



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

**DENDÊ EM MANCHAS: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS
APLICADAS AO DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL**

Salvador
2023

PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

**DENDÊ EM MANCHAS: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS
APLICADAS AO DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum.

Salvador
2023

P843 Portela, Pablo Luís dos Santos.

Dendê em Manchas: experimentações artísticas aplicadas ao design de superfície têxtil. / Pablo Luís dos Santos Portela. - - Salvador, 2023.
255 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2023.

Design têxtil. 2. Dendê. 3. Experimentações artísticas. 4. Inovação.
I. Factum, Ana Beatriz Simon. II. Universidade Federal Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.05

PABLO LUÍS DOS SANTOS PORTELA

DENDÊ EM MANCHAS: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS APLICADAS AO DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL

Tese apresentada como exigência para obtenção do
grau de Doutor em Artes Visuais, Escola de Belas
Artes da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 3 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Beatriz Simon Factum
Universidade Federal da Bahia - UFBA (Orientadora)
Universidade Estadual da Bahia – UNEB

Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba
Universidade Federal da Bahia - UFBA (Examinador)

Profa. Dra. Marizilda dos Santos Menezes
Universidade Estadual Paulista - UNESP (Examinadora)

Prof. Dr. Edson Dias Ferreira
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS (Examinador)

Prof. Dra. Renata Pitombo Cidreira
Universidade Federal da Bahia - UFBA (Examinadora)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

*Aos ancestrais negros africanos, brasileiros e baianos que
disseminaram as linguagens das artes visuais e do design por onde
passaram, e deixaram legados de transformação para as gerações
futuras.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela criação do Universo, da vida e do dendê.

Aos Anjos da Guarda, aos Espíritos de Luz, aos Orixás de matriz africana, sobretudo a Exu, Oxum, Iemanjá e Ogum, pelos livramentos, proteção e fé que me nutrem diariamente.

A minha orientadora Bia Simon, uma grande amiga, pela companhia, ensinamentos adquiridos, por acreditar e confiar em mim. Fizemos uma caminhada incrível! Te amo!

Aos meus pais Bárbara Portela e Luís Portela, a minha irmã Anne Portela e ao sobrinho Enrico Portela, pelo incentivo, orações, vibrações, torcida e amor constante. Amo vocês!

Ao meu companheiro e amor Carlos Pinho que acompanhou toda a trajetória desta pesquisa, e me fortaleceu em todos os momentos. Te amo, bebê!

A minha sogra Evani Pinho pela parceria e amizade que construímos repleta de amor.

Aos meus mais velhos que viraram estrelas e estão vivos em meu coração: bisavó Antonieta Bispo, avôs Francisco Portela e Cosme Santos, avó Terezinha Santos, tia Wilmene Monteiro.

As minhas avós Vanilde Portela e Vandamaria Bispo, a tia Márcia Portela e dinda Georgina Portela pela fortaleza do nosso amor.

Aos membros das famílias Santos, Portela, Bispo e Batista, aos amigos e amigos-irmãos, pelos gestos de carinho e momentos de descontração, pelas palavras de força, incentivo e afeto.

Ao amigo Maurício Alves que construiu o Abstract.

Ao Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura da UFBA/UFRB, sob a coordenação da Profa. Renata Pitombo, que me acolheu como membro e contribuiu com discussões, indicações de leituras, provocações, nas reuniões e nos eventos que participamos juntos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) que contribuiu financeiramente com a bolsa de estudos.

Aos Professores do PPGAV-UFBA e PPGDCI-UEFS pelos ensinamentos inspiradores, pelas trocas e desafios superados, pela força, acolhimento e incentivo.

Aos Colegas e Colaboradores do PPGAV e da EBA/UFBA pelas contribuições e auxílios.

Ao Sr. Damásio e família, a Sra. Gringa e família em Valença, a Sra. Neusa e família em Taitinga, pelo acolhimento, pelas orientações, ensinamentos e apoio na pesquisa de campo.

As indústrias, fábricas e profissionais entrevistados na região de Valença sendo representados por Sr. Sandro de Jesus, Sr. Benedito Nunes, Sr. Alexandre Aquino e Sra. Janete Vomeri.

Aos meus alunos e alunas dos Cursos de Design de Moda da FAINOR e da UNIFACS, que foram a minha escola de preparação para o exercício docente do ensino superior.

Gratidão, Universo!

Ubuntu - filosofia africana!

Sinto muito! Por favor, me perdoe! Sou grato! Eu te amo!

“O dendezeiro é a cultura de pertencimento da identidade negra que traz consigo relações filosóficas, antropológicas, artísticas, gastronômicas, religiosas, e interage em diversas outras áreas do saber. A organização formal de seu tronco, das folhas, do cacho que sustenta o seu fruto dendê, apresenta uma sutil imponência que o abrilhanta visualmente e o destaca das demais palmeiras. Esse meu objeto dendê é forte, valente, caloroso, elegante e ao mesmo tempo recheado de vitalidade, humildade, simplicidade em sua essência. É um elemento de transformação social que se alimenta de solo úmido e quente, e contribui substancialmente para gerar emprego e renda a milhares de pessoas que se alimentam de suas partes para desenvolverem diferentes resultados produtivos. O dendezeiro não revela de imediato os verdadeiros valores que ele tem. O público observador e o pesquisador, precisam ser curiosos para desvendarem e aprofundarem em seus mistérios internos que guardam muitos segredos ainda não encontrados. Pode ser uma palmeira comum para quem não a conhece ou a ignora, no entanto é mais poderosa do que aparenta ser. Meu objeto é iluminado, transcendental, possui uma forte ligação entre o alimento da terra e o alimento da alma, entre o africano e o baiano, entre o passado e o contemporâneo, entre as festas sagradas e as profanas, entre o universo místico e a realidade, entre a fé direcionada para a bondade e para a maldade. O dendezeiro é uma criação divina africana abençoada em território nacional, sobretudo baiano, que, após anos de luta e resistência, consagrou, demarcou e enriqueceu o nosso repertório histórico, artístico e cultural”.

Pablo Porttella, 2019.

PORTELA, Pablo Luís dos Santos Portela. **Dendê em manchas**: experimentações artísticas aplicadas ao design de superfície têxtil. 2023. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta tese apresentou o dendê enquanto elemento da cultura baiana que carrega simbolismos de identidade negra, no qual promoveu interações e inovação tanto no âmbito da arte como no design contemporâneos por meio de diferentes processos criativos, linguagens visuais e experimentações autorais. Para esse intuito, desenvolveu-se a proposta conceitual de Dendê em manchas que dialogou no campo da cultura, das artes visuais, do design de superfície e do design de moda. Objetivou-se investigar e produzir poéticas visuais sobre o dendezeiro e seus componentes por meio de experimentações artísticas que são referências para o desenvolvimento de design de superfície têxtil. O percurso teórico-metodológico se cercou de bibliografias que abordaram, de modo geral, sobre arte contemporânea, design de superfície, cultura afroreferenciada, dendê, pertencimento, experiência artística, moda, antropologia, educação, identidade negra, ancestralidade, religiosidade de matriz africana, formatividade, processos criativos, pigmentos naturais. Para tanto, discutiu-se o eixo cultural no Capítulo 1 com o histórico do dendê, os contextos como o são compreendidos, a tipologia e classificação de sua estrutura formal, a relação sagrada que estabeleceu no Candomblé e em uma oficina artístico-cultural. No Capítulo 2 averiguou-se a produção autoral de artes visuais de profissionais brasileiros em que me incluo, a experiência com dendê para a construção do livro de artista “Torrão”, a ação com dendê da performance “Aroma de Dendê”, o laboratório de composição da tinta com dendê, bem como o experimento do tingimento natural e impressão botânica com dendê. O Capítulo 3 contemplou a área do design de superfície destacando elementos técnicos e metodológicos para a construção de projetos, o alicerce metodológico de Aloísio Magalhães para a criação dos Cartemas em que a partir deste fundamento criei a série de padrões intitulada “Cartemas com Dendê” usando a referência do dendê e de seus componentes. O Capítulo 4 se dedicou ao projeto colaborativo “Dendém: Moda Mancha de Dendê” o qual foi realizado em parceria com discentes do curso de Design de Moda para o desenvolvimento de uma coleção cápsula que recebeu o mesmo nome do projeto. Na Conclusão houve o reconhecimento de três resultados significativos na tese dentre os experimentos efetuados que são a produção da tinta com dendê, a série de padrões “Cartemas com Dendê” e a coleção cápsula “Dendém: Moda Mancha de Dendê”, além disso pontos relevantes de contribuição dos capítulos e indicações de desdobramentos da pesquisa. E os Apêndices mostraram a dimensão atual da produção artesanal, semiartesanal e industrial de azeite de dendê no território do Baixo Sul da Bahia. O caráter desta pesquisa se evidenciou pela abordagem multidisciplinar, experimental, qualitativa, no qual se consolidou a construção de variados procedimentos metodológicos em artes e design.

Palavras-chaves: Dendê. Experimentações Artísticas. Design de Superfície Têxtil. Inovação.

PORTELA, Pablo Luís dos Santos Portela. **Oil palm in patches**: artistic experimentations applied to textile surface design. 2023. 255 f. Thesis (Doctorate in Visual Arts) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This thesis presented oil palm as an element of Bahia's culture that carries black identity symbols, which has promoted interactions and innovation in both contemporary art and design in contemporary art and design through different creative processes, visual languages, and authorial different creative processes, visual languages, and authorial experimentation. To this end, the conceptual proposal Oil palm in patches was developed, which dialogued in the field of culture, visual arts, surface design, and fashion design. The objective was to investigate and produce visual poetics about the palm tree and its components through artistic experimentation that are references for the development of textile surface design. textile surface design. The theoretical and methodological approach was based on bibliographies that in a general way, about contemporary art, surface design, afro-referenced culture afroreferenced culture, palm oil, belonging, artistic experience, fashion, anthropology education, black identity, ancestry, religiosity of African matrix, formativity, creative processes, natural pigments. To this end, the cultural axis was discussed in cultural axis was discussed in Chapter 1 with the history of oil palm, the contexts the typology and classification of its formal structure, the sacred relationship it established in Candomblé and in an artistic-cultural workshop. In Chapter 2, we investigated the visual arts of visual arts by Brazilian professionals, myself included, the experience with palm oil for the the construction of the artist's book "Torrão", the action with palm oil of the performance "Aroma de Dendê", the "Aroma de Dendê", the laboratory of dyeing with palm oil, as well as the experimete experiment in natural dyeing and botanical printing with palm oil. Chapter 3contemplated the area of surface design, highlighting technical and methodological and methodological elements for the construction of projects, Aloísio Magalhães' methodological Magalhães for the creation of Cartemes, in which, based on this foundation, I created the series of patterns entitled "Cartemes with Dendê", using the reference to dendê palm and its components. Chapter 4 is dedicated to the collaborative project "Dendém: Moda Mancha which was carried out in partnership with students from the Fashion Design for the development of a capsule collection that received the same name as the project. In the Conclusion, there was the recognition of three significant results in the thesis among the experiments carried out, which are the production of the dye with palm oil, the series of patterns "and the capsule collection "Dendém: Moda Mancha de Dendê", in addition to relevant relevant points of contribution of the chapters and indications of further developments of the research. And the Appendices showed the current dimension of artisanal production, semi-artisanal and industrial production of palm oil in the territory of the South Bass of Bahia. The Character of this research was evidenced by its multidisciplinary, experimental, and qualitative approach, in which the construction of various methodological procedures in arts and design was consolidated.

Keywords: Dendê. Artistic Experimentation. Textile Surface Design. Innovation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO - QUE MANCHA DE DENDÊ É ESSA, HEIN?	12
1.1	APRESENTAÇÃO	17
1.2	OBJETO	20
1.3	QUESTÃO DE PESQUISA	21
1.4	JUSTIFICATIVA	21
1.5	OBJETIVOS	22
1.5.1	Objetivo Geral	22
1.5.2	Objetivos Específicos	22
1.6	HIPÓTESE	22
1.7	PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO	23
1.8	LIMITAÇÃO DA PESQUISA	27
1.9	ORGANIZAÇÃO GERAL DA TESE	28
2	CAPÍTULO 1 - ADERSAN: O DENDÊ NA BAHIA	31
2.1	O SAGRADO DO DENDÊ NO CANDOMBLÉ	46
2.2	OFICINA ARTÍSTICO-CULTURAL SOBRE O DENDÊ EM MOCAMBO-BAHIA	51
3	CAPÍTULO 2 - ABOBOBE: O DENDÊ ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA	60
3.1	LIVRO DE ARTISTA “TORRÃO”: UM EXPERIMENTO COM DENDÊ	64
3.2	PERFORMANCE NEGRA “AROMA DE DENDÊ”	73
3.3	CRIAÇÃO DE TINTA COM DENDÊ	84
3.4	TINGIMENTO NATURAL E IMPRESSÃO BOTÂNICA COM DENDÊ	96
4	CAPÍTULO 3 - DE-YAYÁ: DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL COM DENDÊ	106
4.1	ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA EM PROJETOS DE DESIGN DE SUPERFÍCIE	113
4.2	CARTEMAS COM DENDÊ	136
5	CAPÍTULO 4 - DENDÊM: MODA MANCHA DE DENDÊ	157
	CONCLUSÃO - ESSA MANCHA DE DENDÊ SAI E/OU NÃO SAI?	224
	REFERÊNCIAS	230
	APÊNDICE A - Produção Artesanal do Azeite de Dendê de Pilão	237
	APÊNDICE B - Pesquisa de Campo em Valença-BA	243

INTRODUÇÃO



Título: **Dendê é sangue negro!**
Fotógrafo: Pablo Porttella.
Ano: 2020.

1 QUE MANCHA DE DENDÊ É ESSA, HEIN?

Assim, falar de arte e produção visual baiana é, ao mesmo tempo, falar do seu povo, do seu cotidiano, lembrar da cultura baiana, particularmente da Capital e Recôncavo, e, neste sentido, não há como perder de vista traços peculiares que a tradição afro-brasileira preservou: homens e mulheres revelam-se nas danças, nos trajes e na alegria; na fé e na festa, as “lavagens” e a particularidade do carnaval; na culinária, o azeite e o coco que temperam e lhe dão o tom singular. Para quem a contempla ou nela se inspira, a “Cidade da Bahia” reflete um grande quadro pintado em cores e tons naturais, tendo o mar e a vegetação como fundo, mas também mesclam-se neste mesmo espaço, o sobe e desce desordenado dos prédios e favelas que lhe fazem parte da paisagem, e as cores e o colorido que emanam de todo o lugar: da pele reluzente bronzeada ao sol; do amarelo do azeite temperando a comida e a vida, das contas – colares – que discreta ou pronunciadamente denunciam pertencças. Como se não bastasse, a “Cidade da Bahia” foi abençoada com trezentas e sessenta e cinco igrejas e quase igual número em dias de verão. Nas manifestações mais comuns, revelam-se quadros nunca antes pintados por nenhum artista. Aos artistas, restam o consolo de ver, nesses momentos, transbordar a fonte que os inspira, assim é a “Cidade da Bahia - São Salvador”. (FERREIRA, 2005, p. 9)

Elementos que constituem as culturas africana, afro-brasileira, sobretudo, afro-baiana, são fontes de inspiração, pesquisa e criação em projetos de design, experimentos e trabalhos artísticos que realizo. É nesse panorama que o dendê se insere como uma referência que traz consigo características capazes de serem investigadas em diferentes áreas do saber.

Esta tese se desenvolveu no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa ‘Arte e Design: processos, teoria e história’, que busca articular estudos interdisciplinares, transdisciplinares, no que tange aos processos históricos, criativos, tecnológicos, projetuais, metodológicos, das inter-relações no âmbito da arte com o design.

Nos últimos 15 anos, pesquisas científicas relacionadas ao dendê abarcaram diversas abordagens em química, geografia, agronomia, saúde, culinária, cultura, religião, socioambiental, como exemplos: indicação de procedência, herança cultural de atabaques e berimbaus, alimentação de ruminantes, qualidade do óleo de palma, alimentos no controle de hipovitaminose A, produção de biodiesel, comida baiana, o sagrado na cultura gastronômica do candomblé, plantas medicinais, cultivo do dendezeiro na Amazônia, energia renovável, polinização do dendezeiro, os orixás e o candomblé, sustentabilidade da agroindústria.

O dendê é um símbolo histórico-cultural africano muito conhecido em território nacional por meio da culinária com o azeite ou óleo de palma que dele é extraído e no contexto religioso

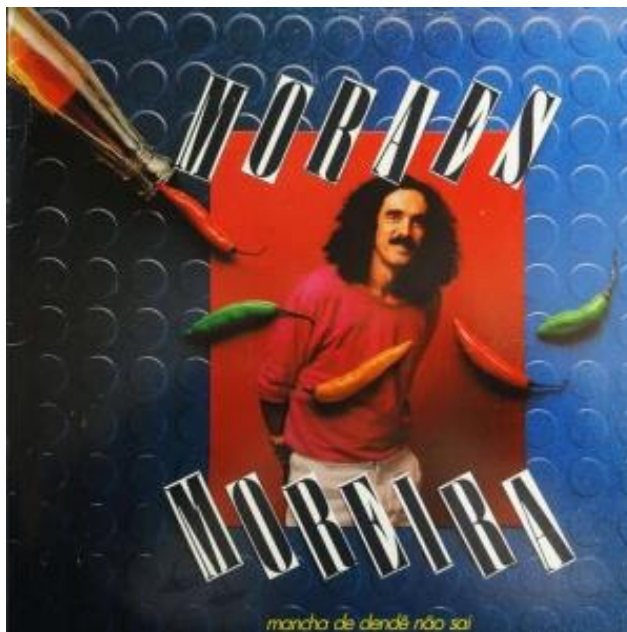
de matriz africana, principalmente no Nordeste, mais especificamente no Estado da Bahia. Os significados e as funções que o tornam marcantes nessas áreas contribuem para a perpetuação do legado ancestral afro-brasileiro que se fortalece cotidianamente.

É sabido que os óleos extraídos do dendê não são utilizados apenas como ingrediente da culinária baiana. Na indústria alimentícia, por exemplo, serve para fabricar pães, bolos, cremes, biscoitos, margarinas, manteiga vegetal, pó para sorvetes e óleo para cozinha. Na indústria de saneantes, utiliza-se na fabricação de sabão, sabão em pó, detergente, amaciante de roupas, glicerinas e velas. No segmento de cosméticos, é matéria-prima para a produção de shampoos, condicionadores, sabonetes e cremes. No ramo automobilístico e de óleos, é usado para fabricar graxas, lubrificantes e combustíveis. (OLIVEIRA, 2009; SOUSA JÚNIOR, 2013) Nesse sentido, verifica-se a presença do dendê em diversos segmentos e o quanto se torna importante na qualidade de vida das pessoas, mesmo que a maioria delas não tenha esse conhecimento.

Já no contexto artístico, a materialidade do dendê vem sendo explorada em performances, como verniz para impermeabilizar telas, como componente para o design de bijuterias, criação de estampas, forros, biombos e em móveis artesanais que são produzidos com partes da palmeira do dendezeiro. Porém, enquanto elemento explorado nos contextos de arte e de design quase não há investigações que contemplem esse direcionamento. É nessa lacuna que esta tese busca contemplar, de forma sistematizada, a inserção de manchas como conceito central da expressão “Mancha de dendê não sai”, abordado nos âmbitos cultural, artístico e projetual, em experimentos, sobretudo autorais, além de material bibliográfico sobre o dendê.

O termo “Mancha de dendê não sai” surgiu em 1984, numa versão poética no disco LP do cantor Moraes Moreira, designando a força do dendê como substrato tintorial. Nele, é apresentada na faixa seis a canção que contém o mesmo nome da capa a qual foi criada em parceria com o escritor Paulo Leminski (**Figura 01A, 01B**). O conteúdo dessa letra aborda de maneira comparativa as ações do cotidiano que são fugazes e inconstantes, com a mancha de dendê que permanece viva, presente e perene. Relaciona-se também à identificação funcional de tintas que não desbotam e não saem facilmente das superfícies em que são atribuídas a sua aplicação.

Figura 01A - Capa do disco Mancha de Dendê Não Sai, Moraes Moreira, 1984



Fonte: VAGALUME. **Álbum Mancha de Dendê Não Sai**. Moraes Moreira, 1984. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/moraes-moreira/discografia/mancha-de-dende-nao-sai.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

Figura 01B - Letra da música Mancha de Dendê Não Sai, Moraes Moreira e Paulo Leminski, faixa 6

Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara

Sai o sol e a lua
Sai mamãe e sai papai
Logo vai ir pra rua
Mancha de dendê não sai

Como é maninha
Como é que a [?] Cai
Você sai da minha
Mancha de dendê não sai

Alma pobre chama
Você olha e ninguém vê
Coitadinha é uma mancha
De azeite de dendê

Coração assoa
Deixei enquanto viver
Mancha continua
Só não desmancha prazer

Alma pobre chama
Você olha e ninguém vê
Coitadinha é uma mancha

De azeite de dendê

Coração assoa
Deixei enquanto viver
Mancha continua
Só não desmancha prazer

Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara dona Maria
Bota pra guara

Sai o sol e a lua
Sai mamãe e sai papai
Logo vai ir pra rua
Mancha de dendê não sai

Como é maninha
Como é que a [?] Cai
Você sai da minha
Mancha de dendê não sai

Alma pobre chama
Você olha e ninguém vê
Coitadinha é uma mancha
De azeite de dendê

Coração assoa

Deixei enquanto viver
Mancha continua
Só não desmancha prazer

Sai o sol e a lua
Sai mamãe e sai papai
Logo vai ir pra rua
Mancha de dendê não sai

Como é maninha
Como é que a [?] Cai

Você sai
Mancha de dendê

Como é maninha
Como é que a [?] Cai
Você sai sai sai sai da minha

Não sai não sai não sai
Não sai não sai não sai
Não sai não sai não sai não sai
Não sai não sai não sai não sai

Fonte: KBOING. **Mancha de Dendê Não Sai**: Moraes Moreira. Disponível em:
<https://www.kboing.com.br/moraes-moreira/mancha-de-dende-nao-sai/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

O vocábulo “mancha” nesta investigação está ancorado nas relações sociais, políticas, culturais, étnico-raciais, que implicam em questões que atingem a produção artística e de design brasileiro afrorreferenciados. Quantas manchas de sangue foram derramadas e marcadas nas memórias coletivas no processo de escravização que refletem negativamente até hoje, em pleno século XXI, em formas de discriminação racial, de gênero, de condição sexual? Como garantir a relevância plástica e projetual diante às realidades que nos oprimem, nos colocam em condições financeiras inferiores e à margem da sociedade, com poucas oportunidades de inserção ao mercado de trabalho advindo de um sistema excludente que duvida o tempo todo da nossa identidade racial? Por que nós, população negra, temos que estar a todo instante provando e reafirmando que também somos humanos, que temos a capacidade intelectual, sentimental, profissional compatível e elevada ao sermos comparados com outras raças?

Não teremos respostas que nos tragam um conforto absoluto diante a essas indagações. No entanto, percebe-se que há esperança de dias melhores e mais justos, nem que seja para as futuras gerações, com a presença de movimentos negros, ações afirmativas, profissionais de diferentes áreas e crenças que realizam práticas que escancaram as realidades em seus entornos no intuito de chamarem atenção do poder público e amenizarem sofrimentos dessas manchas sociais que nos corroem diariamente. A afirmação de Munanga (2020) nos diz que:

Talvez seja necessário para mostrar essa diversidade contextual, considerar alguns fatores tidos como componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva, a saber: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo. Mas isso seria um caso ideal, pois na realidade encontram-se todas as transições desde o caso ideal até o caso extremo da crise de identidade pelas atenuações nos três fatores distintivos. As combinações específicas desses fatores oferecem todos os casos possíveis, individuais e coletivos. Enquanto um fator interage plenamente, outro tem um efeito muito fraco ou mesmo nulo. Como



aconteceu com a perda da língua materna na diáspora. (MUNANGA, 2020, p.12)

Trata-se da construção, de tentativas para consolidar a identidade negra que, ao longo dos anos, vem resistindo para não ser totalmente esquecida e invisibilizada no meio social. Os saberes ancestrais passam por processos de perda cultural no sentido de não perpetuar sua continuidade por muito tempo, pois dão lugar às novas configurações e ferramentas modernas que suprimem e tornam obsoletos os aprendizados do passado. Infelizmente, isso tem sido uma realidade provocada pelo alcance veloz dos recursos tecnológicos, entretanto, não cabe desmerecer os conhecimentos e valores tradicionais existentes que são transmitidos por gerações.

A relevância em tornar sólida a autenticidade negra, comunga com a vertente experimental desenvolvida com o dendê em que procurei externar a minha liberdade criativa e intuitiva, atrelando-as aos conhecimentos artísticos e em design de superfície, pois foram os alicerces de condução deste trabalho juntamente com as contribuições de diversos autores. Tem-se, como exemplo, a compreensão do projeto poético da autora Cecília Salles (2011) em seu livro *Gesto Inacabado*, que trata da forma de expressão singular do artista que expõe seus ideais, gostos, crenças e éticas, como premissas que concebem um olhar singular, único, em torno do mundo.

Essa expressão poética está intrínseca nas linguagens artísticas e projetuais que foram obtidas a partir dos experimentos com o dendê. Desse modo, Salles (2011, p.100) enfatiza que “a poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo e transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção.” Esses itens são observados tanto nos processos criativos como nos resultados plásticos obtidos que demonstram diferentes propostas e soluções a partir da mesma referência.

As peculiaridades deste estudo se deram a partir das minhas inquietações em relação ao dendê, que foram muitas, e percorreu em diálogos que, de início, apresentaram-se como insustentáveis ou inviáveis pelas disparidades e complexidades de abordagens. Contudo, trouxeram outras perspectivas experimentais que se fundiram em discussões embasadas, formando elos em campos de conhecimentos aparentemente distintos e improváveis de se



conectarem, bem como em ter direcionado o dendê na categoria de inovação¹ em artes visuais e em design de superfície.

1.1 APRESENTAÇÃO

A essência do dendê em ser um elemento natural resistente tanto no aspecto físico como no simbolismo coletivo, constitui as minhas raízes existenciais: ancestrais, culturais, projetuais, artísticas. Nessa herança contêm manchas que foram marcadas, esquecidas, silenciadas e são guardadas em memórias afetivas no seio familiar. Essa sustentação é carregada de valores, saberes, tradições, que são, até hoje, preservadas. São aprendizados vivos, presentes no cotidiano, que tendem a ser propagados aos novos e futuros membros consanguíneos.

O meu contato com o universo do dendê e com a cultura afrorreferenciada se iniciou ainda na infância, a partir da admiração das cores, texturas do azeite presentes em vasilhas expostas em mercados e feiras populares. E, obviamente, pelas inúmeras vezes em que minha mãe ou algum membro da família o utilizava nas refeições, sobretudo, na típica comida baiana, fazendo exalar na cozinha seu aroma inconfundível. Esse acompanhamento na culinária funcionava como um laboratório criativo em que era possível ouvir histórias dos mais velhos, acompanhar a preparação dos pratos e degustá-los.

Anos depois, se deu no âmbito acadêmico, especificamente no segundo ano de graduação em Design e Gestão de Moda da Universidade Salvador (UNIFACS), na disciplina Laboratório de Criação, com a proposta da professora Maria Luedy Mendes², que consistiu em uma

¹ Adotou-se nesta pesquisa a compreensão de inovação, conforme estabelece o Manual de Oslo, inovação é: [...] a implementação de um produto (bem ou serviço) novo ou significativamente melhorado, ou um novo processo, ou um novo método de marketing, ou um novo método organizacional nas práticas de negócios, na organização do local de trabalho ou nas relações externas. (MANUAL DE OSLO *apud* CARVALHO *et al.*, 2011, p. 25) A inovação está associada à introdução, com êxito, de um produto (ou serviço) no mercado ou de um processo, método ou sistema na organização. Essa implementação pode ser de algo que até então não existia ou que contém alguma característica nova e diferente do padrão em vigor. (FINEP *apud* CARVALHO *et al.*, 2011, p. 25) A inovação pode ser assim esquematizada: **Inovação = Ideia + Implementação de ações + Resultado**. Quando há componente tecnológico destacado, caracteriza-se inovação **tecnológica em produtos e processos** (TPP). Essas inovações compreendem as implantações de produtos e processos tecnologicamente novos e substanciais melhorias tecnológicas em produtos e processos. Uma inovação TPP é considerada implantada se tiver sido introduzida no mercado (inovação de produto) ou usada no processo de produção (inovação de processo). (MATTOS, STOFFEL, TEIXEIRA *apud* CARVALHO *et al.*, 2011, p. 25) CARVALHO, H. G. *et al.* **Gestão da inovação**. Curitiba: Aymar, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/150137624.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

² Maria Luedy Mendes fez Graduação em Artes Plásticas na UFBA (1990), Especialização em Moda, Arte e Contemporaneidade na UNIFACS (2016), Mestrado em Artes Visuais na UFBA (2000), é colega do autor, atualmente, no mesmo curso de Doutorado em Artes Visuais da UFBA.

atividade denominada Observatório de Sinais, a qual foi realizada na Feira de São Joaquim, em Salvador-BA. Ao chegar à feira, os alunos tiraram fotos de todos os aspectos culturais e simbólicos que consideraram interessantes para depois registrarem sobre papel o esboço de uma peça conceitual de moda. Cheiros, cores, texturas, comidas, resenhas, pessoas, animais, musicalidade, era o ambiente que nos cercava e contribuiu como referência nas criações. E nesse contexto, escolhi o azeite de dendê, conforme demonstrado na **Figura 02**, devido ao encantamento visual que me provocou naquele momento.

Figura 02 - Azeite de dendê como fonte de inspiração em trabalho acadêmico



Fonte: Acervo do autor (2008).

Ao continuar o percurso acadêmico, no período de 2010 a 2012, realizei o Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia, em nível de Especialização, hoje nomeado Design de Superfície, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS. Nesse curso, escolhi o Pelourinho como fonte de pesquisa, e a monografia então produzida intitulou-se: “Elementos da arquitetura do Pelourinho como referencial na criação de estampas para vestidos”. A **Figura 03** mostra um dos resultados desse trabalho.



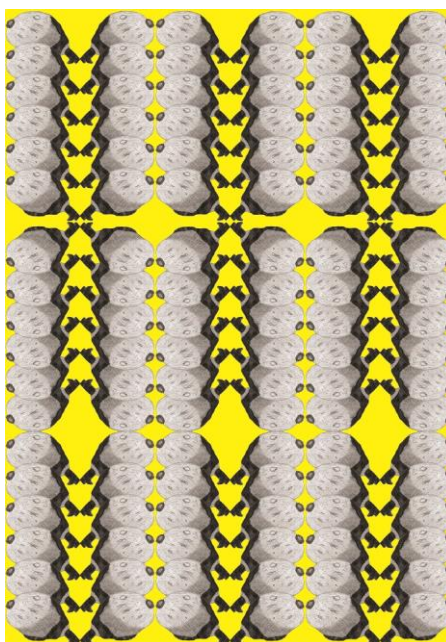
Figura 03 - Estampa baseada em edifícios situados na Ladeira do Largo do Pelourinho, Salvador-BA



Fonte: Acervo do autor (2011).

Ao reforçar a presença cultural com o dendê nos contextos científico e artístico, entre 2013 e 2015, desenvolvi no Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), a pesquisa de mestrado intitulada “Design de superfície têxtil a partir do dendê”, e um dos resultados desse estudo pode ser acompanhado na **Figura 04**.

Figura 04 - Projeto de design têxtil a partir do dendê



Fonte: Acervo do autor (2014).

A cultura é um vasto caminho que possibilita a humanidade expressar sua sensibilidade por meio de imagens, símbolos, registros, que inspiram, se conectam com outros conhecimentos e sentimentos que brotam nos campos do fazer artístico e projetual. Nesta perspectiva, a diversidade cultural do Estado da Bahia, especialmente as que abrangem conteúdos de natureza africana, como é o caso do dendê, me instigam a mergulhar em pesquisas, a desenvolver processos criativos e métodos experimentais, para transformá-los em projetos de design e propostas artísticas autorais.

1.2 OBJETO

Esta pesquisa tem como principal objeto de estudo o Dendê. A motivação pela sua escolha aconteceu devido a importante presença e contribuição social que existem em diferentes segmentos da cultura baiana, e pelas possibilidades de inseri-lo tanto em composições plásticas como em processos de criação em experimentos artísticos e produção em design.

Parte do contato inicial desta investigação vem sendo somada desde quando eu tinha 12 anos de idade, por meio de trabalhos realizados que dialogaram, principalmente, ao campo artístico como em tingir e pintar tecidos para a utilização em design de superfície têxtil, na moda, a partir de técnicas tradicionais de estamparia artesanal em diferentes abordagens plásticas.

As referências das imagens criadas estão imersas no universo do dendê que transitam pela história, cultura afrorreferenciada, antropologia cultural, ancestralidade, religiosidade, memória, culinária baiana, dentre outros territórios. A junção dessas informações amplia os caminhos que podem ser trilhados, cruzados, tanto na construção textual como no meu repertório profissional.

A contribuição da presente pesquisa para a área de arte e do design se destaca pela interação do dendê em tecidos, o dendê e o corpo, o dendê como livro, o dendê como produto tintorial, o dendê e a impressão botânica, o dendê e processos criativos autorais, presentes na concretização dos experimentos. No cenário contemporâneo, gera a ampliada participação do design enquanto processo de construção projetual e metodológico que resulta também na formação de poéticas. E na área acadêmica, traz reflexões entre os campos artístico e o design; a interação simbólica do dendê que interage com as demais vertentes do conhecimento sem perder a sua essência cultural baiana; as análises das experiências a partir das relações com o



dendê agregam valor nas linguagens visuais e nos conceitos inseridos por meio das distintas abordagens empregadas.

1.3 QUESTÃO DE PESQUISA

- Por que o uso do dendê e do dendezeiro em experimentos artísticos, e suas aplicações no design de superfície têxtil, são formas de ampliar o campo do discurso poético na construção de um pensamento estético que fortaleça a produção em arte e design com caráter afrobaiano?

1.4 JUSTIFICATIVA

Esta tese justifica-se por alguns aspectos relevantes. Primeiro, é uma investigação que trata o dendê pelo viés artístico e como projeto de design de superfície têxtil em que busquei experimentá-lo criativamente por meio de diferentes procedimentos plásticos, sem perder de vista o seu legado histórico e nem descaracterizar as maneiras como o é utilizado na sociedade. As experimentações são de caráter autoral, o que demonstra exclusividade de ideias, testes, tentativas e erros, processos de amadurecimento, desenvolvimento de alternativas, fortalecimento dos resultados.

Em segundo, procurei valorizar o dendê que é um elemento da cultura material e imaterial afro-brasileira presente no cotidiano da sua população, sobretudo a baiana, e difundi-lo no âmbito científico e social, visto que a população e até mesmo estudiosos não têm amplo acesso ao conhecimento de suas qualidades e benesses. Ademais, desconhecem que o dendê está presente em diversos produtos que são consumidos diariamente.

Em terceiro, tanto a proposta temática, as experiências realizadas, como os resultados alcançados, têm-se mostrado particulares e inovadores ao compararem com pesquisas desenvolvidas no parâmetro do estado da arte e do design. Esse dado reforça a relevância da tese pelo compromisso social, artístico-cultural e científico que possui.

E, por fim, a abordagem conceitual de “Mancha de dendê não sai” certifica a relevância da produção intelectual negra no âmbito da ciência, das artes visuais, do design, com estudos que apresentam caminhos possíveis a serem explorados e se fortalecem com elementos de



resistência diante aos fatores históricos-sociais que mancham sonhos e esperanças, em decorrência do sofrimento diário passado pela população afrorreferenciada.

As inovações plásticas e projetivas desenvolvidas com o dendê, bem como a amplitude e a peculiaridade de informações, o percurso teórico-metodológico trilhado demonstrou a natureza ímpar, múltipla e contemporânea deste estudo que se relacionou em diferentes áreas do saber. Poeticidade, fluidez e liberdade criadora nos experimentos, me permitiram mergulhar em processos criativos sem que houvesse limitações quanto ao manuseio de procedimentos técnicos, no uso de materiais e composições obtidas.

1.5 OBJETIVOS

1.5.1 Objetivo Geral

- Investigar e produzir visualidades sobre o dendezeiro e seus componentes por meio de experimentações artísticas que são referências para o desenvolvimento de design de superfície têxtil.

1.5.2 Objetivos Específicos

- a) Pesquisar o histórico do dendê e os diferentes contextos em que ele é abordado.
- b) Investigar a plasticidade do dendezeiro enquanto substrato da arte têxtil.
- c) Desenvolver processos criativos e metodológicos autorais tanto artísticos como projetuais.
- d) Analisar e discutir os resultados teórico-metodológicos das experimentações artísticas e de design de superfície têxtil.

1.6 HIPÓTESE

Explorar o dendê e componentes do dendezeiro, considerados como símbolos culturais de identidade negra, em experimentos autorais de caráter artístico cujos resultados afirmam a pertença da afro-baianidade em produtos de arte e design de modo inovador por construírem

outros campos de percepção, principalmente em proporcionarem visibilidade e importância para as contribuições negras à cultura brasileira.

1.7 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esta investigação possui abordagem qualitativa e experimental, processos artísticos que dialogaram com o campo do design numa perspectiva transdisciplinar, por meio da interação entre procedimentos técnicos e criativos, que abarcou bibliografias sobre arte contemporânea, design de superfície, cultura afrorreferenciada, dendê, pertencimento, experiência artística, moda, antropologia, educação, diáspora, identidade negra, ancestralidade, religiosidade de matriz africana, formatividade, processos criativos, arte negra, pigmentos naturais, dentre outros. Fez-se necessário levantar literaturas a partir desses conteúdos e costurá-los, porque não existe material sobre o uso do dendê e de seus componentes nos contextos de artes visuais e de design de superfície, salvo a dissertação que construí e defendi no mestrado nomeada Design de superfície têxtil a partir do dendê.

Pesquisas científicas que envolvem criação em artes requerem cuidados que precisam ser preservados, pois tratam, também, de conteúdos que lidam com a sensibilidade, a percepção e intuição do artista-pesquisador, da produção intelectual de trabalhos que estarão em contato com o público quem será o principal receptor e intérprete das mensagens visuais concebidas. Essa relação experimental da pesquisa científica com o fazer artístico, explica Zamboni (2006, p. 34), se dá com “a criação, na realidade, é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que em princípio pareciam impossíveis.” Isso contempla a ideia de que a atuação do artista-pesquisador é indissociável, no sentido de explorar de forma equilibrada a criatividade que designa mais fluidez na proposta inventiva e a ciência que requer uma organização mais sistemática.

O percurso teórico-metodológico desta tese consistiu, sobretudo, nas vivências e no conhecimento de autores das disciplinas cursadas que trataram aspectos relevantes durante o cumprimento dos créditos, assim como na realização de experimentos artísticos autorais e atividades de cunho educativo e cultural. No semestre 2017.1, o componente Documento de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos, ministrado pela Profa. Maria Virginia Gordilho Martins, tirou-me literalmente da zona de conforto a partir do desenvolvimento criativo de imersão, construções e desconstruções, afastamentos e aproximações com o dendê,



uma vez que as inquietações e os momentos de aflição fizeram com que eu ampliasse o olhar, a sensibilidade, os sentidos estético e crítico, para outras possibilidades de interação que não resultasse em um discurso óbvio.

Essa experiência foi repleta de inquietações e momentos de ansiedades devido aos nós internos que precisei desatar para enxergar o desconhecido, compreender os exercícios e ter condições de cumpri-los. No entanto, contribuíram e ampliaram o meu modo de ver o entorno e o dendê, tanto como um elemento plástico quanto projetivo. A autora Cecília Almeida Salles se firmou como alicerce principal que conduziu as discussões a partir de seus livros *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2008), principalmente, e *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2011). E como resultado prático, criei um livro de artista intitulado “Torrão” que ao mesmo tempo se tornou um desafio vencido, como a primeira experiência artística desenvolvida no doutoramento.

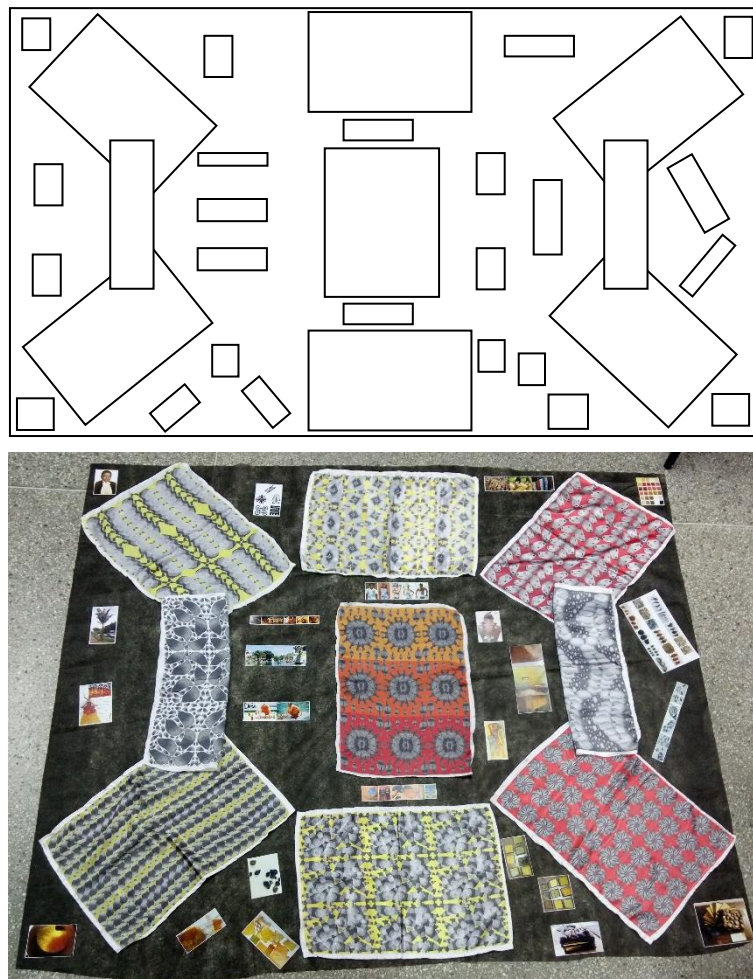
Em 2017.2, o componente Metodologia da Pesquisa foi ministrado por quatro professores, sendo que dois momentos se tornaram significativos. Na primeira parte, o Prof. Ricardo Biriba fez exercícios corporais para que a turma conhecesse bem o seu corpo, o relacionasse e descrevesse com seus objetos de estudos. Para ele, somos o próprio objeto e não há dissociações nisso. Nessa etapa tive dificuldades no início em me perceber como o dendê, mas consegui encontrar-me durante as aulas com o planejamento e as ações desenvolvidas na criação de uma performance que realizei ao final.

E na segunda parte, a Profa. Daniela Campos trabalhou o conceito de montagem a partir dos ideais do professor francês Georges Didi-Huberman - a compreensão de antropologia da imagem por Hans Belting e propôs que fizéssemos uma montagem que unisse essas ideologias com o nosso objeto de estudo. O meu trabalho foi intitulado “O experimento com montagem: a identidade cultural presente na arte, na moda e no design contemporâneos a partir do dendê”.

A ação em montar as imagens não ocorreu simplesmente dispendo-as lado a lado, no entanto, considerou características relevantes para que tivesse o alcance de um resultado visual satisfatório que dialogasse com os ideais de Didi-Huberman. Desse modo, conforme Campos (2017), o exercício da montagem é dinâmico; pode ser montado, desmontado e remontado; as imagens apresentam semelhanças de conteúdos, mas a forma de reuni-las não segue um padrão pré-estabelecido; a disposição estrutural é aleatória, vital, rítmica, composta de anacronismos, temporalidades, novas abordagens e vivências; pode ou não conter um esboço de projeto que auxilie como guia; aguça a percepção visual, a criatividade, a sensibilidade do olhar a partir de novas combinações, narrativas e interpretações.

Para realizar a montagem do painel utilizei imagens da pesquisa da tese e de experimentos feitos anteriormente com o dendê, os quais estabeleceram diálogos com diferentes conceitos, a priori, com as áreas de artes, design, cultura afro-baiana, cultura e história africana, antropologia cultural, processos químicos, tecnologia têxtil, que foram os conteúdos principais. Primeiramente, para melhor organizar as imagens tanto no espaço proposto como mentalmente, construí um projeto gráfico que permitiu distribuir e visualizar todas as imagens escolhidas, assim como o resultado visual que demonstrou pertinência e compatibilidade com as propostas de Didi-Huberman (**Figura 05**).

Figura 05 - Projeto do painel montado em programa gráfico e em sala, respectivamente



Fonte: Criação do autor (2018).

A construção desse trabalho despertou-me o interesse em conhecer metodologias de organização de trabalhos explorando imagens que eram, até então, um caminho ainda desconhecido por mim. Além disso, houve uma concordância visual de conteúdos que

conversaram pelas referências da forma, cor, textura, traço, bem como pelas composições fotográficas.

Em 2018.1, o componente “Estudos Aprofundados da Performance”, ministrado pelo Prof. Dr. Ricardo Biriba, foi uma das disciplinas que mais me identifiquei devido às discussões e leituras sobre o que é performance, suas várias formas de expressões e metodologias empregadas. O aproveitamento dos conteúdos relacionados ao objeto da tese resultou na produção da performance autoral denominada “Aroma de Dendê” e uma oficina colaborativa intitulada “Criação artística interdisciplinar: corpo, pintura, estamparia e cenas da vida”. Desse modo, a tese se estruturou nos seguintes pilares conceituais que deram sustentação em seu desenvolvimento (**Quadro 01**).

Quadro 01 - Pilares conceituais da tese

Cultura do Pertencimento: Muniz Sodré (1983) nos informa que a cultura é inerente ao sujeito a partir do convívio de experiências e vivências da realidade em que vive, e essa compreensão abarca o repertório cultural dos experimentos da tese.
Cultura Afro-baiana: José Barreto e Otto Freitas (2008) descrevem como ocorreu o sentido de baianidade, as influências no decorrer da história e faz com que se amplie a noção do espaço onde habita o baiano e suas raízes.
Etnografia do Dendzeiro: Raul Lody (1992) pontua o contexto histórico-cultural em que foi situado o dendzeiro que permeia nas discussões do primeiro capítulo.
Planejamento Experimental: Barros, Scarmínio, Bruns (2001) foram primordiais na criação da tinta artística com dendê a partir da descrição do planejamento experimental que conduziu, em seguida, a trajetória desse experimento.
Negritude: usos e sentidos: Kabengele Munanga (2020) apresenta o entendimento e o processo de construção da identidade, bem como a importância e funcionamento dos fatores históricos, linguísticos e psicológicos que incidem na personalidade cultural individual e coletiva.
Arte Experimental: Silvio Zamboni (2006) traça um paralelo entre arte e ciência que se faz presente em todo o escopo desta pesquisa.
Arte como Experiência: John Dewey (2010) discorre que a experiência é constituída com e no fazer do produto que dá forma a obra artística sem que haja a compreensão total do resultado a ser obtido.
Arte Contemporânea: Anne Cauquelin (2005) e Michael Archer (2012) trazem abordagens pertinentes para situar a arte no cenário atual que não se concentra mais em torno de movimentos artísticos como ocorreu ao longo da história da humanidade.

Processos e Redes de Criação: Cecília Salles (2008) e Fayga Ostrower (2013) demonstram que a criatividade é constituída por relacionamentos que se alimentam de fatos, instantes e do próprio fazer como atividade natural da sobrevivência humana.

Estética e Teoria da Formatividade: Luigi Pareyson (1984, 1993) proporciona enxergar que o ato de formar algo se dá no momento em que se cria, tornando um movimento constante.

Pigmentação e Tingimento Natural: Eber Ferreira (2005), Janice Rodrigues (2013) e Maibe Marocolo (2018) trazem pesquisas, dicas, manuais de trabalhos naturais desenvolvidos que corroboraram para o desenvolvimento do terceiro capítulo.

Design de Superfície e Estamparia: Renata Rubim (2005), Dinnah Bueno Pezzolo (2007), Evelise Ruthschilling (2008), Renata Freitas (2011), Tatiana Laschuk (2009) discutem amplamente sobre conceitos, históricos, exemplos, possibilidades de caminhos a serem explorados no âmbito do design de superfície e da estamparia

Moda: Gilles Lipovetsky (1989), Dorotéia Pires (2008), Kathia Castilho (2009), Frédéric Godart (2010), Renata Pitombo Cidreira (2005, 2014), Gilda Chataignier (2006) contribuíram com filosofias, discussões, diferentes temáticas que endossaram o contexto da moda.

Fonte: Acervo do autor (2022).

O **Projeto Dendém** foi uma ação realizada com a participação de meus alunos e alunas do Curso de Design de Moda da Universidade Salvador (UNIFACS), instituição onde lecionei no período de 2020.1 até 2022.1, que resultou na produção de uma coleção cápsula desenvolvida por eles, a partir de projetos de design de superfície têxtil feitos por mim em que explorei manchas de dendê como processos experimentais artísticos.

1.8 LIMITAÇÃO DA PESQUISA

Não houve nesta tese abordagens sobre os aspectos relacionados ao dendê quanto ao seu cultivo, a descrição dos maquinários e das etapas de produção do azeite, as propriedades químicas e nutricionais, as receitas culinárias que o utilizam como ingrediente e a apresentação dos orixás com os respectivos símbolos que são cultuados em fundamentos sagrados. Essa escolha se deu para evitar o cruzamento de informações que não fossem pertinentes do ponto de vista da proposta, do desenvolvimento e escopo desta pesquisa, e que esses conteúdos não fossem apresentados de forma rasa.



1.9 ORGANIZAÇÃO GERAL DA TESE

A presente tese é composta por introdução, quatro capítulos, conclusão e apêndices. As primeiras palavras dos títulos de cada capítulo contemplam os diferentes nomes como o dendê é conhecido em Continente Africano nos respectivos países Costa do Marfim, Gana, Benin e Angola. (LODY, 1992)

Nesta Introdução, “QUE MANCHA DE DENDÊ É ESSA, HEIN?”, constam o objeto de estudos, a questão da pesquisa, a justificativa, os objetivos gerais e específicos, a hipótese, o percurso teórico-metodológico desde as atividades desenvolvidas nas disciplinas na etapa de cumprimento de créditos, aos autores que contribuíram e poderão contribuir nas reflexões, e a limitação da pesquisa.

No Capítulo 1, “ADERSAN: O DENDÊ NA BAHIA” a relevância se deu pelo resgate de elementos presente na cultura, assim como o seu repertório de vivências que estão sendo esquecidas cotidianamente nas relações sociais por meio dos avanços tecnológicos, sobretudo, e em transformar essa bagagem para o desenvolvimento de pesquisas ou nos resultados de trabalhos plásticos. A validação ocorreu por meio da sagração do dendê no candomblé, e de uma oficina artístico-cultural que envolveu o dendê no processo de percepção, registro e memória de alunos e alunas em uma escola pública.

No Capítulo 2, denominado “ABOBOBE: O DENDÊ ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA” relata as ações realizadas no âmbito das artes visuais que mergulharam no objeto de estudo com o desenvolvimento do processo construtivo do livro de artista “Torrão”, o experimento da performance Aroma de Dendê, a criação de tinta com dendê e um ensaio realizado em um curso de Tingimento Natural e Impressão Botânica.

No Capítulo 3, “DE-YAYÁ: DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL COM DENDÊ” apresenta os procedimentos técnicos em design de superfície e uma sequência de projetos autorais de design de superfície têxtil com o dendê baseada na metodologia de composição do “Cartema” desenvolvida pelo designer Aloísio Magalhães.

O Capítulo 4 aborda a perspectiva do “DENDÊM: MODA MANCHA DE DENDÊ” e tem como premissa a concepção de um projeto colaborativo com alunos do Curso de Design de Moda da Universidade Salvador (UNIFACS), o qual construí projetos de design de superfície têxtil explorando manchas de dendê para que pudessem resultar no planejamento e desenvolvimento de uma coleção cápsula feita por eles.



Na Conclusão “ESSA MANCHA DE DENDÊ SAI E/OU NÃO SAI?” retoma aspectos relevantes de cada capítulo que contribuíram para endossar as propostas do dendê a nível cultural, das atividades artísticas e projetivas desenvolvidas, assim como verificar a validação dos objetivos, da hipótese, da questão da pesquisa, e possíveis indicações de desdobramentos para estudos futuros. E nos Apêndices A e B, constam, respectivamente, os relatos do acompanhamento da produção artesanal do azeite de dendê de pilão, a pesquisa de campo realizada em roldões e indústrias de azeite de dendê na região do Baixo Sul da Bahia.

CAPÍTULO I



Título: **Dendê é vida!**
Artista: Pablo Porttella.
Fotógrafo: Carlos E. S. Pinho.
Ano: 2020.

2 ADERSAN: O DENDÊ NA BAHIA

O dendê será compreendido nessa primeira parte como mancha cultural que esparrama cotidianamente na vida da população baiana, sobretudo no Recôncavo Baiano e na cidade de Salvador, de modo a abarcar diversos comportamentos, costumes, tradições, simbologias advindas do continente africano que compõem a história social do período da escravização no Brasil. Esta proposta visa abordar contextos culturais pelos quais o dendê está inserido em diferentes aspectos no Estado da Bahia, a fim de demonstrar a sua pluralidade funcional, pois carrega significados distintos de acordo com a área em que é explorado, e não se resume somente ao uso culinário, como a grande parcela da população brasileira e, principalmente, a baiana, o conhecem.

O baiano das cidades de Salvador, do Recôncavo e adjacências, traz consigo uma forma especial de tratamento, acolhimento, receptividade, que se destacam e são admiradas pelas pessoas de outras regiões do país. Além disso, a meiguice, a presença, a sensualidade, a disponibilidade em ajudar, a parceria, são algumas qualidades que também podem ser encontradas e disseminadas. No entanto, esse perfil não foi criado por esse mesmo povo:

As afirmações de identidade baiana vieram sempre do olhar do outro, no caso, do olhar masculino, branco ou estrangeiro. Literatura, música, artes plásticas, filmes, entre outros acompanharam essa tendência e passaram a falar sobre o povo. Não se constituíram, contudo, como expressão de um povo. Neste caso, os artistas e intelectuais são interlocutores, mediadores, aqueles que foram até o “centro” e trouxeram de lá as histórias, imagens e melodias de um suposto povo. Este se constitui enquanto sujeito silenciado, algo que a historiografia recente pôde constatar. Os silêncios de mulheres, negros, pobres, operários, entre outros. (JÚNIOR, 2012, p. 3)

É nítido entender que a identidade do baiano foi marcada à força pelo sofrimento de influências dos invasores estrangeiros, uma vez que não tivemos o direito de construir, desenvolver e solidificar nossas peculiaridades. E, com isso, coloca-se uma questão para se refletir: Quantas vidas da população baiana, de descendentes africanos que aqui vieram, foram manchadas de sangue, silenciadas, apagadas diante do olhar e das ações machistas, discriminatórias do europeu? Munanga (2020) afirma que a identidade cultural para ser considerada perfeita precisaria da ação conjunta e equivalente de três categorias que são os



fatores históricos, linguísticos e psicológicos³, mas a interação deles não ocorre de maneira plena, o que acarreta a predominância de um sobre o outros.

Verifica-se que a personalidade e o “jeito baiano” foram relevantes temáticas em composições musicais na segunda metade do século XX, cujas canções almejaram destacar características próprias do modo baiano de ser, viver, como exemplos: a alegria, o bom-humor, o entusiasmo, a positividade diante a resolução de problemas, a vibração, o charme, a pacificidade, a hospitalidade, o despojamento, a altivez, a pobreza e derivados, o autoritarismo e correlatos. (MARIANO, 2009) Nesse aspecto, Barreto e Freitas (2008) contribuem ao considerarem:

Baiano é um jeito de ser, diferente, único. É uma gente mestiça, formada por brancos europeus, índios das matas tropicais e negros chegados de vários pontos da África. Um povo miscigenado, de cultura rica e religiosidade viva, sincrética. Neste lugar que é o berço do Brasil, o cantochão dos templos funde-se com o batuque dos terreiros, os pescadores cantam na puxada de rede, os negros jogam capoeira, as comidas de rua são sagradas e todos festejam em

^{31º}) O fator histórico parece o mais importante, na medida em que constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo através do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo. É a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados.

Sem negar a comunidade do passado histórico de todos os negros da diáspora, acredito que a consciência que se tem desse passado é relativamente diferente entre as categorias acima referidas. Parece-me que a consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa, por exemplo, nos terreiros de candomblé, graças justamente aos mitos de origem ou de fundação conservados pela oralidade e atualizados através de ritos e outras práticas religiosas. A questão da busca ou da crise de identidade não se colocaria nesse contexto. Nas bases populares negras sem vínculos com as comunidades religiosas de matriz africana, a consciência histórica e, consequentemente, a identidade se diluiriam nas questões de sobrevivência que toma o passo sobre o resto e pode desembocar num outro tipo de identidade: a da consciência do oprimido economicamente e discriminado racialmente. Na militância negra há uma tomada de consciência aguda da perda da história e, consequentemente, a busca simbólica de uma África idealizada.

2º) Quanto ao fator linguístico, não podemos dizer que a crise foi total, pois nos terreiros religiosos persiste uma linguagem esotérica que serve de comunicação entre os humanos e os deuses (orixás, inquices) que continua a ser um fator de identidade. Nas outras categorias foram criadas outras formas de linguagem ou comunicação como estilos de cabelos, penteados e estilos musicais que são marcas de identidade. Algumas comunidades rurais negras isoladas teriam conservado estruturas linguísticas africanas enriquecidas com vocábulos e expressões de língua portuguesa.

3º) O fator psicológico, entre outros, nos leva a nos perguntar se o temperamento do negro é diferente do temperamento do branco e se podemos considerá-lo como marca de sua identidade. Tal diferença, se existir, deve ser aplicada a partir, notadamente, do condicionamento histórico do negro e de suas estruturas sociais comunitárias, e não com base nas diferenças biológicas como pensariam os racialistas.

Poder-se-á dizer, em última instância, que a identidade de um grupo funciona como uma ideologia na medida em que permite a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles, visando a conservação do grupo como entidade distinta. Mas pode também haver manipulação da consciência identitária por uma ideologia dominante quando considera a busca da identidade como um desejo separatista. Essa manipulação pode tomar a direção de uma folclorização pigmentada despojada de reivindicação política. MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 4. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

comunhão as divindades da natureza e os santos dos altares. Estado-nação cultural afro-europeu, a Bahia é um sítio latino-americano de imensa costa atlântica, com luminosidade única e um mar tão magnífico quanto azul. (BARRETO E FREITAS, 2008, p. 13-14)

Esse sentimento de baianidade ocorreu no percurso do século mencionado anteriormente por meio de personalidades como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Carybé, em que estudiosos e pesquisadores os consideraram difusores da compreensão do que é ser baiano e tudo o que diz respeito à Bahia. Dorival Caymmi expressava-se através de composições musicais de sua autoria e pelo próprio jeito de ser, vestir-se; Jorge Amado por meio da literatura, com histórias relatadas sobre a vida cotidiana da população, das linguagens utilizadas, dos encantamentos naturais da cidade; Carybé, por sua vez, destacou-se no campo das artes plásticas e produções visuais com pinturas, desenhos, esculturas repletas de sentidos de baianidade. (BARRETO E FREITAS, 2008)

A liberdade de expressão a respeito da cultura baiana, do jeito baiano de ser, tornou-se com primor o principal registro que pode ser identificado na produção visual das fotografias do francês Pierre Verger e em desenhos, pinturas, murais, esculturas do argentino Carybé. Afirmam Barreto e Freitas (2008), que ambos se encantaram pela Bahia através da leitura de *Jubiabá*, quarta obra literária de Jorge Amado, lançada no início de 1930, e traduzida em diferentes idiomas. E Carybé, além disso, veio em busca da Bahia descrita e cantada por Caymmi.

Dessa forma, certificam Carybé e Verger (2012, p. 83), “no instante em que Verger e Carybé chegaram a esse recanto de mundo, a Bahia começava a viver um momento especial de renascimento, de crescimento, de busca de afirmação e de identidade”. Significa dizer que ambos acompanharam as transformações ocorridas no percurso da Segunda Guerra Mundial, juntamente com as mudanças do meio social em 1960, nos âmbitos urbano, administrativo e econômico, advindos do processo de ebulição cultural. (CARYBÉ E VERGER, 2012) Verger, após ter conversado em São Paulo com o sociólogo francês Roger Bastide, fortaleceu ainda mais a decisão em se mudar para Bahia e relatou a sua vivência que, de certo modo, contribuiu para desmistificar conceitos sobre a impressão que tinha do Estado:

Fui seduzido na Bahia pela presença de numerosos descendentes de africanos e por sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar. Minha atenção era tão monopolizada por eles e pelos mulatos que durante muito tempo nem sonhava em apontar minha Rolleiflex em direção de pessoas de cores mais anêmicas. (VERGER *apud* RISÉRIO, 1995, p. 88)

As referências de criação utilizadas por Verger e Carybé englobavam desde o jeito de caminhar e se expressar das pessoas, passando pelas manifestações e festas populares, até registros de praças, atividade de pesca, feiras livres, pontos turísticos. Os trabalhos que produziram puderam contribuir com o fortalecimento da identidade cultural baiana. Têm-se na **Figura 06** a produção de pintura de Carybé e fotografia de Verger.

