



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Doutorado em Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Arte e Design: Processos, Teoria e História

MARIA LUEDY MENDES

**O lado sensível da piaçava: a fibra negra quilombola
no encontro com a arte e o design**

Salvador – Bahia
2024

MARIA LUEDY MENDES

O lado sensível da piaçava: a fibra negra quilombola no encontro com a arte e o design

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

Linha de pesquisa: Arte e Design: Processos, Teoria e História

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fernando de Almeida Souza

Salvador – Bahia
2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora.
Solicitações adicionais devem ser direcionadas para a autora: marialuedy@icloud.com

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M538p	<p>Mendes, Maria Luedy</p> <p>O lado sensível da piaçava: a fibra negra quilombola no encontro com a arte e o design / Maria Luedy Mendes . 2024 302 f.: il. color; 31 cm.</p> <p>Orientador: Paulo Fernando de Almeida Souza Tese (Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia.</p> <p>1. piaçava. 2. matéria. 3. quilombo. 4. terroir. 5. cocriação em arte e design. I. Souza, Paulo Fernando de Almeida. II. Universidade Federal da Bahia III. Título</p>
-------	---

MARIA LUEDY MENDES

**O LADO SENSÍVEL DA PIAÇAVA: a fibra negra quilombola
no encontro com a arte e o design**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais pelo
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal da
Bahia.

Aprovada em 29 de agosto de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Fernando de Almeida Souza – orientador (UFBA)

Profa. Dra. Joice Saturnino de Oliveira (UFMG)

Profa. Dra. Marise de Santana (UEFS)

Profa. Dra. Carina Santos Silveira (UFBA)

Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba (UFBA)

Para o meu filho David (*in memoriam*),
por ter me ajudado a “focar” nos meus sonhos

AGRADECIMENTOS

À Escola de Belas Artes, pela minha formação acadêmica e por me ensinar os caminhos da vida científica na arte.

Ao meu orientador, prof. Dr. Paulo Fernando de Almeida Souza, por me deixar voar nas reflexões e pela palavra certa quando o voo não me conduziria à realização desta tese.

Ao meu coorientador, prof. Dr. Christophe Bardin, por me acolher e orientar na Université Jean Monnet, em Saint-Étienne, na França, quando estive em bolsa sanduíche apoiada pela CAPES.

À minha mãe, Sáhada Luedy Mendes, que sempre me ouviu atentamente, fazendo poucos e incisivos comentários.

À minha amiga Sandra T. Moreira Galeffi, por me ouvir e transcrever meus intermináveis áudios.

Ao meu grande amigo Godofredo Souza Dantas Neto, que, em nenhum momento, me deixou esmorecer, sempre acreditando em mim.

Ao meu primo Sebastião Marques Neto, pelo seu carinho e competência.

Ao Paulo Fonseca, músico que me ouviu, me ouviu, me ouviu, o que foi tão importante para estruturar minhas leituras.

Ao *Souldançante*, movimento ativista de dança, corpo e mente que me ajudou a refletir sobre as questões da tese no corpo inteiro.

Ao prof. Biriba, pelas aulas de performance, onde entendi que a tese era também eu mesma, com todo o meu caminho, minhas percepções e trajetórias.

À Sonia Rangel, por me fazer entender que o imaginário é o *circumnavigare*.

Ao prof. Luís Freire, pelo seminário sobre ornamento, trazendo seu conhecimento ímpar.

À prof.^a Viga Gordilho, minha “mestra”, por sua orientação, sua dedicação, seus alertas, por me mostrar e acreditar no caminho criativo.

À Carolina Junqueira, por imergir e harmonizar a tecelagem das palavras e o sentido da tese.

À minha eterna mestra, Maria Adair, pela guiança constante.

À Tatiana Martins, por tecer encontros virtuais com os artesãos.

Ao Caco Monteiro, por contribuir com fios de vida e fé.

Ao Sérgio Guerra, por tecer novos recursos para modelar a tese.

Ao José Roque, artesão quilombola, por me contar os segredos profundos da piaçava.

Às minhas amigas artesãs dos quilombos do Baixo Sul da Bahia, por tecerem este caminho.

À minha irmã Sahada Josephina, por me ajudar a estruturar as partes difíceis do texto.

À minha irmã Paula Luedy, por nunca me abandonar nos momentos difíceis.

Ao meu pai Beethoven (*in memoriam*), por ter me mostrado o valor da leitura.

na fibra negra vejo o tempo
vejo o novo mundo
vejo também a pele
as mãos os dedos

vejo homens corajosos
andando sobre ela
vejo também mulheres
limpando a matéria

vejo ali
o indígena
o africano
vejo o Brasil

vejo de novo o tempo
o tempo espiralar
tecido como se tecem
as galáxias

Maria Luedy Mendes

MENDES, M. L. (2024). *O lado sensível da piaçava: a fibra negra quilombola no encontro com a arte e o design*. 302 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

Esta pesquisa deseja explorar a materialidade da palmeira *Attalea funifera* Martius, conhecida vulgarmente como piaçava ou piaçaba, enquanto fibra viva do quilombo de Jatimane, localizado no Baixo Sul da Bahia, Brasil, e seus desdobramentos inovadores. A partir de vivências artísticas e experiências que friccionam os campos do design e da arte, buscamos ampliar as *affordances* dessa matéria. Apresentamos uma abordagem histórica da materialidade da piaçava, desde a criação do quilombo, contextualizando-a por meio de objetos que representam a presença e sobrevivência africana no Brasil, especialmente os objetos têxteis, bem como seus conhecimentos técnicos ancestrais. Esta investigação utiliza métodos qualitativos como revisão de literatura, pesquisa-criação, estudos iconográficos e etnográficos, configurados através de uma residência artístico-científica. Envolvermos a comunidade local em vivências e trocas de saberes, buscando processos cocriativos e a construção de objetos têxteis, sobretudo utilizando resíduos do processo de limpeza e separação da fibra para atender aos padrões do mercado convencional. A pesquisa evidenciou os desdobramentos da fibra negra, revelando diversas possibilidades de uso, formas de reaproveitamento e desenvolvimento de objetos artísticos, principalmente tecelagens, modelagens e a fabricação de um tecido de piaçava, ampliando o potencial criativo das artesãs. Uma importante contribuição do estudo foi a possibilidade de repensar os processos de fabricação dos objetos de piaçava, agregando valores artísticos e de design, e ampliando a percepção da comunidade acerca de sua cultura projetual e relacional com a fibra negra. Esta pesquisa é especialmente útil para designers e artistas que desejam trabalhar com comunidades, trazendo o foco no *terroir*, na paisagem e na memória como eixos fundamentais para a cocriação em comunidades artesãs.

Palavras-chave: piaçava; matéria, quilombo; *terroir*; cocriação em arte e design.

RÉSUMÉ

Cette recherche explore la matérialité du palmier *Attalea funifera* Martius, connu vulgairement sous le nom de *piçava* ou *piçaba*, en tant que fibre vivante du *quilombo* de Jatimane, situé dans le sud de Bahia, au Brésil, et ses développements innovants. À partir d'expériences artistiques et pratiques qui croisent les domaines du design et de l'art, nous cherchons à élargir les affordances de cette matière. Nous présentons une approche historique de la matérialité de la *piçava*, depuis la création du *quilombo*, en la contextualisant à travers des objets représentant la présence et la survie africaine au Brésil, notamment des objets textiles, ainsi que leurs connaissances techniques ancestrales. Cette recherche utilise des méthodes qualitatives telles que la révision de la littérature, la recherche-création, les études iconographiques et ethnographiques, configurées dans le cadre d'une résidence artistique et scientifique. Nous impliquons la communauté locale dans des expériences et des échanges de savoirs, à la recherche de processus de cocréation et de construction d'objets textiles, surtout en utilisant les résidus du processus de nettoyage et de séparation de la fibre pour répondre aux normes du marché conventionnel. La recherche a révélé les développements de la fibre noire, dévoilant diverses possibilités d'utilisation, des formes de réutilisation et de développement d'objets artistiques, principalement des tissages, des modélisations et la fabrication d'un tissu de *piçava*, augmentant le potentiel créatif des artisanes. Une contribution importante de cette étude a été la possibilité de repenser les processus de fabrication des objets en *piçava*, en ajoutant des valeurs artistiques et de design, et en élargissant la perception de la communauté sur leur culture de projet et leur relation avec la fibre noire. Cette recherche est particulièrement utile pour les designers et les artistes qui souhaitent travailler avec des communautés, en mettant l'accent sur le terroir, le paysage et la mémoire comme axes fondamentaux pour la cocréation au sein des communautés artisanales.

Mots-clés: *piçava*; matière; *quilombo*; terroir; cocréation en art et design.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1:** Mapa dos quilombos do Baixo Sul em ressonância com a pesquisa
[Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/228844273_Manguezais_e_carcinicultura_no_Baixo_Sul_do_Estado_da_Bahia_Brasil>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 2:** Oficina de papel de piaçava em Jatimane, 2008 [Foto: José Roque Assunção]
- Fig. 3:** Desenhos no quilombo de São Francisco feito pelos quilombolas e o resultado do grafismo com a palavra peixe, 2008 [Fotos: Maria Luedy]
- Fig. 4:** Africanos vendendo mercadorias [autor desconhecido]
- Fig. 5:** Palácio em Ruanda, 2012
[Disponível em <<https://www.rwandawildlifesafari.com/kings-palace-museum/>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 6:** Cristiano Junior, *retratos de escravos*, 1860
[Disponível em <<https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/785-africanos-fazem-parte-da-alma-ca-rioca/>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 7:** Seu Zé no quilombo Boitaraca fazendo balaio, 2009 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 8:** Objetos encontrados no Cais do Valongo
[Disponível em <<https://www.gov.br/iphan/pt-br>>. Acesso em 25 jul. 22]
- Fig. 9:** Rugendas, *Cais do Valongo*
- Fig. 10:** O sítio arqueológico do Cais do Valongo no Rio de Janeiro
[Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/rj/pagina/detalhes/644>>. Acesso em 25 jul. 22]
- Fig. 11:** Debret, *Negros Cangueiros*, 1830
[Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital>. Acesso em 25 jul. 22]
- Fig. 12:** Técnica espiralar cosida, achados arqueológicos no Peru [South American Museu Digital]
- Fig. 13:** Cesta mais antiga do mundo [Foto: Yaniv Berman / autoridade de Antiguidades de Israel]
- Fig. 14:** Palha da costa
[Disponível em <https://www.palmpedia.net/wiki/Raphia_vinifera>. Acesso em 2 set. 2022]
- Fig. 15:** *Raphia vinifera*, conhecida como *Ikó*
[Disponível em <https://www.palmpedia.net/wiki/Raphia_vinifera>. Acesso em 2 set. 2022]
- Fig. 16:** *Obaluaiê* (orixá da cura)
[Disponível em <https://www.palmpedia.net/wiki/Raphia_vinifera>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 17:** *Contra Egun*, (objeto sagrado para proteção)
[Disponível em <https://www.palmpedia.net/wiki/Raphia_vinifera>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 18:** Mapa da distribuição das espécies de piaçava na América do sul [Fonte: KRONBORG; GRÁNDEZ; FERREIRA; BALSLEV, 2008, p. 104]
- Fig. 19:** Tipos de piaçava encontrados no Brasil [Fonte: GUIMARÃES, 2012, p. 39. Foto: Harry Lorenzi, Instituto Plantarum, Nova Odessa, São Paulo]

Fig. 20: Comparação da piaçava, 1849 [Fonte: KRONBORG; GRÁNDEZ; FERREIRA; BALSLEV, 2008, p. 104]

Fig. 21: Mapa das florestas (o verde escuro é onde se encontram florestas tropicais no mundo) [Fonte: composição no app Spark, design de Maria Luedy]

Fig. 22: *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*
[Disponível em <<http://etnolinguistica.wdfiles.com/>>. Acesso em 25 jul. 22]

Fig. 23: *Attalea funifera* Martius, desenho e litogravura de Thomas Ender para Carl von Martius
[Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/9917#page/371/mode/1up>>. Acesso em 25 jul. 22]

Fig. 24: Mandala 1m, artesã Dilma do Rosario. [Foto: Maria Luedy]

Fig. 25: Mandala 1m, artesã Aidil do Rosario [Foto: Maria Luedy]

Fig. 26: Testando a técnica de vidro em sopro [Foto: Aluno do Lycée Jean Monnet / França]

Fig. 27: Testando a técnica de vidro em sopro [Foto: Aluno do Lycée Jean Monnet / França]

Fig. 28: Testando a técnica de vidro em sopro [Foto: Aluno do Lycée Jean Monnet / França]

Fig. 29: Pauline Kuntz em seu atelier [Foto: François – Xavier GUTTON]

Fig. 30: Esboço da colcha feita com os cinco quilombos [Acervo Maria Luedy, 2008]

Fig. 31: Detalhe do esboço da colcha (desenhos: José Roque) [Acervo Maria Luedy, 2008]

Fig. 32: Leo artesão e artesã [Acervo Maria Luedy, 2008]

Fig. 33: Leo tecendo com pé e a mão [Acervo Maria Luedy, 2008]

Fig. 34: Orgulho da colcha pronta [Acervo Maria Luedy]

Fig. 35: Dançando com dona Aidil, quilombo de Jatimane [Arquivo Maria Luedy]

Fig. 36: Abraçando a piaçava, quilombo de Jatimane [Arquivo Maria Luedy]

Fig. 37: Ninho do pássaro Guaxo no quilombo de Jatimane [Foto: Maria Luedy]

Fig. 38: Croqui de balaio [Maria Luedy, 2022]

Fig. 39: Dona Dilma do Rosario tecendo no quilombo [Foto: Maria Luedy]

Fig. 40: Debret, *A senhora e suas Posses*, 1823
[Disponível em <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jean-BaptisteDebret/606295/Uma-senhora-de-algumas-posses-em-sua-casa.html/>>. Acesso em 5 jun. 2024]

Fig. 41: Debret, *Comércio de escravos*
[Disponível em <<https://uranohistoria.blogspot.com/2009/05/brasil-dominou-traffic-de-escravos-no.html>>. Acesso em 25 out. 22]

Fig. 42: Fred Wilson, *Mining the Museum: 'Metalwork, 1793-1880'*, do Museu da Mineração
[Instalação a convite da Sociedade Americana de Maryland]

Fig. 43: Debret, *Vendedores de palmito e de samburás*, 1834-1839
[Disponível em <<https://www.ambientelegal.com.br/viagem-pitoresca-ao-brasil-de-debret/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 44: Debret, *Feuilles de Pão Pita*, 1823

[Disponível em <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PUBUBz/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 45: Rugendas, *Habitação dos negros*, 1808

[Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas#/media/Ficheiro:Habita%C3%A7%C3%A3o_de_Negros._Rugendas.jpg/>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 46: Debret, *Negros vendendo galinhas e perus*, 1820

[Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61253/negros-vendendo-galinhas-e-peru/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 47: Marc Ferrez, *Cesteiro*, da série *Ambulantes*, 1895 [Coleção Gilberto Ferrez]

[Disponível em <<https://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/05/mostra-fotografica-em-pocos-relembra-periodo-da-escravidao.html/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 48: Christiano Jr., *Cesteiro*, 1864-1865 [Coleção iconográfica avulsa]

[Disponível em <<https://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/05/mostra-fotografica-em-pocos-relembra-periodo-da-escravidao.html/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 49: Christiano Jr., *Cesteiro*, 1864-1865 [Coleção iconográfica avulsa]

[Disponível em <<https://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2015/05/mostra-fotografica-em-pocos-relembra-periodo-da-escravidao.html/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 50: Frederico Guilherme, *Vendedora de frutas*, 1846

[Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz>. Acesso em 29 jul. 22]

Fig. 51: Joaquim Lopes de Barros, *Vendedores e seus cestos após a escravidão*, 1813-1870

[Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz>. Acesso em 29 jul. 22]

Fig. 52: Joaquim Lopes de Barros, *Vendedores e seus cestos após a escravidão*, 1813-1870

[Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz>. Acesso em 29 jul. 22]

Fig. 53: Joaquim Lopes de Barros, *Vendedores e seus cestos após a escravidão*, 1813-1870

[Disponível em <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/iconpastaz>. Acesso em 29 jul. 22]

Fig. 54: Vendedora de peixe na Bahia, obra anônima atribuída a Mary Lady Callcot (1785-1842)

[Disponível em <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12>> Acesso em 29 jul. 22]

Fig. 55: *Manzua* gigante de seu Mitai do Rosario, quilombo Jatimane, 2023 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 56: *Jiqui*, cesto para pegar peixe, artesão Quirino, quilombo São Francisco, 2024 [Foto: Palma]

Fig. 57: Debret, *Marchand de sestres, paniers qui se portent sur la tête*, 1835

[Disponível em <http://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/jean-baptistedebret/attachment/m_vendedor-de-cestos>. Acesso em 25 jul. 22].

Fig. 58: Debret, *Vendedoras de arruda*, prancha n. 14 [Fonte: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean-Baptiste Debret (1767-1848), republicado em 1989, Belo Horizonte, Itatiaia, 4 vols.]

Fig. 59: Henri Chamberlain, *Quitadeiras da Lapa*, 1818

[Disponível em <<https://masp.org.br/acervo/obra/quitadeiras-da-lapa>> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 60: Juan Gutierrez, fotografia s/ título, 1892-1896

[Disponível em <<https://editoracapivara.com.br/autor/juan-gutierrez/>> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 61: Marcas deixadas nas cerâmicas neolíticas do artefato com a técnica espiralar cosida [Fonte: Auqueil, Balfet, 1979, p. 26]

Fig. 62: Bassari fabricando um grande cesto em fibra de Mateba com a técnica espiralar [Fonte: Auqueil, Balfet, 1979, p. 46]

Fig. 63: Escultura têxtil feita pelo bicho da seda, designer Neri Oxman
[Disponível em <www.vytautas.me> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 64: Sylvian Dupont, *Pagode à flèche torse*, escultura têxtil, escola *Compagnons Vanniers des Devoirs*
[Disponível em <www.vytautas.me> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 65: Exemplos têxteis da África atual
[Disponível em <https://www.shutterstock.com/fr/search/vannerie?image_type=illustration> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 66: Artesanato de Uganda
[Disponível em <<https://www.mukisa-uganda.com/pages/vannerie.htm>> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 67: Espiralar cosida do Congo
[Disponível em <https://www.shutterstock.com/fr/search/vannerie?image_type=illustration> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 68: Cesto em espiralar do Sul do Congo
[Disponível em <[https://www. https://www.catawiki.com/pt/l/72843829-cesta-1-rafia-vannerie-kivu-do-sul-congo-drc](https://www.https://www.catawiki.com/pt/l/72843829-cesta-1-rafia-vannerie-kivu-do-sul-congo-drc)> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 69: Cesto do povo Kavango, Namíbia, expansão Bantu
[Disponível em <[https://www. https://www.asart.fr/produit/panier-africain-tresse-kavango-namibie/](https://www.https://www.asart.fr/produit/panier-africain-tresse-kavango-namibie/)> Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 70: Compendo os topográficos, Résidence des Arts, França, 2020 [Arquivo Maria Luedy]

Fig. 71: Topográfico 1 [Desenvolvido por Maria Luedy]

Fig. 72: Topográfico 2 [Desenvolvido por Maria Luedy]

Fig. 73: As nações da África no Brasil. Rotas.
[Disponível em <www.brasilecola.com.br>. Acesso em 26 jul. 22]

Fig. 74: Mapa do Baixo Sul da Bahia
[Disponível em <www.ciapra.ba.gov.br/o-ciapra>. Acesso em 17 fev. 24]

Fig. 75: Rota de Jatimane
[Disponível em <www.google.com/maps/place/Jatimana>. Acesso em 17 fev. 24]

Fig. 76: Exportação de produtos da extração vegetal (dados originais obtidos de mensagens dos presidentes das províncias) [Fonte: PEDRÃO, 2012, p. 72]

Fig. 77: *History of the palms*, Londres, 1856 (capa)
[Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org/page/32676987>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 78: *Annales Sciences Naturelles*
[Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org//page/43981631#page/7/mode/1up>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 79: *The Mechanics' Magazine and Journal*

[Disponível em <<https://play.google.com/books/reader?id=jpsAAAAAMAAJ&pg=GBS.PP10&hl=pt>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 80: Região das piaçavas [Fonte: AQUINO, 2003, p. 52]

Fig. 81: Coração da fibra (criação digital inspirada no nome tupi-nheengatu) [Design Maria Luedy]

Fig. 82: As espessuras da piaçava (pedaços da fibra) [Foto: Maria Luedy]

Fig. 83: Taxonomia da Piaçava

[Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pia%C3%A7ava#cite_note-:1-5>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 84: Floresta de piaçava de Jatimane

[Disponível em <https://snif.florestal.gov.br/images/pdf/temas_transversais/webnarios_bioeconomia/ba_piacava/Webinario_Bioeconomia_BA_Piacava_11-Jatimane.pdf>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 85: Ampliação da piaçava em 500 vezes [Fonte: AQUINO, 2009, p. 104-105]

Fig. 86: Aspectos gerais da piaçava e suas protuberâncias [Fonte: AQUINO, 2009, p. 104-105]

Fig. 87: Tabela comparativa dos constituintes básicos das fibras [Fonte: AQUINO, 2003 p. 50]

Fig. 88: Papel artesanal da piaçava secando (Quilombo de São Francisco, Baixo Sul da Bahia, 2008) [Foto: Maria Luedy]

Fig. 89: Papel pronto (Quilombo de São Francisco, Baixo Sul da Bahia, 2008) [Foto: Maria Luedy]

Fig. 90: Embalagens feitas com o ecocomposto de papelão com resíduos da piaçava [Foto: Maria Luedy]

Fig. 91: Cordas da fibra da piaçava [Coleção do Museu Emilio Goeldi, Pará]

Fig. 92: Corda da piaçava 5 tranças [Coleção do Museu Emilio Goeldi, Pará]

Fig. 93: Representação da palmeira *Leopoldinia piassaba* Wallace [WALLACE, *Palm trees of Amazon and their uses*, 1853, p. 16]

Fig. 94: *Attalea funifera* Martius [READER, 1890, p. 140]

Fig. 95: Seemann, *History of the palms*, Londres, 1856, p. 76

[Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org/page/32676987#page/76/mode/1up>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 96: *The Great Palm Garden at The Royal Garden*

[Disponível em <www.biodiversitylibrary.org/page/32676987#page/16/mode/1up>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 97: *The Technologist*

[Disponível em <<https://archive.org/details/technologist218611862lond/page/27/mode/thumb?q=piassava>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 98: Vassouras de fibras diferentes. A terceira, *balais de piaçava* (DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908) [Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=509793>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 99: Pincéis da piaçava (DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908) [Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=509793>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 100: Bass Broom

[Disponível em <<https://www.manninghamconcrete.co.uk/stiff-bass-broom-24in-60cm-handle-stay-fairbras-24h/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 101: A fantasia do *brushmaker*, 1700

[Disponível em <<https://www.mediastorehouse.com/mary-evans-prints-online/new-images-july-2020/fantasy-brushmaker-20140883.html>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 102: Artesão fazendo vassoura

[Disponível em <<https://merl.reading.ac.uk/blog/2020/10/superstitious-countryside/8>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 103: Dona de casa varrendo com a *beson broom*

[Disponível em <<https://merl.reading.ac.uk/blog/2020/10/superstitious-countryside/8>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 104: Catálogo THOMPSONS of NORWICH (DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908) [Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=509793>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 105: The Hill Brush Company (DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908) [Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=509793>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 106: *Boletin of miscellanius information at Kew Garden*, 1889, p. 241

[Disponível em <<https://archive.org/details/mobot31753002256920/mode/2up?q=humboldt+piassaval>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 107: *Boletin of miscellanius information at Kew Garden*, 1889, p. 242

[Disponível em <<https://archive.org/details/mobot31753002256920/mode/2up?q=humboldt+piassaval>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 108: *Leopoldina piassaba* Wallace [Fonte: *New botanical garden*]

Fig. 109: *Attalea Funífera* Martius [Foto: Maria Luedy]

Fig. 110: Coquilho da piaçava [Foto: Maria Luedy]

Fig. 111: Coquilho da piaçava artesanato @atitocou

[Disponível em <<https://web.facebook.com/photo/?fbid=258319357910746&set=a.217363418673007>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 112: Coquilho da piaçava, terço egípcio

[Disponível em <<https://www.car.ba.gov.br/noticias/coco-de-piacava-da-bahia-ganha-destaque-interna-cional-como-materia-prima-para-rosarios>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 113: Artesanato da folha [Montagem no *Inshot* por Maria Luedy]

Fig. 114: Boleira plástica, molde para fazer a forma da boleira com a piaçava, 2021 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 115: Boleira da piaçava, 2024 [Artesão: José Roque]

Fig. 116: Molde de isopor para fazer a forma da garrafa, 2021 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 117: Garrafa da piaçava, 2024 [Artesão: José Roque]

Fig. 118: Suplat com bordados gráficos da palha da costa, artesã Aidil do Rosario, 2008 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 119: Vaso da piaçava com linhas da cor da fibra, artesão Roque Assunção, 2024 [Foto: José Roque]

Fig. 120: Artesã da Etiópia (África) tecendo uma peça em técnica espiralar cosida [ANQUEIL, 1975, p. 159]

Fig. 121: Detalhe da técnica espiralar cosida [Fonte: VANERIE, ANQUEIL, 1975, p. 14]

Fig. 122: Técnica espiralar cosida – detalhe gráfico [Fonte: VANERIE, ANQUEIL, 1975, p. 14]

Fig. 123: Detalhe da técnica espiralar cosida com núcleo aparente

Fig. 124: Técnica espiralar sem contrastes

Fig. 125: Cestos feitos no Baixo Sul com a fibra negra, 2024 [Foto: artesão José Roque];

Fig. 126: Técnica espiralar cosida com a piaçava da Amazônia pelos indígenas do Xie [Disponível em <https://www.leroymerlin.com.br/centro-de-mesa-buriti-fibra-de-piacava--etnia-bare-40cm_1570963278>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 127: Chapéu da piaçava [Museu Goeldi, Pará]

Fig. 128: Do caos à ordem

[Disponível em <<https://www.istockphoto.com/br/vetor/problema-resolver-comunica%C3%A7%C3%A3o-bal%C3%A3o-de-fala-gm1446010204-484225641>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 129: Africano tecendo com a palha da costa, Kuba hatmaker, 1971 [Foto: Eliot Elisofon, Smithsonian's National Museum of African Art]

Fig. 130: Conhecendo a técnica espiralar em 2008, quilombo de São Francisco [Foto: Miquele Tobaldo]

Fig. 131: O artesão José Roque passando a tinta branca na fibra negra [Foto: José Roque]

Fig. 132: Cesto da coleção [Foto: José Roque]

Fig. 133: O artesão José Roque e sua coleção, 2023 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 134: *Affordances* no design – a vassoura no lado macio da piaçava [Disponível em <[www. https://www.instructables.com/Broom-Chair/](https://www.instructables.com/Broom-Chair/)>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 135: Banco com tampo ecocomposto: PIAÇAVA / *desenho técnico do banco longo* [SILVA, 2020, p. 94]

Fig. 136: Escultura do povo Lega, Congo, técnica espiralar e piaçava africana, 1950

[Disponível em <http://www.joelcooner.com/African_hats/African_hats_Lega_hat_shells/African_hats_Lega_hat_shells.html>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 137: Topográfico ressonante do artesanato afro-diaspórico da Carolina do Sul e do Baixo Sul da Bahia [Painel desenvolvido por Maria Luedy]

Fig. 138: Maria Luedy, *Mandalas de Outono*, resultado da residência artística no sítio do Conde. Caixa Cultural, Salvador, 2002 [Foto: Michel Rey]

Fig. 139: Maria Luedy, *Mandalas da Índia, Índia, Pondicherry*, 2011 [Foto: Saulo Kainuma]

Fig. 140: Mapa da localização de Jatimane

Fig. 141: Vista aérea de Jatimane [Cadernos Odebrecht, 2008]

Fig. 142: Arquivo dos pés na paisagem de Jatimane: “arquivo – paisagem – pés” [Foto: Maria Luedy]

Fig. 143: Chegando em Jatimane depois de 3h e 36 min de Salvador [aplicativo Google Maps]

Fig. 144: Jessica Rosario e a pesquisadora entrando no quilombo de Jatimane [Foto: Liliane Reis | Arquivo Maria Luedy]

Fig. 145: Ateliê da piaçava. Quilombo de Jatimane, março 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 146: Mondongo, fita e resíduo. Quilombo de Jatimane, março 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 147: Fibra negra limpa, pronta para ser mondongada. Quilombo de Jatimane, 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 148: Cobra jararacussu
[Disponível em <<https://reptile-database.reptarium.cz/species?genus=bothrops&species=jararacussu>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 149: Tirador, Sr. Rosario em cima da piaçava [Foto/acervo: Pedrina do Rosario]

Fig. 150: Tirador andando sobre as folhas. Baixo Sul da Bahia, agosto de 2023 [Foto: José Roque]

Fig. 151: Tirador andando sobre as folhas. Baixo Sul da Bahia, agosto de 2023 [Foto: José Roque]

Fig. 152: Mondongo misto antes da separação. Quilombo de Jatimane, 2023 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 153: D. Maria do Socorro do Rosario. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 154: As mãos de D. Maria. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 155: O pente da piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 156: Miralva do Rosario e Anarubia do Rosario. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 157: A pesquisadora (Maria Luedy) limpando a piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: D. Rita do Rosario]

Fig. 158: Escova móvel para limpar a piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 159: Escova fixa para limpar a piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]

Fig. 160: A capa [Foto: Maria Luedy]

Fig. 161: A fita [Foto: Maria Luedy]

Fig. 162: O resíduo [Foto: Maria Luedy]

Fig. 163: Rosalvo do Rosario, mondongueiro [Foto: Maria Luedy]

Fig. 164: Mondongos no quilombo de Jatimane [Foto: Maria Luedy]

Fig. 165: Mondongos mistos [Foto: Maria Luedy]

Fig. 166: Wilson do Rosario tecendo telhado com a fita da piaçava [Foto: Maria Luedy]

Fig. 167: Seu Bode, o rei da piaçava no quilombo [Foto: Maria Luedy]

Fig. 168: Rosario com fibra negra cortada [Foto: Maria Luedy]

Fig. 169: Escultura de resíduo da piaçava, matéria potente [Foto: Maria Luedy]

- Fig. 170:** O grafismo básico quilombola [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 171:** D. Dilma tecendo o centro e expondo sua Mandala [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 172:** D. Aidil do Rosario tecendo um sousplat, 2008 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 173:** Sousplat pronto [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 174:** D. Aidil do Rosario e sua Mandala, 2023 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 175:** Mandala de D. Aidil [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 176:** D. Nida do Rosario [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 177:** Mandalas delicadas de D. Nida [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 178:** D. Irene do Rosario e Luzimar do Rosario [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 179:** Luzinete do Rosario [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 180:** As artesãs da vassourinha: Luzinete do Rosario; Luzimar do Rosario, D. Irene do Rosario. Quilombo de Jatimane, 2022 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 181:** Jessica do Rosario [Foto: Joias do Quilombo]
- Fig. 182:** Eleildes do Rosario [Foto: *selfie* por Eleildes]
- Fig. 183:** Vista do Quilombo de Lagoa Santa
[Disponível em <<https://memoriasdobaixosul.com.br/lugares/lagoa-santa-comunidade-quilombola-itubera-ba/>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 184:** Daniela na rodada de negócio. Rodada de negócio, SEBRAE, hotel WISH, 19 de abril de 2023 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 185:** Daiane com seu cesto. Rodada de negócio, SEBRAE, hotel WISH, 19 de abril de 2023 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 186:** Daniela tecendo. Rodada de negócio, SEBRAE, hotel WISH, 19 de abril de 2023 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 187:** Quilombo de Boitaraca
[Disponível em <<https://www.boipebatur.com.br/post/nilo-pecanha-bahia>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 188:** José Roque, artesão mestre, polinizador do artefato. Rodada de negócio, E-AGRO, Centro de Convenções da Bahia, 23 nov. 2023 [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 189:** Valdineia, artesã do quilombo de Ituberá [Foto: José Roque]
- Fig. 190:** D. Joviniana, artesã do quilombo de Ituberá [Foto: José Roque]
- Fig. 191:** Antonia, artesã do quilombo de Ingazeira [Foto: José Roque]
- Fig. 192:** Grafismos com a palha da costa [criação no Adobe Spark por Maria Luedy]
- Fig. 193:** Grafismos com as linhas de algodão coloridas [criação no Adobe Spark por Maria Luedy]
- Fig. 194:** Grafismos invisíveis, preponderância da forma [criação no Adobe Spark por Maria Luedy]
- Fig. 195:** Objetos pintados na superfície [criação no Adobe Spark por Maria Luedy]

- Fig. 196:** O que fazer com os resíduos? [Foto: José Roque]
- Fig. 197:** Linha do tempo dos LAB em Jatimane durante a residência artística [Design: Maria Luedy]
- Fig. 198:** Forrando a entrada do atelier com resíduos [Foto: Luzimar do Rosario]
- Fig. 199:** Os ninhos do pássaro Guaxe [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 200:** A árvore com os ninhos do pássaro Guaxe [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 201:** Detalhe do piacido [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 202:** Piacido [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 203:** Eleildes e o resíduo da piaçava [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 204:** Irene do Rosario escolhendo matéria [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 205:** Preparando o molde de bolas [Acervo Maria Luedy]
- Fig. 206:** Preparando o molde de bolas [Acervo Maria Luedy]
- Fig. 207:** Modelando o ninho [Acervo Maria Luedy]
- Fig. 208:** Ninho feito do resíduo [Acervo Maria Luedy]
- Fig. 209:** Flyer para o terceiro LAB [Design: Maria Luedy]
- Fig. 210:** Painel semântico. Processos criativos. Vassourinhas design. Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 211:** Luzimar criando sua vassourinha. Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 212:** Vassourinhas, resultado do LAB Vassourinha-Design [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 213:** Luzinete, Luzimar e Irene orgulhosas com suas vassourinhas. Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]
- Fig. 214:** Irmãos Campana, Instalação *Jardins Suspensos*, 2019
- Fig. 215:** Sheila Hicks, *Pillar of Inquiry/Supple Column*, 2013–14
- Fig. 216:** Fachada com a piaçava (design Irmãos Campana)
[Disponível em <<https://casaclaudia.abril.com.br/casas-apartamentos/irmaos-campana-revestem-facha-da-de-casa-com-fibras-de-piacava/>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 217:** Cenografia dos irmãos Campana para o SPFW
[Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/decoracao/irmaos-campana-fazem-cenografia-da-spfw-com-piacava-mandacaru-papelao-16952879>>. Acesso em 5 jun. 24]
- Fig. 218:** Mapa das regiões quentes onde os pássaros Guaxe habitam
- Fig. 219:** Ninhos do Guaxe (*Cacicus Haemorrhous*). *Histoire de la Plume*.
[Disponível em <https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_7/carton03/010008800.pdf>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 220: Ninhos do Guaxe (*Cacicus Haemorrhous*) da Guiana Francesa [ANQUEIL, 1979, p. 204]

Fig. 221: Ninho do quilombo feito pelas artesãs e pela pesquisadora [Foto: Maria Luedy]

Fig. 222: Sentindo a piaçava, dimensão e textura no corpo. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

Fig. 223: Detalhe casula-ninho. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

Fig. 224: Casula-luminária. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

Fig. 225: Detalhe da Casula com fibra negra, apresentação na Galeria Castro Alves. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [foto: Marcia Gannem]

Fig. 226: Simulação da instalação *Casulas* no espaço. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

Fig. 227: Simulações da mudança de cor das casulas [Simulação no Adobe: Maria Luedy]

Fig. 228: Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, 1996/99

[Disponível em <<https://artishockrevista.com/2021/06/23/lygia-pape-tupinamba/>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 229: Manto Tupinambá [Foto: Neils Erick Jehrbo]

Fig. 230: *Manto Quilombola* (projeto visual) [Produzido no Adobe, baseado nos objetos gráficos do quilombo, por Maria Luedy]

Fig. 231: José Roque, Transart e Maria Luedy, *Homenagem ao Cesto* (projeto visual) [Produzido no Adobe baseado nos objetos gráficos do quilombo, por Maria Luedy]

Fig. 232: Instalação *Circumnavigare*. Casa Castro Alves, jan. 2023 [Foto: Flavia Virne]

Fig. 233: Espaço expositivo (possibilidades futuras para a exposição *A Fibra negra no tempo espiralar*)

[Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/910445/museu-rodin-bahia-brasil-arquitetura>>. Acesso em 5 jun. 24]

Fig. 234: Pré-formas de anéis de fibra vegetal, Cais do Valongo, 2014 (Foto: João Maurício Bragança)

[Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Cais_do_Valongo_versao_Portugues.pdf>. Acesso em 07 jun. 23]

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
1.1. Apresentação	
1.2. O meio como ponto inicial	
1.3. A fibra negra e a palha da costa	
1.4. Definição do problema de pesquisa	
1.5. Justificativa e motivação pessoal	
1.6. Percursos e métodos da pesquisa	
1.7. Estrutura da tese	
2 MÃOS NEGRAS EM FUNDO BRANCO TECIDAS NO TEMPO: OS OBJETOS TÊXTEIS E SUAS RESSONÂNCIAS NOS QUILOMBOS DO BAIXO SUL DA BAHIA	85
2.1. Apresentação	
2.2. A pesquisa iconográfica: Atlas Mnemosyne, desmontagem	
2.3. Matriz tecnológica têxtil	
2.4. As quindas	
2.5. Tecendo no neolítico	
2.6. Objeto têxtil, a ciência e as evoluções	
2.7. <i>Terroir</i> familiar	
2.8. O objeto invisível	
2.9. As ressonâncias do saber tecer nos quilombos do Baixo Sul: a piaçava entre as Áfricas	
3 OS TOPOGRAFISMOS DA FIBRA NEGRA EM SEU TEMPO ESPIRALAR	129
3.1. Apresentação	
3.2. Topografismos e topográficos	
3.3. Linhas, formas, vida	
3.4. O <i>terroir</i> da fibra negra, fibra única no mundo	
3.5. Topografismos e topográficos: novos entrelaces	
4 RESIDÊNCIA ARTÍSTICO-CIENTÍFICA NO QUILOMBO	201
4.1. Apresentação	
4.2. A geopoética do quilombo de Jatimane	
4.3. As paisagens ou <i>land art</i> do quilombo de Jatimane	
4.4. Residência artística na rua debaixo, s/n, quilombo de Jatimane	
4.5. Quilombo do Baixo Sul: Jatimane	
4.6. Inventário dos grafismos quilombolas	
4.7. Laboratórios cocriativos	
4.8. Projeto expográfico	
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	282
REFERÊNCIAS	293

1
INTRODUÇÃO

1.1. Apresentação

A matéria tem alma, ela gesticula, é infinita. Enquanto elemento primeiro, ela é modelada pelas experimentações, necessidades, disponibilidades e, assim, é relacional. A maneira como ela se configura em determinado grupo expressa a história da cultura implícita. Tim Ingold, em seu artigo *Les matériaux de la vie* (2016), apresenta-nos a diferença fundamental entre o modelo aristotélico *hilemórfico*, que dá primazia à matéria e à forma, e um outro modelo que eu chamaria de *hyle-têxtil*. Este modelo é mais flexível, tratando a matéria como linha e caminho, concebendo um mundo sem objetos e vendo a materialidade das coisas como o ponto central de processos inovadores e criativos. Isso nos aproxima de Paul Klee, que vê a forma como um fim, como uma morte. Pensar a forma é pensar no final; pensar a matéria é descobrir suas infinitas *affordances*.

A noção de *affordance*¹, importante nesta pesquisa, está em discussão. Por um lado, Gibson (1979, p. 128) aborda-a de forma mais estática, considerando-a como os elementos inerentes à materialidade. Por outro lado, Ingold (2004) argumenta que a *affordance* da matéria é moldável, delineada pelas necessidades humanas. Ou seja, se vejo uma pedra e quero matar um animal, vejo na pedra uma arma; se sou artista, vejo na pedra uma materialidade para esculpir o que imagino e desejo.

Propomos então, junto com Ingold, seguir o fluxo dos materiais, deixar que se manifestem, permitir que nos guiem. Quando abrimos caminhos alternativos para a matéria, deixamos que ela flua. Por meio das mãos, experimentamos os materiais, seguindo o que eles oferecem, em vez de tentar impor formas e ideias, controlando suas propriedades físicas. Nesse processo, descobrimos *affordances* ocultas, coreografando-as para permitir o fluxo de atividade por meio delas. No processo criativo de seguir o material, novas possibilidades começam a surgir. Afinal, somos também matéria, fluidos e moldáveis.

¹ Termo que designa a qualidade de um objeto que convida e com o qual se permite fazer algo, mantido ao longo desta tese no seu inglês original (INGOLD, 2018).

Essas constituições das *affordances* são sempre novas, pois resultam de interações relacionais. Assim, a mesma matéria pode assumir aparências e usos diferentes, de acordo com sua ambiência social, que inclui saberes, tradições e sua disponibilidade no *terroir*² onde determinado grupo social emerge e se expressa. Portanto, *terroir* é uma noção que se soma à de *affordance*, pois é nele que o tear relacional entre matérias, sujeitos e necessidades ocorre, possibilitando novas formas. *Terroirs* semelhantes resultam em construções matéricas semelhantes, mas com expressões únicas.

Perceber a matéria em sua forma de estar no mundo, seus limites e possibilidades, suas adequações e inadequações, é importante no processo de desvendar seus novos caminhos. O barro é modelável; a madeira, talhável; a fibra, entrelaçável e costurável. Podemos modelar a madeira, talhar a fibra, entrelaçar o barro? A matéria é um ente, tem suas inclinações, mas também se abre para novas experimentações. Portanto, há sempre uma abertura proveniente da *Mater*, uma permeabilidade, uma permissividade. A *Mater* proporciona ao mundo o nascimento das coisas.

É dentro da perspectiva da matéria que desenvolvemos esta tese, considerando a matéria como fio que cria formas em diálogos constantes: a fibra como matéria flexível e dialógica. Enquanto na pedra a forma existe por desgaste, na madeira por recortes e no barro pela modelagem, a fibra se manifesta pela profunda relação entre fios. É no encontro dialógico que as estruturas vão surgindo. Sua efemeridade também revela algo do tempo, da existência tênue e rápida da própria vida. Nas *affordances* de sua história, podemos ver formas criadas na construção de casas, em objetos de transporte e comunicação, no papel, no vestuário, em armas, instrumentos, armadilhas e muitos outros, apesar de seus poucos registros tangíveis devido à sua característica principal de desaparecer, dissolver e voltar à terra. Nem a arqueologia conseguiu grandes registros.

