



Gláucia Maria Costa Trinchão (Org.)

Desenho, **MODA** *& cultura*



COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 1



COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 1

Desenho,
MODA
& cultura

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lisma



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n - Campus de Ondina

40170-115 - Salvador - Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL
DE FEIRA DE SANTANA

Reitor

Evandro do Nascimento Silva

Vice-reitora

Norma Lúcia Fernandes de Almeida



EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL
DE FEIRA DE SANTANA

Diretor

Eraldo Medeiros Costa Neto

Editor

Valdomiro Santana

Assistente Editorial

Zenilda Novais

Conselho Editorial

Antonio Gabriel Evangelista de Souza

Claudia de Alencar Serra e Sepúlveda

Eduarda Cristina Costa Sena

Eraldo Medeiros Costa Neto

João de Azevedo Cardeal

Joselito Viana de Souza

Maria Ângela Alves do Nascimento

Sandra Medeiros Santo

Trazibulo Henrique

UEFS Editora

Av. Transnordestina

s/n - Campus da UEFS - CAU III

44.036-900 - Feira de Santana - BA

Tel.: +55 75 3161-8380

www.uefseditora.uefs.br

editora@uefs.br

Gláucia Maria Costa Trinchão (Org.)

COLEÇÃO Desenho, Cultura e Interatividade v. 1

Desenho,
MODA
& cultura

Salvador Edufba | Feira de Santana UEFS Editora 2015

2015, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico
Amanda Lauton Carrilho

Revisão
Leticia Rodrigues

Normalização
Rodrigo Meirelles

Sistemas de Bibliotecas - UFBA

D451 Desenho, moda e cultura: / Gláucia Maria Costa Trinchão (Org.). - Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS Editora, 2015.

192 p. - (Coleção Desenho, Cultura e Interatividade, v.1)

ISBN 978-85-232-1371-8

1. Moda – Aspectos socioculturais . 2. Acessórios do vestuário – Estilo – Aspectos sociais. 3. Vestuário – História – Séc. XIX. 4. Vestuário – Identidade social. 5. Jóias – Bahia – Séc. XVIII – XIX. 6. Blogs.
I. Trinchão, Gláucia Maria Costa. II. Rainho, Maria do Carmo Teixeira. III. Título. IV. Série.

CDU - 391

Editoras filiadas à



Sumário

- 7 APRESENTAÇÃO DA COLEÇÃO
Gláucia Maria Costa Trinchão
- 9 APRESENTAÇÃO | DESENHO, MODA E CULTURA
Carol Barreto
- 13 PREFÁCIO | A ROUPA E A MODA EM DESENHOS,
PALAVRAS E IMAGENS
Maria do Carmo Teixeira Rainho
- 17 1 | DESENHO DE MODA: ONDE TUDO COMEÇA...
Gisela Friaça de Souza Pereira
- 33 2 | SENTIDOS DA ROUPA:
DO DESENHO DE MODA À AMBIÊNCIA SOCIOCULTURAL
Jailson César Borges dos Santos
- 49 3 | BLOGS DE MODA:
ESTILO TEXTUAL E MULTIMODALIDADE NOS DIÁRIOS DE LOOKS
Helena Gabrielle Souza Ribeiro e Gláucia Maria Costa Trinchão
- 77 4 | FLORES Y COLORES QUE CUBREN EL ALMA
Ruth Verónica Martínez Loera

- 99** 5 | A INDUMENTÁRIA DO AFOXÉ FILHOS DE GANDHY
NAS FOTOGRAFIAS DE MARCEL GAUTHEROT E NA PESQUISA
“O CORPO NO CARNAVAL SOTEROPOLITANO”
Luís Vitor Castro Júnior e Flávio Cardoso Santos Júnior
- 113** 6 | TRAMAS DE AFETO E SAUDADE:
OBJETOS E PRÁTICAS VITORIANOS NO BRASIL OITOCENTISTA
Irina Aragão dos Santos
- 135** 7 | JOALHERIA ESCRAVA:
DESIGN DE RESISTÊNCIA – IMPERMEABILIDADES
Ana Beatriz Simon Factum
- 183** SOBRE OS AUTORES

Apresentação da Coleção

A Coleção Desenho Cultura e Interatividade apresenta-se em três volumes contendo uma coletânea de artigos individuais que representam capítulos em que professores/pesquisadores abordam conteúdos interdisciplinares e variados sobre grandes temas tais como ensino, pesquisa, cultura, moda e visualidades, todos envolvendo a prática e/ou o saber em desenho, seja ele entendido enquanto arte, técnica ou ciência. A Coleção seduz o leitor e o conduz a novas e variadas visões, conceitos e concepções sobre o desenho, elevando-o para além da mera instrumentalização da mão, do aprimoramento da mente e da precisão do olho.

Esta coletânea é fruto de investigações científicas que foram apresentadas em eventos, principalmente os Seminários do Programa de Pós-Graduação em Desenho e os Colóquios sobre Desenho, realizados na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), entre os anos de 2011 e 2012. Entretanto, ela conta também com artigos de convidados nacionais, de várias regiões do país, e internacionais, de países como França, Portugal e México. Uma característica importante é que desta coleção, distribuído em seus três volumes, fazem parte textos de docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Desenho Cultura e Interatividade (PPGDCI), mestrado acadêmico, da UEFS e de investigações oriundas de projetos e grupos de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em

Desenho da UEFS, vinculados ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

O primeiro volume desta coleção, intitulado *Desenho, Moda e Cultura*, desperta o leitor a trilhar caminhos que o leva ao mundo do desenho, seduzindo-o a vislumbrá-lo vinculado ao mundo das roupas, indumentárias e adereços. Os estudos perpassam pelo desenho de moda, pelo processo criativo de uma roupa, marco e registro cultural de um povo e uma época, e destaca objetos que despertam desejos, afetos e resistência. As atenções voltam-se também para fenômenos tecnológicos, linguísticos, informativos e sociais proporcionados pela internet que retratam costumes, poses e trejeitos socioculturais socializados por blogs de moda do Brasil e blocos carnavalescos, onde corpos negros, na sua grande maioria, vestem-se de branco para desfilarem com o fim de transmitir a mensagem de paz e esperança através da incorporação de elementos alegóricos nos desenhos da indumentária.

O Segundo Volume, *Desenho, Cultura e Visualidades*, traz artigos instigantes que conduzem o leitor ao mundo das visualidades, da Imagem, já que a sociedade vive, cada dia mais, submersa pelas imagens e, ao mesmo tempo, o convida a lançar olhares sobre representações e a perceber como o “ponto de vista” interfere nestas interpretações.

O seu Terceiro Volume, intitulado *Desenho, Ensino e Pesquisa*, transporta o leitor ao século XIX, trazendo-o de volta para a contemporaneidade de forma interdisciplinar, levando-o para sala de aula e apresentando-lhe novos olhares sobre saberes e práticas que envolvem ensino, desenho e cultura.

Dr^a Gláucia Maria Costa Trinchão
Universidade Estadual de Feira de Santana

Apresentação

Desenho, Moda e Cultura

A arte e a moda há muito tempo deixaram de ser vistas como universos herméticos ou simples entretenimento para serem reconhecidas como espaço de emancipação ou de exercício do controle da história de vida de milhares de pessoas. Por meio de seus produtos e dos grupos sociais que nesse âmbito tem garantidas suas falas e representações, podemos corroborar à manutenção das assimetrias sociais ou à desconstrução delas. Como elemento constitutivo das formas de produção e reprodução de conhecimento, a roupa e o corpo são elementos indissociáveis na cultura contemporânea e, dessa maneira, em busca do estudo dessa linguagem, compreendemos a relevância de se abrir um debate para a multiplicidade de referências artísticas e políticas no campo da moda, dentro da perspectiva do eixo Desenho, Cultura e Interatividade. Diante disso, analisar as diversas formas de expressão da moda – como materialização e produção de sentido e significado – e suas relações com o desenho é o interesse dessa publicação.

Pensar moda e desenho sob o ponto de vista da cultura evoca as bases para o entendimento da moda como um fenômeno que atinge os mais variados níveis das relações humanas, desde o vestuário às suas noções de beleza corporal, preferências musicais, concepções políticas, dentre outros aspectos. Compreende-se, portanto, que a noção de indumentária e moda não se refere apenas aos itens

vestimentares utilizados em cada época, uma vez que enquanto registro material do *modus vivendi* de uma sociedade, as ideias implementadas pela moda geram comportamentos inéditos na mesma medida em que novos modos de pensar e de viver lançam ideias incomuns para alteração do parecer.

Considerando a moda como linguagem, estudar seus aspectos simbólicos, imaginários e ideológicos na expressão ou normatização das identidades sociais e culturais se impõe necessário por compreender que, ainda hoje, os grupos majoritários em representatividade sintonizam por meio da eleição dos padrões de beleza e de bondade aquilo que deve ser reproduzido pela massa de consumidoras de seus produtos fugazes. Mas não é sempre do efêmero e coletivo que a moda se faz, antes disso é base para manifestação individual – que sempre será coletiva em certa medida – de agenciamento político.

No sentido mais usual, moda pode ser vista como um meio de expressão cultural que possibilita a constituição de diferentes modos de gerenciamento do parecer, composto pelo repertório de imagens a serem interpretadas e materializadas pelo indivíduo a partir do acervo de peças de roupa, acessórios, cosméticos, dentre outros aspectos referentes à alteração ou composição desta aparência, como o gestual e o comportamento. Um repertório de signos cambiantes, intangíveis e materiais que, dispostos para a construção do visual, é materializado pela moda e este formato, jamais estável, responde ao universo cultural das pessoas e, especialmente, expressa sua construção social. A produção de sentido realizada através da interferência no corpo ou em quaisquer outros níveis da aparência ou do entorno se estabelece como elemento constitutivo dessas transformações.

Assim, revisitando a história, analisando as estratégias estéticas debruçadas sobre a aparência de grupos minoritários em representatividade às suas expressões mais recentes no ambiente virtual, este livro nos oferece um amplo espectro das relações de sociabilidade que centram na exterioridade dos corpos – tangíveis ou intangíveis – suas escolhas e discursos. Pensar na relação entre moda e desenho é um exercício fácil à medida que compreendemos que o desenho, para além da sua expressão gráfica, independe de seu aspecto material, pois desenho é fluxo e movimento, é a dinâmica do comportamento registrada na visualidade

do espaço urbano, do corte e das texturas dos tecidos, das letras que descrevem uma história ou das tradicionais vestes de uma comunidade. Fragmentando e reunindo diversos e complementares olhares sobre o tema, eis a importância dessa publicação sobre moda com olhares e demandas descentralizados e inovadores.

Ma. Carol Barreto

Designer de Moda, Docente em Estudos de Gênero e Diversidade da Universidade Federal da Bahia

Prefácio

A roupa e a moda em desenhos, palavras e imagens

A primeira vista, os textos que integram o volume 1 da Coleção Desenho, Cultura e Interatividade podem parecer descosturados, carentes de um fio que os una sob uma identidade qualquer.

Contudo, a leitura dos artigos rapidamente desfaz essa impressão. Do desenho de moda aos sentidos dos usos de roupas e acessórios, constrói-se uma teia que articula produção, difusão e consumo, sob as mais variadas perspectivas e cronologias.

Abre o livro Gisela Friaça de Souza Pereira, com “O desenho de moda: onde tudo começa...”, fornecendo subsídios interessantes para uma reflexão sobre o que faz de um criador, de fato, um criador. As etapas do processo criativo e os cuidados necessários a um bom desenho de moda são apresentados de modo claro e embasado, tudo isso arrematado com um estudo de caso sobre um vestido de noiva.

Em seguida, “Sentido da roupa: do desenho de moda à ambiência sociocultural”, de Jailson César Borges dos Santos, investiga como os elementos que compõem as vestimentas projetadas, tais como cores, cortes, tecidos, intenções de uso, atribuem à criação determinadas propriedades que incidem na forma de ser e estar no mundo do seu portador. A investigação de Jailson ganha corpo ao examinar

algumas peças face às demandas de suas usuárias, num exercício que enriquece o artigo e nos lembra que nossas escolhas vestimentares nunca são gratuitas.

Em “Blogs de moda: estilo textual e multimodalidade nos diários de *looks*”, Helena Gabrielle Souza Ribeiro trata de um tema que ainda vem carecendo de estudos mais substantivos. Em artigo no qual dialoga de modo profícuo com alguns dos mais reconhecidos blogs de moda do país, Helena busca desvelar as suas características no que tange ao estilo textual, examinando a importância do hipertexto e dos recursos multimodais para complementar significados que inserem os usuários/leitores numa aldeia global. Destaca-se o uso de reproduções de postagens dos blogs, muito eficaz para evidenciar as questões que a autora se propõe a debater.

Ruth Verónica Martínez Loera, em “Flores y colores que cubren el alma”, nos apresenta um instigante estudo sobre o uso de trajes tradicionais pela comunidade indígena *tzeltale* do município de Chilón, no México. Conforme a autora, por meio da cor e dos desenhos dessas vestimentas, é possível perceber os costumes e as normas que regem o grupo, os quais são transmitidos de pais para filhos como parte do processo de socialização. Duas coisas tornam o texto especialmente relevante: a primeira, uma observação da autora de que os trajes *tzeltale* são uma combinação de saberes ancestrais e da moda europeia do século XVI, chamando a atenção daqueles que acreditam que, por se tratarem de vestimentas tradicionais, não sofreriam algum tipo de “contaminação”. A segunda contribuição a ser observada se refere ao fato de que as questões e a metodologia empregadas por Ruth podem vir a ser chaves potentes para estudos da indumentária de diferentes comunidades brasileiras, especialmente pela conexão que faz entre os aspectos gráficos e simbólicos dessas roupas.

A relação entre a indumentária do Afoxé Filhos de Gandhi subjacente nas fotografias de Marcel Gautherot e as fotografias de Flávio Cardoso dos Santos Júnior para a pesquisa “O corpo no Carnaval soteropolitano”, durante os anos de 2009 e 2012, é o tema explorado por Luís Vitor Castro Júnior e Flávio Cardoso Santos Júnior. Os autores historicam as origens e as inspirações para as vestimentas do bloco – desde o filme *Gunga Din*, de 1939 – evidenciando o caráter

globalizante dessa indumentária. Aos poucos, abordam também os calçados, acessórios, o uso dos turbantes e colares, trazendo informação preciosa sobre a maneira de portá-los, seus significados e convenções. Aqui, mais uma vez, o livro nos lembra que falar de roupa e de moda significa tratar de contatos culturais, de influências, de tempos não lineares.

Em “Tramas de afeto e saudade: objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista”, Irina Aragão dos Santos constrói uma rica narrativa que nos põe em contato com a vida cotidiana da boa sociedade do Rio de Janeiro no século XIX. Lendo seu texto, podemos imaginar como homens e mulheres circulavam pela Corte, seus modos, maneiras, gostos, as festas e cerimônias religiosas das quais tomavam parte, os usos que faziam da roupa e da moda para se afirmarem enquanto membros de uma camada que se via como distinta perante as outras. É nesse contexto tão bem apresentado que a historiadora e designer introduz as joias de afeto, objetos que confortam, compartilham e representam o amor romântico. Seu artigo ganha, então, ainda mais interesse, ao examinar os materiais, as formas, as cores e as dimensões de peças – não apenas de uso pessoal – que se utilizam de cabelos, aos olhos de Irina, a expressão mais bem acabada de afeto e eternização de sentimentos.

Encerra o volume o texto de Ana Beatriz Simon Factum, no qual é explorado o conceito de design de resistência aplicado à joalheria escrava baiana nos séculos XVIII e XIX. Em “Joalheria escrava: design de resistência impermeabilidades”, a autora nos faz compreender que os adornos são brechas, espaços de exceção, elementos de uma estratégia que permitem com que as mulheres escravas demarquem seu lugar social ao mesmo tempo em que ornamentam seus corpos. Para examinar as joias, a autora toma o cuidado de observar que não existe adorno sem o seu portador; nesse sentido, investiga as mulheres escravas a partir de suas origens, as heranças trazidas da África, o processo de reconstrução de suas identidades. Com esses dados, Ana Beatriz permite-se afirmar que as usuárias das joias eram, em sua maioria, de origem nagô-ioruba. Tal como Irina, ela explora elementos decorativos, materiais e dimensões dos adornos,

buscando compreender os sentidos dos artefatos no seu inter-relacionamento com as questões de gênero e raça.

Para concluir, vale reiterar que a diversidade de temas, abordagens e metodologias empregadas nos artigos e o perfil variados dos autores dão um sabor especial à coletânea, fazendo da obra contribuição relevante para pesquisadores, alunos e professores com interesse no campo da indumentária, do design e da moda.

Maria do Carmo Teixeira Rainho

Doutora em História, UFF. Pesquisadora do Arquivo Nacional. Professora do IED-Rio.

Desenho de moda

onde tudo começa...

Gisela Friaça de Souza Pereira

Introdução

Ninguém tem dúvida de que as manifestações artísticas remontam aos primórdios da humanidade. A história foi e é contada a partir de desenhos. E é a partir do desenho que a criança registra a sua realidade, sua autoexpressão, desenvolve sua capacidade criativa e representativa.

Para Baptista (2013), “desenhar é auxiliar a ver, instigar a leitura de mundo e de existência. Como o desenho envolve atitude e nem sempre é um fim em si, ele revela uma linguagem própria na qual a criança manifesta o que vê, ouve, pensa e sente.”

Porém, a leveza da criança pode se perder gradualmente com o passar dos anos. De um lado, vemos um adulto crítico e exigente e, em sua maioria, cheio de censuras e julgamentos, acabando por bloquear a sua criatividade; desistindo da representação gráfica de suas ideias, a partir do desenho. De outro lado, quando não há bloqueio, podemos encontrar um adulto sem percepção visual adequadamente desenvolvida criando desenhos, em especial o de moda, que não comunicam efetivamente a sua ideia.

Neste documento, o desenho de moda será tratado como o início do processo criativo de uma roupa. Um desenho de moda de vestuário não se restringe pura e simplesmente a um traço de um lápis no papel ou ao uso de ferramentas poderosas no computador. Pretende-se apresentar que vai muito além disso; envolve o desenvolvimento de inteligências; comunicação, criatividade e transpiração; uma bagagem cultural e histórica, percepção visual desenvolvida e o conhecimento de técnicas relacionadas à volumetria, como a modelagem (*moulage*). É a partir daí que efetivamente começa a concepção de um produto de vestuário. Porém, convém questionar se todas essas questões continuarão a ser consideradas com a evolução tecnológica cujo limite de criação parece ser infinito.

Serão abordados os seguintes tópicos: Dom ou inteligência?; A comunicação visual e a estética; A criatividade a serviço do desenho de moda; Uma ideia, um desenho, o produto; Um estudo de caso e; O desenho de moda e a tecnologia.

Dom ou inteligência?

É muito comum ouvir um adulto afirmar, erroneamente, que não tem dom para o desenho: “Não tenho essa competência”.

Nos anos 1990, Howard Gardner¹ pluralizou o conceito tradicional de inteligência. Inicialmente, apresentou sete inteligências humanas distintas: linguística, lógico-matemática, musical, corporal-cinestésica, espacial, interpessoal e intrapessoal. Mais tarde apresentou, também, as inteligências naturalista, espiritual e existencial.

I “Eu sabia intuitivamente que queria descrever as faculdades humanas, mas precisava de um método para determiná-las bem como de uma maneira para escrever sobre elas. Sempre fui fascinado pelo desafio e pela promessa de estudar a cognição humana através de algumas lentes disciplinares distintas. Gostava de estudar psicologia, neurologia, biologia, sociologia e antropologia, bem como as artes e as humanidades... Pensei em usar o venerável termo acadêmico faculdades humanas, termos usados pelos psicólogos como habilidades, capacidades; ou termos leigos como dons ou talentos. No entanto, percebi que cada uma dessas palavras abrigava uma cilada. Finalmente optei pela audácia de me apropriar de uma palavra da psicologia e ampliar-lhe o significado – esta palavra, obviamente, era inteligência.” (GARDNER, 1999, p. 46)

As duas primeiras são as que têm sido valorizadas nas escolas. A linguística diz respeito à sensibilidade com a língua falada e escrita, a capacidade para usar a língua para atingir objetivos. São exemplos: advogados, locutores, escritores e poetas. A lógico-matemática é a capacidade de analisar problemas, de realizar operações matemáticas e investigar questões cientificamente.

A musical é a capacidade de lidar com a música. Em sua visão, “tem uma estrutura quase paralela à linguística”, não fazendo sentido, portanto, chamar uma de inteligência e a outra de talento.

A inteligência corporal-cinestésica está referida ao movimento corporal: dançarinos, atores, atletas e artesãos colocam esta inteligência em primeiro plano.

A espacial potencializa o reconhecimento e a manipulação de espaço: pilotos, navegadores, escultores, cirurgiões, jogadores de xadrez, artistas gráficos e arquitetos.

A interpessoal está relacionada à capacidade de captar as intenções, motivações e desejos do próximo: vendedores, professores, líderes políticos.

A inteligência intrapessoal diz respeito ao autoconhecimento, aos aspectos internos e à capacidade de usar estas informações com eficiência para regular a própria vida.

A inteligência naturalista refere-se à capacidade no reconhecimento e classificação da espécie. Já a espiritual envolve três tipos de espiritualidade: o espiritual enquanto preocupação com questões cósmicas ou existenciais (o desejo de saber sobre experiências e entidades cósmicas que não são apreendidas num sentido material, mas que parecem importantes para os seres humanos – se nos relacionamos com o mundo da natureza, também podemos nos relacionar com o mundo sobrenatural); o espiritual como a conquista de um estado (um encontro com uma verdade mais profunda) e o espiritual enquanto feito nos outros (o atingimento de um nível de consciência, de desprezo pelo eu que representa uma existência espiritual). A inteligência existencial que diz respeito à preocupação com questões “primordiais”.

Para Gardner, temos todas as inteligências, com a predominância de algumas delas, mas todas podem ser desenvolvidas. E, segundo o autor, “usamos uma inteligência quando nos esforçamos e solucionamos um problema ou produzimos alguma coisa valorizada pela sociedade.” (GARDNER, 1999, p. 175)

Considerando a Teoria das Inteligências Múltiplas de Howard Gardner (HG), pode-se afirmar que, especialmente para o desenho de moda, se desenvolvermos a inteligência corporal-cinestésica, estaremos viabilizando a capacidade de usar todo o corpo e a facilidade de usar as mãos para transformar elementos. Isso inclui a coordenação, destreza, velocidade e percepção de medidas e volumes. O desenho de moda envolve também o conhecimento do espaço e deduções lógicas. Assim, é fundamental o desenvolvimento das inteligências espacial e lógico-matemática. E, finalmente, podemos afirmar que o ato de desenhar peças de roupas, ainda que de forma bidimensional, deve considerar o volume do objeto final; um corpo que ocupa um espaço. Dessa forma, o desenho de moda precisa se apoiar na inteligência espacial por estar criando formas tridimensionais que devem, necessariamente, representar uma forma harmônica.

Assim, tendo em vista a Teoria de HG, é possível desenvolver as inteligências necessárias ao exercício do desenho de moda, derrubando bloqueios e propiciando um caminho para a expressão da criatividade. Porém, ao ter uma ideia de uma peça de vestuário, é importante analisar, de antemão, a peça a ser desenhada como fazem os matemáticos com um problema, isto é, buscando soluções para que o desenho de moda tenha uma base lógica.

A comunicação visual e a estética

A comunicação ocorre de várias formas; pela oralidade, pelo texto escrito, pelas imagens mostradas, pelo som emitido e pela própria experiência do usuário.

Freire (1996, p. 45) entende que “Não há inteligibilidade que não seja comunicação...” e que “Um dos sérios problemas que temos é como trabalhar a linguagem oral ou escrita associada ou não à força da imagem, no sentido de efetivar a comunicação que se acha na própria compreensão ou inteligência do mundo.”

Podemos afirmar que as artes visuais têm o papel de comunicar. Dondis (1997, p. 22) coloca que “várias disciplinas têm abordado a questão da procedência do significado nas artes visuais. Artistas, historiadores da arte, filósofos e especialistas de vários campos das ciências humanas e sociais já vêm há muito tempo explorando como e o que as artes visuais ‘comunicam’”.

O desenho de moda, como uma arte visual, precisa comunicar incondicionalmente a ideia do criador. Este desenho é composto por uma figura humana que serve de suporte à criação da roupa. A figura humana pode ter o estilo do desenhista, mas a roupa tem que ser perceptível; tem que comunicar a ideia com precisão. Não necessariamente o desenho de moda precisa ser uma fotografia da realidade. Mas deve falar por si só. Um elemento visual do desenho de moda transmite uma informação, não é somente estético, tem um significado. Por isso, tem que estar adequado ao público-alvo.

Em sua obra *O verdadeiro, o belo e o bom*, Gardner (1999, p. 171) afirma que: “a estética ajuda-nos a entender o que está acontecendo nas diversas artes...”.

Embora Gardner (1999, p. 230) também coloque que “As obras de arte são entendidas em função de sua organização, senso de equilíbrio e oportunidade, assim como das características mais específicas de cor, nuance, tonalidade e ambiguidade de significado.”, um desenho de moda deve conter imagens simples e claras para evitar erros de interpretação.

Os desenhos de moda devem atender à minimidade, ou seja, “a informação é apresentada ao receptor da mensagem com um mínimo de unidades... apenas as essenciais à mensagem”. (GOMES FILHO, 2000, p. 80)

Todos os elementos visuais e estéticos de um desenho de moda devem trabalhar para criar um todo harmonioso, comunicando uma ideia e colaborando para a ergonomia da informação.

A criatividade a serviço do desenho de moda

Para criar um desenho de moda não basta apenas saber desenhar um corpo com as proporções corretas, vestindo-o com uma roupa qualquer. São necessários *inputs* que propiciem um acúmulo de bagagem histórica e cultural, que conduzem e embasam a criatividade.

A criação só nasce da conveniência e do prazer. É necessário encorajamento, proteção e uma certa irreverência. Não há lugar para a criatividade na insegurança, no constrangimento e no formalismo.

Para criar, é necessário, por exemplo:

- a. Ser capaz de suportar pressões, como desafio e não como ameaça;
- b. Ter uma veia de humor;
- c. Ser inconformado e complicado, mas nem tanto;
- d. Ter uma boa dose de autoconfiança; e
- e. Usar as inteligências.

Embora possa parecer para muitos que um desenho de moda surge do nada, há uma série de etapas do processo criativo por que passa a mente humana. Dualibi e Simonsen (2000) apresentam o processo criativo a partir de fases, descritas, resumidamente, a seguir, e sua relação com o desenho de moda:

- a. Identificação: É necessário identificar corretamente o problema. Ou seja, a quem se destina o desenho de moda; qual o público-alvo?;
- b. Preparação: É a fase em que informações pertinentes ao problema são acumuladas. É o momento de realizar, por exemplo, a pesquisa histórica de moda e de materiais: tecidos, aviamentos, acabamentos, dentre outros;
- c. Incubação: É a fase que se desenvolve no plano do inconsciente, onde as informações coletadas se misturam em busca de um solução;

- d. Aquecimento: Para Dualibi e Simonsen (200, p. 27), “... O estágio do aquecimento é o que o psicólogo Harold Ruggs dizia ser o limiar da criatividade – quando se sente que a solução está realmente ao alcance da mão, embora ainda não possa ser inteiramente vista ou compreendida.”;
- e. Iluminação: É a fase em que a ideia surge no consciente. É o momento em que são feitos vários esboços.

Elaboração: É a fase em que efetivamente as ideias são trabalhadas no plano físico. Inclui muita transpiração para criar um desenho de moda viável e que comunique efetivamente a ideia da roupa/visual/cena.

Verificação: É o momento em que, segundo Dualibi e Simonsen (2000, p. 30), “é preciso comprovar que a ideia adotada como solução é, de fato, a solução.”. Ou seja, o desenho de moda realmente atendeu ao público a que se destina? É significativo? Comunica?

Na prática, algumas dessas fases acontecem simultaneamente, sobrepondo-se umas às outras. É necessário estabelecer paradas estratégicas e buscar a neutralidade, para avaliar o que está sendo produzido.

A segurança é essencial para a criação. Nesse momento, é fundamental livrar-se dos julgamentos. Dualibi e Simonsen (2000, p. 42) colocam: “Hora de criar, hora de criar. Hora de julgar, hora de julgar.”

Uma ideia, um desenho, o produto

Já é quase um jargão: “Não basta ter uma boa ideia”. É fundamental saber executá-la; saber os caminhos para torná-la real. Para isso, é necessário, além do desenvolvimento das inteligências, da criatividade, da bagagem histórica e cultural, ter conhecimentos técnicos de áreas envolvidas na moda, tais como, a modelagem, material têxteis, dentre outras. É também fundamental conhecer os aspectos antropométricos, além, é claro, dos ergométricos.

Ao ter uma ideia de uma roupa, o designer de moda, para realizar seu desenho de moda, deve ser capaz de decompô-la e planificá-la mentalmente. A seguir,

materializá-la no desenho de moda, representado a imagem da roupa, o volume, a profundidade, as sombras. Por exemplo, ao representar uma mulher com busto volumoso deve fazê-lo a partir de traços precisos e sombras.

E assim nasce o croqui; é ele que apresenta ao público uma coleção. Nos croquis devem ser considerados aspectos tais como: o caimento do tecido, as texturas, o movimento da roupa, a suavidade de um dado material – como a seda –, os detalhes de pespontos, botões e aviamentos, franzidos, godês, pregas etc. Sua representação deve ser feita também de costas, apresentando, dessa forma, a lógica da roupa.

É muito comum um desenho de moda não deixar claro:

- a. Como a roupa será vestida;
- b. Onde há recortes;
- c. Que tipo de manga efetivamente será usada (por exemplo: colocada, inteira, noiva, presunto, franzida etc.);
- d. O tipo de calça (com gancho ou sem gancho, perna larga ou justa);
- e. Onde serão utilizadas as folgas de uma determinada peça (como, por exemplo, uma camisa social masculina, um casaco);
- f. Como será feito o abotoamento (não respeitando, muitas vezes, as convenções de abotoamento masculino e feminino);
- g. Se o modelo contém drapeado, franzido ou godê;
- h. A gola concebida;
- i. A existência de zíper.

