UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Programa de Qualificação Institucional - CAPES
(PQI UNEB/FAUUSP)

ANA BEATRIZ SIMON FACTUM

Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro

São Paulo
2009

ANA BEATRIZ SIMON FACTUM

Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro

Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração:
Design e Arquitetura

Orientadora: Profa. Dra.
Maria. Cecília Loschiavo dos Santos

São Paulo
2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: anabiasimon@uol.com.br

Catálogo da Publicação
Biblioteca da Pós-Graduação
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

F142j Factum, Ana Beatriz Simon
Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design
de jóias brasileiro / Ana Beatriz Simon Factum. --São Paulo, 2009.
335 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) -
FAUUSP.
Orientadora: Maria Cecília Loschiavo dos Santos

1.Design (História) - Brasil 2.Jóias 3.Escravidão 4.Miscigenação
5.Relações de gênero 6.Relações étnicas e raciais I.Título

CDU 7.05(091)(81)

FACTUM, A. B. S. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro.** Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Às mulheres negras por minha profunda admiração a sua competência em vencer os processos de exclusão pelo seu trabalho e fé. E por preservarem o legado das mulheres africanas, que sempre souberam amalgamar beleza e elegância com coragem e trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de vida Ulysses Factum por sempre apoiar todos os meus projetos, mesmo que lhe exija enorme sacrifício e as minhas tão amadas filhas Amanda e Clarissa, que constantemente são privadas dos cuidados maternos, mas, apesar disto torcem sempre pelo êxito dos trabalhos realizados pela mãe. Como designer, elas são meu melhor projeto.

Aos meus pais Laudice e Roberto Simon por tudo que fizeram por mim e por ainda continuarem fazendo, sem eles seria, literalmente, impossível estar aqui. E aos meus irmãos Roberto e Ana Cristina por sempre estarem na torcida da caçula da família e, em nome dos meus trabalhos acadêmicos, vivem me poupando de inúmeras obrigações familiares.

A Professora Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos, minha orientadora dos estudos de doutorado e da vida, muito mais do que mestra, é amiga, a vida nos uniu para realizarmos o sonho de diminuir as diferenças sociais do nosso país através da capacidade propositiva do design.

A minha ex-colega da UNEB e amiga Mônica Tavares que ao retornar do seu processo de doutoramento, tratou logo de elaborar e implantar o projeto PQI-CAPES UNEB/FAU-USP para oportunizar a qualificação de seus colegas do curso de Desenho Industrial, absolutamente apoiado pelo colega, amigo e na época Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação Manoelito Damasceno, foram eles os responsáveis iniciais, pela oportunidade de ter realizado minha pós-graduação na USP, uma das melhores universidades da América Latina, quicá do mundo. Dando continuidade ao projeto, devo apontar os esforços do gerente da pós-graduação Professor Edgard Lira sempre solícito as nossas necessidades.

Aos meus colegas e amigos da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, especialmente os que trabalham na INCUBA – UNEB/UNITRABALHO, Ronalda Barreto, Alessandra Azevedo, Clélia Dantas, Maria Geovanda, Eduardo Nunes, Maria Eliza e todos os meus amigos e amigas dos empreendimentos econômicos solidários incubados pela oportunidade de construção conjunta de um projeto que prova o poder do design de gerar propostas, planejar, realizar projetos e produtos servindo de demonstração e argumento de como se deve viver de maneira sustentável e socialmente responsável. Em especial a CAMAPET – Cooperativa de Coleta Seletiva, Processamento de Plástico e Proteção Ambiental por ter oportunizado a Universidade do Estado da Bahia através do curso de Bacharelado em Desenho Industrial desempenhar seu papel social de aplicação do conhecimento acadêmico produzido na solução de problemas emergentes que afligem a comunidade em que está inserida, implantando em parceria a fábrica de jóias com reuso das embalagens de PET, a CAMAPET BIJU, recebendo auxílio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq/Edital 18/2005, onde tudo começou.

Ao meu amigo, colega de doutorado e ex-colega de instituição Paulo Souza por ter compartilhado todas as angústias e alegrias desse processo. Porém, o mais importante foi sonharmos com a possibilidade de um ensino de excelência para o design na Bahia e por continuarmos não medindo esforços para sua realização.

Aos professores e funcionários da USP e da FAU-USP que de alguma forma contribuíram nessa caminhada. Em especial, ao Professor Dr. Luiz Américo de Souza Munari pelos

valiosos conhecimentos filosóficos, e principalmente, pela grande contribuição dada a minha pesquisa em diversas situações, na banca de qualificação do mestrado, na banca de passagem, na banca de qualificação do doutorado, na sala de aula e nos papos do cafezinho do Abraão.

Aos professores que participaram das minhas diversas bancas examinadoras Profa. Dra. Mirian Mirna Korokolvas, Prof. Dr. João Spinelli e a Profa. Dra. Marizilda Menezes pelos valiosos comentários e sugestões.

Aos grandes amigos e amigas que conquistei na cidade de São Paulo, que adotei como minha segunda naturalidade, Valéria Contessa, Rodrigo Bouffleur, Ana Célia Leitão, Manoel da Coopamare, Rosane Muniz, Luciana Coin, Alessandro Faria e muitos outros tão queridos quanto os aqui nominados. A COOPAMARE por sempre nos acolher de braços abertos, nos ensinar com suas práticas coletivas de cooperação, sempre baseadas na solidariedade. E por nos dar exemplos de construção de caminhos para vencer a exclusão.

Ao Museu Carlos Costa Pinto por sua grande colaboração no desenvolvimento desta tese, disponibilizando para registro fotográfico o seu acervo de jóias escravas. A Diretora Mercedes Rosa e a Diretora Adjunta Bárbara Santos por não ter medido esforços para que o referido trabalho lograsse êxito. E em especial á museóloga Simone Trindade pela sua inestimável ajuda, sempre acompanhada de uma inigualável simpatia e boa vontade. Também foi de fundamental importância todo apoio que recebemos da museóloga Ana Maria Azevedo e de todo o corpo de funcionários desta organização, que tanto orgulha nossa Bahia.

Aos meus queridos amigos, ex-alunos e excelentes designers gráficos Carlo Freitas e Carolina Garrido responsáveis pelo excelente projeto gráfico desta tese, eles são exemplo de competência projetual e retidão de caráter, casal 20, com certeza. E ao meu também querido amigo e ex-aluno Antônio Barbosa pela elaboração do *abstract*.

Aos meus alunos e alunas que ao longo dos meus 23 anos de docência em design sempre me ensinaram muito mais do que eu a eles e pela oportunidade de sempre estar a beber da fonte da juventude.

RESUMO

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro**. 2009. 335 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Esta tese é uma investigação sobre a joalheria escrava na Bahia dos séculos XVIII e XIX, retrocedendo ou avançando no tempo quando necessário à melhor compreensão do fenômeno. Contribui para o aprofundamento e ampliação dos conhecimentos relativos à história do design no Brasil, no que se refere aos objetos classificados como afro-brasileiros, que são fruto da complexa relação senhor-escravo materializada na forma, na função e no significado do seu design. Adicionalmente, colaborou-se com os estudos da historiografia da escravidão em geral, com foco na participação negra no processo de formação da cultura material brasileira.

Palavras chaves: história do design, jóia, escravidão, mestiçagem, relações de gênero, relações étnicas e raciais.

ABSTRACT

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Slaves jewelry from the State of Bahia: the historical construction of the Brazilian jewelry design.** 2009. 335 p. Thesis (Doctoral) – Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Paulo, 2009.

This thesis consists of an investigation about slave Brazilian jewelry in Bahia, in the Eighteenth and Nineteenth centuries. In order to provide the best understanding of the phenomena, it goes back and further in time, as it turns out to be necessary. It contributes to both deepen and widen the knowledge on the history of design in Brazil, in relation to the objects classified as Afro- Brazilian, which are an outgrowth of the complex relation between masters and slaves, materialized in the shape, function and meaning of their design. Moreover, it intends to contribute to the studies of slavery historiography in general, focusing on the participation of black people in the building process of Brazilian material culture.

Key words: History of design, Jewel, slavery, miscegenation, gender relations, ethnic and racial relations.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO	25
1.2 OBJETO	26
1.3 OBJETIVOS	29
1.3.1 OBJETIVO GERAL	29
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	30
1.4 HIPÓTESES	31
1.5 METODOLOGIA	33
1.6 LIMITAÇÕES DA TESE	49
1.7 ORGANIZAÇÃO GERAL DA TESE	51

CAPÍTULO II – HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	57
2.2 INDO À ÁFRICA.....	63
2.3 OBJETOS ARQUEOLÓGICOS	89
2.4 OBJETOS AFRO-BRASILEIROS	98
2.5 AFRODESIGN.....	108

CAPÍTULO III – JÓIA ESCRAVA: PRIMÓRDIOS DO DESIGN MESTIÇO - PERMEABILIDADES

3.1 A JÓIA ESCRAVA COMO OBJETO DO DESIGN.....	123
---	-----

3.2 OBJETO HÍBRIDO: JÓIAS CRIOULAS COMO MATERIALIZAÇÃO DA MESTIÇAGEM.....	133
3.3 ARTÍFICES DA JOALHERIA ESCRAVA: BRANCOS OU NEGROS?	175
3.4 OURIVESARIA: AS TÉCNICAS DE CONFECÇÃO DA JÓIA ESCRAVA.....	182

CAPÍTULO IV – JOALHERIA ESCRAVA: DESIGN DE RESISTÊNCIA - IMPERMEABILIDADES

4.1 DESIGN DE RESISTÊNCIA: CONSTRUINDO UM CONCEITO	203
4.2 JÓIAS DE CRIOULAS: QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA	209
4.2.1 ENTRE AS MULHERES NEGRAS: AS RELAÇÕES INTRA-GÊNERO, INTRA-RAÇA E AS JÓIAS.....	214
4.2.2 MULHERES NEGRAS E MULHERES BRANCAS: AS RELAÇÕES INTRA-GÊNERO, INTER-RAÇA E AS JÓIAS.....	245
4.2.3 MULHERES NEGRAS E HOMENS BRANCOS: AS RELAÇÕES DE GÊNERO, RAÇA E AS JÓIAS.....	250
4.2.4 MULHERES NEGRAS E HOMENS NEGROS: AS RELAÇÕES DE GÊNERO, INTRA-RAÇA E AS JÓIAS.....	255

CAPÍTULO V – CONCLUSÃO.....263

REFERÊNCIAS

ANEXOS I – FICHAS DAS JÓIAS

ANEXOS II - DOCUMENTO I

I

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO

O interesse em pesquisar a joalheria escrava baiana nasceu a partir da leitura de um artigo da designer de jóias, Virginia Moraes¹⁻¹, intitulado “**A Joalheria Baiana do Século XIX**”, que suscitou em mim a seguinte reflexão: sou uma mulher brasileira e baiana; sou designer de jóias e professora de design; nasci em Salvador, a segunda cidade mais negra do mundo; a escravidão no meu país durou 300 (trezentos) anos, o mais longo período de escravidão do mundo. Então, se eu sou mulher, se eu sou designer de jóias e professora de design, se pesquiso sobre história do design e se minha cidade é negra... Eu devo mostrar ao mundo a grande contribuição africana para a história do design e para a história da cultura material brasileira. Para mim, a joalheria escrava baiana é um dos melhores exemplos desta contribuição porque mostra como os objetos representam ideologias, relações de poder, questões de gênero e raça, etc., então, significa design hoje, ontem e sempre.

Vale esclarecer a escolha do título e subtítulo desta tese, *Joalheria Escrava Baiana*

1 ¹ Disponível em: <http://www.joiasdobrasil.com/opiniaio/index.htm>. Acessado em: 12/10/2005.

deve-se ao fato do objeto de estudo ser, tradicionalmente, assim designado, além de que existe outra atribuição de nome para estes artefatos: “Jóias de Crioulas”. Mas, deu-se preferência ao primeiro por contemplar o local de origem do objeto de pesquisa, considerando esta identificação como um fator importante para compreensão do fenômeno, aqui estudado.

Quanto ao subtítulo “A Construção Histórica do Design de Jóias Brasileiro”, o termo construção histórica foi eleito para exprimir que o objeto de estudo é produto do longo tempo, do tempo histórico, entendendo que sua existência só foi possível devido a um longo período de convivência entre culturas diversas. Considera-se, assim, que o Brasil, devido a sua condição de colônia, só se constitui enquanto nação através deste processo de vasta extensão temporal, tanto em relação aos aspectos políticos e econômicos, mas, principalmente, no que diz respeito à consciência coletiva de sentir-se um povo. Pode-se também afirmar que os objetos, para serem adjetivados como brasileiros, precisam estar vinculados ao surgimento consciente de enxergá-los brasileiros. Esta questão será paulatinamente problematizada ao longo desta tese.

1.2 OBJETO

As jóias das ‘crioulas baianas’¹⁻² confeccionadas nos séculos XVIII e XIX consistem em uma coleção de peças de joalheria, tais como: colares, pulseiras, argolas ou brincos, anéis, pencas de balangandãs¹⁻³ e outros. Hoje, esses adornos são exemplares de museus, apresentados como um tipo muito particular de joalheria.

2 ¹ Segundo Reis (2003, p.23): “A população da cidade dividia-se, segundo sua origem, em brasileiros, africanos e europeus. [...] Mas havia também diferentes cores entre os nascidos no Brasil: o negro, que se chamava crioulo; o cabra, mestiço de mulato com crioulo; o mulato, também chamado pardo; e o branco”. Portanto, crioulas são as negras nascidas no Brasil.

3 ¹ Balangandãs - ornamento de metal em forma de figa, fruto, animal etc., que, preso a outros, forma uma penca usado pelas baianas em dias de festa; serve também como objeto decorativo, lembrança ou, se miniaturizada, jóia ou bijuteria; berenguendém [No passado era usado especialmente na festa do Senhor do Bonfim, em Salvador, pendente da cintura ou do pescoço das afro-brasileiras, e constituía amuleto contra o mau-olhado e outras forças adversas.]. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=Balangand%E3>. Acessado em 29/08/2004.

Investigar a joalheria escrava baiana traz em seu bojo uma série de pautas que desafiam, hoje, os pesquisadores da área de história do design e de estudos em design no Brasil e no mundo. Isso ocorre pois essas jóias eram ornamentos de uso exclusivo das mulheres negras ou mestiças, sob a condição de escravas, alforriadas, ou libertas. Esta destinação específica, associada a outras proposições, impõe a consideração de assuntos emergentes na área do design, que são:

- A história do design do mundo europeu, que se pretende universal, não possui parâmetros que dêem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas de países como o Brasil. É necessário e urgente incorporar à História do Design novo material, das regiões menos desenvolvidas economicamente do mundo, bem como das classes subalternas, das mulheres e das etnias historicamente discriminadas, como é o caso de índios e negros.
- Já se reconhece o quanto o entendimento das relações de gêneros pode contribuir para o estabelecimento de novas práticas projetuais entre os designers, além da tarefa inadiável de re-escrever ou escrever a história do design, contemplando a participação da mulher, quase sempre ignorada, tanto como usuária e mais ainda, quanto como projetista.
- É fato o uso das diferenças biológicas, como as de sexo e raça, para justificar a naturalização das diferenças sociais. A existência de jóias confeccionadas para uso exclusivo das mulheres negras nos leva a conjecturar sobre a possibilidade de estas jóias significarem uma manutenção, ou melhor, uma re-construção de identidade cultural para suas usuárias. Mas, nos leva também a constatar um processo de racialização dos objetos, devido ao direcionamento de usuários, já que as mulheres brancas não usavam o mesmo tipo de jóia. Pretende-se investigar como os objetos de adorno foram utilizados para estabelecer diferenças de gênero e raça na história do design, no sentido de provocar uma reflexão sobre as atuais práticas de projeto que, consciente ou inconscientemente, perpetuam os objetos como símbolo de desigualdade entre os sexos e os povos (raça/etnias).

- Como o colonialismo, suas ideologias e relações de poder, influenciam sobre na forma como os artefatos são entendidos na era pós-colonial, ou seja, o impacto que as relações de poder do colonialismo têm sobre a interpretação dos objetos. Para isso, são evidenciadas questões de igual importância e urgência em diversos campos acadêmicos, sendo que esta pesquisa se concentra no campo da cultura material e mais especificamente, na área da história do design.
- Hibridismo cultural - estas jóias são frutos deste fenômeno, enquanto objeto em si resultam de um processo de permeabilidade cultural. São híbridas na sua aparência, nas técnicas de feitura, na mistura de heranças culturais diversas, e, por isso, não podem ser classificadas como jóias européias ou jóias africanas. Trata-se de adornos com características de difícil classificação estilística, com contribuições do barroco, rococó, neoclássico, com um arranjo e concepção formal africanos, possibilitando classificá-los como jóias afro-brasileiras.
- Design de resistência - a revisão historiográfica da escravidão brasileira é uma realidade iniciada desde a década de 80 do século XX, sabendo-se, hoje, que ela não existiu sem uma intensa resistência por parte dos negros e das negras escravizados. A jóia escrava no seu significado de uso resulta em um processo de impermeabilidade cultural, de resistência negra ao sistema escravocrata. Ao portar essas jóias, a mulher negra ou mestiça, escrava, alforriada ou liberta, simbolizava a manutenção de sua cultura (mesmo que adaptada), a preservação de sua auto-estima e, principalmente, sua resistência à condição de mercadoria.

Pelo exposto, é possível verificar as inúmeras questões que envolvem o objeto de estudo “Jóias Escravas” e o quão estão imbricadas, impondo o desenvolvimento de níveis de investigação que cumpram a complexa tarefa de reconhecer modos complementares de conhecimento. Ou seja, a história do design necessita dialogar com um corpo amplo de disciplinas, tais como

antropologia, sociologia, psicologia cognitiva, etc., tal como argumenta Jonathan Woodham ¹⁻⁴ ao tratar da história do design na Inglaterra:

Há o reconhecimento de sua relação potencial com campos como antropologia social e estudos em cultura material, temas de gênero, teoria e história social e cultural, a história de negócios e economia, indústria e políticas, até mesmo, geografia social e cultural. Alguns podem questionar que isto representa uma posição de incerteza e de uma clara falta de programa de trabalho e identidade. Eu veria tais relacionamentos como centrais para muitas áreas de debate, repleto de possibilidades, oferecendo influência potencial e esclarecimento transversal há um amplo espectro de empreendimentos acadêmicos.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo Geral

Demonstrar que a joalheria escrava baiana pode ser considerada como o primeiro exemplo de design de jóias brasileiro, tratando-se de um exemplo de pré-figuração do design brasileiro, onde as pautas extra-design, aquelas se referem ao contexto social em todos os seus aspectos, exercem uma função hegemônica sobre a forma como os objetos são entendidos na era pós-colonial, explicando como os artefatos são provas materiais das relações de poder em uma sociedade de cultura híbrida e contribuem significativamente nos estudos de gênero, de raça, da historiografia da escravidão e, principalmente, da história do design brasileiro. Este estudo visa as seguintes metas: promover avanços nas investigações em design, formar designers mais conscientes do seu papel social por conhecer a história o seu país e sistematizar referências históricas brasileiras, tanto em relação ao aspecto estético-formal, quanto em relação ao aspecto técnico-produtivo.

4 ¹⁻ Disponível em: <http://www.eciad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf>. Acessado em: 26/10/2005. Livre tradução nossa.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Produzir material bibliográfico e iconográfico de referência para o desenvolvimento da pesquisa em design no Brasil, através de uma revisão da historiografia, substituindo a anterior, de caráter androcêntrico e etnocêntrico.
- Ampliar a capacidade propositiva da atividade projetual, ainda fortemente vinculada às imposições de mercado, já que, ao colaborar com a continuidade da elaboração da história do design brasileiro, se estabelecerão novas referências e estas, espera-se, conduzirão a novas práticas.
- Resgatar antigas técnicas produtivas artesanais com vistas à diferenciação da produção joalheira brasileira, expandindo o conhecimento sobre os objetos afro-brasileiros, fruto da complexa relação senhor – escravo, materializada na forma, na função e no significado do seu design. Tal resgate reforçará o caminho que o design de jóias brasileiro já começou a trilhar, se utilizando de técnicas artesanais de produção com o objetivo de incorporar materiais alternativos (palha, semente, couro, etc.), ofertando ao mercado internacional, jóias diferenciadas.
- Sistematizar padrões históricos para fomentar a produção de jóias com uma identidade regional, através do uso da sua simbologia, da suas técnicas de manufatura e da sua linguagem. Acredita-se que estes estudos possam se constituir em uma importante estratégia para a promoção econômica, social e cultural do segmento baiano de produção de jóias, dinamizando esse setor, enaltecendo suas raízes histórico-culturais e fortalecendo as competências de seus recursos materiais e humanos.

1.4 HIPÓTESES

A presente investigação traz em seu bojo uma série de indagações, mas possui uma questão preponderante: a joalheria escrava baiana se constitui no primeiro exemplo de design de jóias brasileiro?

Responder sim ou não a essa questão não contempla a complexidade dos objetos que foram concebidos e produzidos no seio da sociedade colonial brasileira. As jóias escravas guardam em si um paradoxo, são, ao mesmo tempo, uma adaptação e uma resistência, tal como afirmava Mahatma Gandhi¹⁻⁵ “Adaptabilidade não é imitação. Ela significa poder de resistência e assimilação”.

O conceito de adaptação é definido por Peter Burke (2003, p. 77), quando coloca que a troca é uma consequência dos encontros e que a consequência das trocas é distinguível em quatro estratégias de reação - as “importações” ou “invasões” culturais. São elas: aceitação, rejeição, segregação e adaptação. A jóia escrava é um fenômeno que pode ser considerado como de adaptação cultural, que pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma que se encaixe em seu novo ambiente (Burke, 2003, p. 91).

Para exemplificar Burke (idem, p. 92) apresenta o exemplo das cadeiras de design inglês que tiveram suas formas alteradas quando copiadas no Brasil, afirmando que as modificações podem ter sido menos deliberadas, quer por resultarem de diferenças entre tradições artesanais locais (inclusive tradições africanas, no caso do Brasil), quer pela substituição da madeira inglesa (nogueira, por exemplo) por madeiras brasileiras como o jacarandá. Burke aponta que as suas linhas retas e os seus ângulos das cadeiras inglesas foram suavizados quando seus designs foram copiados no início do século XIX no Brasil, citando Gilberto Freyre: “O estilo inglês de móvel arredondando-se no clima brasileiro” (Freyre apud Burke, p.92).

5 ¹⁻ O objetivo desta citação não é fazer apologia aos ideais pacifistas de Mahatma Gandhi, e sim demonstrar que conceitos opostos coexistem e se materializam em objetos que são a expressão de fenômenos sociais. Citação publicada no catálogo de divulgação do Museu da Diáspora Africana, São Francisco, Califórnia, EUA, S/D (tradução da autora).

Até o momento, argumentou-se sobre a assimilação, mas a adaptabilidade é também poder de resistência, como defende Raul Lody (2001, p. 17), no livro *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*:

A cultura material africana, projetada nas condições de dominação durante o período escravista do Brasil-Colônia, embora aparentemente submissa, manteve um fogo de defesa e de memória que a tradição oral e os conhecimentos tecnológicos conseguiram trazer até os dias de hoje.

A possibilidade de estudar a resistência escrava, sem dúvida, se deve ao direcionamento mais recente tomado pela historiografia da escravidão. Tal posicionamento difere dos dois momentos anteriores: o primeiro, marcado pelas investigações de Gilberto Freyre, e o segundo, representado pelos estudos da “Escola Paulista”, ou seja, por aquela antiga visão do senhor paternalista/escravo conformado e a não tão antiga abordagem do brutal proprietário/escravo vítima respectivamente, que evidentemente, são diferentes, porém ambas não consideram os

32 — escravos como agentes da sua própria história, (Reis, 1999, p. 437-438).

Com isso, pode-se constatar que o direcionamento desta investigação não corrobora com os pressupostos da democracia racial brasileira, aliás, enfaticamente combatida pelos mais renomados acadêmicos brasileiros, como na opinião de Maria Suely Kofes (2001, p.1),

Como antropóloga, não questiono somente o mito da democracia racial, porque também não há democracia social. A luta dos negros por seus direitos no país denuncia os limites da nossa democracia. Por isso é importante reescrever os livros que contam a história do negro no Brasil, bem como os livros sobre os índios, cuja história parece ter parado em 1500.

Contudo, é necessário entender como a fusão das culturas francesa, espanhola, africana e inglesa criou o Calipso no Caribe, como o entrosamento da cultura africana e americana produziu o Jazz nos Estados Unidos e como o convívio entre a cultura africana e a portuguesa gerou a joalheria escrava baiana no Brasil. É preciso atentar para o que alerta o historiador francês Serge Grunziski (2004, p. 52) em relação ao Brasil:

Talvez vocês não se dêem conta do laboratório prodigioso que têm aqui. Havia índios de antes da conquista, índios aculturados, negros, *belle époque*, o problema da escravidão, a presença da África e da Europa... Houve também a presença de holandeses e franceses. Desde o século XVI o Brasil estava inserido na história internacional. Mas, além de ser um laboratório maravilhoso, já tem, graças ao trabalho pioneiro de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, uma elaboração intelectual da mestiçagem. Não só com historiadores, mas com escritores modernistas, que trouxeram a idéia da antropofagia. Ou seja, a mestiçagem, não? Adaptar, reinterpretar, e isto é cultural, fundamentalmente.

A partir do que foi colocado são propostas as seguintes hipóteses para a tese:

- **H₁**. A joalheria escrava baiana é híbrida na sua aparência, nas técnicas de feitura, na mistura de heranças culturais diversas, que não podem ser classificadas como européias ou africanas. Ela é fruto de idéias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas locais. Trata-se do primeiro exemplo de design de jóia brasileiro devido às condições objetivas de sua aparição e de sua aparência.
- **H₂**. A joalheria escrava baiana é um modelo do que se pode classificar de design de resistência, não na sua forma, que é híbrida, mas no seu significado de uso, da resistência negra ao sistema escravocrata. Portar estas jóias, para a mulher negra ou mestiça, escrava, alforriada ou liberta, simbolizava a preservação de sua cultura, a sua re-construção identitária, a manutenção de sua auto-estima e, principalmente, sua resistência à condição de mercadoria à qual estava submetida.

33

1.5 METODOLOGIA

Considera-se que uma das maiores contribuições desta pesquisa, sem, obviamente desvalorizar a importância do seu objeto de estudo, é o seu percurso teórico-metodológico. Isto

porque a história do design no mundo, e mais ainda no Brasil, é um campo novo, em relação a outros estudos historiográficos: “o estudo da história do design é um fenômeno relativamente recente. Os primeiros ensaios datam da década de 1920, mas pode-se dizer que a área só começou a atingir a maturidade acadêmica nos últimos 20 anos” (CARDOSO, 2000, p.14).

Cardoso (idem, p.15) ainda afirma que “As primeiras histórias do design, escritas durante o período modernista, tendem a impor uma série de normas e restrições do tipo ‘isto é design e aquilo não’, ‘este é designer e aquele não’...”. Uma tendência tão opressora que muitas vezes, principalmente nos momentos iniciais deste estudo, indagava-se: a joalheria escrava baiana é objeto de estudo da história do design?

E as respostas vieram ao longo de um processo de construção do entendimento do objeto de estudo, do qual o próprio campo do design não foi e não é capaz de dar conta, sem nenhuma conotação de demérito, sendo imprescindível praticar, literalmente, a interdisciplinaridade, aliás, uma recomendação corrente dos mais renomados¹⁻⁶ teóricos do design. Com a convicção de poder contribuir com os iniciantes da investigação científica na área da história do design e, mais especificamente, com aqueles que desejam incluir nesta história os objetos afro-brasileiros.

A metodologia interdisciplinar adotada nesta pesquisa pretende desvelar a jóia escrava de uma forma complexa e problematizada, sem apenas estudar suas características enquanto objeto em si (estilo, características físicas, tais como: peso, tamanho, aparência, etc.), mas entendê-lo nas suas dimensões sociais, políticas, econômicas, culturais, etc. Ou seja, entendê-lo enquanto cultura objetificada, “já que são os objetos culturais que viajam e transitam, sendo resignificados na medida em difundem tanto a cultura de onde partiram, quanto aquela a qual passam a ser incorporados” (PINHO, 2004, p. 238).

Por adotar este caminho de diálogo com vários campos do saber, foi necessário percorrer

6 ¹⁻ Margolin, Calvera, Bonsiepe, Woodham, Loschiavo, Sparke, Fry, Cardoso, Balcioglu, Salinas, Cooper, Moraes, entre outros.

por uma extensa bibliografia (história, arte, joalheria, sociologia, hibridismo cultural, escravidão, viajantes, arqueologia, etnologia, cultura material, gênero, raça, colonialismo, indumentária, etc.) e por quase não existir bibliografia específica sobre as jóias escravas baianas (dois livros e uma dissertação) foi necessário ampliar significativamente a revisão de literatura e, com uma atitude de detetive, identificar cada pequeno trecho deste vasto universo que pudesse revelar alguma faceta, por mais ínfima que fosse, do objeto de estudo.

Preliminarmente, a fundamentação teórica adotada no projeto de pesquisa apresentado na etapa de seleção para o programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo adotou a *Nouvelle Histoire*, de Fernand Braudel e outros historiadores. Esta opção significou eleger a ruptura por eles proposta, ou seja, posicionar-se contra o que eles designavam de história tradicional, história historizante ou história positivista.

Apartir do efetivo acesso ao programa de pós-graduação, cursando as disciplinas e iniciado o processo de orientação, inaugurou-se uma abertura de possibilidades e de sistematização. Consolidou-se o acerto na escolha dos pressupostos teóricos de Braudel e nasceu uma convicção: é insuficiente o uso único da Nova História, “os *Analles*¹⁻⁷ tem clara percepção da sua riqueza passada e dos seus limites atuais” (REIS, 1994, p. 154).

Em relação ao acerto na adoção da linha braudeliana como alicerce teórico da pesquisa, se inclui o livro da professora Marina Waisman (1990, p. 54), de título “El Interior de la Historia – historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos”. A autora, a partir de sua investigação, constatou que a arquitetura latino-americana é constituída de descontinuidades, que lhe falta o desenvolvimento interno de um estilo, de uma tipologia, de um modelo estrutural e de um procedimento técnico. Ao conhecer seus estudos, identificou-se que ocorria o mesmo na joalheria escrava baiana e que estes artefatos possuíam a condição dos objetos forjados nas condições sócio-históricas dos países da América Latina,

7 ¹⁻ O autor usa os nomes *Nouvelle Histoire* e *Analles* com o mesmo significado.

...desde o momento em que apareceu a consciência histórica se tentou distinguir períodos, na história da arte e da arquitetura esse afã de caracterizar períodos históricos se torna aparente no Renascimento e com o decorrer do tempo as unidades históricas definidas para o mundo europeu pareciam cobrar uma validade universal. Sendo que a definição de uma unidade histórica tem por base uma série de características que se diferenciam nitidamente de outras e seus limites são fixados em momentos, mais ou menos precisos, em que se possam detectar as mudanças e as causas que os provocaram. Na arquitetura européia, a caracterização de cada período tem por base fundamentalmente os critérios estilísticos, entendendo estilo como um código que possui elementos combináveis, uma determinada norma sintática e um desenvolvimento histórico. No caso da América Latina, diferentemente da história européia, não se tem dado de um desenvolvimento estilístico coerente que permita descobrir uma continuidade de idéias arquitetônicas, devido à arquitetura está baseada em idéias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas locais. (WAISMAN, 1990, p. 47-48).

Igualmente, compartilha-se da indagação da autora: “não seria possível descobrir uma capa de longa duração na estratificação histórica, que nos permita uma aproximação a pautas positivas de valorização?” (idem, p. 49).

36

A pesquisadora supracitada fala das diferenças de durações dos fenômenos históricos, tal como proposto por Fernand Braudel, argumentando que, para o campo de estudos da arquitetura latino-americana, podem-se aplicar estas distinções com grande utilidade, ou seja, a curta duração (biografias e acontecimentos) aplica-se a obras e projetos; a média duração (conjuntural com ciclos de 10 a 50 anos) corresponderia à produção de um arquiteto e ao desenvolvimento de um estilo ou fases de um estilo; e a longa duração (estrutural), corresponderia à história urbana, com alguns códigos lingüísticos como das ordens clássicas, como certas “*invariantes*”¹⁻⁸ nacionais ou regionais e como certos tipos arquitetônicos. Segue argumentando sobre a pertinência da metodologia braudeliana em situações que exigem uma dupla leitura dos fatos arquitetônicos, tanto conjuntural, quanto estrutural, sendo uma condição comum a quase todas as obras significativas na história da arquitetura, por ser um objeto historicamente fechado

8 ¹⁻ Grifos da autora Marina Waisman.

e simultaneamente presente no tempo do observador. Waisman aponta ainda (1990, p. 56): “suas propriedades ‘produtivas’, sua capacidade de engendrar idéias, correntes, tendências, de abrir perspectivas inéditas ou de consolidar em uma realização concreta um conjunto de idéias dispersas, podem fazer que transcenda amplamente o momento de sua aparição”.

Reconhecer a capa de longa duração na jóia escrava baiana é possível em dois eventos inerentes a estes artefatos, o primeiro deles é o da sua aparição, só possível no tempo estrutural, ou seja, no longo tempo de convivência entre os portugueses e os africanos na colônia portuguesa, no Brasil. O segundo, é a condição da jóia escrava ser um evento que excede, e muito, a sua concretude espaço-temporal, exige a longa duração para formar as condições objetivas para sua aparição nos séculos XVIII e XIX, bem como a sua permanência no tempo, pois algumas destas jóias são confeccionadas ainda hoje. Alguns exemplos são os balangandãs, um souvenir típico da Bahia muito apreciado pelos turistas estrangeiros; os adornos usados pelas mulheres que participam da Irmandade da Boa Morte¹⁻⁹ da cidade de Cachoeira, mantendo a tradição do uso das jóias em termos de arranjo e quantidade, talvez ainda existam algumas em ouro, outras são em prata ou em prata dourada e a maioria são colares em metal dourado e colares de contas dos orixás.

Também no candomblé, algumas de suas adeptas ainda usam réplicas em prata de alguns tipos destas jóias, principalmente o colar de crioula de contas de ouro filigranadas. Não importa que sua permanência no tempo venha acompanhada da mudança de uso e da re-significação, a validade é possuir a persistente vitalidade do vernacular¹⁻¹⁰.

Apesar de a ênfase estar sendo dada ao aspecto da permanência, sabe-se que a proposta

9 ¹ Originária da cidade de Cachoeira na Bahia, a Irmandade da Boa Morte é uma das diversas confrarias católicas do século XIX (até anterior segundo alguns estudiosos), que reuniam escravos e escravas emancipados de diversas etnias africanas existentes na Bahia.

10 ¹ Vernacular é um termo muito usado no campo do design apropriado da área de línguas, na história do ocidente a língua considerada culta era o latim e as demais eram línguas vernáculas. Portanto se estar a usar o termo vernacular por entender-se que as jóias escravas e suas permanências são fruto desta condição, ou seja, por força da cultura popular, do povo, da rua e não da cultura erudita, da academia, dos museus (Stair, 2002, p. 70-88).

da *Nouvelle Histoire* observa tanto as continuidades quanto as rupturas. Não resta dúvida que muita coisa mudou, mas muita coisa permanece como antes, várias práticas iniciadas no período da escravidão continuam a ser reproduzidas na sociedade brasileira contemporânea, tanto no que se refere aos opressores, como no que se refere aos oprimidos (Pinho, 2004, p. 235).

Ainda nos momentos iniciais da pesquisa, os estudos de Eduardo França Paiva (2001) contribuíram significativamente para uma melhor compreensão das jóias escravas e de suas usuárias. Apesar de ser uma investigação em Minas Gerais, termina por estudar a jóia escrava como demonstração da mobilidade social das mulheres negras do século XVIII, ao analisar seus inventários *post-mortem* e testamentos. Faz uso dos pressupostos da longa duração, tal como coloca,

Mas há permanências notáveis, sobretudo no universo material, embora não exclusivamente nele. Formas de ocupação das residências; técnicas e produtos alimentares; móveis e utensílios domésticos; instrumentos de trabalho; alguns ornamentos femininos. São elementos que parecem ter atravessado incólumes esse tempo de longa duração, servido de veículo com os quais transita-se entre mundos diferentes, como verdadeiros *passeurs culturels* (PAIVA, 2001, p. 243).

Adere-se também à proposta de Paiva (2001), que trabalha em duas perspectivas: entende a jóia escrava como objeto híbrido, indicando a existência da permeabilidade cultural, e como design de resistência, demonstrando a impermeabilidade cultural, fenômenos típicos da *longue durée*. Uma via de mão dupla, como se pode perceber na afirmação do autor supramencionado (idem, p.38):

O universo cultural na Colônia, portanto, era mestiço e também distinto; era híbrido, mas, também, impermeável. Um conceito criado e empregado a posteriori, como o de mestiçagem cultural, não pode privilegiar os elos que favorecem o hibridismo, em detrimento das distinções e variações cultivadas pelos grupos sociais. Mas, é preciso ressaltar, os diferentes mantêm entre si e, às vezes, tais contatos propiciam misturas.

Para estudar a joalheria escrava baiana como um fenômeno do hibridismo cultural, existe um grupo de teóricos de expressiva produção acadêmica¹¹, desde os pioneiros como Gilberto

¹¹ A expressiva produção acadêmica se refere a: mestiçagem, hibridismo, sincretismo, miscigenação, multiculturalismo e todos os outros nomes que são dados aos estudos das misturas culturais.

Freyre (*Casa Grande e Senzala*), Fernando Ortiz (Cuba), Américo Castro, Arnold Toynbee, etc., até os contemporâneos como Homi Bhabha, Stuart Hall, Ien Ang, Nestor Canclini, Serge Gruzinski, Edward Said, Peter Burke, entre outros (Burke, 2003, p.15 a 20).

No processo de desenvolvimento da investigação, o objeto de estudo se impõe e solicita investigar a fundo questões a ele inerentes. Para realizar este procedimento de forma ordenada, participou-se como ouvinte de duas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia, a FCH 762 - A Nova História da Escravidão, ministrada pelo Professor Doutor João José Reis e a FHC 764 - África Negra: Colonialismo, Modernização, Raça, Classe e Gênero, ministrada pelo Professor Doutor Waldemir Zamparoni.

O motivo que conduziu ao curso da disciplina *Nova História da Escravidão* é óbvio: não seria possível discorrer sobre jóia escrava sem a compreensão do que foi e como interpretamos hoje a escravidão no Brasil. Já a disciplina *África Negra: Colonialismo, Modernização, Raça, Classe e Gênero*, foi cursada por razões, igualmente óbvias, como a impossibilidade de versar sobre um objeto de uso exclusivo das mulheres afro-descendentes sem conhecer a sua herança africana.

Quanto à disciplina *Nova História da Escravidão*, houve a apreensão de conhecimentos indispensáveis, como as recentes características da historiografia da escravidão e os diversos aspectos da resistência escrava. Segundo Reis (1999, p. 438),

É possível traçar as principais características da recente historiografia da escravidão, que inclui: 1) Uma abordagem teórico-metodológica diversa, que é multidisciplinar e envolve laços maiores com a historiografia da escravidão em outras partes da América – sem necessariamente ser comparativa; 2) um número maior de pesquisas empregando fontes primárias, que possuem uma considerável diversidade; 3) ferramentas técnicas de pesquisa mais sofisticadas, usando programas computacionais avançados no auxílio a história quantitativa; 4) diversificação de temas; e 5) uma ênfase nas vidas de escravos.

No que se refere à resistência escrava, é basilar a consideração dos escravos como agentes de sua própria história, compreendendo que a rebeldia escrava não se constitui

unicamente de atos coletivos e de grande vulto, mas também de pequenas e cotidianas resistências, incluindo aí a jóia escrava, símbolo em diversos aspectos das estratégias de insubordinação das escravas e escravos.

A investigação da jóia escrava como design de resistência se torna viável pelo relativamente recente advento do criticismo pós-colonial e as reavaliações que isto tem produzido (Guyatt, 2000, p.95), possibilitando desvelar como estes adornos se constituíram em mais um dos inúmeros tipos de resistência ao sistema escravocrata, que se manteve vigente no Brasil por mais de 300 anos. Para tanto, é necessário apontar que o que possibilita a realização desta investigação, sem dúvida, se deve ao direcionamento mais recente tomado pela historiografia da escravidão.

A visão do escravo como incapaz de ser agente da sua própria história sempre existiu. Na Inglaterra do século XVIII, dentro do próprio movimento abolicionista da época, que adotou-se como símbolo a sua adesão o medalhão escravo de Wedgwood¹⁻¹². No medalhão, há a figura de “um homem com características negras, com as mãos amarradas e elevadas para o céu, ajoelhado, em um gesto de súplica, demonstrando que a hierarquia de poder estava estabelecida e o escravo era claramente a parte submissa”, como tão bem analisa Guyatt (2000, p. 99).

Já a disciplina *África Negra: Colonialismo, Modernização, Raça, Classe e Gênero* foi cursada por motivos apontados pelo próprio professor da disciplina,

É inequívoco que a construção de uma identidade passa pelo conhecimento da própria História, não no sentido de resgatá-la idealisticamente, mas de fazê-la presente como referência cultural. Cerca de 66 milhões de pessoas (44% do total de 150 milhões) fazem do Brasil o segundo maior país de negros ou descendentes de negros do mundo, perdendo somente para a Nigéria (1991:122.340.000); entretanto, a marca da escravatura e a hegemonia branca obscurecem esta realidade (ZAMPARONI, 2006)¹⁻¹³.

12 ¹Josiah Wedgwood (1730-95), um dos mais famosos ceramistas britânicos e empresário, produziu o medalhão escravo em 1787, como contribuição pessoal para a campanha da abolição do tráfico escravo (Guyatt, 2000, p.93).

13 ¹ Disponível em <http://www.overmundo.com.br/blogs/os-estudos-africanos-no-brasil-parte-1>. Acessado em 12/06/2008.

À vista da colocação acima, como não ir à África? Como não verificar que são Áfricas, um continente formado por 54 países e que nesta divisão territorial coexistem vários povos? Como abordar um artefato denominado “jóia escrava” sem conhecer o legado que veio da África, não toda ela, por ser tarefa hercúlea, para não dizer impossível, porém nacos significativos de Áfricas que impeçam a mitologização do objeto de estudo?

Para entender as questões de gênero e raça relativas às jóias escravas é, em primeira instância, necessário compreender que as pessoas se apropriam dos artefatos no seu cotidiano de modos que nem sempre são pré-determinados. Os usos que são dados aos artefatos têm mostrado que os seres humanos são mais criativos quando se trata de manter as relações de poder existentes ou iniciar e implementar novas. Como um significativo exemplo disso, a jóia escrava permite uma intrigante discussão sobre design e poder. Como fundamentação teórica para essa discussão foi empregada a teoria de Michel Foucault que ainda é uma das mais valiosas fontes usadas para desvelar relações de poder que atuam sobre o corpo, e como os efeitos do poder são distribuídos através dos mais finos canais e artefatos materiais.¹⁻¹⁴

A contribuição de Michel Foucault nesta tese deve ser notada nas entrelinhas e de forma estruturante em termos da adesão teórico-ideológica da pesquisadora, no seu entendimento sobre a questão do poder nas sociedades capitalistas, principalmente sua relação com a produção da verdade e as resistências que suscita (*Microfísica do poder*). É explícito o uso do pensamento do autor sobre o sujeito na sua relação com o poder sobre si mesmo e sobre os outros (*História da Sexualidade I, II e III*) e nos três aspectos essenciais da sua atitude como pensador apontados por Marisa Eizirik (2005, orelha do livro): “o trabalho como experiência em desenvolvimento permanente, a relatividade extrema do método e a tensão de subjetivação, constituindo uma ética e uma estética da existência”.

14 ¹⁻ Contribuição do(a) avaliador(a) do Congresso EAD06 (*European Academy of Design* - 2006), 2005.

Pelo dito, pode-se perceber o quão além da *Nouvelle Histoire* o presente estudo se encontra, não por abandono e sim por entendimento dos seus limites, tal como coloca Reis (1994, p. 152), citando Quilliot (1989),

A nova lógica da cultura, que a sucede, reflete a história de hoje - um universo relativamente unificado, mas descentralizado e multipolarizado. Há uma superabundância de homens, objetos, conhecimentos, idéias, informações, obras. Há uma sensação de nivelamento e insignificância. A palavra e o pensamento originais são raros. O espírito universal não é possível e o pluralismo radicalizou-se. Não há uma grande cultura, mas culturas. A busca da identidade em tal mundo consiste na afirmação de diferenças internas contra a massificação externa. Almeja-se uma biblioteca pessoal, um museu pessoal, uma síntese filosófica pessoal. As artes se equivalem. Não há forma de expressão superior. Não é mais possível o terrorismo intelectual, isto é, padrões superiores de conhecimento e estética. Abriu-se mão da busca do absoluto e não se quer mais produzir uma obra de valor universal. Não se vive mais a época dos grandes gênios e das grandes descobertas. Não se tem mais a ilusão da salvação na história. Vive-se autenticamente o anonimato fundamental, em um mundo privado, que tem valor em si e não contribui para criar o universal.

O uso da citação acima não indica o mesmo direcionamento de Quilliot, que é de contraposição ao pensamento pós-moderno e por ele considerado como ultra-racionalista, a questão não é desta seara. Concorde-se com ele na medida em que é detentor da capacidade de expressar o *Zeitgeist*, o espírito da época, o que se está a vivenciar desde o final do século XX até os nossos dias. Com isso, há a confortável sensação de não estar só e almejar pertencer ao coletivo composto por teóricos e historiadores do design que contribuem para colocá-lo a serviço da “aldeia humana”¹⁵, só para citar alguns: Cecília Loschiavo, Ana Callvera, Rafael Cardoso, Victor Margolin, Jonathan Woodham, Cheryl Buckley, Penny Sparke, Marina Garone, Tevfik Balcioglu, Tony Fry, Oscar Salinas e muitos, muitos mais.

A presente pesquisa, faz-se necessário esclarecer, tem início no mestrado. Quando houve a qualificação, a banca examinadora recomendou a mudança para o doutorado, porém

15 ¹ Tema do Congresso Internacional de Sociedades do Design Industrial (International Congress of Societies of Industrial Design – ICSID), em 1997, Toronto-Canadá.

ainda foi necessário mais um exame para a efetiva mudança de nível e finalmente, após a banca de passagem do nível de mestrado para o nível de doutorado em junho de 2006, novos avanços foram logrados devido ao cumprimento de créditos em disciplinas no segundo semestre letivo de 2006. A disciplina História e Narrativas sob a responsabilidade da Profa. Dra. Maria Helena Toledo Machado, indicou que a investigação sobre as jóias escravas pertence também à área de estudo denominada Hermenêutica do Cotidiano na vertente proposta pela Profa. Dra. Maria Odila Silva Dias (1998, p.236):

Crítica do conhecimento, perspectivismo e historiografia se entrecruzam e se inter-relacionam pois, há mais de um século, na lenta elaboração de uma hermenêutica do cotidiano. O perspectivismo do conhecimento é um fenômeno transdisciplinar que enlaça num campo único antropólogos, sociólogos, historiadores, críticos literários e filósofos. Persegue a adequação dos parâmetros conceituais dos cientistas sociais à possibilidade de apreender experiências vividas por seres humanos em sociedade.

Observou que o estudo em questão está inserido no campo da micro-história, que,

[...] embora ofereça contornos bem concretos e delimitados, abre-se para processos sociais bastante amplos. Diz respeito a quase tudo o que se atém às relações entre sujeito e sociedade: relações de gênero, ciclos vitais, condições de vida, estudos de gerações, história das organizações familiares, religiosidades, formação de classes sociais, culturas populares, eruditas, - em movimento, no tempo (DIAS, 1998, p. 237).

E deu-nos mais uma certeza em relação à escolha do percurso teórico-metodológico, a de dar voz aos silenciados da história, como indica Maria Odila Dias (idem, p. 252):

Dar voz a sujeitos até hoje emudecidos implica redescobrir suas temporalidades. Há uma multiplicidade de tempos assim como há uma pluralidade de sujeitos que a lei e a norma ignoram. Dar voz, fazer falar esses sujeitos anônimos e silenciados do passado, depende, intrinsecamente, do processo de demolição do pensamento normativo, metafísico, fundante.

Fatores complicadores também fazem parte do processo e a construção do capítulo *Jóia Escrava Baiana: Questões de gênero e raça na história do design no Brasil* indicou uma sobreposição com o capítulo *Design de Resistência – Impermeabilidade X Objeto Híbrido – Permeabilidade*, principalmente na abordagem sobre design de resistência – impermeabilidade,

quando se trata as questões de gênero, raça e resistência sob a perspectiva da jóia escrava se impõe a análise das relações entre poder e design numa abordagem conjunta. Logo, foi necessária a modificação da estrutura inicial da tese para uma nova versão apresentada no exame de qualificação (Quadro 1.1). No entanto, a escritura final de uma tese incorpora em seu processo o refinamento de todo o trabalho realizando, exigindo novas mudanças que podem ser conferidas comparativamente no Quadro 1.2., que termina por mudar também o nome do capítulo, que passa a se chamar *Joalheria escrava: design de resistência – impermeabilidades*.

QUADRO 1.1 – Comparação entre a estrutura da tese inicial e no exame de qualificação.

ESTRUTURA DA TESE INICIAL	ESTRUTURA DA TESE NA QUALIFICAÇÃO
1. INTRODUÇÃO 2. CAPÍTULO I: HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA 3. CAPÍTULO II: JÓIA COMO OBJETO DO DESIGN 4. CAPÍTULO III: QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA NA HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL 5. CAPÍTULO IV: DESIGN DE RESISTÊNCIA – IMPERMEABILIDADE X OBJETO HÍBRIDO – PERMEABILIDADE 6. CAPÍTULO V: TÉCNICAS DE CONFECÇÃO E DESCRIÇÃO DA JOALHERIA ESCRAVA (CATALOGAÇÃO) 7. CONCLUSÕES	1. INTRODUÇÃO 1.1. Objeto 1.2. Objetivos 1.3. Hipóteses 1.4. Metodologia 2. HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA 1.1. Visão Panorâmica 1.2. Ourivesaria: as técnicas de confecção da jóia escrava 2. A JÓIA COMO OBJETO DO DESIGN 1.2. Jóia Escrava: objeto híbrido - permeabilidade 3. JÓIA ESCRAVA: QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA NA HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL 1.3. Gênero e Raça 1.4. Design de Resistência - impermeabilidade 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

QUADRO 1.2 – Comparação entre a estrutura da tese no exame de qualificação e ao final.

ESTRUTURA DA TESE NA QUALIFICAÇÃO	ESTRUTURA FINAL DA TESE
CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO 1.1 Objeto 1.2 Objetivos 1.3 Hipóteses 1.4 Metodologia CAPÍTULO II - HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA 2.1 Visão Panorâmica 2.2 Ourivesaria: as técnicas de confecção da jóia escrava CAPÍTULO III – A JÓIA COMO OBJETO DO DESIGN 3.1 Jóia Escrava: objeto híbrido - permeabilidade CAPÍTULO IV - JÓIA ESCRAVA: QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA NA HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL 4.1 Gênero e Raça 4.2 Design de Resistência - impermeabilidade CAPÍTULO V - CONSIDERAÇÕES FINAIS	CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO 1.1. Apresentação 1.2. Objeto 1.3. Objetivos 1.4. Hipóteses 1.5. Metodologia 1.6. Limitações da Tese 1.7. Organização Geral da Tese CAPÍTULO II - HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA 2.1 Considerações Iniciais 2.2 Indo à África 2.3 Objetos Arqueológicos 2.4 Objetos Afro- brasileiros 1.5 Afrodesign CAPÍTULO III - JÓIA ESCRAVA: PRIMÓRDIOS DO DESIGN MESTIÇO - PERMEABILIDADES 3.1 A Jóia Escrava como Objeto do Design 3.2 Objeto Híbrido: Jóias Crioulas como Materialização da Mestiçagem 3.3 Artífices da Joalheira Escrava: Brancos ou Negros? 3.4 Ourivesaria: As Técnicas de Confecção da Jóia Escrava CAPÍTULO IV - JOALHERIA ESCRAVA: DESIGN DE RESISTÊNCIA - IMPERMEABILIDADES 4.1 Design de Resistência: Construindo um conceito 4.2 Jóias de Crioulas: Questões de Gênero e Raça 4.2.1 Entre Mulheres Negras: As relações Intra-gênero e Intra-raça e as Jóias 4.2.2 Mulheres Negras e Mulheres Brancas: As Relações Intra-gênero e Inter-raça e as jóias 4.2.3 Mulheres Negras e Homens Brancos: As Relações de Gênero, Raça e as Jóias 4.2.4 Mulheres Negras e Homens Negros: As Relações de Gênero, Intra-Raça e as Jóias CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS 5.1 Conclusão 5.2 Contribuição Teórica 5.3 Contribuição Prática 5.4 Linhas Futuras de Investigação

O fator complicador supracitado não foi o único. Ao se elaborar uma tese de doutorado existe um sem número de dúvidas, hesitações, incertezas. Contudo, neste processo se configurou um dilema, ou seja, raciocínio que parte de premissas contraditórias e mutuamente excludentes, mas que paradoxalmente terminam por fundamentar uma mesma conclusão¹⁻¹⁶.

O dilema desta tese é a própria condição inerente à jóia escrava:

46 — O principal conflito teórico se dava no campo das representações sociais destas jóias, muitas vezes exemplificavam-se situações, simbolizadas pelo artefato, da relação senhor *versus* escrava, na linha do modelo freyreano, senhor paternalista/escravo conformado, indicando que estas jóias representavam essa permeabilidade, como uma adesão ao que se denominou democracia racial brasileira. Essa suposta democracia racial nasce do mito de origem tão difundido no país, uma história que é contada e recontada, o mito fundador: os brasileiros são um resultado da mistura racial dos europeus, índios e negros, ou seja, a idéia e a noção de miscigenação amistosa, como se a ordem social do país não fosse tensa e conflituosa desde o século XVI. Ao contrário disso, o que se tem na relação senhor *versus* escravo são situações de negociação e conflito. E as situações de negociações podem ser entendidas como cordialidade.

Mas, com o aprofundamento dos estudos sobre arte afro-brasileira, logrou-se um caminho possível, principalmente devido ao posicionamento de Prof. Munanga, e outros combativos teóricos engajados no Movimento Negro, ao afirmar que esta arte nada tem a ver com os ideais de pureza. Com isso, nossa dupla abordagem em relação à jóia escrava baiana se dará da seguinte forma:

- Ao tratar a jóia escrava em si mesma, ou seja, nas suas características estilísticas, será explicitada a sua condição de objeto híbrido.

16 ¹ A definição da palavra dilema é oriunda do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=dilema&stype=k>. Acessado em: 13/06/2008.

- Ao abordar a jóia escrava como símbolo das relações sociais e como significado para suas usuárias, considerar-se-á a sua condição de design de resistência.
- Os entrelaçamentos ainda existirão, pois as fronteiras não são nitidamente delimitadas, ao contrário, são borradas e, também, não se pretende praticar o maniqueísmo.