Figura 06 - Desenho de Carybé e Fotografia de Pierre Verger sobre Baianas de Acarajé



Fonte: BARRETO (2008, p. 110-111).

E o dendê, onde entra nessa história?

O dendê e sua cultura identificam o jeito baiano de ser pela multiplicidade de funções, simbolismos intrínsecos, que vão além de um produto destinado ao uso culinário. Define-se como cultura do dendê a associação a um modo de vida, aos valores e costumes que são transmitidos por meio de expressões diárias em diferentes momentos e passados por gerações, tanto no âmbito local como regional.

A cultura do dendê na Bahia é marcada por ser movente, adaptável e diversa. Encontra-se nas cidades de Salvador e Região Metropolitana, por exemplo, o ato das pessoas saírem do trabalho, comprarem acarajé e/ou cerveja para consumirem dentro do ônibus durante o retorno para casa; as festas religiosas em comemoração aos Santos e Orixás que reverenciam o sagrado e o profano; os preparativos em família para o Carnaval em que uma parcela do público tira seu sustento e ao mesmo tempo se divertem, e a outra parte aproveita a festa como foliões ou realizam viagens nesse período, geralmente; as temperaturas quente e amena nas praias da Baía de Todos os Santos e da Linha Verde; o turismo com variadas opções de passeios - seja por via terrestre, aérea e aquática; a exuberância das paisagens, da flora, das frutas tropicais; a culinária local recheada de temperos, cores, cheiros, texturas, sabores.

Em cidades do interior e no Recôncavo Baiano ocorrem os festejos juninos com as comidas típicas, concursos de quadrilhas, o movimento de músicas e danças de forró, os numerosos licores produzidos em fábricas locais, as fogueiras acesas em frente das casas, o traje xadrez e a decoração em chita que também são característicos nesse período; as procissões religiosas; o anúncio de nomes das pessoas falecidas divulgado pelas ruas dos bairros em carros de som informando os horários e locais dos sepultamentos; a fabricação caseira e semi-industrial de farinha, açúcar, mel, azeite de dendê, doces de leite, requeijões, manteigas, biscoitos, em pequenos galpões ou espaços improvisados em quintais das casas; a produção de móveis, objetos decorativos feitos com as folhas do dendezeiro, de barro e couro; a confecção artesanal de rendas em que são desenvolvidas roupas exclusivas por cooperativas, comunidades de rendeiras; as festas tradicionais da Irmandade da Boa Morte na cidade de Cachoeira e o Bembé do Mercado em Santo Amaro da Purificação; as poesias da literatura de cordel que são transmitidas por meio de repentes e impressas com a linguagem artística explorando a técnica da xilogravura.

No Estado da Bahia existem também a cidade de Jequié conhecida como Cidade Sol por conta da intensidade da luz do sol e do calor, enquanto, a três horas dali, está Vitória da Conquista, a terceira maior que fica atrás de Salvador e Feira de Santana, considerada a cidade gaúcha baiana devido as temperaturas baixas e frio intenso durante o ano que ocorre, geralmente, no período de maio a outubro. Além disso, é um lugar que se produz biscoitos e sequilhos caseiros em grande escala. Essa oposição climática das duas cidades possibilita diferentes vivências, comportamentos e modos de vida em um curto espaço geográfico.

A Região Nordeste também é conhecida mundialmente pelo clima tropical; as belezas das praias, cachoeiras, das paisagens e reservas naturais; a diversidade cultural, do artesanato, das comidas típicas; o relacionamento das pessoas com a fé que se estende pelas festividades religiosas e atos devocionais; a presença da arquitetura do período colonial em igrejas, construções históricas, é uma referência de atração turística e de pesquisa científica; o sotaque que se diferencia em cada Estado e até mesmo em cidades do próprio Estado. Esses são alguns fatores pontuais que possibilitam a compreensão da cultura do dendê no contexto da Bahia.

O dendezeiro (**Figura 07**) é uma palmeira de origem africana, especificamente da Costa Oeste da África (Golfo da Guiné), e foi cultivada no Extremo Oriente onde nasceram as primeiras sementes introduzidas na Indonésia, em 1848, e na Malásia, em 1875, com o foco de exploração econômica a partir de 1900. É nomeado cientificamente como *Elaeis guineenses*

Jacquin, pertence ao gênero *Elaeis*⁴ e à família Arecaceae ou *Palmaceae*⁵. Chegou ao Brasil no século XVI, trazida pelos escravos, e, supostamente, se espalhou com o auxílio dos urubus, principalmente, nas regiões Norte, na Amazônia, e Nordeste, na Bahia, devido ao clima tropical quente e úmido encontrado no país, das propriedades do terreno fértil, que eram semelhantes ao seu habitat original na África com extensão desde o Senegal até Angola. (MORAES E PACHÊCO, 1985; MÜLLER *et al.*, 2006; BOLINI, 2012; CORREA *et al.*, 2012)

Figura 07 - Palmeira do dendezeiro situada na Ilha de Gameleira-BA, registro em 01/04/2018



Fonte: Acervo do autor (2018).

⁴ O gênero *Elaeis* (subtribo Elaeidae, tribo Cocoeae, subfamília Coccoideae, família Arecaceae, ordem Arecales) foi estabelecido em 1763 por Nicholas Joseph Jacquin, a partir da palavra grega “Elaion” que significa óleo. O gênero compreende duas espécies de maior importância: *Elaeis guineensis* Jacq., nativo das florestas tropicais da costa oeste do continente africano e *Elaeis oleifera* (Kunth) Cortés nativo do continente americano, onde ocorre principalmente na floresta tropical amazônica, estendendo-se da Colômbia ao Panamá; são espécies de ocorrência comum em áreas antropizadas e ao longo dos cursos hídricos. O gênero possui ainda outra espécie, *Elaeis odora*, porém não é cultivada e pouco se sabe sobre a mesma. (RAO Y. *et al.*, *apud* CRUZ, 2016, p. 12)

RAO Y. *et al.* In: CRUZ, B. A. **Características vegetativas e produção de cachos de híbridos interespecíficos entre o caiaué (*Elaeis oleifera*, (Kunth) Cortés) e o dendezeiro (*Elaeis guineenses*, Jacq).** 2016. Dissertação (Mestrado em Agricultura no Trópico Úmido) – Programa de Pós-Graduação em Agricultura no Trópico Úmido, Manaus, Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, Manaus, 2016.

⁵Arecaceae (*Arecaceae*) ou Palmaceae (*Palmae*), ambos os nomes são conhecidos, são uma família de monocotiledôneas. Facilmente reconhecíveis pela sua haste não ramificada, o estipe, encimado por um buquê de folhas pinadas ou pontilhadas, as palmeiras simbolizam desertos quentes e costas e paisagens tropicais. (ESDEM, 2019) ESDEM. **Garden.com**: a harmonia da natureza e da arte. Disponível em: <https://pt.esdemgarden.com/ar-cac-es-palmac-es-palm-arecaceae-7519>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Essa palmeira tem o tamanho máximo de 15 metros, com raízes reunidas em feixes, caule reto, tonalidade escura e sem ramos. As folhas chegam ao comprimento de 1 metro ou mais e a base contém espinhos. Os frutos são em formato ovóides, se classificam como amêndoas duras que dão em cachos, quando nascem são negros e à medida que se desenvolvem adquirem tons que variam do amarelo ao vermelho. Devido a quantidade de frutos nos cachos, eles se comprimem e deformam com o tempo. (MORAES E PACHÊCO, 1985; MÜLLER *et al.*, 2006; OLIVEIRA, 2009; SEAGRI *apud* OLIVEIRA, 2012); BOLINI, 2012; CORREA *et al.*, 2012; MATOS, 2015)

A robustez dessa árvore determina a sua estrutura sólida. O longo caminho percorrido pelo mar até chegar ao solo brasileiro foi uma das provas de resistência que o fruto dendê passou, entre dias e noites, com temperaturas variantes. Esse percurso demonstrou a sua essência em ser um vegetal forte, tanto no sentido conotativo em aguentar e carregar peso sobre a matéria, como no denotativo em possuir energia física, vitalidade, o uso da força, advinda da raiz do continente africano. Desse modo, afirmam Simas e Rufino (2019, p. 30), “o caroço de dendê, aquele que ensina a driblar a morte, é a bala mais poderosa do tambor da nossa arma.” Dentre as principais características do dendezeiro a que apresenta maior destaque é:

Produção de óleo por unidade de área cultivada e a capacidade do seu fruto de produzir dois óleos distintos, o da polpa, o óleo de palma, conhecido vulgarmente como *azeite de dendê*, de cor avermelhada, graças ao seu conteúdo de substâncias carotenoides; e o da amêndoa da semente, conhecido como *óleo de palmiste*. Embora distintos na aparência e na composição química, guardam entre si estreita afinidade: são comestíveis e importantes matérias-primas para os mais diversos segmentos industriais. (OLIVEIRA, 2009, p. 28)

O dendezeiro é a mais importante palmácea oleaginosa de ciclo longo. (BOLINI, 2012, p. 15) Conforme Klinke e Marques (1999, p. 55), “a palavra dendê foi trazida para a Bahia por nações africanas que, até o século XVIII, consistia em negros bantos de Angola e Congo. Além desta, vieram também bunda, quiabo, samba, candomblé, macumba e umbanda”.

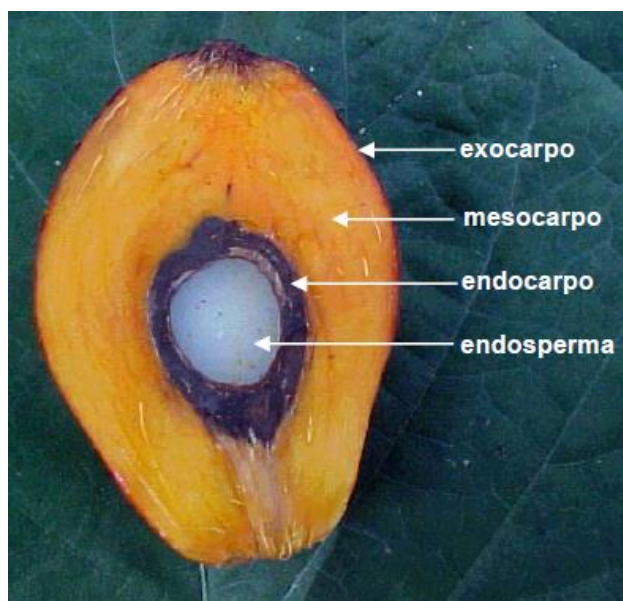
O nome dendê tem decorrência de *dendém* da língua kimbundu dos povos bantu e no Ocidente Africano é chamado por: *Ade-koi* e *Adersan* na Costa do Marfim; *Aboboche* em Gana; *De-Yayá*, *De-kla*, *De-Ghakun*, *Votchi*, *Fade* e *Kissede* no Benin; *Di-bope* e *Lissombe* na República dos Camarões e o já citado *Dendém* em Angola”. (LODY, 1992, p. 2)

A função do dendê no século XVI era de complemento alimentar dos escravos durante a travessia no oceano em direção ao solo nacional. (LODY, 1992, 2009; OLIVEIRA, 2009)

Inicialmente, o azeite de dendê foi usado como um produto que realçava a beleza da pele, do cabelo, de homens e mulheres negros, e servia como uma espécie de amuleto que os utilizava para proteção de forças ocultas, pois os escravizados tinham essa tradição. A presença do dendê nos alimentos ocorreu mais adiante a partir do seu cozimento na senzala em que exalava o perfume até a cozinha da casa grande. (FERNANDES, SOUTO *apud* BOLINI, 2012)

A própria constituição morfológica do dendê demonstra, interna e externamente, elementos com certo grau de dureza que precisam do auxílio de ferramentas para manuseá-lo, o que identifica uma qualidade vigorosa, fortalecida. Com o dendê cortado ao meio, é possível visualizar a divisão de suas partes, de fora para dentro, que, segundo Surre e Ziller (*apud* SILVA, 2006), é composta de exocarpo, mesocarpo, endocarpo e endosperma (**Figura 08**).

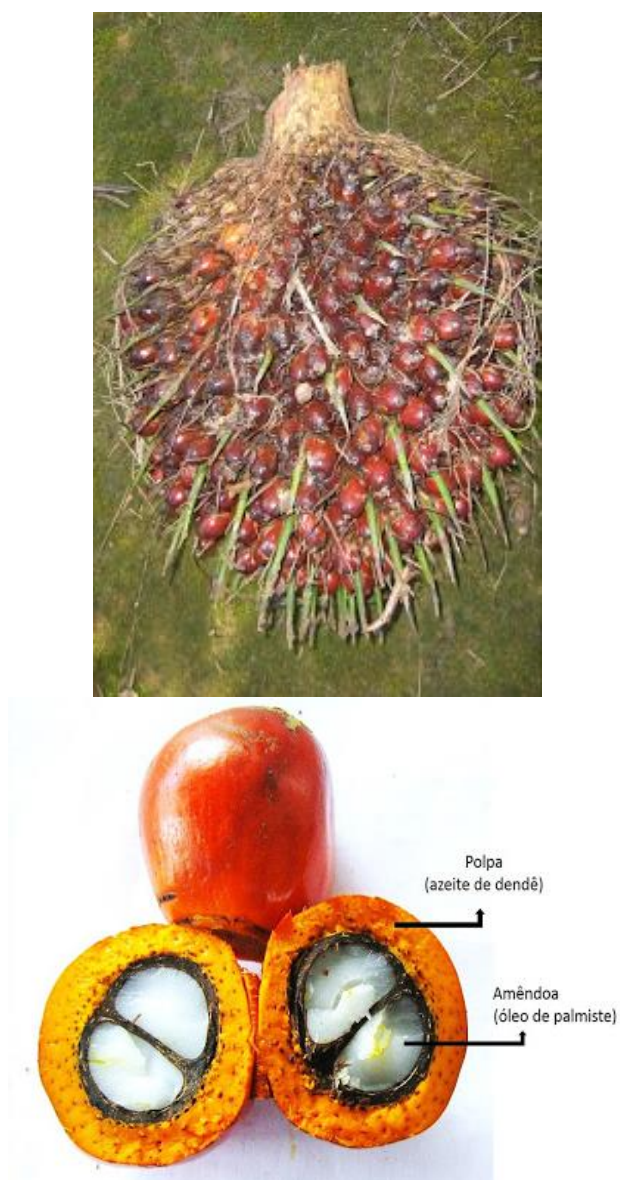
Figura 08 - Corte ao meio e a descrição das partes do dendê



- a) **EXOCARPO OU EPIDERME:** é a casca do dendê.
- b) **MESOCARPO OU POLPA:** possui coloração amarela ou alaranjada. É muito oleoso, contém estreitas fileiras de fibras em que os feixes se tornam mais compactos à medida que estão mais próximos do centro do fruto. É dele que se extrai o óleo de dendê.
- c) **ENDOCARPO OU COQUE:** É endurecido, de cor negra, envolvido por fibras aderentes.
- d) **ENDOSPERMA:** Possui forma ovoide e ocupa toda a cavidade do endocarpo. É composto de tegumento, albume embrião. O tegumento é muito fino e aderente ao álbum que é cartilaginoso e rico em óleo (de onde se retira o óleo de palmiste).

Na Bahia, especificamente, o primeiro indício de dendê ocorreu na região do Baixo Sul, em Valença, conhecida atualmente como Costa do Dendê devido a sua expansão. (MORAES E PACHÊCO, 1985) O dendê cujo “fruto tem forma de cocos ovoides, de cor amarelo ou alaranjado, de tamanho variável, é composto da polpa ou mesocarpo e da semente ou caroço” (BOLINI, 2012, p. 33), como demonstra a **Figura 09**.

Figura 09 - Cacho de dendê, sua forma inteira e partida ao meio



Fonte: A PLANTA DA VEZ. **Dendê-africano (*Elaeis guineenses* Jacq.)**. Disponível em http://www.aplantadavez.com.br/2016/01/dende-africano-elaeis-guineensis-jacq_3.html. Acesso em: 18 mar. 2019.

Resultam-se da retirada da polpa o óleo de palma e da amêndoa o óleo de palmiste. O óleo de palma ou azeite de dendê, é composto de duas partes, a oleína (consistência líquida) e a estearina (consistência sólida), conforme a **Figura 10**. As baianas de acarajé que usam largamente esse produto nomeiam a oleína de flor do azeite e a estearina de bambá. (CURVELO *et al.*, 2011) Um exemplo dessa extração pode ser acompanhado no Apêndice A que relata o processo de produção artesanal do azeite de dendê de pilão.

Figura 10 - Óleos de palma e palmiste, e conteúdo do óleo de palma, respectivamente



Fonte: Acervo da CEPLAC (2019) cedido ao autor.

O formato do dendê varia conforme a espessura do endocarpo e classifica-se em três tipos, que são: a) Dura: endocarpo com mais de 2 mm de espessura e fibras na polpa; b) Psífera: fruto sem endocarpo e com separação da polpa da amêndoa; c) Tenera: é o cruzamento entre as variedades Dura e Psífera, com endocarpo de espessura inferior a 2 mm e anel fibroso ao redor, segundo Souza (*apud* CEPLAC NOTÍCIAS, 2000), como elucida a **Figura 11**.

Figura 11 - Tipos de dendê: a) Dura, b) Psífera, c) Tenera, respectivamente



Fonte: Silva (2006).

No cenário contemporâneo brasileiro, existe uma gama de caminhos quanto ao uso do dendê que apresenta benefícios relacionados com a saúde alimentar, estética, produtos de higiene pessoal, segmento automobilístico, dentre outros, ao ponto de extrair possibilidades de forma representativa enquanto elemento cultural marcante que suscita símbolos, lembranças, sabores, cores, texturas, tanto pela materialidade como pelas memórias no imaginário individual e coletivo. A população nacional, sobretudo a baiana, desconhecem que contém dendê numa diversidade de produtos que consomem, muito menos as suas vantagens.

No semestre 2017.2 cursei o componente Estética Urbana, ministrado pela Profa. Dra. Ines Karin Linke Ferreira, em que pude conhecer definições e autores, ampliar a compreensão sobre a cidade pelo viés da arte, os espaços urbanos públicos e privados, território e territorialidade, a identidade cultural do território. Dentre as atividades práticas, realizei o trabalho intitulado ‘Territórios culturais a partir de práticas com dendê’, para validar a experiência do dendê e inseri-lo no espaço urbano.

O meio social das cidades é constituído por ferramentas estruturantes que organizam o convívio das pessoas com ações postas em prática, e um desses pilares é a cultura. Como documento de atuação, a cultura é pública, mas não é portadora de uma identidade oculta. (GEERTZ, 2008) A sua presença em sociedade gera transformações, conflitos, invisibilidades, que transcorrem em diferentes interesses públicos e territoriais. O território é aqui compreendido enquanto espaço urbano demarcado por diferentes representantes sociais para a realização de atividades ou propósitos em comum que estabelece relações de poder resultantes

de ações, sejam concretas ou abstratas, e se apropriam de espaços físicos ou simbólicos como forma de fortalecer o conceito de construção social a partir desse recorte. (FLORES, 2006)

Para tanto, decidi realizar uma entrevista online com duas questões que me inquietavam para que fossem respondidas por diferentes pessoas, e foram elas: 1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente? 2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos? As perguntas foram enviadas ao e-mail de alguns colegas, postadas no *Facebook* e no status do *WhatsApp*, e foram respondidas por estudantes do Ensino Médio, estudantes universitários e profissionais de diferentes áreas. Essa proposta teve a participação coletiva de colegas de sala que contribuíram nas postagens das perguntas em suas redes sociais. A sequência das respostas mais consistentes e as análises, constam na demonstração dos **Quadros 02 e 03**.

Quadro 02 - Primeira questão com as respectivas respostas da entrevista

QUADRO 02	
PERGUNTAS	RESPOSTAS
1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?	Resposta 1: “Nos meus primeiros anos na faculdade de arte, a partir de 2003, tive acesso a pesquisa do artista visual Ayrson Heráclito. Até então minha vivência com o dendê era indireta, apenas através do consumo de suas aplicações na culinária baiana. O trabalho de Ayrson entra como um divisor de águas na minha percepção sobre esse importante elemento da identidade baiana, e principalmente, da identidade do recôncavo baiano. Contudo em meados de 2005 iniciei uma trajetória na capoeira angola que me fizeram viver a cultura e os símbolos baianos de uma maneira mais verdadeira e visceral. Dentro da capoeira o dendê tem um significado próprio, que parece muito ao trabalhado nas letras de samba, certamente o candomblé deve ser a fonte destes significados, mas este me escapa pois não conheço esta religião realmente. Nesse contexto, vejo o dendê associado com o sangue, mas não qualquer sangue e sim um sangue com algo especial, um axé, uma alma do recôncavo, uma alma negra, uma energia própria vibrante e calorosa. No contexto do jogo da capoeira as músicas possuem uma função, hora pra acalmar o jogo ou para agitar, hora para uma reflexão específica, o chamado do dendê nos corredos, nome das músicas de capoeira que ocorrem durante o jogo, em geral tem a função de incentivar mais energia no jogo, mais inspiração e esforço dos jogadores que estão na roda em

	<p>jogo, buscando evitar jogos demasiadamente travados, apáticos, ou mecânicos.</p> <p>Bota dendê/ Bota dendê/ Camará bota dendê/ Camará bota dendê/ Meu irmão/ Bota dendê/ Bota dendê (Domínio público) Tem dendê/ Tem dendê/ Jogo de angola tem dendê/ Tem dendê/ Tem dendê/ berimbau tem dendê /Tem dendê/ Tem dendê/ atabaque tem dendê (Domínio público)</p> <p>Contudo outros usos são possíveis, nesse caso o dendê tem o sentido de um apelido para uma pessoa querida, ou próxima do eu lírico da letra:</p> <p>Oh dendê/ Oh dendê/ Oh dendê de maré/ Sete dias no mar/ sete dias na maré/ Vá dizer a dendê/ Sou homem não sou muleque (Domínio Público)</p> <p>Em outro corrido o dendê tem um sentido duplo, além do próprio recurso natural, tirar dendê conota jogar capoeira de adulto, ou até mesmo, tira sangue no jogo. A música funciona como advertência para jovens e iniciantes na capoeira e ilustra um diálogo entre alguém mais velho e um “menino”:</p> <p>“Vou no mato bem cedo/ Oh menino/ Vou tirar dendê/ Oh dendê você não tira/ Oh menino/ Vou tirar dendê/ Olha o pé é muito alto/ Oh menino/ Vou tirar dendê/ Se cair você ce se machuca / oh menino/ Vou tirar dendê/ Vou pro mato bem cedo..(refrão)”(Domínio Público)”</p>
<p>1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?</p>	<p>Resposta 2: “Amarelo.</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Azeite. Inclusive, alguém falou a palavra dendê num curta que eu vi mais cedo e pensei em azeite. b) Eu lembro de Salvador, Bahia, acarajé, comida. c) Acarajé. d) Azeite de dendê. e) Acarajé. f) Azeite de dendê. g) Bahia, baiana. h) Tacho fervendo de óleo. i) Sei lá o que é dendê. j) A frutinha. k) Amarelo, testículos de bode, sabão, acarajé. l) Comida”.
<p>1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?</p>	<p>Resposta 3: “Vejo a comida baiana, acarajé, essas coisas”.</p>

1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?	Resposta 4: “Vejo logo aquele amarelo forte”.
1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?	Resposta 5: “Quando ouço dendê me remete a energia, principalmente quanto ouço o pessoal falando que precisa repor a taxa de dendê no sangue”.
1- Ao escutar ou ver escrito a palavra dendê, o que vem em sua mente?	Resposta 6: “A palavra dendê me faz lembrar da fazenda de um tio, que ficava na Ilha, entre a Gameleira e Mar Grande, a qual produzia azeite de Dendê. Havia lá um grande moinho de concreto movido a animal”.

Fonte: Acervo do autor (2018).

Verifica-se que a primeira resposta mostrou a presença do dendê em letras de canções de capoeira em que o relaciona aos elementos simbólicos do legado africano, sobretudo do candomblé, e, no momento dos jogos, são cantadas com a velocidade que acompanha o ritmo dos movimentos corporais que valoriza o pertencimento cultural da capoeira.

Da segunda à quinta respostas é observado a associação do dendê com a culinária baiana, uma lembrança da Bahia e seus respectivos significados presentes no cotidiano da população, em características poéticas percebidas a partir do contato e da sensibilidade dos sentidos como o paladar, o olfato, a visão e o tato. Desse modo, o indivíduo estabelece experiências, enriquece seu repertório, entre o seu lugar de origem e o meio social urbano ao qual está inserido. E na sexta resposta, identifica-se uma relação do dendê com a memória afetiva do entrevistado que relembrou momentos vividos com um membro familiar.

Quadro 03 - Segunda questão com as respectivas respostas da entrevista

QUADRO 03	
PERGUNTAS	RESPOSTAS
2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?	Resposta 1: “Na verdade é justamente o que me pergunto. Na real parece que é muito mais uma questão mercadológica. Posso estar errado, mas creio que por os donos de restaurantes montarem um menu, pra toda a semana e ter sobrado a sexta, eles colocaram a "comida baiana" pro "último dia útil da semana".

	<p>Num desses chats na internet, vi alguém citar algo pertinente, pois geralmente em quaresmal da igreja as pessoas não comem carne vermelha, como na "Sexta-Feira Santa" optando por peixes e afins, nisso como a culinária popular utiliza muito o azeite, até mesmo nos frutos do mar, herança africana, começou-se a fundir, assim como no sincretismo e aí começaram a servir a "comida baiana" como menu oficial da sexta e saída para a doutrina religiosa, da igreja, pouco se importando com as tradições do candomblé. Mas quem tiver enredo, for filho de Osalà ou a casa não permitir comer dendê na sexta que o faça, pra ver se não vai receber uma rebordosa!!!”</p>
<p>2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?</p>	<p>Resposta 2: “O que sei é que no axé, não se come dendê da sexta porque, além de ser dia de Oxalá, tem haver com o mito da criação iorubano - durante o processo de criação, Oxalá ficou bêbado com o dendê. Mas tenho a impressão que os restaurantes da cidade servem comida com dendê na sexta, com uma referência a sexta-feira santa. Até onde sei, só em Salvador é que na Sexta-Feira Santa se come caruru. Muitos adeptos do axé só relevam dendê nessa única sexta do ano. É um fruto do sincretismo que até hoje é meio mal explicado”.</p>
<p>2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?</p>	<p>Resposta 3: “Na verdade, acredito que esse costume remete a um hábito católico de não comer carne nas sexta-feiras, em razão da paixão de N. Sr. Jesus Cristo. Então, comia-se frutos do mar, peixe e aí, na Bahia peixe de moqueca (até porque azeite de Oliva não era pra todos) passou a ser a pedida. O resto deve ter vindo por combinar... Acho que a origem não vem do Candomblé”.</p>
<p>2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?</p>	<p>Resposta 4: “Já me perguntei sobre isso varias vezes. Minha hipótese foi mais recente e menos religiosa. Lembro disso vir com os restaurantes (cada dia na semana tem um prato mais forte como cozido na quarta ou quinta). Fico ponderando que sexta é aquele dia de trabalho já mais morno, na beira da fuga...que pode rolar almoçar, tomar uma cerveja... muita gente se perde depois do almoço... acho que é uma tradição dos últimos vinte anos e não algo que rolava antes”.</p>
<p>2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?</p>	<p>Resposta 5: “Nao eh tao rigorosamente assim q nao comemos comida baiana nas sextas. Nosso resguardo à Oxala eh rigoroso quando nossos ilês entram em obrigação por exemplo ou quando fazemos algo p ele ou com ele. Muitos de nós manifesta o respeito a Oxala</p>



	usando o branco, mas nao necessariamente só comemos comida branca na sexta”.
2- Você sabe por que se come comida baiana às sextas-feiras, no dia de Oxalá, um orixá que não utiliza o dendê em seus fundamentos?	Resposta 6: “Esse lance de sexta do dendê pra mim funciona mais como um marketing para atrair o público e sair do clássico feijão com arroz, pelo menos um dia da semana”.

Fonte: Acervo do autor (2018).

Nesse segundo bloco de respostas, percebe-se que há uma concordância quanto ao uso do dendê em dias de sexta-feira, primeiramente, para uma relação com o sagrado, tanto no sentido de associar com práticas advindas do catolicismo, como ao respeito de fundamentos do candomblé, principalmente ao orixá Oxalá. E no segundo momento, para atender aos interesses de mercado como uma forma de atrair mais o público.

A maior parcela dessas respostas nos dois quadros reafirmou conhecimentos que eu já possuía sobre o dendê e comungou com o posicionamento de muitas pessoas em conversas informais que discorri durante o doutoramento. Isso demonstra que por não haver um senso coletivo que defina culturalmente a participação do dendê na vida das pessoas, não causaria espanto se houvesse um certo grau de repulsa ou estranhamento para consumi-lo. No entanto, a sua representatividade está enraizada em memórias, ações do cotidiano, abordagens sobre cultura baiana, em que a própria população o reconhece, o identifica, e estabelece uma relação de pertencimento.

2.1 O SAGRADO DO DENDÊ NO CANDOMBLÉ

A mancha cultural se faz presente no âmbito sagrado a partir de práticas religiosas ancestrais de fervor, devoção a Deus, aos santos, orixás, outras entidades, desempenhadas pelas sociedades em diferentes culturas, diversas interpretações e formas de expressão. Nesse aspecto, o dendê, enquanto elemento cultural afro-brasileiro possui um importante simbolismo no candomblé que transita em terreiros ou casas de santo como elemento decorativo, ferramenta dos orixás que são confeccionadas com folhas e talhos do dendezeiro, instrumento de jogos de

adivinhação de Ifá⁶, ingrediente alimentar de rituais das divindades africanas ou orixás, como óleo que amacia os atabaques. (LODY, 1992)

O orixá Exu é a própria essência do dendê no candomblé, conforme o antropólogo Lody (1992, p. 9), “Exu passa a ser o dendê, como o dendê passa a ser Exu, sem que com isto se limite o uso ou a função ritual-religiosa do dendê para a exclusividade de Exu, tanto para o seu trato nos assentamentos, como nos seus alimentos.” Característico pelo óleo com tonalidades que perpassam pelo laranja, vermelho, marrom, o azeite de dendê utilizado nas comidas representa orixás considerados como “quentes e aguerridos”. (BARROS, 2014)

Verifica-se que no candomblé o azeite de dendê está presente como ingrediente essencial nas comidas ofertadas à maioria dos orixás, conhecidos como “orixás do azeite”, que o utilizam em seus rituais, como afirmaram minha avó paterna, Vanilde Maria Ataíde Bispo Portela, a Yá D’osun do Terreiro Ilê Asé Omi Natossi, situado no bairro Cidade Nova, em Salvador-BA, e minha tia Tânia Bispo, integrante do Ilê Axé Kalê Bokùn, localizado no bairro de Plataforma. Em 2015, realizei esse bate-papo em família sobre outras relações do dendê e foi registrado no quarto capítulo da minha dissertação de mestrado defendida em 2015⁷.

A presença de alimentos se torna peculiar em rituais, pois constitui a sagração das oferendas aos orixás. (AGUIAR, 2012) Dessa forma, sobre o azeite de dendê, destaca Barros (2014), a cor vermelha do dendê possui vitalidade, energia pulsante, aroma forte, que representa movimento e ao mesmo tempo calmaria aos orixás que são turbulentos e aguerridos, como Exu e Ogum. Logo, a ação de comer nessa religião:

É acionar o axé - energia e força fundamentais a vida do homem. Certo que os modos de preparar, ao lado dos saberes, irão fazer a transmissão do axé. O orixá se alimenta e transfere ao homem seu axé, mas para que esse processo ocorra, é preciso que o alimento oferecido a ele seja bem preparado, dentro dos procedimentos da culinária afro-descendente. A falta de um ingrediente

⁶ Ifá para os Yorubá ou Fá para os Fon é o deus que tudo sabe e tudo vê, podendo desempenhar suas funções se apoiado por Exu - princípio fundamental -, ser inteligente por excelência. Saber do futuro, prescrever e orientar para o trabalho, a saúde, o sexo, a religião e para tudo mais que se refira à vida é capacitação de Orumilá, conhecido também como Orumilá Ifá. Nesses olhos que tudo vêem e sabem assenta-se o seu poder não menos controlador e também articulador entre os outros deuses e os homens. Esse olhar permanente do Ifá, fundido do olhar de Exu, será materializado pelos *ikin* - frutos do dendezeiro. A própria palmeira é o Ifá, também fonte dos principais utensílios do ritual de vaticínio – os *ikin*. (LODY, 1992, p. 37 e 38) LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

⁷ A relação do dendê com o candomblé, explicam Bispo e Portela (2015): Na verdade, nunca paramos para observar que relação ele tinha dentro da religião. O que nos passa em mente, após a sua pergunta, é em relação à cor, ao colorido, cheiro e sabor diferentes que ele apresenta no tempero das comidas. O azeite não participa sozinho como condimento das comidas, é acompanhado de cebola, camarão, mas ele tem o fundamento mais forte (“informação verbal”). PORTELA, Pablo Luís dos Santos. **Design de superfície têxtil a partir do dendê**. 2015. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015.



implica na não aceitação da divindade. Os deuses não são apenas comilões, mas também finos gourmets; sabem apreciar o que é bom, como o comum dos mortais, não comem de tudo. Os elementos e alimentos são maravilhosos, misturam sem pudor, sagrado e secular. (BELTRAME E MORANDO, 2008, p. 243)

Essa preparação alimentar, assinala Aguiar (2012, p. 167-168), fica por cargo “da Iabassê, a “senhora da cozinha”. É ela quem assume toda a responsabilidade no preparo e organização de cada prato a ser ofertado às divindades, tendo todo o cuidado com os preceitos alimentares (...)”. Com isso, complementa a mesma autora, ao afirmar ser o espaço da cozinha comandada pelas mulheres que recebem orientações e acompanhamento das Ialorixás. (AGUIAR, 2012)

Os cardápios estabelecidos para cada orixá estão de acordo com seus gostos e fundamentos ritualísticos que compõem diferentes ingredientes na preparação dos alimentos e das oferendas. Como certificam Beltrame e Morando (2008, p. 246), esses materiais classificam-se em três aspectos: ““sangue vermelho”, “sangue branco” e “sangue preto”. Isto é, o azeite de dendê, o álcool e o sumo das folhas, respectivamente, os sangues representam a manutenção de energia dos orixás.” Por outro lado, os orixás que não fazem uso do dendê nas comidas e nos fundamentos, são chamados de orixás do branco ou “*fun-fun*”. (AGUIAR, 2012)

A memória ancestral presente no candomblé permeia não somente na alimentação dos orixás, como também em fundamentos internos realizados nos terreiros que resgatam tradições com muito respeito, disciplina e seriedade. A compreensão da palavra memória aqui empregada remete, principalmente, às lembranças, as relações com o tempo passado. De acordo com Chauí (2000, p. 161), “a memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança.” Aparentemente, a memória parece ser individual, mas ela tem a significativa contribuição coletiva. Está imbuída de histórias, alavanca a função de reviver uma ação passada, de lembrar algum tipo de esquecimento, tradição, por meio de diferentes dispositivos.

Em *A Memória Coletiva*, Halbwachs (1990, p. 20) afirma que “não se pode pensar nada, não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros, sob a condição desse acordo substancial que, através do coletivo, busca o universal.” Dessa forma, a memória que reconta histórias e recordações de momentos e experiências, necessita ser evocada para dar sentido e valor à vida presente. Este aspecto reforça, por exemplo, que os paramentos e as indumentárias usados para simbolizar os orixás em momentos ritualísticos e festivos, são carregados de expressões e valores artísticos-culturais que estabelecerem diálogos nos meios

terreno e espiritual, assim como são fixados na memória coletiva do público que os prestigia (Figura 12).

Figura 12 - Paramentos e indumentárias usados no candomblé



Fonte: MAGNONI, Adeloya. **Fotos com alma**. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/adeloyamagnonifotoscomalma/photos/?ref=page_internal. Acesso em: 02 jan. 2020.

Geralmente, o trabalho artístico e de projeto desenvolvidos na concepção e feitura dessas peças, são realizados por artesãos, costureiras, escultores, gravadores, que procuram seguir, de forma criativa e respeitosa, os detalhes dos símbolos peculiares que correspondem cada orixá, por meio de acessórios, cores, tecidos, materiais, de acordo com as recomendações dos terreiros. O dendê, no sentido material, não participa como elemento na construção das peças, no entanto,

se encontra íntegro enquanto qualidade subjetiva. Nessas especificidades que atendem aos territórios físico e espiritual, Lody (1992) assevera que, o dendê recebe diferentes interpretações a depender de como será utilizado na religião e acrescenta que outros elementos da árvore do dendezeiro - considerado como sagrado - são utilizados na confecção de indumentárias, ferramentas e emblemas dos orixás, na arquitetura e na decoração das Casas de Santo, como exemplo as palmeiras (**Figura 13**).

Figura 13 - Folhas da palmeira do dendezeiro como decoração na entrada de um terreiro



Fonte: MAGNONI, Adeloya. **Fotos com alma**. Disponível em <https://www.facebook.com/adeloyamagnonifotoscomalma/photos/a.668295726617733/2658350937612192/?type=3&theater>. Acesso em: 02 jan. 2020.

Esse conjunto de objetos decorativos que enfeitam terreiros e barracões são utilizados, sobretudo, em momentos festivos que além de serem ritualísticos, funcionam também como performáticos, pois seguem uma sequência de ações por meio da gestualidade dos corpos nos momentos em que os membros dançam o axé de cada orixá, que é acompanhado da oralidade dos cânticos, ao som de instrumentos musicais e batida de mãos. A produção visual gerada a partir das performances desses rituais ganha força e vitalidade com o uso da palavra que é sustentada nas letras das canções, e potencializada com o ritmo das músicas. Esses fatores é o que Salles (2008) denomina como experimentação verbalizada. Essa sinergia obtida é transmitida, principalmente, tanto aos adeptos que frequentam e recebem o axé, como para os visitantes.

Investigar, planejar e desenvolver produtos que estão ligados ao contexto espiritual de matriz africana, requer cuidados especiais antes de afirmar ou negar alguma informação que

seja relevante para evitar caminhos que os direcionem ao folclórico ou ao alegórico. Por esse viés, conforme Sodré (2009), trata-se de conceber o design da alma que parte da necessidade de valorizar a potencialidade dos objetos, com o uso adequado de seus elementos funcionais e estéticos, que dialogam com a essência espiritual da forma pelos quais estão sendo utilizados como base. A espiritualidade fortalece não somente o caráter intuitivo das pessoas, como também o amadurecimento da percepção em processos formativos, criativos e culturais.

2.2 OFICINA ARTÍSTICO-CULTURAL SOBRE O DENDÊ EM MOCAMBO-BAHIA

Este item apresenta o desenvolvimento de uma oficina colaborativa artístico-cultural realizada na Escola de Tempo Integral Fernando Gomes de Azevedo, em 13 de julho de 2018, situada no Assentamento⁸ de Mocambo, que corresponde a zona rural do município de Andaraí, na Chapada Diamantina-BA. Essa instituição de ensino que leva o nome de um professor do município (Silva, 2018) integrou ao Programa de Intervenções Arte Educativas em Comunidades de Igatu, Distrito de Andaraí, também na Chapada, sob a coordenação e parceria do Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba, em que oficinas e intervenções artísticas são promovidas por discentes dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, e compartilhadas com estudantes de todas as séries.

O planejamento dessa oficina ocorreu durante as aulas da disciplina Estudos Aprofundados da Performance com os colegas Aislane dos Reis Nobre e Anderson Borges Falcão, em que propomos abarcar o objeto de estudo de nossas pesquisas, e a nomeamos “Criação artística interdisciplinar: corpo, pintura, estamparia e cenas da vida”. Nela, houve a presença de quinze participantes que cursavam entre o sexto ao oitavo ano do Ensino Fundamental II, e com eles explorei o aspecto sociocultural do dendê procurando discuti-lo enquanto dispositivo de memória, percepção e registro, nos campos de seus imaginários e vivências.

⁸ Entende-se por assentamento, de acordo com Bergamasco; Norder (*apud* PEREIRA, 2013) como “[...] novas unidades de produção agrícola, por meio de políticas governamentais visando o reordenamento do uso da terra, em benefício de trabalhadores sem terra ou com pouca terra”. BERGAMASCO; NORDER. In: PEREIRA, Isabele Aparecida Gomes. **Assentamentos rurais e qualidade de vida: um estudo de caso no PA Santa Verônica - município de Damião P/B.** 2013. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) - Universidade Estadual da Paraíba-UEPB, Campina Grande, 2013.

O objetivo central dessa atividade se firmou em desenvolver a criatividade e proporcionar uma experiência sensorial e estética aos alunos participantes em conformidade com o cotidiano que presenciaram. Pretendeu-se trabalhar e incentivar as habilidades criativas ao considerar um olhar para seus lugares de vida, ambientes naturais, pessoais e identitários. Para isso, ancorou-se nos princípios das metodologias ativas de ensino (BALDEZ, DIESEL, MARTINS, 2017) que coloca os estudantes numa posição ativa e participativa, a partir de suas opiniões, experiências e saberes que contribuem no processo de ensino-aprendizagem. Essa abordagem contemporânea demonstra que o professor não é o único e principal transmissor de conhecimentos, ou seja, existe a troca de informações com o repertório partilhado pelo educando que é um processo ativo nessa construção. Foi relevante o emprego dessa conduta, porque em nenhum momento os participantes se sentiram acanhados e trouxeram falas consistentes que somaram ao desenvolvimento da oficina⁹.

A contribuição cultural do eixo memória foi atribuída pelos estudantes por meio de suas convivências em família, na própria comunidade e no ambiente escolar. A compreensão de cultura aqui empregada é a do pertencer, dos modos como o ser humano se relaciona com o seu real, a sua realidade, tornando-a singular, única. (SODRÉ, 1983) A apreensão dos saberes artísticos adquiriu mais consistência e solidez ao estarem em contato com a realidade sociocultural dos estudantes, como ocorreu a interação deles com o dendê, em que as produções artístico-culturais que desenvolveram se firmaram a partir da percepção de seus entornos. A familiaridade e o contato com elementos do cotidiano proporcionam mais autonomia e desprendimento ao educando em atividades artísticas, pois, sente-se confortável e com a sensação de estar mais seguro. Nesse sentido, Porcher (1982) apresenta três finalidades primordiais da educação artística, que são:

- 1.A educação artística propõe-se a criar nos indivíduos não tanto um amor problemático e *isolado* pro belas-artes e belas obras, mas sobretudo uma consciência exigente e ativa em relação ao meio ambiente, quer dizer, em relação ao panorama e à qualidade da vida cotidiana desses indivíduos.
- 2.A educação artística propõe-se a criar nos indivíduos não tanto aptidões artísticas específicas, mas sobretudo um desenvolvimento global da personalidade, através de formas as mais diversificadas e complementares possíveis de atividades expressivas, criativas e sensibilizadoras.

⁹ Como proposta optei pela criação de estampas manuais em tecido, tendo o dendê como fonte inspiradora, e essa construção foi pautada em três conceitos, que são: cultura do pertencimento (SODRÉ, 1983), redes da criação (SALLES, 2008), criatividade (OSTROWER, 2013). Os resultados demonstraram que os estudantes se sentiam envolvidos e valorizavam a cultura da zona rural a qual estavam inseridos, assim como compartilhavam saberes, vivências aprendidas no seio familiar e no convívio com a vizinhança. A forma como interagiram ao compartilhar os materiais e dialogaram entre si, foi percebido que o trabalho em conjunto era uma ação comum no cotidiano deles e, mesmo que algum deles demonstrasse dificuldades para se expressar, outro membro procurava ajudá-lo. A desenvoltura e a segurança deles na construção das imagens também foram notados no processo de criação.

3.A educação artística, porém, não se contenta apenas com as virtudes *instauradoras* do acaso, do *laissez-faire*¹⁰ e da não intervenção, mas pressupõe, pelo contrário, a utilização de métodos pedagógicos específicos, progressivos e controlados, os únicos capazes de produzirem a *alfabetização* estética (plástica, musical, etc.), sem a qual toda expressão permanece impotente e toda criação é ilusória. (PORCHER, 1982, p. 25)

Identifica-se nesses três parâmetros que há uma sistematização no pensar, planejar, desenvolver, produzir conteúdo artístico, pois as atividades de artes não se encerram com a apreciação e interpretação de obras como são vistas popularmente. No entanto, contribuem nas relações das pessoas com os meios e recursos que convivem, bem como despertam memórias, estimulam habilidades sensoriais, perceptivas, estéticas, cognitivas.

O ambiente escolar é um dos principais espaços coletivos frequentados por crianças onde são transmitidos os primeiros conteúdos educacionais e desenvolvidas as primeiras ações artísticas que seguem metodologias e didáticas apropriadas para este fim. Segundo Barbosa (2010), a arte nesse patamar funciona como uma válvula de estímulos que desperta e aguça os sentidos, a percepção, a capacidade crítica, a imaginação, por meio de diferentes linguagens visuais. Dessa forma:

A arte é uma relação ativa da sensibilidade individual com o mundo, ela não é um ato de conhecimento. Assim mesmo, a racionalidade tem um papel a desempenhar dentro dela: do ponto de vista pedagógico, ela tem função de colocar a criança em condições tais que ela possa dominar a sua própria criação e apreciar a dos outros (entre os quais estão os que se convencionou chamar de *os grandes artistas*). (PORCHER, 1982, p. 103)

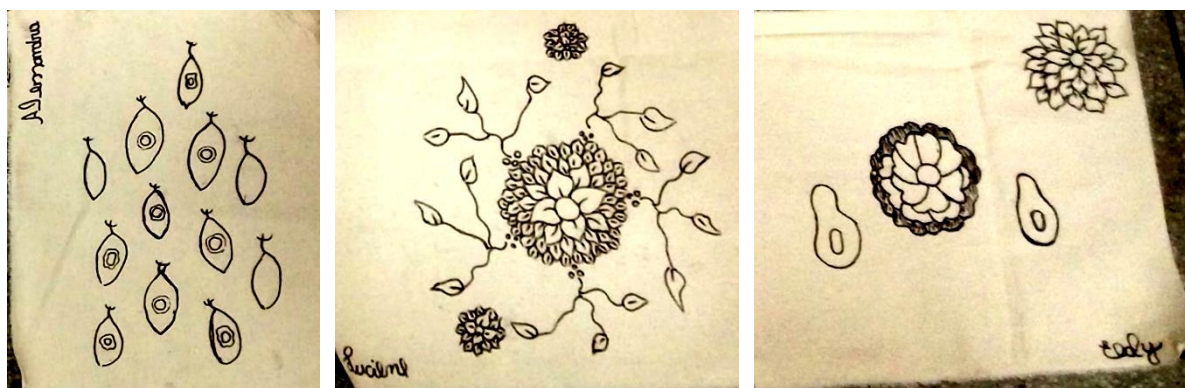
Em conformidade com esse pensamento, a criança, no ato de produzir arte, não a faz aleatoriamente, sem direção. Mesmo que haja a liberdade de expressão no processo criativo, o uso do raciocínio lógico se faz presente para ordenar as ideias, indicar os caminhos possíveis de iniciar o trabalho, perceber o desempenho do colega ao lado, fazer relações formais, materiais e estéticas dos objetos, dentre outros pontos. Esses aspectos que unem a intuição e a percepção determinam que “nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos.” (OSTROWER, 2013, p. 57)

¹⁰ “*Laissez-faire* é um termo em francês que significa “deixe fazer”, utilizado em referência ao pensamento do liberalismo econômico que defende a economia livre de intervenções governamentais.” DICIONÁRIO FINANCEIRO. **Significado da expressão *Laissez-faire*.** Disponível em: <https://www.dicionariofinanceiro.com/laissez-faire/>. Acesso em: 25 abr. 2019.

Na introdução da oficina houve uma breve apresentação aos estudantes sobre a minha proposta de investigação com o dendê e, em seguida, conheci as memórias, experiências e referências que eles trouxeram em seus repertórios a partir desse enfoque. O conteúdo verbalizado se transformou em imagens, por meio da criação livre de desenhos feitos por eles, com a caneta permanente em tecido de algodão cru. A imagem como reprodutora visual de um momento vivenciado pelo ser, proporciona interpretações em torno da contextualização dos elementos que a constituem. Em *Modos de Ver*, Berger (1972, p.13) expressa-se que “uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada - por alguns momentos ou por uns séculos.” O que será visto e que de algum aspecto prenderá a atenção numa imagem, será o olhar do indivíduo que atrai para o campo mental as coisas compatíveis ao seu agrupamento de experiências e vivências.

A produção dos desenhos retratou o contato dos participantes com o dendê que, em unanimidade, já o conheciam de alguma forma. Um grupo contou que o dendê lembrava seus pais quando produziam o azeite artesanal de pilão e representaram tanto em unidades individuais como em cachos (**Figura 14**). É possível identificar nas imagens que há uma propriedade deles em conhecerem bem a estrutura morfológica externa e interna do dendê.

Figura 14 - Desenhos dos estudantes inspirados no dendê



Fonte: Acervo do autor (2018).

A memória coletiva dos estudantes contribuiu significativamente para que esses resultados se aproximassem da forma original do dendê e do seu cacho. A pedido deles, não foi necessário realizar uma apresentação inicial em slides com referências do dendê, pois tinham

conhecimento com o convívio diário familiar e sociocultural, e demonstraram segurança nos desenhos que conceberam.

A categoria da percepção está associada ao campo da sensibilidade, das impressões transmitidas pelos órgãos dos sentidos, dos fatores internos e externos da vivência em sociedade que referenciam no comportamento do ser, nos modos de interação com o passado, o presente, o vislumbre do futuro próximo, da imaginação, da lembrança. As percepções e sensações caminham lado a lado:

[...] a sensação é o que nos dá as qualidades exteriores e interiores, isto é, as qualidades dos objetos e os efeitos internos dessas qualidades sobre nós [...] sentir é algo ambíguo [...] por isso, se diz que, na realidade, só temos sensações sob a forma de percepções, isto é, de sínteses de sensações. (CHAUÍ, 2000, p. 120)

A percepção, a sensação, o olhar, a representação imagética, são desenvolvidas, estimuladas tanto individuais como coletivamente, uma vez que a construção da essência do indivíduo perpassa por estágios de aprendizagem, através de influências e referências sociais existentes ao longo de sua existência que são acionadas a partir de imagens. As recordações imagéticas dos acontecimentos, geralmente, auxiliam na reconstrução, na alimentação de uma situação ou fato, e o simbolismo do dendê foi identificado nos desenhos.

O segundo grupo de alunos informou que era comum encontrar palmeiras de dendezeiro nas comunidades onde moravam, nas casas de familiares ou em cidades que visitaram na Chapada Diamantina, e, com isso, resolveram desenhar as palmeiras e algumas unidades de dendê (**Figura 15**). Esse dado era desconhecido por mim, porque não imaginava encontrar plantações de dendezeiro naquela região em virtude do predomínio, sobretudo, de serras, montanhas e formações rochosas.

Figura 15 - Desenhos dos estudantes inspirados na palmeira do dendezeiro e no dendê



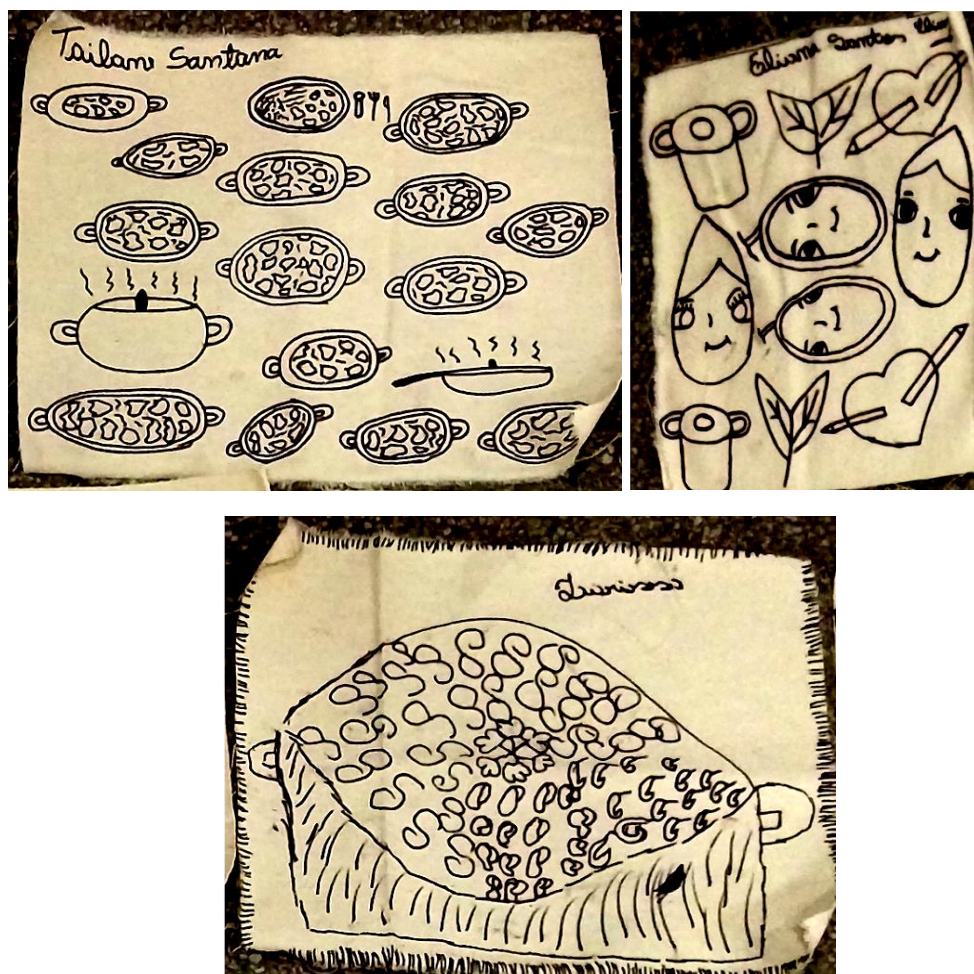


Fonte: Acervo do autor (2018).

Essa produção visual afirma que os estudantes possuem uma relação de identidade, de pertencimento com o território geográfico em que habitam, transitam e estudam. A percepção acerca da natureza presente no cotidiano, aqui representada pelo dendezeiro, é valorizada por eles que prestam atenção nos aprendizados advindos dos contextos familiar, escolar e de diferentes grupos sociais em que participam como, por exemplo, a comunidade religiosa.

A vertente do registro contempla as marcas que evocam o (re) desenho de imagens, fatos na vida do indivíduo, advêm de contextos diversos como a história, a cultura, o olhar e as interpretações pessoais das diferentes linguagens que compõem seu repertório que se entrelaçam, solidificam-se, proporcionando um aprendizado consistente e bem estruturado. Desse modo, no terceiro grupo de estudantes, a aproximação com o dendê ocorreu por gostarem de cozinhar e degustar a culinária baiana preparada com o azeite. Essa relação aconteceu desde a infância, sobretudo em seio familiar, nas casas de suas mães e avós que cozinhavam com certa frequência. Nota-se essa admiração na composição dos desenhos que trazem elementos significativos como panelas cozinhando, bandejas, panelas de barro e cozinheiras (**Figura 16**).

Figura 16 - Desenhos dos estudantes inspirados na culinária baiana preparada com dendê



Fonte: Acervo do autor (2018).

Verificou-se que os participantes se debruçaram de forma intensa, procuraram simbolizar suas memórias e experiências com o dendê por meio dos desenhos. A validação desses registros comunga com o pensamento de Salles (2008, p. 19) ao afirmar que “a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade.” Foi tamanha a liberdade criadora dos estudantes aliada com suas vivências com o dendê e a palmeira do dendezeiro, que, após terem definido o que iriam desenhar, nenhum deles se mostrou inibido na realização da atividade.

A oficina que desenvolveu uma proposta formativa obteve um resultado satisfatório que se consagrou a partir do contato direto dos estudantes com o dendê. As atitudes deles



demonstraram firmeza durante o processo de criação, em valorizarem a cultura do campo sem terem vergonha ou desprezo das suas realidades. Os desenhos produzidos revelaram clareza na compreensão da atividade, detalhamento nos traços dos participantes que, mantiveram vivas em suas memórias, de modo a salientar as experiências e percepções de elementos identitários do ambiente onde convivem diariamente como o dendê.

CAPÍTULO II



Título: **Dendê é aroma!**
Artista: Pablo Porttella.
Fotógrafo: Carlos E. S. Pinho.
Ano: 2020.



3 ABOBOBE: O DENDÊ ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Este capítulo coloca o dendê em investigação pelo viés artístico a partir das produções visuais desenvolvidas tanto por mim, como por interlocutores e artistas, especialmente baianos. Esses trabalhos buscam contemplar a simbologia do dendê em diferentes suportes, processos criativos e resultados estéticos que ampliam a sua relação sociocultural. Nota-se que as linguagens visuais produzidas por artistas baianos e de outros Estados que trabalham com temáticas sobre a Bahia, apresentam conteúdos peculiares em superfícies diversas. Independente dos materiais e das ferramentas escolhidas para a construção das obras, cabe ressaltar, por exemplo, que profissionais das áreas de artes nascidos em território baiano, trazem consigo a absorção criativa que lhes são características pela cultura que os acompanha desde o berço e se desenvolve em seio familiar com a presença de valores, ensinamentos ancestrais, sobretudo, de identidade negra que estão vivos no convívio social diário.

O dendê como símbolo afro-brasileiro possui uma essência singular na conscientização e no fortalecimento cultural da Bahia, que dialoga com a cultura do pertencimento conceituada por Sodré (1983), quando propõe que essa relação esteja atrelada à construção feita por cada ser humano, a partir da realidade em que vive, por ser composta de elementos tangíveis capazes de gerar diferentes compreensões. Esses fatos são destacados pelas experiências, percepções individuais que se tornam únicas ao convívio em sociedade - o que acarreta o sentido real da cultura que é aliada ao pertencimento de valores adquiridos em diversos contextos e captados numa apropriação particular, bem como na construção de um conjunto de informações que auxilia na forma de enxergar e interpretar o mundo. (PORTELA, 2015) Além disso, de certo modo, as vivências cotidianas estabelecem conexões com outras possibilidades de sentidos que evidenciam características culturais.

A natureza do dendê age como um elemento potente que circula em diferentes campos de atuação artística, seja pela linguagem poética empregada, utilização de cores, formas, texturas, materiais, tal como pelo conteúdo abordado. O dendê do solo baiano tem particularidades ao compará-lo com outros estados que também o cultiva devido ao seu contexto histórico-cultural, que iniciou desde o processo de escravização em solo baiano, tendo se mostrado um elemento resistente. Quanto a esse sentido de Bahia:

O *corpus* multitextual de representações, imagens e discursos que dá legitimidade a uma afirmação como essa é o que eu chamo aqui de Idéia de

Bahia: uma concepção disseminada por diversos agentes sociais e onipresente nas afirmações do senso comum em Salvador, que se apresenta como uma rede de sentido indefinida e abrangente capaz de interpretar e constituir de determinada forma a autorepresentação dos baianos. (PINHO, 1998, p. 1)

O jeito baiano em ser receptivo e hospitaleiro que aproxima as relações sociais também é identificado na religiosidade que se firma em ações de fé entre o sagrado e o profano, na diversidade cultural e gastronômica, no repertório ancestral de cada indivíduo, sendo outros pontos relevantes detectados no estilo de vida da população baiana.

Dessa maneira, o uso do dendê como fonte inspiradora para o campo da arte tem-se nos trabalhos de: Ayrson Heráclito, Ledna Barbeitos, Ana Regina Telles dos Santos e Pablo Portela. (PORTELA, 2015) A referência do artista Ayrson Heráclito será demonstrada na página 76 que trata do contexto performático o qual potencializou sua poética com o dendê. A proposta de uso do azeite de dendê com a artista e professora universitária Lédna Barbeitos serviu como verniz para impermeabilizar seus trabalhos e realizar misturas com outros materiais para intensificar a cor, conforme explica no Caderno Especial de Consciência Negra do Jornal A Tarde (2011), “além disso, gosto de ter o azeite misturado com outros materiais organizados e sintéticos para poder potencializar a cor dourado, tão característica do dendê.” Em sua obra “Lascaux” o dendê mostrou ser um material potente e resistente para uso artístico (**Figura 17**).

Figura 17 - Obra “Lascaux” da artista Lédna Barbeitos

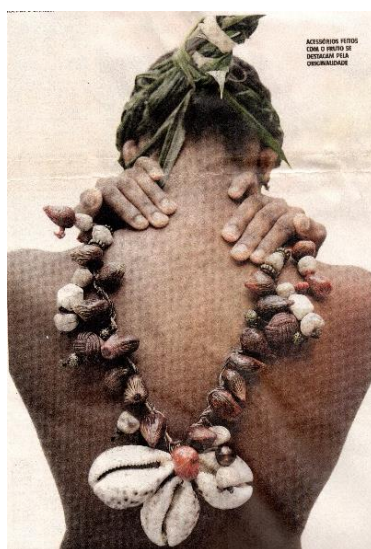


Fonte: JORNAL A TARDE (2011).

