países do terceiro mundo e das "minorias" intervêm na narrativa do discurso hegemônico apresentando histórias diferenciadas, ora raciais, nacionais, de comunidades, ora histórias de povos, de modo a fomentar questões críticas em torno da diferença cultural, alteridade social e discriminação política.

A teoria cultural contemporânea fala que essa nova "mistura" coloca em xeque os processos que tendem a conceber identidades segregadas, divididas, "nichadas". Temos que abrir espaço para o "novo", as identidades híbridas que, segundo Silva (2007), apresentam características das identidades originárias que, ao entrar em conflito com as diferenças étnicas, raciais, nacionais e regionais, renascem em forma própria.

> [...] Diásporas, como a dos negros africanos escravizados, por exemplo, ao colocar em contato diferentes culturas e ao favorecer processos de miscigenação, colocam em movimento processos de hibridização, sincretismo e crioulização cultural que, forçosamente, transformam, desestabilizam e deslocam as identidades originais. [...]

[25] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

> Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro” posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro” (SILVA, 2007, p. 88).

No processo de construção da identidade afro-brasileira, grupos de indivíduos irão se associar buscando produzir suas formas de identificação e de pertencimento. Em razão disso, o movimento negro emerge como um ator social e coletivo que, segundo Gomes (2012), irá reconstruir identidades, apresentar indagações, ressignificar e politizar conceitos sobre o “ser negro” e a sua realidade social.

O movimento negro irá alargar o discurso contra-hegemônico, ampliando a voz, estética e identidades antes à margem da sociedade brasileira, buscando torná-lo legítimo junto aos movimentos culturais etnocêntricos.

Neste contexto, a estética afrodescendente emerge como símbolo de identidade africana no Brasil, o uso dos penteados e o uso de tecidos com estampas “afro” nos leva à reconexão com esta origem étnica como forma de afirmação identitária e valorização das heranças africanas no Brasil. Trata-se de uma identidade que se constrói em sociedades diaspóricas:

> Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração mas como “o mesmo que se transforma” (GILROY, 1994): não o assim chamado “retorno às raízes” mas uma negociação com nossas “rotas”. (HALL, 2009, p. 109)

Entendidos nestes termos, os fluxos de rotas e legados ampliam a representação simbólica ao longo da diáspora, relacionando a identidade ao patrimônio, uma vez que, nas palavras de Silva (2005, p. 208), “nós não temos coletivamente uma identidade única. Mas possuímos individual e coletivamente um patrimônio”.

A ideia aqui é nos desapegarmos do continente africano enquanto unidade fixa de identidade e pensarmos em identidades complexas, deslocadas a partir do conceito de desterritorialização que considera o Atlântico Negro como um local da dupla consciência, onde o fluxo fluído de identidades é acolhido, podendo ser antagônicas e coexistir ao mesmo tempo (GILROY, 1993). Neste espaço é permitido a hibridez, ampliando símbolos culturais de diferentes fontes, em processo contínuo de transformação entre os cruzamentos de identidades abertas à negociação de rotas, saberes e identificações, no qual, por exemplo, o sujeito diaspórico pode ser e não ser africano.

Hall (2009) nos adverte sobre os cuidados que devemos ter ao analisarmos o significante “negro”, “afro”, para não analisarmos de forma racial biológica, natural e geneticamente constituída. Se o fizermos, corremos o risco de recorrer à base do racismo. Bhabha (1998) aponta sobre a essencialização do termo, quando em alguns movimentos de identificação recorrem retoricamente à expressão “coisa de preto”. Ao reduzir desta forma, a complexidade que compõe esta identidade, estaremos, então, enfraquecendo-a e colocando-a numa categoria monolítica e fixa.

É a partir desta possibilidade de complexidade, diversidade e “nova” existência que proponho pensarmos sobre a identidade afro-brasileira que se religa à origem diversa do continente africano e se renova constantemente em território diaspórico. Sob esta perspectiva de uma identidade que “bebe” na fonte da diversa África, e nasce no Brasil como identidade afro-brasileira, com símbolos e representações autênticas, que compõem uma estética associada às narrativas que fazem sentido dentro da cultura e das reivindicações de afrodescendentes brasileiros.

Relacionando a identidade afro-brasileira ao contexto cultural ampliamos sua rede simbólica de significados e de representações, poderemos perceber de que forma as expressões dessa identidade se relacionam com o contexto social. Precisamos compreender que a (re)criação ocorrida é brasileira, já que os símbolos vinculados aos tecidos e roupas afro-brasileiras são diferentes do repertório africano-nigeriano, mesmo que estejam conectados a esta origem identitária e que façam parte de um discurso de reivindicação de identidade africana no Brasil. Precisamos compreender que, muitas vezes, a reivindicação purista é idílica e se referencia à uma África imaginária, idealizada por brasileiros que tiveram seu passado apagado em meio às estratégias de dominação política e ideológica.

Paul Gilroy (1993) denuncia os conceitos românticos de etnia, nação e raça e exalta as experiências e as práticas que se encontram e se estabelecem. A ideia de identidade essencialista e pura não cabe à África. Em sua diversidade étnica e cultural, podemos através da produção artística, em especial em sua produção têxtil e de estamparia, compreender sua diversidade ímpar. Sob este aspecto se estenderá a abordagem cultural.

1.2. Desterritorialização e Cruzos

Ao longo dos projetos de Estado nação, o conceito de Território ficou atraleado ao controle político e ao desenvolvimento econômico. No Brasil, segundo o Ministério de Desenvolvimento Agrário - MDA (Brasil, 2003, p.4) - o terrritório se define por um

> [...] espaço físico, geograficamente definido, geralmente contínuo, compreendendo cidades e campos, caracterizado por critérios multidimensionais, tais como o ambiente, a economia, a sociedade, a cultura, a política e as instituições, e uma população, com grupos sociais relativamente distintos, que se relacionam interna e externamente por meio de processos específicos, em que se pode distinguir um ou mais elementos que indicam identidade e coesão social, cultural e territoria". (MDA Brasil, 2003, p.4)

No presente trabalho, consideramos as multiplas possibilidades que este conceito nos apresenta, relacionando-o ao ecossistema vivo de experiências de povos e comunidades tradicionais que criam sentidos de pertencimento e de identidade construídas/(re)construídas quando em contato com o território.

Sob a perspectiva de Canclini (2015), problematizo as articulações que a modernidade propiciou, deslocando e cruzando saberes e costumes, com vistas a isso, trago a reflexão acerca das fronteiras que se tornam "porosas" e nos libertam da limitação que o termo já representou, tornando-se o ponto de partida onde algo novo começa. No evento da Diáspora encontramos novas configurações que irão inaugurar uma "redefinição cultural e histórica do pertencimento que implica, para além do deslocamento e transformação". (JUNIOR, 2019, p. 13).

Em nosso debate, também se faz necessário a compreensão do termo Desterritorialização, imbuído destes dois aspectos: o político-econômico e o identitário-cultural, ressaltados nas narrativas da entrevista com o "administrador".

No que diz respeito a aspectos político-econômico, o conceito de Desterritorialização irá ressaltar os interesses capitalistas e as violências da divisão europeia do continente africano, que não levou em consideração os sistemas políticos das nações e a distribuição das etnias africanas, pré-existentes à colonização.

> Os europeus fizeram esta divisão só de forma, material, o dinheiro que está por trás disso (...) você tem o Gana, que fala inglês, mas o Gana está rodeado de países francófonos, Costa do Marfim fala francês, Togo fala francês, e o Gana está bem no meio...(risadas)...entende? Se você estende esta visão que estou colocando agora para a África central, você vai entender isso logo de

> cara, houve um grande jogo de interesses lá, porque você tinha Angola, você tinha Moçambique, os dois falam português, não é? (...) na verdade você tem Angola na parte ocidental, Mocambique na parte oriental, na hora de dividir a África, os portugueses queriam juntar Angola e Moçambique, por quê? Se fizessem isso, eles teriam domínio completo do oceano Atlântico, que está na parte ocidental, lá com Angola, e do oceano Índico, que está com a parte lá de Moçambique...Então a Inglaterra brecou, a Inglaterra pegou os países que estão no meio para que Portugal não tivesse este poder monstruoso. (Informação verbal)[26]

A dinâmica de expropriação de bens materiais e de pessoas escravizadas do período colonial ainda se faz presente nas disputas pelo mercado consumidor africano atualmente. Por isso, devemos ter atenção para a compreensão de que os jogos econômicos das nações hegemônicas em relação às nações subalternizadas, não levam em consideração as fronteiras locais e desterritorializam culturas, pessoas, objetos, matérias-primas e identidades de acordo com a lógica do capital.

O "administrador" irá seguir sua abordagem sobre o aspecto cultural identitário quando busca nos explicar como se dá a linhagem ancestral africana a partir dos troncos culturais em que uma cultura nacional se hibridiza à outra, de forma que para se compreender as identidades étnicas, você precisa compreender a sua linhagem cultural e a necessidade de "transcender" as fronteiras impostas.

> "Estas fronteiras...você tem pessoas que estão na Costa do Marfim, que herdam... a palavra é forte...herdam do Gana. Pessoas que estão no Burkina Faso, herdam do Mali...porque o tal rei lá no Mali morreu, mas para você ter a pessoa que vai suceder este rei, você precisa entrar no outro, que é Burkina Faso, que se prolonga a linhagem e tudo...senão... (Informação verbal)[27]

A dinâmica da linhagem cultural também se evidenciará nas identidades veiculadas nos tecidos e vestimentas africanas que estabelecem elos de pertencimento à identidade africana no mundo, extrapolando continentes e oceanos, através do movimento do Pan-Africanismo[28]

> (...) mas o pan-africanismo, ele busca em última instância, é ...fazer uma espécie de supressão destas barreiras fronteiriças... e a questão da indumentária, do vestido, participa também desta questão aí, de

[26] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[27] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[28] O pan africanismo trata-se de um movimento filosófico, social, racial e político que busca fazer uma revisão crítica às fronteiras impostas pelo projeto de colonialismo e imperialismo europeu e visa a reunião de povos africanos, sejam eles nativos ou descendentes em diáspora, em um projeto de integração da população negra nas organizações ocidentais. (NUNES, 2018)

> transcender estas fronteiras, estas barreiras de fronteiras. (Informação verbal)[29]

Desta forma, para falar sobre os hibridismos presentes nos tecidos e estamparias africanas, retomamos a Desterritorialização, sob perspectiva móvel e fluida ofertada por Gilroy (1993). Na esteira desse pensamento, descolam-se as identidades aprisionadas aos territórios geográficos para o oceano, sendo este último apresentado como espaço de libertação da ideia de nacionalismo e/ou regionalismos culturais e das concepções superintegradas de cultura, o que dá vida às identidades hibridas, que negociam e são negociadas continuamente.

Para se compreender os resultados possíveis, abordaremos o conceito de Cruzos, de Rufino (2016), para destacar o caráter de (re)valorização dos bens culturais quando imersos em processos de hibridismo cultural. Através deste termo conseguimos ressaltar as ressignificações assumidas pelos tecidos africanos à medida que são transportados para outros territórios e irão operar ganhando sentidos renovados ao serem reterritorializados. Gilroy (1993), por sua vez, nos presenteia com o conceito de Dupla Consciência no Atlântico negro, com base no qual os sujeitos são e não são negros, são e não são europeus, são e não são modernos, assumindo uma duplicidade, anunciada anteriormente por Dubois (1903), que ressaltava a dualidade da colonialidade vivida na modernidade, na qual o corpo negro seria morada de duas almas, duas formas de pensamento, "[...] dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar". (DUBOIS, 1994, p.2 – traduzido pela autora).

O autor se refere aos fluxos do Atlântico desde a Idade das Luzes, no século XVIII, apresentando este espaço como "[...] um espaço integrado de debate sobre direitos, sobre universalismo, sobre governo, sobre império, um espaço habitado por diversos atores, com diferentes perspectivas." (DUBOIS, 2004, p.331). A partir dessa concepção foram ressaltados os fluxos comerciais e interesses econômicos, relacionando os cruzamentos de identidades e visões de mundo.

Inerentes às dinâmicas assumidas pelas identidades étnicas e culturais quando deslocadas territorialmente, as percebemos tornando-se abertas e fragmentadas[30]. As

[29] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[30] Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (SILVA, 2007, p.108)

experiências resultantes do cruzamento dos trânsitos de identidades serão adotadas nesta dissertação sob o nome de Cruzos, apresentado nos esquemas gráficos teóricos que ilustram os processos de hibridação dos tecidos no capítulo 2 e 3. O termo foi relacionado aos inúmeros cruzamentos de saberes africanos transladados em fluxos internos e externos ao longo da diáspora, ocasionando rasuras identitárias e/ou ressignificações conceituais.

A filiação a esse conceito de Rufino (2016) nos aponta os resultados acerca da produção de conhecimentos, que se tece a partir das relações e das consequentes alterações e acabamentos. Essa noção evidencia a diversidade de saberes e suas interações. O autor o compara às encruzilhadas[31], como complexos interculturais mobilizados por saberes cosmopolitas, na medida em que "na encruzilhada, tudo o que é lançado é também modificado; qualquer 'verdade' logo se transforma em dúvida, potencializando assim a abertura de outros caminhos." (RUFINO, 2016, p. 6)

No transcurso da globalização se instaura um sistema de circularidade de ideias e culturas. Nesta dissertação, procuro analisar como se darão as dinâmicas de Cruzos do particular ao universal, e compreender as dinâmicas culturais e econômicas através da análise de tecidos e estamparias étnicas que podem ter incorporado repertórios simbólicos de "outras" culturas em tecidos africanos e ainda estabelecido uma série de fusões e integrações culturais.

Uma das características de processos de Cruzos é não se tratar mais de identidades nacionais que descoladas se mantém em novos territórios, nem mesmo de várias identidades fragmentadas em um novo espaço físico. Aqui tratamos de identidades que ao longo de suas viagens tornam-se abertas, incorporam outras identidades e se ampliam, assimilando etnicidades e símbolos locais, fazendo-se completamente novas após seus trânsitos. Neste conceito se apresenta o aspecto de inacabamento, segundo o qual as identidades em Cruzos se (re)valorizam constantemente.

[31] As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. (RUFINO, 2018, p. 75-76)

1.3. Cultura

A cultura se refere ao modo de vida de um povo, manifestada através de suas formas de ser e de agir, de costumes e da teia de valores simbólicos que são compartilhados por uma determinada sociedade (WILLIAM, 2019, p. 31). Hall (2006) evidencia componentes do projeto social de uma cultura, que se apresenta através de um sistema de representações do discurso e de um conjunto de imagens que constroem uma "comunidade imaginada" (HALL, 2006, p. 51). Um dos intuitos desse trabalho é comprovar a hipótese de que podemos compreender códigos da cultura africana e afro-brasileira através dos tecidos e estamparias que evidenciam as incorporações do amplo "imaginário" de signos compartilhados ao longo dos trânsitos comerciais.

Ao longo dos fluxos, os cruzamentos evidenciam os "processos de integração", que segundo William (2019, p. 31), enfatizam as transformações culturais por meio do contato continuado de grupos diversos, dando origem às dinâmicas de intercâmbio, assimilação, aculturação e apropriação cultural. Para esta pesquisa interessa compreender como estas dinâmicas se dão e suas principais características em meio ao cenário de culturas híbridas. O processo de intercâmbio se caracteriza pelo compartilhamento de traços culturais sem a presença da dominação. Já a aculturação se apresenta na fusão completa de duas ou mais culturas diferentes sem que haja qualquer critério de qualificação ou desqualificação entre elas, porém, ao longo deste processo de mudanças, haverá a formulação de uma nova cultura. Como exemplo desta dinâmica temos os processos de formulação relativos à cultura afro-brasileira, como é o caso do sincretismo, que representa uma formulação inteiramente nova no campo religioso da cultura afro-brasileira.

Esse também nos parece ser o caso do tecido em análise, *Ofi*, que ao penetrar no território brasileiro, terá seus valores simbólicos reformulados e reexistirá, enquanto Pano da Costa. Nas fusões de aculturação, um determinado grupo impõe ajustes na configuração dos padrões culturais do outro, mas ambos serão reformulados ao darem origem a uma nova manifestação cultural. Já a assimilação acontece quando o convívio de grupos culturais se dá em um mesmo território, havendo, então, a incorporação das práticas de uma determinada cultura pela outra. Esse tipo de integração se formula entre subgrupos culturais, como, por exemplo, a incorporação de hábitos, rituais ou fala de uma determinada etnia indígena por outra após um

período continuado de contato, ou ainda, as mudanças culturais resultantes do convívio entre pessoas da zona urbana e rural. (WILLIAN, 2019)

Entre os processos de migrações e fusões relacionadas às culturas coletivas, encontramos o conceito de multiculturalidade, que nos sugere uma existência de múltiplas culturas em coexistência harmônica. Na análise desta formulação, ressalto os questionamentos de Dussel (2016) que apontam a assimetria do termo, com base no qual uma cultura se sobrepõe às outras culturas. O autor irá criticar a possibilidade de uma construção simétrica no diálogo cultural e nos apresenta a hierarquização da lógica colonial que vai alocar as demais culturas como inferiores à cultura do grupo hegemônico.

Sob este aspecto relevante ao debate aqui proposto, evidencio o terreno da cultura como um espaço de batalhas onde as transformações sociais podem enfraquecer as narrativas locais ou (re)criá-las. Segundo Souza (2011, p.50), em meio aos "projetos homogeneizantes de cultura, 'a marginalidade' abre brechas em busca de formas de ganhar mais espaço na sociedade", visando a luta pelo "direito à existência de ´diferentes diferenças´". Em vista desta perspectiva, daremos ênfase às violências imbuídas nas dinâmicas da cultura híbrida e globalizada, que se fizeram e se (re)inventaram nas práticas cotidianas, ao analisarmos os bens culturais, entre outras criações humanas em diálogo com a cultura imaterial, composta por elementos intangíveis como um conjunto de crenças, tradições, saberes e costumes ligados aos tecidos examinados.

Para a melhor compreensão destas disputas, das reivindicações e da tensão relacionada ao conceito de cultura que tratamos aqui, destaco a fala do sujeito de pesquisa, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa: "De onde é a cultura que vem as coisas? Vem do iorubano, as pessoas podem copiar, artistas podem fazer design, marca, só nunca vai ser (igual)..." (Informação verbal)[32].

O conceito será usado para reivindicar o espaço simbólico originário, (re)valorizando a cultura iorubana apropriada, esvaziada e apagada ao longo das hibridações. Ele (re)valoriza a cultura iorubana a fim de contrastá-la com os "projetos homogeneizantes" que ao longo das transformações sociais "enfraquecem as narrativas locais" (SOUZA, 2011, p. 50). A tensão na fala seguirá presente na narrativa:

[32] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

> É Cultural! Essas roupas são culturais! (reforça com alto tom). Não tem nada ver, não tem cor de Oxum na roupa, entendeu? Você viu a roupa cultural que usei no meu festival?...tem que ser vermelho, porque o festival é de Xangô? não! Não tem nada a ver...essas roupas são cultural. É beleza de Ewa, Ewa, Beautiful....beleza de bonita, isso que traz a beleza de cultura bonita, para que você... culturalidade....” (Informação verbal)[33]

Neste trecho, o conceito de cultura se relaciona com o espaço semiótico, que explicita as teias de significados tecidas pelos nigerianos e afro-brasileiros. O entrevistado busca apontar as diferenças culturais entre a cultura Yorúbà e a afro-brasileira através dos padrões de beleza e das vestimentas tradicionais, produzidas com o tecido *Ofi*/Pano da Costa, e suas representações simbólicas nas práticas ritualísticas designadas a determinadas divindades das religiões africanas e afro-brasileiras. As tensões na fala demonstram o campo de batalha intrínseco ao conceito de cultura que tratamos aqui, demonstrando as estratégias de (re)tomada de poder do sujeito de pesquisa que enaltece sua cultura e busca diferenciá-la e (re)valorizá-la.

Bhabha (1998) ressalta que não só os sistemas semióticos produzem a cultura e sua disseminação, mas também nos chama a atenção para a necessidade de compreender estes sistemas de “leitura”, reconhecendo os rastros dos mecanismos disciplinadores dos discursos e as instituições de saber que instalam as condições e contextos para apreendermos os discursos de uma determinada maneira. Precisamos estar aptos para identificar os mecanismos de controle que pregam um discurso hegemônico ou uma pureza étnica ou racial característicos em projetos universalizantes que ao invés de nos enriquecer com a convivência entre a diversidade cultural se apresentam como “um extermínio disfarçado de integração” (WILLIAM, 2019, p. 37). Portanto, chamo atenção às políticas de morte imbricadas ao processo de apropriação cultural, que operam no sentido de um genocídio, como nos alerta Nascimento (1978) quando anuncia que, frente ao extermínio de uma cultura, morre um povo.

No próximo tópico, utilizaremos a análise das tramas dos tecidos e dos símbolos em desenhos de estamparia étnica para apresentar as dinâmicas de apropriações e (re)apropriações culturais intrínsecas nos processos de hibridismos presentes no tecido *Wax*, e resultantes dos cruzamentos e movimentos que proporcionaram a “abordagem cosmopolita” no oceano Atlântico, que nos levou à “vida

[33] Entrevista concedida porKabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

marítima” e deu origem às “culturas planetárias, mais fluídas e menos fixas” (GILROY, 1993, p. 15)

1.3.1. Apropriação cultural

É no contexto da globalização que dinâmicas econômicas e simbólicas se dão dar. Ortiz (1994) aponta a distinção entre as dinâmicas que se dão na globalização e na mundializacão, reservando os aspectos econômicos e tecnológicos à globalização, e os aspectos culturais à mundialização, chamando atenção para as trocas simbólicas próprias deste último termo.

A partir dos deslocamentos de identidades na modernidade, reforçados pela ampliação do banco simbólico do local ao global, é na mundialização que as negociações culturais e apropriações de bens culturais ocorrem. Michetti (2015) irá destacar a construção de discursos a partir das práticas, através de configurações simbólicas calcadas nas construções de mitos, representações e discursos, de forma que as palavras influenciam as coisas e as coisas influenciam as palavras.

Ao analisarmos o tecido *Wax*, percebemos uma rica trama de hibridismos ao longo de seus trânsitos, marcada por apropriações culturais evidenciadas ao longo das disputas simbólicas e discursivas deste tecido, que será reivindicado nas entrevistas ora como genuíno holandês; - “Nós (Vlisco) somos muito falados, decorativos – e nós somos design holandês, totalmente feito em um ambiente holandês” *(*BRUGGEMAN, 2017, p. 205); e como original do continente africano -“é da Nigéria... só quem tem *Wax*... É a Nigéria que tem este negócio!” (Informação verbal)[34]

O uso deste tecido, os discursos, a competição para conquista de mercados consumidores e a análise simbólica de suas estampas se mostram como ricas telas de representação para percebermos as formas de apropriação cultural que ocorrem nas disputas da globalização e mundialização.

Segundo Canclini (2015, p. XXIII), no cenário dos hibridismos, as culturas, continuamente, se “apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais, gerando novas formas de segmentação”. Porém, o que diferencia a apropriação cultural das demais dinâmicas de hibridismos

[34] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

apresentadas anteriormente é a incorporação de elementos culturais historicamente subalternizados por grupos e estruturas dominantes, de forma a consolidar um apagamento e um reforço de exclusão.

> A apropriação cultural consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante (WILLIAM, 2019, p. 64).

O que busco ressaltar sobre este conceito é o peso da interferência desse na memória e na tradição de uma determinada cultura, uma vez que no momento dos Cruzos são estabelecidas políticas de morte e de reforço hegemônico. Desta maneira, a preservação de patrimônio material e imaterial de um povo é apagada, de forma a promover o etnocídio e reforçar a marginalização de povos socialmente invisibilizados.

Ao se pensar na apropriação cultural, devemos sempre nos ater à estrutura e não ao indivíduo, porque este nos pede uma avaliação da conjuntura de interesses do cenário político, que se relacionam com as dinâmicas econômicas. Por este motivo, ao abordar a história do tecido *Wax* na entrevista com o "administrador", ele nos apresenta a estrutura de interesses que está por trás da relação da produção de têxteis com identidade africana pelos países europeus:

> Porque aquilo também que eu digo, porque a gente vai entrar numa questão de história da economia, a África, do ponto de vista da Europa, ela não pode ser industrializada, entendeu? Se você industrializa a África, você quebra a Europa, é uma coisa extremamente simples, se você bobear, você industrializa a África e a Europa quebra, simples, a Europa não tem matéria prima, então o propósito da colonização foi simplesmente isso, ir lá na África pegar as matérias primas levar para a Europa, fazer o processo de industrialização e vender depois, isso [...]. (Informação verbal)[35]

Estará ainda em curso uma apropriação cultural, quando pudermos observar os apagamentos simbólicos de uma cultura local e/ou nacional minoritária em detrimento de uma dominante, de forma a estigmatizar e fortalecer estereótipos e racismos aos grupos inferiorizados. À apropriação está imbricado o racismo, entre outros mecanismos de discriminação social. Podemos perceber esta prática nas campanhas midiáticas, quando vemos que o turbante ou *dread* usado por uma pessoa branca atribuem a ela uma imagem de "descolada e bela", enquanto ao ser usado por uma pessoa negra, são atribuídas imagens depreciativas, como "suja, 'sem classe' ou pertencente a 'religião do diabo'". O que percebemos nas dinâmicas características da

[35] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

apropriação cultural é a violência simbólica, de uma exclusão disfarçada de integração (WILLIAM, 2019, p. 61).

Para ilustrar nossas considerações acerca das hibridações presentes nos tecidos, destaco o *Wax*, produto que nasce no contexto da modernidade e dos anseios da indústria europeia pela conquista de consumidores de suas colônias. Este tecido irá apresentar o rico repertório simbólico das diversas culturas africanas estampadas em manufaturas de algodão da fábrica Vlisco holandesa/inglesa. Suas estampas étnicas são produzidas em sua maioria fora do continente africano e projetada por designers do mundo todo que se alimentam da riqueza estética e simbólica africana.

Atualmente, após mais de dois séculos, o interesse sobre este comércio ainda é disputado por europeus, chineses e africanos. No entanto, apesar dessa concorrência há um apagamento da identidade cultural e estética africana, demonstrando as políticas de morte intrínsecas nesta relação, assim como o esvaziamento simbólico, ao tornar simplesmente "decorativas" as estampas e tradições de técnicas milenares de tingimento africano, revisitadas pelos holandeses ao desenhar a estampa. Afirmações como esta serão debatidas ao longo das entrevistas, "porque tem uma parte do europeu hoje, que quer ter a marca, assim como o Nigeriano tem marca" (Informação verbal)[36], afirmando a autoria capturada pelo holandês ao produzir e assinar o tecido *Wax*.

Como reação à apropriação cultural, podemos perceber, ao longo do capítulo 3, as narrativas orais das Nanas Benz[37], que explicitam as várias estratégias de "agenciamentos"[38] que visam à (re)apropriação cultural dos tecidos estampados produzidos pela Vlisco holandesa.

> Mas este *Wax* para ele poder penetrar, adentrar, vamos dizer assim, no dia a dia africano, para isso acontecer, ele de uma forma inconsciente, ele se serviu das mulheres que hoje se chamam Nana Benz. (Informação verbal)[39]

[36] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

[37] Mulheres empreendedoras que enriqueceram com o comércio interno dos tecidos *Wax* e importaram os primeiros automóveis alemães ao continente africano, os Mercedes Benz. Saiba mais acessando o Glossário.

[38] Esta palavra significa uma retomada da agência de indivíduos após o processo de apagamento consolidado ao longo da apropriação cultural. Agentes de sua própria cultura buscam retomar a centralidade da ação, sentidos e valores, através de ações práticas e cotidianas que visam a retomada da autoria de seus bens culturais, tradições e repertórios simbólico-culturais.

[39] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

Compreendemos as eras de modernidade e da globalização como períodos férteis que inevitavelmente ocasionam hibridações, que podem ser seguidas por apropriações culturais ou não. Canclini (2015) nos chama a atenção para a recomposição e (re)valorização das culturas locais que podem ser desvalorizadas nos processos de hibridação acentuados pela globalização. É preciso estar atento para que estes com a "intensificação de intercâmbios e hibridações, não se empobreçam com o globalismo, ditadura homogeneizadora do mercado mundial" (CANCLINI, 2015, p. XXXVIII).

Ao abordarmos as apropriações de bancos simbólico-culturais, percebemos o reforço de hegemonias discursivas através da mercantilização da cultura subalterna visando a conquista de novos mercados de consumidores, no qual uma determinada cultura busca manter seu domínio cultural, político e econômico, incorporando elementos de uma cultura local ou de um determinado grupo de "minoria", a fim de manter a preponderância e sua posição de poder global, no contexto sistêmico e estrutural de disputas de poder por soberania.

É inerente à apropriação cultural a mercantilização de uma cultura, sendo assim, deslocamos os repertórios simbólicos relacionados aos valores sociais para um "território" de disputas econômicas, onde identidades, repertórios culturais e discursos sociais, elementos do campo imaterial são transformados em produtos e práticas transportadas à dimensão material para serem comercializadas enquanto bens de consumo. A partir do momento que elementos das culturais locais ou marginalizadas num determinado contexto cultural e históricosão incorporados e comercializados, estes elementos culturais deixam de ser exóticos e passam a ser um bem de consumo lucrativo e diferenciado.

Retomamos a questão relativa ao esvaziamento simbólico da cultura de "minorias" e a associação destas à cultura de grupos dominantes para exemplificar a natureza dos elementos incorporados e apropriados - que podem ser acessórios, trajes típicos, penteados, crenças religiosas, idiomas, expressões linguísticas, arte, culinária entre outros elementos "capturados" sem permissão dos grupos dominados historicamente, ao longo do processo de escravidão, colonização ou na globalização.

Uma das maiores discussões relativas à apropriação cultural na moda é o uso do turbante por mulheres não negras ou de religião de matriz africana no Brasil. Gonçalves (2017) abordou o significado do uso do turbante para afrodescendentes e

reivindicou a “integração” de grupos dominantes para a preservação da memória do povo e dos símbolos africanos no Brasil:

> Viver em um turbante é uma forma de pertencimento. É juntar-se a outro ser diaspórico que também vive em um turbante e, sem precisar dizer nada, saber que ele sabe que você sabe que aquele turbante sobre nossas cabeças custou e continua custando nossas vidas [...] O turbante coletivo que habitamos foi constantemente racializado, desrespeitado, invadido, dessacralizado, criminalizado. Onde estavam vocês quando tudo isto acontecia? [...] Onde estão vocês quando a gente precisa de ajuda e de humanidade para preservar estes símbolos? (GONÇALVES, 2017, s/p.)

Estudar os processos de hibridismo sob aspecto cultural e identitário nos possibilita a compreensão de suas estratégias e consolidações. Não devemos confundir a assimilação, aculturação ou intercâmbio cultural (discutidos no tópico 1.3 - – Cultura - deste capítulo), com a apropriação cultural, mas devemos estar atentos às possibilidades que podem ser ocasionadas ao longo destas renegociações identitárias e (re)valorizações culturais, a fim de perceber diferentes resultados e o reforço dos problemas ocasionados.

As dinâmicas acompanhadas de violência simbólica são recorrentes na moda e por isso trazemos à tona esta discussão nesta pesquisa, a fim de buscar soluções para que os hibridismos fundamentados nas trocas transculturais e transnacionais, possam representar uma ampliação das etnicidades sem ocasionar um etnocídio, compreendendo as dinâmicas de transformação e (re)existência como forma de enriquecendo e de zonas que potencializam a diversidade, promovendo trocas mais simétricas entre as diferenças, a fim de um alargamento e de uma visão de mundo pluricultural.