Para finalizar, irá se identificar a âncora de todo esse percurso teórico-metodológico, visto que a necessidade de ir a outras áreas, principalmente a história e a antropologia, bem como a sociologia para mencionar as mais importantes e de maior recorrência, promove o risco efetivo de sair da área de investigação, a área Desenho Industrial (Design) nome de classificação da área no CNPq, vinculada à grande área de Ciências Sociais Aplicadas. Para não perder a perspectiva do design, foi de fundamental importância cursar as disciplinas inseridas da referida área, *O Design Posto em Questão* e *Design e Cenografia*, ambas ministradas pela Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos, pela vasta bibliografia estudada sobre a teoria e história do design, bem como as suas orientações, devido ao corpo de conhecimento já construído pela referida pesquisadora, sendo basilar e estrutural nos processos e resultados desta tese. Destaca-se como fundamental a sua sensibilidade tanto vivencial, quanto teórica, dos assuntos baianos, que pode ser constatada em sua própria fala (SANTOS, 2004, p.51),

—47

Um dos efeitos do design que mais me intrigava era o descarte e a reutilização das embalagens na vida diária do povo baiano. A cuia do queijo Palmira, o chamado queijo do reino, era um exemplo emblemático desse fenômeno. Testemunho de uma cultura de opressão, que o reino exerceu sobre o Brasil, os navios aportavam em Ilhéus carregados de queijos e outros produtos e partiam da Bahia levando cacau e fumo. O queijo era consumido pelos ricos e ficava a embalagem, que era reutilizada pelos pobres.

A autora ainda acrescenta que a Bahia lhe deu as primeiras lições de diversidade cultural, mestiçagem e design, entendendo isso em um amplo sentido da cultura material e espiritual de um povo, percepções fundamentais à compreensão do fenômeno das jóias crioulas baianas, essa inventividade baiana que explode das entranhas da opressão.

Os estudos realizados para sua tese de doutorado *Tradição e Modernidade no Móvel*

Brasileiro, mais particularmente o capítulo que trata da investigação sobre uniformização de padrões e preservação da identidade, norteiam as questões referentes à joalheria escrava devido ao significado (simbolismo) que possuíam para suas usuárias, como argumenta em relação aos objetos de uma maneira geral (SANTOS, 1993, p. 22),

Gostaríamos também de considerar o ponto de vista de Gillo Dorfles, que também advoga a necessidade do design responder tanto a aspectos de uso, quanto aos requisitos estéticos, mas sobretudo simbólicos. Entendendo que o simbólico é “(...) uma característica do objeto criado pelo homem em todo tempo (dos fragmentos das rochas vulcânicas, às ânforas, às armaduras) possuir uma alta capacidade simbólica. Além de sua função prática, qualquer objeto teve e terá conotação que poderá ser: agressiva, preventiva contra o azar, mágica, persuasiva, sagrada, etc.; e essa conotação, o mais das vezes será desenganchada de sua utilitariedade funcional e será intimamente ligada à uma utilitariedade psicológica e estética, que varia com o variar dos estilos e das modas, mas das quais os homens (sic) de toda época observaram a urgência” (grifos da autora).

E, além disso, cooperam proficuamente para esta investigação, as pesquisas a que a referida autora vem se dedicando nos últimos anos, onde examina temas relativos ao design e suas relações com a exclusão sócio-cultural e espacial, design e atendimento a necessidades de populações excluídas e minorias. A construção deste corpo de conhecimento pela pesquisadora supracitada são alicerces do conceito de design de resistência vinculado às jóias das escravas da Bahia, como será visto no capítulo IV.

Além disso, poderá se constatar, ao longo da obra da professora Maria Cecília Loschiavo dos Santos, a busca por um ensino do design e uma prática profissional do designer que não se submetem às exigências de uma sociedade que se apropria do design com uma compreensão restrita a objetos de luxo, para o consumo de poucos. Ao contrário disso, forma pesquisadores que buscam o compromisso ético do design, aquele que está a serviço das reais necessidades da população deste país, como se averigua na colocação a seguir (ibidem, 2008, p. 65):

Mais do que nunca a palavra design ganha um sentido muito próximo, quase um sinônimo a luxo e a alto poder aquisitivo. Essa compreensão restrita do design repercutiu fortemente numa visão autoral da história do design, bem como favoreceu discursos sobre a identidade cultural do design, equivocados e distorcidos. No caso da identidade cultural brasileira, esse processo gerou

a imagem exótica de um Brasil tropical, à la Carmem Miranda, tão ao gosto da cultura caricata de aeroporto. Essa concepção acaba obliterando a diversidade, o hibridismo e a mestiçagem cultural dos grupos sociais e étnicos que deram origem à formação cultural de nosso país.

Não é só elaborar uma tese, é uma adesão ao que M^a Cecília Loschiavo (2002, p.122)

define como a formação do compromisso,

A formação para o compromisso requer uma relação direta entre a didática, a pesquisa e a sociedade, onde cada vez mais a didática se nutre de questões vitais. Na formação para o compromisso estão em jogo não apenas as dimensões acadêmicas, mas também nossas qualidades humanas, ansiedade, tristeza, indignação e esperança.

1.6 LIMITAÇÕES DA TESE

A recente historiografia da escravidão tem como uma das suas características um número maior de pesquisas empregando fontes primárias, que possuem uma considerável diversidade, mas do que uma característica se trata de uma indicação teórico-metodológica que se desejava incorporar a esta tese.

A Dra. Maria Helena Machado, professora da disciplina *História e Narrativas* também reafirmou a recomendação da nova historiografia da escravidão sobre a necessidade de se empregar fontes primárias, exigência já apontada na disciplina *Nova História da Escravidão*, sob a responsabilidade do Prof. Dr. João José Reis.

Pesquisar as fontes documentais buscando primeiramente inventários *post-mortem* e/ou testamentos de ourives do século XIX foi uma estratégia sugerida pela Profa. Dra. Maria Helena Toledo Machado, quando cursamos sua disciplina no segundo semestre de 2006. O objetivo era encontrar relacionada no inventário alguma encomenda de jóia escrava solicitada por uma mulher negra e, a partir desta descoberta, verificar se a contratante possuía também inventário *post-mortem* e/ou testamento. Tal investigação, além de ser uma necessidade imposta pela metodologia escolhida, reverte-se da maior importância por ser a única maneira de dar voz

a estas mulheres, tal como fez Eduardo Paiva em suas pesquisas em Minas Gerais, como aponta Del Priore (2001, p. 21) ao prefaciar o livro do referido pesquisador,

Graças a este livro, distantes do retrato embaçado que lhes costuma fazer a historiografia, figuras como a de Bárbara saem das sombras para a luz. Não se trata aqui de descrever mais uma escrava que passeia publicamente os bens de seus senhores imediatamente devolvidos ao voltar para a senzala. Não! Seus enfeites e bens lhe pertenciam, sendo a prova de sua eficaz mobilidade social. A mobilidade, por sua vez, comprova as astúcias e manobras engendradas para consolidar tal fortuna. Bárbara, uma exceção que confirma a regra? Mais uma vez, não. Mulheres como Maria da Costa Silva, crioula forra, também possuía objetos em ouro e aljófar entre outros bens enquanto a africana Joana Silva Machada, comerciante e aventureira, enriquecera transitando com desenvoltura entre autoridades e “homens bons”. Por sua vez as pretas forras Joana da Costa Pontes e Antonia Barreta de Faria eram possuidoras de escravos e de outros bens.

Usar como ferramenta um corpo documental que privilegie a análise qualitativa e que seja capaz de reconstruir, ainda que parcialmente, a vida das mulheres que usavam as jóias escravas é uma forma a desvelar com maior precisão as razões da existência destes 50 paradigmáticos objetos, foi uma tentativa frustrada dessa tese.

O trabalho de investigação documental se iniciou, no entanto, foi apenas encontrado um ourives com inventário *post-mortem*. Trata-se de Joaquim de Santana e Almeida, cuja transcrição foi realizada pela historiadora Jacira Primo. Chega-se ao nome do ourives e a informação que o mesmo possuía inventário, devido ao trabalho realizado pela historiadora Marieta Alves, no livro “Dicionário de artistas e artífices na Bahia” (1976, p.21), no ANEXO II, há uma foto digital da primeira página do inventário e sua transcrição. Porém, não existia nenhuma encomenda realizada por qualquer mulher, nem branca, nem negra. Ainda se tentou localizar os testamentos e inventários *post-mortem* das pessoas envolvidas no testamento do ourives, como esposa, filhos, uma escrava e um escravo. Não foi encontrado no Arquivo Público do Estado da Bahia nenhum desses documentos das pessoas arroladas do inventário do ourives.

Diante do exposto pode-se apontar como limitação da investigação em pauta a pesquisadora não possuir formação na área de história e a impossibilidade de uma tese ser

realiza por uma equipe multidisciplinar. Também existem limitações no que se refere aos métodos da antropologia e da sociologia, o que leva a concluir que as pesquisas relativas ao design e à cultura material devem ser realizadas por equipes multidisciplinares, que envolvam, no mínimo, os especialistas supracitados.

1.7 ORGANIZAÇÃO GERAL DA TESE

Esta tese está estruturada em 5 (cinco) capítulos, como relatado a seguir. O primeiro e presente capítulo trata da introdução da tese, onde constam as informações sobre os percursos teóricos-metodológicos da elaboração de tese, tais como: motivações e justificativa, o objeto de estudo e sua delimitação, objetivos da pesquisa, hipóteses, metodologia, limitações e a sua organização geral.

O segundo capítulo, “História do Design no Brasil: contribuição negra”, aspira proporcionar uma visão panorâmica das contribuições africanas para o design brasileiro, desde a sua pré-figuração até os dias atuais. A seleção dos objetos seguiu a metodologia usada pela história da arte brasileira, pois intra-disciplina não existem parâmetros estabelecidos. Considerara-se o caráter ambíguo da sociedade brasileira, na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com leis de “pureza”¹⁷. Então, os objetos serão selecionados conforme as diferentes seções propostas por Silva e Alcântara (2004). Como resultado tem-se a produção de material bibliográfico para o desenvolvimento da pesquisa em história do design no Brasil, através de uma revisão da historiografia de caráter etnocêntrico, que costuma não considerar as contribuições negras.

O terceiro capítulo, “Jóia Escrava: primórdios do design mestiço - permeabilidades”, inicia-se com uma breve explicação sobre a jóia escrava como objeto do design, a condição

17 ¹⁷ MUNANGA, Kabengele. Disponível em <http://www.cni.org.br/produtos/diversos/src/rev57/Pg%2046_49%20Cultura.pdf>. Acesso em 03/05/2007.

de objeto híbrido das jóias crioulas e como exemplo material da mestiçagem. Indaga-se sobre quais os executores destas jóias na Bahia dos séculos XVIII e XIX e finaliza com um dossiê sobre as diversas técnicas de produção e decoração da joalheria escrava baiana.

O quarto capítulo “Joalheria Escrava: Design de Resistência - Impermeabilidades”, inicia-se com a abordagem da construção do conceito “design de resistência” e como ele se manifesta no objeto jóia e mais especificamente na jóia escrava. Prossegue com o objetivo de revelar como os objetos de adorno foram utilizados para estabelecer diferenças de gênero e raça na história do design no Brasil, no sentido de provocar uma reflexão sobre as atuais práticas de projeto que costumam perpetuar os objetos como símbolo de desigualdade entre os sexos e os povos. Com isso, são investigadas as relações intra-gênero e intra-raça, intra-gênero e inter-raça, inter-gênero e inter-raça, inter-gênero e intra-raça e como os objetos de adorno, as jóias usadas pelas mulheres negras ou mestiças, permeiam, com significados diversos, essas relações.

52 — O quinto e último capítulo apresenta as conclusões dos estudos realizados, suas contribuições para a construção do conhecimento no âmbito da área do design no Brasil e no mundo, bem como os desdobramentos potenciais desta tese.

O Anexo I é composto por fichas das jóias escravas por tipologia, trata-se de uma organização de parte do registro fotográfico das jóias escravas existentes em museus da cidade do Salvador. Esse trabalho de catalogação e fichamento teve início no ano de 2002, portanto, antes de pertencer ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Neste período foram registradas todas as peças do acervo Museu de Arte da Bahia e todo o acervo de jóias do Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia. Porém, o principal acervo, devido à maior quantidade, variedade e porte das jóias que o compõe, é o da coleção de jóias escravas do Museu Carlos Costa Pinto. Em 2005, foi realizado o trabalho neste museu com o auxílio do designer e fotógrafo Júlio Acevedo. A ordenação, sistematização, catalogação e análise deste rico material de pesquisa encontram-se nas referidas fichas.

II

CAPÍTULO II

HISTÓRIA DO DESIGN NO BRASIL: CONTRIBUIÇÃO NEGRA

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O objetivo primevo deste capítulo é pagar uma parcela da dívida histórica que este país tem com todos os africanos que aqui foram escravizados e, pelas mesmas razões da recente implantação das ações afirmativas, não existe margem para questionamento, pois dívida não se questiona, se paga! E assim sendo, é fundamental concordar com Emanuel Araújo (2004, p. 243),

57

Se o Brasil conseguiu ser indiferente aos danos causados a seus filhos negros, os próprios negros deste país, os que vieram da África e os que aqui nasceram, de pais e avós brasileiros, deram talvez a mais generosa contribuição para a construção do Novo Mundo, alimentando o poder e o luxo dos escravocratas locais e extraindo o ouro e o diamante que faziam a riqueza do velho mundo. O mesmo ouro que expandia a prosperidade e o luxo que reluziam nos tempos de D. João V e Pombal e transformavam Lisboa em sua fisionomia física e econômica, como antes fizera o açúcar, desde o começo da colonização e, antes ainda, o comercio do pau-brasil, sob o peso da escravidão indígena. (Esta, porém, ainda que a mesma, é já uma outra história...) (grifos do autor).

Também aspira proporcionar uma visão panorâmica das contribuições africanas^{II-1} para

1 ^{II-} Neste capítulo sempre que houver referência a África trata-se da **África negra**, a subsaariana, pois os povos que vieram para o Brasil como escravos são procedentes dessa região.

o Design brasileiro, desde a sua pré-figuração até os dias atuais. Por isso, este capítulo constitui uma parcela dos esforços, ora existentes no Brasil, para a construção da história do Design brasileiro, que não pretende repetir o erro do lamentável desinteresse pelos assuntos não-brancos do discurso histórico anterior. Ou seja, a História do Design do mundo europeu, que se pretende universal, não possui parâmetros que dêem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas de países como o Brasil. É necessário e urgente incorporar à História do Design novo material, das regiões menos desenvolvidas do mundo, bem como das classes subalternas, das mulheres e das etnias historicamente discriminadas, como índios e negros.

A questão de partida é: Quais são as contribuições africanas para o design brasileiro?

O que se pode mostrar como produção/produtos afro-brasileiros quando intra-disciplinarmente (Design) não existem parâmetros ^{II-2} estabelecidos para fazê-lo? Então, recorre-se à História da Arte Brasileira, que investe em conceituar a arte afro-brasileira, mais intensamente a partir da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, em 2000, tarefa também assumida pela exposição comemorativa deste fato denominada “Mostra do Redescobrimento”. Tem-se aqui a mesma questão vivenciada pelo Prof. Kabengele Munanga (2000, p. 108), como um dos curadores da referida exposição,

Numa sociedade como a brasileira, na qual não devemos negar categoricamente o sincretismo cultural, ou, pelo menos, as influências entre culturas, seria raro encontrar um artista da chamada arte afro-brasileira que manipulasse estrita e exclusivamente os critérios formais, estilísticos e temáticos oriundos do universo africano, ou que empregasse uma linguagem estética exclusiva de uma África aliás muito diversa, sem lançar mão de alguns elementos provindos desse universo nacional mais amplo, no qual as diversas culturas que aqui foram trazidas dialogam e se influenciam, apesar do contexto histórico colonial e escravista, caracterizado pela assimetria, no qual se encontram. Concretamente, em algumas obras, e entre alguns artistas

2 ^{II-} Refere-se à ausência de parâmetros em relação ao estudo das contribuições africanas para o design brasileiro. Considera-se que a história do design no Brasil tem avançado significativamente devido aos esforços de inúmeros atores, tais como: congressos científicos, revistas acadêmicas, professores e pesquisadores da área e de outras áreas do conhecimento devido ao crescente interesse pelo design.

brasileiros, a forma, a técnica e o estilo, isoladamente, podem ser inspirados na tradição artística africana sem necessariamente integrar a temática, as fontes de inspiração, a iconografia e o universo simbólico familiares ao mundo africano tradicional e contemporâneo. Em outras obras, estas últimas características podem aparecer reinterpretadas e recriadas dentro de estruturas e de estilísticas que nada ou pouco têm a ver com as africanas. Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambigüidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com leis de “pureza” (grifo do autor).

Propondo discutir a contribuição negra na história do design brasileiro têm-se algumas questões de fundo que devem ser explicitadas. Em primeiro lugar, como se entende o sincretismo cultural da citação acima em relação à cultura material brasileira, não se irá advogar em favor do mito fundador, nem a favor da fábula das três raças, mas é sabido que são as premissas do pensamento de nacionalidade brasileiro, como mostraram Marilena Chauí (2000) e Roberto DaMatta (1981), respectivamente. Esta colocação é indicativa do posicionamento de que não se busca a “essência” da identidade brasileira, nem da identidade africana nos exemplos mais adiante elencados. Estes são frutos da valorização e reconhecimento da particularidade negra que é social e historicamente construída e constituída pelas subjetividades negras (Pinho, 2004, p.20).

Em segundo lugar, será observado que a maioria dos objetos possui procedência baiana (exceto os exemplos vindos da África), sem dúvida pela Bahia ser constantemente citada como a parte mais africana do Brasil, e mais, como coloca Pinho (2004, p.19),

Além de ser habitada pela maior população afro-descendente do país, a Bahia é conhecida nacional e internacionalmente pela vibrante cultura negra produzida em seu seio e que constitui de modo fundamental a sua imagem pública.

Em terceiro lugar, os exemplos aqui relacionados como afro-referenciados oriundos de qualquer período histórico (do colonial até hoje) perpassam pela tese de Eric Hobsbawm (2002, p.13) das tradições inventadas, afirmando que “houve adaptação quando foi necessário

conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins”. Visto que, quando se é retirado da sua terra natal de forma brutal para ser escravizado, se passa por um processo de perda de identidade étnica, não existindo, portanto, o que se manter e sim, a necessidade de reconstruir o que foi perdido. Nesse processo de reconstrução, as representações objetificadas da cultura negra no Brasil estão profundamente atravessadas por modos e códigos ocidentais (Mercer, 1988 *apud* Pinho, 2004, p.171).

Após essa breve fala sobre os pressupostos teóricos que embasam esta pesquisa, retoma-se o assunto da categorização da arte afro-brasileira como referência para este estudo. Elegeram-se as sessões propostas (vide abaixo relacionadas) por Silva & Alcântara (2004, p. 119) que são oriundas das proposições dos curadores da Mostra do Redescobrimento (2000), supracitada. Os autores argumentam que o patrimônio material afro-brasileiro se apresenta muito diversificado em estilística e intenção, por isto será mais facilmente compreendido se colocado em diferentes sessões. São elas:

- Arte Africana: com peças produzidas em África que se distinguem entre as ações produtoras Nagô^{II-3}, Jeje^{II-4} e Angola^{II-5}, entre outras;
- Visão exótica do escravo africano: pinturas de Debret, Rugendas e Carlos Julião, entre outros;
- Visão do negro sobre si mesmo: artistas negros representando a imaginária afro, como é o caso de Arthur Timóteo (séc. XIX) e José Benedito Tobias (1930), entre outros.
- Visão do branco sobre o negro: possível devido aos dois séculos de convivência inter- racial, seus representantes são Tarcila do Amaral, Portinari e Di Cavalcanti, entre outros;
- Objetos de uso cotidiano: denominados como artesanato ou objetos utilitários, refletem igualmente uma estética afro;

3 ^{II} Segundo o Dicionário Houaiss: Indivíduo dos nagôs, designação de qualquer negro escravizado, comercializado na antiga Costa dos Escravos e que falava o ioruba. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=nag%F4&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

4 ^{II} Povo que habita o Togo, Gana, Benin e regiões vizinhas, representado entre o contingente de escravos africanos trazidos para o Brasil. (HOUAISS. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=jeje&cod=112851>. Acesso em 10/02/2009).

5 ^{II} Grupo étnico que habitava a região da atual República de Angola; andongos [Representados em grande número no contingente de escravos trazidos para o Brasil entre o início do sXVI e 1850, quando foi proibido o tráfico negreiro.]. (HOUAISS. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=angola&stype=k>. Acesso em 10/02/2009).

- Objetos de uso ritual: onde fica muito clara a dialética Aié-Orúm¹²⁻⁶, importante aspecto do ideário africano;
- O momento atual: artistas como Rosana Paulino, Rego Monteiro, Mestre Didi, Rubem Valentim e fotógrafos como Walter Firmo, Pierre Verger, Madalena Scharwartz, Mario Cravo Neto, retratando a situação atual da cultura afro no país;
- Campo antropológico: como proposta de Raul Lody que estuda a cultura material corporificada, as Jóias de Axé, pencas guisos dos orixás e fios de contas.

Pretende-se seguir tanto quanto possível as sessões acima estabelecidas, mas existirá uma ênfase maior nos objetos classificados como design ou artes aplicadas, tanto por ser o campo específico da pesquisa, como também por haver maior quantidade de registros em relação às peças classificadas como arte pura ou belas-artes. Esta proposta será seguida mesmo estando consciente do fato de que a África desconhece uma separação estrita entre arte aplicada e arte pura. Como aponta Junge (2003, p.39), curador da exposição “Arte da África” explicando a parte da exposição denominada “Design”, ilustrada na Figura 2.1 um dos objetos expostos nesta seção,

61

A produção de tais objetos, que na Europa seriam correlacionados ao design ou às artes aplicadas, não estava reservada a um grupo especial de artistas. Na África não existiu uma separação entre arte, artes aplicadas ou design, tal como na Europa em termos de produção, no apreço social e mesmo na preservação e exposição em museus. Tampouco podemos reconhecer uma distinção entre objetos destinados unicamente ao uso, objetos indicativos de status de seu proprietário ou aqueles que também desempenham uma função protetora, como amuleto, por exemplo.

Na África, os objetos são comunicadores, esteticamente poderosos, de história, conhecimento, identidade e valores. Os desenhos abstratos e as esculturas figurativas que adornam os objetos africanos possuem uma utilidade que vai além do seu embelezamento, pois são produzidos para explicitar a situação social do seu proprietário, salientar seu status com insígnias de prestígio. Mas também são produzidos assim porque podem ser instrumentos cerimoniais ou evocar um mito

6 ¹²⁻ Segundo Ribeiro (2008, p.35 e 36): Entre os iorubas, enquanto Olodumaré, deus supremo, e os orixás estão associados ao *Orun*, mundo transcendental, o homem está associado ao *Aiyê*, mundo físico composto pelo céu, pelo mar, pela terra e, mais especificamente ainda, ligado a *ilê* (terra, casa, território).

Figura 2.1 – Apoio para nuca. Uganda, Lango. Séc. XIX (madeira, fibra vegetal, comprimento 24 cm). Imagem digitalizada do catálogo da exposição *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 219). Para dar a este apoio para nuca esta forma elegantemente arqueada, a madeira cortada e polida foi vergada enquanto estava molhada. Este processo de fabricação lembra o das chamadas “cadeiras vienenses” da marca Thonet, fabricadas na Europa desde meados do século XIX. / Anke Scharnbeck (2003, p.219).

compartilhado pela cultura local, já que transmitem um significado simbólico. Ou seja, “em categorias de objectos tão variados como instrumentos de música, os assentos, as portas, os recipientes ou as colheres, a ornamentação ou a forma devem ser significantes e tão belas quanto possível, porque os Africanos, sensíveis à beleza, a associam ao prestígio” (MEYER, 2001, p. 197)

Outro aspecto importante ao se buscar as contribuições africanas para o campo do Design é o fato desta área de estudo, talvez por sua existência bem mais recente, não estar preocupada com os cânones eurocêntricos de classificação do que é arte africana, ou seja, qual é a arte africana tradicional e autêntica. Destituída deste foco, pode-se ampliar significativamente o espectro deste legado, sem restrições de datação, de originalidade e de

objeto único, isto se deve a condição do artista africano entender seu trabalho de maneira diferente do artista ocidental como esclarece Sidney Kasfir (2008, p. 9 e 10),

[...] muitos artistas ocidentais consideram que a sua obra constitui em primeiro lugar uma forma de realização pessoal; no entanto, essa atitude é tão rara entre os artistas africanos, como na cultura africana em geral, a não ser que se trate de uma elite de artistas formados em escolas de arte do tipo ocidental. Tradicionalmente, a profissão de escultor, ou qualquer outra que resulte na criação de artefactos (moldes em metal, tecelagem, peças de olaria, etc.) é vista como uma actividade que não é muito diferente da agricultura, da reparação de rádios ou da condução de um táxi. Isto não significa que não seja uma actividade ‘séria’ – o trabalho é sempre sério – só que essa actividade é vista de um modo pragmático, com o objectivo de satisfazer as exigências dos patronos. Faz-se o que é necessário, para se tornar um artífice com sucesso (grifo da autora).

Analisando a citação acima, percebe-se que as pessoas que produzem qualquer artefato na África, seja ele considerado objeto de arte ou não pelos ocidentais, se aproximam mais da definição do trabalho do designer do que de um artista dentro da perspectiva do pensamento ocidental, pois o foco sempre é no cliente/usuário.

2.2 INDO À ÁFRICA

O que se tem difundido ao longo da história do Brasil é a capacidade técnica oriunda do branco, como um legado dos portugueses, principalmente. Quanto aos índios e aos negros, o que se tinha em conta como legado era uma força bruta destituída de qualquer capacidade intelectual.

Mas, o postulado da superioridade branca e da inferioridade negra não é uma invenção brasileira, ele tem uma longa existência no Ocidente. Ele prevalece desde a Antiguidade, quando quase não existia esta noção, o que não impediu Heródoto (século V a.C.) de descrever os africanos (chamados de líbios) como selvagens capazes de se alimentarem de serpentes e lagartos e de emitirem sons que em nada se assemelhavam a voz humana, até o estabelecimento da teoria da raça no século XIX, quando ocorreu um

fenômeno no mínimo intrigante: quanto mais antiescravagista se tornava a sociedade do século das Luzes, mais se intensificava o racismo de cor, ao final do século já se constituía a ideologia dominante. Neste percurso, os preconceitos aumentam com a importação intensa de escravos negros, pelos árabes, na Idade Média, que os consideravam como uma raça inferior reservada à escravidão, para exemplificar que não apenas os ocidentais engendraram tudo.

A escravização dos negros africanos, antes de ocorrer nas Américas, foi testada nos anos de 1470, em uma ilha não habitada chamada São Tomé ao fundo do golfo da Guiné, sendo então, ocupada e colonizada pelos portugueses. Aumentando o contingente de escravos ao longo dos anos, explodindo uma grande revolta entre 1530/36: “Foi a partir desse momento que se elaboraram as primeiras teorias sobre a inferioridade do negro” (COQUERY-VIDROVITCH, 2004, p. 752).

64

Nas Américas, das plantações de cana ^{II-7} as plantações de algodão ^{II-8} os negros foram escravizados, preferencialmente a partir da proibição da escravização dos índios em ao longo do século XVI até a assinatura do denominado código negro por Luís XIV em 1685, sendo necessário justificar essa discriminação. Por isso, os teólogos trataram de demonstrá-la através da maldição de Cam ^{II-9}, acrescentando-se ao texto sagrado ^{II-10}, vários contos, entre os quais aquele em que Cam concebe um filho durante o dilúvio e é amaldiçoado por Deus que faz a criança, Cuch, nascer negra (idem, p.754).

No século XIX, antes mesmo de Darwin publicar (1859) a sua teoria da evolução das

7 ^{II-} No Brasil (meados do século XVII), nas Antilhas (fim do século XVII), na Martinica (século XVIII) Cuba (último terço do século XVIII).

8 ^{II-} Nos Estados Unidos no início século XIX.

9 ^{II-} Filho de Noé.

10 ^{II-} “Em si mesma, a Bíblia não é portadora de racismo antinegro, pelo contrário. A questão aparece duas ou três vezes – e não se trata de da maldição de Cam, já que, nela, a referência ao povo negro é uma invenção apócrifa ulterior” (COQUERY-VIDROVITCH, 2004, p. 750).

espécies, o conde Arthur Gobineau, entre 1853 e 1855, já propalava seu ensaio ^{II-11}, no qual defende abertamente a superioridade branca. Sabe-se que ele não era o único teórico racista de seu tempo, mas ganha importância para o Brasil, pois em sua visita de 15 meses como enviado francês, aponta a inviabilidade do país, em termos “civilizatórios”, por ser composto predominantemente por raças mistas. Esta breve exposição demonstra como a superioridade branca e a inferioridade negra foram política e historicamente construída (Coquery-Vidrovitch, 2004; Schwarcz, 1993).

Em contraposição a esta versão eurocentrada, têm-se os fatos, quando se iniciou a relação de Portugal com a África, no século XV, os diversos povos africanos, fossem eles da região sudanesa ou bantu ^{II-12}, possuíam o mesmo desenvolvimento técnico dos europeus. Porém, mais do que desenvolvimento técnico, os povos africanos que vieram escravizados para o Brasil possuíam uma cultura vigorosa, da região que abrange o leste do rio Volta até o delta do rio Níger (vide mapa da região na Figura 2.2), onde viviam os akans ^{II-13}, ewes ^{II-14}, fons ^{II-15}, iorubas ^{II-16}, entre outros, e onde existiam grandes áreas dominadas por reis que ostentavam muito luxo e

11 ^{II} Essai sur l'inégalité des races humaines (1855), em português: Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas.

12 ^{II} **Regiões de concentração do tráfico para o Brasil:** 1) Ewe-fon (mina-jeje): Gana, Togo, Benim; 2) Nagô-Iorubá: Reino de Queto (Benim) e Nigéria; 3) Bantos: Gabão, Congo, Congo-Kinshasa, Angola e Moçambique. CASTRO, Yêda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. In: Patrimônio – Revista Eletrônica do IPHAN, 2007. (<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=214>).

13 ^{II} Conforme o Dicionário Houaiss: diz-se de membro de qualquer povo falante da língua akan ou língua falada na região do golfo da Guiné (República de Gana e República da Costa do Marfim) [Freq. considerada conjunto de línguas nigero-congolesas, subgrupo do Kwa.]. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=akan&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

14 ^{II} Etimologia: africanismo; o ing. é de 1890; diversamente transliterado tb. como awuna, ehue, evé, yewe etc. Ewe = Jeje. Segundo Cacciatore, prov. do ior. ajeji ‘estrangeiro, estranho’, design. que os iorubas, no Daomei, atribuíam aos povos vizinhos, os daomeanos. (Dicionário Houaiss. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=jeje&stype=k>. Acesso em 10/02/ 2009.

15 ^{II} Indivíduo dos fons ou dialeto do Ewe, da família nigero-congolesa de línguas africanas, falado por eles. Povo de agricultores do Sul da República de Benin e da República Federal da Nigéria. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=fon&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

16 ^{II} Povo africano do Sudoeste da República Federal da Nigéria, com grupos espalhados tb. pela República de Benin e pelo Norte da República do Togo [Trazido em grandes levadas para o Brasil, onde recebeu a denominação de nagô (ver)... Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ioruba&cod=110455>. Acesso em 10/02/2009.

riqueza, incentivando a construção de edifícios sofisticados e fomentando a produção de objetos de rara beleza. Eram reinos vinculados à cidade de Ifé^{II-17} e foi dessa região que saiu grande parte dos africanos traficados para América, prisioneiros de guerras entre os grupos aí existentes e vendidos para comerciantes europeus (Mello e Souza, 2006, p. 21).

Já os povos bantos (um termo que serve para designar todos os africanos que possuem falas aparentadas), antes dos portugueses aportarem na foz do rio Congo, já havia ocorrido à denominada historicamente expansão banta, que em 2500 anos modificou a face da África. Ocupando regiões (vide mapa da região na Figura 2.3) que antes eram habitadas por povos nômades, eles eram agricultores, viviam em aldeias e dominavam a metalurgia. Esta atividade, fundição de metais, exigia altas temperaturas e para obtê-la, queimava-se uma grande quantidade de madeira das florestas do entorno, terminando por abrir amplas clareiras, que por sua vez eram propícias à agropecuária (idem, p. 21).

O reino do Congo (de língua banto) foi uma das civilizações de grande prestígio desta região, o seu soberano relacionava-se com o rei de Portugal de igual para igual e dentro da complexa estrutura social e administrativa (rede comercial, sistema monetário, sociedade hierárquica rígida) que organizava o território, era autoridade suprema e terapeuta sagrado de toda a nação. Nessa região, além dos congolezes, viviam os cokwes^{II-18} (quioco, tchokwe, khoi, chokwe, etc.), os lubas^{II-19}, entre outros, e como já visto com os povos iorubas, o rei era o núcleo em que repousam e de onde se irradiam as forças de vida que mantêm a coesão e a prosperidade do reino. Foram os objetos de suas cortes que subsistiram como raros testemunhos de uma cultura altamente refinada (Neyt e Vanderhaeghe, 2000, p. 47 e 62).

17 ^{II}-Segundo MEYER (2001, p.21): Os Yoruba atribuem a Ifé, a sua cidade santa, uma origem mitológica. Seria o lugar onde os deuses teriam descido do céu para povoar o mundo. Os filhos do primeiro grande deus Oduduwa teriam criado os seus próprios reinos, e os soberanos de Ifé são ainda considerados pelos seus súditos como semideuses.

18 ^{II}- Povo indígena que habita o Sul da República Democrática do Congo (ex-Zaire), do rio Kwango a Lualaba, a Nordeste de Angola e Noroeste da Zâmbia. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=quioco&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

19 ^{II}- Luba = Baluba, povo que habita o Sul da República Democrática do Congo (ex-Zaire). Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=baluba&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

Todos os exemplos de objetos, técnicas e processos produtivos aqui relacionados não possuem necessariamente uma relação direta com os artefatos afro-brasileiros, mesmo porque vários deles, principalmente aqueles que tinham funções e significados simbólicos

Figura 2.2 - Mapa de uma das regiões da África onde viviam alguns dos povos que vieram como escravos para o Brasil. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do redescobrimento: Arte Afro-Brasileira* (AGUILAR, 2000, p. 36).

Figura 2.3 - Mapa de uma das regiões da África onde viviam alguns dos povos que vieram como escravos para o Brasil. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do redescobrimento: Arte Afro-Brasileira* (AGUILAR, 2000, p. 37).

enquanto suportes materiais e espirituais do poder e da autoridade, não puderam encontrar um espaço para continuidade e recriação no Brasil por uma simples razão: as cortes e instituições reais que eles representavam não foram trazidas também. Aqui, foi no campo religioso onde houve a maior possibilidade de continuidade dos elementos culturais africanos (Munanga, 2000, p.100 e 101).

Os povos africanos que foram trazidos para o Brasil já dominavam a metalurgia desde o primeiro milênio a.C. e produziam peças em bronze pelo processo da cera perdida e em terracota; praticavam o artesanato em vidro e possuíam uma grande perfeição na arte cerâmica; sempre praticaram a pintura rupestre e os desenhos incisos de excelente qualidade na pedra desde o Paleolítico Inferior até os nossos dias, em que as pinturas dos Bosquímanos chegam a incluir até automóveis e outros bens de consumo da tecnologia ocidental; além disso, há a arte em escultura, considerada por Cunha como a maior contribuição da África negra do ponto de vista técnico e artístico (Cunha, 1993, p. 977).

Vários povos da África possuem uma forte tradição metalúrgica, segundo Marina de Mello e Souza (2006, p. 20) “a transformação do minério em metal era vista como uma atividade mágica, ensinada pelos deuses, ancestrais e espíritos, o que conferia grande prestígio àqueles que detinham esse conhecimento”. Laure Meyer (2001, p. 160) define a situação do ferreiro em relação às sociedades africanas,

Nas sociedades africanas, é sempre temido por causa dos seus laços com o fogo, que levam a supor práticas de magia ou feitiçaria. É igualmente receado pela sua familiaridade com os metais saídos do ventre da terra-mãe. Finalmente é também visto como uma personagem ambivalente, mediadora entre os vivos e mortos.

A sua situação social, variável de acordo com as regiões, é sempre extrema. No Senegal, está confinado ao interior de uma casta. No Mali e Costa do Marfim, é temido. No antigo Congo e Angola, pelo contrário, o trabalho dos metais era feito pelos notáveis. Os mitos fundadores evocam a memória do herói civilizador Tshibinda Ilunga, que ensinou aos Tshokwe a produzir e utilizar armas mais eficazes para caça e a guerra. Entre os Kuba por fim Mbop Pelyeeng era um rei-ferreiro identificado por uma bigorna que figura diante dele na sua estatua.

Os axântis ^{II-20} (ashanti), e todos os grupos étnicos pertencentes ao complexo cultural Akan, habitavam uma região com ouro abundante, e era o ouro em pó o meio tradicional de troca. Esses povos também fabricavam jóias e outros objetos em ouro, considerados como insígnias de poder e prestígio, conforme será estudado mais adiante. Devido ao ouro em pó ser utilizado como meio de troca, seu valor era medido por peso, conseqüentemente foi necessária a produção de uma grande quantidade de pesos em bronze ou latão para medi-lo, denominados como “peso de ouro” e usados durante um longo período como afirma Lucia Chirinos (2004),

Os pesos foram usados durante aproximadamente cinco séculos (1400-1900) pelos povos akan e outros relacionados a eles. Mas o seu uso e manufatura por parte dos ashanti é o mais documentado e os levou a ser conhecidos nos catálogos de coleções e museus como “pesos de ouro ashanti” (grifos da autora).

Um dos aspectos mais importantes destes pesos de ouro e da maioria dos objetos africanos é possuir funções além da utilitária. Neste caso veiculam provérbios e são símbolos cosmogônicos da cultura axânti, indo muito além da função de contrapeso. No acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo – MAE, existem sete destes pesos, em latão, figurativos e geométricos, alguns do período contemporâneo e outros sem cronologia, sendo a maioria manufaturada pela técnica de cera perdida. A pesquisadora Chirinos (2004) considera essas peças como transmissoras de idéias que concernem não a uma escrita formal, mas a uma oralidade que é plástica, visual e tátil, e afirma, quanto ao escorpião estilizado da figura 2.4,

À representação de escorpião, é atribuído o seguinte provérbio: “Se o escorpião pica uma boa mãe, a dor continua até que o coração esfrie”, ou seja, “se há uma pessoa problemática na casa, não haverá paz até que ela parta” (grifos da autora).

Outro peso de ouro freqüentemente encontrado é o crocodilo, sendo geralmente representado com uma presa, normalmente um peixe, na boca (vide figura 2.5), pois o peixe

20 ^{II} Tal como escrito no Dicionário Houaiss. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ax%E2nti&stype=k>. Acesso em 10/02/2009.

constitui sua vítima natural, tendo o valor de uma oferenda, um sacrifício. Representa o seguinte provérbio: se o peixe crescer e engordar muito, terá mais probabilidade de se tornar presa natural do crocodilo, o que significa dizer que a prosperidade do súdito sempre beneficia o rei (Carise, 1991, p. 220).

Não se tem notícia que existiram os pesos de ouro no Brasil, vindos da África ou fabricados aqui, pois oficialmente não se usava o ouro em pó como moeda de troca e os controles eram de autoria européia, e não africana.

Outros objetos também fabricados em liga metálica e com a técnica de cera perdida são os edans, usados em uma associação dos iorubas, Nigéria, de caráter político-religioso, denominada Ogboni. Alessander Gebara (2008) relata que a organização social dos iorubas é baseada em comunidades familiares patrilineares, que possuem relativa autonomia, sendo mediadas pelas associações Ogboni:

A relação entre estes grupos era mediada por sociedades religiosas chamadas *Ogboni*. Esta sociedade tinha funções reguladoras, determinava penas aos criminosos e efetuava julgamentos de disputas eventualmente ocorridas entre os diferentes grupos familiares. Além disto, tinha função de eleger o chefe principal da cidade, intitulado *Oba*. As ações deliberadas pela sociedade *Ogboni*, eram executadas por outra sociedade religiosa conectada a esta, chamada *Oro* (grifos do autor).

Figura 2.4 - Pesos para Ouro. Tombo: 73/2.2 (Axânti – Gana). Imagem disponível no site: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/galeria/albuns/pesos/pesos.html> S/D. Acesso em 10/02/2009.

Figura 2.5 - Peso de Ouro Axânti. S/D. Imagem digitalizada do livro *África: Trajes e Adornos* (CARISE, 1991, p. 220).

Como se pode observar na figura 2.6, o edan é uma peça metálica que representa um casal. Algumas vezes os pares estão colocados sob espetos curtos e ligados na parte superior por uma corrente. O edan pode ser um amuleto ou identificador pessoal dos membros da associação Ogboni, cujos componentes realizam o culto a Onilé, entidade que personifica a terra ou o território, algumas vezes considerada como mais poderosa que os orixás e como a mãe de todas as deidades

Figura 2.6 - Casal de Edan, Sudoeste da Nigéria, Século XIX. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira* (AGUILLAR, 2000, p. 87).

iorubanas. Peças semelhantes à supracitada existem nas coleções do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e no Museu Arthur Ramos. A fotografia de uma delas foi publicada no livro de Nina Rodrigues^{II-21}. Essas peças têm sido usadas por estudiosos como prova da existência dessas sociedades no Recôncavo Baiano (Ribeiro Junior, 2008, p.7).

O escultor destes artefatos deveria ser “ancião, pois essa profissão é vedada aos jovens por ser associada à impotência e à perda de filhos, acreditando-se também que homens viris venham a distorcer a forma da imagem, um produto sagrado em si mesmo” (Ribeiro Jr. e Salum, 2003)^{II-22}.

O Professor Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 985), ex-diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo adquiriu uma coleção de edan

21 ^{II} O livro *Os Africanos no Brasil* [1905] foi publicado em 1932, anos depois da morte de Nina Rodrigues, por Homero Pires (Ribeiro Junior, 2008, p. 72).

22 ^{II} Disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/artigos/003/edan.html>. Acesso em 10/02/2009.

quando foi leitor na Universidade de Ifé-Ifé na Nigéria. É ele que explica a técnica de fundição por cera perdida, tal como produzido em África (vide na Figura 2.7 as etapas de fabricação de um edan):

- a. a forma básica da peça é grosseiramente modelada em barro; uma folha de cera recobre e é modelada em volta da forma de argila; são esculpidos os detalhes e aplicam-se decorações em cera;
- b. o modelo é coberto de argila e quando seco, é aquecido de cabeça para baixo sobre uma pequena chama para que a cera derreta formando assim um molde; o bronze derretido é entornado dentro do molde vazio. Após esfriamento o molde é quebrado revelando a peça de bronze.

Figura 2.7 - Etapas de produção dos edan. Acervo MAE-USP. Fotografias: Wagner Souza e Silva, 2000. Imagem disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/artigos/003/edan.html>. Acesso em 05/02/2009.

Os edans que foram provavelmente fabricados na Bahia, aqueles já mencionados acima (coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e do Museu Arthur Ramos), além de serem menos detalhados em relação a sua concepção formal, em alguns casos, parecem ter sido fundidos por um processo mais simples que o da cera perdida, em outros, aparentemente, foi utilizada a técnica da forja (martelamento de placas ou barras metálicas a quente), muito

freqüente até hoje na confecção de objetos rituais do candomblé na Bahia e na África. Na Figura 2.8, há um ferreiro executando o trabalho de forja no Quênia, século XX, como demonstração da técnica e de sua continuidade até hoje^{II-23}.

Dentro da sociedade Ogboni, os edans eram usados de diversas formas, desde uso em rituais de iniciação de um novo membro até o ritual de casamento de um membro da associação Ogboni, passando por rituais de promoção dos seus membros, ofensas entre cidadãos, disputas entre membros Ogboni, contra o abuso de pessoas poderosas e briga entre

Figura 2.8 - Jua Kali, ferreiro, mercado de Kamakunji, Nairobi, Quênia, 1987. Fotografia: Sidney Kasfir. Imagem retirada do artigo *Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra* (KASFIR, 2008. Disponível em: http://www.artafrica.info/Pdfs/artigo_14_pt.pdf. Acesso em 02/02/2009).

cidadãos com derramamento de sangue. Neste último caso, se acredita que o sangue humano derramado no chão, quando não é por sacrifício, profana a Terra, por isso, imediatamente é colocado um edan ao lado do sangue vertido e os envolvidos na briga pagam multa e providenciam animais para sacrifício, cujo sangue é despejado sobre o edan. Também se encontram edans em forma de jóias (anéis e pendants) que servem para identificar os membros dessa associação.

Dando continuidade ao rol de engenhos africanos que, implícita ou explicitamente, veiculam uma mensagem simbólica, de particular interesse são os tecidos e o vestuário. Como explica Ducam Clarke (1998, p. 56) sobre a questão do traje na África,

Roupas são um importante meio através do qual o status social pode ser construído e mostrado. Tanto para os trajes cerimoniais como para os do cotidiano, as diferentes sociedades na África desenvolveram sistemas complexos e sofisticados através dos quais as idéias locais sobre autoridade, gênero, idade, ancianidade e riqueza podem ser expressas.

Como matéria-prima usada na produção do vestuário tinha-se: pele de animais, fibras

23 ^{II} Nem pelo texto, nem pela fotografia se pode identificar qual objeto estava sendo elaborado.

vegetais, lã, algodão, seda, rafia e casca de árvore. Quanto às tintas, existem plantas nativas que produzem cores como tonalidades de marrom, verde, amarelo e vermelho. Porém, a mais importante tintura tem sido o índigo, como percebe-se na cerimônia fúnebre da figura 2.9, em que todos estão com vestimentas elaboradas com tecido nesta cor (Clarke, 1998, p.58).

Fiar é uma atividade eminentemente feminina e tecer fica geralmente reservado aos homens, apesar de, em algumas regiões, as mulheres também tecerem, contudo a atividade de costurar é eminentemente masculina. No Brasil, vários homens africanos ou afro-descendentes se dedicaram à alfaiataria, na condição de libertos ou como atividade de ganho.

O tear mais comum é o bem estreito (vide Figura 2.10), apesar de existirem uma enorme variedade de teares, que produzem faixas de 10 a 20 cm de largura, são cortadas e costuradas para confecção dos trajes tradicionais (Menezes, 2000)^{II-24}.

Tecidos decorados com motivos que correspondem a uma escrita, cujos símbolos são denominados adinkra^{II-25}, que significa

Figura 2.9 - Visitantes de um importante funeral em Assamang, Gana, 1994. Nesta imagem homens usando tecido adinkra cumprimentam as mulheres sentadas da “abusua”, uma clã matrilinear dos povos akan. O tecido escuro usado pelo homem do centro é estampado de fábrica ladeado por homens usando “biris”, tecido tradicional. Estes tecidos escuros de azul-preto são estampados com adinkra marrom muito escuro, próximo ao preto, com os tradicionais motivos adinkra. Foto e informações de autoria do Professor Emérito de História da Arte Dan Mato, Universidade de Calgary. Imagem e informações relativas a ela estão disponíveis no site: <http://africa.si.edu/exhibits/inscribing/adinkra.html>. Acesso em 10/02/2009.

“adeus”, como aqueles elaborados pelos axânti, eram elementos de decoração do vestuário utilizado em cerimônias fúnebres. A figura 2.11 apresenta um símbolo adinkra e seu significado. Centenas deles

24 ^{II-} Disponível em: <http://www.afrodescendencia.hpg.com.br/ideario.htm>. Acesso em 10/02/2009.

25 ^{II-} Os símbolos adinkra também são colocados em objetos de prestígio em madeira, joalheria, pesos em latão. Os mais proeminentes são as estampas que ornamentam os tecidos. Disponível em: <http://africa.si.edu/exhibits/inscribing/adinkra.html>. Acesso em 08/02/2009.

Figura 2.10 - Tecelão ashati de Bonwire (conhecida como a terra do kente, é uma região de tecelões) que cuidadosamente adiciona motivos decorativos a trama. Tiras estreitas de tecido feitas a mão, Gana, 1997. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 65).

já foram documentados e observa-se que os mais antigos estão mais frequentemente relacionados aos provérbios, contos e canções folclóricas e ditados populares. Os mais novos estão associados a temas mais comuns como flora, fauna, objetos do cotidiano, etc. Controlar as nuances dessas formas gráficas de comunicação exige que os adinkra sejam elaborados por especialistas, artistas bem treinados e anciãos (tradição recorrente para vários povos africanos) que, através de estudo, são capazes de identificar os seus nomes e os provérbios associados a eles.

Os tecidos podem ser estampados pressionando o carimbo (símbolo), esculpido no pedaço de cabaça, sobre o tecido ou desenhando os adinkra no tecido com um pente de dois dentes, conforme demonstrado na figura 2.12.

Figura 2.11 - Carimbo esculpido por Joseph Nsiah de Ntonso, Gana, 1988.

Foto e informações de autoria do Professor Emérito de História da Arte Dan Mato, Universidade de Calgary.

Um dos melhores e mais afamados escultores de carimbo adinkra, Sr Nsiah, esculpiu o carimbo ao lado em um pedaço de cabaça. A imagem/símbolo é identificada com o provérbio: “*Aka mani na mede hwe wo*” - “Eu tenho apenas que ver você com os meus olhos”, o que significa que alguém pode observar um tolo e seus atos e saber o resultado.

Imagem e informações relativas a ela estão disponíveis no site: <http://africa.si.edu/exhibits/inscribing/adinkra.html>. Acesso em 10/02/2009.

Figura 2.12 - Um pintor de tecido trabalhando em Ntonso, Gana, 1988. Foto e informações de autoria do Professor Emérito de História da Arte Dan Mato, Universidade de Calgary. Os artistas que estampam e pintam tecidos trabalham sobre uma mesa comprida que tem uma esteira por baixo para absorver a tinta e fornecer trabalho de superfície, ou seja, uma textura especial. Ele traça os quadrados e alterna os motivos inseridos em cada quadrado. Seu estilo é exclusivo, usando um pente de dois dentes para desenhar as padronagens de quadrados e triângulos. O evidente motivo da cruz é chamado “*Musuyide*” e é um talismã contra o mal. É uma herança do traçado padrão do metal islâmico proveniente do norte, uma região do país predominantemente mulçumana. Este motivo também está associado ao provérbio: “*Kerapa te se okera, okyiri fi*” - “Puro como um gato que abomina sujeira,” significa que alguém deve levar uma vida boa/sem erros para ser uma pessoa decente. Os triângulos opostos são conhecidos como “*Mframandam*” - “Casa de Vento”, uma referência que sugere arejamento, uma casa bem ventilada, uma metáfora para a disposição para enfrentar as mudanças circunstanciais da vida.

Já o Kente é um tecido também produzido pelos axântis e pelos ewes^{II-26} em Gana. Antigamente ele só podia ser usado por reis. O material básico para sua produção é o algodão do norte do Gana ou a seda. Como não havia a criação do bicho-da-seda na região,

Figura 2.13 - Oficial da cõrte de Asantehene de Kumasi, usando pano pintado a mão de uma aldeia próxima a Ntonso com os motivos adinkra, Gana, 1997. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 58).

desde o século XVII os axântis importavam tecidos de seda, desfaziam-nos e produziam os tecidos kente. Na corte do antigo império de Gana (século XI) somente o rei e seus herdeiros podiam usar roupas costuradas, enquanto os outros nobres só podiam usar grandes peças de tecido de algodão ou seda importada enrolada no corpo (vide Figura 2.13). Estas peças de tecidos de grande comprimento são geralmente de seda ou algodão com complexos ornamentos, elaborados por especialistas dos povos nupe, ioruba ou hauçá, e tornaram-se a veste predominante de reis e chefes, bem como de homens ricos em uma grande área da África ocidental (Clarke, 1998, p. 58 e 60). Nas Figuras 2.14 e 2.15, há exemplares de tecidos kente.

Também muito conhecidos são os veludos do Kasai em ráfia da República Democrática do Congo. Os Shoowa, subgrupo dos Kuba eram especialistas na produção de um bordado aveludado policromático,

cujas textura em revelado é obtida pela inserção de pequenos tufo de fibra entre o fio da trama

26 ^{II} Etimologia: africanismo; o ing. é de 1890; diversamente transliterado tb. como awuna, ehue, ev é, yewe etc. Ewe = Jeje. Segundo Cacciatore, prov. do ior. ajeji ‘estrangeiro, estranho’, design. que os iorubas, no Daomei, atribuíam aos povos vizinhos, os daomeanos. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=jeje&style=k>. Acesso em 10/02/ 2009.

Figura 2.14 - Tecido axânti masculino. Século XX, Gana, alternando seções de urdidura e trama de face plana, suplementado por decoração de trama flutuante. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 66).

Figura 2.15 - Tecido axânti feminino em seda, século XX, Gana. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 67).

e o fio de encadeamento. Tais bordados eram confeccionados antigamente por mulheres grávidas, serviam como moeda e como vestimenta solene dos mortos, quando costurados juntos. Com seu formato quase quadrado com medidas em torno de 60 por 50 centímetros, a sua composição visual combina geralmente as cores preta, marrom, amarelo queimado e marrom claro (bronzado), como os Kasaï das Figuras 2.16 e 2.17.

Outro modelo de veste é uma saia-envelope ou tanga de dança (vide figuras 2.18 e 2.19), denominada ntshak, com mais de 5 metros de comprimento, formada com pedaços de tecido de ráfia. Entre os Kuba, a fabricação dos tecidos era uma tarefa masculina, ornamentá-lo com

Figura 2.16 - Veludo do Kasaï, República Democrática do Congo, Ráfia, 56x54 cm aproximadamente. Musée Barbier Muller – Genebra. S/D. Imagem digitalizada do livro *África Negra* (MEYER, 2001, p.212).

apliques decorativos era papel da mulher. O aspecto modernista dos apliques inspirou muitos artistas europeus, como Paul Klee, entre outros. Em cerimônias oficiais, essas

DETALHE DO BORDADO

Figura 2.17 - Veludo do Kasaï, República Democrática do Congo, Ráfia, 68,50 x 58,50 cm. S/D. Imagens disponíveis em: http://www.cte.ku.edu/teachingInnovations/gallery/visibleknowledge/salami/f06/a/35/G4_pictures.htm. Acesso em 10/02/2009.

saías indicavam o prestígio das mulheres que as usavam e também eram meios de troca no âmbito das relações sociais, como contratos de casamento e acertos legais (Ivanova, 2003, p. 212).

O bogolanfani ou bologan é denominado em inglês como *mud cloth*, que na tradução literal para o português, significa tecido de lama, ‘feito com terra’ (bogo = terra). Técnica característica dos Bambaras^{II-27}, povo que ocupa uma grande área do leste e do norte de Bamako, em Mali, consiste na imersão do tecido branco em uma tintura vegetal, como o Basilan.

Segundo a tradição, esse tingimento com plantas, que são também medicinais (basi = curar), dá ao tecido não só tons de ocre, marrom e amarelo, mas também propriedades curativas.

Figura 2.18 - Ntshak, applique sobre pano de oito larguras. Ráfia. 525 x 78 cm. Arquivo do Musée Dapper, Paris. S/D. Conservada em sua integridade, essa tanga decorada por apliques era usada pelas esposas do rei, sua mãe e suas filhas por ocasião das danças do Itul, espécie de reconstituição do mito da origem do mundo. É vestida enrolada em torno da cintura, o busto nu, e cobrindo até o tornozelo (Neyt e Vanderhaeghe, 2000, p. 52). Imagem digitalizada do catálogo da exposição *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira* (AGUILAR, 2000, p. 52).

27 ^{II-} Subgrupo dos mandingas da África ocidental, povo negróide de cultura guineano-sudanesa islamizada e que habita esp. o Mali e o Senegal e tb. a Guiné-Bissau. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=bambara&stype=k>. Acesso em 15/02/2009.