Nesta pesquisa, são essas características que tornam as fibras tão interessantes e atuais. Em sua vulnerabilidade, efemeridade e fragilidade, elas nos revelam nuances do feminino, do diálogo e da vida como ela é: mutante e impermanente. Entre as características tangíveis,

² *Terroir* é uma palavra francesa que se relaciona à extensão limitada de terra com produtos e sabores regionais.

destacam-se a leveza, flexibilidade, adaptabilidade e potência enquanto elementos que envolvem e unem. Nos encantamos com a fibra negra e sua intangibilidade, que acrescenta uma potência social histórica de um grupo de descendência africana e a relação entre vida e sobrevivência que encontraram na floresta de piaçava. A fibra-fio, negra, flexível e impermeável, nas espirais do tempo e nos desdobramentos de suas *affordances*, revela o ritmo, a força, a coragem e os conhecimentos tácitos oriundos da história de povos absolutamente resistentes, que lutaram e continuam lutando pela vida.

A *timeline* da fibra no *terroir* quilombola onde ela brota e suas *affordances* foram, por muito tempo, pouco exploradas. Por quase um século, a fibra teve o mesmo destino na comunidade: sua retirada pelos homens, sua limpeza pelas mulheres, sendo preparada e entregue como matéria-prima de cordas e vassouras para comerciantes desconhecidos. Há 25 anos, coincidindo com uma maior visibilidade da potência africana na Bahia, suas micro e macro histórias se tornaram temas importantes, atraindo designers, artistas e artesãos, que mostraram à comunidade novos caminhos para esta matéria. Tudo isso dentro das ressonâncias culminadas pela lei 10.639/03, que exige nos currículos escolares o ensino da história africana e indígena, e pelo crescente movimento negro que vem evidenciando a forte presença e sobrevivência social e cultural da África no Brasil de hoje. Assim, vemos que, através da história e de novas relações criativas com a piaçava, podemos ampliar suas *affordances* e mostrar o lado sensível da fibra negra quilombola, cuja materialidade possui história, propriedade e simbologia.

Além de guardar uma história rica e potente, a materialidade da fibra apresentou novos fluxos durante a residência artístico-científica de 70 dias no quilombo de Jatimane, um dos *terroirs* da piaçava no Baixo Sul da Bahia. Jatimane foi fundado pelos irmãos Rosario, quatro africanos bantus, aproximadamente 125 anos atrás, dentro da floresta de piaçava. O Baixo Sul da Bahia é uma região de florestas de piaçava no Brasil e a formação de inúmeros quilombos, sendo o de Jatimane delineado pela cadeia operatória da piaçava e sua continuidade como matéria-prima para a confecção de vassouras, prática que começou no final do século XVIII.

A história nos conta que um fabricante de pincéis e vassouras teve contato com a piaçava nas docas de Liverpool, quando a fibra vinha do Brasil, até então usada apenas para a base dos sacos de cana-de-açúcar. Essas fibras eram jogadas no rio Tâmisia assim que chegavam. No entanto, em uma das viagens, houve a necessidade de atracar um navio e a função da piaçava mudou, ganhando um novo propósito.

A piassava dá fibra todos os anos. Encontra-se a fibra em qualquer época. A fina denomina-se piassava de ouro [...]. A presidência concede licença para extração da piassava em terras devolutas, mediante o pagamento de 230\$ de sello (?) por seis meses [...]. Do Pará [vinda do rio Negro] exporta-se a piassava e também da Bahia, desta última (?) principalmente. [...] Chegou à Inglaterra em 1838, como amostra, e foi lançada ao Tâmisia por não conhecerem o préstimo. [...] Em 1845, um navio chegava a Liverpool, e teve de entrar na doca, foi lançado o conteúdo para amortecer o choque, um masso de piassava, o qual foi apanhado por um fabricante de vassouras que por acaso passava por ali, o qual tentou utilizar a fibra na fabricação de vassouras e com tão bom resultado que outros [...] para logo pedi-las da Bahia [...]. A 1a. remessa foi como lastro, constituindo amarrado ou feiches de 10 libras, obteve o preço de 50\$ a tonelada de 74@. O consumo desenvolveu e aí à exportação de modo que em [18]62 os navios levaram 60 a 100 toneladas [...]. Em [18]58, 278.500 feixes. O preço subiu muito e em 62 era de 170 a 180\$000 a tonelada (?). A fibra fina, que se emprega a mesma quantidade, contava o dobro [...]. O Kilo de piassava grossa regula já a 164 réis e afina a 300 presentemente, valor superior ao do assucar bruto. (COUTINHO apud MEIRA, 2018, p. 168)

A piaçava já foi objeto de estudo em diversas áreas, como geografia, botânica, agronomia e economia. Apresentamos agora a fibra negra no campo do design e da arte, destacando sua materialidade como um elemento importante no fluxo da história dos africanos no Brasil. Na floresta de piaçava, moldada pela história dos africanos que atravessaram a Calunga Grande, uma arquitetura única se delineou em ateliês poéticos construídos para cuidar da fibra negra. Homens e mulheres se unem em um laço de sobrevivência.

Na verticalidade da palmeira ou na horizontalidade das fibras, à espera dos *mondongos*, muitos fios são cuidados para se transformarem em vassouras. Suas outras partes são usadas para cobrir telhados, e outras ainda, sem destino, criam pequenos montes na paisagem. Uma geopoética³ em torno de um ritmo e de uma relação estreita e íntima com a natureza. Um

³ “A geopoética procura criar um novo território, no qual cada um pode respirar a plenos pulmões, engrandecer seu ser, estabelecer relações harmoniosas com os outros à base de um pertencimento comum, um vasto campo de pesquisa e criação no qual se cruzam as ciências, as artes e a literatura.” (BOUVET, 2012, p. 12)

lugar preservado e vivo, no vai-e-vem dos caminhões e dos homens que descem das florestas, do rio que passa, e da cobra escondida no pecíolo da piaçava.

A cobra escondida na piaçava é parte das lendas de Jatimane. É preciso coragem e precisão para lidar com a cobra enrolada nas fibras, pois dizem que, se a cobra for ferida, ela irá atrás do feitor e esperará para atacá-lo. A cobra, portanto, além das longas caminhadas pelo florestal, é o elemento que torna o extrativismo da fibra uma atividade guerreira e viril, nascida de uma necessidade importante e que demonstra um profundo conhecimento e respeito pelos animais.

Assim como o pássaro Japú, Guaxo ou Guaxe, a cobra, com suas cores e formas, pode ser inscrita no repertório criativo do lugar. Ao falar do pássaro e da cobra, narramos os caminhos de Jatimane e suas lendas, pois paisagem e memória são parte dos resultados cocriativos desta pesquisa. Buscamos salientar um maior envolvimento e valorização do que existe no lugar através da percepção, refletindo nas experimentações práticas com a fibra negra: seus resíduos, sua fibra, sua capa. Da mesma forma, a memória revela a história genética do lugar, que tem início com a chegada dos quatro irmãos Rosario, resultando que quase todos ali sejam parentes, pois 99% dos habitantes do quilombo têm o sobrenome Rosario.

Na pesquisa, encontramos as relações entre o sobrenome *Rosario*, a *Nossa Senhora do Rosário* e a *Irmandade do Rosário dos Pretos*, de forma que essas nuances históricas emergem de alguma maneira nas superfícies e formas dos objetos simbólicos, entrelaçando imanências que revelam belezas e histórias ocultas do Brasil-Afro. A pesquisa teve como base este quilombo e como foco os lugares onde o artesanato feito com a fibra se perpetua. Os pontos territoriais foram as florestas de piaçava e os lugares onde artesãs e artesãos produzem o artesanato de piaçava, situados nas proximidades de Jatimane, como os quilombos de Ingazeira, Boitaraca e Lagoa Santa (fig. 1).

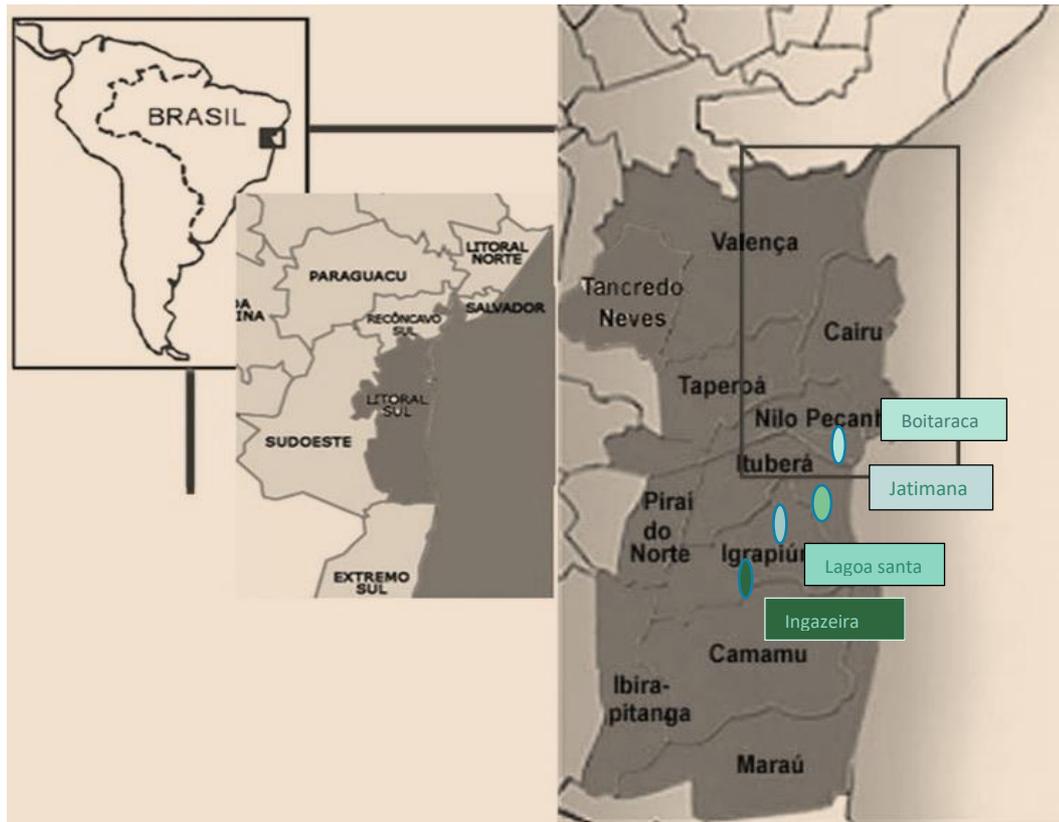


Fig. 1: Mapa dos quilombos do Baixo Sul em ressonância com a pesquisa

Por toda a complexa história dos africanos envolvidos na floresta da piaçava e pela força tangível e intangível dessa materialidade, busquei aproximações com o lado sensível da fibra negra, que é a soma dessas histórias narradas e vividas no âmago do piaçaval e das novas *affordances* descobertas através de processos cocriativos nos campos do design e da arte.

Essas aproximações com a matéria da fibra negra foram tecidas ao longo de algumas importantes experiências, o que suscitou o aprofundamento desta investigação mais ampla e profunda. A primeira delas teve origem como ecodesigner a convite da COOPRAP (Cooperativa dos Produtores e Produtoras Rurais da Área de Proteção Ambiental do Pratigi) e do IDES (Instituto do Desenvolvimento Sustentável), em cinco quilombos do Baixo Sul da Bahia, para transformar os resíduos da piaçava em papel artesanal e para a criação conjunta de novos artefatos no ano de 2002. O resultado, baseado numa metodologia intuitiva de processos criativos, gerou uma produção inovadora (fig. 2).



Fig. 2: Oficina de papel de piaçava em Jatimane, 2008 [Foto: José Roque Assunção]

A metodologia foi baseada na importância da inserção de elementos da vida cotidiana dos artesãos, postos em palavras, transformados em desenhos e depois em grafismos. Utilizando o método junguiano da livre associação de palavras (fig. 3), é possível ver as palavras, os desenhos e as transposições para o artesanato. Esse feito foi inédito, pois até então eles repetiam desenhos simétricos de flores, sem relação com sua paisagem, memória ou vida. Percebemos, nesses encontros, a semente de uma pedagogia de processos cocriativos em comunidades artesãs, a favor da valorização do artesão-criativo.

Este trabalho impulsionou, na época (2008), a criação pelo Ministério das Desigualdades do “Selo Quilombola”, que certifica a origem de produtos oriundos das comunidades quilombolas (o que mais tarde não se concretizou por questões políticas adversas), além de um convite para a apresentação do resultado dessas oficinas em Brasília.

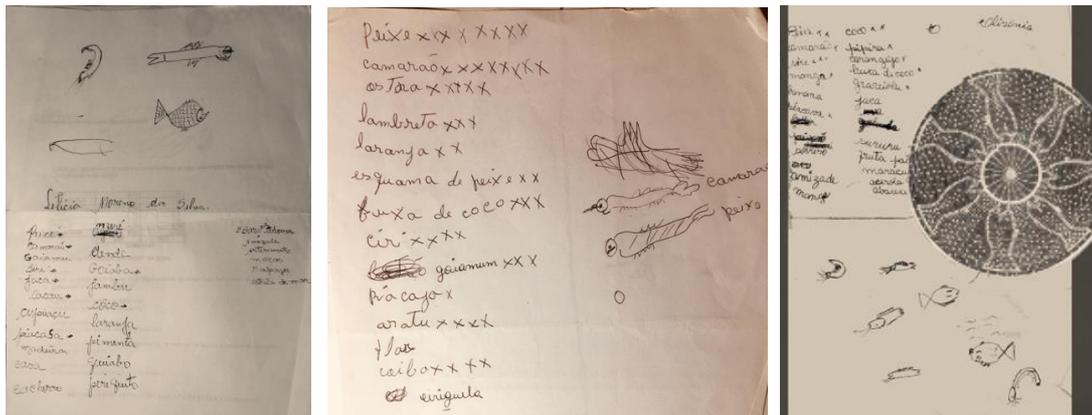


Fig. 3: Desenhos no quilombo de São Francisco feito pelos quilombolas e o resultado do grafismo com a palavra peixe, 2008 [Fotos: Maria Luedy]

A segunda experiência que destaco foi o acesso a uma pesquisa mais abrangente sobre a cultura têxtil na África Continental, especificamente nas nações Angola-Kongo, antes da diáspora, com o objetivo de compreender em que lugar geográfico, ambiente e bioma o conhecimento das técnicas têxteis, feitas de fibras e palhas, estava enraizado. Através da análise de imagens de artistas e cientistas botânicos viajantes do período colonial, foi possível evidenciar a importância do objeto têxtil para a sobrevivência cultural dos africanos escravizados no Brasil. Esta fase de pesquisa envolveu uma revisão cuidadosa de livros, artigos e visitas a museus etnográficos, como o Museu do Quai Branly, a Fundação Dapper e o Musée de l'Homme na França, durante o período da bolsa sanduíche (CAPES-PRINT), entre 2019-2020.

Nesses museus, uma análise minuciosa dos objetos africanos anteriores à diáspora comprovou suas ricas raízes culturais, tanto materiais quanto imateriais, ampliando a compreensão desses conhecimentos subestimados, embora fundamentais na cultura afro-brasileira. Essa fase de pesquisa culminou na produção do artigo "Topo Grafismos da Escravidão" (MENDES, 2020)⁴, que reúne impressões, dados e reflexões sobre uma parte da história da África desconhecida por muitos brasileiros, em grande parte devido à predominância da matriz cultural europeia e à sua influência na interpretação de outras culturas. Este artigo constitui a segunda parte desta tese e destaca a importância de

⁴ ANPAP NORDESTE, artigo selecionado em jul. 2020 e apresentado em set. 2021, em congresso *online*.

aprofundar-se na história das nações africanas e nos aspectos culturais dos africanos que foram trazidos para o Brasil.

O tempo, desde a chegada dos africanos e seus descendentes nos quilombos do Baixo Sul da Bahia, revela a fibra negra como uma matéria-prima essencial na tessitura dessa trajetória, um símbolo das sobrevivências que transcende do extrativismo ao objeto cultural, em um movimento espiralado e simultâneo. Na imagem seguinte (fig. 4), é possível perceber a profunda conexão dos têxteis com a vida cotidiana de uma comunidade africana no século XVIII, uma relação que ainda é observável nos dias de hoje. Nota-se, na fig. 5, o palácio de Ruanda, outrora residência do Rei Leopoldo II e hoje o King's Palace Museum.



Fig. 4: Africanos vendendo mercadorias [autor desconhecido];
fig. 5: Palácio em Ruanda, 2012

É evidente que o imaginário brasileiro sobre a África e seus conhecimentos tácitos apresenta lacunas significativas. No entanto, essas lacunas podem ser preenchidas por meio de pesquisas que buscam novas perspectivas dessa história, revelando aspectos importantes, como destacado em uma das questões desta tese, que enfatiza os aspectos dos povos africanos em sua matriz tecnológica têxtil (fig. 6 e 7). Isso possibilita a compreensão de como a criatividade, a estética e a funcionalidade estão intrinsecamente presentes nos objetos por eles produzidos no Brasil colonial, e como esse conhecimento os auxiliou na continuidade de suas vidas.

Esses artefatos, confeccionados por eles com elementos disponíveis em seus *terroirs*, podem ser considerados como exemplos de design vernacular⁵. Entendemos, portanto, que a continuidade da tradição têxtil no Brasil foi viabilizada, em grande parte, pelas semelhanças entre os *terroirs* africanos e baianos. O conceito de *terroir*, definido por Krucken (2009), refere-se a um território moldado pela interação humana ao longo dos anos, cujos recursos e produtos são amplamente determinados pelas condições edafoclimáticas e culturais. Essas semelhanças são evidenciadas pelas características botânicas e pelo clima das florestas tropicais, de onde provêm as fibras e palhas, matéria-prima essencial para a técnica têxtil.



Fig. 6: Cristiano Junior, *retratos de escravos*, 1860;
fig. 7: Seu Zé no quilombo Boitaraca fazendo balaio, 2009 [Foto: Maria Luedy]

O *terroir* da piaçava nos quilombos do Baixo Sul da Bahia é uma fonte especial de pesquisa que confirma essa afirmação, tanto pelo seu aspecto geográfico quanto histórico. Dentro das florestas onde essa palmeira autóctone cresce, distantes de outras influências, gradualmente surgiram objetos que refletiam a vida africana e sua criatividade. Apesar de a palmeira piaçava não ser nativa do seu *terroir* de origem, os africanos, familiarizados com a preparação de fibras, adaptaram-na para uso e tecelagem.

Os quilombos se formaram em parte pela preservação dos conhecimentos de seus ancestrais, mantendo suas matrizes culturais e tecnologias de tecelagem. Isso revela perspectivas da

⁵ Design espontâneo, entendido como solução material que transcende práticas acadêmicas e contextos profissionais (RIUL; et al., 2015)

ambiência cultural da África Continental, da diáspora e suas relações com o Brasil, até então pouco percebidas neste contexto. Um dos motivos para esse desconhecimento, conforme apontado por Ki-Zerbo (2010, p. 34), seria o desinteresse derivado das

(...) correntes de pensamento oriundas do Renascimento, do Iluminismo e da crescente revolução científica e industrial. O resultado foi que, baseando-se no que era considerado uma herança greco-romana única, os intelectuais europeus convenceram-se de que os objetivos, os conhecimentos, o poder e a riqueza de sua sociedade eram tão preponderantes que a civilização europeia deveria prevalecer sobre todas as demais. Consequentemente, sua história constituía a chave de todo conhecimento, e a história das outras sociedades não tinha nenhuma importância. Esta atitude era adotada sobretudo em relação à África. De fato, nessa época os europeus só conheciam a África e os africanos sob o ângulo do comércio de escravos.

Outro fator importante é a efemeridade do objeto têxtil, dificultando sua biografia cultural.

Biografia cultural que também pode ser definida como biografia social das coisas – objetos. Essa é uma atitude teórico metodológica que se interessa pela variação, pela atribuição de significados às coisas não só a partir de sua forma, mas em como se deu a experiência humana com tais objetos. (FREITAS; OLIVEIRA, 2020, p. 551)

Embora efêmeros e sem valor dentro da perspectiva colonial, estudos arqueológicos (UFRJ) encontraram uma série de objetos têxteis no Cais do Valongo (fig. 8), local onde se comercializavam pessoas escravizadas no Rio de Janeiro, evidenciando o uso da fibra negra e o *savoir-faire* têxtil africano:

Em junho de 2012, a equipe do Projeto Valongo, desenvolvido pelo Museu Nacional/UFRJ sob a coordenação de Tania Andrade Lima, recebeu a visita de Wole Soyinka, dramaturgo nigeriano e ganhador do Prêmio Nobel da Literatura. Soyinka visitou as escavações conduzidas no Cais do Valongo, um dos mais importantes pontos de desembarque de africanos nas Américas, e foi levado ao laboratório da pesquisa, onde conheceu parte do material recuperado nas escavações. Ao ser colocado em contato com um conjunto de artefatos feitos em piaçava, muito comuns na amostra, disse que objetos similares são utilizados ainda hoje no oeste da África como amuleto. Quando lembrado que as peças provenientes das escavações eram produzidas em uma fibra que existe apenas em algumas regiões brasileiras – e, portanto, eram confeccionados em uma matéria-prima diversa –, foi direto: “eles improvisavam”. (SOUZA, 2013, p. 11)



Fig. 8: Objetos encontrados no Cais do Valongo

Foram descobertos mais de 500 mil artefatos⁶ durante as escavações da obra Porto Maravilha em 2011, incluindo objetos feitos de fibra negra, como "anel e pulseira feitos de piaçava, que duram eternamente, não se desfazem, e o navio, o porão era forrado com piaçava para poder aquecer a friagem durante o trajeto" (JORDÃO, 2015, p. 119). Essas descobertas levaram à transformação do espaço em um monumento preservado aberto à visitação pública, integrando o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana. Esse circuito estabelece marcos da cultura afro-brasileira na região portuária, ao lado de locais como o Jardim Suspenso do Valongo, Largo do Depósito, Pedra do Sal, Centro Cultural José Bonifácio e Cemitério dos Pretos Novos.



Fig. 9: Rugendas, *Cais do Valongo*;
fig. 10: O sítio arqueológico do Cais do Valongo no Rio de Janeiro

⁶ Disponível em <<https://www.gov.br/iphan/pt-br>>. Acesso em 25 jul. 2022.

Uma observação intrigante sobre os achados de piaçava no Cais do Valongo (fig. 9 e 10) é que essa palmeira não é nativa do Rio de Janeiro, sendo encontrada apenas na Bahia, Amazonas e Acre. Assim, é plausível afirmar que as fibras utilizadas na confecção desses artefatos foram retiradas de cordas ou até mesmo do uso delas como forro para sacos de cana de açúcar nos porões dos navios.

Nos primórdios do Brasil Colônia, a piaçava era reconhecida pela qualidade de sua fibra, conhecida por sua impermeabilidade e resistência, especialmente na fabricação de cordas usadas para atracar os "navios tumbeiros"⁷ e para outros propósitos, como ilustrado na gravura de 1830, *Negros Cangueiros*, de Debret (fig. 11), que mostra moçambicanos transportando um baú com cordas de piaçava feitas na Bahia. A corda de piaçava é capaz de resistir por até 20 anos em seu papel de atracar navios, mantendo-se em excelente estado. "É leve, flutua na água e dura mais do que as cordas de cânhamo, especialmente em rios" (MEIRA, 2018, p. 138). Esta fibra permeou os navios após o pau-brasil, famoso pela extração de corantes vermelhos pelos holandeses. A piaçava, como matéria-prima para objetos cruciais na navegação, pode ter sido uma das primeiras materialidades descobertas na região brasileira, ganhando destaque devido à sua força, resistência e impermeabilidade, primeiro no campo náutico e depois na limpeza das ruas. A piaçava-da-Bahia, conhecida fora do Brasil como *angel clean*, também foi responsável por manter as ruas da Inglaterra mais limpas.

Os artefatos de piaçava encontrados no Valongo provavelmente foram confeccionados pelos africanos que desembarcaram no Rio de Janeiro utilizando restos de cordas. Durante as longas esperas pelas negociações para serem vendidos, esses indivíduos teciam e reciclavam as fibras das cordas, deixando assim os primeiros vestígios de utensílios e adornos como testemunhos de seus conhecimentos. O uso dessa matéria-prima têxtil, que não era encontrada em seu local de origem, revela, por meio desses testemunhos arqueológicos, as características destacadas por Agostini (2013) sobre o povo africano: "a improvisação, criatividade e facilidade de uso dos recursos naturais".

⁷ Os navios tumbeiros eram chamados assim por causa da quantidade de mortes na travessia do Atlântico na rota África – Brasil entre 1600 a 1890.



Fig. 11: Debret, *Negros Cangueiros*, 1830

Os primeiros têxteis encontrados na história datam de aproximadamente 8 mil anos a.C. Devido à sua natureza efêmera, construída principalmente a partir de materiais vegetais, é improvável que as peças desses períodos tenham sido preservadas intactas ao longo do tempo, como ilustrado em alguns artefatos arqueológicos (fig. 12).



Fig. 12: Técnica espiralar cosida, achados arqueológicos no Peru [South American Museu Digital]

Recentemente, em abril de 2021, foi descoberto pela primeira vez na história um cesto de 95 litros, feito de fibras e palhas, em uma gruta em Israel, datado de cerca de 10.500 anos a.C. Esse cesto foi tecido em nós por duas pessoas (fig. 13). Até o momento, não há informações sobre as fibras específicas utilizadas na confecção deste objeto. Dado que essa descoberta ocorreu em um período de grandes migrações humanas, é provável que a matéria-prima utilizada possa ter vindo de outro *terroir* distante de Israel.



Fig. 13: Cesta mais antiga do mundo
[Foto: Yaniv Berman / autoridade de Antiguidades de Israel]

Esse achado arqueológico evidencia que a genealogia das técnicas têxteis remonta a um período que podemos chamar de *Neotêxtil*. Isso sugere que a nomenclatura neolítica, que se refere ao período em que o homem começou a transformar a natureza para fazer seus utensílios, pode variar dependendo do *terroir*. Em algumas regiões, como nas florestas tropicais e nos biomas de Mata Atlântica, as palhas e fibras desempenharam um papel crucial, em contraste com o uso predominante de pedra em outros lugares.

É importante destacar que, por muito tempo, os objetos têxteis efêmeros não receberam o protagonismo devido à pouca importância dada a produtos feitos de forma simples por povos considerados "primitivos" ou "selvagens". Enquanto isso, o eurocentrismo valorizava artesanias mais sofisticadas. Esses objetos permaneceram marginalizados social, cultural e artisticamente por um longo período. Segundo Guichard (2019), apenas na segunda metade do século XX e com o advento de novas/antigas técnicas, como a tecelagem, é que começaram a surgir possibilidades abertas na arte POP. Movimentos como o *Fiber Revolution* e a Escola *Fiber World* (EUA) abriram caminhos e influenciaram o Brasil na década de 80. No entanto, é no século XXI, na era da pós-modernidade líquida, que o artefato cultural passou a ser redimensionado. Atualmente, na arte contemporânea, observamos um avanço significativo da arte matérica e têxtil nos últimos anos.

1.2. O meio como ponto inicial

Essas reflexões destacam a importância fundamental do ato de tecer e do objeto têxtil na cultura africana. A análise iconográfica dos desenhos de viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil Colônia confirma a grande importância dos têxteis na vida dos africanos, uma tradição que continuou para os remanescentes quilombolas. Além do próprio objeto, a sobrevivência da técnica reforça e revela a continuidade desse conhecimento tácito ao longo do tempo.

A partir desse objeto, que testemunha a continuação de uma prática ancestral, surge uma perspectiva que olha para trás (ancestralidade, saberes, lugares), para o entorno (o quilombo, sua história e geografia, sua vida e subsistência) e para frente, integrando o conhecimento científico do design e da arte em uma expansão de possibilidades. Isso favorece aproximações e experimentações em processos inovadores, ampliando a percepção e destacando ainda mais a importância da preservação da história como elemento fundamental para possibilitar novos repertórios e incorporá-los na tecelagem de novas peças.

Portanto, após uma vasta pesquisa bibliográfica, voltamos nossa atenção para analisar, registrar e propor experiências com a fibra negra em processos cocriativos nesta comunidade artesã. Isso foi realizado por meio de laboratórios experimentais em residências artístico-científicas, revelando novas técnicas (como a espiral colada), grafismos (geométricos) e formas inspiradas em suas paisagens (etnobotânica) e suas relações com a piaçava, explorando sua ancestralidade e memória. Isso pressupõe uma incorporação de suas vidas representadas no microcosmo dos artefatos.

Os encontros foram vivenciados entre a artista (pesquisadora de fibras e curadora), cuja linguagem se constrói com o emaranhado fibroso, e os artesãos, que têm um conhecimento profundo da fibra negra, pois estão imbricados na sua *chaîne opératoire* e em sua técnica espiralar cosida. Esses encontros exploraram o macrocosmo como tema, com o design como condutor de novos caminhos estéticos e a arte como possibilidade de ampliar as *affordances* da matéria piaçava, revitalizando potências desconhecidas. Isso foi feito por meio da

compreensão da ancestralidade e dos conhecimentos científicos e artísticos, incluindo um novo *modus operandi* na construção da forma.

O meio como ponto inicial aborda o estudo do elemento primordial para a população afro-brasileira do Baixo Sul da Bahia. Assim, elegemos este tema – *a fibra negra* – como o meio material para explorar esse conhecimento tácito, corporal, que, como um fio, com sua linha rígida e flexível, junto à palha da costa, com sua maciez, fazem a tecelagem entre as Áfricas.

1.3. A fibra negra e a palha da costa

O artefato quilombola do Baixo Sul da Bahia apresenta uma característica marcante em suas materialidades, no encontro simbólico entre a fibra do piaçaval, aqui chamada de fibra negra, proveniente da palmeira *Attalea funifera* Martius, e a palha da costa (fig. 14), retirada da palmeira *Igí-ògòrò*, a *Raphia vinifera* (fig. 15), também chamada de *ikó*. O *ikó*, uma materialidade têxtil africana usada em rituais, é um elemento crucial na fabricação de objetos sagrados no Candomblé. Esta pesquisa revelou a importância da palha da costa na África e suas influências na diáspora africana. Apesar de pertencerem a gêneros diferentes e apresentarem texturas e cores distintas, a piaçava e a palha da costa se entrelaçam nos artefatos quilombolas, conectando a ancestralidade africana à África diaspórica. A palha é maleável, macia e resistente à quebra, enquanto a fibra negra da piaçava é flexível, mas possui um corpo rígido, estruturado pelo excesso de lignina, uma espécie de cimento que liga as microfibras das plantas fibrosas.



Fig. 14: Palha da costa; fig. 15: *Raphia vinifera*, conhecida como *ikó*

Esse encontro contrastante e simbólico torna esse artefato um objeto vivo e pulsante, pois combina elementos da etnobotânica africana com a etnobotânica afro-indígena. A presença da palha da costa na Bahia, amplamente encontrada ao longo da costa africana, é atribuída principalmente à continuidade dos rituais africanos, especialmente os relacionados ao orixá *Obaluaiê* (fig. 16) e suas vestimentas, e à confecção do *Contra-Egum* (fig. 17), representando um elemento de força espiritual na vida dos descendentes africanos. Apesar de ser importada da África, a palha se popularizou devido ao seu uso simbólico, sendo facilmente encontrada em lojas de artesanato e artigos de candomblé.

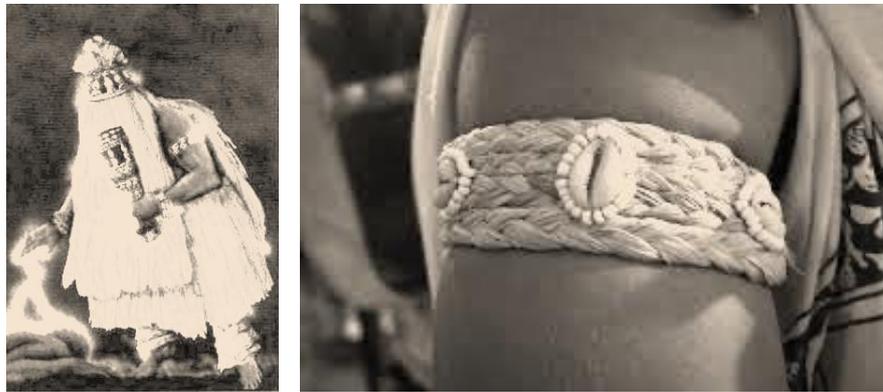


Fig. 16: *Obaluaiê* (orixá da cura); fig. 17: *Contra-Egum* (objeto sagrado para proteção)

A fibra negra é um composto de fita e fibra retirada do pecíolo, entre o tronco e as folhas da piaçava. Segundo Guimarães & Silva (2012, p. 51)

As folhas podem alcançar 9 (nove) metros de comprimento total. Cada folha produz uma fita e essa contém a fibra de piaçava com até 3,5 m de comprimento. Quando adulta, cada folha vem acompanhada de uma inflorescência. A planta adulta emite, em média, de 4 a 7 folhas por ano.

Existem seis espécies de palmeiras que produzem piaçava no Brasil, sendo quatro na Região Norte e duas na Região Nordeste. As que produzem a maior quantidade de piaçava são a *Leopoldinia piassaba* Wallace e a *Attalea funifera* Martius, sendo também as mais conhecidas, com desenho botânico e taxonomia definidos.

É a *Leopoldinia piassaba* Wallace que entrelaça as histórias da fibra negra, uma proveniente do Amazonas e a outra do Baixo Sul da Bahia. Ambas participam do ciclo da corda e, mais tarde, do ciclo da vassoura. Apesar de terem cores similares, apresentam algumas características diferentes. Por exemplo, a morfologia da *Attalea funifera* Martius é em forma de funil, começando com espessuras mais largas na base e afinando na ponta, daí o nome "funifera", que significa "portadora de funil" em latim. A *Leopoldinia piassaba*, nomeada em homenagem à Arquiduquesa Leopoldina, que acompanhou Martius na expedição de Nassau e era botânica, possui fibras achatadas, ao contrário das roliças da *Attalea funifera* Martius.



Fig. 18: Mapa da distribuição das espécies de piaçava na América do sul [KRONBORG; GRÁNDEZ; FERREIRA; BALSLEV, 2008, p. 104]



Fig. 19: Tipos de piaçava encontrados no Brasil [GUIMARÃES, 2012, p. 39. Foto: Harry Lorenzi, Instituto Plantarum, Nova Odessa, São Paulo]

A duas espécies de piaçava, ao serem analisadas no uso de cordas, revela uma interessante comparação (fig. 20) registrada por botânicos estrangeiros que estiveram no Brasil há aproximadamente 400 anos. A piaçava é uma matéria-prima requisitada tanto no mercado brasileiro quanto no europeu, sendo exportada principalmente para a Bélgica e o Reino Unido. No Brasil, a piaçava é enviada da Bahia para as fábricas de vassouras.

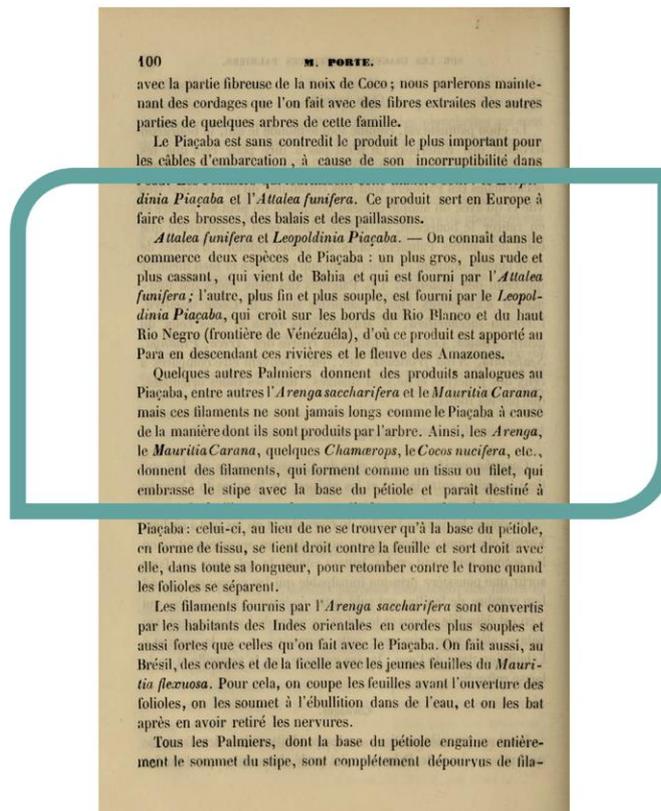


Fig. 20: Comparação da piaçava, 1849
[KRONBORG; GRÁNDEZ; FERREIRA; BALSLEV, 2008, p. 104]

A *Leopoldinia piassaba* é considerada melhor para a fabricação de cabos e cordas, enquanto a *Attalea funifera* Martius é mais adequada para vassouras. Contudo, na botânica comercial, a *Attalea funifera* Martius tem maior importância econômica, sendo responsável por aproximadamente 89% da piaçava produzida no Brasil. No mapa abaixo (fig. 21), podemos observar que apenas 10% do planeta é coberto por florestas tropicais, o habitat das palmeiras, e somente no Brasil encontramos as espécies de piaçava.



Fig. 21: Mapa das florestas (o verde escuro é onde se encontram florestas tropicais no mundo)
[Composição no app Spark, design de Maria Luedy]

Os nomes da fibra

A fibra negra foi nomeada de diversas formas. Do indígena, recebeu o nome de piaçava ou piassaba (referente à palmeira), que significa amarrar, nó, vínculo, tecer, trançar, juntar, e fazer utensílios, e japeraçaba (referente à fibra da piaçava). Para os botânicos que vieram ao Brasil catalogar as florestas tropicais, especialmente Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), a fibra negra foi nomeada, seguindo os princípios de Lineu⁸, como *Attalea funifera* Martius⁹.

⁸ Carl von Linné (Suécia, 1707-78) era médico e naturalista. Em 1735, publicou o livro *Systema naturae*, no qual apresentava determinadas regras capazes de padronizar a forma de nomear espécies. Foi o criador da classificação científica e da nomenclatura binominal de grande importância na fauna e flora. Seus estudos atingiram um uso universal e boa parte de sua taxonomia é utilizada até hoje (PRESTES; JENSEN; OLIVEIRA, 2009).

⁹ *Attalea* vem de Attalus III, rei grego que governou Pérgamo, atual Bergama (Turquia), sendo uma homenagem do circuito europeu das ciências naturais a este político que se dedicou ao estudo da flora medicinal no final da vida. *Funifera* é um nome latim que significa fibra que afunila. Martius é o nome de família de Carl Friedrich Philipp von Martius, pois ele a encontrou e registrou em seu primeiro livro *Historia Naturalis Palmaris* e, posteriormente, no livro *Flora Brasilienses*. Até hoje, *Flora brasiliensis* é a única Flora completa no Brasil. Além do seu valor histórico, ainda é utilizada rotineiramente na identificação de plantas do Brasil e da América do Sul (SHEPHERD, 2022).

(...) no dicionário *Michaelis* (1998), tanto as grafias piaçava e piaçaba estão corretas. De acordo com Houaiss (2000), no seu *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a palavra generalizada piaçava seguiu a seguinte etimologia: em 1574, prisaua; 1645, priacaua; 1651, piassava; 1696, piaçavas; 1789, piassava e 1836, piasoava. A piaçaveira da Bahia apresenta, também, os seguintes nomes vulgares: piassaba, piaçaba, piassaba-da-bahia, piaçava-da-bahia, côco-de-piaçaba e piassaveira. A palavra piaçava tornou-se também uma palavra internacional, pois algumas fibras de vários gêneros de palmeiras produzidas em outros continentes são também chamadas por piaçava, como as fibras das palmeiras africanas *Raphia hookeri*, *R. palma-pinus* e *R. vinifera*, e da palmeira de Madagascar, *Dypsis fibrosa*, especialmente a *Raphia vinifera* por ter características morfológicas semelhantes. (GUIMARÃES; SILVA, 2012, p. 36)

Lemos Barbosa, em seu *Pequeno Vocabulário Tupi-Português* (fig. 22), publicado em 1951, apresenta algo curioso ao repetir o vocábulo *piassaba* duas vezes, afirmando que para o indígena Tupi ele significava, ao mesmo tempo, o objeto (cesto, rede) e a forma como era feito (trançado, tecido, teia, tela). Tal afirmação explicita a probabilidade da utilização da fibra pelos indígenas que habitavam o Baixo Sul da Bahia, pois fica evidente que a fibra dessa palmeira era a matéria-prima têxtil da qual eles criaram seus objetos e utensílios. Os africanos, ao entrarem nessas regiões, aprenderam a extrair e manusear a mesma fibra.

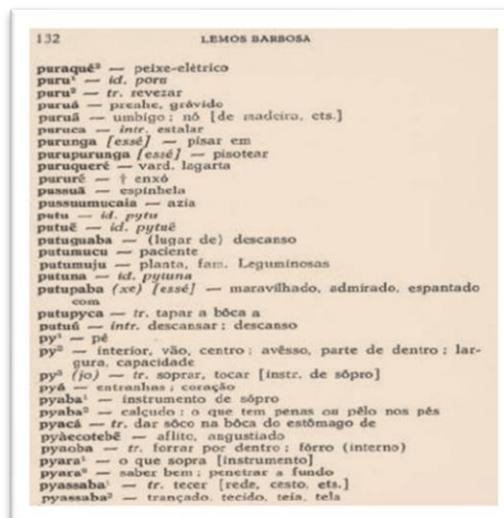


Fig. 22: *Pequeno Vocabulário Tupi-Português*, de Lemos Barbosa

A fibra que possibilitou a sobrevivência dos africanos na mata tropical é, sem dúvida, a piaçava. A piaçava proveniente da Bahia e aquela encontrada no norte do Brasil, ressonantes e muito semelhantes, tornaram-se, do ponto de vista europeu, a mesma matéria. O geógrafo Alfred Wallace (1823-1913) estudou e reconheceu essa fibra no campo da botânica, identificando a espécie como *Leopoldinia piassaba*. Como já mencionado, esse binômio

homenageia a arquiduquesa Leopoldina, que era botânica.¹⁰ Na classificação científica das espécies, o segundo nome reflete uma característica física, e piaçava transforma-se no adjetivo para uma fibra forte, impermeável, flexível e de cor marrom.

Wallace foi um naturalista, geógrafo, antropólogo e biólogo britânico, pesquisador da piaçava do Amazonas, a *Leopoldinia piassaba* Wallace. Ele se debruçou na língua nheengatu, revelando o verdadeiro significado de *pyaçawa*: *pya* significa coração e, *çawa*, cabelo. Meira, em *Rio Xié: o aviamento no final do século XX*, revela-nos a fonte:

O dicionário Tupi, de Gonçalves Dias, não referenciou a palavra piaçaba, mas indicou o termo “çaba”, “penugem” e “pya”, “coração” ou “fígado”. No dicionário de língua geral feito por Grenand e Ferreira, mais recente, o termo “piá” também é traduzido por coração, estômago e fígado e “awa” por pelo cabelo, pena, pluma, folha. Para Stradelli, o que mais detalhou o termo, “piá” se traduziria por coração, fígado, intenção, âmago, cerne, e “saua” por pelo, cabelo. No seu Vocabulário Nheengatu-Português, assim descreve o significado da palavra piassáua: Cabello do coração, cabelo do âmago. (MEIRA, 2018, p. 219)

Essa é a definição perfeita do que essa fibra significa para as comunidades indígenas que vivem em torno da palmeira e para os descendentes dos africanos, os quilombolas do Baixo Sul. Não é possível precisar exatamente quando os indígenas deram nome a essa palmeira. O indígena Popygua, autor de *A Terra é uma só* (2016), narra as origens do mundo do ponto de vista dos Guaranis e afirma que os indígenas provavelmente já estavam aqui há 40 mil anos. Os Tupinambás desta região, cuja língua era o tupi-guarani, já deviam ter uma palavra para se referir a esta palmeira. Portanto, na cronologia do nome, piaçava vem primeiro. No século XVI, 200 anos antes de Martius, o Padre Anchieta já registrara sua grafia. O nome piaçava vem da língua indígena, mas sua imagem e representação são provenientes do europeu. A reprodução da *Attalea funifera* Martius, definida cientificamente pelo botânico von Martius e desenhada por Thomas Ender (fig. 23), artista que acompanhou a expedição pelo Brasil, está no livro *Historia naturalis palmarum: opus tripartitum*, o primeiro livro publicado por Martius ao regressar do Brasil.