1.4. Moda

Para compreendermos a amplitude do termo moda, podemos abordá-la sob três diferentes perspectivas que estiveram relacionadas entre si e presentes ao longo desta dissertação: são elas a cultural, a estatística e a sociológica.

- Na perspectiva cultural, a moda se apresenta nos modos de agir, sentir e nos costumes sociais. Ela se relaciona com um conjunto de símbolos culturais exibidos sobre o corpo, que serão usadas por uma determinada sociedade;

- Na perspectiva sociológica, o termo “moda” que vem do latim “*modus*” se refere à um estilo de vestir-se de uma determinada sociedade, restrito a um tempo e espaço específico;

- Na perspectiva estatística, a moda é um termo que representa o maior número de incidência de um determinado costume. Seu significado não se restringe somente ao vestuário, mas a uma amostragem de grande representatividade em determinado contexto. Neste sentido tratamos da moda que se relaciona com uma grande parte da população através do uso massificado de um produto, cor, estilo etc. Esta esfera da moda se relaciona intimamente com o consumo de massa, com a produção em série da era industrial e com o capitalismo.

Embora a moda tenha seu princípio no renascimento europeu do século XV, com a finalidade de diferenciar as características da vestimenta usada desde o nascimento até a morte, é no século XVIII, com a revolução industrial, que ganha diversidade, escalabilidade e menor custo, se tornando acessível às diferentes camadas sociais. Porém, é a partir dos debates sobre uma moda nacional, que se intensifica a concorrência global, que buscará conquistar consumidores e lutar contra déficits comerciais, no século XX.

> A moda seria interseção entre o reino econômico e o domínio cultural, nela os desafios e as oportunidades da globalização serão atravessados por mediações simbólicas. Tratava-se, desde então, de alcançar para a moda nacional uma identidade própria, ao mesmo tempo diferente e equivalente às modas já consagradas (MICHETTI, 2015, p. 18).

É na moda que se busca uma identidade nacional em que vemos uma negociação entre o global e o local, designada pelo conceito Glocal, de modo a evidenciar as incorporações dos elementos simbólicos do banco de dados global/local. O objetivo, nesse caso, é conquistar novos mercados consumidores e ao mesmo tempo buscar se diferenciar evidenciando os simbolismos regionais para construir sentidos de pertencimento e valorização de diferenças.

A possibilidade de “convivência” do local com o global é abordada como uma dinâmica contínua por Robertson (1995, p.26) em contraste com a “polaridade conflitual” onde o local seria consumido pelo global. O autor aponta, através do

conceito da Glocalização[40], a construção processual de um novo que se faz no contato entre as diferenças, criando pertencimentos, senso de coletividade, comunidade e/ou do sentir-se em casa, em meio ao processo da globalização. Sob esta perspectiva, o global não se separa e não se assume a condição binária em relação ao local, ambas experiências estariam imbricadas.

Sob a lente de observação e interpretação das dinâmicas próprias à globalização e mundialização, Michetti (2015, p. 18) nos convida a compreender o desenvolvimento de nosso tempo e de seus processos "[...] por se construir na interface entre a dimensão econômica e o domínio simbólico, revelando a imbricação cada vez mais intrincada entre economia e cultura".

Michetti (2015, p. 16) chama a atenção para o particular que é valorizado na globalização e na comercialização de produtos de moda.

> Acontece que a sua chave de acesso ao espaço global reside justamente em seu caráter supostamente particular; em sua diversidade [...] o processo de globalização da moda é acompanhado por uma revalorização da diferença, rebatizada de diversidade. A isso se vincula a atual 'abertura' do mercado às 'modas-outras'.

Podemos compreender os movimentos de (re)valorização e de (re)criação das identidades ao longo da comercialização dos têxteis africanos como processos de glocalização, nos quais o global e o local coexistem. É a partir desta dinâmica que a moda afro-brasileira irá se caracterizar, apresentando-se ao mesmo tempo brasileira e africana, ancestral e moderna, tradicional e contemporâneo, étnica e cosmopolita.

1.4.1. Moda afro-brasileira

Costumo apresentar, como marco da moda afro-brasileira, a chegada de africanos ao Brasil, com suas escarificações[41] na pele, exibindo o corpo como "suporte

[40] "Robertson (1992) sugere o uso do termo glocalização, enquanto processo em que o local e o global se entrosam para constituir o que designa por glocal." (MULEMBA, 2014)

[41] "Observou-se que o nativo do continente negro possuía o costume, provavelmente milenar, de assinalar em seu próprio corpo, utilizando de objetos cortantes, marcas que o identificasse dentro de sua comunidade de origem. Cada marca produzida, pelo sujeito negro, era conseqüência de um acontecimento de grande importância na vida do indivíduo. (...) Observou-se que na falta de uma identificação, eram as marcas que diferenciavam uns dos outros. Essas marcas registradas em seus

vivo" (NASCIMENTO, 2004, p. 47), para a identidade étnica e cultural africana. Digo isso, porque as marcas eternizadas nas peles de africanos traziam consigo símbolos que se referenciavam ao grupo étnico e cultural originário e, portanto, mesmo com os rituais impostos aos escravizados, como o apagamento do nome africano em detrimento ao nome católico dado ao serem batizados na chegada ao Brasil, não possibilitaram o desaparecimento dos elos de pertencimento e de identidade étnica presentes nas peles de homens e mulheres africanos.

No Brasil novas simbologias foram adicionadas ao corpo africano e afrodescendente. Rufino (2018) nos aponta a experiência da desterritorialização como um tempo e espaço de invenções práticas; ao transbordar as compreensões fixas estabelecidas podemos perceber novas compreensões físicas, simbólicas e políticas, sendo estas "encarnadas" no território físico, o corpo.

> [...] considero que os corpos transladados na diáspora são o suporte principal para as invenções de terreiros. Esses devem ser compreendidos como sendo a própria incorporação desses 'tempos/espaços', ou seja, corpos terreiros. Assim, à medida que o corpo negro foi desterritorializado, através de seu suporte físico e de suas potências, foi tornando-se capaz de recuperar e ressignificar memórias comunitárias, reconstruindo formas de sociabilidade e práticas de saber. (RUFINO, 2018, p. 84)

Nesta abordagem de fluxos, podemos compreender as identidades renovadas no Brasil, como potências de livre expressão deste "corpo terreiro" que irá convocar tradições de origem africana em negociação e (re)criação identitária "assentadas" pela identidade afro-brasileira do Novo Mundo.

Gomes (2017) ressalta o corpo negro e o cabelo como símbolos de identidade e expressão cultural negra. Esses aspectos, historicamente regulados e inferiorizados, irão emergir como espaço de transgressão e emancipação, transformando sua não existência, em presença e ação política. Produz-se "saberes estético-corpóreos" que apresentam a "estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo". (GOMES, 2017, p. 79-80)

Para nosso trabalho de investigação, reverencio a moda crioula[42], como uma demonstração de hibridação que apresenta as renovações de identidade e as

---

corpos eram a sua identidade e faziam com que o negro africano que as detinham, se tornasse uma espécie de suporte como nenhum outro, um suporte vivo." (NASCIMENTO, 2004, p. 47-48)

[42] "A designação 'crioulo' era exclusiva de escravos nascidos no Brasil." (NASCIMENTO, 2004, p. 39)

negociações entre elas, através de uma indumentária tradicional, composta por vestimentas e acessórios, traços, modelagens, tecidos e acabamentos, das diversas identidades étnicas originárias dos continentes Europeu, Asiático e Africano, que se cruzaram e se reinventaram enquanto identidade nacional brasileira, de ampla representação social.

A criação mais conhecida da moda afro-brasileira é a indumentária da Baiana, que traz referências africanas nas batas, europeias nas saias, asiáticas na estamparia, africanas e europeias nos acessórios. A sacralização pelo uso do Pano da Costa, que ganha grande destaque no traje, é um de nossos objetos de estudo neste trabalho de pesquisa. Nossa abordagem dialoga com Lody (2015, p. 44), que ressalta a pluralidade desta vestimenta quando nos alerta sobre os cuidados necessários a esta análise: “não se pode entender estudos de trajes em sociedades complexas que não apresentam a incidência de elementos plurais e de diferentes fontes culturais”. Sendo assim, no Novo Mundo será recriada uma expressão que se descola das identidades fixas territoriais e se liberta para novas expressões e “fachadas” que irão compor esta identidade afrodescendente.

A beleza negra, que antes ocupava o lugar do exótico e erótico, começa, então, a ser requalificada, adquirindo um sentido simbólico e político. Lody (2015) destaca os conceitos de beleza e estética profundamente relacionados ao conceito de pertencimento.

> As escolhas de cores, de materiais e de objetos constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou um grupo cultural que assume sua identidade; e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os mais importantes sinais da pessoa e de sua história (LODY, 2015, p. 21).

Falcón e Lopes (2010) ressaltam a importância dos anos 1970 para a população negra no Brasil, como um período em que se buscou reforçar as heranças africanas no país, através do fortalecimento da autoestima e reivindicação desta identidade em um movimento estético, político e social.

A partir dos anos 2000, há uma politização estética que se diferencia do final dos anos 70 e início dos anos 80, e que amplia o papel social do negro e da estética que o circunda no Brasil. Podemos perceber um crescente consumo de tecidos com estamparias de identidade africana que vestem brasileiros em busca, através deste uso, de reconexão simbólica à origem étnica africana. Esta afirmação de identidade

pode ser notada na autodeclaração do Censo do IBGE[43] deste período, assim como se percebe a afirmação na representação visual e no nos hábitos de consumo.

> Na verdade, aspectos dessa nova realidade já começam mesmo a despontar a partir das novidades trazidas à lume pelas PNAD-IBGE entre 1995 e 2006, na qual naquele último ano a população brasileira autodeclarada branca já se constituía menos da metade da população brasileira (49,7% *versus* 49,5% de pretos e pardos, fato inédito em mais de um século) (PAIXÃO; CARVANO, 2008, p. 55)

Em 2008 a principal semana de moda brasileira, a *São Paulo Fashion Week* (SPFW), faz sua primeira edição especial abordando a temática África. Marcas de moda do *mainstream* passam a adotar com maior frequência as estamparias étnicas e temáticas relativas à cultura afro-brasileira e/ou africanas, em suas coleções de moda. Em 2009, o Ministério Público sugere às grifes das principais semanas de moda brasileiras que se comprometam a apresentar um *casting* de 10% de modelos/as negros/as em suas passarelas, de forma a buscar representatividade mais expressiva como uma forma de mudar os baixos números de 2,3% que representava a média de modelos/as negros/as na passarela da SPFW.

Em 2016, o SPFW se une a Museu Afro Brasil (MAFRO), que se dedica à valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro, africano e afro-brasileiro e sua presença na cultura nacional. Juntos lançam o projeto “África Africans”, que apresentou uma exposição com 100 obras e desfiles de 5 estilistas africanos, buscando apresentar “a pluralidade de experiências estéticas e sociais presente nas diversas regiões do continente.” (TEXTILIA, 2015)

Uma das contribuições do termo e conceito inerente à moda afro-brasileira a este trabalho de pesquisa é a sua hibridez, (re)existência e o seu posicionamento enquanto ferramenta política para repensarmos aspectos cristalizados na sociedade brasileira e nas disputas econômicas que envolvem a moda de identidade africana no mundo.

A moda afro-brasileira reivindica memória, saberes ancestrais dos povos originários africanos, renascidas no novo mundo, Brasil, enquanto (re)invenções estéticas e simbólicas que se apresentam enquanto tecnologias ancestrais[44] na

[43] Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

[44] Designaremos este termo para representar um conjunto de técnicas, habilidades, métodos e processos que envolvem as (re)criações estéticas afro-brasileiras como forma de (re)afirmação de identidade e senso de comunidade de afrodescendentes em diáspora através da moda afro-brasileira. Envolve processos de retomada de protagonismo e (re)conexão com a origem.

diáspora, buscando movimentar as estruturas racistas da sociedade brasileira. Reconhecemos estes aspectos e visamos analisar a estética e as linguagens expressas dos tecidos e estamparias étnicas no corpo diaspórico, em diálogo com aspectos políticos, econômicos e sociais.

1.4.2 Estamparia étnica

O termo étnico está relacionado ao pertencimento de um povo, cultura, nação ou coletividade que é compartilhada por membros de uma sociedade. Segundo Pinho e Sansone (2008), o termo se refere à natureza sociocultural e se afasta do conceito de classe social, cuja identidade coletiva está relacionada aos interesses econômicos; e não se confunde com grupos políticos, que se relacionam com vínculos partidários e ideológicos; tampouco se aproxima dos conceitos de casta ou estamento, que seguem critérios mais rígidos de diferenciação social fundadas na ancestralidade. O termo "ganha maior especificidade quando reportado a outras duas expressões de natureza correspondente: nacionalidade e raça ou aparência física." (PINHO; SANSONE, 2008, p. 27)

Neste trabalho, empregamos o termo dentro do contexto da formação de nossa identidade cultural brasileira, onde o "ser étnico" foi reservado ao "outro", em contraposição ao europeu. Ao "outro", africano ou indígena, foram atribuídas determinadas características, como exótico, folclórico, primitivo, em contraste com o ser normativo europeu. Partindo desse contexto, para a compreensão da amplitude que buscaremos apresentar, se faz necessária a reformulação da compreensão deste termo, ampliando o étnico ao povo europeu, asiático, entre outros povos do mundo.

Quando reconhecemos a etnicidade presente em todas as culturas, ampliamos as complexidades de cada cultura, reafirmamos a diversidade presente em cada uma delas. Desta forma, também usaremos este termo com a finalidade de ressaltar as diferenças, a complexidade e a riqueza cultural dos grupos étnicos que compõem as diversas culturas. Para fins de análise neste trabalho, iremos unir os termos estamparia étnica, para designar "textos visuais culturais" impressos sob o suporte têxtil. Salientamos a enorme produção de tecidos que revelam estamparias étnicas do continente africano, de forma a transmitir e manter vivas memórias de saberes de diversos povos.

Segundo Vidal (2014) as estamparias africanas refletem o imaginário social, apresentando uma estreita relação do homem com a natureza, sua ancestralidade e meio social. Através desta expressão o africano transmite valores socioculturais para futuras gerações. Os tecidos africanos se apresentam como uma expressão artística que irá transmitir tradições culturais, estéticas e posicionamento político de cada um dos diversos países do continente. No Brasil, esta dinâmica não será diferente, após seus inúmeros trânsitos comerciais e diálogos culturais, os tecidos ganham novos símbolos e valores sociais, porém, ainda conectados à tradição de transmissão de identidade cultural, social e política.

As fotografias de Seydou Keita[45] (LEENHARDT; TITAN JR., 2018) são um marco para representação de povos africanos no mundo e nos ajudam a compreender a transformação das formas estéticas através do retrato. O fotógrafo desenvolve sua obra a partir da segunda metade do século XIX, na cidade de Bamako, no Mali, retratando a sociedade do seu tempo a partir do olhar de um africano sobre sua época de libertação e emancipação.

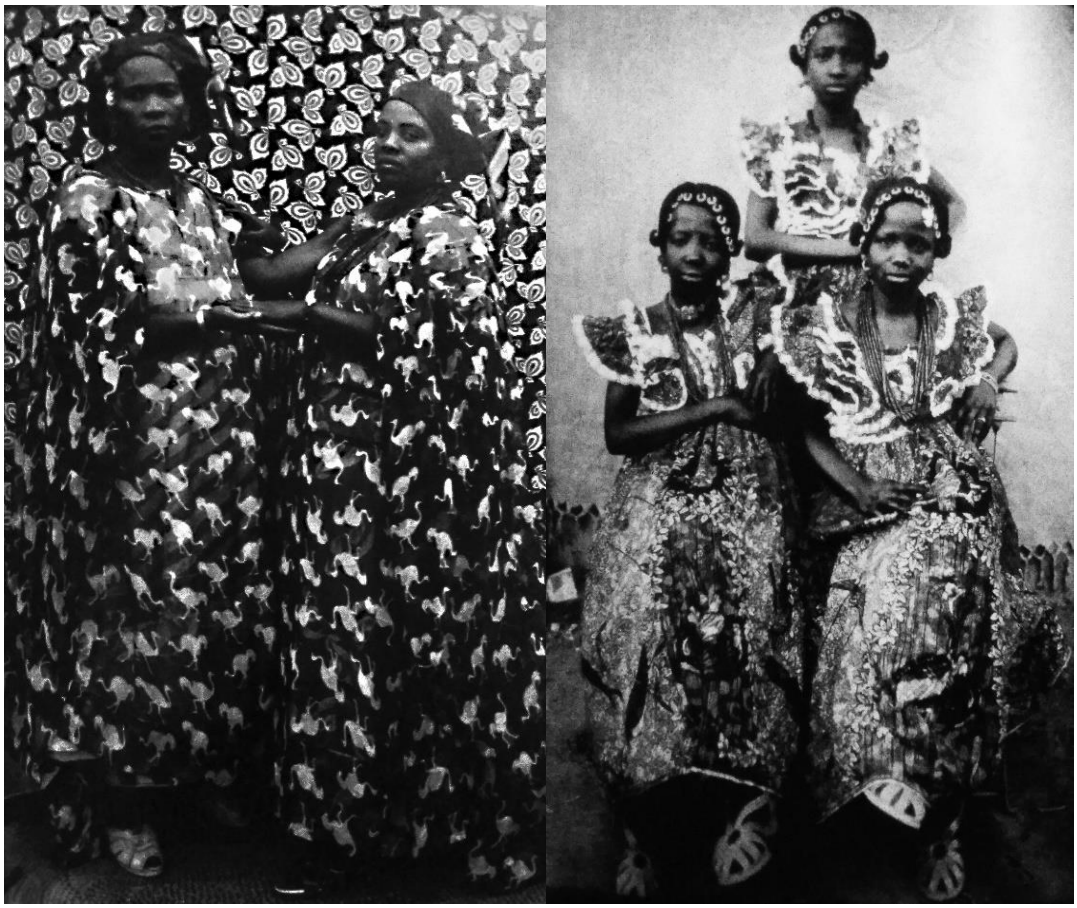
Sua arte é apresentada em Bienais internacionais de fotografia e ganha importância por ser a primeira vez que um fotógrafo africano mostra o olhar sobre a África dissociada da representação europeia étnica, racial, religiosa e exótica até então apresentada. Entre estas imagens, a representação das identidades culturais é composta pelo uso do tecido africano e suas estamparias étnicas, em vestimentas e na decoração, emoldurando suas fotografias e adicionando um traço marcante de seu trabalho, que também retrata as modelagens, adornos e penteados da época. Destaco entre estas o uso do tecido *Wax*, nas cenas relacionadas às coesposas de um mesmo marido, evidenciando alguns dos sentidos que estarão associados às estamparias étnicas.

Na fotografia, ambas aparecem usando a mesma estampa, este fato se dá por serem coesposas[46] em um casamento poligâmico. Nesta tradição, a estamparia étnica imprime o sentido de núcleo familiar, simbolizado pelo uso de uma mesma padronagem de tecido por diferentes membros da família.

[45] Fotógrafo de retratos de pessoas e famílias, nasceu no Mali, em 1921 e faleceu na França, em 2001.

[46] Termo designado a esposas que compartilham um casamento com um mesmo marido, em um casamento poligâmico.

Figura 1: Coesposas fotografadas por Seydou Keita



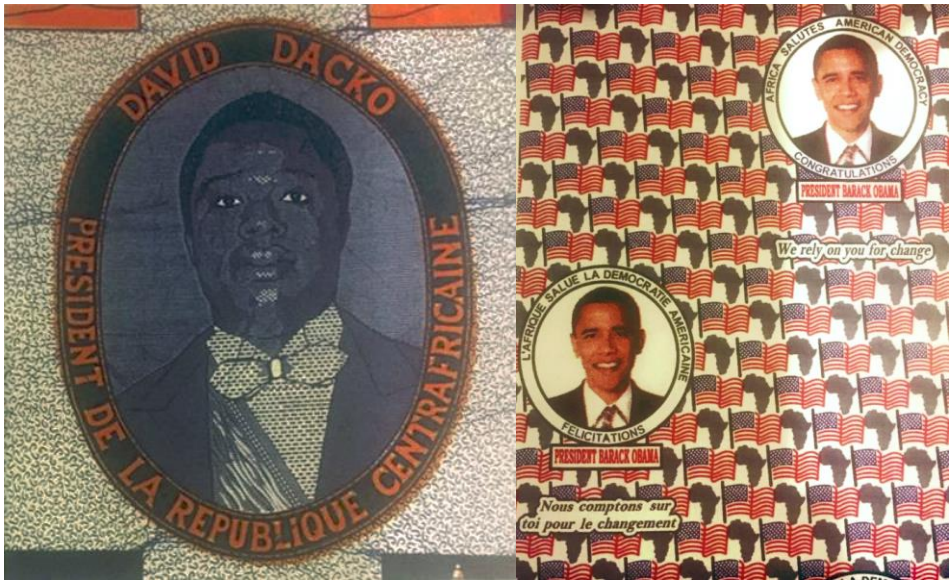
Fonte/Descrição: Fotografias que apresentam o uso tecido *Wax* nos fundos estampados e nas vestimentas. Leenhardt e Titan Jr. (2018). Acervo da CAAC – The Pigozzi Collection. Fotos de 1950.

Podemos ampliar este elo de pertencimento familiar às cenas políticas de países africanos, onde um determinado grupo de um mesmo posicionamento político irá usar a mesma estampa. Consideramos que irão compor as estamparias das vestimentas, os símbolos ancestrais que irão atribuir sentido aos valores políticos e sociais de um determinado partido ou líder político.

Para Goffman (1999), na interação social cotidiana, indivíduos transmitem, de modo consciente e inconsciente, indícios que estão relacionados a códigos culturais sociais. Desta forma, a comunicação se dá pela expressão transmitida, sendo ela efetivada através de símbolos verbais e substitutos ou pela expressão emitida, que se efetiva por uma expressão não-intencional e contextual. Tendo em vista o orgulho negro promovido no cenário dos anos 1970, a estamparia étnica irá compor a identidade afrodescendente que, enquanto tecnologia ancestral, irá expressar uma linguagem e veicular filosofias ancestrais africanas e afro-brasileiras na vestimenta do cotidiana. Podemos compreendê-la como um “veículo de indícios”, uma “fachada

pessoal" (GOFFMAN, 1999, p. 31), que nos transmite informações de forma contextual, e que além da beleza estética, nos reconecta a uma afirmação de identidade étnica e cultural. Compreendemos a fachada como "equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (GOFFMAN, 1999, p. 31).

Figura 2: *Wax* estampados em celebração a David Dako (à esquerda); e a Barack Obama (à direita)



Fonte/Descrição: Estampas políticas à esquerda – *Wax* ABC produzido na Inglaterra; à direita, *Wax* desenhado na Inglaterra e impresso na fábrica Vlisco de Gana. Disponível em: Grosfilley (2018).

Esta tradição se faz presente na moda brasileira que se alimenta das tradições culturais africanas na contemporaneidade. Para ilustrar, destaco a coleção idealizada pelos irmãos Emicida e Evandro Fióti, e a coleção do estilista Isaac Silva, que desfilaram *looks*[47] com predominância de uma mesma estampa ao longo de toda a coleção. Ambos os artistas usaram como recurso estético na passarela de moda uma estamparia homogênea a fim de gerar impacto visual e chamar atenção aos seus discursos comunitários. Esta escolha anuncia o reforço do senso de unidade de vozes de grupos de periferia, que vivem em ambientes urbanos.

Enquanto a coleção *Yasuke*, inverno 2018 da marca LAB, buscou inspiração na ancestralidade africana e japonesa para vencer as situações cotidianas em cidades grandes, a coleção Xica Manicongo, verão 2019, da marca Issac Silva se inspira na

[47] Termo que faz parte do vocabulário de *fashionistas* e designa o conjunto que se compõe por roupas e acessórios de moda.

primeira travesti registrada na história brasileira, em 1591, como símbolo de resistência e luta. Este desfile levou à passarela apenas modelos trans.

Figura 3: Coleção Yasuke



Fonte/Descrição: Imagem de divulgação da coleção Yasuke, lançada no SPFW[48] em 2016, pela marca Lab Fantasma, do cantor Emicida e seu irmão Evandro Fióti. Publicado por Moda Make (2016)

Friso os recursos estéticos e simbólicos e suas formas de transmissão através da linguagem, seja na estamparia do tecido ou do seu uso no corpo, como ferramentas que compõem um conjunto de habilidades, métodos e processos de tecnologias ancestrais africanas no Brasil. O uso de uma mesma estampa representa o compartilhamento de sentimentos, espaços sociais, reivindicações políticas, expressões culturais, se conecta a um senso de comunidade, luta por direitos políticos e uma mesma forma de ser e sentir numa determinada sociedade.

[48] A sigla se refere ao evento São Paulo Fashion Week, principal semana de moda brasileira.

Figura 4: Coleção Xica Manicongo



Fonte/Descrição: Divulgação do desfile Xica Manicongo, da marca Isaac Silva. Desfile realizado na 43º edição da Casa dos Criadores[49], em 2018. Publicado por Wakabara (2018).

Neste ponto do trabalho, procuro apresentar os tecidos como bens culturais que, através das suas estamparias étnicas, se tornam uma ferramenta estratégica com tecnologia ancestral de (re)afirmação identitária e de Autoinscrição das memórias dos povos africanos e das tradições vivas no cotidiano em diáspora pelo mundo. As estamparias incorporam as múltiplas identidades e podem nos evidenciar os hibridismos dos novos contextos e espaços sociais conectados à origem étnica e cultural.

[49] Principal evento dedicado à moda autoral, lançador de novos estilistas da moda brasileira.

2. Tecidos que falam e viajam

2.1 Uma breve introdução à história dos tecidos de algodão

Para compreender o que os tecidos *Ofi*/Pano da Costa e o *Wax* "falam", precisamos entender um pouco da história dos têxteis de algodão, que incorporaram informações das viagens pelos territórios por onde passaram e evidenciaram as disputas econômicas inerentes a ampliação dos interesses relativos ao mercado consumidor africano e afrodescendente.

Desde a antiguidade, o plantio de algodão foi farto nas Áfricas, Eicher (1976) evidencia seu cultivo rastreado em torno de 5.000 anos no continente. O Egito antigo ficou conhecido por produzir, às margens do rio Nilo, o algodão mais macio e forte, o algodão egípcio, que se tornou uma referência de qualidade mundial.

O uso, os tingimentos e a produção de roupas de algodão, entre os diferentes povos africanos, são anteriores às expansões marítimas europeias. Tal fato é apresentado em registros de exploradores europeus na chegada ao continente africano, em suas descrições das plantações e vestimentas de algodão que compunham os trajes africanos. Desde 1500 há documentos "sobre o crescimento abundante de algodão na região de Kano e entorno[50]" (EICHER, 1976, p. 12); já nos relatos que datam 1850, europeus descrevem as tramas de algodão e os tingimentos da *Yorubaland*. No trecho da entrevista com o nigeriano Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, ele reforça que "So[51], algodão de verdade é na Nigéria, não saiu da África. O lugar onde está é no Congo, Togo, Gana e Nigéria." (Informação verbal)[52]. Em sua fala, o entrevistado enfatiza a origem nigeriana da matéria prima e segue complementando com informações sobre a origem da vestimenta de algodão: "[...] as primeiras pessoas que trouxeram a roupa ao mundo são da Nigéria, Yorùbá. Porque as reis[53], as chefes usavam, [...] a cobertura, roupa, é uma cultura de lá". (Informação verbal)[54]

[50] Tradução livre da pesquisadora

[51] Palavra estrangeira. Vide Glossário.

[52] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

[53] Reis é usado para as rainhas mulheres. É comum aos dois gêneros, masculino e feminino.

[54] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

Torres (1950) relatou a tradição de tecelões de algodão desde a pré-história egípcia, alargando-se as práticas de tecelagem, para a costa cultural ocidental africana, dando origem ao tear vertical de algodão na costa da Guiné e adjacências. As tramas de algodão, os tingimentos e a fiação fazem parte do repertório de saberes socioculturais da Nigéria e arredores.

Ao reconhecer o cultivo do algodão nigeriano como atividade econômica promissora, mediante o histórico de cultivo algodoeiro na região anterior a chegada britânica, foi crescente o interesse na ampliação dos investimentos relacionados aos projetos industriais britânicos na região quando a produção de algodão dos Estados Unidos foi reduzida no período da Guerra Civil[55]. Ao longo da época colonial, os britânicos tentaram plantar as sementes de algodão americanas em solos africanos, mas não foram bem sucedidos.

Em 1902, um grupo formado por 15 empresas deu origem à Associação de cultivo de algodão britânico e fizeram investimentos em pesquisa e treinamento necessários para ampliar o cultivo de algodão na Nigéria. O objetivo era tornar este país um grande concorrente no comércio mundial e tirar benefícios do desenvolvimento da indústria e do comercio de têxteis. No final da primeira guerra mundial, o algodão se tornou a maior cultura de exportação portuária da promissora indústria nigeriana. Com a implantação de modernos moinhos, a produção algodoeira nacional abastecia, em sua maioria, o consumo interno e ainda o comércio internacional. Como exemplo temos o caso da *Norspin* Ltda., em Kaduna, cidade localizada no centro-norte da Nigéria. Nessa região, 2/3 da produção eram para fornecimento aos tecelões de teares manuais africanos e para abastecimento do mercado de linhas de algodão, entre outros produtos.

O relacionamento entre Nigéria e Inglaterra na indústria têxtil vem desde o período colonial. Nesse sentido, as fábricas têxteis instaladas em 1960 aumentaram em 35% a qualidade do produto têxtil com a mecanização do processo implementação

[55] A Guerra Civil Americana também chamada de Guerra de Secessão aconteceu de 1861 a 1865 e foi travada entre os Estados do Norte, com desenvolvimento industrial e mão de obra assalariada em contraste com os Estados do Sul, com desenvolvimento da monocultura do algodão sob o regime escravista. Ambas se complementavam, uma vez que uma produzia o algodão e a outra manufaturava industrialmente. Os efeitos desta Guerra foram devastadores na história Norte Americana, sendo eles maiores até hoje quando comparados aos efeitos da Segunda Guerra Mundial e do Vietnã para o país.

de máquinas novas e pesquisa em métodos de produção para o desenvolvimento de manufaturas e de vestuário para o mercado interno. Os crescentes investimentos demonstraram os interesses britânicos em lucrar, até os dias de hoje, com o alto consumo interno de manufaturados têxteis no continente africano, devido às suas tradições culturais ancestrais relacionadas à fiação, tecelagem, tingimento e vestuário.

Como registros desta trajetória, podemos encontrar exemplares de tecidos nigerianos expostos em visitas às instituições inglesas, nos acervos dos museus de Bankfield (de Manchester, de Liverpool e de Glasgow; assim como no *Imperial Institute*). (ABEOKUTA, 1904).

2.1.1. A Estamparia nos tecidos de algodão

Para compreender a expansão comercial e a aceleração da industrialização de manufaturas estampadas de algodão, extrapolamos as fronteiras do continente africano, para melhor assimilar a história dos têxteis de algodão estampados e traçar os paralelos que evidenciarão ao longo desta dissertação as disputas pelo mercado de consumo interno africano. Nesta trajetória, damos ênfase à contextualização a partir da participação de Portugal, Inglaterra, Holanda e Índia. Esses países tiveram importância para o trabalho de pesquisa, porque Portugal esteve conectado com o percurso do tecido *Ofi,* entre outros tecidos de algodão, até sua chegada como Pano da Costa; já o tecido *Wax* estreitou a relação entre Inglaterra, a Holanda e África entrando no Brasil como “tecido africano”.