Dessa forma, podemos inferir que há pouco ou nenhum conhecimento das técnicas de modelagem e pouca observação do design ao criar seu desenho de moda. O desconhecimento de modelagem também inviabiliza a elaboração de um desenho técnico correto, que é a base para a confecção do produto.

Todos esses fatores geram um produto totalmente desvinculado da ideia inicial do design. É uma sucessão de enganãos.

Um desenho de moda deve representar a ideia efetiva da roupa, sua viabilidade e ergonomia.

Um estudo de caso

O desejo da noiva era o de usar um vestido que permitisse ter liberdade de movimento na festa, que sucederia a cerimônia do casamento. Já o desejo da mãe da noiva era que sua filha estivesse com um vestido longo e com a mantilha de família. Após algumas entrevistas com mãe e filha, foi sugerido um vestido que atendesse aos anseios de ambas. O vestido longo se transformaria, como num “passe de mágica”, em um vestido curto.

No caderno de imagens são apresentados os croquis e o produto final. Naturalmente, entre uma etapa e outra foram elaborados os desenhos técnicos, que não são escopo deste trabalho (Imagens 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7).

O desenho de moda e a tecnologia

25

O designer de moda precisa estar preparado, independente do meio que usará para criar seus desenhos de moda, seja usando lápis e papel, seja em um computador.

Prado (2005) coloca: “o artista da era digital inventa novos agrupamentos, coleta os elementos, junta, separa, justapõe, tenta dar uma nova ordem, coloca luz sobre certos pontos, propõe novos jogos, cria metarregras, guiado por um objetivo: o trabalho artístico.”

Com a evolução tecnológica, tornou-se possível executar as mais variadas formas. O limite para a criação, no âmbito da arte eletrônica, parece ser infinito. A rapidez que a tecnologia proporciona permite ao criador várias experimentações e criações em muito pouco tempo.

Michelin (2001, p. 24) relata sobre uma entrevista realizada com Arlindo Machado:

Arlindo Machado localiza quatro características que representam as tendências gerais da Arte Eletrônica que se apresenta em forma de estruturas narrativas não-lineares (que aparecem com o advento dos meios não-lineares): multiplicidade, processamento, metamorfose, e interatividade.

A partir de um programa de computador, pode-se transformar uma forma em outra, com a maior facilidade e rapidez. Ela é mutante e metamorfoseante. Por exemplo, transforma-se um retângulo em um círculo, passando por um trapézio com um simples movimento, gerando uma série de outras formas intermediárias.

As cores apresentam, com a tecnologia, transformações impressionantes. Surgem cores fluorescentes, mentoladas (com seu efeito “refrescante”), metálicas, peroladas. São cores que lembram o oxigênio, clorofila, respingos de água corrente... São cores que mudam em função da posição do observador. Até mesmo um branco (com efeito) ótico passa a ser utilizado. O computador impõe a sua influência através de sua tela. O cristal líquido sugere cores frias e neutras; são cores diretamente vinculadas à geração internet.

As texturas tornaram-se mais lisas, fluidas, líquidas, com memória, com luz, dando-nos uma informação visual de constante movimento e de passagem de energia.

Todas estas transformações estão sendo visíveis nos objetos. A tecnologia propicia o conforto, através dos tecidos, das formas e das cores.

Segundo Machado (1996), é cada vez mais difícil pensar a produção da arte sem a presença das tecnologias.

Conclusão

O processo criativo de uma roupa tem início no desenho de moda. Independente do meio utilizado – lápis, papel, computador, parede, grafiteagem –, um desenho de moda de vestuário precisa comunicar fielmente a ideia do criador, com lógica e estética.

Quanto mais rico for o repertório de conhecimentos do designer, maiores serão as possibilidades de novas e inesperadas combinações e conexões entre conhecimentos, possibilitando, assim o surgimento de pensamentos cada vez mais criativos. (FONTOURA, apud GOMES, 2000, p. 235)

O desenho de moda precisa ser, utilizando as palavras de Howard Gardner, “verdadeiro”, “belo” e “bom”.

Referências

- BAPTISTA, D. M. *A criança e o desenho*. Olhar pedagógico, uma visão da educação. Disponível em: <www.olharpedagogico.com.br>. Acesso em: 3 abr. 2013.
- BUENO, L. E. B. *Linguagem das artes visuais*. Curitiba: Ibplex, 2008.
- DONDIS, D. A. *A sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1997.
- DUALIBI, R.; SIMONSEN JÚNIOR, H. *Criatividade & Marketing*. São Paulo: Makron Books, 2000.
- FRANCASTEL, P. *Imagem, visão e imaginação*. Tradução Fernando Caetano. Lisboa: Ed. Edições 70, 1983.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GARDNER, H. *Inteligência: um conceito reformulado*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 1999.
- GARDNER, H. *O verdadeiro, o belo e o bom: os princípios básicos para uma nova educação*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 1999.
- GARDNER, H. *Inteligências múltiplas: a teoria na prática*. Tradução Maria Adriana Verissimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GOMES FILHO, J. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GOMES FILHO, J. *Design do objeto: Bases conceituais*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1996.

MICHELIN, S. *Revista RioArtes*, Rio de Janeiro, Ano 10. n. 28, p. 24, 2001.

PEREIRA, G. F. de S. *Vestir um Computador?* 2005. Monografia (MBA em Produção de Moda) – Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2005.

PRADO, G. Disponível em: <<http://www.digitalart.inf.br>>. Acesso em: 21 ago. 2005.



I.



2.



IMAGEM 1 – Croquis de Gisela Pereira

IMAGEM 2 – Execução de Gisela Pereira e Celina Pereira

Fonte: Arquivo pessoal.

3-



4-



30

IMAGEM 3 E 4

Fonte: Arquivo pessoal.

5.



6.



31

IMAGEM 5 E 6

Fonte: Arquivo pessoal.

7.



32

IMAGEM 7

Fonte: Arquivo pessoal. Para atender ao desejo da noiva, a solução foi a seguinte: a parte de baixo, contendo dois babados e a cauda, foi retirada.

Sentidos da roupa

do desenho de moda à ambiência sociocultural

Jailson César Borges dos Santos

Introdução

Inscrita numa sociedade globalizada, a moda prescreve padrões estéticos e comportamentais coletivos, os quais se singularizam e se ressignificam em um corpo individual, criando sentidos para além de acepções massificantes e homogeneizadoras. Esse corpo único é quem vai verdadeiramente sustentar os pilares de uma construção e exposição identitária, estabelecendo um diálogo vigoroso entre forças incorporadas coletivamente e subjetividade individual. Deslocando as reflexões expostas para o processo individualizado de criação dinamizado por meio do desenho de moda, vislumbramos que essa dinâmica de singularização e suas conotações simbólicas se prenunciam na maneira particular como a usuária internaliza a idealização de uma aparência e a projeta de maneira ressignificada, através da possível articulação da roupa projetada com o seu corpo e sua inserção na cena social.

No campo simbólico, a roupa projetada se institui como um significante de um estado interior que é inerente ao indivíduo – a necessidade de identificação – a qual, no contexto da moda, repousa no liame de dois polos: a imitação e a

distinção. Sendo assim, um acordo entre a universalização e o fluxo de uma manifestação particular se funda e a roupa se inscreve na ambiência coletiva como uma extensão corporal do indivíduo, uma das facetas de construção da aparência e elemento de expressão de sua identidade. Esse complexo dinamismo condiciona o olhar do outro sobre o corpo vestido e, conseqüentemente, sobre o discurso relacionado à sua autoimagem, proporcionando ao indivíduo um posicionamento em seu campo sociocultural.

Na atmosfera tão particular do processo criativo, vislumbramos que o desenho de moda media as aspirações estéticas da usuária em relação à sua autoimagem, sustentadas na intersecção entre os preceitos da moda e referências de beleza, de estilo e de elegância, valores esses previamente internalizados e ancorados em convenções culturais que aludem a referências diversas, tais como: grupo social, religião, etnia etc. Enfim, traços que estabelecem uma conexão entre indivíduo, corpo, moda e identidade.

Com base nas argumentações de Sant'anna (2007), salientamos que, por meio da moda e do uso de determinadas roupas, são operadas significações múltiplas, pois cada usuário, ao assumir determinada tendência ou selecionar algumas combinatórias na composição de sua aparência, estabelece diálogos com sua respectiva cultura e prescreve relações interativas entre a roupa, o corpo e toda a ambiência social que o circunscreve. A roupa, ao entrar em operacionalização com as linguagens corporais que a vivificam, não só expõe uma manifestação estética, um gosto específico e efêmero, localizável espaço e temporalmente, mas veicula sentidos e atributos diversos, podendo exprimir uma condição (ou enunciação) social e econômica do indivíduo, seus pertencimentos, seu perfil psicológico, entre outros.

Constatar a presença desses sentidos enquanto relevantes na concepção de uma veste específica, bem como delinear a importância particular que lhe é dada por cada usuária na expectativa da configuração de sua aparência, são os principais pontos que delineamos a seguir. Para tanto, buscamos investigar como os elementos que compõem as vestuárias projetadas, tais como cores, cortes, tecidos, intenções de uso etc., atribuem à criação determinadas propriedades

que vão incidir diretamente no discurso veiculado pela aparência constituída e na expressão de uma identidade.

Relações interativas entre roupa, corpo e ambiência social

Vejamos, através de algumas declarações da usuária Lúcia Pereira, como determinados aspectos, tais como a faixa etária, a forma física, a encenação estética e social, ganham papel de alta importância na sua relação com as roupas e com a sua imagem pessoal.

Quanto à idade, eu acho que você tem que ter um parâmetro de elegância. Porque ser elegante é saber se vestir. Não é vestir porque está na moda. [...] A forma já não é mais a mesma. Então, você tem que tentar passar sua imagem da melhor maneira a possível. [...] Eu sou de classe média alta e isso interfere porque você tem que manter um padrão, ou seja, eu frequento lugares em que eu não posso ir mal vestida. [...] Outro dia, eu fui a um casamento chiquérrimo no Instituto Feminino e fiquei pensando: ‘Meu Deus, o que é que eu uso para uma ocasião dessas’. (PEREIRA, 2009)

35

A entrevistada expõe claramente suas preocupações em adaptar os artifícios oferecidos pela moda a fatores individuais e sociais, de maneira que seus anseios estéticos, que respondem a seu interesse pelo belo, pela sedução e pelo prazer, possam ser atendidos, sem negligenciar, é claro, valores culturalmente convencionalizados e pessoalmente internalizados. Para ela, é preciso estar alerta aos “parâmetros” que convêm à idade e, em função disso, às características que se estruturam no corpo. Embora esteja sempre atenta às tendências sazonais, julga importante um discernimento em relação aos seus usos para que elas possam ser aliadas na composição de um estilo ajustável às suas convenções e que, ao mesmo tempo, sejam bem apresentadas ao olhar alheio. Ressalta ainda a importância da roupa, e propriamente da aparência, estar alinhada às situações e aos lugares frequentados.

Nos desenhos criados por Cláudio Chaves, as questões delineadas se exprimem de maneira contundente: a relação pessoal com o corpo, em função da idade e da própria condição física; a preocupação estética de se apresentar dentro das expectativas que condizem às condições sociais do evento e, sobretudo, a intenção de evidenciar uma condição socioeconômica. Tais fatores condicionam a composição das vestes projetadas e se evidenciam como marcantes da identidade da usuária – a qual, como ela constantemente afirma, se sustenta sobre padrões tradicionais. A criação representada na Imagem 1 ilustra as intenções da usuária em se apresentar de forma clássica, elegante e apropriada para uma festa de bodas de ouro realizada no Yate Clube da Bahia.

As preocupações que nortearam a criação compreendem tanto o modelo escolhido em atenção ao seu biótipo quanto os tecidos que irão compor a vestimenta, visto que possuem outra função além da plástica: expressar, sentenciar e ostentar os anseios e valores de um grupo social mais abastado.

Atendendo aos requisitos apontados, o conjunto de duas peças que remonta um *smoking* estilizado garante conforto e adequação ao corpo, já que, nas palavras da usuária, “*alonga e disfarça as imperfeições*” (PEREIRA, 2009) e ainda opera como um modelo sóbrio e elegante, tal como requer a ocasião. Planejado em *shantung* de seda, traduz uma sofisticação à altura do evento. Um corpete interno em renda francesa amplia o valor estético e a riqueza do visual e, ao mesmo tempo, potencializa o teor significativo da roupa e sua importância social. Na visão de Barnard (2003), a importância social é uma das funções comunicativas e, portanto, culturais da moda. Em suas palavras, “indumentária e moda são frequentemente usadas para indicar importância ou *status*, e as pessoas emitem comumente julgamento a respeito do *status* das outras com base no que estão vestindo”. (BARNARD, 2003, p. 94)

Além disso, a roupa prescreve uma interferência sobre o corpo e promove-lhe atribuições que dependem, conforme defende Cidreira (2005), diretamente das condições da ambiência que abrange o espaço físico, da instância temporal, da classe social e ainda do suporte humano e suas características físicas. A expressividade da roupa, em ação conjuntiva com o corpo, implica numa promoção

de modulações corporais e comportamentais, na manipulação e alteração da autoimagem, ao mesmo tempo em que, pela soma de artifícios e signos de poder que ostenta, disponibiliza um campo visual onde são cultivados e difundidos valores que sentenciam um ideal estético-social de apresentação feminina elitizada, especialmente num ambiente onde isso é uma constante. Em ação recíproca, o corpo empresta sua forma à roupa que, por sua vez, o redesenha, esboçando uma configuração que vai lhe conferir, naquele instante, um sentido próprio, singular, cerimonial, efêmero, que desencadeia e estabelece um contato e um sentido de comunhão com o outro.

Elaborada dentro dos mesmos preceitos já descritos, a criação da Imagem 2 foi efetuada para uso em uma cerimônia de casamento no Instituto Feminino, em Salvador/BA, local em que, como alertou a própria usuária, predominaria a presença de pessoas de classe média alta e, portanto, ela não poderia se apresentar senão com uma roupa apropriada ao requinte da ocasião. Na intenção, foi traçado um conjunto de duas peças composta por uma saia Channel, em tafetá de seda, e uma blusa ligeiramente modelada em tela bordada com mangas três-quartos. A ausência de forro nesta parte da blusa revela uma transparência, deixando o visual mais leve e jovial, sem, entretanto, “ferir” o parâmetro de elegância que convém à faixa etária da usuária, tal qual salientou a mesma. Um decote alto realçado por uma gola canoa se dirige para as costas, formando uma suave “V”. O tom de verde-oliva escolhido para a roupa, por ser sóbrio e discreto, não foge às convenções clássicas do “saber vestir”, internalizado pela usuária.

A partir de uma compreensão geral das intenções de Lúcia Pereira em relação à composição ideal de uma aparência para alguns momentos específicos, podemos refletir, sob a ótica de Maffesoli (1996), que através do porte de determinados signos, como tecidos, acessórios, maquiagem e outros, o indivíduo se considera aceito por determinado grupo social e incorporado ou pertencente a ele. Assim, são assumidos traços de identificação que enunciam a assimilação de estímulos culturais desse grupo. Ao traçar um comparativo entre si mesmo e os outros, o indivíduo configura sua identidade por similaridade a uns ou por diferença a outros. Por meio da exposição de uma determinada roupa e do valor

relativo aos elementos que a compõem, são criadas possibilidades e estratégias de representações que se sintetizam na aparência produzida, dotando-a de significados e qualificações capazes de codificar e normatizar relações sociais.

Em sua totalidade, as criações enfocadas enunciam uma metáfora do poder estético-social da moda. A adoção de elementos sógnicos consagrados por uma classe privilegiada representa uma ratificação dos valores legitimados e sustentados pelo grupo em foco e ainda se coloca como um mecanismo de integração do indivíduo no universo cultural caracterizado. A escolha de determinados tecidos, cores e modelos para a composição da roupa, testemunha que a atenção com a aparência manifesta um modo de ser em relação ao outro, determinando uma conduta nas relações sociais e permitindo uma comunicação, no sentido de tornar comuns valores internalizados culturalmente, partilhar ideias e propósitos.

Como bem salienta Cidreira (2005, p. 83), “revestida de um valor simbólico, sobretudo quando alguém a veste, a vestimenta é meio de definição do ser humano, demarcando inclusive, noções de temporalidade, espacialidade e de condição social nas quais se encontra inscrita”. O corpo vestido, nesse cenário, se mostra como um mecanismo que instaura uma intersecção entre costume, coletivismo e individualidade.

Fica claro que, por meio da sagração de uma aparência, a usuária reafirma sua inserção em uma ordem social economicamente privilegiada. Essa sagração ocorre através da aplicação de uma estratégia particular, adequada aos princípios aceitos e consagrados pelo seu grupo de pertencimento, compartilhando com ele suas preferências estéticas e, sobretudo, determinados significantes que são correspondentes tanto à sua subjetividade quanto a toda uma cultura da moda que atua sobre ela.

A moda, transversalmente às ações qualificadoras da roupa, “significa, discursiviza e manifesta traços da identidade do sujeito, assim como a sua subjetividade”. (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 55) Ao se vestir, o indivíduo pensa na sua imagem pessoal, na maneira como será visto pelo “outro”, sua possível receptividade e aceitabilidade. Nesse processo contínuo de significações, em

que o indivíduo emite sinais relativos à sua identidade, a presença e apreensão do “outro” representa a construção de sentidos que estão sempre abertos a ressignificações.

A essência da ideia mensurada pelos autores supracitados certamente permeiam as observações de Eunice Freitas. Vejamos: “Geralmente, o que eu percebo que os outros olham é a religião, porque a religião tem determinados padrões que a gente segue. E, por isso, é muito forte. A religião faz parte realmente da nossa identidade”. (FREITAS, 2009) A usuária deixa transparecer que a roupa, para ela, muito mais do que um objeto estético capaz de atrair a atenção para o seu aspecto formal, para a materialidade que constitui a sua condição plástica, sinaliza o seu papel social e a representa em suas concepções: a maneira de se vestir manifesta sua adesão a um determinado grupo religioso, veiculando um discurso de caráter fundamentalmente religioso a ser interpretado e apreendido. Tais sentenças certamente podem ser ratificadas em seu depoimento a seguir:

Na igreja, a gente não pode usar manga curta. Geralmente, quando a gente vai fazer uma roupa especial, a gente quer uma roupa que podemos vestir nos dois lugares, vestir na festa e depois aproveitar. Ou então, a depender da festa que a gente vai, escolhe uma roupa só para aquela festa. E acabou. Ou depois, então, a gente faz uma roupa com manga curta, e aí a gente fala com o estilista ‘pra’ ele fazer um blazer de mangas compridas ‘pra’ usar com aquela roupa depois. (FREITAS, 2009)

39

As orientações reveladas pela usuária como ideais para os adeptos do grupo ao qual pertence a entrevistada são claramente identificadas nas criações efetuadas por Fabiano Soveral para serem usadas pela mesma em um evento de cunho religioso, promovido pela Igreja Adventista do Sétimo Dia Movimento e Reforma, na qual congrega. Como exemplo, a composição vestuária em foco na Imagem 3 revela um vestido de mangas curtas, acompanhado de um pequeno casaco de mangas compridas. Logo a princípio, podemos perceber que o modelo evoca certa sobriedade, evitando que o resultado final contradiga aos preceitos estabelecidos pela religião no que se refere às práticas vestimentares de seus adeptos.

Em um ambiente menos formal, o modelo traçado pode ser perfeitamente usado sem a sobreposição, ganhando um ar mais despojado. Para aproximar a criação das tendências vigentes, o vestido dispõe de um decote sutil e um corte abaixo do busto, o qual é ressaltado com uma pala, proporcionando um aspecto mais jovial à composição. Como extensão, a parte abaixo da pala se abre suavemente em corte enviesado e promove um leve movimento à peça, sem demarcar excessivamente as curvas corporais. A representação estilizada da estampa de um crepe com caimento – que proporciona leveza e fluidez à peça – completa a configuração. O casquinho tipo *spencer* com abotoamento duplo e de mangas compridas – uma peça clássica e constantemente revisitada – torna-se essencial para que a composição vestuária esteja de acordo com os princípios relacionados à sua religião, podendo, dessa forma, ser usada em cerimônias dentro do recinto da igreja, onde, como destacou a usuária, deve ser evitada a superexposição do corpo.

Ao velar certas partes do corpo, a roupa estabelece com ele um diálogo, formando um complexo visual condutor de manifestações textuais que refletem o próprio entendimento, aceitação e afirmação da usuária frente aos preceitos pertinentes à sua religião. Assim, o corpo vestido – e bem velado – expressa a interação do indivíduo com a coletividade, e com as convenções culturais que a permeiam. Usados dessa maneira, os itens da moda “permitem que membros de um grupo dividam a identidade que lhes é comum, e fornecem um meio ou um lugar de encontro”. (BARNARD, 2003, p. 66)

A adoção de uma veste com características específicas pré-estabelecidas, ao invés de se limitar a uma demanda individual de gosto, se estende a uma dimensão coletiva, permitindo que a usuária, através de uma espécie de espelhamento, se agregue a outros que comungam das mesmas crenças e se sinta acolhida no campo que o circunda.

O pensamento exposto, em algum grau, dialoga com as formulações de Cidreira (2005), quando diz que o vestuário é um elemento mediador que estabelece o nexos entre o físico e o social, contribuindo para a configuração da nossa inscrição social numa determinada cultura. No caso em destaque, a resultante visual

também corresponde ao anseio grupal e às normas que regem o ambiente, relativizando a aparição individual e posicionando sua ação na dimensão coletiva.

O desenho a seguir (Imagem 4) oferece uma criação que, a nosso ver, expressa de maneira mais vigorosa a questão enunciada e, por extensão, o posicionamento da usuária frente às convenções culturais pertinentes à sua religião. Intencionalmente concebido para ser usado em uma cerimônia mais especial no espaço interno da igreja, o vestuário traz, na materialidade de suas partes, um conjunto de elementos que ratificam as ideias de reserva e comedimento, tão fundamentais para apresentação social e aceitabilidade.

O traje evidenciado é formado por duas peças que tanto podem ser usadas separadamente quanto na qualidade de conjunto, dando a impressão de um vestido. Realizado em cor única, a veste articula um tecido liso – a *mousseline* de seda – na parte correspondente à saia, com uma tela bordada na parte superior. O comprimento longo da saia não prende os movimentos das pernas graças ao corte avoantado. Uma base de cetim quebra a transparência característica da *mousseline*, evitando a exposição das formas corporais. A blusa valoriza o visual devido à opulência da renda bordada, forrada com cetim, já que se caracteriza por vazados contínuos. Esta peça clássica de corpo longo delinea suavemente a silhueta, cobrindo a maior parte do corpo da usuária. Para não deixar a roupa muito fechada e com aspecto extremamente senhoril, foi sugerido um decote discreto e arquiteturado por uma gola assimétrica, um detalhe que confere um toque contemporâneo e diferenciado a um modelo bastante tradicional e, por assim dizer, comum.

Muito mais importante do que nos prendermos deliberadamente aos aspectos formais das roupas é percebermos como a sua materialidade expressa um discurso simbólico que, apropriado a um grupo e a uma situação específica, sentencia as intenções da usuária em compartilhar as convenções culturais correspondentes à sua religião. É claro que a sua finalidade não se limita a tal ponto, refletindo também a intenção de marcar presença de maneira singularizada nos eventos em que participa. Por isso, a mesma busca nas roupas feitas sob medida mostra a possibilidade de conciliar as tendências prescritas pela moda com os

seus gostos e valores pessoais. A moda, nesse caso, se oferece como um mecanismo que dispõe de uma série de artifícios capazes de satisfazer o seu desejo de diferenciação na instância do parecer, permitindo-lhe marcar uma aparição personalizada, sem quebrar, naturalmente, os princípios religiosos que a acompanham sempre. Na medida em que, em função da religião, algumas regras comuns se impõem a todos os adeptos, a moda oferece uma infinidade de elementos que oportunizam uma manifestação singular de gosto, abrindo espaço para a interação do indivíduo e suas preferências estéticas com os apelos coletivos.

Considerações finais

Além de uma escolha de cunho estético, a experiência significativa proporcionada pela criação de um vestuário prescreve um processo de sociabilização efetuado por meio do parecer. À medida que veicula valores culturais com os quais o indivíduo se relaciona em sua vida social, a roupa projetada no desenho de moda pré-estabelece um fluxo significativo entre o usuário e o outro, pois, ao sinalizar um discurso, demanda uma interpretação. Tendo em vista sua possível articulação com o corpo e sua inserção na coletividade, a roupa pode ilustrar vários sentidos, tais como: responder a uma atitude personalizada pelo estilo pessoal, auxiliar no processo de construção de uma aparência, possibilitar a criação e efetivação de vínculos de pertencimentos e, enfim, evidenciar a exposição de traços que singularizam o indivíduo dentro de uma coletividade, promovendo assim, a expressão de uma identidade.

Referências

- BARNARD, M. *Moda e comunicação*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BUENO, M. L.; CASTRO, A. L. (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTILHO, K.; MARTINS, M. M. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Ed.Anhembí Morumbi, 2005.
- CIDREIRA, R. P. *Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.
- FREITAS, E. *Entrevista concedida á Jailson César Borges dos Santos*. Salvador, 20 abr. 2009. Gravação digital em áudio.
- GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Tradução Maria de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- OLIVEIRA, A. C. de; CASTILHO, K. (Org.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- PEREIRA, L. *Entrevista concedida á Jailson César Borges dos Santos*. Salvador, 17 abr. 2009. Gravação digital em áudio.
- SANT’ANNA, M. R. *Teoria da moda: sociedade, imagem e consumo*. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

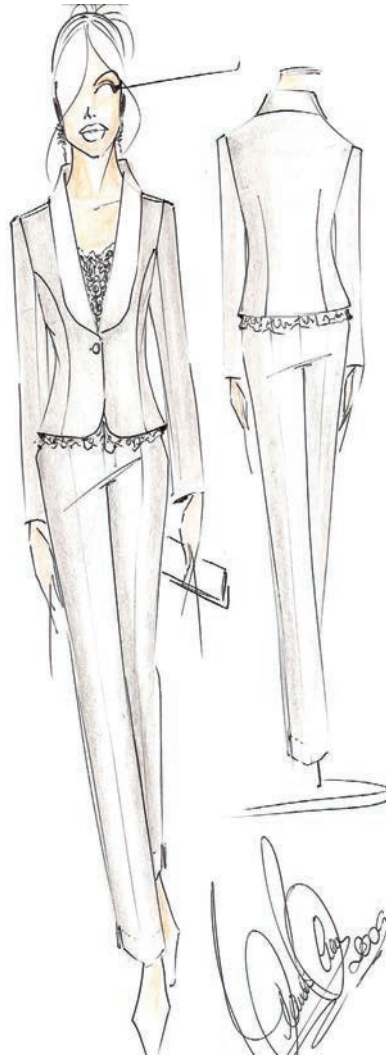


IMAGEM I – Desenho de Cláudio Chaves para Lúcia Pereira

Fonte: reprodução do desenho. Arquivo pessoal.

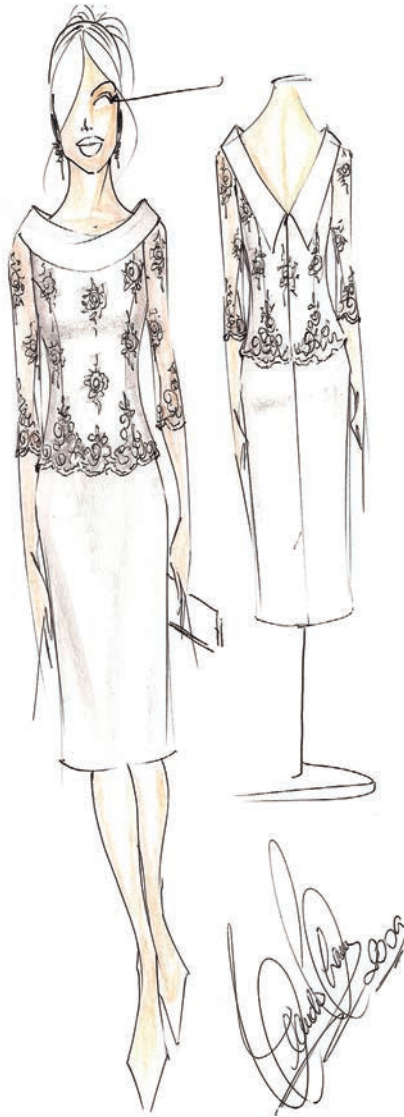


IMAGEM 2 – Desenho de Cláudio Chaves para Lúcia Pereira

Fonte: reprodução do desenho. Arquivo pessoal.



IMAGEM 3 – Desenho de Fabiano Soveral para Eunice Freitas

Fonte: reprodução do desenho. Arquivo pessoal.



IMAGEM 4 – Desenho de Fabiano Soveral para Eunice Freitas

Fonte: reprodução do desenho.

Blogs de moda

estilo textual e multimodalidade nos diários de looks

Helena Gabrielle Souza Ribeiro e Gláucia Maria Costa Trinchão

Introdução

As atenções voltadas para os inúmeros fenômenos tecnológicos, linguísticos, informativos e sociais proporcionados pela internet revelam que se trata de um campo emergente para análises e estudos de suma importância numa perspectiva sociocultural.

Na presente pesquisa, alguns dos mais reconhecidos blogs de moda do Brasil foram investigados com o intuito de desvendar as suas características no que se refere ao estilo textual, à importância do hipertexto e dos recursos multimodais para complementar significados que inserem os usuários/leitores numa aldeia global. Nesse contexto, os blogs de moda espalhados pelo ambiente virtual tornam-se passíveis de observação, atentando-se para as suas peculiaridades advindas dos autores que oferecem ao destinatário suas opiniões e seus olhares.