¹⁰ Curiosamente, Leopoldina era uma arquiduquesa que veio para o Brasil para se casar com Dom Pedro, na esperança de que ele compartilhasse seu interesse pelo universo das plantas. No entanto, o mundo dele era outro. Leopoldina foi considerada uma duquesa mal vestida pelo fato de andar de calças e estar sempre com mãos e vestes sujas de terra, pois frequentemente ia aos campos investigar as plantas tropicais.



Fig. 23: *Attalea funifera* Martius, desenho e litogravura de Thomas Ender para Carl von Martius

Como já mencionado, o cientista von Martius registrou a piaçava na paisagem botânica sob as regras de Lineu. Já os africanos e indígenas a experimentaram como elemento fundamental em sua sobrevivência cotidiana, especialmente os descendentes do Baixo Sul da Bahia. Para eles, a *Attalea funifera* Martius não era uma paisagem a ser estudada, mas uma aliada da vida cotidiana, sendo ainda hoje experimentada, vivida e expandida em suas *affordances*.

Nesta tese, a piaçava é denominada fibra negra, matéria-prima que tece a vida dos quilombos do Baixo Sul da Bahia, especialmente no quilombo de Jatimane, desde a chegada dos Irmãos Rosario há 125 anos. Essa nomeação se deu a partir da relação metafórica das propriedades da fibra da piaçava com o povo africano: planta fibrosa, resistente, rígida, lisa, de textura impermeável e de alta flexibilidade. Sua tonalidade, sua pele lisa, sua resistência e, ao mesmo tempo, flexibilidade são marcas deste povo.

Ao nomear a fibra negra pelas características da matéria em consonância com os quilombolas, buscamos ressoar a matéria como símbolo, representando a imanência e a transcendência, o cotidiano e o imaginário. Foi com essa fibra que os africanos que ali chegaram puderam sonhar e resgatar suas memórias.

As *affordances* da fibra negra

As multifaces desta fibra, que aparecem num tempo espiralar de sobrevivência, têm seu início no extrativismo, há aproximadamente 125 anos, para a produção de cordas e vassouras. Nos últimos 25 anos, essa utilização avançou na produção de artefatos voltados para o artesanato brasileiro. Há 20 anos, a piaçava começou a receber influências de processos de inovação a partir do design e, em 2022, envolveu-se em experimentações que tangenciam a arte como suporte/superfície. Isso permitiu que a fibra avançasse no espaço e se desprendesse de aspectos puramente estéticos, ergonômicos e funcionais.

A fibra passou então a explorar novos aspectos subjetivos e narrativos das histórias encobertas nas paisagens e memórias dos lugares e sujeitos, os ancestrais dos escravizados no Brasil. Descobriu novas *affordances* da matéria e da técnica através de processos criativos em laboratórios desenvolvidos nos encontros durante a residência artística do quilombo, coração desta tese. Na busca do seu lado sensível, todos os contextos tornam-se repertórios dos processos criativos, aproximando as *affordances* expressivas desta fibra. Seu corpo alongado, fino, sua cor, seu movimento e sua taticidade são os condutores das novas expressões, permitindo um novo imaginário, vendo-a em sua inteireza. Ver pelo campo sensível amplia sua existência e sobrevivência.

A palmeira que produz essa fibra não existe na África; é autóctone do Brasil e encontrada principalmente nos estados da Bahia, Amazônia e Acre. Falar sobre essa palmeira é falar sobre o lugar de entrelaçamento de saberes entre os indígenas e os africanos que habitaram juntos as florestas de piaçava nas regiões do Baixo Sul da Bahia. O manejo da fibra foi ensinado aos africanos pelos indígenas Tupis.

Na carta relatando ao rei D. Manoel suas impressões sobre o território baiano, Pero Vaz de Caminha (1500) ressalta a relevância paisagística e funcional da piaçava nos seguintes trechos: "E foram assim correndo, além do rio, entre umas moitas de palmas"; e, mais adiante, escreve sobre as casas dos indígenas: "Eram de madeira e das ilhargas de tábuas e cobertas de palha".

A cobertura de palha citada se trata da fibra da piaçava, que atualmente é amplamente utilizada em coberturas de quiosques e cabanas (BARBOSA; COSTA; LEÃO, 2019, p. 5).

O local da pesquisa

Um dos quilombos escolhidos para a pesquisa foi o de Jatimane, cujo nome evidencia seus entrelaçamentos indígenas e africanos, pois é uma palavra criativa que une o sujeito e seu ofício. Mani, um indígena que retirava mel da abelha jate, acolheu os irmãos Rosario e, para homenageá-lo após a sua morte, eles uniram a palavra *Jati*, da abelha que ele cultivava, e *mane*, como era chamado. A população Rosario de hoje conta que Mani ensinou aos quatro irmãos Rosario – André, Boaventura, Honório e Devoto – o manejo da piaçava neste quilombo.

A fibra negra já estava presente no quilombo, sendo um elemento fundamental da PFNM¹¹, e seu uso é cada vez mais diversificado: desde a construção de casas e telhados até a fabricação de vassouras, ecojoias, alimentos, produtos agronômicos, biotecnologia, compósitos e cordas. Para colher essa fibra e prepará-la como matéria-prima, são necessárias oito etapas – retirar, mondongar, extrair, separar, limpar, cortar, molhar e enrolar – que serão vivenciadas e descritas ao longo desta tese.

A pesquisa foi conduzida em movimentos e tempos espirais, transitando do centro para a periferia e da periferia para o centro. Do quilombo para a África Continental, em especial as nações Angola-Kongo, do povo bantu, e de lá de volta para o quilombo, do quilombo para o mundo, para o tempo ancestral do Neolítico, o tempo do manuseio e da transformação das matérias-primas em objetos.

Esse tempo espiralar se inicia na ancestralidade africana, passa pelo extrativismo (retirada de matéria-prima virgem) e, nas viradas da história, é costurado em ciclos, característica de sua técnica espiralar cosida. Cada têxtil permite um tipo de entrelaçamento, e as fibras negras tendem ao têxtil circular, são unidas e depois entrelaçadas. Esta técnica é característica do

¹¹ Sigla para “Palmeira Florestal Não Madeireira”.

artefato quilombola, seguindo as propriedades físicas da fibra negra com seus limites e possibilidades.

Por toda a complexidade de sua existência, ela vai além de sua fisicalidade, de sua imanência, entrando nas espirais do tempo, encontrando as matrizes em suas transcendências, resultando simultaneamente em matéria e signo, construída em movimentos cíclicos que se expandem e simultaneamente voltam ao centro, para a ancestralidade. Encontramos esta técnica em todas as nações Angola-Kongo, de onde vieram os africanos para aquela região.

A materialidade dos objetos têxteis também surge de uma relação direta com os elementos da natureza. Este artefato evoluiu e sobreviveu em espirais, revelando outra face da matriz tecnológica africana e sua criatividade estonteante. Essa criatividade se manifesta na itinerância curiosa dos artesãos. É a partir desses artefatos que as comunidades quilombolas vêm se definindo e aparecendo como cultura.

Por ser uma potência sígnica, definida em suas formas, linguagem gráfica, contrastes e materialidade ambiental, e pela facilidade da técnica em termos de instrumentos e insumos, esses artefatos mostram a dinâmica desses filhos e netos da África em suas formas e superfícies. Os artefatos, vistos do ponto de vista de Kuutti (1995), são mediadores do pensamento e do comportamento humano, conferindo poder aos sujeitos por meio da *expertise* e das habilidades neles cristalizadas.

O artefato quilombola, símbolo de conquista

No momento em que a comunidade começa a criar objetos e artefatos, as partes se reúnem e assim nasce também uma superfície que se torna suporte da linguagem de seu povo. A forma-objeto dá lugar à forma simbólica, e a expressão do espírito (CASSIRER, 1998) pode finalmente reaparecer. Ao costurar as fibras soltas com a palha da costa, símbolo da ancestralidade africana, surgem os grafismos quilombolas (fig. 24 e 25), fundindo-se superfície e desenhos gráficos para narrar o seu *lieu* e seu *milieu* de memória.

Lieu (lugar), segundo Nora (1984), são os lugares, as paisagens, e *milieu* (dentro, no meio) são suas paisagens internas, suas ancestralidades. Por isso, a importância dos registros em forma de um inventário que mostra a evolução de seus grafismos e formas desde 2008 até os nossos dias. Buscamos nomeá-los junto aos artesãos e entendê-los como signos materiais que possuem infinitas combinações, o que tem possibilitado imprimir novas narrativas e formas experimentadas nos processos cocriativos.

Assim, fomos observando novos caminhos para além do puro ornamento dos grafismos, compreendendo o importante lugar de fala destes desenhos e experimentações. Através dos laboratórios pluridisciplinares e conversas constantes¹², mesmo à distância, buscamos a ampliação da percepção traduzida em repertórios criativos e da percepção de si, do lugar com suas paisagens únicas, das histórias e memórias, suas interações e interligações, bem como reflexões a cada criação, com novos entrelaçamentos.

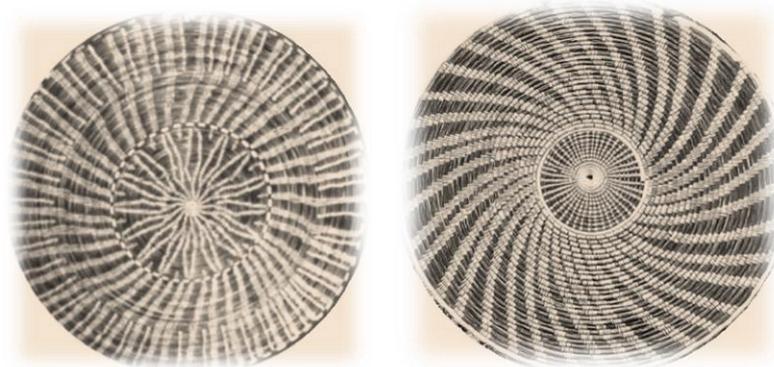


Fig. 24: Mandala 1m, artesã Dilma do Rosario;
fig. 25: Mandala 1m, artesã Aidil do Rosario [Fotos: Maria Luedy]

Tim Ingold (2000), em sua disciplina de Antropologia, para estimular a percepção dessas interligações, leva os alunos para a praia, onde eles empinam pipas, e depois voltam para a sala de aula, onde constroem balaios, tornando imanentes as conexões e as dinâmicas que "tecem a existência" das coisas. Para Ingold, há um *continuum* entre natureza e cultura pelo viés da biologia.

¹² Todo o caminho foi traçado pelos laboratórios presenciais e à distância, estimulando o fazer reflexivo, a prática de refletir fazendo. Foram muitas horas de trocas de imagens dos novos artefatos, entre o mestre José Roque e eu, algo sobre o qual falarei mais adiante.

É essa biologia que ajuda Ingold a sustentar o ponto de vista do organismo/pessoa crescendo e se desenvolvendo em um ambiente propiciado pelo trabalho e atividade e presença dos outros. Tal biologia aproxima-se da psicologia ecológica, que estuda a percepção, pois ambas tomam como ponto de partida o desenvolvimento do organismo/pessoa no ambiente. Trata-se, segundo Ingold (2004, p. 220, tradução minha, grifo do autor), de oferecer uma "nova forma de pensamento sobre seres humanos e seu lugar no mundo, centrado nos processos de desenvolvimento e nas propriedades dinâmicas de campos relacionais." (MACHADO E SILVA, 2011, p. 363)

Podemos ver ressoar esse pensamento de um *continuum* relacional na metáfora da existência da flor, por Thich Nhat Hanh (2008, p. 145).

Quando você examina intensamente uma flor, percebe que ela não pode existir sozinha por si mesma. Ao contemplar a flor você vê a luz do sol. A luz do sol é a luz do sol e não uma flor, mas a luz do sol é um dos elementos que compõem a flor. Nós o chamamos de elementos não floral. Se você continuar a examinar profundamente a flor, descobrirá elementos não florais como as nuvens. A nuvem é um elemento não floral, mas sem a nuvem, a flor não pode existir. Se você tentar retirar da flor, o elemento nuvem, a flor desfalecerá. A terra e os minerais também são elementos não florais. A flor é formada apenas por elementos não florais. Se você examinar profundamente a flor, não conseguirá encontrar nenhum elemento que possa chamar de flor. Ao cuidar dos elementos não florais estará cuidando da flor.

Esse trecho parece reverberar então a ideia de que os artefatos têxteis guardam um inventário de outras coisas por trás da sua aparência. Podemos ver ali tudo o que não é têxtil e o que não é fibra: vemos a força, a coragem, vemos o sol, as palmeiras, vemos o indígena, as trocas de saberes, vemos as itinerâncias sobreviventes.

Dentro dessa lógica, a pesquisa e a reflexão vão preenchendo os vazios da história da África no Brasil, explorando suas potências e matrizes culturais têxteis. Este estudo se fundamenta na metodologia de pesquisa qualitativa e na pesquisa-ação. Busca-se analisar de forma crítica a importância da matriz tecnológica têxtil trazida pelos africanos, bem como a relevância desse conhecimento na sobrevivência e qualidade de vida dos escravizados e quilombolas, sua continuidade e a importância de processos criativos baseados na arte, no design e em procedimentos técnicos novos para a melhoria e a agregação de valor aos têxteis culturais étnico-estéticos feitos com a piaçava nos quilombos do Baixo Sul da Bahia.

Partindo de uma revisão da literatura especializada e das experiências de campo, além da vivência *in loco* que se desdobrou em conversas e experiências com a comunidade

quilombola, onde vivem os atores principais deste processo, busca-se delinear, em formato de residência artística, a geopoética da piaçava.

1.4. Definição do problema de pesquisa

Neste trabalho, investiga-se a matriz tecnológica têxtil africana em sua capacidade de adaptação, criatividade e inovação, características dos povos de origem africana, refletidas nos objetos têxteis relacionados às nações Angola e Congo, origem dos africanos que vieram para a região dos quilombos do Baixo Sul, conforme apontado por Fernandes (2020). Ao buscar as matrizes têxteis de Angola-Kongo, encontramos a presença constante da técnica espiralar cosida em quase todas as etnias. Essas análises foram provenientes de pesquisa iconográfica e bibliográfica, onde foram encontradas as origens técnicas e materiais dos objetos têxteis ressonantes nos quilombos.

Outra fonte de pesquisa foram as imagens produzidas por desenhistas, pintores e aquarelistas que estiveram no Brasil Colônia, onde uma série de formas de objetos têxteis estão presentes, principalmente os denominados na pesquisa de *trans-objetos*, por serem importantes no dia a dia itinerante dos africanos que viviam a fazer têxteis para uma vida melhor. Enaltecer a importância desses objetos é enaltecer as matrizes africanas.

O canto, a dança, a gastronomia, a fundição, a cerâmica são matrizes reconhecidas no Brasil. O artefato têxtil, não. Primeiro, por ser feito pelos africanos em um Brasil Colônia, onde certos materiais e técnicas eram considerados nobres, e outros não, o que impedia que fossem vistos com sua devida importância. Embora esses objetos tenham sido destacados em inúmeros desenhos de artistas estrangeiros que vieram para o Brasil, especialmente nas narrativas visuais de Debret, estávamos ainda longe de perceber o valor dos objetos étnicos, o que só viria a acontecer na primeira metade do século XX, com a antropologia e a discussão sobre a cultura material. Também na arte, o objeto só se tornaria protagonista a partir da segunda metade do século XX.

Esse não reconhecimento e suas múltiplas questões não retiram o protagonismo, ainda por iluminar, do africano no Brasil escravagista. Graham (1956) declara que, no tempo livre, o que mais faziam os africanos no Brasil era tecer cestos, esteiras, chapéus, sendo uma fonte de ganho extra. Muitas cartas de alforria foram obtidas deste conhecimento sobre a tecelagem. Em uma passagem de seu diário, Graham (1956, p. 171) escreve: "São carregadores de cadeirinhas, carregadores e tecedores de esteiras e chapéus, que se podem alugar nas ruas e mercados, e que assim sustentam seus senhores." O excedente destes objetos provenientes de sua matriz tecnológica têxtil eram juntados para obter benefícios e ajudar a todos que precisavam.

Na análise detalhada de 80 aquarelas produzidas por artistas e cientistas que vieram para o "Novo Mundo" entre 1800 e 1900, destaca-se uma significativa presença de cenas cotidianas onde o papel do objeto têxtil é proeminente. Por meio desses objetos, que podem ser considerados como campos unificados, conforme conceituado por Tim Ingold (2010), é possível desvendar as tramas da história e narrativas desse povo, revelando sabedorias ocultas. Essas tramas tecidas são entrelaçadas com necessidades, adaptações, conhecimentos ancestrais, movimento e sobrevivência.

Esses objetos desempenhavam múltiplas funções: transportavam mercadorias excedentes, serviam como dispositivos de armazenamento e eram modelados de forma variada conforme a natureza do que seriam transportados, demonstrando criatividade e adaptabilidade, em uma sinergia próxima ao conceito de objeto-design, onde funcionalidade, ergonomia e estética se fundem. Eles eram leves e ajustáveis ao corpo, confeccionados a partir de materiais disponíveis na natureza, com base no conhecimento adquirido em suas regiões de origem. Além de sua funcionalidade, esses objetos serviam como vitrines ambulantes, exibindo os conteúdos que carregavam, refletindo a consideração dada às alturas e dimensões dos cestos ao serem modificados.

Nesta investigação, o balaio¹³ se destaca de maneira surpreendente: seja utilizado para transportar peixes, aves ou ervas, ele se encaixa na premissa fundamental para ser

¹³ Balaio: cesto grande de cipó, palha ou taquara, patuá, picuá.

considerado um objeto de design, combinando ergonomia, função e estética. Podemos até mesmo descrevê-los como cinestésicos, devido à sua leveza e adaptabilidade ao corpo em movimento. Tornar visíveis esses aspectos constitui uma parte crucial desta tese.

Samburás, balaios, porta-galinhas, esteiras, telhados, casas, vassouras, instrumentos musicais, objetos de culto – todas essas são múltiplas formas de uso e construção que representam soluções para a vida cultural, perpetuando uma memória que se inscreve no corpo: a tecnologia do saber tecer.

Além disso, outro aspecto importante abordado na pesquisa foi a proliferação de novos grafismos resultantes do encontro e contraste de materiais como fibra negra, palha da costa, linhas de crochê e outros insumos utilizados nos objetos quilombolas. Analisamos esses grafismos, que têm sido uma prática emergente nos quilombos do Baixo Sul desde 2008. Nos processos criativos, destacamos essas costuras gráficas e percebemos o uso delas para integrar elementos de suas paisagens, memórias, vida e história, em uma espécie de comunicação visual na superfície dos artefatos.

Na evidente explosão de novos têxteis com ressonâncias de seus lugares de origem, a prática persiste, demonstrando um saber ancestral não apenas em termos de habilidades técnicas, mas também em outras qualidades dos povos de origem africana no Brasil, como alegria, comunicação e perseverança. Portanto, colaboramos com a comunidade artesã nos processos criativos, baseados na percepção, experimentações reflexivas, análises e práticas, seguindo a noção de Ingold (2002) de que educar é modular a percepção, é um engajamento que se dá na relação prática com o ambiente, no fazer.

Ingold entende a percepção do ambiente como um fenômeno que é deflagrado, principalmente, pelas informações apresentadas no ambiente (através do engajamento), e não no pensamento em si, como sugerem os modelos antropológicos clássicos de representação mental da natureza e ainda propõe que o processo de aquisição de conhecimento deva ser entendido como produto da ação e da vivência dos indivíduos no ambiente. (2000b apud PRADO; MURRIETA, 2017, p. 841)

Como afirmou o artista-educador e professor da Bauhaus, Paul Klee (1978): “não basta não ser cego para poder ver”, uma citação que ressoa também na “filosofia do olhar” de Goethe. Nesses encontros propostos, modular a percepção é o fio condutor do processo, e o resultado visual-prático se manifesta na criação de novas formas. Buscamos nos aproximar do fazer reflexivo.

Paisagens interiores e exteriores foram os temas explorados nos laboratórios criativos. Reflexões sobre os percursos da matéria e suas interseções nos campos da arte, design, artefato, artesanato, processos industriais, bricolagem e estudos botânicos foram os elementos fundamentais nas trocas de saberes durante a terceira fase desta pesquisa. Utilizamos como método a residência artístico-científica, tendo o ateliê Malha Têxtil, na sede da associação quilombola de Jatimane, como o principal espaço de interação. Foi nesses encontros que exploramos as conexões entre design, artefato e arte contemporânea, mediados pela memória, paisagem e materialidades da fibra negra, em especial o seu resíduo, uma vez que esta é uma matéria ainda sem destino definido na comunidade.

A história do design brasileiro é uma verdadeira saga desde a fundação da primeira escola no Rio de Janeiro, inspirada na Escola de Ulm, buscando delinear onde e como o designer pode atuar, especialmente para um design mais conectado com as realidades brasileiras e afro-diaspóricas. Isso envolve resgate das matérias-primas da natureza, valorização das habilidades técnicas e reconhecimento da riqueza cultural das comunidades artesãs. Acreditamos que a participação de alguns designers nas últimas décadas tem influenciado significativamente tanto a qualidade estética quanto a produtividade do artesanato brasileiro.

Ao traçarmos uma linha cronológica desde o estabelecimento da primeira instituição de ensino de design no Brasil até os dias atuais, observamos claramente uma tendência em direção às artesanias. No entanto, essa convergência não se institucionalizou, ao contrário de países que estabeleceram escolas dedicadas ao aprendizado das artesanias, como as Escolas de *Arts and Crafts* na Europa, *Les Compagnons du Devoir* na França e os Liceus, especialmente o *Lycée Jean Monnet*, onde tive a oportunidade de realizar uma bolsa-sanduiche na França com o apoio da CAPES-PRINT (fig. 26, 27 e 28).



Fig. 26, 27 e 28: Testando a técnica de vidro em sopro
 [Fotos: Aluno do Lycée Jean Monnet / França]

Isso possibilitou experimentações e análises sobre a importância das escolas artesanais, onde as técnicas são preservadas e transmitidas por mestres experientes. Nessas escolas, é possível também tornar-se um mestre. Nos primeiros dois anos, o foco é na prática, enquanto nos anos seguintes ocorre o desenvolvimento de peças autorais, combinando habilidades artísticas com o conhecimento do design.

Essas escolas especializadas em técnicas artesanais tradicionais não são comuns no Brasil atual, especialmente no contexto das artesanias relacionadas à arte têxtil, embora existam conhecimentos dispersos sobre botânica, geografia e técnicas têxteis artesanais tradicionais em todo o país. O que tem sido observado é uma espécie de movimento de designers-artesãos itinerantes, muitas vezes apoiados pelo SEBRAE, que se interessam pelas artesanias de comunidades locais e, assim, criam seus próprios desenhos, solicitando a colaboração dessas comunidades. Uma outra tendência emergente é a do designer etnógrafo, aquele que mergulha profundamente nas culturas e tradições locais, buscando compreender e preservar os conhecimentos e práticas artesanais, além de colaborar com as comunidades na criação de produtos que respeitem sua identidade e história.

Percebemos a importância dos designers que verdadeiramente se aproximam das comunidades artesanais, pois de alguma forma essas interações estimulam essas comunidades a criar novos desenhos e a descobrir novos caminhos. Nesse sentido, destacamos a contribuição

de designers como Maria Luedy (a autora, enfatizando seu trabalho desenvolvido em 2008), Irá Salles, designer de bolsas que teve uma breve mas poderosa participação em 2009, e o artista designer Miguel Bittencourt, que em parceria com o SEBRAE/Bahia vem realizando um trabalho notável. Cada um deles revelou sua própria metodologia, e assim conseguimos compreender, do ponto de vista dos artesãos, a importância dessa interação.

Nesta pesquisa, defendemos a figura do artesão-designer-artista, ou seja, o artesão reflexivo¹⁴. Entendemos que, ao estimular a potência criativa dos artesãos por meio dos métodos que propomos, novas técnicas são incorporadas e compartilhadas entre os artesãos e artistas envolvidos nos encontros. O designer-artista que propõe o laboratório não apenas lidera, mas também se torna coautor, orquestrador e curador do processo criativo.

Nesse contexto, enfatizamos a importância das convivências artísticas para uma observação participativa. Foi fundamental residir no quilombo, envolvendo-se em uma espécie de antropologia do sensível, onde a imersão no contexto permitiu uma compreensão mais profunda das práticas artísticas e culturais locais.

A residência artístico-científica foi fundamental para esta pesquisa, pois ao "morar" e concentrar-se em um plano artístico-criativo, cria-se, tanto para o designer-artista-pesquisador quanto para a comunidade, um ambiente propício para a interação e colaboração, permitindo a emergência de novas percepções e direções. Estimular as potencialidades reflexivas e imaginativas do artesão, para que estas se manifestem em suas criações, é o objetivo do designer ao ingressar na comunidade. Ele traz consigo suas próprias reflexões e imagens, fruto de um processo construído a partir das novas percepções da matéria, da paisagem e da memória, proporcionando novos rumos para a fibra negra, incluindo novas técnicas e uma maior compreensão do universo cultural em que está inserida.

Como está registrado em uma das lendas criacionistas do Torá Judaico¹⁵, existe o céu e a terra, e ao lado, unindo os dois, está Amôm, o criador da vida, o artesão. Na fusão do designer e do

¹⁴ *O artesão reflexivo* – conceito extraído da artista têxtil Nithikul Nimkulrat (Nimkulrat, 2009).

¹⁵ Cf. BANON, David. *Creation et Origine*, Pardès, 2002/2 (n. 031), p. 59-72 [Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-pardes-2001-2page-59.htm/>>. Acesso em 5 jun. 24]

artesão surge o neo-artesão. O neo-artesão é aquele que incorpora seus processos criativos, sua própria poética, e imprime sua assinatura nas peças, individualizando-se ao expressar sua forma única de sentir e compreender o mundo.

O neo-artesão

O neo-artesão é uma figura bastante comum na França e em outros países europeus que conseguiram preservar suas tradições artesanais ao longo do tempo, mesmo diante da Revolução Industrial. Pelo contrário, essas tradições se fortaleceram com o avanço da ciência. O *designer-maker*, ao se aproximar dos campos sensíveis, opta por técnicas manuais, aprimora suas habilidades, exercita-se e então busca temas e inspirações utilizando metodologias projetuais do design e da arte. Ele percebe tendências, imprime sua própria poética, desenvolve estratégias de marketing, aprende a apresentar seu trabalho, a vender e a empreender. Uma referência exemplar nesse sentido é a escola *Les Compagnons du Devoir*, em Paris, França, que há séculos se dedica ao aprimoramento de suas artesanias e *savoir-faire*. Além disso, o *Lycée des Arts de Moulin*, também na França, é um exemplo notável. Um caso inspirador de um neo-artesão formado por esse *Lycée* é a designer Pauline Kuntz. Em uma entrevista com ela, destacou-se a importância do domínio das técnicas aliado à expressão da poética pessoal, que se entrelaça entre o artefato, o design e a arte. Sua produção atual (fig. 29) é um exemplo claro dessa fusão, que destaca sua marca pessoal por meio de um processo contínuo de percepção e pesquisa.



Fig. 29: Pauline Kuntz em seu ateliê [Foto: François – Xavier GUTTON]

Enquanto as discussões avançam cada vez mais em direção a um *design para um mundo real* (PAPANÉK, 2005), estreitamos o modo de entender o design e o aproximamos da arte, na valorização do artesanato criativo através do aprofundamento de suas paisagens e memórias, em experimentações matéricas e técnicas provenientes de seu *terroir*.

Com a recolocação da função estética a partir de novos parâmetros de *revival* transtextual, o design pós-moderno resgata o papel pioneiro do designer, conciliando a produção em série personalizada. Visando cada vez mais a unicidade, verifica-se uma retomada da produção artesanal e, conseqüentemente, um aumento no nível e grau de elementos semióticos (simbólicos, como a metáfora) e psicológicos (de apelo emocional). (PANTALEÃO; PINHEIRO, 2011, p. 120)

1.5. Justificativa e motivação pessoal

Esta tese foi impulsionada e motivada por uma série de aspectos, entre os quais se destaca a existência de lacunas na história da relação entre África e Brasil. Estes vazios são resultado da composição histórica colonizadora, que muitas vezes deixou de lado importantes narrativas e contribuições. Além disso, na história da arte, os objetos efêmeros, como os têxteis, estiveram por muito tempo à margem, produzidos fora do eixo eurocêntrico e frequentemente minimizados ou categorizados como simples mercadorias “feitas por artesãos negros”. Tudo isso contribuiu para uma existência invisibilizada.

Podemos observar em instituições que abrigam objetos brasileiros, como o *Museu do Objeto Brasileiro*, e em livros sobre artesanato, como o *Design + Artesanato*, de Adélia Borges (2019), com uma proposta panorâmica das artesanias brasileiras e seus estreitamentos com o design, uma lacuna significativa: a ausência de menção aos artefatos têxteis feitos de piaçava. Estes objetos, apesar de sua forte carga etnocultural e histórica, não recebem o devido reconhecimento. Isso levanta a questão: por que isso acontece? Essa indagação evidencia a importância de revisitar e contar a trajetória histórica e material desses artefatos têxteis, que são artesanais e produzidos por indivíduos tão fundamentais para a nossa história, como os descendentes de escravizados que se refugiaram nos quilombos.

O reconhecimento do grande valor intrínseco desses objetos pode não ser imediatamente evidente, como destacamos anteriormente. No entanto, ao longo dos caminhos vivenciados e explorados nos laboratórios matéricos criativos, testemunhamos o surgimento de potenciais e possibilidades que se aproximaram do design e da arte, enriquecendo a importância desses objetos como símbolos em novos contextos. Esse reconhecimento e a crescente visibilidade dos artefatos têxteis, fortalecidos pela memória coletiva, redimensionaram o papel do objeto-testemunho como um espaço vital de expressão, preenchendo lacunas históricas há muito tempo negligenciadas.

Uma dessas lacunas é a falta de aprofundamento em sua história ancestral; outra é a valorização desses homens e mulheres que perseveraram apesar das adversidades. Além disso, é importante ressaltar o distanciamento desses grupos de um acesso efetivo a informações e formações específicas relacionadas à sua cultura material. Isso destaca a necessidade de incentivos para explorar seus imaginários, percepções e saberes.

Esse longo processo de experimentação e pesquisa bibliográfica revelou uma nova perspectiva dessa materialidade, aproximando e destacando o objeto-matéria dos quilombos como parte integrante dos objetos culturais afro-diaspóricos, tangenciando arte, design e artesanato. Nesse novo ciclo, o que começou como uma inovação no uso da fibra negra há 20 anos em um quilombo tornou-se uma tradição em evolução. Essas inovações foram estimuladas pelos designers que se envolveram no processo e pela curiosidade dos próprios artesãos, que investigaram as artesanias têxteis africanas por meio do acesso eletrônico. Esse fenômeno produtivo e contínuo levou os artesãos a participarem das rodadas de negócios promovidas pelo SEBRAE e resultou no reconhecimento da maestria dos artesãos quilombolas do Baixo Sul, exemplificado pela premiação do artesão TOP 100 em nome de José Roque Assunção.

Outro ponto crucial foram as novas percepções que surgiram através de reflexões, leituras e práticas sobre a imanência do objeto têxtil em sua trajetória desde o Neolítico até os dias atuais, desde a África até os quilombos. Reconhecendo a matriz tecnológica da ancestralidade negra como uma fonte de criatividade, improvisação e sensibilidade, pudemos compreender

como a biografia dos objetos têxteis molda os caminhos dinâmicos e vivos dos primeiros povos que habitaram regiões ricas em palmeiras e plantas fibrosas. Isso cria um *continuum* anacrônico de lugares onde a vida é construída pela força das linhas que persistem e se expandem, e pelas histórias que se desenrolam.

A técnica nos convida a compreender o significado do ato de tecer no sentido metafísico, um conceito metatêxtil, que vai além do têxtil e suas qualidades no mundo contemporâneo. No tecido, vemos a linha que atravessa, lançando-se em todas as direções para criar um "campo unificado". Ao contemplar um balaio em sua tridimensionalidade, podemos compreender como as formas verdadeiramente emergem desde sua genealogia.

No contexto da injustiça hegemônica que determina o que é considerado conhecimento e quem o detém, aproximamo-nos e reverenciamos os têxteis quilombolas em um intercâmbio ecológico de saberes. Isso nos permite expandir possibilidades, descobrir significados ocultos e explorar os campos interativos entre imanências e transcendências, utilidade e inutilidade, expressividade e identidade.

Vale salientar a importância para as artesãs quilombolas de adquirir novos conhecimentos e estímulos para criar seus objetos, especialmente diante de sua situação de gênero e de sobrevivência, agravada pela pandemia da COVID-19. Durante os laboratórios anteriores a esta pesquisa, compreendi a relevância desse trabalho ao ouvir uma frase da artesã Daniela de Lagoa Santa, que disse: "Este trabalho, de criar este artefato e dominar esta técnica, mudou minha vida; agora tenho meu próprio dinheiro." A maioria das mulheres quilombolas dessa região depende da mariscagem ou da limpeza da piaçava para subsistir. O uso da piaçava na confecção de artefatos existe há pelo menos 25 anos, o que o torna relativamente recente em comparação com seu uso como matéria-prima para a fabricação de vassouras e telhados.

Outro aspecto relevante é minha atuação como artista e pesquisadora de fibras, o que me permite colaborar utilizando os conhecimentos adquiridos ao longo de minhas experiências com diferentes materiais fibrosos e suas potencialidades expressivas, bem como os processos criativos e o desenvolvimento de novas técnicas. Além disso, minha experiência como

professora de Design de Moda na UNIFACS, lecionando a disciplina de *Metodologia Visual e Laboratórios Criativos* por 15 anos, também desempenhou um papel fundamental nos processos de transposição de ideias para a materialização, abrindo novos caminhos de construção. A utilização de metodologias como espirais, mandalas e painéis semânticos, combinadas com uma interação entre matéria, conceito e novos repertórios, proporcionou a consolidação de campos férteis para fortalecer a identidade dos produtos. Além disso, explorar as possibilidades sensoriais das fibras ampliou as experiências e criações, permitindo uma aproximação dos artefatos com a arte e o uso da botânica do *terroir* quilombola nos laboratórios experimentais.

Essa troca de saberes foi viabilizada pelo nosso ponto comum: a matéria, *Mater*, a fibra negra, e a linha que nos conectou foi o intercâmbio de conhecimentos, fortalecendo nossas trajetórias. As diferenças foram complementares, marcadas pelo respeito e pela reverência aos nossos caminhos como artistas e artesãs, enriquecendo nossos saberes e fortalecendo nosso tecido cultural. Esse tecido tem suas raízes em uma época em que os objetos eram a expressão do entrelaçamento entre o ser humano, seu ambiente, sua botânica, sua fauna e a presença do divino. Era um entrelaçamento da *Mater* com o divino, com intenção e entrega, quando o sentido da ordem interna encontrava expressão nos ornamentos modulares do próprio entrelaçar.

O têxtil é uma estrutura que pode assumir formas tridimensionais horizontais e verticais, sua existência é definida pelo entrelaçamento. Sempre modular, ele se multiplica matematicamente e pode se tornar infinito. Quando os fios se unem, criam proporções e repetições matematicamente iguais ou circulares, expandindo-se, criando territórios.

Nesse entrelaçamento de potencialidades, criamos novos territórios conduzidos pelas trocas junto à matéria-fluxo, e essa expansão resultou em uma maior e melhor sustentabilidade para nossas vidas. Como mencionou Georges Didi-Huberman em uma entrevista à Universidade do México¹⁶, "não existiria homo sapiens se não existisse homo migrans". Essa é uma reflexão

¹⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg>>. Acesso em 25 jul. 22.

crucial para compreender o processo de migração de conhecimentos, visando emergir com novas verdades numa perspectiva decolonial.

Para realizar todas as etapas de forma fluida e horizontal, optamos por morar no quilombo e transformar essa fase em uma residência artístico-científica. Montamos o ateliê Malha Têxtil, onde os encontros laborais/experimentais aconteceram juntamente com outras atividades itinerantes/perceptivas. Além disso, mantivemos a continuidade relacional por meio de plataformas virtuais, o que revelou ricos *insights* em relação às formas, grafismos e percepções inspiradas tanto pelas paisagens internas (*milieu de mémoire*) quanto pelas paisagens externas (*lieu de mémoire*) do quilombo. Essa abordagem possibilitou explorar outras relações com o objeto.

Um exemplo claro dessa interação é a relação do objeto com o espaço, onde compreendemos o artefato como uma microarquitetura que permite experimentar uma macroarquitetura. Além disso, observamos novos ritmos incorporados no desenho gráfico das peças e na expansão espacial. Ao interagir com a potência do lugar e com a habilidade das artesãs e artesãos, compreendi que levar essa materialidade e suas interconexões objetivas/subjetivas para uma grande dimensão, agregando mito-poéticas, fluxos de matéria e relações históricas locais, ampliaria suas dimensões. Foi assim que surgiu a obra final, na forma de uma instalação que reuniu todas as experimentações realizadas nos laboratórios cocriativos, materializadas na obra coletiva *Casulas*, que fará parte da exposição *A fibra negra em seu tempo espiralar*.

A motivação pessoal para este trabalho foi, sobretudo, a afinidade da pesquisadora com o ambiente e a natureza, com o uso das fibras, com o trabalho em comunidades e com a história daqueles que optaram por resistir, escolhendo lutar pela vida em vez de se submeterem às atrocidades da escravidão.¹⁷ O fato de a natureza ser a impulsionadora das materialidades, com alguns elementos de sua etnobotânica ainda não totalmente explorados, sugere novas possibilidades nos campos dos acoplamentos materiais e bricolagens. Entre essas possibilidades, surge uma nova técnica: a espiral colada ou espiral *collé*. Inventada em estreita

¹⁷ Lembrança do importante trabalho de Didi-Huberman, *Soulèvements* (2016).

relação com a fibra negra e sua tangibilidade, essa técnica revela, através do olhar da artista pesquisadora, as novas *affordances* expressivas da fibra negra e uma nova cadeia operatória.

Nesse encontro com a matéria, o lugar e a paisagem, todos os envolvidos, vindos da comunidade de Jatimane, Lagoa Santa, Boitaraca, mesmo aqueles que não são artesãos diretamente, influenciaram na construção dos processos cocriativos, pois contribuíram com detalhes sensíveis sobre a fibra negra. Mesmo com todas as certezas e roteiros pré-estabelecidos, muitas descobertas surgiram na convivência e no aprofundamento dos olhares em comum. Como Jung (2009) descreveu sobre a alquimia, no encontro entre duas substâncias, se há reação, ambas se transformam. Houve, de fato, uma transformação na percepção global, que ressoou entre nós e se manifestou nas construções materiais e técnicas, fruto dessas trocas.

Neste encontro estabelecido no quilombo, estavam presentes a substância do meu olhar, como pesquisadora e artista, e a substância das artesãs da piaçava, com seus saberes tácitos sobre a palmeira e sua fibra. Mundos que se encontraram e deram origem também ao acaso, à surpresa, algo como uma soma entre eles, eu e a matéria.

A pesquisa, em todos os seus ângulos – artefato, grafismo, design, arte – , focaliza a cadeia operatória da piaçava sob o ponto de vista dos quilombolas e suas relações de gênero. O registro desse percurso, desde a extração até a última etapa, quando a piaçava se transforma em fibra negra para se tornar matéria-prima da vassoura, permite uma visão completa e real da matéria, desde seus pequenos pedaços até sua totalidade, suas tonalidades que variam do vermelho ao negro brilhante, semelhantes às peles dos Rosarios. Observar de perto este elemento têxtil aproximou a artista-pesquisadora das materialidades e do conhecimento tácito das comunidades quilombolas. Foi assim que entendi onde nos entrelaçariamos. Conhecer as possibilidades e limitações da materialidade da fibra negra em seu aspecto físico – comprimento, peso, dimensão, textura, cor, flexibilidade, resistência, entre outros – levou a uma maior interação criativa e cocriativa, resultando em novos arranjos de uso e na criação de novos objetos.

Foi considerado importante, tanto para a comunidade quanto para a sustentabilidade da região, buscar soluções ecológicas e criativas para a matéria residual da piaçava. A utilização dessa matéria ampliou o leque de produtos e inovou os existentes por meio dos processos criativos em arte, como reversibilidade, expansão, encolhimento, aleatoriedade, erros, simultaneidade, bricolagem e colagem.

1.6. Percursos e métodos da pesquisa

No primeiro laboratório realizado nos quilombos do Baixo Sul da Bahia, em 2008, empregamos a metodologia de livre associação de palavras, redimensionando os artefatos em grafismos inspirados em suas paisagens e produzindo uma obra coletiva. Esta obra uniu os cinco quilombos para a criação de uma colcha tecida com as peças feitas pelas artesãs de cada comunidade (fig. 30, 31, 32 e 33).