Identifica-se na produção de Lédna Barbeitos que o azeite de dendê usado como verniz faz refletir sobre o significado de permanência, como algo duradouro que pode servir de proteção das obras e fixação por muitos anos. A consistência da cor dourada do dendê aplicada em seus desenhos destacou e ao mesmo tempo interferiu nas cores e texturas, o que proporcionou mais luminosidade em sua obra. As percepções e sensações obtidas na criação da artista seguiram no mesmo direcionamento em que “[...] a sensação é o que nos dá as qualidades exteriores e interiores, isto é, as qualidades dos objetos e os efeitos internos dessas qualidades sobre nós [...] sentir é algo ambíguo [...] por isso, se diz que, na realidade, só temos sensações sob a forma de percepções”. (CHAUÍ, 2000, p. 120)

Com a artesã Ana Regina Telles dos Santos a utilização do dendê se deu com a criação de acessórios em que, segundo ela, a descoberta desse fruto fez suas peças simbolizarem o seu potencial cultural ao aliar bom gosto, pesquisa e criatividade. (JORNAL A TARDE, 2011) A mistura de materiais com o dendê e búzios, a escolha dos tamanhos e das cores, a busca pelo conteúdo e sentido de existência, além de serem produtos para enfeitar, agregam valores culturais (**Figura 18**). Segundo Flusser (2007, p. 28), “o design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno).” Isso reforça que o trabalho da artesã não se trata da construção de um acessório qualquer, mas de um objeto que é marcado por elementos culturais em sua estrutura que o torna singular.

Figura 18 - Acessório com dendê da Artesã Ana Regina Telles dos Santos

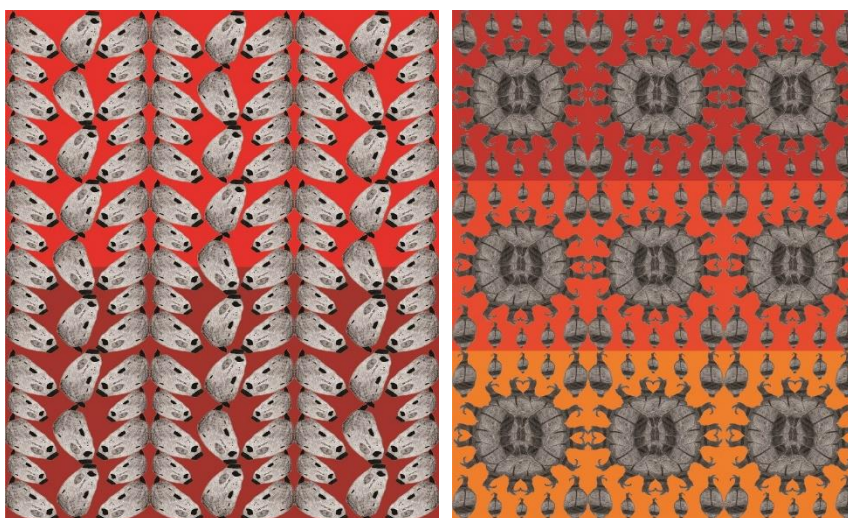


Fonte: JORNAL A TARDE (2011).

A linha de trabalho de Ana Telles se destaca pela forma como a concebeu criativamente o colar com as unidades de dendê que apresentou tanto uma proposta conceitual como comercial ao contexto artístico-cultural. O desenho percebido nos processos criativos de um artista diz respeito aos traços das referências culturais que o utiliza. Essa relação verifica-se por meio da vivência ou pelo sentimento de pertencimento com a cultura local cuja produção artística autoral é simbolizada em diferentes suportes e superfícies. As fontes que atuam como inspiradoras são oriundas da percepção de componentes identificados no cotidiano. (FERREIRA, 2005)

A força expressiva da simbologia do dendê se relaciona, principalmente, em territórios semânticos diversos, inclui as diferenças que configuram a heterogeneidade da cultura, contém potenciais interlocuções e funções agregadoras. O tesouro das sabedorias ancestrais é plasmado por meio de imagens representativas em que as formas dos arquétipos configuram os desejos, as crenças, os sentires e os valores contidos nesse contexto. Eu sou mais um profissional que também utiliza o dendê como referência de investigação e criação. Realizo trabalhos autorais em design de superfície, sobretudo têxtil, voltados para a produção de estampas e padrões que não são simples reproduções de imagens, mas propostas autorais que apresentam conteúdos de diversidade temática, na composição de formas, vivacidade das cores que estabelecem conexões com a efervescência cultural baiana presente no cotidiano, bem como se fortalecem pela consciência de pertencimento do povo baiano quanto ao contexto da sua história e suas raízes (PORTELA, 2015), de acordo com a **Figura 19**.

Figura 19 - Projetos de design de superfície têxtil a partir do dendê de Pablo Portela





Na criação dessas padronagens houve uma busca de sentido com características que se aproximam da sua fonte principal que é o dendê, tais como: as cores intensas do amarelo, dourado, laranja, vermelho, bordô; a estrutura morfológica dos desenhos do dendê feitos à mão em que procurei preservar as texturas existentes; a organização espacial que, embora sejam diferentes, seguem ritmos que direcionam ao movimento dos padrões. As imagens evocadas nos projetos indicam o meu repertório afrobaiano contidos no seio artístico-cultural que trazem diferentes interpretações de acordo com a receptividade da mensagem visual por cada observador.

3.1 LIVRO DE ARTISTA “TORRÃO”: UM EXPERIMENTO COM O DENDÊ

Este item compõe o processo de desenvolvimento de um livro de artista que ocorreu como proposta da disciplina “Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos” ministrada pela Profa. Dra. Maria Virginia Gordilho Martins no PPGAV, a qual cursei no semestre letivo 2017.1. Esse componente convida o aluno a mergulhar no universo de processos criativos, poéticas visuais, estando em constantes desconstruções, ressignificações, mudanças, inquietações, acerca de pesquisas e criações artísticas. Foi nesse contexto que construí o livro de artista “Torrão” em uma experimentação artística com o uso do dendê.

Ao refletir e estruturar o livro de artista deste estudo, a criatividade se fez presente em todos os momentos, principalmente, para validar as discussões ocorridas em sala de aula sobre pensamentos de autores que tratavam de poéticas e processos de criação, assim como os exemplos visuais de obras de artes “livros” produzidas por artistas em épocas distintas. A plasticidade das obras e os discursos teóricos me proporcionaram um ganho substancial para compreender a essência do livro de artista e de como concebê-lo.

A autora Cecília Almeida Salles contribuiu de forma significativa no âmbito da criatividade a partir da proposta de seu livro “Redes da Criação: construção da obra de arte”. Nele, o conceito de criação é visto como redes que estão em contato com mudanças, inacabamentos, substituições, cortes, adições, que se constituem na dinamicidade de processos que são modificados com o passar do tempo, ou seja, “o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte”. Isso estabelece uma relação flexível, uma ideia de incompletude ao ato de criar o objeto em constante construção. (SALLES, 2008)



O fato de não saber quando a obra estará pronta por inteiro, pode provocar no artista o sentimento de insatisfação, ansiedade, rompimento da metodologia, pelo fato de querer disponibilizá-la ao público no formato considerado completo, finalizado. Mas, também, existe a possibilidade em apresentá-la na condição de uma obra inacabada que precise de contínuos retoques ao longo da sua existência e esses momentos, ao mesmo tempo, façam parte do processo criativo, uma vez que é permitido o acréscimo de novos conceitos e técnicas diversas que antes não foram pensadas. Esta compreensão dialoga com a criatividade enquanto proposta em fase de formação.

Criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendido a forma, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem pessoal. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização. (OSTROWER, 2013, p. 5)

Dessa maneira, percebe-se que o manuseio com a forma de determinado objeto artístico se torna o principal meio para fomentar conexões, pois está imerso de sentidos inventivos que estimulam as relações do artista com suas obras. Logo, se firmam a criatividade e a sensibilidade como parte do processo de construção. O artista também pode propor que o público participe ou interfira nessa etapa para contribuírem na compreensão dos trabalhos a partir de outros olhares e interpretações, o que ampliará os conceitos e as utilidades pré-estabelecidas pelo próprio artista.

O livro, objeto que contém forma, capa, páginas, lombada, é um importante difusor de conhecimentos para diferentes públicos, áreas, assuntos, abordagens. Enquanto artefato presente na formação de um indivíduo, o livro promove vínculos com cenários reais, ficcionais do passado, presente e perspectivas futuristas. No contexto artístico, no entanto, essa compreensão se amplia ao considerar que o livro pode ser constituído por uma diversidade de materiais, narrativas, estruturas e obter, ao mesmo tempo, outras funções e formas que são experimentadas para compor obras e processos criativos, como é o propósito do livro de artista.

A concepção do livro de artista “é vista de modo geral, como uma construção plástica que apresenta indícios ou referências ao objeto livro - seja pelo formato, páginas, sistema de leitura, etc. - mas que se torna afinal suporte e objeto artístico em si.” (ALMOZARA E OLIVEIRA, 2013, p. 2) A partir da inspiração do livro como obra de arte pode desdobrar-se em: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-



livro, livro-obra. (SILVEIRA, 2008, p. 16) Com isso, concorda-se com a proposta desta autora sobre o livro de artista:

Compreender a dimensão da presença dos gestos de ternura e injúria na categoria artística do livro tornado em arte, a partir da verificação de sua tensão pela originalidade formal e pela concepção teórica de seu campo. Pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada *a posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida pela sua mídia e não pela sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro. Uma cadeira não é um não-livro, porque ela é uma cadeira. Um não-livro é um Nosferatu, um não-morto, uma proposição que assombra pela negação que confirma a sua existência. É um contrassenso semantizado. É ansiedade e surpresa. [...] Utilizo “livro de artista” para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome. Mas como a realidade dos eventos determina esse uso, assim o farei. Também é usado “livro de artista” no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60. (SILVEIRA, 2008, p. 16 e 25)

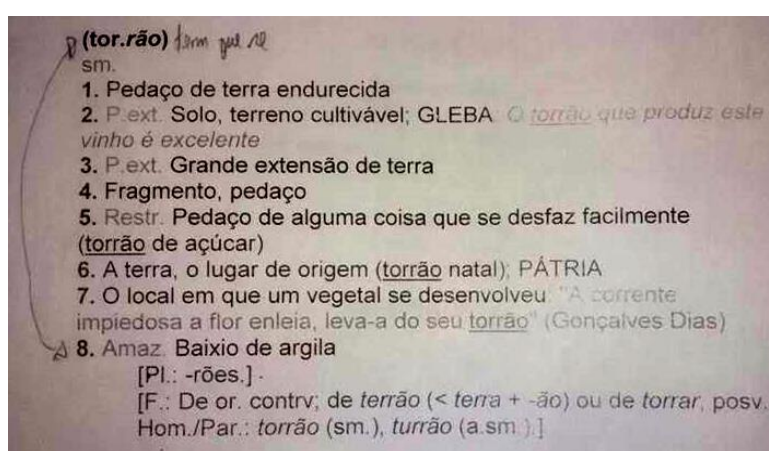
Ao projetar o livro de artista é preciso atentar-se para o aspecto original da forma, o conteúdo e o conceito, juntamente com o emprego de técnicas plásticas, com o intuito de proporcionar ao espectador mais visibilidade e interesse pela obra. Essa forma de lidá-lo se constitui na tradição que iniciou em 1960, pelos contextos europeu e norte-americano das artes, quando foram produzidos livros de artista com suas respectivas reflexões teóricas. Por conta disso, houve importantes críticas publicadas sobre exposições renomadas que contaram com a organização de curadores e instituições legitimadoras. (SOUSA, 2009)

O livro de artista é composto por narrativas, dispositivos de memórias individuais e/ou coletivas, que são desenvolvidos criativamente pelos seus autores que mergulham em fases de construção/desconstrução, transformação/ressignificação do livro, tal como tem sido compreendido tradicionalmente. Esse livro se enquadra na vertente da arte contemporânea devido a expressividade de vivências, resultante das experiências do próprio artista, que são inseridas nos processos criativos que se desenvolvem a partir do manuseio de diferentes materiais, ferramentas e superfícies. Dessa forma, o artista expande conceitos e os espaços de criação, e não se prende ao formato de uma tela, que era utilizada em movimentos artísticos anteriores por uma série de profissionais como principal suporte para compor suas obras.

O percurso teórico-metodológico que trilhei para construir o livro de artista se embasou em autores, pesquisadores e artistas que sustentaram as reflexões, discussões em sala aula, o Dicionário Analógico da Língua Portuguesa de Francisco Ferreira Azevedo (2010) e o livro “Redes da Criação: construção da obra de arte” da autora Cecília Almeida Salles (2008). O

Dicionário Analógico foi utilizado na primeira atividade como fonte de consulta, após o sorteio de uma letra do alfabeto, para a fase da escolha e do significado de uma palavra que não fosse comum ser usada no cotidiano, com o intuito que cada aluno pudesse relacioná-la com seu respectivo objeto de estudo. Sorteou-se a letra T para mim e a palavra escolhida foi “torrão” devido ao seu significado associado à terra endurecida, fragmento, terreno em cultivo, lugar de origem, local de desenvolvimento de um vegetal, que, de certo modo, está interligado ao contexto em que o dendê se insere. Segue abaixo a definição dessa palavra (**Figura 20**).

Figura 20 - Significado da palavra “torrão”



Fonte: Acervo do autor (2017).

Já o livro “Redes da Criação” foi explorado em sala como alicerce metodológico. A partir dele ampliou-se a compreensão sobre os processos criativos envolvidos no desenvolvimento de obras artísticas, pois, no cenário de arte contemporânea, se torna limitador pensar na proposta e construção de um trabalho que é constituído apenas de início, meio e fim.

Depois de escolher a palavra, a professora Maria Virgínia propôs duas atividades para a turma. A primeira, o Palimpsesto, caracteriza-se pelo apagamento do objeto em estudo a partir de expressões livres como intervenções e poéticas, sem perder as particularidades do mesmo, como demonstra a primeira imagem abaixo (**Figura 21**). Fiz com o dendê sobre tecido de algodão cru uma simulação do Jogo de Ifá, realizado por Yalorixás e Babalorixás do candomblé, que consiste em descobrir caminhos, entraves, perspectiva de futuro, dentre outros aspectos, por meio de adivinhações. Esse jogo revela apenas o que é permitido saber, pois serve como instrumento de guia e orientação. (BARROS, 2014)



Figura 21 - Atividade do Palimpsesto



Fonte: Criação do autor (2017).

E a segunda atividade, Metamorfose, seguiu no sentido oposto, ou seja, resgatou os elementos que foram apagados na etapa anterior e propôs novas configurações do objeto (**Figura 22**). Para isso, utilizei miçangas plásticas, tecido de algodão cru, tintas para tecido, como pode ser visto a seguir, mas sua compreensão não foi assertiva no ato do processo criativo, porque houve a orientação da docente em relação ao uso do próprio dendê ao invés de representá-lo com miçangas plásticas e essa atividade não se trata de uma simulação do objeto, ela é o próprio objeto transformado.

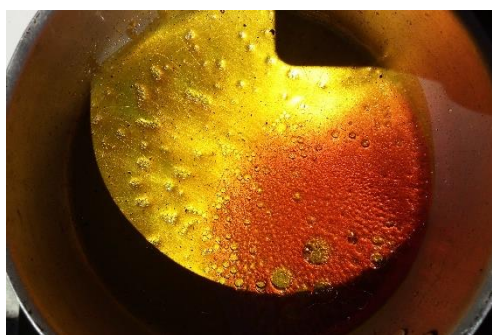
Figura 22 - Atividade da Metamorfose



Fonte: Criação do autor (2017).

Em seguida, houve como proposta a criação do livro de artista que consistiu na organização de ideias, processos criativos, expressões plásticas acerca do objeto de estudo sobre um determinado suporte, assim como a construção do texto de artista que relata de forma poética a relação da palavra sorteada com o objeto, como será visto adiante. A criação do livro se deu com a consistência e interação de diálogos artísticos debatidos em sala, tingimentos com azeite de dendê e sal de cozinha que exerceu o papel de mordente na fixação de diferentes fibras têxteis, que, posteriormente, foram secadas à sombra antes de serem manuseadas, como pode ser acompanhado a seguir (**Figura 23**). O uso desses materiais proporcionou um ganho significativo no experimento, principalmente, pelo cheiro característico do dendê que exalou pelo espaço de criação e permaneceu impregnado durante horas.

Figura 23 - Azeite de dendê derramado em panela e tingido em diferentes fibras têxteis, respectivamente



Fonte: Criação do autor (2017).

Na construção do livro foram usados frutos secos de dendê na capa, fibras têxteis tingidas com azeite em seu interior e papelão de gramatura média como suporte que foi pintado com tinta fosca para parede em cor preta. Na sequência, perfurou-se o livro em uma das pontas do papelão, fixou-se com uma rosca plástica branca usada em mostruário têxtil, e seu tamanho resultou em 12 cm x 10 cm (**Figura 24**). “Torrão”, portanto, é um híbrido objetual da arte e do



design tão característico das poéticas contemporâneas, “que envolvem autoria e as diferentes relações entre obra e processo”. (SALLES, 2008, p. 193)

Figura 24 - Construção do livro de artista “Torrão”



Fonte: Criação do autor (2017).

Com isso, o presente livro também dialoga com a área do design por se tratar de um projeto conceitual a partir da proposta artística e o seu resultado pode assumir determinadas funções como, por exemplo, catálogo de fibras têxteis, portfólio de um experimento específico, cartela cromática de tonalidades entre o amarelo e o dourado. Apesar de ser uma produção artesanal, esse livro-arte possui uma condição característica do design editorial na era da industrialização, quanto ao seu projeto gráfico:

Quando se fala em projeto gráfico, entende-se não somente a aplicação aleatória de elementos artísticos como ilustração, mas sobretudo uma tentativa sistemática de diferenciar o livro como produto industrial, agregando-lhe um



grau de programação visual capaz de enriquecê-lo como objeto de comunicação não verbal. (CARDOSO, 2005, p. 193)

Na última página do livro fiz uma produção textual por meio de uma narrativa poética que demonstra como absorvi a percepção, a interpretação e o sentimento, identificados desde a concepção até a finalização da obra-livro (**Figura 25**). Construir esse texto foi emocionante, devido às memórias revividas, tanto familiares quanto acadêmicas, lidas nos inúmeros livros que fazem parte da formação profissional, graduação, especialização, mestrado e agora no doutorado.

Figura 25 - Texto de artista “Torrão”

TORRÃO
Pablo Porttella, 2017.

Cultura dura,
Casca fervente,
Que mergulha,
Debulha,
Brutaliza,
Engulha ao sereno.
Mistura com dendê.
Densidade flutuante,
Gravada na veia do velho pó,
Semiose.
Mistura com dendê.
Meandros que se deslocam,
Em mansidão encrustada de luz,
Fervor intermitente,
Mistura com dendê.
Mistura com dendê.

Fonte: Criação do autor (2017).

Vale ressaltar que o universo de imagens vistas em filmes e no cotidiano da cidade de Salvador da Bahia, contexto cultural do dendê desse livro de artista, constitui-se numa base empírica de investigação, cujo lugar é o da linha de pesquisa Arte e Design: processos, teoria e história. Sobre essa busca:

Algumas obras contemporâneas (mas não só) geram, assim, novas metodologias para abordar seus processos de criação, enquanto que os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico. (SALLES, 2008, p. 9)

Como culminância da disciplina, ocorreu a Exposição Coletiva “Livro de Artista: café poético”, no dia 5 de setembro de 2017, na Escola de Belas Artes da UFBA, com o intuito de apresentar os resultados dos livros de artistas produzidos pelos alunos e integrantes do Grupo de Pesquisa Mameto. Esse encontro ocorreu nos turnos matutino e vespertino, com direito a lançamento de livro, bufê e expressões artísticas como voz e violão, além de performances que foram apresentadas durante o dia. O meu livro de artista como já foi mencionado, intitulou-se “Torrão” (Figura 26).

Figura 26 - Livro de artista “Torrão” na exposição “Livro de Artista: café poético”



Fonte: Criação do autor (2017).

O desenvolvimento desse livro obedeceu às concepções teóricas sobre livro de artista, sobretudo pelo aspecto formal que foi criado, sendo que a minha intenção inicial era não usar uma estrutura de um livro, para, a partir dele, poder transformá-lo e em criar sua própria base como fiz. No que tange a metodologia das redes da criação (SALLES, 2008), o livro produzido atendeu de forma satisfatória alguns conceitos estabelecidos pela pesquisadora e artista Cecilia Salles, como, por exemplo, a dinamicidade, a possibilidade de mudanças e substituições, os inacabamentos no sentido de ser flexível em poder adicionar, retirar, transformar as fibras têxteis e outros elementos que possam agregar valor, sem perder a originalidade da proposta.

O dendê demonstrou ser um material versátil, capaz de ser ressignificado, sem perder suas particularidades e seus simbolismos. Enquanto matéria-prima, respondeu de forma expressiva ao contexto artístico-cultural do livro de artista “Torrão”. Um substrato artístico que se destacou pela singularidade da forma do seu fruto, mesmo em estado envelhecido revelou possuir uma aparência que lhe confere uma capacidade compositiva e uma apreciável qualidade plástica.

A inserção do dendê no contexto artístico por meio da experimentação em um livro de artista revelou-se positivamente, pois identifica-se que houve a sua contribuição simbólica vinculada com a arte, fato que comprova a possibilidade de seu uso em outros contextos, tais como, no design e na moda, devido ao vislumbre pelas inúmeras oportunidades de laboratórios criativos que podem vir a ser realizados. As atividades desenvolvidas na disciplina Documentos de Percurso se mostraram primordiais para a continuidade das reflexões a partir do fazer artístico com o dendê. Esse mergulho aguçou-me desde o primeiro contato em sala, o que fortaleceu mais ainda o meu processo de criação, e o desenvolvimento do livro de artista.

3.2 PERFORMANCE NEGRA “AROMA DE DENDÊ”

A referência do dendê tem sido explorada em performances artísticas nos últimos anos com propostas voltadas, por exemplo, para as temáticas culturais e relações de gênero sobre aspectos sociais vigentes. Nesse sentido, compartilha-se a vivência de uma performance realizada por mim que se intitulou “Aroma de dendê”¹¹, em que o dendê foi a principal fonte de reflexão, sensibilidade criativa e produção artística. Para isso, utilizou-se a teoria da formatividade (PAREYSON, 1993) que discute as relações de formar algo ao mesmo tempo em que se faz, produz, cria.

A performance “Aroma de Dendê” foi planejada e desenvolvida durante as aulas da disciplina “Estudos Aprofundados da Performance”, ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Barreto

¹¹ O planejamento e desenvolvimento para a concretização desta performance ocorreu durante o cumprimento de créditos do autor no período de doutoramento em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, na disciplina “Estudos Aprofundados da Performance”, cursada em 2018.1 e ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba. A proposta desse componente visa discutir minuciosamente as vertentes acerca da performance, principalmente, a partir dos diferentes conceitos e exemplos trazidos pelos autores da área. Essa performance foi realizada e apresentada na VIII Mostra de Performance Arte Negra, Imagem e Anonimato, na Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA, no dia 06 de julho. E no mesmo mês, no dia 13 de julho, a apresentação se repetiu no Programa Intervenções Arte Educativas em Comunidades, na cidade de Igatu, em Chapada Diamantina, Bahia. Tanto eu como os colegas que cursaram a disciplina, fizemos nossas performances simultaneamente no mesmo espaço.

Biriba, no período que cursei o semestre letivo 2018.1. A proposta desse componente visa discutir minuciosamente as vertentes acerca da performance, principalmente, a partir dos diferentes conceitos e exemplos trazidos pelos autores da área.

No início do século XX, pesquisadores de teatro estudaram as tradições orientais da Índia, China e Japão, e descartaram a ideia de ter sido no teatro grego a origem do espetáculo teatral. O conceito de teatro é ampliado e inclui técnicas de dança, acrobacia, percussão e canto. Como consequência, a estética é altamente elaborada e os conteúdos se relacionavam aos deuses, a mitologia e a religião. No entanto, foi na década de 1960 que a palavra performance surgiu entre os pesquisadores como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner e Eugênio Barba, para designar o teatro multicultural que inclui diversas expressões artísticas como música, dança, percussão e recursos visuais que em sua maioria são ritualizados e se diferenciam do modelo de teatro grego que era desfrutado pela burguesia. (LIGIÉRO, 2011)

Os conceitos de performance são vastos e se ampliam na contemporaneidade. Para Ligiéro (2011, p. 68), é o “estudo das tradições e das artes eminentemente efêmeras, como o teatro e a dança, na medida em que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla”. Percebe-se, com isso, que a presença do corpo em movimento expressando ações e sendo apresentado em uma determinada ambiência, são características primordiais da performance. Desse modo, entende-se que o corpo é o texto e o ambiente o contexto por notar que o conteúdo de uma performance interage simultaneamente com o corpo e o espaço.

Desta forma, o texto é a consciência do próprio corpo sem passar por representações. A compreensão entre a relação do corpo com o objeto anexa o objeto no espaço com a existência, quando tem o contato do objeto em acordo com o corpo. O corpo compreende o contexto, pois é psíquico. Ele está sempre mobilizado com suas tarefas. Corpo é movimento, ou seja, direciona-se ao futuro, polarizado em uma direção. (MERLEAU-PONTY, 2004)

A ação performática é um difusor de análises acerca do comportamento, além da mensagem que é transmitida, do performer e do seu entorno. (SALGADO, 2012) Essa relação envolve criatividade, dinamismo e movimento que se sustentam como a formatividade que é a capacidade de inventar o modo de formar, fazendo e produzindo. Torna-se formativo também o conhecimento, sobretudo, o conhecimento sensível, que registra a “coisa”, a imagem em produção ou formação, até que possa atingir a perfeição, a conclusão realizada com primor. (PAREYSON, 1993) Ao tratar da performance, esse registro é marcado com a interpretação e

a bagagem cultural de cada espectador sobre determinado trabalho apresentado, que pode ou não resultar no mesmo intuito do performer.

Não há um caminho único e linear para compreender as propostas das performances, bem como os conceitos, os elementos visuais e sonoros, os movimentos corporais dispostos em ambiências que, geralmente, são itens presentes em apresentações performáticas. A forma como cada artista expressa diferentes abordagens torna as ações peculiares e marcantes, pois configura-se uma relação de criatividade e (re) interpretação de algo novo.

Temos duas referências inspiradoras de profissionais brasileiros que fizeram uso do dendê em suas expressões poéticas performáticas, que são Ayrson Heráclito e Miro Spinelli. Primeiro, o artista visual Ayrson Heráclito, é também, curador, performer e professor universitário. Sua formação acadêmica constitui-se na Graduação em Licenciatura em Educação Artística na Universidade Católica do Salvador (UCSAL), concluída em 1989, no Mestrado em Artes Visuais na UFBA (1998), no Doutorado, no curso de Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), concluído em 2016. Identifica-se em alguns de seus trabalhos a simbologia de cunho alimentício que faz parte da culinária africana e baiana, como grãos, acarajé e azeite de dendê. Afirma Heráclito no Caderno Especial de Consciência Negra do Jornal A Tarde (2011): “o azeite de dendê entrou na minha obra como um dos elementos de identificação cultural”, que interage a partir de performances, pinturas e esculturas (**Figura 27**).

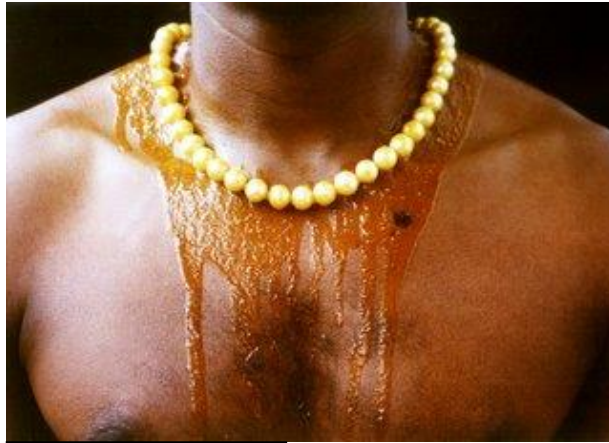
Figura 27 - Trabalhos de Ayrson Heráclito com azeite de dendê: As Mãos do Epô OMOLU (a), Barrueco “sangue” (b), Sêmen “EXU” (c), respectivamente



a) As Mãos do Epô OMOLU.



a) As Mãos do Epô OMOLU.



b) Barrueco “sangue”.



c) Sêmen “EXU”.

Fonte: BLOGSPOT AYRSON HERÁCLITO. **Trabalhos As Mãos do Epô OMOLU, Barrueco “sangue”, Sêmen “EXU”**. Disponível em: <http://ayrsonheraclito.blogspot.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2017.

Encontra-se nesses trabalhos de Heráclito, a resistência da ancestralidade africana que revela uma estética coberta de vitalidades, memórias coletivas, diásporas, fundamentos religiosos, processos de escravização e direitos pela liberdade, fortalecimento de tradições e valores culturais advindos do continente africano que foram incorporados ao solo brasileiro, sobretudo baiano. Esse conjunto de sentidos expressos por meio da arte, é um caminho para se discutir conteúdos e saberes históricos marcantes que, conforme Dewey (2010, p. 47), “resolve não só o pseudoproblema de nosso conhecimento das outras mentes, mas, também, de maneira ainda mais fundamental, o pseudoproblema da existência de um mundo externo.” Isso demonstra a valorização do olhar sensível e apurado do artista que filtra o que pode ser absorvido e expulso nas criações de forma menos agressiva, mas mantém a relevância das questões tratadas, principalmente, ao espectador que fará sua interpretação a partir do seu repertório e da sensibilidade que possui. Para Bergson (1999), a memória está no presente e ao torná-la viva, é indispensável que seja percebida.

E o segundo exemplo foi a performance intitulada ‘Gordura Trans’ do artista transmídia e performer transgênero Miro Spinelli, que aconteceu no último dia do II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em 2015, no pátio do Campus de Ondina da UFBA (**Figura 28**). A ação gerou curiosidade, reflexão crítica, discriminação sobre os padrões impostos pela sociedade e os grupos minoritários que, normalmente, são alvos de deboche e preconceito. (IBAHIA, 2017)



Figura 28 - Imagens da performance ‘Gordura Trans’ de Miro Spinelli



Fonte: IBAHIA. **Performance ousada com dendê fecha seminário internacional da Ufba**. 2015. Disponível em: <http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/performance-ousada-com-dende-fecha-seminario-internacional-da-ufba/>. Acesso em: 16 ago. 2017.

Nessa performance de Miro, o azeite de dendê demarcou alguns territórios que significaram um ato de resistência cultural que precisa adquirir mais respeito em convívio social. Primeiro, o espaço público da universidade interage com diferentes manifestações culturais e não é reservado apenas para atividades de pesquisa, ensino e extensão. Conforme Dewey (2010. p. 78), “a estranha ideia de que o artista não pensa e de que o investigador científico não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade.” A universidade pública, frequentemente, é mais acessível para intervenções artísticas em relação a instituição privada. Essas ações realizadas abrangem, de modo geral, eventos interdisciplinares que trazem reflexões críticas e são compartilhadas com a comunidade interna e o público externo participante.

O segundo aspecto abrange as informações sobre a diversidade sexual no âmbito artístico que se encontram em processo de apreensão do público. O aprendizado sexual deveria ser discutido desde o período escolar, pois traria contribuições para as descobertas do corpo na adolescência e na fase adulta, de modo a formar pessoas mais esclarecidas e mais resolvidas com suas estruturas corporais.

O currículo escolar precisa ser pensado e estruturado de tal maneira que o/a estudante encontre significados, de modo a responder efetivamente à diversidade da escola, dando a ela uma educação de qualidade. O reconhecimento sobre questões relacionadas à diversidade no contexto escolar é o primeiro passo para evitar que as diferenças, sejam culturais, étnicas, religiosas, sociais, de gênero, entre outras, transformem-se em desigualdades e desvantagens entre os educandos. Faz-se necessário educar então, tendo

como base o respeito às singularidades de cada estudante, o que podemos chamar de uma educação para a diversidade. (RIOS *et al.*, 2019, p. 107)

E o terceiro ponto envolve a fartura do corpo em excesso de peso que tanto incomoda a sociedade, as mídias e outros meios de comunicação ao compararem com a ditadura da magreza. O corpo nu foi o alicerce da intervenção artística de Miro que prendeu a atenção dos presentes de alguma forma, seja pelo seu tamanho e o volume de suas dobraduras, seja pelo ato de derramar azeite de dendê sobre ele. Dessa forma, é como defende Latour (*apud* Nunes e Roque 2007, p. 40), “o corpo é, portanto, não a morada provisória de algo de superior - uma alma imortal, o universal, o pensamento - mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo.” Ao observar as imagens da ação, o artista se mostrou livre e tranquilo ao exibir seu corpo para transmitir conteúdo artístico, sem se incomodar ou se preocupar com a opinião alheia.

Ao retomar a performance “Aroma de Dendê”, certifica-se que a reverência ao azeite de dendê se deu pela consistência que possui na cultura afro-brasileira, sobretudo afro-baiana, nas vertentes histórica, simbólica, religiosa, gastronômica e poética, que carregam um legado ancestral africano marcante. A minha atuação, nesse sentido, ocorreu com a caracterização de um mensageiro que cumprimentou o público segurando uma bacia de vidro que continha azeite de dendê, para que todos experimentassem sensações, seja por meio do olfato, tato, paladar, visão ou mesmo audição, respeitando suas sensibilidades individuais.

A passagem entre as pessoas foi o primeiro momento da performance que objetivou enviar mensagens de respeito, positividade, força, paz e proteção, que são conceitos advindos da filosofia africana ubuntu¹². Nessa perspectiva, o corpo negro tem sido foco do modo somático de atenção devido ao contexto em que se encontrou e, principalmente, como o é visto na sociedade: um corpo detentor de força, sexualizado, sensual, desejável ao prazer, discriminado e excluído em determinados ambientes, um corpo marcado pelas memórias ancestrais africanas. (CSORDAS, 2008)

¹² Uma sociedade sustentada pelos pilares do respeito e da solidariedade faz parte da essência de ubuntu, filosofia africana que trata da importância das alianças e do relacionamento das pessoas, umas com as outras. Na tentativa da tradução para o português, ubuntu seria “humanidade para com os outros”. No fundo, este fundamento tradicional africano articula um respeito básico pelos outros. Ele pode ser interpretado tanto como uma regra de conduta ou ética social. Ele descreve tanto o ser humano como “ser-com-os-outros” e prescreve que “ser-com-os-outros” deve ser tudo. (POR DENTRO DA ÁFRICA, 2014) POR DENTRO DA ÁFRICA. **Ubuntu**: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/ubuntu-filosofia-africana-que-nutre-o-conceito-de-humanidade-em-sua-essencia>. Acesso em: 27 jul. 2018.

A proposta do figurino na performance procurou seguir a mesma intenção de equilíbrio, paz e renovações, através do uso de calça e camisa longa branca, de 1,5 m de passamanaria branca que cobriu a região dos olhos, da farinha de trigo espalhada na cabeça e na barba que deu um aspecto envelhecido e de uma colcha de crochê branca que serviu como manta (**Figura 29**).

Figura 29 - Ação inicial da performance “Aroma de Dendê”



Fotógrafo: Pablo Lucena (2018).

Foi notório que o público se mostrou curioso para ver o que tinha no recipiente e quem estava debaixo da manta. O silêncio deles, o respeito e o acompanhamento por meio do olhar em cada movimento feito, deram consistência e proporcionaram mais seriedade ao trabalho desenvolvido. No segundo instante, retirei a colcha da cabeça, envolvi sobre meu corpo e amarrei atrás do pescoço para que tivesse mais mobilidade ao transitar pelo espaço. A passamanaria coberta nos olhos reproduziu a ideia de um mensageiro em estado de incorporação de uma entidade diante a um culto coletivo (**Figura 30**).



Figura 30 - Preparação do material para a segunda etapa da performance



Fotógrafo: Pablo Lucena (2018).

Para esse momento, construí anteriormente 60 sachês em forma de colares que continham pedaços de ráfia molhada com azeite de dendê, foram cobertos de tecido juta, amarrados com cordão encerado marrom e organizados em dois pratos de barro. Além disso, uma mensagem sobre o tema foi acompanhada, pois demonstrou o caráter efêmero do dendê enquanto mancha e portadora de lembranças (**Figura 31**).

Figura 31 - Sachês e mensagem da performance, respectivamente



Fonte: Criação do autor (2018).

Essa impermanência do tempo também é encontrada no âmbito das artes visuais contemporâneas por apresentar entraves na tentativa de assegurar obras desenvolvidas com materiais perecíveis. Segundo Sehn (2012), a inserção de diferentes materialidades para criar sem ter limitações, alimenta propostas conceituais de artistas que não seguem mais categorias como era antes, o que dificulta formas de preservá-las e exibi-las com mais duração por causa das variações de tempo, contextos e espaços. A performance é um exemplo dessa relação efêmera e da lembrança, sendo os registros de imagens a única forma de guardar na memória o momento vivido.

A intenção desses sachês e da mensagem era para o público sentir individualmente o aroma do azeite e guardar como recordação. A recepção deles ocorreu tranquilamente e a grande maioria demonstrou sentimento de saudação e respeito como se estivessem recebendo um amuleto (**Figura 32**). Essa ambiência recebeu trilha sonora de uma banda que tocou canções instrumentais que dialogaram positivamente com a performance.



Figura 32 - Momento da distribuição dos sachês e das mensagens para o público



Fotógrafo: Pablo Lucena (2018).

Ao final dessa performance coletiva, houve um combinado para que concluíssemos sentados em um banco de madeira ou ficássemos próximos a ele. Sentei-me em uma das pontas do banco em uma postura ereta, equilibrada, como se fosse uma divindade (**Figura 33**). O comportamento, o respeito e a concentração do público em ficarem atentos em cada gesto, proporcionou uma maior liberdade de interação com eles.

Figura 33 - Finalização da performance com os participantes sentados



Fotógrafo: Pablo Lucena (2018).

O desenvolvimento da performance “Aroma de Dendê”¹³ dialogou substancialmente com os conhecimentos vistos em sala sobre o universo da performance, bem como a teoria da formatividade. Essa ação foi a minha primeira experiência performática em contato com o público em que pude perceber de perto seus olhares, suas expectativas e impressões a respeito do trabalho apresentado. Ter simbolizado o dendê dessa maneira ampliou o leque de possibilidades para que eu continue explorando o seu potencial simbólico e cultural pelo viés artístico. Os conteúdos teóricos das aulas colaboraram para a compreensão do que se considera como performance, pois no cenário de arte contemporânea esse termo está em constante

¹³ A performance “Aroma de Dendê” foi gravada pelo Artista Visual Caio Araújo e está disponível no seguinte endereço do Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=nuw5NH1pvZo>.

crescimento. Porém, até então, eu desconhecia as vertentes e profundezas desse contexto ao ponto de desconsiderar ou por não entender determinadas propostas de ações performáticas.

O diálogo do dendê com a área da performance se deu de forma primorosa, uma vez que desse relacionamento pode-se trabalhar outras ações a partir de um mesmo referencial sem perder a sua essência. Experimentar esse elemento cultural e compartilhar com o público se tornou, além de uma ação formativa, um aprendizado para a vida. Além disso, o meu corpo negro foi um relevante indicador que buscou simbolizar uma entidade em momento de reverência ao azeite de dendê e suscitou interpretações diversas ao público quanto a sua função. O experimento da performance contribuiu favoravelmente nesta tese e ampliou a minha percepção para as possibilidades de laboratórios artísticos que podem ser desenvolvidos por essa categoria. Desse modo, o dendê tem se mostrado uma rica fonte de investigação plástica com características peculiares que traduzem o repertório cultural e ancestral, contidos em seu legado histórico.

3.3 CRIAÇÃO DE TINTA COM DENDÊ

Esta sessão apresenta a constituição de uma tinta feita com dendê, a qual, desde o início do doutoramento, a intenção em fazê-la tem como propósito se um laboratório criativo. Para tanto, explorou-se o azeite de dendê que possui alto teor de carotenóides¹⁴, em que pensou-se no desenvolvimento desse produto enquanto produção em design e possibilidade de criar uma série de obras artísticas autorais que trouxessem conteúdo visual e discursivo acerca da efemeridade da pertença negra registrada pelas manchas do tempo.

¹⁴ Os carotenoides são pigmentos vegetais responsáveis pelos tons vermelho, amarelo e laranja em muitas frutas e legumes. Estes pigmentos desempenham um papel importante na saúde da planta e as pessoas que comem alimentos que contêm carotenoides também obtêm benefícios e proteção para a saúde. Os carotenoides atuam como antioxidantes no corpo humano. Eles têm fortes propriedades de combate ao câncer, de acordo com o Comitê internacional de Medicina Responsável. Alguns carotenoides são convertidos pelo organismo em vitamina A, que é essencial para o desenvolvimento da visão e do crescimento. Os carotenoides também são benéficos para o sistema imunológico e funcionam como anti-inflamatórios. Seu consumo está associado ao risco reduzido de várias doenças crônicas de saúde, incluindo algumas formas de câncer, doenças cardíacas e degeneração ocular. Os carotenoides são uma classe de mais de 600 pigmentos que ocorrem naturalmente em plantas, algas e bactérias que realizam fotossíntese. Estas moléculas ricamente coloridas são as fontes do amarelo, laranja, e as cores vermelhas de muitas plantas. MUNDO BOA FORMA. **Carotenóides**: o que são, benefícios e alimentos ricos. Disponível em: <https://www.mundoboaforma.com.br/carotenoides-o-que-sao-beneficios-e-alimentos-ricos/>. Acesso em: 09 jan. 2020.

Em paralelo ao processo de construção, realizou-se testes empíricos, contatos com profissionais de diferentes áreas, pesquisas sobre pigmentos, tintas artesanais e industriais em cartilhas, livros, artigos, dissertações, teses e documentários. As tentativas para essa descoberta ocorreram a todo instante e se fortaleceu com a parceria profissional da Profa. Dra. Deusdélia Teixeira de Almeida¹⁵ quem sugeriu a construção de um planejamento experimental para nortear essa trajetória:

O planejamento experimental, também denominado delineamento experimental, representa um conjunto de ensaios estabelecido com critérios científicos e estatísticos, com o objetivo de determinar a influência de diversas variáveis nos resultados de um dado sistema ou processo. [...] O planejamento experimental é uma ferramenta essencial no desenvolvimento de novos processos e no aprimoramento de processos em utilização. Um planejamento adequado permite, além do aprimoramento de processos, a redução da variabilidade de resultados, a redução de tempos de análise e dos custos envolvidos. No que se refere ao projeto de produtos, o planejamento experimental permite a avaliação e comparação de configurações (projetos) distintas, avaliação do uso de materiais diversos, a escolha de parâmetros de projeto adequados a uma ampla faixa de utilização do produto e à otimização de seu desempenho. (BUTTON, 2016, p. 6 e 7)

A confecção da tinta se firmou, de início, a partir de um plano piloto que variou as proporções da casca de feijão fradinho (CF), da casca da aroeira (CA) e manteve-se fixo os demais ingredientes usados para a base que são o vinagre branco, a lecitina de soja, a casca de cebola amarela triturada e o azeite de dendê. No intuito de obter um resultado exemplar do ponto de vista dos atributos de intensidade da cor e fixação, conduziu-se um planejamento experimental em esquema fatorial considerando as variáveis independentes que são as proporções de CF e CA.

Para formar esse composto, primeiramente, houve a mistura dos ingredientes ao modo fio a fio cuja consistência pareceu uma pasta de maionese na cor e no sabor de vatapá com um leve gosto de vinagre (**Figura 34**). Escolheu-se o vinagre por ser um tipo de fixador utilizado para tingimentos naturais em tecidos, a lecitina de soja pela capacidade de unir água e óleo, a casca de cebola por ser rica em tanino¹⁶.

¹⁵ Professora Aposentada da Escola de Nutrição da UFBA.

¹⁶ “Os taninos são polifenóis do metabolismo secundário amplamente distribuído entre as plantas, solúveis em água, ocorrendo frequentemente combinados com açúcares, como glicosídeos, e estão geralmente localizados no vacúolo celular”. (PAIVA *et al.*, *apud* TEODORO, 2000, p. 2) “São usados na indústria alimentícia, como antioxidantes nos sucos de frutas e bebidas e como clarificantes de vinhos; como corantes têxteis; na produção de borrachas; e como coagulantes e floculantes no tratamento de água em barragens. (SANTOS; MELLO, 1999 *apud* PANSEIRA *et al.*, 2003, p. 18) PAIVA *et al.* In: TEODORO, Anderson Siqueira. **Utilização de adesivos à base de taninos na produção de painéis de madeira aglomerada e OSB**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Ambientais e Florestais) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. SANTOS, S. C.;

Figura 34 - Consistência correta da tinta



Fonte: Acervo do autor (2019).

Uma parte dessa tinta foi utilizada para pintar dois pedaços de tecido tricoline 100% algodão em tamanho 10 cm x 10 cm, e na outra porção acrescentei separadamente 1 g de casca do galho da aroeira triturada e peneirada, e 1 g de casca de feijão fradinho, pois ambos são ricos em tanino. Tornei a pintar os tecidos com o acréscimo desses dois componentes e deixei secar por 5 minutos, depois lavei com detergente e água corrente. Em seguida, sequei à sombra rapidamente, coloquei dentro de uma agenda, dividi cada tecido em dois pedaços que foram secados uma parte à sombra e a outra ao sol. Mesmo sabendo a característica da fotoxidação do azeite, isto é, não pode ter contato com a luz, queria acompanhar o desaparecimento gradativo dele associado ao tempo de permanência no tecido. Nesse sentido, observou-se que os tecidos pintados com a base que tinham aroeira mostraram ter a fixação maior da cor ao compararem com a casca de feijão. Em contato com o sol, por exemplo, a tinta permaneceu visível por 25 dias e à sombra durou 45 dias, o que confirma o seu caráter efêmero, transitório.

Para a sequências dos próximos testes utilizou-se pedaços de tecido tricoline e malha de algodão natural (100% algodão) em tamanhos 8 cm x 6 cm, aproximadamente, por serem de fibra natural e para acompanhar como ocorreria o comportamento deles com a tinta que também tinha a composição natural. Para organizar a quantidade de material têxtil, fez-se necessário

MELLO, J.C.P. Taninos. In: PANSERA, *et al.* Análise de taninos totais em plantas aromáticas e medicinais cultivadas no Nordeste do Rio Grande do Sul. **Revista Brasileira de Farmacognosia**. v. 13, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbfar/v13n1/a02v13n1.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2020.

elaborar uma legenda que serviu como ferramenta de identificação e se estruturou da seguinte forma: M/P - Malha Preparada; T/P - Tecido Preparado; M.S/P - Malha Sem Preparo; T.S/P - Tecido Sem Preparo (**Figura 35**). A compreensão de Malha e Tecido Preparados significa dizer que houve uma preparação inicial neles com bicarbonato de sódio e alúmen de potássio que auxiliaram na retirada das impurezas e na fixação da tinta. (MAROCCOLO, 2018) Já a Malha e o Tecido Sem Preparo, antes de serem usados, foram lavados e esfregados à mão somente com água corrente para a retirada da goma e da cola que vêm direto da indústria têxtil.

Figura 35 - Pedacos dos tecidos e das malhas identificados que serviram de modelo



Fonte: Acervo do autor (2019).

Para analisar o efeito combinado dessas variáveis nas características da cor das tintas confeccionadas, estabeleceu-se um experimento do tipo central com composto rotacional de 2ª ordem, ou seja, utilizou-se o planejamento fatorial 2^2 (quatro ensaios fatoriais) com 3 repetições no ponto central. (BARROS, SCARMÍNIO, BRUNS, 2001) Assim, os parâmetros do processo estabelecidos como variáveis independentes foram estudadas em três níveis codificados em (-1, 0, +1) conforme a **Tabela 01**.

Tabela 01 - Planejamento fatorial 2^2 com 3 repetições no ponto central

Experimentos	Casca do feijão	Aroeira	Casca do feijão	Aroeira
1	-1	-1	2	1
2	-1	+1	2	3
3	+1	-1	4	1
4	+1	+1	4	3
5	0	0	3	2
6	0	0	3	2
7	0	0	3	2

Fonte: Acervo do autor (2019).

A efemeridade é um fator presente na tinta com o efeito da fotoxidação, o que torna dessa qualidade um caminho possível na criação de propostas efêmeras para o design de superfície têxtil ao sugerir, como exemplos, a ação de tingir, manchar, fazer desenhos com a tinta em tecido e com o tempo a imagem sumiria, o que proporcionaria a capacidade de conceber outro registro em cima sem danificar o que se criou anteriormente. Desse modo, de início, fez-se o alicerce da tinta que manteve os componentes iniciais com os respectivos volumes, 15 ml de vinagre branco, 4 g de lecitina de soja, 1 g de casca de cebola amarela triturada, 22 g de azeite de dendê, os quais foram divididos para sete ensaios, porém essa quantidade não foi suficiente. Logo, multiplicou-se três vezes cada um desses elementos para a mesma divisão de ensaios, o que totalizou 126 g, e permaneceu pouca (**Figura 36**). Foi necessário preparar mais uma quantia e multiplicá-la quatro vezes, o que resultou em 168 g.

Figura 36 - A base das tintas multiplicadas por três: 3 g de casca de cebola amarela triturada, 12 g de lecitina de soja, 66 g de azeite de dendê, 45 g vinagre branco, respectivamente



Fonte: Acervo do autor (2019).

A soma total com os acréscimos resultou em 294 g, incluindo as cascas de feijão e de aroeira, conforme demonstra a tabela, e em seguida batidos na batedeira, separados, identificados e usados nos sete ensaios (**Figura 37**). Observou-se que a consistência e o volume das tintas foram diferentes entre si. Após usá-las na pintura dos materiais, guardou-as na geladeira em potes de vidros pequenos transparentes e foram forradas com papel alumínio.

Figura 37 - Os sete ensaios das tintas



Fonte: Acervo do autor (2019).

Durante essa etapa, desenvolveu-se o percurso metodológico que foi composto por uma sequência linear. Antes da produção dos ensaios, houve a separação, organização dos tecidos e das malhas preparadas e não preparadas (**Figura 38**) para evitar que a tinta sofresse alguma alteração ou secasse rapidamente.

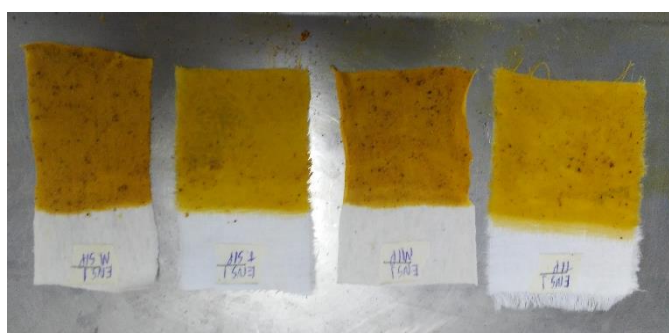
Figura 38 - Pedacos dos tecidos e das malhas utilizadas totalizando 28 unidades



Fonte: Acervo do autor (2019).

A partir disso, seguiu-se com a pintura dos quatro materiais têxteis de cada ensaio, as medições de cores e o armazenamento deles em saco plástico transparente. Verificou-se no ensaio 1 que a tinta apresentou mais maleabilidade de movimento com o pincel sobre os materiais, maior intensidade de cor e pouco resíduo (**Figura 39**).

Figura 39 - Pintura nos tecidos e nas malhas da tinta 1



Fonte: Acervo do autor (2019).

No ensaio 2, a espessura da tinta ficou com a consistência mais sólida e esfarelada, o que dificultou um pouco na pintura dos materiais e manuseio com o pincel. A tonalidade mostarda



apresentou uma aparência escurecida e obteve-se mais quantidade de resíduo, principalmente nas malhas (**Figura 40**).

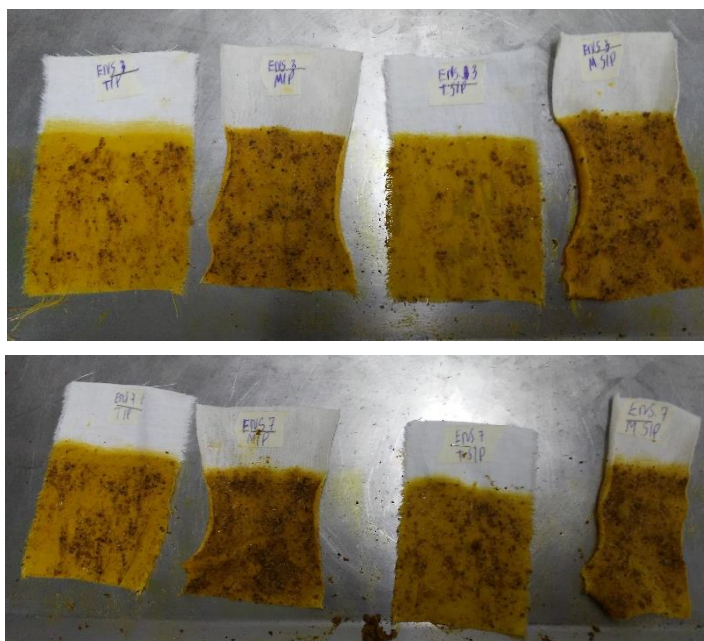
Figura 40 - Pintura nos tecidos e nas malhas da tinta 2



Fonte: Acervo do autor (2019).

Dos ensaios 3 ao 7, as aparências dos tecidos e das malhas foram semelhantes, pois as cores nas malhas ficaram mais escuras do que nos tecidos. Os resíduos se concentraram e espalharam com mais nitidez nos materiais, e provocou dificuldades nas pinturas das malhas. As tintas estavam uma parte quase secas e uma parte molhada por conta do azeite de dendê (**Figura 41**).

Figura 41 - Pintura nos tecidos e nas malhas das tintas 3 e 7, respectivamente



Fonte: Acervo do autor (2019).

No término dessa sequência de pinturas, os materiais têxteis foram embalados individualmente em saco plástico para que as cores fossem conservadas (**Figura 42**) e organizados em uma caixa de sapato onde foram transportados até a minha residência. O repouso deles ocorreu por 48 horas para verificar como se deu a fixação, e, em seguida, desembalados, retirado o excesso dos resíduos e colocados à sombra em local ventilado para secarem durante 12 horas. Percebeu-se que a oleosidade do azeite estava intensa e fez-se necessária a continuidade da secagem por mais 48 horas. Tornaram a ser guardados em sacos plásticos e após 30 dias, as cores permaneceram vivas, principalmente nos tecidos, tanto os preparados como os sem preparo.

Figura 42 - As amostras dos tecidos e das malhas pintados com a tinta 1 e embalados em sacos plásticos



Fonte: Acervo do autor (2019).

Adiante, realizou-se a análise de cor nos tecidos e nas malhas, após a aplicação da tinta, em que a cor foi observada com o emprego de um colorímetro Chroma CR-400 que apresentava o iluminante D65, o ângulo de observação de 2 ° e expresso em termos de luminosidade (L^*), características de vermelho-verde (a^*), características azul-amarelo (b^*), ângulo de tonalidade (hab) e croma (C^*) com o ângulo de matiz e croma calculados da seguinte forma: $hab = \tan^{-1}(b^* / a^*)$ e $C^* = [(a^*)^2 + (b^*)^2]^{1/2}$. (KONICA MINOLTA, 2019) As leituras foram efetuadas diretamente nos materiais têxteis depois da aplicação da tinta e o Cielab foi definido como sistema de análise de cor utilizado que, conforme Konica Minolta (2019) significa:

O espaço de cor $L^*a^*b^*$, também conhecido como espaço de cor CIELAB é atualmente o mais popular dos espaços de cores uniformes usados para avaliar as cores. Esse espaço de cor é amplamente utilizado pois correlaciona consistentemente os valores de cor com a percepção visual. Indústrias como as de plástico, tintas, impressão, alimentos e têxtil, além de universidades, utilizam este espaço para identificar, comunicar e avaliar os atributos da cor além das inconsistências ou desvios de uma cor padrão. [...] Quando as cores são ordenadas, elas podem ser expressas em termos de tonalidade,

luminosidade e saturação. Com a criação de escalas para esses atributos nos podemos expressar cores de forma precisa. O espaço de cor $L^*a^*b^*$ foi criado após a teoria de cores opostas, onde duas cores não podem ser verdes e vermelhas ao mesmo tempo, ou amarelas e azuis ao mesmo tempo. Como mostrado abaixo, o L^* indica a luminosidade e o a^* e b^* , são as coordenadas cromáticas. L^* = Luminosidade, a^* = coordenada vermelho/verde (+a indica vermelho e -a indica verde), b^* = coordenada amarelo / azul (+b indica amarelo e -b indica azul). O espaço de cor L^*C^*h , semelhante ao CIELab, é o preferido por alguns profissionais da indústria porque seu sistema se correlaciona melhor com a forma como o olho humano percebe a cor. O sistema L^*C^*h usa o mesmo diagrama que o espaço de cor $L^*a^*b^*$, mas usa coordenadas cilíndricas ao invés de coordenadas retangulares. [...] L^* indica luminosidade, C^* representa a saturação, e h é o ângulo de tonalidade. (KONICA MINOLTA, 2019)

A lógica desse sistema foi de suma importância neste experimento por dois motivos. Primeiro, pela observação de como se analisa a cor através de um equipamento apropriado e, em segundo, por verificar se realmente os tecidos e as malhas que aparentavam ser os mais intensos eram os mesmos que obtiveram os resultados mais consistentes. A sucessão das análises pode ser acompanhada da **Tabela 02 à Tabela 08**, com o auxílio da legenda: T/P: Tecido Preparado, M/P: Malha Preparada, T. S/P: Tecido Sem Preparo, M. S/P: Malha Sem Preparo, D. Padrão: Desvio Padrão.

Tabela 02 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 1

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	61,36± 2,65	49,82±	77,40±	10,81±	48,63±
D. Padrão T/P	2,65	2,87	1,32	0,60	3,04
M/P	55,81± 1,30	40,13±	66,53±	15,96±	36,81±
D. Padrão M/P	1,30	1,61	1,27	0,32	1,82
T. S/P	51,96± 0,87	59,61±	43,22±	26,60±	42,29±
D. Padrão T. S/P	0,87	0,42	0,44	0,24	0,48
M. S/P	57,03± 1,77	40,84±	66,55±	16,17±	37,48±
D. Padrão M. S/P	1,77	2,93	1,95	0,28	3,22

Fonte: Acervo do autor (2019).

Identificou-se que a tinta 1 apresentou a melhor luminosidade no T/P, no entanto o T. S/P se destacou com a cor mais firme, a tonalidade mais alaranjada com concentração de mais vermelho do que amarelo. O modo de preparação ou não do tecido para receber a tinta não

interferiu na qualidade da cor e demonstrou que a estrutura das fibras tem alto indicador de fixação ao usar apenas água corrente como modo de preparo.

Tabela 03 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 2

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	58,22± 1,63	41,41±	73,11±	11,95±	39,63±
D. Padrão T/P	1,63	3,13	1,91	0,45	3,38
M/P	48,76± 2,21	28,11±	59,02±	14,43±	24,11±
D. Padrão M/P	2,21	2,13	2,17	0,82	2,24
T. S/P	57,56± 0,66	39,20±	72,92±	11,49±	37,47±
D. Padrão T. S/P	0,66	1,92	0,72	0,32	1,96
M. S/P	52,39± 2,28	33,91±	62,78±	15,40±	30,17±
D. Padrão M. S/P	2,28	2,42	3,17	0,69	3,00

Fonte: Acervo do autor (2019).

Na tinta 2, o T/P funcionou melhor na luminosidade na concentração da cor. A tonalidade mais laranja foi atingida pela M/P, a cor mais avermelhada com a M. T/P e a mais amarelada com o T/P. Pôde-se perceber que o tecido preparado contribuiu para a intensidade e firmeza da cor amarela.

Tabela 04 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 3

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	54,81± 2,12	39,02±	68,86±	13,99±	36,40±
D. Padrão T/P	2,12	2,84	2,12	0,64	3,13
M/P	54,28± 3,13	34,61±	63,96±	15,12±	31,12±
D. Padrão M/P	3,13	2,87	1,85	0,21	3,08
T. S/P	56,29± 2,80	39,19±	71,63±	12,24±	37,21±
D. Padrão T. S/P	2,80	4,34	2,08	0,71	4,51
M. S/P	51,08± 3,85	33,54±	62,35±	15,50±	29,74±
D. Padrão M. S/P	3,85	3,19	1,65	0,60	3,28

Fonte: Acervo do autor (2019).

A tinta 3, apresentou o T. S/P como o mais luminoso, mais firme na concentração, com maior quantidade de amarelo e menor de vermelho. O M. T/P foi identificado com mais cores laranja e vermelho do que os demais, o que demonstra maior aproximação com a cartela de cores do azeite de dendê.

Tabela 05 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 4

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	58,14± 1,93	43,12±	73,32±	12,28±	41,31±
D. Padrão T/P	1,93	3,58	1,93	0,50	3,84
M/P	51,82± 1,17	34,65±	63,74±	15,32±	31,08±
D. Padrão M/P	1,17	1,37	1,02	0,44	1,43
T. S/P	57,42± 0,94	41,31±	73,28±	11,88±	39,56±
D. Padrão T. S/P	0,94	0,97	0,83	0,41	1,06
M. S/P	52,28± 2,79	36,61±	64,85±	15,46±	33,16±
D. Padrão M. S/P	2,79	3,02	2,36	0,37	3,36

Fonte: Acervo do autor (2019).

O tecido preparado (T/P), se mostrou na tinta 4 com maior absorção de luz, concentração e mais visibilidade da cor amarela. A tonalidade alaranjada se firmou na M/P e a avermelhada na M. T/P. A preparação do tecido contribuiu mais nesta tinta do que os sem preparo.