Neste artigo atuam exemplos extraídos dos blogs de moda que compartilham as suas vivências através da produção de diários de *looks*, ainda que outras categorias sejam abordadas no dia a dia das postagens como, por exemplo, comportamento, beleza, viagens, desfiles de moda de marcas consagradas, gastronomia ou guias para compras.

Inicialmente, o estudo gira em torno do cenário que abriga os blogs de moda. Em seguida, há uma reflexão acerca das principais características dos blogs de moda, oferecendo uma especial atenção aos diários de *looks/look* do dia. Mais adiante, o trabalho volta-se para a subjetividade das autoras dos blogs de moda em razão do seu conteúdo autoral e, conseqüentemente, do estilo textual. Feito isso, será analisado o uso frequente de recursos multimodais para que haja entendimento do querer-dizer das bloguistas para os seus leitores e seguidores.

Por uma curiosidade pessoal sobre a movimentação de informações no que se refere à moda e tudo que a ela se relaciona, surge a vontade de se pensar nas práticas comunicativas a partir do estilo textual e dos recursos multimodais para demarcar o valor de opiniões novas acerca da moda na internet. A comunicação nos blogs de moda entrelaçam imagens, vídeos, *links*, sons, arquivos em *flash*, entre outros fatores que os diferentes tipos de linguagem descrevem em um universo particular que encontra seguidores, portanto, merecem atenção e estudos ligados à textualidade que justifiquem as suas manifestações estilísticas e multimodais.

Diante deste cenário, o presente estudo visa a busca de elementos que possam servir de base para caracterizar o estilo e a multimodalidade nos blogs de moda, a fim de que essa modalidade digital possa ser considerada uma nova espécie de gênero textual¹.

A escolha das postagens de cinco dos mais influentes blogs de moda do Brasil: Armário de madame (Martinha Fonseca); Garotas estúpidas (Camila Coutinho); Small Fashion Diary (Carol Burgo); Sonhos de crepom (Luísa Accorsi) e Um ano sem Zara (Joanna Moura), aqui servirão para exemplificar que o conteúdo do estudo foi feita à medida que o trabalho caminhou para ações demonstrativas dos fenômenos que se desejou discutir, incluindo o estilo textual, o hipertexto² e

- 1 Sendo os blogs já considerados como práticas comunicativas relativamente estáveis, os blogs de moda podem ser avaliados como uma espécie de subgênero. Para Miller (2012, p. 87), “A surpreendente aceitação e o extenso uso do blog sugeriram que esse gênero vinha responder a uma exigência recorrente, ampla e profundamente sentida”.
- 2 No glossário do Hypertext/Hypermedia Handbook, de Berk e Devlin (1991), encontra-se a seguinte explicação do verbete “hipertexto”: a tecnologia de leitura e escrita não sequenciais. O termo “hipertexto” refere-se a uma técnica, uma estrutura de dados e uma interface de usuários. [...] Um hipertexto (ou

a multimodalidade³ como itens indispensáveis para a manutenção informativa que alimenta diariamente os blogs de moda do Brasil.

A seleção dos blogs partiu da detecção de uma concentração temática na exposição do conteúdo dos diários de *looks* que se encontram à disposição na internet, além de ter sido levado em consideração uma qualidade textual passível de elementos – linguísticos e multimodais – que possam fundamentar este estudo.

Segundo Eva e Lakatos (2001, p. 104), “[...] a ciência pesquisa (e estabelece) quais são as mudanças de quantidade necessárias para que se produza dada mudança de qualidade”, portanto, a metodologia do presente trabalho científico consiste numa análise qualitativa das postagens de oito dos mais influentes blogs de moda brasileiros que funcionam como um diário de *looks*, ainda que os *posts* não se concentrem na categoria de *look* do dia.⁴ Todo estudo será baseado na verificação do estilo do texto informal e semi-informal, além da composição e conteúdos recorrentes nas postagens dos blogs selecionados para participar desta pesquisa.

Internet x hipertexto

Atualmente, existem diversos autores que trazem estudos sobre as dinâmicas do universo virtual e, de acordo com Lévy (1999, p. 29), “o ciberespaço, dispositivo de comunicação interativo e comunitário, apresenta-se justamente como um dos instrumentos privilegiados da inteligência coletiva”. É partindo de uma globalização na troca de informações que a internet promove a disseminação de ferramentas que mergulham a comunicação em um processo de constantes

hiperdocumento) é uma coleção de textos, imagens e sons – nós – ligados por atalhos eletrônicos para formar um sistema cuja existência depende do computador. O usuário/leitor caminha de um nó para outro, seguindo atalhos estabelecidos ou criando outros novos. (BERK; DEVLIN, 1991apud KOCH, 2008, p. 161-162)

- 3 Presença de diversos elementos semióticos como, por exemplo, imagens, sons, animações, entre outros com o objetivo de atrelar maior significado à relação existente entre os diferentes meios de representação.
- 4 Expressão que marca o ato de fotografar e postar no blog de moda as roupas que foram escolhidas para serem vestidas em determinados dias, com a intenção de compartilhar dicas de moda e estilo com os leitores.

renovações. O século XXI vive o uso constante de redes sociais que aproximam o relacionamento independente de distâncias, dito isso, buscando-se analisar os recursos existentes no ambiente virtual, será comum encontrar salas de bate-papo, fóruns, *sites*, blogs, aplicativos entre outras ferramentas digitais que utilizam a linguagem para propagar a sede por interação.

Dentro de um espaço virtual, sem ter que obrigatoriamente conviver com limitações geográficas, as atividades humanas encontraram um sentido alternativo para satisfazer as necessidades de comunicação. O que se vê atualmente é a inter-relação de vivências *on-line* e *off-line* como se a primeira estivesse indissociável da segunda. É comum perceber que numa festa, feriados, eventos nos finais de semana ou congêneres, muitas pessoas moldam as suas atitudes de forma que nas fotografias das redes sociais, todas as ações por eles vividas possam parecer superlativas.

Diante de uma universalização comunicativa proporcionada pela internet, a quantidade de informações contidas em um mesmo texto pode ser potencializada, valendo-se de recursos linguísticos e semióticos, já que é natural no ambiente digital a utilização de imagens, vídeos, áudios, *links* etc.

Na opinião de Bolter (apud Koch, 2008, p. 162), “[...] o hipertexto constitui um texto aberto ou um texto múltiplo, caracterizado pelos princípios da não linearidade, interatividade, multacentramento e virtualidade”. Portanto, a opção de se deixar guiar para outros textos nesse encadeamento de significados das páginas eletrônicas depende diretamente da vontade do leitor em explorar novas dimensões para o que está sendo dito *a priori* em determinado texto, levando o internauta para uma interatividade sugerida, mas não obrigatória. A seguir, tem-se uma imagem ilustrativa a fim de nortear a ideia de hipertexto.

Novidades I love e-commerce

31/10

Categoria: Moda, Publicidade

OUTUBRO - 2012

Eu já falei isso, mas não canso de **repetir**: simplesmente AMO ferramentas que fazem meu dia-a-dia ficar mais **fácil**! Minha vida mudou radicalmente esse ano, de uma menina que só estudava passei a me preocupar com a faculdade e dois trabalhos (blog e minha marca). Assim, fica quase **impossível** ter tempo para passar horas no shopping como eu fazia antes... Acho que muita gente vai se identificar comigo, certo!? E é por isso que virei **fã** do I love e-commerce, que reúne vários e-commerces em um só lugar e tem o objetivo de **facilitar** nossas vidas corridas. A **novidade** é que o I LOVE **mudou** e está ainda melhor! Sério, fico impressionada como o pessoal do I LOVE é **criativo** e sempre procura atender às nossas necessidades... Sem puxa-saquismo, o site é realmente de tirar o chapéu! Bom, vou explicar as novidades para vocês, tenho certeza que vão amar:

1. Nova Home Page: Agora, abaixo do #MOODdoDIA (amo!), tem um espaço chamado I LOVE LAND: News, Inspirations and Shopping. Lá, nós encontramos as últimas **tendências**, os produtos mais amados, posts super interessantes (e úteis!) de vários blogs, **vídeos**... Enfim, um conteúdo **diferenciado** e incrível! Ontem passei pelo I LOVE e dei de cara com a tendência dos **anéis de falange** no WE LOVE IT, e fui redirecionada para uma página cheia de opções, de várias marcas diferentes, desse tipo de anel. Super **prático**, né?! Dêem uma olhada:

53

Fonte: Blog “Sonhos de crepom”. Disponível em: <<http://www.sonhosdecrepom.com.br/2012/10/novidades-i-love-e-commerce/>>. Acesso em: 4 nov. 2012.

Assim, os termos que aparecem sublinhados designam a existência de *links* que, a partir de um clique, podem conduzir o leitor do blog para o *site* que reúne diversos *sites* de compra *on-line* como foi descrito no *post*. O deslocamento para as páginas sugeridas poderá ser definido mediante o interesse do leitor.

Entretanto, não só de *links* se constrói um hipertexto. A multissemiose⁵ é fator presente e de caráter fundamental para que a mensagem passe a adquirir valores adicionais. Segundo Marcuschi (apud Koch, 2008, p. 163), tem-se uma “[...] absorção de diferentes aportes sógnicos e sensoriais (palavras, ícones, efeitos sonoros, diagramas, tabelas tridimensionais etc.) numa mesma superfície de leitura [...]”.⁶

Blogs: a popularização de um gênero discursivo

Classificados como uma página publicada especificamente pela internet, os weblogs, mais conhecidos como blogs, já podem ser responsáveis por grandes discussões sobre a sua estrutura e atuação dentro do ciberespaço. Com o objetivo de trocar informações em caráter dinâmico, a sua distinção está em apresentar constantes atualizações, de forma que tudo o que for surgindo de mais recente fique publicado na primeira página, a página inicial.⁷

Por configurar um esquema de interatividade para tudo o que for compartilhado pelo enunciador, o blog propõe um diálogo constante entre o autor e seus leitores. Estando situada num ambiente virtual, essa página que pode e é considerada como uma espécie de diário eletrônico pode ser facilmente criada, editada e publicada, desde que um usuário de internet se proponha a fazê-lo.

-
- 5 Espécie de integração de diversos recursos semióticos, tais como fotografia, tabelas, vídeos, *links*, sons, textos verbais, entre outros.
 - 6 Características que descrevem a multimodalidade presente no gênero blog, adotada como um dos aspectos centrais deste trabalho.
 - 7 Em meados de 1997, Jorn Barger, que foi autor de um dos primeiros Frequently Asked Questions (FAQ) da história da internet, foi pioneiro em desenvolver um sistema onde uma pessoa poderia relatar tudo o que achasse realmente interessante na internet, e para nomear esse sistema foi utilizado o termo “weblog”. O primeiro weblog da história ainda mantém sua forma original, podendo ser vista no *site* de seu criador cujo endereço é: <<http://robotwisdom.com>>, mesmo com o *layout* sendo considerado precário até mesmo para época, o weblog rapidamente se tornou uma sensação. Disponível em: <<http://www.brogui.com/a-historia-dos-blogs/>> Acesso em: 19 de nov.2012.

No Brasil, Blogger⁸ e Wordpress⁹ são as duas plataformas mais utilizadas e que oferecem o serviço de composição de blogs gratuitamente, apresentando facilidade ao internauta que não possui conhecimentos técnicos na área, popularizando e transpondo barreiras às páginas que trazem os pensamentos de um indivíduo sobre si ou sobre qualquer outro assunto da sua área de interesse.

Independente da sua categoria, a maioria dos blogs traz como essência a utilização de marcas de oralidade para ancorar a relação que se estabelece entre o escrevente e os seus leitores. Segundo Lé (2012, p. 89):

A capacidade de leitores deixarem comentários de forma a interagir com o autor e outros leitores é uma parte importante de muitos desses sites, constituindo, assim, aspecto essencial da sua textualidade.

O tom conversacional que se apresenta nos textos dos blogs é condizente com a interatividade que se espera a partir dos comentários feitos pelos leitores, geralmente ao final das postagens. Tem-se, a seguir, uma breve amostra das marcas de oralidade que conectam a autora do blog “Um ano sem Zara” e suas leitoras (Imagem 2).

A postagem do blog “Um ano sem Zara” já traz no seu título o símbolo “S2”¹⁰ que faz referência ao sentimento da autora por feriados, a partir disso, o início do *post* levanta uma interrogação de forma descontraída, que por sua vez, convida as leitoras a opinarem. As imagens das peças de roupa escolhidas por Joanna Moura para compor o visual do dia, ao final da postagem, receberam comentários das

55

-
- 8 Adotando o endereço *blogspot.com*, a ferramenta que pertence ao Google permite a hospedagem ilimitada de blogs nos seus servidores.
- 9 Plataforma voltada para criação e hospedagem de blogs dentro da internet, tendo o Blogger como seu concorrente direto.
- 10 S2 é o desenho virtual de um coração, onde a letra S e o número 2 formam um coração. S2 é um *emoticon*, ou *emotion*, que são ícones da internet que expressam emoções, sentimentos, que a pessoa está sentindo, mas prefere demonstrar através de carinhas e símbolos. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/s2/>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

seguidoras do blog que demonstram intimidade e identificação com as peças escolhidas.

IMAGEM 2 – Exemplo de comentários dos leitores no blog “Um ano sem Zara”^{11, 12}

segunda-feira, 5 de novembro de 2012

Brilho de dia. Porque a gente S2 feriado.

Tem alguém nesse mundo que não ama feriado?

Como não amar um dia a mais no final de semana? Um dia a mais pra aplacar o sofrimento da labuta? Um dia sobressalente só pra ficar com os pés pra cima?

Eu acredito piamente que, numa civilização justa e evoluída, a sexta-feira é um dia santo e não deveria demandar nenhum esforço. Seria mais um dia no fim de semana pra incentivar as pessoas a viajarem. Porque, convenhamos, dois micro dias de final de semana não dão nem pra ir ali na esquina direito, né? Pra viajar mesmo, acaba que só dá no feriado.

Pois bem, este dia de Finados foi a justificativa perfeita pra ir lá pra Salvador visitar a family.

E só de pensar num feriado feliz de três dias, na minha cidade natal, com pessoas amadas, já me dá vontade de vestir alguma coisa bem feliz! Uma coisa com brilho, rosa, listras. Uma coisa bem verão, bem fofa, bem feliz.



56

Fonte: Moura (2012).

Segundo Heine (2009, p. 136), “as postagens dos blogs podem ser diárias e, portanto, possuem uma certa periodicidade, configurando-o como um diário”. Diferentemente de renomadas revistas de moda e comportamento que circulam

- 11 O título do blog surgiu quando a autora, Joanna Moura, decidiu escrever o diário eletrônico com o compromisso de passar um ano sem comprar nenhuma peça de roupa (apenas utilizando as peças e acessórios existentes no seu armário). O termo “Zara” que aparece no título é nome de uma das maiores cadeias de lojas de roupa e acessórios do mundo.
- 12 As reproduções de recursos multimodais (textos, fotografias, vídeos, links etc.) no presente trabalho são permitidas, uma vez que os blogs são considerados públicos.

no Brasil, a exemplo da *Vogue*,¹³ *Glamour*,¹⁴ *Marie Claire*,¹⁵ entre outras que chegam às bancas e aos assinantes mensalmente, os blogs possuem grande versatilidade nas postagens por não haver limites de atualizações por dia, acelerando a transmissão de informações para os leitores que acessam as páginas sobre moda e anseiam por novidades.

A internet possibilitou que a difusão de informações fosse se alastrando a par e passo, criando no mundo a impressão de que se trata de um terreno fértil, confiável. Assim, os usuários leitores de blogs passaram não só a escrever sobre si, mas sobre suas opiniões em relação a algum tema que passeia pela sua própria zona de conforto, chegando a serem comparados com meios de comunicação de massa. Diante deste cenário, Cris Guerra, autora do blog Hoje vou assim, alerta para o fato de que:

É preciso saber diferenciar o papel dos blogs e dos meios de comunicação de massa. A principal diferença: **blogs têm conteúdo autoral**. O blog tem uma cara, uma personalidade por trás do seu conteúdo, alguém que responde por erros e acertos, e é preciso ter coragem para isso. (BLOG HOJE VOU ASSIM, nov. 2012)

57

-
- 13 *Vogue* é a revista feminina de moda mais importante, conceituada e influente do mundo publicada desde 1892 pela Conde Nast Publications, em 21 países. Mensalmente publica trabalhos de estilistas, escritores, fotógrafos e designers dentro de uma perspectiva sofisticada do mundo da moda, da beleza e da cultura pop. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vogue>>_(revista). Acesso em: 10 dez. 2012.
- 14 *Glamour* é uma revista para mulheres publicada pela Condé Nast Publications. Fundada em 1939, nos Estados Unidos, foi primeiramente chamada *Glamour of Hollywood*. Atualmente, é publicada em vários países, incluindo Reino Unido, França, Itália, Alemanha, Espanha, Rússia, Grécia, Polônia, África do Sul, Hungria, Romênia (o mais recente país onde está sendo publicada), Holanda e na América Latina (versão espanhola). Em boa parte dos casos é uma publicação mensal. No Brasil, a *Glamour* foi lançada em abril de 2012 pela Editora Globo, substituindo a revista *Criativa*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Glamour>>. Acesso em: 10 dez. 2012.
- 15 *Marie Claire* é uma revista feminina mensal lançada originalmente na França, em 1937. A revista pertence ao grupo de mídia americano Hearst Corporation e só nos Estados Unidos, onde foi lançada em 1994, tem uma circulação média de cerca de 950 mil exemplares. É distribuída também em 26 outros países com edições específicas nos respectivos idiomas e conta ainda com uma versão na internet. [...] A revista enfoca assuntos sobre moda, comportamento e atualidades. [...] No Brasil é publicada pela Editora Globo, desde abril de 1991. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marie_Claire>. Acesso em: 10 dez. 2012.

Com base nesse conteúdo autoral, se tem blogs sobre moda, economia, esporte, culinária, política, automóveis, literatura, entre outros assuntos temáticos. Para Lé (2012, p. 89), “[...] eles terminam por formar uma ampla rede de mídias sociais e semioses”. Essa especificidade na abordagem de um tema proporcionou que uma troca de informações se estabelecesse, de modo que diversos autores de blogs passaram a se destacar pela adesão ao discurso transcrito em suas páginas pessoais por milhares de pessoas, seus seguidores.

Blogs de moda

Com uma abordagem que seduz um grande número de pessoas, os blogs do Brasil que falam sobre moda alavancam a economia do país ao passo que constroem e confirmam valores no imaginário dos que leem e acompanham suas postagens. O diário de *looks* aparece como uma forma contemporânea de compartilhar aquisições pessoais no setor vestuário, no intuito de dividir com quem acompanha a página, impressões individuais de um determinado sujeito acerca da moda.

Na configuração da sua essência, os blogs de moda que funcionam como um diário de *looks* têm, por sua vez, o compromisso subjetivo de emitir opiniões próprias. Os weblogs com temática *fashion* aparecem dividindo com os seguidores notícias, relatos sobre moda, além de resenhas, fotografias, vídeos, *links*, fotos, legendas, entre outros elementos que juntos dispõem o enlace entre roupa, atitude e estilo.

A palavra “estilo” atualmente tem estado atrelada à ideia de criatividade e individualidade. Tratar do estilo na sua comunicação verbal e visual a cada nova postagem é tarefa prioritária. Segundo o estilista e professor de história da moda, João Braga:

[...] *estilo* viria a ser uma certa identidade visual fundamentada em valores estéticos e caracterizada por uma maneira específica de combinação de formas, volumes, cores, padrões, e, obviamente,

de elementos decorativos de uma determinada época, cultura ou mesmo individualmente. (BRAGA, 2009, p. 15)

Sendo assim, pautado na inter-relação com a rotina literal que caracteriza a moda, os blogs que se dispuseram a falar sobre o assunto convivem diariamente com a efemeridade, aspectos criativos, constantes atualizações e almejam uma confirmação de identidade. Utilizando-se de referências multimodais para sustentar sua comunicação com os leitores, os diários eletrônicos que divulgam sugestões de *looks*¹⁶ utilizam, além da fotografia, a linguagem escrita para manter o contato e relatar suas experiências e opiniões. Diante disso, para Bakhtin (2006, p. 324), “A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana”. Assim, a finalidade do conteúdo exposto pelas bloguistas¹⁷ em suas páginas pessoais revela não só o seu estilo relacionado à moda, mas também a sua estilística verbal informal ou semi-informal para transmitir suas informações aos leitores.

59

Moda: significante e significado

Em seu livro *Os sentidos da moda*, Renata Cidreira traz uma reflexão teórica de Roland Barthes que, mesmo considerada com certa cautela, merece atenção. Para Cidreira, de acordo com o sociólogo francês:

[...] vemos a distinção feita por Saussure entre língua (*langue*) e fala (*parole*) transposta para o universo da moda através das ideias correspondentes de *costume* e *vestuário*; sendo que a primeira delas corresponde a uma instituição social, independente do indivíduo, e a segunda a uma realidade individual, a um ato

16 Visual finalizado a partir das combinações das peças de roupa e acessórios escolhidos pelo indivíduo.

17 Termo utilizado doravante para classificar os autores de blogs que se preocupam com a qualidade de tudo o que escrevem no diário eletrônico, merecendo por justa causa, remuneração para exercer a atividade. A expressão é defendida pela publicitária Cris Guerra, do blog Hoje vou assim, e será adotada até o final deste trabalho.

particular que expressa a manifestação atualizada na instituição geral do costume. (CIDREIRA, 2005, p.25)

No caso dos blogs de moda, o costume fica por conta da moda ser uma temática giratória que arrasta milhões de adeptos em função do consumo, natural numa economia capitalista. Em proporções maiores, o vestuário nada mais é do que um ornamento obrigatório dentro das regras de bom senso na dinâmica social. Em vista disso, é preciso pensar a partir de agora não apenas na moda como indumentária, mas numa moda que aproxima, através da comunicação digital (proporcionada pelos blogs), o indivíduo e a sociedade.

Diário de looks

Pode-se considerar que o diário de *looks* funciona como uma espécie alternativa de vitrine onde se exibem olhares que variam de uma bloguista para outra mostrando a funcionalidade dos modismos, tendências e estilos que estão em voga. Assim, os recursos utilizados para transmitir a forma com que se constroem as produções – dentro de uma escala multimodal – auxiliam na amplitude da informação numa espécie de aldeia global.

Dotado por fotografias (com qualidade e resolução otimizadas), vídeos, *links*, arquivos em *flash*,¹⁸ relatos, descrições, dados sobre a autora, além de postagens periódicas, os diários de *looks* assumiram uma posição de destaque na disseminação de inspirações para o vestir e o consumir no ramo da moda.

Os diários de *looks* geram um palco discursivo repleto de significados porque, além de lidar com a exposição de rotinas ligadas ao vestuário, convivem com o exercício constante da construção de um estilo próprio que possa inspirar outras

60

18 Adobe Flash (antes: Macromedia Flash), ou simplesmente Flash, é um *software* primariamente de gráfico vetorial [...] utilizado geralmente para a criação de animações interativas que funcionam embutidas num navegador *web* e também por meio de *desktops*, celulares, *smartphones*, *tablets* e televisores. O produto era desenvolvido e comercializado pela Macromedia, empresa especializada em desenvolver programas que auxiliam o processo de criação de páginas *web*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash
Acesso em: 3 dez. 2012.

pessoas. Aliás, a palavra “inspiração” aparece tão repetidamente nos blogs de moda que se faz necessário comentar o seu papel dentro dos contextos traçados nos diários de *looks*. As peças de roupa que irão compor o visual da bloguista geralmente são frutos de inspirações em celebridades, desfiles de marcas consagradas, personagens de filmes, novelas ou seriados; ou de forma superlativa, inspiradas em outros blogs de moda de maior projeção.

Os blogs de moda que exploram o gênero “diário pessoal” trazem, naturalmente, experiências e preferências íntimas de determinadas jovens mulheres e suas concepções acerca da moda. Através de textos, fotografias e outros recursos multimodais, as leitoras constroem a ideia de que as bloguistas de fato vivenciam a maior parte do que expõem sem deixar de demonstrar naturalidade ao viver a realidade que é apresentada dia após dia nos seus *posts*, ainda que não necessariamente possuam um conhecimento inédito sobre a moda e suas referências.

Estilo e multimodalidade nos blogs de moda: características textuais do gênero

61

Partindo de uma interação contínua, “a visão de mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal.” (BAKHTIN, 2006, p. 320) Esta se dará de maneira individual, caso o estilo para externar as ideias satisfaça as necessidades buscadas pelo destinatário. Na maior parte dos diários de *looks* espalhados pela blogosfera, a palavra e a imagem dialogam de forma integrada.

Por conta da rapidez na transmissão das informações passadas e recebidas, é válido pontuar que a flexibilidade linguística é quase uma ordem dentro dos blogs de moda por existir uma intenção de dialogar com as leitoras, logo, torna-se frequente o uso de um tom conversacional nos textos.

Bakhtin (2006, p. 308) afirma que “O estilo individual do enunciado se define acima de tudo por seus aspectos expressivos. Isto é comumente admitido no domínio da estilística [...]”. Assim, a bloguista que transparece propriedade sobre a língua, termina por transformar suas ideias num discurso que encontra adeptas

sedentas por novidades, ainda que se tratando de um assunto popularizado na internet. Podendo-se considerar o texto como uma forma específica de manifestação da linguagem em “caráter escrito”, estes são deveras utilizados nos blogs de moda em que a função de “diário” é conferida.

O locutor, neste caso, a bloguista, define o seu público leitor quando elabora a sua postagem assegurando-se na habilidade intertextual dos seguidores no seu conhecimento de mundo, nas suas áreas de interesse e percepções. Focando numa temática que lhe inspira, o querer-dizer pode se realizar de forma plena, transparecendo naturalidade no estilo de escrita da autora. Diante disso, Bakhtin sugere:

Enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (de meu ponto de vista), suas simpatias e antipatias, etc. [...]”. (BAKHTIN, 2006, p. 321)

62

Para colaborar na finalização mais completa no sentido do que se deseja dizer, as bloguistas de moda que compartilham o dia a dia das roupas que vestem através de fotografias nos seus diários de *looks* são praticamente unânimes. A utilização de imagens neste caso é a praxe que surge para que haja o encontro automático entre os ideais expostos sobre a roupa que decidiu usar naquele dia e o contexto que, além das fotos, *links* ou vídeos, fica sacramentado em alguma linha ou em todas as linhas digitadas no texto. Segundo Ferraz:

Para a Teoria da Multimodalidade, o texto multimodal é aquele cujo significado se realiza por mais de um código semiótico, Kress & van Leeuwen (1996). Ainda segundo os autores [...] cada modalidade tem suas potencialidades de representação e de comunicação, produzidas culturalmente; [...] o interesse do produtor implica a convergência de um complexo de fatores; histórias sociais e culturais, contextos sociais atuais, inclusive perspectivas do produtor do signo sobre o contexto comunicativo. (FERRAZ, 2008)

Análise dos dados

Neste artigo foram analisados cinco blogs de moda do Brasil que apresentam a categoria diário de *looks* dentre as suas postagens principais ou mais frequentes. Os blogs Sonhos de crepom (Luísa Accorsi) e Um ano sem Zara (Joanna Moura) foram melhores aplicados em momentos introdutórios do artigo para colaborar na descrição do estudo que veio se desenvolvendo até a chegada da análise dos dados que contará com os blogs Armário de madame (Martinha Fonseca), Garotas estúpidas (Camila Coutinho) e Small Fashion Diary (Carol Burgo). O objetivo era verificar a presença do estilo e multimodalidade nos diários eletrônicos que trazem ainda o hipertexto como marca ativa da sua composição. Assim, procurou-se analisar a importância da utilização de recursos multissemióticos e multimodais na produção do blog de uma forma geral e, especialmente, na rotina dos seus *posts* direcionados para o público leitor em sua maioria pertencente ao sexo feminino que busca dicas de moda, informações sobre tendências, direcionamento para compras ou sugestões para combinar e criar novos *looks*¹⁹ para as mais diversas ocasiões.

63

Em linhas gerais, os blogs e postagens analisados possuem: a) um conteúdo autoral; b) diversidade linguística e textual; c) informações que em conjunto podem ser classificadas como hipertexto (graças ao ambiente virtual em que os blogs estão inseridos, possibilitando a existência de uma leitura e escrita não sequenciais); d) o uso contínuo de empréstimos linguísticos, sendo a língua inglesa utilizada com frequência e naturalidade já incorporada pelas bloguistas em seus textos; e) presença de neologismos; f) tom conversacional em muitas passagens verbais dos *posts*; g) adoção de uma linguagem informal ou semi-informal, tornando o contato com os(as) leitores(as) mais íntimo pelo caráter descontraído da comunicação, o que dá autonomia para que haja a classificação dos blogs como diários, onde as locutoras relatam suas experiências diárias, compartilhando suas vivências com a moda e apresentando estas vivências para os destinatários.

19 Combinação de peças de roupas e acessórios escolhidos para uma determinada produção.

*Blog 1: Armário de madame*²⁰

e→ Martinha Fonseca

A bloguista Martinha Fonseca, formada em Jornalismo, decidiu criar o blog Armário de madame (voltado especialmente ao universo feminino) para dialogar sobre moda. O blog baiano da capital, Salvador, conta com mais de cinco mil fãs na sua *fanpage* no Facebook. A *tag* “Look do dia” não é a única abordagem do blog, apesar de ser preferência entre as leitoras. Graças à frequência com que se dedica na postagem de suas produções, será analisada a *tag* em questão como uma espécie de diário de *looks* da autora. O Armário de madame conta ainda com informes publicitários, garimpos de peças com preços acessíveis e dentro da moda, coberturas de eventos, entre outros.

e→ “Look Schutz”²¹

Observando-se as palavras sublinhadas na postagem, nota-se que o estilo textual de Martinha Fonseca perpassa por uma linguagem informal e semi-informal. Constantemente chamando a atenção dos leitores e convidando-os para lembrar outros momentos do blog para contextualizar as novidades que traz na postagem, o tom conversacional se faz presente em inúmeras passagens do texto.