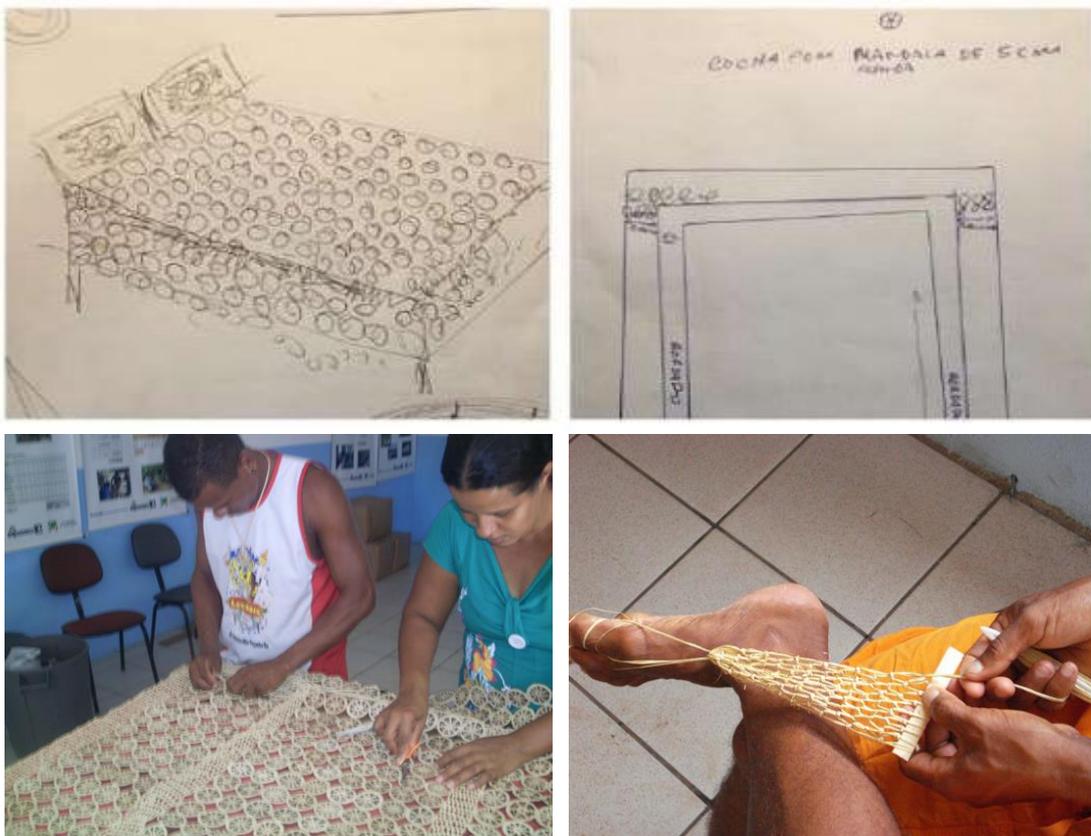


Fig. 30: Esboço da colcha feita com os cinco quilombos; fig. 31: Detalhe do esboço (desenhos: José Roque);
fig. 32: Leo artesão e artesã; fig. 33: Leo tecendo com pé e a mão [acervo Maria Luedy, 2008]

A união das peças e a formação do artefato colcha, inédito naquelas comunidades, ocorreu de forma coletiva em um galpão, reunindo também, pela primeira vez, todos os cinco quilombos. A conclusão da colcha, utilizando a fibra da piaçava, marcou o primeiro encontro de artesãos quilombolas do Baixo Sul, culminando em uma exposição de arte-artefato coletiva. Nesta exposição, as primeiras experimentações foram apresentadas, tornando visíveis possibilidades latentes, nas quais funcionalidade, beleza e criatividade geraram novas demandas, motivo de orgulho (fig. 34) e valorização das peças criadas.¹⁸



Fig. 34: Orgulho da colcha pronta [Acervo Maria Luedy]

Essa experiência impulsionou a sistematização e o aprofundamento dessa metodologia, que é um dos principais resultados do desenvolvimento desta tese. Esse aprofundamento se baseia em duas frentes de investigação: a análise da cultura material (etnoestética) e da cultura imaterial (etno-histórica). A matéria encontrada nas florestas de piaçava do Baixo Sul abrange toda a visibilidade material do objeto – sua constituição (fibras e palhas), formas (circulares, ovais, losangulares) e sua linguagem visual (grafismos) – bem como sua dimensão imaterial, presente nas memórias e histórias das comunidades quilombolas. Além disso,

¹⁸ Esta peça foi vendida na exposição final dos laboratórios criativos que coordenei pelo valor de R\$ 3.000,00, e recebemos outro pedido para mais uma colcha. Segundo José Roque, coordenador do artesanato dos quilombos na época, “nunca uma peça quilombola tinha sido tão valorizada”, “esta colcha representa também a união dos quilombos do Baixo Sul”.

houve uma abertura para novas experimentações que incluíram elementos da etnobotânica da região, como o látex e a fécula de mandioca.

Utilizamos um conjunto de métodos de pesquisa qualitativa e pesquisa-criação, ancorados principalmente na residência artístico-científica dentro da geopoética do "*terroir* quilombola", cuja metodologia promove a troca de "ecosaberes" e experimentações através da história, paisagem e memória. Na residência artística, adotamos métodos etnobotânicos, etnográficos, de observação participativa, catalográficos e de curadoria-etnográfica. Embora a residência artística tenha ocorrido em Jatimane, ela se estendeu e se entrelaçou com os quilombos de Lagoa Santa e Boitaraca, onde também encontramos artefatos de piaçava. Localizados nas proximidades do município de Nilo Peçanha, esses quilombos existem há aproximadamente 125 anos, e seus habitantes dependem da piaçava e da pesca para sobreviver.

Esta metodologia, que entende a residência "sensível ou artística" como um ambiente de trocas, constitui o cerne da tese. Estar imerso na paisagem difere de simplesmente observá-la. Nossa abordagem prioriza a dimensão êmica, embora reconheçamos a interação circular entre o êmico e o ético ao longo desta pesquisa. Para a escuta êmica, buscamos criar uma ambiência que favorecesse encontros sensíveis, trocas profundas e experimentações para explorar possibilidades de criação e descoberta. Quanto à escuta ética, nos aprofundamos em um estudo detalhado sobre a África Atlântica, o período colonial, as matrizes tecnológicas africanas, a história dos quilombos no Brasil e os quilombos do Baixo Sul da Bahia, incluindo suas geografias e composições. O quilombo tornou-se a inspiração, o tema e o espaço sensível da pesquisa, pois compreendemos que só poderíamos compartilhar conhecimento ao entender profundamente seu objeto territorial e suas micro-histórias, visando ampliar os repertórios êmicos. É nesse lugar alquímico, permeado por laboratórios técnicos e experiências vivenciais, que cultivamos corpo, fala, ritmo, palavra, linhas, formas, tipos, arquétipos e cumplicidades, gerando potências em campos unificados, campos de sentido e campos criativos. Encontramos a poiésis do lugar, entendendo que um sistema poiético é essencialmente circular.

Segundo Maturana e Varela (2002), ambiente e meio estão em constantes interações. Essas congruências resultam em formas de ser e fazer onde o produtor e o produto se fundem. Portanto, habitar o lugar com uma abordagem científico-artística tornou-se o método condutor, o guarda-chuva que abrange os métodos etnobotânico, etnográfico e da narrativa do vivido, uma "escrevivência visual"¹⁹. A escrevivência difere de um simples registro de informações, e assim, tomo emprestado de Conceição Evaristo essa expressão, adicionando a noção de visual, pois entendo as imagens vividas e capturadas no quilombo como uma poderosa forma de narrativa. "Escrevivência antes de qualquer coisa é interrogação. É uma busca por nos inserirmos no mundo com nossas histórias, com nossas vidas [...]. Escrevivência não está ligada à abstração do mundo, mas sim à existência, ao mundo-vida" (DUARTE; NUNES, 2020). Através da residência artístico-científica, podemos "escrevisualizar" esses registros sensíveis e científicos, que abrem novos caminhos, tecidos na proposta do espaço-tempo e na troca de saberes.



Fig. 35: Dançando com dona Aidil, quilombo de Jatimane;
fig. 36: Abraçando a piaçava, quilombo de Jatimane [Arquivo Maria Luedy]

Para entender a complexidade histórica e os desdobramentos da fibra negra no contexto afro-diaspórico, desde seu passado até suas potenciais cocriações futuras, foi necessário empregar uma variedade de ferramentas provenientes de uma estrutura pluridisciplinar. Isso incluiu a abordagem das ciências sociais, da história, da antropologia social e cultural, da etnoestética,

¹⁹ "Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por uma coletividade." (DUARTE; NUNES, 2020, p. 59)

da tecnologia cultural, da etno-história, da etnobotânica, do design e da arte – todas essas disciplinas contribuíram para a compreensão e abordagem dos desafios identificados nesta pesquisa.

Método etnobotânico

Recorri a métodos relacionados às áreas que me ajudaram a formular questões: antropologia, etnografia e etnobotânica, em uma imersão na geopoética do lugar. Reuni esses métodos para modelar minha percepção, evitando perder sutilezas na convivência com a comunidade quilombola e estruturando, para além do olhar de pesquisadora de materialidades fibrosas, a melhor maneira possível de absorver a experiência como residente no quilombo. Os aspectos fundamentais da investigação científica na etnobotânica abordam a influência da vegetação na cultura e a relação de reciprocidade entre o homem e as plantas. A perspectiva científica por meio desse campo das ciências sociais me ajudou a compreender o quanto a piaçava molda a vida no quilombo, com cultura e vegetação intimamente interligadas em uma relação de reciprocidade constante.

Foi por meio do discurso botânico que percebi que a vegetação, a história, a cultura e a ancestralidade tinham dimensões para além da matéria, levando-me a concluir que se tratava de uma matéria-metáfora dos povos afro-indígenas no Brasil. Como não pude me aprofundar na questão original da cultura indígena nesta região, inclusive levando-me a desistir de um outro possível título/tema para a tese – *O lado sensível da piaçava: a fibra rubro-negra indígena-quilombola* –, concentrei-me na questão da fibra negra, que é imanente e transcendente, um elemento fundamental dos afrodescendentes na região. Ela é matéria e é signo. Essa fibra negra abarca a vida de homens e mulheres de todas as idades, que dela dependem há mais de 100 anos para sobreviver e sustentar-se. Ao lidar com todas as etapas da relação com a floresta de piaçava, revelam-se conhecimentos botânicos enraizados em suas "lembranças", trazidos de suas raízes africanas.

Desde os primeiros usos, a fibra antecipava novas cenas e possibilidades, transitando entre objetos úteis e sensíveis. Inicialmente, era usada para cordas de embarcações, vassouras,

escovas e telhados; mais tarde, foi aplicada em artefatos, objetos de design e instalações artísticas. Com a matéria-prima em abundância, houve uma mudança de perspectiva em relação às comunidades quilombolas do Pratigi, impulsionada pelo empreendedorismo cultural-artesão incentivado pelo SEBRAE e pela Odebrecht, facilitando o aprendizado e a produção das peças.

A piaçava historicamente sustenta as comunidades quilombolas do Pratigi. Estudar em profundidade, sob a ótica do design e da arte, as relações entre os sujeitos e os saberes locais e a fibra negra, compreender esses sistemas dinâmicos e suas interações, a vida cotidiana e sua tradição, são objetivos fundamentais desta pesquisa. Além disso, buscou-se sistematizar os conhecimentos da comunidade sobre:

- i) as plantas coloríficas da região, ainda não utilizadas nos artefatos feitos com piaçava;
- ii) a integração do látex e da fécula de mandioca, comuns na região, como agentes adesivos e moldadores, a fim de diversificar modelos e técnicas, ampliando as categorias de produtos e artefatos, na fusão dessas substâncias com as fibras residuais da piaçava.

A pesquisa e desenvolvimento (P&D) de novas materialidades na etnobotânica, por meio da interação entre o conhecimento da pesquisadora-artista e o saber tradicional da comunidade, propuseram uma ecologia dos saberes, apontando novos usos e destinos para o artesanato da piaçava. A inserção de elementos da etnobotânica revelou novas técnicas no manejo da fibra. Esses novos conhecimentos foram experimentados e compartilhados com a comunidade, inaugurando novos ciclos no tempo espiralar entre extrativismo, design e arte. A técnica resultante dessa união, como mencionado anteriormente, foi a espiralar *collé*, e a paisagem têxtil, onde o pássaro Guaxo (fig. 34) constrói seu ninho com resíduos da fibra de piaçava, serviu como propulsor, integrando o repertório criativo à paisagem-memória, indicando caminhos para novos designs.



Fig. 37: Ninho do pássaro Guaxo no quilombo de Jatimane [Foto Maria Luedy].

Método etnográfico

Uma artista-designer-pesquisadora, ao adentrar um território particular como um quilombo, necessita da estrutura do método etnográfico para iluminar questões sobre a vida, a formação social e as principais necessidades humanas, bem como seu desenvolvimento específico em uma comunidade. Tanto no campo da arte quanto no design contemporâneo, essa abordagem investigativa é comum. No design, aproximamo-nos do DCH (Design Centrado no Humano), que se fundamenta na observação, conversação e reflexão, considerando o ponto de vista do nativo e identificando suas reais necessidades, algo com o qual o olhar estrangeiro, munido de saberes específicos, pode colaborar significativamente.

Segundo Viveiros de Castro, em seu notável texto *O nativo relativo*, os discursos e encontros entre o nativo e o antropólogo – no contexto desta pesquisa, uma artista-etnógrafa-antropóloga – podem transcender a textualidade. É neste sentido que, através do discurso da

matéria, se estabelecem relações e se fazem descobertas importantes para a comunidade artesã. Dessa forma, somos todos nativos relativos.

Este método possui características básicas, tais como: ênfase na exploração da natureza de um fenômeno social particular; entrevistas em profundidade; plano de observação; observação participante; análise de discursos de informantes; e interpretação de significados e práticas sociais, que se manifestam através de descrições verbais. Além disso, um traço marcante do estudo etnográfico é a investigação a partir do interior da realidade de um grupo, onde o conhecimento científico é gerado a partir do ponto de vista do nativo. Este ponto de vista é duplo, conforme afirma Clifford (2002), pois estamos sendo simultaneamente observados e inscritos.

Entendemos que o método etnográfico foi um recurso valioso no processo de design, em conjunto com processos cocriativos em arte. Este método modulou as percepções do designer-artista e das comunidades por meio de interações dialógicas, acentuando olhares e favorecendo novas conexões na ambiência dos humanos e não-humanos. Sua característica central envolve a inserção do pesquisador no contexto de vivência de um grupo de pessoas para observá-las, identificar padrões e delinear sua cultura, reunindo informações sobre o que fazem, dizem e como trabalham, utilizando documentos, anotações, fotos, entre outros meios (ROGERS; SHARP; PREECE, 2013). A etnografia contribui para a construção de conhecimento nas Ciências Sociais ao possibilitar a experiência de interação social e cultural entre o pesquisador e as comunidades estudadas (ECKERT; ROCHA, 2008). Contudo, ao longo do processo de pesquisa, percebemos que o método etnográfico para designers e artistas vai além, pois as relações de conhecimento ocorrem em processos criativos, resultando não só em textos, mas também em produções materiais, estéticas e sensíveis.

As fases deste processo etnográfico *in loco* foram vividas em três etapas. A primeira etapa envolveu o movimento, a observação e o entrosamento com D. Nida e Pedrina, mulheres especiais do quilombo, que me acolheram em sua casa. Também incluía a caminhada rotineira até o rio, um pouco antes do local onde os quatro irmãos Rosario chegaram e fundaram Jatimane. Procurei perceber a paisagem de uma forma que a trouxesse para o “pé de mim”

(PESSOA, 1946, p. 87), permitindo que os afetos surgissem de imagens emocionantes, guiando as materialidades e formas futuras na relação posterior de vivências e experiências nas trocas de olhares.

A segunda etapa foi prestar atenção na arquitetura modelada pela cadeia operatória da piaçava. As casinhas com fachadas simples, mas com grandes ateliês de piaçava ao fundo, algumas voltadas para o rio Jatimane, com as fibras deitadas na água. No passeio, experimentei a fibra com meu corpo, pois os muitos fios soltos e unidos se assemelhavam a poltronas, colchões e pisos.

A terceira fase consistiu em reflexões sobre tudo o que foi vivido e sentido, compondo os caminhos dos laboratórios. Assim, com estratégias de um pensar etnográfico, criamos experiências que senti serem importantes para nós. Nesse observatório êmico, um novo quilombo surgiu.

Em seu *Manual de Etnografia* (1947), Marcel Mauss destaca a importância de criar a “museografia dos objetos” do lugar pesquisado e de recorrer a depoimentos autobiográficos. Nesse sentido, formamos o principal delineamento etnográfico da pesquisa através de um inventário das ferramentas e objetos e das autobiografias das artesãs, dos tiradores e das catadeiras da fibra negra no quilombo. Este inventário inclui uma autobiografia imagética com pequenas frases das artesãs que participaram direta e indiretamente, abrangendo aquelas que limpam a piaçava, as que participaram dos encontros nos laboratórios, os tiradores da piaçava e, especialmente, as artesãs dos quilombos de Lagoa Santa e Ingazeira, além do Mestre polinizador, José Roque, que dissemina o conhecimento das técnicas do artefato têxtil para quem se interessar.

Historicamente, o papel do antropólogo era empregar métodos objetivos de observação durante o trabalho de campo em comunidades tradicionais ou indígenas. Contrastando com isso, estão os métodos de trabalho de campo do antropólogo contemporâneo, que são mais subjetivos. O artista contemporâneo seria “um modelo de antropólogo engajado”,

empreendendo um “mapeamento de uma atividade cultural internalizante em sua própria sociedade” para “obter fluência em sua própria cultura” (KOSUTH, 1993).

Observação participativa

A observação participativa é um método em que o pesquisador não só observa o fenômeno social, mas também participa de sua formação. Este método começou com as viagens europeias de exploração científica e se popularizou com a obra *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, de 1922, de Bronislaw Malinowski (1884-1942), antropólogo polonês que literalmente desce da varanda e se junta ao grupo pesquisado. Esse método é qualitativo, pois favorece a coleta de dados a partir de uma aproximação com os sujeitos envolvidos.

Nesta investigação, afinei-me com essa metodologia, acrescentando a observação participativa-criativa. A participação criativa introduz um terceiro elemento na união dos participantes, no caso artesãos e artista, e o entrelace surge com novos caminhos para o uso da matéria, gerando novas técnicas e formas. É um método holístico, em sintonia com Creswell (2014), que destaca que a intenção da etnografia é estabelecer como a cultura de um determinado grupo funciona, permitindo que novas formas e resoluções se aproximem dos novos rumos do design. O design contemporâneo tem utilizado a etnografia rápida para criações efetivas dentro da comunidade.

A etnografia rápida, segundo Varnier, Forcelini, Braviano, & Merino (2018), é uma ferramenta para projetos que contribui na geração de ideias e na identificação de necessidades reais por meio de imersões breves e profundas, facilitando a obtenção de soluções mais precisas. Nesta pesquisa, uma mistura de métodos favoreceu descobertas e *affordances* expressivas, tangenciando o design e a arte, enquanto ao mesmo tempo apresentava soluções socioambientais.

Observamos, conversamos sobre as matérias da piaçava, seus usos ao longo do tempo, registramos, montamos painéis semânticos e produzimos objetos em resposta a esses percursos. Esta fase da pesquisa foi possível porque me tornei uma nativa-relativa e optei por

uma convivência mais profunda em forma de “residência artístico-design-científica”. Essa breve residência no quilombo favoreceu um campo fértil para a troca de saberes, podendo ser articulada também como um método de observação participativa simultânea e relacional.

Durante a residência, pudemos criar confiança e estreitar as relações. Pude falar de mim como artista pesquisadora têxtil, mencionando as oficinas criativas que realizei em 2008 nos cinco quilombos vizinhos, incluindo Jatimane, e como adorei a experiência anterior, motivando meu retorno. Voltei com uma bagagem maior, conhecendo mais sobre a origem dos africanos no Brasil, a importância e beleza de sua cultura, e assim pude demonstrar antes de tudo meu profundo respeito por eles e por sua ancestralidade. Como se tratou de uma residência artístico-design-científica, foi necessário encontrar as pessoas com maior interesse no campo do artesanato, design e arte. Dessa forma, criamos laboratórios expositivos e vivenciais, organizados em quatro laboratórios cujo propósito era refletir sobre a piaçava, suas materialidades, sua história e seus novos rumos.

Os LABS foram baseados nos rumos do resíduo da piaçava. O primeiro foi realizado no dia 11 de março de 2022, onde dialogamos sobre as relações dos resíduos na paisagem, focalizando nos ninhos do pássaro Japú, conhecido cientificamente como Guaxo. A intenção era refletir sobre a construção têxtil do pássaro a partir do resíduo e incluir a paisagem do lugar como insight criativo, uma paisagem também repleta de pequenos montes dos resíduos sem destino até então. Neste primeiro LAB, falamos também do uso dos resíduos da piaçava nas pesquisas em geral e também da fibra limpa no campo do design e da arte.

Apresentei o *Piaxim* de Edvaldo Almeida, a instalação e revestimento arquitetônico com a piaçava dos irmãos Campana e o ecocompósito do designer Igor Silva. Esses encontros no ateliê Malha Têxtil foram férteis para reflexões, criação de painéis semânticos (com imagens, análises, amostras botânicas, desenhos, fotografias, lembranças e trocas de saberes), exercícios técnicos, e experimentações fusionais com outros elementos, frutos da pesquisa etnobotânica (por exemplo, no uso da fécula de mandioca e do látex).

Neste tempo espiralar (MARTINS, 2021), no sentido evolutivo dessas aproximações, sistematizações e novas experimentações em que materialidades e memórias se fundem e as transversalidades entre o artesanato, o design e a arte se evidenciaram em novas propostas estéticas, entendemos que tanto sujeito quanto objeto são “pedagogos”, no sentido etimológico da palavra, “andar com”, “aquele que conduz”. Nestes encontros, ampliamos a "malha têxtil" construída das memórias do povo africano e de sua continuidade no fazer têxtil, que se revigora nos novos fios que se entrelaçam, gerando novas itinerâncias e envolvimentos com o ambiente. Apropriamo-nos assim do conceito de “malha” de Tim Ingold (2012), que sugere uma trama contínua de relações vivas e em movimento, onde cada fio é constituído e reconstituído pelo entrelaçamento com os outros, produzindo uma rede dinâmica e interconectada.

A coisa, todavia, não é só um fio, mas um certo agregar de fios da vida. Deleuze e Guattari (2004, p. 290) a chamam de *ecceidade*. Mas se tudo é um feixe de linhas, o que fazer do nosso conceito original de "ambiente"? Qual o significado de ambiente no ASO? Literalmente, um ambiente é aquilo que cerca alguma coisa, mas não se pode cercar nada sem envolvê-lo, convertendo os fios ao longo dos quais a vida é vivida em limites dentro dos quais ela é contida. Ao invés disso, vamos nos imaginar, como fez Charles Darwin (1950, p. 64) em *A origem das espécies*, em face de "plantas e moitas revestindo uma margem emaranhada". Observe como os feixes fibrosos que constituem cada planta e moita se entrelaçam para formar um denso tapete de vegetação. O que costumamos chamar de "ambiente" reaparece na margem como um imenso emaranhado de linhas. Essa concepção foi avançada pelo geógrafo sueco Torsten Hägerstrand (1976), que imaginou cada elemento constituinte do ambiente – humanos, animais, plantas, pedras, prédios – como tendo uma trajetória contínua de devir. À medida em que eles se movem através do tempo e se encontram, as trajetórias desses diversos elementos são enfeixadas em combinações diversas. "Vistos de dentro", escreveu Hägerstrand (1976, p. 332), "pode-se pensar as pontas das trajetórias como sendo às vezes empurradas para frente por forças que vêm de trás, às vezes olhando em volta e estendendo os braços, a cada momento perguntando 'o que eu faço agora?'; nos termos de Hägerstrand, o emaranhar dessas trajetórias que não param de se estender constitui a textura do mundo – "a grande tapeçaria da Natureza tecida pela história". Como a margem emaranhada de Darwin, a tapeçaria de Hägerstrand é um campo não de pontos interconectados, mas de linhas entrelaçadas; não uma rede (network), mas o que eu gostaria de chamar de malha. (INGOLD, 2012, p. 39)

Nesta pesquisa, o estudo abrange matéria, memória e paisagem, constituindo uma aplicação prático-teórica que inclui a análise da linha do tempo dos artefatos feitos com a piaçava nos quilombos, desde o aprendizado da técnica espiralar costurada em 2008 até os dias atuais. Para os laboratórios, concentramos nossos esforços no quilombo de Jatimane, além de analisar os artefatos dos quilombos de Lagoa Santa, Ingazeira, Boitaraca e da cidade de Ituberá.

A primeira fase do estudo envolveu uma pesquisa analítica e documentação catalogada das materialidades e desenhos que compõem os artefatos quilombolas – incluindo grafismos e formas. Nesta etapa, recorreremos à museologia e a diversas formas de registro para analisar a produção dos artefatos feitos com a fibra negra, optando por um inventário detalhado. Utilizamos a metodologia visual proposta por Rudolf Arnheim, em *Arte e Percepção* (2004), dentro da teoria da Gestalt, particularmente os fundamentos da linguagem visual. Além disso, incorporamos a teoria do campo unificado de Tim Ingold e os processos cocriativos propostos por David Bohm.

Discutimos os coletivos artísticos a partir da visão da arte enquanto propriedade intelectual desde seus primórdios, abordando a questão da 'autoria X autorias' e os artefatos africanos diaspóricos, que ressoam com os artefatos de origem Congo Angola e do povo Gullah na América do Norte, observando relações e semelhanças. Além da pesquisa das técnicas similares do artefato africano, nos aprofundamos nos métodos de cocriação em comunidades artesãs.

Identificamos cinco etapas fundamentais para o processo de cocriação:

- i) Sentir a comunidade e o lugar: estabelecer uma conexão emocional e sensorial com o ambiente e as pessoas;
- ii) Trocar percepções através de diálogos amplos: incluir diálogos com a matéria, criando pontos de intersecção entre nossos universos particulares;
- iii) Ampliar percepções e incorporar elementos da paisagem-memória: integrar esses elementos na tecelagem dos objetos;
- iv) Experimentar individualmente os *insights* surgidos das experiências coletivas: refletir sobre o encontro com a matéria;
- v) Criar um objeto coletivo somando as individualidades: resultar em um produto que represente a contribuição de todos.

Segundo Mensch (1990, apud FERREZ, 1994, p. 2), todo objeto deve ser analisado tridimensionalmente, seguindo esta ordem: propriedades físicas, função, significado e história. As propriedades físicas são consideradas intrínsecas, palpáveis, imanentes, enquanto função, significado e história são atributos extrínsecos. Dentro desta perspectiva, optamos por um inventário dos objetos criados nos quilombos com a fibra negra. Trata-se de um conjunto de objetos que testemunham a trajetória das técnicas têxteis com a fibra, sendo importante para comparativos evolutivos e visibilidade desses artefatos, como uma certidão de nascimento e continuidade. Acreditamos em possíveis avanços ao manter os registros, proporcionando maior facilidade na reprodução dos ornamentos e em sua identificação, favorecendo novas reflexões sobre esses elementos e possíveis combinações modulares, principalmente do ponto de vista do artesanato quilombola.

A curadoria etnográfica como método

A curadoria como método baseia-se no conceito apresentado pelo curador Hans Ulrich Obrist (2010), que entende a organização de uma expografia como resultado das próprias questões do artista, muitas vezes irrealizadas por falta de "ajuda". Segundo Leinzini, no prefácio do livro de Obrist, a etimologia dessa palavra provém do latim "curare", que significa "cuidar" ou "conservar". Ao unir-se com a noção de etnografia, esse método reúne processos e produtos elencados no estudo de caso, ampliando percepções de montagens, formas de exibição e conexões entre as etapas. Essas etapas vão desde a retirada da fibra, passando pelos "mondongos" (a meu ver, são esculturas, a partir das fibras enroladas para venda ou compra), até a constituição de ninhos de pássaros, verdadeiras esculturas aéreas. Dentro deste método, novas impressões são recolhidas e expostas, redimensionando o fazer, o espaço, a comunidade e as paisagens das "bordas" do quilombo.

Acreditamos na importância tanto da análise dos objetos quanto das criações vivenciadas na pesquisa-criação para a construção de uma expografia. Portanto, a pesquisa se desenvolve também com este intuito, pois, como afirma Bruno (2008, apud MENEGHETTI, 2016):

(...) “proceder à cura” passou a ser interpretado como um conjunto de procedimentos inerentes à seleção, coleta, registro, análise, organização, guarda e difusão do conhecimento produzido. Trata-se de uma articulação de procedimentos técnicos e científicos que têm contribuído sobremaneira para o nosso conhecimento relativo às questões ambientais e culturais de interesse para a humanidade.

Parte integrante do processo de pesquisa e da sua defesa foi destacar a preciosidade do lugar, da comunidade, da matéria-prima, dos artefatos e das esculturas etnográficas. Isso foi realizado por meio desta tese, das vivências e objetos cocriados, bem como da exposição conjunta planejada. As experimentações e resultados tangíveis são essenciais em pesquisas que se desenvolvem na prática ou são conduzidas por ela. Por exemplo, Linda Candy (2006) descreve a pesquisa baseada na prática da seguinte forma:

(...) uma investigação original empreendida para obter novos conhecimentos, em parte por meio da prática e dos resultados dessa prática. Em uma tese de doutorado, reivindicações de originalidade e contribuição ao conhecimento podem ser demonstradas por meio de resultados criativos na forma de projetos, música, mídia digital, performances e exposições. Embora o significado e o contexto das reivindicações sejam descritos em palavras, um entendimento completo só pode ser obtido com referência direta aos resultados práticos.

Todo um conjunto de informações coletadas ao longo do processo, incluindo análises visuais, reflexões e conjecturas, resulta em algo tangível. Mesmo dados históricos e geográficos contribuem para essa composição. O intangível e o tangível se entrelaçam em novas imagens ou objetos durante todo o desenvolvimento da pesquisa. Embora o texto seja importante, as respostas sensíveis provenientes de diversas informações e reflexões ganham destaque no campo selecionado. A fibra negra, sendo uma metáfora profunda da história afro-brasileira, foi reinterpretada em novas composições, tanto do ponto de vista de uma curadoria que reflete a narrativa desse material, quanto da experiência como artista-pesquisadora diante de seu aspecto sensível.

Um conjunto de métodos que enriquecem o repertório. Integrar arte e ciência é um desafio dentro da academia. O olhar do artista, entrelaçado com os olhares e a história da comunidade, cria afinidades pela intersecção material e deve responder com elementos visíveis e sensíveis. A pesquisa em artes e design possui suas particularidades; a pesquisa bibliográfica e de campo não pode se desvincular da prática, pois isso resultaria na perda do

timing de execução, e conseqüentemente, do momento ideal para a reflexão criativa. Contudo, um período de assimilação das novas experiências também é importante para uma compreensão mais profunda e para narrar vivências de modo que os entrelaçamentos sejam evidenciados. Na tese *Paperness: material expressivo na arte têxtil do ponto de vista de uma artista*, a finlandesa Nithikul Nimkulrat (2009, p. 50) compartilha o seu pensamento sobre essa questão:

(...) incluir a prática criativa do pesquisador como um componente integral (ou teorizar essa prática), em relação às suas questões de pesquisa, questões ou problemas, suas saídas e resultados e – crucialmente – seus métodos ou abordagens de pesquisa, gerando assim novos conhecimentos e entendimentos na disciplina e/ou ser realizado com o objetivo específico de gerar saídas e resultados com uma aplicação definida além do setor educacional – por exemplo, sistemas, designs, artefatos, exposições, performances, eventos, produtos, processos, materiais, novos ou melhorados.

1.7. Estrutura da tese

Esta tese está dividida em cinco partes. Na primeira parte, **Introdução**, abordamos o contexto geral da pesquisa, suas motivações e os pressupostos sobre os objetos têxteis como uma matriz tecnológica africana não reconhecida, apesar de sua continuidade e evidente artesanato ancestral. Também discutimos a noção de tempo espiralar, que, no caso específico dos artefatos têxteis quilombolas, demonstra que o ato de tecer é uma importante matriz tecnológica na trajetória dos negros no Brasil, revelando capacidades de adaptação e sobrevivência. Apresentamos os percursos e métodos para os encontros cocriativos no quilombo e a percepção resultante da residência artística.

Na segunda parte, **Mãos negras em fundo branco tecidas no tempo: os objetos têxteis e suas ressonâncias nos quilombos do Baixo Sul da Bahia**, exploramos o objeto têxtil em suas múltiplas dimensões, desde aspectos botânicos até técnicos, filosóficos, genealógicos, de design e arte. Analisamos a sobrevivência dos objetos têxteis desde a chegada dos africanos ao Brasil, desmontando as representações dos desenhistas e pintores da época da escravidão. Utilizando diálogos interdisciplinares, exploramos a relação entre tempo espiralar, quilombo e a desconstrução da imagem na perspectiva de Didi-Huberman. Destacamos as características das nações africanas que vieram para o Baixo Sul da Bahia, especialmente as 8

províncias de Angola, ressaltando a similaridade da técnica espiralar cosida com as matrizes tecnológicas têxteis africanas. Apresentamos o design de cinco tipos de objetos têxteis criados pelos quilombolas, evidenciando sua criatividade e capacidade de solução para problemas cotidianos. Discutimos a relação entre arte, artesanato e estruturas têxteis na contemporaneidade, além de abordar o conceito de campo unificado, onde as relações tecem o lugar, ilustrado pela imagem do balaio proposta por Ingold.

Na terceira parte, intitulada **Topografismos da fibra negra em seu tempo espiralar**, exploramos os lugares, as linhas têxteis da pesquisa e o processo de construção da síntese metafórica "fibra negra", referindo-se à matéria-prima extraída da piaçava. Discutimos o extrativismo como resultado do percurso da fibra negra e seu papel como corda, destacando seu uso na fabricação da *angel clean*, a famosa *Bass Broom* em Liverpool, considerada uma das melhores vassouras do mundo, cuja origem remonta principalmente ao Baixo Sul da Bahia, delineando assim o quilombo central da pesquisa, Jatimane, ao longo de seus 125 anos de existência. Exploramos as novas possibilidades e desdobramentos dessa materialidade em artefatos, design e arte. Encontros entre diferentes materialidades, gestos e corpos informam outras abordagens antropológicas, como proposto por Clifford e Viveiros de Castros, que sugerem uma não alteridade, uma não dualidade, onde somos todos nativos, todos antropólogos, vejo e sou visto, e em algum sentido, todos estrangeiros. Analisamos a trajetória histórico-geográfica, botânica e técnica da fibra, explorando seus topografismos ao longo do tempo espiralar.

Na quarta parte da tese, **Residência artístico-científica no quilombo**, exploramos o cerne desta pesquisa, concentrando-nos principalmente na criação e nas interações entre processos perceptivos, campo unificado e poética. Discutimos a criação como um campo que se unifica em constante interação com os processos perceptivos e as relações com o ambiente circundante. Destacamos a importância da percepção na potencialização dos relacionamentos e na iluminação de novos aspectos das paisagens-memórias. Abordamos os conceitos de percepção e criação de David Bohm e Fayga Ostrower, além de explorar os avanços da neurociência na compreensão da visão como um fenômeno modal que envolve todo o corpo. Aprofundamos ainda a noção de residência artística, sua cronologia, definições e seu uso

como método, documentando as atividades dessa fase em um diário de imagens e reflexões. Esses encontros incluíram vivências, experiências técnicas, práticas e a criação conjunta da instalação artística *As Casulas*, apresentada como parte de um projeto para obtenção de recursos após a defesa da tese. Exploramos também o conceito de *terroir* e suas relações com as materialidades, o ambiente, a memória e o imaginário interior, incluindo narrativas culturais e cotidianas. Ao longo desta fase, analisamos a linha do tempo do artefato e seus desdobramentos ao longo do tempo.

Na quinta e última parte da tese, **Considerações finais**, apresentamos uma conclusão fundamentada nas contribuições práticas e teóricas da pesquisa, além de discutir seus possíveis desdobramentos. Entre esses desdobramentos está a proposta de uma pesquisa de pós-doutorado intitulada *As técnicas têxteis das fibras afro-brasileiras e a importância de seus 'terroirs'*. O ponto central que perpassa todas as partes desta tese é a ideia de que somos seres "homo têxteis", em consonância com a abordagem de Ingold (2011), que destaca que não somos simplesmente humanos, mas estamos constantemente nos tornando através das relações que estabelecemos com o mundo. Nada ilustra de maneira mais concreta e representativa essa ideia do que o objeto entrelaçado, que nos ensina de forma vívida como a forma emerge do movimento das relações.

2

MÃOS NEGRAS EM FUNDO BRANCO TECIDAS NO TEMPO:
OS OBJETOS TÊXTEIS E SUAS RESSONÂNCIAS NOS
QUILOMBOS DO BAIXO SUL DA BAHIA

O cenário está branco
Mas não é de paz
O cenário ficou branco
Porque deus foi capturado
E os brinquedos foram capturados
E a luta do crescer
Não se colocou mais nada no lugar

Sonia Rangel



Fig. 39: Dona Dilma do Rosario tecendo no quilombo [Foto: Maria Luedy]

2.1. Apresentação

Nesta parte da tese, *Mãos negras em fundo branco tecidas no tempo: os objetos têxteis e suas ressonâncias nos quilombos do Baixo Sul da Bahia*, apresentamos o “tear” desta pesquisa, sua verve, os aportes teóricos, os percursos e as linhas que tecem novas percepções e verdades, vistas através de multifacetadas históricas, geográficas, genealógicas, matéricas, antropológicas, coloniais e decoloniais. Um vasto campo de saberes entrelaçados em fios e linhas compostos pela história, pelo artesanato, pela natureza, pela sustentabilidade, pelo design, pela arte e, principalmente, pelos seres humanos e não humanos que teceram e tecem a história.

Para adentrar esse desafio, é preciso compreender que as mãos negras (fig. 39), apesar de concretizarem o mundo, são frequentemente lembradas como mãos sem importância ou, pior, como invisíveis, não citadas e muito menos valorizadas como deveriam, especialmente na sua relação com as fibras e a construção de objetos têxteis, os primeiros da humanidade, dentro do pensamento imperialista que subjugava outras realidades potentes.

Portanto, faz-se necessário percorrer a história em busca de elementos, coisas e objetos criados pelo homem na sua relação primordial com a matéria, revelando as relações diretas com o seu mundo social e cotidiano. Criações com pedra, barro, madeira, palha, quando a figura do mago, como aquele que transforma e produz, apareceu na história. “Procuramos compreender o comportamento do homem das sociedades arcaicas com respeito à Matéria, de seguir as aventuras espirituais nas quais se viu comprometido quando descobriu seu poder de mudar o modo de ser das substâncias” (ELIADE, 1979, p. 3). A partir disso, lançamos uma questão: quem produziu e que inspirações concretizaram as primeiras “coisas” que vieram ao mundo por mãos humanas, no movimento intrínseco das forças rítmicas e estruturantes desses primeiros artefatos?

Diante dessas perguntas, e em especial dos testemunhos da maestria dos objetos feitos pelos africanos desde o princípio da humanidade, ressonantes ao longo do tempo e presentes em outras geografias, nas Áfricas diaspóricas, debruçamo-nos sobre uma vasta pesquisa iconográfica. Entendemos a imagem como elemento fundamental na construção e reconstrução dos vazios (PAIVA, 2006) dessas respostas. Para a pesquisa histórica, a imagem deve ser encarada como um texto a ser lido e compreendido. A relação inicial deve ser pautada pela desconfiança e pelo olhar apurado do investigador.

Os vazios sem textos desta história foram recompostos nas geografias vistas pelos mapas da África Atlântica continental e das nações que vieram para o Brasil, com retratos e características de cada povo, especialmente os provenientes de Angola-Kongo: de onde partiram, onde chegaram, como viveram, quais foram os principais quilombos e, por fim, os quilombos de Jatimane, Boitaraca e Lagoa Santa. Nesses quilombos, encontra-se a palmeira piaçava com sua fibra negra, matéria-prima essencial de sobrevivência que, nas espirais do

tempo, se tornou a matéria principal dos objetos têxteis quilombolas, demonstrando um *savoir-faire* arquetípico.

Dividimos a pesquisa iconográfica em achados arqueológicos, imagens dos artistas estrangeiros que estiveram no Brasil e registraram as narrativas cotidianas da vida dos africanos, e em imagens dos mapas e localizações dessas províncias e suas marcas visuais têxteis. Essas imagens foram organizadas em painéis (imagens e conceitos), identificando as linhas conectivas da hipótese desta tese: a importância encoberta da matriz têxtil africana na sobrevivência dos escravizados e a continuidade de seus saberes nos quilombos do Baixo Sul da Bahia. Através do manuseio da fibra negra em seu tempo espiralar, do extrativismo ao artefato, revelamos a relação com o design e sua proximidade com a arte contemporânea.

Para defender este ponto de vista, o anacronismo se fez presente, pois, a princípio, as primeiras imagens que tínhamos eram os registros das aquarelas, pinturas e fotografias dos artistas viajantes do período compreendido entre 1810 a 1910. Posteriormente, as imagens dos achados do Cais do Valongo, com 500 mil objetos encobertos pelo tempo, palpáveis, onde a matéria, o objeto têxtil feito da piaçava, veio à superfície para fortalecer essas novas percepções. E, por fim, as imagens em rede, da própria África, nos permitiram ver as tradições têxteis da Angola-Kongo que vêm fortalecendo a cultura têxtil afro-diaspórica no Baixo Sul, especialmente para os artesãos quilombolas que, com orgulho, acessam seus irmãos e se veem pertencentes a um mundo repleto de criatividade.

2.2. A pesquisa iconográfica: Atlas Mnemosyne, desmontagem

Em sua raiz etimológica, o termo *iconografia* é originário de duas palavras gregas: *eikon* (imagem) e *grafia* (descrição), o que pressupõe um papel descritivo de classificação, comparação, conhecimento, entre outros. A pesquisa iconográfica busca identificar, na imagem, a significação interna a partir da significação externa (BOEHM, 2007, p. 29).

Aproximamo-nos, nesta pesquisa, dos métodos de Panofsky, Aby Warburg e Didi-Huberman para compor o que aparentemente está disperso na história da matriz têxtil afro-diaspórica.

Em Panofsky, focamos no aspecto analítico e descritivo das imagens; em Aby Warburg, exploramos o caráter relacional, dimensional e sobrevivente (cosmogonia, geografia, materialidade, história, *nachleben*, *pathosformel*); em Didi-Huberman, enfatizamos o processo de desmontar e remontar imagens. Juntos, esses três caminhos nos conduzem a pensar a imagem sob um novo olhar, imprimindo novos significados nos ícones da história.

Erwin Panofsky elege a iconografia, um estudo descritivo da imagem, como essencial para se compreender a história e suas subjetividades, criando discursos mais amplos:

Segundo Panofsky (1991), a iconologia distingue-se da iconografia, pois enquanto a primeira apenas classifica a imagem visual, a segunda investiga, compreende, cria significação por meio dos nexos históricos. A iconografia é uma das abordagens mais utilizadas quando da utilização das imagens como fontes históricas. Ao pensar em imagens como fontes iconográficas, como indícios possíveis para a pesquisa histórica, levamos em conta as relações intencionais por trás da construção das mesmas. Como pesquisador, devemos sempre lembrar que toda imagem é fruto de um recorte sobre uma determinada relação visual, fruto de intencionalidades específicas, moldada a partir de escolhas e construções cenográficas de um fato ou ideia. É necessário o pesquisador desmistificar a imagem como fonte historiográfica, entendendo-a como uma construção cultural que reflete a formação do contexto que a produziu. (ARGAN, 1992, p. 289)

Argan (1992) acredita que o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens. No contexto desta pesquisa, isso significa compreender a história da matriz têxtil africana como fundamental para o entendimento profundo das nações que vieram para o Brasil e de seus conhecimentos arcaicos.

Os vestígios históricos deixados pelas imagens dos viajantes estrangeiros no Brasil são importantes fontes para compreender a relação dos objetos têxteis com a vida cotidiana dos escravizados, além de entender o movimento de suas vidas para além daquela condição imposta. Esse movimento se evidencia nos objetos, revelando seus saberes e sua relação direta com as materialidades da natureza. A vida social desses objetos também fortalece sua importante contribuição para a vida dos africanos.