Com alta concentração de tanino, as plantas utilizadas são fixadores naturais, o que garante aos tecidos uma cor que nunca desaparecerá. O processo de confecção é longo: primeiro as folhas do N'galama e do Cangara e as cascas do N'péku são secas ao sol e depois piladas, então são fervidas ou postas de molho para soltar sua cor.

Figura 2.19 - Saia-envelope (detalhe), ntshak. República Democrática do Congo, Kuba. Século XX. Fibras de ráfia comprimento 535 cm. Coleção A. Henseler. Imagem digitalizada do catálogo da exposição *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 212).

A fundadora da Cooperativa Bogolan de Djenné explica as características dos tecidos em entrevista dada à jornalista Bordas (2008) para uma matéria na revista Marie Claire,

Madame Traoré explica que os tecidos tingidos absorvem as virtudes das plantas terapêuticas e, portanto, são protetores, uma segunda pele que cobre e protege o corpo, em momentos cruciais ao longo da vida, como o nascimento, a menstruação, a circuncisão dos meninos e a excisão das meninas em algumas etnias -segundo vários estudos científicos, a planta N'galama tem alto poder cicatrizante.

O tecido é colocado ao sol para reforçar a tinta amarela. A fazenda é então estampada com aplicação de lama, que, para torná-la preta, passa por um processo de fermentação em potes fechados por duas^{II-28} ou três semanas. A área que recebe a lama preta (que serão os espaços negativos do grafismo) recebe o contorno dos motivos (vide na Figura 2.20 os motivos e seus significados), feito com um pincel, graveto ou outra ferramenta. Às vezes estêncil é utilizado para facilitar a execução. Depois de lavados, para ser retirado o excesso de lama, são novamente secados ao sol. Nas áreas onde se deseja o branco, e não o ocre de base, é aplicada com pincel ou graveto uma receita local de sabão corrosivo pastoso, alvejando os motivos desejados. Finalmente uma nova camada de tintura vegetal é aplicada e, em reação química com a lama, torna a tinta negra inapagável (Menezes, 2000). Na Figura 2.21 há uma amostra do tecido pronto.

28 ^{II-} Existem controvérsias quanto ao período de fermentação, também é dito ser necessário o período de um ano para a conclusão desse processo.

Os símbolos do Bogolam

Céfarin jala: literalmente, a cintura do corajoso. Simboliza bravura ou fecundidade.

Dankun: cruzamento de dois caminhos. Evoca um sacrifício por outras pessoas.

Falifereke: a imagem representa animais domésticos presos. É um símbolo do imobilismo.

Juru sarabali ka sira: ziguezague, o caminho tomado por quem não quer pagar suas dívidas.

Kalabanci ka sira: caminho feito pelo impostor, aquele que finge ser quem não é.

Kolon kisèso: a casa das conchas (ou moedas). É o lugar onde se guarda a fortuna.

Bunteni ku: a cauda do escorpião, sempre associada a pessoas desonestas, traiçoeiras.

Figura 2.21 - Tecido Bologanfini (detalhe). S/D. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 71)

Figura 2.22 - Bubu masculino de algodão e seda importada. 1950. Sem indicação de local de origem. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 62 e 63).

A riqueza têxtil e de vestuário da África Negra é infindável, elencou-se apenas uma parcela desta contribuição milenar e para finalizar essa amostragem, apresenta-se uma vestimenta que está na memória de todos, é um espécie de robe de grande largura com mangas também muito amplas, usado na maior parte da África Ocidental e da África do Norte. Denominado em português de Boubou/Bubu, é também conhecido por outros nomes, dependendo do idioma do país/nação em que está inserido, ou onde foi traduzido. É uma roupa masculina que possui três peças: um par de calças de amarrar na cintura que se afinam na panturrilha, conhecidas por Sokoto; uma camisa de mangas compridas, conhecida por Dashiki, nomes iorubas, e uma túnica larga usada sobre elas, o Bubu propriamente dito.

Possui versões femininas no Mali, Senegal, Gambia e Guiné, mas nas outras regiões da África negra, a vestimenta formal feminina é o Kaftan. Na Figura 2.22, tem-se o detalhe de um bubu, e, na Figura 2.23, o chefe da tribo usando um dos incontáveis modelos dessa tradicional indumentária.

Figura 2.23 - Chefe da tribo em casa. Shedan, Nigéria. 1910-20. Imagem disponível no site: <http://www.adireafricantextiles.com/images1nigeria7.htm>. Acesso 10/10/2009.

Usar roupas como metáfora é um antigo costume entre vários povos africanos e é este caráter simbólico que será mais evidente na indumentária afro-brasileira. Tal como em outros objetos, vicejou principalmente no campo religioso: nas tradições afro-católicas e no candomblé. Por isso, é tão importante conhecer como a questão do vestir-se sucedia e sucede na África subsaariana. *O espírito das roupas*^{II-29} também deve ser observado na maneira de trajar da população brasileira como percebe Marizilda Meneses (2000)^{II-30},

Durante muito tempo relegadas ao nível do folclore, a arte e a cultura africanas renascem, reencontrando a sua vitalidade e originalidade profundas. Esse passado que foi muitas vezes apresentado sem interesse e grandeza merecidos, os africanos na África e na diáspora tem procurado redescobrir. Apesar de ser negada quase toda a influência dos negros na cultura brasileira, com exceção do folclórico, existem elementos que devem ser creditados à cultura africana, e que encontramos no modo de ser e de vestir do brasileiro, características que prevalecem, apesar da importação quase que integral da moda européia. Podemos assim destacar a estamparia vistosa, o uso da cor, o vestir sem o preconceito moral, o adorno em profusão, a liberdade gestual, a exuberância.

De particular interesse para esta investigação são os encontros, as misturas, 83
as impurezas... A África faz parte do mundo e tem longa história, neste escopo não cabe retornar ao advento do islã na África (século VII), mas com certeza nos interessa a chegada dos portugueses (século XV) e o impacto provocado por este encontro na produção de objetos.

Destacar-se-ão, aqui, as mudanças ocorridas com os artefatos elaborados pelos povos que passaram a ter contato direto com os portugueses, uma referência conveniente para os estudos da cultura material afro-brasileira, todavia, tendo-se em conta que no Brasil a situação possuía diferenças importantes, como a escravidão e a condição de colônia de Portugal, pois a escravidão na África tinha suas especificidades e a sua colonização só vai acontecer efetivamente, a partir do século XIX (a despeito dos séculos

29 ^{II} Título do livro da pesquisadora Gilda de Melo e Souza (1987).

30 ^{II} Disponível em: <http://www.afrodescendencia.hpg.com.br/ideario.htm>. Acesso em 10/02/2009.

de convivência), os europeus (portugueses, franceses, ingleses e também holandeses) demoram a penetrar no continente africano, entretanto quando o conseguem, terminam por dividi-lo entre si.

Logo que os portugueses conheceram o reino do Congo (1483), estabeleceram relações políticas e comerciais com regras de independência entre os dois reinos. A penetração da iconografia cristã se dá com a conversão do mani (rei) Congo ao cristianismo. Objetos de uso cotidiano e de culto cristão denotam a mescla híbrida de traços africanos e europeus, típicas de regiões de contato entre as culturas. O bastão de marfim (Figura 2.24), elemento de suporte e decorativo para rede de transporte, é encabeçado por uma figura masculina com roupas que se assemelham a um hábito religioso, um padre católico talvez. Todavia, a ênfase na cabeça e a postura simétrica do corpo conferem com a estética local.

84

O crucifixo (Figura 2.25), artigo contumaz de religiosos cristãos, foi apresentado ao reino Congo pelos missionários. As proporções e a cabeça de Cristo correspondem ao modelo europeu, mas seu rosto não; as três figuras menores, longe do figurativo europeu, são um entendimento local do lamento ao pé da cruz de Virgem Maria, Maria Madalena e São João. O simbolismo da cruz tem uma interpretação com base na cosmovisão Congo, em que o universo é um entrecruzamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. As relatadas características indicam que a produção de objetos passa a misturar linguagens formais européias e locais. Com a batalha de Ambuíla, em 1665, o Congo entrou em um processo de desagregação e guerras entre as suas diferentes províncias, e rapidamente os símbolos cristãos foram incorporados às práticas religiosas locais como objetos poderosos, com a força de um nkisi^{II-31} (Ivanova, 2003, p. 80 e 81).

31 ^{II-} Nkisi é para os bantos o mesmo que é o orixá para os iorubas e o mesmo que é o vodun para os ewes.

Figura 2.24 – Suporte para rede com figura masculina. República Democrática do Congo. Século XIX início do século XX. Marfim, 26 cm de comprimento. Imagem digitalizada do catálogo *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 80).

Figura 2.25 – Crucifixo. República Democrática do Congo. Aproximadamente século XVI a XVIII. Liga de cobre, 31 cm de altura. Imagem digitalizada do catálogo *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 81).

Para aprofundar a compreensão da materialização dos fenômenos sociais nos objetos, tem-se o exemplo do trono ou cadeira real (Figuras 2.26, 2.27 e 2.28), principal sinal distintivo de poder entre os chokwes. No entanto, antes da chegada dos portugueses, os tronos eram bancos, um tipo de tamborete redondo chamado de “bigorna”. Cadeiras, bancos e assentos comumente têm um significado simbólico proeminente na África. O fato de os chefes chokwes terem adotado a forma européia, provavelmente obedece ao desejo de expressar igualdade de posição perante os parceiros comerciais europeus. As cadeiras européias serviram de padrão para os artesãos, que com elas descobrem as possibilidades de entalhe e encaixes de madeira, o uso de pregos, bem como fecho de tapeçaria em latão. Todavia a composição do objeto preserva o dinamismo e o ritmo próprios da estética Chokwe.

Ao debruçar-se sobre estes três exemplares de cadeiras, principalmente o da figura 2.28, surge uma inquietante pergunta: como caracterizar estas sociedades africanas de ágrafas? Que papel valioso desempenham os objetos para estes povos? Uma forma de escrita, não resta dúvida... Urge aprender a lê-los!

Quando Alberto da Costa e Silva (2003, p. 48 e 49) inicia o seu texto *Uma*

Figura 2.26 – Trono de Chefe. República Democrática do Congo, Sudoeste de Sheba. Madeira, latão e couro. Musée Royal de l’Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica. Inspirada em modelo de cadeira portuguesa do século XVII, esse objeto fazia parte dos aparatos de poder que acompanhavam os chefes em seus deslocamentos. Embora o couro do assento e os fechos de tapeçaria em latão lembrem o original europeu, a escultura figurativa do espaldar, os pés e a estrutura sob a cadeira são absolutamente chokwe (Neyt e Vanderhaeghe, 2000, p. 80). Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira* (AGUILAR, 2000, p. 81).

visão brasileira da escultura tradicional africana, relata como um senufo se sentia em relação a uma imagem (estátua) ancestral, como admirava a perfeição de suas formas. Em contrapartida, explica que, aos olhos dos navegantes e mercadores europeus, as estatuetas

Figura 2.27 – Trono de Chefe. Angola, Balombo. Madeira, pele de animal e latão. Museu Etnográfico – Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa. As cenas que ornamentam a parte inferior do trono são inspiradas na vida cotidiana, do nascimento a morte, com os seus pés anteriores assumindo a forma de cariátides, tutores ancestrais (Neyt e Vanderhaeghe, 2000, p. 81). Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira* (AGUILAR, 2000, p. 80)

Figura 2.28 – Cadeira Real. Angola. Chokwe. Século XIX início do século XX. Madeira, pele e latão. Altura: 114,50 cm. “Sintetiza o cosmos local: as duas máscaras de líderes e as cenas de iniciação dos rapazes esculpidas no encosto simbolizam os princípios do poder político masculino associados, por outro lado, à fertilidade feminina (detectável nas imagens de conteúdo erótico e na cena de parto que decoram a parte da frente da cadeira) e, por outro, ao poder dos ancestrais, simbolizado pelas cariátides nas pernas da cadeira” (IVANOV, 2003, p.78). Imagem digitalizada do catálogo *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 78).

eram consideradas mal-acabadas, de traços duros, feiíssimas e ainda provocavam aflição e medo. Mas logo em seguida esclarece,

“Não faltaram, porém, portugueses que se encantaram com a delicadeza do trabalho em marfim dos sapes (ou sapi) da Serra Leoa e dos edos ou benins a oeste do delta do Níger. Tanto, que começaram, desde os últimos anos do século XV, a encomendar-lhes peças em que a técnica e a sensibilidade africanas se aplicam a objetos de tradição européia. Mostram-lhes saleiros, paliteiros, cibórios, colheres, garfos e trompas de caça, e lhes pediram para que imitasse. O resultado foram objetos de luminosa beleza, apreciadíssimos nas cortes européias.

Um deles é o paradigmático saleiro em marfim do século XV ou XVI elaborado por africanos para o mercado europeu e que, em conjunto com o texto que acompanha esta peça no catálogo da exposição *Arte da África*, mostra que classificar a África e suas produções de

Figura 2.29 – Saleiro - Serra Leoa, Sapi com influências portuguesas. Século XV ou XVI (marfim, altura 27,4cm.). “A partir do século XV, depois de terem alcançado, em 1471, a foz do rio Niger, os portugueses começaram a importar da África Ocidental para Europa saleiros deste tipo. Este objeto (saleiro) foi fabricado por um artista africano especialmente para o mercado europeu, no Reino do Sapi localizado no atual território de Serra Leoa. Esculpido em marfim, material altamente valorizado na Europa, reúne elementos europeus e africanos: sua forma e função, e também cada um de seus ornamentos, como os colares de miçanga, correspondem às preferências européias. As figuras humanas e zoomórficas na base, bem como as serpentes ao meio e em torno da tampa, fazem parte do repertório formal local do artista Sapi. Este saleiro é um exemplo da criatividade dos entalhadores da África Ocidental, não apenas por sua qualidade artística, mas também por sua flexibilidade na produção de artigos para exportação” (JUNGE, 2003, p. 74). Imagem digitalizada do catálogo *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 75).

primitiva é no mínimo, um equívoco. Além disso, peças como essa mostram que a África nada devia à Europa em todos os sentidos, técnicos, artísticos, sociais, etc.

Com base na citação acima, pode-se extrapolar a reflexão de Junge e dizer que o artista de Sapi, no contexto deste estudo, denominar-se-ia designer, e este, em pleno século XV ou XVI, já dominava o que muitas empresas, hoje, usam como estratégia para exportar seus produtos: atendem de certa forma aos padrões estéticos da sociedade em que almejam inserir seu produto e, ao mesmo tempo, mantêm as características originárias do local onde foram produzidas, no claro estilo local-global.

2.3 OBJETOS ARQUEOLÓGICOS

Entre os vestígios materiais mais encontrados em sítios arqueológicos envolvendo os escravos estão os cachimbos e as contas, como aponta Camilla Agostini (1998, p.116),

Ao que parece, os cachimbos cerâmicos e as contas são constantes nos sítios arqueológicos históricos que tiveram o escravo dentro da sua rede de relações sociais. Estes objetos aparecem também como uma constante na iconografia dos viajantes que vieram ao Brasil no século XIX.

Quanto ao cachimbo, não é surpresa seu achado tendo em vista que nas relações escravistas entre portugueses e africanos o tabaco era um produto de alta cotação na compra de escravos, como esclarece Antonio Risério (1997, p.33),

Pierre Verger esclareceu a base econômica responsável pelo estabelecimento dessa parceria entre a Bahia e o Benin. A Bahia praticamente detinha o monopólio da produção de tabaco, produto mais cotado nas trocas do comércio escravista naquela região africana. Autoridades colonialistas na África chegaram mesmo a dizer que o fumo do Recôncavo Baiano tinha, entre aqueles negros, preferência sobre o ouro.

Em toda a África, fumar e aspirar tabaco é um hábito corriqueiro. O tabaco chegou à costa ocidental africana ao final do século XVI e penetrou para o interior do continente por volta de 1600 a 1650, tendo como atores os navegantes e comerciantes holandeses, portugueses

e árabes. Porém todo o aparato para seu consumo já era existente devido ao consumo da *cannabis sativa* introduzido pelos árabes e persas na costa oriental africana. Os materiais em que eram elaborados os cachimbos são diversos: metal, madeira e principalmente cerâmica. Sua confecção era exclusivamente masculina. Na Figura 2.30, há um cachimbo africano e sua descrição, em relação ao tamanho e decoração é explicada por Meyer (2001, p. 66),

O tamanho e a decoração do cachimbo eram regidos por um rigoroso código de acordo com a categoria e a riqueza do feliz possuidor: motivo geométrico simples para um homem vulgar, motivo antropomorfo para os altos dignitários ou membros da família real, motivo zoomorfo se o proprietário era membro de uma sociedade secreta ou tinha laços totêmicos com o animal representado.

Figura 2.30 – Cachimbo de chefe. Camarões, Grassland. Bamoum. Argila, tubo com contas. Comprimento total: 110 cm. Museu Etnográfico Antuérpia. “Entre os Bamoum, o rei Njoya tinha o hábito de oferecer como presente de casamento cachimbos de terracota ou latão, cujo forninho, de decoração muito complexa, se prolongava por um tubo com revestimento de contas policromas. Na parte esculpida, os motivos mais freqüentes são uma cabeça humana com bochechas inchadas e um séqüito de aranhas de seis patas, insetos de valor mítico” (MEYER, 2001, p. 66). Imagem digitalizada do livro *África Negra* (MEYER, 2001, p. 66).

Já os cachimbos encontrados nos diversos sítios arqueológicos associados aos escravos, no Brasil, eram cerâmicos e com grande variedade de padrões decorativos, alguns, com maior freqüência, com seqüência de linhas e semi-esfera nas extremidades do forninho e do porta-boquilha e com duas concentrações de linhas onduladas no meio da peça (Rio de Janeiro). Outro padrão possui características barrocas (Minas Gerais), com decorações mais rebuscadas, compostas por duas seqüências de semi-esferas menores, mediadas por uma das semi-esferas maiores, no meio da peça duas concentrações de linhas onduladas. Também existiam padrões

decorativos antropomorfos nestas duas regiões (Agostini, 1998, p. 128 e 129).

Em Salvador, capital baiana, durante as obras de restauro da 7ª etapa de intervenção no Pelourinho (centro histórico), técnicos que trabalhavam no local encontraram uma série de objetos arqueológicos, entre eles 30 cachimbos em cerâmica, provavelmente relacionados à cultura africana, com diversos padrões decorativos. Através das Figuras 2.31 e 2.32 constata-se que são semelhantes à descrição dos que foram encontrados em sítios arqueológicos do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

Convém salientar que esses cachimbos aproximam-se dos “cachimbos de viagem” africanos, que eram realmente acessos, pois os de grandes dimensões eram apenas objetos de prestígio.

Figura 2.31 – Cachimbos encontrados em escavações no Pelourinho – Salvador/Bahia, 2006. O do alto a esquerda possui padrão antropomorfo. O do alto à direita padrão geométrico e decorado com linhas entrecruzadas e os outros dois em padrões semelhantes, mais curvilíneos no formato e nos elementos decorativos. S/D. Imagem disponível em: http://www.maxpressnet.com.br/e/iphancachimbos_africanos.jpg. Acesso em 10/02/2009.

O cachimbo antropomorfo da Figura 2.32 assemelha-se às representações de anjos do período barroco, usados de maneira excessiva na arte sacra barroca da América portuguesa, aplicados em todas as tipologias de arte religiosa, desde o entalhe até a imaginária, passando pela pintura em azulejos, tanto que passaram a ser denominados anjos barrocos. Os estudiosos da arte apontam como elemento distintivo do barroco brasileiro a representação de santos e anjos com traços negróides e o amulamento das figuras representadas, reforçando a idéia de apreço da população negra pela morfologia do anjo barroco. De caráter ilustrativo e

não-comparativo, na Figura 2.33 há o detalhe dos querubins que estão aplicados na base da imagem de Nossa Senhora da Conceição da Praia, de origem portuguesa do século XVIII. Atentando para os anjos barrocos da figura 2.33, nota-se que são bochechudos, assim como os são, as figuras antropomorfas do cachimbo africano e do cachimbo baiano.

Tanto o fato de não existirem (até o momento) cachimbos no padrão de insígnias de prestígio, quanto a assunção de padrões decorativos europeus indicam como as circunstâncias impõem mudanças por um lado e permanências por outro. Como permanência, há a manutenção do hábito de fumar, que foi e ainda é muito apreciado pelas mulheres negras, conforme Figura 2.34, uma pintura de Carlos Julião do final do século XVIII, onde se vê uma escrava

Figura 2.32 – Cachimbo antropomorfo em detalhe, remetendo claramente aos anjos do estilo barroco. Pelourinho – Salvador/Bahia, 2006. S/D. Imagem disponível em: http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/cahimbos_africanos.jpg. Acesso em 10/02/2009.

Figura 2.33 – Detalhe dos anjos escultóricos na base da escultura de Nossa Senhora da Conceição da Praia – Portugal. Século XVIII. Imagem digitalizada do livro *Bahia: tesouros da Fé* (JORDAN, 2000, p. 227).

com turbante, cachimbo, o pano *bamburol*^{II-32} e as escarificações.

Entre os cachimbos e as contas, não resta dúvida que usar contas é uma permanência

Figura 2.34 – Mulher escrava. Pintura de Carlos Julião (Detalhe) século XVIII. Imagem disponível em: http://consorcio.bn.br/slave_trade/iconografia/iconc1_2_8i33.jpg. Acesso em 15/02/2009.

muita mais explícita do que fumar cachimbo ao longo da história deste país e mais especificamente na Bahia. Mas, pode-se constatar na Figura 2.35 a continuidade do uso destes dois artefatos por uma mulher negra baiana do século XX participando de uma festividade local.

O uso de contas ou miçangas na África é tanto intenso quanto antigo. As pesquisas arqueológicas descobriram, no Sudão e na Líbia, contas datadas em torno de 10.000 anos a.C., encontradas em uma enorme diversidade de materiais, contudo, as mais costumeiras são as de vidro e são sobre estas o interesse neste momento.

As contas de vidro eram e ainda são usadas como símbolo de beleza, riqueza ou posição social; para

proteção e cura; para indicar uma adesão religiosa; como sinais de fases da vida e como indicador de identidade grupal, e para diversos fins, como a confecção de jóias, peças de vestuários e instrumentos musicais cerimoniais. Na Figura 2.36, há contas de vidro usadas na África, porém de origem europeia. O comércio de importação de contas da Europa é dos mais antigos na África subsaariana, sendo os principais centros produtores desse artefato Veneza, Amsterdã e um pouco mais tarde, a cidade de Jablonec, na atual República Checa. As fábricas, nessas cidades, tornaram-se peritas em fornecer para África gostos e preferências em termos de cores,

32 Segundo nota do artigo de Lara (2000): Vocábulo mandinga que significa “trazer ao dorso” e que designa o pano utilizado para carregar as crianças às costas. Cf. Antonio Carreira - *Notas sobre o tráfico português de escravos* (1983, p. 118).

Figura 2.35 – Mulher negra baiana. Foto de Aristides Alves (1997). Imagem digitalizada do livro *Mágica Bahia* (RISÉRIO et alli, 1997, p. 27).

Figura 2.36 – Contas antigas de vidro, de origem européia, recuperadas das pilhagens de túmulos no delta do rio Niger, no interior da região de Mali. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 38).

tamanhos e formas de contas, geralmente tentando imitar contas de vidro manufaturadas localmente (Clarke, 1998, p. 36-44), vide também as contas da Figura 2.37.

Tal como essas contas da Figura 2.36, que são oriundas de túmulos, os estudos de Áurea Tavares (2006) sobre sepultamentos humanos localizados no sítio arqueológico da antiga Igreja da Sé em Salvador, na Bahia, se debruçam sobre aqueles que apresentavam colares de contas de culturas religiosas de origem africana, provavelmente oriundos dos séculos XVIII e XIX. Na Figura 2.38 está um dos sepultamentos estudados e suas respectivas contas.

Figura 2.37 – As contas do colar externo e as duas em decorações azul, vermelha e branca são feitas em Veneza desde o século XVI. O segundo colar possui contas de âmbar da Mauritânia. As contas tubulares multicoloridas são de vidro mil flores (*millfiore*) importados de Veneza; as contas vermelhas são de Amsterdã. Somente as contas grandes brancas-azuladas do sul da Nigéria podem ser de fabricação local de vidro reciclado. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 40).

Não é surpreendente o achado de contas em túmulos dentro de uma igreja, pois as práticas religiosas católicas e africanas sempre coexistiram, mesmo que às vezes de forma velada, principalmente a partir da existência de irmandades religiosas de pretos e pardos. Há conflito sobre a datação do seu início, mas se sabe que são anteriores ao século XVIII. Tanto na Bahia como aponta Tavares (2006, p.18), quanto em todo o Brasil,

Há muito tempo, Salvador tem sido reconhecida como uma das localidades do Brasil onde podem ser visualizadas, independente de outros cultos existentes no seu território, a presença de instituições religiosas, marcadas por princípios originários de diferentes sistemas de cultos africanos pertencentes às diferentes culturas que chegaram através de indivíduos que foram escravizados.

96 — Aqui no Brasil o uso das contas é preservado principalmente pelos adeptos das religiões afro-brasileiras. No candomblé, por exemplo, seus seguidores, ao morrer, devem ser enterrados com o colar de contas de seu orixá, podendo ser acrescentado um colar de contas brancas que representa Oxalá, o mais importante dos orixás, e um colar de contas vermelho-terra, vinculado a Iansã de Igbalé, considerada como dirigente dos mortos. No quadro 2.1, um dos tipos de contas encontradas, entre as muitas investigadas, nos sepultamentos do adro da Catedral da Sé, está sendo comparado com contas contemporâneas.

No Brasil as contas ou miçangas ficaram mais restritas à aplicação em colares e na decoração da parafernália

Imagem 2.38 - Sepultamento no adro da Sé apresentando contas em conexão com os ossos na região do pescoço. Setor F, Qd. C-9/10, Nível 130-170. Fonte: arquivo MAE/UFBA, 2001. Imagem retirada da dissertação *Vestígios Materiais nos Enterramentos na Antiga Sé de Salvador: Postura das instituições religiosas africanas frente à igreja católica em Salvador no período escravista* (TAVARES, 2006, p. 8).

dos cultos afro-brasileiros, mas na África seu uso foi e é mais amplo, principalmente nos chamados bordados de contas ou miçangas empregados na decoração de insígnias de prestígio (tronos, coroas, bastões, cachimbos, etc.); em vestimentas, como os saíotes para

Quadro 2.1 - Comparação entre contas arqueológicas e contemporâneas. Fonte: Dissertação Vestígios Materiais nos Enterramentos na Antiga Sé de Salvador: Postura das instituições religiosas africanas frente à igreja católica em Salvador no período escravista (TAVARES, 2006, p. 116).

meninas e mulheres; ornamentos de instrumento musical e em ornamentação de estatuária religiosa. Na Figura 2.3, há uma amostra do bordado de contas aplicado em peças de vestuário oriundas do leste e do sul da África. Este era geralmente um trabalho feito por mulheres, e os motivos, as cores e a quantidade deste tipo de roupa sobre o corpo indicavam a posição social e a faixa etária da usuária.

A pesquisa arqueológica no Brasil, como campo acadêmico, é relativamente recente e grande parte dos sítios arqueológicos são descobertos ao acaso, em meio a uma construção ou uma obra. Diante desse quadro, pode-se inferir que muito ainda está porvir do estudo arqueológico em relação às particularidades da cultura material afro-brasileira.

2.4 OBJETOS AFRO-BRASILEIROS

Várias ponderações sobre a questão do ser ou ter o selo de objeto afro-brasileiro já foram realizadas ao longo deste capítulo, mas pretende-se, nesta seção, reforçar o seguinte aspecto: ao terem que construir novos objetos, bem como se inserir em uma sociedade dominada pelo colonizador que impunha os seus padrões, os grupos heterogêneos de africanos escravizados recorrem não apenas aos saberes trazidos por determinados indivíduos, mas também ao que havia de comum aos sistemas cognitivos das pessoas pertencentes a grupos étnicos diversos, traduzindo-os para seus próprios termos.

98_ Dessa forma, os elementos da cultura dominante de origem européia, ao serem incorporados pelas comunidades afro-descendentes, receberam sentidos por elas criados (Mello e Souza, 2002, p. 146). Trata-se de uma das linhas de investigação desta tese no que se refere à cultura material afro-brasileira, que é muito bem pontuada por Mello e Souza para esta questão em termos gerais (2002, p. 125),

Figura 2.39 – Saiote de miçanga para crianças (esquerda). Tanzânia, Sukuma. Século XIX ou início do século XX, em vidro e altura de 20 cm. Saiote de miçanga para meninas (direita). Tanzânia, Nyamwezi. Século XIX, em vidro e altura de 15,70 cm. Imagem digitalizada do catálogo da exposição *Arte da África* (JUNGE, 2003, p. 241).

Os estudos sobre inserção dos africanos escravizados e seus descendentes nas Américas têm sido um campo fértil para a reflexão acerca dos processos de sincretismo, aculturação, transculturação, encontro de culturas, miscigenação cultural, entre várias outras noções que buscam dar conta de situações nas quais novas culturas surgem a partir do contato de povos diferentes.

Os objetos estudados são a expressão material dessas culturas que nascem do convívio de distintos povos. No que se refere à produção de objetos em metal, foi utilizada a competência milenar em metalurgia dos diversos grupos africanos escravizados, com os limites das

circunstâncias impostas pelos colonizadores que eram detentores dos instrumentos de poder, restou para si (uso próprio) fabricar objetos mágico-religiosos. Dos objetos em metal, destacam-se dois: objetos que compõem a presença imanente do orixá na forma de altar individualizado ou coletivo, oculto aos não-iniciados, denominados pejis (altares) do candomblé e os objetos que manifestam a relação entre o orixá e seu filho (por meio do corpo deste que é possuído pela entidade), usados em cerimônias públicas, também chamados ferramentas dos orixás. Dentre os inúmeros anônimos que geralmente possuem vínculo com um terreiro de candomblé, fazendo parte de uma equipe encarregada das diversas necessidades desta prática religiosa, têm-se aqueles que galgam as galerias de arte e museus por produzirem peças de reconhecido valor estético, segundo a classificação de curadores, colecionadores, críticos de arte etc.. Alguns destes profissionais são citados por Vagner Silva (2008, p. 109),

Obras de Mário Proença, Clodomir Menezes da Silva (Mimito), José Adário dos Santos, Gilmar Tavares, Wuelyton Ferreiro, Adilson Martins, Jorge Rodrigues, Junior de Odé, apenas para citar alguns entre tantos outros que trabalham nas artes da pintura, modelagem de metal, olaria, escultura em madeira, produção de vestimenta, adornos, fios de contas etc., são representativas dessa arte religiosa afro-brasileira transitiva entre o campo estético e o religioso. Em geral, esses artistas são iniciados na religião e eles próprios, como suas obras, transitam entre o terreiro, o atelier e os museus de arte.

O baiano José Adário do Santos é ferreiro especializado em artefatos de metal colocados nos pejis dos orixás, com peças em vários museus nacionais e internacionais. Uma das mais conhecidas são imagens de Ossain (Figura 2.40) por ele idealizada, com figurações de folhas de flandres em pontas de hastes de ferro: uma espécie de buquê, perfazendo um pequeno arbusto com seus ramos plenos de delicadas formas laminares recortadas, mas evidenciadas pelo tamanho e pelo metal branco como se fosse para refletir um verde entorno. Ele começou como aprendiz ainda criança, levando para vender no Mercado Modelo (Salvador-Bahia) os “exus de ferro” de seu mestre. Uma produção que, apesar do caráter estético e da alta qualidade artística, sua vocação primeira é ritual, portanto, não é feita para contemplação, nem para ser exibida

Figura 2.40 – José Adário fazendo ferramenta de Ossain, Salvador-Bahia, 2004. Foto: Adenor Godim. Imagem digitalizada do livro *Arte Afro-brasileira* (CONDURU, 2007, p. 36).

Figura 2.41 – Gilmar Tavares repuxando o metal para imprimir o rendilhado característico das ferramentas dos orixás. Imagem disponível: <http://www.atarde.com.br/fotos/index.jsf?id=1012147&foto=64604#17>. Acesso em 20/02/2009.

como arte (Salum e Silva, 2006, p. 295-296). A principal técnica utilizada para elaboração dos artefatos metálicos é a forja, sendo necessário também o recorte das folhas metálicas, a solda e as gravações (riscos intencionais no metal), como pode ser observado na figura 2.40.

100

Gilmar Tavares (Figura 2.41) é outro baiano especializado nas ferramentas dos orixás: coroas, braceletes, capacetes, cetros, couraças, espelhos e leques. Peças metálicas, que apresentam uma riqueza muito grande de detalhes, resultados da técnica de puncionar^{II-33} sua superfície, muito usada na ourivesaria barroca portuguesa e brasileira. Agnes Mariano (2007, web) faz um breve relato biográfico de Gilmar Tavares,

O seu ingresso nesse ofício aconteceu há 18 anos. “Peguei uma peça e senti que podia e queria fazer aquilo. Na época, eu era bancário, trabalhava com computador. Todo mundo ficou chocado”, conta ele, rindo. O aprendizado, explica Gilmar, veio da sua iniciação religiosa: “Sou ogã do terreiro Tingongo Muende, sou filho de Oxalá”. De Mimito, ganhou uma ferramenta “que tinha sido do pai dele” e valiosas orientações sobre os segredos dos metais. Aos poucos, seu trabalho foi sendo conhecido e hoje é difícil encontrar um terreiro em Salvador que não tenha alguma ferramenta sua. Depois, também meio por acaso, suas peças foram chegando às exposições, museus e galerias, sendo reconhecidas como arte: “Tenho trabalhos expostos na Alemanha, Chicago, França, Portugal, Argentina e em vários estados do Brasil”.

33 ^{II-} O puncionamento da superfície é realizado com a técnica de cinzelar e repuxar que será detalhada no próximo capítulo.

Figura 2.42 – Alunos e alunas do curso em aula de desenho. Ao fundo da sala, em pé, Gilmar Tavares. Imagem retirada do documento *Casa dos objetos mágicos* (IPHAN, 2007, p. 42). Disponível em: <http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/objetosmagicos96dpi.pdf>. Acesso em 20/02/2009.

Figura 2.43 – Coroa elaborada pelos alunos do curso. Imagem retirada do documento *Casa dos objetos mágicos* (IPHAN, 2007, p. 8). Disponível em: <http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/objetosmagicos96dpi.pdf>. Acesso em 20/02/2009.

Gilmar Tavares, entre março a novembro de 2006, se envolveu como um dos idealizadores e como professor do curso de arte-educação, destinado a ensinar jovens a fabricar ornamentos sagrados dos rituais do candomblé (ferramentas dos orixás) denominado “Casa dos Objetos Mágicos” (Figuras 2.42 e 2.43), patrocinado pelo Programa Monumenta, em acordo com um novo conceito de preservação: a recuperação sustentável do patrimônio histórico brasileiro, ou seja, o combate às causas da degradação de sítios históricos e conjuntos urbanos tombados e a elevação da qualidade de vida das comunidades envolvidas. Um dos objetivos dessa iniciativa é fazer renascer, com força, uma antiga tradição: a produção das ferramentas por artesãos estreitamente vinculados ao culto. A tradição esteve ameaçada nos últimos anos, na medida em

que os mestres artífices mais velhos foram desaparecendo e outras pessoas ocuparam seu lugar, com uma produção em série, distanciada do universo simbólico original. O projeto tem como meta formar novos artesãos, para lhes garantir uma ocupação remunerada e a possibilidade de desenvolver seus dotes artísticos. Diplomaram-se dezenove alunos ao final do curso e parte deles estava iniciando a fundação de uma cooperativa.

Essa política de preservação vem ao encontro do ideário do ex-presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o designer Aloísio Magalhães (1999, p. 11):

Aqui, a natureza contrastada e desigual do processo de desenvolvimento gera problemas naquela relação, que exigem um posicionamento de latitudes extremamente amplas; a consciência da modéstia de nossos recursos para a amplitude do espaço territorial; a responsabilidade ética de diminuir o contraste entre as pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios e grandes áreas rarefeitas e pobres. Nestas é poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira. Naquelas a carência de originalidade deu lugar à exuberante presença da cópia e o gosto mimético por outros valores culturais.

Corroborando com a mesma filosofia de Aloísio Magalhães, está a arquiteta e designer Lina Bo Bardi (1994, p. 21), quando (re)afirma a necessidade de ações como a supracitada para o Design brasileiro, com o objetivo de reinventar-se a partir do processo de conhecimento de si mesmo, ou seja, da cultura brasileira,

Procurar com atenção as bases culturais de um país, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.

Ainda em relação às obras “ferramentas de orixás”, estas são as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas e se constituem em uma parte da indumentária litúrgica dos orixás. A outra parte se refere às roupas que vestem efetivamente o corpo do adepto no momento do culto. Para melhor compreensão dessa composição de vestes e ferramentas, apesar da sua grande popularidade, a Figura 2.44 mostra o traje de Ogum, deus do ferro e das guerras, em uma interpretação fotográfica de Aristides Alves. O adê (coroa, chapéu ou capacete) que traz na cabeça é um acessório obrigatório de quase todo orixá, e indica a sua condição de antepassado divinizado. Nos orixás femininos, ao adê está preso o filá, que são fios de conta enfileirados, possuindo um comprimento que cubra os olhos e nariz. Por conta do contato das culturas africana e européia no Brasil, alguns adês são coroas

Figura 2.44 – Orixá Ogum. Fotografia de Aristides Alves. Imagem digitalizada do livro *Mágica Bahia* (RISÉRIO et alli, 1997, p. 81).

tipicamente européias, observe na Figura 2.44 que o cinturão e os braceletes de Ogum remetem aos cavaleiros romanos ou medievais (Vagner, 2008, p. 102).

Além das indumentárias dos orixás, existe outro traje, o da baiana, composto pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da Costa, levado sobre o ombro, que as religiões afro-brasileiras tiveram participação ativa na sua perenização e reconhecimento, “um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda européia” (VAGNER, 2008, p. 101). Nesta seção nos interessa particularmente o pano de alacá ou pano da Costa, começando por esclarecer o porquê da denominação “da Costa” pela antropóloga Heloísa Torres (2004, p. 417),

Chama-se ao pano, “da Costa” como se dizia dos demais produtos importados da África e que tinham uso popular: sabão da Costa, limo da Costa, búzio da Costa, muito embora a origem de alguns deles seja vária e ainda controversa. A princípio estendia-se a denominação a todos os tecidos importados da África, qualquer que fosse a sua aplicação; o uso lhe foi restringindo o campo até a limitação ao xale.

Um dos mais conhecidos tecelões de pano da Costa é o Mestre Abdias Sacramento Nobre (Figura 2.45) que, segundo Lody (1999, p. 248), recebeu os ensinamentos da arte de tecer pano da Costa de seu padrinho Alexandre Gerardis^{II-34} da Conceição, que, por sua vez, aprendeu a tecer com seu pai, Ezequiel Antônio Geraldês da Conceição (nascido livre). Este não foi só tecelão, era pedreiro e seu filho Alexandre foi funcionário dos Correios. Ezequiel aprendeu o ofício com seu pai, Antonio Campos (nascido ioruba), que veio para o Brasil muito jovem e foi forro por uma Junta de patrícios; a alforria se justificou pela alegação de que Antônio conhecia ofício (Torres, 2004, p. 425). De acordo com os relatos de Lody sobre Abdias e de Torres sobre Alexandre, ambos teciam conforme a tradição africana, com a técnica supracitada de unir

34 ^{II-} Alexandre Geraldês da Conceição, conforme a antropóloga Heloísa Alberto Torres que o entrevistou para sua pesquisa *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*, tese apresentada no concurso para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950.

tiras estreitas até a largura desejada pelo usuário/a. Os panos pesquisados por Torres datam de 1890/95 a 1930/35. Ela aponta as diferenças, em relação aos africanos,

Quanto ao aspecto tecnológico, portanto, podemos dizer que surgiu no Brasil um novo estilo, não somente pela adoção do tempereiro no tear – o que, paralela, mas independentemente, ocorreu na África sob influência européia - como na reinterpretação dos setores transversais, às vezes bordados, de África, a que me parece corresponderem os setores em tecido frouxo, ou de fustão ou de cor variante, adotadas na tecelagem negra no Brasil e já acima referidos. (Ibidem)

Figura 2.45 – Mestre Abdias (Abdias do Sacramento Nobre – Salvador, BA 1910). Imagem digitalizada do livro *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica* (ARAÚJO, 1988, p. 244).

Na Figura 2.46, Torres (2004, p. 453) detalha com desenhos os modos de usar o pano da Costa. Da esquerda para a direita, em cima:

- 1) saída a passeio com o traje de cerimônia;
- 2) saída à rua, a serviço, com o traje diário;
- 3) costas do 1º. Embaixo, na mesma ordem:

- 1) modo também de cerimônia, agasalhando mais;
 - 2) pano da Costa de mulher que se dispõe a trabalhar;
 - 3) modo de usá-lo em cerimônia do culto orixá masculino.
- Ao centro (32 a 36), diferentes modos de usar o torso.

105

O pano da Costa não é apenas um simples componente do traje da baiana, apesar de ser um traje híbrido, o seu significado remete a uma compreensão africana de mundo, indica hierarquia, pois, pela maneira de usar o pano sabe-se a posição da usuária. As cores estão associadas ao orixá, vodum ou inquice da usuária e se aproximam funcional e visualmente dos xales luso-espanhóis (Lody, 2003, p. 248 e 249).

Os colares de contas ou miçangas no candomblé são emblemas de todas as fases da vida religiosa de um adepto, e, para serem usadas como objeto litúrgico, passam por um

Figura 2.46 – Desenhos explicativos dos modos de usar o pano da costa. Imagem retirada do documento *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana* (TORRES, 2004, p. 453).

processo de sacralização através de um banho de folhas e outros materiais. O candidato à iniciação (abiã) recebe o colar de seu orixá e o de oxalá, para entender a sua importância. No período da iniciação, já chamado de iaô, vai ter direito a uma coleção de fios de contas que obrigatoriamente devem ter um comprimento até a altura do umbigo (inhãs) e contas que indicam sua condição de iniciado, sendo sacralizadas em sangue. Antes dos sete anos, período que dura a iniciação, sempre recebe alguma conta enfeitada, lá pelos três anos de iniciação. Ao tornar-se ebomi, quando está finalizado o período de iniciação, adquire

Figura 2.47 – Ângela de Oyá usando colares da autoria de Junior de Odé e Jorge Rodrigues. Imagem digitalizada do livro *Arte Afro-Brasileira* (CONDURU, 2007, p. 42)

os adornos que indicam ter alcançado este estágio e também ganha a liberdade de criar seus próprios fios, escolhendo o tamanho e os materiais de suas contas (Lemos, 2002).

Os fios de contas, já analisados enquanto objetos arqueológicos, persistem no cenário contemporâneo, atualizados na concepção do artista/designer Junior de Odé, tal como indica Conduru (2007, p. 43),

Certa ânsia pela modernidade faz de sua produção de fios de contas algo semelhante a uma caçada: antevisto na imaginação, cada colar resulta na pesquisa e aquisição de peças e materiais novos e inusitados. Flexibilizando as regras, tanto se vale apenas de contas, explorando a gama de cores e formas, quanto incorpora elementos naturais em que os orixás se manifestam, como a casca de coco em fios de Oxossi e o bambu nos de Iansã.

107

Também é referencial contemporâneo de colares de conta, aqueles concebidos por Jorge Rodrigues, resultado de uma vasta pesquisa sobre a iconografia africana tradicional e uma convivência de longa data com o candomblé. Na Figura

Figura 2.48 – Fios de conta da autoria de Jorge Rodrigues, o da esquerda refere-se a oxalá, e o da direita, a xangô. Fotos de Francisco Moreira da Costa, 2002. Imagens disponíveis em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/id/galeria.html>. Acesso em 20/02/2009.

Figura 2.49 – Fios de conta da autoria de Junior de Odé, o da esquerda refere-se a oxalá, e o da direita, a xangô. Fotos de Francisco Moreira da Costa, 2002. Imagens disponíveis em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/id/galeria.html>. Acesso em 20/02/2009.

É justo lembrar que a cultura brasileira, nascida do contato inicial de três diferentes povos e mais tarde de outros, mas sempre sobre a supremacia branca européia que agia de forma complacente, algumas vezes, e, em outras, coibia as manifestações praticadas pelas comunidades de negros. A permanência das contribuições africanas até os nossos dias é fruto de muita resistência, que soube aproveitar a complacência se unindo aos portugueses, mesmo que esquadrinhado o seu lugar nas manifestações católicas, transformando-as em afro-católicas, como é o caso de quase todas as festas populares deste país, principalmente em Salvador e no Estado da Bahia. As proibições foram superadas de diversas formas, desde o fazer às escondidas até a rebeldia aberta e coletiva. O combate ao candomblé perdurou, aproximadamente, até 1930, sendo intenso e sistemático, “por denúncias de gente grande e pequena, sobretudo da imprensa, e a conseqüente repressão policial” (REIS, 2008, p.26).

108

A produção material gerada destas contribuições para alcançar as galerias de arte e museus, sem a qualificação de material exótico de culturas primitivas, necessitou de quase quatro séculos de sangue, suor e lágrimas da população afro-brasileira.

2.5 AFRODESIGN

Desde o início da escravidão até hoje, muitas faces tiveram a questão racial no Brasil e a sua respectiva expressão material. O poder de agrupamento do povo negro sempre se revelou, seja nas irmandades, nos candomblés, nas festas, nos levantes ou revoltas e continuou pós-abolição da escravatura, mesmo acontecendo em clima, muitas vezes, marcado pelo desejo de branqueamento demográfico e cultural, imperando o racismo em todos os setores da sociedade, conseqüentemente, dificultando sobremaneira a integração do negro no país. Para sobreviver, negros e mestiços seguiram a sua capacidade de organizar-se coletivamente e, entre 1931 e 1937, criaram: a imprensa negra, já que não conseguiam penetrar na imprensa oficial; organizações sociais, pois também não eram bem-vindos nos clubes da elite; e um movimento político próprio,

pois aí também, até hoje, é um espaço majoritariamente branco. Todos voltados para a defesa dos direitos civis e políticos da população afro-brasileira, foram fundados jornais como A Voz da Raça, O Clarim da Alvorada, clubes sociais negros e a Frente Negra Brasileira. Tanto em São Paulo como na Bahia, a Frente tinha como estratégia fazer com que o negro se sentisse parte da sociedade brasileira, renegando solenemente a herança africana de seus representados, como a religião, danças, etc.. A proposta era de, mesmo sendo negro, tornar-se culturalmente branco.

Assumir atitudes da classe hegemônica não era novidade, sempre ocorreu, todavia era a primeira vez que acontecia de forma organizada e coletiva. E é a partir daí que se tem a negação de uma estética afro-brasileira que vinha sendo construída por séculos. Por outro lado, nessa mesma época e um pouco antes, no marco inaugural da arte moderna brasileira - a semana de 22 (século XX) -, intelectuais e artistas buscam as manifestações de matriz africana, como “verdadeiras” representações da nação brasileira, mediadoras entre cultura popular e erudita em busca dos símbolos de identidade nacional.

109

Em paralelo, quando ocorre a completa e total ascensão norte-americana, para demonstrar que “brasileiro tão bonzinho”, o governo brasileiro banca o projeto de imagem oficial do país à “La Carmem Miranda”. Portanto, aquele momento foi marcado pela seguinte configuração: a negação de uma estética afro-brasileira pelo movimento negro; a busca da identidade através da estética afro-brasileira pelos intelectuais e artistas; e o estereótipo da estética afro-brasileira pelo governo.

Porém, o Movimento Negro (assim será chamado) não estaciona na Frente. A partir da década de 70 do século passado, os negros conquistam uma discussão mais honesta no país sobre a questão racial. Desde então, a população da cidade de Salvador vem exercitando uma prática de retomada e reafirmação de valores da cultura negra. Esses valores, que foram secularmente reprimidos, estão sendo recuperados através de um acelerado processo de conscientização e auto-estima, alterando radicalmente o clima cultural da cidade:

Na Bahia, os blocos afro, surgidos nos anos 1970, no bojo do processo de formação de uma cultura negra internacional contemporânea, tem sido, desde então, os principais condutores desta conexão. Através das letras de suas canções, da criação de vestuários e penteados “afro”, e da elaboração de uma rica narrativa identitária, os blocos afro recriam e perpetuam o mito Mama África, a terra-mãe dos negros na diáspora, onde residiriam o “fundamento” e a “originalidade” (PINHO, 2004, p.33) (grifos do autor).

Com isso, abre-se um grande espaço para elaboração de produtos cujo design (proposta estético-formal) tem em sua concepção referências africanas, não importando a origem geográfica africana, desde que remeta a África. Como exemplo de afro-design para blocos afro existe o trabalho do designer J. Cunha, que, durante mais de 30 anos, assinou a concepção visual e estética do Ylê-Ayê. Suas criações são pautadas nas temáticas estabelecidas pelo bloco, geralmente homenageando países africanos como a Nigéria, Benin, Congo, Angola, Guiné Conakry, etc. O designer, relata que, desde o início, ficou combinado com a direção do bloco que as cores utilizadas não mudariam, a fim de manter um estilo: preto (relacionada à condição da cor da pele), amarelo (luz), vermelho (sacrifício, a história do negro no Brasil) e branco (a vitória, a paz e o candomblé). Nas Figuras 2.50 e 2.51, há trabalhos do designer desenvolvido para o bloco.

A designer baiana Goya Lopes desenvolve produtos para moda e decoração de interiores (vide

Figura 2.50 - Estamparia para o bloco Ylê-Ayê / Carnaval de 2001. Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (GUERRA et alli, 2002, p.72).

Figura 2.51 - Capa de disco para o bloco Ylê-Ayê. Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (GUERRA et alli, 2002, p.73).

Figuras 2.52 e 2.53), e, segundo o texto disponível em seu site, optou por este caminho por razões empresariais de tendência de mercado,

Em 1980, percebendo a influência da cultura étnica aqui na Bahia resolvi fazer um projeto de design criando produtos afro-baianos para moda e decoração. Em 1986, intuindo que essa tendência ainda tinha muito a crescer e sentindo que este projeto poderia continuar por muitos anos criei a Didara. Tornei-me micro-empresária com a finalidade de atender à necessidade do mercado e também o desejo de ser um referencial da moda afro-brasileira.

Figura 2.52 – Composição de várias estampas. Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (GUERRA et alli, 2002, p.66).

Figura 2.53 – Vestuário e acessórios diversos. Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (GUERRA et alli, 2002, p.67).

Nesta pesquisa, não se pode excluir exemplos no campo do design de jóias, com trabalhos expressivos como são os de Waldeloir Rego, Chico da Prata, Annete Sorin e também o Mestre Didi, com uma rara coleção só exposta uma única vez em Salvador, tendo em vista não ser o objeto da sua especialidade.

Waldeloir Rego (1930-2001) (Figura 2.54), 111 foi um reconhecido pesquisador/escritor baiano, além de etnólogo, historiador, folclorista. Ogan do terreiro de candomblé Ylé Axé Opó Ajonjá, é conhecido por sua produção de adereços para os trajes do culto. Autor do livro “Capoeira Angola”, possuía um enorme acervo, com mais de 15 mil obras que hoje estão sob a responsabilidade da biblioteca pública do estado da Bahia, transformado em Memorial Waldeloir Rego. Ele também projetava jóias.

A baiana Annete Sorin (Figura 2.55) dedica-se ao design de jóias e é a religiosidade afro-brasileira que inspira suas criações. Suas peças chegaram ao

conhecimento do público em 1999, quando realizou em Salvador a exposição “Formas de Nanã”. Depois, recebeu um convite para mostrar seu trabalho em Paris, na loja de departamentos Bon Marché.

Deoscoredes Maximiliano dos Santos, com o nome artístico de Mestre Didi (Figura 2.56), é descendente da tradicional família Asipa, originária de Oyo e Ketu, importantes cidades do império Iorubá. Mais antigo descendente, no Brasil, do reino do Ketu, hoje ocupado pela Nigéria e pelo Benin, Mestre Didi recebeu, em 1983, o título máximo de Obá (rei) Mobá Oni Xangô, do Rei do Ketu, na República de Benin. É autor de vários livros, dentre eles um dicionário português-iorubá. Aos oito anos foi iniciado no culto aos ancestrais, dedicando toda sua vida a preservar a tradição legada

pelos seus antepassados. É conhecido internacionalmente por sua extensa produção de esculturas, e suas obras fazem parte do acervo do Museu Picasso, em Paris, do MAM de Salvador e do Rio de Janeiro, entre vários outros museus estrangeiros. As peças da Figura 2.56 são elaboradas em ossos e miçangas, criações em design de jóias do Mestre, pouco conhecidas pelo grande público.

Em Salvador existem inúmeros designers que possuem algum trabalho afro-referenciado por opção ou por demanda. Trabalhos significativos, principalmente por estarem envolvidos neste imenso caldo cultural que caracteriza a cultura afro-baiana.

Figura 2.54 – Colares baseados em motivos afro-brasileiros, em prata, búzios e pedras semipreciosas, produzidos por Waldeloir Rego. Imagem digitalizada do livro *A Mão Afro-Brasileira* (ARAÚJO, 1988, p. 286 e 287).

Contudo, é fundamental retomar a discussão do cenário pós anos 70 (século XX), trata-se de uma preocupação em relação à dicotomia de certa forma existente hoje entre a militância do movimento negro, cuja presença e voz sempre existiram na academia baiana, e os debates universitários.

O movimento negro, envolvido com a questão da identidade negra, a tem entendido, como aponta Soares (2005, p.98), da seguinte forma:

A militância, quando busca amparo nos estudos históricos sobre o negro e a escravidão, carrega uma visão clara de uma identidade negra, trazida do continente africano profundo, que acompanharia os escravos nascidos no além-mar e seus descendentes negros até o presente – o fio condutor de sua ancestralidade. Os mais modernos estudos de identidade escrava apresentam um quadro mais complexo, contraditório e heterogêneo, com identidades africanas variadas.

Sem negar a dívida que se tem em relação aos povos africanos e afro-descendentes, os recentes estudos já revelam uma África que não era culturalmente uniforme, não era marcada por uma harmonia nas relações sociais e nem pela pureza de formas ancestrais e também esclarecem que o africano, aqui escravizado, foi “um negociador de sua própria condição, marcado por

113

Figura 2.55 – Colar Iemanjá. Coleção “Orixás” de Annete Sorin. Foto de Dadá Jaques. Imagem digitalizada do folder da exposição *Herança Africana no Universo Baiano – Um ‘Filá’ de Liberdade*. Agosto de 2008.

Figura 2.56 – Mestre Didi e suas jóias. Impresso da Exposição de adereços de Mestre Didi promovido pela Prova do Artista e pela Joalheria Bahia Preciosa em setembro de 2003.

profundas diferenças étnicas e culturais, construtor de identidades muito mais complexas do que uma única identidade racial negra” (SOARES, 2005, 98).

Se por um lado, no passado, o discurso da miscigenação estava associado à idéia da existência de uma democracia racial no Brasil que, obviamente, não existia, por outro, adotar a regra norte-americana de “basta apenas uma gota de sangue negro” para ser negro, também não vingou, pois se não agradava as autoridades estabelecidas, constrangia identidades arraigadas, constituídas por experiências sociais concretas e seculares. João Reis (2000, p.9) propõe “buscar o ponto em que mestiçagem e negritude se encontram para constituir uma força capaz de mudar a história” e afirma:

Essa utopia, que circula sem pouso e sem rumo certos entre nós, precisa ser promovida e dirigida a mudanças concretas, ao invés de ser apenas celebrada ou combatida sem razões convincentes. Ela é compatível com políticas compensatórias reivindicadas pelos negros, ela, aliás, já é praticada há muito tempo no interior de instituições predominantemente negras. Quem há de negar que o Candomblé possa ensinar democracia racial ao Brasil?