Tabela 06 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 5

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	53,03± 2,10	36,93±	67,48±	14,01±	34,15±
D. Padrão T/P	2,10	3,62	2,71	0,36	3,96
M/P	44,58± 3,25	24,91±	54,28±	14,38±	20,30±
D. Padrão M/P	3,25	3,96	3,26	1,04	4,10
T. S/P	51,54± 2,32	33,75±	64,95±	14,15±	30,58±
D. Padrão T. S/P	2,32	3,49	3,57	1,22	3,93
M. S/P	46,15± 2,33	26,93±	55,91±	15,09±	22,31±
D. Padrão M. S/P	2,33	1,37	0,75	0,51	1,32

Fonte: Acervo do autor (2019).

O resultado da tinta 5 se mostrou semelhante ao 4. O T/P) apresentou maior luminosidade, mais firmeza e mais concentração da cor amarela. A tonalidade laranja ganhou destaque na M/P e a vermelha na M. T/P. O tecido preparado favoreceu para que estivesse maior adesão neste ensaio.

Tabela 07 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 6

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	50,59± 2,77	32,25±	63,83±	14,08±	28,97±

D. Padrão T/P	2,77	3,27	3,28	0,60	3,69
M/P	45,56± 1,72	25,84±	56,95±	14,07±	21,67±
D. Padrão M/P	1,72	1,92	1,85	0,86	1,91
T. S/P	54,75± 2,25	38,26±	69,41±	13,39±	35,82±
D. Padrão T. S/P	2,25	2,16	2,09	0,61	2,49
M. S/P	50,00± 3,67	28,82±	54,94±	18,02±	34,73±
D. Padrão M. S/P	3,67	8,04	16,24	6,89	14,26

Fonte: Acervo do autor (2019).

No ensaio 6 a M/P não foi contabilizada. A luminosidade ocorreu maior no T/P, a consistência da cor no T. S/P, a maior tonalidade de laranja e de vermelho compatíveis ao azeite ocorreu na M. S/P, e a maior concentração de amarelo ficou com o T. S/P. Não houve a indicação de apenas um material considerado como destaque, mas a distribuição das funções nos dois sem preparo.

Tabela 08 - Os resultados da média e desvio padrão da tinta 7

Descrição	L	C	h	a	b
T/P	52,75± 2,78	34,49±	66,41±	13,67±	31,62±
D. Padrão T/P	2,78	2,60	3,34	0,81	3,18
M/P	47,57± 4,16	28,05±	58,17±	14,45±	23,93±
D. Padrão M/P	4,16	4,84	5,20	0,66	5,43
T. S/P	53,07± 3,79	33,32±	65,87±	13,23±	30,48±
D. Padrão T. S/P	3,79	5,24	5,25	0,21	5,91
M. S/P	50,54± 2,99	29,74±	60,54±	14,37±	25,98±
D. Padrão M. S/P	2,99	4,90	3,91	0,89	5,21

Fonte: Acervo do autor (2019).

No ensaio 7, a luminosidade ficou mais intensa no T. S/P. Os demais dados se sobressaíram com os materiais preparados. Houve mais firmeza da cor e mais propensão ao amarelo no T/P. A tonalidade acentuada para o laranja com maior concentração de vermelho ocorreu na M/P.

Esperava-se nesses ensaios alcançar resultados com maior nitidez, concentração de laranja, mostarda e dourado. Após a verificação dos dados, o tecido sem preparo da tinta 1 obteve melhor resposta, o que valida a importância de retirar as impurezas do material antes de realizar quaisquer procedimentos para que se torne melhor a fixação e a consistência cromática.



3.4 TINGIMENTO NATURAL E IMPRESSÃO BOTÂNICA COM DENDÊ

O vínculo entre a natureza e a moda, enquanto expressão do comportamento humano, apresenta um repertório milenar de práticas caseiras para a extração de cores advindas dos reinos mineral, animal e vegetal, com o intuito de serem fixadas, registradas e assumirem funções em determinadas superfícies, tanto como adorno pessoal realizando pinturas no próprio corpo, quanto na decoração da casa através do tingimento de fios e tecidos em objetos e utensílios. Desse modo, o barro foi o material explorado que obteve o primeiro corante utilizado pelos povos primitivos a partir de suas observações, testes, seleções e misturas de diferentes argilas que continham substâncias distintas, o que resultou numa cartela cromática com matizes específicas como vermelho, amarelo, marrom, preto e branco. Nesse contexto, data de 2600 a.C. o primeiro documento registrado que informa ter sido na China que se deu o uso de corantes naturais. (PEZZOLO, 2007; ARAÚJO, 2007)

O corante de origem natural é compreendido, conforme Araújo (2006, p.38), como “substância corada extraída apenas por processos físico-químicos (dissolução, precipitação, entre outros) ou bioquímicos (fermentação) de uma matéria-prima animal ou vegetal. Esta substância deve ser solúvel no meio líquido onde vai ser mergulhado o material a tingir.” Essa imersão não ocorre isoladamente, uma vez que a maior parcela dos corantes naturais precisa de tratamentos que contribuam na fixação da cor nos tecidos, assegurando que a tinta possa “morder” de modo satisfatório. Esses procedimentos se chamam mordentes em que são derivados, geralmente, de origem mineral como, por exemplo, o alúmen, os sais de ferro, o cromo ou os sais de estanho. (PEZZOLO, 2007) Os mordentes têm o papel fundamental de garantir a durabilidade das cores tingidas na superfície dos tecidos. Nesse sentido:

Os mordentes são compostos usados em conjunto com os corantes que não podem ser aplicados directamente sobre as fibras têxteis. Os mordentes são indispensáveis à indústria tintureira uma vez que muitos corantes, quando aplicados directamente, não ficam fixados à fibra a não ser que se aplique um mordente. Esta situação dá-se tanto com as fibras de origem vegetal como com as de origem animal. O mordente pode ser aplicado previamente, antes do corante, ou pode ser aplicado em conjunto. Os mordentes afectam a cor do corante uma vez que a mesma substância corante dá origem a cores diferentes consoante o mordente que for empregue. (ARAÚJO, 2006/2007, p.38)

A partir dessa premissa é oportuno definir tingimento que, segundo Gillow e Sentance (2000, p.118), “é um processo no qual a fibra ou o tecido são mergulhados numa solução onde foi fervida uma seleção de matérias-primas colorantes. Essas matérias colorantes podem ser de



origem animal, vegetais ou minerais.” Chataignier (2006) também esclarece que para tinturar um tecido ou roupa artesanalmente existem métodos a quente e a frio. Ressalta-se que se estar a falar da obtenção da cor por meio natural, seja em uma fibra, em um fio ou tecido, pois, sabe-se que existe, desde 1868, a invenção europeia de formas de tintura que utiliza processos químicos. Essas fibras têxteis, naturais ou químicas, são as principais matérias utilizadas na construção dos tecidos, sendo que eram extraídas somente de animais e plantas por longos anos. (PEZZOLO, 2007) De modo a complementar:

A lã, antes de ser fiada, já era usada de modo compactada, prensado, como um não tecido primitivo. Cascas de árvores, fibras de caules e de folhas foram inicialmente tramadas para abrigo nas cavernas. As mais maleáveis acabaram sendo usadas na proteção do corpo. A utilização de fibras vegetais em tecelagem é provavelmente tão antiga quanto a agricultura. A tecelagem do linho foi aperfeiçoada no Egito, enquanto o uso do algodão foi desenvolvido na Índia e do da seda, na China. [...] São exemplos de fibras naturais vegetais: linho, algodão, cânhamo, juta, sisal, ráfia. Entre as fibras naturais animais, destacam-se lã, seda, crina, cashmere, mohair, angorá. (PEZZOLO, 2007, p. 118-119)

É vivo o processo do tingimento natural. (ARANHA¹⁷, 2021) Pode-se extrair uma variedade de cores e tonalidades naturais, conforme afirma Pezzolo (2007), tais como em “flores, frutos, raízes, caules, folhas, ervas, arbustos, madeiras, líquens, insetos tintoriais, algas, cogumelos, moluscos”. Neste contexto, o reino vegetal se apresenta como a maior possibilidade

¹⁷ A Estilista paulista Flávia Aranha desenvolve um trabalho primoroso de muita pesquisa e dedicação com tingimento natural, impressão botânica, na loja e ateliê que leva o seu nome, sendo inaugurada a primeira versão em 2009. Em seu site constam informações sobre a empresa tais como, a essência, o processo, as coleções e outros produtos, materiais tintórios, tecidos e técnicas, campanhas, incluindo cuidados com a roupa e dicas relevantes: Assim como as frutas, as plantas podem mudar sua coloração de acordo com a safra e a temporada de colheita. Cuidamos para que todos os processos sejam amigos do meio ambiente, e alguns cuidados especiais serão essenciais para sua peça ter vida longa. **Sabão:** Use preferencialmente sabão líquido, sendo neutro e biodegradável. Dilua o sabão antes de colocar a roupa na máquina. **Na Máquina:** Lave no ciclo de lavagem delicado, não misture as peças com cores diferentes e com peças convencionais, recomendamos lavar a peça do avesso. **Secagem:** Secar à sombra. A luz direta, durante a secagem, pode comprometer a coloração do seu produto. O corante natural apresenta sensibilidade a substâncias ácidas como: limão, vinagre, bebidas alcóolicas, desodorantes e perfumes com químicas não naturais. Em contato com estes materiais, sua peça pode ter comprometimento de coloração no local. É importante se atentar à composição do seu sabão, já que alguns produtos contêm aditivos que buscam deixar as roupas mais brancas. O contato em tecidos com tingimento natural pode causar manchas esbranquiçadas. Recomendamos não deixar suas peças de molho e não friccionar ao lavar com as mãos. Isso causa irregularidades de cor no local. Para remover manchas de óleo e gordura, coloque sobre a mancha uma pequena quantidade de talco o mais rápido possível, ele absorverá a gordura. Vire a peça do avesso e passe ferro no local. A gordura será transferida para o talco, que se transformará em uma pasta. Retire esta pasta delicadamente sem friccionar. Lave sua peça com água morna. Em caso de contato com alimentos ou produtos químicos em geral, diluir bem o sabão neutro em água, colocar a peça totalmente imersa e massagear levemente a área. Cada peça possui peculiaridades quanto à forma de lavagem, por isso recomendamos atenção aos cuidados individuais de cada produto, que seguem em suas etiquetas internas. Nossas peças com composição em seda e tricô devem ser lavadas manualmente com água, de forma delicada a não friccionar a peça. Não é permitido lavagem à seco, nem alvejamento. Secar à sombra. ARANHA, Flávia. **Cuidados com a roupa.** Disponível em: <https://www.flaviaaranha.com/pages/cuidados-com-roupa>. Acesso em: 27 ago. 2021.

de obtenção dos pigmentos naturais advindos de raízes, caules, folhas, flores, frutos (**Quadro 04**).

Quadro 04 - Corantes naturais de origem vegetal

ELEMENTOS NATURAIS VEGETAIS	CORES E TONALIDADES EXTRAÍDAS
Planta <i>Indigofera tinctoria</i> (as folhas).	Azul índigo.
Planta <i>Isatis tinctoria</i> (as folhas).	Tons de azul.
Arruda (as folhas), anileira (as folhas), timbó-mirim (as folhas).	Azul.
Planta Gauda (<i>Reseda luteola</i>) (as folhas).	Fonte de amarelos como amarelo canário claro, amarelo limão, amarelo enxofre, amarelo dourado, amarelo açafrão, castanhos claros.
Girassol (a flor), urucum (as sementes).	Laranja.
Nogueira (a casca), coco (as fibras), ruivinha (a raiz), cipó de imbê (o caule).	Tom de rosa ou vermelho.
Pau-brasil (serragem do cerne), rúbia (a raiz).	Vermelho.
Planta Garança (<i>Rubia tinctorum</i>) (a raiz).	Vermelho.
Pau-campeche (serragem do cerne e os espinhos).	Vermelho escuro e roxo.
Espinafre (as folhas).	Verde escuro ao oliva.
Hortelã (as folhas).	Verde claro.
Louro (as folhas), eucalipto (as folhas), erva-mate (as folhas), castanheiro (as folhas), noqueira (as folhas).	Verde musgo.
Sabugueiro (as folhas), malva (a planta inteira), castanheiro (as folhas).	Variação de verdes.
Pinheiro-do-paraná (a casca e o fruto), jenipapo (o fruto).	Roxo.
Troncos, caules e raízes.	Marrom tradicional.
Abacateiro (as folhas), angico (a casca), camomila (as folhas), arnica (raiz, flores e folhas), eucalipto (serragem do cerne), carqueja (as folhas), calêndula (as flores), pessegueiro (a casca), cajueiro (a casca e as folhas).	Marrom avermelhado.
Castanheiro (as folhas), castanha-da-índia (as folhas), cafeeiro (pó da semente seca).	Marrons clássicos e escuros.
Cebola (a casca), pereira (a casca), castanheiro (as folhas), goiabeira (a casca e raiz).	Tons envelhecidos.
Castanha-da-índia (as folhas), picão (a planta inteira), areca (a casca).	Tons de cinza.
Caraposa (a casca), murici-da-mata (a casca), tinteira (os galhos).	Preto.

Fonte: Extraído de CHATAIGNIER (2006), PEZZOLO (2007) com adaptação do autor.

Encontra-se o registro histórico da mata brasileira, por exemplo, a confirmação que os portugueses reconheciam a árvore do pau-brasil como uma mercadoria de alto valor tanto pela sua robustez, facilidade de encontrá-lo, como a sua qualidade tintorial que, segundo Brandão (2010, p.175), “larga de si uma tinta vermelha, excelente para tingir panos de lã e seda, e se fazer dela outras pinturas e curiosidades.” Porém, o enfoque principal de Portugal era a sua



exploração comercial de monopólio do pau-brasil enquanto a possibilidade de extrair tinta servia como um atributo a mais nessa transação. (BRANDÃO, 2010) Essa descoberta dos portugueses referente as florestas da América do Sul possibilitaram não apenas as exportações rentáveis do pau-brasil, como também a extração dos corantes da madeira amarela e da cochonilha. (PEZZOLO, 2007) Diante do exposto, convém esclarecer a diferença entre corante natural e pigmento natural como são compreendidos em processos produtivos:

Os Corantes Naturais são solúveis em água, para a sua fixação faz-se necessário o tratamento prévio dos tecidos em banhos de mordentes, caso contrário sem a sua correta fixação - os corantes irão sair do tecido quando forem imersos em água para lavar. Se você deixar cair um corante na pele por exemplo, ele irá tingir a pele, por ser solúvel - ele penetra na pele.

Já os Pigmentos Naturais são insolúveis em água, não são utilizados em tingimento. Se você deixar cair um pigmento na pele por exemplo, ele NÃO irá tingir a pele, por ser insolúvel - ele NÃO penetra na pele. (ETNO BOTÂNICA¹⁸, 2021)

Nessa categoria de elementos naturais do reino vegetal é onde se encontra o dendê, principal fruto do dendezeiro, em que explorei neste capítulo tanto a sua forma como o seu mesocarpo, para a realização de experimentos em tecido de algodão como tingimento natural, fervura, fixação e impressão botânica. Um relato da experiência desenvolvida em 2018, nos cursos de Tingimento Natural, Impressão Ferrosa, Impressão Botânica, ministrados pela Designer de Moda Maibe Marocolo e promovido pela sua empresa Matricaria, na cidade de Porto Alegre, RS, que abarcou uma das ações artísticas realizadas durante o doutoramento.

Para tanto, o percurso teórico-metodológico abarcou o caráter experimental, seguiu uma abordagem qualitativa, fundamentou-se em autores que discutem corantes naturais para têxteis (ARAÚJO, 2007), contexto histórico e tipos de corantes vegetais (PEZZOLO, 2007), métodos de tingimento artesanal e classificação de corantes vegetais (CHATAIGNIER, 2006), a arte como experiência (DEWEY, 2010).

A motivação para realizar esses cursos ocorreu exclusivamente por causa do dendê, pois pretendia-se descobrir algum material tintorial a partir dele que pudesse ser usado e fixado em

¹⁸ O Conservatório ETNO Botânica é uma empresa mineira que tem como foco produzir corantes e pigmentos naturais obtendo a essência das cores de origem vegetal e mineral, a partir da extração na natureza por meio de processos limpos a fim de alcançar a diversidade de materiais a serem coloridos. É possível observar no site institucional a venda de produtos para estamparia, corantes e tintas para área da cosmética; tecidos sustentáveis; o pó e a pasta do índigo natural; algodão orgânico; serviços de consultoria; workshops, oficinas e cursos ministrados pelo Sócio-fundador da ETNO, Eber Lopes Ferreira, que também é autor dos livros “Corantes Naturais da Flora Brasileira” e “Tingimento Vegetal: Teoria e Prática sobre Tingimento com Corantes Naturais”. ETNO BOTÂNICA. **Corantes e Pigmentos Naturais**. Disponível em: <https://etnobotanica.com.br/>. Acesso em: 27 ago. 2021.

tecidos, sobretudo os de composição em algodão, sendo que os processos de criação se apresentaram singularmente em caráter efêmero. As tentativas foram válidas devido aos conhecimentos e experiências adquiridas, contudo não se tem conseguido alcançar os resultados esperados que eram extrair o seu pigmento e fixá-lo em superfície têxtil. Com isso, afirma Salles (2013, p. 100), “o ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção, desatando-os, de certa maneira, de seus contextos.” Na viagem, levou-se na bagagem quatro potes pequenos com unidades de dendê para serem testados (**Figura 43**), além das expectativas e a esperança de encontrar soluções que fossem permanentes.

Figura 43 - Unidades de dendê usados nos experimentos dos cursos



Fonte: Acervo do autor (2018).

Utilizou-se um desses recipientes para mergulhar as unidades de dendê em solução a base de amônia, no período de 48 horas em descanso, para verificar se extraía algum pigmento da casca, porém não aconteceu (**Figura 44**). O líquido ficou escuro, os dendês com aspecto mais limpos, e como não sofreram deformações na estrutura, foram lavados e utilizados em outro teste.

Figura 44 - Unidades de dendê mergulhados em solução a base de amônia



Fonte: Acervo do autor (2018).

As unidades de dendê de outro recipiente foram usadas para o cozimento em um tacho de cobre com água corrente, sal e vinagre, temperatura entorno de 180° C de um fogão industrial. Houve, antes disso, a preparação do tecido tricoline 100% algodão com bicarbonato de sódio e alúmen de potássio que ficou de molho nesse líquido durante 24h antes. No entanto, as partículas dos dendês se desintegraram nesse processo de tingimento e não ocorreu a fixação no tecido (**Figura 45**).

Figura 45 - Cozimento do dendê em tacho de cobre e tentativa de fixação em tecido de algodão



Fonte: Acervo do autor (2018).

Também houve desintegração de partículas do dendê no tingimento com o tecido preparado com ferro e alúmen de potássio (**Figura 46**). Deduziu-se, principalmente, que esse resultado foi em decorrência da oleosidade contida na polpa do dendê que impediu o contato direto do corante para ser testado sem interferência.

Figura 46 - Desintegração de partículas do dendê ao ser tingido com ferro e alúmen de potássio



Fonte: Acervo do autor (2018).



Em seguida, iniciou-se o teste nesse projeto têxtil com pedaços da casca do dendê que foram espalhados de forma aleatória sobre o tecido de tricoline preparado para tingir e enrolado com as mãos no sentido vertical. Ficou sob vapor por 30 minutos, secou-se à sombra e resultou no registro de manchas que, com o passar dos dias, perderam a intensidade e sumiram (**Figura 47**).

Figura 47 - Cortes da casca de dendê tingidos no vapor e o resultado no tecido



Fonte: Acervo do autor (2018).

A última tentativa desse experimento ocorreu a partir do planejamento de um padrão em tecido tricoline, organizado com porções da casca de dendê, folhas de mamona, hibisco, cascas de cebola amarela que, banhados no tingimento de jatobá, foram enrolados em uma parte de um cano de PVC e levados ao vapor durante 30 minutos. O resultado foi atraente, entretanto em um curto período de dias, pois não ocorreu a fixação como se esperava (**Figura 48**).

Figura 48 - Planejamento, processo e resultado do último teste com o dendê





Fonte: Acervo do autor (2018).

Esses ensaios demonstraram a beleza e a validade necessárias resultante das soluções aplicadas em curto espaço temporal, e suficientes para contemplar a efemeridade em cada processo experimentado. Houve grande expectativa de minha parte durante todo esse percurso por acreditar que conseguiria extrair o óleo do dendê de seu corante, para, a partir disso, realizar tanto o tingimento como a estamparia de modo duradouro, o que me gerou frustração diante aos resultados no primeiro momento. Contudo, voltei a analisar o trajeto desenvolvido com os respectivos efeitos obtidos para compreender a busca de sentido que inclinou numa característica efêmera, ao ponto de ser um caminho possível a ser explorado na esfera da arte contemporânea e assim passei a adquirir mais interesse por esse experimento. De todo modo, é necessário que se tenha o entendimento do que seja a arte efêmera:

Arte efêmera é um conceito curatorial utilizado para denominar instalações, happenings e performances que não têm pretensão de ser perenes e se opõem às formas mais tradicionais da arte, como a pintura ou a escultura. Um quadro, por exemplo, permanece existindo depois de ser pintado, já no happening a arte só existe durante o período em que é realizada pelo artista, podendo ser exposta posteriormente em galerias e museus somente por meio de fotos e vídeos. A arte efêmera nega a ideia de duração e cristalização dos objetos artísticos. No lugar do trabalho projetado e realizado pelo artista, do qual o público só conhece a versão final, o que é exibido é o projeto em processo de realização, de forma que a própria noção de obra, como objeto plenamente realizado, é posta em xeque. O público passa a ter papel ativo nos processos propostos pelos artistas. Em diversas instalações a obra depende da interação com o público. No lugar da contemplação, vivencia-se um acontecimento. As propostas de arte efêmera ampliam os horizontes da obra de arte ao serem realizadas em espaços não institucionais, como ruas, praças e parques; e ao utilizarem materiais diversos, como terra, folhas, detritos etc. Valem-se, muitas vezes, do corpo do artista e do público. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017)



A arte efêmera é uma vertente e ao mesmo tempo uma tentativa de preservar a arte contemporânea. Percebe-se que esse conceito não é totalmente claro e aceito pelo público espectador devido a sua forma de expressão, pois não se limita mais, por exemplo, em utilizar o espaço, contexto e o tempo de produção de um quadro, de uma tela pintada em cavalete ou uma escultura feita simetricamente com ricos detalhes, como ocorria em movimentos artísticos no decorrer da história. Nesse sentido, reforça Sehn (2012) ao sinalizar outra característica relevante da arte contemporânea em “não ser constituída por apenas um objeto como nas obras dos séculos anteriores, mas por uma profusão de elementos e componentes, prevalecendo o todo sobre as partes”. Nessa modalidade, enfatiza, geralmente, a curta duração de vida das obras a partir de diversas linguagens visuais, procedimentos metodológicos, técnicas, em que o público interage no próprio processo de criação, na maioria das vezes, como é identificado, de modo a citar, em apresentações de performances e instalações que utilizam diferentes materiais perecíveis. Logo, é possível identificar alguns duelos nesse esforço em busca da conservação:

Decifrar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta artística constitui, talvez, o primeiro desafio para os conservadores de arte contemporânea. O segundo desafio parece estar na compreensão das formas operativas e suas variabilidades, considerando suas conexões com tempo, contexto e espaço. Conhecer as propostas conceituais dos artistas é uma condição inicial óbvia para avançar no processo de investigação, demandando dos conservadores um percurso de atuação ancorado na interdisciplinaridade para o processo de tomada de decisão. As questões mais complexas referentes à problemática da arte contemporânea estão na dissolução das discrepâncias em torno dos critérios de intervenção, principalmente quanto ao aspecto autenticidade, considerando que a originalidade sempre norteou os critérios de intervenção. (SEHN, 2012, p.139)

Essas vertentes que tendem em conservar a arte contemporânea se aliam com as experimentações botânica desenvolvidas com dendê pelo fato de não ter como assegurar o fluxo contínuo e as propriedades de regeneração dos elementos naturais, as conectividades de permanência em diferentes superfícies e materialidades, assim como a uniformidade nos resultados plásticos. Se faz necessário considerar a relevância, apreciação e o respeito das ações do tempo, sobretudo, nesses processos empíricos com referências da natureza, em que, por mais técnica que exista na concepção de uma obra ou um produto de design, a dinâmica de criação não é estanque, circular, nem linear, o que pode ocasionar resultados tanto surpreendentes como desastrosos em caráter efêmero.

CAPÍTULO III



Título: **Dendê presente!**
Artista: Pablo Portella.
Fotógrafo: Carlos E. S. Pinho.
Ano: 2020.



4 DE-YAYÁ: DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL COM DENDÊ

Neste capítulo apresentam-se as investigações de projetos realizados pelo autor no campo do Design de Superfície Têxtil, de modo que esse recorte buscou enfatizar as diferentes linguagens dessas produções que perpassam, dão visibilidade e potencializam os arcabouços histórico, artístico e cultural aos quais a trajetória de vida do dendê está inserida, seja associando-a em algum contexto social específico, como demonstrando-a simbolicamente nos processos e resultados das criações. Para isso, é necessário que sejam apresentados os conceitos de superfície adotados de início:

A etimologia da palavra Superfície é de origem latina, *superficies*, de *super*, acima, sobre, e *facies*, de forma, aspecto, face. (SCHWARTZ, 2008) Entende-se superfície, nos dicionários Aurélio¹⁹, Larousse Cultural²⁰, Minidicionário Ruth Costa²¹, como sendo os elementos constituintes e o espaço compreendido na parte externa de um corpo, limitados por uma área que contém duas dimensões, o comprimento e a altura. Mas, não necessariamente constitui apenas esses espaços. Ruthschilling (2008) também concorda que superfície seja a delimitação de elementos na forma e que está presente em todo local. Além do que foi exposto acima, o Minidicionário da Língua Portuguesa²² traz a reflexão da superfície como resultado de tudo que pode ser originado a partir de uma linha e que se movimenta no espaço; a aparência; a face; a área. Percebe-se que esses conceitos são constituídos por uma noção inicial, instigante, porém ainda limitada e reduzida, enquanto relações a serem assimiladas de superfície como um segmento explorado no campo do design. (RUTHSCHILLING, 2008; SCHWARTZ *apud* PORTELA, 2015, p.24)

A compreensão de superfície empregada nesta pesquisa corresponde à pele dos tecidos enquanto material designado ao uso têxtil que abrange, em sua maior proporção, a produção de roupas e aviamentos, e também inclui objetos que são constituídos por fibras têxteis como exemplos “mangueiras utilizadas pelos bombeiros, velas de barcos, bandeiras, materiais isolantes, encadernações de livros, paraquedas, guarda-chuvas, calçados, bolsas, esparadrapos, bandagens, certos fios cirúrgicos e até filmes para máquinas fotográficas, radiografias.” (CHATAIGNIER, 2006, p. 15) Dentre essa variedade, a superfície dos tecidos com finalidade têxtil será explorada no presente estudo para a produção em design.

¹⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

²⁰ CIVITA, Victor. **Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

²¹ RUTH, Costa. **Minidicionário Ruth Costa**. São Paulo: Scipione, 2001.

²² BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Revisão e atualização Helena Bonito C. Pereira, Rena Signer. São Paulo: FTD, LISA, 1996.



O conceito de superfície no âmbito do Design de Superfície abrange não somente o aspecto bidimensional como inclui a tridimensionalidade, o que amplia as possibilidades de construção de projetos com o manuseio em diferentes superfícies e materialidades. Nesse contexto, a autora Schwartz (2008) apresenta três abordagens que são a representacional, a constitucional e a relacional²³. De modo geral, as superfícies, segundo Freitas (2011, p. 16-17), “devem possuir ferramentas para se relacionar com o homem e seu ambiente de forma ativa, permitindo a interação em todos os sentidos, com seu público, com o local em que se encontra e com seu próprio volume.” Com isso, o design de superfície prima em exercer a criatividade e a técnica em prol do desenvolvimento dos aspectos estéticos, funcionais e estruturais em projetos, para compor abordagens específicas das distintas superfícies existentes, ao considerar os âmbitos social e cultural que atendam as diversas utilidades e os processos de produção. (RUTHSCHILLING, 2008)

O Design de Superfície é uma especialidade na área do design reconhecida no Brasil, em 2005, pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). As universidades gaúchas pioneiras, que implantaram e consolidaram a área em suas estruturas internas, foram a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que tiveram apoio de profissionais atuantes. A nomenclatura do termo Design de Superfície é a tradução da expressão *surface design*, empregada em cenário nacional, com a tradução literal da palavra, pela designer carioca Renata Rubim, após seu retorno ao Brasil dos estudos que realizou na Rhode Island School (RISD), nos Estados Unidos, no Departamento de Design Têxtil. (RUTHSCHILLING *apud* PORTELA, 2015, p. 26)

²³ Identifica-se na Abordagem Representacional que a superfície é caracterizada pela configuração do desenho em seus espaços interno e externo, como também pode ser encontrada uma estrutura tridimensional a partir do formato bidimensional ao explorar por exemplo, dobras e curvaturas. Nesse aspecto dois conceitos são gerados. O primeiro, conhecido como Superfície-Envoltório (SE), estabelece o contato entre a superfície, o objeto e o volume, em que o desenho, a imagem projetada é o próprio objeto sendo formado por algum volume resultando numa estrutura tridimensional, como pode ser visto em texturas, estampagens, gravações, entalhes. E o segundo conceito, a Superfície-Objeto (SO), permanece a interação entre a superfície, o objeto e o volume, uma vez que a superfície é organizada simultaneamente com o volume dando estruturação ao objeto. Propõe que haja uma inversão de sentido, comparando com a SE, isto é, o desenho, a imagem projetada tem seu início com o aspecto tridimensional, a partir do volume, com a superfície estruturada e representada pelo formato bidimensional, como exemplos estruturas de bio-têxteis, tramas, arranjos que são matérias coordenadas.

Na Abordagem Constitucional a superfície é caracterizada como um material e os modos como se relaciona no meio em que será explorada, procurando observar a sua estrutura, os elementos contidos, suas limitações, as possíveis técnicas e processos criativos plásticos podem ser empregados em um projeto. Prevalece a própria superfície que constitui o objeto, seja com texturas, tramas, padronagens, impressões, E na Abordagem Relacional, a superfície assume a dimensão virtual e não se associa apenas com a materialidade física. Com isso, amplia a sua interação, dinamicidade, formas de ressignificar seus elementos, suas estruturas e significados, tanto para a SE como na SO. (SCHWARTZ, 2008) SCHWARTZ, Ada Raquel Doerderlein. **Design de superfície**: por uma visão projetual geométrica e tridimensional. Dissertação (Mestrado em Design), 2008. Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008.

Conceber uma ideia de forma projetual e direcioná-la a uma determinada superfície, independente da sua essência, é a compreensão de Design de Superfície para a autora Rubim (2005). Silva e Patrício (2016, p. 16) acrescentam que “é um conjunto de metodologias e técnicas que permitem transferir imagens para superfícies de produtos.” Barachini (2002) afirma ser uma conexão única entre conceito e matéria em que as superfícies podem obter a extensão bidimensional e a tridimensional de modo a revestir corpos e objetos considerando suas aparências, como também serem fixadas no espaço sendo o próprio objeto. É relevante salientar que independente da área do design a ser projetada, o profissional Designer fortalece suas criações ao atuar em dois caminhos que são a intuição e a razão. (MENEZES, 2001) Além dessa base, para que o (a) Designer de Superfícies domine os conhecimentos necessários no desenvolvimento de seus projetos, é preciso que adquira competências, saberes que irão contribuir no engajamento e fortalecimento de sua prática profissional.

Em janeiro de 2021, a Dra. Márcia Luiza França da Silva, Professora da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), proferiu uma palestra sobre “Design de Superfícies: competências e saberes” no evento “Ciclo de Estudos e Práticas em Design de Superfície”, promovido pelo Curso de Especialização em Design de Superfície da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A reunião desses conteúdos consta no quadro a seguir (**Quadro 05**).

Quadro 05 - Competências e Saberes do Designer de Superfícies

SABERES

- a) SABER: são os **objetivos factuais e conceituais**, correspondem à memorização, no sentido de lembrar e reproduzir fatos, relatos, procedimentos, fórmulas, e para compreensão, análise e avaliação.
- b) SABER FAZER: são os **objetivos procedimentais**, correspondem à aplicação de conceitos, abstrações para resolver problemas ou situações novas.
- c) SABER SER: são os **objetivos atitudinais**, de inserção valorativa, quando se pretende que se confrontem dados, informações, teorias e produtos com critérios de julgamento de avaliar, criticar, decidir, defender, julgar, justificar, recomendar.

Competências SABER

Competência 1:
DOMÍNIO DA LINGUAGEM DO DESIGN DE SUPERFÍCIES.

Competência 2:
CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE OBRAS ARTÍSTICAS VISUAIS.

Competência 3:
CAPACIDADE CRIATIVA PARA PROPOR SOLUÇÕES INOVADORAS.

Competência 4:
VISÃO HISTÓRICA E PROSPECTIVA, CENTRADA NOS ASPECTOS SOCIOECONÔMICOS E CULTURAIS.

Competência 5:
CAPACIDADE PARA O DOMÍNIO DE LINGUAGEM PRÓPRIA, DE LEITURA E REPRODUÇÃO DE ELEMENTOS GRÁFICOS.

Competência 6:
CAPACIDADE DE INTERPRETAÇÃO, ABSTRAÇÃO, REPRESENTAÇÃO E MANIPULAÇÃO DE IMAGENS.

Competência 7:
DOMÍNIO DA LINGUAGEM VISUAL E COMPOSIÇÃO VISUAL.

Competência 8:
DOMÍNIO DAS DIFERENTES ETAPAS DO DESENVOLVIMENTO DE UM PROJETO.

Competência 9:
CAPACIDADE DE PESQUISA DE TENDÊNCIAS DE MODA, DE MERCADO E DE LANÇAMENTOS PARA CONSTRUÇÃO DE ESTILOS E COMPOSIÇÃO VISUAL.

Competência 10:
DOMÍNIO DE PROGRAMAS GRÁFICOS ESPECÍFICOS PARA A ÁREA.

**Competências
específicas de
cada aplicação
SABER**

**DESIGN DE
SUPERFÍCIE
TÊXTIL E
AFINS**

Competência 1:
ELABORAÇÃO DE PROJETOS, TEXTURAS E CORES VOLTADOS AO SUPORTE TÊXTIL.

Competência 2:
ENTENDIMENTO DA CADEIA TÊXTIL, DA FIAÇÃO AO BENEFICIAMENTO.

Competência 3:
DOMÍNIO DE PROCESSOS DE ESTAMPARIA DIGITAL.

Competência 4:
DOMÍNIO DE SOFTWARES ESPECÍFICOS.

**DESIGN DE
SUPERFÍCIE
CERÂMICA E
AFINS**

Competência 1:

CAPACIDADE DE ELABORAR DESENHOS DE PADRÕES.

Competência 2:

ELABORAÇÃO DE PROJETOS VOLTADOS AO SUPORTE CERÂMICO.

Competência 3:

PROCESSO METODOLÓGICO ESPECÍFICO ÀS NECESSIDADES TÉCNICAS, CONCEITUAIS, TECNOLÓGICAS E PRÁTICAS DO SETOR CERÂMICO.

Competência 4:

PESQUISA, ELABORAÇÃO DE PROJETOS, TESTES E CRIATIVIDADE, MANIPULAÇÃO E CARACTERIZAÇÃO DE MATÉRIAS-PRIMAS E INSUMOS NA INDÚSTRIA CERÂMICA.

Competência 5:

DOMÍNIO DE SOFTWARES ESPECÍFICOS.

**DESIGN DE
SUPERFÍCIE EM
PAPÉIS E
OUTRAS
SUPERFÍCIES**

Competência 1:

CAPACIDADE DE ELABORAR DESENHOS DE PADRÕES PARA PAPÉIS.

Competência 2:

DOMÍNIO DO PROCESSO PRODUTIVO DE PAPÉIS.

Competência 3:

CAPACIDADE DE APLICAÇÃO DOS DIFERENTES TIPOS DE PAPÉIS A DIVERSAS FINALIDADES.

Competência 4:

CAPACIDADE DE FABRICAR PAPÉIS ARTESANAIS E RECICLADOS.

Competência 5:

ELABORAÇÃO DE PROJETOS VOLTADOS AO DESIGN DE PAPÉIS.

**DESIGN DE
SUPERFÍCIES
APLICADO EM
PRODUTOS, NOVAS
TECNOLOGIAS E
MATERIAIS**

Competência 1:
DOMÍNIO DE PROCESSOS DE EMBALAGENS.

Competência 2:
INSERÇÃO DO DESIGN DE SUPERFÍCIES NOS PROCESSOS ARTESANAIS.

Competência 3:
DOMÍNIO DE PROCESSOS DE CALÇADOS.

**Competências
Representacionais
SABER FAZER**

Competência 1:
CAPACIDADE DE ELABORAR DESENHOS LIVRES. *Desenho/Desenho Expressional;
*Computação Gráfica.

Competência 2:
CAPACIDADE DE RESOLVER PROBLEMAS GEOMÉTRICOS. *Desenho Geométrico.

Competência 3:
CAPACIDADE DE ELABORAR TIPOS DIVERSOS DE DESENHOS. *Oficina de Desenho;
*História do Design; *Cor, Forma e Composição.

Competência 4:
IDENTIFICAR E REPRESENTAR AS FORMAS BI E TRIDIMENSIONAIS. *Desenho Geométrico;
*Geometria Descritiva.

Competência 5:
REPRESENTAÇÃO DE DIFERENTES VISTAS DOS OBJETOS BI E TRIDIMENSIONAIS.
*Geometria Descritiva.

Competência 6:
CAPACIDADE DE SIMULAR DIFERENTES SUPERFÍCIES. *Desenho Expressional; *Cor, Forma
e Composição; *Computação Gráfica.

Competência 7:
DOMÍNIO DE MODELAGENS FÍSICAS E VIRTUAIS. *Desenho Geométrico; *Geometria
Descritiva; *Computação Gráfica.

Competência 8:
ELABORAR DESENHOS SEGUINDO OS ELEMENTOS VISUAIS PARA COMPOSIÇÃO DE
PADRÕES. *Desenho/Desenho Expressional; *Cor, Forma e Composição; *Computação Gráfica.

**Competências
Projetuais
SABER FAZER**

Competência 1:

REFLETIR E CONCEITUAR O FAZER DE UM ARTEFATO, POR MEIO DE VISÃO SISTÊMICA DE PROJETO. *Materiais e Processos; *Metodologia de Desenvolvimento de Projetos.

Competência 2:

RESOLVER PROBLEMAS COM COMPREENSÃO DO CONTEXTO DO PRODUTO. *Metodologia de Desenvolvimento de Produtos.

Competência 3:

VISÃO SISTÊMICA DO PROJETO. *Prática Projetual.

**Competências
Relacionais
SABER SER**

Competência 1:

CAPACIDADE DE INTERAGIR COM ESPECIALISTAS DE OUTRAS ÁREAS DE MODO A UTILIZAR CONHECIMENTOS DIVERSOS E ATUAR EM EQUIPES INTERDISCIPLINARES NA ELABORAÇÃO E EXECUÇÃO DE PESQUISAS E PROJETOS. *Introdução ao Design de Superfície; *Estética e Relações Interpessoais.

Competência 2:

CONSCIÊNCIA DA SUSTENTABILIDADE. *Desenho de Produtos Sustentáveis.

Competência 3:

VISÃO SISTÊMICA DE INFORMAÇÕES. *Design, Sociedade e Cultura.

Competência 4:

CONHECIMENTO BÁSICO DAS NORMAS TÉCNICAS E DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA NA FORMULAÇÃO DE PROJETOS E PROPOSTAS. *Legislação Brasileira para o Design e Agências de Fomento; *Estudos das Normas ABNT; *Políticas e Projetos.

Competência 5:

VISÃO E DOMÍNIO DO SETOR PRODUTIVO DOS SETORES DE ATUAÇÃO DO DESIGN DE SUPERFÍCIES, RELACIONANDO A MATERIAIS, MERCADO, PROCESSOS PRODUTIVOS E TECNOLOGIAS. *Técnicas de Industrialização em Processos Produtivos do Design.

Competência 6:

DOMÍNIO DO CONHECIMENTO SOBRE OUTRAS ÁREAS PERTINENTES AO DESIGN TAIS COMO ERGONOMIA, MATERIAIS, TECNOLOGIAS, DESIGN CONTEMPORÂNEO. *Interdisciplinaridade do Design.

Competência 7:
DESENVOLVIMENTO PESSOAL ENQUANTO PROFISSIONAL E SUA ATUAÇÃO NO
MERCADO. *Empreendedorismo.

Fonte: Ciclo de Estudos e Práticas em Design de Superfície (2021) com adaptação do autor.

Diante da exposição em cada etapa dos saberes acima, observa-se que para se tornar um Designer de Superfície com a qualificação adequada que atenda as exigências e aos desafios do mercado, esse profissional precisa construir um caminho robusto de conhecimentos, relações, experimentações, técnicas, habilidades e processos criativos. Independente da superfície a ser trabalhada, é primordial estudar os conceitos e conteúdo da área, realizar pesquisas de tendências e cenários de mundo, compreender as etapas das cadeias produtivas associadas com as propostas e especificidades sociais, sustentáveis, culturais, demandadas pelos projetos, dominar, dentre outros fatores, as ferramentas de trabalhos manuais, gráficos, estéticos e plásticos. Essa trajetória também é cercada de procedimentos teóricos-metodológicos e práticos que abrangem desde a concepção dos projetos aos resultados obtidos.

4.1 ELEMENTOS DE CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA EM PROJETOS DE DESIGN DE SUPERFÍCIE

As formas diversas de enxergarmos o mundo, vivermos em sociedade, concebermos ideias e produtos, têm contribuído para ampliarmos as possibilidades de composição de projetos em design de superfície. Arelado a esse cenário contemporâneo, a liberdade de expressão artística e autoral está presente com mais intensidade em superfícies de diferentes materiais, objetos e estruturas, em que propomos novas relações e estímulos aos usuários a partir de configurações, manipulações, interferências, reformulações dos processos de fabricação, de avanços tecnológicos envolvidos, que lhes são conferidos em cada projeto realizado.

No entanto, não podemos perder de vista os fundamentos estruturantes da sintaxe visual que dão sustentação ao desenvolvimento criativo e projetual no tratamento das superfícies, assim como são largamente utilizados, sobretudo, em indústrias têxteis, de papéis, de revestimento cerâmico, para citar alguns exemplos, que trabalham com superfícies contínuas.

(RUBIM, 2010; RÜTHSCHILLING, 2008) Em conformidade com Aquistapasse (2010), os seis elementos básicos compositivos para a representação do desenho de superfície são o Referencial, o Motivo, o Módulo, a Rede, o *Rapport* e o Composê²⁴. A contribuição de Rüttschilling (2008), nesse sentido, informa que as funções dos componentes visuais se apresentam de modos diferentes e nem sempre esses elementos estão presentes em todos os projetos de design de superfície, mas, geralmente, são identificados:

- 1) **Figuras ou motivos** – são formas ou conjuntos de formas não-interrompidas, portanto consideradas em primeiro plano (leis de percepção), invocando tensão e alternância visual entre figura e fundo. Os motivos são recorrentes na composição, ou seja, aparecem muitas vezes,

²⁴ O **referencial** é o ponto de partida, o assunto geral, o início do processo de pesquisa. Exemplo: natureza. (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010) O **motivo** é o assunto específico do referencial, o conteúdo principal do desenho de superfície que irá gerar a estampa, a atmosfera do projeto. Exemplo: flor - girassol. Os motivos estão muito presentes no âmbito da moda, por meio de tecidos estampados, que seguem, normalmente, as tendências de cada estação e concentram-se em temas norteadores que são: abstratos, animais, artísticos, étnicos, figurativos, florais, geométricos, históricos, irregulares. Na classificação dos tecidos do tipo fantasia, que corresponde o uso de duas ou mais cores, tem-se os motivos variados e os padrões clássicos. O aspecto que os diferencia, mesmo estando inseridos na esfera da moda, é que os padrões clássicos têm conteúdo histórico, se sustentam de modo contemporâneo, após existirem há séculos, e se dividem em: cashmere, espinha-de-peixe, listras, olho-de-perdiz, poás, risca-de-giz, xadrez (existem diferentes tipos como madras, príncipe-de-gales, pied-de-poule, tartans, vichy). (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010; CHATAIGNIER, 2006; PEZZOLO, 2007) O **módulo** é a menor unidade do desenho de superfície, o menor elemento que se repete para compor o desenho de uma estampa que reúne todas as informações visuais. (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010) Conforme Rüttschilling (2008, p. 64), “módulo é a unidade da padronagem, isto é, a menor área que inclui todos elementos visuais que constituem o desenho.” E, segundo Freitas (2011, p. 66), “o módulo detém em sua constituição genuína a carga informacional mínima do conteúdo expressivo (motivos). [...] As medidas do módulo são específicas para cada projeto e dependem do processo de produção que será utilizado”. A realização do encaixe dos motivos entre módulos é conduzido por dois fundamentos como assevera Rüttschilling (2008, p. 64-65), que são a “Continuidade: sequência ordenada e ininterrupta de elementos visuais dispostos sobre uma superfície, garantindo o efeito de propagação. E a Contiguidade: harmonia visual na vizinhança dos módulos, estado de união visual. De maneira que, quando repetidos lado a lado e em cima e embaixo, os módulos formam um padrão.” A **rede** é a trama invisível do desenho, formada por linhas e colunas, que serve para ordenar os módulos. O desenho fica em cima para criar o ritmo da linha, da cor, da forma na estampa. (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010) Essa rede, acrescenta Rüttschilling (2008, p. 68), é também conhecida como “grade, malha, *grid* em inglês, que corresponde à organização dos módulos no espaço, além de existirem as células, ou espaços internos, que são ocupados com os desenhos dos módulos.” O **rapport** em francês e *repeat* em inglês, significa repetição. (RÜTHSCHILLING, 2008) É o sistema de repetição do módulo. (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010) De acordo com Rüttschilling (2008, p. 67), “a noção de “repetição”, no contexto do design de superfície, é a colocação dos módulos nos dois sentidos, comprimento e largura, de modo contínuo, configurando o padrão. Chama-se “sistema” a lógica adotada para a repetição, ou seja, a maneira pela qual um módulo vai se repetir a intervalos constantes”. Podem ser explorados nesse sistema de repetição tanto o encaixe do desenho modulado que se apresenta uma variação mais ampla e é bastante utilizado em indústrias nacionais, como em projetos que dispensam o encaixe nas composições. (RUBIM, 2010; RÜTHSCHILLING, 2008) “O design de superfície tem o sistema de repetição como uma característica, não determinante, porém recorrente e que de certa forma é significativo na área”. (FREITAS, 2011, p. 58) O **composê** é a combinação entre todos os elementos da estampa, do projeto de superfície, onde há sempre o mesmo referencial, seja na forma, cor, textura, motivo, tonalidade, criando um conjunto, uma unidade visual. (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010) AQUISTAPASSE, Lusa Rosângela Lopes. Desenho de Superfície: pesquisa e aplicação. [Aulas cedidas aos] Discentes do período 2010.2. Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia em nível de Especialização, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010. CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006. FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície**: ações comunicacionais táteis nos processos de criação. São Paulo: Blucher, 2011. PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

apresentando variações de tamanho, posição e até pequenas alterações formais. Conferem o sentido ou o tema da mensagem visual da composição, que varia de acordo com o grau de interpretação subjetiva, controlada pelo designer. Por exemplo, uma estampa com o tema náutico, ou floral, teremos motivos ou figuras carregadas dessas mensagens visuais a serem livremente interpretadas pelo espectador. Não se trata de uma comunicação objetiva.

- 2) **Elementos de preenchimento** – são texturas, grafismos, etc., que preenchem planos e/ou camadas, responsáveis pela ligação visual e tátil dos elementos. Correspondem em geral a tratamentos dos fundos. Podem ocorrer a sós, conferindo à superfície sua característica principal, por exemplo, um revestimento com textura do tipo “casca de ovo”, só textura, sem motivos, ou interagindo com motivos distribuídos sobre ele.
- 3) **Elementos de ritmo** – são elementos com mais força visual que os demais – costumamos chamar de “temperos”, fazendo analogia a composição de sabores na gastronomia. Essa força ou tensão é conseguida pela configuração, posição, cor, dentre outros aspectos conferidos aos elementos no espaço. A estrutura formal construída pela repetição dos elementos de ritmo promovem o entrelaçamento gráfico-visual. Metaforicamente, os elementos de ritmo atuam como impulsos responsáveis pela ação de propagação do tratamento visual que vem cobrindo a superfície. As ondas visuais conferem o sentido de continuidade (propagação do efeito) e contiguidade (harmonia visual na vizinhança dos módulos) de toda superfície gerada e ou tratada. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 61-62)

Observa-se que estes recursos de construção visual contribuem significativamente no contexto do design de superfície para que se alcance a harmonia e o equilíbrio nas particularidades e nos resultados de cada projeto. Esses elementos são primordiais, independentemente de serem ou não utilizados ao mesmo tempo, sendo detectados ou não nas composições²⁵.

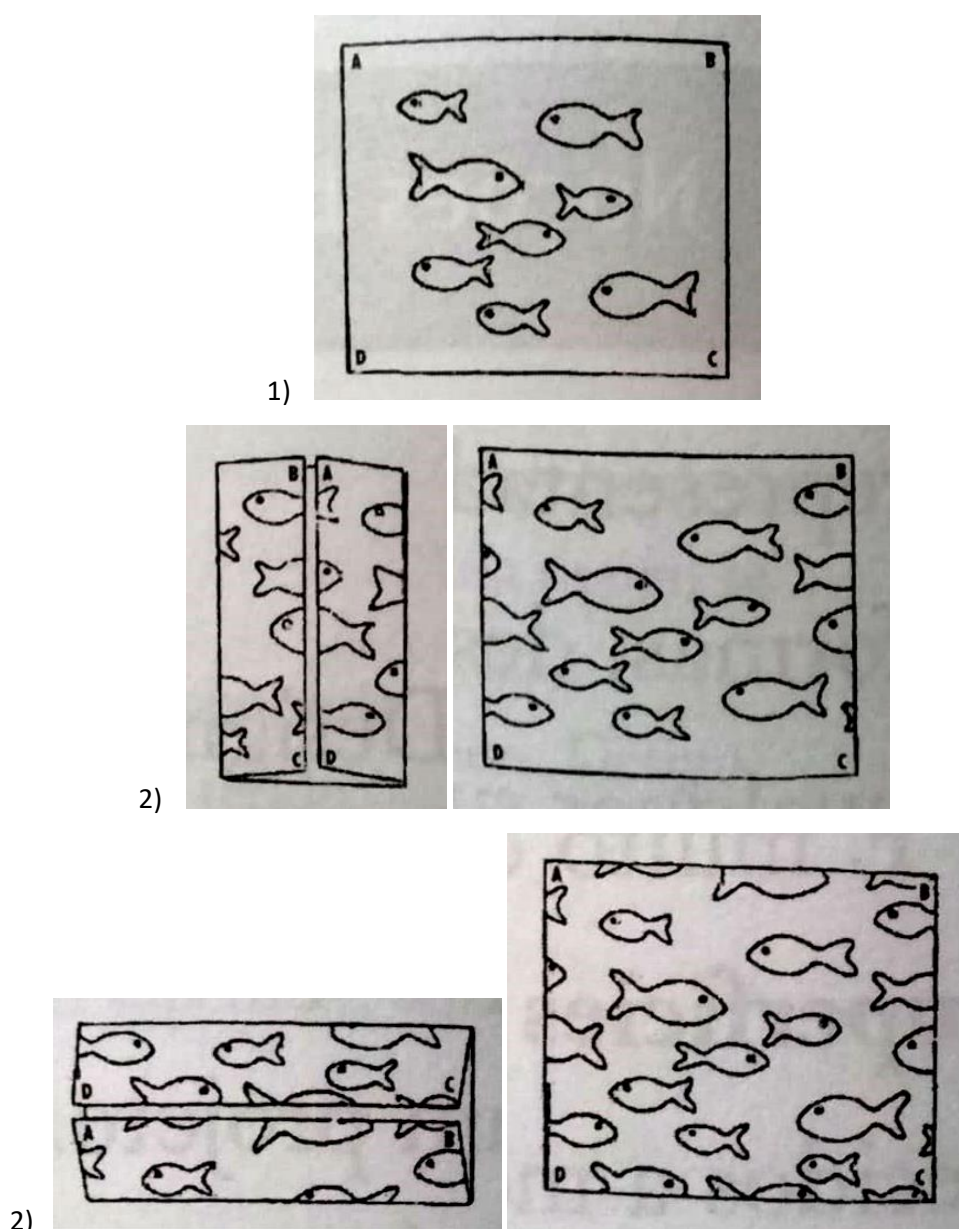
A lógica de construção do módulo tem sido desenvolvida na criação dos desenhos por meio manual, em maior frequência, com o auxílio do lápis e papel, como também em recursos digitais com o uso de programas gráficos. Normalmente, tem-se como ponto de partida a forma geométrica de um quadrado que irá variar de tamanho ao seguir as especificidades em cada projeto de design de superfície. (RUBIM, 2010)

A **Figura 49** demonstra o passo a passo a composição de um módulo com uma técnica simples de *rapport*: 1) Todos os desenhos dos motivos, os elementos de preenchimento e de ritmo são dispostos livremente em maior parte no centro do quadrado. As letras A, B, C, D, correspondem ao mesmo tempo os limites da área de criação como os pontos que serão

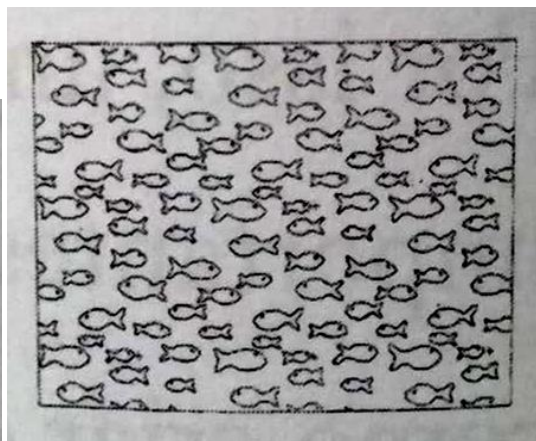
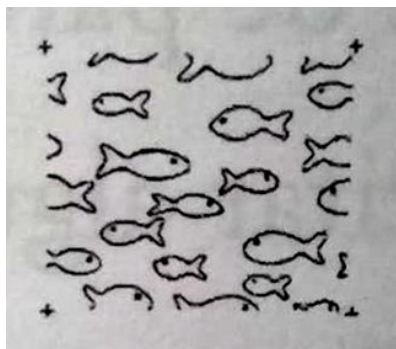
²⁵ O *rapport* é um exemplo desta afirmativa que expressa os sistemas de repetição do módulo e um fundamento particular amplamente empregado na área, mesmo não sendo decisivo no processo de construção projetual. De todo modo, torna-se relevante nesta pesquisa uma breve demonstração a seu respeito.

encaixados. 2) Dobra-se o módulo ao meio no sentido vertical de modo que as duas extremidades se encontrem. São observados o encaixe, os espaços que estão em branco para serem preenchidos pelos desenhos e elementos. Repete-se o mesmo procedimento na direção horizontal. 3) Analisa os encaixes e a composição do módulo, e o utiliza no desenvolvimento das técnicas de *rapport* escolhidas que resultará na continuidade e contiguidade em cada projeto (“informação verbal”). (AQUISTAPASSE, 2010)

Figura 49 - Técnica de *rapport*



3)



Fonte: RUBIM (2008, p. 36).

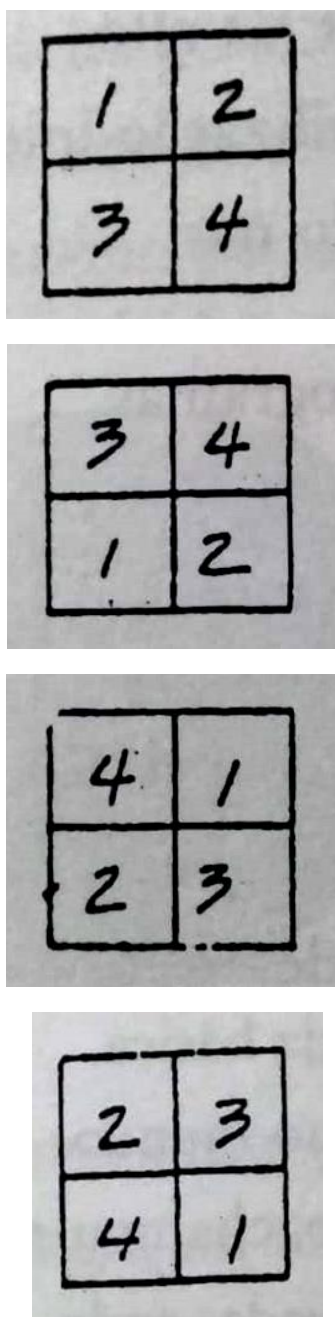
A repetição dos módulos se dá tanto com base simples como complexa. No primeiro caso que configura o *rapport* simples, o encaixe do módulo ocorre de maneira considerada perfeita, como o azulejo, por exemplo, pois não apresenta alteração e se move nas direções vertical e horizontal. O segundo caso abrange o *rapport* com base complexa em que são encontradas diferentes possibilidades de composição nos resultados. Para atender ambas as modalidades, existem três divisões geradoras que classificam as variadas maneiras de repetição que compreendem os encaixes dos módulos e das técnicas empregadas, que são Sistemas alinhados, Sistemas não-alinhados e Sistemas progressivos²⁶. Tem-se como exemplo desta categoria

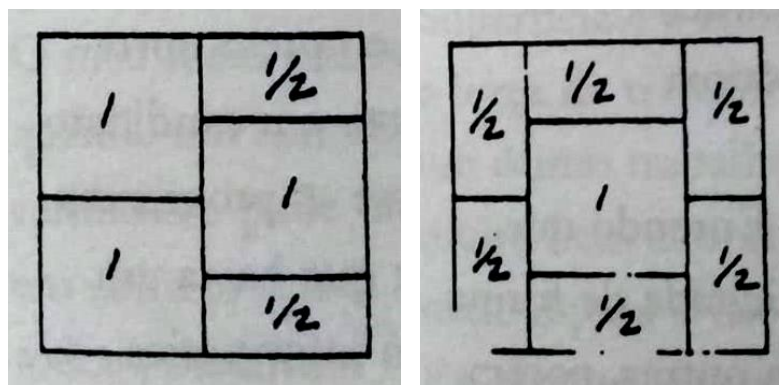
²⁶ Os **sistemas alinhados** são estruturas que mantêm o alinhamento das células, ou seja, repetem-se sem deslocamentos de origem. É importante aqui salientar a noção de origem, que é o ponto a partir do qual o criador considera o início da composição visual do módulo, coincide com a zona de encaixe entre módulos ou interseção entre a grade e o módulo. A origem é outro elemento da sintaxe do DS, muito utilizado como função lógica nos aplicativos específicos, oferecido como recurso compositivo para o designer. Nos sistemas alinhados também pode haver variação da posição do desenho dentro da célula, ou seja, o módulo. De maneira geral, podemos identificar as seguintes operações de: **translação**: o módulo mantém sua direção original e desloca-se sobre um eixo; **rotação**: deslocamento radial do módulo ao redor de um ponto; **reflexão**: espelhamento em relação a um eixo ou a ambos. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 68) Para reforçar esses três eixos, Minuzzi (2010) contribui: a) Translação consiste em mover a forma em uma direção linear; b) Rotação consiste em mover a forma em uma direção circular, isto é, um giro em torno de um ponto (centro de rotação), segundo um ângulo de rotação. c) Reflexão consiste na inversão do motivo em torno de uma linha, isto é, ocorre em relação a uma reta (eixo). O ponto original e seu correspondente (na reflexão) tem a mesma distância em relação ao eixo. Ex.: imagem no espelho.

Os **sistemas não-alinhados** têm como característica a possibilidade de deslocamentos das células. Esta função pode ser controlada pelo designer, determinando medidas e/ou porcentagens que vão determinar o deslocamento da origem do módulo e cada linha ou eixo de propagação. O mais comum é o deslocamento de 50% (cinquenta por cento), quando se tem o efeito “tijolinho”, em uma analogia com a colocação de tijolos em uma construção. Os sistemas não-alinhados, além da mudança de origem, oferecem as mesmas possibilidades das operações dos alinhados (translação, rotação, reflexão), tornando a operação mais complexa. Os **sistemas progressivos** são os que encerram a mudança gradual do tamanho das células (dilatação ou contração), obedecendo a lógicas de expansão predeterminadas. Exemplos desse tipo de sistemas são os utilizados na estruturação dos trabalhos de Escher e os fractais.” (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 68) MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. Estamparia: linguagem, criação e práticas. [Aulas cedidas aos] Discentes do período 2010.2. Curso de Pós-

(**Figura 50**) a técnica “drop” de *rapport* que se comporta em um deslocamento saltado de meio salto do módulo que se organiza em variações dos desenhos e elementos de preenchimento, sendo usado com muita frequência em projetos de design de superfície. (RÜTHSCHILLING, 2008)

Figura 50 - Técnica “drop”, de *rapport*





Fonte: RUBIM (2008, p. 37).