64

20 Disponível em: <http://www.armariodemadame.com/>. Acesso em: 4 dez. 2012.

21 Disponível em: <http://www.armariodemadame.com/2012/09/look-schutz/>. Acesso em: 4 dez. 2012.

20
SET

Look Schutz

5)

Semana passada, rolou o lançamento da coleção de verão 2013 da Schutz, na loja do Salvador Shopping. O evento, como tudo que envolve a Schutz, foi super badalado e cheio de mulheres ávidas por novos pares Schutz e também por novas fofquinhas (quem não, nê?).

Infelizmente, não sei o que aconteceu com minha câmera (*ou se, sem querer, eu "aconteci" algo com ela!*), mas as poucas fotos que tinha sumiram!!! Só consegui salvar a foto do look... as poucas fotos de sapatos que eu cliquei (*confesso que fiquei de conversinha o evento todo!*)...nem sinal delas! A Schutz fez uma plaquinha fofa com o nome de vários blogs, inclusive do Armário de Madame, e e essas fotos também se foram...#kuenkuen

Mas sem chorôro, nêam? Vamos ao look?



(...)



Tshirt - Zara
Conjuntinho blazer + short - FYI (Mesckla)
Sneakers - Schutz
Bolsa - Louis Vuitton

Repararam como eu estou viciada em maxicolares? Segundo look seguido usando um!! Tenho sido, ultimamente, mais fã dessas maiores, de pedras grandes e coloridas. E esse, mais uma vez, é da Mesckla/SD Acessórios. Lindão, nê?
Aaaah! E lembra que falei do conjuntinho branco que não consegui usar em São Paulo por conta da chuvinha e do vento frio?? Pois é! Primeira oportunidade aqui em Salvador e lá fui eu - finalmente - usar meu conjuntinho. Já pode sair com ele de novo?

(...)

Fonte: Disponível em: <http://www.armariodemadame.com/2012/09/look-schutz/>. Acesso em: 4 dez. 2012.

A expressão *#kuenkuen*, marcada como *hashtag*²² (sinalização que antes pertencia exclusivamente ao Twitter, mas que já chegou a outras redes sociais, além de blogs), indica a reprodução de um som que em alguns programas de TV são utilizados para definir que um indivíduo em questão possa ter perdido uma partida de um jogo ou desafio. As *hashtags* são capazes de resumir um significado em poucos caracteres e pode-se considerar constante nos textos de Martinha Fonseca.

Os créditos das peças que compõem o *look* da bloguista mais uma vez aparecem na postagem, ação que se repete em todos os *posts* de *look* do dia do blog. Outros sinais sublinhados na imagem acima demonstram a preocupação da autora em dialogar com os seus leitores de forma descontraída.

No Armário de madame, fotografias aparecem na maior parte dos *posts* para completar o sentido de suas mensagens, no entanto, é possível que os leitores acompanhem alguns vídeos em que a bloguista participa dando dicas de moda. Assim, no blog de Martinha Fonseca existe a presença de multissemiões nas postagens, diversificando os moldes de leitura dos seguidores.

*Blog 2: Garotas estúpidas*²³

e→ Camila Coutinho

Criadora do blog Garotas estúpidas, que teve o seu início em julho de 2006, a designer de moda e *It girl* brasileira Camila Coutinho lidera um dos diários eletrônicos de maior influência no que diz respeito a blogs de moda no Brasil. Direcionado ao público jovem feminino entre 15 e 35 anos, o *site* registra os

22 *Tags* são palavras-chave (relevantes) ou termos associado a uma informação. *Hashtags* são palavras-chave antecedidas pelo símbolo “#”, que designam o assunto o qual está se discutindo em tempo real no Twitter. As *hashtags* viram *hiperlinks* dentro da rede e indexáveis pelos mecanismos de busca. Sendo assim, usuários podem clicar nas *hashtags* ou buscá-las em mecanismos como o Google para ter acesso a todos que participaram da discussão. As *hashtags* mais usadas no Twitter ficam agrupadas no *menu* Trending Topics, encontrado na barra lateral do microblog. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hashtag>. Acesso em: 4 dez. 2012.

23 Disponível em: <<http://www.garotasestupidas.com/>>. Acesso em: 4 dez. 2012.

seus mais significativos acessos nas cidades de São Paulo, Recife (cidade natal de Camila) e Rio de Janeiro. A página, em 2010, foi citada na revista *Vogue Paris* como um dos 45 blogs de moda e estilo que valem à pena clicar e navegar em busca de dicas e novidades. Contando com uma média de 70.000 visitantes por dia, segundo o *ranking* mundial de 2011 do *site* Signature 9²⁴, o Garotas estúpidas aparece na lista dos blogs mais influentes do mundo.

↪ “Look do dia: short super colorido!”²⁵

A ocorrência frequente de estrangeirismos já pode ser considerada como uma marca significativa nos blogs de moda do Brasil. Na postagem acima, a bloguista discorre um texto onde palavras como “sorry”, “relax”, “e-commerce” e “tie-dye”²⁶ parecem fazer parte do léxico dos leitores de forma natural, ainda que façam parte de outro idioma, no caso, da língua inglesa.

Com o intuito de afirmar uma intimidade entre as ideias que expõe e o seu público leitor, Camila Coutinho preocupa-se na manutenção do contato com os seguidores do blog. Fazendo uso de expressões como “gente, tenho dislexia [...]”, “[...] lembram?”, “Gostaram do look? [...]” têm-se uma estratégia de inclusão dos destinatários com a finalidade de que esses possam lhe oferecer opiniões e respostas no espaço reservado para comentários.

Expressões como “kkk” ou “hehehe” sinalizam a grafia para designar o ato de rir no ambiente virtual. Aparecendo como um ponto de relevância no *post* do Garotas estúpidas, pode-se afirmar que não se trata de uma particularidade da autora do blog. Outras bloguistas espalhadas pela internet possuem o mesmo hábito para transferir ao leitor uma sensação de divertimento e bom humor aos seus leitores.

24 Disponível em: <<http://www.signature9.com/style-99>>. Acesso em: 4 dez. 2012.

25 Disponível em: <<http://www.garotastupidas.com/look-do-dia-short-super-colorido/>>. Acesso em: 5 dez. 2012.

26 *Tie-dye* ou *tie and dye* (em inglês, “amarrar e tingir”) é uma técnica de tingimento artístico de tecidos. (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tie-dye>>. Acesso em: 11 dez. 2012).

Valendo-se da *hashtag* “#folgada” para transcrever em poucas palavras um significado ao leitor, observa-se que a prática já foi absorvida no universo textual dos bloguistas, aparecendo em diversos textos dos weblogs.

Caminhando para adaptar a língua falada à língua escrita, sonoridades como “tsc, tsc, tsc...” geralmente utilizados para sinalizar uma ideia de negação ou reprovação – muito comum nas revistas em quadrinhos – já estão sendo incorporadas aos textos de blogs que exploram uma linguagem informal nos seus escritos.

Entretanto, os *posts* adquirem um maior significado para os leitores quando os bloguistas lançam mão de recursos multimodais a fim de complementar o seu discurso verbal. Através das fotografias (presentes em praticamente todas as postagens), Camila Coutinho conta com uma página no Garotas estúpidas chamada de “TV GE”, onde os leitores podem conferir vídeos gravados especialmente para o diário eletrônico. Repleto de informações criadas para chamar a atenção dos seguidores, o blog conta ainda com imagens que funcionam como *links*, arquivos em *flash*, *links* que direcionam os leitores para as redes sociais do blog, além de nuvem de *tags* para encaminhar os leitores aos mais variados interesses do blog.

Blog 3: *Small Fashion Diary*²⁷

SMALL FASHION DIARY

POR CAROL BURGO

| [Página inicial](#) | [Small About](#) | [Sobre Mim](#) | [Curiosidades](#) | [Brechôs de Recife](#) | [Contato](#) | [blog lovin'](#) |

↳ Carol Burgo

Escrito pela publicitária que morou por sete anos em Recife e se mudou para o Rio de Janeiro, o *Small Fashion Diary* é o diário de *looks* criado por Carol Burgo. Desempenhando a atividade de ilustradora e diretora de arte numa agência publicitária, ela afirma não ter criado o blog para ser um guia *fashion*, mas para compartilhar opiniões pessoais de uma bloguista que, aos 27 anos, é apreciadora da moda e de tudo o que a ela está relacionado.

Sendo em maioria formado por *posts* que demonstram o seu *look* do dia, acompanhado por diversas fotografias e textos categóricos onde faz reflexões não só sobre moda, mas sobre a vida, a bloguista procura relacionar a escolha das roupas ao seu humor, trabalho, diversão, viagens e outros acontecimentos que podem ser comuns à rotina dos seus leitores.

69

27 Disponível em: <<http://www.smallfashiondiary.com/>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

e→ “*bad hair day*”²⁸

Ao iniciar o texto dando uma ideia de personificação aos seus cabelos, Carol Burgo deixa a marca de um dos seus mais significativos hábitos da estilística textual: o uso de associações e figuras de estilo como metáfora, comparação, hipérbole, onomatopéias, eufemismo entre outras. Na expressão “Meu cabelo acordou de mal com a vida [...]”, têm-se a ideia de que os cabelos da bloguista possuem uma vida própria, com hábitos de um ser humano.

Mantendo-se na metodologia de convocar os leitores para uma participação ativa no que foi reportado na postagem, a bloguista se refere ao público leitor de forma coletiva ao escrever expressões como “Ai, gente [...]”, além de “Não vou me prolongar [...]”, dando explicações por levar ao *post* um texto relativamente breve para o que costuma escrever na maior parte das atualizações.

Nos textos do Small Fashion Diary ainda pode-se encontrar diversas passagens que lembram um texto rasurado, como se a autora estivesse corrigido algo que não queria que aparecesse no seu texto final sem que para isso apague as ideias que gostaria de compartilhar. Ocorrências tão frequentes quanto as “rasuras”, são os usos de *hashtags* – comuns em outros blogs deste estudo.

Numa configuração quase que unânime nos blogs de moda, Carol Burgo, ao final das postagens, mantém uma legenda com o crédito das marcas que usou no *look* com um adicional, já que também leva para os leitores os valores dos produtos, sendo capaz de inspirar as compras de muitos consumidores que se inspiram no seu diário de *looks*.

70

28 Disponível em: <<http://www.carolburgo.com/?s=bad+hair+day>>. Acesso em: 11 dez. 2012.

Quarta-feira, 3 de Outubro de 2012

bad hair day

(...)



(...)

Meu cabelo acordou de mal com a vida. E pra compensar essa coisa esquisita que aconteceu com ele hoje, eu decidi vestir um look sóbrio, alinhado, básico, discreto e quase refinado. hahahah Ai gente, que falta de paciência pra me vestir quando eu tô doente! Me esforcei pra esboçar um sorrisinho também, mas na verdade eu queria era dormir ~~tirar férias, ano sabático, me aposentar, sei lá hahaha~~

Então é isso. Não vou me prolongar por que o dia acabou de começar e não aconteceu nada fantástico de ontem pra hoje. hahahah Só antibióticos. :P

Camisa: H&M, presente da minha irmã | Calça: Zara, R\$ 179 | Bolsa: Renner, R\$ 89 | Slipper: Renner, R\$ 129 | Colar: eu que fiz! | Anel: Afata, R\$ 15.

Beijos, Carols

Publicada por Carol Burgo às 10:38  Recomendar este URL no Google

37 comentários [Hiperligações para esta mensagem](#)

Etiquetas: Looks

Fonte: Disponível em: <<http://www.carolburgo.com/?s=bad+hair+day>>. Acesso em: 4 dez. 2012.

Considerações finais

Os blogs de moda que sustentam a categoria de diário de *looks* constituem um nicho da comunicação virtual que direciona a linguagem falada para a linguagem escrita. Inseridos numa cadeia de constantes trocas sociais por contarem com a opinião dos seus leitores, as bloguistas de moda – apesar de se mostrarem individuais e singulares nas suas abordagens escritas – possuem afinidades na aplicação das suas práticas linguísticas e semióticas.

Em linhas gerais, pode-se garantir a existência de um modo de leitura diferenciado, diferenciação esta atribuída ao seu carácter hipertextual. Como se demonstrou no presente trabalho, a quantidade de informações (contidas numa mesma postagem) que as bloguistas desejam passar nos seus diários eletrônicos são potencializadas a partir do uso de uma linguagem verbal e visual – multissemiótica.

Para as bloguistas de moda, o tom conversacional nos textos dos *posts* é uma realidade, marcando uma nova face – recorrente e atual – sobre o “antigo” formato de leitura, no qual o texto não demonstrava uma trama de nós que permitissem ao leitor uma eleição do que mais lhe apetece para dar continuidade à leitura, desbravando horizontes alternativos em tempo real.

Portanto, além da estrutura cronológica reversa dos blogs – em que a postagem mais recente permanece na página inicial –, sendo o blog concebido como um diário, marcando as experiências do locutor, nota-se que as linguagens informal e semi-informal são as mais utilizadas. Dessa forma, as bloguistas traçam os seus perfis e estilos textuais utilizando empréstimos linguísticos (tendo a língua inglesa maior predominância), neologismos, gírias, vícios de linguagem, onomatopeias, jargões do universo da moda, recursos que já foram exclusivos de redes sociais, a exemplo das *hashtags* incorporadas pelo Twitter, entre outras linguagens que determinam os seus significados no conhecimento prévio do leitor que se dispõe a acompanhar e navegar pelos diários de *looks* com suas dicas sobre moda.

Tem-se, assim, a multimodalidade como linguagem visual, por vezes caracterizada como não verbal e produtora de maiores significados com a finalidade de

impulsionar o anseio por uma comunicação satisfatória na internet. Apostando nas funcionalidades óticas e auditivas dos leitores, os blogs de moda lançam imagens, vídeos, *links*, áudios que a cada *post* se integram aos textos dependendo do que as bloguistas elegem como conveniente às informações que deseja passar. Os recursos multimodais são utilizados de formas diferentes, porque vai depender do contexto idealizado pela bloguista, influenciando, portanto, na interpretação dos leitores e na sua capacidade de se familiarizar com a diversidade semiótica que se propõe, sendo pertinente ressaltar que as fotografias são observadas com maior predominância nos blogs de moda analisados nesta pesquisa.

Logo, em virtude das análises das principais características dos blogs de moda que se encaixam na categoria de diário de *looks*, a estilística textual e a multimodalidade são fatores indissociáveis, intrínsecos ao produto final das postagens, além de responsáveis pela realização comunicativa entre locutores e destinatários. Uma vez que os blogs de moda demandam a interatividade e a participação dos seus leitores, é desafio do bloguista atrair seguidores a partir da exposição de sua personalidade e criatividade no momento em que prepara uma nova atualização, utilizando-se de elementos multissemióticos atrelados ao texto e ao hipertexto.

Por esse viés de conhecimento, é pertinente atentar – numa provável concepção de estudos futuros – a existência do uso significativo da língua falada por meio da língua escrita. Uma vez que os blogs já são considerados como um gênero estável, os blogs de moda poderiam se classificar como subgêneros, por apresentarem diversas características afins (sejam textuais ou multimodais). Assim sendo, é válido atentar para o uso de sequências textuais como narração, argumentação, injunção, descrição e explicação na estrutura de inúmeras ideias passadas no texto, pelo autor.

Desde que a moda passou a ser relacionada a temas ligados à arte, à música, à história entre tantos outros, pode-se considerar que a moda atualmente pode ser conectada ao texto, à medida que suscita novas manifestações comunicativas que interferem no comportamento da sociedade e nos seus costumes, tendo o poder de transformar o setor vestuário.

Visto que termos e expressões da língua inglesa são utilizadas sem moderação em muitos blogs de moda, as bloguistas consideram que os leitores conseguem compreender naturalmente os códigos linguísticos de outro idioma, por isso, é notório observar o perfil dos leitores, sua visão de mundo e o contexto (econômico, social e cultural) em que estão inseridos.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLOG *Armário de Madame*. Disponível em: <<http://www.armariodemadame.com>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BLOG Garotas Estúpidas. Disponível em: <<http://www.garotasesupidas.com>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BLOG Hoje vou assim. Disponível em: <<http://www.hojevouassim.com.br>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BLOG Small Fashion Diary. Disponível em: <<http://www.smallfashiondiary.com>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BLOG Sonhos de Crepom. Disponível em: <<http://sonhosdecrepom.mtv.uol.com.br>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BLOG Um ano sem Zara. Disponível em: <<http://umanosemzara.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 dez. 2012.
- BRAGA, João. *Reflexões sobre moda*. Mônica Nunes (Org.). 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009. (v. 4).
- CIDREIRA, R. P. *Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

FERRAZ, J. de A. *Gêneros multimodais: novos caminhos discursivos*. VIII ENIL/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/2_Janaina_AF.pdf>. Acesso em: 28 set. 2012.

HEINE, P. V. B. *O ethos discursivo em blogs pessoais*. Rio de Janeiro: Publit, 2009.

KOCH, I.G. V. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LÉ, J. B. *Referenciação e gêneros jornalísticos: sistemas cognitivos em jornal impresso e jornal digital*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Programa de Pós-Graduação em Linguística. Rio de Janeiro-RJ, 2012.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. *Técnicas em pesquisa*. 5. ed. São Paulo: EditoraAtlas, 2002.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: XAVIER, A. C. (Org.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

75

MOURA, J. *Brilho de dia*. Porque a gente S2 feriado. Disponível em: <<http://umanosemzara.blogspot.com.br/2012/11/brilho-de-dia-porque-gente-s2-feriado.html#comment-form>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

Flores y colores que cubren el alma¹

Ruth Verónica Martínez Loera

El territorio del Estado de Chiapas viven diferentes grupos indígenas como los cakchiquel, ch'ol, jacalteco, kanjobal, lacandón, mame, mochó, tojolabal, tsotsil, zoque y tseltal, pero en las divisiones territoriales elaboradas por el gobierno únicamente se reconocen los espacios de los ch'oles, tsotsiles, tojolabales y tseltales (ver Imagem. 1). Como pueblos indígenas suelen diferenciarse por la forma de hablar y de vestir, con ello han logrado marcar elementos de distinción e identidad que los hacen ser únicos (Kotak, 1994). Entre esos elementos se encuentran los trajes tradicionales, donde por medio del color y los dibujos expresan costumbres, normas de vida transmitidas de padres a hijos como parte del proceso de socialización (Austin, 2008).

Si bien, es mucho el material que se puede analizar de los trajes tradicionales de todas las comunidades indígenas de Chiapas, por el momento se revisará la expresión gráfica y simbólica que los tseltales le dan a su ropa. Para ello, es importante mencionar que si bien como grupo abarcan los tseltales se distribuyen alrededor de quince municipios pertenecientes a las zonas económicas Centro,

77

1 Em se tratando de texto em língua estrangeira, optou-se por preservar as normas para as referências, adotadas no país de origem.

Altos y Selva (INEGI, 2010; PRODESIS, 2008a, 2008b, 2008c) este estudio únicamente serán descritos los trajes tradicionales que hay en municipio de Chilón (ver Imagen 2).

Las coordenadas geográficas son 17° 07' N y 92° 17' W, su altitud es de 880 msnm lo cual la sitúa en los límites de las Montañas de Oriente. En ese espacio hay alrededor de 598 comunidades. Sin embargo, los propios tseltales han dividido su territorio en cinco regiones que no aparecen en la traza municipal porque tienen un sentido comunitario basado en las formas de gobierno de la etnia. La decisión de fragmentar el espacio se debe a la identidad que hay entre las diferentes regiones donde el idioma, la organización y el traje tradicional evidencian si pertenecen a Chilón, Bachajón, K'ubwits, Tulilh'a y Guaquitepec (Misión de Bachajón, 2010). En algunos puntos de los territorios hay comunidades que comparten su espacio con pueblos tsotsiles y ch'oles. Aún con esta convivencia la organización sociopolítica y religiosa expresada en su cultura es conservada con mucho respeto, porque de esa manera se mantiene un control sobre los bienes naturales como la montaña, los ríos, plantas, animales y sobre todo, de la producción agrícola (ver Imagen 3). Y todo ello, de alguna manera se hace evidente en las líneas, las flores y los rombos que adornan las blusas de cada uno de los pueblos.

El cuidado del territorio se debe también a que la región es rica en agua, plantas medicinales, tierras fértiles que en la actualidad se están viendo invadidas por monocultivos, traza de caminos que de ninguna manera benefician a los indígenas, tal como sucedió con los negocios madereros que el propio gobierno fomentó en la década de los 70's (Diario Oficial, 2010). Por otra parte, el conflicto por la tierra también ha propiciado encuentros violentos, debido a la presencia de grupos militares, paramilitares en la región. Si bien esos sucesos modifican la dinámica social no han logrado romper del todo con la costumbre de sembrar y cosechar maíz, cuidar los sembradíos de café y tener algunas hortalizas para el consumo familiar.

Se puede decir, que las actividades cotidianas de los tseltales giran en torno a la agricultura, que de alguna manera están relacionadas con celebraciones

religiosas ya sea a los santos patronos, la cruz, la virgen María y también a la madre tierra. Cada una de esas fiestas aporta elementos simbólicos al traje tradición como lo llegaron a hacer los antiguos Mayas, tal como se puede observar en algunos de los vestigios arqueológicos cercanos al municipio (Morris, 1984). Las grecas, adornos, tocados y lienzos de vasijas, esculturas, pinturas y dinteles son muy semejantes a la composición de las naguas, encajes, cinturones y tocados que portan las mujeres en la actualidad (ver Imagen 4).

Por otra parte, existen estudios que explican que la indumentaria indígena tiene como base a moda europea del siglo XVI, pues los españoles trajeron consigo nuevos materiales que los lugareños utilizaron más por imposición que por convicción. Sin embargo, tal evento hizo posible que muchos de los elementos simbólicos indígenas se conservaran como expresiones formales y con ello se protegió cada uno de los adornos del traje tseltal. Además, con la innovación estética fue posible preservar el conocimiento del tejido en telar de cintura, del bordado y del brocado técnicas que también utilizaron los pueblos mayas (Del Pando, 2010). Por ello, el desarrollo de una actividad particular, como la del tejido o el bordado posibilitan conocer figuras, materiales, procesos de producción y comunidades como parte del imaginario colectivo plasmado en las imágenes, colores y composiciones (de Orellana, 1998). Puede decirse que la combinación de saberes ancestrales con las novedades europeas trajo consigo la confección de un traje muy particular, que hoy en día es posible observar en las mujeres tseltales, sin olvidar la influencia de otras comunidades indígenas. (Turok, 1988)

79

La vida diaria y los trajes tseltales

En gran medida el traje tradicional tseltal está relacionado con las mujeres y sus labores cotidianas las cuales consisten en atender la casa, lavar, cuidar hijos, preparar alimentos, cuidar las huertas y en ocasiones cosechar café. Entre esas labores las mujeres elaboran sus trajes tradicionales compuestos por la blusa, la nagua, el cinturón, el mandil y la mantilla. Las mujeres aprenden a elaborar

el traje desde que son niñas, primero, bordan algunas figuras, posteriormente habrá quienes tengan oportunidad de costurar y otras dominarán la técnica del telar de cintura.

Por lo regular, las mujeres suelen sentarse a bordar mientras los alimentos están cocinándose, en ocasiones, mientras conversan entre familia o con algunas vecinas. Las mujeres que saben costurar, por lo regular buscan un tiempo al medio día, porque es importante aprovechar las horas de luz. Mientras, que las mujeres que tejen en telar destinan algún día de la semana para avanzar con el trabajo y no interferir con las actividades de la casa. Algunas mujeres cuentan que antes, sus abuelas hacían los hilos para sus trajes a partir de hilos que elaboraban con algodón. En la actualidad son pocas comunidades que cuentan alguna rueca donde elaboran hilo y son mujeres muy ancianas las que conservan el conocimiento, pero debido a lo difícil que es obtener el material la técnica no se ha aprendido por las mujeres más jóvenes.

Algunos hombres de la comunidad recuerdan que antiguamente las mujeres utilizaban blusas de color blanco con bordados muy sencillos en color negro (ver Imagen 5). Y que en ocasiones veían que sus abuelas tenían un poco de hilo con plantas y tierras, pero que ahora, todo eso ha cambiado, pues los trajes son más coloridos.²

En la actualidad, muchas niñas ya no saben hilar, bordar ni tener, porque no suelen pasar mucho tiempo con sus madres, debido a que en algunas comunidades se tiene acceso a la escuela. Si bien, reciben el beneficio de aprender a leer y escribir, poco a poco pierden el contacto con las tareas relacionadas con la hechura del traje tradicional. Por otra parte, hay comunidades que han dejado de utilizar sus prendas porque con frecuencia suelen ser discriminadas (Diario Oficial, 2010). También, el aislamiento de muchas de las comunidades ha ocasionado que sus trajes no se conozcan y que sus elementos compositivos sean vistos como sinónimo folklor, ignorancia y en ocasiones como prendas de baja calidad (Mappelli, 2009).

2 Diálogos efectuados con personas de la comunidad durante el trabajo de campo en Chilón llevado a cabo de junio de 2009 a mayo de 2010.

Además de los materiales y las prácticas de elaboración, en algunas de las comunidades tseltales suele observarse un gran mercado donde las mujeres son las principales consumidoras de peinetas, broches, listones, estambres y telas y tiras con los dibujos pintados listos para bordarse lo cual, para muchos tseltales representa una amenaza a la creatividad y la identidad de las comunidades (Mappelli, 2009) (ver Imagen 6). Porque si se pinta lo que se vende, poco a poco desaparecerá el registro de flores, plantas y animales que las mujeres plasmaban en sus bordados. Por otra parte, otro tipo de prendas se pone al alcance y poco a poco sustituyen al traje tradicional, pues la diferencia del costo suele ser muy significativa.³ Además, el traje implica verse igual todos los días y los trajes ladinos (como suelen llamar a la ropa no tradicional) les dan la posibilidad de contar con unas pocas prendas más.

La adquisición de los trajes comprados en algunas comunidades trae desacuerdos, pues si bien, los trajes tradicionales son prácticamente iguales, el hecho de no ser confeccionados por la madre o algún familiar, hace que se pierda el sentido de portar la herencia de sus antepasados (Rus y Guzmán 1990). Aunque a diferencia de otras comunidades indígenas, la elaboración de los trajes tradicionales sigue siendo de consumo local porque el turismo no suele ser frecuente por las comunidades de Chilón.

81

El simbolismo del traje tseltal

Como se mencionó anteriormente, el traje tradicional tseltal está conformado por la nagua, la blusa, la faja, el mandil y la mantilla, pero los tres primeros son los que tienen más elementos que analizar respecto a su sentido simbólico y también a los elementos gráficos. Cada una de las prendas tiene un sinnúmero de detalles relacionados con el maíz, las aves, la milpa, las cosechas, que suelen aparecer en formas de líneas, rombos o como abstracciones de elementos reales. Además la forma de disponerlas suele variar, pues mientras que para algunas

3 El costo de un traje tradicional oscila entre los mil pesos.

comunidades saturan la prenda con principios geométricos como la repetición otros, combinan colores alternando tonos claros y oscuros. La intención de ese juego formal no es otra cosa que insistir en que la expresión formal no es otra cosa que la enunciación de valores, normas y acuerdos que les dan identidad (Goffman, 2006). Y con ello, confirma su pertenencia como pueblo, pero a su vez, la diferencia como comunidad (Giménez, 2005).

Una de las claves más singulares para observar las semejanzas y diferencias de los trajes tseltales se encuentra en un principio básico, la relación del ser humano con los seres divinos y sus antepasados. Con ello, dan forma a un sistema posicional semejante al utilizado por los mayas en su escritura, donde el centro, es la vida actual, la parte superior lo sagrado y el inferior el inframundo dispuestos como si se reflejara el sol en el agua. Este cíclico da sentido a la composición y disposición de las figuras, colores y materiales empleados en bordados y tejidos porque con ello se representa «la delicada tarea de propiciar y mantener en armonía a los distintos actores del concierto universal» (González, 1998, p. 2). Así, el sentido de identidad y distinción de la comunidad tseltal radica en la concepción de un «proceso permanente proceso recreado, sostenido y confrontado por los sujetos, en una práctica social, cognitiva y lingüística, en interacción o diálogo permanente con el contexto social.» (Mendoza, 2010). Sobre todo, la disposición de elementos trae consigo el signo de la planta que enlaza el cielo con el inframundo, donde cada uno de los pasos que da la persona se refleja en toda la armonía de la naturaleza.

Si se observa la nagua y la blusa no parecerían tener un significado tan profundo, ya que la composición tan cargada no muestra fácilmente el diálogo continuo entre el cielo y el inframundo a través del recorrido del sol por los distintos rincones de la tierra. Así, los ríos, las plantas, las nubes quedan representados en cada uno de los listones que recorren gran parte del traje tradicional. Y que de alguna manera reflejan la fertilidad, tanto de la propia naturaleza, como de la misma mujer. La fertilidad entonces, rebasa el vientre y los pechos de las mujeres para convertirse en la protección de la comunidad y de todos los que habitan en

ella. El sentido envolvente de los listones y los bordados, no es otra cosa que el movimiento cíclico de la vida (ver Imagen 7).

El movimiento como forma expresado en la combinación de figuras y colores no es otra cosa que el cobijo de la madre naturaleza. Por ello, las flores son un elemento clave en el traje tradicional, porque la diversidad de sus colores y formas simbolizan, la unidad en la comunidad y también la posición que tiene cada uno de sus integrantes para mantener la armonía entre quienes comparten el mismo territorio. Así, aparecen otras figuras, regularmente acomodadas en forma simétrica pero desplazadas o articuladas en algún punto de la figura que se genera por la imaginación y la conexión entre la persona y el cosmos.