A Índia também teve influência sobre os repertórios simbólicos veiculados nos têxteis que foram produzidos na Europa e Áfricae enviados para o Brasil. Isso porque o contato asiático com o continente africano se efetivava através do oceano Índico, como nos relatam os registros de trocas comerciais de mercadorias entre China, Oriente Médio, Indonésia e países da costa oriental africana. As rotas dos portos da costa africana até a Índia, datam em cerca de 70 d.C., sendo assim, os “panos da Índia”, assim como suas técnicas de impressão, já haviam chegado à África muito antes que os europeus tivessem tido contato com esta produção têxtil. Segundo publicação organizada pelo Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001), a origem do tecido de algodão com estampas é asiática, sendo a Índia uma

das precursoras no ramo do estampado com suas telas de impressão e protagonismo nesta produção entre os séculos XI e XV.

Na rota do algodão estampado, os portugueses serão os primeiros a comercializar os pintados ou chitas indianos, para o mercado europeu, a partir de 1498, com sua chegada ao oriente. Na Península Ibérica, em 1585, Portugal que era o maior porto de venda de pintados, teve seus portos fechados, deixando desabastecidos os principais compradores das especiarias e tecidos indianos, a saber, Holanda e Inglaterra. Esses países essairão, então, em busca de conquistar as rotas destes produtos tão disputados na Europa, com a finalidade de protagonizar seu comércio.

A tradição holandesa de comercialização de tecidos de algodão estampados tem início na fundação da Companhia das Índias Orientais, que viria a fornecer a Europa os disputados tecidos orientais, no período de 1602 a 1798. A Holanda e a Hungria foram pioneiras na abertura de ateliês de impressão de tecidos de algodão, e na produção das manufaturas europeias de algodão, que se deram pela associação de uma fabricante holandesa com um inglês, em 1690.

Os primeiros a produzir cópias de tecidos a partir de imitações com uso de técnicas indianas foram os ingleses, atraídos pela alta lucratividade desse negócio, passando a fazer uma produção própria a partir das referências de padronagens e cores apresentadas pelos pintados indianos (MINISTÉRIO DA CULTURA DE PORTUGAL E INSTITUTO CAMÕES, 2001). Seguindo esse caminho, ao longo da história dos têxteis, os países europeus protagonizaram importantes papeis na comercialização de tecidos, na fabricação de cópias do design de tecidos tradicionais e no desenvolvimento da tecnologia em estamparia têxtil. Antunes (2018) destaca ainda o papel dos têxteis asiáticos, não só no âmbito econômico, mas no âmbito cultural, para a Europa, onde as trocas comerciais terminaram por estabelecer relações transculturais que irão mudar o gosto e delimitar referências estéticas de outras culturas às decorações e vestuários europeus

Segundo publicação organizada pelo Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001), a indústria da estamparia é uma das mais importantes no final do século XVIII, desempenhando um papel relevante na primeira fase da industrialização e fazendo progredir o setor industrial e o comércio internacional. Na segunda metade do século XIX, aperfeiçoaram-se os métodos de estampagem e

aparecem os processos mecânicos, porém, a impressão manual persiste paralelamente à impressão mecânica.

O comércio de tecidos sempre foi um lucrativo comércio que contribuiu para a formação de poderosos grupos comerciais e blocos econômicos. Esta atividade irá movimentar atividades transculturais e intercontinentais, de importações e exportações entre metrópoles/colônias e países centrais/periféricos, assim como irá impulsionar vendas regionais em lojas, comércios de ocasião e a ação de vendedores ambulantes que ajudarão a capilarizar internamente a venda dos importados. A publicação organizada pelo Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001, p. 11) aponta este negócio disputado historicamente como uma atividade de alta lucratividade, “os tecidos de algodão estampado foram um dos maiores negócios da época, principalmente no século XVIII, juntamente com o tráfico de escravos”.

2.2. Tecidos e estamparias africanas

A produção têxtil africana é rica em sua diversidade cultural e estética. Suas técnicas de impressão e tecelagem podem nos revelar as matérias e minerais locais, assim como as tecnologias desenvolvidas por estes povos. Essa produção traz características identitárias das diversas culturas africanas, assim como comunica as tradições dos povos originários africanos. Cada região do continente apresenta uma produção e tecnologia têxtil específica, como o *Kente* e o *Adinkra*, de Gana; o *Aso Òkè*/*Ofi*, da Nigéria; *Bogolan*, do Mali; *Arkilla* dos fula, *Khorogo* da Costa do Marfim, entre outros.

Os diversos territórios confeccionaram seus tecidos como parte de um sistema de identidade social que envolvia o ato de vestir, o estilo de vida e as tradições culturais de cada grupo étnico. Até mesmo a comunicação de expressões bastante pessoais podem ser veiculadas por estes têxteis de forma a deixarem de ser ditas oralmente, uma vez que os tecidos irão assumir este papel enquanto agentes que emitem falas sociais e individuais. Para compreendermos este papel social dos têxteis, destaquei a fala, “Você está se mostrando desnecessariamente - eu sou o escolhido”, expressa em um tecido de casamento vermelho e preto, de Bagamoyo, da Tanzânia (HIGHET, 2016).

Sobre a produção de têxteis nas diversas Áfricas é importante reforçar, que as tecnologias de tessitura e tingimentos eram presentes e milenares em todo continente antes da chegada européia, apresentando diferentes tipos de tecidos, cultivo de matérias primas, tradições e tecnologias desenvolvidas. O processo caracterizava-se por ser sustentável e diverso, atendendo a população local e entendendo que, devido à enorme dimensão do continente, cada país ou mesmo etnia pode não conhecer o tecido/vestimenta produzida pelo outro povo ou território africano. Este fato ficou evidente ao longo das entrevistas, em que cada sujeito da pesquisa apresentou um repertório diferente de tecidos ao relatarem suas experiências com têxteis participando de seus cotidianos e das vivências locais.

Os tecidos *Ofi*/Pano da Costa e *Wax*, que foram escolhidos como foco de análise nesta dissertação, se difundiram na diáspora africana como patrimônios simbólico e identitário africanos no Brasil, "carregando" filosofias ancestrais milenares vivas através da estamparia e de sua forma de produção, contribuindo para a composição das indumentárias afro-brasileiras de grande destaque, como é o caso da indumentária crioula.

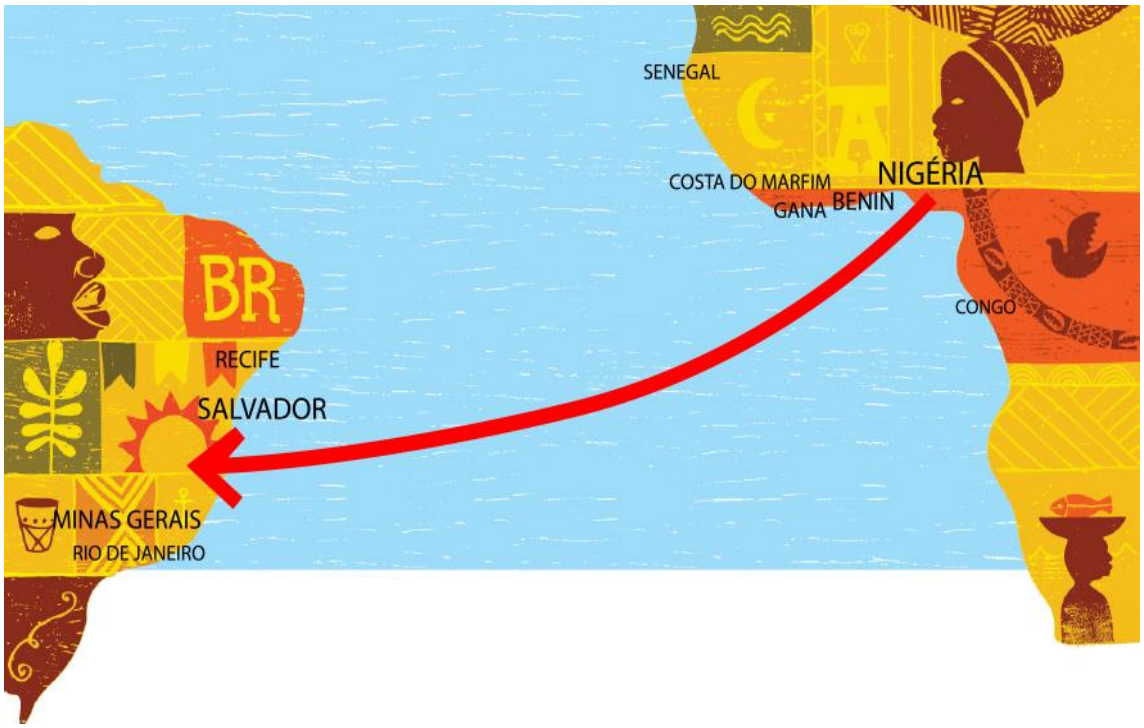
2.2.1 Tecido *Ofi* / Pano da Costa

Chegados ao Brasil com a vinda de africanos escravizados, vários produtos "da costa" africana assumem importante papel cultural, histórico e social. Dentre eles, destaco o Pano da Costa por ser amplamente reconhecido por praticantes das religiões de matrizes africanas no Brasil, assim como brasileiros engajados em movimentos culturais afro-brasileiros.

Na busca por sua origem no continente africano, encontrei algumas regiões como possíveis pontos de partida, como a Nigéria, originalmente chamado de *Ofi*/*Aso Òkè* e no Benin, chamado de *Alaká*. Entre os sujeitos de pesquisa abordados neste trabalho, não houve o reconhecimento imediato do termo como Pano da Costa ou como Pano de *Alaká*. Ao apresentar o tecido em questão ao entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, ele prontamente me informou ser um têxtil tradicional Yorùbá, portanto relacionaremos o tecido nigeriano *Ofi* ao Pano da Costa brasileiro, que se faz presente nas ritualísticas relativas às mitologias Yorubanas vivas no Brasil.

A partir desta perspectiva foram estabelecidos diálogos com as novas identidades assumidas no novo mundo.

Figura 5: Mapa das viagens comerciais do tecido Ofi ao Brasil



Fonte/Descrição: O mapa apresenta os trânsitos comerciais do tecido *Ofi*, seus diferentes países de uso e saída no continente africano e os locais de chegada no Brasil. Ilustração da autora (2019)

O tecido *Ofi*, também chamado de *Aso Òkè* na Nigéria, significa pano ou roupa de alto status social. Usado em grandes ocasiões como casamentos, batizados, cerimônias políticas, religiosas ou em funerais, o *Aso Òkè* também dá nome a um traje tradicional completo feito com o tecido *Ofi*.

É comum, na língua *Yorùbá,* a mesma palavra se referir a mais de um objeto, que são correlacionados entre si de alguma maneira. Portando, a expressão *Aso Òkè*, quando veste um homem, remete a um traje tradicional composto por uma camisola *(agbada*) e o chapéu (*fila*); ao vestir a mulher, este traje é composto por blusa (*buba*), saia (*iro*), xale ou faixa sobre o ombro (*ipele*) e turbante (*gele*). Nesta pesquisa, não me dediquei à análise do traje completo *Aso Òkè*, e de suas variações usados em cerimônias especiais, como o *Aso Ebi*. Optei por manter nossa análise focada no objeto de pesquisa que é o tecido, sua trama, suas representações simbólicas, o compreendendo também como vestimenta e até como um agente que ao longo de suas "falas" nos apresentará as identidades africanas vivas e dinâmicas nos processos

de identidade e hibridismos culturais presentes no território de origem, ou ainda, nos territórios de diáspora.

Figura 6: Roupas Aso Òkè feitas com tecido *Ofi*



Fonte/Descrição: As fotografias registram o tecido *Ofi* na Nigéria, usado em um traje tradicional, *Aso Òkè*, cobrindo a cabeça e o corpo, nas peças finalizadas destinadas às celebrações de uma ocasião especial, o *Aso Ebi*. Disponível em: Eicher (1976).

Parti da premissa que o Pano da Costa se apresentou enquanto uma (re)valorização do tecido *Ofi* nigeriano, na diáspora, de acordo com as imagens e descrições em livros, assim como relatos da narrativa oral do entrevistado nigeriano, que nos ofertou muitas informações detalhadas sobre o objeto de pesquisa. O *Ofi* compõe a tradição *Yorùbá* e no Brasil terá sua produção mantida por meio de adaptações das técnicas de tecelagem e do próprio instrumento, o tear, de forma a evidenciar, ao longo deste processo, uma renovação em suas cores e tradições, que ressurgem em território brasileiro como Pano da Costa.

De acordo com o entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, a trama deste tecido evidenciará para quem e para qual uso social foi produzido, “Tem Ofi etu[56] Ofi elekó[57], tem *Ofi* normal.... a gente faz para rei, importante, e o algodão deles é mais leve (se refere ao *Ofi Etu*) ... Esse *Ofi Elekó*, ele é pesado... Este a gente termina e faz sapato e roupa. (Informação verbal)[58]

[56] Vide glossário.

[57] Vide glossário.

[58] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

O tecido ganha sentido de acordo com o evento social e desta forma as palavras que acompanharão a palavra *Ofi*, poderão indicar a relação do bem cultural, as tecnologias usadas na sua produção e a sociedade a que fazem parte. Ressalto que ao longo da entrevista, o Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa é mais enfático ao expressar o significado da palavra *Ofi*, reforçando este como símbolo da cultura Yorubá, aumentando seu tom de voz ao vincular a palavra "tradicional" a ele, e utilizando como recurso linguístico a repetição da expressão "tradicional *Yorùbá*", para apresentar o significado da palavra em si. Este esforço do entrevistado também se dá para defender a origem nigeriana deste tecido em detrimento de sua popularidade entre outros grupos étnicos e sua presença encontrada nos demais países africanos, como Guiné Bissau e Benin.

A tradição africana de produção do tecido *Ofi* se caracteriza por sua tecelagem manual em tear de bandas estreitas. Cada banda mede em torno de 15 cm de largura e, posteriormente, será unida em costura chamada "beijada" ou "pregada", dando vida à um grande "xale" com tamanho aproximado de 1,70m e 2m de comprimento por 0,94m a 1,20m, respectivamente, de largura. Ao longo de sua produção, era de costume que o tecelão se hospedasse na casa do cliente para fazê-lo sob medida.

Figura 7: Mulheres Yorùbás da Nigéria



Fonte/Descrição: Mulheres Yorúbàs vestindo *Aso Òkè* composto a partir de amarrações do tecido *Ofi*. Disponível em: Eicher (1976).

Já em território brasileiro, estes tecidos eram tradicionalmente vendidos pelas negras de ganho[59], e se tornaram um símbolo da vestimenta e da identidade africana no Brasil. Lody (2015) chama atenção para o modo como eram vendidos em comércio local popular brasileiro, cortados em estreitas bandas de tecido, enrolados e amarrados com palha da costa, oferecidos em cuias decoradas com desenhos talhados à faca, - de onde vem o nome de “panos de cuia” - e destinados ao uso em roupas do cotidiano e de festas entre africanos e seus descendentes.

Figura 8: Quitandeiras



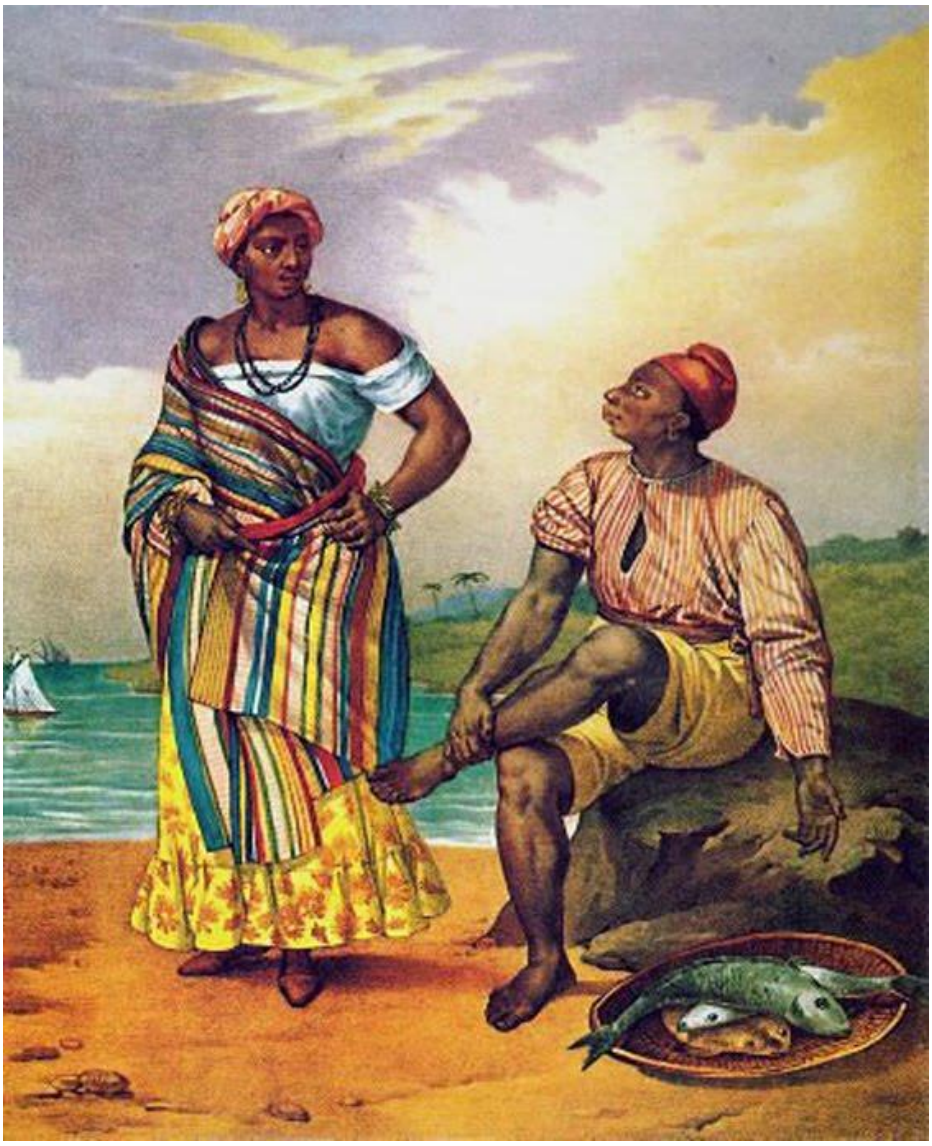
Fonte/Descrição: Aquarela pintada por Debret, que registrou uma cena cotidiana e as vestimentas das quitandeiras do Rio de Janeiro de 1826. Disponível em: Bandeira e Lago (2008).

Estes foram um dos primeiros panos a cobrir os corpos de africanos e de seus descendentes no Brasil, como pudemos notar nos registros dos principais artistas responsáveis por eternizar as imagens do cotidiano do Brasil colonial, Debret e Rugendas.

Nas obras de pintura documental, Silva (2009, p.40) destacao panejamento como recurso estético usado por artistas para “suscitar ideia de movimento, haja vista ser uma característica de identificação na imaginária barroca”. Este recurso será usado para registrar o uso de panos típicos que irão compor o traje brasileiro.

[59] “São vendedeiras, quituteiras, baianas de tabuleiro, baianas de rua, baianas do acarajé ou simplesmente baianas. Essa atividade econômica do ganho, de certa forma, é uma continuidade daquilo que faziam os africanos em condição escrava nas cidades. Algumas vendedeiras, como as tias, tias da costa – filhas e netas de africanos -, vendiam produtos africanos, alguns em lojas – quitandas – (...) onde se encontravam panos de *alacá* – panos da costa -, palha, obi, orobô, contas, sabão, todos da costa, da costa africana, provenientes dos grandes e famosos mercados da Nigéria, do Benim.” (LODY, 2015, p. 23-24)

Figura 9: Negro e negra da Bahia



Fonte/Descrição: Cena pintada por Rugendas, um registro do Pano da Costa e seus usos no cotidiano no Brasil. Disponível em: Rugendas (1967).

Como pudemos notar nas Figuras 8 e 9, o Pano da Costa apresenta algumas características comuns em sua padronagem, já descritas por Heloisa Torres (1950, s/p) como “simples listras longitudinais ou entrecruzadas por processos singelos de tecelagem. As distâncias entre as listras determinam a formação de xadrez ou de retângulos mais ou menos alongados que contribuem para o efeito decorativo".

Figura 10: Café Torrado



Fonte/Descrição: Aquarela, apresenta um conjunto de vendedoras de café torrado que vestem a indumentária crioula no Rio de Janeiro do séc. XIX. Disponível em: Bandeira e Lago (2008).

Cobrindo diferentes partes do corpo, Lody (2015, p. 12) se refere ao Pano da Costa como um “tipo etnosocial afrodescendente que compõe a tradicional indumentária de baiana que todos conhecemos”, tornando-se marcante nas vestimentas cotidianas da indumentária crioula que se hibridiza às influências europeias.

A indumentária da baiana, convencionalmente reconhecida como afrodescendente, se compõe por referências portuguesas, inglesas, francesas, africanas e árabes. O traje nos permite identificar, por meio desses registros, os legados de inúmeras rotas e expansões marítimas que dão origem a novos significados e às novas expressões culturais em vestimentas. A vestimenta nos autoriza a aplicar o conceito de Cruzos, pois, mesmo sendo composta por elementos de diferentes culturas, cada peça se torna única e representativa em seu território natural. Porém, quando deslocados do território de origem e unidos em um novo traje e, inauguram uma linguagem diferente, a ponto de, não os remetermos mais ao território e cultura nativos. Após os cruzamentos, tomam nova vida e ressignicações.

> As saias armadas, volumosas e arredondadas são uma herança da indumentária europeia – saias à francesa. Batas largas, frescas, ecologicamente cômodas, são indícios de origem muçulmana, como os chinelos de pontas de couro branco, couro lavrado, o chamado changrin, outra peça à mourisca. (LODY, 2015, p. 29).

Esta indumentária identificada como africana no Brasil apresenta como único elemento original, o Pano da Costa, que é a (re)existência do *Ofi*, ganhando ainda novas formas quando aplicados em trajes tradicionais. As batas e os turbantes, já hibridizados, trazem características culturais provenientes dos continentes asiático e Africano. E assim, se faz o nascimento de um código, anunciado pela vestimenta e pela importância do tecido, popularizado como Pano da Costa, que por sua força e identidade étnica termina por consagrar esta indumentária multicultural como afrodescendente.

Figura 11: Indumentária tradicional da baiana ou de crioula



Fonte/Descrição: Retrata a indumentária de festa crioula baiana, afro-brasileira. Disponível em: Lody (2015).

O Pano da Costa está presente em várias indumentárias crioulas e passa a ser o elemento que acompanha a vestimenta de sair, sendo usado como xale ou repousado ao ombro, em situações litúrgicas ou sociais. Nas situações de trabalho, dava maior apoio ao movimento do corpo, oferecendo suporte para atividades braçais,

como o das vendedeiras e lavadeiras, ou sendo usado amarrado à cintura e chamado de “rojão”. Este uso do Pano da Costa dá origem à expressão “segura o rojão”, que se refere ao cuidado de oferecer maior apoio ao corpo feminino.

Figura 12: Baiana e seu rojão



Fonte/Descrição: Apresenta as (re)valorizações e usos cotidianos do Pano da Costa na indumentária crioula, afro-brasileira. Disponível em: Lody (2015).

Em situações religiosas, o tecido será amarrado no ombro ou na altura dos seios, indicando a divindade reverenciada.

> Duas qualidades distintas para o Pano-da-Costa estão presentes na memória popular, em especial na Capital e Recôncavo da Bahia. O pano de fina textura, também chamado de Xale da Costa, era feito com fios de seda e alguns possuíam franjas, talvez influência europeia. A outra qualidade do Pano-da-Costa e a mais comum era feita de fios de algodão geralmente bicolor e em madras. Esse tipo de Pano da Costa era usado por mucamas e as mulheres ligadas ao Candomblé. Os Alakás (grandes panos) também possuem as mesmas características do Pano-da-Costa. É utilizado por pessoas de graduado posicionamento na organização social religiosa dos terreiros. (LODY, 1995, p. 225)

Figura 13: Iemanjá manifestada em candomblé da Bahia



Fonte/Descrição: Orixá manifestado em ritual religioso de matriz africana no Brasil com traje composto pela camisa ou camizu de crioula coberto por uma amarração do Pano da Costa em uso simbólico referenciado às divindades africanas. Disponível em: Verger (1981).

Em situações sociais, o tecido se apresenta sobre o ombro, como podemos ver nas indumentárias da Figura abaixo.

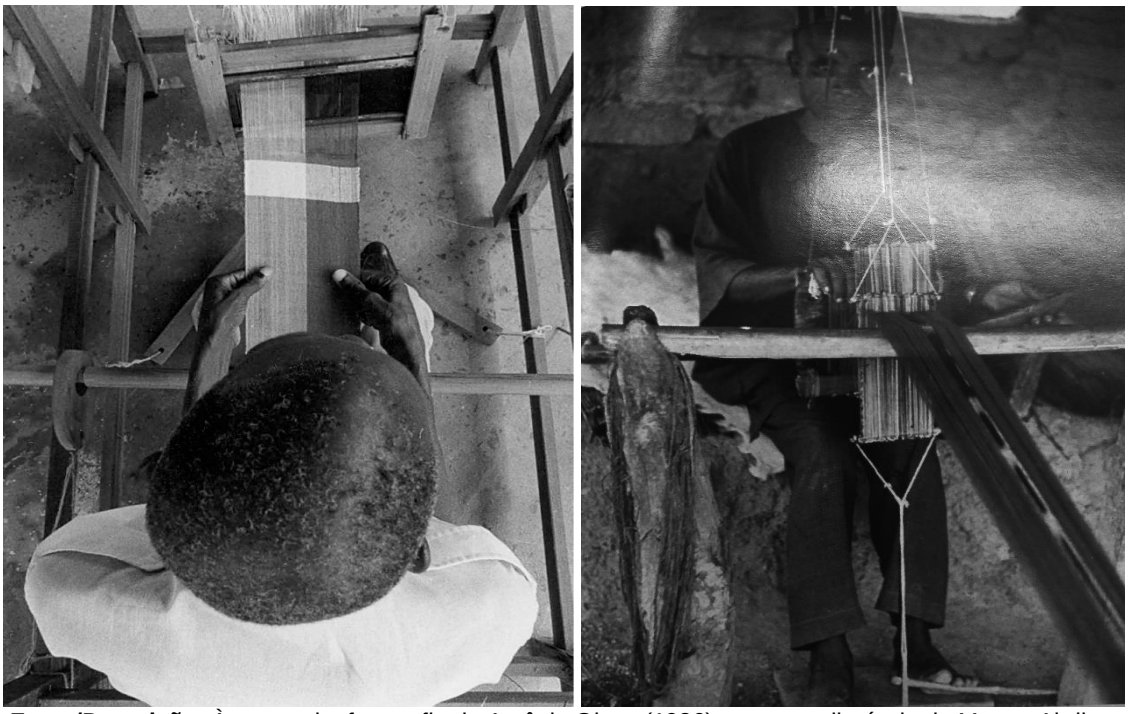
Figura 14: Indumentárias de baiana do Recôncavo



Fonte/Descrição: Indumentárias de baiana do recôncavo. A baiana, à direita atrás, usa a “baiana de beca” que identifica a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira, na Bahia. Disponível em: Lody (2015).

Lody (1995, p.30) destaca ainda “[...] que dois tipos distintos de teares são encontrados para o trabalho dos tecelões e das tecelãs que se dedicam à confecção do Pano da Costa. O tear feminino é aquele em que a mulher trabalha em pé e o masculino é aquele em que o homem trabalha sentado.”

Figura 15: Tear do mestre Abdias, Brasil (esquerda); Tear nigeriano (direita)



Fonte/Descrição: À esquerda, fotografia de Antônio Olavo (1986), retrata o discípulo do Mestre Abdias, seguindo a tradição de produção em bandas estreitas no tear vertical no Brasil. À direita, tear vertical produzindo em bandas estreitas na Nigéria. Disponível em: Secretaria de Cultura e IPAC (2019); Eicher (1976).

De acordo com Santos (2009), a partir do século XVIII com a revolução industrial surgem os primeiros teares à vapor. Há um impulso na produção de bens industrializados e uma queda da produção artesanal e doméstica. Chataignier (2010) relata o impacto sentido no Brasil com a mecanização da indústria têxtil na Inglaterraque, por meio do tratado de Methuen, facilita a exportação de vinhos portugueses à Inglaterra e, em contrapartida, Portugal abre seu mercado à importação de manufatura têxtil inglesa. Sendo assim, para maior consumo de tecidos ingleses na colônia é promulgado o Alvará Régio, assinado pela rainha de Portugal, D. Maria I[60], em 1785, que proibiu a tecelagem no Brasil Colônia e os teares foram confiscados, sob pena de prisão para quem os usasse. Vidal e Vasconcelos (2002) chegam a

[60] Rainha de Portugal e Algarves de 1777 até 1815. Nascida em Portugal em 1734 e falecida em 1816 no Brasil.

relatar a ordem da rainha para a destruição de três teares existentes no Brasil para manter o monopólio da demanda nacional de tecidos à indústria inglesa.

2.2.2. (Re)valorizações do tecido *Ofi* / Pano da Costa

A produção artesanal do Pano da Costa assume papel simbólico de resistência cultural e de consciência africana no Brasil e encontra nas religiões de matrizes africanas uma forma de perpetuar a tradição. Sua produção será resgatada no âmbito religioso como manutenção de patrimônios culturais através da transmissão de saberes diaspóricos. Santos (2009, p. 23-24) relata o aspecto simbólico que será "reelaborado e adaptado" no contexto sócio-religioso dos terreiros, em que se tornando um elemento importante nas "representações dos Orixás que são identificados através das cores, insígnia de cada divindade. Traduz também o respeito diante das divindades ali celebradas, sendo um elemento simbólico repleto de significado".

O primeiro curso de produção do Pano da Costa em terreiro foi realizado em 1985, pelo Mestre Abdias e sua filha Lourdes Nobre, no *Ilè Asè Opo Afonjá*, sob direção da Mãe Stella de *Oxóssi*.

Figura 16: Pano da Costa tecido no Ile Asè Opo Afonjá



Fonte/Descrição: A fotografia de Antônio Olavo (1985) apresenta o Pano da Costa produzido no contexto sócio religioso da Casa do *Alaká*, escola de ensino da técnica e venda do Pano da Costa, situada dentro da casa religiosa *Ile Asè Opo Afonjá.* Disponível em: Secretaria de Cultura e IPAC (2019).

Na sua produção para o uso religioso, são escolhidas as cores dos orixás, por

exemplo, o pano da Pano da Costa branco será feito para o orixá Oxalá, o vermelho para os orixás Xangô ou Iansã, o azul e branco para Oxóssi, o vermelho e amarelo para Ogum e o roxo e branco para Omolu e Nanã. As cores podem variar de acordo com a "nação" do candomblé e as "qualidades" dos orixás.

Figura 17: Pano da Costa para filhos do orixá Oxalá



Fonte/Descrição: Fotografia de Lázaro Menezes (2012) apresenta o Pano da Costa em cores claras, que simbolizam o orixá Oxalá, que porta sempre vestes na cor branca. Disponível em: Secretaria de Cultura e IPAC (2019).

Para aprofundarmos a discussão acerca do hibridismo cultural, retomo a representação original deste tecido Yorùbá, o *Ofi*, como uma metáfora tanto na sua forma estética como na sua forma de produção têxtil.

Figura 18: Pano *Ofi*, Nigéria



Fonte/Descrição: Tecido *Ofi*, com trama híbrida, feita de fios. As bandas estreitas apresentam técnica de bordado comum ao uso social em festas por pessoas importantes, podendo ser vestido até por famílias reais africanas. 2018. Acervo pessoal do antropólogo Raul Lody.