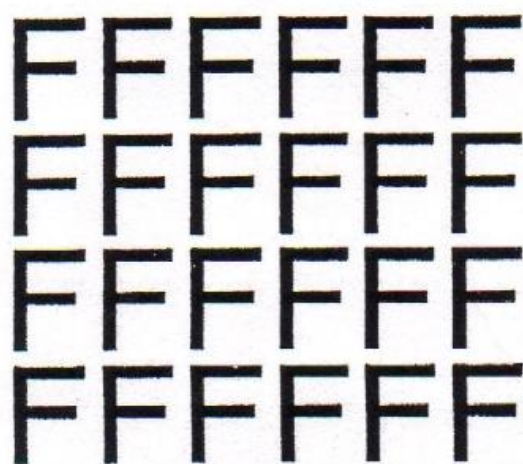
Como foi dito, são vastas as possibilidades de repetição da forma no módulo que se estabelecem em projetos de design de superfície e são defendidas por Freitas (2011) como técnicas de expressão. Para demonstrar essa diversidade, foram elencadas na **Figura 51** operações de translação, rotação e reflexão, que fazem parte do eixo de sistemas alinhados propostos por Minuzzi (2010), seguidos de exemplos construídos por mim e de operações que utilizei como recurso didático no período que ministrei a disciplina Design de Superfície no Curso de Design de Moda da Universidade Salvador (UNIFACS).

Figura 51 - Módulo usado como referência e possibilidades de repetição da forma



Fonte: Acervo do autor (2020).

Translações



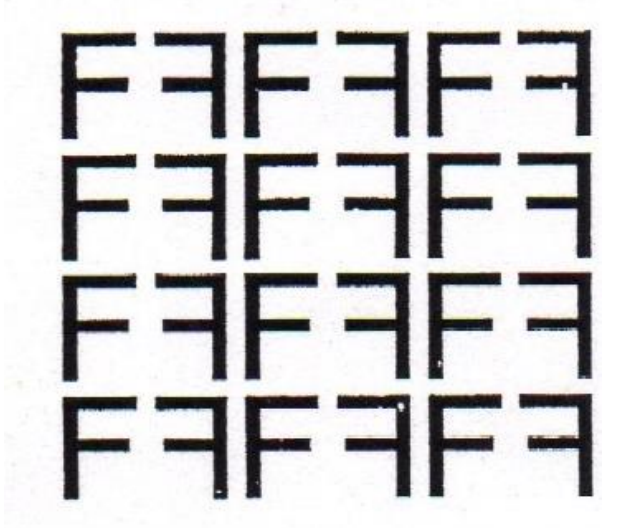
Fonte: MINUZZI (2010).



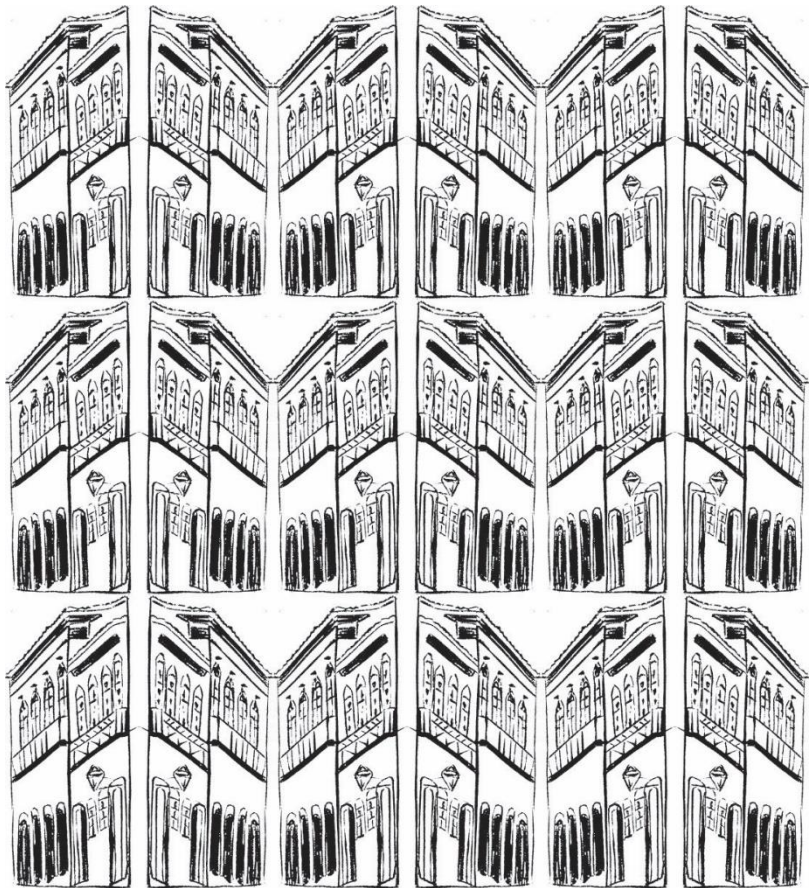
Fonte: Acervo do autor (2020).



Reflexões



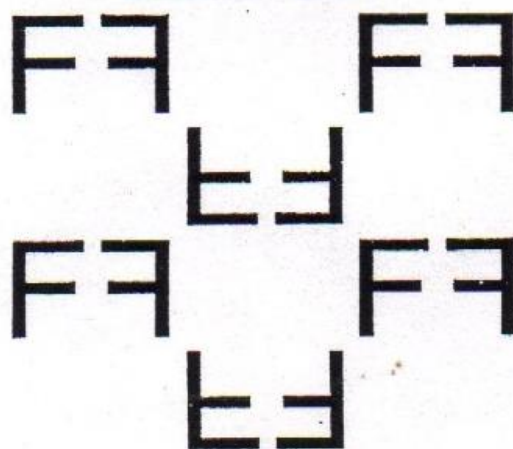
Fonte: MINUZZI (2010).



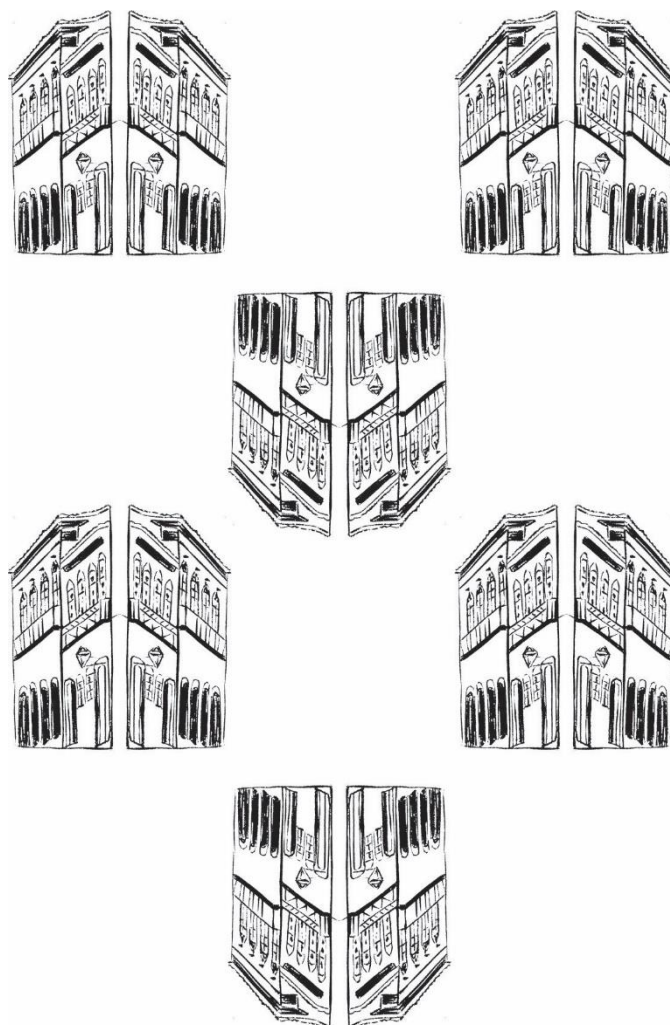
Fonte: Acervo do autor (2020).



Reflexões+reflexões com
deslizamento

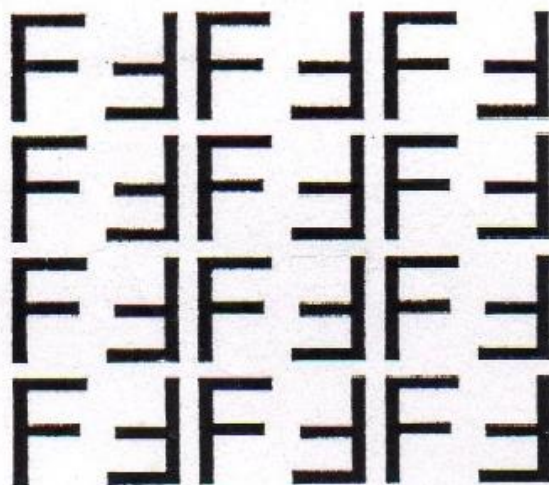


Fonte: MINUZZI (2010).

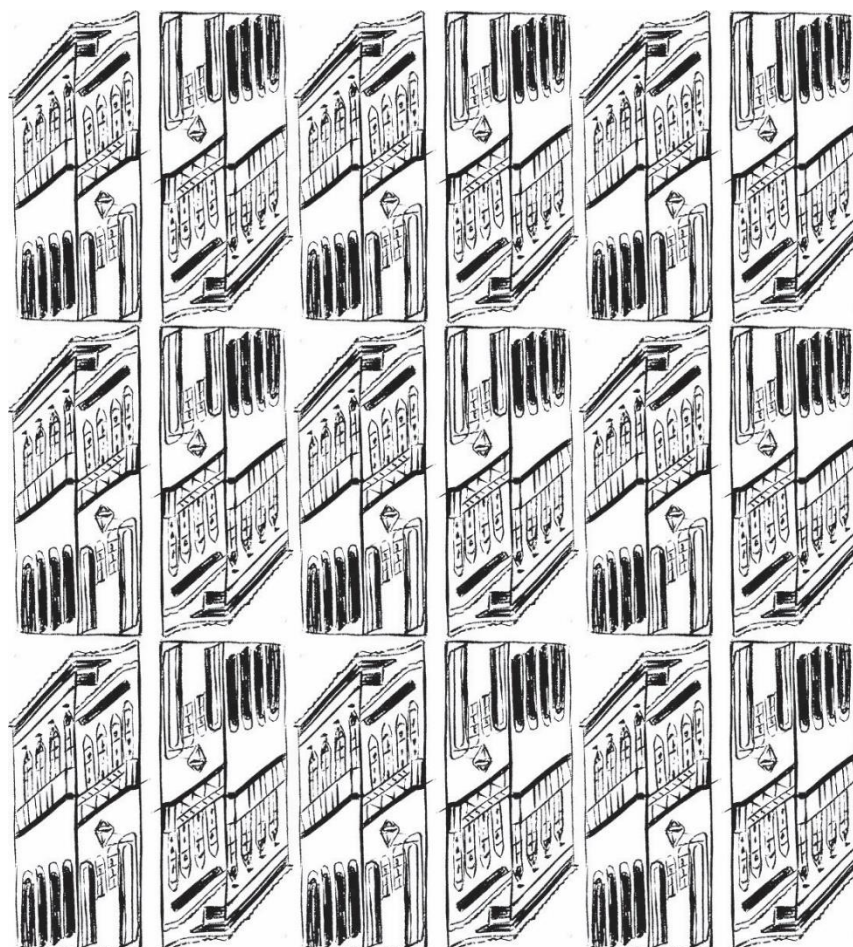


Fonte: Acervo do autor (2020).

Rotações (180°)



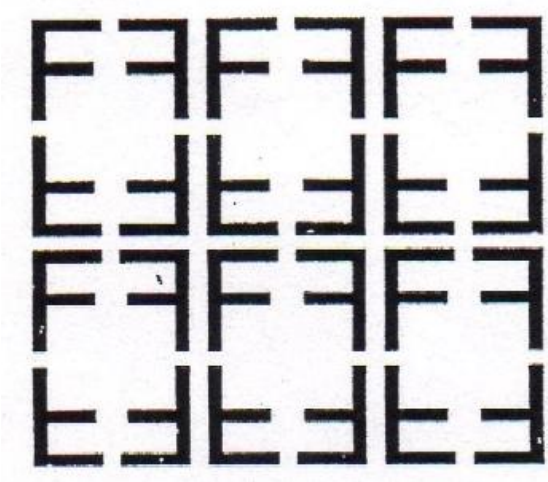
Fonte: MINUZZI (2010).



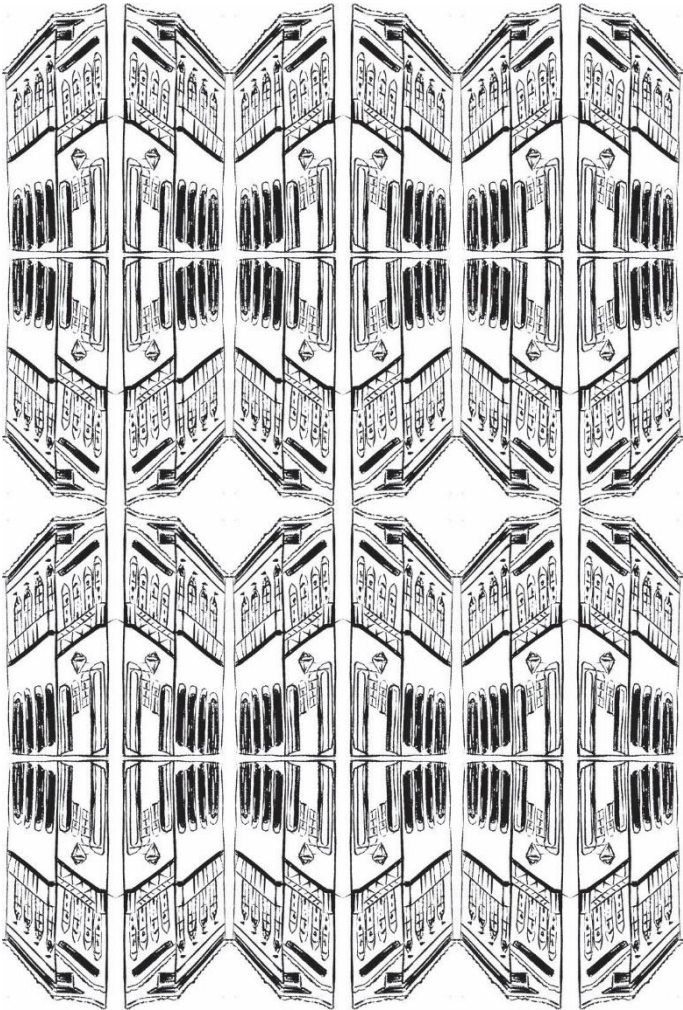
Fonte: Acervo do autor (2020).



Reflexões+reflexões



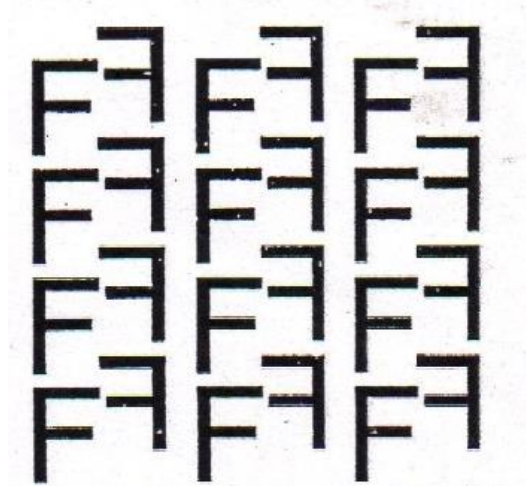
Fonte: MINUZZI (2010).



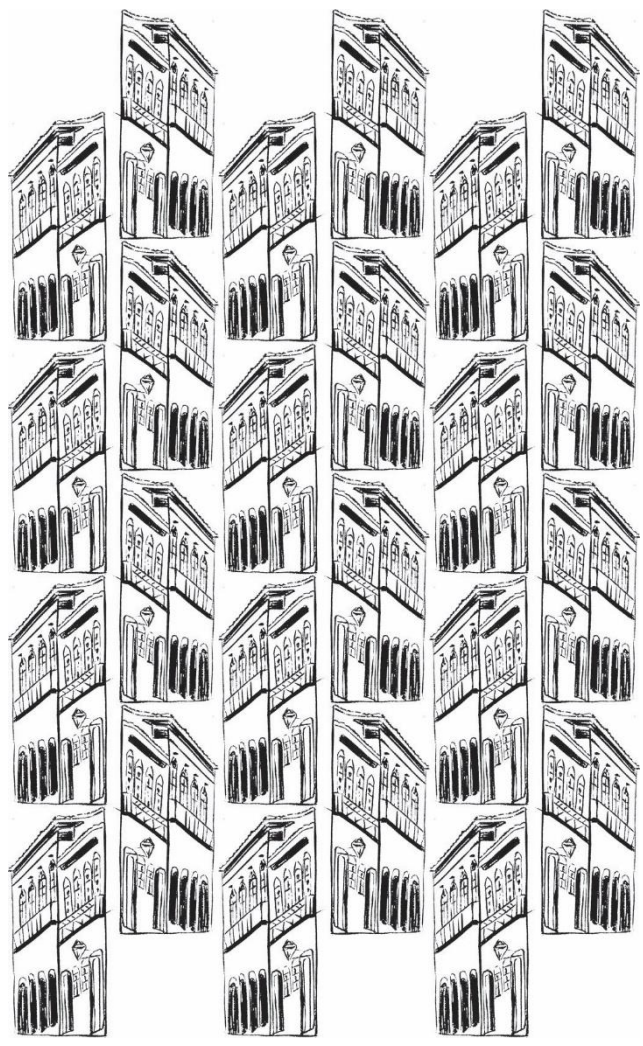
Fonte: Acervo do autor (2020).



Reflexões com deslizamento

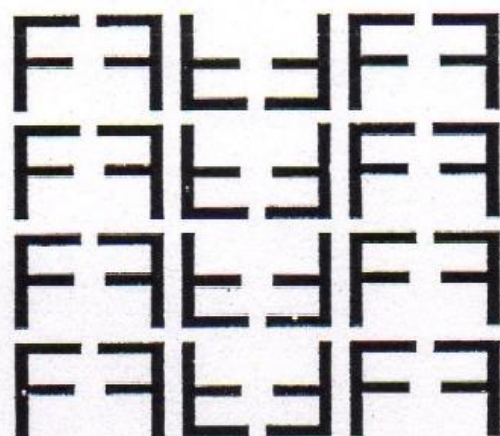


Fonte: MINUZZI (2010).

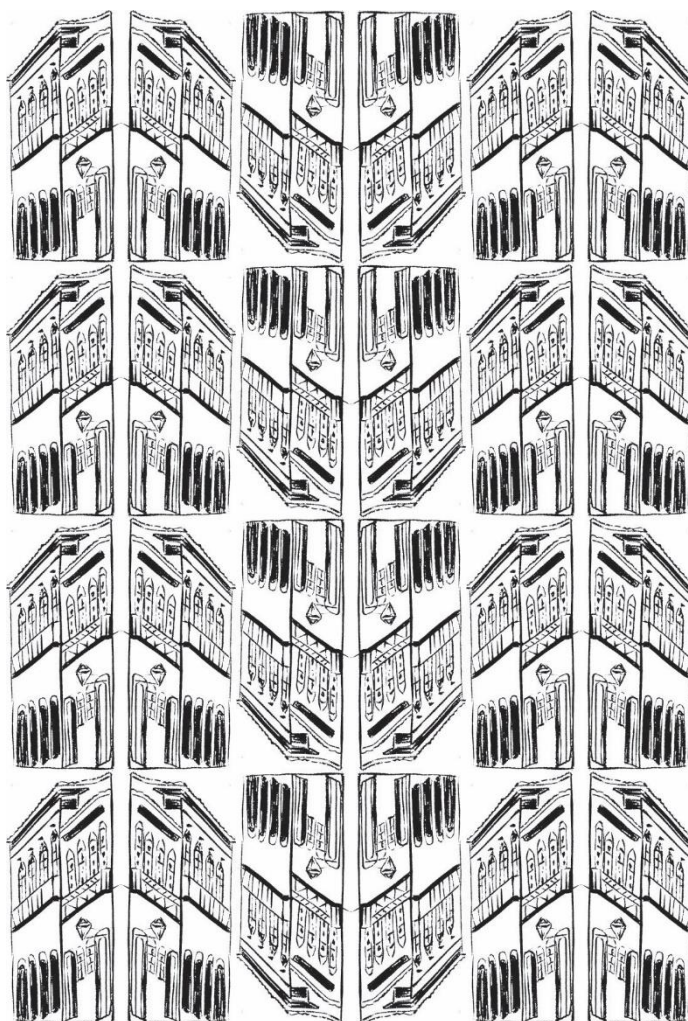


Fonte: Acervo do autor (2020).

Reflexões+Rotações (180°)

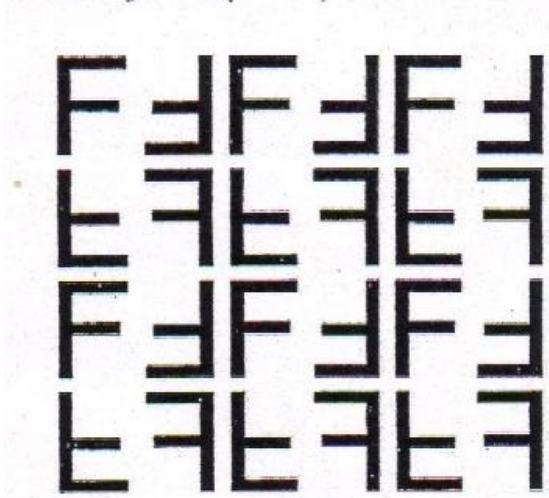


Fonte: MINUZZI (2010).

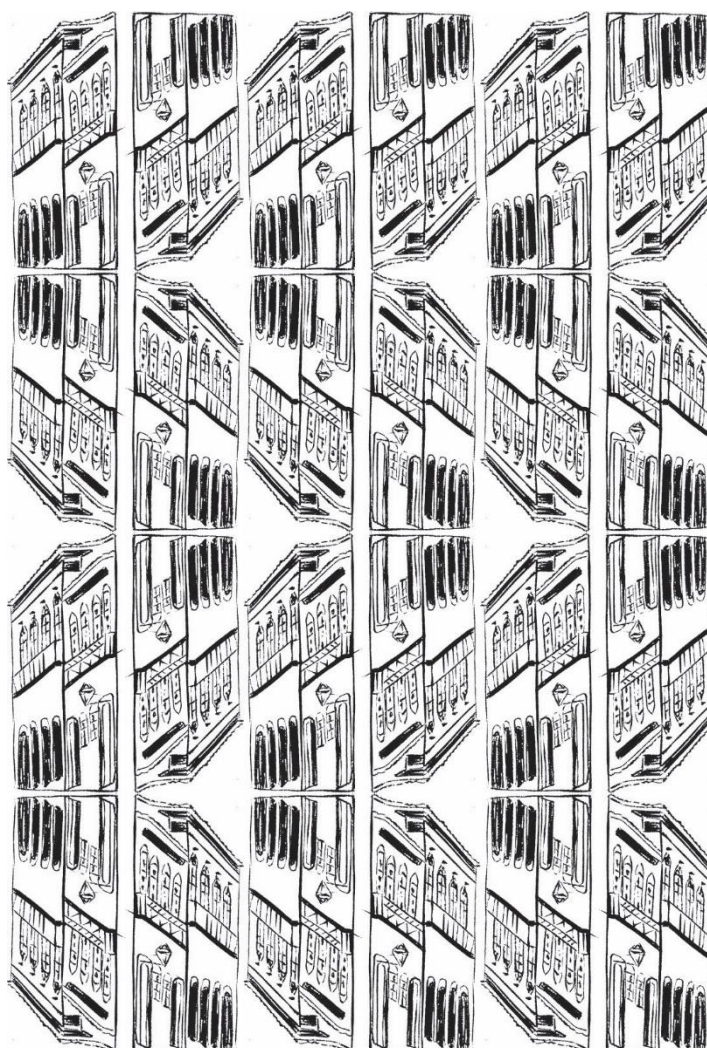


Fonte: Acervo do autor (2020).

Rotações (180°)+reflexões



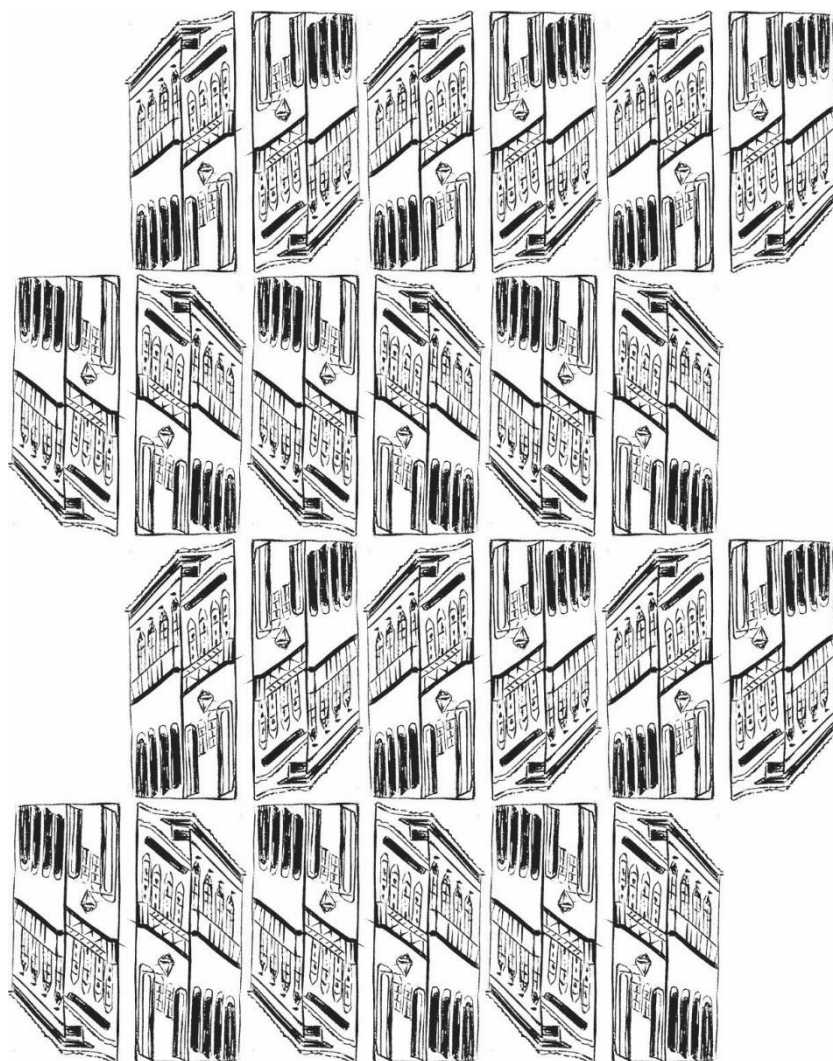
Fonte: MINUZZI (2010).



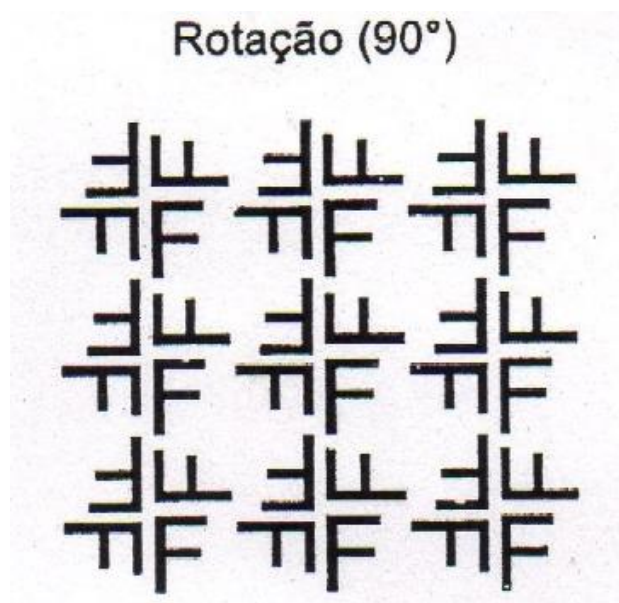
Fonte: Acervo do autor (2020).



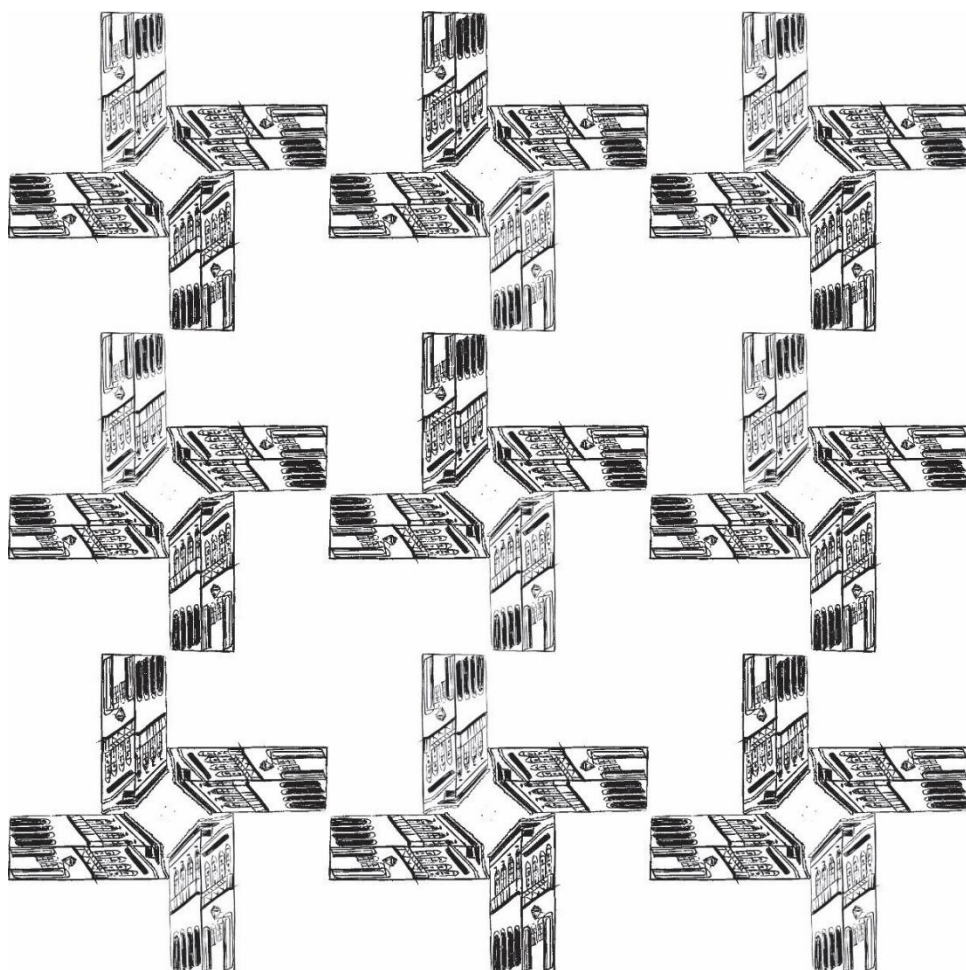
Fonte: MINUZZI (2010).



Fonte: Acervo do autor (2020).

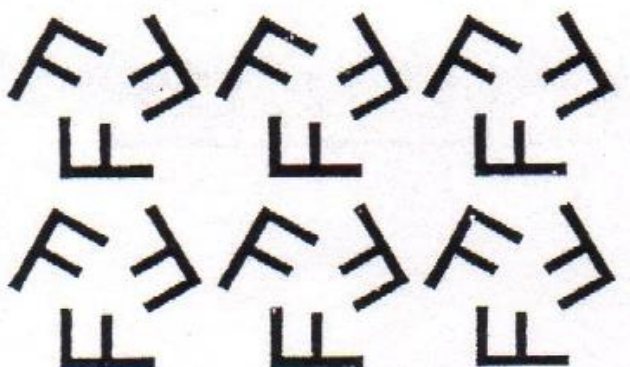


Fonte: MINUZZI (2010).

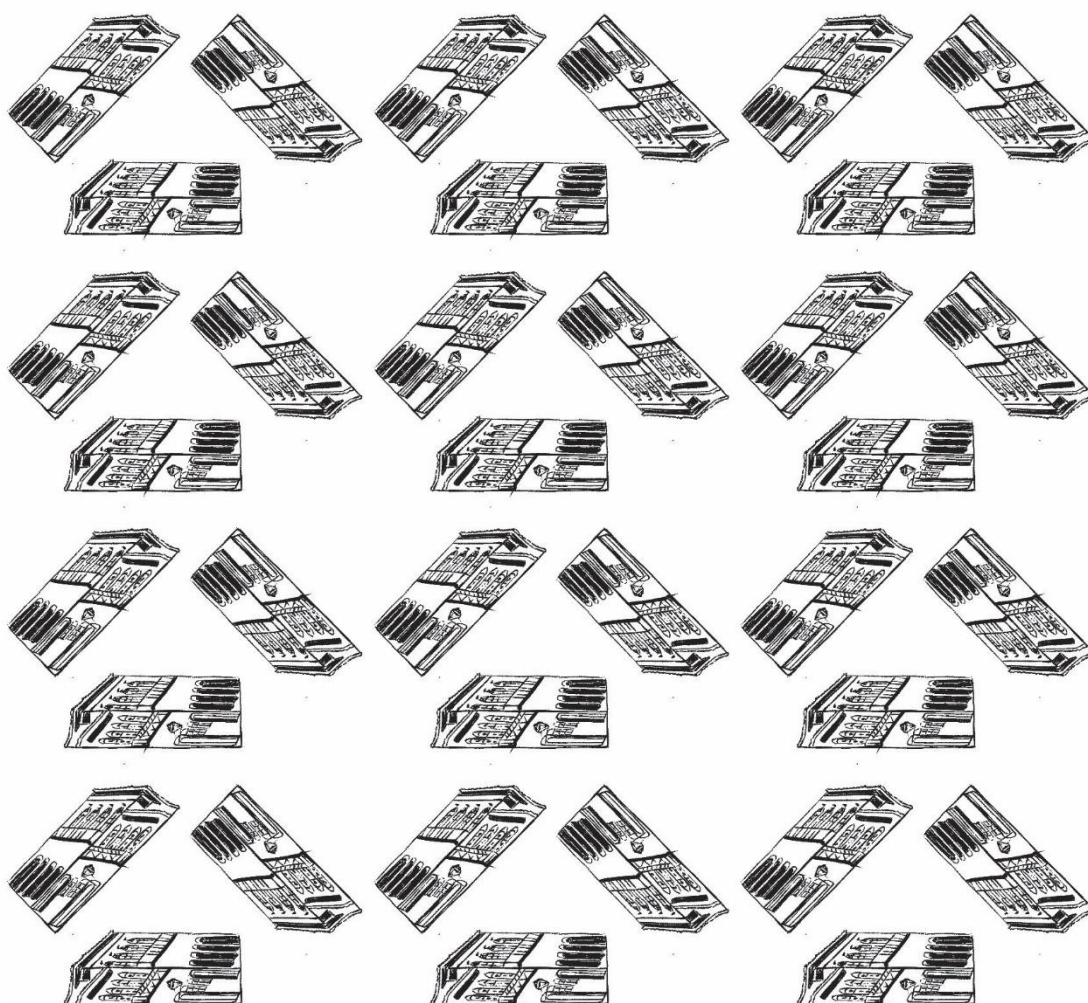


Fonte: Acervo do autor (2020).

Rotação (120°)



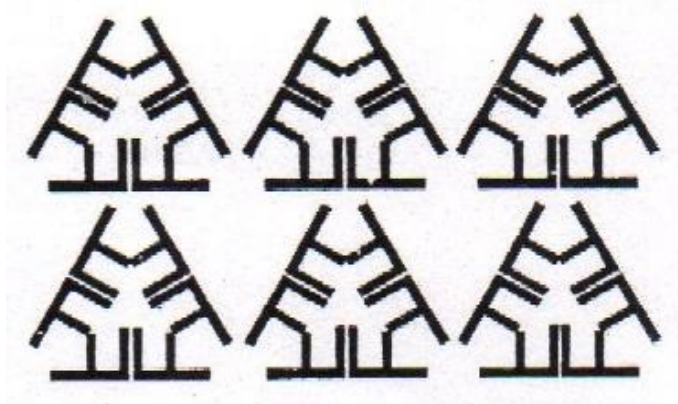
Fonte: MINUZZI (2010).



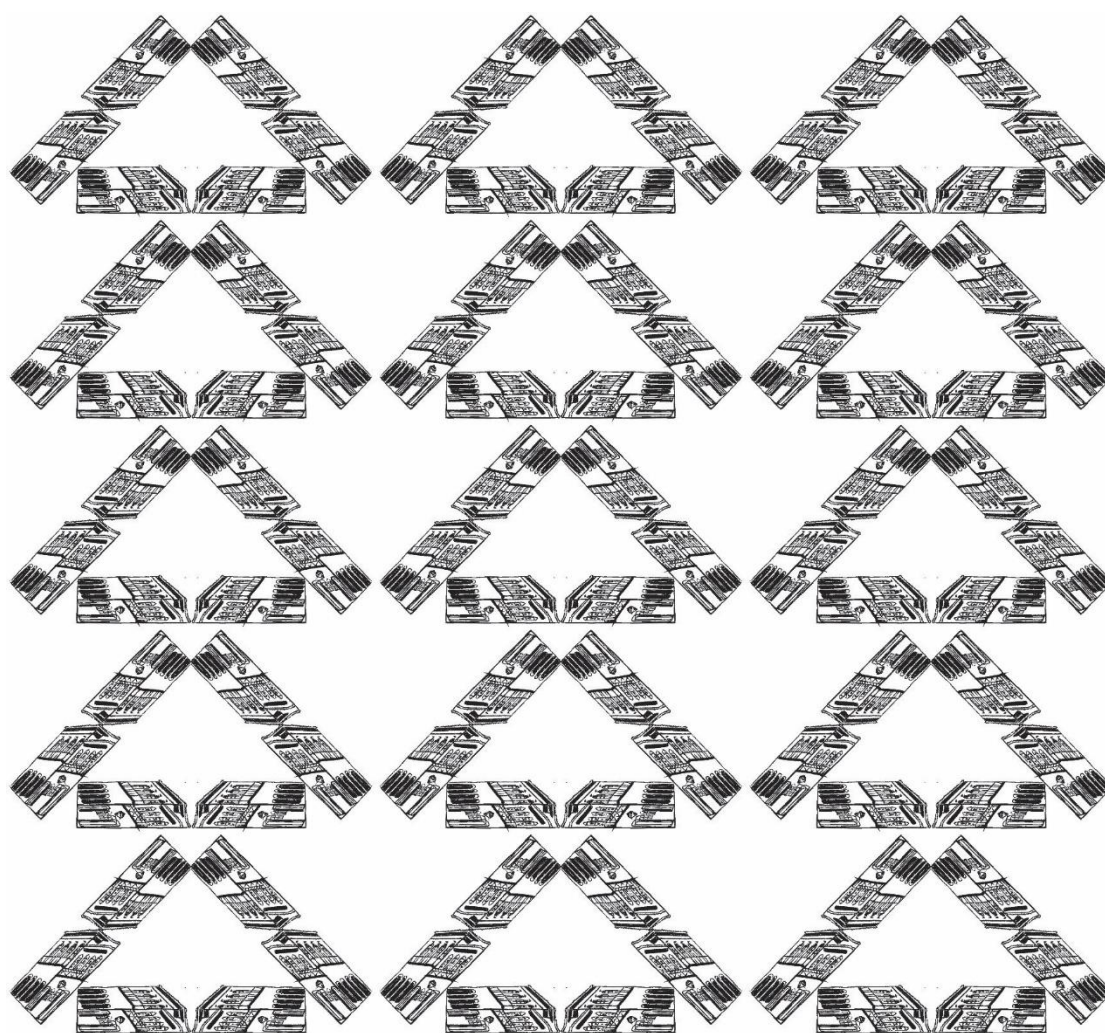
Fonte: Acervo do autor (2020).



Reflexão+Rotação (120°)



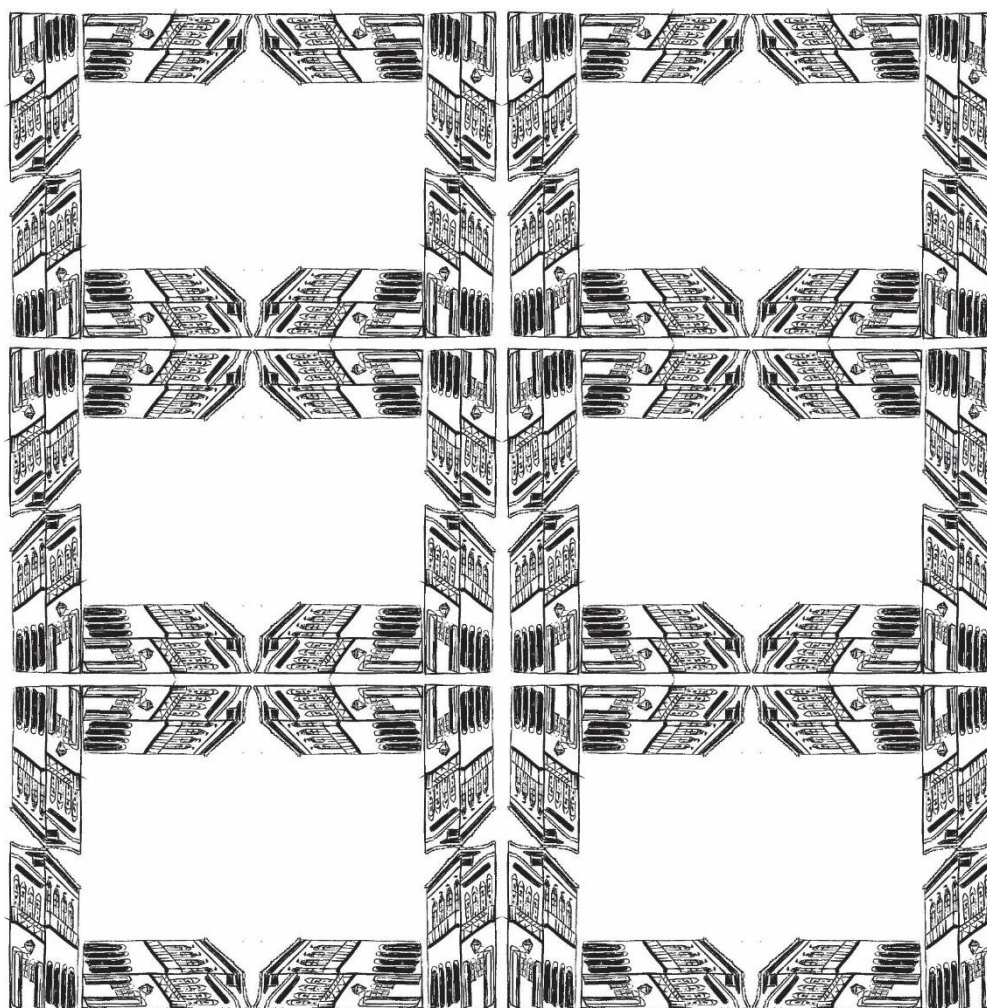
Fonte: MINUZZI (2010).



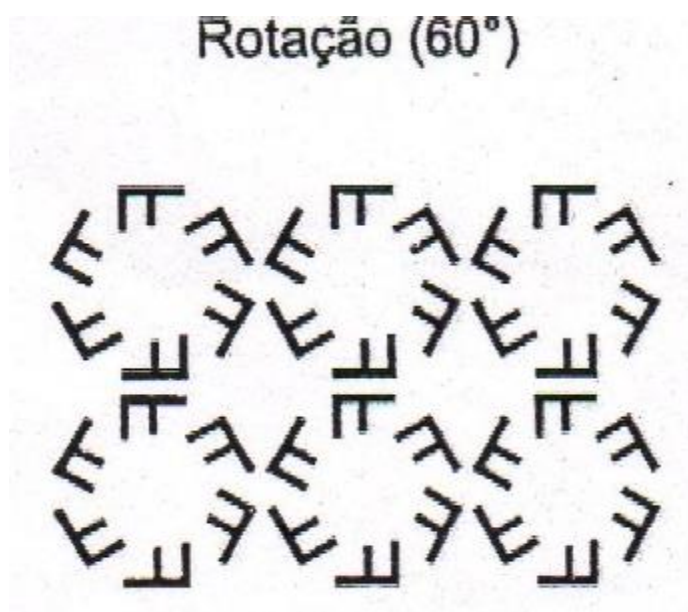
Fonte: Acervo do autor (2020).



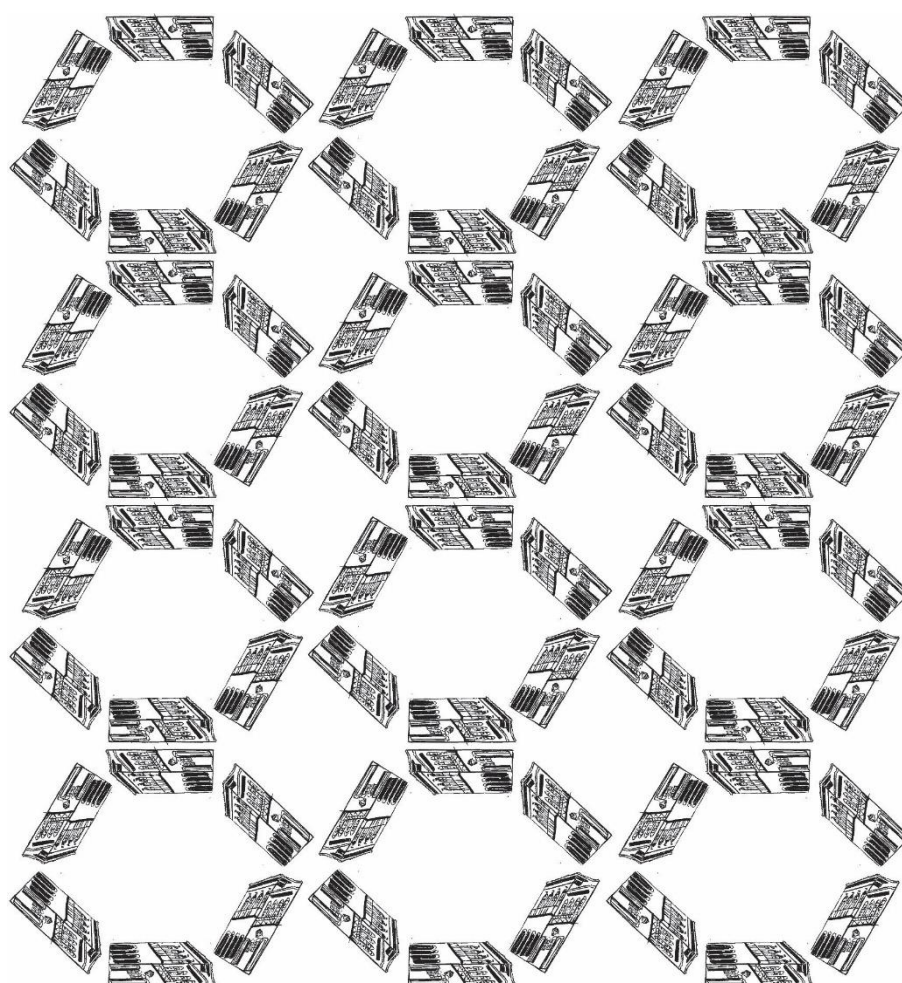
Fonte: MINUZZI (2010).



Fonte: Acervo do autor (2020).



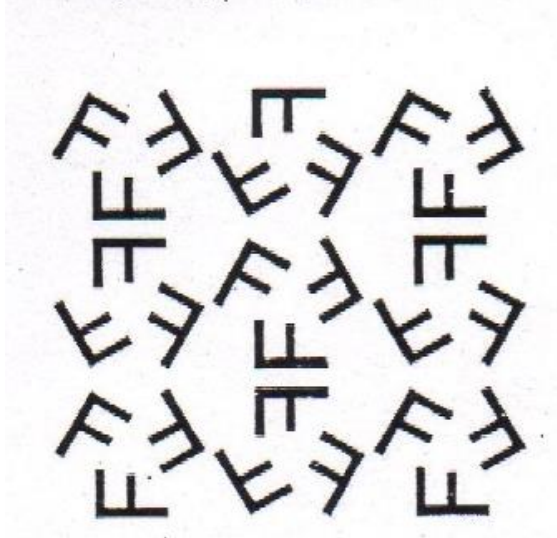
Fonte: MINUZZI (2010).



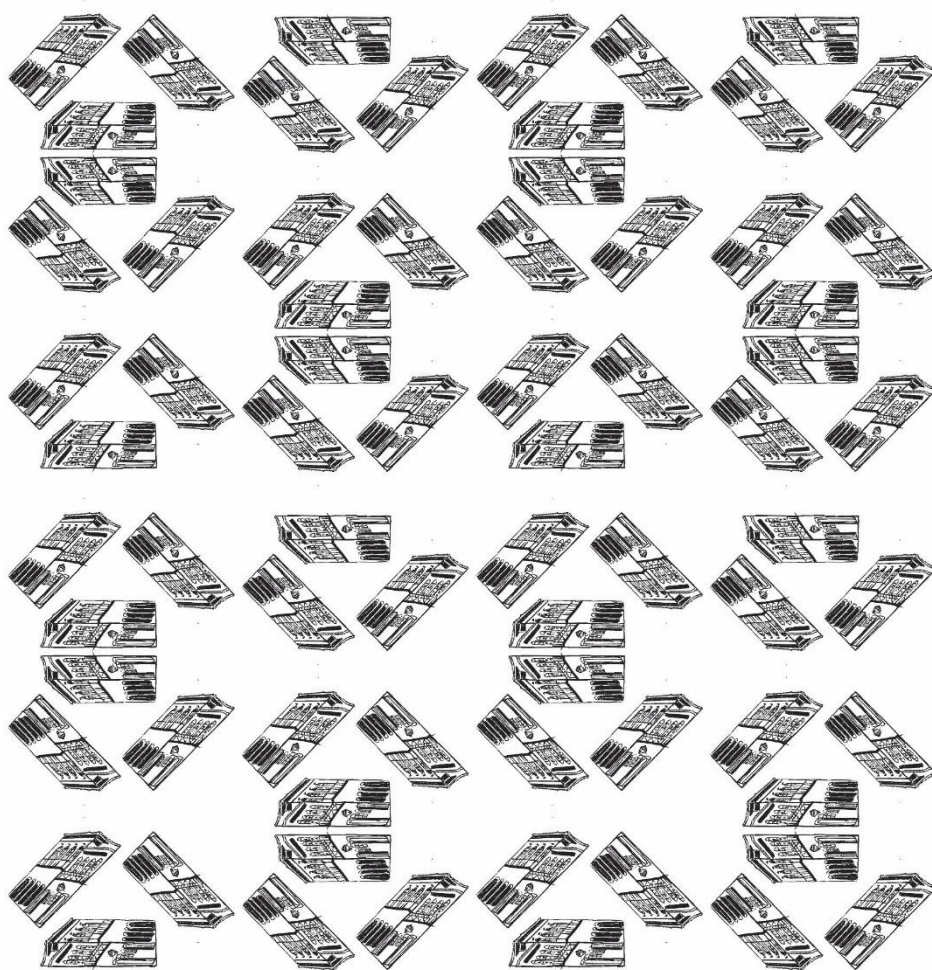
Fonte: Acervo do autor (2020).



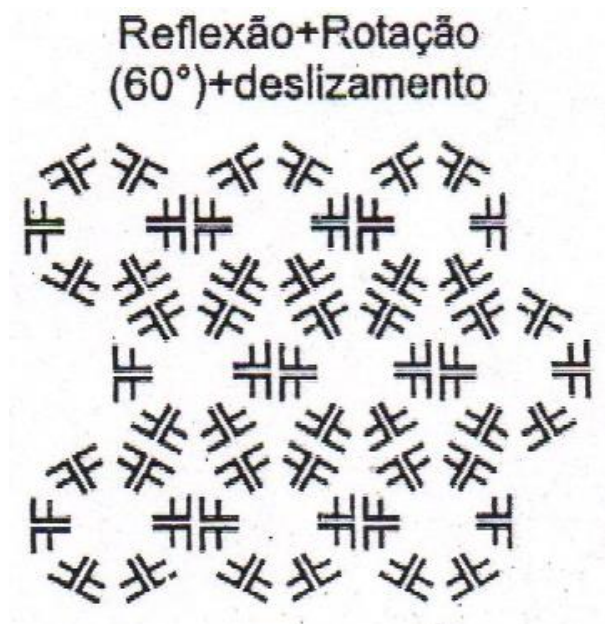
Rotação (120°)+Reflexões



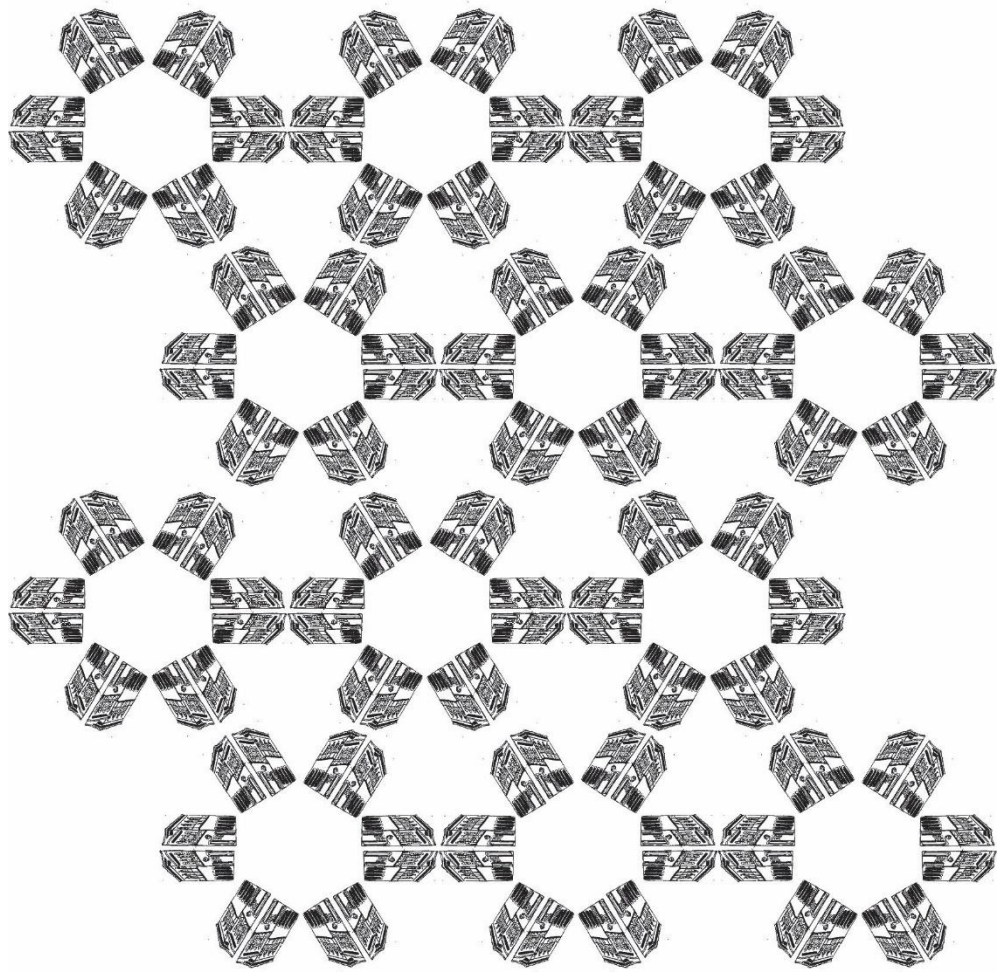
Fonte: MINUZZI (2010).



Fonte: Acervo do autor (2020).



Fonte: MINUZZI (2010).



Fonte: Acervo do autor (2020).

Observou-se nestas imagens a relevância em direcionar e respeitar as peculiaridades de cada proposta de *rapport* que melhor se adequa aos projetos de design de superfície, independente da referência escolhida. Nas construções acima, a partir da sequência das operações que orientaram as repetições, utilizou-se como parâmetro na concepção dos módulos um desenho feito por mim em 2011, referente a um edifício do Largo do Pelourinho da cidade de Salvador, BA, o qual fez parte da Monografia de Especialização em Design para Estamparia intitulada “Elementos da arquitetura do Pelourinho como referencial na criação de estampas para vestidos”, defendida no ano mencionado.

Outro aspecto a destacar é a criatividade, um elemento indispensável que amplia as funcionalidades de aplicação projetual, as características estéticas e a dinâmica da linguagem visual. O recurso da criação no design de superfície, de acordo com Rubim (2010, p. 41, 43), “é o bigue-bangue do processo. Trata-se do momento primordial, básico. É a origem. [...] Quando se tratar de resultado de um projeto oriundo de processo criativo, original e único”. Verificou-se essa qualidade criativa e do ineditismo nos exemplos dos 16 projetos obtidos que partiram do mesmo desenho nos módulos e se uniram aos diferentes estudos das operações realizadas.

4.2 CARTEMAS COM DENDÊ

Este tópico se dedica em empregar no âmbito do design de superfície têxtil a proposta técnica, criativa e projetual dos cartemas desenvolvidos por Aloísio Magalhães, tendo como alicerce registros de experimentos feitos por mim com o dendê e seus elementos morfológicos, culturais, simbólicos que os constitui, os quais foram capturados no decorrer da construção desta pesquisa.

O brasileiro, nordestino e pernambucano Aloísio Sérgio Barbosa Magalhães, conhecido como Aloísio Magalhães, nasceu em Recife no dia 5 de novembro de 1927, e faleceu na cidade de Pádua, território italiano, em 13 de junho de 1982. Mesmo com sua partida jovem aos 54 anos, foi um profissional que exerceu múltiplos ofícios e deixou um legado próspero para as artes visuais, a cultura e o design no Brasil. Desenvolveu a carreira como pintor, artista gráfico, designer, programador visual de logotipos e símbolos, projetista, gravador, cenógrafo,



figurinista, professor universitário, homem público. (BRAGA, 2002; ENCICLOPÉDIA, 2022; FELISETTE, 2012; FILHO E OLIVEIRA, 2016)

Aloísio se preocupou em simbolizar a identidade cultural brasileira, tanto visualmente por meio de seus trabalhos como verbalmente em aulas e palestras que proferiu, sobretudo pelo regionalismo que vivenciou desde a infância. Os valores tradicionais e a condição abastada da família contribuíram para que se graduasse em Direito na Universidade de Recife. Seu posicionamento político, reforçado com essa formação, se fortaleceu de forma positiva em seu amadurecimento pessoal e nas produções visuais. (BRAGA, 2002; FELISETTE, 2012; FILHO E OLIVEIRA, 2016)

Destacam-se na trajetória profissional de Aloísio: herdou a tradição da Escola de Design Bauhaus e da Escola de Ulm que proporcionou ser um dos fundadores e professor da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); fundou o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC; foi Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (nomeado em 1979); criou e presidiu a Fundação Nacional Pró-Memória (1979); assumiu a Vice-Presidência do Bureau do Comitê de Patrimônio Mundial da Unesco em Sidney (1981-1982); atuou como Secretário de Cultura do Ministério de Educação e Cultura (1981); se tornou Coreógrafo do Teatro do Estudante de Pernambuco (1946 a 1951); em solo francês, estudou Gravura no “Atelier17” de Stanley William Hayter e em Paris praticou aulas de Museologia na Escola de Louvre, após ter recebido do governo francês a bolsa de estudos (1951-1953); criou em Recife juntamente com outros membros intelectuais, o movimento chamado Gráfico Amador que se firmou como uma revolução na tipografia, ainda na década de 1950. (BRAGA, 2002; FELISETTE, 2012)

Essa atuação plural mereceu um valioso reconhecimento. O Governo de Fernando Henrique Cardoso (1º mandato de 1995 a 1998 e 2º mandato de 1999 a 2003) com o Decreto de 19 de outubro de 1998, homenageou Aloísio Magalhães que determina o dia do seu aniversário, 5 de novembro, como data oficial de consolidação ao Dia Nacional do Design (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 1998) que continua em vigor.