El ciclo de la vida también se expresa en la figura del cuadrado, en el número cuatro y en movimiento del rombo que indica la posición de los colores rojo, amarillo, negro y blanco. Así, nuevamente aparece el sentido de honrar lo divino, respetar los antepasados y mantener la armonía entre los vivos, gracias al renovar constante de los caminos, montañas, vereda y ríos que hay en la naturaleza. Por eso, el movimiento del sol indica también el color de la tierra, su fertilidad y su fuerza para recibir la semilla que alimenta a la comunidad tal como lo mostraron los mayas en algunas de sus pinturas (Mohar y Fernández, 2006). La concepción simbólica del cuatro y del color da cabida a muchas de las prácticas sociales de la comunidad tseltal, entre las que destacan la purificación de los espacios sagrados, el agradecer a la tierra lo recibido como alimento y también el servicio que en algunos momentos miembros de la comunidad prestan con la intención de que las relaciones cotidianas fortalezcan la cultura tseltal (Giménez, s/f).

El cuadrado por lo regular representa el recorrido de la vida de la persona y su relación constante con las flores, las estrellas, el corazón convirtiéndose en camino, punto de encuentro, espacio sagrado y en alimento (ver Imagen 8).

Como puede observarse, los elementos que dan sentido al traje tradicional explican la importancia que tiene la naturaleza como dadora de alimento y como morada de espacios sagrados. Por ello, los tseltales tienen una conexión especial con la montaña y todo lo que habita en ella, como los árboles (ciprés, pino,

sabino, roble, camarón, encino, guanacastle, caoba, cedro, fresno, amate, ceiba), las flores (dalia, flor blanca, flor amarilla, flor de niño, flor de noche buena, jazmín de la india, jocote, jocotillo, lengua de vaca), los frutos (limón, naranja, plátano, durazno, aguacate, guayaba, cepillo, cupape, guaje) los arbustos y los pastos. Y de igual forma con toda la vida de los animales que la habitan como los anfibios, aves, mamíferos y reptiles (Eem, 2008; Morris, 1984, 1987 y 2006).

La vida de la naturaleza también se representa de dos formas muy particulares, una está relacionada con el vientre de las mujeres, por ello, la mayoría de los listones que adornan la nagua simbolizan de alguna manera la fertilidad de la tierra, la vida nueva y el crecimiento de comunidad. Por otra parte, ilustra las blusas con cruces multicolores que dan forma a pájaros, mariposas, flores, arcoíris con los que de alguna manera se hace una oración constante a manera de diálogo constante entre el ser humano y lo que lo rodea. Esta disposición de la prenda de vestir, no es otra cosa, que la expresión del propio cuerpo, donde se une la oralidad y la interiorización con la intención de mostrar la realidad de lo que rodea al pueblo tseltal (Hernández, 2006). Además, el cuerpo y su movimiento aportan el juego simétrico tanto del acomodo de listones en las naguas como de figuras en los bordados. La disposición simétrica está muy ligada a series numéricas que toman como base los números 9, 12, 18, 22 y 32 ya sea para acomodar listones o para combinar colores tal como lo hace la naturaleza cuando con los rayos del sol ilumina y pinta los caminos, los ríos, los cafetales y las milpas. Y ese juego de luces movimiento, las personas lo recrean cuando bailan y con sus pasos simulan la forma en la que la lluvia cae a la tierra y hace crecer la semilla, que da el alimento a toda la comunidad (ver. Imagen 9). Elementos que se retoman para que las figuras en el traje tradicional sean distribuidas de tal manera que expresen un continuo movimiento porque como explican las mujeres, nadie en la comunidad es igual, por eso, cada uno tiene un lugar y por ello, hay diálogo y comunión entre cada dibujo que se plasma ya sea en la nagua con los listones o en la blusa con los bordados.

A manera de conclusión

Hablar de flores y colores que cubren el alma, no es otra cosa que explicar que la ropa para los tseltales significa más que cubrir el cuerpo. A través de las prendas de vestir la persona se conecta con la herencia de vida y con los elementos socio-culturales que le otorgan distinción. Entendiéndola como una posición dentro del espacio sagrado, donde todas las relaciones sociales, culturales y religiosas encuentran su lugar.

La distinción, desde la mirada de Pierre Bourdieu (1998), no es otra cosa que el acervo que tiene la persona y que ha adquirido por las posiciones y relaciones que entabla dentro y fuera de donde desarrolla la vida cotidiana. Donde, las habilidades creativas agregan un valor al conocimiento de saberes transmitidos de generación en generación mediante los cuales, el pueblo tselta y en especial las mujeres logran establecer rasgos distintivos con los cuales definen su propiedad y con ello se explica, el sentido de cercanía con la naturaleza.

En el traje tradicional tselta es posible asocial elementos artísticos con la identidad cultural donde las imágenes, los colores, las composiciones se convierten en un recurso visual que delimita espacios de vida de la comunidad.

Si bien, la similitud compositiva de los trajes tseltales de Chilón son muy semejantes, el hecho de que en algunas regiones predominen las líneas, en otras, las flores, en otras los colores y la expresión gráfica, vale la pena señalar que cada una de las divisiones del municipio se distinguen por la composición donde la zona de Chilón se distinguirá por bordados multicolores, la zona de Bachajón emplea combinación del color a partir de tonalidades análogos. Mientras que en Guaquitepec es posible observar la exageración en el tamaño de los signos que componen el traje. Por su parte, la zona de K'ubwits se caracteriza en el color de las telas de las blusas, mientras que la región de Tuliha' empleará puntos multicolores semejantes a los números mayas (ver Imagen 10).

Por último, es importante señalar que al retomar los símbolos y expresiones culturales se logra establecer un proceso de trabajo creativo, que tiene como base

la producción y la interpretación de la vida a través de las imágenes y por ello, aparecen con frecuencia historias, relatos por medio de los cuales se estructura la composición formal y los procedimientos técnicos necesarios para elaborar el traje tradicional de los tseltales de Chilón.

Referencias

Austin M., T. (s.f). El concepto de niveles de identidad culturales. Consultado el 25 de noviembre de 2008 de: <http://www.lapaginadelprofe.cl/cultura/6nivelid.htm>.

Ayuntamiento Municipal de Chilón, Chiapas 2012-2015. Disponible en: <http://www.chilon.gob.mx/index.html>.

Ayuntamiento Municipal de Chilón, Chiapas 2012-2015. Mapas. http://www.chilon.gob.mx/images/noviembre_abril.png.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Conrad P. Kotak, 1994, *ANTROPOLOGÍA, Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*, McGraw-Hill.

de Orellana, M. (1998). Voces entretejidas, testimonios del arte textil. Textiles de Chiapas, *Artes de México*, Revista Libro 19. 43-58. Del Pando, 2010.

Diario Oficial. (2010, julio). Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. Programa de revitalización, fortalecimiento y desarrollo de las lenguas indígenas nacionales 2008-2012, PINALI.

Enciclopedia de los Municipios de México (EMM). (2008). Estado de Chiapas. Recuperado en abril de 2011 de: http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/EMM_chiapas.

- Giménez, 2005. *Teoría y análisis de la cultura, V. 2*. México: CONACULTA/ ICOTUL.
- Giménez, G. (s/f). La concepción simbólica de la cultura. Disponible en: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf>.
- Goffman, E. (2006). Estigma. *La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González R., Álvaro. (1998, abril). Diagnostico general de los pueblos indígenas de Oaxaca. Oaxaca de Juárez: PROPIM, Área Oaxaca.
- Hernández Álvarez, H. (2002). Ideología de género femenino en la época prehispánica: diosas mayas con atuendos de sacrificio y muerte. Disponible en: <http://www.mayas.uady.mx/articulos/ideologia.html>. Recuperado el 13 de noviembre de 2009.
- INEGI. (2010). Censo de población y vivienda. Aguascalientes: INEGI.
- Mapelli Mozzi, C. (2009). El traje tradicional. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Disponible en: http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=696&Itemid=63.
- Mendoza Orellana, A. (2010). Interculturalidad, identidad indígena y educación superior. Universidad de Cuenca. Ecuador. *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica - XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*.
- Misión de Bachajón. (2010). La Misión de Bachajón. Documento electrónico proporcionado por el autor.
- Morris Walter, F. Jr. (1984). *Mil años del tejido en Chiapas*. México: Instituto de artesanía chiapaneca.
- París Pombo, M. D. (2000, verano). La mujer, el indio y la patria en el discurso político chiapaneco (1970-1993). Desacatos. Racismos [4], Ciesas. Disponible en: <http://www.ciesas.edu.mx/desacatos/ini.html>.
- PRODESIS. (2008a). *Atlas socioeconómico de la selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Unión Europea.

PRODESIS. (2008b). *El libro blanco de la selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Unión Europea.

PRODESIS. (2008c). *Redes de esperanza en la Selva*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Unión Europea.

Rus, D. y Guzmán, X. (1990). *Bordando milpas. Un testimonio de María Gómez Pérez, una tejedora Chamula de los Altos de Chiapas*. Chiapas: Taller tzotzil INAREMAC (Instituto de asesoría antropológica para la Región Maya, A.C).

Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés Editores.

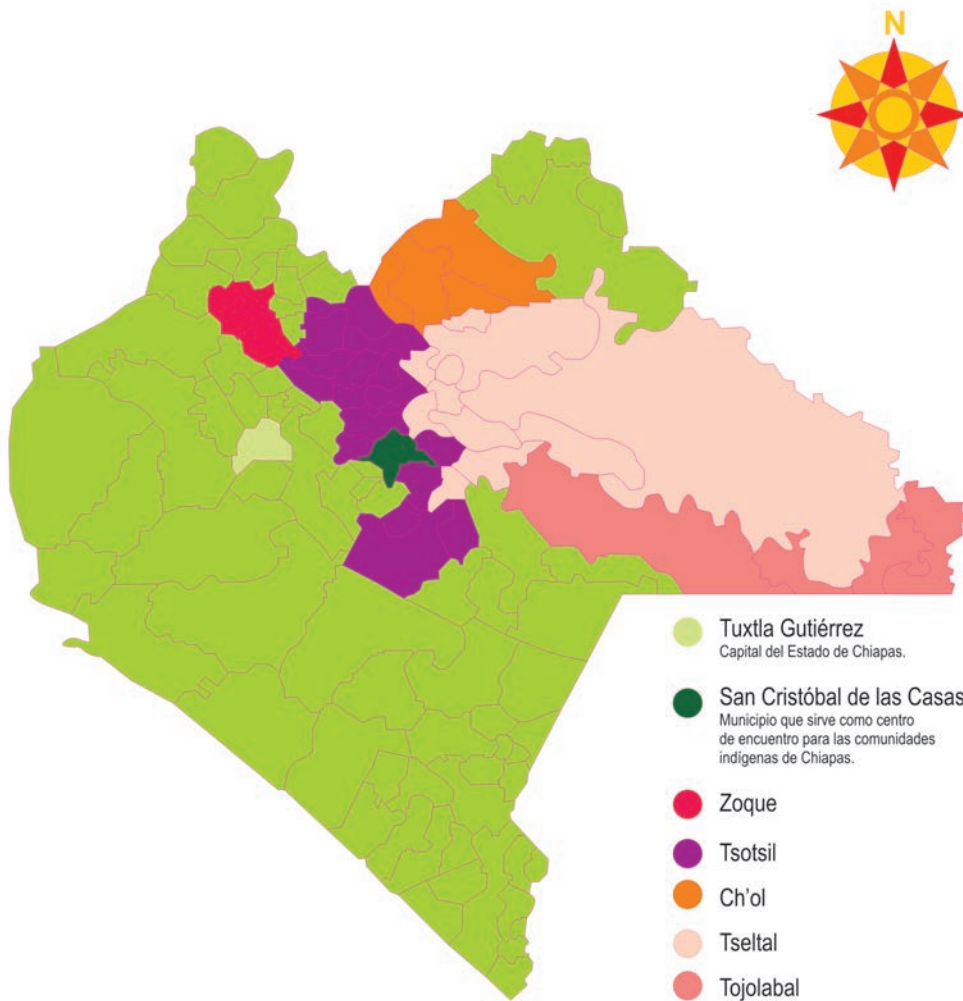


IMAGEN I – Grupos indígenas del Estado de Chiapas, México

Fonte:Elaboración propia basada en PRODESIS, 2008a y EEM, 2008.



IMAGEN 2 – Distribución de zonas tseltales y detalles de su indumentaria

Fonte: Elaboración propia basada en INEGI, 2010 y con fotografías del archivo de la Misión de Bachajón.

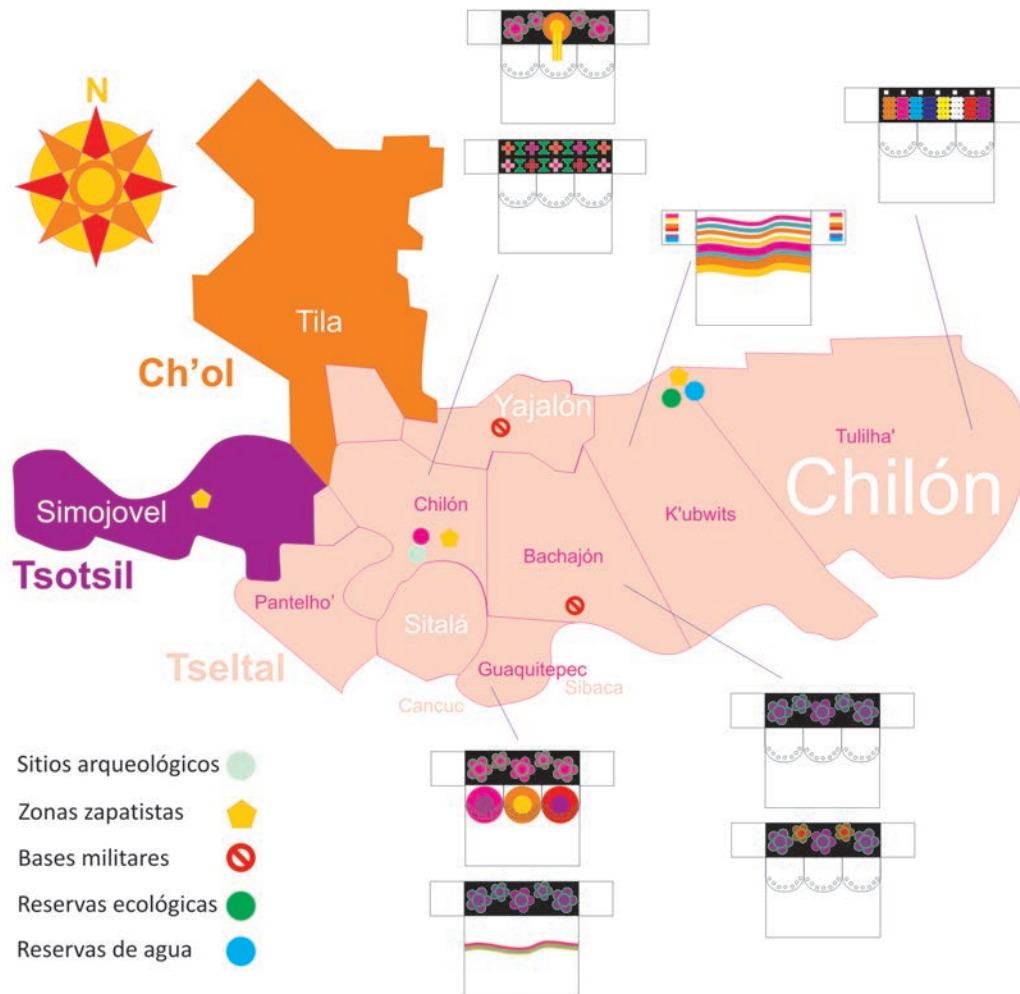


IMAGEN 3 – Zonas del Municipio de Chilón y características principales de su traje tradicional

Fonte: Elaboración propia.



IMAGEN 4 – Semejanza entre las prendas mayas y tseltales

Fontes: Fotografías tomadas durante el trabajo de campo de la tesis doctoral.

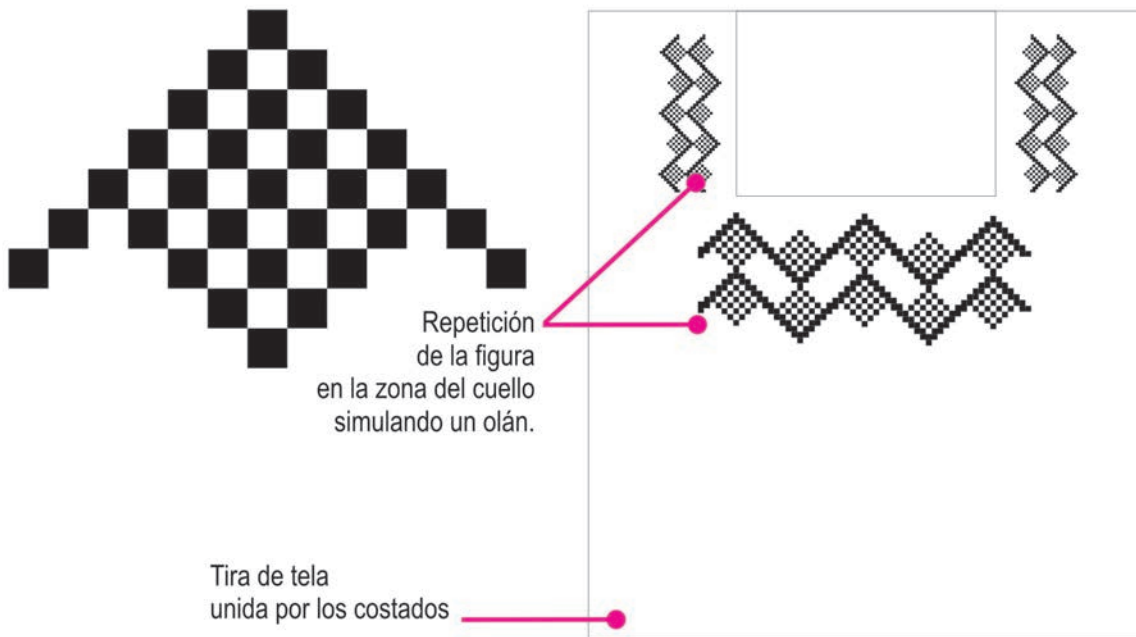


IMAGEN 5 – Diseño de la blusa tseltal cuando las mujeres elaboraban sus propio hilo

Fonte: Elaboración propia a partir de datos proporcionados por habitantes de Chilón a través de conversaciones no grabadas.

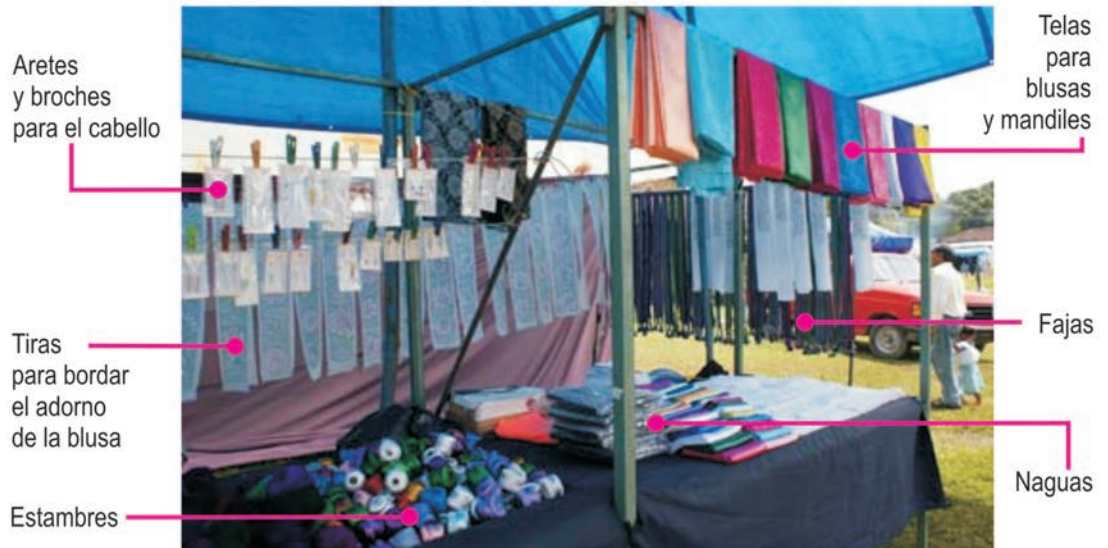


IMAGEN 6 – Venta de productos para elaborar el traje tradicional

Fonte: Fotografía tomada durante el trabajo de campo de la tesis doctoral.

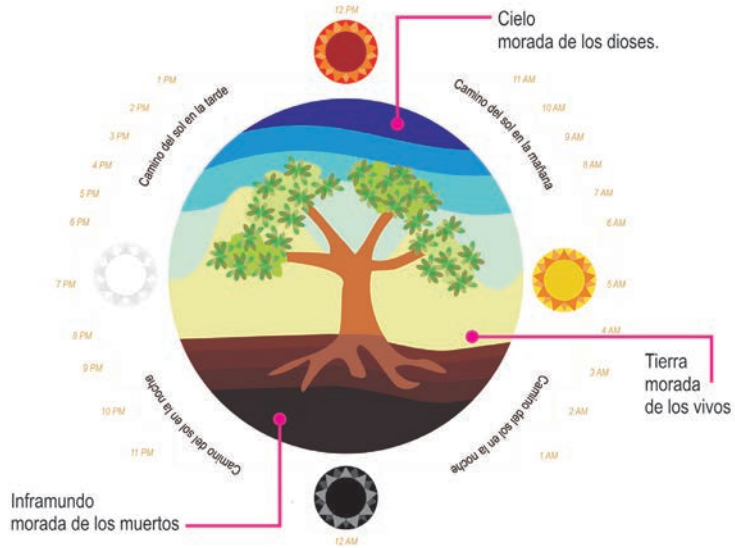
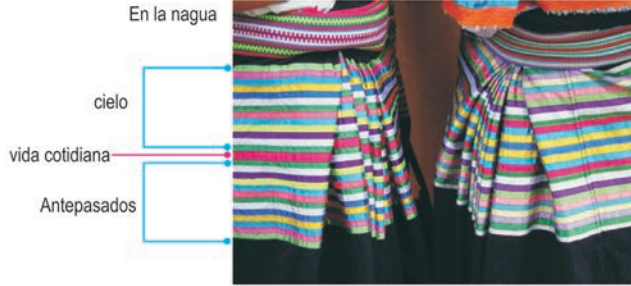


IMAGEN 7 – El ciclo de la vida y la conexión entre lo sagrado y los antepasados

Fonte: Elaboración propia.

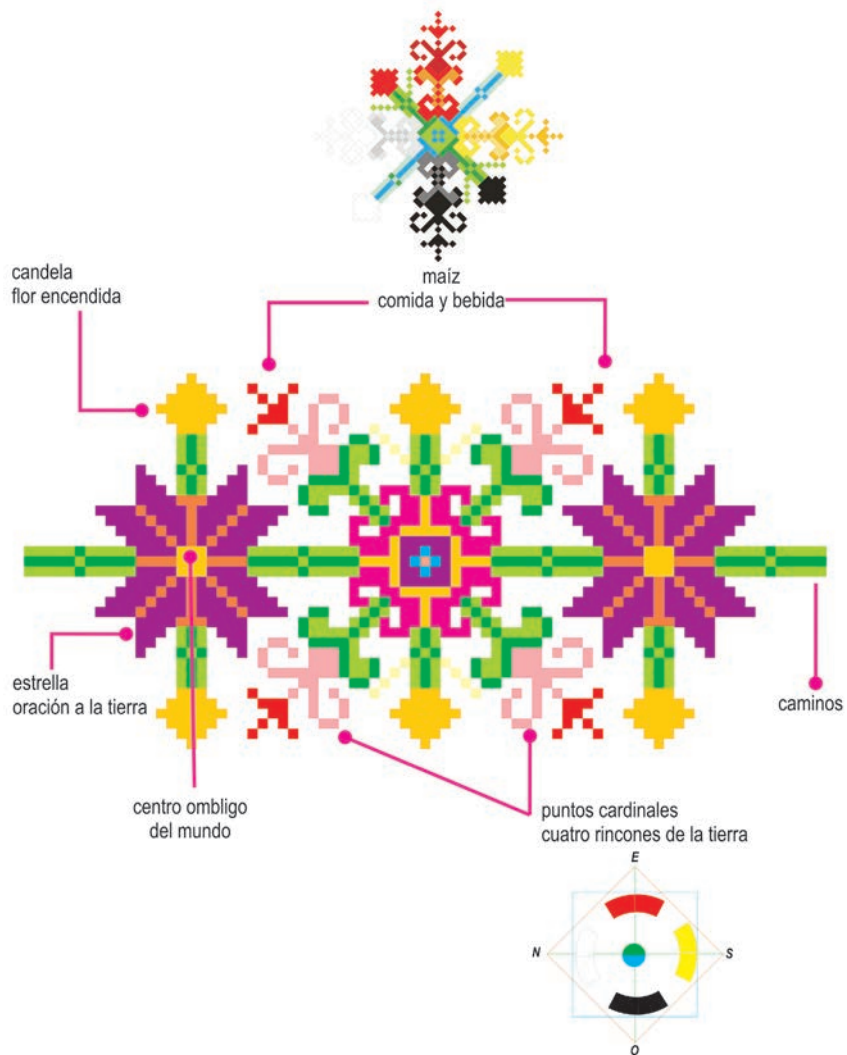


IMAGEN 8 – La vida tzeltal en los cuatro puntos del universos y los colores del maíz

Fonte: Elaboración propia basada en detalles de los bordados de las blusas tzeltales.

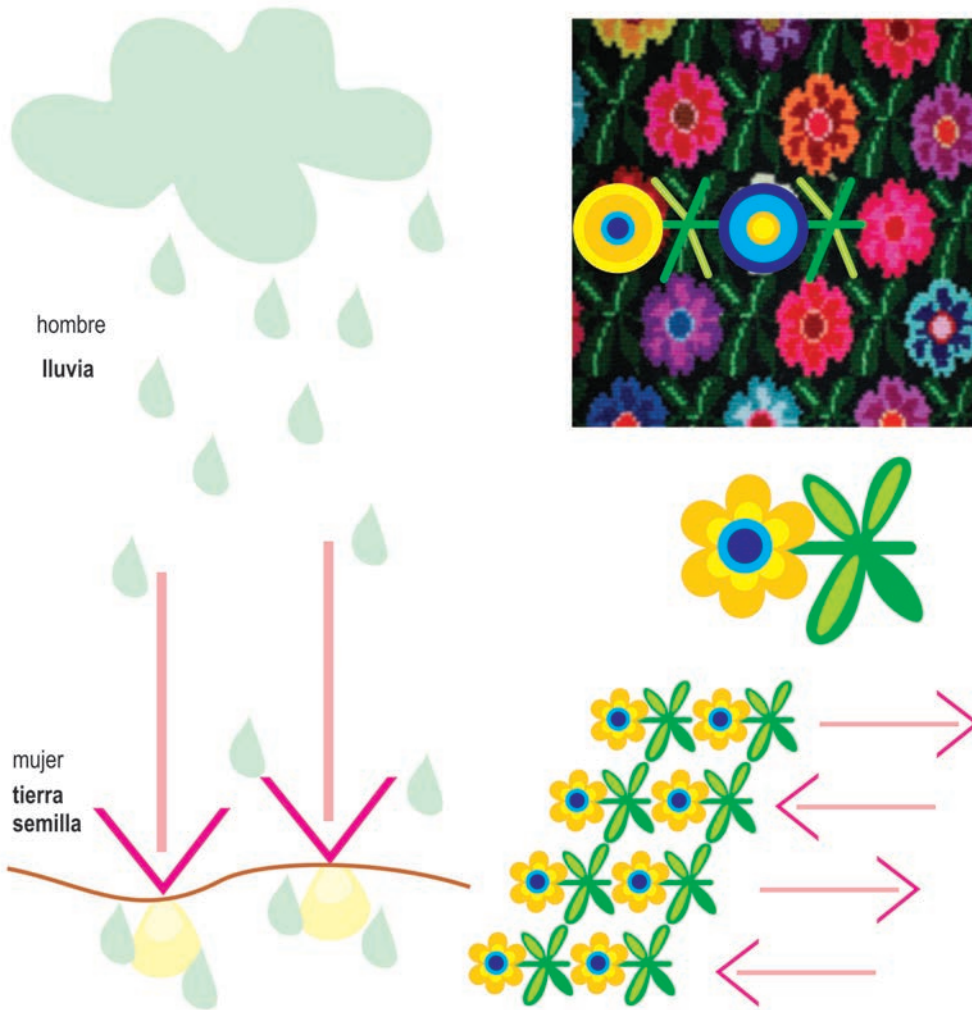


IMAGEN 9 – El crecimiento de las plantas tomado como recurso compositivo de algunos bordados

Fonte: Elaboración propia.

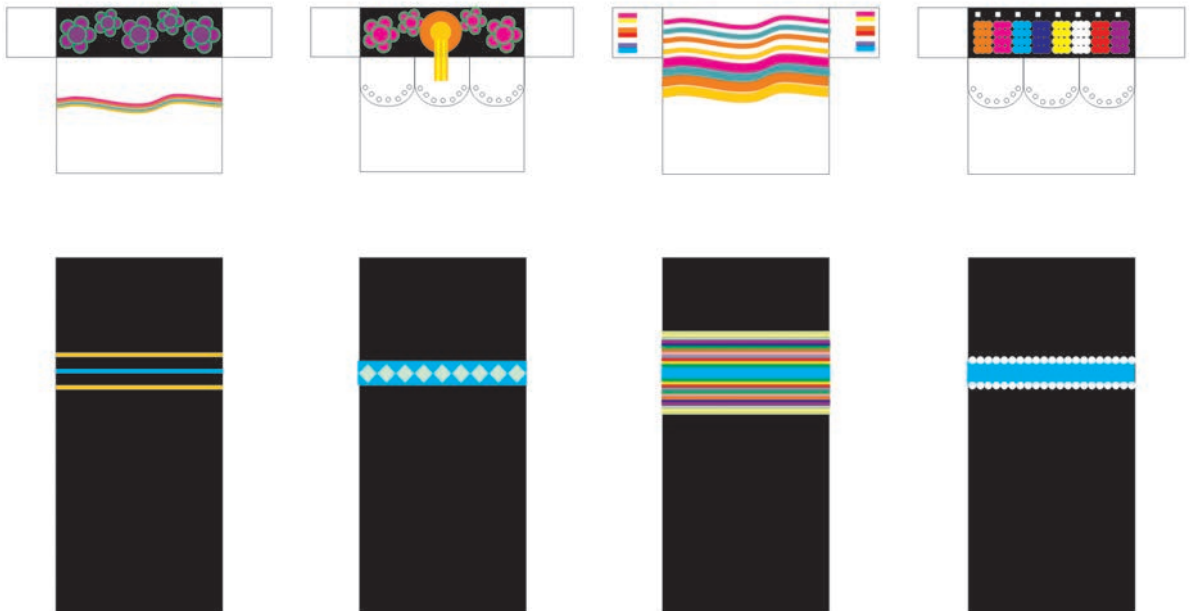


IMAGEN 10 – Detalles de las naguas y blusas de las diferentes regiones tseltales de Chilón, Chiapas

Fonte: Elaboración propia.