114

A preocupação em relação à opção do movimento negro pela negritude, em busca de uma referência exclusivamente africana, seja ela qual for, gera uma rejeição, ou não consideração, dos objetos afro-brasileiros, fato que pode levar à extinção histórica ou propriamente dita, de parte importante da cultura material brasileira, tanto no que se refere aos valores materiais desses artefatos, quanto aos imateriais.

É neste ponto que se desejava chegar, pois não se pode negar uma condição factual: somos mestiços, quer se queira ou não. E em termos estéticos, sem fazer apologia, contudo, vale considerar como um dos possíveis caminhos para uma estética mestiça brasileira, a proposta “fashion periferia” do músico Carlinhos Brown (Figura 2.57), que ao falar da sua vida, sempre afirma ter sido vendedor de picolé e continua sendo. O seu conceito visual¹¹⁻³⁵ inspirou a coleção de jóias da H. Stern (Figura

35 ¹¹⁻ O conceito visual de Carlinhos Brown está divulgado no site oficial do músico: “Extremamente ligado a símbolos, Carlinhos Brown é um admirador da beleza, da alegoria, das formas, das cores e das texturas. Seja através das artes barrocas que tem marcante presença na Bahia, passando pelas pinturas indígenas e ornamentações africanas até chegar a elementos de arte contemporânea, Carlinhos Brown é um liquidificador de imagens”. Disponível em: <http://www.carlinhosbrown.com.br/mosaico/estetica-carlinhos-brown/>. Acesso em 20/02/2009.

Figura 2.57 – Carlinhos Brown, cantor e compositor baiano (2008). Foto de João Meirelles. Imagem digitalizada da Revista Muito (2008, p.31).

Figura 2.58 – Carlinhos Brown. Imagem digitalizada do Catálogo da coleção “Miscigens” da empresa de jóias H. Stern, 1999. Foto de Mario Cravo Neto.

2.58), denominada *miscigens* e as quatro linhas que compõem a coleção recebem nomes de músicas do compositor, “bebem da fonte miscigenada do músico e apresentam referências indígenas, africanas e também urbanas”, de acordo com o seu site oficial. É algo que se revela materialmente, mas é também imaterial e não é uma condição exclusiva e premeditada de um músico famoso, pois está também em Aglailson Santos (Figura 2.59), vendedor de picolé capelinha^{II-36} nas praias da cidade da Bahia, como em tantos exemplos anônimos por esse Brasil afora.

36 ^{II-} Picolé fabricado em Salvador-Bahia desde 1971 que possui esse nome devido ao local de sua produção, bairro popular denominado Capelinha de São Caetano. Muito conhecido e apreciado entre os soteropolitanos.

Figura 2.59 – Aglailson Santos, vendedor de picolé baiano (2008). Foto de Sebastião Bisneto. Imagem digitalizada da Revista *Muito* (2008, capa).

Essa investigação evidencia o quanto ainda precisa ser estudado para compreender a enorme complexidade da identidade brasileira e sua correspondente expressão material, bem como para consolidar a tendência detectada pelo designer e pesquisador Dijon de Moraes (2007, p. 193 e 194),

Dentro deste cenário, o design brasileiro começa a se distanciar da prática da mimese e das referências provenientes do exterior e a apontar (fruto, na verdade, do seu percurso e do seu amadurecimento) em direção a uma referência própria como modelo possível. Começa, então, a partir dos anos oitenta, a surgir, através do multiculturalismo e mestiçagem local, novas referências projetuais que, de forma correta, colocam em evidência e refletem a vasta gama de elementos da cultura híbrida e das nuances do nosso próprio país.

Mas é fundamental estar consciente do poder da hegemonia branca e do mercado capitalista e por mais bem intencionados que os designers estejam nas suas concepções, neste ambiente tudo é passível de mercadorização e as tentativas são quase sempre de cooptação para cumprir a estratégia maior de manutenção de status quo mesmo que com diferentes roupagens. 117

III

CAPÍTULO III

JÓIA ESCRAVA: PRIMÓRDIOS DO DESIGN MESTIÇO - PERMEABILIDADES

3.1 A JÓIA ESCRAVA COMO OBJETO DO DESIGN

123

No Brasil, a Bahia foi o centro produtor das chamadas jóias escravas ou jóias de crioulas, como descreve Simone Silva (2005, p.19) e como pode ser observado na Figura 3.1,

As jóias crioulas foram uma expressão ímpar na joalheria brasileira. Segundo a maioria dos autores, essa arte é tipicamente baiana. Parece que unicamente a Bahia foi o grande centro produtor desses exemplares, confeccionados nos séculos XVIII e XIX. Elas diferem das jóias das senhoras brancas quanto à dimensão, ao peso, a qualidade do material, ao formato e a decoração. As jóias crioulas são de grandes proporções, embora quase sempre sejam ocas, em sua maioria em ouro, profusamente decoradas e usadas em quantidade (profusão de colares, anéis em todos os dedos, muitas pulseiras).

Portanto, trata-se de jóias que foram elaboradas para uso exclusivo das mulheres negras e mestiças (escravas, alforriadas ou libertas) e são entendidas como objeto do design devido às condições a elas intrínsecas, de projeto, produção, circulação, uso, e descarte.

Figura 3.1 - Usuária e suas respectivas jóias. Fotocomposição: fotografia de mulher baiana do final do século XIX, de Rodolpho Lindemann, e fotografias das jóias do acervo do Museu Carlos Costa Pinto, por Júlio Acevedo.

Porém, propor a pesquisa “Joalheria Escrava Baiana: A Construção Histórica do Design de Jóias Brasileiro” suscita dúvidas e questionamentos em relação à possibilidade de se estar efetivamente no campo do design. Tem-se a clareza de que, no período em que estas jóias foram confeccionadas, não eram entendidas como produto do design, mas, “... em última análise, quem determina o sentido que se dá aos termos é a própria construção da sua história, feita necessariamente a posteriori.” (CARDOSO, 2005, p.9).

Os artefatos para adornar o corpo acompanham os homens desde os primórdios, quando se ornavam com pinturas corporais, dentes ou ossos de animais caçados, pedras ou conchas coletadas na natureza, entre outros. Com o desenvolvimento do processo de fundição dos metais, estes objetos passaram a ser confeccionados, também, com este material, constatando-se que a joalheria foi uma das primeiras atividades a utilizar técnicas

de produção em série. Ou seja, para entender as jóias escravas como objeto o design, é necessário compreender os limites da conceituação tradicional do design, como explica Rafael Cardoso (2000, p. 17, grifos do autor):

A principal dificuldade para a aplicação do modelo tradicional que define o design, como ‘elaboração de projetos para produção em série de objetos por meios mecânicos’, reside no fato de que a transição para este tipo de fabricação não ocorreu de forma simples ou uniforme. Diferentes tipos de artefatos e diferentes regiões geográficas passaram por esse processo em momentos díspares. Já eram utilizados na Antiguidade, por exemplo, técnicas básicas de produção em série como moldagem de cerâmicas e a fundição de metais, as quais permitem a produção mais ou menos padronizada em larga escala.

Considerando o que coloca Deforges (1996) em um dos seus artigos, onde intenciona chamar a atenção dos leitores para os “Avatares^{III-1} do Design” e particularmente para o “design antes do design” em uma abordagem que isola o termo design temporariamente e considera muito genericamente o fato de que todo objeto tecnológico, isto é, todo objeto produzido por seres humanos sempre tem duas funções: a utilitária e a simbólica. É neste entrelaçamento da utilidade com o simbolismo que se compreende o objeto jóia de uma maneira geral e, mais especificamente, as jóias escravas. 125

Funções utilitárias e simbólicas estão absolutamente imbricadas e a jóia é um dos melhores exemplos para demonstrar esta condição comum a todos os objetos, sejam eles criados, transformados ou coletados pelas mãos humanas. Portanto, se entende como funções utilitárias ou funções de uso “aquelas relacionadas à execução da ação. Expressam características objetivas e são “quantificáveis” (por exemplo: suportar peso, medir temperatura, conduzir eletricidade, etc.)” (Ono, 2003, p. 74, grifos do autor).

Enquanto ornamento, a jóia é um elemento que serve para embelezar ou dar aspecto mais atraente às pessoas. Neste direcionamento, observa-se que adornar é uma

1 ^{III}-Avatar. [Do sânscr. *avatara*, 'descida' (do Céu à Terra), pelo fr. *avatar*.] S. m. 1. Rel. Reencarnação de um deus, e, especialmente, no hinduísmo, reencarnação do deus Vixnu.

função utilitária repleta de simbolismo, pois, ainda na pré-história, o homem já utilizava as jóias para suprir necessidades pessoais, explicitar suas posses e sua posição social, além de demonstrar vaidade, superstição, desejo de riqueza material, etc.. Nas mais diferentes culturas a jóia é um objeto considerado imprescindível na expressão destes valores, usada tanto por mulheres como por homens.

Para apresentar a função utilitária das jóias tem-se, na Figura 3.2, uma mulher africana do povo peul, com suas jóias de grandes dimensões, como os brincos em forma da fruta carambola, pesando por volta de 500 g. cada par. Na Figura 3.3, há uma mulher européia, com o seu colar em estilo geométrico e em ouro 18 kt. Na Figura 3.4, um chefe de estado africano, com uma grande quantidade de jóias em ouro, cuja função utilitário-simbólica é a de expressar a sua posição social, e na Figura 3.5, o príncipe do Nepal e suas jóias (coroa e medalhas) como insígnias do seu status. Vale ressaltar que todas as fotos são oriundas do século XX.

As funções simbólicas dos objetos em geral e mais especificamente das jóias são, no âmbito desta tese, compreendidas conforme a definição de símbolos proposta por Bernhard Bürdek (1994, p. 178),

[...] são instrumentos do pensamento, remetem a algo mais e respondem a algo além do objeto em si mesmo. Tem caráter “representativo”, tal

Figura 3.2 - Mulher Peul/África. Século XX. Imagem digitalizada do livro *África Negra: Máscaras, Esculturas e Jóias* (MEYER, 2001, p. 178).

Figura 3.3 - Mulher européia. Século XX. Imagem digitalizada do livro *Lo Mejor en Joyeria Contemporanea* (WATKINS, 1993, p. 207).

Figura 3.4 – Nana Kwaye Amayaw II. Supremo chefe de Techiman - Estado de Bono. Foto: Ângela Fisher. Imagem digitalizada do livro *África, Trajes e Adornos* (CARISE, 1991, p. 116).

como Cassirer^{III-2} tem demonstrado. Esta concepção do símbolo inclui aspectos como experiência, intuição, valoração, normas culturais, etc. É importante recordar que os símbolos não são dados de forma natural, mas nascem de convenções, ou seja, por meio de acordos, tradições, etc. (grifos do autor).

Deste modo, a jóia pode ser designada também como símbolo de poder, seja ele conferido por ancestralidade, liderança, ou imposto pela força. Desde os primórdios, acreditava-se que usar adornos de dentes de animais caçados conferiria ao usuário as características desejáveis destes animais (força, esperteza, agilidade, astúcia, etc.). Também pedras (esmeraldas, rubis, safiras, diamantes, coral e outras), metais e uma série de

2 ^{III-} Ernest Cassirer (1874-1945): “historiador da filosofia e antropólogo, teve seu reconhecimento após a 2ª Guerra Mundial, a partir de 1945, pelo seu denso estudo da filosofia das formas simbólicas, impregnado de um racionalismo no qual estende a problemática kantiana às formas simbólicas como o campo das produções constitutivas da cultura” (MOURA, 2000, p.76). Disponível em: <http://www.uefs.br/nef/marinaide5.pdf>. Acesso em 10/03/2009.

materiais coletados na natureza, vêm sendo usados como jóia com o objetivo de transmitir aos seus utentes as forças da natureza, representando poder e proteção. Em forma de pingentes, brincos, anéis, correntes, coroas, tiaras, pulseiras, etc., esses objetos de luxo e desejo foram também sacralizados ao longo da história da humanidade. Os adornos corporais se expressam de variadas formas conforme esclarece Irina Santos (2004, CD),

Figura 3.5 - Príncipe do Nepal, 1930. Imagem digitalizada do livro *The Master Jewelers* (SNOWMAN, 1990, p. 206).

Ora significa fé e devoção; ora status social, econômico e cultural; ora amuleto; ora veículo de cura; ora apenas um objeto de decoração. É símbolo de individualidade e coletividade, de valores morais e estéticos, da alma humana, de suas tradições, heranças e antepassados, rituais, crenças, prosperidade, compromisso, comportamento, desenvolvimento tecnológico, além de ser um objeto de adoração, contemplação e desejo.

Há exemplos desse caráter híbrido dos adornos nas mais diversas culturas, como é o caso da África, onde o povo Baoule (Costa do Marfim) usa pendentes em forma de face humana, de concepção mais realista, como a da Figura 3.6, ou mais estilizada, apenas uma oval perfurada por triângulos numa superfície feita por fios de ouro justapostos, como o da Figura 3.7. Estas “máscaras”, miniaturas em ouro, fundidas por cera perdida, poderiam ser uma cabeça de um troféu Akan, representando um escravo ou inimigo morto em um combate, ou também um antepassado, apesar de não serem retratos. De acordo G. Niangoran Bouah, estes pendentes serviam para defender seus usuários, que, quando envolvidos em alguma briga, revelavam ao

Figura 3.6 – Pendente em ouro em forma de face humana – Costa do Marfim. Imagem digitalizada do livro *África Negra: Máscaras, Esculturas, Jóias* (MEYER, 2001, p. 192).

Figura 3.7 – Pendente em ouro em forma de face humana – Costa do Marfim. Imagem digitalizada do livro *África Negra: Máscaras, Esculturas, Jóias* (MEYER, 2001, p. 193).

adversário estar usando uma cabeça de homem, o que significava estar sob a proteção dos antepassados, o que desencorajava o agressor (Meyer, 2001, p. 192).

Na Inglaterra, por volta da segunda metade do século dezessete, era comum o uso de jóias ornamentadas com símbolos denominados de *Memento Mori*^{III-3}, tal qual o anel com a caveira e dois ossos cruzados da Figura 3.8, usado em memória de um indivíduo já morto.

As jóias, em muitas situações, possuem as características que Ulpiano Meneses (1998, p.7) identifica nos objetos históricos em seu texto sobre “Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público”,

3 ^{III-} **Memento Mori** é uma expressão latina que significa "lembra-te que és mortal". Este tipo de pensamento é muito utilizado dentro da literatura, principalmente na literatura barroca. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Memento_Mori. Acessado em 30/05/2006.

São ‘semióforos’^{III-4}, expressão rebarbativa forjada por Pomian (1977) para identificar objetos excepcionalmente apropriados e (exclusivamente) capazes de portar sentido, estabelecendo uma mediação de ordem existencial (e não cognitiva) entre o visível e o invisível, outros espaços e tempos, outras faixas de realidade. Escusado insistir que o conceito de relíquia, no campo religioso, condiz com os anteriores, ressaltando a necessidade de contigüidade, contato com um transcendente, para que o objeto prolongue esse transcendente, seja, entre nós, o que dele ficou (*relicta*). Todos funcionam como **fetiches**, significantes cujo significado lhes é imanente, dispensando demonstração: as relíquias do Santo Lenho, por exemplo, impunham credibilidade, não pela autenticidade de suas origens, mas pelo poder manifestado. (grifos do autor, exceto negrito, nosso).

Diante do exposto, conclui-se pelo inapelável fetiche das jóias, entendendo que este funciona ao mesmo tempo como atribuição de valores subjetivos ao objeto e como apropriação de valores subjetivos representados pelo objeto ou nele embutidos (Cardoso, 1998, p. 24 e 25). Em um artigo exemplar, Cardoso (idem, p.15 a 39) faz um estudo das origens e significados do termo fetichismo e inicia afirmando que a palavra ‘fetiche’ em português é uma adaptação do vocábulo francês *fetich*, cuja origem é uma transposição da palavra portuguesa ‘feitiço’:

A palavra ‘feitiço’ já era usada na língua portuguesa desde o século XV para denotar qualquer amuleto usado para fins de bruxaria e não é difícil entender que os portugueses tenham empregado a mesma palavra para descrever as práticas religiosas dos povos africanos que encontraram no século XVI (Idem, p.25).

4 ^{III}- Segundo Chauí (2000, p. 11-14), “*Semeiophoros* é uma palavra grega composta de duas outras: *semeion* “sinal” ou “signo”, e *phoros*, “trazer para frente”, “expor”, “carregar”, “brotar” e “pegar” (no sentido que, em português, dizemos que uma planta “pegou”, isto é, refere-se a fecundidade de alguma coisa)” (grifos da autora). Então, Chauí define: “Um semióforo é, pois, um acontecimento, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência” (grifos da autora). Após essa definição de semióforo, argumenta a possibilidade de inexistência do mesmo no modo de produção capitalista, devido a tudo ser transformado em mercadoria, anulando um aspecto decisivo dos semióforos: a condição de serem signos de poder e prestígio. Portanto, afirma a autora, “[...] ele é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social. Chefias religiosas ou igrejas, detentoras do saber sobre o sagrado, e chefias político-militares, detentoras do saber sobre o profano, são os detentores iniciais do semióforos. É nesse contexto que a entrada da mercadoria e do dinheiro como mercadoria universal pode acontecer sem destruir os semióforos e, mais do que isso, com capacidade para fazer crescer a quantidade desses objetos especiais”. Entendem-se as jóias escravas nessas duas situações apontadas por Chauí, como também na terceira via explicada pela autora, a condição atual de serem patrimônio artístico e cultural da nação, pois as jóias em destaque fazem parte do traje da baiana (atualizadas para materiais do contexto econômico da contemporaneidade), que foi considerada como bem cultural do Patrimônio Imaterial no Livro dos Saberes em 01/12/2004, como a autora explica mais uma vez: “Em outras palavras, os semióforos religiosos são particulares de cada crença, os semióforos da riqueza são propriedade privada, mas o patrimônio histórico-geográfico e artístico é nacional”.

Figura 3.8 – Anel com a caveira e dois ossos cruzados, ao redor rubis. Imagem digitalizada do livro *Jewelry Design* (SCARISBRICK, 1998, p. 65).

É ainda Cardoso (Ibidem) que analisa o significado da palavra fetichismo em três vieses, o acima referido, o da tese de Karl Marx sobre o ‘fetichismo das mercadorias’ e o da teoria de Sigmund Freud, que buscou na palavra fetiche um termo que abrangesse a idéia da sexualização de objetos materiais comuns e concluiu com o que todas têm em

comum: fetichismo é o ato de investir os objetos de significados que não lhes são inerentes.

Pergunta-se, então: existe melhor exemplo de objeto que possua de forma explícita estes três vieses do que a jóia?

E Cardoso prossegue propondo o seguinte conceito de design,

O design é, em última análise, um processo de investir os objetos de significados, significados estes que podem variar infinitamente de forma e função, e é nesse sentido que ele se insere em uma ampla tradição ‘fetichista’ (Idem, p.29; grifos do autor).

Com base neste conceito de design, fica explícito que tanto as jóias de uma forma geral, como as jóias escravas, em particular, constituem-se em objeto do design. A joalheria escrava baiana é um conjunto de artefatos votivos, pois estão associados às crenças religiosas de suas usuárias, principalmente as pencas de balangandãs. Também são insígnias de poder quando vinculadas aos senhores de escravos, como modelo de comportamento da elite na sociedade colonial, que adornava suas escravas com uma quantidade exacerbada de jóias de ouro para exibir poder e riqueza, como elucida Solange Godoy (2006, p.18),

Os senhores de engenho são opulentos não só nas alfaias com que povoam suas casas e no modo de trajar seu e de sua mulher, mas também nos escravos domésticos que acompanham a família em ocasiões especiais e solenes.

Mas é também e principalmente o que Pierre Bourdieu (2005, p. 102) define como a própria natureza dos bens simbólicos:

Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural.

No quadro 3.1, apresenta-se uma mulher negra usuária das jóias escravas com as indicações das três condições fetichistas destes objetos. Com base nos pressupostos acima colocados, pergunta-se: afinal, em que implica, na área do design, ou melhor, na história do design, estudar a jóia escrava baiana?

Como tentativa de resposta, ressalta-se que a história da historiografia do design precisa passar por uma profunda revisão, tendo como pauta incluir uma série de objetos que ficaram fora dela, desde os que povoam o cotidiano das pessoas no Ocidente desenvolvido até os excluídos^{III-5} de diversos tipos; todos os designs e designers que não haviam encontrado um lugar apropriado segundo o modelo imperante e, portanto, também ficaram de fora da história do design (Anna Calvera, 2000, web).

A legitimidade dos estudos sobre jóia escrava baiana no campo da história do design fica, de certa forma, mais evidente, já que estes artefatos, segundo Cardoso (2005, p.15), “codificam em sua estrutura e aparência uma série de informações complexas sobre a sociedade, tecnologia e criação individual que precisam ser decodificadas pelo trabalho de investigação histórica”^{III-6}.

A jóia, como objeto do design, é entendida em sua complexidade, não é apenas objeto

5 ^{III-} O termo excluído foi usado por manter o significado do texto original, porém Anna Calvera utiliza a palavra hispânica ‘marginados’ para explicar o direcionamento da história oficial do design, tal como: preferiu o culto em detrimento do popular; deixou à margem as distintas culturas urbanas, especialmente se provinham das periferias pobres das grandes cidades; e também os coletivos sociais, entre os quais está o coletivo feminino.

6 ^{III-} Cardoso, no seu texto, se refere aos objetos em geral e não especificamente, é claro, à jóia escrava baiana.

- 1- Fetichismo de caráter etimológico: penca de balangandãs, objeto místico, significava as inúmeras crenças das suas usuárias – fetichismo - um tipo de culto religioso em que se atribui aos objetos poderes sobrenaturais.
- 2- Fetichismo de caráter mercadológico: indicativo de poder e riqueza das usuárias ou dos seus senhores, acúmulo de riqueza para compra da liberdade ou como herança para seus descendentes - fetichismo – um aspecto da teoria econômica que explica a atribuição de um valor transcendental a certos objetos (mercadorias).
- 3- Fetichismo de caráter sexual: os brancos portugueses fascinados pelas mulheres negras e mulatas e toda a indumentária por elas usada, inclusive suas jóias, compunham o quadro desta sedução. Comportamento em que o indivíduo atribui ao objeto uma carga sexual.

Quadro 3.1 – Mulher negra com as jóias escravas e a indicação das três condições de fetiche. Imagem digitalizada do livro *O Século XIX na Fotografia Brasileira* (FERNANDES JR. & LAGO, 2000, p. 49). Fotografia da autoria de Marc Ferrez.

ou um simples retrato das circunstâncias políticas e econômicas, é um fenômeno sociocultural que possibilita entender, através de um ponto de vista privilegiado, a diversidade das práticas de diferenciação nas sociedades humanas.

133

3.2 OBJETO HÍBRIDO: JÓIAS CRIOULAS COMO MATERIALIZAÇÃO DA MESTIÇAGEM

Um dos códigos existentes na estrutura e aparência da joalheria escrava baiana é ser identificada como objeto (afro)brasileiro, portanto, um objeto híbrido, mestiço, sincrético ou crioulo ^{III-7} e, para compreender esta condição, é necessário conhecer a formação da sociedade brasileira e sua identidade.

Portanto, quando a expansão ultramarina levou os europeus a aportarem nas Américas,

7 ^{III-} O uso de vários termos deve-se à concordância com as explicações de Nestor Canclini (2006, p. 29): “estes termos – mestiçagem, sincretismo, criouliização – continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etno-histórica para especificar formas particulares de hibridação mais ou menos clássicas. Existe uma grande discussão teórica sobre o termo mais adequado para o fenômeno em questão, inclusive com longos estudos argumentando a favor deste ou daquele termo, circunscrevendo-o em uma determinada linha teórica. O ponto de vista aqui adotado é: não se considera um problema os diversos nomes dados para identificar o fenômeno (mestiçagem, hibridismo, sincretismo, criouliização ou multiculturalismo), mas entender os mecanismos pelos quais se dá.

o destino deste continente tomou, inexoravelmente, novos rumos, conforme se compreende pela análise feita por Jorge Couto (2000, p. 48):

Tendo o Brasil resultado de um processo de construção empreendido pelos portugueses em cooperação ou conflito com outros grupos étnicos, ou seja, ameríndios e africanos, destacam-se os aspectos relacionados com os intercâmbios civilizacionais euro-afro-americanos – da lingüística à zoologia e da gastronomia às epidemias – que deram origem a uma criação profundamente original e distinta de cada uma das suas componentes.

Está implícito na colocação acima como se deu o processo de formação da sociedade brasileira e o seu resultado: uma sociedade híbrida. Quem primeiro assim a definiu de modo favorável foi o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre^{III-8}, como se pode constatar no título do primeiro capítulo do seu livro *Casa Grande & Senzala* (1933) “Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida”. Mesmo com todas as críticas em relação ao seu trabalho, deve-se levar em conta o aspecto

134 positivo de sua obra, apontado por Fernando Henrique Cardoso (2003, p. 28) ao prefaciar a 47ª edição do referido livro:

De alguma forma Gilberto Freyre nos faz fazer as pazes com o que somos. Valorizou o negro. Chamou atenção para a região. Reinterpretou a raça pela cultura e até pelo meio físico. Mostrou, com mais força de que todos, que a mestiçagem, o hibridismo, e mesmo (mistificação à parte) a plasticidade cultural da convivência entre contrários, não são apenas uma característica, mas uma vantagem do Brasil.

A obra freyriana contribuiu significativamente para a superação da negatividade em relação à condição do Brasil como terra de mestiços, devido à concepção das teorias racistas do século XIX sem possibilidade de viabilidade civilizatória, como analisa a historiadora Sandra Pesavento (2006, p. 5),

Desde as últimas décadas do século XIX, as posturas cientificistas e evolucionistas afirmavam a supremacia da civilização européia cristã ocidental

8 ^{III-} Manoel Bonfim, Darcy Ribeiro e Roberto DaMatta são considerados intérpretes da cultura brasileira que seguiram a tônica valorativa e otimista de Gilberto Freyre.

e estabeleciam hierarquias culturais, étnicas e raciais entre os povos. Nesta escala de valor, que dos indivíduos se estendiam às nações, o futuro do Brasil se achava fortemente comprometido. *Belo país, um dos mais belos que existem no mundo*, dizia um periódico francês por ocasião da participação brasileira na exposição universal de Paris, em 1889. Mas era terra de mestiços, cheia de *negros e doenças*, que futuro teria o país, amaldiçoado pelos pressupostos científicos que condenavam a miscigenação? (grifos da autora).

O mérito dos estudos de Gilberto Freyre é inegável, todavia traz em seu bojo aspectos vulneráveis, sendo o maior deles a disseminação da existência de uma democracia racial no Brasil. Nas entrelinhas de sua obra, existe um posicionamento político que tolera o intolerável: um país repleto de injustiças sociais, mas que possui uma imagem positiva de si mesmo, considerando-se um povo sem preconceitos. Por isso e também pela sua adesão ao governo militar, Gilberto Freyre permanece no ostracismo por quase 30 anos. É a partir da década de 90, por uma necessidade contemporânea de compreender os processos de mundialização que ocorre o seu resgate como primeiro estudioso da mestiçagem, porém totalmente revisado por diversos pesquisadores que serão citados ao longo desta investigação focada na cultura material, ou seja, na mestiçagem cultural e não mestiçagem biológica, seguindo a linha de estudo de Serge Gruzinski^{III-9} (2002. web),

135

É principalmente a mestiçagem cultural das práticas, a mistura dos comportamentos, das crenças, dos imaginários, das idéias. Não é a mestiçagem biológica. Tentei compreender que a mestiçagem não é um fenômeno exótico próprio à América Latina ou à Ásia e África; hoje é um fenômeno generalizado. Tudo se mistura no planeta. Minha reflexão sobre a mestiçagem está ligada à reflexão sobre a globalização. Tentar compreender qual é a relação que pode haver: ou seja, entre a mistura de culturas e o desenvolvimento de uma dominação planetária num contexto político. A mestiçagem é alguma coisa que exprime a reação das populações que são mestiças ou uma maneira de manipular as populações para melhor dominá-las.

Pelo exposto, averigua-se que a existência da condição mestiça, tanto no processo como no resultado, da sociedade brasileira pode ser constatada de modo indiscutível e encontra-se em

9 ^{III-} Disponível em: <http://www.ibest.estadao.com.br/ext/frances/gruzinski.htm>. Acessado em 15/04/07.

seu âmago a questão da identidade, ou melhor, identidades. Particularmente, interessa como se constrói a identidade cultural de uma nação, de um povo, de um país. Stuart Hall (2003, p. 29), analisando a questão da identidade cultural caribenha, alerta para a questão do mito fundador que está relacionado a uma “concepção fechada de “tribo”, diáspora e pátria” (grifos do autor). Ser portador deste tipo de identidade cultural é estar associado a um núcleo “imutável e atemporal”, constituindo-se na “tradição” que tem compromisso com as origens e com a sua “autenticidade”, ou seja, um mito - “com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido a nossa história” (Ibidem).

A identidade cultural brasileira possui inúmeras semelhanças com a caribenha, usando a mesma seqüência de Hall (2003, p.30), uma sociedade composta de muitos povos e não apenas de um e que possuem origens diversas; os povos originários e proprietários da terra foram dizimados e o pouco que ainda resta encontra-se circunscritos em “reservas”; possui um passado constituído de rupturas e não de continuidades e mais, com uma associação civil imposta, enfim, substitua na citação abaixo o nome Caribe por Brasil e tudo permanecerá válido: “O que denominamos Caribe renasceu de dentro da violência e através dela. A via para nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial” (HALL, 2003, p.30).

Tal como Hall ^{III-10} descreve para o Caribe, Darci Ribeiro (1995, p.19) descreve para o Brasil,

Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um *povo novo* (Ribeiro 1970), num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. (grifos do autor)

10 ^{III-} “A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus”. (HALL, 2003, p. 31)

Para se atribuir aos objetos o status de brasileiro tem que se ter em conta as condições históricas de sua formação enquanto povo. Proveniente de uma interação cultural de longo prazo, apenas ao final do século XVIII, quase trezentos anos após a frota de Cabral ter aportado na Baía de Cabrália, que se nota um sentimento de brasilidade que só amadureceu expressamente com os companheiros de Tiradentes, que falavam de brasileiros como designação política do povo que eles queriam erigir (Ribeiro, 1995, p.139 e 140).

Entretanto, o foco dessa pesquisa está na cultura material, por isso, pergunta-se: quando surgem os objetos mestiços?

Tal como ocorre em todas as sociedades híbridas, a sua cultura material é descendente de processos que o tempo demora muito a desgastar e a transportar, como uma “atualidade” que reúne movimentos de origem e de ritmo diferente: o tempo de hoje data simultaneamente de ontem, de anteontem, de outrora (Braudel, 1958, p.18). Considera-se que estes objetos são oriundos dos processos de hibridação tal como é conceituado por Nestor Canclini (2006, p.19),

137

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* (grifos do autor)

Segundo Burke (2003, p. 23-25), há tem-se inúmeros exemplos de processos de hibridização envolvendo artefatos: na arquitetura, no mobiliário, nas imagens, e também nos textos. Para exemplificar, aponta que as linhas retas e os ângulos dos móveis ingleses foram suavizados quando seus designs foram copiados no início do século XIX no Brasil, citando Gilberto Freyre: “O estilo inglês de móvel arredondando-se no clima brasileiro” (Idem).

É instrutivo que antes de deter-se nos objetos **brasileiros**, conseqüentemente **híbridos**, conheçam-se, ainda que resumidamente, as características específicas desses três povos constitutivos do pensamento simbólico fundacional da identidade brasileira e suas respectivas formas de se adornar como exemplo de contraponto em relação à joalheria escrava baiana.

O colonizador português era portador de uma identidade originária da sua terra natal, obviamente. Apesar das circunstâncias de uma conquista nos trópicos e do contato com os índios que já ocupavam as terras encontradas, existia a tentativa de preservar, ou pelo menos reproduzir, o que se tinha na Lusitânia^{III-11}, tanto que, ao final do século XVI, já se afirmava que “este Brasil é já outro Portugal”^{III-12}.

O povo português possui uma grande plasticidade, que é originária das especificidades do seu passado cultural devido à convivência com os mouros, esta característica é fortemente apontada por Freire (2003, p.66):

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e na forma de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África.

Apesar dessa prévia condição mestiça dos portugueses, em relação à cultura material eles representavam o imperialismo cultural europeu, impondo aos demais povos que integravam a sociedade colonial brasileira seus padrões estéticos, como é o caso da jóia da Figura 3.9, que apesar de produzida no Brasil, possui o estilo das jóias européias. Trata-se de um broche em crisólitas e prata, do século XVIII, no padrão formal denominado girândola, como descreve Simone Silva (2004, p.13):

11 ^{III} Nova Lusitânia foi nome que o donatário Duarte Coelho deu à capitania que lhe doara D. João III, inclusive todas as cartas que enviava ao el-rei eram identificadas como originárias desta localidade, nunca de Pernambuco (Mello, 2000, p. 73).

12 ^{III} Frase do jesuíta Fernão Cardim encontrada na obra de sua autoria *Tratados da terra e gente do Brasil* (1585). (Couto, 2000, p. 64).

No século XVII, os desenhos do francês Gilles Lgar, joalheiro do rei Lus XIV da Frana, influenciaram a decorao e composio de peas em todo o mundo e originaram vrios tipos de jias, como a girndola e o *savign*. A girndola ou *girandole* foi um modelo criado baseado em um tipo de candelabro assim denominado. A partir de um elemento central pendem trs a cinco pingentes em forma de gotas. Era uma pea bastante apreciada pelas damas por ser muito vistosa, apresentando-se como brincos, broches, pndentes ou parte central de um colar. (grifos da autora)

Figura 3.9 - Broche em crislitas e prata. Brasil, sculo XVIII. Imagem digitalizada do Catlogo da Exposio *A Seduo das Jias* (2005, p.9).

Toda a indumentria das famlias abastadas de ascendncia portuguesa, das jovens de elite e das mulheres brancas brasileiras eram mimeses do vesturio europeu da poca, como se verifica na figura 3.10.

Usando a terminologia dos idos de 1500, as terras que posteriormente se chamariam Brasil representam um “achamento”, no s de terras, mas tambm de vrios povos (Tamoio, Tupiniquim, Aimor, Goitacaz, etc.) que foram denominados de

139

ndios pelo conquistador portugus, cuja diversidade foi retratada por Debret nas Figuras 3.11 e 3.12. Seja como aliados ou adversrios, os povos indgenas foram de suma importncia e exerceram diversos papis no processo de constituio da nova colnia. A presena amerndia na cultura brasileira notvel, basta observar o que Freire (2003, p.232) aponta,

Vrios so os complexos caractersticos da moderna cultura brasileira, de origem pura ou nitidamente amerndia: o da rede, o da mandioca, o do banho de rio, o do caju, o do “bicho”, o da “coivara”, o da “igara”, o do moqum, o da tartaruga, o do bodoque, o do leo de coco-bravo, o da “casa do caboclo”, o milho, o de descansar ou defecar de ccoras, o do cabao para cuia de farinha, gamela, coco de beber gua etc. Outros, de origem principalmente indgena: o do p descalo, o da “muqueca”, o da cor encarnada, o da pimenta, etc. Isto sem falarmos no tabaco e na bola de borracha, de uso universal, e de origem amerndia, provavelmente braslica. (grifos do autor)

a- Família de gente abastada - estudo de indumentária. Lápis; 18 x 20,5 cm; C. 1817-1829

b- Jovens da elite. Aquarela; 9 x 13,3 cm; C. 1817-1829

c- Senhoras brasileiras sentadas no chão da igreja. Aquarela; 12 x 18 cm; C. 1817-1829

Figura 3. 10 - Indumentária dos brasileiros e brasileiras de ascendência européia. Imagem digitalizada do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 443, 350 e 444 respectivamente).

Figura 3. 11 – Tipos indígenas. Aquarela; 16,5 x 19,5 cm; C. 1817-1829. Imagem digitalizada do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 382).

Figura 3. 12 – Bastão e cabeça indígena com cocar. Aquarela; 20,5 x 17 cm; 1828. Imagem digitalizada do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 374).

No que se refere a adornos pessoais, a quantidade existente em um dos inúmeros povos indígenas já é considerável, sendo muito maior no conjunto de todos eles, implicando em uma enorme diversidade desses artefatos que são, além de emblemas tribais, insígnias de faixa etária, de sexo e distintivos clânicos. Os indivíduos pertencentes a esses povos recebem ou confeccionam, durante a sua vida, certa quantidade de conjuntos ornamentais adequados a sua condição social, tais como: colares de materiais diversos, adornos faciais (brincos, narigueira e labrete), bandoleira^{III-13}, cintos, estojo peniano, amarrações, pinturas corporais e a especialíssima arte plumária. Nas figuras 3.13 e 3.14, há dois exemplos de adornos indígenas, que, segundo Renato Wagner (1980, p. 22), particularizam-se por:

Vários objetos encontrados, as tradições e os adornos usados em cerimônias que os índios preservam até os nossos dias, demonstram uma sensibilidade muito grande no tocante às cores. Todos os adornos mostram um tipo de atividade efetuada dentro de fórmulas totalmente artesanais, pois apenas processos manuais

13 ^{III} Enfeite usado a tiracolo constituído de cordéis de algodão com ou sem pingentes ornamentais.

eram utilizados, não existindo, obviamente, qualquer colaboração de máquinas específicas para o setor.

Figura 3.13 – Colares de contas de noz de tucum e rodela de casco de tatuzinho: usa ainda, outros de fibra de palmeira de tucum e um pintado com sementes de urucum. Indiazinha Surruí, Cinta Larga. Imagem digitalizada do livro *Jóia Contemporânea Brasileira* (WAGNER, 1980, p. 25).

Figura 3.14 – Colar de dentes de onça, brincos de contas de porcelana. Pintura facial feita com extrato de semente de urucum. Tribo Mentuktire (Kaiapó). Imagem digitalizada do livro *Jóia Contemporânea Brasileira* (WAGNER, 1980, p. 25).

Já se detalhou ao longo do primeiro capítulo a diversidade dos povos africanos que forçosamente foram trazidos para o Brasil e suas incalculáveis contribuições para a existência de uma cultura material dita brasileira. Nas primeiras décadas do século XIX, a multiplicidade desses indivíduos ainda era notada aqui no Brasil, como se pode constatar nos registros de Debret, nas Figuras 3.15 e 3.16.

Tão diversos quanto os grupos são os seus adornos, e suas diferenças de forma e estilo podem significar categorias sociais: linhagem, jovem/idoso, homem/mulher, o culto a uma divindade, região (dentro de uma área de mesma linguagem), urbano/rural, artista, etc.. Também são utilizados para iniciação (feminina e masculina), agricultura (colheita e

Figura 3. 15 – Negros de diferentes nações. Aquarela; 10,2 x 19,6 cm; C. 1817-1829. Imagem digitalizada do livro *De-bret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 422).

Figura 3. 16 – Tipos de negros. Aquarela; 9,7 x 16,46 cm; C. 1817-1829. Imagem digitalizada do livro *De-bret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 422).

semeadura), ritos fúnebres, fatos mitológicos e legendários, cultos de ancestrais, ritos da fertilidade, adivinhação e curas médicas e para as práticas de proteção.

A joalheria africana também possui uma grande variedade de materiais e cada um deles era da preferência de um determinado povo. Uns apreciavam mais o marfim, outros o cobre, também havia os que admiravam a prata, como os tuaregues, que era até mais valorizada do que o ouro por não estar disponível em algumas regiões, além do bronze e das contas de vidro (outro materiais também eram usados), que possuem um papel proeminente ao longo de toda a história da joalheria e do adorno na África. Por outro lado, o uso do ouro como jóia foi limitado a determinadas áreas, só mais recentemente foi que se deu o uso das jóias em ouro, e particularmente associada aos povos akans, como se pode verificar na Figura 3.17 o colar em ouro de 108 contas, uma jóia africana akan do século XIX, contextualizada por Meyer (2001, p.187),

143

Quando Jean Barbot^{III-14} esteve na Costa do Ouro, em 1678, foram as jóias Akan que desenhou. Embora mencione no seu texto numerosos motivos figurativos, animais em particular, as contas dos desenhos têm formas abstractas, discos, espirais, rectângulos, losangos, cones ou tubos. Alguns desses motivos sobreviveram durante séculos.

14 ^{III}-Da ourivesaria Africana dos séculos XVII e XVIII praticamente não se encontram exemplares, apenas tem-se as informações deixadas por um francês, Jean Barbot, no *Journal de voyage* que foi escrito logo após a sua estadia na Costa do Ouro, em 1678-1679. Ele fez esboços exatos que provam a existência de formas que foram transmitidas aos ourives Akan da Costa do Marfim desde essa época e que ainda hoje são fabricadas (Meyer, 2001, p. 178).

A Costa do Ouro, atualmente República de Gana, onde viviam os axântis/akans que dominavam a técnica de fundição por cera perdida, técnica esta altamente desenvolvida, tanto que alguns trabalhos fundidos têm a delicadeza de filigranas. A arte da ourivesaria conservou-se até hoje, como se pode observar na Figura 3. 18, um exemplar da joalheira axânti, um escudo peitoral de ouro em forma de disco que fazia parte do equipamento dos mensageiros reais.

Cada um dos exemplos apresentados mantém suas matrizes étnicas culturais, não espelha o caldeamento, apontado por Darci (1995, p. 455), do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, quando, através do longo tempo de convívio, foram criadas as condições objetivas para que nos séculos XVIII e XIX surgisse a joalheria escrava baiana forjada em uma estética “... mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma, porque lavada em sangue índio e sangue negro”.

144

Portanto, retoma-se a questão da riqueza cultural produzida pela mestiçagem das tradições africanas e européias. Segundo Gruzinski (2001), toda cultura é uma mistura de maneiras de ser, de acreditar, de imaginar, de idéias, etc.. Não é o que a visão eurocêntrica determina como extraordinário e próprio da África, da América Latina ou da Ásia, é algo associado à constituição da humanidade, ganhando força a partir da ocidentalização do século XVI, que o supracitado autor entende como um conjunto de meios de dominação aplicados pela Europa renascentista na América via catolicismo, mercantilismo, força através das armas e de informações orais, escritas e imagéticas como processos de convencimento. Esse intercâmbio resultou em “mestiçagens biológicas, de línguas e crenças; mescla de saberes e técnicas; sobreposição e imbricação de formas de trabalho” (MEZZOMO, 2005, p. 337).

Nessa confluência formativa de um *modus vivendi*, nem luso, nem afro, tem-se uma peculiar criação de trajes, cujas jóias escravas fazem parte, numa clara tentativa de re- construção identitária sob novas condições. Desde 1641 pode ser averiguado na tela a óleo intitulada *Mulher Negra* (vide Figura 3.19), do pintor holandês Albert Eckhout, um traje forjado pela

Figura 3.17 - Colar de 108 contas. Gana. Akan. Ouro. Séc. XIX. Imagem digitalizada do livro *África Negra* (MEYER, 2001, p. 184). A peça pertence ao Musée Barbier-Mueller, Genebra.

mulher africana na sua nova condição nas terras do além-mar, imagem deste algo novo que está presente na mestiçagem, como expõe Sandra Pesavento (2006, p. 3),

A representação visual desta mulher negra é, neste caso, exemplar. O quadro compreende uma espécie de *mise en abîme*, onde há uma paisagem que mergulha no retrato, e a personagem aparece cercada de elementos que oscilam entre a referência etnográfica, de um lado, e o simbolismo e a alegoria, por outro. A mulher negra de Eckhout parece não só ofertar frutos tropicais dentro do cesto que porta na mão direita como ela própria se oferece ao olhar do espectador, cheia de promessas e de significados. Ela parece sugerir não só um encontro cultural profundo, entre mundos interligados, com histórias conectadas, onde as fronteiras se dissolvem, como também insinua a presença de algo totalmente novo, presente na mestiçagem, tomada no seu sentido mais amplo.

146

Analisando mais amiúde a tela de Eckhout, nota-se uma série de detalhes como a possibilidade desta mulher não ser uma escrava, devido à maneira como se ornamenta, traz de africano o tecido da sua saia, os seios à vista, os pés descalços (condição escrava), colar de coral, pulseiras de ouro e brincos. Contudo, tem de europeu o colar de duas voltas de pérolas barrocas e mais o cachimbo holandês amarrado à cintura

Figura 3.18 – Adorno peitoral. Início do século XX. Asante, Gana. Imagem digitalizada do catálogo da exposição Arte da África (2003, p. 244).

e, para ampliar o mix, usa um chapéu cônico oriental^{III-15}. De um lado, o cesto africano repleto de frutas tropicais brasileiras e do outro, uma criança, provavelmente seu filho mestiço pela condição da pele mais clara, segurando uma espiga de milho em uma das mãos e na outra, um

15 ^{III}- Segundo Freyre (2003, p. 339), o Brasil foi a parte do império lusitano que, graças a suas condições sociais e clima, mais largamente se aproveitou dos produtos de finas, opulentas e velhas civilizações asiáticas e africanas, como: o chapéu-de-sol, o palanquim, o leque, a bengala, a colcha de seda, a telha à moda sino-japonesa, o telhado das casas caído dos lados e recurvado nas pontas em cornos de lua, a porcelana da China e a louça da Índia. Plantas, especiarias, animais, quitutes. O coqueiro, a jaqueira, a mangueira, a canela, a fruta-pão, o cuscuz. Móveis da Índia e da China.

Figura 3.19 – Mulher Negra. Albert Eckhout. Óleo sobre tela, 1641. Imagem digitalizada do livro *Círculo das contas: jóias de crioulas baianas* (GODOY, 2006, p. 43).

papagaio, ave encontrada em abundância no Brasil. No entorno uma paisagem tropical, caracteristicamente brasileira. “No plano do simbólico, a tela *Mulher Negra*, de Albert Eckhout é uma representação alegórica de um encontro de culturas, dando a ver misturas, contatos, interação, mestiçagem” (PESAVENTO, 2006, p. 21).

Este encontro de culturas indica que grupos sociais coexistem, relacionam-se e se influenciam mutuamente e tal como com eles ocorre, da mesma forma acontece com o sistema de valores. Já é sabido ser possível um convívio de enfrentamento, com disputa de lugar entre estes sistemas em que um deles se

147

impõe aos demais, sem conseguir destruí-los. Com isso, termina por se reconstruir uma cultura a partir de um relacionamento de colaboração/embate. É desta maneira que Kalina Silva (2005, p.3), com quem concordamos aqui nesta tese, crê que ocorreu na América portuguesa:

Cremos que assim ocorreu com a sociedade das vilas açucareiras da América portuguesa no período que se estende das últimas décadas do XVI ao final do XVIII. Se um sistema de valores engloba valores éticos e morais, noções de certo e errado, de Bem e de Mal, concepções religiosas e hierarquia social, nas vilas açucareiras de Pernambuco e Bahia, tais concepções e valores eram definidos, a priori, pela cultura da Igreja Católica, da monarquia e fidalguia ibérica. Constituía-se assim um sistema de valores oficial. Mas se, por um lado, tais noções eram impostas, aceitas e adaptadas por escravos, forros, índios aldeados e mestiços, por outro, diversos grupos compostos por essas personagens construía suas próprias noções mestiças, com variado grau de herança indígena ou africana, de Bem e Mal, de divindade, de hierarquia social, como nos mostram diversas instituições de caráter mestiço da sociedade urbana açucareira.

Este sistema de valores é denominado por Silva (2005, p. 5-7) de barroco mestiço. O uso do termo barroco se deve ao fato de o mundo colonial ter adotado o que alguns estudiosos denominam de cultura barroca, “baseados nos valores da fidalguia, valorizando o ócio e a ostentação, e condenando os valores burgueses do trabalho, suas características sociais têm base no controle da massa urbana, através principalmente de sua cooptação cultural”. E mestiço, por não ser uma mera transposição do conceito barroco para o universo da colônia, já que “as misturas de imaginário e valores construíram um sistema de valores mestiço, com predomínio das estruturas mentais do barroco na América açucareira”.

Existem inúmeros exemplos da objetificação deste barroco mestiço, principalmente pela via religiosa, pois não se

deve esquecer que o barroco é um movimento de contra-reforma, de reafirmação do cristianismo, incluindo sua expansão no novo mundo, e, dentre as inúmeras estratégias de alcançar seus objetivos, uma delas, sem dúvida era a tolerância aos elementos significativos daqueles a quem se queria conquistar. Um exemplo é a igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto), construída por Chico Rei, senhor na África e escravo no Brasil, que enriquece com a mineração de ouro e

Figura 3.20 – Jerônimo Felix Teixeira e Felipe Vieira. Detalhes ornamentais da talha policromada dos altares da Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG, 1747/1769. Foto: Marília Andrés. Imagem digitalizada do livro *Arte Afro-Brasileira* (CONDURU, 2007, p. 17).

compra sua liberdade. Como toda a arte barroca é oriunda de encomenda, a talha (Figura 3.20) desta igreja possui elementos próprios das crenças africanas, como búzios, chifres de carneiro e cabra, marcas de iniciação, etc.

Outro exemplo de como o sistema de valores hegemônico também se reconstrói e passa a fazer parte do universo mestiço e não mais dos seus referenciais de origem, têm-se iconografia dos santos Cosme e Damião. Estes eram dois médicos norte-africanos ou médio-orientais que nunca foram irmãos e que a Igreja Católica, para substituir o culto africano aos Ibejis (Gêmeos), transformou em irmãos gêmeos (Cunha 1993, p. 990). Vê-se na Figura 3.21 Ibejis africanos,

Par de Ibejis
Sudoeste da Nigéria - S/D
Arte Afro-Brasileira
(AGUILLAR, 2000, p.8)

Par de Ibejis. Bahia.
Século XIX.
A Mão Afro-Brasileira
(ARAÚJO, 1988, p.185)

Oratório: Cosme e Damião
Séc. XIX, Diamantina-MG
Arte Afro-Brasileira
(CONDURU, 2007, p.21)

Figura 3.21 Ibejis africanos, Ibejis baianos e o Oratório de São Cosme e Damião. Imagens de diversas fontes.

Ibejis baianos e o Oratório de São Cosme e Damião, em um claro exemplo de circularidade cultural^{III-16}. Gruzinski (2001) demonstra que a concepção européia de reprodução deixava um

16 ^{III} Segundo Fernandes (2002, p.6): A cultura popular filtra elementos da cultura letrada de acordo com seu conjunto de valores e condições de vida. Já o contrário é recíproco – a cultura letrada/oficial também capta elementos da popular. O historiador italiano Carlo Ginzburg busca analisar, não a cultura popular em si, ao analisar o caso específico do moleiro friuliano, em *O queijo e os vermes*, mas o processo de circularidade cultural que

campo considerável à interpretação e à invenção.

Em conformidade com a pesquisa de Affonso Ávila (1994, p.32) o barroco está presente desde o seiscentos brasileiro,

Com a construção dos primeiros templos suntuosos da Bahia e do nordeste açucareiro, implanta-se no seiscentos brasileiro o tônus barroco, que a literatura irá repercutir com a prosa oratória do padre Antônio Vieira e a poesia de Gregório de Matos, propiciando ao mesmo tempo, ao longo do século XVII e na primeira metade do XVIII, uma série de manifestações menores, seja em obras individuais, seja na atividade coletiva das academias, mas sempre bastante típicas no seu barroquismo.

É deste ponto, templos suntuosos da Bahia^{III-17} - possíveis devido à opulência gerada pelos engenhos de açúcar - que se irá atentar para o denominado mundo Afrobarroco^{III-18} baiano caracterizado pelo encontro dos africanos e os representantes ou herdeiros da cultura portuguesa, já modificada pelos ameríndios. Concordando com Ávila, Antonio Risério relata o que aconteceu aqui mais estritamente no campo da cultura baiana:

150

O que os portugueses trouxeram para cá não foi apenas uma linguagem estética e intelectual, foi toda uma mentalidade. A mentalidade barroca, cristalizando-se na arquitetura dos prédios públicos, mas também no universo discursivo de Antonio Vieira e Gregório de Mattos. Vieira, o compositor de um sermônário que distinguia no céu um xadrez de estrelas. Gregório, o poeta gregário, manejando um léxico e um ritmo que o fazia devolver, à matriz barroca da Península Ibérica, um produto poético, ostensivamente original. Mas havia, ainda, a linguagem e a sensibilidade originárias da África Negra. O barroco, incorporando os “outros” que ingressavam em seu campo magnetizado, não foi exatamente um problema, mas uma solução. Como a poesia de Juana Inés de La Cruz, no México, trouxe para as suas linhas tensas os falares africanos, também aqui os falares africanos se projetavam e se gravavam em tessitura barroca. Tivemos um barroco “de interiores”, rebrilhando nas volutas de nossas muitas igrejas. E um barroco “de exteriores”, explodindo em festas e mais festas ao ar livre dos trópicos, Afrobarroca Bahia. (grifos do autor)

Foi do ventre desta Bahia Afrobarroca que nasceu o traje da baiana, inicialmente

formava suas idéias tão originais, e que demonstra as interações entre a cultura letrada e a popular.

17 ^{III-} A Bahia ao qual nos referimos é, na verdade, Salvador, a Cidade da Bahia e seu Recôncavo.

18 ^{III-} Como o antropólogo Antonio Risério (1997, p.18) denomina a cultura baiana.

a serviço de externar a riqueza de suas senhoras e seus senhores, e, mais tarde ou ao mesmo tempo, constituindo-se em insígnias de poder para suas usuárias. Trata-se de uma indumentária híbrida, que foi sendo elaborada muito vagarosamente, no século XVII, cuja ascendência pode ser averiguada na pintura “Mulher Negra” de Albert Eckhout (Figura 3.19), passando pelo século XVIII com as pinturas de Carlos Julião^{III-19}, produzidas provavelmente entre 1776 e 1799 - “Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e

Conjunto de pinturas de Carlos Julião, guardado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - 1776 e 1799 - “Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio”.

Figura 3.22 - Indumentárias de mulheres negras. Carlos Julião. Imagens capturadas do artigo *Mulheres Escravas, Identidades Africanas* (LARA, 2000, p. 3, 4 e 6).

19 ^{III}- Os riscos referentes ao Rio de Janeiro e Serro do Frio compõem um conjunto de 43 pranchas de traços delicados e cores fortes, com algumas iluminuras. Guardado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, este conjunto constitui um dos raros documentos iconográficos sobre escravos e libertos na América portuguesa setecentista. Homens e mulheres de pele bem escura aparecem em 21 das pranchas: 10 representam situações de trabalho individual ou coletivo, 6 referem-se a ocasiões festivas, 4 contêm figuras isoladas destacando a indumentária, e finalmente, uma traz uma cena em que dois feitores revistam um escravo garimpeiro (LARA, 2000, p.1).

Figura 3.23 – Indumentárias de Baianas. Imagens digitalizadas do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, páginas 406 e 416 respectivamente).

Baianas
Aquarela - 10 x 19,5 cm
C. 1817-1829

Negra mina da Bahia
Aquarela
1817-1829

Baiana
Aquarela
1817-1829

Figura 3.24 – Indumentárias de Baianas. Imagens digitalizadas do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, páginas 406 e 412 respectivamente).