Dentre a intensa expressividade da produção artística e projetual de Aloísio que se expandiu em exposições nacionais e internacionais, evidencia-se a série da obra Cartemas que participou da mostra individual em 1972, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1973, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. (BRAGA, 2002) A ideia desse projeto embasou-se no Padrão Monetário brasileiro instituído na época. (FILHO E OLIVEIRA, 2016)



Segundo Anjos (2002, p. 102), “a visualização do efeito obtido pela impressão de muitas notas iguais numa mesma folha o animou a apropriar-se de imagens fotográficas disponíveis como cartões-postais e a agrupar, de modo ordenado, vários cartões idênticos sobre um suporte de papel rígido”. (FILHO E OLIVEIRA, 2016, p. 37)

A palavra cartema é um “neologismo criado pelo filólogo Antônio Houaiss que designa uma composição visual construída a partir de várias cópias de determinada imagem, tendo como suporte a técnica da colagem.” (FILHO E OLIVEIRA, 2016, p. 54) Os cartemas são “construções que transformam imagens impressas sobre cartões postais em obras de arte.” (BRAGA, 2002, p. 26) “Era o nome dado aos trabalhos que Aloísio fazia utilizando cartões postais com paisagens de diversos lugares, como dos Países Baixos, da Amazônia, de Londres, ou de Caatinga. Os cartões eram sobrepostos causando uma sensação de *Gestalt*.” (FERREIRA, 2015, p. 68)

Tais imagens eram, quase sempre, cartões postais convencionais cartões postais com retratos de paisagens, cenas cotidianas e fotografias diversas. Os postais eram colados lado a lado, em posições diferentes, dando ao conjunto uma nova unidade visual, face à continuidade das imagens montadas repetidamente em módulos simétricos, fortemente baseada na padronagem criada por esta composição vista como um todo. A descrição não corresponde à potência da obra em si, pois pode levar a crer que existe algo de acidental ou, até mesmo, aleatório em sua criação. No entanto, Aloísio Magalhães (FUNARTE, 1982, p. 9) já afirmava que, “embora simples, o cartema não é um achado. Tem toda a vivência e o treinamento de um olho atento a tudo.” Aí se reflete, uma vez mais, a síntese entre o intuitivo da arte e a racionalidade do design. Aloísio, na mesma publicação, afirmava ainda, à época, que “a arte anda meio trágica, densa, sufocada. Perde diariamente o caráter lúdico e a graça. O cartema restitui ao espectador a alegria perdida. Ninguém fica indiferente”. Ou seja, contextualizando a fala e a obra de Magalhães, é possível perceber que os cartemas surgiram num cenário artístico brasileiro no qual artistas buscavam uma relação mais participativa entre a obra e o público. (FILHO E OLIVEIRA, 2016, p. 54-55)

Aloísio Magalhães produziu com as imagens dos cartemas uma estética carregada de significados que fazem menção à ludicidade, a alegria, ao resgate de sentimentos divertidos, que mantinham uma relação mais próxima dos conteúdos produzidos com o público. Observa-se que essa leveza e descontração também foram identificados no procedimento metodológico proposto por Aloísio, conforme demonstra os passos a seguir (**Quadro 06**).



Quadro 06 - Procedimento metodológico dos cartemas de Aloísio Magalhães

- a) Compre cartões postais em uma banca de jornal, ou tabacaria.
- b) Escolha o mais interessante e adquira uma quantidade respeitável.
- c) Coloque-os em ordem, paralelos, justaponha-os ou inverta-os; enfim, brinque com eles, tirando deste jogo lúdico uma agradável experiência estética.
- d) Quando chegar a uma conclusão, cole-os sobre um suporte de papelão e você terá feito um cartema.

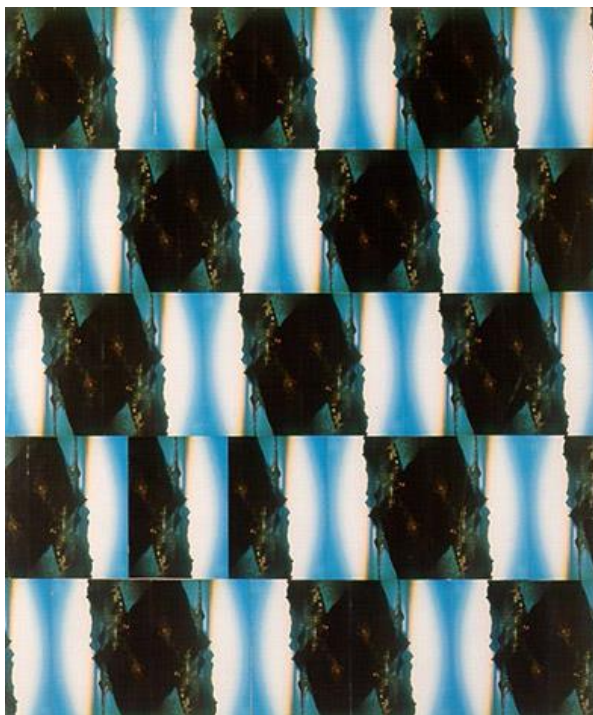
Fonte: BRAGA (2002, p. 25).

As técnicas de repetição do módulo exploradas por Aloísio para a geração dos cartemas se estruturaram, no contexto do design de superfície, nas três operações norteadoras que são Translação, Rotação e Reflexão. Na sequência de imagens (**Figura 52**) constam exemplos de cartemas de Aloísio Magalhães produzidos com as técnicas de cartões-postais colados sobre papel e cartões-postais sobre lâmina de fórmica.

Figura 52 - Série Cartemas de Aloísio Magalhães



Fonte: MAM SP. **Série Cartemas de Aloísio Magalhães**. s.d. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-192-magalhaes-aloisio/>. Acesso em: 08 out. 2022.



Fonte: MAM SP. **Série Cartemas de Aloísio Magalhães**. s.d. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-188-magalhaes-aloisio/>. Acesso em: 08 out. 2022.



Fonte: MAM SP. **Série Cartemas de Aloísio Magalhães**. s.d. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-191-magalhaes-aloisio/>. Acesso em: 08 out. 2022.



Fonte: MAM SP. **Série Cartemas de Aloísio Magalhães**. s.d. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-190-magalhaes-aloisio/>. Acesso em: 08 out. 2022.



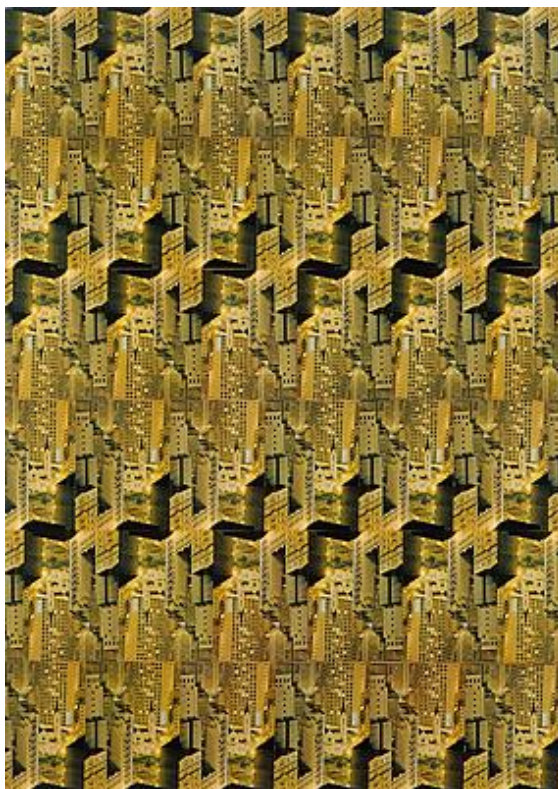
Fonte: MAM SP. **Série Cartemas de Aloísio Magalhães**. s.d. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/1998-189-magalhaes-aloisio/>. Acesso em: 08 out. 2022.



Fonte: LESS, Jeferson. **Ocupação Aloísio Magalhães**. Da série Cartemas Brasileiros. Revista Veja Rio. 1972. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/atracao/ocupacao-aloisio-magalhaes/>. Acesso em: 08 out. 2022.



Fonte: SALVADOR Cidade Velha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra37976/salvador-cidade-velha>. Acesso em: 09 out. 2022.



Fonte: SP Largo do Paissandu. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12398/sp-largo-do-paissandu>. Acesso em: 09 out. 2022.

Evidenciam-se nestes cartemas propriedades relevantes que compõem projetos de design de superfície que estão de acordo com o sistema da *Gestalt* (Gomes Filho, 2009) que tem como premissa princípios da pregnância da forma, tais como, ritmo²⁷, unidade²⁸, simetria²⁹,

²⁷ **Ritmo.** O ritmo é função de movimento. Pode ser caracterizado como um movimento regrado, medido e, também, como um conjunto de sensações de movimentos encadeados ou de conexões visuais ininterruptas. Na maior parte das vezes, pode ser considerado com relação a disposições de unidades uniformemente contínuas, sequenciais, iguais ou semelhantes. E, ainda, com relação à alternância de elementos com valores de diferentes intensidades. (GOMES FIHO, 2009, p. 69)

²⁸ **Unidade.** Uma unidade formal pode ser identificada em um único elemento, que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo. Em uma conceituação mais ampla, pode ser compreendida como o conjunto de mais de um elemento, que configura o “todo” propriamente dito. Ou seja, o próprio objeto. As unidades são percebidas por meio da verificação de relações (formais, dimensionais, cromáticas etc.) que se estabelecem entre si na configuração do objeto como um todo ou em partes desse objeto. Uma ou mais unidades formais são percebidas dentro de um todo por meio de pontos, linhas, planos, volumes, cores, sombras, brilhos, texturas e outros atributos - isolados ou combinados entre si. No caso de um objeto ser constituído por conjunto de numerosas unidades, para proceder à análise e interpretação visual da forma, pode-se adotar o critério de se eleger unidades principais - desde que estas sejam suficientes para realizar a leitura. (GOMES FIHO, 2009, p. 29)

²⁹ **Simetria.** A simetria é um equilíbrio axial que pode acontecer em um ou mais eixos, nas posições: horizontal, vertical, diagonal ou de qualquer inclinação. É uma configuração que dá origem a formulações visuais iguais, ou seja, as unidades de um lado são idênticas às do outro lado. Ou ainda, dentro de um certo relativismo, pode-se considerar também como equilíbrio simétrico lados opostos que, sem serem exatamente iguais, guardem uma forte semelhança. Agrupamentos simetricamente organizados tendem a ser percebidos com maior facilidade do que agrupamentos assimétricos. Sua utilização, muitas vezes, pode resultar em algo enfadonho, sem graça e estático.



continuidade³⁰, equilíbrio³¹, contraste³², sequencialidade³³. Reconhece-se na bibliografia consultada sobre os cartemas de Aloísio Magalhães que não foi encontrada uma definição que categorize essa produção. No entanto, existem tentativas por parte dos autores em direcionarem ora como obras de artes ora como projeto de design gráfico. Ao relacionarem a função de Aloísio como “artista designer”, “designer artista”, determinando as profissões do artista e do designer como fossem apenas uma, sem discerni-las para a época, na década de 1970, parece ter sido uma situação tranquila que não o causou incômodo e que o proporcionou uma aproximação maior com o público, principalmente em ter assumido diferentes postos de trabalho ao mesmo tempo.

Outro fator é a indefinição a respeito do resultado visual obtido: Os cartemas assumem o caráter de obras de arte e/ou de projetos gráficos? Nesse período, o termo, a proposta e as funcionalidades de Design de Superfície, ainda não eram conhecidos no Brasil, pois esse fato ocorreu dez anos após, na década de 1980. E, caso os profissionais adquirissem esse conhecimento, muito provável que tivessem classificados os cartemas nesta categoria.

Nesse caso, deve-se jogar com outros conceitos formais de equilíbrio, para tornar a composição ou objeto mais consistente visualmente. (GOMES FIHO, 2009, p. 59)

³⁰ **Continuidade.** A continuidade, ou continuação, define-se como a impressão visual de como as partes se sucedem por meio da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções (descontinuidades) na sua trajetória ou na sua fluidez visual. Significa também a tendência dos elementos de acompanharem uns aos outros, de maneira tal que permitam a continuidade de um movimento para uma direção já estabelecida, por meio de unidades formais como pontos, linhas, planos, volumes, cores, texturas, brilhos, degradês e outros. A continuidade com fluidez visual concorre, quase sempre, no sentido de se alcançar a melhor forma possível do objeto, a forma mais estável estruturalmente, em termos perceptivos. Nesse caso, a Gestalt a qualifica utilizando o adjetivo de boa continuidade ou boa continuação. (GOMES FIHO, 2009, p. 33)

³¹ **Equilíbrio.** O equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, se compensam mutuamente. Ele é conseguido, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam ou atuam em direções opostas. Esta definição física é aplicável também ao equilíbrio visual. O sentido da visão experimenta equilíbrio quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de tal modo que se compensam mutuamente. O equilíbrio, tanto físico como visual, é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. Por exemplo, em uma composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes. (GOMES FIHO, 2009, p. 57)

³² **Contraste.** A importância e o significado do contraste começam no nível básico da visão pela presença ou ausência da luz. É a força que torna visível as estratégias de composição visual. É de todas as técnicas a mais importante para o controle visual de uma mensagem bi ou tridimensional. É também um processo de articulação visual e uma força vital para a criação de um todo coerente. Em todas as artes, o contraste é uma poderosa ferramenta de expressão, o meio para intensificar o significado e, portanto, para simplificar a comunicação. O contraste é também uma contraforça à tendência do equilíbrio absoluto, ele desequilibra, sacode, estimula e atrai a atenção. O contraste, como estratégia visual para aguçar o significado, também é capaz de dramatizá-lo para fazê-lo mais importante e mais dinâmico. (GOMES FIHO, 2009, p. 62-63)

³³ **Sequencialidade.** Esta técnica se refere à ordenação de unidades organizadas de modo contínuo, sequencial e desejavelmente lógico, em função dos princípios de harmonia e equilíbrio em qualquer tipo de manifestação visual. A sequencialidade pode se dar por meio de diversos tipos de elementos: linhas, planos, volumes, cores, texturas, brilhos etc., dispostos em profundidade, em espiral, em justaposição, em sobreposição, alinhado lado a lado, de forma circular, e assim por diante. (GOMES FIHO, 2009, p. 99)

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 9. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

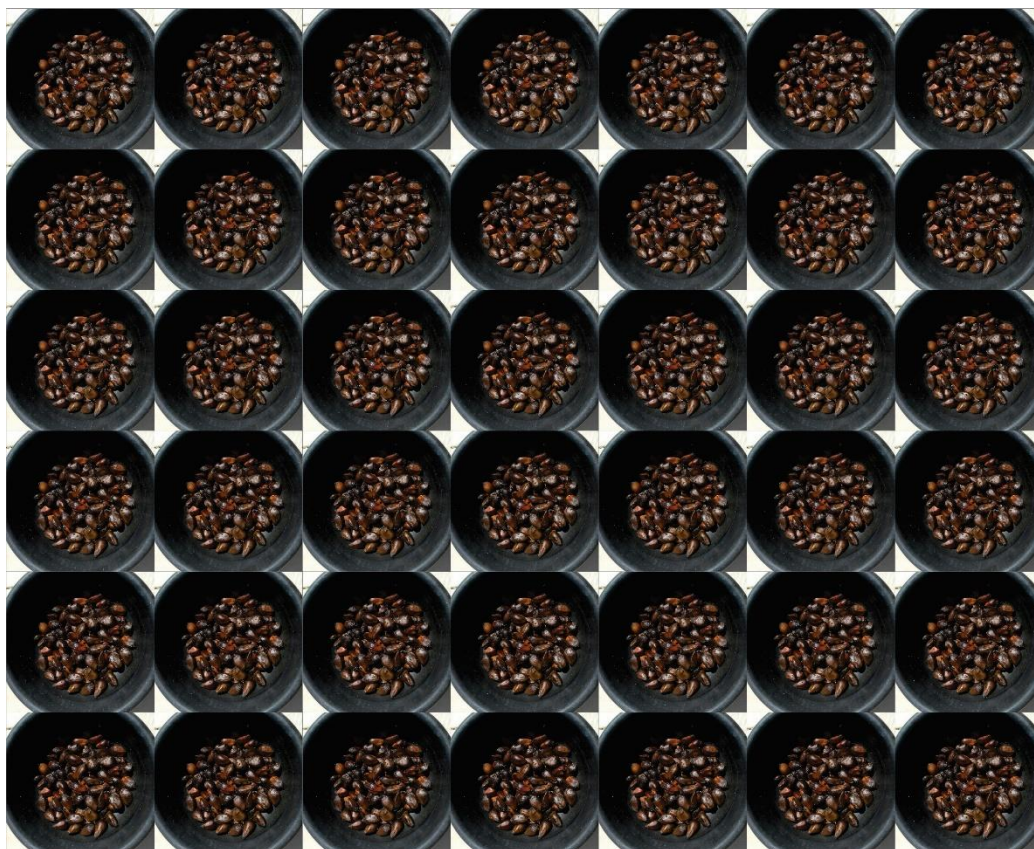


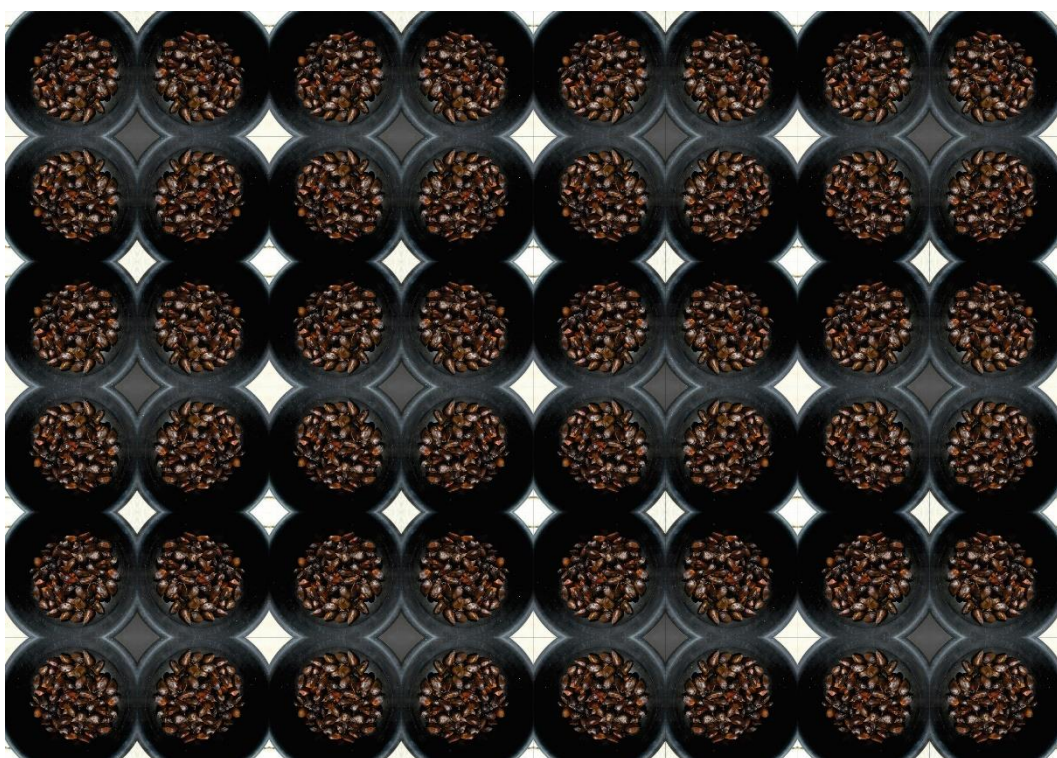
Independentemente de como foram aceitos e recebidos, seja como uma produção artística ou projetual, os cartemas contribuíram para uma nova vertente plástica, estética e como uma referência inspiradora de estudos para a criação de estampas e diversos projetos em design de superfície.

Neste sentido, me valho das técnicas de repetição do módulo usados nos cartemas de Aloísio Magalhães: Translação, Rotação e Reflexão. Sigo esta linha para criar propostas autorais de design de superfície sem preocupar-me em direcioná-las às especificidades de algum dos segmentos mais comuns em que são empregados: têxtil, papelaria, revestimento cerâmico, porcelana e plástico. Além disso, a lógica da técnica de colagem que construí obteve a linguagem digital com o auxílio do aplicativo de um programa de criação de desenho vetorial.

Para tanto, as referências visuais selecionadas contemplam registros e experimentos que fiz em diferentes momentos na trajetória desta tese. Respeitei a minha fruição no processo de seleção das imagens, a intuição no desenvolvimento criativo, a sutileza do olhar na geração das alternativas e a apuração do senso estético nos resultados escolhidos. Essa produção foi organizada em série e a intitulei Cartemas com Dendê (**Figura 53**).

Figura 53 - Série Cartemas com Dendê de Pablo Porttella



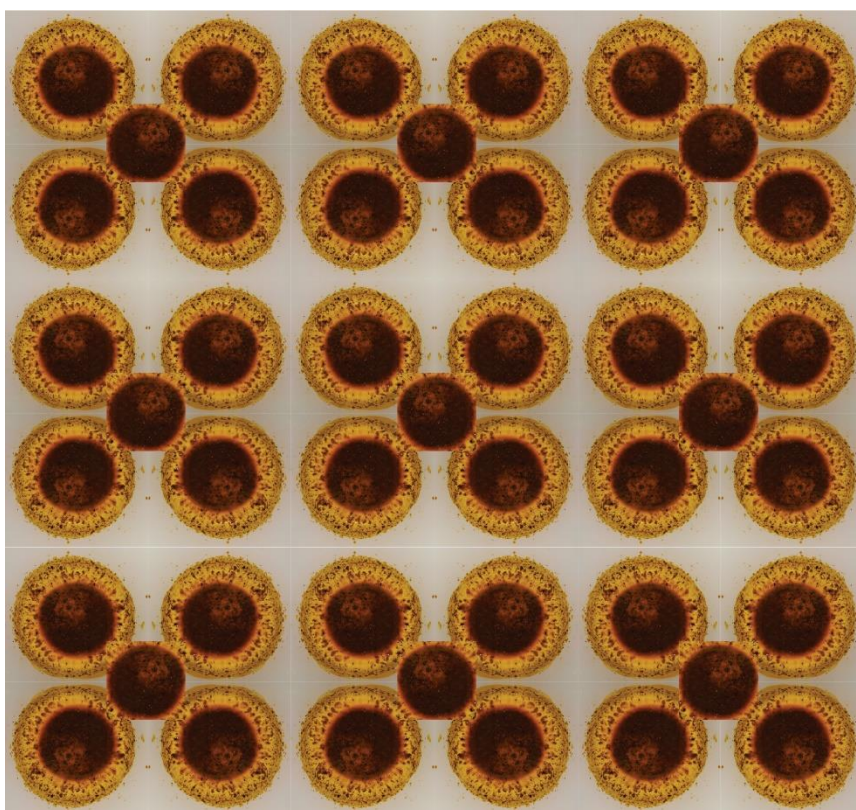


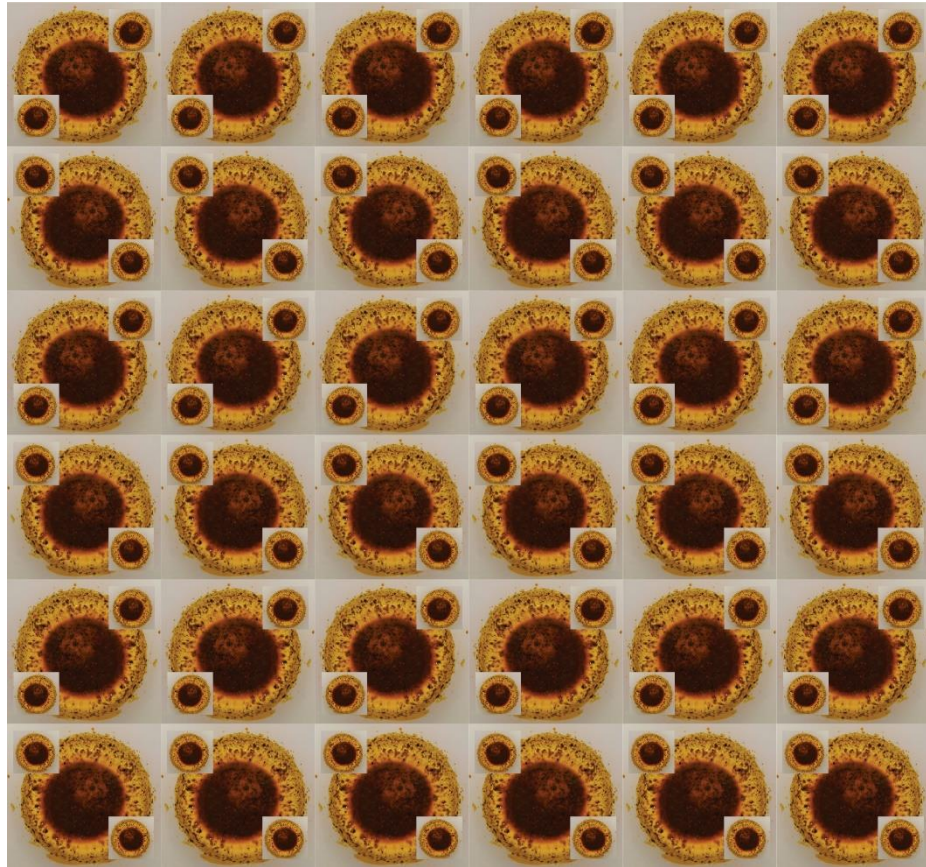
Fonte: Criação do autor (2019).



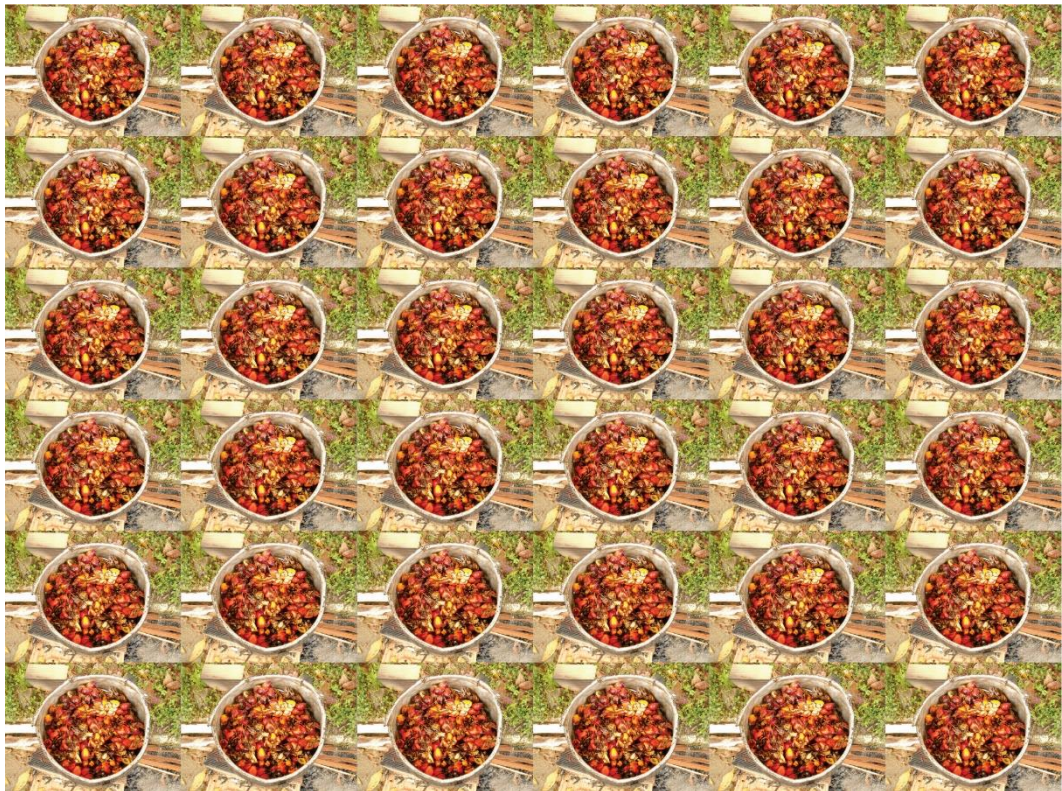


Fonte: Criação do autor (2019).





Fonte: Criação do autor (2019).





Fonte: Criação do autor (2019).





Fonte: Criação do autor (2019).



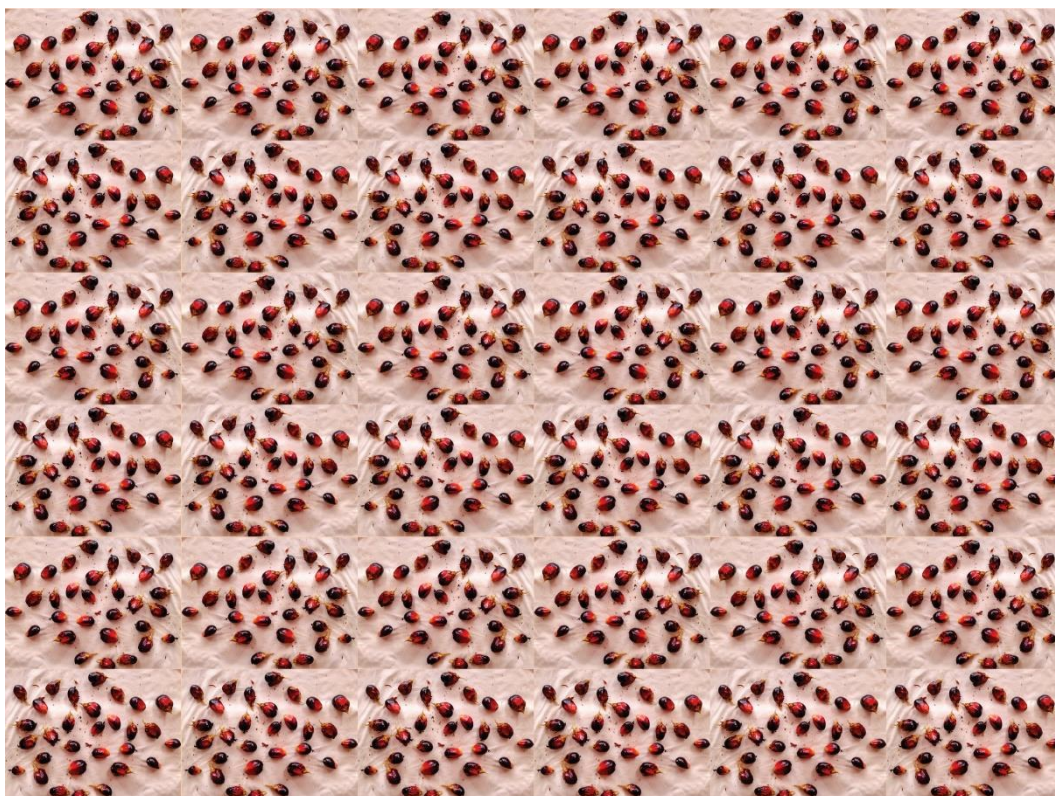


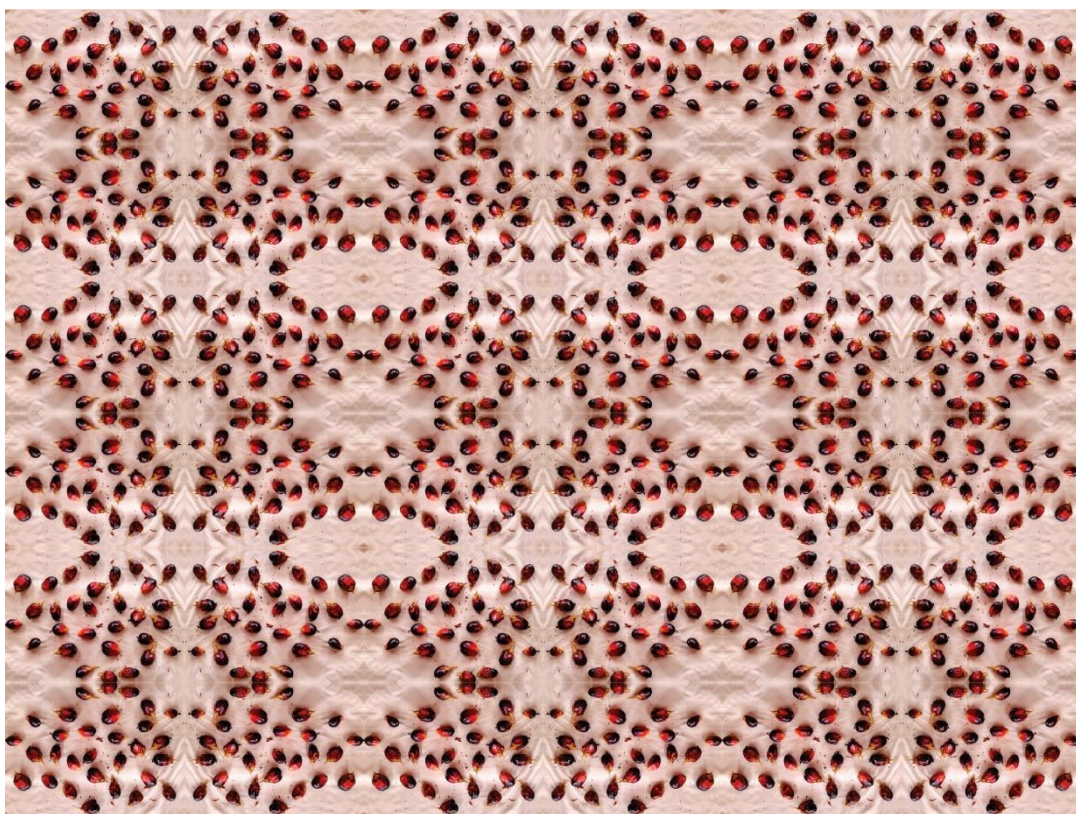
Fonte: Criação do autor (2019).



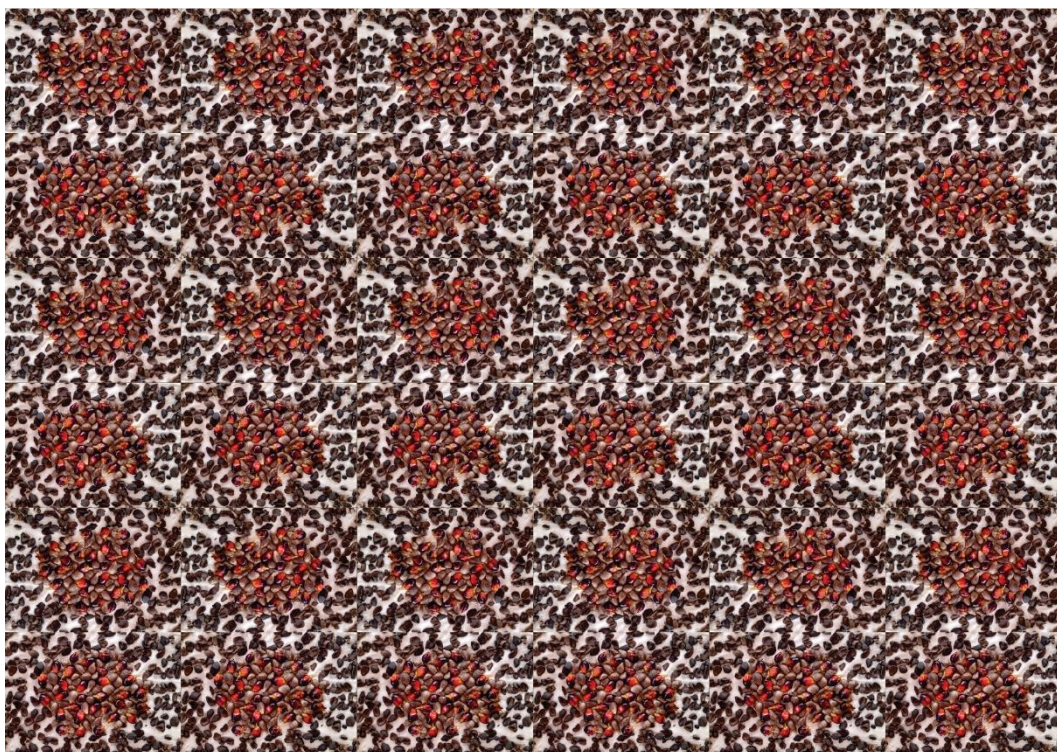


Fonte: Criação do autor (2019).



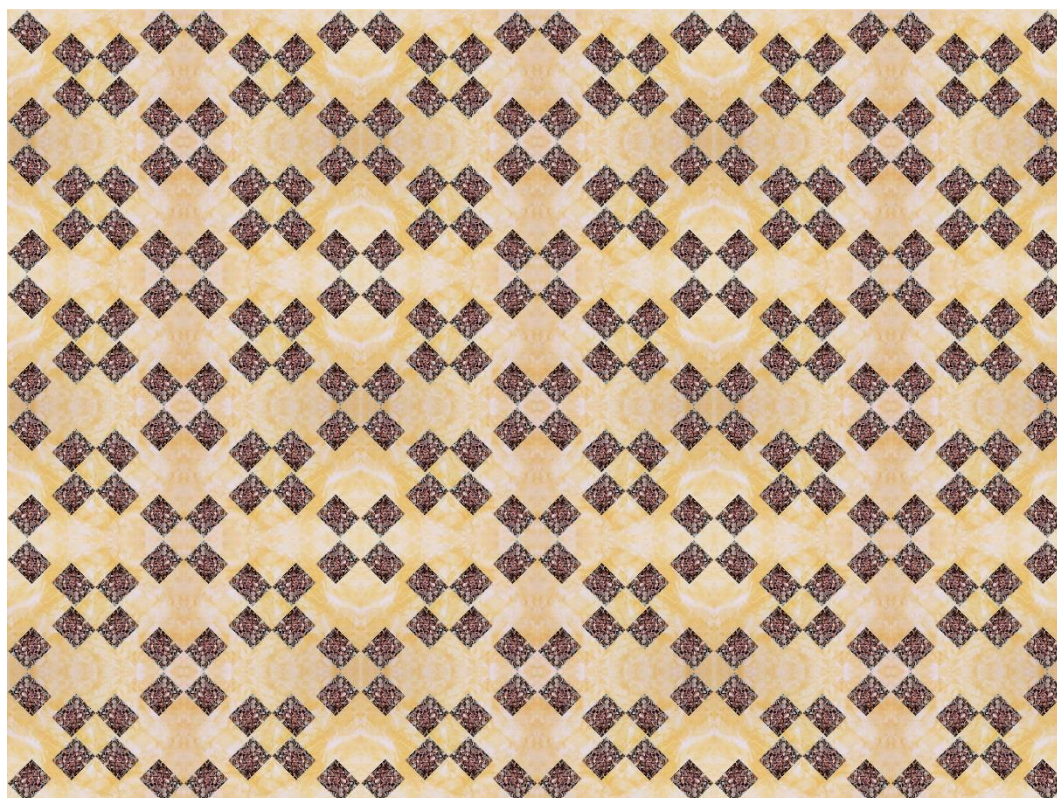


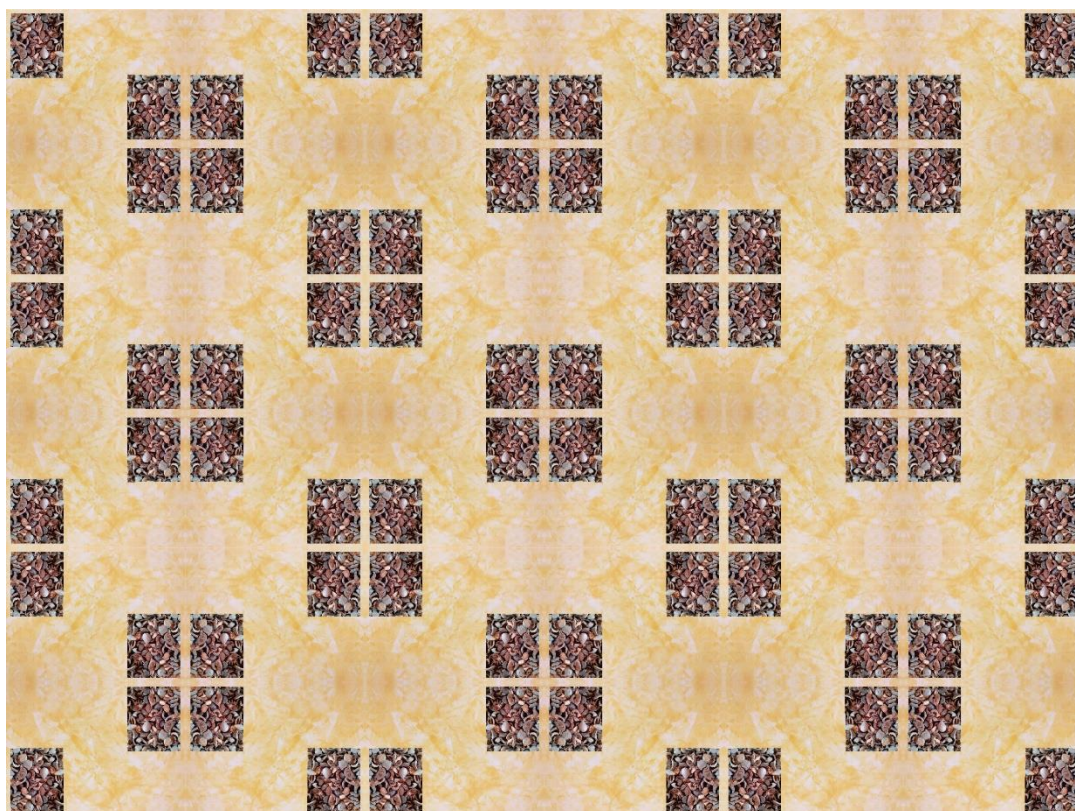
Fonte: Criação do autor (2019).





Fonte: Criação do autor (2019).





Fonte: Criação do autor (2019).

Identifica-se nesta sequência de 20 projetos de design de superfície que, além da presença de propriedades que constam nas produções de Aloísio (ritmo, unidade, simetria, continuidade, equilíbrio, contraste, sequencialidade), a marcação dos encaixes - principalmente na operação da translação - é característica dos cartemas, portanto, não configura um erro de projeto. A intensidade da luz das imagens é outro fator que determina o clima do ambiente nos projetos. Percebe-se que em alguns momentos a iluminação natural aparece mais intensa de modo a destacar os detalhes da composição. Desse modo, o dendê e seus elementos evidenciaram a inovação na concepção dos cartemas a partir das diferentes possibilidades compositivas a serem exploradas no âmbito do design de superfície

CAPÍTULO IV



Título: **Manche-se de dendê!**
Criação: Pablo Portella.
Fotógrafo: Pablo Portella.
Ano: 2020.



5 DENDÊ: MODA MANCHA DE DENDÊ

Como mais um resultado desta investigação acerca do Dendê, tem-se o projeto experimental, colaborativo e autoral nomeado “Dendém³⁴: Moda Mancha de Dendê”, que surgiu da inquietação que eu vinha alimentando em compartilhar experiências criativas, gerar momentos de fruição, percepção e desafios estéticos para graduandos do curso de Design de Moda, de modo que fizesse sentido e estivesse vinculado a esta tese em formato de um laboratório criativo. E esse desejo teve início em 2020³⁵ ao lecionar nesse curso a disciplina Moda e Identidade Cultural da UNIFACS.

Essa experiência possibilitou aos acadêmicos a vivência profissional de uma ação coletiva de planejamento e desenvolvimento de uma coleção³⁶ cápsula³⁷ fora do contexto da universidade, composta de pesquisa, criatividade, plasticidade, manuseio de diferentes materiais, soluções de problemas, em que o repertório cultural, os conhecimentos e as

³⁴ Conforme Lody (1992, p. 2) “o nome dendê é decorrente de *dendém* (kimbundu).”

³⁵ O projeto Dendém iniciou em 09 de novembro de 2020 e finalizou em 02 de março de 2021, perfazendo o total de 120h. Nesse momento, o cenário era de pandemia da Covid-19 e alguns lugares públicos abertos puderam ser frequentados com restrições, desde que os protocolos de prevenção fossem respeitados. A classe era composta de 38 discentes, em que a maior parcela demonstrou interesse em participar, mas, por conta desse contexto de muitas incertezas, preocupações e inseguranças, 11 deles conseguiram integrar ao projeto. E com esse quantitativo, formaram-se três equipes.

³⁶ Segundo Rech (*apud* Treptow, 2013, p. 37), coleção é um “conjunto de produtos, com harmonia do ponto de vista estético ou comercial, cuja fabricação e entrega são previstas para determinadas épocas do ano”. Para Gomes (*apud* Treptow, 2013, p. 37), “Coleção é a reunião ou conjunto de peças de roupas e/ou acessórios que possuam alguma relação entre si.” De modo a complementar, acrescenta Treptow (2013, 37-38) “essa relação normalmente está centrada no tema escolhido para a coleção, que deve ser condizente com o estilo do consumidor e com a imagem da marca. [...] Para que a coleção seja coerente, é necessária uma metodologia para o processo de criação”. A autora Rech “defende que a existência de um método de criação diferencia o designer do artesão.” (TREPTOW, 2013, p. 38) “Produtos resultantes de projetos de design têm um melhor desempenho que aqueles desenvolvidos por métodos empíricos e são obtidos em um curto espaço de tempo, considerando conceito e cliente como polos terminais do ciclo de desenvolvimento.” RECH (*apud* Treptow, p. 38) TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. 5.ed São Paulo: Edição da Autora, 2013.

³⁷ De acordo com a Revista Galaxy (2020): A moda é composta por coleções sazonais, como a primavera/verão e o outono/inverno. Entretanto, entre essas grandes coleções, também existe a coleção cápsula que, nada mais é, do que uma pequena coleção entre as temporadas. A coleção cápsula é, geralmente, assinadas por celebridades e estilistas famosos e são produzidas em um número menor que o normal. A ideia dessas coleções, no movimento Fast fashion, é ser algo “exclusivo”. Já no Slow fashion esse método é adotado, porém com o significado diferente: a desaceleração da moda e o consumo consciente. O objetivo da coleção cápsula é ser uma forma de atrair clientes fora da temporada de compras. Isso faz com que os consumidores comprem novas peças sem realmente precisar daquele produto específico. Enquanto isso, no movimento Slow fashion, seu objetivo é diferente e oposto. Nele, a coleção cápsula tem o propósito em desacelerar o fast fashion, já que neste outro movimento, os consumidores atuam de forma impulsiva. REVISTA GALAXY. **Coleção Cápsula**: saiba o que é e como funciona. Disponível em: <https://revistagalaxy.com.br/2020/08/13/colecao-capsula-saiba-o-que-e-e-como-funciona/#:~:text=Entenda%20como%20marcas%20Fast%20e,pequena%20cole%C3%A7%C3%A3o%20entre%20as%20temporadas>. Acesso em: 9 nov. 2020.



habilidades de cada membro integraram-se entre os participantes na concepção das propostas, nas tomadas de decisões e nos processos de produção desenvolvidos.

A moda³⁸ é um potente e importante veículo de comunicação mundial que interage socialmente em diferentes culturas, públicos, classes, estruturas corporais, identidades de gêneros e estilos³⁹, com o intuito de informar. Essas informações se apresentam na contemporaneidade por meio de diversas linguagens⁴⁰, ferramentas e plataformas. “Como a maioria das línguas escritas e faladas, o idioma das roupas está sempre mudando. Novas ideias e fenômenos exigem além de palavras novas, estilos novos.” (LURIE, 1997, p.7) Essas atualizações ocorrem, sobretudo, a partir de pesquisas de tendências⁴¹ acerca de cenários de

³⁸ “Moda”, do latim *modus*, designa a maneira de fazer, compartilhando nesse caso o sentido do termo inglês *fashion*, que deriva do francês *façon* [feito]. [...] A moda é, portanto, a maneira ou a forma de fazer alguma coisa, e em particular de vestir-se, comer, falar, etc. A ideia de mudança histórica permanente, portanto, não é a primeira, no conceito da moda. O que vem em primeiro lugar é a diversidade das práticas e das representações, das maneiras ou formas de fazer e de ver. Compreender a moda implica, por conseguinte, compreender a mudança social. (GODART, 2010, p. 29-30) GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

³⁹ “Em moda (como também em arte, design, música ou literatura) estilo é o conjunto de traços e características individuais que diferencia a produção estética.” (TREPTOW, 2013, p. 28) Para o estilista e professor João Braga, “estilo viria a ser uma certa identidade visual fundada 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, *apud* TREPTOW, 2013, p. 28) “Assim como identificamos estilos de época (arquitetura gótica, arte impressionista), estilos característicos de certas culturas (arquitetura enxaimel, tango), também identificamos estilos individuais (pinceladas de Van Gogh, música e aparência de Elton John).” (TREPTOW, 2013, p. 28) Para Garcia e Miranda (*apud* Treptow, 2013, p. 28), a busca da “identidade-autopreservativa” ocorre quando o indivíduo não se apropria de um padrão vigente, mas imprime a sua marca pessoal, suas características de gosto e seu conceito de harmonia e do belo.

⁴⁰ Independentemente das culturas, os seres humanos valem-se de diferentes técnicas de construção e elaboração de caráter discursivo, levando-nos a afirmar que a moda, *entendida como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais*, deve ser compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas. Ao assumir esse posicionamento, entendo que a moda passa a receber, de fato, o estatuto de *linguagem*, caracterizando-se, como disse anteriormente, pelas particularidades que ela assume em determinados contextos nos quais são presentificados ritos e técnicas, costumes e significados que se diferenciam de uma civilização à outra, de grupos sociais a outros, ou ainda de indivíduo a indivíduo, independentemente da temporalidade pela qual ela se configura. O vestuário deve ser observado na sua contextualização em um determinado meio social, pois se manifesta como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão articulada e desenvolvida pela cultura humana. Esse exemplo do vestuário é bastante elucidativo para o que estamos dizendo em relação à moda: como peça de adorno, ele faz parte de um discurso maior, o da moda, e com ele estabelece uma relação dialógica. Ao ser utilizado por um corpo, o vestuário também faz parte dos recursos de manipulação (a manipulação aqui significa apenas o fazer que um destinador qualquer atribui a outro sujeito) empregados pelo sujeito que o veste, pois, além de marcar a presença de tal sujeito, já direciona um certo tipo de comportamento dos “outros” – e do próprio sujeito em questão. (CASTILHO, 2009, p. 36-37) CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2.ed. rev.(reimpr.). São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

⁴¹ Tendência de moda, ou modismo, é o nome dado aos produtos que retratam o gosto dominante de um determinado tempo. [...] As tendências surgiram com o próprio advento da moda, a partir do Renascimento. Nessa época, a adoção de novos padrões visuais ainda não era uma constante, e a quebra de tradições era vista com reservas. Todavia, alguns grupos vanguardistas enxergavam, na adoção de novos valores, não uma ruptura com o passado, mas um processo de evolução. Dessa maneira, o surgimento de novos padrões no vestir era visto positivamente, como a valorização do “novo”. Por temporalidade entendemos que uma tendência terá um período de existência limitado, ela não tem a pretensão de durar para sempre. O período de existência de uma tendência vai do lançamento por grupos considerados de vanguarda até a total absorção pelo mercado e consequente massificação de consumo. Na etapa final, uma tendência de moda, que pode ter surgido como manifesto social de



mundo, comportamentos humanos, que incidem diretamente nos sistemas⁴² de produção e comercialização de artigos de moda.

A Moda produz inseparavelmente o melhor e o pior, a informação vinte e quatro horas por dia e o grau zero do pensamento; cabe a nós combater, de onde estamos, os mitos e os a priori, limitar os malefícios da desinformação, instituir as condições de um debate público mais aberto, mais livre, mais objetivo. (LIPOVETSKY, 1989, p.18)

As informações de moda trazidas no projeto Dendém se firmaram com a criação de manchas de dendê que deram origem aos projetos de design de superfície têxtil. O objetivo geral se concentrou em produzir novas configurações artísticas em design de moda a partir de uma coleção cápsula desenvolvida pelos estudantes de moda, com a utilização de materiais têxteis concebidos por mim, tendo como fonte inspiradora o simbolismo sociocultural do dendê, do dendezeiro e seus elementos.

A realização experimental de poéticas têxteis buscou explorar a criatividade no design de moda com o desenvolvimento da liberdade de expressão entre técnicas artísticas e plásticas, o repertório cultural e a interpretação dos discentes. Não houve restrições para a escolha das referências que utilizaram como proposta conceitual, a inserção de novos materiais, nem tampouco limitações acerca da escolha de modelos dos produtos⁴³. Essa conduta, segundo Arnheim (2002), é o principal instrumento para estabelecer conexões criativas da realidade quanto ao imaginário, à invenção, à clareza e à beleza, pois a mente caracteriza-se das manifestações advindas entre o pensador e o artista.

A união da arte com a ideia inicial do que viria a ser moda está presente na esfera social desde a Pré-História, muito antes da chegada do termo moda no período do Renascimento, como foi disseminado na cultura ocidental a compreensão do seu sistema, sobre tendências, a

um determinado grupo, perde a característica de discurso contestador, tornando-se apenas efêmero padrão de vestir. (TREPTOW, 2013, p. 27)

⁴² “A ideia da moda enquanto sistema é desenvolvida por Gilles Lipovetsky e visa reconhecer o momento em que a ordem própria da moda se estabelece na cultura ocidental.” (CIDREIRA, 2011, p. 21) CIDREIRA, Renata Pitombo. **A sagração da aparência: o jornalismo de moda na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2011.

⁴³ A dinâmica desde o processo de experimentação até o contato dos discentes com os materiais ocorreu no seguinte formato: a) Fiz experimentos com azeite de dendê em malha de algodão ecológico com o intuito de gerar manchas que estivessem conectadas com o enfoque da tese, tanto pelo caráter artístico como conceitual e simbólico, e ao mesmo tempo fossem a base de criação das estampas. b) Selecionei quatro manchas para desenvolver oito propostas de design de superfície têxtil. c) Realizei a impressão das imagens nos tecidos planos Oxford e Crepe, tamanho individual de 1,0 x 1,5 m, pelo processo de sublimação, totalizando dois metros para cada projeto. d) Preparei esses materiais de trabalho em kits e entreguei a cada equipe: tecidos estampados; um pacote com unidades secas de dendê; um pacote com unidades secas da semente de dendê; 10 metros de fio de malha ecológico branco; dois filetes de palha de dendê extraídos das folhas da palmeira do dendezeiro de 4 metros, aproximadamente.



maneira como a conhecemos e convivemos na atualidade. Um fato histórico que indica a possibilidade de demarcação deste enlace foi o processo de descoberta do tecido. De modo geral, os tecidos são amplamente utilizados na arte e na moda como matéria-prima para a construção de poéticas autorais de obras e coleções. A compreensão sobre esta aliança é levantada aqui pelo viés da materialidade, em identificar a relevância e o emprego do mesmo objeto para as diferentes formas de expressão plástica nas duas áreas. Nota-se que ao longo da história houve avanços conceituais e de interação entre ambas.

Os laços entre os domínios da arte e da moda são muito maiores do que deixam supor os discursos e a crítica. A interpenetração entre esses dois domínios revela aspectos diversos que variam segundo o contexto histórico. Não é apenas uma perspectiva recente que começa a se interrogar sobre a proximidade existente entre arte e moda, embora seja preciso ressaltar, que num primeiro momento, os laços estabelecidos eram entre arte e ‘arte’ da vestimenta, uma vez que é somente a partir de meados do século XIV que a moda se instala enquanto tal.

Em tempos da monarquia, por exemplo, a vestimenta adquiriu uma importância considerável, medida através das extravagâncias suntuárias, participando assim, da teatralização da vida da corte em perfeita simbiose com arquitetos, decoradores e pintores, etc. Também no Segundo Império, a indumentária exerceu um verdadeiro fascínio sobre certos artistas e intelectuais, na medida em que oferecia a esta sociedade o que ela aspirava: luxo e opulência.

Com o surgimento da Alta Costura a moda atinge seu ápice enquanto expressão de uma certa imagem ideal, sobretudo, de mulher. Seu pai fundador, Charles Frederick Worth, comparava-se sem complexos a Delacroix e Ingres, evocando suas fontes de inspiração que habitavam as paredes de museus de arte. Paul Poiret, por sua vez, costumava associar a moda à pintura *avant-garde*, e o surgimento *d’art nouveau* vai contribuir para aproximar os dois domínios; o *fauvisme* também vai influenciar bastante o trabalho de Poiret, através de referências como Picasso e Matisse.

Esta reciprocidade entre arte e moda encoraja os costureiros a propor modelos diretamente oriundos de uma tela, do mesmo modo que alguns artistas não hesitam em reproduzir poses observadas em gravuras de moda. Para os dois campos, um mesmo objetivo se afirma: a procura do Belo. (CIDREIRA, 2005, p. 78-79)

Encontra-se essa característica da beleza, sobretudo, na diversificação de linguagens impressas em tecidos que revelam estilos, interpretações e percepções de cada criador, seja na arte ou na moda, a partir de conteúdos que alimentam discussões, provocações e reflexões sobre temas variados ao espectador ou consumidor final. Desse modo, a função do tecido em ser um veículo de informação e comunicação visual torna-se mais consistente.



A constituição desse material singular ocorreu, em consonância com Pezzolo (2007), com o surgimento da tecelagem⁴⁴, um dos respeitados ofícios mais antigos do mundo no âmbito das artes a partir da necessidade do homem em proteger-se das mudanças climáticas, em que se utilizou de galhos e folhas para a construção das tramas que serviram como abrigo do seu corpo, e, além disso, houve a mistura com os dedos das fibras naturais disponíveis que ocasionou o nascimento da arte da cestaria que se desenvolveu e deu origem aos primeiros tecidos⁴⁵. O princípio da máquina do tear pode ser compreendido na ilustração a seguir (**Figura 54**).

⁴⁴ A tecelagem ou tecedura é considerada um grande marco na evolução do ser humano e na sua inclusão social. Consta que era um trabalho exclusivamente feminino até por volta de 1270 da era cristã e, pelo seu passo a passo que durou milênios, proporcionou um estágio de vida diferenciado, no qual se foi misturando arte, costumes e tradições e, posteriormente, ciência e tecnologia. As técnicas de tecelagem evoluíram de forma mais vigorosa nos séculos XVIII e XIX, graças aos novos sistemas que substituíram os trabalhos manuais, sem que esses, entretanto, nunca tenham sido de todo abandonados. Em pleno Século XXI, alguns aspectos da tecelagem apresentam-se muitas vezes como verdadeiras obras de arte, constituindo-se num dos atributos mais sedutores da moda e que revelam técnicas antigas e modernas que fazem parte integrante de sua História.

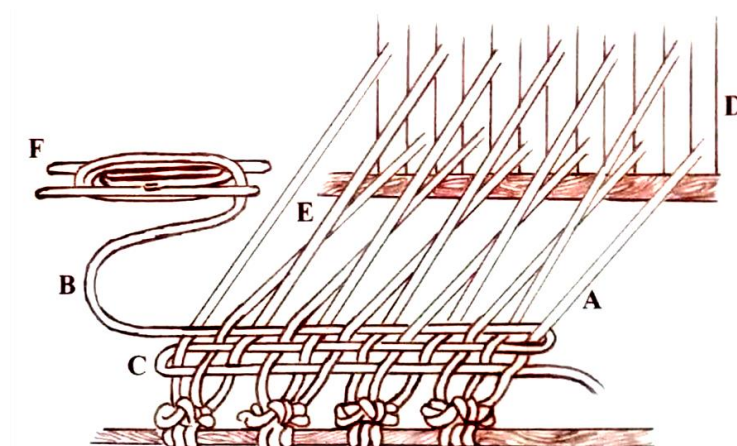
Tecer significa passar fios que se entrecruzam em diversos sentidos, ou seja, verticalmente – o urdume – e horizontalmente – a trama. Palavra originária do latim *texere*, que significa trançar, tramar, esses fios podem ser de diferentes procedências, naturais – como algodão, linho, lã, seda, rami e outras origens –, animais e minerais ou elaborados quimicamente em laboratórios. O processo é simples e complexo ao mesmo tempo, uma vez que os procedimentos vão se tornando mais exigentes. Aqui vamos encontrar o passo a passo básico, comum desde tempos remotos, que se resumem na fiação propriamente dita. Na verdade, o conjunto de operações industriais que transformam a matéria têxtil em fio pronto para ser utilizado.

A tecelagem consiste em entrecruzar dois fios, ou seja, o urdume e a trama. A urdidura pertence a um grupo de fios longitudinais e a trama liga-se a outro grupo de fios chamados também de enchimento e que são transversais, colocados na largura do tecido. É importante saber que os fios da urdidura são fiados em um tear através de várias molduras conhecidas como arneses, que possuem um movimento próprio, levantando alguns fios de urdidura e abaixando outros. Esse procedimento forma um espaço entre os fios, que, por meio de uma ferramenta chamada lançadeira leva os fios pelo espaço existente, formando desta forma os fios transversais do tecido, entendidos como trama. (CHATAIGNIER, 2006, p. 21)

⁴⁵ O que seria um tecido? A primeira ideia que nos vem à mente é a de um pedaço de pano que pode ter a cor, a forma e a textura que imaginarmos. Para alguns, seria um termo que remete à infância: a fazenda, denominação que ainda é usada em muitos lugares no Brasil e distanciar-se dos termos empregados em indústrias e confecções. Existiria uma cor específica para a ideia meio abstrata de um tecido? Dizem os profissionais ligados aos fenômenos do inconsciente e dos meandros cerebrais que a grande maioria das pessoas, entre homens e mulheres, associam imediatamente tecido à cor branca. Tecido branco, pano alvo, fazenda clara, não importa. Ou então – no momento atual no qual a moda passa a ter características de espetáculo – uma tessitura *fashion*, na qual o glamour se cruza com o objeto do desejo e da cor, qualquer que seja, brilha num modelo instantâneo ou em uma cartela do imaginário. (CHATAIGNIER, 2006, p. 15)

A fibra é a menor parte do tecido, algo como um átomo, ou seja, a menor partícula de matéria com características químicas definidas. Para que se forme um tecido é necessário unir os fios ou fibras para que se obtenha uma estrutura dimensional. (CHATAIGNIER, 2006, p. 27-28) Embora na tecelagem os fios ganhem corpo e se transformem em tecido, o papel da fiação é essencial nesse processo, pois é nela que fibras e filamentos se transformam em fios. [...] As fibras, antes de se tornarem fios, são preparadas para que se tornem homogêneas e paralelas. Elas passam por uma série de máquinas que as limpam, estiram-nas e lhes dão torção. Graças a esse processo, os fios obtêm a coesão necessária para entrarem no tear. Quando saem, já em forma de tecido, o chamado beneficiamento tem início. Nessa etapa, o tecido é preparado para o tingimento e a estampagem, além de vários processos de acabamento direcionados ao aspecto, ao toque, à impermeabilização, tec. (PEZZOLO, 2007, p. 117)

Figura 54 - Princípio do tear. Desenho de Dinah Bueno Pezzolo



- a) Urdume:** Formado por um conjunto de fios tensos, paralelos e colocados previamente no sentido do comprimento do tear. Também conhecido como uridura.
- b) Trama:** Segundo conjunto de fios, passados no sentido transversal, com auxílio de uma lançadeira (ou navete). A trama é passada por entre os fios do urdume por uma abertura denominada cala. O primeiro passo para a mecanização do tear foi a lançadeira volante, patenteada em 1733 pelo inventor britânico John Kay. Consistia num mecanismo de alavancas que empurrava a lançadeira por uma direção.
- c) Tecido.**
- d) Pente:** Peça básica que permite levantar e abaixar alternadamente os fios do urdume, para permitir a abertura da cala e a posterior passagem da trama.
- e) Cala:** Abertura entre os fios ímpares e pares da uridura, por onde passa a trama.
- f) Lançadeira com a trama.**

Fonte: (PEZZOLO, 2006, p. 144).