A indumentária do Afoxé Filhos de Gandhi

nas fotografias de Marcel Gautherot e na pesquisa
“O corpo no Carnaval soteropolitano”

Luís Vitor Castro Júnior e Flávio Cardoso Santos Júnior

99

Tecendo o tapete branco nas imagens fotográficas...

*Nas mãos do alabê,
ouço o som do tambor e o fino toque do agogô,
todo mundo quer ver o tapete branco passar,
transbordando a avenida de paz, só pra quebrar.
Olha o Gandhi aê, Olha o Gandhi aê ô
(TONHO MATÉRIA)*

Corpos negros, na sua grande maioria, vestem-se de branco para desfilar no Carnaval, transmitindo a mensagem de paz e esperança. No início, os estivadores ocupavam o espaço público da rua para brincar, se divertir e falar de suas crenças e costumes. Atualmente, com mais de 6.000 homens, formam uma nova paisagem conhecida como o “lindo tapete branco”. Para Milton Santos,

paisagem é “[...] tudo aquilo que vemos, o que a nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volume, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”. (SANTOS, 1998, p. 61) A partir dessa dimensão do olhar que inclui os cheiros, os acordes e os movimentos, nos debruçamos para olhar, sentir e ler as imagens fotográficas presentes no texto.

Diante dessa rica experiência de resistência histórica sobre a trajetória do Afoxé Filhos de Gandhi e de sua produção cultural imaterial e material, emergiu o desejo de descobrir sobre as similaridades e as diferenças na indumentária do Afoxé Filho de Gandhi, subjacentes nas imagens fotográficas de Marcel Gautherot em sua obra *Bahia, Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador* e as fotografias de Flávio Cardoso dos Santos Júnior, produzidas na pesquisa “O corpo no Carnaval soteropolitano”, durante os anos de 2009 e 2012.

Marcel Gautherot, além de arquiteto, tinha uma rica experiência com registros antropológicos e etnográficos. O francês chega ao Brasil em 1939 e vai trabalhar no antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ele registrou o patrimônio imaterial brasileiro deixando um amplo material fotográfico de nossa arquitetura, especialmente barroca e colonial, da arquitetura moderna e das experiências populares da população brasileira, inclusive do Carnaval soteropolitano. (SILVA, 2008)

O trabalho intitulado “O corpo no Carnaval soteropolitano” trata-se de uma pesquisa que versa sobre a relação intrínseca entre lazer, festa e trabalho nas ruas de Salvador durante o Carnaval soteropolitano e tem como um dos objetivos mapear fotograficamente o mesmo. Sendo assim, esse texto traz à tona as similaridades e diferenças na indumentária do Afoxé Filhos de Gandhi a partir das fotografias do francês Gautherot e dos registros fotográficos produzidos no campo empírico da referida pesquisa.

Para tal empreendimento, nos apoiamos na análise fotográfica como dispositivo de pesquisa (KOSSOY, 2001) e nos estudos sobre desenho e fotografia que tem como pioneiro Edson Ferreira, “ao assumir a fotografia como suporte privilegiado para expressar uma ideia materializando-a enquanto tal, muito

provavelmente, como resultante desta ação, será possível reconhecer e mesmo estabelecer aproximação com o conceito de desenho aqui empregado; sobretudo pelo caráter de intencionalidade que esta ação envolve”. (KOSSOY, 2007, p. 6) Neste ensejo, o desejo de realizar associações e correlações de fotografias em tempos históricos diferentes pode revelar ou esconder, ao mesmo tempo, os múltiplos significados desenhistas da cultura material e imaterial que emerge a cada ano na indumentária do Filho de Gandhi e vai além do material fotográfico produzido.

Organizamos as fotografias a partir das categorias de análise expostas nos enunciados abaixo, agrupando as imagens fotográficas. Do lado direito estão as fotos de Marcel Gautherot e do lado esquerdo as fotos de Flávio Cardoso dos Santos Júnior.

A saga do Afoxé¹ Filhos de Gandhi

*Omolu, Ogun, Oxum, Oxumaré,
todo pessoal manda descer pra ver Filhos de Gandhi...
Oh meu pai do céu na terra é carnaval,
chama o pessoal manda descer pra ver Filhos de Gandhi...
(Gilberto Gil)*

101

Criado em 1949 por um grupo de trabalhadores da estiva, o bloco teve o seu primeiro desfile datado em 18 de fevereiro daquele ano. Vale lembrar que o nome

I Nívea Alves dos Santos, no capítulo “Estudos etnográficos”, a partir de várias referências, explica a terminologia e os significados atribuídos ao Afoxé. “O termo afoxé deriva da língua kwa, de origem yoruba. Significa praga, maldição, mas aqui no Brasil tomou outro significado – “um cortejo real, na representação de um grupo de caçadores nobres originários da África, que carregam como símbolo um boneco preto (babalotim)” ou ainda “cortejo carnavalesco, no qual predomina a característica africana nas roupas, cânticos, e instrumentos musicais”. Para os grupos de afoxé, essa palavra quer dizer encantamento, a enunciação que faz acontecer, o axé. “Traduzida literalmente a expressão significa: a enunciação que faz (alguma coisa) acontecer. Ou numa tradução mais poética, a fala que faz. Em yoruba, ‘afoxé’ significa encantamento, palavra eficaz, fórmula mágica”. (SANTOS. 2010, p. 33)

de batismo do grupo se deu em homenagem ao líder pacifista Mahatma Gandhi, pouco tempo depois de seu falecimento. A respeito disso em entrevista ao Jornal da Bahia, em 20 de fevereiro de 1971, o sr. Honélio Rodrigues de Araújo, um dos fundadores do Filho de Gandhi, declara:

[...] Numa folga da estiva fomos ao Cine Jandaia, onde estava passando o filme Os filhos de Gandhi [...] nos impressionamos pelo homem, Vavá Medeiros sugeriu que saíssemos juntos com esse nome [...] Fundamos o bloco no pé de uma mangueira, tomando 500 réis e 10 tostões para sair. O bloco foi pintado por Carequinha e Baé e saímos com 21 homens...”. (ARAÚJO, 1973, apud GODI, 1997, p. 74)

A criação da entidade carnavalesca teve sua gênese inspirada em imagens do cinema e num momento de greve dos portos ingleses que por consequência deixou a estiva baiana sem trabalhar naquele período devido ao grande fluxo de navios daquele país em Salvador. Por coincidência, no ano anterior (1948) o líder indiano Mahatma Gandhi fora assassinado e aquele instante de ócio “gerou a ideia de organizar um grupo para desfilarmos no carnaval e, como quase todos os trabalhadores do cais eram do Candomblé, o modelo afoxé se encaixava bem no perfil do grupo”. (GUERREIRO, 2000, p. 73)

O fato dos estivadores terem fama de valentões e ao mesmo tempo serem pessoas ligadas a uma prática religiosa perseguida pelo Estado e discriminada pela sociedade levou o grupo a pensar em uma figura que associasse o folguedo o afoxé a uma pessoa que representasse o binômio “resistência e paz”, então aparece o líder indiano Mahatma Gandhi. Humberto Café, membro da diretoria do afoxé, em entrevista à antropóloga Goli Guerreiro, explica o porquê da escolha do nome: “o Candomblé era uma religião perseguida pelas autoridades, e nós, quando fundamos o Gandhi, tentamos demonstrar que saíamos pacificamente. Por isso, resolvemos adotar o nome Gandhi, que era o precursor da paz no mundo”. (GUERREIRO, 2000, p. 73)

Antonio Risério comenta a “homenagem negromestiça” baiana feita a Gandhi (2004, p. 564): “[...] Num afoxé criado por pessoas ligadas ao Candomblé e ao sindicato dos trabalhadores das docas. Havia assim um enraizamento em solo negromestiço e uma atitude contrária ao colonialismo europeu”. Portanto, devido à luta de Mahatma para independência da Índia, colocando-se contra o colonialismo inglês na Índia e no continente africano.

Percebe-se, assim, o surgimento de uma prática cultural que transcende a simples fruição, sendo uma tática de luta que leva as práticas religiosas oriundas dos terreiros para as ruas, a fim de conquistar tais espaços para se obter visibilidade para a classe trabalhadora afro-descendente e assim se ter a oportunidade de autoafirmação perante a sociedade vigente, pois “os afoxés ganharam as ruas de Salvador a partir do século XIX, inaugurando um novo espaço de luta e resistência da população negra baiana”. (SANTOS, 2010, p. 33)

*Da tela para ruas:
a inspiração da indumentária do Afoxé Filho Gandhi*

103

Imagem 1 – Fotografias do filme *Gunga Din*.²

Conforme foi dito anteriormente, as vestes do bloco foram inspiradas nas telas do cinema. O filme *Gunga Din* (1939), direção de George Stevens, inspirado na obra de Rudyard Kipling, (Imagem 1), foi exibido em Salvador no Cine Jandaia um pouco antes da criação do Afoxé. Vavá Madeira, um dos baluartes do Gandhi, teria ficado encantado com as peripécias de Sam Jaff (FELIX, 1987), o carregador de água do exército britânico Gunga Din, e dos outros três soldados que estavam a serviço na Índia. A saga *Gunga Din* lembra muito as idas e vindas do quarteto brasileiro *Os trapalhões*, que fizeram sucesso das décadas de 1980 e 1990 na televisão brasileira.

2 Fonte: Disponível no site: <http://gepacuefs.blogspot.com.br/p/fotos.htmltugnínHomivideos>. Acesso em: 5 mai. 2013.

As roupas usadas pelos indianos na película tivera influência na indumentária do bloco. Resolveu-se sair vestido de branco. Para improvisar a roupa, contou-se com a ajuda das prostitutas da rua do Julião que cederam alguns de seus lençóis. Na cabeça, um turbante, e nos pés, um tamanco de madeira conhecido como “malandrinha”. É importante lembrar que a classe portuária enfrentava um momento de recessão por conta do período pós-guerra e por isso poucos eram os recursos, os tambores eram tonéis de mate revestidos “com couro de jibóia, cabaças, caxixis e agogôs...”. (FELIX, 1987)

Assim, tanto nas fotografias de Pierre Verger³ como Marcel Gautherot, encontramos registros das manifestações afro-carnavalescas em Salvador nos anos de 1940 e 1950 e, através de suas lentes, pode-se identificar traços das roupas usadas pelos personagens dos filmes *Gunga Din* e *Ali Babá e os 40 ladrões* (exibidos nos cinemas da cidade), com os foliões do saudoso Clube Carnavalesco Mercadores de Bagdá e o próprio Filhos de Gandhi. Essas são as marcas oriundas dos contatos culturais globalizantes que, segundo Antonio Godi (1987, p. 74), os grupos carnavalescos da época “[...] inspiraram-se no acervo imagético produzido pela indústria do cinema, em que as lendas do relato anônimo denominado “*As mil e uma noites*” e ainda a saga histórica da luta entre colonizadores ingleses e nativos indianos eram fartamente utilizadas dos filmes de aventura da época.

104

Imagem 2 – Gandhi e seu modo de vestir-se.⁴

A imagem 2 mostra os trajes usados por Gandhi “envolto” em um tecido, uma espécie de lençol. A veste e a sandália usadas por ele revelam uma grande semelhança na roupa usada pelos seus “admiradores” baianos, bem como o turbante dos componentes do bloco Filhos de Gandhi e lembra muito aqueles usados pelos personagens árabes dos filmes da época.

3 Verger (1990).

4 Fonte: Disponível no site: <http://gepacuefs.blogspot.com.br/p/fotos.html>. Acesso em: 6 jul. 2013.

Depois de entender a origem do “vestir-se” dos Filhos de Gandhi, pode-se pensar nos desdobramentos ocorridos nas indumentárias usadas pelo grupo no decorrer dos anos. Guerreiro chama atenção para o fato de que “foram as mulheres, no entanto mais especificamente as prostitutas do cais do Porto, que ajudaram a providenciar a indumentária dos membros do Gandhi. Seus lençóis brancos serviram de turbante e seus vidros de alfazema foram utilizados como banho de cheiro [...]”. (GUERREIRO, 2000, p. 73) Assim, no improviso, nasceu a fantasia que mais tarde seria uma das mais admiradas e procuradas no Carnaval de Salvador.

Da roupa branca ao surgimento do desenho na indumentária

Imagem 3 – Marcel Gautherot (1995) e Flávio Cardoso dos Santos Junior (2012).⁵

Como se pode observar na Imagem 3, as diferenças subjacentes na indumentária que ainda não era pintada com os detalhes dos desenhos. Outra característica visível é o uso da meia com a sandália, pois antigamente “a fantasia foi um lençol branco, torso de toalha felpuda, nos pés um tamanco de couro cru chamado ‘Malandrinha’, que os castigaram sem pena”. (ADEILSON, 2012, p. 26, grifo nosso) Muito embora calçassem sandálias de cor branca, não se usavam meias e nem tampouco a estampa da logomarca do bloco.

Inicialmente, podia-se desfilar por vários carnavais com as mesmas vestimentas, mas com o passar dos tempos foi se convencionando que a cada ano uma roupa inédita seria usada. Então, passa-se a imprimir os desenhos na roupa a cada ano, notam-se essas marcas na chinela, no lençol que veste o folião e na toalha, na qual é distribuída para a confecção do turbante. Enfim, mesmo que aparentemente se tenha preservado algumas características originais da fantasia, com a incorporação de novos adereços, o vestir-se de Gandhi passa a ser lembrado pelo

105

5 Fonte: Disponível no site: <http://gepacuefs.blogspot.com.br/p/fotos.html>.

ano do desenho na fantasia. Não se sabe ao certo quando começou a pintar o desenho na roupa branca, no entanto, Adeilson (2012, p. 217) comenta que

[...] de todas as transformações por que passou, a mais radical aconteceu em 1999, o ano do fatídico quinquentenário do bloco. Em função do marco histórico dos 50 anos, choveram patrocínios que garantiriam por si só a saída do bloco às ruas, com toda a sua estrutura de trio, carro de apoio e alegorias. Fora isso, um grande número de fantasias foi vendido.

A força dos turbantes e colares

Imagem 4 – Marcel Gautherot (1995) e Flávio Cardoso dos Santos Junior (2012).⁶

106

O turbante é o único acessório que o associado não recebe pronto ao comprar a fantasia do Afoxé, ele ganha uma toalha de banho branca com listras azuis e é necessário que mande confeccioná-lo. O interessante é que a confecção é feita na cabeça da pessoa, como se fosse um ritual, no qual a forma do turbante é criada através da costura. Para uns, aquilo vai ser uma simples costura, para outros, os mais ligados por uma questão étnico-religiosa, um ritual de passagem, então, molda-se não só o turbante, mas o estado de espírito do folião, pois “para os Filhos de Gandhi a cabeça é uma coisa sagrada, “ninguém pode colocar a mão em minha cabeça, o símbolo maior é o turbante”. (SILVA, 2010, p. 46)

Essa prática de enrolar a toalha geralmente é feita pelas mulheres na região próxima à sede do bloco e adjacências (antiga Fonte Nova, Baixa dos Sapateiros, entre outras). Para além de outros significados culturais, o turbante é cantado em versos e prosas: “dentro daquele turbante dos Filhos de Gandhi, é o que há, tudo é chique demais tudo é muito elegante...”. (Caetano Veloso).

6 Fonte: Disponível no site: <http://gepacuefs.blogspot.com.br/p/fotos.html>.

No que tange aos adereços, não aparecem nas fotos de Gautherot, tais como: a pedra azul nos turbantes, os colares de conta azul e branca, a bolsa personalizada, as cabaças, as fitas dos ombros, o cotra-egum⁷ e a luva. No entanto, o que se encontra em comum entre os dois tempos imagéticos é a faixa que envolve a cintura e os agogôs, mesmo assim de forma ressignificada, pois a primeira traz a marca do bloco e o segundo vem pintado de azul, apesar de ambos cumprirem a mesma função de sustentar a roupa e fazer o som que “embala” o corpo.

Outra mudança é a faixa que atravessa o tronco do Gandhi que deixa de existir. Essa faixa vai dar lugar aos colares de conta, esses por sua vez, hoje em dia, são motivo de permuta e desejo, pois são trocados por beijos entre os associados e as mulheres que assistem ao desfile, “mas estes só passaram a frequentar o bloco em massa depois da transformação dos Filhos de Gandhi em produto de fácil consumo, hoje quando se fala em ‘sair no Gandhi’ associa-se imediatamente à ideia de ‘pegar mulher’ ou trocar colares por beijos. Os ideais sobre os quais se fundamentou o surgimento do bloco não faz parte da ‘agenda’.” (ADEILSON, 2012, p. 26)

A respeito disso, o sr. Valdemar José de Souza, conhecido como tio Souza, membro do Gandhi, conta-nos que essa prática foi uma coisa “trazida de fora” para o bloco. No início, o colar era dado numa forma de se alcançar uma graça, uma espécie de promessa: “[...] antigamente, quando o Gandhi estava desfilando pelas vias da cidade, seja no Carnaval ou em qualquer outro momento, alguém se aproximava de um associado daquele, seja diretor ou não, e, emocionada, a pessoa, pedia, implorava que lhe desse um colar, e aí o associado ou o diretor tirava o colar do pescoço”. (SOUZA, 2010)

Souza conta que o colar era dado na palma da mão do pedinte, em seguida, guardava o “apetrecho” no bolso, mas com o passar do tempo, as pessoas começaram a

7 Adeison (2012, p. 219) explica que o “contra-egum compõe-se de um trançado de palha-da-costa previamente imantada com banho de ervas peculiares ao orixá do filho que irá utilizá-lo. Normalmente, é colocado amarrando-se nos braços. Destina-se à proteção contra a aproximação de espíritos perturbadores, os eguns, que estão por toda parte. Pode ser usado toda vez que tiver que enfrentar locais propícios a estes espíritos, enfim, lugares tidos como ‘carregados’”.

pedir para colocar o colar no pescoço, “[...] mas a pessoa estava já com uma espécie de promessa, de alguma coisa que estava já em sua mente sendo trabalhada e ela dizia: mas o senhor então agora coloca em mim?”. A troca pelo beijo aconteceu de “[...] uns anos para cá, surgiram esses associados vindos dos blocos de trio, eles é quem criaram essa simbologia de pegar o colar, colocar na pessoa e solicitar um beijo ou namorar...”. (SOUZA, 2010)

Esse símbolo importante, as guias, conhecido no chamado afoxé de fundamento, as pessoas levavam suas contas e não deixava ninguém tocar, nem trocavam por um beijinho, como acontece hoje no Filho de Gandhy. Enfim, “o colar é o amuleto da sorte, é o guia, tem muitas pessoas que usam pra ter sorte. Quando terminamos, nós fazemos Saudação a Oxalá”. (SILVA, 2010)

As cores azul e branco presentes na indumentária dos Filhos de Gandhy possuem, além da questão da paz, o aspecto mítico ligado à religiosidade, pois representam, respectivamente, Oxaguiã: Oxalá jovem – o sol nascente –, e Oxalufã: Oxalá velho – o sol poente. Em ambos, o sol está como fonte de vida. São formas estéticas que o grupo apresenta no Carnaval, portanto são traços identitários do Gandhy, oriundos do imaginário popular e de sua construção histórica.

Ao som dos atabaques e agogôs

Imagem 5 – Marcel Gautherot (1995) e Flávio Cardoso dos Santos Junior (2012).⁸

Outro elemento importante nesse processo são os instrumentos musicais, o agogô⁹ e o atabaque,¹⁰ “as músicas são executadas por um conjunto de instrumentos, sendo o agogô aquele que abre a marcação do ritmo, em seguida,

8 Fonte: Disponível no site: <http://gepacuefs.blogspot.com.br/p/fotos.html>.

9 Conhecido também como gã, é um instrumento musical de percussão formado por um ou dois sinos. O mesmo tem origem na música yorubá da África Ocidental.

10 Atabaque (ou tabaque) é também um instrumento musical de percussão. Constitui-se de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro.

os xequerês ecoam a sua sonoridade e por fim os atabaques – o rum, rumpi e lé, dão a harmonia sonora para a rítmica do ijexá”. (SANTOS, 2010, p. 35)

Os instrumentos que cadenciam o ritmo e inebriam os corpos curvados¹¹ a partir do som Ijexá. Os toques possuem singularidades que levam as pessoas que dançam ao delírio e êxtase, talvez pela sua forte ligação com os rituais do candomblé. Agnaldo Silva (2012, p. 47), presidente da entidade, fala que: “temos uma pessoa que é um Babalorixá para fazer os rituais. Um filho de santo é que faz o ritual. O ijexá, a música lenta, o ritmo que se enquadrou na caminhada da paz, da filosofia dos Filhos de Gandhi”.

Percebe-se a cadência que o Ijexá propicia e faz um mar de gente, em certos momentos, dançar lentamente como se fossem ondas que vagam no mar. Uma espécie de arte coletiva de fazer na lentidão¹², momentos de resistência à aceleração do mundo globalizado. E ao levar para as ruas, o ritmo e o ritual de práticas religiosas faz do afoxé “uma extensão sócio espacial do terreiro”. (BARBOSA, 2010, p. 23)

Para além do ritmo que as imagem nos levaram, é importante frisar que foram poucas as modificações em relação aos atabaques como podem ser vistas na Imagem 5. Ficam evidentes os desenhos na extremidade de cima e de baixo do atabaque e uma espécie de logomarca do Afoxé Filho Gandhi. Embora Adeilson (2012, p. 216) comente que: “como o dinheiro era pouco, pela escassez de navios no porto, os estivadores fizeram uma ‘vaquinha’ para a compra de barris de mate, lençóis e couro para fazer os tamborins”, nas fotografias da Imagem 5 de Marcel Gautherot não encontramos essa feição de barril nos atabaques.

109

11 Terminologia usada na forma do corpo dançar o Ijexá que vai além de um simples movimento para simbolizar a resistência da cultura afro-baiana ligada às danças de terreiros. Portanto, o termo “corpo curvado” não se trata da simples curvatura acentuada da coluna vertebral em hipercifose. “O corpo do Gandhi se curva ao dançar o Ijexá, e naquele momento, vários sentidos podem estar se manifestando: adoração, êxtase, sensualidade, ou uma forma estética de participar da festa”. (SANTOS JÚNIOR; CASTRO JÚNIOR, 2012, p. 131)

12 Ver em Milton Santos (1996).

Olhares turvos e nublados sobre as fotografias

Ao contemplar fotografias de tempos históricos diferentes, percebe-se o surgimento de múltiplos significados da cultura material que sofre transformação tanto na forma de expressão como no uso de novos elementos alegóricos. Através da análise imagética, fica evidente a incorporação de diversos elementos alegóricos, bem como a incorporação dos desenhos na indumentária do Afoxé Filhos de Gandhi. Se no passado a agremiação contava com poucos representantes tendo uma produção de vestir-se reduzida, atualmente, o afoxé, com aproximadamente 7.000 homens, atende a uma produção de longa escala, onde são impressos os novos desenhos temáticos a cada ano.

Com a industrialização do Carnaval e sua “espetacularização” aconteceram as incorporações de novos elementos que ajudam a formar outras paisagens estéticas no desfile, tanto no conjunto de todos participantes, como na criatividade que cada um tem de incorporar ao seu traje de Gandhi. A participação do afoxé nesse fenômeno moderno favorece um movimento de produção de longa escala cujo efeito estético vai visibilizar o conhecido “lindo tapete branco na avenida”. Esse processo de “tradução cultural” (HAL, 2003) não tem seu efeito imediatamente, se transforma ao longo dos mais de 60 anos de sua fundação.

Essas modificações e ressignificações culturais fazem do antigo lençol uma nova indumentária que ganha, cada vez mais, novos apetrechos e o “afoxé pode ser considerado uma marca sócio cultural do negro na Bahia e fruto de uma herança cultural dinâmica, em permanente processo de transformação e ressignificação”. (BARBOSA 2010, p. 20) Axé a todos ao som do Ijexá.

Referências

- ADEILSON, J. História do Afoxé Filhos de Gandhi. *Repertório*, Salvador, n. 19, 2012.
- BARBOSA, Magnair. Estudo Histórico. Desfile de Afoxés. *SEC/Caderno do IPAC*, Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC, n. 4., 2010.
- CINEPLAYERS. *O Príncipe Ladrão*. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=8745>>. Acesso em: 16 mar. 2014.
- FÉLIX, A. *Filhos de Gandhi* – A história de um afoxé. Salvador: [s.n.] 1987.
- FERREIRA, E. D. Desenho, fotografia e cultura na era da informática. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERING FOR ARTS AND DESIGN. 7., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2007.
- GAUTHEROT, M. *Bahia, Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. Texto Lélia Coelho Frota.
- GODI, A. J. V. dos S. Música afro-carnavalesca: Das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial, 1997.
- GUERREIRO, G. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOMEVÍDEOS. *Gunga Din*. Disponível em: <<http://www.homevideos.com/action-adventure/52.htm>>. Acesso em: 5 maio 2013.
- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- PATRIMÔNIO BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/patrimonio-brasileiro/material-e-imaterial>>. Acesso em: 18 ago. 2012.
- RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá: Notas sobre afoxés e blocos do carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

RISÉRIO, A. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SANTOS JÚNIOR, F. C.; CASTRO JÚNIOR, L. V. *Corpos “curvados” que dançam o Ijexá: história, identidades e estéticas*. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – Povos Indígenas, Africanidades e Diversidade Cultural: produção do conhecimento e ensino. 6, 2012, Ilhéus. *Anais...* Bahia, UNEB, 2012. p. 131-132.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, N. A. dos. Estudo Etnográfico. Desfile de Afoxés. *SE/Caderno do IPAC*. Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC, n. 4, 2010.

SILVA, A. C. A imagem do caráter ou contribuições de um fotografa francês para a construção da identidade de um país. *Revista eletrônica Jovem musicologia*, v. 3, n. 5, 2008. Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologia/documentos/5/editorial_n%C2%BA5.htm>. Acesso em: 13 fev. 2014.

SILVA, A. Depoimentos. Desfile de Afoxés. *SEC/Caderno do IPAC*, Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC, n. 4, 2010.

SOUZA, V. J. de. *Entrevista realizada na Sede do Bloco Filhos de Gandhi*, Salvador, 8 ago. 2010.

VERGER, P. *Retratos da Bahia, 1949 a 1952*. Salvador: Corrúpio, 1990.

6

Tramas de afeto e saudade

objetos e práticas vitorianos no Brasil oitocentista

Irina Aragão dos Santos

*A sociedade tem também sua gramática,
que é necessário estudar, e os que desprezam
suas regras, se não levam palmatoadas, ou outro
qualquer castigo, são olhados como homens sem
educação, e muitas vezes rejeitados de seu seio.*

(ROQUETTE, 1997, p. 59)

113

O Brasil na segunda metade do século XIX é um jovem império que deseja crescer e prosperar. Almeja ser reconhecido como vigoroso, em franco desenvolvimento e modernização. Os modelos ideais de prosperidade, modernidade, progresso, civilidade e organização social são europeus. São modelos que ordenam e limitam o espaço urbano, que cresce e demanda normas próprias de sociabilização. São modelos que configuram os papéis de seus atores, criam códigos e leis para controlar as pulsões, punem as transgressões e orientam as ações. São modelos para a sociedade urbana civilizada, que deveria se constituir e funcionar como um organismo em equilíbrio, onde a convivência fosse pacífica, respeitosa e harmoniosa, e cada indivíduo conheceria seu lugar e desempenharia as suas atribuições. São modelos oriundos de um cenário que é fruto do

crescimento econômico liberal calcado no comércio e na industrialização, onde novos hábitos e práticas cotidianos se fazem presentes. A efervescência de ideias e as expectativas por novas oportunidades e experiências são grandes.

O Rio de Janeiro, capital do Império, é o porto de entrada, circulação e divulgação das informações, experiências e inovações que vêm do velho mundo, e que as difunde para as grandes cidades do país como Salvador, Recife e São Paulo. A “boa sociedade” fluminense, ávida em partilhar destas mudanças e movimentos, e por ser reconhecida como distinta e virtuosa pelos modos e hábitos cotidianos, reproduz os códigos de elegância europeus. O exemplo de conduta burguesa é vitoriano que, segundo Peter Gay (2002, p. 46-49), é austero, contido e disciplinado, e diferencia as pessoas refinadas dos rudes operários. É expresso na moral e mentalidades, nos modos e na moda que, neste período, atingiu posição de influenciar e determinar o gosto e a construção da aparência, bem como representar as transformações sócio culturais daquela sociedade.

O saber se apresentar, comportar e expressar em sociedade é imperativo. A agressividade, o descontrole, a euforia, o impulso, os maus modos e as emoções devem ser controlados. Traz distinção conhecer, gerenciar e agir conforme as boas maneiras, além de acompanhar os ditames da moda. A “boa sociedade” constrói a sua imagem e o discurso próprio pela forma de ver e pensar o mundo, pelas ideias que articula, pelas maneiras que adota, pela singularidade no trajar, morar e consumir e pelos objetos que eleger para melhor representar seus valores. Por estas escolhas, o indivíduo sinaliza e regula seu pertencimento, *status*, pretensões e aspirações sociais.