Atlas Mnemosyne

Na pesquisa iconográfica, foi utilizado o método warburgiano de ver as imagens como seres vivos que possuem memória e que sobrevivem:

O vocabulário biológico e antropológico de Warburg nos pede para ver as imagens como seres vivos que arrastam heranças passadas, com significados variáveis ou não. Toda a transformação que a matéria viva, orgânica, sofre, deixaria uma marca, vestígio, rastro, algo cunhado na carne (Prägung), que sobreviverá mesmo sem suas “excitações originais”. Essas seriam as transformações que sobrevivem como “imagens-lembrança” (Engramm). (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 206 apud HIPOLITO; PEDRONI, 2017, p. 249)

No Atlas Mnemosyne, estabelecem-se relações entre imagens sobreviventes provenientes de vários contextos: psicologia, história, política, economia, arte, mitologia, entre outros. Dessa forma, o objeto de estudo atinge sua totalidade, gerando um pensamento complexo que reflete novas histórias. Warburg propôs um sistema de análise visual que ultrapassa as barreiras tradicionais da historiografia. Ao correlacionar imagens de diferentes épocas e contextos, ele criou um panorama que revela as continuidades e transformações das expressões culturais humanas. Essa abordagem permite que vejamos as imagens não apenas como artefatos isolados, mas como partes de uma teia intrincada de significados que se estendem ao longo do tempo e do espaço.

Desmontagem da imagem

Nas teorias do professor, filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman, identifica-se uma proposta conhecida como desmontar para remontar e reestruturar a imagem interna que fazemos dos fatos e acontecimentos. Esse processo nos leva a ampliar nosso olhar crítico. Na remontagem, é possível criar perguntas e investigar. A própria remontagem de imagens correlatas e semelhantes contribui para a formação de um novo imaginário, diferente dos aspectos clichês da história africana e afro-brasileira.

Desmonta-se um relógio para interromper sua máquina de “contar o tempo”, mas também para entender seu trabalho, o que é indispensável para repará-lo. “Tal é o duplo regime do verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 173 apud CAMPOS, 2017)

Ao desmontar as imagens escolhidas das obras de pintores, desenhistas, ilustradores e fotógrafos, aprofundamo-nos na história, nas suas nuances, no seu anacronismo, nas suas inverdades e verdades, percorrendo camadas até encontrar aspectos que guiam toda a tese: o conhecimento profundo dos africanos e sua criatividade estonteante, especialmente com os elementos que tecem as linhas da natureza.

A remontagem das imagens dispersas desta história começa a ganhar novos significados na pesquisa pelos painéis semânticos, combinando a desmontagem e criando novas relações no grande mapa dessa micro-história ímpar. Imagens e conceitos da história da África e do Brasil-África, especialmente no contexto do quilombo de Jatimane, mesclam a fibra como matéria-prima com elementos diversos e a análise dos fenômenos e dos objetos-testemunhos. Assim, evidencia-se o *circumnavigare* da fibra negra e a continuidade na história dos artefatos das comunidades tradicionais quilombolas do Baixo Sul da Bahia, como uma linha que tem seu início nas matérias-primas (pedra, barro, fibras, madeira) das primeiras sociedades neolíticas até as sociedades que vivem em relação de sobrevivência direta com a natureza.

Junto a Tim Ingold (2010), defendemos as linhas como tecedoras da relação dos homens com suas manifestações entrelaçadas por sua sobrevivência, crenças, objetos e sociedades, alinhavando e costurando toda a pesquisa. Em especial, as mãos africanas que, na sua incessante procura, desprendimento e interatividade com os humanos e não-humanos, não se apartaram do mundo, mas o transformaram em possibilidades criativas.

A primeira imagem a ser desmontada para evidenciar a presença do objeto têxtil feito com a técnica espiralar cosida, vinda da África para o Brasil-colônia, é o quadro *A Senhora e suas Posses* (1823), do artista francês Debret (Fig. 40). Ao desmontarmos e analisarmos gestos e objetos, veremos a absoluta presença do objeto têxtil, assim como o ato de tecer. Vemos um grande cesto com uma tampa semiaberta, provavelmente vindo da África, feito com a técnica espiralar cosida e material da palha extraída da palmeira mateba (*Hiphoene guinensis*), comum na região do Congo; duas esteiras; vestimentas; e o tecido transpassado do homem

sentado, feitos com pano da costa, o *Alaká*. O ato têxtil está presente no bordado da africana sentada e do homem sentado em oposição. Ela borda, ele amacia o pano da costa.

Provavelmente, o cesto veio da África, e a esteira já era tecida no Rio de Janeiro. Nesta iconografia, vemos a matriz tecnológica têxtil africana compondo toda a cena. O olhar de Debret e sua valorização dos africanos no Brasil era evidente. No recente livro *Rever Debret*, de Jacques Leenhardt (2023), compreendemos a grandeza deste artista que "tinha vida dupla": trabalhava para a corte, mas também para si, com seu olhar sensível, vendo um Brasil construído pelos africanos com sua grandiosidade e beleza. Ele já tinha um olhar decolonial e, assim, conduz sua obra grandiosa sobre este legado africano.



Fig. 40: Debret, *A senhora e suas Posses*, 1823

Enquanto os africanos se despiam de suas vestes (fig. 41), de seus belos tecidos (*adinkra*, *kente*, *Alaká* – pano da Costa – entre muitos outros), no cais de São Jorge da Mina, no mesmo período, a moda barroca e rococó entrava em cena com suas anquinhas, seus *farthingales*²⁰ e seus metros e metros de tecido com pedras preciosas incrustadas. Seus objetos e tecidos ali ficaram, mas o conhecimento de uma trajetória de 15.000 anos tecendo, não.

²⁰ *Farthingale* eram os suportes (como um aro) usado especialmente no séc. XVI sob uma saia para expandi-la na linha do quadril.



Fig. 41: Debret, *Comércio de escravos*

A descoberta dos objetos no âmbito das ciências sociais ganhou destaque a partir dos anos 70, com o filósofo e sociólogo Jean Baudrillard (1993), que propôs uma reflexão pioneira sobre a sociedade de consumo, examinando os objetos do dia a dia como portadores de signos inseridos em uma densa rede de significados. Nesse contexto, os objetos utilizados pelos africanos em suas atividades cotidianas devem ser compreendidos como portadores de múltiplos significados, agora reconhecidos pelas teorias decoloniais de museólogos, arqueólogos e estudiosos da cultura africana no Brasil. Desvalorizados até meados do século XX, esses objetos emergem como testemunhos de um mundo dinâmico e diversificado em seus contextos, percebidos através da antropologia como cruciais para uma nova compreensão da diversidade humana, refletindo saberes, crenças e modos de vida.

Neste contexto, abordamos o objeto como uma estrutura têxtil em construção, independentemente de sua materialidade ou técnica. Concordamos com Ingold (2019) ao afirmar que não fabricamos objetos, mas os tecemos, uma vez que estes são compostos por uma intrincada interconexão de materialidades, técnicas e valores, oriundos de um contexto específico. Assim, retomamos o conceito de *terroir* e sua relevância na imanência das coisas.

Neste processo, fomos colecionando imagens e amostras visuais dos objetos têxteis das regiões de origem dos africanos, observando suas interações com os contextos afro-diaspóricos onde o têxtil ressurgiu. Optamos por analisar e aprofundar principalmente aqueles construídos com a técnica artesanal dos quilombos, a fim de nos concentrarmos no

testemunho do gesto-memória que revela a matriz tecnológica têxtil africana e sua *Nachleben* – sobrevivência e ressonâncias – ao longo do tempo.

Existem duas abordagens para compreender o testemunho do objeto têxtil afro-diaspórico. Uma delas é através do olhar sensível dos artistas que retrataram cenas do Brasil colonial, como os pintores aquarelistas Debret, Rugendas e Marc Ferrez, e o fotógrafo Christiano Junior. A outra é através do gesto-memória que se perpetua nos objetos têxteis atuais feitos pelos descendentes dos africanos.

2.3. Matriz tecnológica têxtil

O objeto têxtil na África é uma expressão de maestria desde tempos remotos e continuou a se perpetuar em diferentes formas e grafismos que ainda hoje caracterizam as nações e etnias africanas. Ele representa um *savoir-faire* de qualidade, adquirido ao longo de práticas constantes transmitidas de geração em geração. As mãos negras são potências criativas e habilidosas que foram forçosamente apagadas no fundo branco da história da África diaspórica no Brasil.

Opressão e negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. A primeira opera na ação de um indivíduo sobre outro, em relações de poder desiguais. A segunda é sobre os indivíduos, na forma como negam o que sabem no fundo. Os processos descoloniais consistem em retirar ambos de seus lugares reprimidos, mostrando também as características imperiais de “negação”. A opressão e a negação não se limitam ao sujeito europeu moderno — o trabalhador assalariado de Marx ou o sujeito europeu moderno analisado por Freud. Operam na opressão racial/colonial, e também na negação dos sujeitos imperiais e coloniais: o negro que quer ser branco, e o mestre que se recusa a ver isso. (MIGNOLO, 2010, p. 18)

A opressão era tão intensa que alguns ofícios eram proibidos para as mãos negras, mesmo sendo elas as responsáveis por realizá-los. Podemos destacar até mesmo os terríveis artefatos que aprisionavam suas mãos, bocas e pernas, impedindo qualquer tentativa de fuga e privando-os de alimentos e água. Apesar disso, os africanos há muito tempo dominavam diversas técnicas. As matrizes tecnológicas africanas derivam de suas práticas artesanais ao longo do tempo, incluindo o uso da madeira, do metal, das plantas e das fibras vegetais, além do trabalho com a terra.

Nessa jornada, o artefato é compreendido como uma geopoética metafórica. Ao deixarem a África, as pessoas se distanciam de suas árvores e raízes têxteis e, ao se aproximarem da fonte da fibra negra, reencontram sua matriz tecnológica têxtil, sua ancestralidade. Ao bordarem com a palha da costa, revelam suas características originais como seres-no-mundo, seu potencial criativo, inteligente e adaptativo.

Evocamos novamente Ingold, no texto *Marchez avec les dragons* (2013), no qual ele considera a evolução dos artefatos como um processo de *autopoiese*, ou seja, uma autotransformação progressiva do sistema de relações no qual um organismo ou artefato emerge. Enquanto o artesão está imerso no mesmo sistema que o material com o qual trabalha, sua atividade não apenas transforma o sistema, mas também faz parte integrante da transformação do mesmo, semelhante ao desenvolvimento das plantas e animais. Através desse processo autopoietico, os ritmos temporais da vida gradualmente se incorporam às propriedades estruturais das coisas. O artefato, portanto, é a cristalização de uma atividade dentro de um campo relacional, e as regularidades de suas formas correspondem às regularidades do movimento que o molda, como afirmado por Boas a respeito dos artefatos.

Talhar uma pedra, igualizar ou martelar uma superfície, tecer ou tornar rodar e pressionar com regularidade uma tira de barro para fazer um pote são igualmente atividades onde a regularidade da forma é necessariamente ligada à repetição rítmica do movimento. (BOAS, 1996, p. 70)

Os movimentos espiralados presentes nas cestarias e técnicas de tecelagem do artefato quilombola do Baixo Sul têm origem em elementos que se unem para formar estruturas. Sejam as poeiras cósmicas em movimentos circulares magnéticos, que formam as estruturas das estrelas, galáxias e planetas, ou mesmo a própria estrutura dos tecidos celulares, que se desdobram em movimentos circulares e revivificam os gestos de memória das cestarias, ainda presentes nos locais de origem de seus ancestrais. De acordo com Ingold, se as formas são produzidas por processos dinâmicos e morfogenéticos, sua estabilidade pode ser explicada pela presença de princípios. São os princípios criadores, e não a fidelidade à transmissão genética ou cultural, que garantem a constância das formas respectivas e explicam sua perenidade ao longo da história e da evolução.

Ingold argumenta que toda forma de fabricação é, na verdade, uma forma de tecelagem e não o contrário. Colocar o foco na tecelagem significa considerá-la como a manifestação de um movimento rítmico, enquanto colocar a ênfase na fabricação significa vê-la como a expressão de uma ideia. Substituir a fabricação pela tecelagem implica, portanto, substituir a ideia pelo movimento, reconhecendo assim o papel fundamental do movimento na produção do objeto. Muitas vezes, tendemos a buscar o significado do objeto ou a ideia que ele expressa, negligenciando a atividade que o gerou.

A linhagem genética da arte, sua trajetória, valoriza os processos, os caminhos e as primeiras materializações de uma obra, dentro das perspectivas colonialistas e estéticas europeias. Esse desdobramento natural é evidenciado na dinâmica da arte e da história da arte contemporânea. Paralelamente a essa trajetória, surgem abordagens decolonialistas da arte, que entram em diálogo com a etnografia, as ciências sociais, os coletivos e os retornos ao passado e suas materialidades. A genealogia do material e das técnicas também é questionada, incluindo suas origens, princípios, abandonos e redescobertas. A tecnologia pode nos levar às origens do homem de um determinado grupo, como discutido por Leroi-Gourhan em seu livro *Evoluções e Técnicas – O Homem e a Matéria* (1965, p. 11).

A tecnologia constitui seu ramo particularmente importante entre as disciplinas etnológicas, pois é a única que evidencia uma continuidade total no tempo, é a única que permite apreender os primeiros atos propriamente humanos e acompanhar os de milênio em milênio até os limiares dos tempos actuais. Quando se recuperam no passado, os diferentes ramos da informação etnológica morrem mais ou menos rapidamente: as tradições orais desaparecem com a última geração que as transmitiu, as tradições escritas depressa escasseiam e o século XVI é já mudo para a grande maioria dos povos e são apenas os produtos das técnicas e da arte que permitem recuperar mais no tempo, sempre que as estatísticas permitam tirar a sua sobrevivência. A própria arte desaparece bem depressa e para além dos 50.000 anos, só que as técnicas permitem subir a corrente humana até às suas origens, a um ou dois milhões de anos de distância do tempo presente.

Assim, as técnicas têxteis revelam muito da matriz africana, intrincada na natureza. Paul Klee, em seus cadernos de notas, enfatizou repetidamente que os processos de gênese e crescimento que geram as formas do mundo que habitamos são mais significativos do que as próprias formas. A arte não busca reproduzir formas finitas presentes na mente em imagens

ou transformá-las em objetos no mundo; pelo contrário, ela busca se unir às forças que dão origem às formas. A linha se desenvolve a partir de um ponto em movimento, assim como a planta cresce a partir de uma semente. Gilles Deleuze e Félix Guattari argumentam que, na vida, a relação essencial não é entre matéria e forma, mas entre materiais e forças (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 422).

Substitui-se assim, o modelo hilemórfico proposto por Aristóteles há 2.000 anos por uma ontologia que prioriza os processos de formação e os materiais, em vez dos estados da matéria. A forma, como Klee observa, é a morte, enquanto o ato de criar as formas dá vida. "Suas habilidades repousam em sua capacidade de entrar no fluxo do mundo e seguir seu curso, moldando-o de acordo com os objetivos que perseguem" (INGOLD, 2016, p. 299). Quando entendemos os artefatos existentes como resultantes de um intrincado conjunto de linhas (fibras ou outros elementos) e dos entrelaçamentos resultantes, podemos ver suas histórias como universos de infinitas possibilidades de investigação. Não há hierarquia; o valor é intrínseco ao objeto. Explorar todas as camadas desse tecido é parte essencial da minha tese. Portanto, alinhamo-nos com as teorias de Ingold, Franz Boas e Didi-Huberman, fundamentando as perspectivas e afirmações propostas e reveladas nesta investigação.

A matriz tecnológica dos africanos em relação aos metais foi evidente desde o início, pois era um conhecimento crucial na construção das cidades do ponto de vista colonial. O artista Fred Wilson, em suas composições e instalações, nos apresenta as mãos habilidosas dos artesãos africanos em terras coloniais, revelando a significativa habilidade e destreza de seus ancestrais na arte da fundição de metais. Ele compõe com peças de prata feitas para os impérios e a burguesia, mostrando a matriz tecnológica mineral como testemunho de vidas habilidosas e produtivas que sobreviveram, apesar das algemas, que também foram feitas por eles. Wilson utiliza aspectos da exposição museológica e orquestra uma interpretação específica ao manipular as coleções da instituição. Nesse processo, os rótulos dos objetos tornam-se elementos significativos, reforçando os rituais do museu ao ditar a narrativa associada aos objetos e revelando que foram mãos africanas que os manipularam e os teceram com suas habilidades ancestrais.

O trabalho de Wilson, *Mining the Museum* (1992), surgiu a partir de um convite da Sociedade Histórica de Maryland para "intervir" (BUCHLOH, 1990, p. 136) em sua coleção (fig. 42). Mais de 55.000 espectadores compareceram à exposição de Wilson, na qual ele reorganizou e recontextualizou materiais encontrados na Sociedade Histórica, com o objetivo de “revelar histórias anteriormente ocultas de escravidão e racismo” (DOSS, 2002, p. 245). A experiência de Wilson em museus, aliada à sua herança nativo-americana e africana, foi uma motivação significativa por trás de sua poderosa manipulação desse espaço museológico, visando expor metanarrativas dentro da suposta autoridade incontestada da instituição.

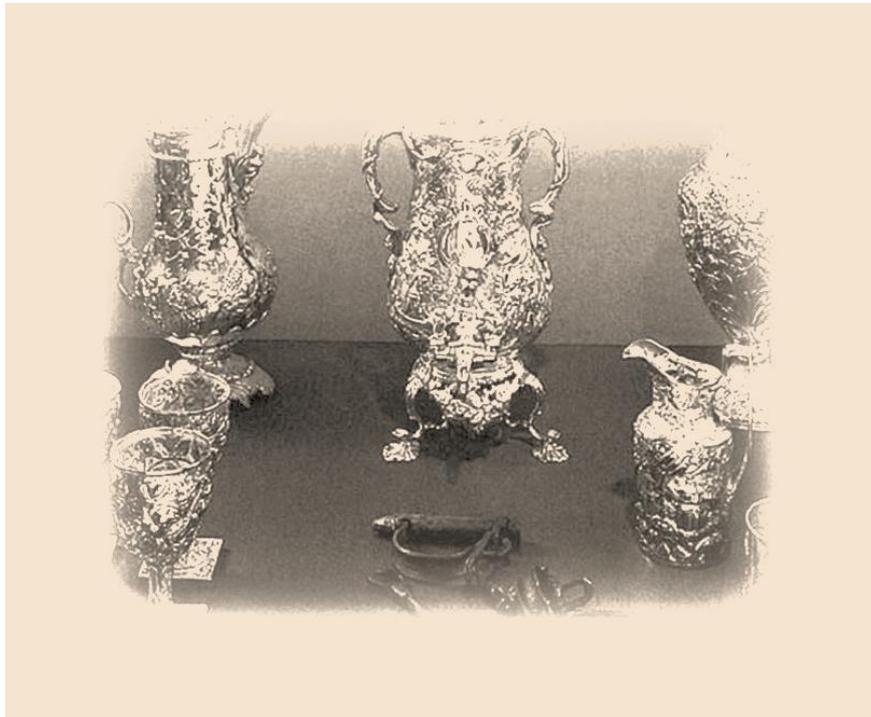


Fig. 42: Fred Wilson, *Mining the Museum: 'Metalwork, 1793-1880'*, do Museu da Mineração [Instalação a convite da Sociedade Americana de Maryland]

Na exposição, Wilson criou *displays* usando objetos da própria coleção do museu, alguns dos quais estavam guardados nos depósitos onde vários artefatos nativos e afro-americanos haviam sido negligenciados da exibição permanente. Ele fez uma justaposição de artefatos coloniais comumente exibidos, como talheres, com lembranças da história da escravidão na região, e artefatos que permaneceram ocultos do público no museu, como grilhões de escravos. Em outra parte da exposição, ele colocou uma casinha de bonecas infantis ao lado de cartazes de recompensa pela captura de escravos fugitivos e, em outra, uma serralheria

colonial ao lado de um modelo de navio negreiro. Todos esses elementos serviram como lembretes das disparidades do passado no sul dos EUA, evidenciando a contínua tendência cultural de ignorar tais travessuras históricas. Consequentemente, sua intervenção no museu foi bastante sutil em sua apresentação visual, e alguns visitantes podem nem ter notado a recontextualização. No entanto, suas conotações eram poderosas, enfatizando a grande narrativa retratada pelo museu e contrastando elementos da coleção. Este artista revela no campo da matriz tecnológica africana o fundo branco que nega *expertises*, conhecimentos e sujeitos por trás dos objetos criados.

No período colonial, os colonizadores foram identificando as habilidades distintas de cada povo africano, pois cada *terroir* e etnia traziam esses saberes de acordo com as materialidades com as quais se relacionavam. No entanto, os colonizadores não exaltavam nenhuma dessas matrizes como africanas, apesar de sua evidência. Ao longo de uma história perversa, o fundo branco é rasgado pela força intrínseca daqueles que, como a palmeira, são capazes de extrair água dos solos mais áridos. Assim, após os consensos antropológicos, um novo olhar finalmente emergiu e a revalorização desta cultura floresceu, desencadeando infinitas investigações científicas sobre o saber ancestral dos africanos.

A primeira fase do têxtil no Brasil

As comunidades escravizadas na América não surgiram isoladas do mundo ao seu redor, como se estivessem imersas em um oceano de pureza cultural. A arqueologia da diáspora africana se alinha com os conceitos da teoria social, como os propostos por Bhabha (1994) e Hall (1996): as identidades culturais são intrinsecamente posicionais e contextuais, híbridas e dinâmicas, desenvolvendo-se na diáspora. De fato, como observado por Vertovec (2009), elementos transnacionais sempre permeiam as identidades culturais (FERREIRA, 2009).

É nesse sentido que a diáspora africana se relaciona com a história multicultural do Atlântico e sempre conforma identidades culturais híbridas e moventes. Com efeito, ela não significa, propriamente, a conservação de uma essencial herança africana (SINGLETON, 1999), mas os processos de “africanização das Américas”. (KNIGHT apud FERREIRA, 2009, p. 269)

A "africanização das Américas" engloba dois aspectos de análise fundamentais: os processos de resistência contra o sistema escravista e a formação e evolução das identidades culturais dos escravizados. A habitação escrava representava um espaço onde se delineava meticulosamente a resistência cotidiana. Em muitas plantações do sul dos Estados Unidos, arqueólogos descobriram buracos dentro das habitações, onde os escravizados guardavam alimentos e uma variedade de artefatos (SINGLETON, 2001; SAMFORD, 2007 apud FERREIRA, 2009, p. 272). Esses buracos, que serviam para armazenar seus pertences, eram uma presença constante até mesmo nas casas baianas e em outras regiões do Brasil. Como observa Ferreira (2009, p. 272), os indivíduos constroem suas identidades para interagir com o mundo ao seu redor. Para os escravos, essa interação era, quase sempre, um esforço para escapar da condição de escravidão.

Dentro deste contexto de saberes encobertos, destaca-se a importância da matriz tecnológica têxtil na vida dos africanos no Brasil, sob sua própria ótica. Esta dimensão, no entanto, foi pouco explorada ou destacada na narrativa da construção do Brasil durante o período colonial. Assim, enquanto as mãos negras teciam nos bastidores, reforçando essa matriz cultural, tais feitos raramente foram reconhecidos como relevantes pelos descendentes dos africanos no Brasil. Por isso, ressalta-se aqui a arte de tecer como um elemento crucial na vida dos africanos no Brasil, como evidenciado pelas obras de artistas estrangeiros que estiveram no país durante o período colonial, como Debret (1768-1848), Rugendas (1802-1858), Eduard Hildebrand (1846), Joaquim Lopes de Barro (1816-1863) e pelos fotógrafos Marc Ferrez (1843-1922), Christiano Jr. (1831-1902) e Juan Gutierrez (1859-1897), fotógrafos do final do séc. XIX e início do séc. XX.

A gravura *Vendedores de palmito e de samburás* (fig. 43) exemplifica a mobilidade e o *savoir-faire* dos africanos no Brasil. Eles estão em constante movimento, como verdadeiros expositores ambulantes, exibindo de um lado o samburá, um tecido utilizado para a captura de mariscos e peixes, e do outro os palmitos colhidos. Essas duas tecnologias testemunham o profundo conhecimento que possuíam da natureza, oriunda de suas origens, em contraste com o universo caucasiano europeu, onde predominavam a dureza da pedra e a imobilidade.



Fig. 43: Debret, *Vendedores de palmito e de samburás*, 1834-1839

Do ponto de vista não apenas literal, mas também antropológico, o ato de tecer era muito mais do que simplesmente entrelaçar fios. Para os africanos, representava a continuidade de uma vida interrompida pelos mares e resgatada através de uma íntima conexão com os elementos e as possibilidades oferecidas pela mata atlântica. Eles não apenas costuravam suas histórias, mas também mantinham suas memórias vivas através dos ornamentos, cestos, chapéus, vassouras, roupas e outros artefatos. Mesmo diante da diversidade botânica, sabiam improvisar com plantas, palhas, talos, cipós e tudo mais que estivesse disponível em sua jornada. Na fig. 44, por exemplo, observamos a paisagem da Piteira, uma *Agave* cujo interior é rico em fibras, utilizadas pelos africanos para fazer cordas, evidenciando mais um exemplo do uso criativo de diferentes fibras e da profunda compreensão sobre essas materialidades.



Fig. 44: Debret, *Feuilles de Pão Pita*, 1823

Apesar de se reconhecer a presença dessa tecnologia como um conhecimento tácito dos africanos, há uma falta de conexão entre sua importância para a liberdade, o conforto e uma vida mais próspera e nutritiva derivada desse conhecimento. Conforme observado por Graham (1988), "em seu tempo livre os africanos no Brasil fabricavam cestos, esteiras, chapéus e assim conseguiam uma qualidade de vida e um ganho a mais". Muitas cartas de alforria eram conquistadas graças às economias provenientes de seu domínio na tecelagem. O pintor Rugendas (1808) retratou essa cena na pintura *Habitação dos negros* (fig. 45), mostrando a pequena casa dos africanos no Brasil, onde a importância de lidar com os materiais naturais é evidente: vemos o telhado de folhas de palmeira, um homem descansando sobre uma esteira e outro tecendo.



Fig. 45: Rugendas, *Habitação dos negros*, 1808

É desse ponto de vista que abordamos as mãos negras como protagonistas de suas vidas, enquanto o branco fica distante, nos bastidores. Na fig. 46, *Negros vendendo galinha e peru*, de Debret (1820), podemos observar a criatividade no uso do balaio para transportar os perus e, ao mesmo tempo, servir como uma vitrine para evitar que as aves escapem. O balaio possui pequenas aberturas nas quais apenas as cabeças das aves são visíveis, e no topo há um grande peru para destacar a mercadoria.

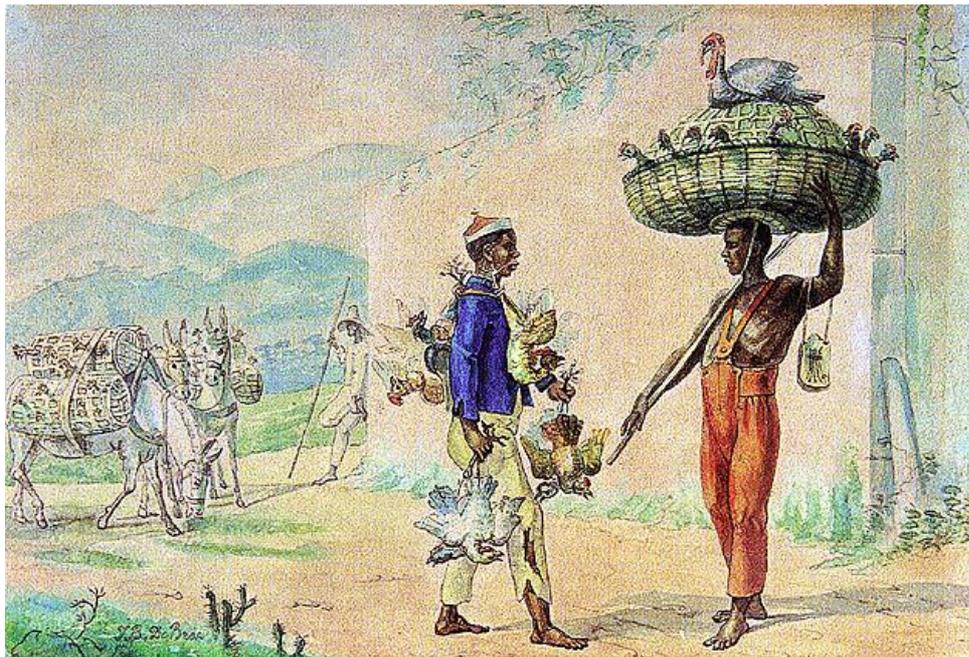


Fig. 46: Debret, *Negros vendendo galinhas e perus*, 1820

A materialidade têxtil sempre esteve acessível, seja através de talas, cipós ou palhas, durante suas jornadas entre o urbanismo e a mata, pelas cidades por onde passaram. Eles guardavam esses materiais tanto em casa como nos "cantos", onde trabalhavam em suas peças, utilizando apenas seus corpos e os materiais que conheciam tão bem. Em Salvador, Bahia, no início do séc. XIX, que foi o principal entreposto comercial inter-regional do país, e um importante centro redistribuidor de manufaturas e escritório para o "mercado" agroexportador (MELLO, 2019), encontramos registros de suas habilidades e produtos. No livro *A Raça Africana e seus Costumes em Salvador, Bahia*, temos um belo relato (QUERINO, 2006, p. 36 apud MELLO, 2019, p. 4):

Para além dos serviços oferecidos nos cantos, enquanto aguardavam pelos chamados de trabalho, os negros incumbiam-se da confecção de Rosários de coquinhos; pulseiras de couro enfeitadas de búzios; fabricavam gaiolas para pássaros e correntes de arame para prender papagaios; trançavam esteiras, cestos e chapéus de palha, vassouras de piaçaba; esculpam em peças de madeira símbolos fetichistas de sua seita, além de finalizar as etapas de produção do pano da Costa de origem africana que "vinham crespos, e eles os estendiam sobre um toro de madeira, em forma de cilindro, e com outro menor, batiam-nos para abrandar a aspereza e dar-lhes o lustro. Também renovavam os mesmos panos, tingindo-os".

Estas cenas eram comuns tanto na Bahia quanto no Rio de Janeiro, onde além de textos, temos registros em aquarelas e fotografias antigas de artistas viajantes, como observado nas

gravuras de Debret, Rugendas, e nas fotografias, como a de Marc Ferrez (fig. 44), onde um africano ambulante tece e vende em seu "canto". Nesta imagem, vemos o rosto forte do africano, que olha para a câmera ao mesmo tempo em que tece seu balaio. A rua é sua "praça", são lugares onde criam territórios por onde passam. Estas "quindas" que compõem sua "kitanda" têm várias funções, dependendo do tamanho. Há cestinhos para folhas e flores, cestões para frutas pesadas, com alça, sem alça, e até o pequenino que fica no alto à esquerda, onde já percebemos um desejo ornamental na mistura dos tons das talas, provavelmente umas mais verdes e outras mais maduras.

A fotografia no final do século XIX torna-se uma testemunha muito importante nos retratos dos africanos e elementos de seu cotidiano, de sua sobrevivência. O fotógrafo Marc Ferrez, considerado um dos maiores fotógrafos do oitocentismo, deixou registros de como os africanos ganhavam a vida e do que sabiam fazer, evidenciando a presença dos cestos, principalmente de balaio (fig. 47).



Fig. 47: Marc Ferrez, Cesteiro, da série *Ambulantes*, 1895 [Coleção Gilberto Ferrez]

Outro fotógrafo bastante atuante na época, Christiano Jr., além de retratar os objetos criados pelos africanos (fig. 48), também registrou o processo, o ato de tecer (fig. 49). Esses registros eram conhecidos como *cartes-de-visite*, uma espécie de precursor dos cartões postais muito requisitados na Europa do séc. XIX.

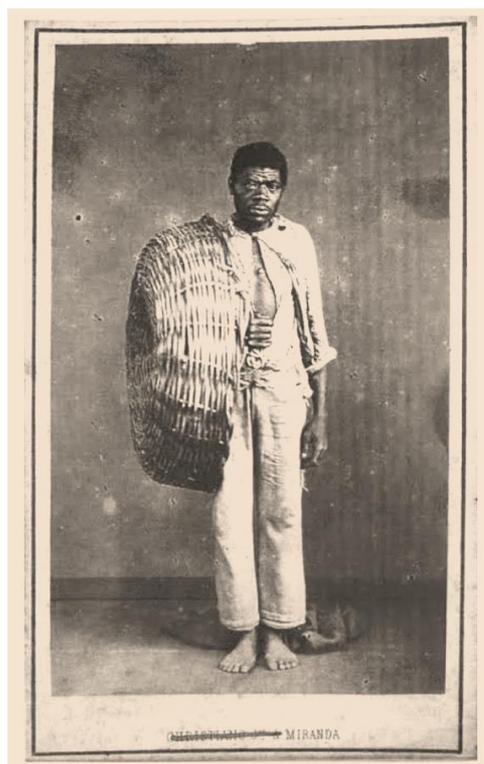


Fig. 48: Christiano Jr., *Cesteiro*, 1864-1865
[Coleção iconográfica avulsa]



Fig. 49: Christiano Jr., *Cesteiro*, 1864-1865
[Coleção iconográfica avulsa]

Esses relatos e imagens são importantes, pois representam testemunhos do conhecimento da matriz tecnológica têxtil e o quanto contribuíram, do ponto de vista dos africanos, para a construção de suas vidas afro-brasileiras. Não foram poucos os artistas estrangeiros, de várias nacionalidades, que vieram para o Brasil e retrataram os africanos com suas mercadorias (fig. 50, 51, 52 e 53). Ali, vemos a vendedora de frutas, o vendedor de galinhas, a vendedora de bonecas, a vendedora de peixe (fig. 54). Todas essas representações reforçam a presença constante dos cestos na vida dos africanos no Brasil.



Fig. 50: Frederico Guilherme, *Vendedora de frutas*, 1846;
fig. 51, 52, 53: Joaquim Lopes de Barros, *Vendedores e seus cestos após a escravidão*, 1813-1870



Fig. 54: Vendedora de peixe na Bahia, obra anônima atribuída a Mary Lady Callcot (1785-1842)

No conceito warburgiano de *Nachleben*, o *continuum* da vida se manifesta, e no contexto do africano no Brasil, isso é evidente nos cantos, nas danças, na gastronomia e nos artefatos têxteis. É importante ressaltar que, ao buscarmos estudos aprofundados sobre a matriz têxtil, nos deparamos com uma escassez de informações e elementos relevantes, uma matriz invisível. Neste estudo, defendemos a importância dessa matriz na construção dos objetos para a manutenção da vida dos africanos escravizados, bem como daqueles que se refugiaram nas florestas e matas. O saber tecer foi especialmente útil no transporte de alimentos e na fabricação de armadilhas para a captura de peixes durante todo o período da colonização, e continuou sendo utilizado nas regiões dos quilombos do Baixo Sul, como exemplificado pelo *jiqui* e o *Manzua* (fig. 55 e 56).

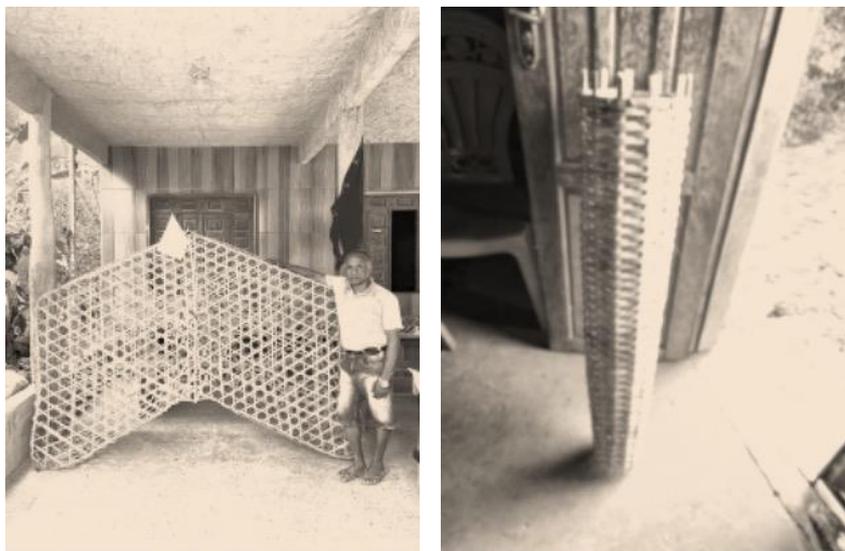


Fig. 55: *Manzua* gigante de seu Mitai do Rosario, quilombo Jatimane, 2023 [Foto: Maria Luedy];
fig. 56: *Jiqui*, cesto para pegar peixe, artesão Quirino, quilombo São Francisco, 2024 [Foto: Palma]

No artigo *As tecnologias derivadas da matriz africana no Brasil: um estudo exploratório*, os autores Rodrigues da Silva & Brito Dias (2020) abordam mais uma vez a técnica têxtil em uma única frase, destacando a fundição e o manejo do solo. Embora haja o reconhecimento dessa matriz, em nenhum momento se evoca a relevância das técnicas de construção de objetos cotidianos, os chamados "utensílios", suas origens, formas, características e funções. Esses objetos desempenharam um papel crucial na sobrevivência dos africanos, proporcionando conforto e auxiliando na busca pela liberdade. Com esses utensílios, eles transportavam e vendiam suas mercadorias nas feiras, e inclusive vendiam esses próprios objetos (fig. 57), que serviam como utensílios em uma época pré-Revolução Industrial.



Fig. 57: Debret, *Marchand de sestes, paniers qui se portent sur la tête*, 1835

Ao investigar as imagens de artistas que vieram em expedições durante os 400 anos de tráfico negro, deparamo-nos com a surpreendente presença desses utensílios, como observamos nas gravuras exibidas até então. Ao “desmontar as imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2016), podemos apreciar a riqueza do design desses objetos a partir de sua estética, função e ergonomia. Na imagem a seguir (fig. 58), estão presentes samburás, cestos, balaios, com suas diferentes formas e adaptações ao corpo. Além dos objetos, podemos ver as vestimentas feitas de tecidos africanos, os panos-da-costa. Um dos motivos do uso do torço era acolchoar a cabeça para o transporte, o que provavelmente contribuiu para a elegância postural dos negros. A memória desse *savoir-faire* passa pelo conhecimento tácito – corpo, memória e história das mãos habilidosas dos africanos.



Fig. 58: Debret, *Vendedoras de arruda*, prancha n. 14

2.4. As quindas

No Kimbundu, uma das línguas do povo bantu, "quinda"²¹ significa "cesto", artefato de *mateba* em forma de bacia, balaio. Os bantus foram peregrinos que, 2000 anos antes de Cristo, saíram do extremo norte do continente africano e se estabeleceram na região do Congo, cujo nome significa "assembleia de tribos". Um exemplo da utilização dessa palavra pode ser encontrado na obra *A cidade e a infância* (VIEIRA, 2007, p. 47): “Um dia, um branco como tu, comerciante, viu-me quando corria as ruas com a minha quinda na cabeça, vendendo cajus, e chamou-me”. No livro *Palavra Banto em Minas*, Sônia Queiroz cita este mesmo trecho e nos mostra um pouco mais da importância das *kindas* na vida africana.

Quinda, kinda. Cesto. *Um dia um branco como tu, comerciante, viu-me quando corria as ruas com a minha quinda na cabeça, vendendo cajus, e chamou-me.* VIEIRA, 1985, p. 97. *Fechou os olhos para reencontrar-se com o interior da casa, cada coisa no seu lugar, cabaças, grandes e pequenas, kindas de guardar fubá e milho, tapadas de pano branco, baú de madeira, o cofre de Wacinda, mão cheias de missangas penduradas na parede e os aromas sublimes, mas indecifráveis.* RUI, 2013, p. 78. *Iam satisfeitas, com suas quindas à cabeça, cheinhas de provisões.* RIBAS, 1973, p. 45. *Uma quinda de fubá por semana. Uma quinda como aquela – apontou a mostrar.* PEPETELA, 1981, p. 14. *A cola e o gengibre foram envolvidos num lencinho de algibeira, a garrafa de quitoto num guardanapo, e tudo acomodado em bonita quinda [...].* RIBAS, 1985, p. 54. (QUEIROZ, 2019, p. 307)

Na imagem de Henri Chamberlain (fig. 59), *Quitadeiras da Lapa*, observamos uma cena comum no Rio de Janeiro e provavelmente também na Bahia durante o período. Ao desmontar a imagem, percebemos um lugar de encontro e trocas, onde as quindas simbolizam a continuidade de uma cultura urbana com origem africana. Como diz Senapkon, “a vida para o africano é uma feira”. A quinda e a quitanda vieram com eles, apenas adaptando os materiais botânicos locais para confeccioná-los.

Kitanda já era um termo usado na África, para se referir aos mercados e às feiras. Antes de aportar no Brasil, Kitanda foi o termo utilizado para denominar os mercados e as feiras da região centro-ocidental da África, especialmente entre os povos de origem quimbundo. Era um mercado caracterizado pelo comércio de rua realizado quase exclusivamente por mulheres e que se baseava na venda de legumes, frutas, doces, peixe seco, comida preparada, carnes e outros gêneros primários, além de eventualmente incluírem tecidos, fumo, aguardente e outras miudezas,

²¹ Kinda: cesto / kinda kianeme: cesto pesado / kinda kiobe: cesto novo / kinda kiofele: cesto pequeno / kinda kiokulu: cesto velho / kinda kionene: cesto grande [Cf. Dicionário Kimbundu-Português, de Assis Júnior].

abastecendo de secos e molhados os aglomerados urbanos (GOMES; SOARES, 2002; SANTOS, 2011; SOARES, 2001; SOARES, 1996 apud FREITAS, 2015, p. 16)



Fig. 59: Henri Chamberlain, *Quitadeiras da Lapa*, 1818

Uma cena marcante é a imagem no Rio de Janeiro (fig. 57) do fotógrafo Juan Gutierrez (1859-1897), que registrou paisagens e realidades do Rio de Janeiro entre 1892 e 1896. Nesta foto, ele captura um momento pós-escravidão no mercado da feira do peixe. Esta imagem é um exemplo dos testemunhos têxteis na história dos africanos. Tudo é balaio.



Fig. 60: Juan Gutierrez, fotografia s/ título, 1892-1896

2.5. Tecendo no neolítico

Ao discutir os principais aspectos dos objetos têxteis como elementos de sobrevivência, é importante ressaltar que eles vêm de tradições muito antigas. Portanto, cabe uma breve introdução sobre os primeiros materiais modificados pelo homem no período Neolítico, cujas fibras e palhas deram origem aos objetos têxteis, e uma rápida contextualização desse momento histórico-geográfico, defendendo a África como o primeiro continente a tecer. Outro tema importante é a contextualização dos conceitos de *objeto* e *coisa* na visão heideggeriana e ingoldiana, assim como o significado de objeto e artefato dentro da história da arte e da cultura material.