Os tecidos *Ofi* são feitos de fios que podem ser compostos de uma única

matéria prima, como algodão, seda ou ráfia (palha da costa), ou podem ser feitos a partir de fios reciclados de outros tecidos. Percebam na Figura 18 que cada banda estreita que compõe o tecido possui uma característica própria, com cores e texturas diferenciadas. Isso ocorre porque os fios apresentam origens diversas, poderiam inclusive ter sido reciclados, muitas vezes provenientes de tecidos estrangeiros desfiados anteriormente. O resultado do tecido *Ofi* é sempre único e pessoal. Ele se caracteriza por sua diversidade e originalidade, seguindo apenas um fator fixo: a tradição de tecelagem em bandas estreitas unidas em uma trama única.

Sobre esse tecido trago a reflexão acerca do conceito de hibridez. Ao escolher os fios de diversas origens que compõem as bandas tecidas fica evidente a possibilidade de libertação, não só estética, mas também de fronteiras e de identidades.

Figura 19: Tecido *Ofi*, Feira de São Joaquim, SSA – BA



Fonte/Descrição: *Ofi* variados, vendidos na Feira de São Joaquim, Salvador/BA. Suas padronagens mantêm bandas longitudinais que se referem à sua produção tradicional em teares, as cores, tramas e bordados definem seu uso em diferentes eventos sócio religiosos no Brasil. Vidal (2018).

O *Ofi* nos apresenta a liberdade de representação de nós mesmos. Se pensarmos que cada identidade performada ao longo de nossas vidas são fios que, reunidos em costura de bandas estreitas, simbolizam nossas identidades fragmentadas, podemos pensar que ao tecê-las em um pano inteiro, simbolicamente unimos estes vários fragmentos vivenciados, nossas origens e trânsitos culturais e nossas formas de nos representarmos. A heterogeneidade deste tecido nos liberta da

identidade fixa e homogênea traçada imaginariamente quando abordamos a África mística e, em um plano mais expandido, as políticas nacionalistas.

> O conceito de espaço é em si mesmo transformado quando ele é encarado em termos de um circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente, até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais. (GILROY,1993, p.20-21)

Em entrevista, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa aponta que o uso de fios diferentes em uma mesma trama atribui um indicativo temporal de produção contemporânea, e está associada ao uso ritual em evento social - “A gente faz um de casamento agora e aí a gente mistura. (Informação verbal)[61]

Por outro lado, pudemos constatar também as características híbridas dos Panos da Costa produzidos no Brasil, onde cada tecelão irá deixar sua “digital” e uma renovação nas peças de sua autoria. Para tal, lançamos mão da análise de Alexandre Geraldes da Conceição[62], tecelão que seguiu o ofício de seu pai, profundo conhecedor desta tradição, no qual ele relata o modo de produção e autoria de 4 panos da costa. Na amostra, Alexandre identificou dois deles de sua própria autoria, sendo um deles produzido entre 1930/35, outro mais antigo, datando de 1915/25, um de origem e autoria desconhecida e o último, em suas palavras, identificado como “feito por meu pai, já lá vão mais de 40 anos; é tecido de fins de século passado, quando eu ainda era rapaz moço.” (TORRES, 1950, p.74). E acrescentou:

> [...] digo-lhe mais; alguns poderão julgar que é legítimo africano, mas, bem examinado, se vê que não é genuíno. Quando estava escasseando o pano legítimo, meu pai intercalava nas bandas que tecia, bandas autênticas de África. Colocava uma faixa no centro e as duas barras.” Alexandre Geraldes da Conceição rejeitou o quarto Pano da Costa como trabalho feito no Brasil e mesmo como fabricação nativa, declarando que na África não se tecem panos dessa largura; que deveria ser tecelagem inglesa, em cores usuais na África, para iludir os nativos. Essa informação, destituída de valor quando se considera a tecelagem africana em geral, não pode ser desprezada como contribuição para confirmar a origem geográfica a que se filiavam os seus conhecimentos de tecelagem. (NASCIMENTO, 2009, p. 74)

[61] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

[62] Artista têxtil que tecia o Pano da Costa de acordo com as técnicas africanas em 1940 em Salvador

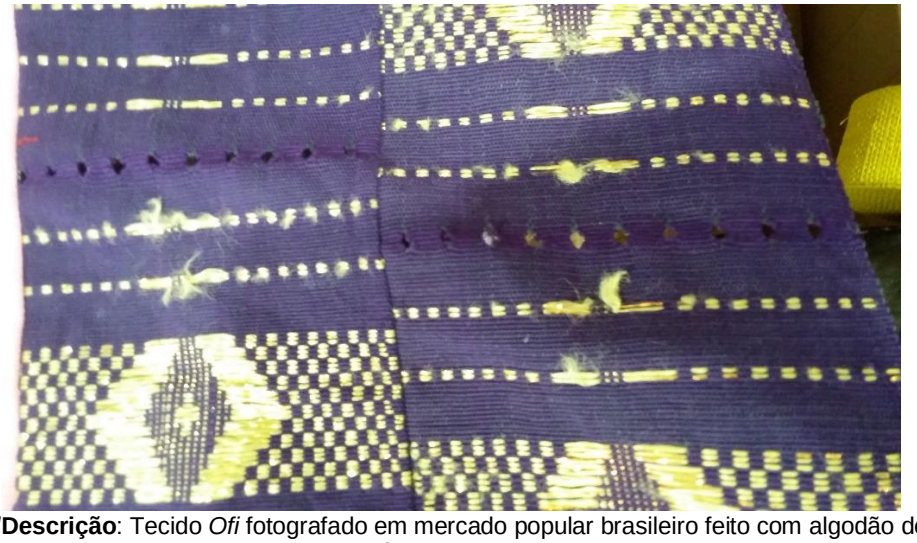
Figura 20: Panos da costa produzidos no Brasil



Fonte/Descrição: Fotografia de Elias Mascarenhas (2012) que apresenta o Pano da Costa produzido no Brasil, mantendo sua padronagem tradicional de linhas longitudinais, feitos provavelmente em tear horizontal em processo adaptado no novo mundo. Disponível em: Secetaria de Cultura e IPAC (2019).

Os Panos da Costa acima foram produzidos no Brasil. O que percebemos é uma trama tecida de forma contínua e não mais em bandas como percebemos nos panos encontrados na Feira de São Joaquim de Salvador, vendidos como legítimos nigerianos.

Figura 21: Tecido *Ofi*, Feira de São Joaquim, SSA – BA



Fonte/Descrição: Tecido *Ofi* fotografado em mercado popular brasileiro feito com algodão de alta qualidade, bordados refinados destinado às grandes celebrações sociais e em bandas estreitas provenientes da produção em tear vertical, ambas características designam sua origem nigeriana. Disponível em: Vidal (2018).

Hoje, notamos neles uma diversidade de cores e texturas podendo incluir também linhas metalizadas de algodão. O Pano da Costa brasileiro tem em sua produção a predominância de linhas industrializadas e não se apresentou o uso de linhas recicladas. A tradição se mantém através do uso do tear e de características como tamanho. Porém suas cores, usos simbólicos e matérias-primas foram renovadas e carregam aspectos de seu hibridismo.

Historicamente no Brasil, o pano foi popularizado através da indumentária crioula do séc. XIX e posteriormente, seu uso se tornou menos popular e passou a se restringir às indumentárias religiosas e à indumentária da baiana. Hoje em dia, há um movimento que vem sendo renovado através das iniciativas de ensino da produção artesanal em terreiros, objetivando a inserção deste tecido na vestimenta cotidiana, em modelos como: saias, blusas e até em produtos decorativos, como sofás e caminhos de mesa, conforme apresentado no desfile e exposição “Pano da Costa: fios que tecem saberes tradicionais” no Museu Afro-Brasileiro de Salvador (Bahia), em 2018.

Como visto, atualmente, a produção do Pano da Costa busca ampliar o mercado consumidor para além do “povo de santo”, retomando sua dimensão original cultural e reconectando-se aos valores próprios do território de origem africana. Percebemos nessa ampliação do consumo, os resultados da Glocalização, de forma que no contato com a cultura global, não representa o fim ou o apagamento da cultura local, o que constatamos é uma dinâmica intensa de conexão do local e do global, de modo que na convivência cotidiana serão (re)ssignificados os bens e práticas culturais conectadas com os modos, comportamentos e simbolismos sociais preexistentes. (ROBERTSON, 1992)

No esquema gráfico abaixo são demonstrados (re)valorizações e as ressignificações deste tecido ao longo de suas rotas e trânsitos comerciais.

Figura 22: Esquema teórico gráfico *Ofi* / Pano da Costa



Fonte: A ilustração busca apresentar graficamente os conceitos teóricos e categorias de análise das identidades do tecido *Ofi*/Pano do Costa e suas (re) valorizações ao longo de seus trânsitos comerciais.

O esquema gráficoapresenta, resumidamente, os processos identitários intrínsecos às viagens do tecido *Ofi*, originário da Nigéria. Em entrevista de campo, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa chamou a atenção para a representação simbólica cultural e social, ressaltando as tradições com as quais este tecido se relaciona na Nigéria originalmente; "[...] quando minha mãe morreu todo mundo colocou *Ofi*, porque minha mãe é uma grande pessoa lá na Nigéria. Meu pai é uma grande pessoa...eles usam, roupa tradicional." (Informação verbal)[63]

[63] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

Sua fala reivindica em alguns momentos a essência, que será validada pela sociedade africana, por sua família nigeriana ou por ele mesmo, nos levando a vivenciar e compreender seus símbolos através de determinadas práticas e usos cotidianos de tecidos tradicionais na Nigéria, seja em casamentos ou funerais, em contraste com as novas identidades assumidas aqui no Brasil.

Em trânsitos comerciais para outros países, este tecido tem sua identidade deslocada, tornando-se aberta, fragmentada e apta à nova configuração. A experiência de Cruzos, se evidencia nas zonas culturais propositivas, onde as identidades se fazem abertas aos diálogos e ressignificações. Na vinda ao Brasil, o tecido *Ofi*/Pano da Costa ora assume uma identidade cultural, ora religiosa. Este debate foi evidenciado na fala do Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa que exaltou; Este é o problema que aconteceu aqui no Brasil, esta roupa é usada para religião, que lá seria a cristã, muçulmana e aqui é a religião umbanda, ... Lá na Nigéria, o que seria religião, não seria isso[...]. (Informação verbal)[64]

A reprovação à dimensão religiosa atribuída ao *Ofi* no Brasil, foi ressaltada no trecho “Este é o problema que aconteceu aqui no Brasil” de forma que o entrevistado apresentou seu posicionamento e estabeleceu a diferença entre os países africanos e o Brasil. Nesse sentido, ele demarca o aspecto original em detrimento do nascimento da identidade afro-brasileira vivenciada a partir do Pano da Costa, a qual ele difere da identidade africana vivenciada através do tecido *Ofi*, na Nigéria. O incômodo nesta fala demonstra que o entrevistado não valida as novas identidades deste tecido enquanto africanas e busca essencializar a relação do têxtil com o local e simbolismos da origem nigeriana.

No novo mundo a dimensão assumida pelo Pano da Costa será religiosa, como estratégia de (re)existência para a manutenção da tradição de tecelagem entre afrodescendentes perpetuada, até os dias de hoje, como parte da educação dos membros praticantes das religiões de matrizes africanas. No espaço sagrado, o tecido assume simbolismos relacionados às divindades africanas cultuadas no Brasil, podendo ser tecido por homens e mulheres, sendo estas últimas as maiores mantenedoras desta tradição.

> 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

[64] Entrevista concedida por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

> 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).

Esta peça assume papel simbólico de resistência cultural e de consciência africana no Brasil, na medida em que os terreiros popularizam o ensino destas técnicas de tecelagem e ensinam para um público para além do religioso sua dimensão original cultural, símbolo de (re)existência da cultura *Yorúbà* no Brasil.

Assim sendo, como retratado no cotidiano das negras urbanas do século XIX nas imagens de Debret, o Pano da Costa se consagra como um importante componente para afrodescendentes que desejam demarcar o elo de conexão africana no Brasil em atividades cotidianas, sociais e políticas. Seguindo a tradição africana, segundo a qual a arte é um elemento que cria um imaginário sociocultural e o transmite através de gerações, este tecido assume caráter de bem cultural e de manutenção do elo de pertencimento, representando em seu uso simbólico, dentro ou fora dos espaços religiosos, um importante elemento de identidade afro-brasileira, vivo e dinâmico, que se religa a uma tradição ancestral africana no Brasil.

3. Tecido *Wax*

Retomando a história dos tecidos de algodão estampados, cujo contexto mundial foi apresentado no início deste capítulo, destaco a participação da Holanda e a Inglaterra para contarmos a história do tecido *Wax*.

Ao longo da revolução industrial, a Holanda buscou expandir mercado para escoar sua produção têxtil e viu como oportunidade de negócios a produção de tecidos de alta qualidade para a Indonésia, território sobre o qual mantinha controle militar e econômico.

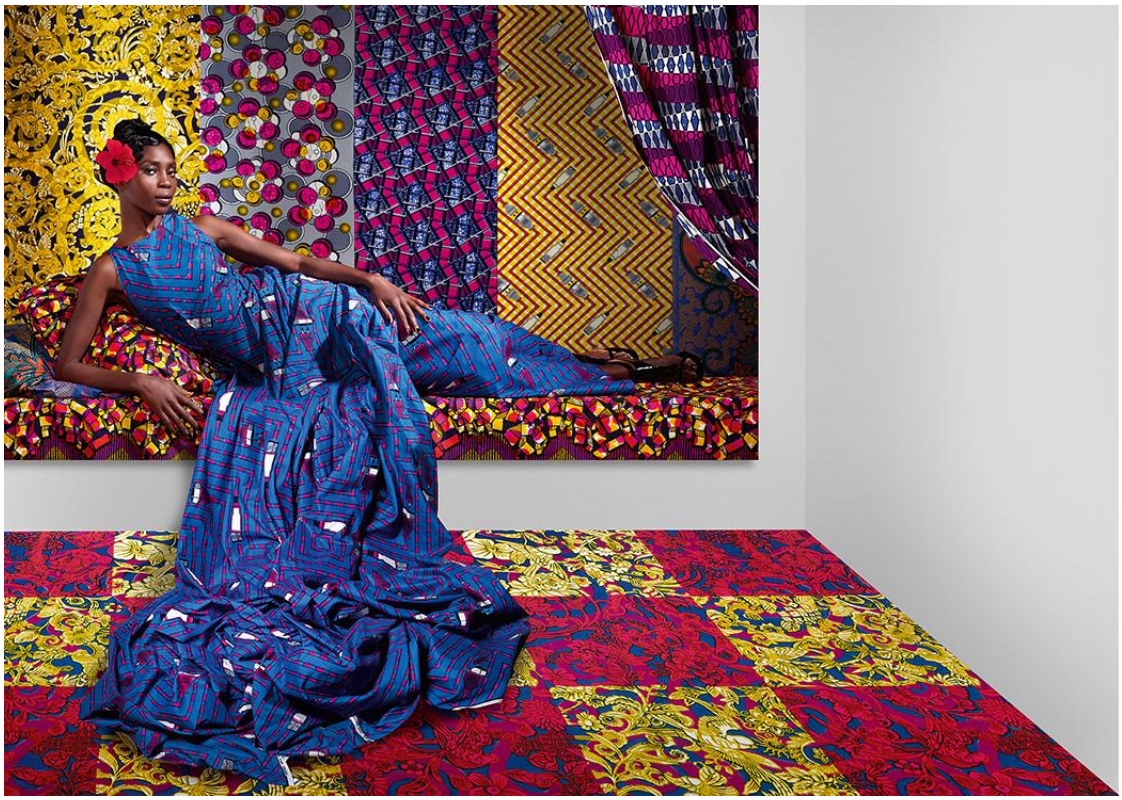
Em meio a este contexto, se destaca a história de uma família holandesa, que adquiriu uma máquina de estamparia para tecidos em algodão. Com familiares na Indonésia, começaram a estampar tecidos de forma mecanizada, tendo como referência a técnica do *batik*, de origem javanesa, feita manualmente com a utilização de cera na impressão. Desta forma buscava-se conquistar o mercado consumidor local da Indonésia com a produção e venda destes tecidos, nascendo a marca de design holandesa Vlisco, em 1846.

Os tecidos *Wax* produzidos pela Vlisco na Holanda não foram bem recebidos pelo mercado interno da Indonésia e foram redirecionados para Gana, em busca de novo mercado consumidor. Por sua vez, o continente africano já mantinha contato com os tecidos orientais, séculos antes da chegada do Europeu às Índias, através das trocas comerciais estabelecidas pelo Oceano Índico, que conectavam os portos asiáticos aos da costa oriental africana. Sendo assim, africanos já estavam familiarizados com técnicas de tingimento e estéticas orientais, tendo incorporado as texturas craqueladas resultantes da impressão do *batik*, assim como os padrões com elementos da natureza, em especial os florais e folhagens ao estilo oriental, provenientes do design desenvolvido na Indonésia e na Índia. Desta forma, os holandeses encontraram um ambiente favorável para adentrar em território africano com sua produção de estética javanesa.

Somamos a este fato o cenário propício com a chegada das máquinas de costurar ao território africano, pesquisa de campo e o incentivo à importação de tecidos finos de algodão por missionários. Uniram-se, portanto, o objetivo comercial e o religioso cristão, iniciando uma história onde o *Wax* se torna um produto comercial e

cultural até os dias de hoje. Em 1895, chega a primeira carga de tecido *Wax* ao golfo da Guiné e é distribuída pelas casas de comércio regionais.

Figura 23: Imagem de campanha da coleção Vlisco



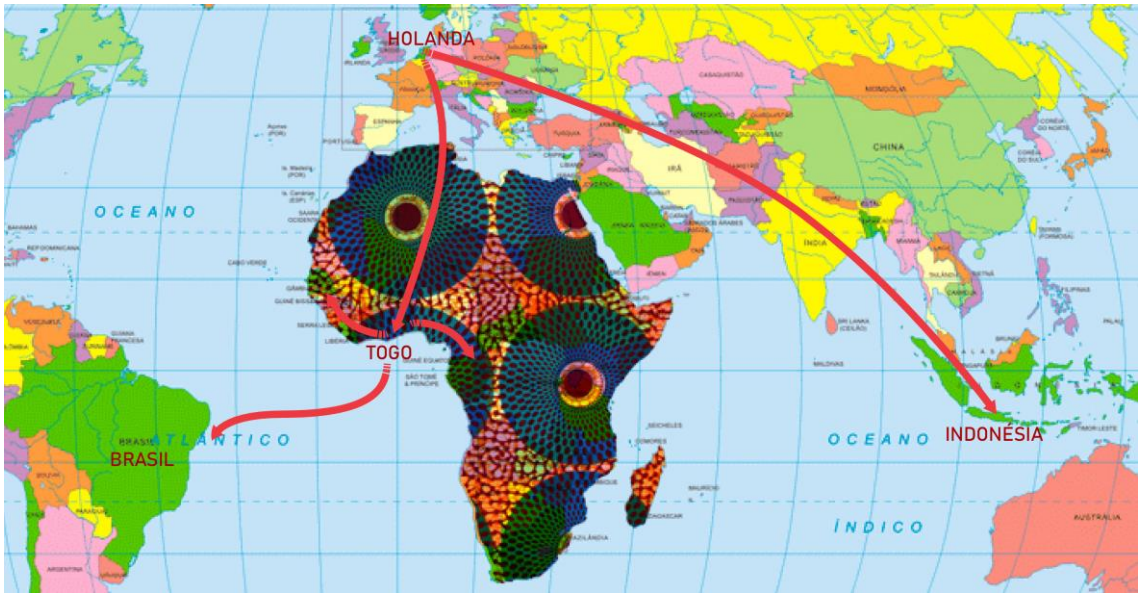
Fonte/Descrição: Imagem de divulgação dos tecidos Vlisco, imprime a comunicação da venda de um artigo de luxo com identidade africana, que veste o ambiente e a modelo, evidenciando riqueza e abundância em grandes volumes do tecido e a representatividade do público ao qual se destina. Disponível em: https://www.campaignlive.co.uk/article/champions-design-vlisco/1171214. Acesso em 19 de fev. de 2013.

Leehardt e Titan Jr. (2018) destacam o papel das Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas e conselheiras artísticas do Togo, popularmente conhecidas como Nana Benz, que serão responsáveis pela difusão dos tecidos produzidos pelos europeus ao mercado interno africano. Em 1930, estas mulheres togolesas da zona costeira revendem para Gana, chegando a construir um verdadeiro império têxtil feminino que abrangeu toda a África Ocidental, em especial nas décadas de 70 e 80. As Nana Benz foram as primeiras mulheres milionárias e algumas bilionárias do continente, este fato marcou a emancipação feminina africana e seu apelido é proveniente da importação para o Togo dos primeiros automóveis alemães, os famosos Mercedes Benz. Portanto a entrada do *Wax* Holandês no continente se une ao enriquecimento de atores locais, que irão dar sentido ao tecido relacionando-o às culturas locais.

Após quase 2 séculos, a Vlisco atualmente está baseada em Belmond, emprega 800 pessoas na Holanda e 2.700 pessoas em todo o mundo. A empresa estabeleceu duas fábricas nos países africanos de Gana e Costa do Marfim, tendo produzido, em 2012, 65 milhões de jardas. Segundo o diretor criativo da empresa, Roger Gerards, em entrevista para a revista Deezen (2013), a empresa é uma grife de design e, portanto, tem como diferencial o design de superfície, produzido por uma equipe de 50 designers, sendo 20 deles designers têxteis de todo o mundo somados aos 30 designers colaboradores que compõem o time de criação da empresa.

Em 2010 a empresa foi comprada por um grupo de investidores britânicos. Em 2011, o faturamento da empresa foi a 225 milhões de Euros, e aumentou mais 20%, em 2012. Desde 1981, Vlisco deixou de produzir para o mercado europeu, dedicando-se a atenderum mercado crescende de consumidores africanos, alcançando cerca de de 400 milhões de consumidores africanos, importando seus tecidos estampados para Costa do Marfim, Gana, Togo, Benim, República Democrática do Congo, África Central e Ocidental. (KNOWLES, 2013)

Figura 24: Trânsitos comerciais do tecido *Wax*

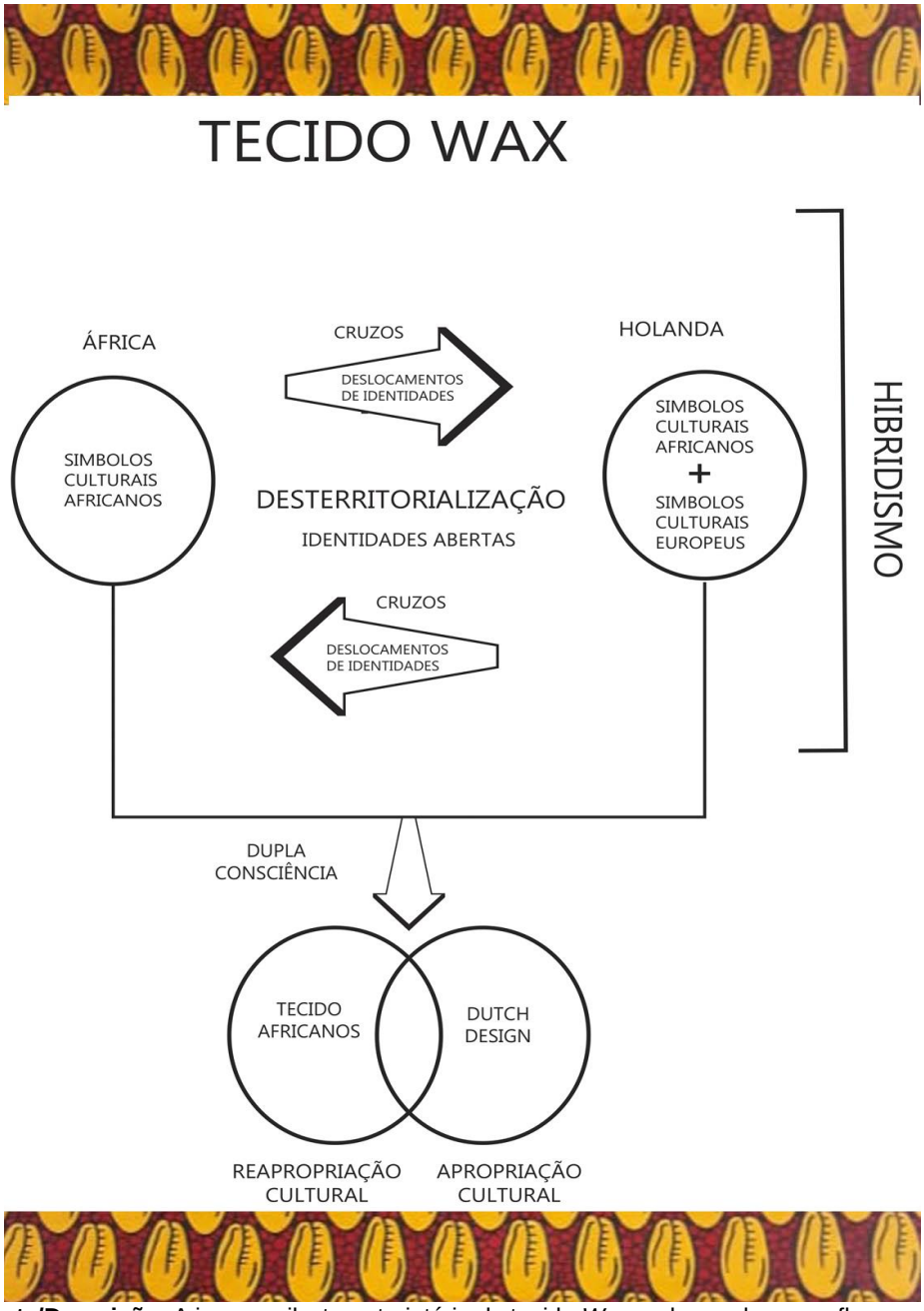


Fonte/Descrição: Imagem ilustra em vermelho a rota comercial dos tecidos *Wax,* produzidos na Holanda, oferecidos à Indonésia até chegar em nosso foco de estudo, África e, posteriormente, Brasil. Ilustração da autora (2020).

Na Figura 24 podemos notar o trânsito deste tecido ao longo de sua história até chegar ao Brasil. Os mares na história das sociedades modernas estabeleceram um grande papel, do local de fluxo, de encontros, choques, (re)existências, apropriações e (re)apropriações culturais. Este local fluído representa uma arena mítica, onde

podemos debater e compreender os deslocamentos de identidades culturais e seu caráter misto, fluido, híbrido e fragmentado. No esquema gráfico abaixo, busquei evidenciar os trânsitos e hibridismos deste tecido, apresentando o conjunto de conceitos teóricos aplicados à compreensão dos processos de identidades veiculadas e associadas ao uso deste tecido, seja ele nas diversas Áfricas ou no Brasil.

Figura 25: Esquema gráfico teórico *Wax*



Fonte/Descrição: A imagem ilustra a trajetória do tecido *Wax* ao longo dos seus fluxos, nos apresentando o conjunto de conceitos teóricos usados ao longo do texto de forma gráfica, para que possamos visualizar os momentos de descolamento, hibridismos e as (re)valorizações finais ao longo dos rotas comerciais. Canclini (2015), Du Bois (1994), Hall (2003), Gilroy (1993), William (2019).

As várias regiões da África têm seu imaginário simbólico e cultural deslocado e compartilhado para alimentar as criações da equipe de design Vlisco na Holanda. Em contato com uma equipe de designers internacional que trabalha para a *holding*, o simbólico africano se amplia com as etnicidades trazidas pelo repertório simbólico cultural global. As identidades descoladas, apresentadas por Hall (2006), se tornam identidades abertas e irão se fragmentar em novos espaços e se recombinar ao longo da trajetória, iniciando as negociações do local para o global, incorporando novas experiências e sentidos e transformando-se processualmente. No retorno ao território de origem, tecidos hibridizados são (re)apropriados, com as leituras das narrativas em estampas pelas Nanas Benz e pelo uso em cerimônias sociais importantes.

Empregarei o termo (re)apropriação cultural para dar nome às estratégias que buscam retomar a agência e o protagonismo africano aos tecidos que carregam sua identidade cultural. Na entrada do tecido *Wax* ao território africano, as narrativas tradicionais locais serão (re)valorizadas e (re)apropriadas no tecido, sendo este posteriormente vendido para todo mundo, enquanto “tecido africano”, mesmo quando sua produção e design sejam holandesas, inglesas ou chinesas.

Ao longo dos trânsitos, apropriações e (re)apropriações, ressalto o conceito de ambivalência e dupla consciência de Gilroy (1993), onde atravessados pela experiência da modernidade e da globalização, alcançamos os limites do sentir, da identidade africana e não africana.

3.1 (Re)valorizações do tecido *Wax*

A escolha pela análise deste tecido se deu pelo seu trânsito comercial, que ao longo de quase dois séculos de história, reúne um rico repertório simbólico e cultural associado às narrativas orais, que demonstram as dinâmicas de integração através dos deslocamentos, renegociações e ressignificações identitárias. Neste percurso, este tecido evidencia uma trajetória de hibridismos que apresentarão apropriações e (re)apropriações culturais, num jogo constante de disputa de narrativas de pertencimento cultural e étnico através das estamparias.

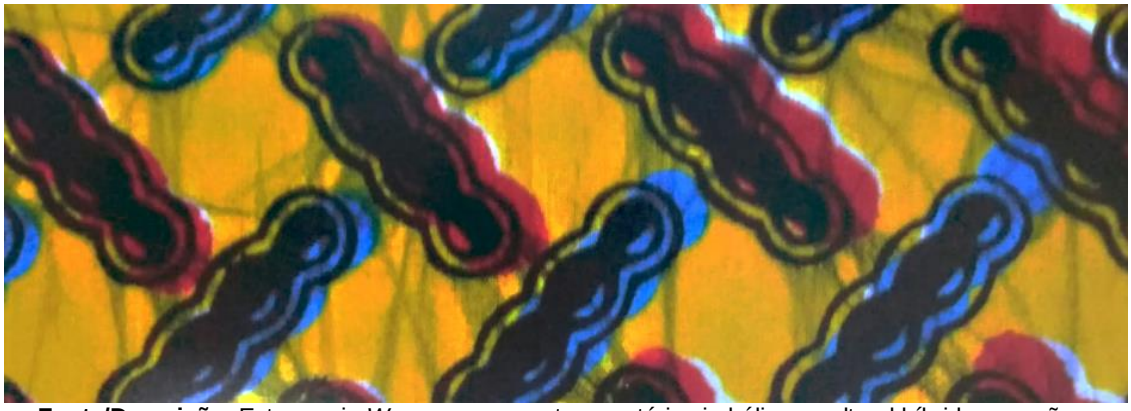
Podemos abordar o hibridismo deste tecido, a partir da perspectiva de Gilroy (1993), quando nos apresenta o conceito de identidades que se refazem em uma

constante renegociação de rotas. Desta forma, devemos analisar as características de fontes culturais diversas, presentes na estamparia dos tecidos *Wax*, reproduzida por fábricas em Gana e na Nigéria:

> [...] encontramos nelas inclusive representações animais e florais de estilo indonésio. [...] Dentre a variedade das representações da fauna e flora, a alimentação constitui um terceiro campo icônico popular. Reconhecemos especialmente cascas de amendoim dispostas em grupos de cinco e animais de terreiro. Se o amendoim (originário do Peru) contribui para a cultura do tráfico desenvolvida na África saheliana sob a colonização com vistas ao abastecimento de óleo comestível do mercado europeu, é igualmente um ingrediente valorizado na alimentação no Mali, onde o mafé (ou molho à base de amendoim) tornou-se o prato principal. (LEENHARDT; TITAN JR, 2018, p. 154)

Para compreender a transformação destes bens culturais em bens de consumo, analisei algumas das estamparias mais marcantes do *Wax,* que nos transportam visualmente ao continente africano, ressaltando a influência asiática.