Serro do Frio” (Figura 3.22) -, chegando a uma iconografia mais vasta no século XIX, com pinturas em diversas técnicas e posteriormente fotografias, como por exemplo, as inúmeras representações de indumentárias de mulheres negras da autoria de Debret (Figura 3.23 e Figura 3.24). Esse tipo de vestimenta que se tornou traje típico brasileiro, sendo um mix de elementos mulçumanos, iorubanos e europeus de determinado período, onde estavam inseridas as jóias escravas, que podem ser conferidas tanto nas figuras anteriores, como na figura 3.25, onde estão detalhados os componentes da indumentária.

O estudo da indumentária da mulher negra no Brasil em relação ao binômio design e poder, que, neste caso, envolve design e raça e design e gênero, será assunto do próximo capítulo. Presentemente, está-se examinando a composição estético-formal da roupa mestiça da mulher negra baiana. Não interessa, entretanto, destacar minuciosamente quais as contribuições européias e quais as africanas, elas existem, bem como os estudos que as destacam, dando-se maior importância a uma ou outra em consonância com a adesão teórica dos pesquisadores. O que se pretende evidenciar é o caráter antropofágico do objeto mestiço, em que, neste ponto, já se pode dizer objeto brasileiro, conceito elaborado

153

Figura 3.25 – Indumentária da baiana com a indicação dos seus diversos componentes. Imagem disponível em: <http://www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/trajes/baiana.html>. Acesso em 25/05/2009.

pelos modernistas brasileiros, nos anos 20. “A intenção do movimento era digerir a cultura européia e convertê-la em algo brasileiro, modernizar sim, mas considerar também a cultura autóctone como aspecto fundamental para a criação artística” (MORAES, 2006, p. 44). Esse desejo que foi expresso na segunda década do século XX, termina por evidenciar uma característica formativa da estética brasileira, como já acontecia com o barroco, como evidencia Dijon de Moraes (2006, p. 46 e 47),

O Barroco brasileiro é caracterizado por muitos aspectos tipicamente nacionais, como o uso de pedra sabão e madeira jacarandá, matérias-primas encontradas somente no Brasil. Da mesma maneira, sublinham-se as peculiaridades socioculturais implicadas nesse estilo, como o fato de os casarões e as igrejas dos senhores brancos terem sido construídos por escravos negros. E os negros construíam também edificações para seu próprio uso, como suas igrejas, pois, como é sabido, lhes era proibido o acesso aos templos brancos. Isso relaciona-se ao fenômeno do sincretismo, tanto religioso quanto estético, tão marcante no Brasil: os escravos negros construíam igrejas Barrocas, nelas inserindo, porém, elementos relacionados aos seus ritos, dramas e tensões, como por exemplo a forte saudade da África, chamada em idioma africano de *Banzo*.

O mesmo ocorre com as vestes das negras baianas dos séculos XVIII e XIX, seja o traje cotidiano de trabalho ou os trajes festivos (a roupa de baiana e o traje de beca), que estavam relacionados com a indumentária das trabalhadoras portuguesas (Silva, 2005, p. 47-66). Nossas personagens retiraram da cultura européia aquilo que lhes parecia interessante e mantiveram de africano: o turbante, o pano da costa e o gosto pelos adornos como jóias. A partir daí criaram

154 uma indumentária misturada, que pertence simultaneamente aos dois mundos e a nenhum. “Um objeto mestiço é aquele que pertence a várias civilizações ao mesmo tempo. Por exemplo, ele é africano e europeu, americano e europeu, asiático e americano” (GRUZINSKI, 2008^{III-20}).

O que se deve contabilizar nas investigações sobre a formação estética da cultura brasileira, seja na arquitetura, na escultura, na pintura, na joalheria, na indumentária, na música, na literatura, etc., é a consonância, pouquíssimo apontada, entre a tradição visual africana e as formas barrocas, tal como o faz Risério (2007, p. 250):

Em campo estético, as coisas foram ainda mais fáceis. A tradição visual africana não se choca com as formas barrocas. Prima pelo excesso e a extravagância. Por floreios e volutas. É uma festa de movimentos, cores, detalhes. Um mundo de procissões sacro-carnavalescas e danças multicoloridas – de mascaras e brilhos e insígnias e artifícios, todos capazes de seduzir de chofre um temperamento barroco. Apesar das diferenças culturais, um homem barroco se sentiria à vontade diante da plástica em movimento de orixás e eguns. Assim, a conjunção e o parentesco formais facilitaram a articulação de sincretismos entre nós.

Na Figura 3.26, pode-se comparar as indumentárias de trabalho em Portugal e no Brasil. Na Figura 3.27, apontam-se os trajes festivos das mulheres portuguesas e das crioulas baianas, incluindo o traje de beca^{III-21}, e na Figura 3.28, o traje de baiana^{III-22}, também festivo. “O traje de beca era de uso mais restrito, cerimonial, de solenidades como as procissões religiosas e a quaresma, enquanto o traje de baiana era como um traje domingueiro, de ir à missa” (SILVA, 2005, p. 63).

Nas vestes destas mulheres, como também nas suas jóias, manifesta-se a mistura dos elementos da cultura européia com as questões locais para se criar uma nova realidade, ambígua e contraditória, em que é possível reconhecer parcialmente suas matrizes originais. “Ornamentos corporais femininos, tecidos coloridos e diferentes tipos de penteados são legítimos objetos historiográficos, e uma maior atenção dispensada a eles ajuda-nos a melhor compreender o passado e o presente” (PAIVA, 2001, p. 218).

21 ^{III} “O traje de beca consistia em torço de seda branca enfeitado de finíssimo bico condizente, que podia ser também em gorgorão preto; camisas brancas em tecido finíssimo, primorosamente bordadas, de mangas curtas, decote arredondado alargado e pouco profundo; saias de beca de tecido preto plissado de comprimento até o tornozelo; anáguas; lenço de cambraia bordada posto na cintura; pano preto, possivelmente pano da costa, usado como xale; sapatinhas de pelica branca com enfeite de seda, de biqueira revirada para cima à morisca e salto de carretel; e uma profusão de jóias como grosas correntes de ouro no colo, braceletes cobrindo os punhos e os antebraços até a altura dos cotovelos” (SILVA, 2005, p. 63).

22 ^{III} “A parte superior, acima da saia, é feita de fina musselina, lisa ou enfeitada, algumas vezes tão transparente que não chega a disfarçar o corpo, da cintura para cima. A parte que cobre o busto é bordada com largas rendas e pequenos tubos, lindamente trabalhados, reunidos por meio de uma abotoadura de ouro; esta parte superior do vestido é sempre tão folgada que um dos ombros da mulher fica quase inteiramente descoberto. A saia do vestido é muito volumosa, sua orla é bordada com renda ou leva um arabesco branco aplicado sobre a mesma; a saia de baixo também é bordada com rendas. Os pés, sem meias, são enfiados em pequenos sapatos que cobrem a ponta dos dedos e os saltos, muito altos e pequenos, não alcançam o calcanhar. Os braços são cobertos de pulseiras de coral e de ouro, etc; o pescoço e o peito carregados de colares e as mãos de anéis (...) Um elegante pano da costa é jogado sobre o ombro. (...) Um elegante lenço de renda branco ou musselina de cor, com uma orla de renda branca ou preta, é transformado da maneira mais elegante num turbante para a cabeça, e curiosos brincos completam esse vestuário. (...) Uma pequena cesta, usada mais como adorno do que como objeto de uso, é por vezes carregada na cabeça” (WETHERELL apud SILVA, 2005, p. 62).

Traje de trabalhadora portuguesa. S/D. Imagem digitalizada do livro *Ouro Popular Português* (COSTA e FREITAS, 1992, p. 26). Foto: Manuel e Lucila Valle - 1992

Lavadeira - Bahia. Foto: Lindemann - Séc. XIX - Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 212)

Figura 3.26 – Indumentária de trabalho em Portugal e no Brasil.

Pelo exposto, considera-se a joalheria escrava baiana como o exemplo inaugural do design de jóias brasileiro, sendo um produto do hibridismo cultural. Essa joalheria é composta por artefatos híbridos na sua aparência, nas técnicas de feitura, na mistura de heranças culturais diversas, que não podem ser classificados como europeus ou africanos. Tal como argumenta Mariano Cunha (1983, p. 1027), depois de apontar que “a metalurgia aplicada à fabricação de adornos e ornamentos pessoais já era fato corrente na África negra muito antes de qualquer contato com os europeus, quando afirma que:

...pode-se avaliar a diversificação da contribuição africana à ourivesaria brasileira. É claro que aqui chegados, esses negros já encontram uma infra-

Crioulas da Bahia. Foto: Lindemann - Séc. XIX Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 216)

Lavradeiras portuguesas - Vila Nova de Gaia - Séc. XX Imagem digitalizada do livro *Círculo das contas* (GODOY, 2006, p. 69).

Figura 3.27: Trajes festivos das lavradeiras portuguesas e das crioulas baianas (traje de beca).

estrutura portuguesa do trabalho do metal e o produto final apresenta-se como reformulações desses componentes.

Ou seja, as jóias afro-brasileiras são fruto de idéias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas em conformidade com as circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas locais (Waisman, 1990, p. 48).

Os estudiosos da cultura material da América Latina constataam com frequência uma abundância de anacronismos. Para exemplificá-los Marina Waisman (1990, p. 49) se refere à arquitetura mexicana,

No México, por exemplo, se entreviram góticos tardios com maneirismos e renascimentos, platerescos e finos renascimentos italianos, vestígios românicos e estruturas indígenas, contemporaneamente e até em uma mesma obra. Daí que uma periodização baseada em critérios estilísticos, ou de concepção espacial ou de desenvolvimento estrutural, resulte artificial para a nossa arquitetura, e possa indicar, em resumo, alguma coincidência temporal com períodos europeus.

Na joalheria escrava baiana também se encontra uma situação de inexistência de um desenvolvimento estilístico coerente aos padrões europeus. São jóias que possuem características de difícil classificação estilística, com contribuições do barroco, rococó, neoclássico, com um arranjo e concepção formal de evidente contribuição africana, possibilitando classificá-la como uma jóia afro-brasileira, como explica Virginia Moraes ^{III-23}:

As pencas de balangandãs e outras jóias que compõem a Joalheria Baiana são verdadeiros símbolos da cultura afro-brasileira, registro de suas tradições e saberes. As jóias autênticas desse período hoje são tidas como verdadeiras raridades, com seus exemplares nos acervos de grandes museus.

158

Por exemplo, a pulseira da Figura 3.29 é um “bracelete cilíndrico que se assemelha a um copo. Traz geralmente como elemento decorativo central, medalhão com figura feminina de perfil. Decoração comumente em filigrana” (SILVA, 2005, p.46). É, então, denominada pulseira ‘copo’. Analisando a peça, percebe-se que a concepção formal da pulseira possui matriz africana, apesar dos muitos elementos europeus, como expõe Cunha (1983, p. 996),

Enfim, dadas como do século XVIII são as conhecida pulseiras ‘copo’, em ouro ou prata, e outros adereços crioulos do Museu Costa Pinto, de Salvador. Alguns desses exemplares encontram-se também no Museu Imperial de Petrópolis e no Museu de Arte da Bahia. Embora esse material seja apresentado como europeu, veremos em seguida que se trata de modelos africanos repensados crioulamente, mas cuja forma, função e grande parte da técnica utilizada revelam sua origem real (grifos do autor).

Ainda conforme o professor Mariano da Cunha (1983, p.1028), ao confrontar as pulseiras do tipo ‘copo’ de filigrana dourada com as pulseiras de aparato em bronze da África Ocidental,

23 ^{III-} Disponível em <http://joiasdobrasil.com/opiniaio/index.htm>. Acessado em 12/08/2004.

logo se identifica que a forma permanece africana e o tipo de fecho também, que só é aplicado na África nas pulseiras de menor tamanho. Portanto, estes artefatos, podem ser considerados como versões mais sofisticadas das usadas nos cultos afro-brasileiros^{III-24} (Figura 3.30).

Existem pulseiras africanas desse tipo no acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia

Figura 3.28 – Traje de Festa. H. Lewis/ Maria Graham. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Descobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILLAR, 2000, p.255).

da Universidade de São Paulo. Encontra-se na Figura 3.31 um exemplar em bronze e na Figura 3.32 outra peça em marfim. A peça em latão é nigeriana do início do século XX e é usada por um alto membro do culto ioruba *ogboni*. O desenho da pulseira foi amplamente usado como símbolo de poder que transgride as fronteiras do normal e, por essa razão, apropriado para a associação de anciãos com poderes místicos (Clarke, 1998, p.30). A pulseira em marfim foi elaborada por um exímio eborário, responsável por elaborar os adereços de cerimônia do rei. Os eborários eram possuidores de elevada destreza técnica, como se percebe através dessa pulseira, por exemplo, que possui dois cilindros embutidos um no outro e com o mecanismo de rodar separadamente.

159

No entanto, a pulseira cilíndrica africana, com articulação em charneira e montagem de vários

elementos associados com a filigrana, é uma réplica contemporânea do bracelete cabila

24 ^{III-} O Professor de Antropologia da USP Vagner Gonçalves da Silva faz outra interpretação das origens da influência em relação à forma de pulseira “copo”: “Outra grande influência estrangeira na vestimenta dos orixás encontra-se na forma do peitoral e dos braceletes e pulseiras que os orixás, em geral os guerreiros, usam. Feitas também de metal trabalhado, em forma de “copo”, estas peças lembram as armaduras típicas dos cavaleiros romanos ou medievais” (2008, p. 102).

tradicional (Figura 3.32). A Cabília é uma região do Norte da África, situada a noroeste da Argélia às margens do mar mediterrâneo. Vive nesta área parte do povo Berbere (falantes do berbere, nômades do deserto de Saara, a maioria islamizada). A sua ourivesaria é pouco conhecida no mundo, suas particularidades são o trabalho em ambas as faces, as cores do seu esmalte, a utilização do coral vermelho e as decorações características presentes em todas as jóias da Cabília. Os braceletes acompanham a mulher cabila ao longo de sua vida, sendo usados em pares, um em cada mão, durante ocupações cotidianas (Codina, 2002, p.152-154).

Estudiosos da joalheria baiana evocam a semelhança estilística de algumas peças com aquelas que fazem parte da joalheria popular portuguesa, como se mostrará mais adiante. Todavia, nessa coleção de jóias não se encontram as pulseiras, e, muito menos as do tipo ‘copo’.

Retomando a análise da pulseira ‘copo’, os elementos isolados que a compõem são todos europeus e barrocos: folhas

Figura 3.29 - Pulseira Copo ou Punho: em filigrana e com medalhões feitos em ouro. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Figura 3.30 – Iemanjá em uma interpretação do fotógrafo Aristides Alves (Detalhe). Imagem digitalizada do livro *Mágica Bahia* (RISÉRIO et alli, 1997, p. 74).

Figura 3.31 – Pulseira em latão. Nigéria/Início do Século XX. Imagem digitalizada do livro *African Hats and Jewelry* (CLARKE, 1998, p. 30).

Figura 3.32 – Pulseira cilíndrica em marfim. Nigéria. Benim. Séc. XVIII. Origem: Owo. Imagem digitalizada do livro *África Negra* (MEYER, 2001, p.52).

de acanto, flores, volutas em filigrana, bolinhas (técnica do granulado), entretanto a excessiva repetição e o uso de outros elementos remetem ao estilo rococó. Além da efígie de uma mulher de perfil, típico da joalheria neoclássica, apesar das inúmeras semelhanças entre a joalheria grega e a joalheria romana, o camafeu é uma diferença entre elas. O desejo romano de representar um indivíduo em particular é completamente oposto à tendência grega do ideal universal.

Os referenciais greco-romanos foram retomados por duas vezes ao longo da história da arte européia: no Renascimento e no final do século XVIII, com Napoleão Bonaparte, quando o pintor francês Jacques David desenvolveu um estilo artístico para o seu império inspirado na Antiguidade.

Percebe-se, o aspecto da joalheria escrava baiana, que ela possui uma série de similitudes com a arte da talha das igrejas, embora a talha barroca seja a mais afamada na Bahia. Contudo,

no século XIX, várias igrejas passam por reformas ornamentais, passando do barroco para o neoclássico, como detalha o pesquisador baiano, professor Luis Freire (2006, p.

339), ao abordar o hibridismo estilístico baiano: “Do estudo genealógico dos tipos retabulares que proliferaram em Salvador dos Oitocentos, podemos concluir que o estilo neoclássico processou-se sem a negação das tradições do século XVIII, incluídos aí o barroco mais aparatoso do joanino, o rococó mais refinado de cariz francês e o Luís XVI (França)”. E afirma algo sobre a talha neoclássica baiana que se

Figura 3.33 – Bracelete cabila tradicional da autoria de Salima Hadj e Oukali Saliha (ourives da Cabília). Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p.152-154).

considera absolutamente valido para a coleção de peças que compõem a joalheria escrava baiana: “Por mais que decorra ou faça referências aos elementos estilísticos europeus, a talha baiana oitocentista é resultado de criações bastante singulares e identificadas com o gosto local” (Idem, p.344).

Inclusive, em outro exemplar de pulseira “copo” (Figura 3. 34), são expressos de maneira mais contundente os propósitos da arte neoclássica como arte a serviço do Estado, pois, depois da vinda da Família Real para o Brasil, da Missão Francesa, da Independência e principalmente, no reinado de D. Pedro II, o culto a personalidade não podia ser feito através de uma efígie feminina qualquer, precisava haver identidade com um projeto de nação e este elegeu o índio como o seu representante. Em uma encomenda oficial ao escultor Francisco Manuel Chaves Pinheiro, na escultura *Alegoria do Império Brasileiro*, é o próprio império que se faz representar como índio (Pereira, 2008, p. 38). Então, tem-se, no exemplar da peça em questão, a efígie de um indígena e não mais de uma mulher com traços idealizados greco-romanos, demonstrando mais uma vez como as jóias, objetos, cultura material, enfim, revelam o que somos e como somos.

Pulseira Copo ou Punho. Foto da peça: Acervo do Museu de Carlos Costa Pinto. Júlio Acevedo/2005

Escultura em terracota:
Alegoria ao Império Brasileiro. Francisco Chaves Pinheiro - 1872. Imagem digitalizada do livro *Arte Brasileira no Século XIX* (Pereira, 2008, p. 39)

Índia Guaraní (Detalhe de litografia de Debret). Imagem digitalizada do livro *Debret e o Brasil 1834 -* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p.526)

Figura 3.34 – Pulseira “copo” e suas referências.

A pulseira de placas (Figuras 3.35 e 3.36), peça da jóia de crioula, composta por chapas retangulares decoradas com motivos fitomorfos ou efígies e as partes são conectadas entre si por elos ou cilindros no mesmo metal, ou em coral ou pedra colorida encastoados. (Trindade, 2005, p.46). O estilo neoclássico francês também está presente nessas pulseiras em termos de culto à personalidade, onde era esculpida em baixo-relevo a efígie de membros do império (D. João VI, D. Pedro I e D. Pedro II), como descreve Oliveira (1948, p.30),

Na Bahia predominavam as pulseiras de ouro compostas de seções retangulares tendo ao centro efígies masculinas e femininas, retratos dos imperadores e imperatrizes. Por ocasião da menoridade de D. Pedro, eram comuns as pulseiras com efígies do imperador menino.

Figura 3.35 – Pulseira de Placas. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Figura 3.36 – Pulseira de Placas. Efigie de D. Pedro I jovem e na idade madura intercaladas. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Em termos estéticos, portar os membros da família real do Brasil nas jóias era o padrão da época e, portanto, necessário aos significados sociais destas jóias que faziam parte de um projeto de inserção social de suas usuárias. A Marquesa de Santos, amante oficial de D. Pedro I, primeiro imperador do Brasil, possuía um colar de ametistas (Figura 3.37) e, no centro dele, havia a efigie do amásio, neste caso, por padrão e provavelmente por paixão.

Nas pulseiras de placa (Figura 3.38) existem aquelas que possuem conexões de cilindros em coral, indicando uma tradição africana tanto na forma cilíndrica, como na predileção pelo material.

O uso do coral foi bem diversificado e intenso entre as mulheres forras e livres, sobretudo encontra-se em abundância na cor vermelha e mais raramente na azul e em várias formas: em contas (cilíndrica ou esférica) à moda africana, em rama como amuleto

Figura 3.37 – Colar de Ametistas com a efígie de D. Pedro na peça central. Pertenceu a Marquesa de Santos – S/D. Imagem digitalizada do livro *Jóia Contemporânea Brasileira* (WAGNER, 1980, p. 31).

européu, ou ainda, lapidados em forma de figa, de pitanga e cabochão (Figura 3.39). Eles penetraram na África através dos mercadores vienenses, onde foram fetichizados de acordo com os usos, costumes e significações dos seus povos e chegaram ao Brasil com o longo período de escravidão. Eduardo Paiva relata como foi na África (2004, p. 61):

Figura 3.38 – Pulseira de Placas - placas com efígie do imperador menino e conexões em cilindros de coral e ouro. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Os corais trazidos do Oriente Médio, da Ásia, do Mediterrâneo – Itália, Espanha, Argélia, Tunísia – se transformaram em objetos de uso corrente da corte beninense e em várias regiões da África Central e também eram apreciados no reino Ashanti ou Costa da Mina (atual Gana) e nos reinos de Daomé (povo Fon) e Yoruba (atual Nigéria). A eles e a outro tipo de contas foi associado o ouro, existente em quantidade significativa, nestas regiões.

Tanto o coral vermelho quanto o azul possuem função e significado nos cultos afro-brasileiro. Por exemplo, só as adeptas do candomblé com mais de sete anos de iniciação podem

Figura 3.39 – Diversas jóias escravas em ouro e coral. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

usar “os brajás, colares truncados por “firmas” (contas maiores feitas de coral) que formam “gomos” em sua extensão (VAGNER, 2008, p. 103) (grifos do autor). E Gerlaine Martini ainda destaca sua importância para o candomblé:

O coral continua tendo destaque nos acessórios de candomblé. O “coral” marrom avermelhado é um atributo da divindade que preside a venda de acarajé. Os brincos em forma de “barrilzinho”, geralmente imitando coral, são seu complemento. Pitangas de coral ou de pedras podem enfeitar as orelhas, assim como os búzios se tornaram bastante comuns em joalheria. Ainda é possível se observar estes últimos acessórios em baianas bem vestidas para as festas de largo.

Quanto ao coral em rama (Figura 3.40), ele é mais um exemplo de circularidade cultural - quando a cultura popular filtra elementos da cultura letrada de acordo com seu conjunto de valores e condições de vida – por ser um dos elementos encontrados na penca de balangandã e

Figura 3.40 – Penca de Balangandã. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILAR, 2000, p. 262).

aparecer pendurado muitas vezes pendendo no colar em torno do pescoço do menino Jesus nas representações dos pintores renascentistas italianos da *Virgem com o menino*, como amuleto contra o mau-olhado e outros males. Nessas diversas pinturas também aparecem vários componentes das penca de balangandã, como romãs e cachos de uvas (Paiva, 2004, p. 61).

A Penca de balangandãs é um adereço místico em sua maioria confeccionado em prata, usado por certas negras e mulatas, até a primeira metade do século XX, na região da cintura/quadril. (Silva, 2005, p.46). A museóloga Simone Silva realizou em sua dissertação de mestrado um extensivo estudo sobre as penca de balangandã, tomando por base as 27 (vinte e sete) unidades pertencentes ao acervo do Museu Carlos Costa Pinto, descortinando através da análise histórica e semiótica, todos os componentes da penca: corrente, nave ou galera e os seus vários elementos pendentes. E é a fala da pesquisadora que os detalha (2005, p. 79):

A corrente de elos serve para fixar o adorno à usuária, perpassando-lhes a cintura. A nave ou galera é a parte que agrupa os elementos pendentes. Geralmente, apresenta decoração em sua parte superior (espécie de frontão), é articulada a partir de uma bisagra lateral, que dá acesso para sua parte inferior semicircular e denticulada, onde ficam os pendentes. A parte inferior e superior unem-se a partir de um orifício lateral, oposto à bisagra, fixado por parafuso denominado “borboleta”. Os elementos pendentes variam em tipologia, materiais e quantidade.

Figura 3.41 – Penca de Balangandã. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

168

Na Figura 3.41 identifica-se essa estrutura da penca de balangandã e também se notam seus elementos pendentes mais freqüentes, que são: figas, côco de água, chave, moedas, cilindro, romã, cacho de uva, peixe e dentes de animais encastoados em prata (Silva, 2005, p.94). Em relação à questão estética pertinente à penca de balangandãs, existem, na decoração das naves e nos ornatos dos elementos pendentes, características inquestionavelmente barrocas, um exagero de adorno em si mesmo e em composição com as demais peças usadas pelas mulheres negras ou mestiças, “onde muito ouro e prata barrocamente ajaezavam corpos e trajes de gala [...]” (LODY, 2001, p. 42). O que se considera mais importante na estética da penca de balangandã, apesar da sua estrutura formal ser bem definida, é a sua condição de obra aberta, por possibilitar a sua proprietária agregar ao longo da sua vida, a materialização da própria vida... E é essa condição que leva a penca de balangandã a ser o exemplo paradigmático do conceito de design de resistência, assunto do próximo capítulo.

Os colares nomeados por correntão de crioula são compostos por bolas ou contas confeitadas, que podem ser lisas ou gomiladas. Alguns exemplares trazem pendentes do tipo:

borla, pomba do Espírito Santo, roseta e/ou cruzes, crucifixos (Silva, 2005, p. 44). Neste caso, há uma apropriação formal total de um tipo de jóia portuguesa da região de Viana do Castelo, lá chamados simplesmente de colares de contas, e são as contas propriamente ditas que recebem denominações diferentes conforme a sua tipologia: redondas filigranadas, cobertas, de Viana ou minhotas, brasileiras, de pipo, bago de arroz e lisas.

A importância do uso de contas na África já foi visto no capítulo anterior. Lá os materiais mais usuais eram a pedra, o vidro e o coral, que antecederam os metais como matéria-prima das contas fundidas. Quanto à importância das contas para as mulheres desta região de Portugal supramencionada, são esclarecedoras as explicações de Amadeu Costa e Manuel Rodrigues de Freitas (1992 p. 74) e a observação do colar de contas (português) da Figura 3.42,

O colar de contas era adquirido pela mulher de Viana antes do tão desejado cordão e, muitas vezes comprado, conta a conta, à custa das poucas economias dessas jovens, em geral provenientes da venda de ovos ou do comércio de frangos. As contas usavam-se em número variável consoante a localidade, mas nunca, como agora, a rodear todo o pescoço. As contas iam só até o meio dele, ligadas por um fio de correr, podendo aumentar ou diminuir o colar, consoante a necessidade, e terminando na parte de trás com um “pompon”. O fio era feito manualmente, de algodão, que podia ser vermelho, amarelo ou azul, e os “pompons” das mesmas cores ou com fios mesclados. (grifos dos autores).

169

O uso das contas pelas mulheres negras ou mestiças no Brasil (Figura 3.43) possui a influência dos hábitos e costumes das mulheres brancas portuguesas ou brasileiras, conforme a pesquisadora Solange Godoy (2006, p. 28 e 59), que afirma ter existido um círculo de contas, ou seja, “interligações existentes entre Portugal,

Figura 3.42 – Colar de contas redondas filigranadas, com cruz de raios e canovão. Imagem digitalizada do livro *Ouro popular português* (COSTA e RODRIGUES DE FREITAS, 1992, p. 76).

África e Brasil através dessas jóias raras, exuberantes e de significado até hoje pouco conhecido. As jóias de crioulas baianas guardam semelhança com as jóias africanas akan, mas também com jóias populares portuguesas do Noroeste de Portugal e com jóias da Martinica”.

Essas conexões percebidas por Godoy são parte do que o historiador Grunziski (2004, p. 55) vem investigando como o início do processo de mestiçagem em grandes proporções, pois, entre 1580 a 1640, com a integração dos reinos de Portugal e Espanha, aconteceu o que se designou de “mundialização ibérica”, o primeiro império mundial, ou seja, presença ibérica em Macau (China), Nagasaki (Japão), Goa (Índia), na África, no Brasil, no México, em Milão, etc. e aponta as suas consequências nas artes,

Nesse mesmo contexto houve a mundialização da arte. O Renascimento chega à Bahia, a Macau e a Nagasaki, onde artistas locais copiavam arte ocidental. Ao mesmo tempo, chegou à Europa a arte africana, a arte mexicana, as penas do Brasil... Para mim a mundialização é a conexão das quatro partes do mundo. Não só a exportação de coisas européias, mas a chegada à Europa de elementos do resto do planeta. Nesse contexto temos a mestiçagem em todos esses lugares. Não basta estudar o México e o Brasil. Outro fenômeno que estudo no livro é a exportação da religião. Os europeus trazem o catolicismo, os africanos e os índios respondem com o sincretismo. A imposição da religião está relacionada com mestiçagens. Ao mesmo tempo, a Europa exporta elementos que nunca se misturam, e para mim isso é globalização.

O colar de alianças é outro (Figuras 3.44 e 3.45) que pode ser formado elo por elo, usando-se da mesma estratégia das trabalhadoras portuguesas, comprando conta a conta para ter seu colar completo que, aliás, pode ser assim também para as pencas de balangandãs e para quase todas as peças da joalheria escrava baiana, excetuando-se, talvez, a pulseira copo. Designado colar de alianças ou grilhões, tipo de correntão de crioula, é formado pelo encadeamento de elos em formato de alianças, lisas ou decoradas, que se entrelaçam. Também trazem pendentes com símbolos católicos, e até a figa, considerada como de matriz africana, tem essa origem desconstruída por Paiva (2004, 58),

No Brasil atual, ainda se acredita que os amuletos estão mais associados a cultos afro-brasileiros, o que nem sempre é verdadeiro. Um caso clássico é o da figa. Vinculada a um passado escravista e, por isso, a uma origem africana, é um amuleto antiquíssimo, provavelmente da Europa mediterrânica e que não teve só a função que hoje se conhece, de trazer sorte e proteger o

Figura 3.43 – Correntão de crioula - colar de contas filigranadas em dimensões maiores do que as portuguesas. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Figura 3.44 – Colares de alianças ou grilhões. Foto da peça do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

usuário: a semelhança com as genitálias masculina e feminina sugere uma referência à sexualidade e à fertilidade. E mesmo vindo do Mediterrâneo, foi perfeitamente incorporado aos amuletos afro-brasileiros, evidenciando assim uma mistura de culturas. (grifos nossos).

Figura 3.45 – Detalhes dos elos dos colares de alianças ou grilhões. Foto da peça do acervo do Museu de Arte da Bahia - Júlio Acevedo/2003.

172

O colar de gramalheira, também de Viana, possui uma concepção formal bem diferente do colar de alianças produzido no Brasil, mas seus elos constitutivos, mesmo que menores, são como anéis com a superfície lisa ou decorada. No exemplar da Figura 3.46, confere-se essa semelhança, apesar da decoração ter motivos geométricos e não florais, em outros colares de alianças brasileiros, se encontram este tipo de ornato.

Do conjunto das jóias escravas, ainda existem duas peças a serem consideradas: os brincos de crioulas e os anéis. Na Figura 3.47, observa-se o tradicional brinco tipo argola ou pitanga (por lembrar a fruta). A forma mais comum é redonda, convexa, em coral lapidado em forma de pitanga, entretanto, existem em outros materiais (ágata, turquesa, cornalina, tartaruga,

etc.), como também há a substituição da lapidação em forma de pitanga por cabochão oval ou redondo, abaulado ou não. Todavia,

Figura 3.46 – Colar de gramalheira e seu detalhe. Imagem digitalizada do livro *Ouro popular português* (COSTA e RODRIGUES DE FREITAS, 1992, p. 168).

Figura 3.47 – Diversos Brincos tipo argola ou pitanga. Foto de peças do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

Figura 3.48 – Anéis diversos. Foto de peças do acervo do Museu de Carlos Costa Pinto - Júlio Acevedo/2005.

a estrutura em ouro que craveja estes materiais nestes diversos formatos não se modifica. Ainda hoje, as adeptas do candomblé e as baianas de acarajé usam comumente este tipo de argola, com a mesma estrutura em prata cravejando búzios.

Os anéis de crioula dourados, à esquerda da Figura 3.48, apresentam características da talha dourada barroca, tanto as jóias escravas baianas como as jóias populares portuguesas perseguiram o mimetismo com a decoração das igrejas de forma tão intensa que nos leva a conjecturar ser uma busca a sua consagração, talvez uma razão a mais para este perfil da arte barroca. Os anéis do lado direito e do centro são de concepção híbrida, base do anel conforme estilo da talha dourada barroca e topo central em metal oxidado e pedra branca, provavelmente um diamante ou uma safira branca, característico da jóia vitoriana, pois quando, o Príncipe Albert morreu repentinamente, a Rainha Vitória (Inglaterra) entrou em luto para o resto de sua vida. Suas roupas, sempre pretas e com poucos e discretos enfeites, necessitavam de jóias que acompanhassem este novo estilo, também entrou em voga as jóias feitas com o cabelo de entes queridos mortos, e a utilização do *Jet*, material semelhante ao carvão, uma espécie de madeira fossilizada (1860/70).

Foi visto no capítulo anterior que vários povos africanos possuíam sua escrita impressa nos objetos e a pesquisadora Silvia Escorel^{III-25} (1998) aponta como provável esse mesmo uso das roupas pela população negra e mestiça do Rio de Janeiro colonial e sem maiores temores, pode e deve ser ampliado para a situação baiana e brasileira também:

Sabe-se que entre os ashanti da atual Gana, “cada tecido e a maneira como era usado servia para transmitir uma mensagem específica”. Da mesma forma, é provável que a população negra, mulata e parda, majoritária no Rio de Janeiro colonial, quase toda sem acesso à escrita e à leitura, usasse a linguagem das roupas e adereços para expressar suas identidades e pertencimentos. Dessa forma, a análise das suas imagens, um dos legados mais eloqüentes a sobreviver os séculos que nos separam, traz à luz indícios de seus valores, de sua concepção de mundo e das condições materiais de sua produção. (grifos da autora).

25 ^{III}- Disponível em: www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Silvia%20Escorel%20de%20Moraes.doc. Acesso em: 05/06/2009.

3.3 ARTÍFICES DA JOALHERIA ESCRAVA: BRANCOS OU NEGROS?

Apesar de ainda não se ter uma fonte documental, há dados bibliográficos que apontam a probabilidade de existirem especialistas de ascendência africana ou africanos na confecção das jóias escravas baianas. Se não eram negros ou mestiços, esses profissionais possuíam aprendizes escravos e forros, ou os próprios eram ex-escravos e, em sua maioria, possivelmente adeptos dos cultos afro-brasileiros ou tinham pleno conhecimento dos signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes, como relata Paiva (2001, p. 221e 222),

Aliás, é bem possível que tenham existido ourives especialistas na elaboração dessas jóias-amuletos consumidos em larga escala. Vários desses ourives tinham aprendizes escravos e forros, alguns artesãos eram, eles próprios, ex-escravos e quase todos eram iniciados em cultos afro-brasileiros ou conheciam os signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes. Não foram poucos os africanos artífices do ouro que entraram escravizados e trabalharam em varias regiões da Colônia. O trabalho de todos eles possibilitou a injeção de valores culturais, de objetos e de material africanos e afro-brasileiros na ourivesaria colonial e facilitou, também, a apropriação de emblemas, representações e estéticas européias pela população negra e mestiça.

175

Os escravos dominavam, desde a África (Figura 3.49), diversas técnicas existentes ao longo da história da joalheria, tais como: a fundição, a gravação, o cinzelado, o repuxado, a granulação e a filigrana. Estes processos de trabalhar o metal vêm sendo utilizados há milênios pela humanidade, mas, nos ornamentos corporais reservados às escravas baianas ganham uma inquestionável singularidade.

Figura 3.49 – “A transformação do minério em metal, para os africanos era vista como uma atividade mágica, ensinada pelos deuses, ancestrais e espíritos, o que conferia grande prestígio aqueles que detinham o conhecimento” (SOUZA, 2006, p. 20). Imagem digitalizada do livro *África e Brasil africano* (SOUZA, 2006, p. 21).

A competência da humanidade em criar seus adornos é pré-histórica, mas é complicado precisar uma data, conforme elucida Eliana Gola (2002, p.11),

É difícil determinar a origem dos objetos de adorno os quais, mais tarde, serão nomeados como jóias, mas pode-se datar alguns documentos provenientes do período chatel perroniano antigo (entre 35.000 e 30.000 a.C.). Em seu texto ‘Pré-História da Arte Ocidental’ Leroi-Gourhan cataloga os objetos de adorno como ‘Objetos para dependurar’ atravessados por um buraco, para enfiamento, ou providos de ranhuras, para assegurar um laço. São nomeados como ‘objetos de adereço’ ou ‘pingentes’ e pode-se considerar estes objetos os ancestrais das jóias. (grifos da autora).

O que tem se difundido ao longo da história deste país é a capacidade técnica originária do homem branco, como um legado dos europeus. Quanto aos índios e aos negros, geralmente eram considerados apenas como força bruta, destituída de qualquer capacidade intelectual. Retrocedendo no tempo, quando se iniciou a relação de Portugal com a África no século XV, nota-se que os diversos povos africanos possuíam o mesmo desenvolvimento técnico dos europeus e, 176 no que diz respeito à joalheria, a África conheceu o ouro através dos árabes no século VII, bem antes do seu contato com os portugueses, como explica Meyer (2001, p. 177):

Jóias, adornos, regalia, o ouro para os europeus representou, desde há milênios, o metal precioso por excelência, permitindo a uma classe social privilegiada manifestar sua superioridade. Em África, tudo é diferente. Originalmente, o metal mais procurado era o cobre. Foram os árabes que, servindo de intermediários a partir do século VII, deram a conhecer aos Africanos o valor comercial do ouro.

Na Figura 3.50, há uma tela (século XVI) retratando uma “oficina de ourives com operários entregues às várias fases do trabalho, da batidura da lâmina aos acabamentos de cinzel. Florença, Palácio Velho, Gabinete de Francisco I” (GRISERI, 1989, p. 8). Já na Figura 3.51, encontra-se a imagem de uma oficina de um ourives do povo Peul, elaborando brincos gigantes em forma de carambola (ver Figura 3.2). As mulheres Peul adoram jóias e chegam a colocar nove brincos e anéis em uma única orelha. Foram essas culturas, com tão claras dessemelhanças nessas imagens, mesmo considerando-se as diferentes épocas, que

construíram a cultura brasileira, inclusive a dos nossos fazeres. Pela documentação existente prevaleceu o modelo de ourivesaria européia, não em sua forma “pura”, mas um modelo de oficina com “sabor local”.

Quando os portugueses aportaram no Brasil, já possuíam o desejo de encontrar nestas terras o metal precioso, o ouro. Indicando uma prévia vocação para esta atividade, mesmo que nascida de uma vontade dos colonizadores e não de uma descoberta espontânea da sua existência em terras brasileiras, como coloca Chaves (1989, p. 39),

Em decadência e empobrecido, em consequência de vários fatores, admitia-se só como riqueza das novas terras o pau-brasil, que atraiu a cobiça de outros povos. Porém, a carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manoel, o Venturoso, já se refere à possibilidade da existência do ouro na terra. Diz ele, entre outras coisas: ‘O Capitão, quando eles (índios) vieram, estava assentado em uma cadeira, uma alcatifa aos pés por estrado e bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço... Acenderam-se tochas; entraram e não fizeram nenhuma menção de cortesia, nem de falar ao Capitão, nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão e começou a acenar com a mão para a terra e depois para o colar. Como que nos dizia que havia em terra ouro [...]’.

A descoberta do ouro no Brasil ocorreu na Capitania de São Vicente (São Paulo), na Serra do Jaraguá e nas suas redondezas, todavia, a quantidade era tão insignificante que não houve desdobramentos. Mas foram os paulistas que se introduziram por onde iria ser o Estado de Minas Gerais e, animados pela sanha do ouro, pois os percalços eram de grandeza exponencial, finalmente um componente da expedição

Figura 3.50 - Pintura de Alessandro Fei, dito o Barbeiro, (1543-92) que representa a oficina de um ourives. Florença – Itália. Imagem digitalizada do livro *Ourivesaria Barroca* (GRISERI, 1989, p. 9).

vinda de Taubaté e adentrando pela futura Capitania de Minas Gerais foi beber água no córrego Tripuí e, ao fazê-lo percebe no fundo da sua vasilha grânulos escuros que possuíam brilho. Este expedicionário, pelos indícios existentes, só poderia ser um mulato, mas poderia ter sido um negro, pois tudo que se move, anda, trabalha nesta colônia é negro ^{III-26}, já dizia um viajante. Este local era a montanha do Itacolomi, nos arredores do que viria ser a cidade de Ouro Preto e assim teve início o ciclo do ouro (Almeida, 1989, p. 46-50).

Figura 3.51 – Ourives do povo Peul - África. S/D. Imagem digitalizada do livro *Círculo de contas: jóias de crioulas baianas* (GODOY, 2006, p. 9).

178

Com a descoberta das primeiras minas de ouro no Brasil, no século XVIII, os colonizadores portugueses, estrategicamente, passaram a trazer escravos da África que já dominavam as técnicas de mineração, como aponta Paiva (2002, p.187 e 188) e pode ser observado na gravura de Rugendas (Figura 3.52),

Esses homens e mulheres embarcados na Costa da Mina com destino ao Brasil, eram tradicionais conhecedores de técnicas de mineração do ouro e do ferro, além de dominarem antigas técnicas de fundição desses metais. Eles conheciam muito mais sobre a matéria que os portugueses antigos parceiros comerciais dos reinos negros da África, vorazes consumidores do ouro desse continente e senhores de enorme extensão territorial no Novo Mundo. Ao que parece, o poder quase mágico dos Mina para acharem ouro e a sorte na mineração associada a uma concubina Mina eram, na verdade, aspectos alegóricos de um conhecimento técnico apurado, construído durante centenas de anos, desde de muito antes de qualquer contato com os reinos europeus da era moderna. A opção dos traficantes luso-brasileiros por escravos da Mina, principalmente, durante a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII, fundou-se nesse *know-how* mineratório e metalúrgico dos negros. Tratou-se, pois, de equipar a região mineradora

26 ^{III}- A frase dita é: “Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega é negro [...]” em relação à cidade de Salvador, da autoria do viajante Robert AVÉ-LALLEMANT. *Viagens pelas Províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980, p. 22-23.

da Colônia com mão-de-obra especializada. Ao contrário, então, do que se tem pensado em geral, o tráfico atlântico de escravos obedeceu, ainda que parcialmente, a parâmetros originados de demandas específicas, como, por exemplo, as surgidas entre os mineradores coloniais.

Ao se debruçar sobre a mineração do ouro relacionada à condição escrava no Brasil, não se pode também deixar de mencionar a história de Chico Rei, capturado juntamente com sua tribo, foi trazido para o Brasil e vendido para um proprietário de áreas de mineração em Vila Rica, através de trabalho extra, comprou sua alforria e a do seu filho, e, usando da mesma estratégia, foi comprando a liberdade de todos os membros da sua tribo. Na condição

Figura 3.52: Lavagem do ouro – Rugendas – Montanha do Itacolomi, Ouro Preto, 1875. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma* (AGUILLAR, 2000, p. 114).

de livres, conjuntamente compraram a mina de ouro Encardideira e reconstituíram, em terras brasileiras, o reinado perdido na África.

Diante do exposto, há indícios de que os negros escravizados eram experientes mineradores e será que este fato é determinante para que os africanos sejam os ourives que produziam as jóias escravas baianas?

Para que exista a joalheria escrava, um ator é fundamental, o executor do projeto pretendido pela mulher negra: o ourives. A contribuição africana na ourivesaria é certa, mesmo com a proibição da participação de negros,

mestiços e índios neste ofício, como afirma Octávia Oliveira (1948, p. 30):

No século XVII, um alvará de 20 de outubro de 1621, dizia que, nenhum mulato, negro ou índio, mesmo liberto, podia exercer o cargo de ourives; porém a necessidade da vida colonial levava o ourives a ter na sua oficina escravos ou forros, que os senhores empregavam, recebendo boa renda. Isso prova que as minas descobertas tinham estimulado a arte da ourivesaria.

Também Oliva de Menezes (1941, p.36) afirma que seriam negros islamizados os responsáveis pela fabricação das pencas de balangandãs:

Não é possível afirmar com segurança, quando foram os barangandans primeiramente fabricados no Brasil, embora seja crença geral que tenha sido a cidade do Salvador o centro de sua maior produção. Primado pela ausência de ornatos barrocos, afastada assim a influência portuguesa, só podiam ter sido pelos negros islamizados do Daomei e de nações vizinhas, os Malês, que conheciam a fundição dos metais, e, que emavas sucessivas, chegaram a Baía.

O que Oliva de Menezes afirma sobre os balangandãs desperta algumas dúvidas, primeiro pela afirmativa da ausência de ornatos barrocos, o que afastaria a influência portuguesa. Porém, como já foi visto anteriormente na análise das jóias escravas, elas, além de possuidoras de características próprias dos objetos mestiços, portam semelhanças identificáveis da joalheria popular portuguesa, da região do Douro, onde, na sua manufatura, são empregadas técnicas decorativas das jóias árabes, como o cinzelado e o repuxado, a granulação e a filigrana. Quiçá, essa hipótese tenha por base, a nítida incorporação de técnicas moçárabes nas pencas de balangandãs (Lody, 2000, p.42) e da reputação dos negros Malês - organizadores da rebelião ocorrida em Salvador em 1835 - na elaboração e uso de amuletos, tais como: bolsa de mandinga ou mandinga, anel de malê ou *kendé* e o tessubá (Reis, 2003, p.159-231).

A bolsa de mandinga (Figura 3.53), também chamada de patuá, era usada da mesma forma que o escapulário católico sobre o peito e as costas. Era feita por entendidos, composta de folhas de papéis com escritos em árabe e dobradas até um tamanho de três a cinco centímetros, era comum o uso de outros ingredientes, tudo colocado em uma bolsinha de couro ou pano totalmente costurada, eram carregadas junto ao corpo. A bolsa de mandinga ganhou também a simpatia de pessoas de fora da comunidade malê, possivelmente por não obrigar um compromisso com a religião mulçumana (Reis, 2003, p. 183).

O anel de malê ou *kendé* é formado por dois grandes anéis de ferro usados nos dedos polegar e anular ou no médio da mão esquerda, que, quando batidos um contra o outro produzem um som forte e seco. Na África eram usados pelos guardas de caravanas comerciais e na Salvador colonial eram usados como marcas de identidade dos negros islamizados. Já

Figura 3.53 – Mulher usando uma bolsa de mandinga ou um escapulário católico. Debret, 1817-1829. Imagem digitalizada do livro *África e Brasil africano* (SOUZA, 2006, p. 114).

tessubá era o rosário malê, com cinquenta centímetros de comprimento, formado por noventa e nove contas grossas de madeira, terminado por uma bola e não por uma cruz, como é o caso do católico (Reis, 2003, p. 212 e 231).

Não se tem comprovação da origem e tampouco da cor dos ourives que confeccionavam as jóias escravas baianas, se eram portugueses ou africanos, se brancos

ou negros. Principalmente, se a pretensão é fazê-lo através de uma prova documental escrita. Outra forma de atestar a sua autoria seria através da marca do ourives que as tinha elaborado, entretanto essas jóias, na sua maioria, não possuíam nem as marcas dos ourives, nem as dos ensaiadores como a regulamentação da época obrigava e exigia seu registro na Câmara. Esta ausência das marcas indica uma possível clandestinidade da atividade, facilitada por ser encomenda de particular.

Considera-se que os objetos precisam ser vistos de forma documental, tal como um documento escrito, assim sendo, ele revela seus produtores: a sociedade colonial brasileira que possuía um enorme contingente de população africana, crioula ou parda que realizava todo o trabalho necessário a sua existência. “Segundo Koster (1818), os negros crioulos eram, por volta de 1810, obreiros de todas as artes (Godoy, 2006, p. 57)”.

3.4 OURIVESARIA: AS TÉCNICAS DE CONFECÇÃO DA JÓIA ESCRAVA

Ouro, do latim *aurum*, que significa brilhante, elemento químico de número atômico 79, símbolo Au, é um metal considerado nobre, precioso e raro. Possui características inigualáveis, a sua cor dourada e o seu brilho são como um sol brotando da terra, uma luz que fascina. Não oxida, não escurece, não se modifica com o passar dos anos e, por assim ser, vários povos africanos o consideraram como um material maléfico, mas a grande maioria de todos os povos habitantes do planeta terra se renderam aos seus encantos. Uma das suas qualidades que mais impressiona é a alta ductilidade, de todos os metais o ouro é o único que possibilita transformar apenas um grama do seu material em dois mil metros de fio praticamente invisível ao olho nu.

Essa ductilidade do ouro serviu ao Brasil no trabalho de douramento da talha das igrejas, como relata Lucia Almeida (1989, p. 79):

182

É oportuno lembrar que em Portugal eram fabricados os “pães de ouro”, obtidos através do seguinte processo: por meio de técnicas especiais, o ouro brasileiro era batido e laminado em folhas finíssimas como papel de seda. Feito isso, era tudo amarrado, enrolado em fôrma de pães e remetido – ou melhor, “devolvido” – ao Brasil, já pronto para ser usado no douramento dos altares das igrejas, de varias regiões do país. E assim o precioso metal brasileiro voltava às origens, só que convertido em “pães de ouro”, através da sofisticada tecnologia zelosamente guardada pelos portugueses.

O ouro, durante muito tempo, foi obtido dos depósitos secundários como vales, encostas de montanhas ou colinas e leito dos rios. Apresenta-se usualmente puro, em massas denominadas pepitas (Figura 3.54) quando atingem certas dimensões. Atualmente são mais raros os depósitos sedimentares, e o ouro é obtido diretamente da rocha matriz.

Figura 3.54 – Pepita – no Brasil já foram descobertas pepitas com pesos brutos entre 33 a 60 Kg. Imagem disponível em: http://fotocache01.stor-map.sapo.pt/fotostore02/fotos/95/e2/16/2345521_OEoU3.png. Acesso em 05/06/2009.

A fundição do ouro era realizada na época do Brasil Colônia em primeira estância para transformá-lo em barras de ouro maciço, ouro puro. O ouro extraído das minas, era levado para Casas de Fundição²⁷ pelos mineradores, sendo pesado e quintado. Para o processo de fundição, o fundidor recebia o material e colocava em um cadinho (recipiente em material refratário), leva-se ao forno coberto com carvão vegetal, até que o cadinho incandescesse e o ouro se tornasse líquido, sendo possível adicionar o mercúrio, que provoca a calcinação e volatilização do ferro, cobre antimônio e impurezas de uma maneira geral, a partir das quais se forma uma escória que é eliminada. Adicionava-se mercúrio até a sua completa purificação, em estado ainda líquido derrama-se em uma forma de ferro besuntada, até esfriar e ficar com

Figura 3.55 – Barra de ouro. Brasil, séc. XVIII. Peso: 273,5 gr. Propriedade de Portugal. Imagem disponível em: <http://www.monarquicos.com/forum/viewtopic.php?t=815&sid=6148790126ff4486226f7ab913955df7>. Acesso em 05/06/2009.

formato de barra, como a da Figura 3.55 (Eschwege apud Almeida, 1989, p. 56).

O ouro em barra, atualmente, serve como padrão monetário internacional.

183

Para completar os estudos sobre a joalheria escrava baiana como objeto mestiço é necessário conhecer as suas técnicas de confecção, começando pela fundição, passando pela granulação, o

cinzelado, o repuxado, a granulação e finalizando com a filigrana. Existe uma centena de outras técnicas para se produzir jóias, principalmente aquelas que foram incorporadas ao longo do século XX, mas que fogem ao escopo do assunto tratado nesta tese.

27 Foi uma determinação do rei de Portugal a instalação das Casas de Fundição, subordinadas à Intendência. Nelas, todo ouro extraído em pó ou em pepitas, seria fundido e "quintado"- ou seja, retirados os 20% correspondentes a coroa portuguesa. As barras obtidas eram cunhadas, comprovante do pagamento do tributo, e devolvidas ao portador acompanhadas de um certificado de origem, confirmando o cumprimento das formalidades legais.

3.4.1 Fundição

Para a fabricação de jóias, o ouro é misturado com outros metais, principalmente a prata e cobre, para resultar no ouro amarelo mais característico do imaginário de qualquer indivíduo. Essa liga conserva a cor dourada e é mais dura, o que é desejável para que as jóias não se amassem com o uso. A quantidade de ouro das ligas é medida em quilates, ouro puro tem 24 quilates e as ligas mais usadas na indústria joalheira hoje são: 14 quilates (Estados Unidos), 18 quilates (Brasil) e 22 quilates (Portugal), que contêm respectivamente 14/24, 18/24 e 22/24 de ouro puro.

O ouro funde-se a 1.064° C e emite vapores violeta a temperaturas mais elevadas (Figura 3.56). De sólido torna-se líquido e de novo sólido quando arrefece, essa propriedade do metal proporcionou uma ampliação exponencial da inventividade humana.

A técnica de fundição de jóias e outros objetos, mais usada na história dos povos africanos, é a cera perdida (modelos perdidos) proveniente de Gana, como já foi

Figura 3.56 – Ouro em estado líquido. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 48).

visto no primeiro capítulo. “É um método que propicia a fundição de peças de metal mediante a realização prévia de um modelo de cera, um processo que permite compreender claramente a fundição em cera perdida” (CODINA, 2002, p.50) (Figura 3.57). Elabora-se um modelo em cera da peça final e une-se a ele uma espécie de cabo também em cera, nas Figuras 3.57 a 3.62, há a seqüência do processo de fundição por cera perdida.

Figura 3.57: O modelo em cera deve receber uma camada fina de uma mistura de carvão vegetal em pó e barro de grés umedecido em água. Aplica-se uma camada mais grossa composta por 40% de pó de carvão vegetal, 25% de esterco de cavalo, 25% de barro de grés e 10% de chamota. A peça deve ficar igual a da Figura 3.58. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 50).

Figura 3.58 – É aplicada ainda mais uma camada da mesma mistura, subtraindo o carvão, deixa-se secar e elimina-se a cera do seu interior por aquecimento. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 50).

Figura 3.59 – Coloca-se no cadinho, elaborado com o mesmo material de revestimento do molde, metal suficiente (calculado a partir do modelo de cera) para garantir o empurrão e a correta passagem para o interior do molde. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 51).

Figura 3.60 – Selam-se as duas partes, cadinho e corpo do molde. Antes de colocar ao fogo para fundição, deve-se assegurar estar livre de toda umidade, depois, leva-se a um forno rústico de tijolos refratários, tendo como combustível uma mistura de carvão vegetal e mineral. Põe-se, então, o conjunto na vertical. Tal processo que deve perdurar até o conjunto ganhar uma cor vermelha-alaranjada. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 51).

Na Figura 3.63, estão indicados, na penca de balangandã, objetos que podem ter sido produzidos através do processo de fundição por cera perdida.

3.4.2 Gravação

A gravação é a aplicação de ornamentos existentes nas jóias que são executados sem o uso de calor. Esta técnica decorativa, freqüentemente aplicada nas superfícies das jóias com o objetivo de embelezamento, gera letras, desenhos e inscrições, bem como produz variados tipos de texturas, ou ainda, realça

186 e orna espaços.

Pode ser descrita como uma técnica de entalhar ou abrir incisões em um material menos duro do que a fermenta que está sendo usada para fazê-lo. No processo de formar as linhas, ranhuras, caracteres, padrões, retratos, etc., ocorre a retirada de material da superfície que está sendo trabalhada.