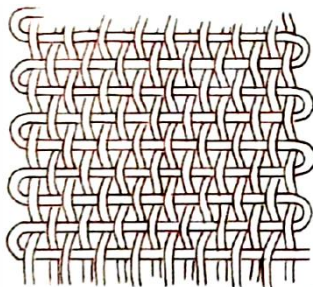
O tecido não é uma coisa qualquer. Trata-se de um material relevante e presente na vida dos povos existentes, supõe-se que esteja em todos, que identifica culturas, classes sociais, profissões, objetos, dentre outras funcionalidades do cotidiano. “Que outra coisa nos acompanha dia e noite, durante toda a vida, do nascimento à morte, se não os tecidos?” (PEZZOLO, 2007, p.9). A resposta para esse questionamento é dada com a seguinte análise que abrange modos e comportamentos comuns com a maioria da população do Planeta Terra. Nascemos e somos envolvidos com uma manta ou lençol que é feita de tecido. O nosso corpo é aquecido, protegido e embelezado com peças de roupa, calçados e acessórios que são compostos de diferentes tipos de tecido. Objetos de decoração, utilidades para cama, mesa e banho, assentos de cadeiras e sofás, são constituídos por tecidos. Ao morrermos, primeiramente nos cobrem com um lençol feito de tecido e depois com roupas na maioria dos casos. Além do mais, outros objetos contêm fibras têxteis⁴⁶ na composição, como exemplos:

⁴⁶ As fibras têxteis são utilizadas para construir tecidos e basicamente se dividem em naturais e químicas. Durante muito tempo, somente as fibras naturais – vegetais e animais – foram usadas na tecelagem, até que a necessidade

As mangueiras utilizadas pelos bombeiros, velas de barcos, bandeiras, materiais isolantes, encadernações de livros, paraquedas, guarda-chuvas, guarda-chuvas, calçados, bolsas, esparadrapos, bandagens, certos fios cirúrgicos e até filmes para máquinas fotográficas, radiografias e similares. (CHATAIGNIER, 2006, p. 15)

Certifica-se que há um vasto leque de possibilidades de tecidos encontrados em lojas especializadas e em produtos confeccionados. No entanto, percebe-se que a familiaridade das pessoas quanto ao seu reconhecimento se torna rasa ou inexistente, sendo facilitada essa aproximação, geralmente, por intermédio de um vendedor, uma costureira ou um profissional de moda que tenha afinidade e prática. De modo a esclarecer, os tecidos se classificam em três categorias que são na tecelagem, na formação e na coloração (**Quadro 07**).

Quadro 07 - Princípio do tear. Desenho de Dinah Bueno Pezzolo

CLASSIFICAÇÃO DO TECIDO NA TECELAGEM	
<p>O modo de tecer os fios determina a estrutura básica de um tecido, ou seja, seu padrão. A tecelagem pode ser feita de inúmeras maneiras; entretanto, são três os ligamentos ou ordens básicas de cruzamento dos fios da trama com os fios do urdume: ligamento tafetá, ligamento sarja e ligamento cetim.</p>	
<p>Ligamento tafetá: A mais simples das estruturas de base, caracteriza-se pela disposição inversa de fios pares e ímpares. Cada fio da trama passa alternadamente por cima e por baixo de cada fio do urdume, resultando numa tela que lembra um tabuleiro. Mais de 70% dos têxteis são tecidos segundo esta técnica. Exemplos: cretone, batista, musseline.</p>	
	

de criar o que não havia na natureza motivou o surgimento das fibras químicas, produzidas em laboratório. Estas podem ser de dois tipos básicos: fibras químicas artificiais, obtidas pelo tratamento de matéria-prima natural vegetal, animal ou mineral, e fibras químicas sintéticas, sintetizadas do petróleo, do carvão mineral, etc.

As fibras têxteis possuem propriedades que as diferenciam e fazem com que sejam selecionadas para a produção dos tecidos. **Finura:** Relaciona-se com seu diâmetro ou espessura. Quanto mais fina for a fibra, mais agradável será o toque do tecido que produzirá. Vale lembrar a suavidade dos tecidos feitos com microfibras. **Elasticidade:**

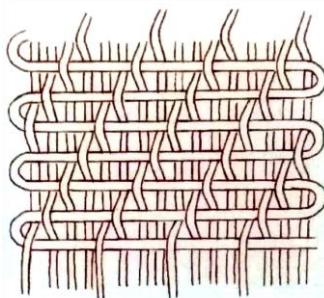
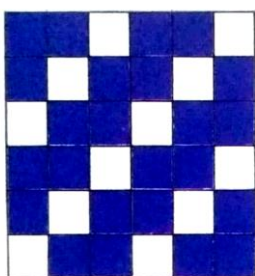
A propriedade que as fibras possuem de voltar ao seu estado natural depois de alongadas por uma força de tração.

Resistência: A característica que certas fibras apresentam de voltar ao estado original após terem sido amarradas.

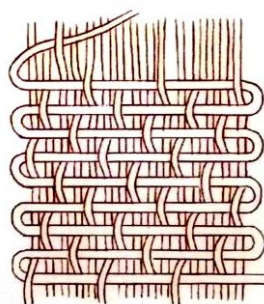
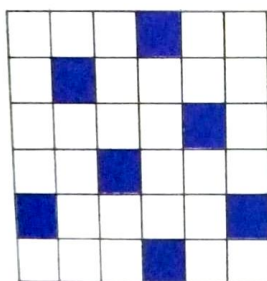
Toque: A sensação de conforto que certas fibras proporcionam quando em contato com a pele. **Hidrofilidade:** A capacidade de absorção e retenção da água que certas fibras possuem. Essa propriedade é encontrada em fibras têxteis naturais. **Hidrofobidade:** Ao contrário da característica anterior, esta se refere à capacidade de absorver lentamente a água ou até mesmo de repeli-la, o que pode provocar sensação de desconforto. Esse item é frequente nos tecidos de fibras sintéticas.

Comportamento diante de produtos químicos: Avaliação da reação da fibra quando em contato com ácidos, álcool e solventes orgânicos. **Desgaste:** Análise do comportamento das fibras mediante ação de agentes mecânicos. (PEZZOLO, 2007, p. 118, 121 e 122)

Ligamento sarja: Reconhecido por suas linhas diagonais, que formam, na maioria das vezes, o ângulo de 45°. A armação sarja resulta num tecido com direito e avesso nitidamente diferentes. Ritmo da tecelagem: um não, dois sim. Exemplos: sarja, espinha-de-peixe.



Ligamento cetim: Resulta num tecido liso, sem qualquer efeito motivado pela trama, graças à disseminação dos pontos de cruzamento entre os fios. Característica: direito e avesso diferentes, sendo o direito com brilho. Exemplo: cetim.



CLASSIFICAÇÃO DO TECIDO NA FORMAÇÃO

Quanto à formação, os tecidos podem ser classificados em planos, malha, de laçada, especiais e não tecidos.

Tecidos planos: A característica principal dos “planos” é seu entrelaçamento, formado por dois conjuntos de fios em ângulo de 90°. Um desses conjuntos, o urdume, é composto por fios dispostos no sentido longitudinal do tecido; o outro, a trama, fica disposto no sentido transversal, perpendicular ao urdume. Os tecidos planos apresentam, basicamente, quatro variedades principais: liso, maquinado, jacquard e estampado.

Tecido liso: Apresenta aspecto uniforme, sem qualquer estampa. Ligamento tafetá, sarja ou cetim. A parte mais importante destes tecidos é o acabamento, que deve dar valor aos fios, à padronagem e ao toque final. Exemplos: cambraia, cetim, crepe, brim, gaze, veludo.

Tecido maquinado: Tem aspecto mais fantasioso, o qual pode ser obtido pela trama de fios ou por tratamentos de acabamento. Exemplos: xadrez, listrado, barrado, shantung.

Tecido jacquard: Mostra efeito decorativo reproduzido por meio da tecelagem. Os inúmeros desenhos surgem do entrelaçamento dos fios, que variam na cor e no brilho. Seu aspecto final resulta do cruzamento livre dos fios do urdume e de trama, geralmente tintos ou fantasia.

Tecido estampado: Aquele que na fase do acabamento recebe a aplicação de desenhos e cores.

Tecidos malha: A malha não resulta de um trabalho de tecelagem no qual os fios se cruzam, mas surge do entrelaçamento de laçadas de um ou mais fios. Exemplo: Jersey, tricô. Podem ser divididos em três tipos: malhas de trama, malhas de teia ou urdume e malhas mistas.

Malhas de trama: Obtidas pelo entrelaçamento de um único fio, podendo resultar num tecido aberto ou circular.

Malhas de teia ou urdume: Um ou mais conjuntos de fios são colocados lado a lado, lembrando os fios do urdume num tear comum.

Malhas mistas: Malha de teia ou urdume, na qual é feita a inserção periódica de um fio de trama, com o objetivo de dar mais firmeza ao produto.

Tecidos laçada: Associação entre o processo de entrelaçamento usado na malha com a tecelagem comum. Os fios, em determinadas etapas, realizam laçadas completas (nós) que formam a base da amarração. Exemplos: rendas, cobertores e outros. Na malha, as laçadas são feitas sem que o nó seja executado.

Tecidos especiais: Os que apresentam estrutura mista de tecidos comuns ou malhas e os não tecidos são classificados como especiais. Esta categoria inclui ainda os que no acabamento receberam aplicações de soluções específicas. Exemplo: laminados, emborrachados, plastificados.

Não tecidos: Também conhecidos por **não texturizados**, são obtidos sem o uso de tear. Provêm de elementos fibrosos compactados por meio mecânico, físico ou químico, formando uma folha contínua. Podem ser obtidos pelo entrelaçamento das fibras ou pela ação de adesivos na fusão das fibras. Ao contrário dos têxteis obtidos em teares, em um não tecido as fibras não têm sentido de direção; não há necessidade de serem orientadas.

Não tecidos por entrelaçamento de fibras. O entrelaçamento das fibras é feito por agentes mecânicos, como a agulhagem, por exemplo. Esta técnica consiste em emaranhar as fibras têxteis entre si por meio de agulhas com farpas. A feltragem é completada pela adição de produtos químicos. Exemplos: feltros, cobertores e semelhantes.

Não tecidos pela ação de adesivos na fusão das fibras. O processo químico se encarrega da união das fibras. Exemplos: lenços de uso único para higiene, toalhas para mesa ou para limpeza, que suportam várias lavagens.

CLASSIFICAÇÃO DO TECIDO NA COLORAÇÃO

Quanto à coloração, os tecidos podem ser crus, alvejados, tintos, mesclados, estampados, listrados ou xadrezes.

Tecidos crus: Não sofrem acabamento a úmido após serem tecidos.

Tecidos alvejados: Passam pelo processo de alveamento/branqueamento.

Tecidos tintos: Recebem uma coloração única em toda sua extensão.

Tecidos mesclados: Resultam da mistura de fibras ou fios de diferentes colorações dispostos irregularmente.

Tecidos estampados: Mostram desenhos obtidos por meio da aplicação de corantes em áreas específicas.

Tecidos listrados: Apresentam listras que podem ser formadas, somente, pelo urdume ou pela trama.

Tecidos xadrezes: Mostram a combinação de listras formadas pelo urdume com listras formadas pela trama.

Fonte: PEZZOLO, 2007, p. 154-158. Adaptação do autor.

Essa diversidade de tecidos e o desenvolvimento de novos, acompanham as necessidades sociais vigentes em que os produtores têxteis se organizam para atender as diferentes demandas, como é o caso da combinação de moda e tecnologia que apresenta o conceito de *wearable technology* ou tecnologia vestível que, como explica O’Nascimento, (2020, p. 16), “é uma abordagem que situa a tecnologia ao redor do corpo e possibilita dispor sensores e atuadores bem próximo a ele. A tecnologia vestível descreve um tipo de roupa que funciona em um outro nível - o nível eletrônico.” Esta referência classifica a roupa como sendo “inteligente” pela sua interação com o meio ambiente, reagir aos estímulos externos e estar em contato com procedimentos eletrônicos que interferem diretamente nos materiais envolvidos. (O’NASCIMENTO, 2020)

No projeto Dendém os tecidos estampados com as manchas de dendê foram explorados na produção da coleção cápsula. Nesta categoria existe o termo collab que guiou todo o percurso e traz o significado de colaboração, parceria entre marcas, estilistas, artistas, designers, profissionais em diferentes áreas, que se unem, como estratégia de mercado, na concepção,



criação, planejamento, desenvolvimento, divulgação, vendas de produtos e serviços, para alavancar o trabalho e o sucesso coletivo. (USE FASHION, 2020)⁴⁷

O referencial teórico-metodológico⁴⁸ estruturou-se nas seguintes leituras que conduzi nos debates com os discentes: a) O capítulo “A moda entre a arte e o design” da autora Mônica Moura, no livro *Design de Moda: olhares diversos*, organizado por Dorotéia Pires (2008), contribui com as inter-relações da arte, da moda e do design. b) O capítulo “Dendezeiro: árvore generosa e plural,” o autor Raul Lody (1992) em seu livro *Tem Dendê Tem Axé: etnografia do dendezeiro*, faz uma breve contextualização histórico-cultural da palmeira do dendezeiro e do dendê. c) No capítulo “Potencial” do livro *Criatividade e Processos de Criação* da autora Fayga Ostrower (2013), explorou-se a primeira parte do texto em que se compreende a relação do criar como ato de formar, dar uma forma a algo novo. d) O capítulo “Definição da arte” do livro *Os problemas da estética* do autor Luigi Pareyson (2001), traz um breve apanhado da arte no sentido de como fazer, conhecer ou exprimir, e apresenta em seguida a arte como formatividade, em que esse conceito recebeu uma atenção mais aprofundada em seu outro livro *Estética: teoria a formatividade* (1993), que dialoga com a linha de pensamento criativo da artista Fayga Ostrower (2013).

O projeto também estabeleceu parcerias importantes com profissionais que contribuíram em sua realização. Analívia Lessa de Oliveira atuou como Instrutora de Modelagem com o

⁴⁷ USE FASHION. **Estratégia de marca de moda - Collabs**. Disponível em:

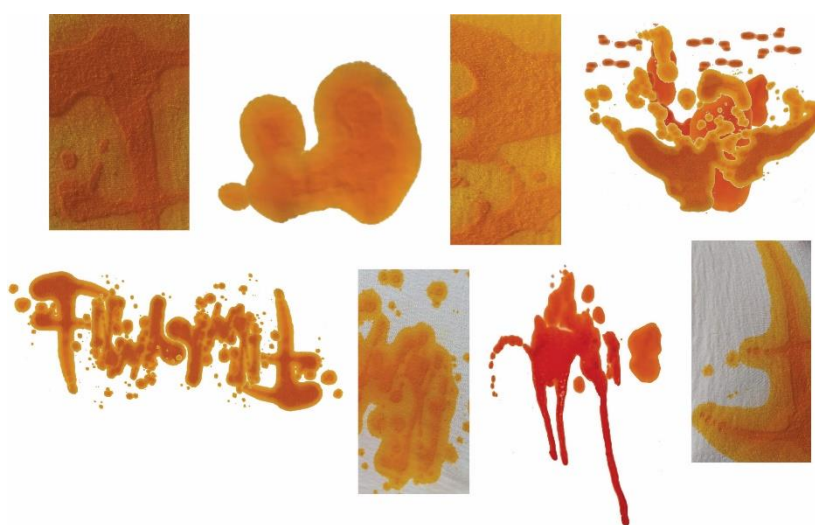
<https://www.usefashion.com/post/estrat%C3%A9gia-de-marca-de-moda-collabs>. Acesso em: 9 nov. 2020.

⁴⁸ Além do referencial, o projeto realizou os seguintes procedimentos metodológicos: **1- Apresentação do projeto aos discentes:** Envio da proposta para o grupo da disciplina no WhatsApp. **2- Formação das equipes:** Relação dos discentes interessados em participar; criação de um grupo do projeto no WhatsApp; formação das equipes com até quatro integrantes; envio dos textos discutidos. **3- Debate dos textos:** Diálogos dos quatro capítulos norteadores via em plataforma virtual. **4- Processo criativo de Pablo para a produção dos materiais:** Planejamento, compra de materiais, realização do processo criativo. **5- Entrega dos materiais aos discentes:** Encontro com os membros das equipes para a entrega dos materiais. **6- Planejamento, processo criativo e desenvolvimento da coleção:** Cada equipe produziu duas composições completas (dois *looks*) com os respectivos acessórios que consideraram relevantes acrescentarem. Houve a definição do conceito das peças, a divisão das tarefas dos membros e o registro fotográfico do processo criativo. **7- Entrega e vistoria das peças:** Encontro com os membros das equipes para verificar e receber as peças com os acessórios. **8- Produção de moda:** Nessa etapa os discentes que se embasaram nos conceitos das peças que propuseram e definiram o *casting* (modelos), a composição de looks, as locações (ambientes, espaços para o registro das fotos), *make up* (maquiagem), *hair* (cabelo), poses dos modelos. Em seguida, a produção foi realizada nos dias do registro fotográfico. Em Salvador ocorreu no Parque da Cidade e em Feira de Santana na Praça do Conjunto ACM. Pensou-se na possibilidade de construir um vídeo-comentário, mas ficou inviável, por motivos logísticos, de locomoção e disponibilidade de profissionais em decorrência da pandemia. **9- Relatório de participação:** As equipes entregaram via e-mail um relatório final informando como ocorreu o planejamento, processo criativo, a escolha do conceito e da produção das peças, além disso as funções desempenhadas pelos membros do grupo, as experiências que tiveram, as dificuldades que passaram, os pontos positivos e os aspectos que deveriam melhorar no projeto. **10- Entrega de certificado:** Todos os discentes e profissionais receberam certificado de participação com a discriminação das respectivas funções e da carga horária que atuaram.

auxílio dos discentes na construção das peças. Dilene Costa dos Santos exerceu a função de Instrutora de Criação ao despertar o potencial criativo dos discentes diante aos materiais de trabalho que estavam em mãos, juntamente com a geração de ideias que pretendiam desenvolver. Tatiane Alves Ribeiro assumiu a cobertura fotográfica na cidade de Feira de Santana e Gilucci Augusto Oliveira de Jesus assumiu os registros em Salvador. Priscila da Silva realizou a Produção de Moda e Maquiagem em Feira de Santana e Camila Fernandes Menezes realizou em Salvador. Houve participação, interesse e envolvimento dos discentes com os profissionais, principalmente, na etapa de produção de moda para a construção do editorial em que todos se ajudaram mutuamente.

Na sequência das imagens adiante, serão demonstradas as manchas de dendê que criei e assumiram os motivos dos padrões (**Figura 55**), os resultados dos projetos de design de superfície que desenvolvi e os intitulei com o mesmo nome do projeto “**Dendém: Mancha de Dendê**”. Além disso, a explanação dos discentes quanto as fontes de inspiração, pesquisa e criação de suas propostas, e os resultados obtidos. Salienta-se que esses padrões não são os mesmos apresentados no item “Cartemas com Dendê” do capítulo anterior, pois houve uma produção específica para atender a proposta de cada série. As **Figuras 56 a 60** correspondem aos projetos têxteis e o editorial de moda da Equipe A formada por Ananda Nayane da Silva Almeida, Bruna Santos, Jéssica Mota Gama, Juliana Souza de Jesus e Lorrana Falcão Lima.

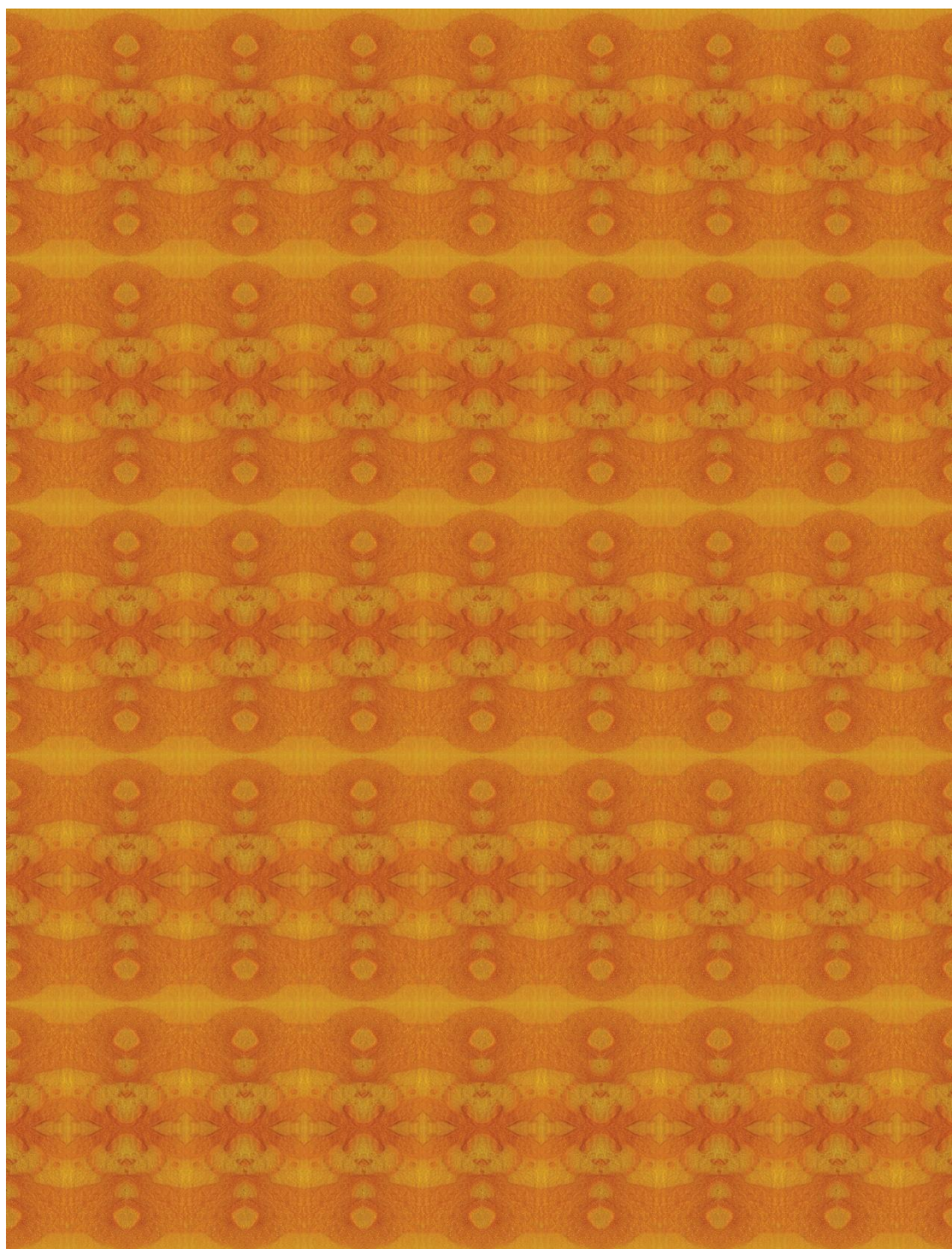
Figura 55 - Motivos com manchas de dendê para o desenvolvimento dos padrões



Fonte: Criação do autor (2021).



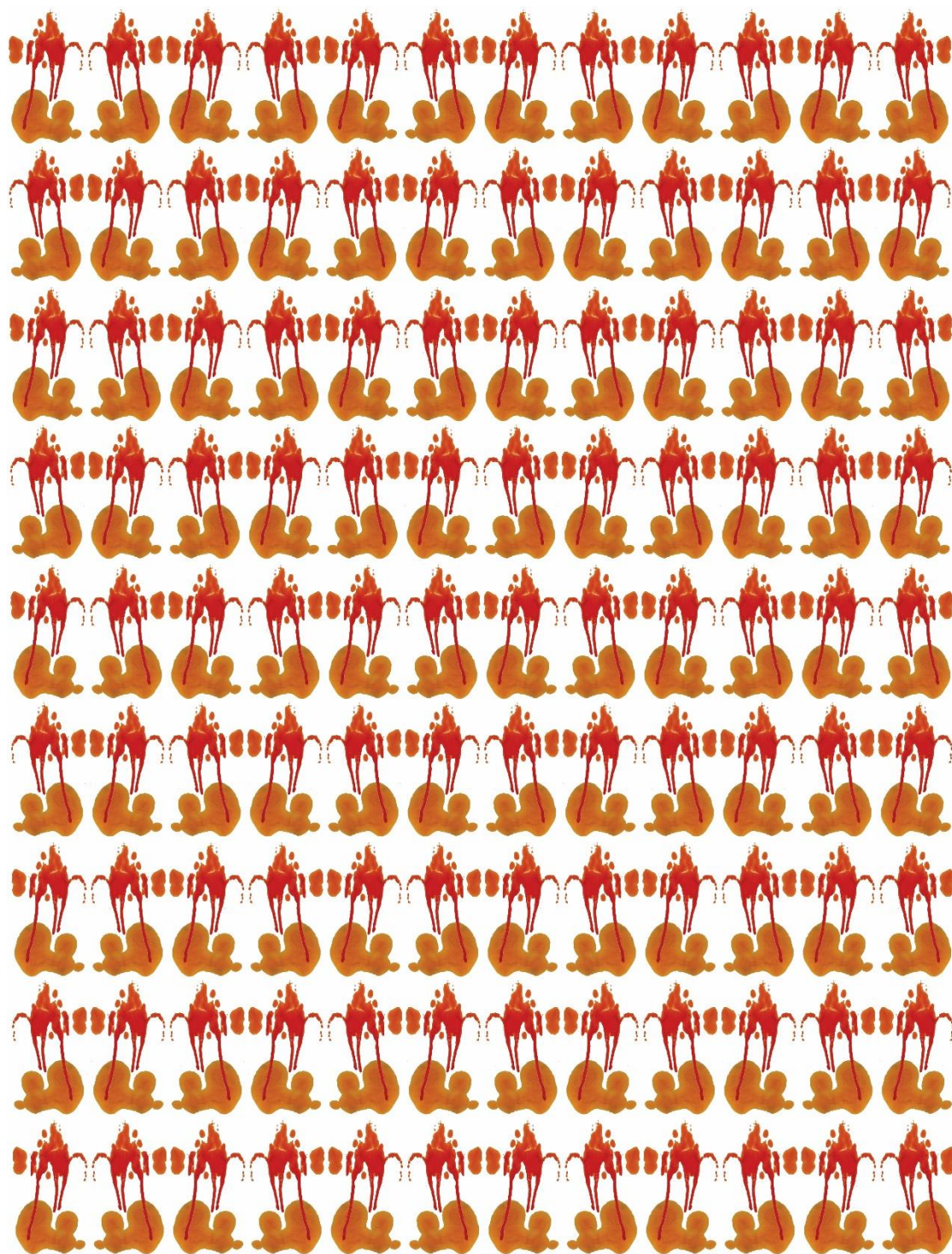
Figura 56 - Primeiro padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



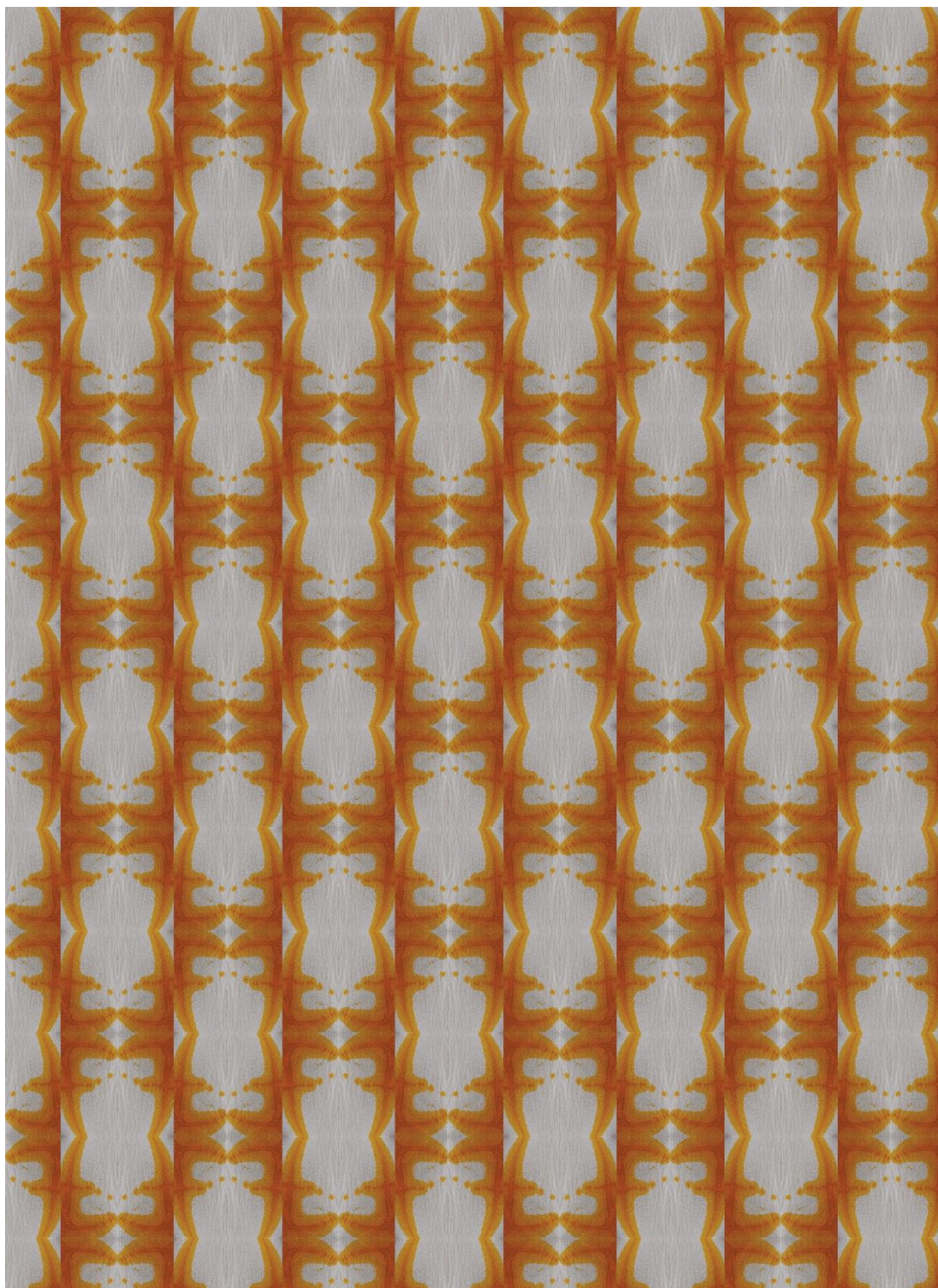
Figura 57 - Segundo padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



Figura 58 - Terceiro padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).

EQUIPE A, 2021, p. 3)

Figura 59 - Croquis de moda da Equipe A



Fonte: Acervo do autor, 2021.



Figura 60 - Editorial de moda da Equipe A































Fotógrafa: Tatiane Alves (2021).

Verifica-se neste editorial da Equipe A, assim como nos resultados das demais equipes, que a configuração dos tecidos mudou da condição de um material bruto para um objeto tridimensional a partir da produção das roupas. O conteúdo das padronagens das manchas de dendê agregou valor informacional, artístico e cultural, além de estético, que se fortaleceu com as propostas de modelos criados pelos discentes e a articulação de moda com a arte pelo viés da criatividade.

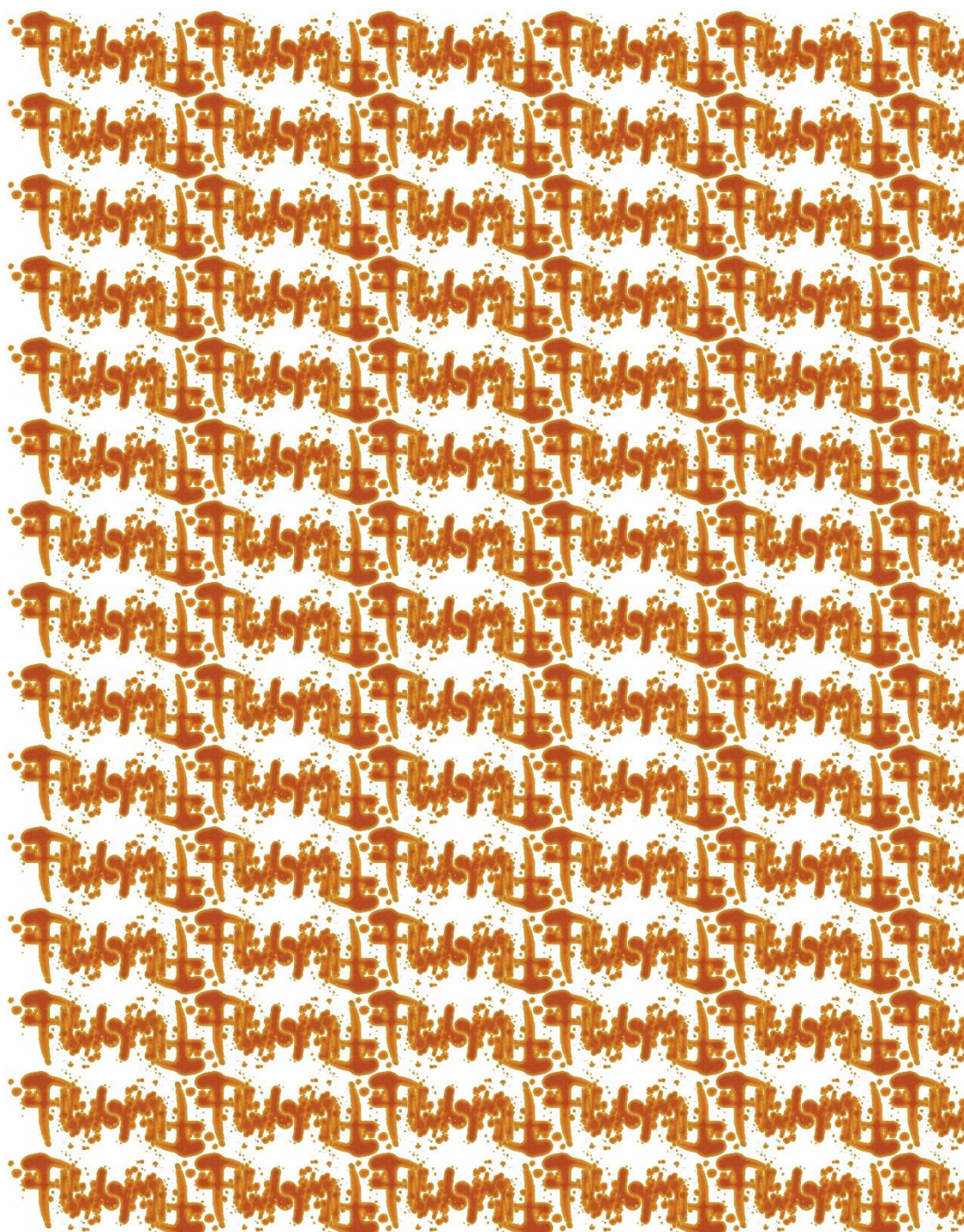
A confecção das peças estampadas, do colar e dos brincos com o simbolismo do dendê estabeleceu relações sentimentais e de pertencimento aos discentes, que se associou ao conceito de arte defendido por Tolstoy (*apud* OSBORNE, 1970, p. 101), que afirma em ser “uma atividade humana que consiste no fato de que o homem, conscientemente, por meio de sinais externos, transfere a outros sentimentos que ele experimentou, de modo que outras pessoas são contagiadas por estes sentimentos e também os experimenta”. A experiência adquirida na criação em conjunto provocou sensações e emoções na concepção dos produtos.

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. *São os níveis intuitos do ser. [...] A intuição está na base dos processos de criação.* (OSTROWER, 2013, p. 56)

O nível de intuição do grupo se desenvolveu juntamente com os processos criativos e os métodos que utilizaram. Os tecidos lisos de diferentes tipos e cores se misturaram com as manchas de dendê, o que tornou uma característica de trabalho, em que houve coerência na liberdade dessa escolha e unanimidade na decisão dos membros. No entanto, não delimitaram uma fonte de pesquisa para embasarem as criações, pois optaram por modelos que tinham apreço e se conectaram aos demais tecidos sem que precisasse descartar a intenção de suas propostas. No segundo bloco a seguir (**Figuras 61 a 64**) abrange a continuidade da série “Dendém” e editorial da Equipe B. Esse grupo constitui-se por Ângela Santiago Vila Nova, Jean Endrio Paraná Ramos e Nadine Gabriele Dantas Santos Andrade.



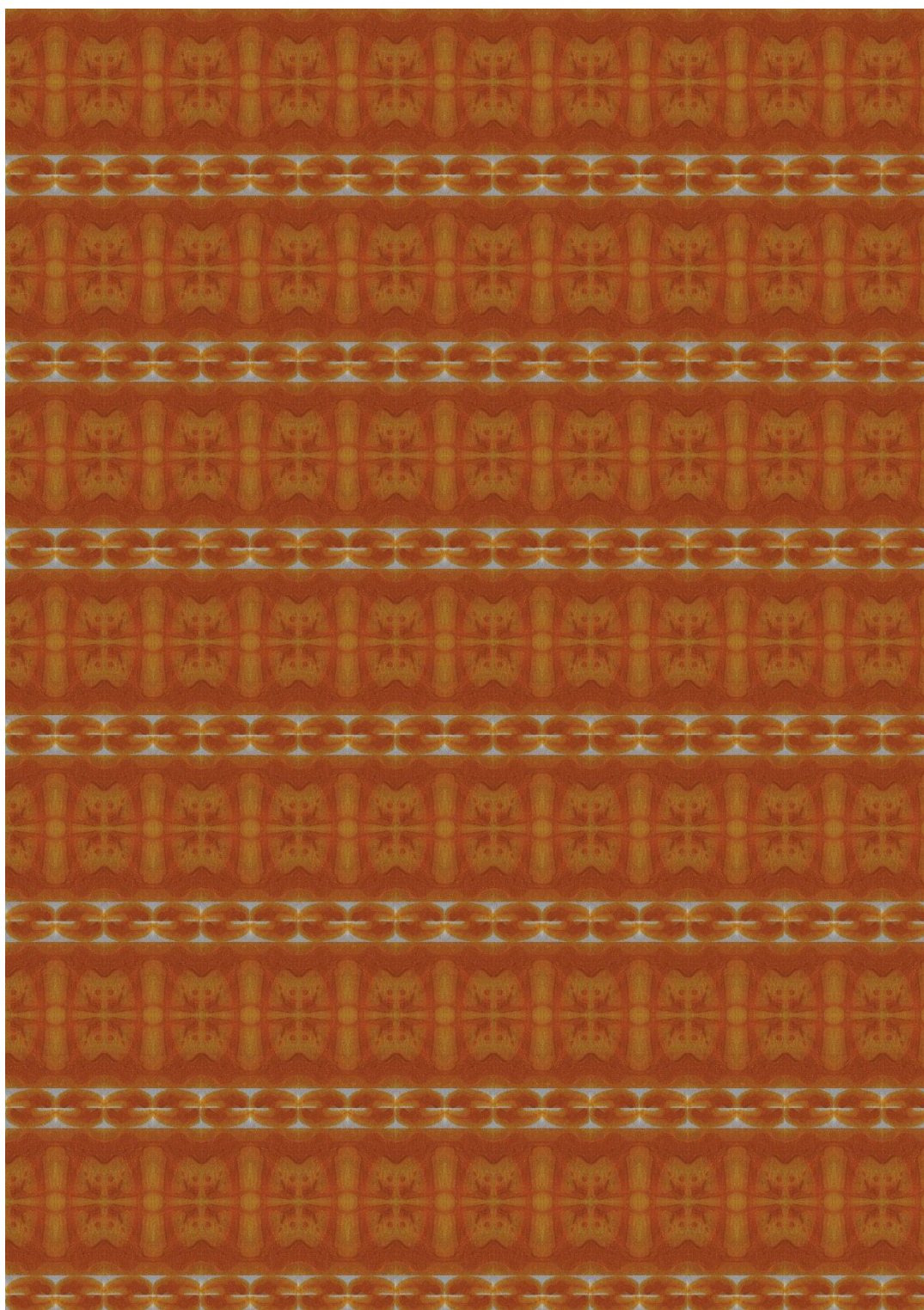
Figura 61 - Quarto padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



Figura 62 - Quinto padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).

As peças foram criadas partindo da referência que a árvore nos traz. O dendezeiro é uma árvore sagrada na Comunidade de Candomblé. Pensando nisso criamos peças de origem afro com acessórios que faz relação a alguns orixás.

Planejamento foi realizado em conjunto com o apoio do Designer Pablo Portela e Analívia Oliveira, através de videoconferência foi discutido é definido os pontos a serem desenvolvidos.

Partindo daí, foi feito uma pesquisa de campo realizada na comunidade Mansu Dandalunda Oyá Kissimbi N"Zambi localizada no município de Lauro de Freitas na região de Areia Branca também conhecida como Jambeiro. Lá conhecemos qual a utilidade do Dendê, que além de ser usado na culinária, a palma do dendezeiro possui o Mariô que é usado na proteção da casa e também nas oferendas de Obaluaê e Ogum. Os conceitos utilizados para a criação e produção foi o conceito afro, uma vez que estamos trabalhando com o produto principal que é tão utilizado nessa cultura. (RELATÓRIO DO PROJETO DENDÉM DA EQUIPE B, 2021, p. 1)

Figura 63 - Croquis de moda da Equipe B



Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 64 - Editorial de moda da Equipe B





















Fotógrafo: Gilucci Augusto (2021).

O enfoque em referências culturais da religião de matriz africana foi a consistência das investigações realizadas pela Equipe B como demonstrou o editorial acima. Esse mergulho possibilitou obterem informações valiosas em uma comunidade de terreiro, via vídeo e vídeo chamada, por conta do cenário de pandemia, sobre a relevância simbólica do dendê, do dendezeiro e seus elementos. A identificação cultural na criação das roupas, dos acessórios como colar, pulseiras, brinco e tiara, transmitiu não somente conteúdo das linguagens visuais do design de superfície têxtil e do design de moda, mas, também, de significados e da estética afro-referenciada que se fizeram presentes. A escolha de um único padrão das manchas de dendê para a confecção de uma vestimenta completa se tornou outra característica do grupo.

Um dos teóricos críticos mais importantes nos estudos pós-coloniais contemporâneos, o indiano Homi K. Bhabha (1998), faz críticas ao Pós-Modernismo no sentido de descolonizar o pensamento em que se preocupa mais, por exemplo, com a desconstrução do que com a solidez, com a indefinição que definição. Na Introdução intitulada “Locais da Cultura” em seu livro “O Local da Cultura” (1998), expõe conceitos que buscam lidar com a emancipação histórica cultural, e entre as palavras-chaves que norteiam essa primeira parte, incluem “além”, “entre-lugar”, hibridismo, multiculturalismo.

A atitude e a decisão dos discentes em buscarem contato com o terreiro, um território que nenhum deles frequentava, exprimiu uma abertura para acessarem a cultura do Candomblé como pesquisadores que, de certo modo, também foi um desafio que souberam lidar por terem saído da zona de conforto para atenderem essa demanda profissional. Em consonância com Bhabha (1998) tem-se o significado de “além” que indica ir à cultura do outro para visitá-la, experimentá-la, analisá-la de maneira intensa.

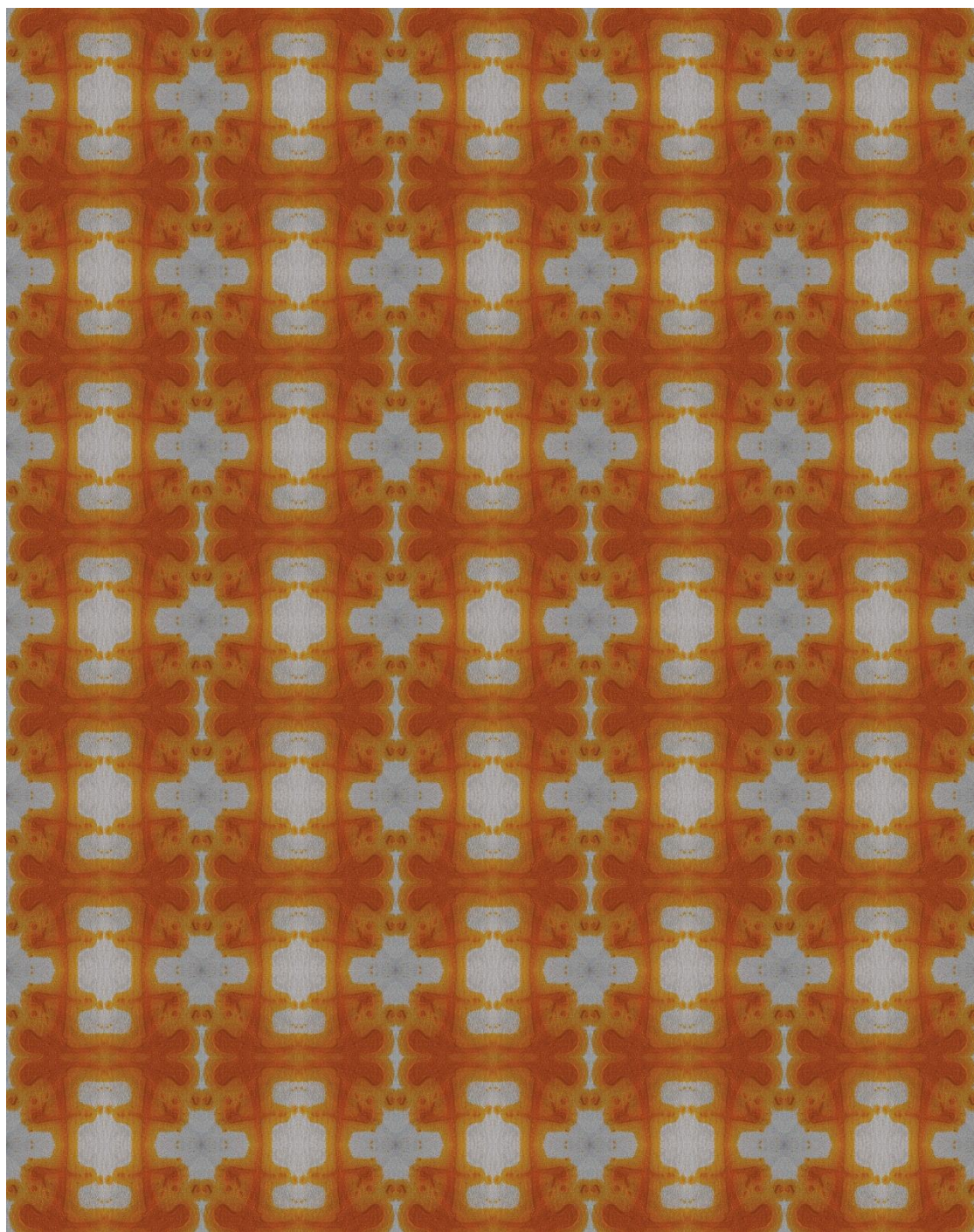
O "além" não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 1998, p. 19)

Em contraponto ao “além” existem os “entre-lugares” que correspondem às fronteiras entre culturas diferentes. Esse conceito dialoga com expressões como híbrido, hibridismo, hibridação, hibridização que estão presentes nas áreas de artes e de design. Todavia, são palavras que provêm de outros campos de conhecimento e designam as conexões das culturas diversas a partir de transformações realizadas no momento presente. O multiculturalismo, por sua vez, é a diferença cultural, o respeito a pluralidade, mas mantém a identidade fixa.



(BHABHA, 1998) O próximo ordenamento da **Figuras 65 a 69** contemplou os projetos finais da série “Dendém” com o editorial da Equipe C. Os discentes participantes foram Danillo Oliveira Gonzaga, Jaqueline Oliveira de Jesus e Vylena Alves Sampaio Souza.

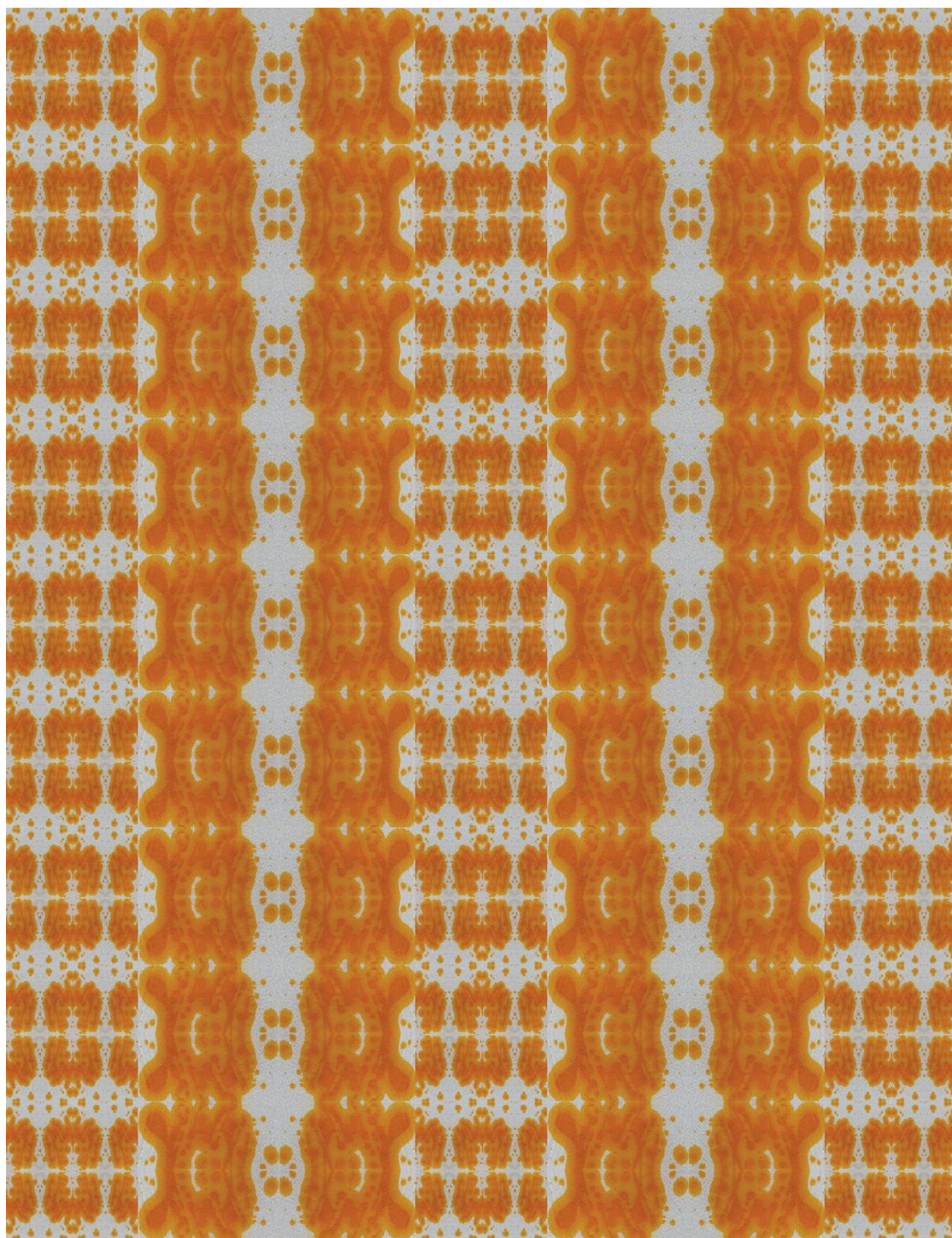
Figura 65 - Sexto padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



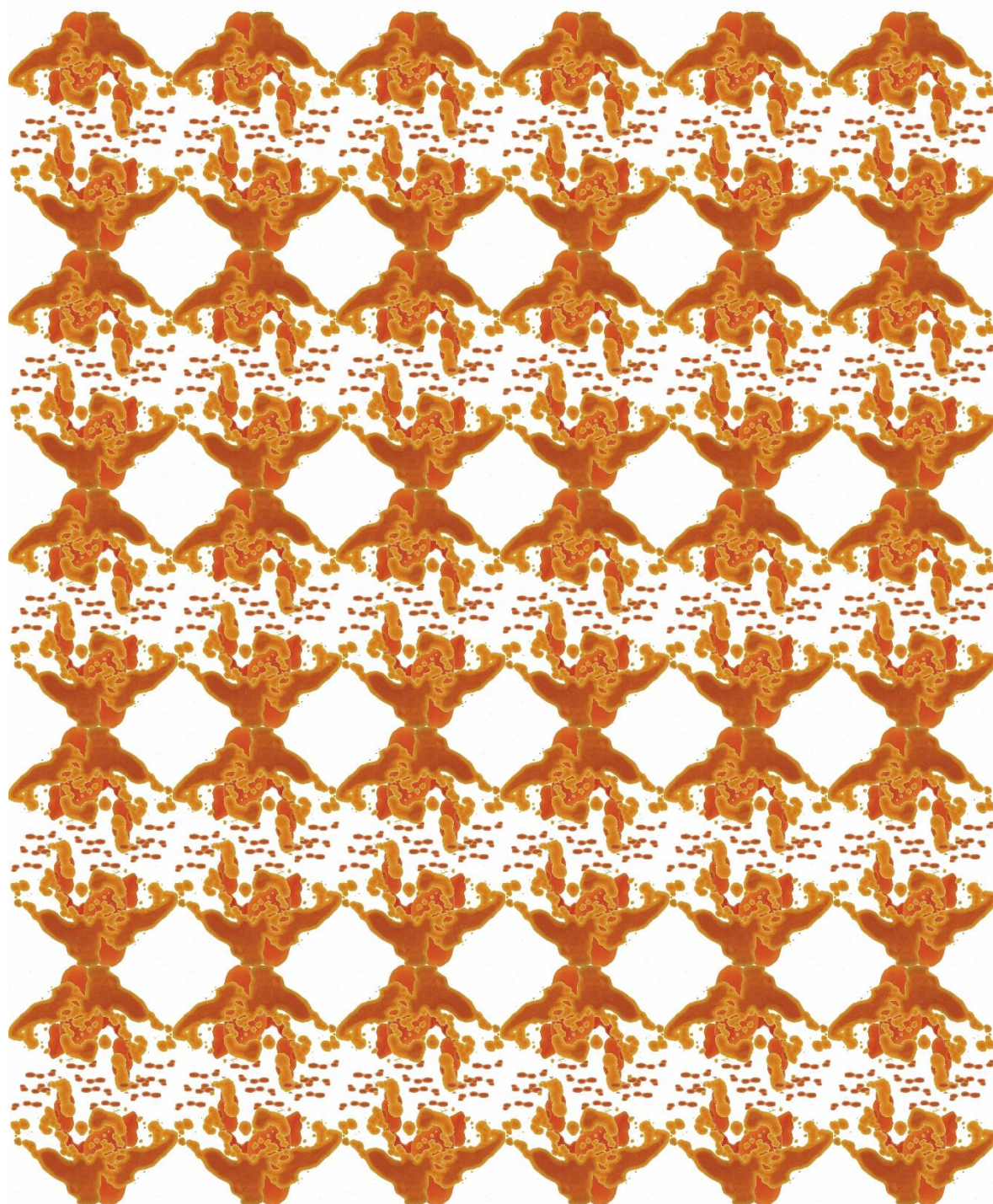
Figura 66 - Sétimo padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



Figura 67 - Oitavo padrão da série “Dendém: Moda Mancha de Dendê”



Fonte: Criação do autor (2021).



Para realização desse trabalho foram feitas pesquisas/consultas em referências bibliográficas para melhor elucidar nosso conhecimento e regar nossa criatividade. Através de artigos e pesquisas na internet, aprofundando nosso conhecimento sobre o tema proposto e assim nos dando base para elaboração do trabalho. Entretanto, o dendê tem uma base cultural muito importante, chegou ao Brasil juntamente com os escravos e aproveitando todo esse contexto tentamos buscar inspirações para as peças produzidas.

Foi feita inicialmente uma reunião para elencar as etapas a serem seguidas, dividimos em três etapas, que eram adotadas por reuniões semanais, onde na primeira etapa todos os membros foram responsáveis por pesquisar sobre o tema, trazendo referências e debatendo possíveis opiniões a serem avaliadas e definidas.

Na segunda etapa determinamos que cada um seria responsável pela criação de uma peça, desde a ideia até a confecção final, nesse período fomos trocando opiniões, fortalecendo conhecimento e principalmente buscando ajuda um ao outro, um verdadeiro trabalho em equipe, já na terceira e última fase já estávamos com as peças prontas, era o momento de começarmos a confeccionar os acessórios, onde novamente trocamos ideias para como conseguir transformar aquele material, sem perder sua essência, trazendo o mínimo de detalhe exterior, e sim dando destaque a referência utilizada. E por fim realizamos os ajustes necessários para entrega do material.

Inicialmente cada componente fez sua pesquisa e definiu um conceito onde serviu de base para toda construção da peça. Embora utilizemos como referência a cultura africana de onde é a origem da palmeira, abordamos também outras veias ligadas a essa origem, como escravidão e miscigenação religiosa. Demos as peças leituras dessa abordagem. Utilizando túnicas, calças, camisas largas e turbantes.

Para o nosso desenvolvimento criativo foi preciso bastante embasamento sobre o assunto para que nossa mente realizasse associações e nos fornecesse ideias, estimulando a criatividade para colocar em prática. Buscamos operar em detalhes que apontassem as nossas referências como: cor da linha, tipo de decote, modelo da peça, caimento, estrutura. (RELATÓRIO DO PROJETO DENDÊ DA EQUIPE C, 2021, p. 2-3)



Figura 68 - Croquis de moda e imagem de referência da Equipe C



Fonte: Acervo do autor (2021).

Figura 69 - Editorial de moda da Equipe C































Fotógrafa: Tatiane Alves (2021).

Observou-se neste editorial da Equipe C que a imersão nas pesquisas, o recorte temático e os modelos que escolheram, bem como a decisão em unirem as diferentes manchas de dendê para a construção das peças, tornaram um aspecto característico do trabalho deles que se reforçou com o relacionamento da cultura afro-referenciada ao espírito da contemporaneidade no que tange aos modos como interpretaram as criações. E essa proposta ficou evidente nas imagens com a inclusão de acessórios como brincos, colares, turbante, cintos, vareta e um objeto circular feito com palha de dendê que foi envolvido em tecido de sacaria de batata.

A imagem como reprodutora visual de um momento vivenciado pelo ser, proporciona interpretações em torno da contextualização dos elementos que a constituem. Em *Modos de Ver*, Berger (1972, p.13) afirma “uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada - por alguns momentos ou por uns séculos.” O que será visto e que de algum aspecto prenderá a atenção na imagem, será o olhar do indivíduo que atrai para o campo mental tudo o que lhe permita ser compatível ao seu repertório de vivências.

As fontes de pesquisa escolhidas pelos discentes estabeleceram elos de comunicação que permitiu a relação sujeito-objeto, ou seja, o envolvimento de experiências, sensações e



percepções de acordo com as compreensões pessoais que adotaram. Esse percurso condiciona para as possíveis conexões que poderão acontecer a partir da cultura do indivíduo com a materialidade estruturada, o que se conhece como cultura material.

Compreensão de “cultura imaterial”: [...] antigamente (desde Platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente para torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspectiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de “materializar” essas formas. Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por “cultura material”, mas deveria na verdade se chamar “cultura materializadora.” (FLUSSER, 2007, p. 31)

As informações culturais geradas nos padrões com as manchas de dendê trouxeram a materialização da ideia dos tecidos em modelos de produtos do vestuário. As propostas apresentadas demonstram ser um trabalho fincado no âmbito artístico com o desenvolvimento do processo criativo aliado à estrutura projetual do design, tanto o de superfície como de moda. A seguir, constam os relatos das experiências e os pontos de vista das equipes sobre a participação do projeto Dendém (**Quadro 08**).

Quadro 08 - Considerações das equipes sobre o projeto Dendém

Equipe A:

“Através da realização deste projeto, adquirimos experiência no desenvolvimento de coleção, desenvolvimento e criação de acessórios, produção de moda, conhecimentos sobre tecidos, caimento e estampas, maior flexibilidade no trabalho em equipe frente a situação atual em que estamos vivendo, além do aprendizado adquirido acerca do dendê.