Pesquisas apontam a África como a região onde foram encontrados os primeiros utensílios feitos de fibras ou palhas. Yuval Noah Harari, em seu livro *Sapiens* (2020), afirma que os primeiros objetos foram criados entre 70.000 e 30.000 a.C. Entre esses objetos estavam arcos, flechas, agulhas, barcos, lâmpadas a gás, além dos primeiros objetos de arte e evidentes indícios de estratificação social, religião e comércio.

O Neolítico, período em que o homem se tornou sedentário, fixou-se na terra e aprendeu a plantar, é também o momento em que ele aprendeu a polir a pedra. Este período é datado, na maioria dos livros de história, entre 10.000 e aproximadamente 4.000 a.C. Nesse momento, a pedra foi eleita como a materialidade principal, o que acabou ofuscando a importância das palhas e fibras na fabricação manual dos objetos têxteis. As palmeiras, árvores abundantes no planeta Terra, já existiam há aproximadamente 350 milhões de anos, desde o Eoceno, e são ricas em palhas flexíveis para o tramar, essencial na arte têxtil.

Foi assim, plantando, colhendo, observando as estações e a morte das fibras, que nasceu o objeto têxtil. É possível afirmar que os têxteis precedem os objetos de barro (fig. 61). Observa-se que os objetos têxteis serviam de base para o barro, ajudando a dar forma e apresentando baixo-relevo, tornando-se um dos primeiros designs de superfície. Curiosamente, esses têxteis já eram feitos com a técnica espiralar cosida.

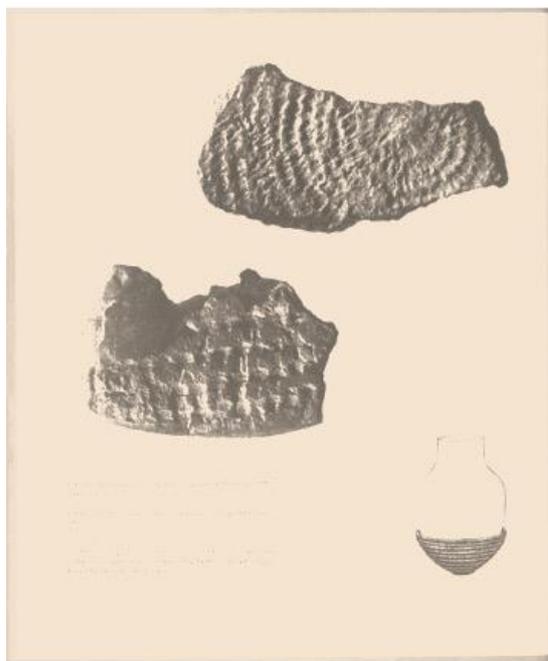


Fig. 61: Marcas deixadas nas cerâmicas neolíticas do artefato com a técnica espiralar cosida [Fonte: Auqueil, Balfet, 1979, p. 46]

Esses objetos sempre tiveram uma participação muito importante na vida do homem, nos processos criativos entre materiais e necessidades básicas. Para ser objeto, houve um entrelaçamento, uma complementariedade, um diálogo entre o animal e o ambiente (GIBSON, 1979, p. 127). A biografia social desses objetos, sua harmonia estrutural e simetria criadas pelo homem do Neolítico, esse ato de formar em plena evolução, se dá pela sensorialidade, como afirma Cassirer:

Não podemos supor que os seres humanos que primeiro descobriram a beleza na idade neolítica tivessem qualquer concepção abstrata do espaço, de proporção ou harmonia, sua experiência era sensória sem qualquer reflexão, se, portanto, a forma tornou-se significativa para o homem neolítico foi um ato de percepção e não de inteligência. (CASSIRER, 1998, p. 65)

Para Cohen (apud DUSSORT, 1963; apud VANDENBERGHE, 2018), dentro de sua filosofia lógico-transcendental, há uma subjetividade apriorística ao criar o objeto, pois, para ele, o objeto não é dado, mas gerado. Ou seja, sensorialidade e abstração provavelmente estão presentes na criação dos primeiros objetos delineados por mãos humanas desde o Neolítico. Então, voltamos aqui com o conceito de *terroir*. Nas regiões da Costa da África, por exemplo, não eram as pedras o elemento principal, mas sim as palmeiras e plantas têxteis. Portanto,

referimo-nos às regiões de alta vegetação como podendo ser consideradas de período neo-têxtil. Além disso, pela natureza do tecer, diferente da natureza do desbastar e quebrar da pedra, há uma diferença em construções por diálogos e construções por retiradas. Inclusive, as ferramentas são diferentes. Uma requer elementos cortantes e perfuradores, enquanto a outra requer uma dança de dedos, uma pequena agulha ou mesmo a força masculina quando os elementos têxteis são mais rígidos, como os cipós e talos.

Em *Vannerie et vanniers*²², tese sobre os têxteis fabricados pelos indígenas da Amazônia e Guiana Francesa, o pesquisador conclui que fazer cestos é uma atividade masculina por conta da força necessária. No entanto, existem muitos materiais para tecer; a piaçava, por exemplo, é rígida e flexível, e algumas fibras menos espessas são bastante delicadas. Com a técnica têxtil espiralar, que não necessita de tanta força, adapta-se muito bem às mãos femininas.

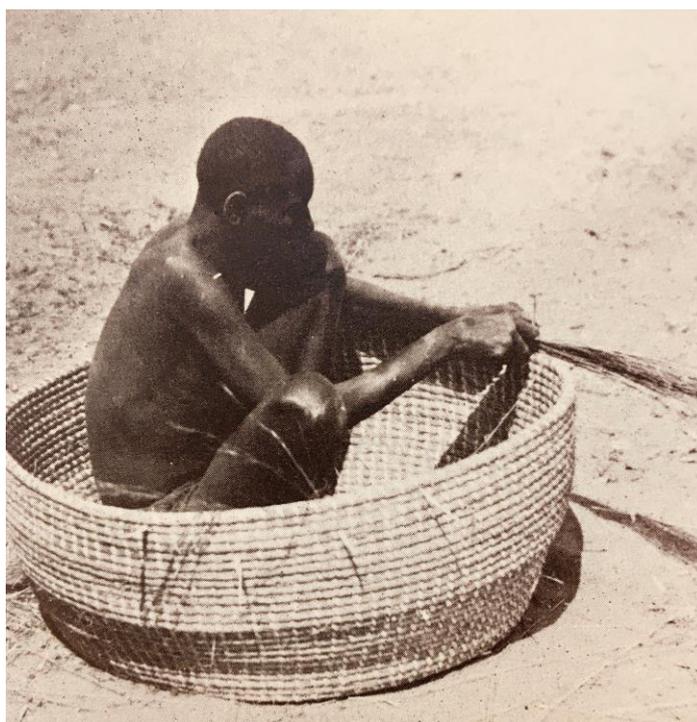


Fig. 62: Bassari fabricando um grande cesto em fibra de Mateba com a técnica espiralar [Fonte: Auqueil, Balfet, 1979, p. 46]

²² Cf. DAVY, Damien. *Vannerie et vanniers: approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*. Anthropologie sociale et ethnologie. Université d'Orléans, 2007.

O fato é que o objeto têxtil pode servir a um homem peregrino. Pode servir como objeto para guardar, transportar e comunicar. Desde o Neolítico, o têxtil demonstra sua versatilidade, leveza e efemeridade, adequando-se a diversos tamanhos, formas e funções. É um objeto que pode caminhar junto ao corpo, expandir suas dimensões (fig. 62) e dançar o ritmo da vida. O têxtil é a técnica do movimento, da natureza, do *terroir*, da botânica.

2.6. Objeto têxtil, a ciência e as evoluções

O objeto artesanal é fruto das tradições do fazer. Resgatam-se por meio do artesanato a história e os costumes culturais de um povo. O saber das técnicas artesanais é mais que uma produção com finalidade econômica cujo objetivo é o produto final ou o objeto pronto. O artesão aprecia cada minuto de seu trabalho como se naquele momento expressasse o mais íntimo de seu ser, criando cada detalhe da peça à mão. A expressão do artesanato e o uso da criatividade são pontos-chaves da produção. No artesanato brasileiro não se cria um protótipo antes, cada objeto criado é único. O artesão amadurece a cada produção, o tempo e o saber são itens fundamentais da técnica artesanal. (DURANTE, 2017, p. 12)

Acreditamos não nas separações, mas nas fusões do tempo e da ciência em direção dos campos *makers*. É importante ressaltar que a ciência sempre esteve presente na arte, assim como no design, e também nos artefatos, em um tempo em que os saberes eram interligados: corpo-mente, imanência-transcendência, representando uma totalidade que envolve paisagem e memória. Por consequência, suas superfícies e formas traziam os signos de uma cultura. Estética e linguagem acompanham os entrelaçamentos de qualquer objeto produzido pelo homem, mesmo os mais rudimentares.

Deste modo, Franz Boas, antropólogo que estudou e redimensionou os conceitos de arte, ampliando seu conceito e registrando os objetos culturais, diz que "o registro que trago é, antes de mais nada, o registro de uma experiência, da ação de uma sensibilidade diante de novas paisagens" (apud GÖTHE, 2011, p. 49). Cada objeto e suas técnicas contam as histórias das paisagens e memórias de um lugar, são testemunhos de uma existência particular, de uma afetividade, na visão boasiana. Para ele, além das técnicas e materiais, existe a dimensão afetiva como fator principal.

Essa tecnologia cultural, estabelecida pelas relações das técnicas com os fenômenos culturais, dentro do contexto proposto por Cresswell (1996 apud DAMEN, 2019), demonstra as interligações e linhas que fazem algo existir. A cestaria de cada grupo se distingue por uma combinação particular de técnicas e materiais, mas também reflete os laços sociais que foram criados dentro do respectivo grupo e entre os povos, através do comércio, comunicações, casamentos e outras formas de troca.

O avanço tecnológico artesanal têxtil é observado na perfeição quase matemática das peças. Esta perfeição é possível com práticas e conhecimentos que são propagados como uma tradição em determinado grupo social. A ciência vem buscando meios de construir têxteis de forma não artesanal ou mesmo através da biotecnologia, como podemos apreciar na escultura têxtil feita pelo bicho da seda com intervenções humanas projetada pela arquiteta Neri Oxman (fig. 63).



Fig. 63: Escultura têxtil feita pelo bicho da seda, designer Neri Oxman

Este avanço parte de princípios relacionais entre a construção das casas por não humanos e sua relação com os elementos da natureza disponíveis, bem como as condições climáticas. Foi com base em toda a ambiência que proporciona à mariposa tecer o casulo que a obra da arquiteta pôde ser criada. A biotecnologia reforça o campo relacional da existência dos

objetos e afirma o pensamento de Ingold (2000, p. 378) de que as formas dos objetos não são impostas de cima, mas crescem com o envolvimento mútuo entre matérias e sujeitos em um determinado ambiente. No caso, as lagartas produzem os fios e constroem sua casa.

A tecnologia avança e sabemos como as máquinas conseguem a perfeição, porém a excelência obtida nos objetos têxteis indígenas e africanos com certeza provém da continuidade e constância no tempo dessa prática. Leves, fáceis de transportar (ergonômicos), cobrem totalmente sua função (cada objeto têxtil tem tamanho e forma adequada para seu uso) e são estéticos (simétricos, cheios de ornamentos). São objetos sensíveis.

2.7. Terroir familiar

Chamamos a atenção para a relação do homem com o seu *terroir*, no caso desta pesquisa, dos africanos que vieram para o Brasil e mantiveram *terroirs* familiares, com paisagens semelhantes, o que avivou suas memórias e suas estratégias de sobrevivência, nas *affordances* de uma floresta de piaçava e no conhecimento têxtil, o que lhes possibilitou improvisar formas de viver e se reaproximar das técnicas têxteis refinadas como eles já haviam chegado em seu tempo ancestral.

O primeiro objeto têxtil foi fruto de uma ciência (do unir e expandir e das materialidades), na relação íntima com a natureza. Aqui, nos referimos às atividades construtoras, principalmente a dos pássaros ao construir seus ninhos, em uma intrincada trama tecida com seu bico, pegando em seu *terroir* as fibras disponíveis. Apesar de Aristóteles afirmar que seriam os animais que imitariam o homem para construir seus ninhos e realizar outras atividades, não corroboramos com esta percepção. Entendemos que foi, ao observar os pássaros, por um lado, e por outro, pelas propriedades organolépticas da materialidade, que os têxteis foram tecidos pelo humano, observando as paisagens, os materiais disponíveis e a relação entre ambos, o que deu origem aos objetos de palhas, fibras e fios.

Existe um mito indígena do pássaro Sawakuk, da comunidade dos Palikurs, habitantes das regiões do Amapá e Guiana Francesa, que conta como nasceu a cestaria, pois são conhecidos

popularmente como pássaros tecelões. Coincidentemente, são da mesma família dos pássaros que fazem os ninhos de resíduos da piaçava no quilombo de Jatimane. Eis o mito do pássaro tecelão:

Há muito tempo, o povo Palikur não sabia tecer cestaria. Um dia, um homem Palikur casou-se com uma mulher pássaro Sawakuk de 66 anos. Naquela época não havia diferença entre Homens e Animais, eles podiam se entender e se casar juntos. Este homem, portanto, casou-se com os pássaros Sawakuk, que eram grandes fabricantes de cestos. Um dia, o sogro pediu à filha que o marido Palikur construísse um lindo e bem tecido cesto com lindos desenhos como era a tradição. Agora os Palikur daquela época não conheciam a arte da cestaria, o cunhado [irmão da esposa] ensinou o homem a tecer um lindo cesto. Ele diz: - “Tem que trançar assim e assim porque meu pai sabe trançar muito bem e gosta de trançar bem. E então, ele tem que estar orgulhoso de você se quiser ficar aqui.” O homem Palikur, portanto, aprendeu a tecer e construiu um lindo cesto com lindos desenhos para ele e sua esposa. No dia seguinte, o padre Sawakuk veio inspecionar o cesto para ver se o homem Palikur era capaz de fazer um belo cesto. Ele disse: - “Tenho orgulho de você meu genro, agora você sabe trançar tão bem quanto nós”. Um dia a chuva começou a cair com muita força e o vento soprou tão violentamente que todos os cestos da aldeia Sawakuk quebraram e caíram na água. A mulher Sawakuk começou a gritar muito alto porque não conseguia encontrar o filho que havia caído na água. Gritando juntos, todos se transformaram em pássaros e voaram para as árvores altas. Mas o homem continuou sendo um Paykwene, um Palikur. Assim, regressou à sua aldeia natal e ensinou aos irmãos a tecer cestaria. É desde esta época que os Palikur conhecem a arte da cestaria. Reconhecemos os pássaros Sawakuk porque eles sempre tecem ninhos em formato de cobra mandioca e vivem em árvores de grande porte. Desde então, eles não conseguem mais falar com os humanos, mas ainda conhecem a linguagem de todos os pássaros. (DAVY, 2007, p. 73)

Esse mito revela a intrincada relação dos povos das florestas com a técnica têxtil, resultante de experiência e existência, paisagem e *affordances*. Ao se aproximar do fazer pensante, é possível prever novas possibilidades e adequações que se revelarão ao longo da história têxtil.

Toda abordagem científica nos campos da arte e do design, quando se aproxima da natureza como fonte de inspiração, materialidade e meio de expressão, sublinha a importância de experimentar relações, mesmo que estas não ocorram de forma espontânea. Enquanto a ciência da cerâmica se fundamenta na modelagem, a pedra é moldada por lapidação e a madeira, por talha. Por sua vez, a poiética têxtil desenvolveu-se na prática como uma ciência do corpo, onde o corpo está intrinsecamente envolvido, tornando-se a própria ferramenta, semelhante à dança. A técnica têxtil, então, é uma dança de gestos, assim como qualquer outro processo corporal. A forma só se revela após esse processo, quando os gestos cessam.

Num giro entre técnicas e materialidades do universo da cestaria, é possível reconhecer as diferentes verves culturais, por exemplo a francesa, traduzida em um objeto delicado intitulado *Pagode à flèche torse* (fig. 65), feita por Sylvian Dupont, *chef d'oeuvre* da escola *Compagnons Vanniers des Devoirs*.²³



Fig. 64: Sylvian Dupont, *Pagode à flèche torse*, escultura têxtil, escola *Compagnons Vanniers des Devoirs*

2.8. O objeto invisível

O artefato têxtil parece ser classificado em uma categoria de objetos invisíveis dentro da história da arte ocidental, onde predominam questões técnicas representacionais e uma abordagem retiniana da realidade, respondendo às necessidades de uma sociedade em que a imitação era uma preocupação central. A linha evolutiva dos aparelhos ópticos, combinada

²³ Cf. <<https://www.museecompaonnage.fr/>>

com a perspectiva inventada por Filippo Brunelleschi e o avanço na descoberta de novos pigmentos, caminham cada vez mais em direção à relação cérebro-mãos, excluindo o corpo como um todo do processo e dividindo as técnicas artísticas das técnicas materiais.

Há uma conexão com o nascimento do desenho botânico, que exigia uma semelhança perfeita com a realidade, onde o distanciamento e a apropriação do objeto eram realizados pela mimese. Esse aprimoramento do olhar, proveniente da *Naturphilosophie*, encontra eco na participação mística (Lévy-Bruhl, 1927), onde corpo e objeto estão envolvidos em todos os elementos do processo, sem separação.

Evocamos o conceito de William Blake (1757-1827), que via o corpo como a alma discernida pelos cinco sentidos. Desde o final da Idade Média, um estado corpóreo mais completo foi gradualmente cedendo lugar para o distanciamento do corpo na construção dos objetos, restando a mente lógica, os olhos e o cérebro. Por um lado, essa evolução retiniana foi fabulosa, e o precioso avanço técnico desde Michelangelo foi impressionante para o realismo na arte. No entanto, outras formas de expressão e existência também necessitam desses olhares e pensamentos científicos formidáveis, e é possível identificar verdadeiras evoluções nos locais onde o artefato têxtil sobreviveu, muitas vezes através das tradições, sem a intervenção das escolas. É o *Nachleben* e a marca, o *Brand*, de uma vida entrelaçada.

Por exemplo, os têxteis indígenas demonstram que a perfeição é conquistada com tempo e prática. Os artefatos têxteis africanos, do Congo, Angola e especialmente da comunidade dos Zulus, revelam toda uma tradição ornamentada ao longo do tempo e nele imersa. Os recursos disponíveis nas colinas de sua geografia trazem preciosidades e constantes inovações. Os artefatos têxteis orientais são igualmente fabulosos, produzindo objetos que se integram ao cotidiano de maneiras desconhecidas para nós, ocidentais.

Os objetos manipuláveis que observamos são categorizados pelo cérebro motor como potenciais alvos das interações que podemos estabelecer com eles. Os "neurônios canônicos" pré-motores e parietais controlam a apreensão e manipulação de objetos e respondem à sua simples observação. Por fim, os "neurônios-espelho", neurônios motores ativados durante a

execução ou observação de uma ação realizada por outra pessoa, mapeiam a ação de outrem na representação motora do observador. Através desse mapeamento, o tempo necessário para aprimorar habilidades é encurtado, em um fenômeno denominado de *physical thinking*. O mapeamento prévio é experienciado pelo corpo, mesmo que não haja execução direta de qualquer ação. Desde tenra idade, a criança realiza a ação em seu corpo-mente, promovendo evoluções em direção à perfeição artesanal. Coletivamente, esse processo é possível em comunidades coesas, que cultivam suas matrizes tecnológicas ao longo da existência.

Outra ideia importante é que há uma lógica intrínseca ao objeto, que o conduz desde uma evolução convergente do abstrato ao concreto, de uma ordem analítica a uma ordem sintética. A via de concretização vai desde o estatuto de prótese até a autossuficiência, passando pela autocorrelação e pela autorregulação. Um objeto é autossuficiente quando se torna capaz de sustentar-se por si só. A evolução ocorre através do aumento da autocorrelação. Uma invenção deve seguir nessa direção, que não é necessariamente a da historicidade. É sob esse conceito que entendemos a rápida evolução desses artefatos, como os artefatos quilombolas, tão recentes em termos históricos.

As aproximações entre arte e ciência das técnicas têxteis surgem nas academias de arte desde a *Pop Art*. Nos Estados Unidos, o importante movimento *Fiber Revolution* trouxe à tona técnicas e materialidades de natureza fibrosa para processos de criação, como o têxtil refinado e aquático, conhecido como papel, que seria revisitado como uma técnica artística no Brasil por volta dos anos 80, através de movimentos artísticos originários do eixo Minas-São Paulo-Rio de Janeiro. É importante destacar que essa técnica têxtil é parte da evolução do uso das materialidades têxteis, com uma presença alquímica. Para produzir esses proto-papéis, era necessário o fogo (cozimento de fibras), a água (forças fluidas que unem as fibras), o ar (para secagem) e a terra, de onde surgem as plantas papeleiras, que incluem todas e quaisquer plantas fibrosas. Os processos artesanais iniciais desses proto-papéis são desconhecidos para muitos brasileiros, pois a primeira fábrica de papel, implantada no Rio de Janeiro em 1860, já estava em processo semi-industrial.

Entendemos, então, as técnicas têxteis como a matriz tecnológica dos primórdios da humanidade. Segundo Lucien e Rosselin (apud LEMONNIER, 2002, p. 47), essas técnicas envolvem quatro elementos essenciais: "um material sobre o qual ela atua, objetos, gestos ou fontes de energia e representações particulares". Ou seja, a materialidade, os gestos do artesão, o local de onde essa materialidade é obtida e as representações culturais específicas são fundamentais para compreender a forma final, a *Gestalt*, em cada cultura. Além disso, acrescentamos a esses quatro elementos propostos as noções de *terroir* e *affordances*.

Portanto, é evidente que na África, desde a tala até o fio, os têxteis evoluíram e permanecem como riquezas identitárias em quase todos os 54 países e etnias do continente. As técnicas também são resultado das adaptações dos materiais, da cultura e do conhecimento local. Na África, é importante ressaltar que, de alguma forma, todas as principais técnicas têxteis foram exploradas pelos povos africanos (fig. 65), o que inclui tanto as cestarias quanto a tecelagem.



Fig. 65: Exemplos têxteis da África atual

Uma das técnicas mais antigas é a espiralar cosida, que já era praticada pela cultura bantu. Sua origem remonta ao período neolítico, surgindo por volta de 10.000 anos A.C. A espiralar é uma técnica de linhas curvas na cestaria, onde suas estruturas e crescimento são moldados a partir de espirais, com o centro bem costurado representando a alma primordial e expandindo-se proporcionalmente, de forma aritmética, em infinitos círculos que se fecham e se abrem, resultando em superfícies e pequenos territórios matérico-simbólicos. O raio desses círculos pode alcançar dimensões arquitetônicas. A costura é realizada com duas

materialidades de diferentes fisicalidades: uma fibra mais resistente, porém flexível, e uma palha ou linha macia e totalmente flexível.

Ao longo da história dos africanos no Brasil, as técnicas de cestaria eram predominantemente feitas com elementos mais rígidos, já que o propósito das cestas era o transporte de mercadorias e, ao mesmo tempo, sua exposição visual. Assim, elas variavam em dimensão e tamanho de acordo com a mercadoria. Por meio dessas técnicas, encontramos as ressonâncias das mãos negras entrelaçadas nessas tramas históricas, revitalizando a memória e os conhecimentos guardados ao longo do tempo.

O momento do balaio na história da matriz têxtil africana no Brasil expressa um caráter de sobrevivência em tempos difíceis. De grande importância na vida dos africanos na colônia brasileira, é na fibra negra do Baixo Sul da Bahia que as expressões simbólicas e requintadas do africano criativo aparecem, ou melhor, reaparecem.

As referências dos objetos têxteis das nações Angola-Kongo abrangem uma ampla área geográfica, composta por países como Senegal, Golfo do Benin, Nigéria, Gâmbia, Guiné-Bissau, Mali, Burkina Fasso, Níger, Guiné, Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Gana, Camarões, Gabão, República Centro-africana, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa, Angola, Uganda, Ruanda, Burundi, Tanzânia, Zâmbia, Malauí, Togo, Chade, Quênia, Moçambique, Zimbábue, Namíbia, Botsuana, Suazilândia e África do Sul. Estas referências nos fornecem uma visão clara de como a presença desses têxteis era fundamental para a identidade e vida dos ancestrais dos africanos que chegaram ao Baixo Sul. Esses têxteis são expostos na mesma cadeia de gestos através da técnica espiralar cosida e da matéria-prima, a fibra negra, que se unem neste grande universo relacional de tempos anacrônicos.

Para compreender essas relações que integram técnicas similares, unindo as diversas regiões da África e percebendo suas reverberações atuais no quilombo do Baixo Sul, escolhemos mostrar algumas cestarias construídas com a técnica espiralar cosida, pertencentes ao povo de mesma origem dos africanos quilombolas do Baixo Sul. A escolha desses lugares relacionados ao povo Bantu e suas sofisticadas cestarias é suficiente para percebermos esse

campo relacional que se revifica, mostrando as ligações intrínsecas da ampla geografia Congo-Angola, Bahia-Brasil. Escolhemos então a cestaria de Uganda, Ruanda, Angola representada pela etnia Owango, e por fim o Congo, de onde vieram muitas cestarias desde o início da colonização do Brasil, pois a cestaria africana já era um item que os Congolese mercavam.

O reino Kongo era rico e muito bem-organizado. Existiam os Ministérios que administravam todo e qualquer setor: jurídico, administrativo, político, social, educacional, religioso, para as divisões e organização das terras, para as finanças, que ficava na Ilha de Luanda, era de lá que os encarregados retiravam o Nzimbo, que era utilizado como moeda, bem como já tínhamos a prática de fazer comércio a curta, média e longa distância. Comercializávamos ouro, cobre, prata, ferro, tecidos, peles de animais, sal, noz-de-cola, animais, cestos, artesanato feito de cerâmica, tecelagem feito de ráfia. Cada reino e sub-reino possuía os seus produtos. (AFONSO, 2018, p. 33 apud FERNANDES, 2020, p. 61)

As cestarias do povo Bantu, inseridas em uma geografia africana abrangente, são confeccionadas a partir de materiais locais, expressando elementos simbólicos ornamentais em sua superfície. A técnica predominante é a espiralar cosida, a mesma retomada pelos quilombolas do Baixo Sul no séc. XX, cujos ancestrais vieram dessas regiões (fig. 66, 67, 68 e 69). A imagem seguinte (fig. 66) apresenta um artefato de Uganda, localizada na região dos Grandes Lagos, fronteira entre o Congo e Ruanda, onde o rico planalto foi habitado pelo povo Bantu. Aqui, podemos observar as origens que ressurgem no gesto-memória no Baixo Sul da Bahia, com a mesma técnica e uso da fibra negra.



Fig. 66: Artesanato de Uganda

A seguir, chegamos ao artesanato do Congo (fig. 67 e 68). Primeiramente, observamos ritmos e grafismos feitos de ráfia, um material amplamente utilizado na região. Depois, encontramos

uma riqueza de tonalidades e materiais, com influências provavelmente dos Dogons, um povo que faz fronteira com Mali e Burkina Faso. Podemos identificar ressonâncias desses padrões com alguns têxteis que chegaram ao Brasil nos primórdios da relação com a Europa. É possível notar o mesmo tipo de costura e cores presentes no chapéu da *Mulher Negra*, de Albert Eckhout²⁴, um artista holandês que participou da expedição de Maurício de Nassau no início do século XVII.



Fig. 67: Espiral cosida do Congo



Fig. 68: Cesto em espiralar do Sul do Congo

A imagem a seguir (fig. 69) representa uma espiralar do povo Kavango, que habita a região da Namíbia, um local de expansão bantu no séc. IV. Nessa obra, observamos os contrastes das fibras, semelhantes à fibra negra e à palha da costa africana. Diante desses exemplos africanos

²⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Mulher_Negra

da técnica que ressoa na África brasileira, mesmo de forma tardia, podemos perceber em sua forte semelhança a persistência do saber que transcende o tempo cronológico. Isso reacende a memória no gesto que se insere no ambiente, não apenas como um arquivo, mas como um pensamento oculto, que se revela ao ser retomado pela reaproximação do gesto esquecido.

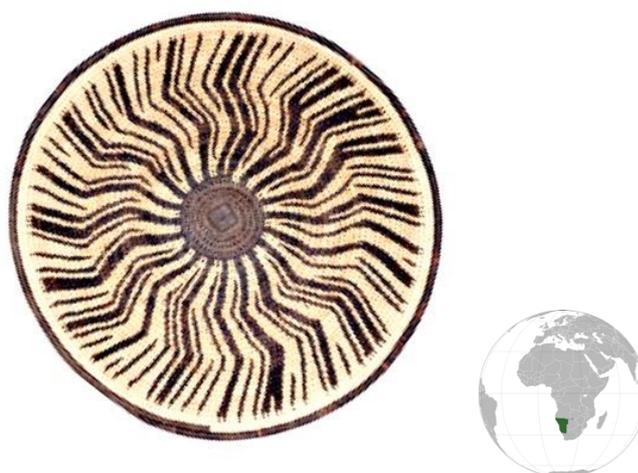


Fig. 69: Cesto do povo Kavango, Namíbia, expansão Bantu

A memória é, portanto, uma fagulha, um lastro do passado, tanto no corpo quanto em gestos culturais. Diante dessas estruturas que se expandem como os movimentos dos gastrópodes, podemos contemplar verdadeiramente o tempo espiralar. Suas inscrições gráficas, com seus movimentos eternos, pausas e espaços vazios, contam-nos sobre os trajetos e territórios construídos em linhas pelos quilombos, em conexão com suas etnias originais.

2.9. As ressonâncias do saber tecer nos quilombos do Baixo Sul: a piaçava entre as Áfricas

Tanto as regiões da África, de onde a maioria dos africanos foi trazida, quanto as regiões da Bahia, onde se estabeleceram, são ricas em palmeiras e plantas têxteis. O que nos interessa aqui são as materialidades que entrelaçaram essas histórias. Seja na construção dos objetos têxteis ou nas matérias que perpetuaram em suas narrativas, eu as denominei de matérias-signo afro-diaspóricas.

A matéria é o elemento material, possuidor da capacidade de se transformar em algo diferente. A forma é o elemento essencial, o atual, apreendido pela inteligência. Ela é

responsável por fazer com que a matéria seja reconhecida como algo específico. Enquanto a forma distingue e delimita, a matéria questiona, sugere e convida. A África e o Brasil afro-diaspórico se encontram entrelaçados pelas materialidades, pelas linhas que os unem, e encontram semelhanças na piaçava, uma matéria necessária desde sua utilidade como vassoura na perspectiva de uma Europa oitocentista. Uma Europa ansiosa por novas substâncias e matérias, especialmente no contexto das primeiras máquinas, motores, sujeiras e poluições em plena era pré-revolução industrial.

Essa capacidade ancestral de responder ao convite dos materiais, seja para tecê-los em linhas ou para extrai-los, limpá-los e transformá-los em matérias importantes para uso, foi notável entre as mulheres africanas da diáspora atlântica e na África em si. Seus objetos-testemunhos têxteis, assim como a complexa cadeia operatória da extração das matérias fibrosas até a sua embalagem para venda, são registros do profundo conhecimento sobre tudo que pode ser obtido dos *terroirs* botânicos. Essa familiaridade garantiu a continuidade da prática da entrega dessa matéria-prima por aproximadamente 180 anos.

A existência botânica das árvores que expelem a fibra negra, gerou buscas e ressonâncias por materialidades semelhantes na África, onde não há piaçava, mas uma fibra similar conhecida como *piassaba africana*. Tanto a piaçava da Bahia quanto a do Pará alcançaram valores elevados devido às taxas impostas à medida que se tornavam a matéria mais importante na Europa barroca. A piaçava africana, apesar de ser inferior em qualidade, era muito mais acessível. Além da piaçava proveniente da *Attalea funifera* Martius, a espécie da Bahia, e da *Leopoldina Piassaba* Wallace, do Pará, havia a *Raphia Hookeri* africana.

Esses entrelaçamentos fizeram com que a piaçava fosse reconhecida e procurada onde quer que ela estivesse. A botânica comercial a considerava um dos elementos fundamentais e necessários, desde sua aparição nas docas de Liverpool até os dias de hoje. Assim, a matéria da piaçava, percorrendo as terras africanas, reafirma sua territorialidade como um objeto que transcende o simples propósito de servir ao mercado de exportação, como vassouras e cordas, para se tornar um meio de expressão. É o lugar onde se torna possível reviver as muitas qualidades adormecidas em seus gestos-memórias. O artefato quilombola feito da matéria

piaçava e utilizando a técnica milenar africana da espiralar cosida, costurada com a matéria do sagrado africano, do orixá Omolu, representa a conexão entre a África diaspórica e a África de origem, reinaugurando na história Afro-brasileira a expressão criativa e ornamental e reenlaçando os fios soltos nas águas transatlânticas.

Neste capítulo, nosso objetivo foi destacar a grandiosidade da habilidade dos africanos no Brasil, especialmente no contexto da sua matriz tecnológica têxtil, por meio de registros em imagens e textos que contam a história desse povo. Quisemos ressaltar não apenas a continuidade desse fazer além das fronteiras geográficas, mas também sua primeira fase, onde seu *savoir-faire* se revela, dando origem a objetos essenciais para suas vidas, ainda que sem ornamentos e cores. Nessa fase inicial, a função era predominante, com cada objeto adaptado às dimensões e necessidades específicas de suas mercadorias. Os *kinda kianeme* (cestos duros), tão emblemáticos no artefato do povo bantu, não podiam, até então, exibir suas marcas identitárias na superfície, pois a luta pela sobrevivência e contra os opressores era prioridade.

A segunda fase dos têxteis afro-diaspóricos ocorre no Baixo Sul da Bahia, dentro de uma comunidade coesa que mantém relações profundas com a piaçava. Essa virada têxtil vem acompanhada pelo reconhecimento de seus territórios e pela oficialização de sua presença nessas terras. Nesse contexto, os cestos ornamentais surgem como uma retomada de seus gestos-memórias, representando uma expressão mais viva e delicada. Como destacamos ao longo deste texto, as artesanias do povo bantu são consolidadas e possuem uma marca distinta, persistindo apesar das invasões portuguesas, holandesas, francesas e outras adversidades. Portanto, é fundamental colocar esses objetos e sua história em destaque no contexto afro-brasileiro.

A metáfora de "retirar o fundo branco das mãos negras" implica uma relação entre os europeus colonizadores e os africanos colonizados. Essa remoção reconhece a presença desses dois grupos e permite compreender a trajetória sobrevivente em um contexto colonizador, uma jornada adaptativa, criativa e repleta de saberes expressos na arte e nos artefatos.

Nesta matriz, tão frequentemente invisibilizada, encontramos os caminhos, os diálogos, a união – a roda da capoeira, o candomblé –, as mãos sábias, os cultos, a coletividade dos africanos, a persistência em manter viva sua força, o movimento constante em direção à ancestralidade e à continuidade da vida. O cesto se torna um objeto-símbolo nesse mundo contínuo, persistindo em territórios distantes e, ao longo do tempo, se revitalizando com ainda mais vigor.

Dessa forma, nos encaminhamos para o terceiro capítulo, seguindo uma trajetória repleta de interconexões, onde a matéria piaçava inaugura a segunda fase têxtil afro-diaspórica, com seu *topo* e *grafismo*, enfatizando suas espirais da matéria ao objeto. Da corda à vassoura e, finalmente, ao artefato cultural que revela e simboliza a história dos africanos e afro-diaspóricos do Sul da Bahia, devolvendo-lhes suas cores, ornamentos e bordados, reunindo África e Brasil. Todo esse percurso, entrelaçado com matérias e tecelagens, ecoa nas palavras da etnia Yekuana, "ao fazer cestos não só se tece o mundo, mas tudo que se faz" (INGOLD, 2000, p. 347), e nas indagações e respostas obtidas por meio da pesquisa bibliográfica sobre a botânica comercial e outros arquivos relacionados a essa matéria singular no mundo, a piaçava.

Surgem então diversas perguntas têxteis que se entrelaçam nos fios da vida dos sujeitos-objetos-linha, processos e genealogias. De onde vem a fibra da piaçava? É autóctone? Em quais lugares do mundo ela é encontrada e trabalhada como material? Quais são suas características? O que é aproveitado e o que é descartado? E o que é feito com esse descarte? O que podemos investigar e propor? Assim, novos processos se constroem a partir de perguntas em busca de respostas. Nessa vastidão reflexiva, pude enxergar nos artefatos dos quilombos do Baixo Sul trajetórias ocultas, matrizes escondidas, tecendo a tese nas espirais das linhas negras sobre o fundo branco da história colonialista, decolonizando-a.

3

**OS TOPOGRAFISMOS DA FIBRA NEGRA
EM SEU TEMPO ESPIRALAR**

3.1. Apresentação

Os topografismos – lugar (*topo*) e linha têxtil (*grafismo*) – da pesquisa consistem em um conjunto de histórias e geografias pelas quais a fibra negra navegou, saindo das florestas da Bahia no Baixo Sul e singrando mares como estiva, corda e vassoura, até reencontrar seu território cultural representado no artefato quilombola. As linhas teóricas que criam esse entrelaçamento revelam as novas perspectivas dos africanos no Brasil, seus conhecimentos tácitos, sua matriz tecnológica têxtil e seus desdobramentos nas comunidades quilombolas. Os quilombos evidenciam a continuidade dos saberes em suas práticas de sobrevivência, demonstradas no manuseio da matéria-prima extraída das palmeiras, exaltando suas semânticas diacrônicas ao longo de suas novas perspectivas entre o substantivo (piaçava, fibra que faz utensílios), o verbo (planta que tece, que trama) e a metáfora (fibra negra, fibra que representa força, flexibilidade e resistência dos africanos).

Topografismo é um neologismo que reúne então as duas palavras – *topo* e *grafismo* – e resume a importância das relações entre os lugares da trajetória dos têxteis na África e as linhas que ligam esses lugares ao Brasil. O quilombo de Jatimane é um desses lugares-metáfora, no entrelaçamento das linhas contínuas que, por semelhanças e saberes inscritos, delineiam-se no corpo-memória.

No dicionário *online Dicio* (2022), a palavra *topo* significa “alto, acima”, e no dicionário *online Priberam* (2022), encontramos “cume, (...) algo elevado”. Segundo o dicionário *Michaelis* (1998), *topo* também pode significar “ato de topar, choque, embate, encontro”. No dicionário *online Priberam da Língua Portuguesa*, é dito que *Tópos* é uma palavra de origem grega que significa lugar. A palavra *grafismo*, no dicionário *online Dicio* (2022), significa “modo de traçar uma linha, de desenhar”. Já no *Michaelis online* (2022), significa “técnica de fazer traços e riscos, sem significação, como preparação para a escrita”. No *site Aulete Digital* (2022), encontramos a seguinte definição: “maneira particular de alguém escrever”.

No encontro entre *topo* e *grafismo*, encontramos a palavra homônima *topográfico*. Segundo Domingues (1979), *topográfico* significa a descrição exata e minuciosa de um lugar. Adotamos

essa interpretação e acrescentamos ao neologismo homônimo – *topografismo* – o seguinte significado: lugares exatos e importantes (*topos*) nas relações que tecem (*grafismos*) a fibra negra em seu tempo espiralar, desde o continente africano até os quilombos dos tempos atuais, no entrelaçamento entre artefato, arte e design.

Topos também rememora a ideia de lugar ao qual se pertence, onde se está e de onde se fala. Portanto, torna-se imprescindível retomar os lugares de origem e conhecer a cultura de cada um deles, identificando o que ressoa e sobrevive. Isso é similar aos lugares *circum-navegados* pela fibra negra, que a tornaram tão imprescindível e importante, especialmente no desenho do quilombo de Jatimane.

A semelhança dos lugares é uma característica importante para a sobrevivência de técnicas nas quais o corpo é o principal instrumento. Segundo Marcel Mauss (1950, p. 1), “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo.”

A ambiência do lugar, através do mimetismo florestal atlântico, revivifica os caminhos naturais para manter a vida e a integridade em meio ao distanciamento geográfico e “familiar”. Os novos lugares foram as rodas, os cultos na mata, e a relação direta e fácil com humanos e não humanos. O corpo torna-se então a memória que reconstrói seu novo lugar, fundindo-se, mesclando-se, integrando-se e distinguindo-se.

Os topografismos se ampliam em significados, reunindo tempos e espaços importantes nas trajetórias que envolvem a fibra negra e seus desdobramentos, através das “linhas” dos teóricos que expandem as relações exploradas nesta pesquisa. A característica multidisciplinar das reflexões e investigações tece, numa mesma “malha”, geografia, história, botânica, teoria da imagem, materialidade, pedagogia, arte, design, artefato, artesanato e cocriação, constituindo um *topo* unificado ou um campo unificado (INGOLD, 2012), ampliando as percepções dessa rede de saberes em suas novas combinações e entrelaçamentos.

3.2. Topografismos e topográficos

Para representar esses entrelaçamentos, criamos painéis topográficos que reúnem fundamentação bibliográfica e iconográfica, utilizando-os como método de construção das reflexões necessárias para apresentar as conexões entre as memórias presentes nos saberes africanos e suas matrizes, em meio aos apagamentos instaurados pela condição imposta no Brasil Colônia. Suas ressonâncias no quilombo da Bahia, cujos ecos aparecem nas costuras das espirais do tempo entre as matérias (fibras e palhas) e as técnicas (têxteis), testemunham as sobrevivências e os saberes.

A reconstrução, a desmontagem e as relações entre os ícones da história colonial e as amostras arqueológicas apresentam, em suas remontagens, novos discursos e dialéticas nos caminhos e lugares onde a fibra negra se entrelaça. Esse tecido de novas relações corrobora o pensamento de Bachelard (2000 apud FONSECA, 2008, p. 264) que afirma que “na construção de objetos de pesquisa, há de se considerar que o objeto sempre se apresenta como um complexo tecido de relações e, para apreendê-lo, tanto o pensamento quanto os métodos necessitam exercitar todas as dialéticas”. Para tecer essas dialéticas, reconstruímos novas percepções em remontagens, reunindo imagens, objetos, rabiscos e conceitos recolhidos em leituras e nos lugares onde foram encontrados os objetos da pesquisa (fig. 70).



Fig. 70: Compondo os topográficos, Résidence des Arts, França, 2020 [Arquivo Maria Luedy]

Para compor os lugares significativos que fazem da piaçava a fibra negra, acompanhamos sua trajetória transatlântica, que começa em meados do século XIX. A piaçava e sua cadeia operatória, determinantes no entrelace com outros continentes, nos levaram a acessar os arquivos da botânica comercial, demonstrando o momento em que a piaçava se torna um novo material. Por volta de 1840, um fabricante de pincéis inglês reuniu as fibras para fazer pincéis de piaçava. Embora a corda tenha sido importante desde o séc. XVI, ela não possui tanto significado dentro da perspectiva afro-diaspórica. Primeiro, porque já era conhecida como objeto quando os portugueses navegaram nos rios com os indígenas em suas canoas, próximo aos locais do descobrimento do Brasil. Segundo, porque os quilombos no Baixo Sul se formaram e foram desenhados quando a piaçava foi reconhecida como matéria para vassoura em meados do séc. XIX, tornando-se preciosa para manter as ruas da Inglaterra e boa parte da Europa limpas com a fabricação de vassouras.