A gravação em ouro existe desde o terceiro milênio a.C. e era executada com ferramentas primitivas de pedra, bronze, cobre, e depois com o ferro. Como uma técnica

decorativa, a gravação sobre o metal foi precedida por ornamentos gráficos realizados em uma variedade de materiais não-metálicos, tais como: concha, osso, marfim, cabaça, casca de coco, dentes de animais, bambu, madeira e pedra. “Quando as superfícies dos materiais eram suficientemente

Figura 3.61 – Retirada do molde com uma tenaz, gira-se o conjunto para o metal fundido passar para o outro lado do cadinho, ou seja, para onde está o vazio deixado pela cera. Essa posição é mantida até esfriar e depois deixa-se o conjunto “descansar” até esfriar por completo. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 50).

Figura 3.62 – Branqueia-se a peça e elimina o cabo. Na imagem da direita, o resultado da fundição por cera perdida. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 51).

Figura 3.58 – Aplica ainda mais uma camada da mesma mistura, subtraindo o carvão, deixa secar e elimina a cera do seu interior por aquecimento. Imagem digitalizada do livro *A Ourivesaria* (CODINA, 2002, p. 50).

* componentes da penca de balangandã que podem ter sido produzidos pela técnica de fundição em cera perdida

Figura 3.63 – Penca de Balangandãs. Imagem digitalizada do catálogo *Mostra do Descobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILLAR, 2000, p.262).

187

Figura 3.64: Dentes de animais - perfurados para serem usados como pingentes e decorados através da gravação. Peça do acervo do Museu Arqueológico “St Germain-en-Laye”. Imagem digitalizada do livro *The Ring* (LAMBERT, 1998, p.21).

planas poderia se utilizar ou não, expressões gráficas, feitas com incisões e entalhes, que muitas vezes, eram muito harmoniosas” (LAMBERT, 1998, p.21) (Figura 3.64).

Segundo Codina (2002, p.38),

Existem diferentes técnicas de gravação, a saber, a gravação com ácidos, a fotogração e a gravação de aço, além do recurso a pantógrafo e sofisticados aparelhos, que, com um scanner, permitem a realização precisa e rápida de qualquer gravação ou inscrição em metal ou sobre diversos materiais e formas.²⁸

28 A citação está escrita no mesmo idioma do texto original, português de Portugal.

Figura 3.65 - Buris diversos. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 102).

Figura 3.66: Afição do buril. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 103).

Nas gravações feitas à mão são empregadas ferramentas de aço pontiagudas e afiadas, chamadas buril (Figura 3.65), que possuem duas partes, um cabo de madeira e uma lamina de aço tratado e temperado de extraordinária dureza. Para que se possa executar o trabalho de gravação, deve-se fixar a peça em um bloco de gravador. Gravações de monogramas e inscrições são realizadas por artesãos qualificados em caligrafia.

Para se executar uma gravação devem-se cumprir várias etapas. O buril é a ferramenta básica de execução dessa técnica, devendo estar afiado antes de se dar início ao processo (Figura 3.66). A placa de metal que irá ser gravada deverá ser fixada em um pedaço de madeira com breu ou lacre de cera, ou solta em cima de uma superfície antiderrapante, como um coxim revestido de couro. Para desenhos mais complexos, é necessário transferi-los para a chapa de metal, essa etapa pode se eliminada quando o desejo é fazer riscos decorativos aleatórios, contudo, em ambos os casos, antes, a superfície deve ser lixada para garantir um bom acabamento. O ângulo que o buril deve fazer com a chapa que será gravada é de dez ou quinze graus.

Figura 3.67: gravação de linhas retas. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 104).

Figura 3.68: gravação de linhas curvas. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 104).

Figura 3.69: gravação de linhas curvas. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 105).

Figura 3.70 - Brinco Pitanga - em torno do coral lapidado com a forma da fruta pitanga, montagem em ouro decorada com a técnica de gravação. Foto da peça do acervo do Museu Carlos Costa Pinto. Julio Acevedo/2005.

Nas Figuras 3.67 a 3.68, há exemplos de gravações em linha reta, linha curva e gravação de rebaixo em uma área.

Segue abaixo exemplo da técnica de gravação na jóia escrava (Figura 3.70).

3.4.3 Cinzelado e Repuxado

As técnicas denominadas cinzelado e repuxado devem ser explicadas conjuntamente, pois os dois processos são alternados em uma mesma peça. Na seqüência convencional do trabalho, as linhas são cinzeladas na parte da frente do metal e o repuxado é aplicado na parte posterior do metal, ou seja, na face oposta à execução do cinzelado.

O cinzelado e o repuxado são técnicas que datam da Idade do Bronze. Ourives da Assíria, Mesopotâmia, Grécia, Roma, Nepal, do rococó europeu incluindo Portugal, da África e do Brasil produziram peças com estas técnicas. São o que se chama de processo associado, pois as ferramentas do cinzelado criam os efeitos de entalhe e as ferramentas do repuxado criam os efeitos de relevo. É um trabalho que confere um jogo luz e sombra à jóia.

O repuxado é um método que usa a qualidade de plasticidade do metal para dar forma a uma lâmina metálica com uma ferramenta que comprime o material através de golpes de um martelo, criando graus variados de relevo, neste processo não existe perda de metal, e, a superfície permanece continua.

As técnicas do cinzelado e repuxado são utilizadas na confecção dos componentes das pencas de balangandãs (Figura 3.71), peça que as mulheres negras e mestiças levavam à cintura, usada em variados trajes do cotidiano. Esse adorno também denotava hierarquia nas festas religiosas, católicas ou

Figura 3.71 – Penca de Balangandã em ouro. Existem mais 27 exemplares em prata. Único exemplar em ouro existente no acervo do Museu Carlos Costa Pinto. Foto: Julio Acevedo/2005.

afro-católicas, preservada até hoje na sua feitura artesanal. Atualmente as pencas de balangandãs são utilizadas como objeto de decoração das residências baianas, penduradas nas paredes ou dispostas em cima de móveis.

Cinzelar é a arte de controlar uma pequena ferramenta de aço para empurrar as linhas de um desenho ao longo da face do metal. O metal não é afastado, como se uma ferramenta de gravura fosse usada e como já foi dito, não há perda de material. Ele é movido lateralmente e comprimido para baixo na superfície do metal conforme a ferramenta é empurrada ao longo da linha. O cinzelado é usado para esboçar e definir áreas que serão repuxadas e ficarão fora do nível plano do metal.

Repuxado é a arte de trabalhar com cinzéis por trás do metal, formando relevos e linhas que dão ao trabalho uma aparência tridimensional quando visto pela frente, complementado pela técnica do cinzelado.

191

A técnica do cinzelado e repuxado em placas metálicas, ou seja, em superfícies planas é executada da conforme a seqüência das Figuras 3.72 a 3.76, muito usada para produzir as ferramentas dos orixás (Figura 3.77).

Figura 3.72: equipamentos e materiais para executar o cinzelado e repuxado: cinzéis, martelo e breu. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 118).

Figura 3.73: transfere-se o desenho para a placa antes de fixá-la no breu. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 119).

Figura 3.74: fixação da placa metálica no breu aquecido. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 118).

Figura 3.75: utiliza-se um martelo pesado com ferramentas do repuxado para fazer impressões profundas no dorso. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 119).

Figura 3.76: emprega-se o lado plano do martelo com o cinzel para acentuar mais as marcas de transferência do desenho pelo lado frontal da peça. Imagem digitalizada do livro *Acabados decorativos en Joyería* (MCGRATH, 2007, p. 119).

A penca de balangandã ainda é fabricada, nos dias atuais, como objeto típico do Estado da Bahia, e em vários elementos que a compõe a ornamentação são feitos com esta técnica. No centro histórico da cidade do Salvador existem algumas oficinas de fabricação artesanal das penca de balangandãs. Os registros fotográficos das imagens a seguir foram realizados em uma destas oficinas, a de propriedade do Sr. Raimundo Maçaranduba, Figuras de 3.78 a 3.82.

Figura 3.77: Ferramentas de orixás do candomblé. Imagem digitalizada do catálogo *Negras Memórias, Memórias de Negros* (ARAUJO, 2003, p. 16).

Figura 3.78: As ferramentas básicas usadas no cinzelado são: um jogo de cinzéis de diversos tipos e martelo de cabo bem balanceado. Foto: Júlio Acevedo/2003.

Figura 3.79: São necessários vários tipos de cinzéis diferentes para se ter um trabalho satisfatório. Um cinzel de traço é usado para esboçar o desenho. Além do arredondado, do ligeiramente curvado, em forma de V, meio círculo, e assim por diante. A ponta não deve ser afiada e sim ligeiramente arredondada para que não corte o metal quando o cinzel for martelado. Foto: Júlio Acevedo/2003.

Figura 3.80: Recorta-se a chapa metálica em forma circular para, então se estampar a meia esfera. Soldam-se as duas partes, sendo que uma dessas partes possui uma abertura para possibilitar seu preenchimento de breu, e só depois serão cinzeladas.

Figura 3.81: O cinzel é segurado entre o dedo polegar e os outros três dedos, enquanto o dedo mínimo descansa no metal para firmar e apoiar a mão. Com golpes firmes e ritmados, o cinzel é martelado, imprimindo as marcas que formarão o desenho decorativo.

Figura 3.82: O resultado final dessa técnica é uma ornamentação de diferentes texturas e volumes.

Segue abaixo exemplo da técnica de cinzelado e repuxado em um dos componentes da penca, neste caso a romã, na jóia escrava (Figura 3.83).

3.4.4 Granulação

A granulação é um trabalho em metal que recebe este nome por juntar pequenas bolas ou minúsculos grãos em uma base. Normalmente essa base é uma lâmina de metal. Estes grãos se fundem em toda a superfície ou se amontoam em uma determinada área da peça, se alinhando linearmente

ou formando a silhueta de um desenho pré-definido. Este processo ocorre pela capacidade que os metais possuem de serem soldados e é influenciado pelas suas características metalúrgica, química, física e térmica. Soldagem por fusão é essencialmente um processo em que os objetos ou metais são unidos por um estado

Foto: Rodolpho Lindemann - Séc XIX

* Abotoadora em ouro decorada com granulado e filigrana. Foto da peça do Museu Carlos Costa Pinto. Julio Acevedo/2005.

Figura 3.83: Romã em ouro, elemento da penca de balangandãs. Foto da peça do acervo do Museu Carlos Costa Pinto. Julio Acevedo/2005.

de fusão das suas superfícies de contacto, ocorrendo uma interpenetração de átomos.

Os grãos são feitos ainda na fase de fundição do metal, quando este é vertido em água formando grânulos, ou colocando pequenas peças de ouro cortadas em um crisol com carvão, aquecido e girado de forma que o ouro forme pequenas esferas.

O processo de granulações do ouro é usado desde 3000 a.C. na região mediterrânea Oriental e no Egito, e foi

Figura 3.84: Abotoadura em ouro.

se prolongando até ser refinado especialmente pelos Etruscos. Os grânulos de ouro eram soldados aparentemente isolados através do uso de uma técnica de solda invisível ‘a olho nu’. Nos exemplos Etruscos, grânulos de ouro minúsculos (às vezes só 0.25 mm para 0.14 mm de diâmetro) eram borrifados na superfície, mais tarde, passam a ser utilizados grãos maiores. Essa técnica também era usada pelos gregos.

A mais recente técnica foi desenvolvida em Roma por F. Magi e V. Federici, e envolve a fabricação dos grânulos de ouro vertendo o metal fundido de certa altura sobre uma laje de pedra. Depois os grânulos formados são soldados ao objeto de metal através de uma resina que, sob a chama de um maçarico, adquirem propriedades adesivas.

O resultado da granulação na superfície de uma jóia escrava, em abotoaduras da bata da indumentária da baiana pode ser visto na Figura 3.84.

3.4.5 Filigrana

195

É um tipo de decoração empregada em peças de metal com o uso de fios bem finos, lisos e torcidos. O fio empregado é normalmente de ouro ou prata (às vezes de bronze no recente trabalho romano), e é usado para formar desenhos ao mesmo tempo delicados e com formas rebuscadas. É feito basicamente em quatro estilos: 1) o arame é aplicado em uma base de metal, sendo fixado à mesma por soldagem - este método foi muito utilizado pelos Bizantinos e Etruscos; 2) o arame não é aplicado em uma base de metal, se auto-estruturando, formando um desenho vazado; 3) uma combinação dos dois anteriores, unidades completas do arame não aplicado na base de metal com a filigrana aplicada na base de metal ou outras bases; 4) o quarto e último tipo é a filigrana associada a outros materiais, tais como: esmalte, ornato de esmalte preto ou resina, aplicados nos espaços entre um arame e outro.

O mais recente método é o encontrado nas jóias européias desde o século XV, e foi revitalizado na Inglaterra da era vitoriana, sendo usado especialmente em colares e anéis que

tinham em sua composição pedras preciosas cercadas por tal filigrana. É extremamente ampla a distribuição do processo de filigrana na produção joalheira, o que indica que esta técnica continua popular. A filigrana é uma tradição presente nas jóias portuguesas da região do Minho, como anteriormente apontado. Costa e Rodrigues de Freitas (1992, p. 14) descrevem a técnica:

Filigranação. – Consiste na utilização de fios repuxados numa série de arabescos em <<SS>> ou espiralados e na soldagem numa armação ou esqueleto, ou numa base plana ou abaulada. A filigranação tem formas infindáveis, tantas quantas a imaginação do artista deseje, e assemelha-se aos trabalhos executados pelas bordadeiras com agulha, peno e linhas.

Segue o passo a passo de um trabalho em filigrana sem base de metal. As imagens das figuras 3.85 a 3.90 foram digitalizadas do livro *Bijuteria/Jóias* (1988, p. 67-74).

Figura 3.85: Materiais e ferramentas.

Figura 3.86: dobragem do fio.

Figura 3.88: soldando os diversos elementos.

Figura 3.87: construindo os diversos elementos com os fios para posterior montagem.

Figura 3.89: preenchendo os espaços entre os arames com novos elementos em fio retorcido.

Figura 3.90: trabalho finalizado.

A peça da Figura 3.91 exemplifica a técnica de filigrana, onde os fios torcidos são diretamente aplicados na chapa através de solda. E na Figura 3.92, um exemplo de filigrana sem base de aplicação, ou seja vazado.

As diversas técnicas apresentadas para se trabalhar o ouro e transformá-lo em uma “joalheria da palavra”, onde a escrita mantém o difícil equilíbrio entre um desenvolvimento eloquente e uma profunda relação com o seu referente, explorando uma sintaxe, não como mero jogo, mas como meio de transmissão de significados reais (Waisman,1990, p. 105),

desnuda a alma dos materiais e a sua condição de mutáveis e mutantes, aumentando a capacidade de explorar, seja qual for, os valores que permanecem nos produtos advindos da sua matéria-prima constitutiva, neste caso: o ouro e seu referente, as jóias.

197

Figura 3.91: Conta em ouro ornada com círculos em filigrana. Foto da peça original do acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Júlio Acevedo/2003.

Considera-se que essas jóias são oriundas dos processos de hibridação tal como é conceituado por Nestor Canclini (2006, p.19): [...] *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* (grifos do autor).

Contrariando a tentativa histórica de invisibilizar o negro como projetista e executor da cultura material brasileira, afirma-se que o

primeiro exemplo de design de jóias no Brasil tem cor e sua cor é negra, seja no projeto, seja na produção, seja no uso.

Tem-se neste estudo a dimensão mestiça da sociedade brasileira permeada em tudo, seja macro, ou micro, essa miscigenação é inegável e, para não acreditar que admiti-lo seja uma adesão à democracia racial, compreende-se a mestiçagem, hibridismo,

Figura 3.92: Na filigrana da peça ao lado o fio retorcido é usado sem uma base de metal, formando um desenho vazado. Foto da peça original do acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Júlio Acevedo/2003.

multiculturalismo, sincretismo, tenha o nome que tenha, como mistura sim, mas sem significar igualdade. Ela é resultado de um processo brutal de escravidão (Gruzinski, 2004, p. 52) e como detalha Alípio de Sousa Filho,

198

Em tudo isso pode-se ver uma dimensão transgressiva que aproxima as mestiçagens daquilo que o sociólogo francês Michel Maffesoli chama de “potência subterrânea” da vida social. Aqui pensamos sobretudo em todas essas pequenas transgressões cotidianas que nascem das misturas, das substituições, das recriações que se pratica a todo instante na vida brasileira, animando o corpo social, estruturando-o e regenerando-o. Nesse sentido, as mestiçagens, para além das formas instituídas e legitimadas do social, asseguram a circulação dos sentimentos, das paixões, do sexo, asseguram diversas trocas anônimas, engendram diversos acordos secretos, sem que se possa classificá-los, prevê-los, controlá-los.

É essa argumentação que faz o design mestiço ser o design de resistência conceituado e analisado no próximo capítulo. Para apresentar mais exemplares da joalheria escrava baiana dos séculos XVIII e XIX, há as fichas de jóias por tipologia anexas a esta tese.

IV

CAPÍTULO IV

JOALHERIA ESCRAVA: DESIGN DE RESISTÊNCIA IMPERMEABILIDADES

4.1 DESIGN DE RESISTÊNCIA: CONSTRUINDO UM CONCEITO

203

O conceito *design de resistência* foi construído no âmbito desta tese com o objetivo de atender as características do objeto de estudo, a joalheria escrava baiana, que, como já foi visto no capítulo anterior, é mestiça. Entretanto, é, também, a objetificação de uma das várias formas de resistência escrava, as jóias usadas pelas mulheres negras nos séculos XVIII e XIX “eram seus sinais diacríticos, marcas de sua identidade. Vítimas de guerras e do tráfico em suas Áfricas, essas mulheres conseguiram fazer a travessia do Atlântico acompanhadas de uma bagagem cultural que serviria para reconstituir e dar sentido as suas vidas sob (e contra) a escravidão em solo baiano” (REIS, 2003, p. 214)^{IV-1}.

Tanto jóias quanto vestimentas são sinais exteriores da posição social dos indivíduos nos séculos XVIII e XIX, e hoje igualmente. São elementos simbólicos importantes que

1 ^{IV-} Reis em seu texto está se referindo aos escravos malês (Salvador-Bahia, século XIX). Onde se lê: essas mulheres, leia-se: os malês, no texto de João Reis.

evidenciam as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social (Bittencourt, 2005, p. 25). Foi dito, reiteradas vezes nesta pesquisa que as jóias são símbolo de riqueza, ostentação e poder e possuí-las estava reservado aos afortunados, ou seja, às elites de uma sociedade hierarquizada.

Por outro lado, as jóias são excelentes suportes indicativos de individualidade e coletividade, de valores morais e estéticos, da alma humana, de suas tradições, heranças e antepassados, rituais, crenças, prosperidade, compromisso, comportamento, desenvolvimento tecnológico, além de ser um objeto de adoração, contemplação e desejo (Santos, 2004, p.1) e destas maneiras, por isso, são utilizadas tanto pelas elites e quanto pelas classes populares, como nos exemplos de ornamentos que se verá mais adiante.

Primeiramente, precisa-se detalhar como a resistência ocorre, e para iniciar a discussão, concorda-se com Santos (2003, p. 24) citando Foucault, na compreensão de como se operam as relações de poder:

204

No célebre ensaio “Des Espaces Autres”, Foucault afirma que as ligações entre espaço, conhecimento, poder e política cultural devem ser vistas ao mesmo tempo como opressivas e possibilitadoras, compostas não somente pelos perigos autoritários, mas também pelas possibilidades para resistência. (grifos da autora).

É por perceber as possibilidades de resistência, de forma consciente ou inconsciente, que escravizados, minorias, excluídos, desclassificados, etc. encontram as brechas para reagir à força opressora. E, para isso, é também em Santos (idem, p. 28 e 29) que se tem a diferença entre estratégia e tática. A autora faz uso do pensamento de Michel Certeau para elucidar que a estratégia pressupõe um lócus de poder, diferenciado-a das táticas: “são práticas individuais e defensivas, cremos que podem ser pensadas como práticas de resistência, ainda que não desafiem diretamente a definição da situação política e econômica”. E é através desta distinção que se explica a possibilidade de existir as pequenas resistências escravas, àquelas que ocorrem

cotidianamente e onde se incluem o uso de jóias específicas pelas mulheres negras nos séculos XVIII e XIX. Como será visto, essas mulheres já empregavam a marginalidade, para o período talvez seja mais adequado dizer subalternidade, como espaço de resistência, de uma forma semelhante à explicada pela escritora norte-americana bell hooks^{IV-2}, uma mulher negra deste século (apud Santos, 2003, p. 25),

Entender a marginalidade como posição e lugar de resistência é crucial para oprimidos, explorados, povos colonizados. Se nós só vemos a margem como sinal, marcando nossa condição de dor e privação, então a falta de esperança e o desespero, um profundo nihilismo, penetram de modo destrutivo. Eu gostaria de dizer que essas margens foram tanto lugar de repressão, quanto lugares de resistências.

Ainda em relação às jóias serem suporte de ideologias irá se usar como exemplo uma peça muito comum na história da joalheria ocidental e muito usada desde o final do século XVIII e, praticamente, por todo o século XIX, na Europa e no Brasil. Trata-se do medalhão, uma peça que tem forma comumente redonda ou ovalada e que geralmente emoldura uma miniatura em porcelana pintada ou esculpida em pedra, ou ainda modelada em cerâmica e estampada no metal. Os medalhões possuem, normalmente, temas decorativos mitológicos ou religiosos, efígies representando personagens reais ou simbólicos, acompanhados de frases ou não. Eram usados por ambos os sexos de diversas maneiras: os homens usavam montados em uma placa de metal, como broche ou como pendente de corrente e decorando caixas de guardar rapé. As mulheres, da mesma forma que os homens, os usavam como pendentes presos a correntes, ou aplicados em pentes de cabelo e braceletes.

O medalhão e as medalhas são peças importantes da joalheria neoclássica, derivados das medalhas renascentistas, que, por sua vez, têm origem nas medalhas do período clássico grego, que parece ser a época mais remota da sua existência. Tinham uma função comemorativa e,

2 ^{IV} A autora deseja que seu nome seja escrito com iniciais minúsculas.

associadas às celebrações dos eventos esportivos, eram dadas como prêmios. Com os romanos, as medalhas passaram a ser produzidas para serem distribuídas pelo soberano àqueles que ele desejava homenagear. Este costume é retomado no início do século XVI, quando, no seu ressurgimento, essas peças possuíam texto e imagens e funcionavam como meio de disseminação de idéias.

Na sua versão neoclássica, os medalhões foram usados como veículo de propaganda com inúmeras finalidades de causas. Como exemplo, será visto o medalhão escravo (Figura 4.1) já mencionado no capítulo I, produzido em 1787 por Josiah Wedgwood, como uma contribuição sua à campanha para abolição do tráfico escravo. O medalhão foi adotado pelo comitê abolicionista inglês e funcionava como a peça central de sua propaganda. Ao analisá-lo em um primeiro momento, percebe-se que ele representa o sofrimento humano e foi desenhado para comunicar as preocupações humanitárias dos abolicionistas. Contudo, ao estudá-lo mais profundamente, vê-se com mais clareza que os abolicionistas ingleses, apesar de contrários à escravidão, eram adeptos da sociedade hierarquizada. Isto está indicado pela condição de súplica do escravo na imagem, demonstrando que será o senhor branco o seu libertador, provavelmente através de um ato do Parlamento, ou seja, a jóia representando o pensamento hegemônico, como é o esperado (Guyatt, 2000, p. 99).

A frase do medalhão: Eu não sou um homem e um irmão?

Dados da imagem: altura de 3cm, Gift of Sir A. W. Franks, museum number P&E MLA 1887, 3-7.I.683 (Pottery Catalogue I. 683), museum location room 1/7, Enlightenment: Trade and Discovery, case 1 (The Americas). Capturada em 21/08/2004. Disponível em: <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/print?OBJ9926>

Figura 4.1 – Medalhão Escravo de Wedgwood de 1787. Imagem disponível em: <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/print?OBJ9926>. Acesso em 21/08/2004.

Medalhões e medalhas, tal como na Inglaterra, foram muito cultivados na França, no período de Napoleão Bonaparte. Conforme dito no capítulo anterior, ele restabelece na história da joalheria ocidental o culto à personalidade, através de Jacques-Louis David, expoente da arte neoclássica, que foi o mais eficiente artista no que se classifica como arte a serviço do Estado. Ele, “imitando o exemplo dos gregos e romanos mandou cunhar medalhas (Figura 4.2) para comemorar os principais acontecimentos da era de Napoleão” (SCHWARCZ, 2008, p.106).

Figura 4.2 – Medalhas com o retrato de Napoleão Bonaparte. Imagens disponíveis em: <http://blackwatch.napoleonicmedals.org/Empire/Empire-index%20page.htm>. Acesso em 10/06/2009.

Em contrapartida, este tipo de jóia também foi utilizado como manifestação de posicionamento de resistência ao sistema de poder estabelecido, em um maravilhoso exemplo de como o feitiço vira-se contra o feiticeiro. Napoleão Bonaparte e outros assemelhados recebem o troco de sua estética personalista com a mesma moeda, ou melhor, com o mesmo medalhão, como relata Reis (2000, p. 248),

Em 1805, apenas um ano após a proclamação da independência haitiana por Jean-Jacques Dessalines, seu retrato decorava medalhões pendurados dos pescoços de milicianos negros no Rio de Janeiro, episódio que ganha maior significado se lembrarmos que Dessalines era também militar, o comandante-em-chefe das forças haitianas que derrotaram os exércitos de Napoleão enviados para recuperar a ilha e reintroduzir a escravidão. Já na Bahia escravocrata, em 1814, os escravos falavam abertamente nas ruas sobre os sucessos nas Antilhas francesas.

208

A independência da colônia francesa de São Domingos, Antilhas (a parte oeste passa a se chamar Haiti) foi um acontecimento de repercussão internacional, exemplo único de rebelião escrava considerada vitoriosa na história da humanidade, provocando um amplo impacto em toda a América latina. No Brasil, o episódio tanto foi utilizado para convencimento da necessidade de reformular a escravidão, visando sua extinção paulatina, quanto foi razão para exacerbar o controle e policiamento sobre a escravaria e hipotéticos abolicionistas, chegando-se ao ponto de o Ouvidor do Crime da Corte do Rio de Janeiro mandar “arrancar dos peitos de alguns cabras e crioulos forros, o retrato de Dessalines, imperador dos negros da ilha de São Domingos” (MOREL, 2004, p. 61). Na Figura 4.3, há uma tentativa de concepção do medalhão com o retrato de Jean-Jacques Dessalines.

Jean-Jacques Dessalines. Imagem disponível em: <http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/leaders/dessalines.htm>. Acesso em 10/06/2009.

Concepção do medalhão a partir do retrato de Jean-Jacques Dessalines

Figura 4.3 – Retrato de Jean-Jacques Dessalines e seu medalhão.

E mais uma vez recorre-se à pesquisadora Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2003, p. 31) quando ela faz uso da análise de Thesome Gabriel sobre a estética nômade no cinema negro independente, uma situação contemporânea que tem suas origens na diáspora africana, nos povos desterritorializados. Entende-se a citação de Gabriel (apud Santos, *idem*) aplicada à construção de uma estética própria pelas mulheres negras no período do Brasil colonial, trocando-se “o mundo industrializado” por “mundo” apenas. Também se constata na citação abaixo, a permanência da exclusão e, ao mesmo tempo, a capacidade de resistência da população negra, o que lhes dava ancoragem e inventividade durante o longo período de escravidão prossegue existindo na atualidade,

Assim como os nômades são sintetizadores das culturas circunvizinhas, os negros também o são. Eles vivem em um mundo industrializado, mas não pertence a ele; eles passam por ele. Ambos optam não por adotar, mas por adaptar. Eles incorporam alguns aspectos e não outros. Ambos parecem não ser governados pela idéia do lar físico, mas pelo lar místico e espiritual que eles alimentam no seu sistema de crenças e carregam nas suas culturas. Ambos são obcecados pela essência da liberdade.

Ao longo deste capítulo ver-se-á em inúmeras situações como a jóia escrava se expressa enquanto design de resistência.

4.2 JÓIAS DE CRIOULAS: QUESTÕES DE GÊNERO E RAÇA

Para se descobrir de que maneira as relações de poder se manifestam no mundo material, conseqüentemente, para compreender o fenômeno joalheria escrava, um objeto de uso exclusivo das mulheres negras ou mestiças, se impõe o estudo do seu contexto social, principalmente no que se refere à utilização das diferenças biológicas, de sexo e raça, para justificar a naturalização das diferenças sociais. Explicando mais claramente, foi o artefato e a quem ele se destinava que exigiu a incorporação das categorias de análise

gênero e raça e isso sucede devido às características do mundo material identificadas por Radley (1990, p. 58 apud MENESES, 1998, p.2),

Porque o mundo material resiste, porque ele pode preservar suas marcas, ele pode servir como um monumento para seus esforços e ideais; e ainda por esta mesma razão, artefatos sobrevivem de maneira involuntária em relação aos seus produtores e proprietários, para tornarem-se evidência em que outras interpretações do passado podem ser reconstruídas. Esta propriedade das coisas – compartilhada em algum grau com os textos escritos – tem dado a alguns artefatos um lugar especial como símbolos do passado. Culturas diferem quanto ao grau em que artefatos são usados deste modo.

Além disso, se observou que os poucos estudos realizados a respeito da joalheria escrava baiana não davam conta de inúmeras indagações, especialmente àquelas que desejam contemplar a voz e a visão da usuária destas jóias, pois, as mulheres ainda são os silêncios da história, “[...] este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento” (PERROT, 2005, p. 9, grifos da autora).

Compreender estes artefatos no seu inter-relacionamento com as questões de gênero e raça não está só vinculado à sua destinação à mulher negra, mas se deve principalmente ao fato de tanto a dominação racista quanto a de gênero possuírem muito mais do que algo em comum, como explica Elisa Larkin Nascimento (2003, p.30),

A essência da dominação racista tem um terreno amplo em comum com a de gênero, cuja origem reside no mesmo fenômeno histórico. Por isso, julgo inseparáveis esses dois campos de polarização social, ambos os focos de grande controvérsia, discussão e mudança no acontecer humano destes tempos.

O conceito de raça adotado nas análises deste trabalho é o mesmo apontado por Osmundo Pinho (2002, p. 416) na sua resenha sobre o livro do cientista político afro-americano Hanchard^{IV-3},

3 ^{IV-} HANCHARD, Michael. *Orfeu e Poder*. Movimento Negro no Rio e São Paulo. Rio de Janeiro: EdUERJ/UCAM-Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

O termo “raça” refere-se, neste livro, ao uso de diferenças fenóticas como símbolos de distinção social. Significados raciais são, nesse sentido, culturalmente e não biologicamente construídos, distinguindo-se, a partir da inserção nestas categorias, lugares sociais dominantes e dominados. “Raça” é, assim, síntese de diferenças fenóticas, mas também de status, de classe, de diferenças, em suma, políticas. De modo que podemos dizer que relações de raça são relações de poder (grifos do autor).

Tal como explicado para o conceito de raça, as diferenças de gênero são aqui entendidas como uma dominação masculina em relação à mulher, uma construção de mulher na sociedade patriarcal ocidental (Nascimento, 2003, p.65).

Deve-se elucidar que os conceitos de gênero e raça não estavam cunhados no período apontado como o de origem e uso das jóias estudadas (séculos XVIII e XIX), nem a questão de gênero enquanto uma categoria útil à história e esclarecedora sobre a “[...] história das mulheres, mas também a dos homens, das relações entre homens e mulheres, dos homens entre si e igualmente das mulheres entre si, além de propiciar um campo fértil de análise das desigualdades e das hierarquias sociais” (TORRÃO Fº, 2005, p.129).

211

Gênero é uma incorporação recente, que foi concebida como contraposição ao determinismo biológico nas relações entre sexos, passando a ser encarada como de caráter essencialmente social. Já o termo raça passa a existir a partir da segunda metade dos oitocentos, possuindo certa contemporaneidade com o objeto de estudo desta tese. Por conseguinte, as categorias de análise gênero e raça são resultados de uma historiografia interessada na história daqueles que possuem inúmeras denominações: oprimidos, excluídos, marginalizados, subalternos, desclassificados, etc..

A explicação da antropóloga Maria de Lourdes Siqueira (2000, p. 3) sobre o racismo, contempla também a discriminação de gênero, por se considerar ambos a serviço das ideologias de dominação e exclusão,

[...] uma resposta engendrada a serviço das modernas ideologias de dominação e exclusão, no interior do sistema capitalista de produção e seus desdobramentos, todas em continuidade aos caminhos historicamente reconhecidos, desde as leis abolicionistas, à forma como se realizou o processo de Abolição da escravidão nas Américas, o colonialismo, escravismo, monarquia, república, economia exportadora, acentuando-se as dimensões constituintes de um mesmo propósito: excluir como agentes do processo de construção do sistema produtivo e sistema político, segmentos da sociedade, historicamente considerados periféricos a esse processo e a essa sociedade, gerada e desenvolvida no bojo das contradições.

Pelo que foi colocado, observa-se que o fato de serem conceitos criados *a posteriori* do fenômeno pesquisado, não quer dizer que não existissem no Brasil colônia as desigualdades políticas, sociais e econômicas com base nas diferenças de sexo/raça. Conseqüentemente, torna-se fundamental a incorporação dessa abordagem à análise das jóias, já que são materiais tangíveis e, por isso, fornecem a possibilidade de uma averiguação concreta da existência do passado, formando uma interconexão entre o dantes e o agora.

212 Em virtude de se estar investigando adornos de corpo na perspectiva das relações de gênero e “raça”, que são tidas como relações de poder, então, estabelece-se nessa situação, de modo quase inevitável, o seu vínculo com o conceito foucaultiano de bio-poder. Em razão de se considerar os ornamentos colocados sobre o corpo (aparência) como uma das formas e dos múltiplos procedimentos do exercício do bio-poder, portanto, recorre-se ao próprio Michel Foucault (1988, p. 132 e 133) para lho definir:

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como *instituições* de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de bio-política, inventados no século XVIII como *técnicas* de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças

que estão em ação em tais processos e o sustentam; operaram também como fatores de segregação e hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia; o ajustamento da acumulação dos homens à do capital, a articulação do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro, foram, em parte tornados possíveis pelo exercício do bio-poder com suas formas e procedimentos múltiplos. O investimento sobre o corpo vivo, sua valorização e a gestão distributiva de suas forças foram indispensáveis naquele momento (grifos do autor).

Vale ressaltar a necessidade de se atentar para o fato de que o bio-poder é, tal como gênero e raça, um construto contemporâneo para, também, entender o passado. Apesar da indicação dos séculos XVII e XVIII como o período de aparecimento das técnicas essencialmente centradas no corpo (Foucault, 1999, p.288), o autor supracitado se referia à Europa. No período e no local desta pesquisa (Século XIX/Brasil) identifica-se, ainda, uma situação de transição entre o poder soberano^{IV-4} e o bio-poder, porque o capitalismo não se disseminou no mundo de maneira uniforme. Nanci Sanches (2007, p. 80) caracteriza o século XIX, Bahia-Brasil, da seguinte forma:

213

O século XIX é cheio de diferentes nuances sociais, e se caracteriza pela preservação da mentalidade patriarcal que, paradoxalmente, teve que conviver com os novos padrões burgueses presentes, principalmente, no discurso da elite proprietária de terras e escravos.

Visto isto, faz-se necessário ampliar a discussão em relação à natureza dos ornamentos usados no corpo, inclusive jóias, como matéria da aparência enquanto uma “dimensão da experiência social que mediatiza a apreensão das representações construídas” (SANT’ANNA, 2007, p. 18). Isso em razão do que os trajes conotam, como pondera Jocélio Teles dos Santos (1997, p. 146),

Afinal, é de se notar, como faz Braunstein (1990:566), que o traje vai além do tecido e ornamento, estendendo-se ao comportamento, determinando-o e evidenciando-o, marcando as etapas da vida, contribuindo para a construção da personalidade e distanciamento dos sexos, das classes, dos grupos étnicos, de status, de idade, etc.

4 ^{IV}- Segundo Foucault (1988, p.131): “A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida”.

Na Salvador do século XIX havia elementos vestimentares constitutivos da ordem social dominante, isto é, a oficial, que era composta de padrões rígidos para ambos os sexos. “Esta ordem abrangeria a gestão das aparências (sexuadas), a normatização do corpo (através da roupa, ou da ornamentação corporal e da cosmética de uma forma geral) e a regulação da sua visibilidade (nos espaços público e privado)” (SANTOS, *idem*).

Pelo dito, a questão a ser feita não é mais: “o que é que a baiana tem?”, nem tampouco: “por que a baiana tem?” O foco está no que se considera a questão das questões: o que as jóias usadas pelas mulheres escravas baianas revelam?

4.2.1 ENTRE AS MULHERES NEGRAS: AS RELAÇÕES INTRA-GÊNERO, INTRA-RAÇA E AS JÓIAS

214

Não existe objeto sem usuário, portanto, é fundamental a investigação sobre as mulheres utentes das supracitadas jóias, tais como: suas origens, as heranças trazidas da África, o processo de reconstrução de suas identidades, etc.. Para não se incorrer no velho erro de considerar este continente como possuidor de uma única cultura, único povo, é claro, que existiram e ainda existem: Áfricas. Segundo vários autores, a maioria dos escravos baianos, no século XIX, eram nagôs, como se confere em Carlo Eugenio Soares (1994, p. 46),

Pelo famoso dicionário de Luís da Câmara Cascudo, novos indícios se apresentam. O verbete nagô identifica ‘todo negro da costa dos escravos que falava ou entendia ioruba’, ou seja, as atuais regiões de Benin e Nigéria. No Brasil se concentram na Bahia, mas também foram trazidos para o Rio, sendo portadores de uma vigorosa identidade cultural, hoje sinônimo de africano (grifo nosso).

Verger (1992, p. 98) afirma o mesmo, só que denomina os nagôs como iorubas, ou como nagô-iorubas. Outros autores também utilizam uma ou outra denominação, ou então as duas associadas,

O segundo sistema de tráfico negreiro fora organizando por e em proveito dos negociantes fixados na Bahia e em Recife que tinham estabelecido relações diretas (tabaco por escravos) entre os seus portos e os da Costa dos Escravos, os quais lhes forneciam cativos iorubas em grande número (idem).

Hoje, a averiguação das origens dos homens e mulheres, que foram capturados na África e trazidos à força para o Brasil, possui argumentos mais que históricos, os suportes são de estudos genéticos. Os geneticistas Sérgio Danilo Pena e Maria Cátira Bortolin, comparando o padrão de alterações genéticas compartilhado por africanos e brasileiros, confirmaram as informações históricas que indicam terem sido três as regiões da África – a Oeste, a Centro-Oeste e a Sudeste – que mais exportaram mão-de-obra africana para o Brasil. Segundo Ricardo Zorzetto (2007, p. 37), o que surpreende é o aumento significativo de indivíduos trazidos da região denominada sudanesa^{IV-5}:

A novidade é o envolvimento maior no tráfico negreiro da África Ocidental, também conhecida como Costa Oeste, região de onde vieram povos como os iorubás, os jejes e os malês, que exerceram forte influência social e cultural no Nordeste brasileiro, em especial na Bahia.

215

Os números anteriores de participação das regiões eram: 10% da Oeste, 17% da Sudeste e de 73% da Centro-oeste, de um total de mais de 5 milhões de africanos que aqui chegaram, segundo Herbert Klein, da Universidade de Colúmbia, e David Eltis, da Universidade Emory, cujos estudos já se encontram em revisão devido aos achados dos geneticistas:

E, nesse ponto, os trabalhos de Pena e Maria Cátira podem colaborar para esse reexame histórico. A análise do material genético compartilhado por brasileiros e africanos revelou que a proporção de escravos oriundos do Oeste da África – entre Senegal e Nigéria – pode ter sido de duas a quatro vezes maior que o contabilizado até o momento, bem mais próximo dos números exportados por Angola (idem, p. 38).

E mais, pelo menos em termos biológicos e no caso brasileiro, não faz o menor sentido

5 ^{IV} Do século XVI ao século XIX, o tráfico transatlântico trouxe em cativeiro para o Brasil quatro a cinco milhões de falantes africanos originários de duas regiões da África subsaariana: a região banto, situada ao longo da extensão sul da linha do equador, e a região oeste africana ou “sudanesa”, que abrange territórios que vão do Senegal à Nigéria (CASTRO, Yeda Pessoa de. *A influência das línguas africanas no português brasileiro*. Disponível em: <http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>. Acesso em 10/06/2009.

falar em “raças”, tendo-se a expectativa destas conclusões auxiliarem na eliminação das desigualdades sociais, econômicas e políticas supostamente fundadas neste parâmetro, devido ao que foi levantado por Zorzetto (idem, p.41) junto aos geneticistas:

Com base nesses resultados obtidos em dez anos de investigação das características genéticas do brasileiro, Pena e Maria Cátira não têm dúvida em afirmar que, ao menos no caso brasileiro, não faz o menor sentido falar em raças, uma vez que a cor da pele, determinada por apenas 6 dos quase 30 mil genes humanos, não permite saber quem foram os ancestrais de uma pessoa.

Na Figura 4.4 há mapas que apresentam a atual divisão territorial do continente africano, a distribuição espacial dos povos de línguas banto e iorubá e as principais rotas do tráfico de escravos, dados que auxiliam na melhor compreensão das explicações supracitadas.

Em relação ao contingente feminino, mais especificamente, existe um estudo de título *Mulheres escravas, identidades africanas*, da historiadora Silvia Hunold Lara (2000),^{IV-6} que analisa as ilustrações elaboradas por Carlos Julião ao final do século XVIII^{IV-7} e as gravuras elaboradas por Johann Moritz Rugendas na segunda década do século XIX^{IV-8}, disponíveis na Figura 4.5, concluindo o seguinte:

As imagens estampadas por Julião mostram um “padrão” caracterizador das “escravas do Rio de Janeiro”, que as diferenciam das “escravas da Bahia”, e que podemos encontrar em outras imagens posteriores, como no caso das feitas por Rugendas (grifos da autora).

Debret (apud VERGER, 1992, p. 103 e 104) também descreve a maneira particular que as negras da Bahia se vestiam,

...com as perturbações políticas ocorridas na Bahia, em 1822, verificou-se uma muito grande imigração de trãnsfugas e, desde então, as negras da Bahia

6 ^{IV}- Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>. Acessado em 15 de fevereiro de 2008.

7 ^{IV}- Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro. Guardado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, este conjunto constitui um dos raros documentos iconográficos sobre escravos e libertos na América portuguesa setecentista. Homens e mulheres de pele bem escura aparecem em 21 das pranchas: 10 representam situações de trabalho individual ou coletivo, 6 referem-se a ocasiões festivas, 4 contêm figuras isoladas destacando a indumentária, e finalmente, uma traz uma cena em que dois feitores revistam um escravo garimpeiro. LARA, Silvia Hunold. Disponível em <http://www.desafio.ufba.br/gt6-005.html>. Acessado 15/02/2008.

8 ^{IV}- As imagens aqui atribuídas a Rugendas pertencem ao conjunto de cem litografias com base em desenhos brasileiros de Rugendas publicadas no volume *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (edição bilingüe francês-alemão, 1827/1 835).

Mapa da África. Imagem disponível em: <http://www.webbusca.com.br/atlas/afri-ca/>. Acesso em 10/06/2009.

Principais rotas do tráfico de escravos. Imagem disponível em: <http://navionegreiro.arteblog.com.br/image/1195855879.jpg/>. Acesso em 10/06/2009.

Mapa de localização na África dos falantes banto e iorubá. Imagem digitalizada do Jornal A Tarde. Salvador: 18/09/2005

Figura 4.4 – Mapas com várias informações sobre a África e o tráfico de escravos.

encontram-se misturadas com as vendedoras das ruas. Elas distinguem-se pela sua “toilette” e a sua inteligência; umas vendem tecido de musselina e xales outras menos comerciantes, oferecem como novidade doçarias importadas da Bahia, que tem grande êxito... As negras da Bahia reconhecem-se facilmente pelos seus turbantes e pela largura exagerada dos seus lenços de seda; quanto ao demais vestuário, ele é composto por uma blusa de musselina bordada, sobre a qual elas colocam uma baeta cujas riscas caracterizam o fabrico da Bahia. O valor da blusa e a quantidade das jóias em ouro são os principais objetos da sua coqueteria (grifos do autor).

Com isso, se pode afirmar que as usuárias destas jóias eram, em sua maioria, de origem nagô-ioruba. Essas mulheres traziam consigo heranças da sociedade iorubana em que viviam na África, tais como: integravam uma organização familiar polígama, que lhe proporcionava maior liberdade do que em uniões monógamas; na família do esposo, eram consideradas progenitoras de filhos para perpetuar a linhagem familiar do marido, não sendo totalmente integradas ao

Mulher negra
Carlos Julião. Séc. XVIII

Negra e Negro da Bahia
Rugendas. Séc XIX

Mulher negra
Carlos Julião. Séc. XVIII

Negras do Rio de Janeiro
Rugendas. Séc XIX

Figura 4.5 – Mulheres negras em aquarelas de Carlos Julião e gravuras de Rugendas. Imagens capturadas do artigo *Mulheres escravas, identidades africanas* (LARA, 2000, web).

núcleo familiar do esposo, situação que lhes conferia uma relativa independência; ao casarem não tinham obrigação de praticar o culto da família dos esposos, continuavam vinculadas à religião de suas famílias; não podiam manter relações sexuais com o marido durante a gravidez e mais o período de desmame da criança, o que justificava a admissão de co-esposas; o grupo de esposas vinculadas a um marido, geralmente quatro, constituía um grupo solidário, que não hesitava em explorar a generosidade do esposo, na obtenção de presentes caros como: jóias, tecidos e enfeites, e este se via obrigado a presentear todas para evitar ciúmes; também circulavam livremente e faziam os mercados das cidades vizinhas e outras mais afastadas; sendo boas comerciantes se tornam mais ricas que seus maridos e às vezes amealham fortunas consideráveis (Verger, 1992, p. 99-100).

Apesar de no século de XIX a cidade do Salvador contar com uma quantidade semelhante de homens e mulheres escravas, anteriormente o gênero masculino era majoritário, proporcionando às mulheres experienciar a poliginia inversa: elas possuíam, ou lhes era imposto, vários homens. Esta situação terminava por determinar uma responsabilidade exclusiva sobre os filhos, preservando, nessa nova forma, a independência que possuíam nas sociedades da África.

Dentre as heranças africanas supracitadas, merece destaque a atividade de mercancia que, devido a inúmeras razões, gerou o predomínio das mulheres negras no setor de serviços urbanos^{IV-9} e no pequeno comércio ambulante, colocadas no sistema de ganho por seus senhores na condição de escravas e por conta própria se livres ou libertas. Este era “um traço comum às regiões da África exportadoras de escravos e aos aglomerados das sociedades escravocratas do sul dos Estados Unidos, do Haiti, da Jamaica, das Antilhas em geral, assim como das cidades brasileiras” (DIAS, 1985, p.91).

9 ^{IV} Segundo Dias (1985, p. 91), esse predomínio decorria provavelmente do baixo valor relativo das escravas mulheres, quando comparadas aos homens, e da maior demanda de escravos homens para setores economicamente mais estratégicos, propriamente produtivos, de monocultura rural exportadora.

A historiadora Cecília Soares (2007, p. 38), em seu livro *Mulher negra na Bahia no século XIX*, identifica em uma tabela, reproduzida na Figura 4.6, as ocupações das escravas no século XIX. Duas destas atividades possuem uma relação mais direta com as jóias, a de ganhadeira e a de fazer conta de ouro na prensa.

O sistema de ganho era um acordo entre os escravos ou escravas e seus senhores. No ganho de rua, em tempo parcial ou integral, as escravas deviam entregar ao senhor uma parte previamente acertada entre ambos do dinheiro que recebiam por dia ou por semana. Na cidade também se permitia que escravos domésticos saíssem à noite ou nos domingos e feriados para trabalhar neste sistema, como mascates ou prostitutas (Nishida, 1993, p. 235 e 236).

As atividades femininas, diferentes das masculinas, eram, geralmente, a venda de miudezas e alimentos, contribuindo de maneira indispensável à distribuição de bens essenciais à vida urbana. Também participavam desse sistema mulheres negras livres e libertas que, pagando ao senhor ou a senhora o acordado, podiam guardar para si as sobras, as quais eram economizadas até juntar uma determinada quantia para a compra de sua alforria ou ainda gastar conforme seus desejos e necessidades. A moradia podia continuar ou não sob o teto de seus senhores.

Herança iorubana que assim acontece na Cidade da Bahia^{IV-10}, apresentada por Gerlaine Martini (2007, p. 14) na sua tese de doutorado em antropologia sobre Baianas do Acarajé,

Ocupações escravas: Salvador 1811-1888

Ocupação	Número	Ocupação
Doméstica	969	27,2
Costureira	376	10,6
Ganhadeira	367	10,3
Lavadeira	238	6,7
Cozinheira	150	4,2
Serviço de roça	113	3,2
Rendeira	61	1,7
Engomadeira	58	1,6
Vendedora	35	1,0
Bordadeira	20	0,6
Serviço de tirar pedra	15	0,4
Docceira	06	0,2
De fazer conta de ouro na prensa	04	0,1
Charuteira	02	0,5
Sem especificação	1146	32,6
Total	3560	100%

Fonte: Andrade. *A Mão de Obra Escrava em Salvador: 1808-1888*.

Figura 4.6 – Ocupações das escravas no século XIX. Imagem digitalizada do livro *Mulher negra na Bahia no século XIX* (SOARES, 2007, p. 38).

10 ^{IV}- Conforme Reis (2003, p.19), Salvador no século XIX era mais conhecida como Cidade da Bahia.

Mais tarde, essa característica iorubana vai se destacar dentre os costumes soteropolitanos, quando este povo for transportado, em grande número para a capital a partir do século XVIII. No entanto os dados demonstram uma atividade feminina muito mais anterior, demonstrando que, às antigas formas de venda pela rua, decerto empreendidas por mulheres de regiões africanas mais ao sul do continente, foram agregadas maneiras mais recentes e iorubanas do pregão. Essas formas mais antigas também possuíam um forte aspecto luso-africano centro-ocidental, pois foram criadas a partir das adaptações culturais realizadas entre Portugal e as regiões de Congo e Angola desde o século XV. O próprio tabuleiro era um instrumento de trabalho usado por vendedoras nas ruas de Portugal, naquele período, como pode ser observado em detalhes de monumentos históricos em azulejo, dos quais a atividade representada está atestada por documentos portugueses do século XV.

Existiam características desejáveis para exercer o trabalho de ganhadeira, uma delas era ser ladina, o que significava ter vivacidade de espírito, astúcia, além de exigir um bom domínio do idioma português e saber as práticas de comercialização. Essas mulheres terminaram por demonstrar uma grande capacidade de acumular riqueza proveniente do trabalho de ganho, o que pode ser confirmado, também, nas investigações sobre alforria de Mikeo Nishida (1993, p. 250): “Os senhores negociavam com os cativos o preço da alforria, cientes de que as mulheres africanas eram capazes de pagar mais do que seu preço como mercadoria, dada a excelência de muitas delas como empreendedoras bem-sucedidas”.

221

A relação da joalheria escrava baiana com o mundo das libertas africanas, ex-escravas de ganho geralmente, e o papel fundamental que tiveram na constituição do candomblé, pode ser comprovada nas investigações do historiador João Reis em sua mais recente publicação *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX* (2008), cujos pertences foram listados em um inquérito policial “por ter sido denunciado pessoalmente ao chefe de polícia por um funcionário da Alfândega, que o acusou de receber por suas adivinhações e “feitiçarias” objetos roubados por escravos a seus senhores” (REIS, 2008, p. 15; grifos do autor). As jóias arroladas no Auto de busca e achada, que o pesquisador considera provável pertencer a Delfina, esposa de Domingos e a outras pretas ganhadeiras que circulavam ou moravam na casa de propriedade do sacerdote, são:

Um Rosário de ouro com um crucifixo igualmente d'ouro, contendo oitenta e nove contas grandes. Seis voltas de colar de ouro com sua cruz de dito. Um par de botões de ouro para punho, dois pares de argolas um de prata dourada, e outro d'ouro. Uma volta com dezenove corais e treze contas d'ouro, outra volta com oitenta e cinco corais e vinte e duas contas d'ouro. Uma vara de corrente de prata, regular, quatro anéis de prata, uma argola de prata para enfiar chaves, dois anéis d'ouro quebrados, um castão também de prata, e duas pequenas figas e coral (idem, p. 111 e 112).

Um traço comum às mulheres negras livres, libertas e escravas ganhadeiras era a posse dessas jóias. Elas saíam para labuta faustosamente embrincadas e os motivos dessa peculiaridade são explicados também por Reis (idem, p. 113),

Aqueles adornos, cujo uso pelas negras chegou a ser proibido no período colonial, indicavam prosperidade, clientela numerosa e, portanto, sinal de que a ganhadeira vendia produtos de boa qualidade. Mas, além de adornos, jóias podiam servir como amuletos - o balangandã, e sobretudo as duas pequenas figas encontradas^{IV-11}, o confirmam – e método de poupança quiçá considerado mais seguro do que moeda corrente.

222

Reunir em jóias o valor necessário para a própria alforria era, quiçá, um modelo de juntas de alforria feminino. Essas juntas, certamente se inspiravam na *esusu*, uma instituição de crédito inventada pelos iorubas, um costume da África pré-colonial. Tratava-se de um sistema rotativo de crédito usado pelos nagôs para acumular fundos e fazer frente às despesas. No Brasil, os nagôs chamavam o *esusu* de caixinha^{IV-12} e utilizavam o mesmo sistema rotativo, com cada membro do grupo depositando um valor igual, que depois era usado na compra das alforrias. “À semelhança dos cantos de trabalho^{IV-13}, as juntas constituíam organizações predominantemente, quando não exclusivamente masculinas” (Idem, p. 207).

11 ^{IV} Reis (idem) refere-se às jóias encontradas na casa de Domingos Sodré.

12 ^{IV} “Geralmente, as caixinhas reúnem um determinado número de pessoas que têm o compromisso de uma vez por mês doar um valor pré-estabelecido. Também uma vez por mês, todo o dinheiro arrecadado é entregue a um dos membros da caixinha, que assim consegue juntar dinheiro mais depressa para pagar uma dívida ou adquirir algum bem de consumo”. Matéria jornalística sem identificação do autor. Disponível em: <http://www.correiobahia.com.br/2003/06/17/noticia.asp?link=not000077420.xml>. Acesso em 14/06/2004.

13 ^{IV} “Para sobreviver no ganho, os negros cativos ou livres se organizavam nos cantos de trabalho, uma espécie de empreiteira. Embora alguns atuassem sozinhos, mediante autorização do senhor e licença prévia da Câmara Municipal, a maioria preferia agir em grupo, pois assim competiam melhor no mercado. Entre as profissões exercidas, a de carregador era a mais comum e necessária”. Matéria jornalística sem identificação do autor. Disponível em: <http://www.correiobahia.com.br/2003/06/17/noticia.asp?link=not000077420.xml>. Acesso em 14/06/2004.