Figura 26: Tecido *Wax*



Fonte/Descrição: Estamparia *Wax* que apresenta repertório simbólico e cultural híbrido, compõe a coleção Anne Grosfilley, desenhada na Holanda e reproduzida pelas fábricas de Gana e da Nigéria. Disponível em: Leenhardt e Titan Jr. (2018).

No continente asiático, assim como no africano, as técnicas de tingimentos e de impressão manual em blocos ou em relevo foram amplamente difundidas. O tecido *Wax*, que se traduz como cera porque apresenta em sua estética características da técnica de tingimento tradicional da cultura javanesa, o *batik.* Atribuímos às suas impressões uma textura composta por ranhuras que irá compor o plano de fundo da maioria dos *Wax*. Sobre esta base texturizada serão impressas as figuras cujo repertório visual apresenta mesma procedência, como afirma Grosfilley (2018, p. 80 – tradução nossa) “os motivos javaneses constituem o pilar iconográfico dos primeiros *Wax*”.

Este tecido será um produto de alta tecnologia, uma vez que para imprimir uma única estampa, o tecido passa por até 21 impressões, de forma que cada uma delas irá adicionar uma qualidade suplementar à estampa. Para percebermos a diferença das etapas de tingimento e da intervenção do colorista ao tecido, devemos nos ater ao contraste de cores do fundo da estampa e dos elementos superpostos. O fundo poderá ser claro, remetendo à cor original do tecido (branco, natural ou areia) ou apresentará as técnicas de tingimento tradicional, como o azul índigo[65]. Este plano de fundo irá se contrapor ao desenho da estampa, que irá aparecer em cores fortes, ditadas pelas tendências da moda. (GROSFILLEY, 2018, p.80)

Nos tecidos africanos, é bastante presente a tradicional técnica d*o batik*, que adicionará o efeito de uma textura craquelada ao fundo das estampas, como podemos notar na Figura 27, onde o fundo claro apresenta leves ranhuras em azul índigo, que serão resultado das impressões com tingimentos tradicionais em cera[66]. Nesta versão, o índigo também será iluminado com o amarelo após o *blocking*[67] manual, que traz toda a inspiração da indonésia através do uso dos motivos florais. As cores serão aplicadas aos elementos, dispostos sobre a textura/desenhos, de forma a atribuir alegria e destaque às figuras apresentadas na estampa.

[65] Os tingimentos com índigo são tradicionais da Nigéria e trazem técnicas de criação e desenhos a partir do isolamento de partes do tecido, com nós ou pespontos (costura aparente e externa ao tecido). O têxtil será mergulhado na tinta feita da folha de índigo e ao fim do processo, as linhas costuradas em pesponto ou os nós serão retirados, de modo a revelar a estampa que se formou a partir da cor natural do tecido que foi isolado.

[66] Neste tingimento, o designer ou químico têxtil irá impermeabilizar o tecido com uma camada de cera. A área impermeabilizada não permitirá que a tinta penetre nas zonas reservadas anteriormente. A textura craquelada é o resultado da tinta presente entre as fissuras da cera que cobre um tecido.

[67] Técnica de impressão em relevo através do uso de blocos que irão graver as imagens entintadas em sua superfície, de modo a transferir o desenho do bloco à superfície que se quer estampar. Técnica milenar Indiana também chamada de *block print.*

Figura 27: Matriz de impressão e tecido estampado



Fonte/Descrição: O tecido *Wax* Elson & Neill A12491 Sweet Pea apresenta na imagem o tecido estampado junto à sua matriz de estamparia em *block printing*. Nesta técnica se utilizam algumas destes blocos cujos encaixes perfeitos permitem uma estamparia corrida. Disponível em: Grosfilley (2018).

Esta estética se origina nos tecidos pintados ou chitas[68] indianas, que apresentavam pequenas manchas ou delicados motivos pintados à mão ou por impressão manualmente em blocos[69] e exibiram um repertório iconográfico que reuniu florais variados, pássaros e elementos da natureza, que representaram o repertório característico de origem e influência estética indiana amplamente difundida pelo mundo.

[68] "Tecido de algodão pintado ou estampado que vinha da Índia. Há várias qualidades de chita: fina, grosseira, para decoração, vestuário etc. Etimologicamente vem do sânscrito chitra, que significa "variado"; adaptado em lingual Marata a *Chit,* Em Hindi, língua falada no norte da Índia, tem a forma chint." (MINISTÉRIO DA CULTURA DE PORTUGAL; INSTITUTO CAMÕES, 2001, p. 55)

[69] Técnica milenar também chamada de Block Print ou blocking, consiste na preparação de blocos de madeira em alto-relevo à maneira de carimbos. Eles são entintados e colocados na disposição adequada sobre os tecidos, pressionados. Os chintz indianos eram produzidos antes do século XV com essa técnica que, mais tarde, chegou a ser mecanizada. Os blocos podem ser também de outros materiais, como metais e borrachas.

Figura 28: Colchas indo-portuguesas, em estilo pintado (esquerda) em estilo da chita indiana (direita)



Fonte/Descrição: As imagens apresentam tecidos indo-portugueses do séc. XIX, que se referenciam nas chitas e pintados indianos já adaptados para atender o "gosto" português. Disponível em: Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001)

Inicialmente estas estampas foram largamente comercializadas para uso em decoração, como colchas, lençóis de cambraia, tapetes, entre outros, porém, logo passaram a ser usadas em diversos suportes, em especial nos tecidos do vestuário masculino e feminino. Seus desenhos delicados em cores leves e alegres, apresentavam florais, pássaros e imagens do ciclo da vida. Os tecidos indianos mais caros eram os *Chintz*, pintados à mão, e tinham ainda outros tecidos impressos cuja estética variava desde os desenhos pequenos até os mais amplos, estes últimos eram desenvolvidos para atender o gosto internacional.

A venda destes tecidos teve tanto êxito na Inglaterra que os tecelões de seda e lã pediram a proibição de sua comercialização e importação. Seu design influenciou a estética da época, a ponto de que as classes sociais europeias pudessem ser notadas de acordo com a estampa e tecido usados, como nos aponta um panfleto político inglês de 1719.

> [...] as pessoas de classe elevada andam vestidas com os proibidos chintzes, as de classe média com algodões estampados ingleses e holandeses, e as de classe mais baixa com a simples chita. (MINISTÉRIO DA CULTURA DE PORTUGAL; INSTITUTO CAMÕES, 2001, p. 11)

Figura 29: Colchas de algodão, estilo indo português



Fonte/Descrição: A imagem apresenta à esquerda, uma colcha de algodão estampado, do séc.XIX, decorado com escudo do Brasil, feito sob demanda. À direita colcha de algodão estampado, séc.XIX. Disponível em: Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001)

Na figura 29 podemos notar o aumento da escala dos elementos florais que compõem a estampa em relação aos primeiros tecidos pintados ou chita, apresentados na figura 28, cópias dos ditos “panos da índia” feitos a partir de elementos florais pequenos e detalhados. Os tecidos que apresentarão imagens mais amplas irão representar o estilo indo-português que evidenciam as adaptações das composições originais indianas, para atender o mercado consumidor europeu e de suas colônias.

À medida que foram ganhando clientela, as estamparias começaram a ser feitas sob encomenda e, portanto, vão ganhando mercado na Europa ao incorporarem elementos culturais europeus, como certos tipos de pássaros em composições mais grandiosas, opulentas e ocidentalizadas.

Figura 30: Colcha de algodão estampado do séc. XIX



Fonte/Descrição: Chita indo portuguesa, com padronagem floral indiana em escala ampliada para atender o "gosto português". Disponível em: Ministério da Cultura de Portugal e Instituto Camões (2001)

Inspirados pela estética indiana dos "pintados" e "chitas", os tecidos *Wax,* produzidos inicialmente na Holanda, irão apresentar um repertório iconográfico de florais, de elementos pequenos (as ditas pequenas manchas dos "pintados"), elementos geométricos, mosqueados (pontilhados salpicados na estampa de forma a remeter ao tingimento do *batik* javanês) e formas que remetem à síntese de elementos da natureza, como flores e folhas. Na coloração destes tecidos podemos perceber que a aplicação de cores mais chapadas é que irá revelar os brancos ou tons naturais do tecido.

Figura 31: Tecido *Wax* referenciado nos "pintados" indianos (esquerda) e "chitas" indianas integrados ao cotidiano africano (direita)



Fonte/Descrição: Os adesivos que acompanham o tecido *Wax* à esquerda fazem menção à referência javanesa, a alta qualidade do tecido e o orgulho e valorização da identidade africana, "pride of África". O tecido da direita, Barot 30172, impresso nas fábricas do Quênia, apresenta junto aos florais e pintados textos uma mensagem impressa. Disponível em: Vidal (2019) e Grosfilley (2018)

À medida que as referências indianas "caem no gosto" do mundo europeu ocidental, os florais vão ganhar maior escala e darão origem ao tecido cuja estampa será (re)valorizada pelas culturas locais africanas e brasileiras. A escala de cada uma delas será um indicador para que possamos compreender para que mercado se destina a produção. Nas Áfricas, as estampas florais frequentemente compõem padrões acompanhadas por textos que remetem às (re)valorizações mais comuns da África Oriental, como vemos na Figura 31, e ainda pela textura craquelada do *batik* como podemos perceber na Figura 32, que apresenta o fundo de cor clara iluminado por cores fortes e sólidas que proporcionarão um emoldurado das grandes flores e folhas da estampa.

Figura 32: Tecido *Wax* referenciado nas "chitas"



Fonte/Descrição: Tecido cuja estamparia remete às chitas indianas com escalas adaptadas ao gosto europeu componto o estilo indo português. Imagem de Vidal (2019) - acervo da autora.

Nesta imagem percebemos a hibridez da estampa que mescla as texturas provenientes do tingimento javanês, com referências dos desenhos de pintados e chitas indianas ampliadas ao gosto europeu e a paleta de cor que traz a vibração das tendências da moda africana.

É importante compreender o tecido *Wax* como um grande veículo de identidades híbridas ao longo das suas viagens intercontinentais. Vemos a seguir as estampas que apresentam as identidades étnicas africanas impressas nesta manufatura têxtil ao longo de suas viagens pela conquista do mercado consumidor nacional e internacional.

A próxima sequência de estamparias *Wax* que analisei apresentou as criações que visaram conquistar o gosto dos diversos países africanos. Os tecidos *Wax* são caracterizados por se tratarem de tecidos de algodão que apresentam os repertórios visuais, as técnicas de tingimento e tessituras manuais, assim como as principais iconografias das culturas tradicionais africanas impressas em uma produção em série. Ou seja, suas estampas apresentam ilustrações das técnicas artesanais africanas e

irão possibilitar escalabilidade às tecnologias ancestrais africanas de tingimento e tecelagem, produzindo em série as manufaturas têxteis que apresentam o repertório simbólico e tradicional das diversas culturas africanas.

Figura 33: Tecido Bogolan (esquerda); *Wax* inspirado no tecido Bogolan (centro); Camisa feita com *Wax* inspirado no tecido Bogolan (direita)

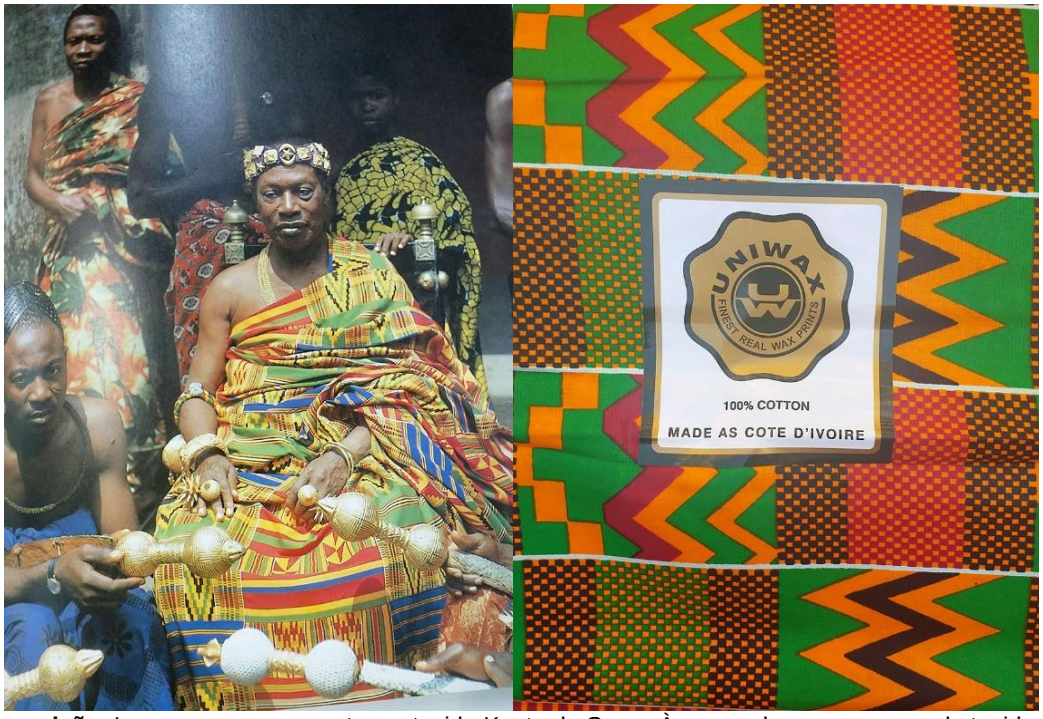


Fonte/Descrição: Imagens que apresentam o tecido Bogolan: da esquerda para a direita, o tecido original tingido em técnica artesanal com lama, no Mali, na sequência a estamparia Bogolan impressa no tecido *Wax,* enquanto uma manufatura industrial e, por fim, o tecido industrial em uma roupa vestida por um senegalês. Coleção Acervo África – esquerda; Vidal (2019) – centro; Grosfilley (2018) – direita

As imagens acima representam o tecido *Bogolan*, da etnia Bambara que habita em sua maioria o Mali. Seu nome significa tecido de lama e se refere à técnica de tingimento natural de sua trama originalmente de algodão branco fiado à mão e tingida com várias tonalidades dos corantes naturais extraídos do barro.

Na Figura 33 vemos o tecido original e ao lado o tecido *Wax*, que trará em sua estampa elementos geométricos característicos deste tecido, assim como uma paleta de cores que remete às diferentes tonalidades obtidas a partir das técnicas provenientes do tingimento com o barro. Desta forma, a Vlisco adentra no novo território, se apropria de uma tradição feminina, passada de mãe para filha no Mali e do conjunto iconográfico desta etnia. O processo mecanizado imprime em série o repertório tradicional e retorna ao continente, de forma a fazer parte da vida de africanos e de seus descendentes, uma vez que a produção em série permite a revenda e a exportação destes tecidos pelo mundo.

Figura 34: Rei de Gana usando tecido kente (esquerda); Tecido *Wax* referenciado no kente (direita)



Fonte/Descrição: Imagens que apresentam o tecido Kente de Gana. À esquerda, vemos o uso do tecido tradicional feito em tear manual e destinado aos reis, à direita a estamparia reproduzida em uma manufatura têxtil *Wax* impressa na fábrica *UniWax* da Costa do Marfim. Disponível em: Mack e Picton (1989) – esquerda; Vidal (2019) – direita

Na Figura 34, vemos um rei de Gana, vestindo o tradicional *Kente*. Este tecido é produzido, originalmente, pela etnia *Ashanti* ou *Asante* e tem em sua predominância a cor amarela por vestir a realeza e trazer em sua produção artesanal a costura com fios de ouro. Seu nome significa cesta, devido ao trançado de sua tessitura que é feito no tear manual em bandas estreitas e remete ao trançado de uma cestaria.

Ao lado, vemos uma criação de tecido *Wax* que se referencia à estética do *kente*, produzido pela fábrica da Costa do Marfim, *UniWax*. Vale ressaltar que a Vlisco holandesa compartilhará suas estampas com a fábrica *UniWax*, de Abidjan, na Costa do Marfim. Estes desenhos serão recebidos e revisitados, o mesmo produto será apresentado de diferentes formas, sendo assim, os tecidos *UniWax* terão uma renovação local para a composição gráfica do design original holandês. Nesta composição visual podemos perceber a semelhança nas cores originais do *kente*, na geometria da padronagem do tecido, na representação ilustrada da costura original do trançado e da tecelagem, marcadas pelo pesponto[70] representado pelos tracejados e

[70] Acabamento externo de costura. “O pesponto, ou topstitching, nada mais é do que aquela costura feita aparente, por cima do tecido, que pode ser usada tanto para unir recortes como apenas para enfeitar.” (ESTILO DEPOIS DOS 40, 2018)

pelas linhas brancas que separam em listras estreitas a estampa, representando a costura que une as bandas estreitas, produzidas no tear manual.

Este é um tecido tradicionalmente importante na África porque foi adotado em grande parte do continente e em todo o mundo, desde a década de 1960, como um símbolo do pan-africanismo e identidade afrocêntrica.

Assim como estas estamparias, muitas outras foram projetadas a partir do repertório visual de diversas produções têxteis artesanais do continente africano. Desta forma, o tecido *Wax* se torna parte da história de africanos e afrodescendentes pelo mundo, reproduzindo as tradições culturais através da apropriação de seus repertórios simbólicos e técnicas têxteis.

Compreendendo ainda de que forma as apropriações culturais ocorrem nos tecidos *Wax*, analisei o campo semântico e as identidades sociais veiculadas por meio dele. Ao participar da vida social e política dos países africanos celebrando pessoas e seus legados, este tecido representa causas sociais no cotidiano. Desta forma o *Wax* também irá estampar as narrativas e os anseios das lutas das sociedades civis em tecidos.

Como é o caso da estampa da Figura 35, produzida em 1991 comemorativa à libertação de Nelson Mandela. Desta forma, percebemos que o tecido irá adquirir uma identidade e "fala" política por apresentar a memória, os personagens e os feitos e conquistas importantes para as sociedades africanas.

Figura 35: Tecido *Wax* em homenagem a Nelson Mandela



Fonte/Descrição: Tecido Java[71] 4990R lançado em 1991 pela Vlisco. Disponível em: https://stories.vlisco.com/fr/fabrics/4990r/?story=mandela. Acesso em 4 set 2012.

Nas estamparias *Wax*, a presença do termo Java no nome do tecido se justifica por características próprias como os efeitos especiais de cores, gradientes vistos na Figura 35. Os padrões feitos com este efeito são chamados de Maxi Prints.

Dentro da gama de tecidos de homenagem encontramos a tradição dos tecidos Adinkra, produzidos pela etnia Ashanti ou Asante, do Gana, cujo "texto visual[72]" poderá ser observado na Figura 36. Seu significado é Adeus e é tradicionalmente usado em cerimônias fúnebres, com repertório iconográfico que apresenta filosofias ancestrais que devem ser relembradas no cotidiano. Esta tradição nos foi apontada em entrevista; "[...] porque no funeral, é uma outra literatura gigante... por exemplo, hoje em dia você tem toda esta onda de tecidos, a base de símbolos Adinkra, o símbolo Adinkra lá do Gana é uma coisa antiquíssima." (Informação verbal)[73]

[72] Expressão usada pela designer Goya Lopes para falar de tecidos e suas estamparias enquanto linguagem. (FALCÓN; LOPES, 2010)

[73] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

Este trecho nos exalta a necessidade de se conhecer a cultura local para “ler” os simbolismos ligados às cerimônias fúnebres.

Figura 36: Tecido de homenagem



Fonte/Descrição: Tecido de homenagem da tradição dos tecidos *Adrinkra*, que significa Adeus. A estampa apresenta a imagem da pessoa homenageada junto à simbolos relativos aos seu legado. Disponível em: Vidal (2019). Coleção do Acervo África.

No centro do tecido vemos a imagem do professor Niangoran – Bouah Georges cuja passagem impactou sua sociedade e deve ser relembrada por todos. Os tecidos de homenagem *adrinkra*, são geralmente produzidos nas cores branca e azul recorrendo graficamente à estética de ampliar, centralizar e provocar contraste de cor com a finalidade de destacar os elementos da estampa que apresentam o homenageado.

Na estruturação gráfica, o elemento em menor tamanho que irá se repetir no *rapport*[74] é o símbolo “chifre de carneiro”. Segundo Gá e Nascimento (2009, p. 42), o provérbio atrelado a este símbolo diz, “O carneiro, ao atacar, não deve fazê-lo com os

[74] Um rapport representa uma repetição organizada de figuras e símbolos. Ele será repetido de forma que não conseguimos perceber onde começa e acaba a repetição, promovendo um encaixe perfeito dos elementos que os compõem.

chifres e sim com o coração.” É o “Símbolo da humildade e da força da mente, do corpo e da alma. A luta não pode se basear na arrogância”.

Figura 37: Chifre de carneiro



Fonte: Vidal (2014)

Esta composição reforça uma importante função de tecidos africanos de perpetuar filosofias e valores socioculturais no cotidiano. Esta tradição *adinkra* será impressa e apropriada pelo tecido *Wax*, compondo um conjunto com imagens de personalidades que configuram um bem de consumo de amplo alcance popular.

Na sequência de imagens que veremos, pode-se notar um afastamento da função de tecidos enquanto veículos de símbolos e tradições africanas para se tornarem veículos de elementos ordinários da vida cotidiana das sociedades de consumo de massa, substituindo a lógica da estamparia associada à transmissão de memória étnica e cultural até então vislumbrada nas estamparias analisadas anteriormente. O antropólogo Raul Lody, em uma de suas palestras ministradas no Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), em 2018, as nomeou de estampas hiper-realistas[75], pois apresentam imagens em escala super dimensionada de objetos reais e contemporâneos utilizados no dia a dia.

Analisei, na sequência, uma série contemporânea de tecidos *Wax*, que nos permite refletir sobre a trajetória de têxteis tradicionais africanos quando apropriados e produzidos por culturas e visão de mundo divergentes das cosmovisões africanas. Neste sentido, o tecido *Wax* e suas estamparias deixam de ser uma ferramenta conectada às tecnologias ancestrais africanas e se conectam às práticas tecnológicas de transmissão de valores eurocentrados aos consumidores africanos e

[75] O hiper-realismo foi um movimento artístico que nasceu nos EUA e Europa, na década de 60, e que apresenta obras de arte com referência no fotorrealismo, exacerbando detalhes da imagem de modo a torna-lá o mais real possível.

afrodescendentes, perpetuando os processos de dominação, configurados pelo neocolonialismo[76].

Figura 38: *Wax* com estampas de elementos cotidianos



Fonte/Descrição: Tecidos *Wax* com estamparia que apresentam imagens do cotidiano de culturas alógenas às africanas, apresentando a forma como valores das fábricas europeias são introduzidas no cotinente através dos têxteis. Disponível em Vidal (2019). Coleção Acervo África.

Após seus trânsitos, estes bens culturais, sofreram uma série de apropriações culturais e ressignifições, apresentando-se enquanto bem de consumo, veiculando valores da sociedade de consumo capitalista e acelerando movimentos que visam ampliação de mercado, de forma a desestruturar as culturas locais, seus sistemas morais, desestabilizando a personalidade e a identidade características da produção têxtil africana e de suas formas de uso.

As estampas que inicialmente geravam conexão com um sistema mundo composto por uma rede de significados afrocentrados, ao se associarem em “parceria” com a indústria europeia, como nos apontou a fala do entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, passaram a veicular valores e significados alógenos às culturas das sociedades africanas.

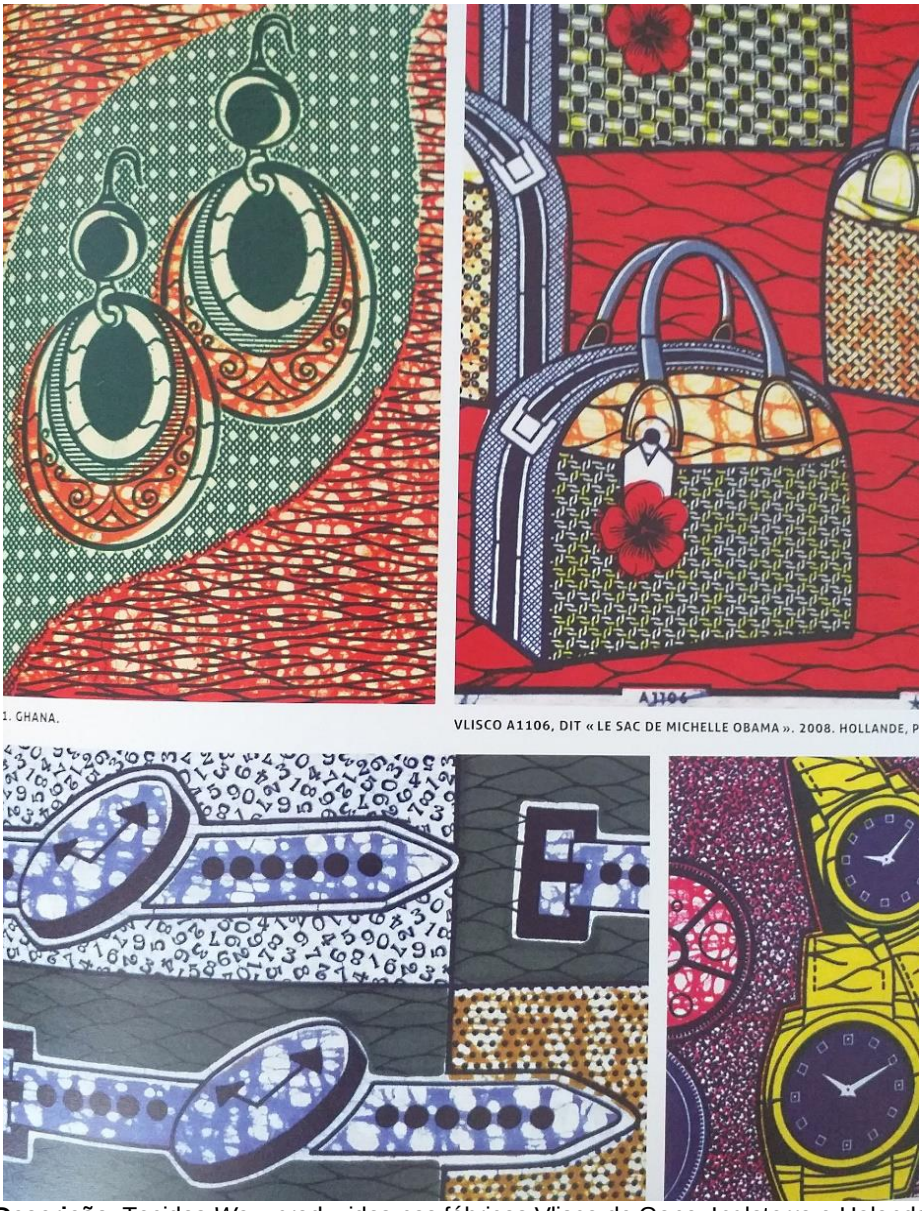
[76] “Pode-se dizer que o neoliberalismo, de modo semelhante, é a ideologia do capitalismo na era de máxima financeirização da riqueza, a era da riqueza mais líquida, a era do capital volátil - e um ataque às formas de regulação econômica do século XX, como o socialismo, o keynesianismo, o Estado de bem-estar, o terceiromundismo e o desenvolvimentismo latino-americano.” (MORAES, 2001, p.4)

Ao longo do processo de industrialização que visou a produção em série de manufaturas têxteis, foram ostentadas imagens compostas por objetos de consumo da atualidade, reverberando valores de um capitalismo que viola e desconfigura a tradição têxtil africana, que veiculava as formas de ser e de compreendeer o mundo a partir de suas cosmovisões.

Os tecidos foram apresentados nesta dissertação, como telas de representação para compreensão do jogo de negociações das identidades híbridas, após trânsitos comerciais, exibindo o apagamento e o esvaziamento cultural da identidade africana. De toda a rica estética visual característica das culturas africanas, percebemos nas imagens acima (Figura 38), assim como nas estampas abaixo (Figura 39 - “Le sac de Michelle Obama”; “bolsa de Michelle Obama” tradução nossa), a evidência de cores contrastantes, fundos que remetem ao tingimento de cera do *batik*, alguns recursos plásticos que compõem o imagético africano, usados de forma a entrelaçar os demais elementos ordinários da imagem. A composição visual dos tecidos que veiculam imagens de elementos do cotidiano se apropria da identidade africana e como forma de atração visual a fim de propiciar o consumo não só do artigo têxtil, mas também de objetos, valores e propósitos ocidentalizados e capitalistas, que nada se aproximam da proposta milenar de preservação dos legados, memórias e identidades étnicas e culturais através das estamparias africanas.

Quando a Vlisco projeta uma bolsa Channel, símbolo de poder e status social europeu, sob padrão estético africano, nomeando o tecido como a Bolsa de Michelle Obama, a marca busca ampliar seu poder de alcance, levando o desejo da bolsa Channel às mulheres negras de alto *status* social, dentro e fora do continente africano. Podemos perceber nesta associação, o impacto das marcas ocidentais que terminam por “vender” identidades étnicas, em meio as apropriações culturais que se apresentam enquanto um mecanismo de manutenção dos processos de colonialidade em contextos contemporâneos, reforçando processos de mercantilização de bens culturais e evidenciando as disputas comerciais presentes nas viagens e falas destes têxteis, que segundo a designer da Vlisco Anne Grosfilley (2018, p.40, tradução nossa) se tornaram “muito mais do que um simples tecido, um objeto de cobiça.”

Figura 39: Tecidos *Wax* – entre eles "A bolsa de Michelle Obama"



Fonte/Descrição: Tecidos *Wax*, produzidos nas fábricas Vlisco de Gana, Inglaterra e Holanda, como têxteis que reafirmam o transporte de valores do hipercapitalismo e do consumo de símbolos e bens alógenos às culturas africanas, em sua estamparia. Disponível em: Grosfilley (2018).

No processo de produção do *Wax*, os industriais europeus se inspiraram nas narrativas de exploradores, missionários e administradores coloniais presentes no Golfo da Guiné. No século XIX, o império britânico se estabeleceu na costa do ouro e selou parcerias com os reinos locais, principalmente com o soberano dos *Ashantis ou Asante* de Gana e Costa do Marfim, posteriormente, nestes locais foram implementadas as fábricas de *Wax* africanas (GROSFILLEY, 2018).

Podemos compreender a história da industrialização dos tecidos *Wax* a partir do estudo das assinaturas afixadas nas bordas das estampas e dos adesivos de sua

embalagem evidenciando as disputas econômicas relativas ao lucrativo comércio deste artigo. As assinaturas irão trazer informações relativas ao local de produção, ao passo que os adesivos apresentarão a quantidade de metros de tecido por peça[77], a caligrafia dourada e uma quantidade de estrelas de ouro, cuja qualidade será inversamente proporcional a quantidade de estrelas impressas no adesivo. Por outro lado, ainda ressaltei a disputa pela autoria dos tecidos, que levará países europeus e chineses a criarem diferentes assinaturas que reivindicam a criação como holandesa ou inglesa, assim como serão criadas outras que associarão seus nomes aos nomes de países africanos, na medida que compreendem que para ganhar maior mercado consumidor, seja nas "Áfricas" ou fora delas, o tecido precisa da validação e da parceria com o mercado consumidor interno.

A potência industrial inglesa se lança na produção de seus primeiros *Wax* em 1908, mas só assinaram as estampas quando representantes Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas ingleses buscaram exibir seus próprios nomes como estratégia de venda. O mais conhecido dentre eles é o ABC, dando origem à borda assinada '*guaranted english Wax*'.