Manuais do bom tom e civilidade (gênero literário apreciado e popular na Europa desde o século XVIII, e no Brasil, no século XIX), revistas femininas publicaram as regras civilizadas, que objetivavam mediar as relações em sociedade e orientar o seu leitor a estar em público. Abrangiam situações cotidianas: solenidades, reuniões, festas, jantares, visitas de cortesia e viagens etc.; e normatizavam o comportamento adequado e polido com conselhos e restrições sobre a aparência (trajes, acessórios, penteados e higiene), atitudes dignas e gestos elegantes para homens e mulheres. Conhecer-las e adotá-las, ou não, classificou e atribuiu qualidades ao sujeito.

Rezam os conselhos do bom tom que o homem vitoriano urbano, considerado distinto, deveria cuidar de sua aparência, ter higiene acurada, os cabelos bem cortados e penteados; barba, bigodes, suíças ou cavanhaque aparados. Suas vestes deveriam ser simples e elegantes, bem cortadas e modeladas em linhas e formas simples, sóbrias, em cores escuras, e despojadas de ornamentos. E os adornos pessoais? Uma bengala com castão de prata, um alfinete de lapela ou gravata, abotoaduras ou um *chatelaine* para um relógio de algibeira são pequenos caprichos aceitos na boa aparência e no trajar masculino.

Os homens não costumam trazer cheiros; uso acertado, que te peço observes escrupulosamente: pela mesma razão estimaria que não trouxesses anéis, cadeias de ouro, botões de diamantes, e outros enfeites que são próprios de senhoras, e ficam mal num homem. (ROQUETTE, 1866, p. 361)

Este homem é o bom cidadão, conhecedor das regras sociais e engajado no crescimento e progresso da sociedade civilizada. É distinto pelos seus relacionamentos, atuação profissional e gosto para o lazer. É o esteio e provedor do lar, quem carrega o nome da família, o de sua origem. É conveniente, sabe se comportar em qualquer ambiente, percebe a hora certa de chegar e sair e, embora sólido em suas convicções e considerações, a de expor as suas opiniões e calar. É contido, discreto e privado de afetações, controla suas emoções e jamais expressa os arroubos das paixões e sentimentos.

A mulher vitoriana virtuosa é reservada, silenciosa, moderada e ciente dos seus deveres familiares. Se recebeu educação impecável, fala francês, é habilidosa com os trabalhos manuais, desenha e/ou pinta, sabe gerenciar as tarefas domésticas e, se a ocasião permitir e pedir, saberá quando pode expressar opiniões, recitar um poema, tocar uma composição de bom gosto ao piano, cantar ou acompanhar um cavalheiro em uma dança de salão. É modesta e discreta, tem leveza e elegância em se mover e se fazer, ou não, notar. Circula com liberdade no espaço doméstico, onde deve preservar os bons valores morais e o bom nome da família. É a responsável pela educação dos filhos, pelos limites e ordens

dados aos serviçais, pelo bom funcionamento da rotina doméstica, pelo conforto e aconchego no lar.

Se na conduta em sociedade as normas rígidas recomendam a discrição, na construção de sua aparência e composição do traje configura-se o espaço para expressão de sua personalidade, individualidade, desejos, relações, intenções, qualidades, apelos e recursos financeiros. Faz uso de trajes adequados para a missa, visitas de cortesia pela manhã, ida às compras, viagens, receber visitas de cerimônia, batizados, casamentos, enterros, em período de luto, teatros, bailes, saraus...

[...] quando perdem seus maridos elas devem permanecer oito dias encerradas em um quarto, no qual todos os postigos são cuidadosamente fechados. É lá que, mergulhadas na mais profunda escuridão, recebem as visitas de seus parentes e amigos. Uma vez viúvas, as mulheres não abandonam mais o luto, a não ser quando se casam novamente; apenas, ao fim de alguns anos, usam antes um meio-luto; assim, as viúvas sempre se devem vestir apenas de preto, violeta ou azul escuro, que se considera como uma cor de luto no país. (TOUSSAINT-SAMSON, 2003, p. 165)

116

No dia a dia, o traje é sóbrio e modesto, em momentos festivos são permitidos decotes e a exuberância. As linhas curvas do corpo marcadas e a sensualidade recatada são sugeridas.

Deveis notar, querida leitora, a distinção especial entre estas duas figuras: ambas representam dois toilettes de rigor, mas um é para uma jovem solteira, por isso seu elegante peito e pescoço estão nus – nem os brincos aparecem. A graciosidade de seu trajar revela a todos os corações e a sua posição na sociedade. O outro é para uma senhora casada; este toilette também é vaporoso e encantador, mas está carregado de pérolas e diamantes. (JORNAL DAS SENHORAS, 10. jul. 1854)

E na compreensão deste universo, as crônicas e os romances urbanos oitocentistas são fontes obrigatórias, pois descrevem cenas, circunstâncias e detalhes, que embora fictícios ou adaptados, têm como referência os costumes, normas e situações cotidianas daquela sociedade. José de Alencar – *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1893) –, Machado de Assis – *A mão e a luva* (1874), *Iaiá Garcia* (1878) – e Joaquim Manuel de Macedo – *A moreninha* (1844) – exploraram situações, valores e costumes que emocionaram e deleitaram as senhoras da época. A imagem da heroína ora frágil, ora destemida, ora virtuosa, ora transgressora, mas sempre bela, é descrita acompanhada de objetos, ou mesmo comparada com preciosidades, que assinalam e reiteram a personalidade e aparência da personagem.

Usualmente, trazia roupas pretas, cor que preferia a todas as outras. Nu de enfeites, o vestido punha-lhe em relevo o talhe esbelto elevado e flexível, nem usava nunca trazê-lo de outro modo, sem embargo de algum dixe ou renda com que a viúva a presenteava de quando em quando; rejeitava de si toda a sorte de ornatos, nem folhos, nem brincos, nem anéis. [...]

– Por que não põe os brincos que mamãe lhe deu a semana passada? – perguntou Jorge a Estela, um dia, em que havia gente de fora a jantar.

– Os presentes mais queridos guardam-se – respondeu ela olhando para a viúva. (ASSIS, 2004, p. 34)

A frivolidade, expressa em fitas, rendas, babados, plissados, drapeados, anáguas, crinolina ou anquinhas, caudas e adornos pessoais, lhe é consentida, assim como os suspiros e sonhos em espaços e ocasiões próprios – no espaço privado, ao ler romances e folhetins ou, no público, em teatros ao assistir dramas e tragédias. Se ao homem vitoriano o controle das emoções e sentimentos é esperado, para a mulher vitoriana o descontrole, o “mal dos nervos”, a impulsividade e ansiedade são perdoados e justificados pela sua fraqueza e fragilidade.

Quando um homem chora, minha prima, a dor adquire um quer que seja e suave, uma voluptuosidade inexprimível; sofre-se, mas sente-se quase uma consolação em sofrer. Vós, mulheres, que chorais a todo o momento, e cujas lágrimas são apenas um sinal de vossa fraqueza, não conheceis esse sublime requinte da alma que sente um alívio em deixar-se vencer pela dor; não compreendeis como é triste uma lágrima nos olhos de um homem. (ALENCAR, 2001, p. 30)

Os limites e as diferenças sociais e de gênero são demarcados pela aparência, toalete, consumo de mercadorias, interesses, responsabilidades, ocupações e lazer. Modos e modas europeus são as referências de elegância e bom gosto, ele segue a moda inglesa, ela a francesa e/ou inglesa.

Além da administração doméstica, as mulheres eram as estrelas no palco da alta sociedade. Pois a exibição de roupas e jóias, o comportamento no salão e nos chás, e a graça que conferiam às recepções semanais serviam como indicadores confiáveis do status familiar. Todas as atividades da alta sociedade requeriam necessariamente a presença das mulheres. Portanto, a maneira como eram preparadas para desempenhar seu papel na cultura e sociedade da elite [...]. (NEEDEL, 1993, p. 159)

Eram nos ingleses e nos franceses que principalmente se inspiravam os brasileiros mais sofisticados da época não só para a sua convivência elegante – o chá à inglesa era então no Brasil uma instituição já brasileira – para suas modas de senhora – várias as modistas francesas no Rio de Janeiro e Recife – para seus esportes mais nobres – o turf à inglesa foi no Segundo Reinado o esporte por excelência dos fidalgos de Pedro II, tendo sido famosas nos meados do século XIX as corridas de cavalos [...]. (FREYRE, 1977, p. 41)

A atmosfera romântica, manifesta nos espaços autorizados para a afetividade – páginas ficcionais dos romances e folhetins, pinturas, modinhas populares, óperas, peças de teatro e nas “joias de afeto”, valorizou o puro e fiel amor – o amor cheio de virtude, eterno e único. Neles é permitido o exagero na expressão

das emoções sinceras às mais ardentes, em declarações gravadas no metal ou na mecha de cabelo guardada em relicário – valor quase que divino, no retrato é usado sobre o corpo, tocando a pele e dando vazão aos pensamentos, desejos e sentimentos que se deveriam manter contidos ou em segredo. Estes objetos confortaram, compartilharam e representaram o amor romântico. Peças que foram expostas para o olhar do outro ou peças restritas a poucos olhares, mas circunscritas às normas em vigor para falar de pessoas queridas. São aceitas e reconhecidas em textos, composições com retratos, desenhos, tramas e ornamentos de cabelos que falam da vida, desejo, amor, esperança, morte e saudade.

As joias de afeto

O contraste do marrom e dourado chamam a atenção para um curioso objeto de adorno pessoal exposto na vitrine da exposição permanente do acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia – Museu Henriqueta Catarino/Museu do Traje e do Têxtil, em Salvador. Na ficha catalográfica de número 9.073, o objeto é identificado apenas como peça doada pelo dr. Carlos Torres, viúvo de dona Margarida Melo Matos Torres, falecida em 23 de maio de 1963. O objeto é uma pulseira formada por trança de sete cordas tramadas com cabelos; das quais duas são feitas em trama aberta e as demais cinco em trama fechada (Imagem 1). Cada lado da trança é arrematado com barrete de ouro, desenhado em gravação com motivo floral. Um barrete é finalizado com fecho tipo palheta e outro com medalhão-relicário oval. No centro do medalhão, protegida por vidro, composição sobre fundo branco também feita de cabelos, são formados ornamentos e a letra P. Em torno da composição, há uma moldura em forma de *torsade* trabalhado com texturas. A virola que dá acabamento ao vidro é gravada com texturas geométricas. O verso da peça é liso e apresenta espaço para parte fêmea do fecho tipo palheta.

A peça descrita é um exemplar de uma categoria de adornos pessoais produzidos na Europa, em meados do século XIX, denominada de *sentimental jewellery* pela bibliografia especializada. São adornos pessoais utilizados como objetos de memória, impregnados de valores e significados afetivos para o seu usuário.

Representam a amizade, o compromisso, a lembrança, a saudade, a comemoração, os pactos de amor, a cumplicidade, a fé e a esperança. Retratos miniaturas, corações, cupidos, frases de fidelidade, monogramas, palavras soltas fazendo menção às juras de amor, nomes e datas, laços, mãos entrelaçadas, a aljava, arco e flecha, pares de pombos e guirlandas de flores foram utilizados como emblemas da afetividade entre pessoas, tanto diante da vida como da morte, uma forma de declaração, celebração e homenagem aos sentimentos. Estes artigos foram confeccionados em diversos materiais, tanto com metais nobres – ouro e prata –, quanto com ligas de cobre prateadas ou douradas, combinados ao esmalte e gemas diversos. Outros materiais, menos convencionais na joalheria, passaram a compor partes das *joias de afeto*: azeviche, crina de cavalo, cabelos humanos tramados e trançados, mechas e cachos de cabelos, fotografias e tecidos.

No período vitoriano, as *joias de afeto* feitas de cabelos foram usadas por homens e principalmente pelas mulheres. Para os homens, *chatelaines* para prender relógios de algibeira, anéis de compromisso, ou algum alfinete de lapela ou gravata. Já para as mulheres, variados tipos de peças: algumas pequenas e delicadas, outras vistosas e em generosas proporções. Poderiam ser pequenos cachos ou mechas de cabelos escondidos em relicários, ou desenhos e composições diversos feitos de cabelos, ou em elementos que formavam o corpo da peça. Cabelos louros, acinzentados, castanhos claros ou escuros, tramados e/ou trançados e acompanhados de metais, esmaltes e gemas. Abotoaduras, alfinetes, brincos, broches, capas de botões, colares, pendentos, crucifixos, pulseiras, *chatelaines* com fino acabamento, nos fazem pensar em artesãos qualificados executando com maestria estes objetos; ou em mãos habilidosas, mas não tão experientes e profissionais, talvez de senhoras em seus lares, orientadas por manuais como o *The art of hair work: hair braiding and jewelry of sentiment*, por Mark Campbell (o livro original é de 1875), criando peças para uso próprio ou para presentear alguém querido.

Além das formas variadas, as composições feitas a partir da “laminação” de cabelos chamaram a minha atenção. Em um primeiro momento, pensei que os amores-perfeitos, miosotes, rosas, heras, violetas e outras flores passaram por um processo

de desidratação, tamanha semelhança com as flores naturais. Com o auxílio de uma lupa, compreendi que aquelas flores foram confeccionadas com cabelos. Cada pétala, miolo e folhas foram recortados e montados tais quais as flores reais. Quanta minúcia e habilidade! As flores formam composições diversas, ora corbelhas, ora coroas, ora buquês, ora ramalhetes enlaçados ou amarrados por fitas também feitas de cabelos. Para tornar a composição mais real e rica em detalhes, botões de flores e alguns fios são acrescentados à composição, que se assemelham a finos galhos e gramíneas.

A estas peças, uma nova categoria de objetos foi identificada: os mementos e quadros feitos com cabelos. Já não são peças para portar sobre o corpo, mas peças que foram expostas nos ambientes domésticos vitorianos.

Tramas de afeto e saudade

Pequenos mementos para consoles, escrivaninhas ou mesas de cabeceira e quadros nas mais diversas dimensões e formatos trazem tramas de cabelos (Imagem 2), em variadas composições, que representam o afeto e a saudade, e nos apresentam interessantes objetos para estudo sobre o gosto vitoriano.

121

Em Salvador, no acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia/Museu Henriqueta Catarina/Museu do Traje e do Têxtil, há bons exemplares, mas raras informações estão disponíveis sobre a possível origem da prática de confeccionar objetos com cabelos humanos. Consta no texto de apresentação da sala de exposições, na qual os quadros estão expostos, que a tradição da fabricação destes objetos é francesa, mas em minhas buscas e leituras, esta prática também se apresenta como inglesa, sueca e americana do período vitoriano. No texto, o trabalho com cabelos em quadros é chamado de escumilhas, verbete descrito no dicionário (FERREIRA, 1986, p. 692) como tecido muito fino e transparente, de lã ou de seda; gaze. Suponho que o termo foi escolhido por melhor designar o efeito visual destas composições. O texto diz:

Trabalhos de encordoamento de cabelo, que o transformava em resistentes fios grossos, trançados e amarrados, que lhes dava uma

resistência e uma maleabilidade relativas. É de origem francesa divulgado na Europa na metade do século XIX, quando usado como atributo para montagem de jóias. Na Bahia, era costume cortar alguns fios de cabelo das pessoas queridas, quando elas faleciam e as famílias, como homenagem póstuma levavam esses fios ao convento das humildes em Sto. Amaro da Purificação. Lá as freiras executavam, com eles trabalho artesanal do maior valor artístico. Atestados eloqüentes da perícia dos dedos femininos e da veneração tributada aos mortos, no passado, mimos que falam de ternura e saudade. (FERREIRA, 1986, p. 692)

As composições são planas, sobre fundo claro, de vidro opalinar ou, em alguns casos, sobre tecidos e papel, e feitas com desenhos formados por cabelos, ou em cachos grandes e mechas de cabelos castanhos escuros, alourados e acinzentados. O volume nas composições é dado por laços, flores e fitas que “saltam” do plano. As flores são feitas de fino papel com fios de cabelos aplicados; ou de fios “endurecidos” que formam “laminados” e podem ser cortados com tesoura. O acabamento é acurado. Além dos ornamentos, amarras, fitas, laços, detalhes e apliques feitos dos próprios cabelos; há interferências nas composições florais de papel laminado dourado. As iniciais, monogramas, frases e datas são escritos em cor preta ou marrom, em letras góticas que dão aspecto de póstumo em oposição às manuscritas que podemos associar ao vivo e à vida. Neste acervo, há dois retratos (fotografias) feminino e masculino emoldurados com tranças, flores, ornamentos florais e folhagens desenhados e feitos de cabelos. São salgueiros-chorões, túmulos, lápides e urnas em jardins, desenhados sobre papel vegetal ou sobre o fundo de opalina branca, ou suavemente aquarelada – o que sugere crepúsculo ou aurora na paisagem representada. As molduras pesadas são de madeira, grandes, largas, trabalhadas em detalhes e, às vezes, douradas e prateadas. Ora a atmosfera é triste, fúnebre, apesar dos cuidadosos e graciosos desenhos; ora sugere celebração através dos ricos arranjos e buquês de flores. O conjunto de quadros é cerimonioso, nos sensibilizam pela reverência e técnica elaborada no expressar emoções. Imediatamente penso no *status* econômico de

quem pôde pagar e encomendar a homenagem para alguém querido. Penso no espaço doméstico, no cômodo em que tais peças poderiam estar e marcar presença de antepassados, ou uma forma de perpetuar laços, tradição e linhagem. Penso na relação entre os materiais, a pessoa homenageada e as emoções. Penso nos valores, representações, gosto e padrões daquela época. Estas questões e o interesse de conhecer a construção das composições me levaram a buscar exemplos e modelos expressos, por desenhos e gravuras (Imagem 3), em manuais de trabalhos com cabelos e mostruários de artesãos.

Os mementos e quadros com cabelos ocuparam espaço em um lar vitoriano, construído como refúgio familiar, associado ao espaço de intimidade, às virtudes morais, emoções honestas, sinceridade e bem estar. Lar que deveria ser confortável, sereno, alegre, puro, aconchegante, incorrupto e distinto do lugar de trabalho. Sua organização deveria ser preocupação feminina, que buscava organizá-lo dentro dos padrões de bom gosto e elegância em voga, e que seria a expressão de sua personalidade, sensibilidade, habilidades e valores. Representaria e distinguiria a família.

E mais uma vez, os objetos, como ricos documentos históricos, me convidam a conhecer, pensar e analisar uma dinâmica social. Em um lar da “boa sociedade”, nas grandes cidades brasileiras, tais como Rio de Janeiro e Salvador, na segunda metade do século XIX, onde valores, moral e representações da sociedade vitoriana chegaram, que papéis os mementos e quadros de cabelos desempenharam? Em que lugares e para que olhar – do outro ou restrito à família – foram expostos? Atendiam a ritos de vida e/ou de morte? Foram peças de recordação e reverência aos entes queridos? Julgo, com entusiasmo, que estes objetos poderão nos fornecer informações sobre a sociedade que os elaborou, produziu e consumiu, bem como os significados atribuídos para que estes fossem reconhecidos, desejados, adotados e reproduzidos pelo grupo.

No ensaio “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”, Igor Kopytoff nos convida a pensar as dinâmicas de construção de significados e valores de uma sociedade a partir da circulação, deslocamentos e trajetórias dos objetos. Conhecer as etapas de vida de um objeto, os espaços por ele ocupados e os mecanismos que gerenciam estes movimentos revelam a estrutura da sociedade.

Segundo o autor, “examinar as biografias das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas” (KOPYTOFF, 2008, p. 93), o que nos direciona a pensar detalhes de julgamentos em que podemos considerar a definição e a re-definição da identidade social de um objeto. E, ainda neste texto, Kopytoff conduz rica reflexão sobre a mercadoria como algo que, em uma transação mercantil, tem valor de uso e o valor de contrapartida, mas assinala que há coisas que têm valor singular, que resistem à mercantilização, quando asseguradas pela cultura como sagradas. Por esta perspectiva, me parece interessante traçar a biografia dos objetos feitos de cabelos, para pensar as suas origens e os seus papéis na sociedade vitoriana inglesa, e o seu deslocamento para a sociedade oitocentista brasileira, considerando o *status* de objeto sagrado, de moda, de afeto e saudade e, posteriormente, o de repulsa.

Considerações provisórias

Cabelos que protegem, cabelos que emolduram um rosto, que lhe imprimem personalidade, cabelos que caracterizam um indivíduo, que o enfeitam e diferenciam; cabelos que sinalizam a que sociedade, momento histórico o sujeito ou grupo pertencem. As mudanças em sua forma, cor e textura constroem discursos e narrativas de um personagem – a percepção de si, do outro e do entorno.

Os cabelos como representação do imaginário, gosto, construção de imagem e aparência, papéis sociais, aceitação ou rejeição de valores e códigos de conduta em vigor na sociedade, suas variações e transformações.

Cabelos como personagem em mitos, lendas, contos, textos sagrados e profanos, pinturas, material na confecção de objetos que, nos dicionários de símbolos, são descritos como formas de representação que têm sentido de fertilidade, da força vital e da alegria de viver, ligada à vontade de triunfo, que correspondem ao elemento fogo e simbolizam o princípio da força primitiva.

Os cabelos como relíquia. Não mais como relíquia de homens santos, divinos, mas como a relíquia de uma pessoa muito querida, que se torna imortal. Um regalo valioso que rememora e perpetua lembranças e aquieta as saudades.

Macios ao afago, sedosos e sensuais ao olhar, exalam o perfume daquele(a) que se quer trazer junto de si. Em *joias de afeto*, relicários, brincos, broches, colares, pendentes e pulseiras, à vista de todos ou mantidos em espaços secretos, próximos ao corpo, representam a experiência da afetividade. Ou em mementos e quadros, atuam como apaziguadores da aflição, do desejo, das distâncias, da ausência e da perda.

Cabelos – duráveis, maleáveis, impermeáveis, que proporcionam o bom acabamento e matizes que personificam o objeto. Fios lisos e grossos tramados em cordas resistentes, firmes, robustas e sempre novas, o viço é de uma corda nova. As tramas são fechadas ou abertas, em fitas chatas, em formas compactas ou ocas, mas estruturas tão leves, suaves e delicadas. Cordas que laçam, amarram, sustentam, unem, ajustam, organizam; as que formam nós; as que salvam; as que dão segurança e proteção; as que perpetuam relações, promessas, afinidades, recordações e saudades. São a parte do corpo que não se deteriora, não perde a cor, conserva a textura, na morte, tal qual em vida, transformados em composições artísticas: paisagens, retratos, coroas e arranjos de flores que eternizam os laços de afeto.

125

Adornos pessoais, mementos e quadros confeccionados com cabelos – espaços de expressão das juras e promessas, homenagem afetuosa, exaltação calorosa e, ao mesmo tempo, contida das emoções. O espaço que relaciona o que está visível e o invisível para a maioria dos olhares. No período vitoriano, os firmes laços familiares são valorizados como estruturas fundamentais na organização social, são cercados de hábitos e objetos que representam estas relações. As tramas e trançados que firmam os laços de afetividade, cumplicidade, lealdade, fidelidade e promessa de eterna felicidade e amor. São peças únicas, pois mesmo que partes sejam produzidas pelos processos de seriação, os cabelos as tornam ímpares. O trabalho de tramar e trançar é artesanal.

Por mais de 50 anos, os objetos confeccionados com cabelos estiveram em voga. Por esta longa trajetória, enquanto peças de moda, o material foi um diferencial na elaboração de mercadorias, atribuiu ao seu usuário distinção, afirmou sua identidade e o bom gosto. Ao final do período vitoriano, de desejadas passaram

a provocar nojo, a ser vinculadas ao mau gosto, não mais simbolizaram o amor fiel, romântico, quicá eterno... Objetos, quando não desmanchados, foram esquecidos em fundos de armários por gerações que não mais os compreendem ou valorizam, não significam mais vida, estão fora de moda, são inconvenientes, não têm sentido. Deslocados para os museus têm novo *status*, não são mais peças de prestígio ou afeto, são objetos que estranhamos, chamamos de curiosos. São documentos do passado que podem, no presente, nos encantar e fazer pensar o momento em que circularam e mediaram relações.

A presente comunicação é um primeiro momento de voltar às *joias de afeto*, pensar e levantar as questões sobre os mementos e quadros de cabelos. Iniciamos um estudo e reflexão histórica sobre os objetos feitos de cabelos e a produção de significados e sentidos, usos, variações de valores, formas de inserção social e a biografia cultural dos objetos de afeto, objetivando conhecer as dinâmicas e os valores vitorianos, então predominantes, e como esta moral, suas representações e práticas foram apropriadas pela “boa sociedade” brasileira na segunda metade do século XIX.

126

Estas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume da mulher sublime que passou na minha vida como sonho fugace. Creio que não o consegui; por isso, fecho aqui alguns fios da trança de cabelos, que cortei no momento de dizer o último adeus à sua imagem querida. Há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluido misterioso, que se comunica com o nosso espírito. A senhora há de amar Lúcia, tenho certeza; talvez, pois, aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da caricatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir. (ALENCAR, 2005, p. 141)

Referências

- ALENCAR, J. M. de. *A viuvinha*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2001.
- ALENCAR, J. M. de. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ASSIS, M. *Iaiá Garcia*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 34.
- BATTISTINI, M. *Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum / Getty Publications, 2005.
- BIBLIOTECA Pública de Nova York. Exemplos de litogravuras do Album de Dessins en Cheveux. Repertoire de P. Florentin, Artiste-Brevete, Professeur de Dessins en Cheveux. Paris: [s.n.] 187-. Disponível em: <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>>. Acesso em: 29 ago. 2011.
- BIERDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 78-79.
- CAMPBELL, M. *The Art of Hair Work*. Hair braiding and jewelry of sentiment. California: Lacis Publications, 2005.
- CHATAIGNIER, G. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006, p. 143.
- CIRLOT, J.- E. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- D'ALMEIDA, D. J. M; LACERDA, A. C. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Para uso dos portugueses e brasileiros. Lisboa: editado por Francisco Arthur da Silva, 1859. (Biblioteca Nacional; Ref. 01/99-44 V.1-2; R469.3 L131; parte 1 e 2)
- DEL PRIORE, M. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FLOWER, M. Cameron Coss. *Victorian Jewellery*. Nova York: Dover, 2002.
- FORTY, A. *Objeto de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 131-245.
- FREYRE, G. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

- GAY, P. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: guerras do prazer*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- GAY, P. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média 1815-1914*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GERE, C.; RUDOE, J. *Jewellery in the Age of Queen Victoria. A mirror to the world*. Londres: British Museum Press, 2010.
- GONÇALVES, J. R. S. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios.*, Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU 2007 p. 13-42. (Coleção Museu, Memória e Cidadania)
- IMPELLUSO, L. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum; Getty Publications, 2004.
- KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 89-121.
- JORNAL DAS SENHORAS. Ano I, n. 27, 10.jul. 1854.
- LAEMMERT, E. *Almanak*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1850; 1852; 1853; 1855; 1856; 1858; 1859; 1861 a 1865.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 106.
- LUTHI, A. L. *A short history of hair*. Londres: Jewellery Studies, 2011.
- LUTHI, A. L. *Locks of Love*. Home & Antiques. Londres: BBC Magazines, issue 82, novembro, 1999, p. 130-131.
- LUTHI, A. L. *Sentimental Jewellery: Antique jewels of love and sorrow*. Buckinghamshire: Shire, 2001.
- MAY, T. *The victorian undertaker*. Buckinghamshire: Shire Publications, 2003.

- MOUTINHO, S. R. O.; PRADO, R. B. B do; LONDRES, Ruth R. O. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. 2. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- MULLER, H. *Jet Jewellery and Ornaments*. Buckinghamshire: Shire, 2003.
- NEEDELL, J. D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OLIVEIRA, O. C. dos S. Ourivesaria brasileira. In: ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 9., Rio de Janeiro, 1948. *Anais...* Rio de Janeiro, 1948. p. 22-30.
- PATERSON, M. *Life in Victorian Britain*. A Social History of Queen Victoria's Reign. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 2008.
- PHILLIPS, C. *Jewels and jewellery*. Londres: Victoria & Albert Publications, 2000.
- PHILLIPS, C. *Jewels from antiquity to the present*. Londres: Thames & Hudson, 2006, p. 148-151.
- RAINHO, M. do C. T. *Representações da Roupas e da Moda no Rio de Janeiro do Século XIX*. 1992. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 1992.
- REIS, J. J. *A morte e uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1991, p. 114-135.
- REIS, J. J. O cotidiano da morte no Brasil Oitocentista. In: ALENCASTRO, L. F. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 95-141. (v.2).
- ROQUETTE, J. I. Apresentação In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *Código do Bom-Tom, ou, regras da civilidade e de bem viver no século XIX* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTOS, I. A. dos. *Jóias de afeto: um catálogo de referências*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS / PPGHC, 2009.
- SCHUMANN, W. *Gemas do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1990, p. 218.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, G. M. e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TOUSSAINT-SAMSON, A. *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003.



IMAGEM I

Fonte: Acervo do Instituto Feminino da Bahia fotos produzidas pelo autor.



IMAGEM 2 – Quadros do Instituto Feminino da Bahia

Fonte: Acervo do Instituto Feminino da Bahia fotos produzidas pelo autor. Da esquerda para direita: ref. 5681-IX-27; ref. 5667-IX-13; ref. 5675-IX-21.