Um exemplo significativo e demonstrativo de posse de quantidades expressivas de jóias por vendeiras é a história de uma preta forra de nome Delindra Maria de Pinho, que demandou judicialmente a posse de uns “corazes”^{IV-14} engranzados em ouro, supostamente furtados por um homem livre e sua mulher. O local do episódio é o Estado de Pernambuco da primeira metade do século XIX. O roubo ocorreu em uma parada para descanso do condutor contratado por Delindra para levar seu baú de pertences de Recife para Olinda, onde participaria de um batizado. Foram levados o cavalo e o baú, durante o cochilo do condutor e depois foram encontrados o cavalo e o baú, este, porém, vazio no sítio de Belchior José dos Reis, que será acusado judicialmente pela forra. O historiador Maciel Henrique Silva, que investiga o fato (2005, p. 223), relaciona todos os bens que estavam no mencionado baú,

O conteúdo do balaio estava avaliado na considerável quantia de 232\$340 réis, e constava de inúmeras peças de roupa de seda e objetos de ouro. A longa relação dos bens, posta à folha 6 do processo, arrolava os dezenove itens seguintes: doze corais com 12 oitavas de ouro, oito varas de cordas de ouro com 3 oitavas, quatro voltas de contas do Rio de Janeiro com 4 oitavas de ouro, uma volta de cordas de ouro de bentinhos com 6 oitavas, um par de brincos de diamantes, um relicário de ouro com 8 oitavas, um cordão do mesmo relicário com 13 oitavas, um rosário de ouro com 17 oitavas de ouro, um anel de topázio, um anel de feguinha (sic) com 1^{1/3} oitava de ouro, um sulutário (sic) com meia oitava de ouro, uma saia com 10^{1/2} Es. de sarja de seda, duas Es. de pano fino de lumirte (sic), duas saias brancas de lavarinto, cinco cabeções de cassa, um bauzinho de tartaruga, dois lenços, uma saia de barra, e, por fim, 9 mil réis em dinheiro (grifos do autor).

223

Existiram fatos, neste acontecimento, reveladores. Um deles é a grande necessidade de cunho moral das ex-escravas em provar que, apesar da sua condição anterior, eram honestas e honradas. Porém, o mais instigante neste ocorrido é o desejo de Delindra de recuperar, especificamente, uns corais encastoados em ouro, que encabeçavam a lista e tinham o valor de 16\$800 réis. Tendo em vista que foram roubadas outras jóias de maior valor monetário como: o par de brincos de diamantes que valia 28\$000 réis, e o relicário e seu cordão que valiam juntos

14 ^{IV} Como se escrevia “corais”, no plural, no século XIX.

37\$000 réis, o que representava a peça para essa mulher? A despeito de Delindra ter lutado judicialmente para recuperar seus pertences, não obteve ganho de causa, afinal o que podia uma preta forra contra um homem livre proprietário de um sítio no Brasil oitocentista? O que se pode especular é que as mulheres negras brasileiras, que estão marcadamente vinculadas à escravidão, “constituem uma identidade peculiar e diversa do que se costuma chamar genericamente de ‘identidade feminina’” (SILVA, 2005, p. 239; grifos do autor). Na Figura 4.7, há “corazes” engrazados em ouro que talvez se assemelhem aos da protagonista.

Figura 4.7 – Corais engrazados em ouro formando colar – Século XIX. Júlio Acevedo – 2005. Foto da peça do acervo de jóias escravas do Museu Carlos Costa Pinto.

Já na Figura 4.8 há mulheres negras exercendo suas atividades de ganho, que pressupunham a liberdade de circulação e uma permanência demorada nas ruas, possibilitando a construção de um universo próprio, que “dependeu das oportunidades oferecidas pelo mercado, do interesse do senhor e, sobretudo, da ousadia em lançar-se nas incertezas da vida quotidiana de uma sociedade escravista e discriminadora, e aí conquistar algum espaço” (SOARES, 2007, p.81).

Quanto à atividade de fazer conta de ouro na prensa, se já era diminuta no século XIX, hoje é inexistente. Como já mencionado no capítulo III, esta é uma tradição portuguesa e lá está preservada como uma ocupação masculina. Na Figura 4.9, há um equipamento contemporâneo de fazer semi-esferas que serão soldadas para tornarem-se contas, bem como as outras etapas do

1- Vendedora no mercado. Marc Ferrez - 1875. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 142).

2- Duas negras posando em estúdio. Alberto Henschel - 1870. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 175).

3- Negra vendedora com guarda-sol. Alberto Henschel - 1870. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 191).

4- Ganhadeiras. Rodolpho Lindemann - Séc. XIX. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 213).

Figura 4.8 – Ganhadeiras.

processo até a sua constituição final de colar, intensamente usado pelas mulheres negras. Aqui no Brasil mantêm-se a tradição do uso das contas em materiais mais baratos do que o ouro, tais como: prata, metais não-preciosos, pedras, inclusive o coral, vidro e mais comumente em plástico.

As contas possuem profunda importância para as mulheres negras, até mesmo nas situações em que elas pretendem, o mais fortemente possível, se aproximar dos padrões brancos de vestir. Na Figura 4.10, a retratada está vestida à moda das senhoras brancas e livra-se de quase tudo que faça referência a sua condição anterior, exceto os colares de contas de ouro, talvez pelo forte vínculo identitário com as suas origens africanas. Existe uma dissertação de mestrado de título *Modos de negra e modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da negra na arte do século XIX*, da autoria de Renata Bitencourt (2005, p. 9), cujo foco da investigação é esse retrato da Figura 4.10. É a autora que descreve a obra,

Primeiro corta-se a chapa de metal em círculos, introduzindo a tira de metal pela abertura da base e depois pressiona-se o punção para fazer o corte, possibilitando cortar vários discos de metal de forma rápida e precisa (Codina, 2002, p. 67)

Depois de cortados, embutem-se os círculos de metal em uma matriz de estampagem, conformando-os em semi-esferas (Codina, 2002, p. 67)

Processo de soldagem das semi-esferas de metal para tornarem-se contas (Costa e Rodrigues de Freitas, 1992, p. 254)

Enfiando as contas para compor o colar (Costa e Rodrigues de Freitas, 1992, p. 254)

Colar de contas de ouro com pendente em cruz de ouro (Fotografia do acervo do Museu do Traje, 2003, Júlio Acevedo)

Figura 4.9 – Processo de fabricação de contas de ouro e do colar de contas.

O retrato “Baiana” é um óleo sobre tela de autoria não identificada. Apresenta a imagem de uma mulher negra, de identidade desconhecida, adornada com belas jóias, misturando elementos de estilo comum aos hábitos das mulheres brancas da época, e uma profusão de colares de ouro usualmente utilizados por mulheres negras. (grifo da autora).

Até mesmo a Igreja Católica era complacente com o uso das contas, como está colocado nos dizeres de Padre Antonio Vieira, século XVII, citado por Marco Aurélio Luz (2003, p. 346 e 347) quando relata sobre as irmandades negras aqui no Brasil e diz que Antonio Vieira foi um dos incentivadores da aproximação dos negros com a Igreja, autorizando-os a usarem colares de contas em homenagem ao rosário,

Figura 4.10: Baiana. Século XIX. Autor: Anônimo. Obra da Coleção do Museu do Ipiranga. Imagem digitalizada do livro *Círculo das Contas*. (GODOY, 2005, p. 17).

Assim quer que tragaís a sua marca a Senhora do Rosário: Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum; as voltas de contas que trazeis nos pulsos e no pescoço (falo com as pretas), sejam todas as contas do Rosário. As do pescoço, caídas sobre os peitos, serão a marca do peito. Pone me ut signaculum super cor tuum. E a dos pulsos como braceletes, serão marcas do braço: ut signaculum brachium tuum. E uma e outra marca, assim no coração, como nas obras. Serão um testemunho e desengano para todos de que já estão livres vossas almas do cativo e do demônio e do pecado, para nunca mais o servir.

Deve-se também salientar o importante papel da liderança religiosa feminina nas questões que se referem à identidade negra, conforme explica Mãe Stella (apud Joaquim, 2001, p. 140),

O candomblé facilita a reatualização de tradições afro-brasileiras, porque o procedimento do dia-a-dia das pessoas desde o nascimento está misturado com a religião e inserido na cultura do povo. Por exemplo, têm dias que as pessoas podem comer certas comidas outros dias não. A forma de saudar os pais e os mais velhos, a forma de se vestir; a forma de sair na rua, etc.

01 Colar de contas em prata

Mãe Meninha do Gantuá. Século XX. Foto do acervo do Jornal Correio da Bahia (S/D) capturada no site <http://soteropolitanosculturaafro.wordpress.com/2007/11/08/maes-de-santo/>. Acesso em 29/03/2008.

02 Colar de contas em ouro

Creoula - Bahia. Século XIX. Foto: Rodolpho Lindemann. Cartão Postal Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX. (ERMAKOFF, 2004, p. 220).

03 Colar de contas em prata

Luzia, Iyakekere da Casa Branca. Salvador-Bahia. Imagem digitalizada do livro Círculo de Contas (GODOY, 2006, p. 64).

Figura 4.11 – Mulheres negras e seus colares de contas.

Na Figura 4.11, há uma mulher negra do século XIX, usando o colar de contas de ouro, além de outros, e duas importantes representantes de candomblés já no século XX, Mãe Menininha do Gantuá e a Iyakekere Luzia da Casa Branca, ambas usam versões em prata do mesmo colar indicados na figura.

“Nos terreiros de candomblé esses colares são indícios de nobrezas e são patrimônios que circulam pelas gerações descendentes na hierarquia dos terreiros e nas relações entre famílias-de-santo” (LODY, 2001, p. 82). As mais emblemáticas maneiras de resistir via ornamento de corpo são aquelas vinculadas as suas funções de uso e simbólicas, isto é, dar aspecto mais atraente a pessoas, implicando em manutenção de auto-estima e explicitar crenças, envolvendo preservação cultural, respectivamente.

Deve-se esclarecer que apesar da tolerância da Igreja Católica com o uso das contas, havia uma grande intolerância com as religiões africanas, ignorando até mesmo a adesão de outros setores da população, cujo objetivo político subjacente “era impedir reuniões de africanos para garantir a paz nas senzalas e cortiços da Cidade da Bahia” (REIS, 2008, p. 37).

Existem inúmeros exemplos de escravas bem sucedidas em seu projeto de alforria e ascensão social. O antropólogo Luiz Mott (1988), no artigo *De Escravas a Senhoras* relata a história de quatro africanas nascidas no antigo Reino do Daomé (Benim), selecionou-se das quatro Marias pesquisadas aquela que galgou elevação na pirâmide social através da mineração, acumulando ouro, muito ouro em jóias, como se confirma no relato do referido professor (idem, p. 121):

Maria da Costa foi contemporânea e vizinha de Maria do O, pois também morou em São Caetano, aí registrando seu testamento em 1745. Era da nação Ardra (Porto Novo), solteira, tendo comprado sua alforria por 190 oitavas de ouro. Em vez de imóveis, esta daomeana investiu primeiro em escravos: possuía nove cativos em idade economicamente ativa, com menos de 30 anos. Depois, aplicou seu capital em jóias de ouro. A vaidade ostentatória destas “Vênus de ébano” escandalizava os moralistas: o jesuíta italiano Giovanni Antônio Andreoni (Antonil) já em 1711 denunciava os “excessivos gastos em cordões, argolas e outros brincos, dos quais se vêem hoje carregadas as mulatas de mal viver e as negras, muito mais que as senhoras”. Maria da Costa parece ter servido de inspiração para tal comentário, pois em seu testamento declarou possuir os seguintes enfeites, todos em ouro: dois

enormes cordões de pescoço, uma cruz, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, um Menino Jesus, um Espírito Santo, quatro pares de brincos, um anel de filigrana, seis pares de botões, vários braceletes e corais, perfazendo tudo mais de 600 gramas de ouro puro. Era mulher requintada também no vestir: mau grado o calor tropical da Comarca de Vila Rica, e a proibição real de que as negras usassem tecidos de gala, tinha uma grossa saia preta e um conjunto azul claro; tudo em precioso veludo, provavelmente importado de Flandres. Como liberta, adquirira o privilégio de andar calçada: trazia um par de fivelas de prata em seu sapato. Sua residência de telhas em São Caetano devia ser das *casas de pasto* mais sofisticadas da vila: seu serviço de mesa incluía sete colheres e um garfo de prata, seis pratos de estanho, além de tachos de cobre, bacia de arame e demais trastes de casa. Suas roupas de cama e mesa eram o que de melhor existia na praça: quatro lençóis de linho, seis toalhas de renda, tudo conservado em rico baú de moscôvia. Superou sua conterrânea no número de missas encomendadas para seu descanso eterno: como devota irmã da Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Mandou celebrar 2.100 missas no valor de 100 réis cada. Mais que ela, só o beato monarca Reinante D. João V, que encomendara 700 mil missas! (grifos do autor).

230 Portanto, essas mulheres, descendentes dos nagô-iorubas, trazidas de forma brutal para as terras do além-mar, passam, claramente, por um processo de reconstrução identitária, devido à perda de elementos da sua identidade e da imposição de novos. É na indumentária específica que elas criaram com a intenção de auto preservar-se em todos os sentidos, que se tem como acessório as jóias de crioulas baianas. O assunto vestimenta no âmbito desta tese foi analisado em várias perspectivas, mas ainda não se apontou que entre as mulheres negras (intra-gênero e intra-raça) existiam diferenças no trajar. As que se vestiam de maneira suntuosa (Figura 4.12), como descreve Luís Vilhena e Nina Rodrigues,

...mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim branco, becas de lemiste ^{IV-15} finíssimo, e camisas de cambraia, ou cassa, bordados de forma tal, que vale o labor, três, ou quatro vezes mais que a peça; e tanto é o ouro, que cada uma leva em fivelas, cordões, pulseiras, colares ou braceletes, e bentinhas que sem hipérbole, basta para comprar dois ou três negras ou mulatas... (VILHENA, 1969, p. 54 e 55)

As negras ricas da Bahia carregavam o vestuário à baiana de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até o meio, ou quase todo; volumoso molho de variados berloques, com a imprescindível e grande figa, pende da cinta. A saia é então de seda fina, a camisa de alvo linho, o

pano da Costa de rico tecido e custosos labores; completando o vestuário especiais sandálias que mal comportam a metade dos pés. (RODRIGUES apud CARNEIRO, 2005, p. 465)

Figura 4.12 – Mulheres negras suntuosamente vestidas. Marc Ferrez – 1885. Imagem digitalizada do livro *O Negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 138).

Aquelas que trabalhavam na lavoura e habitavam a senzala não possuíam vestes tão ricas quanto as outras que tinham a função de mucamas^{IV-16} e habitavam a casa grande ou eram libertas, demonstrando como os artefatos são materializações de posições sociais. Basta observar como Nina Rodrigues (idem, p. 465) descreve as vestes das operárias,

As operárias pretas usam saias de cores vivas, de larga roda. O tronco coberto da camisa é envolvido no pano da Costa, espécie de comprido xale quadrangular, de grosso tecido de algodão, importado da África. O pano da Costa passa a tiracolo sobre uma espádua, por baixo do braço oposto, cruzadas na frente às extremidades livres. Na cabeça trazem o torso, triângulo de pano cuja base cinge a circunferência da cabeça, indo prender as três extremidades na parte posterior ou nuca. Este vestuário, sobretudo usado pelas negras da Bahia, valeu-lhes no resto do país o qualificativo de baiana, dando a expressão popular: uma mulher vestida à baiana ou uma baiana.

O que estas diferentes roupas revelam? Elas falam, porque o vestuário possui um valor significativo de comunicação e está assentado sobre códigos e convenções expressadas nas 232 diferenças em suas vestimentas, principalmente na ausência das jóias escravas e na qualidade inferior dos materiais com que eram confeccionados os trajés (Figura 4.13).

Essas indumentárias específicas usadas pelas mulheres negras, independente de serem mais ou menos luxuosas, possuíam significados diversos. Na sua origem havia um duplo significado: para a usuária, uma resignificação de si mesma, diante do lugar social reservado a sua condição de escrava, e, para a classe dominante, uma afirmação explícita do lugar do ‘Outro’ que relega a mulher negra a um lugar social subordinado. No entanto, ao longo dos anos, essas mulheres associadas aos seus trajés típicos tornam-se ícones da indústria turística baiana, em um processo de folclorização da mulher negra, ocupando um lugar de destaque, mas ainda em situações subalternas (Sardenberg e Barros, 2005)^{IV-17}, “em políticas culturalistas,

16 ^{IV} No Brasil e na África portuguesa, a mucama era a escrava ou criada negra, geralmente jovem, que vivia mais próxima dos senhores, ajudava nos serviços caseiros e acompanhava sua senhora em passeios; ama-de-leite dos filhos de seus senhores. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=mucama&stype=k>. Acessado em 15/07/2006.

17 ^{IV} Texto disponível em um dos painéis da Exposição *Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça* – Museu Temporal – Salvador/Bahia. Período: novembro de 2005 a agosto de 2006.

1- Lavadeira. Rodolpho Lindemann Séc. XIX. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 212).

2- Vendedora de frutas. Mar Ferrez - 1875. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 139).

3- Vendedora. Felipe Fidanza - 1870. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 147).

4- Vendedora. Christiano Júnior, 1865. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 133).

Figura 4.13 – Mulheres negras com vestes simples.

práticas culturais operam como um fim em si mesmo, símbolos e artefatos afro-brasileiros e afro-diaspóricos tornam-se reificados (são tornados coisas) e commodified (são tornados mercadorias) (PINHO 2002, p. 416; grifos do autor)”.

Nas situações acima descritas se observa o que alertava Foucault (1999, p. 73-95) em relação à força dos dispositivos de poder que permeiam a sociedade e o jogo de coações e exclusões que a caracterizam.

Existe todo um esquadrinhamento do tecido social, onde a cada sujeito corresponde um lugar e, a cada lugar, um sujeito. Por conta disso o diferente fica fora de determinados espaços, fica excluído deles, mas, paradoxalmente, lhes são definidos outros lugares, e lá ele fica confinado. (...) Nem sempre o outro, percebido como perturbador, é o que está fora, distante, estranho: muitas vezes o que incomoda é o “estranho em nós”, aquilo que percebemos como diferente em nós mesmos e com o qual não queremos nos defrontar. (EZIRIK, 2005, p.54) (grifos da autora).

Esses trajes estão preservados até hoje pelas vendedoras de quitutes afro-baianos, a famosa Baiana de Acarajé (Figura 4.14), no culto religioso do Candomblé (Figura 4.15), nas festas típicas baianas como a Lavagem do Bonfim (Figura 4.16) e também na Irmandade da Boa Morte, que será pormenorizada mais adiante.

Figura 4.14 - Baiana de Acarajé – 2003. Imagem digitalizada do livro *As Cores do Bonfim* (FRANÇA, 2003, p. 128)

Quanto à baiana de acarajé é relevante detalhar esta ocupação da mulher negra que se “originou das práticas votivas dos cultos afro-brasileiros, tornando-se uma atividade secular na história da cidade de Salvador, caracterizada como um ofício feminino” (MARTINI, 2007, p. 4):

Historicamente, a figura da *baiana de acarajé* está ligada à tradição religiosa afro-brasileira; era parte das obrigações, sobretudo, das filhas de Iansã dos terreiros da Bahia sair às ruas para vender o bolinho conhecido na África Ocidental por acará.

Ao longo do século XX, essa atividade foi perdendo seu caráter religioso original, tornando-se meio de geração de renda (uma “carreira típica”) para mulheres negras pobres em Salvador, mesmo as evangélicas, que transformaram um símbolo originário da cultura africana no “acarajé de Jesus”. Da tradição original restou, sobretudo o uso da indumentária de origem africana e a preparação dos bolinhos – o acarajé. Porém, percebe-se que tanto o traje como o tabuleiro da baiana sofisticaram-se progressivamente. E de vendeira, a baiana tornou-se figura emblemática, ganhando agora o status de Patrimônio Histórico Nacional (SARDENBERG e BARROS, op. cit.^{IV-18}) (grifos das autoras).

Figura 4.15: Candomblé - Sem data. Autor desconhecido.

Figura 4.16: - Baianas participando da festa da lavagem do Bonfim - 2003. Imagem digitalizada do livro *As Cores do Bonfim* (FRANÇA, 2003, p. 122).

O aspecto religioso em relação à condição das mulheres negras na escravidão e até mesmo pós-escravidão é dos mais importantes, tanto no que se refere ao adorno de corpo, como no que se refere à convivência entre elas, mesmo sabendo que o comportamento adotado por algumas mulheres negras que galgavam ascensão social, era de assumir comportamentos similares ao da dominação branca, demonstrando que o padrão hegemônico termina por dominar também aquele que está excluído do processo e consegue estrategicamente sua inclusão, passando a adotar o comportamento do dominador,

18 ^{IV-} Texto disponível em um dos painéis da Exposição *Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça* – Museu Temporal – Salvador/Bahia. Período: novembro de 2005 a agosto de 2006.

Nessa dinâmica perversa do sistema colonial, a escravidão foi, sem dúvida, o fator mais negativo, junto com a grande propriedade privada, para o desenvolvimento da cidadania. Uma análise pormenorizada da escravidão é de suma importância para a compreensão da precariedade da cidadania hodierna, já que a mentalidade escravista foi um *modus operandi* bastante difundido, os libertos, uma vez livres, possuíam escravos, e mesmo os quilombolas os possuíam, cerca de 78% dos libertos da Bahia possuíam escravos (ALVES, 2005, web).

A adesão das escravas ao tipo de comportamento dos colonizadores, principalmente aqueles que conquistavam um espaço nesta sociedade, não foi rara. Existem inúmeros exemplos a serem apontados, dentre eles o mais divulgado e conhecido é o de Chica da Silva^{IV-19}, conforme explica Junia Furtado (2003, p.143),

Como Chica da Silva, outras forras reuniram entre as paredes de suas casas objetos que permitiram sua inserção na sociedade branca. A posse da cultura material – representada pelos móveis, a indumentária, as jóias, os utensílios de cama e mesa próprios da cultura européia – fez com que essas mulheres imitassem, a forma de vestir-se e adornar-se das senhoras da elite portuguesa. Dessa forma distanciavam-se cada vez mais do mundo da senzala onde nasceram.

Chica da Silva foi uma mulher mestiça que vivia na cidade de Tejuco, no Estado de Minas Gerais. Na cidade de Salvador, no Estado da Bahia, existiu Ritta Sebola, possuidora de escravos negros e brancos, conforme narração de Anna Bittencourt (1992, p. 50),

Vinha Ritta vestida com uma magnificência que, dizia Pedro Ribeiro, jamais vira nas princesas que depois estiveram na Bahia: vestido de seda de primeira ordem bordados e toucado riquíssimo. As lacaias brancas também traziam ricos vestidos de seda. As escravas, mulatas e negras jejes, usavam o pitoresco traje das negras baianas, hoje tão raro: saia, camisa bordada e becas, tudo de grande luxo.

Ainda sobre a questão das crenças, é relevante apontar que a influência das mulheres africanas se fazia particularmente marcante pela via religiosa, conforme episódio narrado abaixo sobre a invasão da polícia ao candomblé do Accú, em meados de 1829, nas imediações de Salvador,

19 ^{IV}- Cujas biografias inspirou o filme *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e a novela homônima da Rede Manchete (1996-1997), escrita por Waleyr Carrasco, dirigida por Walter Avancini e reprisada em 2005.

Ao promover a união entre africanos e crioulos, o candomblé do Accú revelou-se intolerável ameaça a um importante aspecto da dominação escravocrata na Bahia. Desunidos na rebelião, escravos nacionais e africanos se uniam na religião. É possível que nisso a sabedoria feminina tenha sido decisiva. As africanas acolhiam crioulas que provavelmente buscavam no Accú respostas a problemas cotidianos, do corpo e do espírito, impossíveis de serem resolvidos nos marcos paternalistas. Construíam assim uma identidade própria, ao mesmo tempo que imprimiam uma nova identidade ao candomblé que as recebia. Pela surpresa do juiz, a significativa presença crioula representava uma novidade dos tempos, um fenômeno que seguramente vinha fortalecer a religião escrava, que aos poucos deixava de ser africana para tornar-se afro-baiana. Nesse movimento de absorção de gente nova, que implicava em recriação de signos culturais, o candomblé ensinava a seus adeptos que às tradições da África podia e devia conviver com o espírito de mudança do Novo Mundo. Era o que poderíamos chamar de reinvenção da tradição. Aliás, como vimos a religião africana desde antes, desde muito cedo, procurou furar o bloqueio do isolamento, conseguido seduzir não só crioulos, mas também mulatos e brancos que procuravam os serviços de seus sacerdotes ou o encanto de seus rituais (REIS e SILVA, 1989, p. 47).

O que se infere da citação acima é a existência de uma grande solidariedade entre mulheres pela via religiosa, seja no Candomblé, seja nas irmandades católicas de negras. A pesquisadora Maria Salete Joaquim (2001, p.140) relata sobre o papel do candomblé para a comunidade negra,

O candomblé é uma comunidade que propicia ao membro o exercício da cidadania, que consiste no direito de os negros preservarem as suas identidades étnicas, individuais e coletivas, conhecerem as normas e regras para agirem no cotidiano, aprofundarem sua história, cultura, cultuarem os Orixás. De outra forma, implica também submissão à mãe-de-santo, que é a autoridade constituída para intermediar a comunicação com os Orixás, em troca de os membros da comunidade adquirirem proteção e um sentido para suas vidas.

Inúmeros pesquisadores indicam o candomblé como um dos maiores focos de resistência do negro na sociedade brasileira e as mães-de-santo, ou melhor, as mulheres negras, foram elementos fundamentais neste processo. Nesta religião os adornos são de importância ímpar, como se constata na fala de Mãe Stella: “Os adereços, as ferramentas, ajudam as filhas-de-santo a incorporarem o deus, porque tudo tem a ver com os Oriquis, com a vida toda do Orixá” (apud JOAQUIM, 2001, p.80). Observe na Figura 4.17, a senhora Pulchéria Maria da Conceição

Nazaré (1840-1918) segunda Iyálorixá do Terreiro de Gantois, usando vários exemplares das jóias escravas, principalmente a exuberância das pulseiras copo nos braços.

O candomblé foi um dos principais focos de resistência do negro no Brasil, e a liderança religiosa feminina foi e, ainda é, um elemento fundamental neste processo, contribuindo para preservação do amor-próprio de pessoas submetidas a condições subumanas, e para manutenção da sua altivez, como fizeram Florinda Anna do Nascimento e Mãe Senhora (Figura 4.18), esta última uma das mais importantes mães-de-santo na hierarquia do candomblé da Bahia. Pela dignidade que ostentam nas poses, essas mulheres sinalizam o desejo de transformação desta condição, apesar da sociedade excludente em que tentam

inserir-se lhes reservar um espaço social subalterno, sempre.

Essa postura de consciência do próprio valor foi tomada como soberba das mulheres africanas ou afro-descendentes, assim está no relato do viajante e naturalista francês Robert Avé-Lallement (1980, p. 22 e 23),

Figura 4.17 - Pulchéria Maria da Conceição Nazaré. Mãe-de-santo do Terreiro de Gantois. Imagem digitalizada do livro *Círculo de Contas* (GODOY, 2006, p. 77)

Entre as negras Minas moças da Bahia, vêem-se ou adivinham-se formas admiráveis. Além disso, têm todas porte soberbo, ombros bem inclinados para trás, de maneira que o peito se salienta fazendo os pomos parecerem muito mais desenvolvidos. Nesse porte exagerado há, sem dúvida, uma espécie de provocação, porque, até mesmo no andar, todos os músculos participam também na mulher. Movem, inquietas, os ombros e os braços e têm um modo peculiar de balançar os quadris. Vi algumas, sobretudo aos domingos, que brilhavam pelos seus atavios. Há muitas negras Minas livres na Bahia, e estas, ao que parece, têm perfeita consciência dos seus escuros encantos.

Florinda Anna do Nascimento. Fotografia integrante do acervo do Museu do Traje e do Têxtil da Cidade do Salvador sem indicação de autor e data. Também existe um texto acompanhando a foto, estando o conjunto exposto na vitrine que exhibe as indumentárias originais dessa mulher. O texto é: “Florinda Anna do nascimento, conhecida como Folô era cria da Fazenda Bom Sucesso em Cruz das Almas, de propriedade do Coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e D. Ana Maria do Nascimento, Folô era crioula. Usava indumentária típica das mulheres de sua condição, mas não era escrava. Não é conhecido o ano de seu nascimento, sabe-se, entretanto, que carregou Dr. Ribeiro dos Santos, nascido em 1851. Faleceu em 11 de maio de 1931. Residia, então, em companhia do casal Isaura Ribeiro dos Santos Diniz Borges e Dr. Otaviano Diniz Borges”.

Dona Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora do Terreiro Axé Opô Afonjá. Imagem capturada em 19/09/2004. Disponível em http://www.pierreverger.org/br/photos/photos_theme-tree.php?op=open&no=1200, o copyright desta fotografia pertence ao acervo da Fundação Pierre Verger, sob o número 27593, período 1948-1967. Segundo Marcos Zibordi (2009, p. 273): Das principais responsáveis pela afirmação do candomblé como legítima manifestação cultural e pela atração de adeptos influentes à comunidade religiosa, Mãe Senhora abriu as portas do terreiro a intelectualidade: escritores, pintores, sociólogos, jornalistas tomaram contato com a religiosidade afro-brasileira por seu intermédio. Até o casal Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir visitou e reverenciou a mãe-de-santo”.

Figura 4.18: Florinda Anna do Nascimento e Mãe Senhora

As antropólogas Cecília Sardenberg e Zelinda Barros (2005)^{IV-20} relatam o que as inúmeras fotografias de mulheres de cor (negra e mestiça) que compunham a Exposição *Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça*, refletem:

As imagens da mulher negra que se esboçam refletem o entrecortar dos determinantes de raça e gênero, que podem ser perverso, pois relega a mulher negra a um lugar social subordinado, mas também aponta para possibilidades de transformação, a partir da resistência à opressão e da resignificação de si mesma.

A respeito das irmandades de pretos e pardos, sabe-se que eram associações de atividades religiosas que se manifestavam na organização de procissões, festas, coroação de reis e rainhas, e também exerciam atribuições de caráter social como: ajuda aos necessitados, assistência aos doentes, visita aos prisioneiros, concessão de dotes, proteção contra os maus tratos de seus senhores, ajuda para a compra da carta de alforria e garantia de um enterro.

240

A presença feminina é marcante e seu ingresso nas irmandades representava reconhecimento social, possibilidade de contatos e uma tentativa de contornar os preconceitos sociais e raciais que caracterizavam e ainda caracterizam a sociedade brasileira (Quintão, 2000, web). As mulheres participavam da rede de solidariedade estabelecida nessas instituições doando suas jóias para caixa de alforrias (fundos comuns para a libertação de escravos). Esta é uma das principais razões de se classificar estas jóias como um design de resistência, pois aqui, igualmente ao que ocorre em outras situações já mencionadas, estes adornos de corpo significavam a sobrevivência ao sistema escravocrata, simbolizando a resistência dessas mulheres à condição de mercadoria.

As mulheres pertencentes à Irmandade da Boa Morte (Cachoeira-Bahia) preservam até hoje o uso das jóias (Figura 4.19), mesmo que a maioria delas sejam réplicas em metal

20 ^{IV-} Texto disponível em um dos painéis da Exposição *Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça* – Museu Temporal – Salvador/Bahia. Novembro de 2005 a agosto de 2006.

não precioso, e realizam uma grande festa religiosa todos os anos na segunda semana de agosto, arrecadando fundos junto à comunidade para pagar as despesas do festejo, preservando as práticas solidárias das suas antepassadas. A atuação dessa irmandade é de grande interesse para a compreensão das territorialidades e simbologias engendradas pelas mulheres africanas na diáspora, o que conclui Aureanice de Mello Corrêa (2008, p. 131 e 132) em referência a história da Irmandade da Boa Morte,

Ao sinalizarmos a importância desta confraria de mulheres negras na sociedade de Salvador desde o século XIX, pautada por uma ostentação de riqueza e poder, significada no corpo através de suas jóias e vestimentas - objetivamos ressaltar as territorialidades engendradas como estratégias e que teceram paulatinamente o seu território. Estas observações se inscrevem no nosso objetivo de contextualizar a compreensão da emergência de um processo identitário afro-brasileiro que frutificará e legará a justificativa histórica e social da fundação desta irmandade na cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, tendo em vista que esta será fortalecida na sua territorialização em Cachoeira não somente por sua fundação na casa Estrela, um geossímbolo que passa a marcar no espaço da cidade a existência e a identificação daquelas que a frequentam, mas também, pelo adorno que incorporam à sua indumentária o correntão Cachoeirano, uma jóia de caráter étnico que sinaliza e identifica-as como irmãs da Irmandade da Boa Morte da cidade de Cachoeira: mulheres negras, devotas de Nossa Senhora d'Agosto e Iyalorixás fundadoras dos terreiros de Candomblé.

241

Outro exemplo de resistência das mulheres via ornamento de corpo são as pencas de balangandãs (Figura 4.20 e 4.21). A peça é um exemplo paradigmático de design de resistência, pela concepção do objeto em si e pelo implícito projeto de preservação cultural das suas usuárias, detalhado por Eduardo Paiva (2004, p. 60),

Trazer os balangandãs à cintura, como era de costume, servia como proteção contra vários males. Os pingentes, em geral, significavam a fertilidade e a sexualidade femininas, além do poder delas na formação de famílias, influenciando a organização do cotidiano e do trabalho – com uma perspectiva materna, ou matrifocal, e feminina, na qual os balangandãs passaram a integrar a indumentária das forras, o que pode ser identificado na iconografia da época. Que parecia ser um adorno sem especial importância para uns, era indicador de autoridade, poder, devoção e proteção para outros.

“A palavra barangandam, balangandam ou beremguenden é onomatopaica e vem do som que produzem esses berloques quando em contato uns com os outros” (OLIVA, 1941, p.

Figura 4.19 - Componentes da Irmandade da Boa Morte com suas jóias e em vários momentos da festa. Júlio Acevedo, Cachoeira-Bahia, 2004.

38), ela está presente no *Novo Dicionário Banto no Brasil* e o seu autor, Nei Lopes, classifica-a como onomatopaica de origem africana, devido ao quincongo bolongonza, que significa objeto que tilinta quando é transportado de um lado para outro. Também aponta o quimbundo mbalanjanga, como brigão, conflituoso e por fim o zulu bulungana, sendo porções que formam um todo (Lopes, 1995, p. 35).

Figura 4.20 - Penca de balangandã. Imagem digitalizada do catálogo *Negro de Corpo e Alma* (AGUILLAR. 2000, p. 262).

O uso de uma jóia votiva como a penca de balangandã, associado ao fato de produzir som, permite margem para especulação em torno de crenças católicas e africanas, pois muitos amuletos têm a função de afastar as influências malignas através do som. É a especialista em penca de balangandãs Simone Silva (2005, p. 77) que explica os usos religiosos da sonoridade,

Figura 4.21 – Vendedora de caju com penca de balangandã na cintura. Imagem digitalizada do livro *Debret e o Brasil* (BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 205).

Após a fuga do Egito, no deserto do Sinai, Deus estabeleceu uma aliança com os filhos de Israel e entre as leis havia as prescrições referentes às vestimentas dos sacerdotes que estabelecia que “haverá em toda a orla do manto uma campainha de ouro e uma romã, outra campainha de ouro e outra romã. Aarão o vestirá para officiar para que se ouça o seu sonido quando entrar no santuário diante de Iahweh, ou quando sair, e assim não morra” (Ex 28, 34-35). Essa citação na Bíblia de Jerusalém (1985, p. 148) traz a seguinte nota “vestígio de uma concepção primitiva amplamente espalhada, segundo a qual o tilintar das campainhas afastava os demônios”. Com essa intenção são usados os chocalhos indígenas brasileiros (manacá) nos rituais de pajelança. Também no candomblé, o adjá, “instrumento idiófono formado por uma, duas ou três campânulas” (LODY, 2003, p. 63) funciona como meio evocatório das entidades de outros planos. (grifos da autora).

A sonoridade da penca de balangandã poderia, adicionalmente, funcionar como aviso da chegada da ganhadeira, que vendia em pontos fixos na cidade, mas também de porta em porta, como faz até hoje o vendedor de taboca^{IV-21}, vendedor ambulante de balas, chocolates, chicletes, etc. (baleiro), o amolador de tesouras, reminiscências de um passado não tão distante, pelo menos na cidade da Bahia...

244

Por tudo que foi mostrado e demonstrado sobre a intensa participação das mulheres negras na formação social, econômica e cultural deste país, comprova-se que, em sua condição feminina tomou para si inúmeras obrigações: a procriação, a fecundidade, a proteção da família, a preservação de valores, a transmissão dos costumes, a responsabilidade pelos processos de formação educacional, a cura, a que dá forma material aos legados culturais de estética, de arte, a proximidade com o sagrado, etc.. Foi aquela que criou os meios para a convivência humana de forma solidária, edificando os espaços de paz no mundo (Siqueira, 2000, p. 12 e 13).

21 ^{IV}- Na Bahia é um doce tipo casquinha de sorvete em formato cilíndrico feito com consistência de hóstia, quase transparente. O vendedor carrega um grande latão nas costas e toca o triângulo (o mesmo dos trios de forró) anunciando a sua presença nos bairros.

4.2.2 MULHERES NEGRAS E MULHERES BRANCAS: AS RELAÇÕES INTRA-GÊNERO, INTER-RAÇA E AS JÓIAS

Se entre as mulheres negras existia a solidariedade, o que dizer da relação entre as mulheres negras e as mulheres brancas, todas mulheres, todas partícipes de um sistema patriarcal onde a figura dominante era o homem branco? Segundo bell hooks (1994, p. 94), essa interação se dava através do modelo servidora e servida,

O ponto de contato entre uma mulher negra e uma mulher branca se dava através do modelo servidora-servida, uma hierarquia, uma relação baseada em poder sem mediação do desejo sexual. Mulheres negras são servidoras, e mulheres brancas as servidas.

Na Figura 4.22 está retratado o grau de servidão existente entre brancas e negras. Enquanto a mulher branca faz sua sesta, a mulher negra permanece em pé, abanando-a em seu cochilo, numa cena que representa a extrema exploração de um ser humano pelo outro.

Figura 4.22 – Escrava doméstica abanando a senhora branca. James Henderson, 1821. Imagem disponível em: <http://hitchcock.etc.virginia.edu/Slavery/details.php?categorynum=9&categoryName=Domestic%20Servants%20and%20Free%20People%20of%20Color&theRecord=15&recordCount=58>. Acesso em 10/06/2009.

Nem o fato de estarem submetidas ao mesmo jugo dominador, que fazia das mulheres objeto de manipulação e dominação, projetadas em papéis sociais e estereótipos estabelecidos pelo patriarcado, levava a mulher branca a solidarizar-se com a mulher negra, aquela que cuidava e amamentava os seus filhos. Na Figura 4.23 existem vários exemplos das amas negras cuidando das crianças brancas. Inclusive, uma das imagens mostra uma ama carregando a criança branca à moda da África, com o auxílio do pano da costa, que prendia a criança ao seu corpo para facilitar sua mobilidade, tendo em vista que eram obrigadas a realizar outras tarefas, e, ao mesmo tempo, garantir a segurança dos filhos das servidas. Muitas vezes lhes era negado cuidar dos seus próprios filhos.

Este zelo com os filhos das mulheres brancas lhes rendia presentes dos pais e dos próprios filhos já adultos, que iam de pequenos mimos, passando pelas jóias escravas, até a concessão da sua alforria.

246

Amamentar os filhos das mulheres brancas era um dos mais comuns dos “favores” prestados pelas escravas, como também cuidar de um ente querido por doença ou velhice. Este trabalho realizado por anos a fio, algumas vezes, provocava nos favorecidos uma profunda gratidão, ao ponto de muitos deles concederem a escrava bondosa e prestativa, o prêmio máximo, a sua alforria. Ora, se havia concessão de tamanha envergadura, existiam outros agrados e não há que pôr dúvidas que muitos destes fossem as tais jóias, tão do gosto da “escrava sublime”

IV-22. Não era sem propósito o comportamento amistoso das escravas,

A própria acomodação escrava tinha um teor ambíguo. “Correntezas perigosas e fortes passavam por aquela docilidade e ajustamento”, percebeu o historiador Eugene Genovese (REIS e SILVA, 1989, p. 32).

As jóias escravas também eram utilizadas pelas mulheres negras na condição de prostitutas, exploradas pelas mulheres brancas, como afirma Bittencourt (2005, p.148):

22 IV- Escravo sublime é um termo de Paul Gilroy encontrado no livro de sua autoria *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, tradução de Cid Knipel Moreira - São Paulo: Ed. 34, 2001.

1- Negra com criança. Rodolpho Lindemann Século XIX. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 102)

2- Babá com menino. Alberto Henschel 1874. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 99)

3- Babá com meninas. Desconhecido - 1890. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 103)

4- Babá com criança. J. H. Papf - 1899. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 98)

Figura 4.23: Amas.

As mulheres buscavam se diferenciar das escravas que compunham os séqüitos senhoriais e daquelas que atuavam como prostitutas. Estas muitas vezes gerando renda para mulheres brancas que administravam a renda diária gerada pelos serviços sexuais destas negras de ganho que saíam a rua paramentadas com rendas, correntes, anéis e pulseiras. O viajante Carl Schelichthorst afirma que até “as mulheres públicas escondem a sua vergonha sob o luxo e a elegância”. (grifos da autora).

A relação entre mulheres brancas e negras alcança o ponto máximo de tensão nas suas interações com os homens brancos, devido à tradição judaico-cristã do corpo-expropriado da mulher. Neste caso se trata, principalmente, do corpo da mulher branca, que deveria submetê-lo (seu corpo) aos ditames do casamento e à geração de filhos, *versus* o mito da mulher negra super sexuada, que deveria subjugar-se aos desejos sexuais dos senhores,

Num contexto de valores morais e religiosos rígidos, vai recair sobre a negra a responsabilidade do desejo do senhor, que justifica seus atos como inevitáveis diante da intensa sensualidade da escrava, que fica à mercê dos senhores e de seus filhos, além de despertar o ciúme e a inveja da senhora, o que gera os mais bárbaros crimes de tortura e todo o tipo de violência contra as escravas no Brasil. (LOPES, 2004, web).

248

As jóias escravas são provas materiais da situação acima descrita, pois tudo era de propriedade do homem branco: a mulher negra e seus objetos de distinção ou submissão, como também a mulher branca e seus filhos. Na Figura 4.24, são apresentadas as diferenças e semelhanças das indumentárias das mulheres negras e brancas do século XIX. As diferenças nas indumentárias são necessárias para identificar os espaços sociais diferenciados entre a mulher branca e a mulher negra e as semelhanças são fundamentais para a reafirmação da condição de mulher submetida à dominação masculina (homens brancos), sendo o vestuário e as jóias indispensáveis à construção social da condição de mulher, pois

Sinais exteriores da posição social dos indivíduos como vestuário e jóias tinham importante papel na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Neste contexto a indumentária deve ser vista como importante elemento simbólico ao evidenciar as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social. Além de definidora de identidades, a moda permitia a visualização sistemática de significados relacionados a valores e padrões de comportamento. A observação e análise de roupas e ornamentos facilitam a compreensão acerca das relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, bem como entre homens e mulheres. (BITTENCOURT, 2005, p. 25)

Na sociedade patriarcal brasileira do século XIX, as diferenças de situação entre brancas e negras são descritas por Élcia Bandeira (2007, p.3),

Condessa de Iguaçu. Óleo sobre tela. Krumholz – 1852. Imagem disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Condessa_de_Igua%C3%A7u.JPG

Moça cafuza. Fotografia. Henschel – 1869. Imagem digitalizada do livro O negro na fotografia brasileira do século XIX (ERMAKOFF, 2004, p. 177)

Figura 4.24: Mulher branca e mulher de cor.

As mulheres brancas deveriam preservar sua imagem e as negras eram obrigadas pelas circunstâncias da época a expô-las como escravas ou mesmo como livres pobres que necessitavam trabalhar para sobreviver em ambiente público.

Como já foi visto anteriormente com as ganhadeiras, a rua foi tomada pelas mulheres negras como espaço de sobrevivência e, por conta do enorme esforço empreendido para superar a condição histórica de subalternidade na sociedade brasileira, ainda machista e racista, é que o movimento feminista negro possui as especificidades de luta, que Siqueira (2000, p. 9), citando a militante Lélia Gonzalez, enumera:

Lélia Gonzalez professora de Cultura Popular na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, publicou livros, artigos, era militante de primeira linha do Movimento Negro Unificado, fundadora do Grupo Nzinga, representou o Brasil em muitos congressos, seminários, simpósios, encontros conferências, palestras sempre denunciando o racismo brasileiro e distinguindo **as especificidades da luta da mulher no âmbito do racismo, das discriminações étnicas e raciais, e toda sorte de preconceitos que recaem sobre ela em sua tríplice jornada de trabalho, sua tríplice carga de exploração, em sua tríplice aparência de pertencimento ao bloco daqueles seres humanos, sujeitos à dominação por sua cor, pelo gênero ao qual pertencem e pela classe social, onde historicamente se vêem colocadas; sempre numa escala inferior, de colocação no mercado de trabalho; com remuneração inferior ao homem branco, ao homem negro, e à mulher branca.** (grifo nosso).

4.2.3 MULHERES NEGRAS E HOMENS BRANCOS: AS RELAÇÕES DE GÊNERO, RAÇA E AS JÓIAS

250

Continuando a discussão da relação entre design e poder, o que as jóias crioulas revelam do relacionamento entre a mulher negra e o homem branco?

Como situa Foucault (1996) a sexualidade, além de biopsicológica, também é uma forma de manifestação social e histórica, não se podendo abandonar seu contexto sócio-cultural. Para a Igreja Católica, a sexualidade é, ainda em nossos dias, concebida segundo o paradigma filosófico de São Tomás de Aquino. A Representação Social Hegemônica da identidade feminina disfarça os desejos, as ambigüidades, as ambivalências, tornando o corpo um corpo dominado, que deve incorporar os modelos do consenso social, pautado num destino social reservado há muito tempo, sem deixar espaços para outros caminhos (LOPES, 2004, web).

O paradigma de São Tomás é constatado na relação do homem branco com a mulher branca, mas, quando essa relação se dá com a mulher negra, o que se observa é a prevalência do mito da mulher negra super sexuada, conforme Helena Lopes (idem) relata,

A relação escrava-objeto sexual representava, aos olhos da senhora, uma ameaça aos laços abençoados e sacramentados da família branca, mas o fato da Igreja proibir relações sexuais com realização sexual do casal, levou os senhores ao uso contínuo das escravas como fonte contínua de prazer, além de gerar nas esposas uma aceitação social não explícita à infidelidade conjugal dos maridos.

A volúpia dos portugueses em relação às mulheres africanas era tão intensa que gerava preocupação governamental em relação à beleza e sensualidade delas, tanto que foi estabelecida uma portaria real no ano de 1636 limitando o luxo vestimentar das escravas:

El-Rei, tendo tomado conhecimento do luxo exagerado que as escravas do Estado do Brasil mostram no seu modo de vestir, e a fim de evitar este abuso e o mau exemplo que poderia seguir-se-lhe, Sua Majestade dignou-se decidir que elas não poderiam usar vestidos de seda nem de tecido de cambraia ou de holanda, com ou sem rendas, nem enfeites de ouro e de prata sobre seus vestuários. Com este luxo, as escravas causam uma baixa de moral nas capitanias, pervertem os homens brancos, do que resulta o cruzamento das raças e o aumento sempre crescente do número de pessoas de cor, o que de modo algum é conveniente (VERGER, 1992, p.103).

Na Figura 4.25 há o exemplo da rica indumentária usada por escravas e libertas que a supracitada portaria real queria proibir.

Figura 4.25: Creoula – Bahia. Rodolpho Lindemann. Século XIX. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 221)

O homem branco heterossexual, no ambiente da escravidão e da subordinação física e brutal de outros seres humanos, exercia o desejo e o controle sobre o corpo do Outro e sua simbolização, indicando um componente voluptuoso da escravidão, além do econômico e cultural. Ter um escravo ou escrava era como possuir algo perfeito, pleno e legalmente caracterizado, um objeto muito especial, é bem verdade, na medida em que é um ser humano, terminando por caracterizar um paroxismo da objetivação carnal. (Pinho, 2004, p.102)

Foi esse assédio sexual do homem

branco sobre a mulher negra que possibilitou e continua até os nossos dias, a dissimulação dos conflitos raciais no Brasil, que, através de medidas ideológicas e da violência material, criaram imagens de raça e gênero, estereótipos que povoam o imaginário social, fixando as afro-descendentes em lugares subalternos e/ou folclóricos. (Pinho, 2004, p.112)

Nos séculos XVIII e XIX, a rica indumentária e as jóias escravas expressavam uma mistura de desejos, pelo ouro e pelo corpo da mulher negra, sendo o lascivo imputado ao gestual das mulheres negras e não a sua nudez, o que era apropriado ao padrão comportamental daquele período. No entanto, hoje, após a criação do discurso da democracia racial brasileira, o mito da mulher negra super sexuada se transfere para a mulher mulata (mestiça), de preferência desnuda,

Não é de hoje que chama atenção a recorrência com que na literatura, nas artes, na música popular e alhures, se reinventa um ideal de mulher, que sendo mulata (mestiça), preserva características da sensualidade bestial da negra em modos “afinados” pelo sangue branco. Mariza Corrêa revela como a mulata é pensada como “puro corpo”, recém saída do estado natural, maliciosa e pura, embaralhando as categorias raciais e sexuais, apresentando-se como um híbrido, que pelo intermédio do sexo cruza as raças e funda uma cultura. A operação de invenção do Brasil, mito fundacional brasileiro, está carregada de significado sexual porque é pensada como a miscigenação racial por via sexual. Ora, a mulata é o símbolo gracioso desta miscigenação que, segundo ocorre, ainda ajuda a revelar o que pretende esconder: a rejeição da “negra preta”. (PINHO, 2004, p. 113)

Além do estereótipo acima descrito, existem outros dois que perduram até hoje, o da baiana de acarajé (escrava de ganho) e o da empregada doméstica (ama-de-leite/criada), supracitados, situação que as feministas negras lutam combativamente para mudar, como já foi mencionado.

Também se tem exemplos da relação mulher negra *versus* homem branco, para o período analisado é mais apropriado dizer escrava *versus* senhor, onde existe a objetificação da relação literalmente, ou seja, a exploração do corpo da mulher negra pelo homem branco transforma-se em uma das peças da joalheria escrava. O colar de alianças ou grilhões, também chamado correntão cachoeirano, é um exemplo, de acordo com a

tradição (história oral), do qual se que cada elo que compõe essa jóia é originário de uma aliança portuguesa conquistada pela escrava ou liberta após uma noite de amor (Lody, 2001, p. 50). Na Figura 4.26 encontra-se um exemplar do referido colar.

Figura 4.26 - Correntão de alianças ou grilhões ou correntão cachoeirano – Século XIX. Júlio Acevedo – 2002. Foto da peça do acervo do Museu do Traje e do Têxtil.

Esta versão sobre o correntão reforça o estereótipo da mulher negra que só conquista a ascensão social via intercuro sexual com o homem branco. Ao contrário do que está posto em relação a este colar, e que foi exaustivamente exemplificado ao longo deste capítulo, trata-se da conquista de um lugar dentro da sociedade brasileira através do árduo trabalho destas mulheres.

253

Pelo o que foi visto, crê-se que a explicação mais provável é o da compra elo a elo, como faziam as vendeiras portuguesas da região do Minho, comprando conta de ouro a conta de ouro para por fim ter o seu colar finalizado. A história das mulheres afro-descendentes no solo brasileiro é uma história de trabalho!

Inclusive o mito da mais frajola e sensual mulher de cor do Brasil, a Chica da Silva, foi desconstruído pela historiadora Junia Furtado (2003, p. 119 e 121), como ela relata,

As atitudes de João Fernandes demonstram sua intenção de conferir à relação com Chica da Silva os ares de um matrimônio estável mas não legal – o qual deveria ser somente constituído entre indivíduos de mesmo status –, como a alforria precoce, a promoção para que ela acumulasse patrimônio, o uso que Chica fez do sobrenome Oliveira, o número elevado de filhos, cujos nomes se ancoram nas tradições familiares dos pais, e a longevidade do relacionamento.

Durante dezessete anos, entre 1753 até 1770, ano em que João Fernandes voltou para Portugal, ele e Chica mantiveram um relacionamento estável, do qual nasceram treze filhos, nove meninas e quatro meninos. A média de um parto a cada treze meses faz desmoronar o mito da figura sensual e lasciva, devoradora de homens, ao qual Chica esteve sempre ligada. João Fernandes jamais teve dúvidas sobre a paternidade dos rebentos, pois os legitimou e lhes legou todo o seu patrimônio, apesar de em seu testamento demonstrar a esperança de que ainda pudesse vir a ter um filho legítimo que o sucedesse.

Na Figura 4.27 está retratado um casal inter-racial e família. Se a data não fosse o primeiro ano do século XX e a reduzida quantidade de filhos em relação aos de Chica e João Fernandes, poderia ser o retrato da família Silva Oliveira. Ressalta-se o fato de que esta família tenha se formado pós-abolição da escravatura, quando não mais existia a imposição do senhor que decidia sobre a possibilidade e qualidade da relação entre homem e mulher escrava, sobre se haveria ou não vida familiar, se casados ou concubinados seriam ou não separados, se conviveriam com os filhos e onde, como e em que condição morariam, etc. (Giacomini, 1988, p. 37).

Figura 4.27: Casal inter-racial e família. Zaramella. 1990. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 92)

4.2.4 MULHERES NEGRAS E HOMENS NEGROS: AS RELAÇÕES DE GÊNERO, INTRA-RAÇA E AS JÓIAS

Dentre todas as relações existentes na sociedade escravocrata brasileira a de menor visibilidade é o relacionamento da mulher negra com o homem negro, condição imposta pela escravidão,

Sabe-se que uma das decorrências da escravidão foi a fragmentação da família africana. Ao incorporar a mulher negra ao ciclo reprodutivo da família branca, inviabilizava-se para os escravos a constituição do seu próprio espaço reprodutivo. Assim, as relações eram precárias e efêmeras, ocorrendo muitas vezes à revelia dos próprios parceiros. Acabavam predominando os interesses dos senhores, mais preocupados em assegurar a reprodução de sua mão-de-obra. A legislação escravista enfatizava sempre a unidade “mãe-filhos”, preocupando-se mais com a separação dos filhos em relação à mãe do que ao pai ou do que com a separação entre os próprios cônjuges. Nesse contexto, a mãe acaba assumindo sozinha a responsabilidade da prole, já que os parceiros estão sempre de passagem (Giacomini, 1988 e Woortmann, 1987). (VELLOSO, 1990, p. 5)

Apesar de verdadeira a situação acima descrita, os estudos mais recentes da historiografia 255 da escravidão apontam para a constituição de famílias (Figura 4.28) entre a população escrava,

As pesquisas vêm revelando que, a despeito dos obstáculos à constituição da família escrava, ela não só existiu, como também, com muita frequência, pôde experimentar uma certa estabilidade no tempo, sendo uma instituição importante não só para os escravos, como, muitas vezes, para seus proprietários (REIS, 2001, p. 29).

A família escrava muitas vezes proporcionou uma tendência destituída de conflito nas relações escravistas. Porém, diante da impossibilidade de cultivar suas relações familiares, de preservar seus relacionamentos afetivos, o descontentamento escravo manifestou-se em circunstâncias as mais variadas, a exemplo das fugas em família ou em busca de parentes, crimes cometidos contra os que abusavam de familiares de escravos, do suicídio de mulheres escravas precedido do infanticídio contra seus filhos, além de um comportamento cotidiano rebelde em função da pressão senhorial sobre a parentela escrava (Reis, 2001, p. 30).