No fim dos anos 60, foi lançada a borda assinada '*veritable Wax anglais'* cuja produção se dava nos países africanos francófonos. A sociedade ABC se posiciona em seguida como marca e cria seu logotipo atrelado a borda assinada '*guaranted Wax ABC made in England'* com sua tradução em francês, insistindo sobre sua proveniência. Em 2007 toda a produção será deslocada para Gana e a borda será modificada para '*guaranted Wax ABC made in Gana'* e '*veritable Wax ABC fabrique a Gana'.*

[77] Chamamos peça ao pacote de tecido fechado que contém cerca de 5,5 metros de uma mesma estampa.

Figura 40: As assinaturas dos tecidos *Wax*



Fonte/Descrição: Na esquerda, tecido impresso pela ABC inglesa e na direita, tecido real *Wax*, impresso em Gana. Disponível em: Grosfilley (2018).

Por outro lado, a Vlisco holandesa irá ingressar nesta disputa pela origem geográfica, cultural e criativa destes tecidos com suas bordas impressas explicitando, '*guaranted dutch Wax* vlisco' com seu monograma VVH assinando seus super *Wax*.

Figura 41: *Wax* com assinatura Holandesa



Fonte/Descrição: Tecido impresso pela Holanda que explicita sua assinatura de garantia como *Wax* holandês. Registro da pesquisadora, 2018. Selo técnico *dutch Wax* Vlisco.

Porém a assinatura holandesa será muito copiada e, portanto, muitas variações de tecidos *Wax*, com bordas sem proveniência explicitada ou com diferentes assinaturas indicando a procedência holandesa serão cópias criadas, geralmente de

procedência chinesa, a fim de se beneficiar mercadologicamente do prestígio conquistado pela impressão da Vlisco Holandesa.

Associado à disputa pelas assinaturas percebemos os discursos de apropriação cultural intrínsecos à dinâmica de comercialização dos *Wax,* que buscam relacionar a identidade africana ao design genuíno holandês, como ressaltou o diretor da Vlisco, Roger Gerards, quando afirmou que o tecido é feito em um ambiente totalmente holandês e que, portanto, seu design era de assinatura holandesa (BRUGGEMAN, 2017).

Explicitando o hibridismo deste tecido e suas viagens, selecionei algumas estampas com “motivos alógenos” que se tornam veículos para projeções culturais diversas da vida cotidiana de distintas sociedades sob estética africana. As estampas apresentam repertório visual híbrido, transportando símbolos deslocados em associações gráficas inesperadas, de forma descontextualizada e algumas vezes irreconhecíveis e descaracterizadas quando confrontadas com suas referências simbólicas iniciais.

Figura 42: *Wax* e suas estampas híbridas



Fonte/Descrição: Estampas que explicitam o tecido enquanto suporte para simbolos alógenos às culturas e territórios africanos, porém, com a estética africana sempre “embalando” estes peças. Disponível em: Grosfilley (2018).

Todo este repertório heterogêneo será veiculado e se tornará uma característica das composições das estamparias *Wax* que compartilhará uma informação visual híbrida apresentada sob características da estética visual africana, como vemos na Figura 42.

Na primeira imagem da esquerda para a direita o desenho central exibe o símbolo da mitologia hindu - Garuda[78], sua imagem remete originalmente a uma águia e está aqui modificada e sobreposta a uma quadrícula que evoca os tecidos Yorùbás nigerianos. Na imagem do centro vemos o palacete Taj Mahal[79] da Índia, sob cores contrastantes e texturas diversas, características das estamparias com estilo africano. Na última imagem, a estampa “maxilar de porco” ou “mandíbula de porco”, também encontramos a representação do elemento principal da estampa evidenciada pelo contraste de cores e proporção se contrapondo à textura de fundo, no estilo javanês que remete ao *batik* (GROSFILLEY, 2018, p. 80).

As estamparias se caracterizam pela superposição de planos, que manifestam as diversas impressões que este tecido leva, de forma a criar diferentes planos de leitura visual, sobrepostas umas às outras. Aos planos de impressão serão manifestadas as associações inesperadas, que ganharão espaço nas estampas do *Wax*, à medida que este tecido passa por diferentes territórios e busca ampliar o mercado consumidor global. Para além da beleza estética podemos refletir se o hibridismo instrínseco neste tecido reforça o processo de marginalização e violência cultural à identidade e tradições têxteis do continente africano ou ele amplia o campo simbólico e se enriquece com as disputas do mercado?

As estampas contemporâneas cosmopolitas mesclam desde o hiper-realismo dos objetos cotidianos contemporâneos às referências seculares dos tecidos orientais indianos com elementos da natureza, em escala super dimensionada.

[78] “Garuda, de acordo com Kossak é uma criatura celestial antiga, parte pássaro, parte humana, ligada com o sol e o ar; ele é o veículo de Vishnu. Um velho criatura celestial, metade humana e parte em forma de pássaro, relacionado ao símbolo do sol e do ar, e ele é o veículo de Vishnu. Garuda é o pássaro principal (o mais perfeito), pois bem como o recibo, o grande sacerdote, e o deus, o mestre de tudo o que flutua, e a luz é como o sol.” (DHARSONO et al., 2019, p.679)

[79] “Localizado na cidade de Agra, na Índia, o Taj Mahal é uma das maiores construções do mundo. O mausoléu foi construído entre os anos de 1632 e 1653 pelo imperador Shah Jahan, em homenagem à sua falecida esposa. Considerado uma das sete maravilhas do mundo moderno, o mausoléu de 73 metros de altura também foi reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Patrimônio da Humanidade.” (EDUCA + BRASIL, 2019)

Figura 43: Tecidos "Veritable *Wax* Hollandais Vlisco"



Fonte/Descrição: Assinaturas que apresentam o Wax como "verdadeiro holandês Vlisco" com objetivo de atrair mercado consumidor que valoriza a impressão feita na Holanda. Disponível em: Vidal (2019). Coleção do Acervo África.

Incrementando ainda mais esta concorrência, para além do repertório visual híbrido, uma série de assinaturas irão acirrar as disputas deste tecido pelo mercado consumidor africano e de seus descendentes em diáspora. Como nos anuncia a entrevista com o "administrador", um gigante emerge, interferindo na disputa histórica entre os gigantes europeus do mercado de manufaturas têxteis, Holanda e Inglaterra.

> [...] de qualquer forma é um mercado onde você tem a intervenção de vários países hoje em dia...a China...ela tá que tá...ela sabe que o pessoal compra quando vê super *Wax*, então ela faz e coloca super *Wax* ... (risadas)" (Informação verbal)[80]

Ele nos informa sobre o mercado de cópias chinesas das estamparias mais populares produzidas pelas fábricas Vlisco no continente africano, a fim de confundir o consumidor e se consolidar no mercado de cópias têxteis.

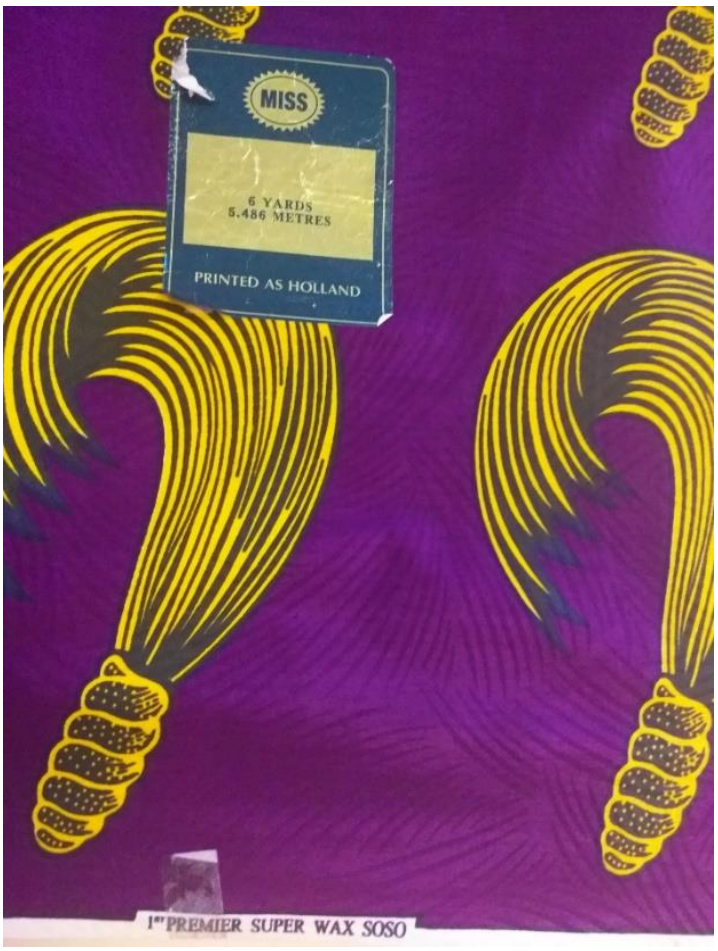
Abaixo, na figura 44 o tecido traz na estamparia os símbolos de poder de reis africanos, como o centro repetido no *rapport*[81] da estampa abaixo que na cultura afro-brasileira será associado à divindade *Yansã,* atribuindo o poder de espantar energias ruins e limpar espiritualmente o ambiente. Tecidos com este elemento na estampa, adornaram os reis *Akan* e serviram como moeda de troca, sendo assim reproduzidos

[80] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[81] Repetição organizada de figuras e símbolos.

com grande sucesso até os dias de hoje. Além do “texto visual” desta estampa de significado sociocultural, podemos notar nesta imagem o adesivo que fecha a peça de tecido, com informações sobre a quantidade de tecido, assim como a assinatura “*printed as Holland*”, sugerindo que a impressão foi feita “como a holandesa”. Devemos ficar atentos à palavra “como”, que inicialmente se apresenta como um selo da qualidade holandesa, porém, não é afirmada enquanto holandesa. Esta assinatura dúbia pode nos sugerir a cópia Chinesa. Os tecidos chineses irão apresentar nomes de mulheres enquanto nome das estampas, como Angelina, por exemplo, e também uma série de assinaturas e adesivos como cópia dos considerados internacionalmente “legítimos holandeses”. A assinatura na barra do tecido, traz o nome de fábrica que não aponta ser nenhuma das fábricas Vlisco.

Figura 44: Cópias chinesa do tecido *Wax* Vlisco



Fonte/Descrição: Tecido *Wax* identificado em seu selo “como holandês” gerando a dubiedade sobre sua procedência, tipo de assinatura assumida pela indústria Chinesa. Disponível em: Vidal (2019). Coleção do Acervo África.

Como exemplo, temos o caso da borda ‘*jagger hell têxtil manchester england’* cujos desenhos são transformados na China, a empresa é registrada pelos fabricantes

Jonh Jagger e Albert Heel, com sociedade registrada em Manchester, Inglaterra, desde o fim dos anos 90 (GROSFILLEY, 2018, p. 34). A família Jansen, há 3 gerações vende *Wax* a Helmond, onde fica a sede da Vlisco. A fábrica que tinha o nome *´Jansen & Holand´* confiou a ABC inglesa vários desenhos de estamparia com menção da parceria através da borda assinada '*Jansen Holand guaranted Wax'.* Temos o caso da marca Julius & Holand, que a partir de 2002, passa a operar na China perpetuando a lenda holandesa com sua borda assinada *'guaranted Wax Julius Holand'*. A origem chinesa dos *Wax* não é reivindicada, pelo contrário, elas sugerem a procedência Holandesa com as bordas assinadas '*made as Holand'* ou *´hollander*' assinalando suas procedências como sendo das fábricas Vlisco holandesa.

Mediante esta nova ameaça, Bruggeman (2017) nos conta que a mesma estratégia de (re)apropriação cultural, usada pelas comerciantes africanas, ao contar histórias a partir do repertório iconográfico, serão usadas pela Vlisco Holandesa/Inglesa, ao sentirem as ameaças do mercado chinês. Ao perceber a rivalidade, a Vlisco lança uma campanha de marketing convidando seus clientes a enviar suas histórias pessoais ligadas às campanhas de produtos (DELHAYE; WOETS, 2015, p. 85) e desta forma a marca se fortalece enquanto holandesa que sabe representar o "autenticamente africano" (SYLVANUS, 2007, p.201).

Cabe retomar aqui a conceituação de apropriação cultural, que irá se dar quando na disputa capitalista, símbolos de uma cultura historicamente marginalizada sofrem esvaziamento de seus significados dirigidos a um apagamento cultural. Pude sentir a violência das apropriações culturais, quando percebi que constantemente, ao longo da entrevista do Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, seu tom de voz aumentava, buscando retomar a autoria do tecido para explicar o papel da Holanda na produção de têxteis africanos, "A Holanda entra com tecnologia, da experiência, eletrônica só. Entendeu? Disso que a gente falou, que de onde a roupa vem é da Nigéria." (Informação verbal)[82]. Ou seja, para as culturas africanas, o fato da produção tecnológica acontecer fora das Áfricas, não as caracteriza como originária da Holanda. O que faz o têxtil ser originário de uma localidade é sua identidade simbólica e cultural.

No contexto da moda, que encontra nas estéticas africanas um rico repertório simbólico e cultural, ao buscar "produtizá-lo" em larga escala, pode reforçar e

[82] Entrevista concedida por entrevistado (ficou estranha essa construção. Não é melhor entrevista concedida pelo estilista (?) Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa?), dezembro de 2018.

“impossibilitar os diálogos na diversidade e construir discursos universais, condenando grupos marginalizados a um extermínio disfarçado de integração”, não se fazendo enquanto “homenagem, mas enquanto uma ferramenta de violência simbólica, exercida de forma sutil ou explícita”. (WILLIAM, 2019, p. 37/40).

Uma das maiores violências simbólicas resultantes deste processo é a desconfiguração das construções das identidades sociais atreladas aos tecidos africanos, que antes representaram uma forma de grafia, de transmissão e preservação de memórias culturais entre as sociedades nas diversas partes do continente. Ao passarem por esta disputa de mercado, o bem cultural será fragmentado e esvaziado, se tornando uma embalagem para “cooptar” indivíduos a serem consumidores de um estilo de vida que não se relaciona com seus valores culturais. O tecido, que antes era um bem cultural que preservava e mantinha vivas as identidades e cosmovisões africanas, passa a ser uma forma de introjetar valores culturais alógenos a estes povos.

Devemos ficar atentos às dinâmicas do mundo moderno, que terminam por desorganizar as tradições e histórias locais, para priorizar as dinâmicas do mercado global. Na apropriação cultural se configura um fluxo que esvazia os significados sociais e locais para se globalizar e reforçar hegemonias, porém, após se tornar híbrido, necessitam se aproximar da vida das pessoas e gerar elos de pertencimento para se manterem vendáveis.

A “união” apontada pelo sujeito de pesquisa Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa ao longo de sua entrevista; “é... existe uma união [...] o que eu posso fazer... porque tem uma parte dos europeus hoje, que querem ter a marca, assim como os Nigerianos têm marca.” (Informação verbal)[83] Este trecho de sua fala revela as dinâmicas de mercado e um disfarce de integração, a “união”, que os levou ao roubo paulatino e ao enfraquecimento dos processos identitários locais e das práticas sociais, colaborando para o desaparecimento das tecnologias têxteis artesanais no cotidiano e a ampliação das desigualdades sociais, que irão aprofundar a marginalização de determinadas culturas e o acúmulo de capital de grupos hegemônicos, que historicamente buscam reforçar seus mecanismos e estratégias de controle econômico, social e cultural.

[83] Entrevista concedida por entrevistado (de novo aquela contrução estranha) Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

3.2 (Re)apropriações culturais, mecanismos de retomada do protagonismo africano através da contação de histórias do tecido *Wax*

Falcón e Lopes (2010, p.18) apresentam a estamparia em tecido como um "alfabeto visual" formado por um arranjo de signos que propicia uma leitura plástica e apresenta o simbolismo africano e seu mundo imaterial. Os vários fluxos das missões de expansão do homem moderno deslocaram as identidades étnicas e deram origem às identidades culturais híbridas, neste contexto, os têxteis irão apresentar um conjunto de símbolos e histórias de diferentes culturas em uma mesma composição estética.

Seguindo as tradições ancestrais, os tecidos *Wax,* que têm a criação de sua estamparia feita internacionalmente, só irão *"penetrar", "adentrar"* no continente, se tiverem conexão com valores socioculturais de cada um dos países africanos, como nos adverte o nosso sujeito de pesquisa "administrador" ao explicar:

> Mas este *Wax* para ele poder penetrar, adentrar, vamos dizer assim, no dia a dia africano, para isso acontecer, ele de uma forma inconsciente, ele se serviu das mulheres que hoje se chamam Nana Benz (Informação verbal).[84]

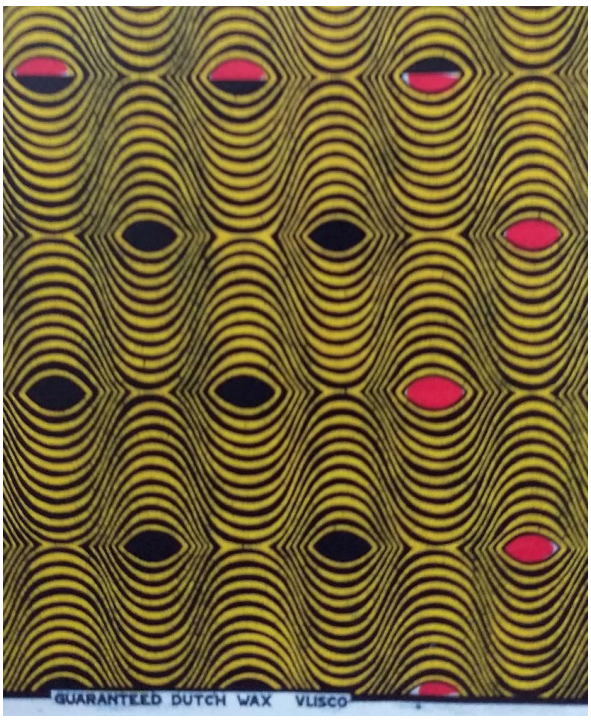
O sucesso de vendas deste tecido se deveu às dinâmicas de (re)apropriação cultural e retomada de autoria e agenciamento de africanos. À medida que ganham nomes dados pelas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas no continente, os tecidos são (re)valorizados culturalmente e há uma (re)integração do global ao local, com retomada da tradição oral a partir de um repertório cultural e artístico.

> É comum afirmarem que essas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas foram as primeiras proprietárias de automóveis Mercedes-Benz no Togo (o que lhes valeu o apelido de Nanas Benz). Mas o que caracterizava acima de tudo era sua técnica de venda: para atrair sua clientela e tornar suas estampas desejáveis, começaram a nomeá-las com fórmulas evocadoras, que acompanhavam o desenho em todas as etapas da venda, do atacadista ao último caixeiro-viajante. O sucesso do "olho da minha rival" desenhado em 1949 por Bert Visser, pode ser compreendido tanto pelo aspecto hipnótico do desenho, de formas oblongas vermelhas sobre fundo amarelo, como pela escolha criteriosa de um nome que remete às difíceis relações das coesposas, numa época em que a poligamia ainda era o principal modelo matrimonial. (LEENHARDT; TITAN JR, 2018, p.153)

[84] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

As narrativas das sociedades africanas reconectam a estética projetada pelos designers da Vlisco aos contextos cotidianos africanos de forma a devolver aos tecidos, antes esvaziados de sua identidade, sua dimensão cultural e social.

Figura 45: Estampa "Olho da minha rival"



Fonte/Descrição: Estampa criada em 1949 por Anne Grosfilley, cujo nome é criado a partir das narrativas dadas pelas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas locais que se remetem às situações entre coesposas de um casamento poligâmico, onde através da estampa se apresenta a necessidade de diálogo entre elas. Disponível em: Leenhardt e Titan Jr. (2018).

A entrada do *Wax* holandês no mercado africano se efetiva, quando a tradição local é revisitada e as identidades são recriadas, através da nomeação dos tecidos que representam narrativas históricas associadas à cultura local evidenciadas no produto.

> O curioso é que – como ocorre na maioria dos países africanos – os tecidos trazem sempre um título de criação, como, p. ex., "A unidade da família traz a força"; "Ninguém se sustenta sozinho"; "A vida não passa de uma grande luta"; "Ser sábio é bem viver"; "Não é fácil dirigir um lar"; "Não despreze o conselho dos experientes"; "Alguns anos são piores que outros" etc. Uma forma deveras curiosa de criação." (CARISE, 1991, p. 235-236)

Podemos perceber o recurso da contação de histórias por meio dos tecidos na entrevista com o "administrador" que usou o recurso da "fala encaixada" para reproduzir a fala dos atores da história, acrescentando dados de realidade e convocando a "plateia" para maior envolvimento com o relato. Ele descreveu cenas do

cotidiano relativas ao uso do tecido e ao uso da contação de histórias através da estamparia do tecido como um fenômeno socioeconômico que foi desencadeado pelas Nanas Benz.

> Ele vai ganhando valor...estas mulheres são criativas demais, tem cada coisa...eu lembro de um tecido que era chamado de *´Si tu sors, je sors´.* Se você sair da casa (tipo para fazer a vida lá), eu também vou sair. Ou seja, se o marido fala que não, eu não estou nem aí, hoje vou sair para fazer...eu também saio. Este tecido era feito com uma gaiola, dentro da gaiola tinha um passarinho e com a janelinha aberta (descrição da estamparia). (Informação verbal)[85]

Figura 46: Estampa "Se você sair de casa, eu também vou sair"



Fonte/Descrição: Estampa VLISCO 3610 criada em 1978, ganha o nome Si tu sors, je sors que compõe a narrativa interpretada pelas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas locais sobre a liberdade feminina e a igualdade de gênero dentro do casamento. Disponível em: Grosfilley (2018).

No trecho da entrevista com o "administrador"; "Para ele ter valor agregado, você precisa fazer ele participar das cerimônias tradicionais...casamento, batismo de criança, (risos) ...funeral... entendeu?" (Informação verbal)[86] foi ressaltado de que forma a (re)apropriação cultural se reflete na (re)valorização financeira do tecido Vlisco após ser usado em cerimônias e rituais sociais africanos.

Ele ainda reforçou o importante papel das Nana Benz na (re)apropriação, uso e comercialização:

> Elas simplesmente olhavam para o tecido, tentavam visualizar ali alguma representação a nível simbólico de algumas situações de

[85] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[86] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

> vidas das mulheres africanas ou da sociedade africana, e denominavam, davam um nome específico ao tecido. (Informação verbal)[87]

O significado se dá quando relacionado aos provérbios africanos, ao participar de casamentos ou cerimônias fúnebres vestindo membros da alta sociedade no continente, tem seu valor monetário aumentado, tornando-se mais rentável a venda da mesma estampa, posteriormente. Em sua fala as inteligibilidades africanas ficam evidenciadas através dos mecanismos de Autoinscrição identitária, quando o sujeito nos explica que quem usa o tecido ou mesmo o próprio tecido, em si, são protagonistas no processo de construção de identidades. Um afeta o outro, e um é afetado pelo outro. O tecido, assim como quem o usa, ganham papel de agentes, lutando por sua autonomia em meio aos processos que buscam capturar suas humanidades e inteligibilidades.

Ou seja, o tecido *Wax* não é um produto tão rentável se seu repertório iconográfico não apresentar significado social e protagonismo africano. Desta forma, mesmo que sua estética, cores, tessituras e técnicas de produção e tingimento busquem ser inúmeras vezes roubadas pelo mercado europeu ou chinês, ao passarem pelo processo de (re)apropriação cultural ganharão valor, de acordo com os códigos sociais e culturais, podendo até quadruplicar seu preço quando este começa a circular entre mãos africanas. Este processo reafirma a identidade do pano que ganha valia à medida que aquela sociedade participa de sua criação e comercialização. Embora a apropriação cultural não possa ser anulada, o que percebemos é que ao longo da sua trajetória as sociedades africanas buscam retomar seu protagonismo, fazendo com que, para ser consumido, o tecido precise passar pelos seus agentes e sua validação para a venda no mercado nacional e internacional. Neste encadeamento, a “alma” busca ser “reestabelecida” mesmo após tantas violências sofridas no caminho.

Na entrevista realizada com o Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa foi afirmada a identidade do tecido *Wax* como nigeriana; ele nos ressalta a importância da matéria-prima, o algodão nigeriano, ressaltando sua alta qualidade relacionada ao têxtil produzido na Holanda e ainda a renomeação do tecido *Wax* ao ser produzido por fábricas africanas, enquanto *Ankara*. Em sua narrativa, a indignação de sua fala se faz evidente quando reforça a origem da matéria prima em voz alta, como recurso retórico

[87] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

para a (re)territorialização e (re)apropriação dos tecidos africanos; “Algodão ... Vem tudo da África”. (Informação verbal)[88]

Sob seu ponto de vista a relação com os países europeus é apenas tecnológica e isso não modifica a origem e identidade do tecido. No contexto das semanas de moda de Lagos, capital da Nigéria, que atraem *fashionistas* e público consumidor de todo mundo, Cronberg (2012, p. 313, nossa tradução) irá apresentar o sentido de pertencimento ao descrever a importância do tecido *Wax* para a mulher africana, "é para a mulher ganesa, nigeriana, beninoise ou congolesa o que Hermes ou Louis Vuitton é para os europeus”.

Keita (LEENHARDT; TITAN JR, 2018, p.152) destaca em suas fotografias a estética africana como uma representação social, revelando sobre as tranças postiças (*Yochi*) e o *Wax* em suas imagens, “Sua onipresença atual na África ocidental poderia sugerir que se trata de um tecido africano por excelência, e que é quase banal ver malianas vestindo *Wax*”. O fotógrafo que usava o têxtil como de pano de fundo para apresentar os primeiros *portrait* de africanos feitos sob olhar de um nativo, fala sobre a (re)apropriação cultural do tecido “[...] o w*ax* foi rapidamente reapropriado e considerado um elemento cultural da África Ocidental”. (LEENHARDT; TITAN JR, 2018, p.155)

O que percebemos nestes relatos é que os tecidos têm dimensão identitária independente de terem sido produzidos nas “Áfricas[89]” ou não. Ao passarem pelas mãos de comerciantes africanos, Kabiyesi Sangokunle Awurela of Áfricas aponta a retomada do seu *status* enquanto patrimônios culturais que adquirem valor agregado à medida que ganham sentido de pertencimento relacionado à cultura local. Desta forma, se desligam do sentido de pertencimento relativo ao espaço geográfico onde foi criado e se (re)ligam às suas origens, à medida que fazem parte de uma rede de significados presentes nas culturas africanas e às estratégias tradicionais de saberes relativos ao comércio de produtos culturais. A complexidade da identidade deste tecido é apontada pelo entrevistado “administrador” que nos elucida “...questão da indumentária, do vestido, participa também desta questão aí, de transcender estas fronteiras”. (Informação verbal)[90]

[88] Entrevista concedida por entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

[89] Me refiro aos vários países africanos.

[90] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

Os sentidos de pertencimento deste tecido serão ampliados em novos territórios por meio das identidades diaspóricas que através do uso destes reividicam uma identidade e o elo de conexão a origem africana. Este será o caso do *Wax* no Brasil, que chega ao território nomeado como “tecido africano” juntamente com os tecidos *Ofi* nigerianos. Ao serem usados por negros e pardos brasileiros assumiram o papel político e de resistência étnica cultural e racial.

A afirmação da beleza, como foi abordada ao longo da conceituação de identidade afro-brasileira e de estamparia étnica, será uma ferramenta para se contrapor às violências cotidianas pelos quais afrodescendentes passam quando aspectos de seu fenótipo, como o cabelo, são racializados e se tornam alvos de ataques racistas. Como nos apontou o Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, o tecido ressalta o aspecto da cultura africana, do ser belo; “o símbolo que está é beleza, ewa... Roupa que você coloca... o símbolo da roupa é a beleza.” (Informação verbal).[91]

No ato de vestir o “tecido africano”, a beleza para além do valor estético, apresenta sua funcionalidade ao demonstrar a relação de origem, identidade étnica e cultural imbricada à ancestralidade, legados da tradição do matriarcado presente nas cosmovisões africanas, passando de geração para geração, o elo de comunidade, pertencimento e luta de resistência, que visa a conquista por direitos civis e o combate ao racismo e intolerância religiosa.

[91] Entrevista concedida por entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, dezembro de 2018.

Figura 47: Grife Baobá Brasil



Fonte/Descrição: Ao centro da imagem triangular, a estilista Tenka Dara, da Grife Baobá Brasil, e suas filhas gêmeas. Em diagonal a elas podemos conhecer as gerações de mulheres de sua família e os "tecidos africanos", que vestem o corpo, a cabeça e o espaço no entorno delas. Disponível em: http://www.rvbmalhas.com.br/blog/moda-afrobrasileira-a-beleza-do-empoderamento/. Acesso em: 26 de setembro

Atualmente o tecido chega em abundância ao Brasil trazido por imigrantes africanos para os grandes centros urbanos, como destacou o CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades).

> As ruas do centro da cidade de São Paulo estão cada vez mais coloridas. Os estampadíssimos tecidos africanos têm ganhado espaço no comércio popular, graças ao aumento de vendedores destes artigos, em sua maioria imigrantes do Senegal, Angola e Moçambique. (EIRAS, 2015)

Ao longo da fala do entrevistado Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africa, ainda foi ressaltada a chegada destes tecidos através de *container*, em navios, ou carga, em aviões, comprados diretamente por brasileiros ou trazidos por Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas africanos fornecedores das principais feiras de artigo populares, como a de São Joaquim, em Salvador. Seu amplo consumo no Brasil, que vai desde o uso religioso até o de uma moda afro-brasileira, é deflagrado pelo "administrador" ao ressaltar que as estampas irão compor uma identidade brasileira, composta por modelos que "dificilmente você veria na África."

> Aqui no Brasil, você tem justamente uma diferença enorme, os clientes que aparecem desde o babalorixá[92] até um simples rapaz aí, que gostou das estampas. Hoje você tem toda essa série aí de gente que vem comprar... são estilistas, que se apresentam para criar peças novas, bem brasileiras...porque você tem certo tipo de modelo aí, que dificilmente você veria na África..." (Informação verbal)[93]

Este tecido é o principal artigo que irá atender o mercado crescente da moda afro-brasileira, fomentado por criativos empreendedores afrodescendentes que, segundo o SEBRAE, representam metade do empresariado brasileiro, com um crescimento de 6% no período de 2003 a 2013. Este empresariado vê na moda uma oportunidade de atender ao público de pretos e pardos, que segundo o censo do IBGE 2017 compõe os 54,9% da população brasileira, que não se vê representada dentro da sociedade de consumo[94].

Figura 48: Moda afro-brasileira Nzinga(esquerda) / Baobá Brasil (direita)



Fonte/Descrição: Campanhas publicitárias das marcas afro-brasileiras Nzinga moda afro e Baobá Brasil. Disponível em: www.facebook.com/nzingamodaafro / http://www.rvbmalhas.com.br/blog/moda-afrobrasileira-a-beleza-do-empoderamento/. Acesso em: 26 de setembro

A maior parte de micros e pequenas empresas que produzem a moda afro-brasileira irão afirmar sua moda política a partir do uso das estamparias *Wax*, que representará o elo de pertencimento e da africanidade experienciada no Brasil.

[92] Pai de santo, chefe espiritual responsável por uma casa religiosa de matriz africana.

[93] Entrevista concedida pelo Administrador, abril de 2019.