Enfrentamos maior dificuldade no manuseio do material fornecido para confecção dos acessórios e adaptação das peças de roupas às características dos tecidos que nos foram entregues. Além disso, tivemos certa dificuldade no desenvolvimento do projeto de maneira geral, por não ter sido possível a realização de reuniões presenciais.

O projeto em si é riquíssimo. Apresenta grande necessidade e importância no que diz respeito a nossa cultura e materiais da nossa terra, muitas vezes ignorados ou não levados tão a sério. Poder conhecer e nos aprofundar mais nesse mundo, foi de extrema importância para nós.

De modo geral, foi uma experiência única e uma troca mútua de conhecimento e informações, não somente para esse grupo em si, mas como todo o conjunto. A produção de moda se deu de maneira muito natural e divertida.”

Equipe B:

“Positivo foi o trabalho em equipe, o desafio de criar, desenvolver e produzir as peças que são o diferencial do projeto.

Pontos de melhoria, melhor acabamento das peças, entendemos que como graduandos em design de moda precisamos e devemos melhorar sempre!



Contudo adquirimos uma experiência ímpar, conhecemos um pouco mais dessa cultura, entendemos a origem e utilidades do dendezeiro e construímos valores acadêmicos que serão usados a partir da nossa vivência em outros projetos.”

Equipe C:

“É suma importância para nós estudantes fazer parte de um evento tão importante quanto esse. Podemos perceber que, por traz de toda e qualquer peça de roupa, existe uma pesquisa, amor, dedicação, tempo e emoção. E a experiência que tivemos dentre tantas é que estamos de fato trilhando o caminho que escolhemos levar para o resto da vida.

A dificuldade que encontramos foi em tentar trazer nas peças algo que remetesse de fato o dendê, tentamos ser o mais cultural possível através das peças desenvolvidas, os acessórios também nos fizeram pensar bastante em como chegar em um denominador comum, mas acreditamos que foi devido a falta de experiência na aérea.

Os pontos positivos do projeto foram poder estimular nossa criatividade, buscando informações, pesquisas e trazendo algo tão enriquecedor para nossas vidas acadêmicas. Foi uma experiência incrível.”

Fonte: Acervo do autor (2021).

O fio condutor do projeto Dendém se mostrou em evidência com a valorização da liberdade criadora e a licença poética dos discentes que caminhou coletivamente em prol da busca de sentido, da unicidade e da harmonia dos resultados alcançados. As equipes se cercaram de referências culturais para criarem a própria identidade e autonomia de trabalho, ao explorarem a associação de ideias no emprego de técnicas, métodos e condutas, sem renegarem o repertório ancestral e simbólico que o dendê está presente em diferentes contextos da cultura afro-referenciada.

A configuração e o desenrolar do projeto indicam a necessidade em se pensar na continuidade de trabalhos como esse que abarcam experimentos acerca da produção artística e de design, e trouxe elementos, conteúdo de natureza afro a partir da referência do dendê, no intuito de proporcionar e fortalecer a bagagem adquirida por cada profissional, assim como em desenvolverem ainda mais a criatividade com outros tecidos ou superfícies, sejam abstratas ou concretas. No entanto, sem perder de vista a essência poética e criativa que movimentam, sustentam e potencializam diferentes segmentos de atuação em artes e projetos de design.

CONCLUSÃO



Título: **O dandê está em mim, em você e em todos nós!**
Artista: Pablo Portella.
Fotógrafo: Pablo Portella.
Ano: 2020.



ESSA MANCHA DE DENDÊ SAI E/OU NÃO SAI?

O dendê se mostrou nesta tese como um objeto de estudo múltiplo capaz de ser ressignificado e explorado para o desenvolvimento de laboratórios experimentais nos contextos de artes visuais e do design. A expressão Dendê em Manchas foi trazida no título enquanto proposta conceitual por estabelecer vínculo ao simbolismo histórico-cultural do dendê juntamente com seus componentes qualitativos. Essas manchas são provocadas, derramadas e pisadas no trajeto dessa construção cultural, que não se configuram na categoria efêmera nesta pesquisa, sendo caracterizadas como duradouras devido a sua perpetuação, o que define o potencial desse fruto em uma única palavra: resistência.

As manchas de dendê não saem de mim, sobretudo no âmbito acadêmico. Houve a recuperação da memória familiar ancestral que me acompanha desde a graduação com o intuito de transformar referências familiares em objeto de pesquisa sem perder esse vínculo. No entanto, a academia tensiona, não reconhece essa abordagem de maneira natural como conhecimento e busca ocultar essas fontes de pesquisa oriundas do seio familiar.

Quem resiste, persiste e não desiste! O ato de relutar fomenta a agência de transformação em busca da superação de desafios, vencimento de barreiras e ingresso em outros campos do saber. E esse percurso aconteceu com o dendê que passou por diferentes circunstâncias que incluem os fatores climáticos e o estado de conservação durante a sua vinda do território africano para o solo baiano, e o fortalecimento da sua estrutura morfológica fez com que expandisse seu simbolismo cultural, mantendo-se presente.

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, "estabelecendo uma concepção do presente como o 'tempo do agora'. (BHABHA, 1998, p. 23)

Esse percurso temporal faz da cultura um ato movente que se estrutura em bases históricas e se fortalece com atualizações que se renovam socialmente. Conteúdos culturais compõem um vasto acervo que se apresentam em diferentes linguagens, tais como em cores, desenhos, estampas, texturas, referências étnicas e ancestrais, que ora resgatam histórias e tradições, ora



fortalecem símbolos que são reinterpretados e impressos em tecidos, assim como em superfícies diversas.

Dentre os experimentos realizados nesta investigação com o dendê e seus elementos, que fomentaram a interconectividade em arte e design, constatou-se a obtenção de três resultados expressivos que foram a criação de uma tinta, os projetos de design de superfície têxtil intitulados “Cartemas com Dendê” baseados na metodologia dos Cartemas de Aloísio Magalhães e a coleção cápsula “Moda Mancha de Dendê” oriunda do projeto colaborativo Dendém.

A produção da tinta demonstrou a característica fotossensível do dendê e, portanto, efêmera, em que ora se manteve permanente, ora fugaz em curto espaço temporal, sendo confirmada essa qualidade a partir da extração do seu pigmento com testes de fixação em tecido. Esse atributo também esteve presente no experimento do tingimento natural e da estamparia botânica que comunga com a proposta da arte efêmera. Esta categoria de produção artística é um caminho promissor que tem muito a explorar no contexto da arte contemporânea, assim como não anulou o teor científico e racional desta investigação. O uso da razão, de definições e explicação dos fatos, é primordial aos conhecimentos acerca da ciência e da sensibilidade, visto que cada área possui suas particularidades e em determinadas discussões poderão se divergir ou complementarem-se em busca do denominador comum.

Neste sentido em promover a interação da arte e a ciência, conforme Zamboni (2006, pp. 22-23), “acabam sempre por assumir um certo caráter didático na nossa compreensão de mundo. [...] a arte e a ciência, como faces do conhecimento, ajustam-se e complementam-se perante o desejo de obter entendimento profundo”. O contexto racional não responde puramente as questões dinâmicas e flexíveis do cotidiano, pois através da sensibilidade, do olhar individual, da percepção visual, como componentes intrínsecos da arte, tendem a preencher lacunas identificadas no campo da ciência. Dessa forma, objetiva-se uma compreensão equilibrada em expressões e linguagens presentes nesses dois campos do saber.

A tinta com dendê é uma inovação por dois motivos principais. Primeiro, em ser um material pastoso inexistente até o momento para qualquer finalidade artística, mercadológica ou como produto de design. E em segundo, a consistência obtida manteve as propriedades do dendê tanto simbolicamente pelo aspecto cultural de identificação negra quanto socialmente ao deixar marcas e manchas que desaparecem com o tempo.



A produção autoral do “Cartemas com dendê” se alicerçou com inovação a partir de múltiplas competências plásticas do dendê com seus elementos para o emprego do conhecimento técnico, criativo e estético da linguagem do design de superfície têxtil, bem como em ter mostrado possibilidades de fortalecimento cultural, por meio da imagem, que reforçam o pertencimento afro-baiano.

O ato criador não se manifesta de modo isolado. É no conjunto de relações entre o artista e o contexto em que está inserido que surge a necessidade e o processo de elaboração e construção da forma. Uma obra de arte é sintomática da cultura de seu tempo e de seu lugar. Relacionar os produtos artísticos à ideia de beleza representa uma visão reducionista de um processo complexo de codificação de uma linguagem, processo em que o criador emprega conhecimento, afetividade e percepção de mundo e o observador, pensamento, sentimento e visão de mundo. (SOUZA, 2005, p. 163-164)

Verifica-se a relevância da interatividade de áreas para a concepção de trabalhos artísticos, que também se aplica ao âmbito do design, tendo em vista que os diferentes processos criativos, metodologias e funcionalidades, irão proporcionar ganhos significativos diante as interpretações da forma concebida pelo criador e como será recebida pelo público observador.

Outro resultado inovador desta tese ocorreu com o planejamento e desenvolvimento da coleção cápsula “Dendém: Moda Mancha de Dendê” que se firmou em toda a sua extensão. Inicialmente, em ter estabelecido uma relação de parceria com discentes do curso Design de Moda, proporcionando-lhes, em paralelo, uma experiência profissional ímpar no contexto acadêmico. Em seguida, a responsabilidade e a confiança que assumiram, além da autonomia dos membros que se fez presente com a liberdade criadora. Neste sentido, os projetos de design de superfície criados por mim com a referência das manchas de dendê e as peças confeccionadas pelas equipes, endossaram a potencialidade do dendê enquanto material artístico, projetual e cultural.

O objetivou geral desta tese foi cumprido com êxito, principalmente, pela integralização do dendê que atuou de forma plural em todos os procedimentos realizados no âmbito artístico e projetual, nos quais apresentou resultados singulares. De modo equivalente, os objetivos específicos foram concretizados, bem-sucedidos, sustentaram a construção teórica junto as discussões levantadas e aos processos experimentais realizados.

Quanto a hipótese, foi demarcada por utilizar o dendê e os componentes do dendezeiro, considerados como referência identitária da cultura negra, em experimentos de caráter artístico cujos resultados são aplicados em produtos de arte de modo inovador por construir outros

campos de percepção, principalmente por subjetivar pertencimento e afirmação da afro-baianidade, proporcionando visibilidade e importância para as contribuições negras à cultura brasileira. No escopo desta investigação suas diretrizes puderam ser comprovadas positivamente, a fim de terem promovido a inovação e revigorado o simbolismo da identidade cultural do dendê através da arte e do design de superfície têxtil.

A expressão Dendê em Manchas, que também se firmou como proposta conceitual deste estudo, esteve presente em cada sessão. A Introdução demonstrou os primeiros passos em busca dessa construção com a demonstração dos itens norteadores como o objeto de estudo, o objetivo geral e os objetivos específicos, a justificativa, o percurso teórico-metodológico e atividades desenvolvidas em disciplinas na etapa do cumprimento de créditos.

O Capítulo 1 “Adersan: o dendê na Bahia” abrangeu o sentido de baianidade, assim como a efemeridade dos fatos, as memórias coletivas, as tradições, os saberes transmitidos de geração em geração, que participam de um ciclo que se evidencia e fortalece a cada ritual em ambiente religioso com a utilização do dendê. Esse registro se potencializa com a ligação entre o mundo espiritual e o terreno que se consolidam aos rituais de axé e seus respectivos preparos e ornamentos, e dialogam com os contextos artísticos e de design ao serem recheados de simbolismos específicos. A oficina artístico-cultural realizada trouxe como contribuição a percepção dos alunos diante ao contato social e cultural deles com o dendê.

O Capítulo 2 “Abobobe: o dendê enquanto expressão artística” trouxe a contribuição de artistas brasileiros que fizeram uso do dendê, tanto o azeite que é um de seus subprodutos como a sua estrutura morfológica, para a construção de trabalhos artísticos autorais. Ocorreram também experimentos feitos por mim como a performance “Aroma de Dendê”, a criação da tinta com dendê, a construção de um livro de artista com dendê intitulado “Torrão” e o tingimento natural e estamperia botânica. Nesse aspecto, observou-se as diferentes interpretações plásticas a partir do dendê em que cada profissional extraiu a configuração que melhor se adequou ao seu estilo e intenção de trabalho. Significa dizer que um mesmo objeto de pesquisa pode suscitar variadas possibilidades de criação que se mantêm o caráter autoral e inovador pelo modo como a referência foi investigada.

O Capítulo 3 “De-Yayá: design de superfície têxtil com dendê” caracterizou-se pelo detalhamento técnico em design de superfície e a produção da série “Cartemas com Dendê” que se estruturou a partir da metodologia compositiva desenvolvida por Aloísio Magalhães. Notou-se que esse embasamento teórico juntamente com as mostragens ampliou a funcionalidade do dendê e de seus elementos, no que tange aos processos de construção e criação em design de

superfície têxtil, que pode também ser estendido para outras superfícies como exemplos papel, revestimento cerâmico, plástico, sites e programas.

O Capítulo 4 “Dendê: moda mancha de dendê” se destacou pelo planejamento e desenvolvimento de uma coleção cápsula resultante de um projeto compartilhado com discentes do curso de Design de Moda. O foco principal se deu com a liberdade de criação e a autonomia deles tendo como ponto de partida o contexto acerca do dendê, o qual foi compartilhado com eles, sob a minha orientação, na etapa inicial do projeto. As manchas de dendê como fontes de criação dos padrões tornaram os tecidos símbolos de identidade afrorefreenciada que foram reafirmados com os produtos concebidos pelas equipes.

E os Apêndices revelaram como se dá a cadeia de produção do azeite de dendê pelos moldes manual, semi-industrial e industrial, na localidade do Baixo Sul da Bahia. Os relatos dos produtores e de profissionais entrevistados, levantaram questões históricas, econômicas, mercadológicas, higienização e culturais, de maneira a contribuir com informações novas e outras que foram encontradas em documentos durante as pesquisas. Verificou-se que as manchas da exploração, do abandono, do preconceito, por exemplo, continuam latentes na atualidade desde os processos de construção histórica dessa região.

Diante do exposto, certifica-se que Dendê em Manchas dificilmente sairá, especialmente, por disseminar entre as gerações o processo de construção histórica brasileira que foi invadida, violentada, manchada de sangue pelos invasores portugueses e ocorreu a escravização de povos africanos até o solo brasileiro. Teríamos que dizimar o Brasil para recomeçarmos com outra roupagem, outra gestão que fosse baseada no respeito das diferenças ao proporcionar condições favoráveis para ir e vir de todos os povos e culturas. Além disso, utilizar a mancha de dendê como referência dessa união, uma espécie de amuleto, devido ao seu caráter efêmero, isto é, as indiferenças e intolerâncias sociais, em todos os âmbitos, seriam resolvidas, passageiras ou congeladas em imagens, com processos criativos experimentais em artes e design de superfície têxtil, que proporcionariam também a expansão do simbolismo cultural que lhe é marcante. Quem sabe um dia essa mancha se dissolva a partir dessa aliança em prol do convívio social marcado pelo respeito mútuo?

Afirma Fontana (*apud* Calvera, 2003, p. 85), “a obra de arte é um bem cultural, o projeto também. Mas, de cada um se esperam coisas distintas, cada um projeta esperanças particulares.” Dessa forma, independente do produto a ser conquistado, tanto na arte como no design trariam soluções cabíveis e tornariam as pessoas mais criativas, mais humanas e, conseqüentemente, com menos manchas de sangue. Como diria o ditado popular “a esperança é a última que



morre”. Esta citação reitera o potencial transformador, multifacetado, interativo que é o dendê, e nesta tese demonstrou-se que a união da arte e o design é um caminho possível para explorá-lo.

Intenta-se mais adiante em realizar a publicação desta pesquisa no formato de um livro, visto que a sua circulação poderá contribuir na construção de outras investigações, como também será uma forma de perpetuar o conhecimento para além do espaço acadêmico. Outros desdobramentos seriam a participação em exposições individuais e coletivas, desfiles de moda, a confecção de obras e produtos têxteis com os padrões desenvolvidos, a experimentação em superfícies mais rígidas como paredes e cerâmicas, a realização de performances e instalações com os padrões das séries, a possibilidade de empreender com a venda de tecidos estampados das criações desenvolvidas e com outras referências culturais.

Além disso, difundir o universo do dendê em escolas, universidades, institutos, comunidades culturais e de ensino, de modo a pensar como propostas finais, por exemplo, a construção de documentários, filmes, cartilhas, manuais, livros, imagens, intervenções artísticas, planejamento e desenvolvimento de produtos, oficinas e palestras, projetos em design de superfície, especialmente os têxteis.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. C. T. M. **Os orixás, o imaginário e a comida no candomblé**. Revista Fórum Identidades. ano 6. vol. 11. Itabaiana: Gepiadde, 2012.
- ALMOZARA, P. C. S; OLIVEIRA, T. M. **O livro de artista**: possibilidades poéticas. In: XVIII ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, III ENCONTRO DE INICIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO - PUC CAMPINAS - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS. 2013, Campinas. *Anais*.
- ALOÍSIO Magalhães. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>. Acesso em: 10 out. 2022.
- AQUISTAPASSE, Lusa Rosângela Lopes. Desenho de Superfície: pesquisa e aplicação. [Aulas cedidas aos] Discentes do período 2010.2. Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia em nível de Especialização, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.
- ARANHA, Flávia. **Cuidados com a roupa**. Disponível em: <https://www.flaviaaranha.com/pages/cuidados-com-a-roupa>. Acesso em: 27 ago. 2021.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2002.
- ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de. Corantes naturais para têxteis: da Antiguidade aos tempos modernos. **Revista Conservar Patrimônio**. N. 3-4. 2006-2007.
- ARTE Efêmera. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo343/arte-efemera>. Acesso em: 04 mar. 2017.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**: idéias afins/ thesaurus. 2. ed. atual. rev. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BALDEZ, A. L. S.; DIESEL, A.; MARTINS, S. N. Os princípios das metodologias ativas de ensino: uma abordagem teórica. **Revista Thema - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense**. v. 14, n. 1. Pelotas: RS, 2017, p. 268-288.
- BARACHINI, Teresinha. **Design de superfície**: uma experiência tridimensional. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 5. CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 1., 2002, Brasília. *Anais*.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (org.). **Arte/educação contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2010.
- BARRETO, José de Jesus; FREITAS, Otto. **Carybé**: um capeta cheio de arte. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008. (Coleção Gente da Bahia; v.1).
- BARROS, Marcelo. **O candomblé bem explicado**: (Nações Bantu, Iorubá e Fon). Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

BARROS, N. B.; SCARMÍNIO, J.S.; BRUNS, R.E. **Como fazer experimentos**. Campinas: Editora Unicamp. São Paulo, 2001.

BELTRAME, Ideraldo Luiz; MORANDO, Marsal. O sagrado na cultura gastronômica do Candomblé. **Revista Saúde Coletiva**. vol. 5, n. 26. Editorial Bolina, 2008.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. *In: Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOLINI, Eugenia Valero. **Controle sanitário do azeite de dendê (*Elaeis guineensis* Jacquin) industrializado no estado da Bahia**. 2012. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

BRAGA, Ísis Fernandes. Aloísio Magalhães, Cartemando. **Revista Interfaces**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 8. p. 25-38. 2002. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/viewFile/31805/18015>. Acesso em: 05 out. 2022.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogos das Grandezas do Brasil**. v. 134. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

BUTTON, Sérgio Tonini. **Metodologia para planejamento experimental e análise de resultados**. São Paulo, Universidade Estadual de Campinas. /Apostila/. Disponível em: <http://www.fem.unicamp.br/~sergio1/pos-graduacao/IM317/apostila2012.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2020.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **ANIKI Revista Portuguesa de Imagem em Movimento**, v. 4, n. 2, 2017.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARYBÉ E VERGER Gente da Bahia. Fundação Pierre Verger. 2. ed. Salvador: Solisluna Design Editora, 2012. 168 p.

CARVALHO, H. G. *et al.* **Gestão da inovação**. Curitiba: Aymar, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/150137624.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2.ed. rev.(reimpr.). São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

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

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed Ática, 2000.

CICLO DE ESTUDOS E PRÁTICAS EM DESIGN DE SUPERFÍCIE, 2021, Santa Maria, RS. **Design de Superfície: competências e saberes [...]**. YouTube Curso de Pós-Graduação em Design de Superfície UFSM, 2021. Disponível em:

https://www.youtube.com/channel/UCHKbicd2_W1bn1OfqEUvoTg. Acesso em: 20 jan. 2021.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A sagração da aparência: o jornalismo de moda na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2011.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

CORREA, Denison Lima *et al.* **Avaliação da produtividade do dendê (*Elaeis guineensis*) através de técnicas de sensoriamento remoto e geoprocessamento no município de Concórdia do Pará**. In: SEMINÁRIO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRA, 10, 2012, Belém. *Anais*. p. 1-4.

CSORDAS, Thomas. **Modos Somáticos de Atenção**. EM - Corpo/Significado/Cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

CURVELO, Fabiana Martins *et al.* Qualidade do óleo de palma bruto (*Elaeis guineensis*): matéria-prima para fritura de acarajés. **Rev. Inst. Adolfo Lutz**. São Paulo, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ETNO BOTÂNICA. **Corantes e Pigmentos Naturais**. Disponível em: <https://etnobotanica.com.br/>. Acesso em: 27 ago. 2021.

FELISETTE, Marcos Corrêa de Melo. **A linguagem gráfica de Aloisio Magalhães e o projeto editorial no Brasil (os anos 50 e 60)**. 2012. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28022013-101939/publico/2012_MarcosCorreaDeMelloFelisette_VCorr.pdf. Acesso em: 05 out. 2022.

FERREIRA, Edson Dias. **Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral**. In: GRAPHICA, 2005, Recife. *Anais*. Disponível em: <http://www.lematec.net.br/CDS/GRAPHICA05/artigos/edsonferreira.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2017.

FILHO, Airton J. J.; OLIVEIRA, Sandra R. R. O ritmo visual nos cartemas de Aloísio Magalhães. **Revista Cartema**. n. 5, ano 5. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/issue/view/1160>. Acesso em: 05 out. 2022.

FINEP. In: CARVALHO, H. G. *et al.* **Gestão da inovação**. Curitiba: Aymarã, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/150137624.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

FLORES, Murilo. **A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento: uma visão do estado da arte**. Disponível em: https://static.fecam.net.br/uploads/28/arquivos/4069_FLORES_M_Identidade_Territorial_como_Base_as_Estrategias_Desenvolvimento.pdf. Acesso em: 19 fev. 2018.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

FONTANA, Rubén. Reflexões sobre a completa relação entre a arte e o design. In: CALVERA, Anna. **Arte, Diseño: Nuevos Capítulos Para Una Polemica**. Gustavo Gili: Spain, 2003.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície: ações comunicacionais táteis nos processos de criação**. São Paulo: Blucher, 2011.

- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2008.
- GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. **Tejidos del mundo**. Hondarribia: Editorial Nerea, 2000.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. Tradução Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 9. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- IBAHIA. **Performance ousada com dendê fecha seminário internacional da Ufba**. 2015. Disponível em: <http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/performance-ousada-com-dende-fecha-seminario-internacional-da-ufba/>. Acesso em: 16 ago. 2017.
- JORNAL A TARDE. **Caderno Especial de Consciência Negra**. Salvador, 2011.
- JUNIOR, Edevard Pinto França. **A construção da baianidade no final do século XX: análise do documentário O Capeta Carybé**. In: VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL ESCRITAS DA HISTÓRIA: VER - SENTIR - NARRAR UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI, 2012, Piauí. *Anais*. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Edevard%20Pinto%20Franca%20Junior.pdf>. Acesso em: 31 dez. 2019.
- KLINKE, Angela; MARQUES, Manoel. Mancha de dendê não sai. **Rev. Isto é**. Editora Três: São Paulo, 1999.
- KONICA MINOLTA. **Entendendo o Espaço de Cor CIE L*C*h**. Disponível em: <http://sensing.konicaminolta.com.br/2015/08/compreendendo-o-espaco-de-cor-cie-lch/>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- KONICA MINOLTA. **Entendendo o Espaço de Cor L*a*b***. Disponível em: <http://sensing.konicaminolta.com.br/2013/11/entendendo-o-espaco-de-cor-lab/>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, J. A; ROQUE, R. (orgs). **Objetos impuros**. Experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Edições Afrontamento, 2007.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LODY, Raul (org.). **Dendê: símbolo e sabor da Bahia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MANUAL DE OSLO. In: CARVALHO, H. G. *et al.* **Gestão da inovação**. Curitiba: Aymar, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/150137624.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

MAROCCOLO, Maibe. **Preparação em tecidos para realizar tingimentos**. Curso de Tingimento Natural. Porto Alegre, 2018.

MARIANO, Agnes. **A invenção da baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MATOS, Vanessa de Souza Rodrigues. **Avaliação da qualidade do óleo de palma e frações (*Elaeis guineensis*) armazenados em diferentes condições de estocagem**. 2015. Dissertação (Mestrado em Alimentos, Nutrição e Saúde) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MATTOS, STOFFEL, TEIXEIRA. In: CARVALHO, H. G. *et al.* **Gestão da inovação**. Curitiba: Aymará, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/150137624.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2022.

MENEZES, Marizilda dos Santos. GRIOT: sistema CAD inteligente para design de calçados. **REM - Revista Escola de Minas**. Minas Gerais, v. 54, n. 1, p. 25-31, 2001. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/880>. Acesso em: 28 set. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MESQUITA, A. S. Do azeite de dendê de ogum ao palm oil commodity: uma oportunidade que a Bahia não pode perder. **Bahia Agrícola**, Salvador, vol.5, n.1. 2002, p. 22-27.

MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. Estamparia: linguagem, criação e práticas. [Aulas cedidas aos] Discentes do período 2010.2. Curso de Pós-Graduação em Design para Estamparia em nível de Especialização, Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.

MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. **Manual sobre Possibilidades de repetição da forma no módulo**. Santa Maria, 16/09/2010.

MORAES, J. G. L; PACHÊCO, R.G. **Cultura do dendezeiro**. Valença: Departamento de Educação da CEPLAC, 1985.

MÜLLER, A. A. *et al.* **A Embrapa Amazônia Oriental e o Agronegócio do Dendê no Pará**. Belém, PA: Embrapa Amazônia Oriental, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

OLIVEIRA, Hermano Peixoto. In: LODY, Raul. **Dendê**: símbolo e sabor da Bahia. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

O'NASCIMENTO, Ricardo. **Roupas inteligentes**: combinando moda e tecnologia. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

PINHO, O. S. A. **A Bahia no fundamental**: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 13. n. 36. São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102690919980001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 jan. 2020.

PORCHER, Louis. **Educação artística**: luxo ou necessidade? São Paulo, SP: Summus, 1982.

PORTELA, Pablo Luís dos Santos Portela. **Design de superfície têxtil a partir do dendê.**

2015. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Decreto de 19 de outubro de 1998.** Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/anterior%20a%202000/1998/dnn7508.htm. Acesso em: 07 out. 2022.

PTDSS. Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável e Solidário do Território Baixo Sul da Bahia. Baixo Sul, Bahia, 2018. Disponível em: https://www.seplan.ba.gov.br/wp-content/uploads/PTDSS_BAIXO_SUL_.pdf. Acesso em: 30 jul. 2019.

RIOS, Pedro Paulo Souza *et al.* Ensino de artes, relações de gênero, sexualidade e diversidade sexual: narrativas de estudantes gays. **Revista Educação, Arte e Inclusão.** v. 15, n. 1, 2019.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície.** 2. ed. São Paulo: Rosari, 2005.

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

SALGADO, T.B. **Introdução crítica aos estudos da performance.** Galáxia. São Paulo, *Online*, n. 24, p. 327-329, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação:** construção da obra de arte. 2. ed. Editora: Horizonte. São Paulo, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo, SP: Intermeios, 2011.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doerderlein. **Design de superfície:** por uma visão projetual geométrica e tridimensional. Dissertação (Mestrado em Design), 2008. Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008.

SEAGRI. In: OLIVEIRA, Aline Leite Pereira Costa de. **Termoconversão da fibra de dendê (*Elaeis sp.*) empregando etanol supercrítico.** 2012. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Processos) - Universidade Tiradentes, Aracaju, 2012.

SEHN, Magali Meleu. A preservação da arte contemporânea. **Revista Poiésis**, n. 20, 2012.

SILVA, Cíntia Pina Dantas. **Educação em tempo integral para alunos do campo:** a experiência de Andaraí-Bahia. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) - Universidade Estadual da Bahia-UNEB, Salvador, 2018.

SILVA, José Stanley de Oliveira. **Produtividade de óleo de palma na cultura do dendê na Amazônia Oriental:** influência do clima e do material genético. 2006. Dissertação (Mestrado em Fitotecnia) - Universidade Estadual de Viçosa-UFV, Minas Gerais, 2006.

SILVA, Tânia Cristina do Ramo; PATRÍCIO, Fabiana dos Santos. Design de superfície têxtil: além da imagem estampada. **Entremeios:** Revista de Estudos do Discurso, Pouso Alegre, v. 13, p. 15-32, jul. - dez, 2016. Disponível em: <http://www.entremeios.inf.br/published/326.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, Jaime. O design da alma: o legado do axé dos mestres e mestras dos saberes e fazeres afro-brasileiro. **Revista África e Africanidades**. ano 2. n. 6. 2009.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Dendezeiro**: a planta de onde tudo de tira. Salvador: Brasil com Artes, 2013.

SOUSA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva [et al...]. **De olho na cultura**: pontos de vista afro-brasileiros. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005.

SOUZA, J. In: CEPLAC NOTÍCIAS. **Dendê**. Radar Técnico da Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira (CEPLAC). Publicações da CEPLAC, 2000. Disponível em: <http://www.ceplac.gov.br/radar/dende.htm>. Acesso em: 10 jan. 2018.

SURRE E ZILLER. In: SILVA, José Stanley de Oliveira. **Produtividade de óleo de palma na cultura do dendê na Amazônia Oriental**: influência do clima e do material genético. 2006. Dissertação (Mestrado em Fitotecnia) - Universidade Estadual de Viçosa-UFV, Minas Gerais, 2006.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda**: planejamento de coleção. 5.ed São Paulo: Edição da Autora, 2013.

TOLSTOY. In: OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte**. Tradução Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

VERGER, Pierre. In: RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM. Bardi, 1995.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3. ed. rev. São Paulo: Autores Associados, 2006.

APÊNDICE A - Produção Artesanal do Azeite de Dendê de Pilão

A minha curiosidade em saber como acontecia a produção do azeite de dendê era tamanha e se tornou realidade. No primeiro semestre de 2018, conheci em Taitinga, no Município de Muniz Ferreira-BA, o Sr. Antônio Macedo de Jesus e membros de sua família quem desenvolvem a produção artesanal do azeite de dendê de pilão, que é um objeto de madeira em formato vertical ou horizontal (**Figura 70**). Nesse encontro foi possível acompanhar o passo a passo dessa atividade tradicional que está se tornando escassa por desinteresse das novas gerações em não quererem prosseguir com esse ofício.

Figura 70 - Pilão de madeira horizontal do Sr. Antônio e família

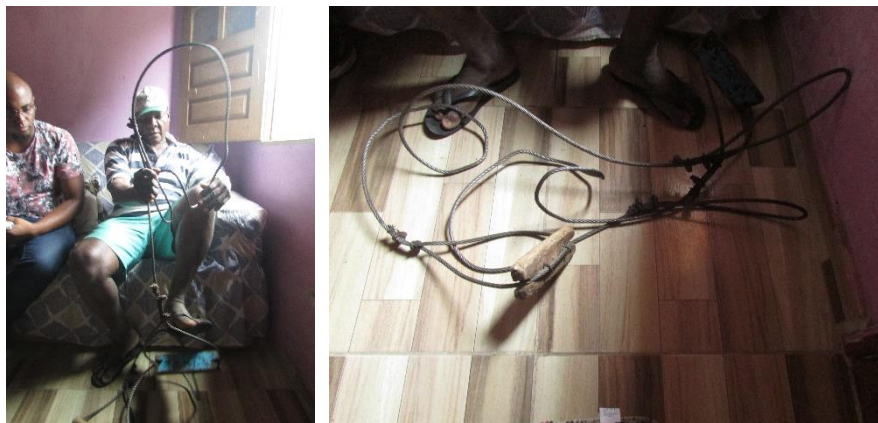


Fonte: Acervo do autor (2018).

O Sr. Antônio explicou-me que ali próximo do município existia uma indústria antiga abandonada que produzia azeite de dendê e, até àquele momento, toda a estrutura dos maquinários ainda estava no local de produção. Como nesse dia chovia bastante e o trajeto até a indústria apresentava riscos com a mata fechada, não foi possível conhecê-la. Juntamente com a Sra. Elenita, sua cunhada, informaram que a qualidade do azeite de pilão é melhor do que o azeite vendido industrialmente, uma vez que são mais precisos os cuidados que têm em todo o processo produtivo, especialmente, na escolha das unidades do dendê. Em seguida, Sr. Antônio demonstrou como se usa a pêia, que é um instrumento de aço apropriado para sustentar o corpo no ato da subida das palmeiras de dendezeiro altas que visa a retirada dos cachos (**Figura 71**).



Figura 71 - Sr. Antônio montando a pêia



Fotógrafa: Natália M. M. S. Santos (2018).

Pareceu fácil montar e manusear esse suporte, mas não o é, sobretudo, devido a estrutura do caule do dendezeiro que não é lisa. É necessário que se tenha um treinamento prévio para adquirir firmeza, jeito para subir e descer com segurança, e quando o tempo está chuvoso, a atenção precisa ser redobrada para evitar acidentes. Após esse passo, houve a extração dos cachos da palmeira e do dendê dos cachos com o auxílio do facão (**Figura 72**).

Figura 72 - Sr. Antônio cortando os cachos da palmeira e o dendê dos cachos, respectivamente





Fotógrafa: Natália M. M. S. Santos (2018).

As unidades de dendê foram selecionadas, colocadas em uma panela com água e levadas ao fogo de lenha improvisado para serem cozidas durante duas horas (**Figura 73**). O que não se aproveitou do dendê, serviu de alimento para as galinhas de quintal e as partes cortadas do cacho serviram como combustível para o fogão. Esse reaproveitamento da matéria-prima se constitui numa característica do que entendemos como cultura do dendê.

Figura 73 - Unidades de dendê selecionadas e levadas ao fogo



Fonte: Acervo do autor (2018).

Depois do cozimento, coloca-se a porção de dendê em outro balde, despeja-se no pilão e durante dez minutos ocorre o processo de esmagamento no pilão. Transfere-se esse material para um recipiente maior, adiciona-se água corrente e mexe-se com uma panela pequena. Na sequência espreme-se o bagaço com as mãos e o separa da borra, coloca-se a borra na panela e leva ao fogo, e, por fim, retira-se a borra com a colher e obtém o azeite pronto para ser consumido (**Figura 74**). A pasta que se forma embaixo do óleo chama-se bambá e, geralmente, o tempera e faz farofa para consumo.

Figura 74 - Etapas da retirada do dendê cozido ao azeite pronto para o consumo





Fotógrafa: Natália M. M. S. Santos (2018).

Para se adquirir o volume de um litro de azeite, por exemplo, é necessária uma quantidade muito maior de unidades dendê, algo entorno de 10 a 15 vezes mais, disponibilidade de tempo, preparação física ou uma equipe que reveze nas etapas. O trabalho em si não é difícil de ser realizado, porém exige um esforço braçal coletivo. Nada do dendê se perdeu. O que não foi útil para fins alimentícios, obteve outra finalidade como exemplos o bagaço e a borra que serviram para adubo.

Apesar de poucos dias, esse encontro se constituiu com o pertencimento da cultura e a valorização da realidade em que vive, como afirma Sodré (1983), assim como um aprendizado



enriquecedor, principalmente, para esta pesquisa. Esse experimento aproximou a prática comum de feitura do azeite entre produtores artesanais que, a priori, pareceu ser algo distante em ter acesso. Desse modo, fortaleceu a compreensão de mancha cultural a partir dos saberes ancestrais que são validados, aperfeiçoados, ressignificados em alguns momentos, que resiste, persiste, diante às mudanças e aos avanços tecnológicos, no entanto não se tornam obsoletos no cenário atual.

APÊNDICE B - Pesquisa de Campo em Valença-BA

Em julho de 2019, visitei a cidade de Valença - BA em busca de informações, pois a localização é uma referência histórica e produtiva que abrange a cultura do dendê. Durante esse período conheci, primeiramente, três roldões no município de Taperoá, como são chamados popularmente os processos para extrair o azeite que, de acordo com Mesquita (2002, p. 22), “pode ser artesanal, nos “rodões”, espécie de agroindústria rústica familiar típica da Bahia, ou nas usinas convencionais da indústria”. Em seguida, tive conhecimento de mais três indústrias de azeite de dendê e, por fim, em Valença, o Sr. Antônio Jorge Silva de Menezes - Engenheiro Agrônomo, Chefe do Escritório Regional da Comissão Executiva do Plano da Lavoura Cacaueira (CEPLAC), a Sra. Janete Pereira de Souza Vomeri - Secretária de Cultura do Município de Valença, Pedagoga, Historiadora, Presidente do Conselho de Cultura.

Ao dialogar com os responsáveis dos três roldões visitados e observar o espaço de produção deles (**Figura 75**), listei as características encontradas em comum, que são: atuam na informalidade por causa do alto valor cobrado dos impostos e pela instabilidade das vendas; possuem estruturas de ferro nos maquinários e acondicionam o óleo em vasilhas de aço, o que contribui com o aceleramento do processo de oxidação do mesmo; as condições de higiene são precárias; alguns funcionários trabalham sem camisas, todos estavam sem luvas, sem máscaras e sem equipamentos de proteção individuais; não realizam nenhum tratamento da água que é utilizada e agem com agressão ao meio ambiente.

Figura 75 - Estrutura de produção de três roldões artesanais de Valença, BA







Fonte: Acervo do autor (2019).

Durante as visitas nesses roldões as produções estavam paradas devido à baixa produtividade e, por esse fator, é considerado um dia improdutivo. As condições físicas nesses locais me assustaram pela falta de um cuidado especial, desde o armazenamento dos cachos até os resíduos utilizados para gerarem combustíveis, principalmente, pelo azeite de dendê que é um produto popular e amplamente usado no ramo alimentício. Percebi um certo desconforto inicial dos funcionários com a minha presença ao pensaram que eu era o representante de algum órgão de fiscalização sanitária e ambiental.

Na visita à indústria A, conversei com o Gerente Administrativo, Sr. Sandro de Jesus, quem explicou-me como era e como está sendo o cenário de produção do azeite de dendê na região, que inclui a dinâmica que a empresa faz para se manter no mercado, pois, naquele momento, eles não realizam o processamento de extração do óleo, mas compram de produtores locais e do Estado do Pará.

Antigamente, cerca de uns 15 a 20 anos atrás, o mercado de dendê era todo a nível baiano. A maior parte dos produtores e comerciantes compravam de Itaparica a Camamu o azeite de dendê aqui na região, para fabricar, vender. Hoje em dia, a escala se tornou maior, o consumo aumentou e a produção da região não atende, então acaba ficando pequeno. E o que é que foi feito? Algumas empresas, inclusive a gente que fomos o pioneiro, nos organizamos e hoje a gente traz as carretas de azeite de dendê do Belém do Pará que é o maior produtor de azeite de dendê que é chamado de óleo de palma a nível de Bahia. O óleo de palma é comumente o óleo mais usado no mundo e ele é no Brasil o forte em Belém do Pará. Fora o Belém do Pará, a nossa região é o segundo maior produtor de óleo de palma em nível Brasil. No Belém do Pará existem plantações e aqui a gente fala de dendê nativo que aquele dendezeiro alto. Lá são plantações de 500 hectares, 1 milhão de hectares, 700 hectares de plantações de dendê. E aí sim, realmente, você tem a produção em larga escala.

Aqui, estamos na segunda etapa: pega o óleo, compra o óleo de acordo a minha venda, se estou com a venda aquecida e vendendo mais compro dez carretas,

um exemplo, no mês, cinco, três, depende de como eu precise. Compro o óleo bruto que é o azeite de dendê que não tá filtrado, não tá livre de impurezas, ele não tá ideal para você chegar e botar na garrafa. A gente compra o óleo bruto, traz pra aqui e a gente faz o processo de cozimento, decantação, esperar o óleo chegar na determinada temperatura, pra envazar e dar aquele óleo bonito que você olha e ver que dendê bonitinho. Depois dele prontinho assim, a gente vende a nível Brasil. A gente vende em todos os estados do Brasil, com exceção do Sul do país, porque o pessoal não tem muita cultura, o uso do azeite de dendê.

Capura vende pra gente, Capura vende pra outras pessoas. Aí como ele tem, sei lá, vou botar aí uns trinta daquele aqui na região que são chamados de pequenos roldões. Esses roldões vendem pra gente o azeite já em lata que, o padrão da nossa região aqui a nível da Bahia, chama mais lata, vem o azeite em lata. Quando você vai falar lá fora o pessoal chama de toneladas e vende a granel as carretas fechadas. Não sei se você sabe, dendê é commodity, então é cotação de bolsa. Lá fora é cotação de bolsa. Aqui a gente, na verdade, trabalha diferente né na nossa região, ainda é muito trabalho familiar, basicamente é isso aí. (“informação verbal”)⁴⁹

Não fui autorizado a circular nos espaços onde ocorrem o envase do azeite, a produção de sabão e de outros produtos como leite de coco, mel, vinagre que comercializam com outra marca interna. A empresa tem o projeto de construir brevemente o próprio roldão para reduzir os custos de frete, melhorar a qualidade do óleo e aproveitar a área que tem para expandir a empresa (**Figura 76**).

Figura 76 - Área externa de produção da indústria A



⁴⁹ JESUS, Sandro de. Entrevista: cenário da produção de azeite de dendê. [Entrevista concedida a] Pablo Luís dos Santos Portela. Região Baixo Sul Bahia. 24 jul. 2019.



Fonte: Acervo do autor (2019).

A segunda indústria visitada, a B, é a mais antiga da região. Na recepção, fui apresentado ao Sr. Benedito Rosário Nunes, Encarregado de Manutenção, quem me acompanhou, mostrou as áreas e etapas do processo produtivo, e trouxe contribuições em seu depoimento de maneira detalhada:

Opalma foi um projeto do Governo Federal, em 1962, em produzir óleo de dendê para laminar o aço. Então, fez três projetos: um no Recôncavo em Cachoeira, um aqui em Taperoá e um em Camamu. Os dois projetos aqui no Baixo Sul e um no Recôncavo. Só o que funcionou foi o do Recôncavo lá no Iguape e aqui em Taperoá que está funcionando até hoje. Iguape fechou e Taperoá continua.

No passar do tempo, em 1962, criou esse projeto e com a plantação do dendê, e, em 1964, foi fundado o Parque Industrial Opalma. No passar do tempo ficou inviável laminar aço com azeite de dendê e privatizou ao grupo Paranaguá, em 1982, e este grupo vem administrando até hoje. Só que nós só estamos trabalhando com óleo comestível para alimentação, o óleo integral, o filtado, o palmfry e o óleo de coco que chama óleo de palmiste para indústria de sabonete, margarina que tem baixa acidez e dá pra fazer margarina, sabonete e sabão.

Eu trabalho aqui desde 1975. Entrei aqui quando já tava com 13 anos e permaneço até hoje. O dendê é cortado na fazenda que fica a três quilômetros daqui. É transportado em tratores ou caminhão, aí despeja na moenda. O dendê não vai no chão, despeja nos carrinhos. Hoje, só trabalhamos com a produção própria, só com dendê tenera, o híbrido, o nativo nos deixamos de comprar. Só que o nativo tem um diferencial, ele dá pouco óleo de dendê e muito óleo de palmiste., que a amêndoa do tenera é pequenininha e tem uns que não tem. Então, a produção de óleo, o que nós perdemos no dendê ganhamos no palmiste.

Nós vendemos pra São Paulo, pro Rio, nosso maior cliente é Feira de São Joaquim. Nós exportamos e não é com a marca Opalma, é com outra marca. Nós vendemos o óleo para o cliente, e o cliente bota o rótulo dele e transporta. Agora estamos na entressafra, só vamos começar a safra de outubro em diante nós produzimos 100 toneladas de cachos por dia. Isso que nós tiramos 20% de tenera que vai dar 20 toneladas de óleo todo dia. O nativo é 12% que nós tiramos, então vamos ter aí 12 toneladas mais ou menos, quando o rendimento é muito bom chega até a 13. O óleo de palmiste nós quebramos 40 toneladas de óleo de amêndoa (de nozes) que vai dar 20% também de rendimento e 8

toneladas de amêndoa. Essas 8 toneladas vão dar 2.500 a 3.000 quilos de palmiste. Essa é a nossa produção diária. Às vezes, um dia a mais, um dia a menos, entope um elevador, uma corrente sai, o operador chega meio indisposto, mas, se trabalhar tudo certinho, é essa a nossa produção.

A primeira fábrica de óleo de dendê do Brasil foi essa daqui.

O óleo filtado ele só é a oleína sem a estearina. E o óleo integral é a oleína junto com estearina. O óleo filtado é muito bom pra moqueca, porque ele é muito fino e pra fritura ele queima logo, você só dar uma fritura. Pra acarajé, por exemplo, que dar duas, três frituras, é bom o integral. Quem balança ele mistura a oleína com a estearina, então demora mais na fritura. Agora, eu pra fazer a minha moqueca, a minha farofa, só uso o óleo filtado. Nós temos também aqui o palmfry que é o azeite de dendê sem o pigmento vermelho, excelente pra fritura. A separação do pigmento a gente faz na Oldesa ou em Pernambuco. (“informação verbal”)⁵⁰

Com esse contexto histórico, produtivo e mercadológico, além de ter sido a pioneira na produção de azeite na Bahia, a indústria B tornou-se a mais conhecida. O que não significa afirmar que a qualidade do azeite seja melhor, sobretudo por causa dos maquinários com estruturas de aço e ferro. Os registros fotográficos não foram permitidos realizar, no entanto, as funcionárias da recepção disponibilizaram o acervo de imagens da empresa (**Figura 77**).

Figura 77 - Indústria B: Plantação, manutenção e colheita das palmeiras de dendezeiro (a). Produção do azeite de dendê (b)



⁵⁰ NUNES, Benedito Rosário. Entrevista: cenário da produção de azeite de dendê. [Entrevista concedida a] Pablo Luís dos Santos Portela. Região Baixo Sul Bahia. 24 jul. 2019.





Fonte: Acervo da Opalma (2019) cedido ao autor.

A terceira e última indústria visitada foi a C do Sócio Gerente, Sr. Alexandre Aquino. Ao compará-la com as outras duas, possui uma extensão bem menor, porém a estrutura física demonstrou ter a capacidade de competir no mercado tão quanto elas, bem como em relação aos documentos e licenças avaliados, e a preocupação com a segurança dos funcionários que usam equipamentos de proteção individuais, como afirmou o sócio Sr. Alexandre.

Sr. Alexandre: Meu nome é Alexandre Aquino, sou Sócio. Aqui é a Terra Boa Especiaria, uma empresa que produz, fabrica e vende azeite de dendê. Hoje, nós coletamos a matéria-prima, nós produzimos o azeite de dendê, utilizamos ele para envasamento e distribuição. Essa é a função hoje da nossa empresa, produção e distribuição. Os cachos são acumulados aqui na área coberta e, antes disso, existe a seleção de cachos. A seleção é importante porque se você coloca o dendê que veio muito verde ele não gera produção de óleo e tem mais água. Se você coloca o dendê já ultrapassado, já meio que apodrecido, ele vai aumentar a acidez do produto e não é interessante para a comercialização por conta da qualidade do produto final da gente.

Eu: Qual seria o tempo ideal de plantação e colheita?

Sr. Alexandre: O melhor tempo para coletar é quando os cachos estão maduros. O cacho amadurece quando ele muda de cor. Está verde e de repente ele fica laranja, amarelo, avermelhado. Esse é o período. Quando ele já está mole, soltando, ele já está podre, então ele não está bom. E verde ele não gera óleo, ele gera líquido, é ruim pra produção, ele não tem rendimento. Então a gente pega os verdes, por exemplo, e coloca junto de outros maduros, que tem o hormônio do amadurecimento que é aquela coisa quando você pega uma penca de banana verde e coloca junto de uma penca de banana madura e você vai ver que ela vai amadurecer rapidinho. O hormônio do amadurecimento vai fazer com que ocorra o amadurecimento daquele fruto, em dois dias os cachos verdes começam a mudar de cor e já dar para produzir. Ali, por exemplo, foram selecionados alguns cachos, estão verdes, mas estão juntos de outros mais maduros. Hoje, ele não poderia produzir, então foi separado. A gente não vai perder ele, ele vai amadurecer e a gente vai produzir ele. Se tivesse podre, ele ia ser produzido também, mas separadamente e com outro objetivo, não alimento, mas óleo pra sabão e ração animal, que a acidez é muito alta e faz mal ao organismo. Então, entrou, selecionou, vai aqui pra esses tanques pra produção. Cada tanque desse pega entorno 35 toneladas de cachos. Às vezes, de dendê vai mais do que 35, porque vão os frutos soltos, então dá perto de 40 toneladas de dendê. Isso na safra por dia. Na entressafra está fazendo dia sim,

dia não, ou dois dias não. O gráfico ele cai muito nesse período de julho e agosto. Setembro começa aumentar, mas é muito pouco ainda. O pico mesmo é março, abril e maio.

O dendê nativo, que é o dura, não rende óleo nenhum. Até a semente dele que faz o óleo de palmiste não tem rendimento.

O processo é fechado e nos concedeu a possibilidade de trabalharmos licenciado pelo Meio Ambiente. A gente não usa madeira, o processo é praticamente todo sustentável, a gente não joga dejetos na natureza aleatoriamente e quando joga na natureza é na plantação pra servir de adubo. Então, isso nos proporcionou o licenciamento ambiental. Em relação ao meio ambiente a gente está coberto. Aqui tem o Alvará de Funcionamento, o Alvará Sanitário e Dedetização, a Dispensa de Licenciamento Ambiental gerada pelo INEMA. Mesmo assim ainda existem fiscalizações que fazem a gente melhorar a cada dia, é importante por isso.

O azeite do Pará ainda chega de lá com o preço competitivo com o daqui. Aqui eu faço questão, tanto eu como meu pai, o que tiver na região a gente produz. Mas, nessa época agora como falta, tem que pedir alguma coisa do Pará pra cá. Em termos de alimento o estado que mais consome é Bahia. Agora, o dendê é o óleo mais consumido no mundo. O Brasil está lá no fim da fila de produção. Hoje, quem mais produz na América do Sul é a Colômbia e quem mais produz no mundo é a Malásia, Indonésia. (“informação verbal”)⁵¹

A higiene e limpeza do local, a organização espacial, os cuidados com o reaproveitamento dos resíduos para não atingirem a natureza, o detalhamento das informações, foram os itens que mais prenderam a minha atenção ao compará-lo com a realidade totalmente oposta dos três roldões visitados anteriormente, como demonstram nos registros (**Figura 78**).

Figura 78 - Indústria C: Área de produção do azeite de dendê de roldão (a). Processos de armazenamento, envase, empacotamento (b)



⁵¹ AQUINO, Alexandre. Entrevista: cenário da produção de azeite de dendê. [Entrevista concedida a] Pablo Luís dos Santos Portela. Região Baixo Sul Bahia. 24 jul. 2019.



a



a



b



b



b



b



b



b



b

O Sr. Antônio Menezes da CEPLAC compartilhou arquivos realizados pelo órgão, outros sobre o cultivo e a cultura do dendê, a sua classificação como Produto Interno Bruto Agrícola de Valença, o Plano Nacional de Agroenergia 2006-2011, a produção do biodiesel a partir do dendê, a cadeia produtiva do dendezeiro. Ademais, informou que um grupo de profissionais e órgãos competentes tinham realizado o primeiro encontro a respeito do processo de Indicação Geográfica (IG) para o Azeite da Costa do Dendê, e perguntou-me se queria participar. A Secretária de Cultura do Município de Valença, Sra. Janete Vomeri, também comentou sobre a proposta da IG e forneceu dados relevantes acerca do dendê por meio de uma conversa informal:

Sra. Janete: Em 80, Valença, aqui na Bahia, a gente tinha uma feira chamada Feira dos Municípios. É uma feira muito forte. Nessa feira forte Valença sempre mandava representantes da cultura, do turismo, da agricultura, levava isso como uma forma de representar a cidade. E uma dessas feiras, Valença conseguiu galgar o primeiro lugar por conta de quê? Por conta das coisas quem eram a sua verdadeira riqueza. Dentre essas riquezas ele levou o dendê, a construção naval, a pesca e os produtos agrícolas. Dentre os produtos agrícolas o carro chefe foi o dendê e Valença conseguiu a imagem do patrimônio, ela levou uma imagem construída quase do tamanho de uma parede, uma parte de um barco que eles construíram e colocaram nessa parede, e mais os produtos que ela produzia aqui, conseguiu ganhar o primeiro lugar nessa Feira dos Municípios que foi algo assim estupendo pra cidade. A gente hoje precisa rever esses valores, rever essas riquezas. Quando veio a proposta desse IG, que é a Indicação Geográfica, é o momento de se pensar, de sair de fora dessa caixinha, sair de fora desse processo de tudo que se produz nem tudo pode ser usado não, e o dendê está nos mostrando que ele pode ser usado sim e pra diferentes caminhos.

Recentemente, não sei se você viu, mas tem um trabalho que o pessoal está fazendo chamado Dendê na Mochila do SBT. É um programa de tv que Matheus Boa Sorte sai pela Bahia visitando lugares e mostrando as peculiaridades. Não sei porque ele escolheu dendê, mas dá um viés pra isso. A gente tem aqui uma tv chamada Costa do Dendê. É uma tv que traz à tona esse momento. O nome é muito forte, o nome dendê é muito forte. Agora imagina você juntar, digamos que a gente consiga esse diagnóstico, que a gente consegue receber esse selo de qualificação, que é uma possibilidade de aumento de 30% de imediato na valorização do produto. Se a gente consegue isso, aí a gente consegue roteirizar uma estrada para as pessoas. Ano passado a gente recebeu o Mais Você aqui e a grande questão da vinda deles não foi a história não, foi o dendê. Eles queriam ir no roldão, eles queriam saber porque Costa do Dendê, sabe. Por que esse Costa do Dendê? O que tinha a ver tanto essa força que chama Costa do Dendê? E quando eles chegaram no roldão, que viram o processo de produção e que começaram a ouvir que aquele processo era o mais industrializado que existia na cidade, mas que tinha o processo de pilão que é uma coisa mais artesanal, que tinha o processo de tração animal e que hoje não se maninha tanto por questões ambientais, eles ficaram, de certa forma, desiludidos, porque eles queriam realmente ver a origem disso tudo. Eles queriam saber como foi que as populações descobriram essa iguaria pra gastronomia que você pode usar desde uma moqueca mais simples até a moqueca de banana. Você pode fazer uma moqueca de banana da terra. Então, aquela pessoa que não come proteína, mas



que é vegetariano, pode fazer uma moqueca de banana da terra com dendê, com todos os temperos de uma moqueca, ele vai provar o sabor do dendê lá no seu prato como, ah eu não gosto de marisco, mas eu gosto de carne, pode se fazer o que a gente chama aqui de fralda velha que é a moqueca de feijão. Então, a gente tem uma diversidade gastronômica desse dendê que é estúpida, estúpida assim, você quer fazer uma moqueca vai depender do marisco ou até a própria carne, você faz uma moqueca de carne. Então, você não tem esse ‘ah ele só serve pra isso, não’.

A gente vai encontrar na região de Valença a jaca, tem pessoas que fazem a moqueca de jaca e é gostosa. Você vai encontrar a parte interna do cacau, que é uma parte aquela chamada ‘pibidi do cacau’. Tem pessoas que fazem moqueca daquela parte interna, você come e pode dizer assim ‘não, não é isso’, e tudo isso temperado com azeite de dendê que vira o carro chefe dessa comida. Porque na hora que você coloca esse azeite de dendê, o sabor é outra coisa. Tipo assim, você faz a moqueca do peixe, você coloca tudo, mas não coloca azeite de dendê. Aí você faz uma outra, olha, te garanto que, mesmo eu que não como tanto dendê por uma questão de saúde, digo a você ‘eu não consigo comer uma moqueca sem dendê não’, é totalmente diferenciado. É o carro chefe. Se você for digamos pra um programa de gastronomia e o povo de lá usa o azeite de dendê, mas ele não pode ser o carro chefe, você não vai conseguir fazer, porque ele tem sua característica peculiar que é o cheiro, que é o sabor. Então, assim, quando os testes que estão sendo feitos pra biscoito, doces e tudo mais, a grande dificuldade dos testes está exatamente porque essa peculiaridade do sabor do dendê. Então, ou agrega esse sabor ao produto, sabe. É tão amplo a coisa que o mel que você tem na Costa do Dendê e que são méis onde você encontra o dendê a abelha, é um mel diferente de regiões que têm outras plantas. O mel ele não é igual. O mel da flor do dendê ele tem processos químicos diferenciados dos demais. Na análise química, físico-química desse produto, tipo o mel que é produzido de abelhas de regiões de dendê, ele não ser igual ao mel que você produz em uma floresta de acácia ou que você produz no pantanal, porque a característica desse mel vai está ligada diretamente ao produto, esse produto que a gente tem aqui é o dendê. Então, se você tiver uma plantação de dendê e lá tiver uma criação, tem um grupo de apicultores e fazem a coleta desse mel, esse mel tem uma característica diferente, porque vai se agregar a esse mel a flor do dendê que tem o quê, as características do dendê. Então, vai ser anexado a esse mel essa característica do dendê, vai ter peculiaridades do dendê. É o que faz que o mel lá do pantanal seja diferente, é que a flor do pantanal e a flor da restinga que estão juntos na região que são cerrados e o pantanal, eles dão um mel que só acontece o sabor e a qualidade lá. Se você tirar e vim pra aqui, e analisar o mel de lá com o mel daqui é diferente. A flor daqui é a flor do dendê. A flor daqui é uma flor tropical. Isso aí vai dar a característica físico-química diferenciada. Se você for para Europa e pegar o mel da acácia do Brasil e o mel da acácia europeia, você vai dizer que são méis totalmente diferentes. É o solo, o ambiente, é o clima. É como o azeite, o azeite daqui do Baixo Sul e da Costa do Dendê, ele é diferente do azeite lá do Pará, por características físico-químicas, por características de solo e ambiental. Por isso aqui quando se pensa numa identificação geográfica, se pensa nessa questão. Esses aspectos vão ser diferenciadores: quem produz, como produz, até essa questão se tiver o trabalho infantil ela não vai poder receber. Pra você ver quantas coisas estão incorporadas na proposta.

Esse dendê que você vai usar como carro chefe das artes, eu vi recentemente uma produção, não sei quem foi que fez, está no Youtube, ele fotografou modelos negras, todas negras, em plantação de dendê. Gente, as tomadas ficaram lindas, perfeitas. É um programa só sobre o dendê. É algo assim

sensacional. As roupas tinham alguma coisa, tinha uns cachos de dendê, então, essa tomada, esse desenho do dendê próximo, essa figura, sabe, até a foto. Eu tenho um quadro plotado que fiz de um cacho de dendê bem maduro. Se você colocar ele em algum lugar chama atenção só pela coloração dele, aquela coloração que não é vermelha, a forma, isso tudo chama atenção, é algo diferenciador. A gente quer saber o que diferencia, não diferencia por uma característica, diferencia por diversas características que estão ao produto agregado que aí é a polpa, o próprio coco, a casca, como é possível produzir algo que é tão rico? Do que vem tudo isso?

Eu: Esse IG, quem pode participar?

Sra. Janete: O Identificador Geográfico (IG), na verdade, é um processo que a gente consegue essa identificação só depois de todo esse diagnóstico. Quem pode participar? As universidades, as estâncias públicas e particulares. Então, as universidades, as que quiserem participar, são agentes comunicadores para fomentar o estudo, o diagnóstico, o conhecimento, a historicidade, as questões culturais, as questões turísticas e até as questões artísticas.

A gente tem a história da indústria têxtil muito forte. A indústria têxtil daqui é a primeira indústria de tecidos finos do Brasil. A fábrica daqui ela começa a produção. (“informação verbal”)⁵²

Identifica-se a cultura do dendê nessas visitas a partir do repertório de saberes, dicas e receitas preservados em cada indústria, o arcabouço histórico-cultural dos profissionais entrevistados que fomentam estudos, defendem, valorizam o dendê e suas potencialidades que se ramificam em diferentes funções e benefícios que pouco são difundidos na sociedade, sobretudo, em cidades produtoras de azeite.

A cidade de Valença localiza-se na região do Baixo Sul conhecida como Costa de Dendê, devido a vasta extensão de terras com plantações de palmeiras de dendezeiros que, conforme PTDSS (2018), o território abrange 15 municípios que são Aratuípe, Jaguaripe, Cairu, Valença, Taperoá, Nilo Peçanha, Ituberá, Igrapiúna, Camamu, Ibirapitanga, Pirai do Norte, Gandu, Wenceslau Guimarães, Teolândia e Presidente Tancredo Neves. A maioria desses municípios, os circunvizinhos que estão situados no Recôncavo Baiano, demonstram índices potenciais de produção do azeite de dendê.

⁵² VOMERI, Janete. Entrevista: cenário da produção de azeite de dendê. [Entrevista concedida a] Pablo Luís dos Santos Portela. Região Baixo Sul Bahia. 27 jul. 2019.