As linhas conectivas compõem o primeiro painel topográfico (fig. 71), que é um conjunto de imagens: a geografia do Baixo Sul e o entrelace nos mares, começando em 1757 como cordas e estendendo-se até aproximadamente 1860, quando a piaçava chega à Inglaterra. Inicialmente considerada “lixo” e jogada aos montes no rio Tâmisa após a retirada da cana-de-açúcar dos navios em Liverpool, Inglaterra, a piaçava ganha uma nova vida e uma nova *affordance*, através dos fabricantes de pincéis, transformando-se em vassoura.

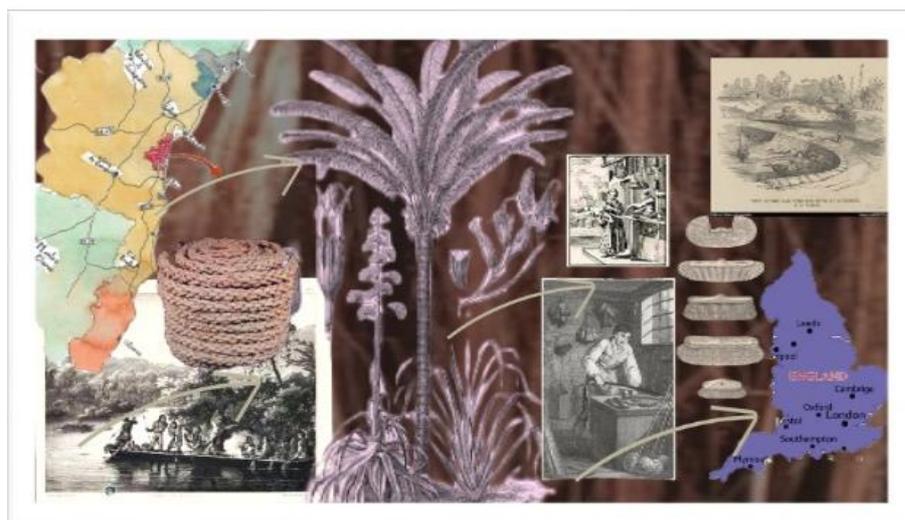


Fig. 71: Topográfico 1 [Desenvolvido por Maria Luedy]

Os painéis oferecem uma maneira particular de compreender as relações entre esses lugares, suas materialidades e suas técnicas sociais, formando um tear, uma tapeçaria, uma malha têxtil que, ao convergir caminhos, gera um campo unificado. Este balaio recompõe novas dialéticas. O capítulo é inteiramente criado entre linhas (INGOLD) e lugares (África, Baixo Sul da Bahia, Liverpool, Bélgica, França, Cais do Valongo, quilombo, palmeira, fibra, artefato), cujas interligações são frutos de uma pesquisa aprofundada sobre o *circumnavigare* da piaçava desde seus primórdios, revisitando seus ciclos enquanto objeto na história. Esses ciclos incluem a piaçava como corda, vassoura e, finalmente, como artefato cultural afro-diaspórico, sendo este último especialmente significativo para os quilombolas do Baixo Sul.

No segundo painel topográfico (fig. 72), mostramos o percurso da piaçava, saindo da Bahia e passando pelo Cais do Valongo. Em 2016, foram descobertos objetos de piaçava nos lugares de onde vieram os africanos do Baixo Sul, unindo a palha africana com a fibra afro-diaspórica para tecer o objeto mais importante na história da piaçava no Brasil do ponto de vista cultural: o artefato quilombola. As linhas se conectam da África ao Baixo Sul da Bahia, proporcionando uma visão ampla dos movimentos que culminam no artefato cultural quilombola dos descendentes do povo Bantu, de Angola e Congo, que se estabeleceram nas florestas do Baixo Sul. Hoje, com a mesma técnica espiralar cosida, eles criam artefatos culturais que ressoam com as técnicas de suas regiões de origem.

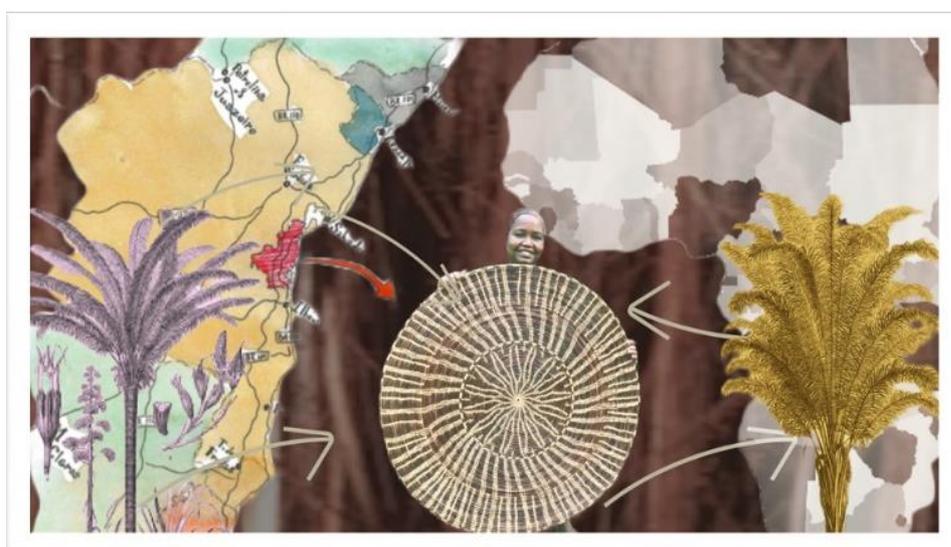


Fig. 72: Topográfico 2 [Desenvolvido por Maria Luedy]

É importante destacar que todo o percurso realizado até aqui visa aproximar-nos dos saberes guardados e da força da matéria como protagonista da história africana do Baixo Sul. Esse conhecimento não apenas dá suporte, mas também amplia o repertório para os processos criativos no quilombo. O profundo entendimento do lugar onde brota a matéria afro-diaspórica brasileira é uma consequência da reverência a essa história, e é fundamental para ampliar, em conjunto, as percepções das histórias e da própria fibra em seu estado da arte. Portanto, este capítulo é essencial para entender a sobrevivência da cadeia operatória ou cadeia comportamental em torno da floresta da piaçava, cujo primeiro topo foi o limite, as bordas da comunidade de Jatimane, marcada pelo grafismo da sobrevivência.

Falar do lugar onde a fibra negra brota é falar dos grafismos caminantes dos irmãos Rosario, que chegaram ali e deram nome e evidência ao espaço do Baixo Sul, um lugar que se perpetuou pelas linhas têxteis dessa fibra. O espaço florestal possibilitou a criação desse lugar. Segundo Bianchi (2015, p. 393), a história do espaço não pode ser dissociada da do lugar, embora o espaço seja infinito e o lugar finito. Quando o lugar é delineado no espaço, sua existência depende da tecelagem entre humanos e não humanos; enquanto o tear continuar, o lugar é sempre revivificado. Podemos afirmar que o quilombo de Jatimane é esse lugar, continuado pela fibra negra. O contexto que deu origem a esses desenhos, grafismos no tempo, é a essência deste capítulo.

Consideramos que esse desenho começa bem longe do Baixo Sul; acreditamos que as origens e características do povo Bantu, de Angola e Congo, que ali se instauraram, fazem parte desses topografismos. Portanto, reunir a África e os lugares da África diaspórica nesse tear da fibra negra, e os acontecimentos que favoreceram esse entrelaçar, tornou-se parte crucial desta pesquisa. Por um lado, se não fossem os africanos corajosos, o encontro com os indígenas do Baixo Sul e o fabricante de pincéis em Londres que tentou fazer pincéis de piaçava e descobriu que poderia fazer uma vassoura perfeita, talvez esse lugar já tivesse desaparecido, como alguns quilombos ao redor.

O povo bantu, que é a origem do africano no Brasil, ocupava uma extensão enorme dentro da África. Muitas etnias se consolidaram e trocaram seus saberes. Alguns vieram da região dos

grandes lagos, que abrange Uganda, Ruanda, República Democrática do Congo, entre outras regiões, com características semelhantes à espacialidade do quilombo de Jatimane, que fica às margens do rio Jatimane e desemboca no mar. Essa geografia semelhante também é um elemento importante para que a fibra, em épocas de transporte fluvial, pudesse ser embarcada nos navios. Encontramos até hoje em Jatimane os estivadores aposentados, que transportavam a piaçava para os navios e a enviavam para a Europa e outros lugares do Brasil.

Compreendemos que os espaços e linhas deste percurso também remetem ao espaço criado por linhas costuradas que formam o artefato cultural. Durante 120 anos, apenas a matéria era considerada o objeto central. O artefato é visto como a representação de um microterritório, simbolizando a cosmogonia bantu e sua conexão com a ancestralidade, em um constante movimento coletivo e evolutivo. A seguir, abordaremos conceitualmente a linha, a forma e o objeto para enriquecer esse pensamento.

3.3. Linhas, formas, vida

Afinamos nossas perspectivas de pensamento com as ideias articuladas em torno das noções de matéria, forma, substância e linha. Concordamos com Ingold, Deleuze, Klee e Semper quanto à premissa de que estruturas e formas são construídas a partir de substâncias e linhas, estando em constante movimento. Nada é estático. A concepção do rizoma, de Deleuze e Guattari (2000), sugere movimentos em direção às coisas vivas e vivificadoras. Adicionando o conceito de *ao longo de*, de Ingold, vemos uma transformação do *entre* rizomático. O *ao longo de* implica itinerâncias, processos, caminhos e imanências, podendo gerar emaranhados de linhas que, como uma malha na história, cruzam-se, entrecruzam-se e moldam novas formas. É assim que concebemos as trocas de saberes, fundindo culturas onde as inovações ocorrem. O *entre* rizomático gera itinerâncias muitas vezes sem saída. Preferimos então o conceito de *rizoma-fúngico*, em uma fusão de Deleuze, Guattari e Ingold, proposto pelo último. Ingold defende a alteração do conceito original, expondo o fungo como um elemento que traz do rizoma a horizontalidade e a pulsão de vida, entrelaçando-se e seguindo em direção ao sol, sem ser destruído por pragas ou qualquer outro elemento, como acontece com o rizoma.

Nada detém o fungo, ele é o cérebro da floresta, transmitindo a inteligência contínua das manifestações vivas.

Nesses diálogos de linhas, compreendemos a força da existência e da sobrevivência. Enquanto para os olhares colonialistas da história, antes da virada antropológica, seria impossível exaltar certos elementos, técnicas e relações, percebendo a intimidade e a qualidade do *savoir-faire* africano, novas linhas de pensamento surgem e dão início a uma nova era perceptiva em relação aos objetos e suas biografias.

Maturana e Varela (2002), em sua definição de autopoiese, explicam o fenômeno dos encontros entre seres e ambientes, sua adaptabilidade, em que sempre resta o que é *vivo* ou faz sentido, relacionando-se ao *Nachleben* warburgiano. Novos entrecruzamentos emergem ao conhecermos as gêneses históricas, materiais e geográficas, em novas formas de ver e perceber os fatos, criando assim outros intercâmbios, propondo novos sentidos e paradigmas.

Buscamos o "fio" da meada para recontar e remontar os campos relacionais na existência desses objetos, sua conexão com as memórias, com o movimento da vida e com as materialidades naturais disponíveis. Entendemos que as expressões culturais são formas simbólicas em uma complexa trama que se desenrola em diversos contextos. Como bem expressou Cassirer (1998, p. 69), em consonância com Hegel, "É através da cultura que o homem se torna consciente de sua própria influência formativa, e tornar-se consciente é o alfa e o ômega da liberdade".

Para Klee (1973 apud INGOLD, 2012), os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo são mais significativos do que as próprias formas. Ele argumentaria que a forma é o fim, é a morte; dar forma é vida. Materiais e forças são mais preponderantes do que ideias e formas para filósofos (DELEUZE; GUATARRI, 2009, p. 377, apud INGOLD, 2012, p. 26). As materialidades e as relações constroem as formas, portanto, ao longo da história, observamos uma infinidade de materiais muito semelhantes apresentando formas diferentes. As fibras das plantas, por exemplo, são trançadas e costuradas, revelando relações muito próprias dos sujeitos, seu imaginário e suas

necessidades, sua maneira de se manifestar no mundo. Segundo Peirce (2005, p. 46, apud WANNER, 2010, p. 38), "toda matéria é signo. Ela é linguagem". Não é à toa que ao expressar certos sentimentos ou características, recorreremos às características plásticas da matéria. Dura como pedra, moldável como a terra e a água. A matéria é considerada aqui como um elemento maleável, flexível como as fibras.

São como linhas que as materialidades da história se reconfiguram, tornando o invisível visível e revelando o véu colonialista nas possibilidades de novas *aesthesis*, onde objetos efêmeros como os têxteis podem ser revisitados em suas "materialidades e forças", apontando para as matrizes tecnológicas africanas e a relação intrínseca com a natureza, com a sobrevivência representada nos muzuas, samburás, bocapius e balaios. As materialidades, impulsionadas pelas "forças" dos novos tempos, não se apresentam apenas como objetos feitos de linhas de sobrevivência, mas como linhas de sentido, objetos-sígnicos, em diálogo com o design e a arte.

Ingold (2010) traz a ideia de tecelagem em vez de fabricação. Para ele, tecemos coisas, destacando três aspectos da habilidade manual: primeiro, o artesão trabalha dentro de um campo de forças que emerge na relação com o material; segundo, o trabalho não é uma aplicação mecânica de forças externas, mas requer atenção, conhecimento prático e destreza; terceiro, a ação possui uma qualidade narrativa, como uma linha dentro da história, desenvolvendo-se em ritmo contínuo a partir do movimento anterior e antecipando o próximo.

Quando compreendemos que o artefato não é fabricado, mas tecido, reconhecemos as mãos do artesão, o tempo, o ritmo, a técnica e o material como protagonistas dessa grande narrativa, integrando a imaginação cultural ao mundo material. Ingold (2010, p. 295) reforça que "as formas dos objetos não são impostas do exterior, mas que elas se desenvolvem a partir da implicação mútua dos homens e dos elementos da natureza (plantas, animais) dentro de um ambiente dado." Ele enfatiza ainda que

Habitar o mundo continuamente é entrelaçar nossas vidas entre si, bem como a diversidade dos elementos que constituem nosso ambiente, de fato, nossas experiências no mundo não param de se renovar à medida que tecemos. Se existe uma superfície ela é comparável a do cesto, nem interior, nem exterior, o espírito

não está nem acima nem embaixo da natureza. Onde encontramos o espírito então? Na superfície da tecelagem. E é no interior desta tecelagem que nossos projetos de fabricação, quaisquer que sejam, são formulados e realizados. Nós não podemos fabricar se não somos capazes de tecer. (INGOLD, 2010, p. 295)

Segundo Klee (1978), a linha é o ponto que saiu para dar um passeio. Podemos considerar que a forma é como essa linha que percorre todos os caminhos e eventualmente retorna ao seu ponto de origem, assim como o ouroboros. Somente então é possível repetir e replicar. É dessa maneira que, ao transcender sua natureza como simples fio ou fibra e se entrelaçar, a forma começa a emergir e, *ao longo de*, ela se transforma, movendo-se fluidamente entre tradição e inovação. Compreendemos, portanto, que a forma é uma consequência dos intrincados entrelaçamentos da matéria. Nessa perspectiva, concordamos com Ingold quando ele argumenta que

Contra esse modelo hilemórfico de criação, argumento que as formas das coisas surgem dentro de campos de força e fluxos de material. É intervindo nesses campos de força e seguindo as linhas de fluxo que os praticantes fazem coisas. Nessa visão, fazer é uma prática de tecer, na qual os praticantes vinculam seus próprios caminhos ou linhas de tornar-se a textura dos fluxos materiais compreendendo o mundo da vida. Em vez de ler a criatividade 'de trás para frente', de um objetar a uma intenção inicial na mente de um agente, isso implica lê-la para frente em um movimento generativo contínuo, ao mesmo tempo itinerante, improvisador e rítmico. (INGOLD, 2016, p. 74)

Martin Heidegger foi o pioneiro ao colocar, em 1951, a questão filosófica fundamental: "o que é a 'coisidade' de uma coisa" (HEIDEGGER, 1958). A partir desse ponto, filósofos e antropólogos reavaliaram sua concepção do *objeto*, substituindo-o pelo termo *coisa*. Essa mudança representou uma transição de uma abordagem semiológica para uma interpretação mais profunda, que questiona os efeitos da presença, da imanência e da materialidade das coisas.

A filosofia heideggeriana da *coisa* inicialmente se apresentou como uma ontologia, mas abriu espaço para vozes diversas, incluindo a antropologia, história e construção social. Essa nova perspectiva sobre a genealogia dos objetos abriu caminho para abordagens posteriores, como a noção de *biografia dos objetos* de Appadurai (2006) e a ênfase na sociabilidade do objeto

por Simmel (2009). Dentro da perspectiva decolonialista, também observamos investigações sobre as biografias dos objetos nas comunidades de origem negra.

Coisa, objeto e microarquitetura tornam-se sinônimos de uma itinerância de materialidades, lugares, tecnologias e formas de vida. Assim, a itinerância da materialidade é expressa em seus múltiplos ângulos, e suas facetas são indícios de lugares e tecnologias, demonstrando saberes construídos em seus contextos. São saberes tácitos, trocas de conhecimento e saberes entrelaçados ao longo do tempo.

Quais inspirações deram origem às primeiras *coisas* criadas pelas mãos humanas? Esse movimento intrínseco das forças rítmicas e estruturantes dos primeiros artefatos nos remete ao já mencionado conceito de *circumnavigare*, de Sonia Rangel (2005): um sonho de voltas, de conexão entre passado e futuro. Revelam-se conexões entre o movimento cósmico e as primeiras formas criadas, evidenciadas nos estudos sobre as maneiras de tecer o mundo. A relação entre o corpo, aprimoramento constante e interação entre mente (*logos*) e mãos (*práxis*) emergem de uma ligação direta entre o corpo e as sensações, abrindo portas para a criação e imaginação. Tudo isso envolve uma percepção direta, observação dos animais, em uma cosmogonia sem alteridade, um coletivo em formas diversas, na mimese e na construção têxtil, como nos ninhos de pássaros.

“A matéria tem alma, ela gesticula” (OSTROWER, 1984). Toda matéria implica uma sensorialidade específica: na pedra, encontramos rigidez e robustez, além de durabilidade; no barro, maleabilidade; na madeira, dureza; e na fibra, flexibilidade e uma predisposição para entrelaçar-se e dialogar. Dessa forma, reconhecemos as diversas possibilidades que a matéria-prima oferece em sua relação com momentos cruciais da história humana, seja na vestimenta, nos utensílios, nas armas, no conforto, na moradia ou na comunicação. As origens da matéria-prima da fibra negra estão entrelaçadas entre uma floresta única no mundo e uma Europa em plena pré-revolução industrial. Assim, mergulhamos no *terroir* da fibra negra, onde sem esse contexto específico, não haveria os grafismos que caracterizam essa tecelagem singular.

3.4. O *terroir* da fibra negra, fibra única no mundo

A noção de *terroir* emerge da perspectiva agrícola nos anos 70, em consonância com o movimento *slow food*, que promove a valorização e o incentivo aos produtos locais, tendo a Itália como pioneira nessa abordagem. *Terroir*, palavra de origem francesa, carrega consigo um duplo significado, remetendo tanto ao solo quanto ao território, revelando os elementos constituintes de uma delimitação geográfica, incluindo aspectos geológicos, climáticos e fitobotânicos. Está intrinsecamente ligado à "terra" do local e ao que ela proporciona, tanto de forma espontânea quanto em relação às suas características e potenciais botânicos.

Ao compararmos o afro-francês, o afro-inglês e o afro-americano, percebemos diferentes manifestações matriciais. Em cada *terroir*, há elementos da memória corporal que são despertados, enquanto outros permanecem ocultos. No contexto afro-americano, vemos o surgimento da música: jazz, blues e gospel. No afro-inglês, especialmente na Jamaica, observamos a interação com o têxtil e a música. Já o afro-francês cria seus próprios quilombos urbanos, preservando suas práticas, porém sem mesclar ou sincretizar, uma vez que o ambiente, o *terroir* francês, difere significativamente dos elementos que impulsionam as memórias ancestrais.

As florestas de palmeiras estão distribuídas por todo o globo terrestre, com maior concentração na África, Brasil e América do Norte. No entanto, de acordo com Govaerts & Dransfield (2005 apud GUIMARÃES; SILVA, 2012, p. 28), "o Brasil abriga a maior diversidade nativa de palmeiras. Das aproximadamente 2.364 espécies taxonomicamente reconhecidas no mundo, 224 são encontradas em forma nativa no Brasil".

A piaçava, da espécie *Attalea funifera* Martius, é endêmica da Bahia. Nessa palmeira, encontra-se a matéria-prima essencial para a sobrevivência dos quilombos do Baixo Sul, principalmente em sua fibra, fita e coquilho. A fibra é um componente presente em praticamente todas as plantas superiores, divididas em dois grupos: angiospermas e gimnospermas. Essas plantas superiores são caracterizadas pela presença geralmente de

raízes, caule, frutos e flores. A fibra da piaçava é derivada de uma angiosperma, o que significa que suas sementes são dispersadas por polinização na presença de flores.

No panorama geral, as fibras naturais incluem aquelas de origem vegetal, como algodão, juta e sisal, compostas principalmente de celulose; e as de origem animal, como lã e seda, compostas essencialmente por proteínas (LION FILHO, 2013, p. 23). Existem diversas fibras naturais vegetais, algumas das quais são mais populares e amplamente utilizadas, como rami, coco, juta, sisal, licuri, curauá e piaçava (LEÃO, 2008, p. 26-34).

A piaçava é uma fibra natural extraída das palmeiras. No Brasil, sua exploração remonta ao período colonial, sendo a Bahia responsável por 95% da produção nacional. A exploração das piaçaveiras nos estados da Bahia, Amazonas e Pará é uma atividade extrativista em grande escala, fornecendo material para a produção de artefatos em pequena escala.

A fibra da piaçava recebeu diferentes nomes de acordo com diversas perspectivas. Pindorama é o nome indígena que significa "terra das palmeiras", onde ela é vista como uma paisagem botânica pelos estrangeiros e experimentada como materialidade pelos africanos e indígenas. Esta pesquisa foca na palmeira que os indígenas denominaram piaçava, os cientistas de *Attalea Funifera* Martius e, no contexto desta tese, fibra negra. Essa nomeação surge da relação metafórica das propriedades da fibra da piaçava com o povo africano e pelo fato de ser a fibra que possibilitou a sobrevivência desse povo, que disse "não ao não" e se refugiou na floresta de piaçava. Esta fibra, em um *tempo espiralar de sobrevivência*, tem suas origens no extrativismo e, aproximadamente há 20 anos, tem avançado na produção de artefatos, se aproximando do design e da arte contemporânea, conforme proposto nesta pesquisa. Esse é o *terroir* da fibra negra e tudo o que ela tem manifestado.

Carl Friedrich Phillip von Martius (1794-1868), o botânico que deu à piaçava seu nome científico, veio ao Brasil em uma expedição no século XIX, a convite de D. João VI, junto com o zoólogo von Spix, com o objetivo de catalogar as diferentes espécies de florestas tropicais. Ele trazia consigo as bases da *Naturphilosophie*, que embasavam as ciências botânicas em sua região. Na Bahia, Martius encontrou a floresta de piaçava, única e autóctone, e Thomas Elder,

o desenhista da expedição, fez um desenho em aquarela seguindo a taxonomia elaborada por Lineu. Para esse cientista, a palmeira é a planta que define a paisagem do que ele chama de "América Tropical". Martius é para a botânica o que Darwin é para as espécies animais.

Guimarães & Silva (2012, p. 51), ao investigarem a piaçava da Bahia, mencionam que o caule dessa planta, desde sua base subterrânea, varia de 1,5 m a 15 m de altura e possui um diâmetro de 20 a 30 cm. Uma planta adulta normalmente apresenta de 5 a 10 folhas, embora possa ter um número maior. Os autores também fazem referência a Vinha & Silva (1998 apud GUIMARÃES; SILVA, 2012, p. 36), que especificam que as folhas podem atingir até 9 metros de comprimento total.

Em um estudo conduzido por Savastano Junior & Pimentel (2000 apud GUIMARÃES & SILVA, 2012, p. 36), constatou-se que aproximadamente 30% do refugo proveniente do processo de limpeza e penteamento da fibra da piaçava poderia ser aproveitado, inclusive o resíduo proveniente das fábricas de vassouras, onde as fibras com menos de 50 cm de comprimento são descartadas. Os autores destacam a escassez de informações sobre o destino desses resíduos e ressaltam a quase inexistência da prática de bancos de resíduos. É essencial considerar as oportunidades de utilização dos resíduos da piaçava para além de simplesmente adubo, incineração ou descarte, explorando seu reaproveitamento como uma alternativa tecnológica que possa impulsionar a geração de renda e trazer benefícios econômicos e ambientais de forma sustentável. O processamento da piaçava gera resíduos em duas etapas: no beneficiamento da fibra e na produção de vassouras.

Atualmente, a piaçava é predominantemente empregada na fabricação de vassouras, escovas, cordas para navios, cestos, capachos e coberturas. A fibra da piaçava possui aproximadamente 14% de umidade, 0,8% de resíduo mineral, 0,7% de extrativos, 45% de lignina e 28,6% de celulose. A análise dos elementos presentes nas fibras revela a presença de 54,5% de carbono, 5,84% de oxigênio e 0,52% de nitrogênio. Devido a essas características, a piaçava poderia ser utilizada como reforço em compósitos (SILVA & OLIVEIRA, 2020). Conforme apontado por Leão (1997, citado por SILVA & OLIVEIRA, 2020), os compósitos lignocelulósicos representam uma área em expansão na ciência dos materiais. Investimentos

em novos materiais compósitos, utilizando fibras naturais abundantes no país, podem contribuir para conter o êxodo rural e impulsionar o crescimento econômico no setor agrícola. A certificação ISO 14000 oferece a esses compósitos a oportunidade de serem considerados não apenas como uma alternativa isolada, mas também como uma estratégia para mitigar problemas ambientais.

Contudo, ao analisar a estrutura e o cotidiano dos quilombos, percebe-se que uma abordagem saudável seria utilizar esses resíduos na produção de artesanato, fortalecendo a identidade artística dos afrodescendentes. Valoriza-se, assim, a própria materialidade desses resíduos, que resultam de uma cadeia operatória árdua e desafiadora. Investigações sobre compósitos destinados ao design e à arte podem evidenciar a dinâmica criativa, a expressividade e a capacidade de produzir beleza dos quilombolas do Baixo Sul.

3.5. Topografismos e topográficos: novos entrelaces

Para explorarmos outros aspectos que englobam o universo da fibra negra, além dos dois primeiros mencionados, desenvolvemos mais 10 painéis topográficos. Estes foram elaborados a partir da integração de imagens, conceitos, reflexões e informações substanciais, com o propósito de visualizar ressonâncias e conexões relacionadas ao objetivo da pesquisa. Os painéis são os seguintes:

- i) Topografismos histórico-geográficos
- ii) Topografismos botânicos
- iii) Topografismos da piaçava nas águas transatlânticas
- iv) Topografismos da piaçava na Europa
- v) Topografismos da matéria
- vi) Topografismos do artefato têxtil
- vii) Topografismos do design em relação à fibra negra
- viii) Topografismos da arte e da fibra negra em tangenciamento
- ix) Topografismos ressonantes
- x) Utopografismos

Para auxiliar no desenvolvimento desses painéis, criando novas interfaces e ampliando as percepções, recorreremos a modelos previamente evocados: o painel semântico, o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e a desmontagem da imagem.

3.5.1. Topografismos histórico-geográficos

A história da fibra negra começa com a vinda forçada dos africanos escravizados ao Brasil, aprofundando-se nos encontros com os saberes indígenas e continuando com seus descendentes no quilombo de Jatimane, no Baixo Sul da Bahia. Este povo é repleto de conhecimentos, resiliência, resistência e criatividade.

Para compreender os caminhos e lugares pelos quais a fibra negra se espalhou ao longo da história, é essencial reconhecer a coragem dos africanos que, ao lidarem com a floresta e seus perigos, mantiveram a cultura dessa matéria abundante e disponível. Sua descoberta como corda de navio e posteriormente como vassoura pelos europeus tornou essa matéria-prima essencial na vida cotidiana além-mar, especialmente na Inglaterra, onde ajudou a manter as ruas limpas. Quando os irmãos Rosario começaram a extrair a fibra negra, já o faziam para seu sustento.

Apresentamos aqui outra forma de contar a história, abordando as lacunas do viés colonialista e reconstruindo o imaginário ao destacar novas perspectivas sobre o saber ancestral africano. Isso representa uma atitude tanto científica quanto política, o que nos aproxima das palavras de Ki-Zerbo:

Construímos um imaginário repleto de lacunas e horrores sobre a história da África em relação ao Brasil, sem incentivos políticos para uma investigação mais profunda que revele os conhecimentos ocultos na ambiência cultural da África Continental, África Diaspórica e suas relações com o Brasil. (...) O resultado foi que, baseando-se no que era considerado uma herança greco-romana única, os intelectuais europeus convenceram-se de que os objetivos, os conhecimentos, o poder e a riqueza de sua sociedade eram tão preponderantes que a civilização europeia deveria prevalecer sobre todas as demais. Consequentemente, sua história constituía a chave de todo conhecimento, e a história das outras sociedades não tinha nenhuma importância. Esta atitude era adotada sobretudo em relação à África. De fato, nessa época os

européus só conheciam a África e os africanos sob o ângulo do comércio de escravos. (KI-ZERBO, 2010, p. 34)

Os colonizadores eram aqueles que viam o continente africano como objeto de lucro, gerando imagens falsas e violentas, com distorções e aspectos ocultos. Segundo Munanga (1996), nenhum estudo brasileiro sobre a África mostrou os diversos aspectos do continente, e muitos textos apresentam uma visão distorcida. Embora atualmente haja um aumento considerável de pesquisas e artigos científicos sobre essas temáticas, abrangendo áreas do conhecimento que vão da engenharia ao design, ainda há muito a ser investigado. Esta pesquisa, situada na interseção entre arte, design, objeto e imagem, busca colaborar na construção de uma nova imagem e um novo imaginário sobre a África, revelados na diversidade de *topo* e *grafismo* referente à África continental, à África diaspórica e à África Atlântica.

O percurso histórico dos africanos tecendo com a fibra negra começa com a vinda para o Baixo Sul da Bahia, região das piaçavas. Inicia-se com o trabalho escravo nas fazendas de Cairu e Camamu e prossegue nos refúgios das matas próximas, nos esconderijos daqueles que disseram "não ao não" e se refugiaram no arraial inicialmente denominado Porto Velho. Mais tarde, os irmãos Rosário deram ao local o nome de Jatimane.

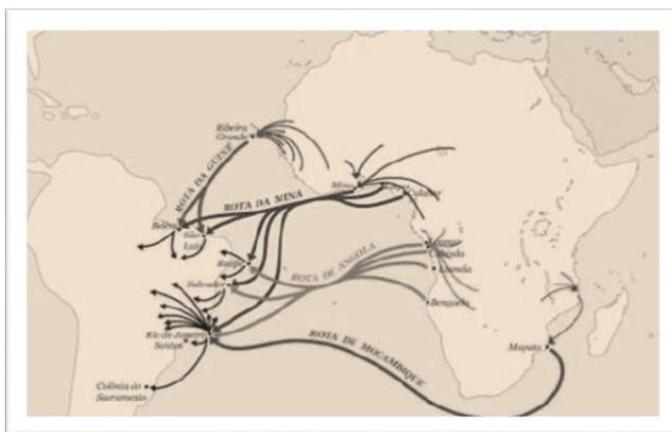


Fig. 73: As nações da África no Brasil. Rotas.

Da África Atlântica vieram africanos de Angola, Benim, Mina e Moçambique para as cidades de Belém, São Luís, Recife, Salvador e Rio de Janeiro (fig. 73). Para o Baixo Sul da Bahia, em particular, veio principalmente o povo Bantu, de Angola e Congo (FERNANDES, 2020, p. 25).

Eles transitaram do navio (geografia móvel, aquática) às florestas de piaçava, que se tornaram refúgios dos quilombolas do Baixo Sul da Bahia (fig. 74).



Fig. 74: Mapa do Baixo Sul da Bahia

Do extrativismo que fornecia cordas para os navios e servia como base impermeável para proteger sua madeira que transportava a cana-de-açúcar, evitando vazamentos entre compartimentos, às novas *affordances* da matéria, a fibra tornou-se essencial para os artesãos. Eles transformaram seus artefatos e expandiram para os campos do design e da arte. Na genealogia dessa narrativa, discutem-se as geografias envolvidas, a história dos africanos, seus conhecimentos e formas de sobrevivência em torno dos trançados e da fibra. Essas discussões são aprofundadas através da residência artístico-científica no quilombo de Jatimane, durante os 70 dias da pesquisa de campo.



Fig. 75: Rota de Jatimane

Essas linhas que cruzaram o Atlântico, levando cordas e fibras soltas nos navios, frequentemente jogadas ao mar e recuperadas por comerciantes ingleses de vassouras, criaram o topografismo da fibra negra. Esse tear de linhas vermelhas e negras, mesclado gradualmente com linhas brancas, gerou bons diálogos. Foi principalmente a vassoura, já necessária na Europa oitocentista, que traçou caminhos até o quilombo de Jatimane (fig. 75). Baixo Sul... Inglaterra... Baixo Sul... Inglaterra... Baixo Sul... Inglaterra... Baixo Sul... Este era o caminho da piaçava nos finais do século XVIII e início do século XIX.

No quadro a seguir (fig. 76), é possível ver os números envolvidos na exportação da piaçava no séc. XIX (PEDRÃO, 2012, p. 72):

Períodos	madeira (dúzias)	piaçava (molhos)
1851-1852	2.124	431.278
1852-1853	1.182	111.231
1853-1854	2.901	133.519
1854-1855	1.753	233.051
1855-1856	953	186.786
1856-1857	325	247.954
1857-1858	-28	9.860
1858-1859	-26	4.357
1859-1860	2.069	256.345

Fig. 76: Exportação de produtos da extração vegetal
(Dados originais obtidos de mensagens dos presidentes das províncias)

Na tabela acima, notamos oscilações significativas ao longo do tempo. Entre 1857 e 1859, houve uma baixa considerável seguida por uma retomada. Antes mesmo desses registros, em 1845, quando a piaçava foi descoberta como uma alternativa de vassoura na Inglaterra, ela já estava sendo utilizada em diversas partes do mundo. Apesar da queda acentuada após a popularização dos produtos sintéticos, a piaçava mantém sua importância e singularidade. Barbosa, Lucas e Leão (2019, p. 1), em uma pesquisa recente sobre o uso da piaçava na construção civil, ajudam a elucidar ainda mais a relevância histórica e o potencial da piaçava da Bahia:

O primeiro registro da piaçava (*Attalea funifera* Mart.) se deu a partir da colonização do Brasil, com documentos de Pero Vaz de Caminha acerca das palmeiras presentes na costa litorânea e da utilização dos seus produtos pelos índios, como cobertura das habitações ou para fabricação de cordas. Suas aplicações demonstraram o potencial da fibra da piaçava para os portugueses na manufatura de cordas para navios, devido a fatores como rigidez, elevada resistência à umidade e ao ambiente salino dos mares, se tornando produto de exportação a partir de 1757. Em meados do século XIX, a piaçava se tornou o principal produto de exportação de Ilhéus, superando insumos como algodão, café e açúcar. Durante este período, houve a diversificação do uso da fibra em vassouras e escovas. No final do século XIX houve uma queda nas exportações e na produção da piaçava, devido ao manejo incorreto da palmeira. Em 1930, houve uma mudança na economia da piaçava, devido a um crescimento na produção da fibra e no uso local, condicionando a popularização da fibra como material de cobertura de construções e a redução das exportações. Atualmente, a fibra da piaçava é empregada em vassouras, estofamento de veículos e coberturas de quiosques e vem sendo amplamente pesquisada como material alternativo às fibras sintéticas, para aplicação em reforço de materiais estruturais e novos produtos voltados à construção civil. As propriedades mecânicas já estudadas demonstram o potencial das fibras da piaçava para aplicações que exigem maior esforço, enquanto material de origem vegetal, trazendo benefícios por adotar uma dinâmica favorável às condições ambientais. Desta forma, a fibra da piaçava se mostra como uma alternativa de menor impacto ambiental às construções, aliado a sua capacidade resistente e o potencial de exploração por ser uma espécie nativa da Bahia e explorada desde o princípio da história brasileira.

3.5.2. Topografismos botânicos

Em duas espécies botânicas distintas, encontramos a piaçava em abundância. Uma delas é proveniente da espécie *Leopoldinia piassaba* Wallace, enquanto a outra é uma antiga palmeira da família Arecaceae, a *Attalea funifera* Martius. Apesar de estarem geograficamente distantes uma da outra, as fibras extraídas de seus caules são muito semelhantes tanto visualmente quanto de forma tátil. Essas semelhanças as aproximam, mesmo com suas pequenas diferenças físicas, e ambas são denominadas simplesmente como piaçava, contando histórias transatlânticas.

A piaçava Wallace habita a Amazônia, próxima às margens do Rio Negro, estendendo-se além da Venezuela, onde é conhecida pelo nome popular de *chiqui-chiqui*. Já a Martius é encontrada em regiões áridas e próximas a rios na Bahia. Enquanto a primeira sempre foi cuidada pelos indígenas e seus descendentes, a segunda foi inicialmente manejada pelos povos indígenas e, há mais de 120 anos, na região abarcada por esta pesquisa, começou a ser extraída pelos descendentes dos africanos. As histórias dessas duas árvores se entrelaçam e mostram como esse material foi revolucionário.

Os Anais de Botânica produzidos na Inglaterra, na França, na Alemanha e na América do Norte na segunda metade do séc. XIX estão repletos de informações sobre esse “novo” material. Alguns dos registros contêm dados precisos e destacam sua importância na vida europeia (fig. 77, 78 e 79).

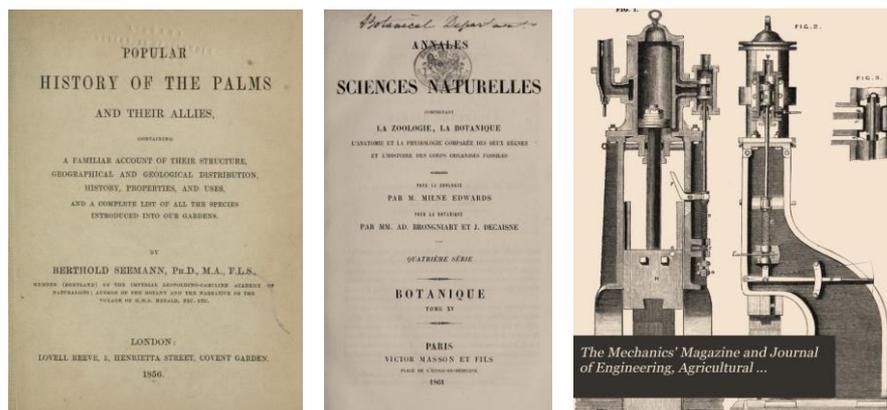


Fig. 77: *History of the palms*, Londres, 1856; fig. 78: *Annales Sciences Naturelles*; fig. 79: *The Mechanics' Magazine and journal*

As espirais do tempo dessa fibra estão entrelaçadas na peculiaridade botânica de sua materialidade. Trata-se de uma fibra que nasce no coração de uma palmeira, apresentando características muito especiais do ponto de vista da vida cotidiana. E ela escolheu a região do Baixo Sul da Bahia para florescer. Conforme Aquino (2003, p. 52), essa região é considerada um "mar de palmeiras" no Brasil (fig. 80).



Fig. 80: Região das piaçavas [AQUINO, 2003, p. 52]

Os lugares prediletos dessas palmeiras que expõem a fibra do seu coração são encontrados principalmente em áreas de mata atlântica. Elas prosperam em locais quentes, com temperaturas variando entre 24 e 30 graus Celsius, e com uma umidade relativa do ar mínima de 80%. Essa particularidade é encontrada em abundância no Brasil, especialmente na Amazônia e no Baixo Sul da Bahia. Apesar de toda a região do Baixo Sul ser repleta de piaçavas, é notável que ali viva uma comunidade que cuida da floresta e de seus rios, que antigamente levavam a piaçava até o mar em canoas, facilitando o transporte dessas fibras para os navios. Isso tem mantido essa comunidade ligada a essa palmeira há mais de 120 anos.

O lugar de origem da fibra, sua fonte primordial, é a árvore, especificamente a palmeira, de onde ela é extraída do seu cerne, seu coração (fig. 81), matéria-prima vital que moldou a história dessa floresta. Em referências anteriores, exploramos os significados atribuídos à piaçava, expondo diversas interpretações, porém, continuamos em busca do verdadeiro significado sob a perspectiva indígena. Até então, os significados apresentados refletiam a visão europeia, mas finalmente encontramos o significado autêntico na língua tupi antiga:

A palavra piaçaba, empregada por Wallace, é um termo em nheengatu, originado de piaçawa. Segundo um ancião Baré que encontrei no rio Curicuriari, piaçawa significaria “os pelos ou cabelos que saem de dentro, do ‘coração’ da árvore”. De fato, a fibra da piaçabeira parece brotar do interior do caule da palmeira, caindo verticalmente até ao chão, dando a aparência de barbas, como aliás os indígenas chamam a fibra em seu estado natural. (MEIRA, 2018, p. 129)

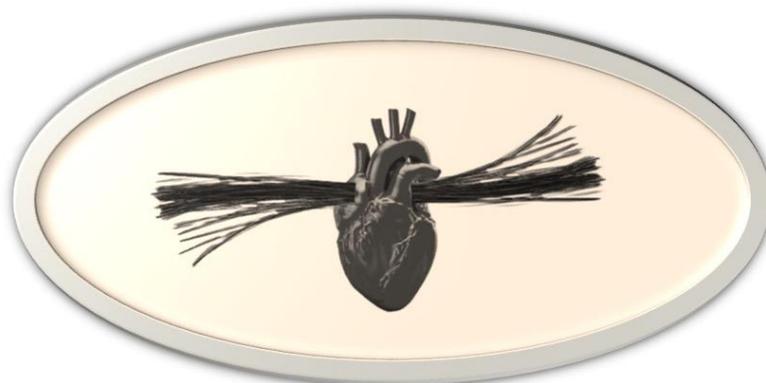


Fig. 81: Coração da fibra (criação digital inspirada no nome tupi-nheengatu) [Design Maria Luedy]

Na botânica, a piaçaveira é uma palmeira solitária, desprovida de espinhos, de porte ereto e caulescente, que serve como lar para diversos animais, graças às suas barbas que proporcionam abrigo a artrópodes e répteis. Lidar com essa palmeira não é tarefa simples, pois sua extração pode acarretar sérios problemas de saúde devido aos incidentes frequentes envolvendo os extratores. Suas fibras são longas, podendo alcançar até 4 metros. A piaçaveira geralmente atinge uma altura média entre 8 e 15 metros, com um diâmetro de 20 a 25 centímetros. Possui de oito a dez folhas, cada uma com aproximadamente 9 metros de comprimento. Nas bordas do pecíolo, conhecido como bainha foliar, encontram-se fibras rígidas, longas e resistentes, que variam em cor e espessura, indo do tom ferrugem ao acinzentado.