[94] "O estudo apresenta um panorama do consumo negro no Brasil, do ponto de vista dos consumidores e dos empreendedores. Os negros no Brasil representam 54% da população e movimentam, em renda própria, R$ 1,7 trilhão por ano. Apesar disso, 72% dos consumidores negros consideram que as pessoas que aparecem nas propagandas são muito diferentes deles e 82% gostariam de ser mais ouvidos pelas empresas". (CORREIO BRAZILIENSE, 2018)

3.3. Relações entre *Wax* e *Ofi*/Pano da Costa

Tanto o *Wax* como o *Ofi* serão têxteis que chegarão com maior frequência ao Brasil. O *Wax* é o artigo de identidade africana de maior consumo entre brasileiros, seu mercado consumidor é amplo, sendo usado por brancos, negros e pardos e poderá ser percebido desde cerimônias religiosas à movimentos intelectuais e políticos, no uso por pardos e negros, assim como simplesmente associado à estética e a cultura, como um artigo de arte e decoração, por brancos. Por sua vez o *Ofi*, no Brasil, que acabou tendo seu consumo mais limitado ao uso religioso, será direcionado em quantidade a um público segmentado e com venda reservada à espaços mais restritos. Quando este artigo é ressignificado enquando Pano da Costa e (re)nasce dentro dos espaços religiosos, porém têm seu uso cada vez mais ampliado em espaços socais e em espaços culturais.

A escolha por abordar os dois têxteis se deu por serem os artigos de maior consumo ao longo de um maior período de tempo, no Brasil. Porém vale ressaltar que ambos têm processos singulares em significados e estratégias de (re)existências e ao mesmo tempo nos apontam reflexões distintas dos caminhos que os processos de (re)novação de identidades podem se dar e o que podemos apreender de cada um deles.

O tecido *Ofi,* sendo o têxtil que participa da vida cotidiana de afrodescendentes desde o século XVI até os dias de hoje, poderá nos proporcionar uma reflexão ampliada para que possamos compreender e valorizar a cultura afro-brasileira, que foi (re)criada a partir dos valores e práticas sociais brasileiras, como estratégia de (re)existência. O *Ofi* nasce de uma das tradições mais enraizadas nigerianas, se hibridiza e se transforma ao longo de seus fluxos e migrações comerciais, se tornando Pano da Costa quando chega no Brasil. Não somente seu nome é (re)inventado, como também se modificam os simbolismos de suas cores, fios e práticas ritualísticas, se revelando um tecido icônico nas indumentárias, nos eventos sociais e religiosos afro-brasileiros, ganhando identidade própria, que não é mais essencialmente africana, mas que ainda se (re)liga à identidade de origem, tendo como ponto de partida a africanidade vivenciada no Brasil. Em solo brasileiro no séc. XXI, encontramos o uso do tecido original *Ofi,* ainda como artigo importado da Nigéria e também como um tecido nacional derivado deste cuja produção final é o Pano da Costa.

Sobre o *Ofi* gostaria de ressaltar e valorizar as estratégias brasileiras de Autoinscrição, que nascem das práticas de ser e de se fazer afro-brasileiro se contrastando com as reividicações do "ser africano" no Brasil. Estas afirmações se baseiam num essencialismo inexistente, seja na África ou no Brasil, ou ainda, podem nos levar a negar nossa existência indígena brasileira em detrimento à reivindicação de sobrevivência enquanto indígena africano no Brasil. Em um cenário de culturas hibridas que se reformulam a todo momento, podemos nos ater às estratégias e práticas que nascem da zona propositiva dos Cruzos que apresentam os ciclos de vida-morte-vida, e que nos apontam os resultados de algo novo que surge a partir da experiência da hibridação. Desta forma, assim como o sincretismo religioso brasileiro deu origem às religiões de matrizes africanas que já se apresentam como uma nova cultura, a afro-brasileira, com ritualística própria, o tecido *Ofi* se transforma em Pano da Costa no Brasil e se torna um têxtil de identidade afro-brasileira, conectado à ancestralidade africana, porém, com características e usos próprios.

Desta forma, em se tratando de uma identidade afro-brasileira, pude perceber no processo identitário do *Ofi*/Pano da Costa a singularidade deste tecido que ao chegar no Brasil ganha uma identidade própria e renasce para (re)existir, se reformulando através de mecanismos e estratégias, que poderíamos chamar de uma Escrevivência[95]afro-brasileira. Este conceito da escritora Conceição Evaristo, se aplica à relação de afrodescendentes com os têxteis, quando estes desenvolvem uma contra-narrativa do *Ofi* enquanto Pano da Costa, reescrevendo as experiências vivenciadas por este tecido nos corpos diáspóricos brasileiros. Modificado ao chegar no Brasil, seus sentidos, usos, produção e simbolismos estabeleceram uma "escrita" própria que irá costurar as construções de identidades afro-brasileiras.

[95] "A escrevivência marcadamente carrega, assim, uma dimensão ética ao propiciar que a autora assuma o lugar de enunciação de um eu coletivo, de alguém que evoca, por meio de suas próprias narrativa e voz, a história de um 'nós' compartilhado." (MACHADO; SOARES, 2017, s/p)

Figura 49: Vestido Pano da Costa Julia Vidal



Fonte/Descrição: Criações de Julia Vidal, à esquerda o vestido traz o tecido nacional na coleção Mama África: Capoeira e Futebol Arte, que faz referência aos legados do corpo negro para o gestual e forma de ser brasileiro. Á direita na coleção Festa! O vestido apresenta o tecido *Wax*, de forma a conectar a identidade afro-brasileira a matriz africana em momentos de celebração. Acervo da Autora.

O debate sobre a origem do *Wax* no Brasil, se restringe aos pesquisadores afro-brasileiros, para o grande público de consumidores deste tecido, o que predomina não é sua origem, se é africana, europeia ou até mesmo chinesa, o fator que impulsiona a compra e o seu uso é a (re)afirmação identitária da africanidade no Brasil. Há uma dinâmica da composição da fachada (GOFFMAN, 1999) que faz com que ao pousar o tecido sobre o corpo diaspórico, este ganha a dimensão de (re)fazer o elo com a origem, de forma quase que "mágica" traçando as rotas de pertencimento, negligênciadas e perdidas ao longo das dinâmicas próprias da colonização. O têxtil também sinaliza entre brasileiros, o posicionamento político, cultural e identitário de quem o usa, sem que seja necessário emitir algum discurso, se caracterizando por uma linguagem não dita, porém implícita nos tecidos e nos seus usos cotidianos, (Highet, 2016). Contatamos então uma tecnologia ancestral africana vivenciada pela identidade afro-brasileira.

Para além da relação do consumidor com o tecido *Wax*, a entrada dele no Brasil a partir da venda por imigrantes, estabelece um novo aspecto, o da (re)conexão direta de brasileiros com os africanos do continente. Estes, encontram neste comércio uma possibilidade de se manter no Brasil, embora a maioria destes sejam formados em outras profissões, porém através da venda deste artigo, conseguem sua

autonomia financeira e ainda, promover os diálogos e pontes culturais entre os países. Portanto, de certa forma, este tecido mantém no Brasil sua força de comercialização, antes vista internamente nas Áfricas, através da comercialização nacional e internacional das Nanas Benz, e possibilita que uma grande rede de comércio venha se ampliando e expandindo no Brasil através dele. Desta forma, o *Wax* adquire grande importância, seja para o brasileiro que têm a oportunidade de estabelecer laços mais diretos com as Áfricas, seja para os imigrantes africanos que vêm alargar suas autonomias, apresentando de forma mais direta suas culturas e chegando até mesmo a estabelecer um calendário de desfiles e apresentação dos têxteis africanos ao consumidor brasileiro sem precisar passar pelos grandes eventos tradicionais de moda brasileira.

No processo de identidade percorrido pelo tecido *Wax*, o destaco enquanto uma ferramenta do discurso e da Autoinscrição na retomada de protagonismo que compõe um conjunto de tecnologias ancestrais africanas que buscarão, ao longo de suas “falas” e “viagens” se reconectar à ideologia do pan-africanismo e reforçar a relação de origem geográfica, de pertencimento e recuperação da identidade africana, seja ela na África ou no mundo.

Considerações Finais

O presente trabalho objetivou contribuir com o olhar direcionado ao diálogo entre identidades e culturas híbridas a partir do evento das expansões marítimas, tendo como área de observação as relações comerciais têxteis. O contexto escolhido foi o olhar para as culturas africanas e afro-brasileiras e o impacto que os países hegemônicos, sejam eles centrais ou emergentes, geraram a estas culturas e produções têxteis. O foco de análise foram os tecidos enquanto suporte para estamparias étnicas, que nos presentearam com uma teia de representações simbólicas, discursos e identidades culturais que foram (re)valorizadas ao longo dos fluxos.

O termo hibridismo foi empregado de forma epistemológica, política e cultural para analisarmos as múltiplas alianças fecundas, suas formas de representação através de bens culturais, assim como as formas de controle que podem estar intrínsecas no termo. Compreende-se que após as inúmeras análises discorridas ao longo deste trabalho que o hibridismo é inerente às trocas humanas nas sociedades modernas, porém, chamamos a atenção para a política que se fez presente nestas trocas mediante aos apagamentos próprios das apropriações culturais.

Percebi que os tecidos, quando se tornaram suportes para o transporte de símbolos culturais, estiveram imbuídos de um papel semiótico, isso é, enquanto código que propiciaram a leitura do que chamamos de “texto visual”, para que possamos perceber os discursos epistemológicos produzidos. Inicialmente estas “falas” eram compartilhadas entre indivíduos de uma mesma cultura, de modo que os tecidos africanos assumiam o papel de comunicação e, portanto, de suportes para a difusão de conhecimentos e tradições, possibilitando trocas e intercâmbios culturais. Uma vez que este bem cultural foi visto como lucrativo, passou a ser capturado pelo aparelho da máquina colonial ainda em curso, que disputou a regulação da administração de um comércio altamente lucrativo e possibilitou a permanente expansão dos mecanismos do hibridismo cultural como uma ferramenta de manutenção das hegemonias.

Percebemos que a medida que os países centrais e emergentes buscaram uma “parceria” local/global na produção e comercialização têxtil com identidade africana, houve uma forma de reprodução do sistema colonial de expropriação de matérias-

primas, inteligibilidades, tradições e tecnologias locais, que foram transformadas pela indústria têxtil e retornadas aos mesmos, de forma a reforçar o poderio econômico e político dos blocos dominantes, com a venda de produtos valiosos para africanos e afrodescendentes. Ou seja, os principais consumidores deste artigo de luxo se ligam a este de forma sociocultural, enquanto os que produziram não eram consumidores deste produto, porém, buscavam manter o domínio do lucro deste comércio. Percebemos neste cenário, a exploração que sustenta um cenário de desigualdades que se reforça inerente à esta "parceria", e visa, ao longo da história dos têxteis estampados de algodão, regular e cristalizar um controle político, econômico, epistemológico e cultural dos países periféricos.

Os tecidos africanos fazem parte do cotidiano social e ganham grande relevância quando apresentam a função de mantenedores de memórias ancestrais perpassadas de geração para geração, esta é uma tecnologia ancestral. Apesar desta importante representação, quando transportados para outras culturas e sociedades, podem perder seu contexto, serem esvaziados de seus significados, de sua função social e da sua representação de africanidade dentro e fora do continente africano. Apesar deste apagamento imbricado nas dinâmicas de apropriação cultural, ao longo da multiplicidade de processos de hibridismo cultural, percebemos os territórios férteis para a (re)criação de novas formas de autonomia pelos africanos e de seus descendentes em relação às suas identidades, e às dinâmicas de dominação e controle econômico, político e cultural.

Esta dissertação buscou contribuir para que possamos refletir sobre os "territórios" simbólicos fluídos, onde os conceitos de fronteira e de cultura, antes fixos, se libertaram e proporcionaram o contato continuado entre as diversas culturas e identidades, que não se esgotaram na morte, frente ao apagamento e apropriação cultural por uma cultura hegemônica ou sistema econômico. Percebemos que no esgotamento do ser essencializado, abriu-se a possibilidade para além da morte simbólica, dando vida à (re)invenção da existência, das identidades e suas formas de representação e comunicação em novos territórios ou no próprio território de origem.

Chamo a atenção ao mecanismo de Autoinscrição africana que se renovou sempre (re)tomando as suas tradições e filosofias ancestrais, de forma a (re)visitar suas práticas milenares e mantê-las vivas através das práticas cotidianas. O seu retorno ao "passado" não a tornou antiga, ao contrário, buscou na (re)novação uma demonstração contínua da diversidade, pluralidade e contemporaneidade, indo em

choque com a África imaginária, única, fixada e idealizada por um grupo de afrodescendentes no Brasil.

Atualmente, a identidade africana no continente se reinventa e se apresenta mais híbrida e diversa que antes, oscilando entre a tradição e os limites da globalização, num jogo de forças internas que buscam novas estratégias para reforçar suas identidades étnicas e suas concepções de mundo. Estas Áfricas entram em contraste com a "África" onírica dos brasileiros, que recorrem à uma imagem fixa com os mesmos desenhos e representações estéticas de séculos atrás, enquanto as Áfricas se mostram vivas e em constante mudança, se (re)inventando e se (re)apropriando a partir das experiências de expropriação material e imaterial. Vejo neste caminho, uma interessante forma de se perceber a identidade híbrida contemporânea, onde somos ao mesmo tempo locais e globais sem perder as riquezas de nossas etnicidades e identidades étnicas.

Ao longo da redação desta investigação tive receio de expor a questão do poderio europeu/chinês na produção tecido *Wax*, uma vez que este tecido é utilizado no Brasil enquanto símbolo de afirmação e orgulho de uma africanidade perdida e roubada. Percebi que a identidade afro-brasileira, apesar de sua rica característica de (re)invenção, ainda busca o essencialismo africano ou do que acredita ser africano, uma vez que a maioria dos afrodescendentes não têm oportunidade de viajar ao continente e na árvore genealógica familiar teve a perda e o apagamento dos antepassados violentados pelo tráfico de escravizados e pelos projetos internos do branqueamento cultural brasileiro. Esta busca faz com que o cidadão afro-brasileiro se descole da realidade dos países africanos, para construir uma identidade africana no Brasil, fundamentada em tradições africanas. Este fato não representaria um problema, se fossemos capazes de reconhecer as diferenças entre o que é africano e o que é afro-brasileiro, e ainda valorizar nossos próprios mecanismos de (re)criação da africanidade no Brasil, nossas Escrevivências, que dão vida à cultura e a moda afro-brasileira.

Para além deste debate, também busquei contribuir para a reflexão sobre as violências e o empobrecimento que as dinâmicas de apagamento cultural, podem nos proporcionar promovendo epistemicídios. Na trajetória fluida, onde as matérias primas e símbolos africanos "viajaram" e "participaram" de um processo industrial e tecnológico europeu ou chinês, foram percebidos processos de mortes simbólicas, epistemológicas e culturais. Ao retornar ao território africano, em forma de manufatura

têxtil *Wax*, exibiu traços, símbolos e valores alógenos, introjetados no continente africano, de modo a desestruturar as identidades locais. Atualmente percebemos uma redução ou quase desaparecimento de algumas produções artesanais de têxteis africanos, cujos valores humanos e econômicos se relacionam ao tempo de dedicação e à tradição. Em contrapartida, o valor do têxtil industrializado, ofertado em profusão a custos menores e ainda (re)valorizados sob a perspectiva cultural e social capitalista, vem convidando africanos a construção de novas bases, valores e estéticas a partir da construção epistemológica do grupo dominante. Em sociedades esvaziadas de seus valores sociais, os tecidos artesanais africanos e suas práticas manuais sofrem com a possibilidade de desaparecimento, apesar de sua forte resistência, hoje em alguns países, seus usos e produção se fazem restritos às noivas, reis ou à participação em rituais tradicionais. Ou seja, vemos todo um sistema de economia local ser desestruturado e ou precarizado. Para além disso vemos que as Áfricas buscam se industrializar, como forma de retomar o protagonismo da produção dos tecidos africanos, porém, ao se industrializarem, buscam se diferenciar esteticamente dos tecidos projetados pela Europa, podendo deixar de lado a inscrição de seus "textos visuais" tradicionais, que já sofreram a apropriação cultural europeia, apresentando uma estética globalizada e contemporânea, abrindo mão de seu repertório simbólico étnico em detrimento ao global. De forma a criar concorrência aos próprios repertórios visuais tradicionais e serem alógenos a sua própria cultura.

A partir destes fatos pude perceber que os tecidos africanos que se fizeram especiais por sua diversidade de produção têxtil e simbólica, pela transmissão de valores socioculturais em uma escrita não formal, através da estamparia de tecido, formas de uso e produção de tessituras, ao longo das disputas hegemônicas podem se tornar tão esvaziados de si mesmos que deixam de ser veículos de identidades africanas pelo mundo, para se tornar uma peça unicamente rentável e bela que disseminam valores capitalistas sob estética africana. Vemos que ao final do processo de hibridação, tendemos a empobrecer em meio aos processos de apropriações culturais que se contrastaram com os processos de possibilidade de enriquecimento através das fusões culturais, trocas de saberes, valores e possibilidades de experiências de africanidades diversas vivenciadas pelo mundo.

Da metodologia microetnográfica às macroestruturas, gostaria que buscássemos ampliar nossa visão a partir das experiências aqui debatidas, de forma a pensarmos em sistemas de trocas que não sejam genocidas e etnocidas. Como seria

possível, de fato, aprender com a alteridade, ampliar limites de discursos vigentes e nos beneficiarmos das oportunidades a partir dos encontros e (re)criações gerados na modernidade e da globalização?

Acredito que esta forma de “integração” que visa a dominação, vem sendo desgastada ao longo dos séculos e já demonstrou suas ferramentas e resultados agressivos e aniquiladores. Podemos pensar em formas de que este lucrativo comércio que já se alimentou da “venda” de identidades e que contribuiu para a desumanização e precarização de territórios e sociedades, possa se (re)visionar e buscar construir formas de integração ancoradas na justiça social, de modo a se reconectarem com valores e conceitos humanos, beneficiando seu entorno no desenvolvimento de projetos industriais e comerciais que visam promover melhoria social para os países periféricos que propiciaram ao longo de séculos o bem estar e o poderio econômico dos países hegemônicos .

Olhar para as culturas que vivem à exterioridade cultural, que tangenciam, mas que mantém vivas suas dinâmicas e ecossistemas poderá nos apontar novos caminhos, sem que seja necessário a reprodução de um sistema violento e virulento para as alteridades. Considero que os mecanismos de (re)apropriação cultural africana como a contação de histórias através dos repertórios visuais sobre os têxteis, promovem uma (re)valorização dos símbolos na perspectiva epistemológica africana, se convertendo em uma tecnologia ancestral que promove a manutenção do protagonismo das identidades africanas e a (re)existência da comunicação por meio das expressões artísticas e da comercialização de bens culturais.

Este mecanismo promove a validação dos tecidos enquanto africanos e ainda nos apresentam uma direção bem sucedida para as próprias sociedades do continente, assim como para todos que se permitirem apreender as possibilidades de (re)construção da identidade coletiva a partir de práticas diversas interconectadas com objetivo de abrir caminho para a construção de um “estilo próprio”, intrínsecos na ontologia africana. Como exemplo deste processo de (re)apropriação e validação do têxtil enquanto um bem cultural e imaterial africano, pudemos recorrer a experiência prática da coleção “Cruise” 2020, traduzida por cruzeiro, da Maison francesa Dior, desfilada em Marrakexe (Marrocos), com o repertório simbólico da Dior reinterpretado por designers africanos, impresso na *UniWax* de *Abidjan* na Costa do Marfim, com

matéria prima cultivada nas “Áfricas” e fiadas no Benin e assinada pelo estilista africano Pathé'O[96] (GROSFILLEY, 2019).

Esta coleção reafirmou o interesse internacional pelos mercados internos africanos e o mercado de afrodescendentes pelo mundo, porém, a partir de outro lugar. Mesmo que acreditemos que o lançamento da coleção da Maison Dior não represente uma mudança na estrutura do eixo hegemônico vertical, Norte-Sul, que reforça a concentração de capital entre os blocos econômicos, vemos que mediante a apropriação cultural e simbólica, as tecnologias ancestrais africanas se mostraram eficazes, quando demonstraram ao mercado global que para que os países hegemônicos possam lucrar com este comércio, eles precisem atribuir protagonismos aos africanos ao longo da cadeia produtiva e portanto se faz preciso a participação de africanos na produção e venda dos tecidos com identidade africana, para que o produto seja legitimado e vendávelMediante o cenário do capitalismo exacerbado, ao invés da desestruturação e esvaziamento cultural e identitário africano, o tecido *Wax* para ser um produto de luxo, desejado e reconhecido mundialmente precisa estar atrelado às dinâmicas internas de comercialização e produção nos países do continente para ter sua identidade cultural africana evocada mundialmente. Este fato faz com que possamos perceber que os mecanismos de retomada da autoria tem sido eficazes, mantendo a Autoinscrição africana uma importante referência para que possamos compreender formas de (re)inventar e recuperar agências ao longo dos processos de hibridismos contaminados por inúmeras apropriações culturais e violências imbricadas no processo da comercialização de têxteis africanos.

Desta forma, a medida que consideramos a possibilidade de nos abrirmos para novas agências de pensamento, de produção e representação identitárias, devemos nos libertar das identidades políticas definidas pelas economias centradas em valores capitalistas e abrir caminhos que se enriquecem pelas identidades em política[97] e formas de Autoinscrição identitárias.

Em cada fio, uma origem étnica, unidos em mesma trama, deram origem a novos tecidos e histórias. Cada provérbio ou filosofia, representada em estampa, se uniram e se fundiram aos novos símbolos, adicionando etnicidades, ampliando suas

96 Pathé Ouédraogo é o estilista responsável por colocar o Wax na moda na África no final dos anos 1980 (BELLANAIJA, 2019).

97 “A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar decolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos de projetos de descolonização)” (MIGNOLO, 2007, p. 290).

consciências e nacionalidades. Na costura, a união de novos fluxos, que ora se conectaram com suas raízes e ora se transformaram em uma representação completamente nova, nos levou aos caminhos possíveis de libertação e enriquecimento em meio à diversidade. Neste jogo entre beleza e ancestralidade, pertencimento e hibridismo, a produção e comercialização têxtil mundial africana se dá e ecoa as Autoinscrições e as Escrevivências entre africanos e seus descendentes afro-brasileiros. Devemos preservar tecnologias ancestrais que se fazem presentes em nosso cotidiano, através das histórias contadas em tecidos, que nos reconectam com às memórias e práticas sociais, assim como nos apresentam as identidades (re)criadas na diáspora.

Glossário

1. PALAVRAS EM YORÚBÀ

Agbada: No cotinente africano trata-se de uma túnica que cobre roupas internas, sendo este um traje social. Vai até a altura do tornozelo. No Brasil, o nome Abadá, pode denominar um traje de vestir de uso social, assumindo tamanhos mais curtos até a cintura, ou como traje religioso, cujos comprimentos maiores e modelagens se remetam mais aos do cotinente africano, sendo eles com comprimentos que podem ir desde os joelhos até os tornozelos. Pode ainda se designar ao traje usado para a luta de capoeiristas ou ainda para referir-se ao conjunto de blusa e bermuda usados pelos associados aos blocos do carnaval de Salvador.

Ankara: pano. Nome genérico para o tecido, que pode ser usado para fazer vários estilos de roupas africanas. Designa o material, matéria prima. Palavra acompanhada de outras palavras que vão designar: I*Ankara Wax*I*,* tipo de cera estampado; I *Ankara Buba* I estilo de roupa que designa um traje completo que pode ser usado por homem (blusa e calça) ou mulher (blusa e saia); I*Ankara eleko*I, tecido engomado. I*Ankara nylon*I tecido que não é original, que parece plástico, uma termo que se aplica as cópias chinesas do Wax; I*Ankara pali eja*I expressão que expressão refere a textura da pele de peixe, quando relacionada ao tecido, designa um pano de estrutura mais rígida, de forma a transparecer que este não é eu pano original africano.

Asó Oke: Traje tradicional completo feito com o tecido *Ofi*, composto por uma camisola (*agbada*) e o chapéu (*fila*); ao vestir uma mulher, este traje se compõe por blusa (*buba*), saia (*iro*), xale ou faixa sobre o ombro (*ipele*) e turbante (*gele*). Deste traje completo tradicional se apresentam variações relativos aos usos e sentidos de acordo com os rituais que participam. São elas: I*Aso Ebi*I: variações do traje tradicional completo, usado de forma restrita às cerimônias especiais. Nestas situações as pessoas podem usar roupas feitas com o mesmo tecido, ou mesma estamparia, em uma cerimônia específica. Podemos dizer que é uma “roupa da família”, também usado por pessoas amigas, que dividem sentimentos em comum e que irão usar a mesma estampa, de forma coletiva em uma mesma uma cerimônia. I*Aso etu*I: roupa feita com a pele do animal. Roupa usada por caçadores. *Etu* significa animal.

Abidjan: Maior cidade da Costa do Marfim, foi capital deste país de 1934 até 1983 e ainda é considerada sua capital econômica.

Adire: Termo Yorubá que designa um tecido de algodão tingido naturalmente pelo uso das plantas índigo apresentando variações de coloração azul com estampas cujos padrões em cor branca são obtidos pelo processo de tingimento artesanal que utiliza uma costura (*tritik*), a fim de isolar uma determinada área de tecido evitando a absorção da tinta azul ou pela aplicação manual de pasta de mandioca (*adire eleko).* Feito no sudoeste da Nigéria por mulheres yorubás.

Adinkra: IAdinkraI Gana ou IAdingraI Côte d´Ivoire: Tecido fúnebre dos povos *Akan*, tecido tradicional de Gana, seu significado é Adeus e compõe a tradição de tecidos de homenagem com repertório iconográfico que apresentam as filosofias ancestrais que devem ser relembradas no cotidiano.

*Alaká: Palavra de origem fon do Benin, também refere-se a um n*ome antigo, usado por pessoas de origem Yorubá, na Nigéria. No Brasil, a palavra faz parte do vocabulário das religiões matrizes africanas, designada para identificar o Pano da Costa, também chamado de *alaká* africano.

Akan: São um grupo étnico *kwa* do Gana e Costa do Marfim. Incluem os *acuapens, aquiens, anins, axantes, baúles, assins, bonos, fantes, zemas*, etc. Do século XV ao XIX, dominaram a mineração de ouro e comércio de ouro na região. Sua cultura é dominante no Gana.

Ashanti ou *Asante:* Grupo étnico presente na república de Gana, é um subgrupo que compõem os povos *Akan*, que se estendem entre Gana e Costa do Marfim. Os *Ashanti,* ou *Asante*, compunham o Império *Axante*, Estado pré-colonial da África Ocidental.

Babalorixá: Pai dos segredos do *Orixá*; *Baba* = pai; *Olo* = segredo; *Orisà* = Orixá. Chefe espiritual e administrador da casa, responsável pelo culto aos orixás; Na Nigéria, o nome de quem cultua e cuida dos orisás é *Olorisa*.

Bambara: Grupo étnico e língua materna de povos que vivem no Mali e nos países vizinhos Burkina Faso, Costa do Marfim e Gâmbia.

Batik: Termo indonésio que designa tecido de algodão com padronagens definidas através do isolamento de áreas do tecido com uso da cera quente. Na técnica artesanal javanesa a padronagem do tecido era feita nas duas faces com aplicação da cera de abelha com técnica de uso de estilete (*canting*) ou com uso de carimbos de cobre (*caps*). Os batiks artesanais africanos são estampados em apenas uma de suas faces com carimbos de madeira e parafina quente.

Baule: Grupo étnico, bem como os *Ashanti* ou *Asante*, que fazem parte de um grupo linguístico maior, os *Akan*, que constituem 45% da população de Gana e 33% da população da Costa do Marfim. O povo *Baule* da Costa do Marfim tem forte tradição em máscaras.

Bazin: Tecido da África do Oeste, principalmente da região do Mali, do Senegal. É especialmente popular entre a população muçulmana que o usa em seu traje tradicional, o *Boubou*. É frequentemente comprado na cor branca e tingido artersanalmente.

Dogon: Civilização antiga do Mali, cuja cultura é rica em sua cosmologia, se apresentando nas vestimentas entre outras artes significativas que produzem.

Dozo: Casta dos caçadores.

Etu: Termo *Yorúbà* que designa Animal ou Galinha d´angola.

Ewá: O termo em *Yorúbà* designa beleza. *Ewa fun ara*: Beleza no corpo. Quando usada associado à roupa, significa que a composição de várias peças de roupa e acessórios trazem mais beleza para a pessoa.

Ewe owu: Folha de algodão.

Filá: Termo *Yorúbà* que designa adorno de cabeça, tipo de chapéu.

Haussa: Um dos maiores povos ou grupos étnico da Nigéria.

Iansã: Divindade africana cultuada no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representando as forças da natureza: vento e tempestades. Na Nigéria é cultuada com o nome de *Oya*, orisa feminino, mulher de *Sango*. A força de *Sango* está atrelado à *Oya*.

Ifá: Destino. Sistema de adivinhação de cinco a dez milhões de Iorubás na África e mais milhões de vizinhos africanos e seus descendentes no novo mundo. Sabemos tudo sobre a vida, passado, presente e futuro, com o jogo do Opele.

Igbele: Ficar em casa recluso. Ritual de recolhimento cristão

Igbo: Povo ou grupo étnico da Nigéria.

Ikoko: Pequeno jarro, recipiente de barro que armazena a tinta usada no tingimento de tecidos adire.

Ilê Asè Opo Afonjá: Casa religiosa fundada por Eugenia Ana dos Santos, conhecida por mãe Aninha, no ano de 1910, em Salvador. É o terreiro mais antigo que existe e que se torna uma referência para a fundação das demais casas de religião de matriz africana no Brasil. Tombada pelo IPHAN em 2000, como patrimônio arqueológico, etnográfico e paisagístico. Além dos espaços religiosos do conjunto arquitetônico abriga a escola Eugênia Anna dos Santos, a Casa do Alaká, onde se perpetua a tradição de tecelagem do Pano da Costa, e o Museu *Ile Ohun Lailai,* a Casa das Coisas Antigas.

Kano: Estado e cidade localizados no centro-norte da Nigéria.

Kente: O termo vem da palavra *Kenten*, que significa cesta, na língua *Ashanti* dos povos *Akan*, e se aplica devido a sua trama cuja padronagem se relaciona ao entrelaçamento dos fios e cores, feitos em algodão ou seda e cuja tessitura se compara ao traçado de uma cesta. Um outro significado para o nome dado na língua *Ewe*, se relaciona com as ações rítmicas alternadas, *ke* significa abrir e *te* pressionar. Estes tecidos são produzidos para o uso das realesas *Ashanti ou Axante* de Gana,

com tessitura de fios de ouro, o único metal que permite seu uso enquanto fio para tecelagem, e apresentam ambas faces com mesma padronagem. A predominância de cor deste tecido costuma ser o amarelo, como símbolo de riqueza, devido a sua relação com a realeza do Império *Ashanti.* Atualmente o termo se popularizou e também é chamado de *Kita*, quando se refere de forma mais genérica a este tipo de tecido com tramas entrelaçadas.

Kita: Tecido próprio dos povos *Akan* da Costa do Marfim, caracterizado pelas padronagens entrelaçadas em tramas de Rayon e lurex, cuja estampa se pode notar em apenas uma de suas faces.

Nana: Divindade africana cultuada no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representando a lama, o barro e o pântano, a energia dos mais velhos, simbolicamente representados pelos Avós. Em Yorubá seu nome é Nana Huuku, faz parte da mitologia relacionadas a Obaluye. Não é cultuada na Nigéria.