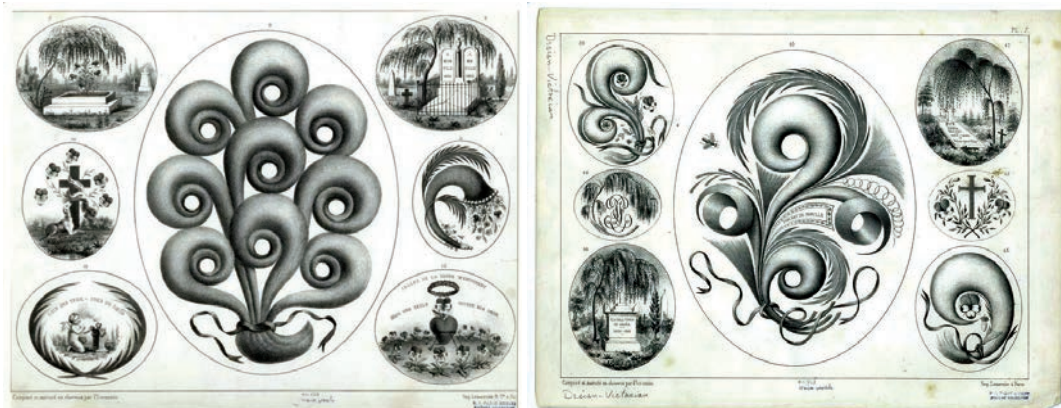


IMAGEM 3 – Exemplos de litogravuras do Album de dessins en cheveux (Paris: [s.n.] 187-), por Florentin, P. Disponíveis na Biblioteca Pública Digital de Nova York

Fonte: <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

Joalheria escrava

design de resistência - impermeabilidades¹

Ana Beatriz Simon Factum

Design de resistência: construindo um conceito

O conceito design de resistência foi construído com o objetivo de atender às características do objeto de estudo, a joalheria escrava baiana. Que é, também, a objetificação de uma das várias formas de resistência escrava, pois as joias 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)²

Tanto joias quanto vestimentas são sinais exteriores da posição social dos indivíduos nos séculos XVIII e XIX, e hoje igualmente. São elementos simbólicos

135

1 Este texto é uma versão adaptada e revisada do Capítulo IV da Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de doutor em Design e Arquitetura, intitulada “Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro”.

2 Reis em seu texto está se referindo aos malês (Salvador/BA, século XIX). Onde se lê “essas mulheres”, leia-se: os malês, no texto de João Reis.

importantes que evidenciam as diferenças existentes entre os grupos sociais, tornando visível a hierarquia social. (BITTENCOURT, 2005, p. 25) As joias 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 joias 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, 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:

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.

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 (2003, p. 28-29) 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 joias 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, uma mulher negra deste século (1994 pud 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 joias 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, 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 ideias.

Na sua versão neoclássica, os medalhões foram usados como veículo de propaganda com inúmeras finalidades de causas. Como exemplo, tem-se o medalhão escravo,³ 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 joia representando o pensamento hegemônico, como é o esperado. (GUYATT, 2000, p. 99) A frase do medalhão: “Eu não sou um homem e um irmão?”.

Medalhões e medalhas, tal como na Inglaterra, foram muito cultivados na França, no período de Napoleão Bonaparte, restabelecendo 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 medalhas⁴ para comemorar os principais acontecimentos da era de Napoleão”. (SCHWARCZ, 2008, p. 106)

Em contrapartida, este tipo de joia também foi utilizado como manifestação de posicionamento de resistência ao sistema de poder estabelecido, em um maravilhoso

3 A imagem deste medalhão está disponível em: <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/print?OBJ9926>. Acesso em 21 de agosto de 2004. 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).

4 Medalhas com o retrato de Napoleão Bonaparte podem ser vistas em: <http://blackwatch.napoleonicmedals.org/Empire/Empire-index%20page.htm>. Acesso em: 10 jun. 2000.

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.

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 Imagem 15 presente no Caderno de Imagens, localizado ao fim deste capítulo, há uma tentativa de concepção do medalhão com o retrato de Jean-Jacques Dessalines.

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

139

5 A imagem do retrato de Jean Jacques Dessalines está disponível em: <http://www.webster.edu/~corbette/haiti/leaders/dessalines.htm>. Acesso em: 10 jun. 2009.

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 que 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. (SANTOS, 2003, p. 31)

140

Ao longo deste texto se verá em inúmeras situações como a joia escrava se expressa enquanto design de resistência.

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 da 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 joias, 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)

141

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, grifos do autor) na sua resenha sobre o livro do cientista político afroamericano Hanchar,

O termo “raça” refere-se, neste livro, ao uso de diferenças fenotípicas 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 fenotípicas, mas também de status, de classe, de diferenças, em suma, políticas. De modo que podemos dizer que relações de raça são relações de poder.

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 joias 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)

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 aqui tratado. 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 joias, 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.

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, se estabelece 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. 132-133, grifos do autor) 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.

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, no Brasil) identifica-se, ainda, uma situação de transição entre o poder soberano⁶ 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:

O século XIX é cheio de diferentes nuances sociais, e se caracteriza pela preservação da mentalidade patriarcal que, paradoxalmente,

6 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”.

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 joias, 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 trajés 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.

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, 1997, p. 146)

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 joias usadas pelas mulheres escravizadas baianas revelam?

Entre as mulheres negras: as relações intra-gênero, intra-raça e as joias

Não existe objeto sem usuário, portanto, é fundamental a investigação sobre as mulheres utentes das supracitadas joias, 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, grifo nosso),

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.

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.

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 sudanesa⁷:

7 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

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

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. (ZORZETTO, 2007, p. 38)

147

E mais, pelo menos em termos biológicos e no caso brasileiro, não faz o menor sentido 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 (2007, 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,

longo da extensão sul da Linha do Equador, e a região oeste africana ou “sudanese”, 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 jun. 2009).

determinada por apenas 6 dos quase 30 mil genes humanos, não permite saber quem foram os ancestrais de uma pessoa,

No fim, em Caderno de Imagens, há mapas (Imagem 2) que apresentam a atual divisão territorial do continente africano, a distribuição espacial dos povos de línguas banto e ioruba 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), que analisa as ilustrações elaboradas por Carlos Julião ao final do século XVIII⁸ e as gravuras elaboradas por Johann Moritz Rugendas na segunda década do século XIX⁹, disponíveis na Imagem 3, 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. (LARA 2000, grifos do autor)

Debret (apud VERGER, 1992, p. 103-104, grifos do autor) 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

-
- 8 Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Uzoz 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, seis referem-se a ocasiões festivas, quatro 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>>. Acesso em: 15 fev. 2008.
 - 9 As imagens aqui atribuídas a Rugendas pertencem ao conjunto de 100 litografias com base em desenhos brasileiros de Rugendas publicadas no volume *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (edição bilíngue francês-alemão, 1827/1835).

então, as negras da Bahia 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.

Com isso, se pode afirmar que as usuárias destas joias 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 lhes 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 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 coesposas; 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 joias, 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 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 urbanos¹⁰ 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)

A historiadora Cecília Soares (2007, p. 38), em seu livro *Mulher negra na Bahia no século XIX*, identifica em uma tabela as ocupações das escravas no século XIX. Duas destas atividades possuem uma relação mais direta com as joias, 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 acertado, 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.

10 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.

Herança iorubana que assim acontece na Cidade da Bahia¹¹, apresentada por Gerlaine Martini (2007, p. 14) na sua tese de doutorado em antropologia sobre baianas do acarajé,

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 lusoafriano 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.

151

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”.

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

11 Conforme Reis (2003, p. 19), Salvador no século XIX era mais conhecida como Cidade da Bahia.

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 joias 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. (REIS, 2008, p. 111-112)

152

Um traço comum às mulheres negras livres, libertas e escravas ganhadeiras era a posse dessas joias. Elas saíam para labuta faustosamente embrincadas e os motivos para essa peculiaridade são explicados também por Reis (2008, 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, o confirmam – e método de poupança quiçá considerado mais seguro do que moeda corrente.

Reunir em joias o valor necessário para a própria alforria era, quiçá, um modelo de juntas de alforria feminino. Essas juntas certamente se inspiravam na esusa, 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 caixinha¹² 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 trabalho¹³, as juntas constituíam organizações predominantemente, quando não exclusivamente masculinas” (REIS, 2008, p. 207).

Um exemplo significativo e demonstrativo de posse de quantidades expressivas de joias por vendeiras é a história de uma preta forra de nome Delindra Maria de Pinho, que demandou judicialmente a posse de uns “corazes”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, grifos do autor), 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

-
- 12 “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.correiodabahia.com.br/2003/06/17/noticia.asp?link=notoooo77420.xml>. Acesso em: 14 jun. 2004.
- 13 “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.correiodabahia.com.br/2003/06/17/noticia.asp?link=notoooo77420.xml>. Acesso em: 14 jun. 2004.
- 14 Como se escrevia “corais”, no plural, no século XIX.

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 11/3 oitava de ouro, um sulutário (sic) com meia oitava de ouro, uma saia com 101/2 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.

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 joias 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 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 Imagem 4, há “corazes” engravados em ouro que talvez se assemelhem aos da protagonista.

Haviam 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, apenas quatro mulheres, conforme quadro de Soares (2007, p. 81) supracitado, hoje é inexistente. Esta é uma tradição portuguesa e lá está preservada como uma ocupação masculina. 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 Imagem 5, a retratada está vestida à moda das senhoras brancas e livra-se de quase tudo que faça referência à 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 Bittencourt (2005, p. 9, grifo da autora), cujo foco da investigação é esse retrato da Imagem 5. É a autora que descreve a obra,

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.

Até mesmo a Igreja Católica era complacente com o uso das contas, como está colocado nos dizeres de padre António Vieira, século XVII, citado por Marco Aurélio Luz (2003, p. 346-347) quando relata sobre as irmandades negras aqui no Brasil e diz que António Vieira foi um dos incentivadores da aproximação dos negros com a Igreja, autorizando-os a usarem colares de contas em homenagem ao rosário,

Assim quer que tragais 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.

156

Na Imagem 6, há uma mulher negra do século XIX usando o colar de contas de ouro, além de outros, também se encontra este mesmo colar sendo usado por duas importantes representantes de candomblés já no século XX, Mãe Menininha do Gantuá¹⁵ e a Iyakekere Luzia da Casa Branca¹⁶, ambas usam versões em prata do mesmo colar indicados na figura.

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

15 A imagem de Mãe Menininha do Gantuá está disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/livro-traz-seleta-com-170-pecas-do-memorial-mae-menininha/>. Acesso em: 2 fev. 2015.

16 A imagem de Luzia, Iyakekere da Casa Branca, pode ser vista no livro *Círculo de Contas* (GODOY, 2006, p. 64).

“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). Das quatro Marias pesquisadas por Mott, selecionou-se apenas uma, aquela que galgou elevação na pirâmide social através da mineração, acumulando ouro, muito ouro em joias, como se confirma no relato do referido antropólogo e professor (MOTT, 1998, p. 121, grifos do autor):

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 obeato monarca Reinante D. João V, que encomendara 700 mil missas!

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 se autopreservar em todos os sentidos, que se tem como acessório as joias de crioulas baianas. O assunto vestimenta foi analisado em várias perspectivas, mas ainda não se apontou que entre as mulheres negras (intragênero e intrarraça) existiam diferenças no traje. As que se vestiam de maneira suntuosa, como descreve Luís Vilhena e Nina Rodrigues,

[...] mulatas e pretas vestidas com ricas saias de cetim branco, becas de lemiste finíssimo, e camisas de cambraia, ou cassa, bordados de forma tal, que vale o lavor, 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 bentinhos que sem hipérbole, basta para comprar dois ou três negras ou mulatas [...] (VILHENA, 1969, p. 54-55)

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, 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)

Aquelas que trabalhavam na lavoura e habitavam a senzala não possuíam vestes tão ricas quanto as outras que tinham a função de mucamas e habitavam a casa grande ou eram libertas, demonstrando como os artefatos são materializações de posições sociais. Basta observar como Nina Rodrigues (apud CARNEIRO, 2005, 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.

159

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 diferenças em suas vestimentas, principalmente na ausência das joias escravas e na qualidade inferior dos materiais com que eram confeccionados os trajés.

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 trajes 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; BARROS, 2005), “em políticas culturalistas, práticas culturais operam como um fim em si mesmo, símbolos e artefatos afro-brasileiros e afro-diaspóricos tornam-se reificados (são tornadas 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, no culto religioso do candomblé, nas festas típicas baianas como a Lavagem do Bonfim e também na Irmandade da Boa Morte, que será pormenorizada mais adiante.

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 esta ligada á 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; BARROS, apud MARTINI, 2007, grifo do autor)¹⁷

O aspecto religioso em relação à condição das mulheres negras na escravidão e até mesmo no 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 o 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 taticamente sua inclusão, passando a adotar o comportamento do dominador,

161

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

17 Texto disponível em um dos painéis da Exposição Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça – Museu Temporal – Salvador/BA. Período: novembro de 2005 a agosto de 2006.

os quilombolas os possuíam, cerca de 78% dos libertos da Bahia possuíam escravos. (ALVES, 2005)

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, 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 laciais 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,

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. Construía 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; SILVA, 1989, p. 47)

163

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

pro 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)

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 a manutenção da sua altivez, como fizeram Florinda Anna do Nascimento (Imagem 7) e Mãe Senhora,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 se inserir 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. 22-23),

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,

18 Esta imagem que retrata a altivez de Mãe Senhora, da autoria de Pierre Verger, é muito popular na internet e pode ser vista facilmente em: <https://www.google.ca/search?q=m%C3%A3e+senhora+pierre+verger&rlz=1C1SKPL_enBR45oBR451&espv=2&biw=1024&bih=451&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=9Z7SVMCxlL61sQSs8YCIBA&ved=0CBsQsAQ>. Acesso em: 2 fev. 2015.

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.

As antropólogas Cecília Sardenberg e Zelinda Barros (2005) 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.

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) As mulheres participavam da rede de solidariedade estabelecida nessas instituições doando suas joias para caixas de alforrias (fundos comuns para a libertação de escravos). Esta é uma das principais razões de se classificar estas joias 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/BA) preservam até hoje o uso das jóias, mesmo que a maioria delas sejam réplicas em metal 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. 131-132) em referência à 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.

Outro exemplo de resistência das mulheres via ornamento de corpo são as penças de balangandãs (Imagem 8). 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. 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)

O uso de uma joia 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 pencas de balangandãs, Simone Silva (2005, p. 77), que explica os usos religiosos da sonoridade,

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, ‘nstrumento idiófono formado por uma, duas ou três campânulas’ (LODY, 2003, p. 6, grifos do autor) funciona como meio evocatório das entidades de outros planos.

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, 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...

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)

Considerações finais

Constata-se algo inquestionável em relação ao que foi apresentado sobre as joias escravas e aquelas que as usavam: 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 estratégias, ou melhor, táticas de sobrevivência nas

fímbrias da sociedade colonial. Se para os senhores e senhoras brancos as joias eram acúmulo de riqueza material, para as mulheres negras eram uma arma de inserção social, de resgate da autoestima, de solidariedade humana.

Referências

ALVES, F. de B. 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 jun. 2009.

BITENCOURT, A. R. de G. 1843-1930. *Longos serões do campo*. Organização e notas Maria Clara Mariani Bittencourt. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. (v. 2).

BITTENCOURT, R. *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, 2005.

CARNEIRO, E. *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.

CORRÊA, A. de M. 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, n. 1 – Dossiê Identidades Religiosas e História, maio 2008.

DIAS, M. O. L. da S. Nas fímbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e de ganho. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 15, número especial, p. 167-180, 1985.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FURTADO, J. F. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FURTADO, J. F. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUYATT, M. The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-century Desig. *Journal of Design History*, London: Oxford University Press, v. 13, n. 2, 2000.

JOAQUIM, M. S. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

LARA, S. H. Mulheres Escravas, Identidades Africanas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL: O DESAFIO DA DIFERENÇA – ARTICULANDO GÊNERO, RAÇA E CLASSE, 1., 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3_lista.html>. Acesso em: 20 mar. 2007.

LOPES, N. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

170 MARTINI, G. T. *Baianas do acarajé: a uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira*. 2007. 291 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MENESES, U. T. B. de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, n. 21, p. 89-103, 1998. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2005.

MOREL, M. O Haiti não foi aqui. *Nossa História*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ano I, n. 11, set. 2004.

NASCIMENTO, E. L. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.

NISHIDA, M. As Alforrias e o Papel da Etnia na Escravidão Urbana: Salvador, Brasil, 1808-1888. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v3, n2, mai-ago, 1993.

- OLIVA, M. de. Tentativa de Classificação dos Balangandans. In: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, Rio de Janeiro, 1941. *Anais...* Rio de Janeiro, 1941. (v. II).
- PAIVA, E. F. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.
- PINHO, O. de A. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadernos Pagu*, n. 23, jul/dez. 2004.
- QUINTÃO, A. A. *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 jul. 2006.
- REIS, J. J. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- REIS, J. J. “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.
- REIS, J. J. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- REIS, J. J.; SILVA, E. *Negociação e Conflito: A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANCHES, N. P. L. Fora do tom, fora da ordem: vadios, mulheres e escravos no império do Brasil. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 1, jan./jul. 2007.
- SANT’ANNA, M. R. *Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo*. Barueri: Estação das Letras, 2007.
- SANTOS, I. A. Adornos pessoais: uma reflexão sobre as representações das relações sociais e o processo de design. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6., 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FAAP, 2004.

SANTOS, J. T. dos. “Incorrigíveis, afeminados, desenfreitados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, n. 2. v. 40, 1997.

SANTOS, M. C. L. dos. *Cidades de Plástico e Papelão: O Habitat Informal dos Moradores de Rua em São Paulo, Los Angeles e Tóquio*. 2003. Tese (Doutorado Livre-Docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2003.

SARDENBERG, C.; BARROS, Z. *A Mulher Negra na Bahia – Imagens de Gênero e Raça*. Exposição de fotografias de mulheres negras – Museu Tempostal – Salvador/Bahia. nov. 2005 a ago. 2006.

SILVA, M. H. Delindra Maria de Pinho: uma preta forra de honra no Recife na primeira metade do século XIX. *Revista Afro-Asia*, v. 32, 2005.

SILVA, S. T. V. da. *Referencialidade e representação: um resgatado modo de construção de sentido nas penças de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. 2005. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Salvador, 2005.

SIQUEIRA, M. de L. Gênero e Racismo. In: SEMINÁRIO “RACISMO, XENOFOBIA E INTOLERÂNCIA”, 2000, Salvador. *Anais...* 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+eracismo&cd=2&hl=ptBR&ct=clnk>. Acesso em: 10 jun. 2009.

SCHWARCZ, L. M. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOARES, C. E. L. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1994.

SOARES, C. C. M. *Mulher Negra na Bahia no Século XIX*. Salvador: EDUNEB, 2007.

TORRÃO FILHO, A. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos Pagu*, n. 24, jan./jun. 2005.

VERGER, P. F. *Artigos*. São Paulo: Corrupio, 1992.

VILHENA, L. dos S. *A Bahia no Século XVIII*. Salvador: Itapuã, 1969. (3 v.).

ZORZETTO, R. A África nos genes do povo brasileiro: Análise de DNA revela regiões que mais alimentaram o tráfico de escravos para o país. *Pesquisa FAPESP*, n. 134, p. 37-43, abr. 2007. Disponível em: <<http://paterlex.com.br/Jornais-revistas/2007/FAPESP.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2009.



IMAGEM 1 – Concepção do medalhão a partir do retrato de Jean-Jacques Dessalines

Fonte: Imagem original disponível em: <http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/leaders/dessalines.htm>.

Acesso em: 10/06/2009.

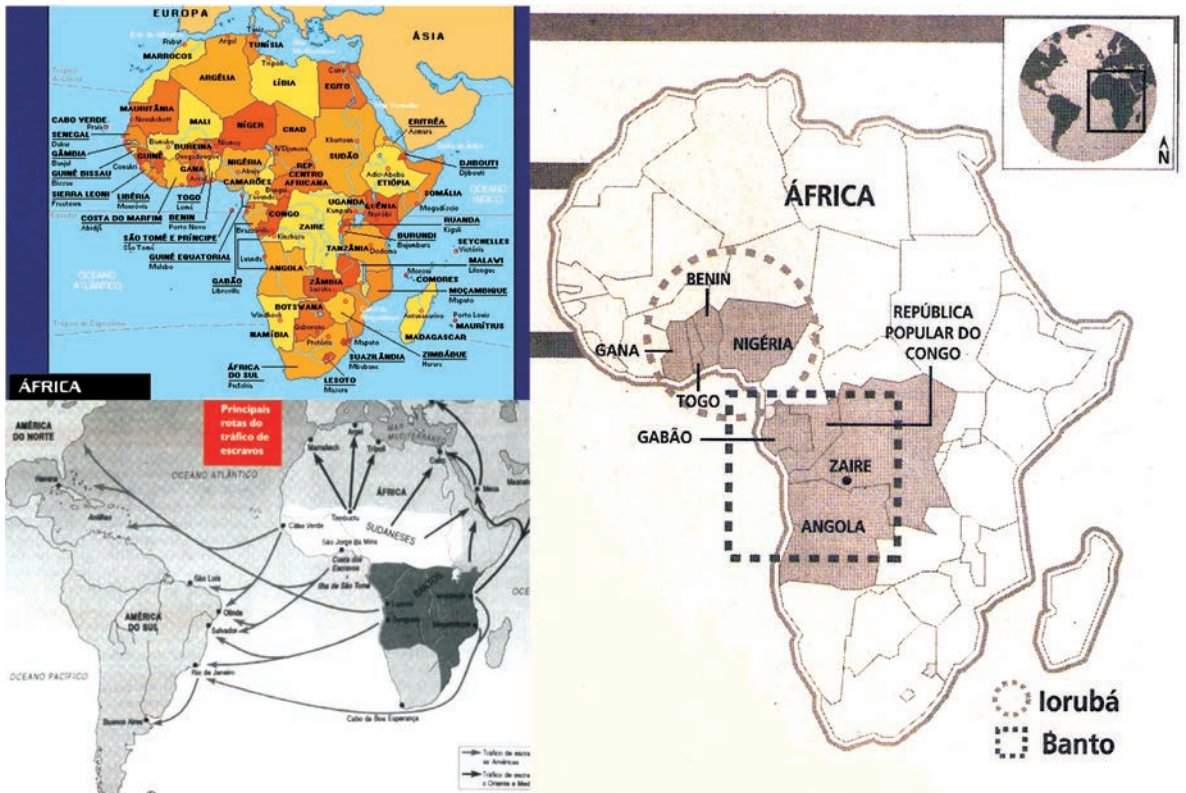


IMAGEM 2 – Mapas com várias informações sobre a África e o tráfico de escravos

Fonte: Mapa superior esquerdo - Imagem disponível em: <http://www.webbusca.com.br/atlas/afrika/>. Acesso em: 10/06/2009. Mapa inferior esquerdo - Escravos. Imagem disponível em: <http://navionegreiro.arteblog.com.br/image/I195855879.jpg/>. Acesso em: 10/06/2009. Lado direito - Mapa de localização na África dos falantes banto e iorubá. Imagem digitalizada do Jornal A Tarde. Salvador: 18/09/2005.



IMAGEM 3 – Mulheres negras em aquarelas de Carlos Julião e gravuras de Rugendas

Fonte: Imagens capturadas do artigo *Mulheres escravas, identidades africanas*. (LARA, 2000)
Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt3-006.html>. Acesso em: 10/06/2009.



IMAGEM 4 – Corais engrazados em ouro formando colar – século XIX

Fonte: Júlio Acevedo (2005). Foto da peça do acervo de joias escravas do Museu Carlos Costa Pinto.



IMAGEM 5 – Baiana. Autor desconhecido – século XIX

Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Reprodução: Hélio Nobre.



02 Colar de contas em ouro

IMAGEM 6 – Mulher negra e seus colares de contas

Fonte: Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia.



IMAGEM 7 – Florinda Anna do Nascimento

Fonte: Acervo da Fundação Instituto Feminino da Bahia.



IMAGEM 8 – Penca de balangandãs

Fonte: Júlio Acevedo (2005). Foto da peça do acervo de joias escravas do Museu Carlos Costa Pinto.

Sobre os Autores

Ana Beatriz Simon Factum

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1983, especialista em Conteúdos e Métodos de Ensino pela Universidade Federal da Paraíba, em 1987, em Desenho Urbano pela UFBA, em 1992, e em Computação Gráfica pela Universidade Salvador, em 1999. Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo – área de concentração: Design e Arquitetura, com a tese “Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de joias brasileiro” (2009) e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É professora do curso de Design da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), desde 1986, e do Programa de Pós-Graduação (mestrado e doutorado) em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFBA (2010). É líder do grupo de pesquisa Design, Arte e Tecnologia, pela UNEB e pesquisadora nos seguintes grupos de pesquisa: Design, Sustentabilidade e Responsabilidade Social (UFBA) e Estudos Interdisciplinares em Desenho (UEFS).

183

Flávio Cardoso dos Santos Júnior

Graduado em Educação Física, especialista em História da Cultura Afro-brasileira e mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, onde dissertou acerca dos desenhos emergentes nas danças de Iemanjá. Além disso, é suboficial da Marinha do Brasil e professor pesquisador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo:

Memória, Imagem e Imaginário da Universidade Estadual de Feira de Santana. Tem como foco de estudo o corpo e suas manifestações dentro da Cultura, principalmente nas festas populares da cidade de Salvador/BA. Sua produção bibliográfica passeia pelas festas de Santa Bárbara, Conceição da Praia, Lavagem do Bonfim e o Carnaval soteropolitano, inclusive alguns desses estudos foram apresentados em Portugal e na África.

Gisela Friaça de Souza Pereira

Especialista em Moda pela Universidade Veiga de Almeida/RJ; bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Gama Filho/RJ; bacharela em Design de Moda pela Universidade Estácio de Sá/RJ. Ingressou na área de Moda ao vencer um concurso do Instituto Giacomo Leopardi cuja premiação foi um curso da língua italiana em Marchi, na Itália, quando passou a ter contato direto com a área de design. Com 15 anos de experiência na área de Moda, participou de bancas de Projeto Final na Faculdade de Indumentária na Escola de Belas Artes/RJ, onde lecionou Corte e Montagem. Atualmente, é professora de Modelagem bidimensional, tridimensional, Modelagem e Design no computador, Desenho técnico e Laboratório Têxtil na Universidade Veiga de Almeida/RJ e professora colaboradora da Pontifícia Universidade Católica/RJ.

184

Gláucia Maria Costa Trinção

Graduada em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1984. É mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFBA), desde 1999. Doutora em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), em 2008, no Rio Grande do Sul. Atualmente é professora titular de Desenho na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), onde também ministra aulas na Pós-Graduação *Lato Sensu* (Especialização em Desenho Registro e Memória Visual) e *Stricto Sensu* (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade). Lidera o grupo de

pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho, vinculado ao CNPq e coordena o Programa de Pesquisa Integrada: Estudos Interdisciplinares em Desenho, vinculado à UEFS.

Helena Gabrielle Souza Ribeiro

Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade - UEFS. Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Redação, Interatividade e Estudos sobre Moda.

Irina Aragão

Doutora e mestre em História Comparada, pelo Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); graduada em História, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (UFRJ); e Desenho Industrial pela Escola de Belas Artes (UFRJ); com curso de extensão em Ourivesaria na Escola Superior Artístico-Industrial de Moscou/Rússia. Desde 1999 está envolvida com o meio acadêmico. É professora do Departamento de Artes e Design, da PUC-Rio. Tem interesse na reflexão e pesquisa sobre o objeto como mediador das relações sociais, sua temporalidade e os vários significados e usos.

185

Jailson César Borges dos Santos


Mestre em Desenho e Cultura pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); especialista em Metodologia do Desenho (UEFS); bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); licenciado em Desenho e Plástica (UFBA); professor do Departamento de Geometrias das Representações da Faculdade de Arquitetura (UFBA); pesquisador nas áreas de Desenho, Artes Visuais e Moda.

Luís Vitor Castro Júnior

Professor titular do Departamento de Saúde na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), leciona no curso de licenciatura em Educação Física as disciplinas Estudos das Manifestações Culturais e Metodologia do Ensino da Capoeira. Professor dos mestrados História e Desenho, Cultura e Interatividade na UEFS. Mestre em Artes pela Universidade Du Chicotimmidu Québec, doutor em História pela Pontificia Universidade Católica/SP. Atualmente, é coordenador do Grupo de Estudos, Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário (UEFS), pesquisador da rede CEDES, bolsista CAPES e Pós-doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor do livro *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*.

Ruth Verónica Martínez Loera

Estudió la licenciatura (1988-1993) y la maestría (1999-2001) en Diseño Gráfico, en la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Posteriormente, cursó el Doctorado en Estudios Científico Sociales (2007-2011) en el Instituto de Estudios Superiores de Occidente. En el año 2013 se integró a la Facultad del Hábitat como Profesor de Tiempo Completo, donde está integrando el Cuerpo Académico Ciencias del Diseño. La experiencia docente la comenzó en el año 1999 y ha trabajado en cinco universidades locales impartiendo las materias de semiótica, tipografía, metodología y taller de diseño, por mencionar algunas. Como parte de su experiencia profesional se encuentra la colaboración con la Misión San Francisco Xavier en Bachajón, Chiapas, en el proyecto de “Lengua y Cultura Tseltal” donde se han elaborado varios proyectos de diseño editorial con la intención de conservar la lengua y las tradiciones de la comunidad indígena a través de imágenes que han servido como base para ilustrar libros litúrgicos.

 *Este Livro* foi publicado no formato 190 x 230 mm
miolo impresso na EDUFBA
impressão de capa e o acabamento na Cian Gráfica
tiragem de 500 exemplares
Miolo em papel Alta Alvura 75 g/m²
capa em papel Cartão Supremo 300 g/m²
tipografia composta de Stone Serif, Neutra Text e Augusta Schnurkl.



A Coleção Desenho, Cultura e Interatividade apresenta-se em três volumes contendo conjunto de artigos individuais, fruto da elaboração de professores/pesquisadores, e abordam conteúdos interdisciplinares e variados sobre temas interdisciplinares tais como: ensino, pesquisa, cultura, moda e visualidades, envolvendo a prática e/ou o saber em desenho, entendido enquanto arte, técnica ou ciência. A Coleção seduz o leitor e o conduz a novas e variadas visões, conceitos e concepções sobre o desenho.



ISBN 978-85-232-1371-8



9 788523 213718