Diante do quadro atitudinal acima descrito, nele também se inclui a estratégia de acumular

valores para a compra da libertação familiar. Era da tradição africana considerar a jóia como uma das mais importantes maneiras em que a riqueza poderia ser acumulada e passada para as futuras gerações (Clarke, 1998, p. 16). Para a mulher escrava, esta era a melhor estratégia, acumular em jóia, os valores, que um dia, seriam suficientes para a compra da sua alforria ou do seu marido, de seus filhos, de sua mãe e de seu pai, ou seja, a compra da liberdade da família escrava. Na Figura 4.29, está retratada uma escrava ou liberta de ganho carregando o seu filho à moda da África. Por amor e por zelo, ela colocou em seu pescoço uma corrente com

Figura 4.28: Retrato de família negra – 1880. Imagem digitalizada do livro *Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma* (AGUILLAR, 2000, p. 186).

vários amuletos para lhe dar proteção e evitar o “mau olhado”, como rezava a tradição.

Por outro lado, existiam situações de conflito entre mulheres negras e homens negros e, se envolvia jóias, podia haver morte. O assassinato do crioulo João Manoel pela crioula Maria Joana da Conceição se deu em 1875, por causa de uma argola de ouro vendida a crédito. Como Maria não pagou todas as prestações acertadas, João conseguiu reaver a argola de ouro, certamente pelo uso de força física, e procurou devolver o dinheiro dado como entrada. Mas, a contenda não parou por aí e o vendedor foi chamado pela crioula para acertar as contas e acabaram entrando em luta corporal, morrendo João esfaqueado por Maria, que foi presa em flagrante pelos transeuntes e por um soldado da polícia (Soares, 2007, p. 112-118). “[...] Através dos relatos percebe-se que o desgosto de Maria Joana por lhe terem sido tiradas as argolas,

Figura 4.29: Mina Tapa. Augusto Sthal. 1865. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 233).

levara a praticar o crime. Aquelas argolas deviam significar muito para aquela crioula de 20 anos, talvez ávida por exibi-las como grande trunfo junto a amigas (idem, p.116).

Será que a argola de ouro desejada por Maria Joana era semelhante à da Figura 4.30 e esta jóia iria lhe proporcionar a beleza e elegância da mulher negra da Figura 4.31? São suposições... Contudo, constata-se algo inquestionável: mesmo estando na escravidão e em extrema privação, existia uma vontade maior, avassaladora mesmo, de mulheres que lutavam com todas as suas “forças” para vencer a exclusão social. Não se tratava de reconhecer uma oportunidade, elas inventavam a cada dia uma oportunidade, construindo uma estratégia de sobrevivência

257

nas fímbrias da sociedade colonial. Se para os senhores e senhoras as jóias eram acúmulo de riqueza material, para as mulheres negras eram uma arma de inserção social, de resgate da auto-estima, de solidariedade humana.

Figura 4.30 – Argolas em ouro e cabochão em vidro azul – Século XIX. Júlio Acevedo – 2005. Foto da peça do acervo de jóias escravas do Museu Carlos Costa Pinto.

Figura 4.31: Mulher Negra. Klumb - 1862. Imagem digitalizada do livro *O negro na fotografia brasileira do século XIX* (ERMAKOFF, 2004, p. 202).

V

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO

Com o que foi apresentado nesta tese sobre a joalheria escrava baiana, ou seja, demonstrá-la como objeto oriundo da contribuição africana, como fruto da conformação mestiça da cultura brasileira, como materialização da resistência ao jugo da exclusão, e, ao mesmo tempo, considerando tais características como circunstâncias indispensáveis para estes artefatos serem o que são: uma centralização das culturas antes consideradas marginais. Conclui-se, então, pela importância e necessidade de estudos como esse que encontraram rumos alternativos aos que marcam a sociedade globalizada. Fortalecendo a tese de Marina Waisman (1990, p. 64 e 65):

[...] hoje, o traço característico da relação centro e margens seria a perda do valor do centro como fundamento, ou seja, o deslocamento do centro para as margens e como consequência o ganho de certa condição central por parte das margens. Advertindo que a crise do modelo central tem dado lugar ao pluralismo e tem acabado com o monopólio cultural dos grandes países ocidentais e com ele sancionado a legitimação de diversos projetos locais.

Esta tese, metodologicamente, empreendeu a tarefa de realizar uma abordagem do objeto de estudo de forma multidimensional e complexa, como uma tentativa de superar o modo secular de pensar fragmentado, limitado no que se refere a apreender o “todo”, ou seja, não examina o objeto em seu contexto, na sua complexidade, no seu conjunto. A superação da

hegemonia do paradigma cartesiano, que reduz o conhecimento do todo ao conhecimento das partes, ainda está em processo, está porvir.

Com isso, se quer dizer que as conclusões aqui colocadas serão parametrizadas pelas proposições concebidas pelo filósofo e sociólogo francês Edgar Morin para a educação em seu livro *Os sete saberes necessários a educação do futuro* (2007). Assumir este posicionamento é um compromisso com o que se aprendeu ao mergulhar no universo da cultura africana, principalmente na cosmologia da cultura ioruba, que usa a história oral para perpetuar as suas tradições milenares e, ao mesmo tempo, é portadora de uma abertura de pensamento/atitude que não encara o “Outro” como “Outro”, mas, como si mesmo. Segundo essa tradição, tudo começou na cidade sagrada de Ifé e depois se espalhou pelo mundo, então, todos os povos que habitam o planeta Terra de lá se originam. Tornando evidente a adesão teórico-ideológica desta pesquisadora, fica manifesto o seu pertencimento intelectual e emocional ao grupo daqueles “que também acreditam na possibilidade de construção de um humanismo planetário” (PINHO, 2004, p. 249).

264

Posto isso, discute-se, primeiramente, as conclusões obtidas na investigação em relação a sua questão preponderante: a joalheria escrava baiana se constitui no primeiro exemplo de design de jóias brasileiro?

Na medida em que as jóias estudadas são uma estratégia para entender o processo histórico que constituiu este país, e tudo que está em seu bojo, inclusive o seu design, e se concorrem para revelar a significativa herança de projeto existente na matriz africana formadora da cultura brasileira, então, não se reveste de grande importância o posicionamento no ranque de primeiro exemplo de design de jóias brasileiro. O seu mérito está em oferecer referenciais capazes de contemplar as verdadeiras dimensões de nossa diversidade, contribuindo assim para a elaboração do pensamento contemporâneo do design brasileiro.

Quanto à hipótese H_1 levantada nesta tese:

- H_1 A joalheria escrava baiana é híbrida na sua aparência, nas técnicas de feitura, na

mistura de heranças culturais diversas, que não podem ser classificadas como européias ou africanas. Ela é fruto de idéias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas locais. Trata-se do primeiro exemplo de design de jóia brasileiro devido às condições objetivas de sua aparição e de sua aparência.

Julga-se que a pesquisa elaborada alcançou resultados adequados à compreensão do fenômeno por contemplar as exigências do saber para o século XXI. Comprovar a condição da joalheria escrava baiana como um objeto híbrido é contemplá-la como elemento da história planetária, enxergá-la como fruto do movimento que se inicia com o estabelecimento da comunicação entre todos os continentes no século XVI, sendo que o artefato em questão possui a capacidade de “mostrar como todas as partes do mundo se tornaram solidárias, sem, contudo, ocultar as opressões e a dominação que devastaram a humanidade e que ainda não desapareceram” (idem, p. 15). Os objetos forjados no seio de encontros de culturas, mesmo que sob a escravidão, possuem a capacidade de mostrar o grau máximo de compreensão dessa interconexão planetária, fazendo com que se entenda que todos os seres humanos partilham um destino comum.

265

Ao tornar evidente que as jóias são o resultado de idéias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas locais, significa que as pesquisas atenderam o exercício do pensamento policêntrico, consciente da unidade/diversidade da condição humana, nutrido das culturas do mundo. “A riqueza da humanidade reside na sua diversidade criadora, mas a fonte da sua criatividade está em sua unidade geradora” (MORIN, 2007, p. 65).

Enfocar o assunto sob a complexidade do pensamento mestiço e encará-lo como mestiço, efetivamente, mostrou a possibilidade da edificação de um saber indispensável ao que se pretende como processo de formação educacional que dê conta das pautas éticas que desafiam a humanidade no século XXI. Introduzindo a complexidade no âmago da identidade mestiça

como ponte de constituição da identidade complexa plenamente humana, tal enfoque resultou na produção de um conhecimento que não prioriza apenas ao progresso, mas a sobrevivência da humanidade (idem, p. 78).

Já a hipótese H_2 , imbricada na hipótese H_1 , por serem entendidas como partes inseparáveis e indissociáveis do fenômeno estudado:

- **H_2** A joalheria escrava baiana é um modelo do que se pode classificar de design de resistência, não na sua forma, que é híbrida, mas no seu significado de uso, da resistência negra ao sistema escravocrata. Portar estas jóias, para a mulher negra ou mestiça, escrava, alforriada ou liberta, simbolizava a preservação de sua cultura, a sua re-constituição identitária, a manutenção de sua auto-estima e, principalmente, sua resistência à condição de mercadoria à qual estava submetida.

266

Usar os conceitos de gênero e raça como adequados ao entendimento do assunto inquirido, desenvolvendo habilidades analíticas necessárias para a sua reflexão e contextualização, é revelar a possibilidade de estudar a incompreensão a partir de suas raízes, de suas modalidades e de seus efeitos, como indicado por Morin (2007, p. 17),

Este estudo é tanto mais necessário porque enfocaria não os sintomas, mas as causas do racismo, da xenofobia, do desprezo. Constituiria, ao mesmo tempo, uma das bases mais seguras da educação para a paz, à qual estamos ligados por essência e por vocação.

O egocentrismo, o etnocentrismo, o sociocentrismo e todas as desigualdades que degradam, excluem, escravizam, desclassificam, oprimem e os inumeráveis atos já praticados por este mundo que insiste em ser injusto, precisa, urgentemente, da ética da compreensão. Aquele que está escravizado compreende aquele que o escraviza e isso as mulheres negras conseguiram praticar de forma inimaginável, por conseguinte, os trabalhos realizados representam um tributo a tudo o que elas fizeram e fazem por este país, como detalha Lourdes Siqueira (2000, p. 11 e 12),

Vale a pena repetir que a mulher negra sempre esteve presente em todas as esferas da vida social brasileira, de mucama, a ama de leite, a quituteira, a vendedora de ganho, a cuidadora das alcovas de seus senhores e tudo isso aliado às suas lutas etno-políticas-culturais nas Imandades, nas Congadas, nos Reizados, nos Terreiros, nas guerras, revoltas. Em todos estes espaços ela lutava pela continuidade e sobrevivência da família negra, enquanto raça, enquanto grupos étnicos específicos, enquanto representações culturais das tradições que vinham de seus antepassados. E era aí que elas desenvolviam as primeiras lutas contra o racismo, contra a ideologia básica que alimentava a colonização e a escravidão. Nestas lutas elas organizavam, politizavam, conscientizavam criando consciência entre a população negra, ao mesmo tempo lutando por direitos de cidadania, guardando memória histórico cultural, criando formas associativistas, promovendo ações educativas, formando pessoas, desenvolvendo projetos culturais de música, dança, revivendo e recriando contos, lendas, mitos, hoje à nossa disposição, sobre o qual reelaboramos, reinventamos, recriamos o patrimônio civilizatório africano na Diáspora.

O design de resistência, fruto da investigação minuciosa do universo das mulheres usuárias das jóias escravas, conscientes do seu poder feminino, pois são elas que fazem a vida acontecer, adaptando-a sob a escravidão, e sem abandonar as tradições de suas culturas, com a consciência de ter sido criada pela sua cabeça e que ninguém criou a sua cabeça, demonstraram ser possível a realização da cidadania terrena.

267

Trabalhar as duas hipóteses postas nesta tese de maneira integrada, exercitando a abertura para considerar as várias interpretações, constitui um exemplo do conhecimento tratado como um “feitiço” colocado na encruzilhada, por ser nela que as forças do norte e do sul, do leste e oeste se encontram e possibilitam a interconexão do mundo físico com o mundo metafísico. É demonstrar que as dualidades são conteúdos do mesmo conceptáculo (cabaça da existência na cosmologia ioruba), porquanto lá estão positivo/negativo, masculino/feminino, quente/frio, noite/dia, bom/mal, e todas as antíteses existentes, é desnecessário elencar aqui todo o universo das dualidades, pois são bem conhecidas. Segundo Babatude Lawal^{V-1}: “a mesma mão que cria

1 ^{V-} Conteúdo do curso ministrado por pelo pesquisador e professor de História da Arte nigeriano Babatunde Lawal, da Virginia Commonwealth University, em Richmond, no estado norte-americano de Virginia (EUA), no período de 6 a 10 de julho de 2009, na Universidade do Estado da Bahia – UNEB, em Salvador-Bahia.

a caneta, cria também a borracha”. Ao final, este trabalho é apenas uma tentativa de superar as cegueiras do conhecimento.

Quanto à contribuição teórica, admite-se como principal esforço destes estudos a efetiva ampliação da bibliografia sobre a história do design brasileiro e mundial. A história da joalheria escrava baiana demonstra que as histórias e as culturas africanas e afro-brasileiras não interessam somente aos afro-descendentes, “mas à humanidade como um todo e ao Brasil como nação” (MOORE, 2008, p. 11).

Acredita-se que o resultado deste trabalho faça parte da história não-oficial deste país, que ainda está sendo escrita, principalmente quando se trata das tradições dos povos africanos, os quais foram esquecidos historicamente. E mais, quando o assunto é história da joalheria brasileira, onde tudo está por ser construído, pensa-se estarem alicerçadas nesta pesquisa as bases onde podem ser fincados os pilares para o avanço das investigações em história da joalheria, servindo de estímulo e referência para outros pesquisadores e profissionais da área.

268

Como contribuição prática, o que se galgou com a investigação sobre joalheria escrava baiana dos séculos XVIII e XIX foi, também, uma referenciação e uma sistematização de padrões históricos, que incorpora a possibilidade de fomentar a produção de jóias com uma identidade regional, através do uso da sua simbologia, da suas técnicas de manufatura e da sua linguagem. Esses estudos podem se constituir em uma importante estratégia para a promoção econômica, social e cultural do segmento baiano de produção de jóias, enaltecendo suas raízes histórico-culturais e fortalecendo as competências de seus recursos materiais e humanos. Se propondo, precisamente, a colocar em evidência pautas de valorização que possam contribuir a orientar a práxis do design de jóias até o afiançamento – ou a elaboração – de uma identidade regional. (Waisman, 1990, p. 66)

Diante da investigação apresentada sobre a joalheria escrava baiana, pode-se afirmar que a mesma possui a legítima condição de projeto local, merecedora de ser levada em conta

tanto nacionalmente, quanto internacionalmente.

Contudo, insiste-se que ainda há muito a fazer, para que a prática projetual dos atuais e futuros designers possa contemplar aspectos como a diversidade, a justiça social, o tratamento igualitário, que promova a solidariedade, enfim, para que se construa em pilares sólidos uma práxis na área do design pautada na ética.

Contemplando linhas futuras de investigação, tem-se a intenção de solucionar as limitações existentes nesta pesquisa, tal como colocado no capítulo introdutório desta tese. Portanto, haverá o empenho na criação de um grupo interdisciplinar de estudo, em busca da transdisciplinariedade, que reúna uma diversidade de atores, tais como, adeptos do candomblé, historiadores, antropólogos, designers, educadores, estudantes dos três níveis de ensino, ativistas dos movimentos sociais, sociólogos e todos aqueles que têm interesse na reflexão e pesquisa na área dos objetos afro-brasileiros. O foco de estudos contemplará as conexões entre design, história, cultura, e outras que se avalie no processo como necessárias, no contexto brasileiro e mais especificamente no contexto baiano. O objetivo é cobrir questões referentes aos objetos produzidos em um ambiente onde os aspectos sociais são preponderantes na construção da história do design no Brasil, ou seja, parâmetros que dêem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias de países como o Brasil.

Adicionalmente, espera-se que esta tese possa colaborar na promoção de uma mudança de atitude na teoria e prática do design, que seja capaz de avançar no estabelecimento da igualdade entre os sexos e entre os povos, tornando possíveis novos comportamentos projetuais e profissionais, abandonando o modelo de dominação ocidental, masculino, cristão e branco. É através do conhecimento histórico que se alcança uma postura social e profissional pautada na ética, compreendendo que o fato de sermos diferentes não nos faz desiguais.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, Camilla. Resistência Cultural e Reconstrução de Identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. In: **Revista de História Regional**. n.º 3 (2), p. 115-137, inverno 1998.
- AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- _____. **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas Províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980.
- ALVES, Fernando de Brito. **Cidadania e escravidão**. Jus Navigandi, Teresina, ano 9, n. 681, 17 maio 2005. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=6738>. Acesso em: 10/06/2009.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ÁVILA, Affonso. **O Lúdico e as projeções do barroco I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. **O Lúdico e as projeções do barroco II**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- BACELAR, Jeferson. **A Hierrarquia das Raças : negros e brancos em Salvador**. Rio de Janeiro : Pallas, 2001.

- BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

- BARRINGER, Tim; FLYNN, Tom. **Colonialism and the Object: Empire, material culture and museum**. London and New York: Routledge, 1998.

- BELLINI, Ligia. Por amor e por interesse: a relação senhor-escravo em cartas de alforria. In: REIS, João José (Org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Artesanato, Arte e Indústria**. Tese de Doutorado. FAU/USP. São Paulo: 1988.

- BITENCOURT, Anna Ribeiro de Góes, 1843-1930. **Longos serões do campo**. Organização e notas Maria Clara Mariani Bittencourt. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: [s.n.], 2005.

- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- BRACANTE, Maria Helena. **Os Ourives: na história de São Paulo**. São Paulo: Árvore da Terra, 1999.

- BRAUDEL, Fernand. **Histoire et sciences sociales: “la longue durée”**. Annales E. S. C., n.º 4, Oct.-déc. 1958, Débats et Combats. pp.725-753. Tradução de Rui Nazaré. Lisboa: Presença, s/d.

- _____. **Escritos sobre a História**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1992.

- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

- CALVERA, Anna. Teoria, Ensino e Pesquisa do Design. In: SANTOS, Maria Cecília L. dos e PERRONE, Rafael A. C. (orgs.). **Design: Pesquisa e Pós Graduação**. Anais do Seminário Internacional “Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-graduação”. São Paulo: FAU/USP, 2002, p. 15-35.

- _____. **Historia e historias del diseño: la emergencia de las historias regionales**. Disponível em: < <http://www.dancingmind.co.uk/cuba%202000/Conferencias/C%20Anna%20Calvera.htm> >. Acesso em: 20 out. 2005.

- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2006.

- CARDOSO, Fernando Henrique. Um Livro Perene. In: FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal**. – 47. ed. São Paulo: Global, 2003.

- CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- _____. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**. Vol. 1, nº único. Rio de Janeiro: ESDI, 1998.

- CARISE, Iracy. **África – Trajes e Adornos**. Rio de Janeiro: s.ed., 1992.

- CARNEIRO, Edison. **Antologia do Negro Brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

- CASTRO, Jacqueline A. G. F. de. **Design com Identidade: por meio de estudos socioculturais e dos signos**. Dissertação (Mestrado) – Design, UNESP, Bauru, 2007.

- CASTRO, Yêda Pessoa de. **Das línguas africanas ao português brasileiro**. In: Patrimônio – Revista Eletrônica do IPHAN, 2007. Disponível em: (<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=214>). Acesso em 14/01/09.

- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

- CHAVES, Wilson. O ouro na Antiguidade. In: SANT’ANNA, Affonso Romano et alli. **Ouro: sua história, seus encantos, seu valor**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989 (9-43).

- CHIRINOS, Lucia H. Borba. **Arte e oralidade entre os ashanti: classificação e interpretação dos pesos de ouro.** In: Arte Africana, 2004. Disponível em: (http://www.arteafricana.usp.br/codigos/artigos/001/arte_oralidade_ashanti.html). Acesso em 14/01/09.

- CLARKE, Duncan. **African Hats and Jewellery.** New Jersey: Chartwell Books, 1998.

- CODINA, Carles. **A Ourivesaria.** Lisboa: Estampa, 2002.

- CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira.** Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. O Postulado da Superioridade Branca e da Inferioridade Negra. In: FERRO, Marc (org.). **O livro negro do colonialismo.** Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- CORRÊA, Aureanice de Mello. **Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sógnico, estratégia do processo identitário da Irmandade da Boa Morte.** Revista Brasileira de História das Religiões – Ano I, no. 1 – Dossiê Identidades Religiosas e História. Maio de 2008.

- COSTA E SILVA, Alberto da. Uma visão brasileira da escultura tradicional africana. In: JUNGE, Peter (org./editor). **Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim.** Rio de Janeiro: GOTHE-RJ, 2003.

- _____. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses.** 3ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- _____. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

- COUTO, João e GONÇALVES, Antonio M. **A Ourivesaria em Portugal.** Lisboa: Livros Horizonte, 1960.

- COUTO, Jorge. A gênese do Brasil. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). **Viagem Incompleta – A Experiência Brasileira 1500-2000. Formação: Histórias.** São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

- CUNHA, Mariano Carneiro Da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2v.

- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

- DEFORGES, Yves. Avatars of Design: design before design. In: MARGOLIN, Victor e BUCHANAN, Richard. **The Idea of design. A design issues reader.** Cambridge, Mit Press, 1996, p. 21-28.

- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design.** São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Nas Fímbrias da Escravidão Urbana: Negras de Tabuleiro e de Ganho.** Estudos Econômicos, São Paulo, 15, 1985.

- EIZIRIK, Marisa Faermann. **Michel Foucault: um pensador do presente.** 2 ed. Ijuí: Unijuí, 2005.

- FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento. **Devoção Popular e Romanização no Catolicismo Brasileiro: um estudo sobre o culto popular prestado ao bem aventurado São Gonçalo de Amarante no contexto da romanização do catolicismo brasileiro (1890-1960).** X Encontro Regional de História – ANPUH-RJ. História e Biografias. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/Anais/2002/Comunicacoes/Fernandes%20Rui%20A%20N.doc>. Acessado em 25/05/2009.

- FERRO, Marc (org.). **O livro negro do colonialismo.** Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- _____. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

- _____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976).** Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FRANÇA, Rosa Alice. **As Cores do Bonfim.** Salvador: R. A. França, 2003.

- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006.

- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal.** – 47. ed. São Paulo: Global, 2003.

- FURTADO, Júnia Ferreira. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes – O outro lado do mito.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- GEBARA, Alessander Lemos de Almeida. **Duas cidades Ioruba no contexto do final do tráfico Atlântico: Lagos e Abeokuta e a interferência britânica.** Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. Disponível em <http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Alessander%20Lemos%20de%20Almeida%20Gebara.pdf>. Acesso em 05/02/2009.

- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Tradução de Cid Knipel Moreira - São Paulo: Ed. 34, 2001.

- GODOY, Solange de Sampaio. **Círculo das Contas: jóias de crioulas baianas.** Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

- GOLA, Eliana. **A Jóia: Uma Pesquisa Histórica.** Dissertação de mestrado. FAU/USP. São Paulo: 2002.

- GRISERI, Angela. **Ourivesaria Barroca.** Lisboa: Presença, 1989.

- GRUZINSKI, Serge. O Brasil é um laboratório prodigioso (entrevista). **Nossa História.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano II, n. 13, novembro, 2004.

- GUYATT, Mary. **The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-century Design.** In *Journal of Design History*. London: Oxford University Press, v. 13, n. 2, 2000.

- HOOKS, bell. **Teaching to transgress: education as practice of freedom.** New York: Routledge, 1994.

- IVANOV, Paola. A invenção da “Cultura Tradicional” na África – Etnologia e Concepção dos Acervos Etnográficos. In: JUNGE, Peter (org./editor). **Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim.** Rio de Janeiro: GOTHE-RJ, 2003.

- JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra.** Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

- JORDAN, Kátia Fraga (org.). **Bahia: tesouros da Fé**. Barcelona: Bustamante/Coelba, 2000.

- JUNGE, Peter. Arte da África. In: JUNGE, Peter. (org./editor) **Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim**. Rio de Janeiro: GOTHE-RJ, 2003.

- KASFIR, Sidney. **Arte africana e autenticidade: um texto sem sombra**. In: Artafrika – Centro de Estudos Comparatistas – Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 2008. (<http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=140>). Acesso em 05/02/2009.

- KOFES, Maria Suely. **Afinal o Brasil é racista ou não?** Caderno Temático. Suplemento do Jornal da UNICAMP. Campinas, janeiro de 2001 – ANO I – Nº 3.

- LAMBERT, Sylvie. **The Ring – design: past and present**. Switzerland: Rotovision, 1998.

- LARA, Silvia Hunold. Mulheres Escravas, Identidades Africanas. In: **I Simpósio Internacional: o desafio da diferença – Articulando Gênero, Raça e Classe**, 2000. (http://www.desafio.ufba.br/gt3_lista.html). Acesso 20/03/2007.

- LEMOS, Guilherme. Fios de Tempo. In: Identidade por um Fio: colares e fios-de-contas no culto aos Orixás, 2002. (<http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2b.html>). Acesso em 05/02/2009.

- LODY, Raul. **Jóias de Axé: fios de conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- _____. **Dicionário de Arte Sacra e técnicas Afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

- _____. **Pencas de Balangandãs da Bahia**. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional do Folclore, 1988.

- _____. **Devoção e culto a Nossa Senhora da Boa Morte**. Pesquisa Sócio - Religiosa. Rio de Janeiro: Altiva, 1981.

- LOPES, Helena Theodoro. **Mulher negra, mitos e sexualidade**. Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt6-005.html>>. Acesso em: 16/09/2004.

- LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas**

etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira.** 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Uma História de Opressão. In: **Revista E**, Fev. 2008. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=304&Artigo_ID=4717&IDCategoria=5380&reftype=2. Acesso em 10/05/2008.
- MAGALHÃES, Aloísio. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? **Arcos**, Rio de Janeiro, vol. 2, 1999.
- MARIANO, Agnes. Mãos Negras. In: **Soteropolitanos**, 2007. (<http://soteropolitanos.com.br/>). Acesso em 05/02/2009.
- MASCETTI, Daniela and TRIOSSI, Amanda. **Earrings: from antiquity to the present.** New York: Thames & Hudson, 1999.
- _____. **The Necklace: from antiquity to the present.** New York: Thames & Hudson, 1997.
- McGRATH, Jinks. **The Encyclopedia of Jewelry – Making Techniques.** London: Running Press, 1995.
- _____. **Acabados Decorativos en Joyeria.** Barcelona: Promopress, 2007.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELLO E SOUZA, Marina de. **África e Brasil Africano.** São Paulo: Ática, 2006.
- _____. Catolicismo Negro No Brasil: Santos e Minkisi, Uma Reflexão sobre Miscigenação Cultural. In: **Afro-Ásia**, 2002.
- _____. Um novo olhar sobre a África. **Nossa História.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano I, n. 8, junho, 2004.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público.** Revista Estudos Históricos, nº 21, 1998/1. Rio de Janeiro:

FGV/CPDOC, 89-103. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf>>. Acesso em: 15/07/2005.

- MENEZES, Marizilda dos Santos. **O ideário africano através do vestuário e sua influência na diáspora negra**. In: 1º congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros. Recife Pernambuco, 2000. Disponível em: <http://www.afrodescendencia.hpg.com.br/ideario.htm>. Acesso em 02/02/2009.
- MEYER, Laure. **África Negra: máscaras, esculturas e jóias**. Lisboa: Livros e Livros, 2001.
- MEZZOMO, Frank Antonio. Reseña de “O Pensamento Mestiço”. **Afro-Ásia**, nº 33. Salvador: UFBA, 2005.
- MORAES, Dijon De. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- MORAES, Virginia. **A Joalheria Baiana do Século XIX**. Disponível em: <<http://www.joiasdobrasil.com/opinioao/index.htm>>. Acesso em: 20/12/2003.
- MOREL, Marco. O Haiti não foi aqui. **Nossa História**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano I, n. 11, setembro, 2004.
- MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. – 12. ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007.
- MOTT, Luiz. **De Escravas à Senhoras**. Diário Oficial, Leitura, São Paulo, n. 7, agosto de 1988. Disponível em: www.ub.edu/afroamerica/EAV2/mott.pdf. Acesso em 10/06/2009.
- MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O Que É Afinal? . In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo: Summus, 2003.
- NEYT, François ET VANDERHAEGHE, Catherine. A Arte das Cortes da África Negra no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

- NISHIDA, Mikeo. **As Alforrias e o Papel da Etnia na Escravidão Urbana: Salvador, Brasil, 1808-1888**. Estudos Econômicos, São Paulo, v3, n2, mai-ago, 1993.

- OLIVA, Menezes de. **Tentativa de Classificação dos Balangandans**. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, Vol. II, 1941.

- OLIVEIRA NETO, Francisco Gomes de (1897-1959). **A penca e o barangandan – as vestimentas das mulatas e crioulas bahianas**. (mimeog., s/d).

- OLIVEIRA, Octávia Corrêa dos Santos. **Ourivesaria brasileira**. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, Vol. IX, 1948.

- OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na Cidade do Salvador, 1840-1914**. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

- PACEY, Philip. **Anyone designing anything? non-professional designers and the history of design**. In: Journal of Design History, vol.5, n. 3. Londres: 1992.

- PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

- _____. **Bateias, carumbés, tabuleiros: mineração africana e mestiçagem no Novo Mundo**. In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho (Orgs.). *O Trabalho Mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume: PPGH/UFMG, 2002.

- _____. Pequenos objetos, grandes encantos. **Nossa História**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano I, n. 10, agosto, 2004.

- PAIVA, Eduardo França et ANASTASIA, Maria Junho (orgs.). **O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX**. São Paulo: Annablume/PPGH/UFMG, 2002.

- PAPANECK, Victor. The best designers in the world? In: **Tools**, vol. 3, n. 3, 1992, p. 10-12.

- PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

- PERROT, Michelli. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Um encontro marcado – e imaginário – entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout.** Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Abril/ Maio/ Junho de 2006. Vol. 3, Ano III, nº 2. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em 10/05/2009.

- PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

- PINHO, Osmundo de Araújo. **O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação.** In Cadernos Pagu (23). julho-dezembro de 2004.

- _____. **Corações e mentes do Movimento Negro Brasileiro.** In Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, nº 2, 2002.

- PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia.** São Paulo: Annablume, 2004.

- QUINTÃO, Antonia Aparecida. **O significado das irmandades de pretos e pardos: O papel das mulheres.** Disponível em: <<http://www.desafio.ufba.br/gt4-015.html>>. Acesso em 15 /07/2006.

- REIS, João José. **Slaves as agents of history: A note on the new historiography of slavery in Brazil.** Ciência e Cultura Journal of the Brazilian Association for the Advancement of Science. São Paulo: SBPC, v. 51, n. 5/6, setembro/dezembro 1999.

- _____. “Nos achamos em campo a tratar da liberdade”: a resistência negra no Brasil oitocentista. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000).** São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

- _____. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- _____. **A presença negra: apontamentos para um balanço.** Disponível em: www.bb.com.br/portal/hs/africa/dwn/artJoaoJoseReis.pdf . Acesso em julho de 2006.

- _____. **Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- REIS, João José & SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito: A resistência negra no Brasil escravista.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- REIS, José Carlos. **Nouvelle Histoire e Tempo Histórico: A contribuição de Febvre, Bloch e Braude.** São Paulo: Ática, 1994.

- REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. **Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX.** Salvador: Centro de Estudos Baianos, 2001.

- RIBEIRO JUNIOR, Ademir. **Parafernália das Mães-Ancestrais. As máscaras *guledé*, *os edan ogboni*, e a construção do imaginário sobre as “sociedades secretas” do Recôncavo Baiano.** Dissertação. São Paulo: MAE/USP, 2008.

- RIBEIRO JUNIOR, Ademir e SALUM, Marta Heloisa Leuba. **Estudo Estilístico e Iconográfico das Esculturas Edan do Acervo do MAE-USP.** In: ArteAfricana, 2003. Disponível em: <http://www.arteafricana.usp.br/codigos/artigos/artigos.html>. Acesso em 07/02/2009.

- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro – A Formação e o Sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- RISÉRIO, Antonio. **Um Mundo Afrobarroco.** In: AUTORES, vários. *Mágica Bahia*, Salvador/Barcelona: Fundação Casa de Jorge Amado, Bustamante, Coelba, 1997(p.18-67).

- _____. **A utopia brasileira e os movimentos negros.** São Paulo: Ed. 34, 2007.

- RODRIGUES, Nina. **Vestimentas dos Negros.** In: CARNEIRO, Edson (org.). **Antologia do Negro Brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

- SALUM, Marta Heloisa Leuba. **Cem Anos de Arte Afro-Brasileira.** In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira.** São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

- SANCHES, Nanci Patrícia Lima. **Fora do tom, fora da ordem: vadios, mulheres e escravos no império do Brasil.** In **Caderno Espaço Feminino**, v. 17, n. 01, Jan./JuL. 2007.

- SANT’ANNA, Affonso R.. **Barroco: do quadrado à elipse.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- SANT’ANNA, Affonso R. de *et alli*. **Ouro: sua história, seus encantos, seu valor.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

- SANT’ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo.** Barueri:

Estação das Letras, 2007.

- SANTOS, Irina Aragão. **Adornos pessoais: uma reflexão sobre as representações das relações sociais e o processo de design.** In: Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo: FAAP, 2004.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreiados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. In **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 1997, v. 40, nº2.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Repensando a Pesquisa e a Pós-Graduação em Design. In: SANTOS, Maria Cecília L. dos e PERRONE, Rafael A. C. (orgs.). **Design: Pesquisa e Pós Graduação.** Anais do Seminário Internacional “Perspectivas do Ensino e da Pesquisa em Design na Pós-graduação”. São Paulo: FAU/USP, 2002.
- _____. Consumo, descarte, catação e reciclagem: notas sobre design e multiculturalismo. In **Caderno de Estudos Avançados em Design: Multiculturalismo.** Caderno 1. V. 1, EdUEMG: Belo Horizonte, 2008.
- _____. A Bahia e o Design. **Revista Design em Foco.** v.I, n. 1 (jul./dez. 2004) Salvador: UNEB. 2004.
- _____. **Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões da Utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues.** Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo: 1993.
- _____. **Cidades de Plástico e Papelão: O Habitat Informal dos Moradores de Rua em São Paulo, Los Angeles e Tóquio.** Tese de Livre-Docência. FAU/USP, São Paulo: 2003.
- SARDENBERG, Cecília e BARROS, Zelinda. **A Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça.** Exposição de fotografias de mulheres negras – Museu Temporal – Salvador/Bahia. Novembro de 2005 a agosto de 2006.
- SCARISBRICK, Diana. **Jewelry Design: source book.** New York: Quantum Book, 1998.
- SCHARNBECK, Anke. Arte da África. In: JUNGE, Peter. (org./editor) **Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim.** Rio de Janeiro: GOTHE-RJ, 2003.
- SCHUMANN, Walter. **Gemas do Mundo.** Rio de Janeiro: Ao livro Técnico, 1992.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- _____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SILVA, José Carlos Gomes da. & ALCANTARA, Ana Paula de Oliveira. Artes étnicas: um estudo acerca do patrimônio material afro-brasileiro. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (org.) **Arte em pesquisa: especificidades**. Brasília: UNB/ANPAP, 2004, v.1.

- SILVA, Kalina Vanderlei. O Barroco Mestiço: Sistema de Valores da Sociedade Açucareira da América Portuguesa nos séculos XVII e XVIII. Mneme – **Revista de Humanidades**. Vol. 7, n. 16. 2005. Caicó, UFRN.

- SILVA, Luiz Geraldo. Da Festa à Sedição. Sociabilidades, Etnia e Controle Social na América Portuguesa (1776-1814). In: JANCSÓ, István & KANTOR, Íris (Orgs.). **Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001.

- SILVA, Maciel Henrique. Delindra Maria de Pinho: uma preta forra de honra no Recife na primeira metade do século XIX. In: **Revista Afro-Asia**, 32, (2005).

- SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Salvador, 2005.

- _____. As Jóias, reflexo de uma época. In: **A Sedução das Jóias – séculos XVIII e XIX: coleção particular - São Paulo: catálogo**. Salvador: FMCCP, 2005.

- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Arte Religiosa Afro-Brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira**. In: Debates do NER, Porto Alegre, Ano 9, N. 13, Jan./Jun. 2008

- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Gênero e Racismo**. In Seminário “Racismo, Xenofobia e Intolerância”, Hotel Bahia Othon, Salvador, 20 de novembro de 2000. Disponível em: <http://74.125.95.132/search?q=cache:txthDHR4fOsJ:www2.mre.gov.br/ipri/Rodrigo/RACISMO/SALVADOR%255CPAPERS%255C1%2520Maria%2520de%2520Lourdes%2520Siqueira.rtf+Maria+de+Lourdes+Siqueira+genero+e+racismo&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk>. Acesso em 10/06/2009.

- SOARES, Carlos Eugenio Líbano. **A Negregada Instituição: os capoeiras no Rio de**

Janeiro. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1994.

- _____. Negro em Transe na Bahia. **Nossa História.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano 3, nº. 25, novembro, 2005.
- SOARES, Cecília C. Moreira. **Mulher Negra na Bahia no Século XIX.** Salvador: EDUNEB, 2007.
- STAIRS, David. **Okuwangaala: The Persistent Vitality of the Vernacular.** Design Issues: Volume 18. Number 3, Summer 2002.
- TAVARES, Aurea Conceição Pereira. **Vestígios materiais nos enterramentos na antiga Sé de Salvador: postura das instituições religiosas africanas frente à igreja católica em Salvador no período escravista.** Dissertação de mestrado. UFPE. Recife: 2006.
- TEIXEIRA, Cid; SILVA Fº, Rubens Antonio et VASCONCELLOS, Hélio Gamalho. **Mineração na Bahia: ciclos históricos e panorama atual.** Salvador: Superintendência de Geologia e Recursos Minerais, 1998.
- TORRÃO Fº, Amilcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. In **Cadernos Pagu** (24), janeiro-junho de 2005.
- TORRES, Heloísa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. Documento/1950. In: **Cadernos Pagu** (23), julho-dezembro de 2004.
- UNTRACHT, Oppi. **Jewelry, Concepts and Technology.** London: Robert Hale, 1985.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. **As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: Espaço e Identidade Cultural no Rio de Janeiro.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Artigos.** São Paulo: Corrupio, 1992.
- _____. **Noticias da Bahia - 1850.** 2a ed., Salvador: Corrupio, 1999.
- _____. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX.** São Paulo: Corrupio, 1987.
- VILHENA, Luís dos Santos. **A Bahia no Século XVIII.** 3 volumes. Salvador: Itapuã, 1969.

- WAGNER, Renato. **Jóia contemporânea brasileira**. São Paulo: R. Wagner, 1980.
- WAISMAN, Marina. **El Interior de la Historia**. Bogotá: Escala, 1990.
- WATKINS, David. **Lo Mejor en Joyeria Contemporanea**. Suíça: Rotovision, 1993.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WOODHAM, Jonathan M.. **Designing Design History: From Pevsner to Postmodernism**. Disponível em: <http://www.eciad.ca/~rburnett/Designing%20Design%20History.pdf> . Acesso em: 26/10/2005.
- ZAMPARONI, Valdemir D. **Os Estudos Africanos no Brasil: Veredas**. Disponível em: < <http://www.mulheresnegras.org/africa.html#YYY>>. Acesso em: 02/11/2005.
- ZORZETTO, Ricardo. **A África nos genes do povo brasileiro: Análise de DNA revela regiões que mais alimentaram o tráfico de escravos para o país**. In Pesquisa FAPESP, 134, abril de 2007, p. 37-43. Disponível em: <http://paterlex.com.br/Jornais-revistas/2007/FAPESP.pdf>. Acesso em: 10/06/2009.

ANEXO I

JÓIAS ESCRAVAS: PULSEIRAS

Arranjo das pulseiras em situação de uso

“Na Bahia predominavam as pulseiras de ouro compostas de seções retangulares tendo ao centro efígies masculinas e femininas, retratos dos imperadores e imperatrizes. Por ocasião da menoridade de D. Pedro, eram comuns as pulseiras com efígies do imperador menino”.

OLIVEIRA, 1948

Pulseiras do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil Salvador - Bahia

A pulseira copo é uma das peças mais ricamente decorada, um trabalho artístico que reúne em uma só peça as mais tradicionais técnicas da joalheria em geral (filigrana, repuxado, cinzelado, granulação, etc.). Com um estilo particular, mais forte e pesado, se a peça for comparada com as jóias das senhoras deste período. Um intrincado trabalho de filigrana construindo uma rede de espirais. Também estão presentes folhagens, flores e uma efígie feminina, além de granulados espalhados por toda a peça.

Pulseiras do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil Salvador - Bahia

Bracelete todo em filigrana, possuindo uma tridimensionalidade estruturada pelos fios torcidos. É composto por dois tipos de quadros, um com o camafeu e o outro com a flor que se destaca da base.

Pode-se observar o contraste da trama filigranada com o acabamento altamente polido da meia esfera, a flor é construída pelo conjunto de espirais que por sua vez, formam as pétalas.

Pulseiras do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil Salvador - Bahia

Pulseiras de canutilhos - com cilindros de ouro, coral e outros tipos de pedras engastados em ouro e placas retangulares em ouro vazado e gravado com um motivo central, geralmente uma efígie.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pulseira canutilho constituída de cilindros em ouro associado à placa quadradas em ouro vazado e gravado.

Pulseira canutilho com cilindros azuis listrados em vidro engastados em ouro, tendo ao centro um cilindro em ouro associados a uma placa em ouro vazado e gravado, com uma figura ao centro.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Esta pulseira já possui na placa retangular em ouro vazado e gravado uma curvatura para melhor adaptação ao braço humano, a efigie feminina foi executada com volume.

A pulseira acima tem na figura central das placas a efigie de D. Pedro I, em duas fases diferentes: jovem e mais velho. Na interligação das placas foram colocadas contas em ouro, decoradas com círculos concêntricos em filigrana, substituindo os cilindros que são mais usuais.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto Salvador - Bahia

Outra versão de pulseira canutilho com os cilindros em vidro azul e as placas quadradas em ouro vazado e gravado.

O diferencial desta peça é o uso de elos interpenetrados, sendo um elo liso e outro decorado ao estilo dos correntões cachoeiranos na interconexão entre as placas, o mais comum.

As placas são retangulares em ouro vazado e gravado, com uma efígie central elaborada por processo de fundição ou estampagem.

Pulseira toda em ouro, canutilhos e placas.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto Salvador - Bahia

A pulseira acima tem na figura central D. Pedro menino, era muito comum no Brasil império essa peça da joalheria escrava possuir decoração com efígies da família real, D. Pedro I e II e a Princesa Isabel.

Pulseira de placas com canutilho em coral, material muito utilizado nas jóias escravas.

Neste exemplar, placas com efígies da família real e brasão do Brasil império, intercaladas pelos canutilhos de coral.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pulseira de placas em filigrana e com corais em forma de contas e cabochão na lapidação oval.

Nos detalhes da peça pode ser observado o meticuloso trabalho em filigrana construindo os seus elementos constitutivos.

O gosto das mulheres negras pelo coral vem da África.

“No continente africano, os navegadores portugueses estabeleceram contatos comerciais, feitorias e fortalezas em toda a área do Golfo da Guiné desde a primeira metade do século XV e em troca do ouro aí existente deixaram, entre outras mercadorias, grande quantidade de corais”.

PAIVA, 2004

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto Salvador - Bahia

Pulseira de placas em versão romântica, as placas imitam flores estilizadas. Composta de contas de coral, em formato de bolinhas e cilindros, vide nos detalhes abaixo o delicado trabalho em ouro filigranado.

O detalhe acima remete a um elemento recorrente na serralharia do século XIX, a dupla voluta, que até hoje é um elemento decorativo usado nas grades existentes na Bahia.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pulseira em cilindros de coral associados a contas de ouro liso polido, os cilindros e as contas são enfiados em um fio a moda da África.

Pulseira copo em ouro vazado, mais simples do que a maioria das pulseiras copos dos acervos dos museus pesquisados.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pulseira copo com suas
características tradicionais
em excelente estado de
conservação, observado
pelo brilho do ouro da peça.

Pulseiras do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pulseiras e colares de crioula com contas “confeitadas”, ou seja, decoradas com pequenos círculos concêntricos em filigrana.

JÓIAS ESCRAVAS: COLARES

Arranjo dos colares em situação de uso

“... colares feitos de volumosas conta debaixo das rendas das blusas; no cimo do braço esquerdo, um largo bracelete de ouro; nos pulsos, braceletes de bolas de ouro e conchas da costa da África; nas orelhas, brincos de ouro e pingentes em coral”.

FREYRE, 1992

Colares do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil
Salvador - Bahia

Correntão cachoeirano de elos largos, diferenciando-se do sistema construtivo da corrente, ou seja, dois elos entrecruzados formam uma unidade que se liga a outra unidade exatamente igual através do sistema elo e contra-elos.

Colares do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil Salvador - Bahia

Colar de contas de ouro com crucifixo. É constituído por contas de ouro intercaladas, as menores em acabamento liso polido e as maiores trabalhadas com círculos concêntricos em filigrana. O crucifixo é construído a partir de tubos e finalizado em meias esferas, ligados a corrente através do sistema de elo e contra elo.

Colares do acervo do Museu de Arte da Bahia e do Museu do Traje e do Têxtil Salvador - Bahia

Colar com elos em filigrana segue o estilo marcante dos correntões cahoeiranos da joalheria escrava dos séculos XVIII e XIX: elos em forma de aliança na composição dos colares.

O elo da corrente é formado por um trabalho em círculos de filigrana fixados entre dois aros. Pequenas continhas de ouro, constituindo o miolo da flor, completa a ornamentação, remetendo a técnica de granulação muito usada em vários períodos da história da joalheria.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Colar em coral lapidação canudo e contas de tamanho pequeno em ouro.

“Entre o material trazido pelos mercadores para a América portuguesa, um deles, em particular, foi largamente usado pela população colonial, particularmente pelas mulheres alforriadas do século XVIII, os corais, tanto os vermelhos, mais comuns, quanto alguns mais raros, como os azulados.”

Colar em coral com lapidação cilíndrica, engrazados em ouro.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Colar em coral cilíndrico e
contas em ouro e pingente
em cruz também em ouro.

Colar em coral lapidação canudo
e contas em ouro de tamanho
médio.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Colar de crioula de contas confeitadas,
cada conta é decorada com um pequenos
círculos em filigrana.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Colar em contas de ouro, cada conta é decorada com um pequeno elo em filigrana, pingente símbolo do espírito e rosácea com rubi central.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Colar de crioula de contas confeitadas, cada conta é decorada com pequenos elos concêntricos, com fio retorcido. Figa engastada em ouro.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto. Salvador - Bahia

Colares em contas de ouro lisas e confeitadas. Crucifixo e cruz.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

detalhes

Colares do tipo
correntões
cachoeiranos,
pingente em
figa de madeira
ébano.
E pingente tipo
rosácea.

Colares do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Detalhes diversos
dos correntões
cachoeiranos.

JÓIAS ESCRAVAS: ARGOLAS

Argola em situação de uso

“... quando as crioulas se vestiam para ir ver Deus. Elas exibiam seus vestidos pretos pregueados a mão, turbantes de seda, camisas de um tecido muito fino, admiravelmente bordadas, sandálias de veludo preto ornadas de sequins de ouro e uma profusão incrível de jóias caras, nas orelhas, no peito, nos punhos até os cotovelos e nos dedos.”

CAMPOS, 1925

Argolas do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Argola Pitanga - em ouro e coral lapidado na forma da fruta pitanga. Este nome argola pitanga passou a caracterizar todas as argolas com este tipo de montagem, mesmo aquelas que não possuem um coral em forma de pitanga engastado na estrutura em ouro.

Argolas do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Argola Pitanga, em ouro gavado e coral lapidado na forma da fruta pitanga.

Argola pitanga em ouro e no lugar da pitanga em coral existe uma conta em vidro azul.

Argola pitanga em ouro e ágata lapidada em forma de disco e uma pedra vermelha, lapidação oval ao centro.

Argolas do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Brinco Pitanga em ouro e ágata lapidação cabochão oval. A parte em ouro que circunda a ágata possui decoração elaborada com a técnica de gravação.

Segundo LODY (2001, p. 36), o brinco pitanga também é chamado pitanguinha e o descreve: “brinco que lembra o fruto da pitanga, geralmente centraliza o coral e ao seu redor trabalhos em prata, alpaca e ouro. Substituindo o coral, vêm-se massas coloridas imitando o próprio coral; vêm-se ainda a ágata e, raríssimo, o âmbar”.

Argola pitanga – montagem em ouro e conta em vidro (suposição) com incrustações internas de material desconhecido de aparência metálica em forma de estrela.

Argolas do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Argola do tipo pitanga com estrutura em ouro engastando ágata lapidada em forma de disco com um detalhe decorativo em ouro no centro. O ouro em volta da pedra de ágata possui decoração elaborada com a técnica de gravação.

Argola pitanga com estrutura em ouro amarelo, tendo ao centro uma esmeralda com lapidação redonda e sistema de cravação francesa.

A estrutura da argola é em ouro vermelho, tendo ao centro crisólita em lapidação redonda, cravadas em uma base em ouro branco.

JÓIAS ESCRAVAS: ANÉIS

Arranjo dos anéis em situação de uso

“o vestuário de gala das mulheres negras é muito especial... Os braços são cobertos de coral, de ouro e de contas; o pescoço, cheio de colares e os dedos com anéis...”

WETHERELL, 1843

Anéis do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Anéis em ouro com um trabalho de construção dos motivos florais elaborados com a técnica de gravação. Assemelham-se com as famosas talhas douradas das igrejas barrocas baianas (as talhas eram feitas se esculpido a madeira e depois eram pintadas de dourado ou folheadas a ouro).

Anéis usando ouro amarelo e ouro ou outro metal oxidado com o objetivo de usar a cor preta. Uns exemplares utilizam pedras na cor branca, que podem ser crisolitas ou safiras brancas. Outros utilizam pedras escuras que podem ser a marcassita ou a hematita.

Anéis do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Jóias elaboradas com variados materiais de cor preta (ônix, vidro preto, esmaltado na cor preta, azeviche, vulcanite ou ebonite, carvalho petrificado, etc.) foi uma influência da Rainha Vitória da Inglaterra, que ao perder o esposo, o príncipe Albert, assumiu um luto profundo, inclusive refletido na sua maneira de vestir. Este tipo de jóia recebe a denominação de jóias de luto e estas se tornam muito freqüentes a partir da segunda metade do século XIX.

JÓIAS ESCRAVAS: PENCA DE BALANGANDÃS

Arranjo da penca de balangandãs em situação de uso

“Como as pencas de balangandãs agrupam uma serie de diferentes elementos em sua maioria ociosos, em prata, e são postos na cintura, pendendo nos quadris femininos, tornam-se altamente movimentados e consequentemente sonoros ao se chocarem uns com os outros. Seu som metálico, chocalhante, tilitante é tão marcante que lhe conferiu uma denominação de referência onomatopáica para a maioria dos autores”.

SILVA, 2005.

Pencas de Balangandãs do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

O acervo do Museu Carlos Costa Pinto possui 27 (vinte e sete) pencas de balangandãs em prata e uma penca de balangandãs em ouro

Pencas de Balangandãs do acervo do Museu Carlos Costa Pinto Salvador - Bahia

Nave ou galera toda em ouro decorado com a técnica de gravação, em cada lado uma pomba com as asas abertas. Observe do lado direito da peça o sistema de abertura para entrada dos elementos pendentes, os balangandãs. No lado esquerdo a articulação está disfarçada pela flor, que garante a abertura da nave, sem haver a desconexão da parte superior e inferior da nave.

Corrente que servia para fixar a penca na usuária finalizada por um dente de animal engastado em ouro. A penca também podia ser fixada na mulher que a portava por tiras de couro ou tecido.

Detalhe da penca que mostra a diversidade dos seus elementos componentes (pandeiro, caju, romã, uva, crucifixo, etc.), os de maior volume são elaborados com a técnica do repuxado e as decorações realizadas na sua superfície foram feitas com a técnica do cinzelado.

Pencas de Balangandãs do acervo do Museu Carlos Costa Pinto Salvador - Bahia

Segundo SILVA (2005, p. 79): O modelo estrutural seguido por uma penca de balangandãs é bem definido, ele é constituído por três partes: corrente, nave ou galera e elementos pendentes. A corrente de elos serve para fixar o adorno à usuária, perpassando-lhe a cintura. A nave ou galera é a parte que agrupa os elementos pendentes. Geralmente apresenta decoração em sua parte superior (espécie de frontão), é articulada a partir de uma bisagra lateral, que dá acesso para a sua parte inferior semicircular e denticulada, onde ficam os pendentes. A parte superior e inferior unem-se a partir de um orifício lateral, oposto a bisagra, fixado por parafuso denominado “borboleta”. Os elementos pendentes variam em tipologia, materiais, tamanho e quantidade.

Nave ou galera com três pombas de asas abertas.

Romã, um dos elementos pendentes.

Pencas de Balangandãs do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Penca de balangandãs em prata com outro modelo de nave e elementos pendentes similares a todas as pencas e outros mais.

Esta penca em prata tem uma nave decorada por querubins e entre seus elementos pendentes possui uma figa em coral engastada em prata.

Pencas de Balangandãs do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

A nave desta penca em prata esta ladeada por pombas de asas fechadas.

Sempre havia um elemento isolado da penca de balangandãs que ficava preso na corrente que fixava a mesma na usuária, estas peças geralmente eram uma figa, uma chave ou um dente de animal.

JÓIAS ESCRAVAS: OUTROS (pentas de cabelo, botões e escapulário)

Arranjo de pentas de cabelo, botões e escapulário em situação de uso.

“As negras ricas da Bahia carregam o vestuário à baiana de ricos adornos. Vistosos braceletes de ouro cobrem os braços até o meio, ou quase todo; volumoso molho de variados berloques, com a imprescindível e grande figa, pende a cintura. A saia é então de seda fina, a camisa de alvo linho, o pano da Costa de rico tecido e custosos lavores; completando o vestuário, especiais sandálias que mal comportam a metade dos pés.”

NINA RODRIGUES

Pentes de cabelo do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Pente para cabelo em casco de tartaruga e ouro.

Pente para cabelo em casco de tartaruga e ouro.

Botões do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Botões em ouro com decoração na superfície externa em granulado (bolinhas em ouro) e com círculos concêntricos em filigrana.

Botões fixados na vestimenta.

Escapulários do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Escapulários do acervo do Museu Carlos Costa Pinto
Salvador - Bahia

Escapulários possuindo uma estrutura de montagem muito similar, diferenciando-se por variadas decorações em suas faces externas. Em um trabalho que remete as talhas douradas das igrejas barrocas baianas.

ANEXOS II

ANEXOS II – DOCUMENTO 1

Transcrição de Inventário

Seção Judiciário, série inventário

Notação: 03,977,1446,02

Ano: 1842

Local: Capital

50 fls.

Inventariado: Joaquim de Santana e Almeida

Inventariante: Joaquina Maria de Almeida

Página 1

1842

Joaquim de Santa Anna de Almeida

Juízo do direito cível da 2 vara

Inventário dos bens, que ficarão por falecimento de Joaquim de Sant Anna e Almeida, continuados com a sua inventariante e viúva D. Joaquina Maria d' Almeida

Meeira

D. Joaquina Maria d' Almeida

Herdeiros

O Reverendo Cônego Manoel Joaquim d' Almeida

O Padre Jose Mara de Almeida Parella

D. Maria Joaquina d' Almeida

Escrivão M. J. de Góis Tourinho