Nana Benz: Mulheres empreendedoras da cidade de Lomé, no Togo, que ao enriquecerem com o comércio interno dos tecidos *Wax*, construíram vilas luxuosas e importaram os primeiros automóveis alemães ao continente africano, os Mercedes Benz. Entre 1970 a 1980 estas comerciantes construíram um império têxtil que abrangia toda a África Ocidental, se tornando milionárias e bilionárias, de forma a representar um movimento de emancipação feminina. Suas descendentes são as Nanettes, filhas das Nanas Benz que fizeram seus estudos na Europa e retornam às Áfricas buscando desenvolver novas técnicas de vendas que possam proteger o comércio de têxteis africanos das apropriações culturais e disputas comerciais com a China.

Obi: Fruto indispensável para os diversos rituais do candomblé. Também conhecido como Noz de cola

Ofo: Encantamento.

Ofi: Tecido tradicional *Yorúbà*, também chamado de *Aso Oke.*

Ogum: Divindade africana cultuado no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, orixá da agricultura e da tecnologia. Na Nigéria seu nome é *Ogun*, um grande orisa do ferro e caçador.

Ojá: Termo afro-brasileiro que se remete ao torço ou turbante usado na cabeça. Palavra que faz parte do vocabulário de todo praticante de religiões de matrizes africanas no Brasil podendo também ser usado sobre a saia ou no ombro. Em *Yorúbà* a palavra que se refere ao turbante é *Gele*. Oja se define como mercado.

Oleku: Termo *Yorúbà* designado a um tipo de roupa.

Ore: Termo *Yorúbà* que designa sorte, ou forma de se desejar sorte a alguém

Osogbo: Capital do Estado de *Osun,* onde fica o rio *Osun.*

Owu: Algodão.

Oxalá: Divindade africana cultuada no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representando o pai de todos, o criador das cabeças. Na Nigéria é um grande orisa, cultuado com o nome mais comum de Obatalá, que significa dono da pureza.

Oxóssi: Divindade africana cultuado no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representando o caçador e dono da fartura. Na Nigéria seu nome é Osoosi, o caçador e irmão de Ogum.

Oxum: Divindade africana cultuada no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representando as cachoeiras e águas do rio. Em *Yorúbà* seu nome é Osun e se apresenta como um Orisa feminino e dá nome a um Rio no Estado da Nigéria.

Oyó: Cidade do orisa Xangô. Cidade fundada como capital do Império de *Oyo* em 1830. Atualmente é eu Estado da Nigéria, cuja capital é Ibadan.

SuperWax: Wax de qualidade superior caracterizado pela delicadeza de seu tecido, cuja gramatura é de 117g/m2, e por sua impressão em blocos tricolor, com efeitos craquelados. O *superWax* foi criado em 1973 por Mari Althuizen.

UniWax: Fábrica de tecidos *Wax*, sede da Vlisco na Costa do Marfim. Nesta sede, a padronagem das estamparias da Vlisco Holandesa, são redesenhadas ou ganham novas palestas de cores. Trabalham com matéria-prima do continente africano.

Xangô: Divindade africana cultuada no Brasil pelas religiões de matrizes africanas, representado pelo fogo e os trovões. Em *Yorúbà* seu nome é Sango, grande orisa cultuado na Nigéria, na cidade de Oyo.

Yorúbà: povo ou grupo étnico que fala língua Yorúbà. O culto dos Orixás é de origem do povo Yorúbà.

2. PALAVRAS EM INGLÊS

Branding: Conjunto de ações de gestão que apresentam um posicionamento, propósito e valores de uma marca.

Container: O termo tem origem na palavra contêiner ou contentor, é um equipamento usado para transportar carga.

Beautiful: Beleza.

Blocking ou Block Printing: É a arte de tingir e estampar tecidos através de carimbos de madeira esculpidos à mão. O *Block Printing* é uma técnica ancestral que deu origem ao processo de estamparia cilíndrica que conhecemos hoje. Nesse processo, o desenho da estampa é esculpido em um pedaço de madeira e carimbado ao longo de toda a extensão do tecido, em pedaços de cerca de 7 metros de comprimento. A ideia da estamparia cilíndrica que é utilizada pela indústria até hoje surgiu a partir desses tradicionais carimbos de madeira, que em meio à industrialização foram substituídos por grandes cilindros rotatórios como uma maneira mais rápida e eficiente para estampar grandes metragens de tecido. Algodão, linho e seda são os principais materiais têxteis utilizados pelos indianos, geralmente marcados por cores exuberantes e desenhos bastante tradicionais.

Dutch Design: Design holandês. Designa assinatura presente na barra de tecidos Vlisco que reforçam a origem e a assinatura do design do tecido como holandês.

Guaranted english Wax: A expressão significa “Garantia de *Wax* inglês”. Assinatura impressa na borda do tecido *Wax* feito Inglaterra pela marca ABC, busca identificar, legimitar e garantir o local de origem da impressão do tecido.

Guaranted Wax ABC made in England: A expressão significa “Garantia de *Wax* ABC feito na Inglaterra”. Assinatura impressa na borda do tecido *Wax* feito na Inglaterra pela marca ABC, que inicia com a assinatura *Guaranted english Wax* e depois passa a se posicionar com esta nova assinatura de forma a colocar seu logotipo atrelado à assinatura.

Guaranted Wax ABC made in Gana: A expressão significa “Garantia de *Wax* ABC feito em Gana”. Assinatura na borda do tecido *Wax* feito em Gana, na África. A partir de 2007 toda a produção feita pela ABC inglesa será translada para Gana, sendo sua assinatura e borda impressa modificada.

Guaranted Wax Julius Holand: A expressão significa “Garantia de *Wax Julius Holand*”. Tecido da marca inglesa *Julius Holand* desde o fim dos anos 90, que a partir de 2002, passa a operar na China perpetuando a lenda holandesa com sua borda assinada G*uaranted Wax Julius Holand.*

Holding: Empresa que mantém o controle majoritário de ações de um conjunto de empresas subsidiárias. Uma *holding* não produz bens e serviços, apenas controla as demais.

Jansen Holand guaranted Wax: A expressão significa “Garantia de *Wax Jansen Holand*”. A família Jansen, há 3 gerações vende *Wax* a Helmond, onde fica a sede da Vlisco. A fábrica que tinha o nome *´Jansen & Holand´* confiou a ABC inglesa vários desenhos de estamparia com menção da parceria através da borda assinada ‘*Jansen Holand guaranted wax’.* A borda ‘*jagger hell têxtil manchester england’* terá seus desenhos de estamparia transformados na China.

Look: Na moda se referencia ao visual, a roupa que vestimos e seus acessórios.

Made as ´Holand' ou ´hollander': A expressão significa “Feito como holandês” ou “holandês” sugerindo que o tecido tem proveniência da Holanda. Porém sua assinatura dúbia pode nos sugerir ser uma cópia Chinesa do *Wax* feito na Holanda.

Maxi Prints: Impressões de padrões com efeitos especiais de cores, como os gradientes (*degradeé*). Comum nos tecidos *Wax* com estampas políticas.

So: Então. Palavra do inglês muito usada no *Yorúbà* contemporâneo. Esta palavra se mescla entre outras de origem *Yorúbà* ao longo das falas cotidianas.

Wax: A palavra significa cera. Tecido batik de algodão industrial destinado aos mercados da África Oeste e Central. As estampas são impressas em ambas as faces do tecido através da aplicação da resina/cera antes do banho de tinta. Após a remoção desta reserva feita com a resina/cera, os padrões da estampa são impressos com carimbo na técnica de blocking.

Yorubaland: Palavra que designa a região cultural africana onde habita o povo *Yorúbà.* Compreende parte da Nigéria, de Togo e do Benim.

3. PALAVRAS EM FRANCÊS

Mon Mari est capable: Meu marido é capaz. Expressão criada pelas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas de tecidos, de forma a dar sentido às estampas. Este nome foi dado a uma estampa de alto preço, indicando o luxo e o status da família. A mulher que se apresenta em um evento social com esta estampa está exibindo para a sociedade a boa situação financeira do seu marido.

Si ti em sors, je sors: Se você sair, eu saio. Expressão criada pelas Kabiyesi Sangokunle Awurela of Africas de tecidos, de forma a dar sentido as estampas europeias sob estética africana. Este nome foi dado ao tecido, de forma a reforçar a igualdade entre homens e mulheres no casamento. Quando a mulher usa este tecido no encontro com o marido, está expressando que ela tem os mesmos direitos que ele, assim como, também poderá demonstrar uma decepção relacionadas às saídas do marido. Desta forma ela avisa ao marido, que se ele continuar tomando determinadas atitudes, ela poderá fazer o mesmo.

Veritable Wax anglais: A expressão significa “Verdadeiro *Wax* Inglês”. No fim dos anos 60, foi lançada a borda assinada ‘*veritable wax anglais’* cuja produção se dava nos países africanos francófonos.

Veritable Wax ABC fabrique a Gana: A expressão significa “Verdadeiro *Wax* ABC fabricado em Gana”. Assinatura na borda do tecido *Wax* feito em Gana, na África. A partir de 2007 toda a produção feita pela ABC inglesa será translada para Gana, sendo sua assinatura e borda impressa modificada.

La fetichose: A feiticeira.

Rapport: é uma palavra de origem francesa (rapporter), que significa “trazer de volta” ou “criar uma relação”. Na estamparia se refere a repetição organizada de figuras e símbolos. Ele será repetido de forma que não conseguimos perceber aonde começa e acaba a repetição, promovendo um encaixe perfeito dos elementos que compõe uma estampa.

4. PALAVRAS EM ESPANHOL

Jo mi llamo: Eu me chamo.

5. PALAVRAS INDÍGENAS BRASILEIRAS

Huni Kuin: Grupo étnico indígena sul-americano pertencente à família linguística pano que vive na divisa do Acre, no Brasil, com o Peru. Povo cujo corpo é coberto por uma rica tecelagem de tecidos de algodão com estampas que apresentam o grafismo Kene.

Ashaninka: Grupo étnico indígena sul-americano que vive no Estado do Acre, no Brasil, no Peru e na Bolívia. Povo cujo corpo é coberto por uma rica tecelagem de tecidos de algodão que levam tingimentos artesanais e grafismos variados.

Referências

AFP. **‘*Wax*’: tecido colorido cheio de atitude que conquista as passarelas**. Disponível em: https://istoe.com.br/wax-tecido-colorido-cheio-de-atitude-que-conquista-as-passarelas. Acesso em 6 jun. 2019.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Revista Mana**, v. 7, n. 2, p. 7-33, 2001.

ALCÂNTARA, Daniel. **As negras de ganho retratadas nas ilustrações feitas por Jean Baptist Debret na primeira metade do século XIX no Rio de Janeiro.** Disponível em: http://vitrinesdaveiga.wixsite.com/site/as-negras-de-ganho. Acesso em 5 abr. 2018.

ALVES, Denise. **Coleção Yasuke LAB Fantasma by: Emicida e Fioti**. Disponível em: https://modamakee.wixsite.com/cafecomleite/single-post/2016/11/01/Coleção-Yasuke-LAB-Fantasma-by-Emicida-e-Fioti. Acesso em 01 nov. 2016.

ANTUNES, Luis Frederico. **A vida social das Colchas e outros bens indo-portugueses: seus usos e valor para lá do comércio (séculos XVI-XVIII).** Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. São Paulo, Epub. vol. 26. 2018.

BAHIA. Secretaria de Cultura. IPAC. **Pano da Costa**. Salvador, 2012. Disponível em: http://www.ipac.ba.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/Pano-da-Costa.pdf. Acesso em 01 jun. 2019.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil: Obra completa 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BASTOS, Liliana Cabral; BIAR, Liana de Andrade. A análise de narrativa e práticas de entendimento da vida social. **Delta: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, v. 31, n.spe, p. 97-126, 2015. http://dx.doi.org/10.1590/0102-445083363903760077.

_____; SANTOS, William Soares (Orgs). **A entrevista na pesquisa qualitativa**. Rio de Janeiro: Quartet e Faperj, 2013.

_____. Contando estórias em contextos espontâneos e institucionais – uma introdução ao estudo da narrativa. **Calidoscópio**, v. 3, n. 2, p. 74-87, 2005.

BATISTA, Vera. Blog do Sevidor. **População negra movimenta R$1,7 trilhão no Brasil, revela pesquisa do Instituto Locomotiva**. Disponível em: http://blogs.correio braziliense.com.br/servidor/populacao-negra-movimenta-r17-trilhao-no-brasil-revela-pesquisa-do-instituto-locomotiva/ Acesso 14 nov. 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Referências para o desenvolvimento territorial sustentável.** CONFRAF/NEAD, 2003.

BELEI et al. O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. **Cadernos de Educação**. FaE/PPGE/UFPel. Pelotas [30]: 187 - 199, janeiro/junho 2008.

BELL, Allan**. Language style as audience design.** Language in Society, v. 13, n. 2, p. 145-204, 1984. https://www.jstor.org/stable/4167516

BIAR, Liana. “Realmente as autoridades veio a me transformar nisso”: narrativas de adesão ao tráfico e a construção discursiva do desvio. **Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem)** – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.

BISQUERRA, Rafael. **Metodología de la investigación educativa**. Madrid: La Muralla, 2004.

BRUGGEMAN, DANIELLE. **Vlisco: Made in Holland, adorned in West Africa, (re)appropriated as Dutch design**. Fashion, Style & Popular Culture. ArtEZ University of the Arts. Pensilvânia. Volume 4, Number 2, 2017.

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques ; SCHOUTHEETE, Marc de. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais**. 5.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1982] 1991.

BULLA, Gabriela; LODER, Letícia; GARCEZ, Pedro. **Práticas de pesquisa microetnográfica: geração, segmentação e transcrição de dados audiovisuais como procedimentos analíticos plenos.** DELTA vol.30 no.2 São Paulo jul./dez. 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____**. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2015.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: Uma Exploração das Hibridações Culturais.** São Paulo: Istituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro/Studio Nobel, 1995.

CARISE, Iracy. **África: Trajes e Adornos.** Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1991.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1954.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação de Letras e Cores, 2010.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Una Heterogeneidad no Dialéctica: Sujeito y Discurso Migrantes en el Perú Moderno**. Revista Iberoamericana, University of Pittsburg, v. LXII, p.176-177, 1996.

CRONBERG, A. **The story of Vlisco and real Dutch Wax: From Helmond to Accra to Paris and back again.** *In*: GERARDS, R.; SHO, S. M. (Eds). Vlisco Fabrics. Arnhem: ArtEZ Press, 2012.

CRUZ, Patrik. **Em ação, ONG exige cota para negros na São Paulo Fashion Week**. Disponível em: https://veja.abril.com.br/entretenimento/em-acao-ong-exige-cota-para-negros-na-sao-paulo-fashion-week. Acesso 10 de mai. 2019.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomas. **Joias de Criola:** Jewelery of the Brazilian Crioula. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1986.

DHARSONO; GUNTUR; SUGIHARTONO, Ranang A.; SUSANTO, Moh. Rusnoto. **Therianthropic Character in Garuda Statue and Relief**. International Journal of Recent Technology and Engineering (IJRTE) ISSN: 2277-3878, Volume-8, Issue- 1C2, May 2019.

DUBOIS, Laurent. **Luzes escravizadas: repensando a história intelectual do Atlântico francês.** Estudos Afro-asiáticos, v. 26, n. 2, p.331-354, 2004.

DU BOIS, W.E.B. **The Souls of Black Folk.** New York: Dover Publications, 1994.

DUSSEL, Enrique. **Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação.** Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016. https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100004

EICHER, Joanne. **Nigerian handcrafts textile**. Ilê-Ifé: University of ifé press, 1976.

EIRAS, Natália. **Moda afro: no centro de SP ou na internet, a negritude ganha força fashion.** Disponível em: https://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/8801/moda-afro-no-centro-de-sp-ou-na-internet-a-negritude-ganha-forca-fashion> Acesso em 20 de nov. 2015.

ERICKSON, F.; SHULTZ, J. **"´O Quando` de um contexto. Questões e métodos na análise da competência social"**. In: RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P.M. Sociolinguística Interacional. São Paulo: Edições Loyola, [1981] 2002.

FAIRS, Marcus. **Vlisco Fashion Exhibition at dutch design week**. Disponível em: https://www.dezeen.com/2013/10/23/vlisco-fashion-exhibition-at-dutch-design-week/. Acesso em: 23 de out. 2013.

FALCÓN, Gustavo; LOPES, Goya. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FREUD, S. **Group psychology and the ego, Civilization, Society and Religion**. Vol.12. Selected Works. Harmondsworth: Pengum, 1921/1991.

GÁ, Luiz Carlos; NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos.** Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 1993.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, mar./abr. 1995.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. São Paulo: Perspectiva,1989**.**

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador:** Saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONÇALVES, Ana Maria. **Na polêmica sobre turbantes, é a branquitude que não quer reconhecer o seu racismo**. Disponível em: https://theintercept.com/2017/02/15/na-polemica-sobre-turbantes-e-a-branquitude-que-nao-quer-assumir-seu-racismo/. Acesso em 15 de jan. 2017.

GROSFILLEY, Anne. **Wax & co.: Anthologie des tissus imprimés d'Afrique**. Espanha: Martinière (De La), 2018.

GUEDES, Maria Helena. **As Grandes Navegações!** Espírito Santo: Clube de autores, 2016.

GUERREIRO, Goli. **Terceira Diáspora Culturas Negras no Mundo Atlântico.** Salvador: Currupio, 2010.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologias qualitativas na sociologia.** 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: **Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. **Identidade e Diferença**: **a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

HIGHET, Juliet. **The Unspoken Language of Textiles**. Disponível em: https://www.omenkaonline.com/unspoken-language-textiles. Acesso em: 20 mai, 2016.

IBGE. **População chega a 205,5 milhões, com menos brancos e mais pardos e pretos.** Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores.html. Acesso em 27 de nov. 2017.

JÚNIOR, Cledisson Geraldo. **Território Encantado: O Devir Quilombola e a Cosmopolítica Afro-Indígena brasileira.** Mestrado (em Desenvolvimento Rural pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul) - Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2019.

JUNIOR, João Fortunato. **Discussões epistemológicas: As Ciências Humanas sob uma ótica interdisciplinar**. São Luis: Ed. UFMA, 2016.

KNOWLES, Andy. **Champions of Design: Vlisco.** Disponível em: https://www.campaignlive.co.uk/article/champions-design-vlisco/1171214. Acesso em: 19 fev. 2013.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. **Narrative Analysis: oral versions of personal experience.** *In*: HELM, June (Ed.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967.

_____. **Language in the inner city:** studies in the Black English Vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LADEIRA, Wânia Therezinha. **Teoria e métodos de pesquisa qualitativa em sociolinguística interacional.** Revista de Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 43-56, 2007.

LARAIA, Roque de Barros**. Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

LEENHARDT**,** Jacques; TITAN JR, Samuel. (Orgs) **Seydou Keita.** São Paulo: IMS, 2018.

LODY, Raul. **O povo de santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

_____. **Moda e História: As indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo: Senac, 2015.

LOURENÇO, Nelson. Globalização, gestão e dinâmicas de desenvolvimento regional e local. **Mulemba Revista Angolana de Ciências Sociais**, v. 4, n. 8, p.1-11, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/mulemba/203. Acesso em 28 nov. 2020.

MACHADO, Paula Sandrine; SOARES, Lissandra. **"Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social**. Revista Psicologia Política, v. 17, n. 39, p. 203-219, 2017.

MACK, John; Picton, John. **African Textiles**. Londres: Trustees of the British Museum by British Musseum Publications, 1989.

MASCARENHAS, A. O. **Etnografia e cultura organizacional: uma contribuição da antropologia à administração de empresas**. Revista de Administração de Empresas, v. 42, n. 2, p. 88-94, 2002.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Estudos Afro-Asiáticos, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001. https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007.

MEDEIROS, João Luiz. Elementos de análise para a construção de identidade. *In*: _____ (org). **Identidade em movimento:** nação, cyber espaço, ambientalismo e religião no Brasil Contemporâneo. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

MICHETTI, Miqueli. **Moda brasileira e mundialização.** São Paulo: Annablume, 2015.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008.

_____. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas: Sobre conhecimentos, educações e pós-colonialismo.** In: VII Seminário Internacional As redes educativas e as tecnologias: movimentos Sociais e Educacão. PROPED/UERJ. Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Pedagogia das encruzilhadas**. Revista Periferia, v. 10, n. 1, p. 71 - 88, 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA DE PORTUGAL; INSTITUTO CAMÕES. **Lenços & Colchas de Chita e Alcobaça**. Lisboa: GRI, 2001.

MINISTÉRIO DA SAÚDE; Conselho nacional de Saúde. **Resolução Nº 466, De 12 De Dezembro De 2012.** Disponível em: https://www.bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/cns/2013/res0466_12_12_2012.hmtl. Acesso em 10 de abr. 2019.

MORAES, Reginaldo C. **Neoliberalismo - de onde vem, para onde vai?** São Paulo: Senac, 2001.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Graziela. **A tendência do pesponto**: detalhe que faz toda a diferença. Disponível em: https://www.estilodepoisdos40.com/pesponto-detalhe-que-faz-toda-diferença. Acesso em 19 de dez. 2019.

NASCIMENTO, Jorge Márcio do. Suporte vivo: uma abordagem sobre as origens e significados das marcas nos corpos dos negros. **TCC (Escola de Arquivologia, no Centro de Humanas – CCH)** - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNI RIO, Rio de Janeiro, 2004.

NASHOU. **Website institucional – African Fashion Design**. Disponível em: https://africanfashiondesign.wordpress.com. Acesso em 10 de abr. 2019.

NUNES, Tailane Santana. **Pan-africanismo e libertação. A luta anti-colonial de Abdias Nascimento.** Revista Idealogando, v. 2, n. 1, p. 221-226, 2018.

OGIEMWONYI, Isoken. **Dior Cruise 2020 Promotes African Fashion: An Elaborate Hoax or Well-Intentioned Message Gone Away?** Disponível em: https://www.bellanaija.com/2019/05/dior-cruise-2020-promotes-african-fashion-an-elaborate-hoax-or-well-intentioned-message-gone-awry/ Acesso em 2 de mai. 2019.

OLIVEIRA, Talita. **‘Para uma aula qualquer, há um professor qualquer´: performance identitár ia, envolvimento e construção da factualidade em narrativas institucionais.** Revista Intercâmbio, v. 21, p.118-138, 2010.

PACCE, Lillian. **Isaac Silva homenageia a primeira travesti negra do Brasil.** Disponível em: https://www.lilianpacce.com.br/desfile/issac-silva-homenageia-a-primeira-travesti-nao-indigena-do-brasil/. Acesso em 27 jul 2018.

PINA, Cíntia. **Taj Mahal: Uma das sete maravilhas do mundo moderno***.* Disponível em: https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/taj-mahal/. Acesso em 3 abr. 2019.

PINHO, Osmundo Araújo; SANSONE, Lívio. **Raça**: **novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

REIS, Liana Maria. **Negro na Rua de Marilene Nogueira da Silva**. Disponível em: www.variahistoria.org/s/07_Reis-Liana-Maria.pdf. Acesso em 5 abr. 2018.

RIBEIRO, B.T.; GARCEZ, P. M. **Sociolinguística Interacional.** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

RIBEIRO, Darcy. Sobre a mestiçagem no Brasil. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Ed. Estação Ciência/EDUSP, 1996.

ROBERTSON, Roland. **Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity.** *In*: Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson (eds.), *Global modernities*. Londres, Sage Publications, pp. 25-44. 1995.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhas**. *In:* Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

RVB MALHAS. **Moda afro-brasileira: a beleza do empoderamento**. Disponível em: http://www.rvbmalhas.com.br/blog/moda-afrobrasileira-a-beleza-do-empoderamento/. Acesso em: 26 de setembro.

SAMPAIO, Paulo. **Promotora quer cota para negros em desfiles.** Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1204200909.htm. Acesso 10 de mai. 2019.

SCHWART, B**. Conservatism, nationalims and imperialism**. *In*: DONALD, J.; HALL, S. (Orgs). Politics and Ideology. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

SERRA, Ordep J. Trindade. **O Simbolismo da cultura**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991.

SILVA, Alberto da Costa e. **Das mãos do Oleiro:** aproximações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

TEIXEIRA, Mariana Eliane. **Ecos do Nacionalismo Italiano – Os sentidos da italianidade em Juiz de Fora (1878 – 1922).** Tese (Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, Belo Horizonte, 2016.

TORRES, Heloisa Alberto. **Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana**. Tese (Doutoramento em Antropologia e Etnologia pela Faculdade Nacional de Filosofia) - Universidade do Brasil UFRJ, Rio de Janeiro, 1950.

VANEL, Éléonore**. Togo: les "Nanettes", princesses du Wax**. Disponível em: http://www.france24.com/fr/20190927-reporters-togo-nanettes-princesses-Wax-nana-benz-tissu-textile-afrique-mode-couture-dior. Acesso em 27 set. 2019.

VASANTKUMAR, N.J.C. **Syncretism and Globalization**. Paper para "Theory, Culture anda Society", 10th Conference, 1992.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Currupio,1981.

VIDAL, Julia. **O africano que existe em nós, brasileiros:** design e moda afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Babilônia Cultura Editorial; Fundação Biblioteca Nacional. 2014.

VLISCO. **Website institucional**. Disponível em: https://www.vlisco.com. Acesso em: 10 de nov. 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

YAMAME, Laura. **Exposição África Africans**. Disponível em: http://www.textilia.net/materias/ler/textil/processo-e-tecnologia/exposicao_africa_africans. Acesso em 25 mai. 2015.

Apêndice I – Roteiro para as entrevistas

Nome:

País em que nasceu?

Qual é a sua profissão?

Onde trabalha?

Há quanto tempo vende tecidos?

Aonde você vende? Já vendeu em outros luares?

Para quem você vende?

Quais tecidos você comercializa?

Você sabe onde estes tecidos são produzidos? Onde são comercializados?

Você sabe como é o processo de criação de estamparia / produção / tingimento deles? (pedir informações mais detalhadas sobre tecidos *Ofi*/Pano da Costa e *Wax*)

Quais são as facilidades e as dificuldades na comercialização de tecidos?

O que os tecidos ou roupas africanas representam?

Os tecidos que você vende contam histórias? O que elas representam social e culturalmente?

Quem são os compradores deste produto? Por que eles compram? Como eles se identificam racialmente?

Anexo I – TCLE Da Pesquisa



Centro Federal de Educação
Tecnológica Celso Suckow da Fonseca,
CEFET/RJ, Brasil.

NOME DO SERVIÇO DO PESQUISADOR
Pesquisador Responsável: Julia Vidal dos Santos Borges
Endereço: Rua Marmando Dubois Ferreira 191. CEP: 22 – Juiz de Fora – MG
CEP: 22753-130. Itanhangá. Rio de Janeiro.
Fone: (21) 981260404
E-mail: julia@juliavidal.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Sr. (a) está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa "**A COMERCIALIZAÇÃO DE TECIDOS E ESTAMPARIAS ÉTNICAS COMO VEÍCULOS DE IDENTIDADES HÍBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO BRASIL**". Neste estudo pretendemos compreender como a comercialização de tecidos e estamparias étnicas provocam a incorporação de elementos culturais e identitários dedicados a (re)valorizar a cultura e a identidade afro-brasileira.

O motivo que nos leva a estudar o assunto é possibilitar despertares de consciência das identidades presentes em tecidos africanos e afro-brasileiros e suas possíveis contribuições enquanto patrimônio cultural. Buscamos unir as pontas do setor privado ao público e com a elaboração de políticas públicas que possam garantir direitos sociais em especial no setor da cultura, geração de renda e educação.

Para este estudo realizaremos entrevistas aprofundadas com os entrevistados escolhidos. Este tipo de entrevista consiste em encontros físicos ou virtuais, que podem acontecer na frequência de 1 a 3 encontros onde através de instrumento de gravação de áudio serão gravadas as conversas que posteriormente serão transcritas e apresentadas anexadas ao projeto. Como cuidados relativos aos entrevistados, levamos em conta as definições dos Comitês de Ética em Pesquisa (CEP), respeitando a resolução CNS nº 466/12, que visa a assegurar os direitos e deveres

que dizem respeito aos participantes da pesquisa, à comunidade científica e ao Estado. Desta forma no que tange ao respeito a “autonomia individual”, foi elaborado este termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE - documento no qual é explicitado o consentimento livre e esclarecido do participante. Também adotarei métodos para manter a identidade do entrevistado em sigilo, sendo sua fala referenciada no texto da pesquisa como “administrator”, ou seja, seu nome não aparecerá transcrito no texto. Adotei o critério de identificação por categorias institucionais, relacionadas seu desempenho profissional no comércio de tecidos. Também serão mantidas em sigilo, todas as falas que me forem confidenciadas junto ao pedido de que seja desligado o gravador de áudio, ou me sejam contadas como confidenciais e, portanto, não farão parte da transcrição apresentada em anexo.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido (a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido pelo pesquisador

A pesquisadora envolvida na produção da dissertação em questão chama-se JULIA VIDAL DOS SANTOS BORGES, e com ela poderá manter contato pelo telefone: 21981260404 ou e-mail: julia@juliavidal.com.br.

Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão.

O (A) Sr (a) não será identificado em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, no Centro LOCAL DO ESTUDO e a outra será fornecida a você.

Eu, _____, portador do documento de Identidade _____ fui informado (a) dos objetivos do estudo “**A COMERCIALIZAÇÃO DE TECIDOS E ESTAMPARIAS ÉTNICAS COMO VEÍCULO DE IDENTIDADES HÍBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO**

BRASIL", de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Rio de Janeiro, 20 de maio de 2019

_____Nome

Assinatura participante Data

_____Nome

Assinatura pesquisador Data

_____ Nome

Assinatura testemunha Data

Anexo II – Termo de consentimento de divulgação do nome do entrevistado



Centro Federal de Educação
Tecnológica Celso Suckow da Fonseca,
CEFET/RJ, Brasil.

Pesquisador Responsável: Julia Vidal dos Santos Borges
Endereço: Rua Armando Dubois Ferreira 191. CEP: 22753-130. Itanhangá. Rio de Janeiro.
Fone: (21) 981260404
E-mail: julia@juliavidal.com.br

TERMO DE CONSENTIMENTO DE DIVULGAÇÂO DO NOME NA ENTREVISTA JUNTO A PESQUISA "TECIDOS QUE FALAM E VIAJAM: TEXTEIS AFRICANOS COMO VEICULOS DE IDENTIDADES HIBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO BRASIL"

Mediante o convite como voluntário a participação da pesquisa de dissertação "TECIDOS QUE FALAM E VIAJAM: TÊXTEIS AFRICANOS COMO VEÍCULOS DE IDENTIDADES HÍBRIDAS (RE)VALORIZADAS NO BRASIL", o entrevistado _____ _____ portador do documento _____ Residente em _____ _____ _____ profissional _____ _____, doravante intitulado Entrevistado, solicita e permite a divulgação de seu nome na presente pesquisa acadêmica, assim como em seus possíveis desdobramentos em artigos acadêmicos, entrevistas e cursos, elaborados por Julia Vidal dos Santos Borges, Portadora do documento de identidade 10835319-4, residente em R. Armando Dubois Ferreira 191, Itanhangá, profissional de educação e design de moda, doravante intitulada Pesquisadora.

Fica acordado a partir do presente documento a divulgação do Nome de _____

através do nome público _____todas as vezes que a pesquisadora citar sua fala, seja em suas entrevistas públicas, seja em artigos e ao longo da pesquisa de dissertação. Desta forma no que tange ao respeito a “autonomia individual”, foi elaborado este documento a fim de autorizar a publicação do nome do Entrevistado.

Para participar deste estudo o Entrevistado não teve nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. A sua participação é voluntária e os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou material que indique sua participação, será liberado a partir desta permissão.

Declaro que concordo em participar desse estudo.

Rio de Janeiro, 05 de outubro de 2020

_____

Nome Assinatura participante

_____

Nome Assinatura pesquisador