A piaçava produz fibras anualmente, mas a extração ideal ocorre geralmente durante a primeira década de vida da palmeira, quando as fibras estão em condições perfeitas para uso. Após os 10 anos, as fibras tendem a ficar acinzentadas, quebradiças e envelhecidas. A fibra pode ser encontrada em qualquer época do ano. As fibras mais finas eram conhecidas como "piaçava de ouro", pois eram ideais para a confecção de cordas. Segundo Aquino (2003, p. 53), diversos aspectos são observados em relação à espessura das fibras:

A fibra da piaçava da Bahia é resistente, rígida, lisa, de textura impermeável, variando na cor de marrom claro a marrom vermelho escuro e, na forma, desde cerca de 5 mm de diâmetro, na base, até a espessura de um fio de cabelo na extremidade superior, tendo em média 1,1 mm - 5mm de espessura (fig. 82) e alcançando 4,0 metros de comprimento. Além disso, conservam sua elasticidade quando umedecidas. Sua utilização na indústria de escovas abarca amplo campo, desde escovas de lavar roupas até escovas de varrer para serviços pesados como vassouras mecânicas de limpeza de ruas e cordas marítimas.

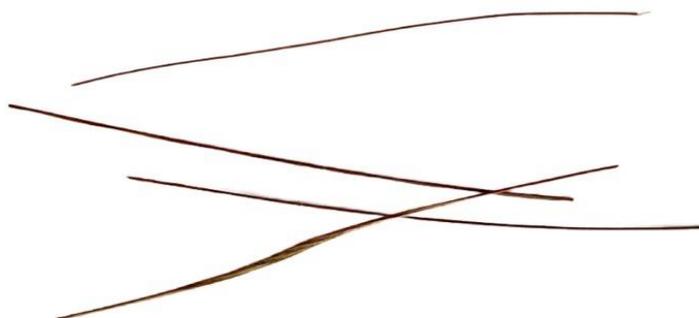


Fig. 82: As espessuras da piaçava (pedaços da fibra) [Foto: Maria Luedy]

A piaçava tem três ciclos importantes:

- i) período da patioba: a palmeira é nova, produz poucas fibras curtas;
- ii) períodos de bananeira: as folhas ou palmas são altas, de pecíolo longo, dando boa fibra, porém o palmito ainda se encontra enterrado;
- iii) período de coqueiro: a piaçaveira formou estirpe ou tronco elevado acima do solo. As folhas são declinadas, os pecíolos são menos alongados e a fibra, embora mais abundante, é mais curta.

O registro botânico desta palmeira foi possível após a passagem de Martius por essas florestas, sendo ela catalogada com uma taxonomia bem representada (fig. 83). Esta descrição botânica foi elaborada seguindo as regras de Lineu, cientista responsável pela taxonomia das plantas no séc. XIX.



Reino: Plantae (Vegetal)
 Sub-reino: Viridaeplantae
 Divisão ou Filo: Tracheophyta
 Subfilo ou Subdivisão: Spermatophytina
 Infracilo: Angiospermae
 Classe: Liliopsida
 Subclasse: Arecidae
 Superordem: Arecanae
 Ordem: Arecales (Principes)
 Família: Arecaceae (ex-Palmae)
 Subfamília: Arecoideae
 Tribo: Cocoeae
 Subtribo: Attaleinae
 Gênero: Attalea Kunth
 Espécie: *Attalea funifera* Martius

Fig. 83: Taxonomia da Piaçava

Como já vimos, as arecáceas, por pertencerem à grande família das palmeiras, anteriormente conhecidas como Palmae, são consideradas as aristocratas do reino vegetal, sendo denominadas pelos botânicos como “Princesas das florestas” devido ao porte altaneiro e

elegante que as distingue facilmente de outras plantas.²⁵ Entre as 3.000 espécies encontradas no mundo, a piaçava destaca-se por sua singularidade, pois produz fibras duras. Sendo monocotiledôneas, seus feixes de fibras são vasculares, ao contrário do sisal, que possui fibras macias. A piaçava possui uma camada externa de silício, o principal componente do silicone, o que lhe confere impermeabilidade.

Esse tipo de fibra dura revelou usos particulares, como vimos em suas *affordances*: inicialmente usada para fazer cordas, depois para vassouras. A piaçava é única na qualidade desses artefatos, e muitas outras *affordances* ainda estão por ser descobertas.

As palmeiras representam a terceira família botânica mais importante para o ser humano (JOHNSON, 1998). Possuem ampla distribuição, abundância, produtividade e diversidade de usos, é de grande importância alimentar, medicinal, sócio-cultural e econômica para populações locais. (ZAMBRANA et al. 2007; SOARES et al. 2014 apud LIMA E SOUZA, 2019, p. 103)

O auge da família das palmeiras ocorreu no período Eoceno, há cerca de 35 milhões de anos, e desde então elas se espalharam por quase todos os continentes. Seus bosques e florestas estão presentes principalmente nos atuais territórios da Finlândia, Rússia europeia, Alemanha, Ásia, África e Américas, constituindo dois terços da vegetação arbórea (BONDAR, 1964; DRANSFIELD et al., 2008; SOARES et al., 2014 apud SOUZA E LIMA, 2019, p. 103).



Fig. 84: Floresta de piaçava de Jatimane

²⁵ Cf. <<http://www.oikos.ufpr.br/produtos/palmeira.pdf>>

Nas Américas, especialmente na América do Sul e nas florestas de piaçava do Baixo Sul, em particular no quilombo Jatimane, é possível admirar sua beleza (fig. 84). Vista de cima, a paisagem revela montinhos de gomos verdinhos, que são as milhares de piaçavas, contrastando com o brilho dos cursos d'água.

Detalhes botânicos da piaçava

Com o avanço da tecnologia, foi possível explorar a fibra negra em seus detalhes botânicos. Estudar a fundo sua estrutura e composição química. Nos últimos anos, a pesquisa sobre novos materiais envolvendo fibras brasileiras tem se intensificado, desempenhando um papel importante nas áreas de engenharia, design e acústica.

Esta nova fase nas pesquisas sobre a fibra negra tem revelado sua relevância nos ecocompósitos, onde apenas seus resíduos são utilizados. Esse composto de fibra e resina tem demonstrado desempenho superior ao das fibras sintéticas. Como podemos observar no trecho do texto de Leão (1997) citado por AQUINO et al. (2000, p. 196):

os compósitos lignocelulósicos correspondem a uma área da ciência dos materiais em crescente expansão. As fibras naturais, em abundância no nosso país, se forem direcionadas para investimentos em novos materiais compósitos, podem conter o êxodo rural e impulsionar o crescimento econômico no setor agrícola. A ISO 14000 proporciona a esses compósitos a chance de serem considerados não somente como uma alternativa isolada, mas também uma estratégia para reduzir problemas ambientais.

Alguns exemplos relevantes do uso de resíduos de piaçava, como descrito por Aquino (2003), incluem a mistura de resina poliéster com fibras provenientes de restos de vassouras das fábricas para criar um compósito. Este material tem o potencial de substituir a madeira e servir como carga em matrizes poliméricas. Na pesquisa, é possível observar a piaçava aumentada 500 vezes (fig. 85 e 86), revelando detalhes significativos de sua estrutura.

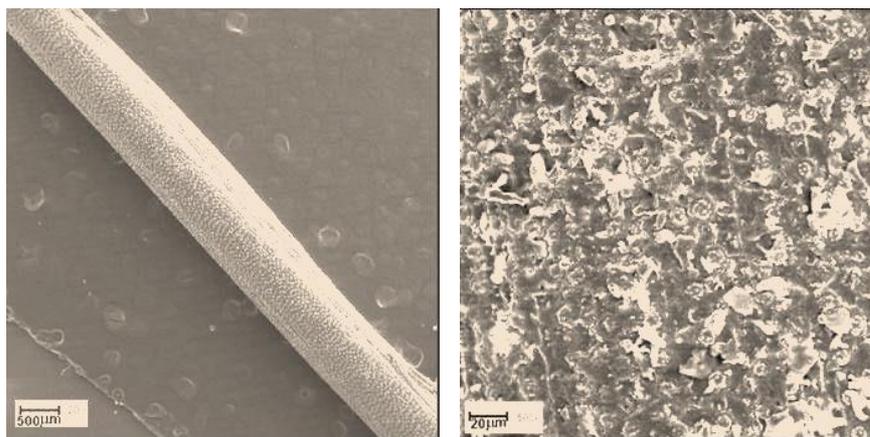


Fig. 85: Ampliação da piçava em 500 vezes; fig. 86: Aspectos gerais da piçava e suas protuberâncias [AQUINO, 2009, p. 104-105]

Aquino (2003, p. 50) apresenta uma tabela comparativa dos constituintes básicos das fibras, destacando que a piçava contém uma alta quantidade de lignina e uma menor proporção de celulose em relação a outras fibras. Esses aspectos são cruciais para compreender e explorar novos campos de aplicação desta fibra em processos alquímicos (fig. 87).

Fibra	Celulose	Hemicelulose	Lignina
Piçava	29	11	45
Bagaço	48	22	20
Bambu	35	15	27
Cana	45	20	23
Linho	60	16	4
Juta	60	15	16
Cânhamo	67	16	8
Rami	69	13	1
Cânhamo de manilha	63	20	6
Sisal	60	12	10
Madeira	45	22	25

Fig. 87: Tabela comparativa dos constituintes básicos das fibras [AQUINO, 2003 p. 50]

Esta nova perspectiva sobre a parte interna da piçava e uma melhor compreensão de sua composição elucidaram a dificuldade de transformar os resíduos da piçava em papel. Durante os experimentos realizados nos quilombos em 2008, a alta porcentagem de lignina

exigia o uso de uma autoclave²⁶ para extrair a celulose, algo que já suspeitávamos devido à rigidez da fibra. Contudo, naquela época, não havia como demonstrar isso de maneira conclusiva. Optamos então por criar um ecocompósito utilizando polpa de caixa de papelão misturada com os resíduos de piaçava, o que resultou em um papel bonito e resistente (fig. 88 e 89), utilizado posteriormente nas embalagens dos artefatos (fig. 90).



Fig. 88: Papel artesanal da piaçava secando; fig. 89: Papel pronto (Quilombo de São Francisco, Baixo Sul da Bahia, 2008) [Foto: Maria Luedy]



Fig. 90: Embalagens feitas com o ecocomposto de papelão com resíduos da piaçava [Foto: Maria Luedy]

²⁶ Autoclave é um tipo de panela de pressão com maior potência usado para separar a lignina das fibras no universo do papel artesanal feito de fibras.

Essas pesquisas estão revelando novas *affordances* da fibra negra e novos destinos para seus resíduos. Já é possível identificar essas novas *affordances* no design de objetos, na construção civil e em outros setores, integrando a fibra negra ao campo dos novos materiais.

3.5.3. Topografismos da piaçava em águas transatlânticas

No vai e vem dos navios desde 1500, por terras baianas, a piaçava nunca passou despercebida. Pero Vaz de Caminha a mencionou em sua carta, e logo após descobrirem que dela se faziam as cordas, ela nunca mais descansou de singrar os mares atlânticos. Quem não queria conhecer este novo mundo? Esse mar de palmeiras, espécies de árvores tão diferentes, oferecendo uma matéria-prima única? Este artefato, a corda tão desejada, tornou a piaçava a única matéria fibrosa a navegar os mares transatlânticos. Foram as águas que trouxeram e levaram as piaçavas. Foi nas águas que elas se tornaram importantes. Portanto, o topografismo fluido em que a piaçava esteve sempre presente desde o séc. XVI, e especialmente sua maior demanda no séc. XIX, é o que mantém a constante cadeia operatória no Baixo Sul da Bahia.

As primeiras águas foram as dos rios próximos a Porto Seguro, onde Pero Vaz de Caminha já fazia referência a uma palmeira que era útil para os indígenas. A descoberta do artefato corda (fig. 91 e 92) ocorreu no estreitamento das relações com os indígenas, em passeios fluviais de canoa. E assim, das águas dos rios, elas teceram as águas transatlânticas.



Fig. 91: Cordas da fibra da piaçava; fig. 92: Corda da piaçava 5 tranças
[Coleção do Museu Emilio Goeldi, Pará]

Na pesquisa bibliográfica sobre este importante artefato, constatamos que a corda feita da piaçava, da família da *Attalea funifera* Martius, foi a protagonista a singrar os mares europeus desde sua descoberta ainda no séc. XVI. Embora haja registros sobre sua primeira exportação, a fibra retirada no Pará da espécie *Leopoldinia piassaba* Wallace, devido às suas características físicas, mais finas e macias, como observaremos no relato a seguir, tornou-se a preferida ao longo do tempo e da exploração da floresta amazônica.

A piaçaba amazônica, entretanto, foi utilizada no passado principalmente na fabricação de cordas, que eram exportadas e também adquiridas na própria região, chegando a existir uma “fábrica”, na virada do século XVIII para o XIX, na barra do rio Negro, ali instalada pelo governador Lobo D’Almada. Naqueles tempos, era um instrumento de uso comum e necessário em toda a região, cujo sistema de transporte era unicamente a navegação fluvial. As cordas eram essenciais, por exemplo, para a passagem das canoas e embarcações maiores pelas inúmeras cachoeiras dos altos rios. Nesse tipo de “indústria”, as fibras do rio Negro eram as mais apropriadas pela sua resistência e flexibilidade. (MEIRA, 2018, p. 151)

Conforme Meira (2008, p. 151), o uso desta espécie para cordas foi tão intenso que, na virada do séc. XVIII, chegou a existir uma fábrica na Barra do Rio Negro, instalada pelo Governador Lobo D’Almada. Este artefato era de grande utilidade numa época em que o transporte era basicamente fluvial. A corda era chamada de "peça" e geralmente tinha de 50 a 70 metros de comprimento. O que variava e determinava seu preço era sua espessura. A mais fina, melhor chamada de "piaçava ouro", e seu tamanho, que podia variar de duas a sete polegadas. O uso da piaçava como corda preservou-a e livrou-a de abusos na retirada antes do tempo. Ela é encontrada em relatos importantes, como um novo e importante material, inclusive em sua versão como pincel e vassoura.²⁷

²⁷ “Sobre PIASSARA, matéria fibrosa, originária da América do Sul, utilizada na fabricação de cordas [...]. Esta matéria fibrosa foi enviada ao Dr. Balfour pelo Sr. Michael Connal de Glasgow. É utilizada para fins de fabricação em Londres e importado da Bahia, Pernambuco, etc. O Dr. Balfour fez um relato geral da matéria fibrosa produzida por Palma e aludiu à estrutura microscópica de seus feixes lenhosos. [...] Afirmou que o Dr. Arnott examinou a fibra de Piassaba [...]. É desta palmeira que vieram os cocos de Piaçaba das Viagens do Príncipe Maximiliano. Atinge uma altura de seis ou trinta pés e tem folhas pinadas de quinze ou vinte pés de comprimento. As fibras dos pecíolos e espatas, após maceração, são utilizadas para formar cabos muito tenazes, que resistem bem à ação da água salgada. A matéria fibrosa preta semelhante a osso de baleia, que está ligada às folhas, tem sido utilizada para formar pincéis. Foram expostos exemplares desta fabricação, além de um grande desenho da palma. O fruto desta palmeira, denominado noz Coquilla, é importado para este país. O pericarpo é grosso e duro e é usado para fazer alças para guarda-chuvas, gavetas etc. Quando examinado ao microscópio, mostra células espessadas muito semelhantes às observadas no osso, sendo a matéria espessada depositada em círculos concêntricos. As sementes têm uma albumina oleosa e a partir delas se forma uma espécie de óleo de palma sólido. Foram mostrados exemplares das nozes e dos artigos feitos a partir delas, bem como do óleo sólido.” (JARDINE; SELBY; JOHNSTON; CHARLES; BABINGTON; BALFOUR & TAYLOR, 1849, p. 153). Disponível em <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/54554#page/7/mode/1up>>. Acesso em 5 jun. 24.

Os pincéis e as vassouras, então, impulsionaram o grande movimento das águas transatlânticas, partindo do porto do Baixo Sul da Bahia. Eles foram expostos em 1851 na primeira exposição universal, o que gerou uma demanda sem igual. O Brasil ainda não tinha tanto interesse nesta materialidade; era uma matéria-prima principalmente de exportação até meados do séc. XX. Segue um relato interessante sobre o "novo material" que chegou à Europa e revolucionou o cotidiano dos habitantes das cidades:

Há alguns anos, as ruas de Londres, Manchester, Leeds, Birmingham e outras grandes cidades têm sido, pelo menos em alguns lugares, mantidas em segurança. Geralmente arrumadas e limpas, por vassouras e escovas feitas de um material novo, tanto as máquinas como os trabalhos manuais. É estranho dizer, embora a Corporação de Liverpool receba uma informação específica de taxas federais, eles ainda não aplicaram esses pincéis úteis em suas ruas. O senhor Witworth, de Manchester, foi o primeiro a introduzir o método de varrimento de ruas com máquinas agora em uso aqui e no continente. Veja a pergunta feita, "O que é este material?" a resposta frequentemente ouvida é: "Osso de baleia, suponho". Mas não: não é de origem animal, mas sim vegetal; na verdade, é um dos Piaçabas do comércio, a fibra grossa de cor de chocolate, e é muito mais valioso, agora vendido na taxa de 37 por tonelada. Este último foi amplamente utilizado para fazer escovas usadas nas fábricas de tecidos, mas aquelas feitas de kit de fibra agora são substituídas; e quando tingido de preto, é misturado com cerdas e usado em espécie de palmeira (*Attalea funifera*, Mart.), que hoje é vendida a 17/. para 181. por tonelada, e chega até nós da Bahia, de onde foram embarcados 270.071 fardos em 1856, e 278.417 em 1858. (SEEMANN, 1862, p. 34)

3.5.4. Topografismos da piaçava na Europa

Os *topos* da matéria da piaçava, como vimos em sua botânica, estão em abundância em lugares específicos do norte e nordeste do Brasil. A família botânica do Norte é totalmente diferente da do Nordeste, mas as fibras são as mesmas e saem do mesmo lugar: o *pya*, o coração, âmago do vegetal. Uma é a *Leopoldinia piassaba* Wallace (fig. 93), a outra é a *Attalea funifera* Martius (fig. 94). A única grande diferença é que a Wallace é mais fina, flexível e achatada, enquanto a Martius é mais dura e resistente. Humboldt (1799) faz alusão à piaçava *Leopoldinia* sob o nome venezuelano de *chiqui-chiqui* e a descreve:

Todo o caule é coberto por uma espessa camada de fibras, pendendo como pelos ásperos e crescendo a partir da base das folhas que permanecem presas ao caule. É utilizado em cabos e pequenas cordas para canoas e embarcações de maior porte na Amazônia.



Fig. 93: Representação da palmeira *Leopoldinia piassaba* Wallace [WALLACE, *Palm trees of Amazon and their uses*, 1853, p. 16]; fig. 94: *Attalea funifera* Martius [READER, 1890, p. 140]

É notável o quão diferentes são as espécies. Uma foi catalogada por Martius em 1819, enquanto a outra foi identificada por Alexander Von Humboldt em sua viagem entre 1799 e 1804 e posteriormente nomeada por Wallace.²⁸ Essas espécies foram de extrema importância do ponto de vista dos botânicos, inspirados na *Naturphilosophie* de Humboldt.

Apesar de serem morfológicamente muito diferentes, elas são bastante parecidas em sua produção de fibra. No trecho do livro de Seemann (fig. 95), há uma clara dificuldade em determinar a origem da fibra que chegava à Europa. Seria do Pará? Ou da Bahia? Pois, enquanto matéria-prima, apresentavam sutis diferenças:

Wallace declarou a piassaba uma espécie de *Leopoldinia*. Sir W. J. Hooker (Hook. *Journal of Bot. and Kew Misc.*, vol. i. p. 121), em comum com outras obras botânicas de grande reputação, considera-o como a *attalea funifera* de Martius. “Considerarei a L. Piassaba de Wallace idêntica a *Attalea funifera*, como não descobri em nada que Wallace tenha escrito sobre o assunto, uma prova positiva ou negativa que me levasse a uma conclusão contrária. O próprio Wallace nos informa que não viu nem a flor nem o fruto de sua nova

²⁸ Cf. SOUZA (2014). *A vida de Alfred Russel Wallace no Brasil: uma aplicação da história da ciência e não da biologia*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, Instituto de Física, Instituto de Química e Instituto de Biociências.

Leopoldinia. Como”, pergunta-se o botânico, “ele poderia saber então que se trata de uma Leopoldinia, e não de uma Attalea?” (SEEMANN, 1856, p. 76)

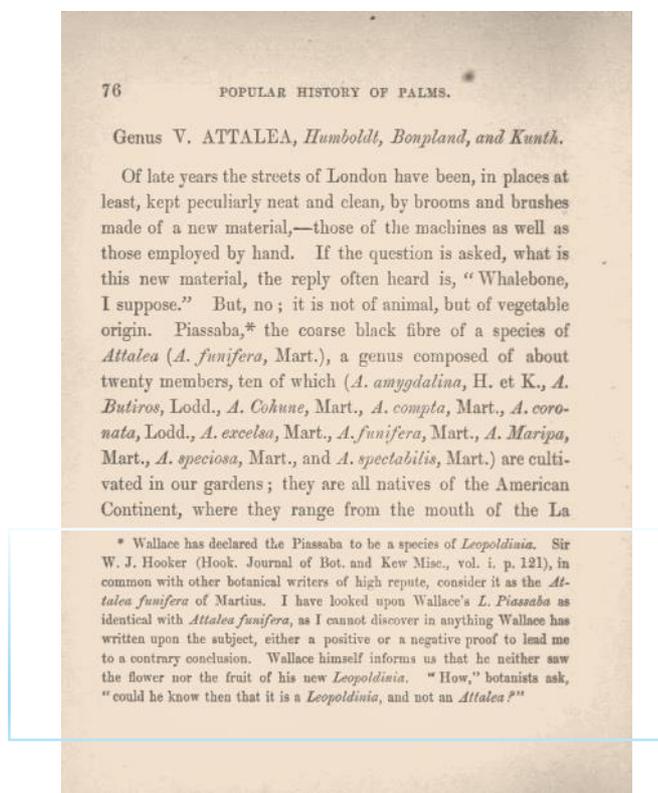


Fig. 95: SEEMANN, *History of the palms*, Londres, 1856, p. 76

Apresentamos a página do antigo livro, pois esse tipo de imagem demonstra, com seu amarelado e fonte tipográfica, quanto tempo tem o registro desta palmeira e sua similar, a *Leopoldinia*, e o quanto a botânica, em alta na Europa do séc. XVIII, favoreceu essa espécie de registro. As expedições tinham o objetivo de catalogar as plantas, desenhá-las e colher partes das espécies para levá-las aos *topos* europeus. Portugal foi o primeiro, seguido por Londres. O Royal Botanic Gardens, em Kew, o mais antigo e completo museu de plantas do mundo, possui um pavilhão denominado *The Garden Palm* (fig. 96), com todas as palmeiras do Brasil cujas sementes foram levadas entre 1754 e 1800. O pavilhão mantém a temperatura de 25 graus para que as palmeiras resistam ao frio europeu e se sintam em casa. A piaçava está lá.

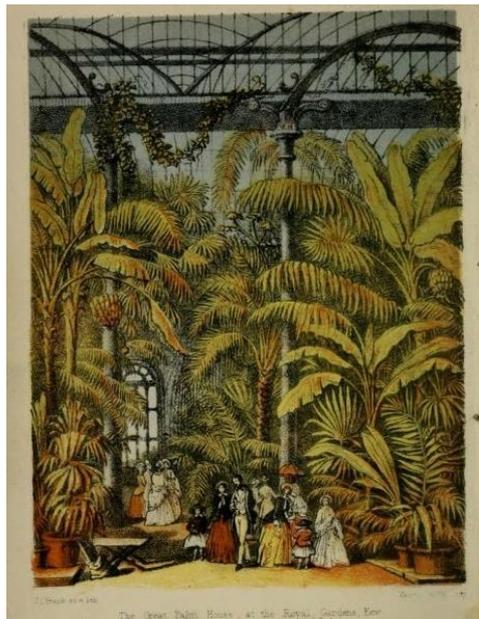


Fig. 96: *The Great Palm Garden at The Royal Garden*

Os percursos destas fibras começam então com os indígenas, atravessam os mares e são apresentadas na primeira Exposição Universal, em 1851, em Londres, já reconhecidas como uma importante matéria-prima para vassouras. Essas exposições eram vitrines das novidades entre as nações.²⁹ Segue trecho da importância da piaçava como fibra para vassoura em Londres quando foi apresentada na Exposição Universal:

Exposição de 1851 foi o meio de dar um novo impulso ao comércio, que desde então tem vindo a aumentar [...] outro importante material para a fabricação de pincéis, mas de introdução mais recente, é o Bass ou PIASSARA, produto de duas palmeiras distintas – a saber, Leopoldinia Pissaba do Pará e Attalea funifera da Bahia. Esses dois tipos se distinguem no comércio, sendo a fibra da Attalea superior à da Leopoldinia para a fabricação de pincéis, por ser rígida e ainda "elástica, para que possam ser usados comprimentos maiores; a fibra do Pará é mais flexível, e só pode ser usada em comprimentos curtos; é, no entanto, de cor mais brilhante. A fibra Attalea pode ser obtida muito fina ou muito espessa e forte; cada fibra é mais ou menos redonda, enquanto a do tipo Pará é plana. (READER, 1890, p. 139)

Os botânicos ingleses não se cansaram de relatar sobre essa matéria-prima vinda das palmeiras do Brasil. Muitas publicações, desde meados de 1860 até os dias atuais, são

²⁹ “As Exposições Internacionais têm sua origem no século XIX, quando em Londres (1851), sob o título de *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*, reuniu-se um conjunto de produtos manufaturados de diversas nações em um esforço de servir de vitrine para os avanços da técnica e, mais tarde, da indústria, em um momento de conjunção e compartilhamento das iniciativas das várias partes do mundo.” Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/2020>>. Acesso em 5 jun. 24.

relevantes, sendo algumas particularmente destacadas, como *The Technologist*, onde Seemann, em seu texto (fig. 97), aborda *The Piassaba Fibre of Commerce, and the Economic Products of the Attalea palms*. Notamos que essa fibra impulsionou a tecnologia das vassouras. *The Technologist* era uma espécie de revista de atualidades, refletindo um mundo onde as inovações materiais ditavam novos comportamentos e padrões de consumo.

O fato é que experimentar limpar um lugar áspero, cheio de terra, gelo e outros elementos, com a *Bass Bahia*, a vassoura de piaçava, era considerado um feito glorioso pelos europeus, mesmo em pleno séc. XXI, com as vassouras plásticas e, mais recentemente, as sintéticas. A fibra proveniente do sul da Bahia, coletada por afro-baianos corajosos, é insubstituível.

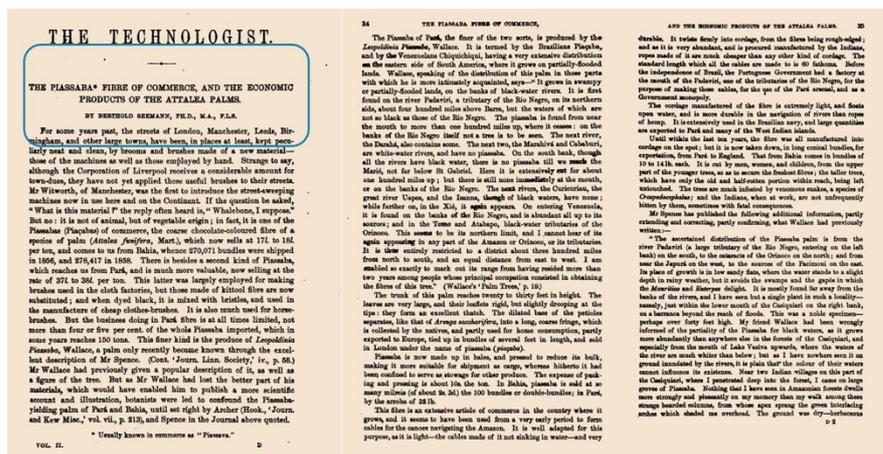


Fig. 97: The Technologist

No livro *The Brushmaker and the Secrets of His Craft: His Romance*, do Kiddier³⁰, escrito em 1928, há vários trechos que nos ajudam a compreender os caminhos que fizeram da fibra de piaçava da Bahia um material novo e importante:

Aconteceu que essa piaçava tinha vindo do Brasil como material de carga, aparentemente como embalagem entre caixas de açúcar, e estava no cais como algo sem mais utilidade. Como lixo, acumulou-se e tornou-se um incômodo. Assim, as autoridades do cais disseram aos carregadores que viessem para retirá-lo imediatamente. Como ninguém parecia querer isso, os transportadores poderiam enfrentar alguns problemas e despesas. Aqui estava uma chance para um homem com imaginação. [...] aconteceu que existia tal pessoa. O homem que retirou esse lixo era certamente um gênio. E

³⁰ Cf. <<https://archive.org/details/brushmakersecret00kidduoft/page/92/mode/2up?view=theater>>

quem diria que, tendo fornecido o primeiro lote de piaçava aos fabricantes de mato, ele não merecia o lucro que obteve? (KIDDIER, 1928, p. 88)

No início, houve dúvidas quanto à sua procedência, pois os materiais usados para pincéis, escovas e vassouras eram encontrados nos *terroirs* londrinos:

Antes de 1840, as cerdas do porco e os pelos de alguns outros animais e os ossos de baleia eram os únicos materiais importantes no comércio; as vassouras nativas foram deixadas para os estrangeiros. Os ciganos, não reconhecidos como artesãos, faziam vassouras e coisas semelhantes com vários arbustos; era também assunto dos irlandeses pobres e das suas famílias. (KIDDIER, 1928, p. 89)

Durante a pesquisa, encontramos algumas imagens antigas, que testemunham a presença daquela fibra na França (fig. 98 e 99).



Fig. 98: Vassouras de fibras diferentes - a terceira é a *balais de piaçava*; fig. 99: Pincéis da piaçava [DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908]; fig. 100: *Bass Broom*

A *bass Bahia* e a *bass inglesa* são as mesmas, do ponto de vista de serem feitas da fibra da piaçava. Durante 40 anos, a vassoura feita das fibras oriundas da Bahia foi imperiosa. No Livro *Secrets of Brushmaker* (1912), Kiddier explica como surge o nome da vassoura feita da piaçava, tornando-se conhecida no mundo como *bass Broom* (fig. 100).

PIASAVA [...] Enquanto os dois seguravam uma parte do baixo sobre um bloco, ele bateu com toda a força e cortou o material da maneira certa. [...] Mas o autor não deseja sugerir que o teu mestre ou mesmo o aprendiz não pudesse tê-lo cortado também com o mesmo instrumento. Sem dúvida foi pela agressividade do açougueiro que ele triunfou naquele momento. A natureza humana era a mesma de agora; um

homem deve acertar em algum momento. No devido tempo, como foi feito com alguns outros materiais, o baixo foi ajustado com afinação em uma coronha. Tornou-se uma **vassoura de baixo**! No curso econômico, os fabricantes de escovas, que eram bastante humanos, pediram mais, e os comerciantes vieram em seu auxílio e começaram a importar piaçava em molhos como artigo de comércio. O que antes era considerado lixo agora era um produto importante. Coletada pelos nativos nas florestas brasileiras piaçava é a fibra do caule da folha e do tronco da palmeira *Attalea funifera*. Os coletores arrancam a barba da folha e quebram a casca do caule, e as fibras se desfazem. O nativo sabe fazer entalhes para os pés e subir na palma e cortar os talos fibrosos. Com o cuidado dos exportadores com as necessidades do fabricante de escovas, a piaçava logo chegou em bom estado e em perfeitas condições, o aspecto geral era muito parecido com o que é agora. Estas observações referem-se à piaçava bruta como importada; o corte é feito nos países de destino. A piaçava descascada agora é vendida como coisa manufaturada, o escovador compra dos aparadores de robalo. Além da fabricação de pincéis, o uso da fibra “de baixo” é agora um negócio à parte. A mesma mudança ocorreu em outros materiais, incluindo crina de cavalo e diversas fibras. (KIDDIER, 1912, p. 88-89)

Antes do processo industrial, os artesãos que produziam vassouras eram os ciganos, conhecidos por sua vida nômade, viajando de cidade em cidade e vendendo vassouras feitas de uma variedade de galhos e plantas que encontravam. A imagem a seguir (fig. 97) ilustra uma cena típica, retratando um *brossier*, um homem-vitrine que percorria as ruas vendendo pincéis, vassouras e outros itens.



Fig. 101: A fantasia do *brushmaker*, 1700

É importante observar que fora um fabricante de pincéis, ao se deparar com a piaçava, até então descartada no rio Tâmis, que se interessou e aproveitou o formato dos pincéis e escovas para utilizar a piaçava. Embora não tenhamos encontrado registros sobre pincéis de pintura feitos de piaçava, sua morfologia *funifera* (em forma de funil) sugere uma espessura maior na parte superior e uma finura gradual em direção à base, o que seria adequado para a fabricação de pincéis

No entanto, a origem das vassouras em forma de pincéis remonta a essa adaptação. Elas consistem em um cabo de madeira com as fibras presas por um metal. Anteriormente, as vassouras eram feitas enrolando as fibras e amarrando-as com o mesmo material ou similar. Essas vassouras eram chamadas de *beson brooms* (fig. 102 e 103).



Fig. 102: Artesão fazendo vassoura; fig. 103: Dona de casa varrendo com a *beson broom*

A piaçava, ou *bass broom*, revolucionou a durabilidade das vassouras e se mostrou perfeita para a remoção de neve devido à sua resistência à água e sua flexibilidade. Isso fica evidente nas páginas do catálogo da *Thompsons of Norwich* do final do séc. XIX (fig. 104) e da *The Hill Brush Company* (fig. 105).



Fig. 104: Catálogo THOMPSONS of NORWICH; fig. 105: The Hill Brush Company [DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE L'EPICERIE ET DES INDUSTRIES ANNEXES, 1908]

Nos topografismos europeus, outros países começam a exportar a piaçava. A Grã-Bretanha, onde ocorreu a invenção da vassoura em forma de pincel, era a maior importadora. No entanto, outros países também compravam (fig. 106). Com os dados sobre a quantidade em toneladas, podemos compreender a importância deste material, que chegava à Europa por volta de 1840 e atingiu o ápice em 1889. O valor da piaçava era contabilizado de acordo com diversos itens (fig. 107).

"Appendix.

"Export returns of Piassava fibre from Bahia for the year ending January 1889 :—

Great Britain	-	-	535,419
Germany	-	-	289,548
Belguim	-	-	91,385
France	-	-	80,123
Portugal	-	-	36,247
Argentines	-	-	5,730
Uraqway	-	-	5,706
Spain	-	-	1,018
Austria	-	-	727
			1,045,903 milreis at 27d. £117,664.

Fig. 106: Boletim of miscellanius information at Kew Garden, 1889, p. 241

242

“ *Cost per Arroba (32½ lbs) in Bahia.* ”

Paid to cutters (say) - - -	800
Loss in weight (stones, water, &c.) - - -	80
Licence - - -	40
Legitimization before shipment - - -	7
Hire of animals - - -	666
Wages of muleteers - - -	90
Packing and labour - - -	75
Transport to coast town (say) - - -	150
Wear and tear of materials and implements - - -	35
Municipal taxes at coast town (say) - - -	40
Food for animals, corn, &c. - - -	100
Freight to Bahia - - -	260
Commission and Insurance 5 % on 2,500 - - -	125
Milreis	2,468

“ Taking a milreis as worth 27*d.* this gives 5*s.* 7*d.* in Bahia.”

fig. 107: *Boletim of miscellanius information at Kew Garden, 1889, p. 242*

Na imagem anterior, é possível ter uma noção da extensão da cadeia operatória da piaçava, a qual será explorada em detalhes no quarto capítulo da tese. Desde o pagamento ao tirador, as perdas durante a retirada, licenças, contratos de animais, salários de almoxarifados, embalagem, desgaste de materiais e implementos, alimentação para os animais, frete para a Bahia, comissões e seguros, tudo isso contribuía para um custo total considerável de 2.480 mil réis por arroba. Esses custos elevados acabaram por levar os europeus a buscar uma substituta da piaçava na África, mas essa tentativa foi de curta duração, pois a piaçava brasileira era de qualidade incomparável.

Esse *circumnavigare* da piaçava se deu devido à sua singularidade insubstituível até os dias atuais. A piaçava ainda é considerada a melhor fibra para vassouras. Durante 40 anos, entre 1840 e 1880, foi exportada em toneladas para a Inglaterra. No entanto, ao longo do tempo, os compradores começaram a perceber uma diminuição na qualidade. Alguns comerciantes até mesmo submergiam a piaçava em água para aumentar seu peso na hora da venda, e os impostos fiscais tornaram-se excessivamente elevados. No final de 1890, tentaram substituí-la pela chamada "piaçava africana", conhecida no comércio pelos nomes de *Grand Bassa*, *Monróvia*, *Cabo Palma*, *Sherbro*, *Old Calabar*, *Congo* e *Gabão* (KIDDIER, 1928, p. 92).

3.5.5. Topografismos da matéria

A piaçava é uma materioteca. Dentro da academia, a materioteca é uma reunião de diversas matérias dispostas em um espaço compartimentado e categorizado, onde uma ampla variedade de materiais, sejam artificiais, naturais ou neo tecnológicos, está disponível para consultas técnicas. É um espaço de consulta importante nos campos das artes, arquitetura e design. Geralmente instaladas em universidades, as materiotecas ainda são relativamente raras no mundo, mas têm uma forte tendência a se tornarem comuns, assim como as bibliotecas, pois são reuniões de amostras de inúmeros materiais, fundamentais para pesquisa por permitirem experiências reais, tangíveis e sensoriais, colaborando para o desenvolvimento de trabalhos inovadores e para o conhecimento de materialidades desconhecidas.

Até a revolução industrial, o grande laboratório matérico era a natureza, as florestas e todos os biomas, onde pedra, barro, madeira, osso, conchas, areia, minérios se transformavam em objetos em uma relação corpo a corpo, tornando-se coisas úteis, mágicas e sagradas. O primeiro objeto é uma prova do fazer do criador, foi assim que Amon foi considerado um deus, pois era o artesão, aquele que manifestava as intenções do céu e usava a matéria para trazer ao mundo o artesão-criador.

Para os psicólogos, o objeto e sua construção são de fato um caminho importante para o desenvolvimento da cognição. Fayga Ostrower (1994), em seu livro *Criatividade e Processos da Criação*, declara que o homem se reconhece naquilo que faz. O objeto reflete sobre si como um espelho e, nesse reconhecimento, ele vai aprimorando o seu fazer, refinando técnicas e evoluindo seus processos mentais e criativos. Pois o objeto é algo que se separa de si, vindo de si mesmo, e testemunha sua capacidade de realizar, de formar. Esses objetos já encontrados feitos pelos indígenas são testemunhos de uma estreita relação do homem com seus recursos, e a fibra da piaçava proporcionou a criação de objetos que compuseram uma vida em movimento e conforto.

A pedra, com sua pedregosidade (INGOLD, 2014), o barro, com sua maleabilidade, os metais, com sua capacidade de fusão, as fibras e palhas, com sua textura, e a madeira, com sua habilidade de ser talhada, revelam a personalidade do material na troca de gestos, pensamentos e mistérios, desdobrando-se ao longo do tempo e do espaço para mostrar suas múltiplas potencialidades.

No avanço reflexivo da matéria, o uso dos quatro elementos – terra, água, fogo e ar – numa grande alquimia de substâncias, resultou em novos materiais. Para alguns pesquisadores, o têxtil foi o material mais importante na construção dos elementos essenciais. Por exemplo, o cesto tornou-se o molde inicial das panelas de barro. Foi no processo contínuo de tecer os objetos que eles evoluíram e adquiriram características que os tornaram mais adequados para os propósitos humanos e mais duráveis. Um exemplo disso é o barro, que, ao receber uma camada externa vitrificada, deu origem à porcelana. Hoje, os materiais são produzidos por meio de alquimias modernas, mas os têxteis permanecem com sua marca e a matéria-prima sempre disponível, principalmente nas regiões onde abundam as palmeiras. Não é necessário nem fogo, nem água, nem terra, nem ar para que os materiais têxteis para a confecção de cestarias sejam feitos. Isso ocorre no contato direto, no corpo a corpo, mas novas possibilidades e técnicas continuam surgindo, pois a vida dos objetos feitos de materiais simples e dialógicos, como fios, palhas e galhos, continua a se manifestar em suas infinitas *affordances*.

Desde o grão de areia até o sal, água, fogo, ar e terra estão envolvidos nessas trocas constantes e alquímicas, onde todas as coisas se manifestam. Das pedras nasceram casas, abrigos, armas e utensílios nos *terroirs* pedregosos, como na região do Cáucaso. Dos têxteis, nas regiões onde abundam as palmeiras, surgiram os mesmos objetos. Vejamos o que Ingold, retomando Semper, diz-nos sobre os têxteis:

Num ensaio publicado pela primeira vez em 1860, um dos grandes arquitetos do Séc. XIX, Gottfried Semper, explica que os processos de tressagem, assemblagem e entrelaçamento das fibras são as primeiras formas artísticas inventadas pelo homem, donde todas as outras vieram notadamente as construções e os têxteis. [...] Antes de construir as paredes das casas, afirma Semper, os homens teciam seus recintos e antes de coser suas vestimentas eles teciam redes e laços. (INGOLD, 2013, p. 61-62)

Da piaçava surgiram elementos fundamentais na vida dos primeiros habitantes das florestas, como os Tupis, *homens de pele vermelha*, como descreveu de forma delicada Pero Vaz de Caminha em 1500.

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beijos de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como um furador. (CAMINHA, 1500)

Eles foram os primeiros a tecer com a piaçava. Os elementos criados por eles foram tão importantes e visíveis que dentro da língua tupi, *piassá* significa fibra que faz objetos úteis. Mas quais objetos seriam estes? Para os indígenas que viviam na floresta cheia de rios, a piaçava se transformou em cordas, cestos para apanhar frutos e peixes, pentes para escovar o cabelo, telhados para cobrir suas casas e vassouras. Os indígenas da Bahia e do Pará a usavam em seus inúmeros objetos cotidianos. Essas duas materialidades se confundiam nos mares: a matéria vinda da Bahia e a matéria vinda do Pará e da Amazônia. Enquanto matéria, elas se distinguiram da seguinte forma: a *Leopoldina piassaba* Wallace era mais brilhante, escura e achatada (fig. 108) e a *Attalea funifera* Martius, mais resistente, flexível e com uma tonalidade mais clara (fig. 109).

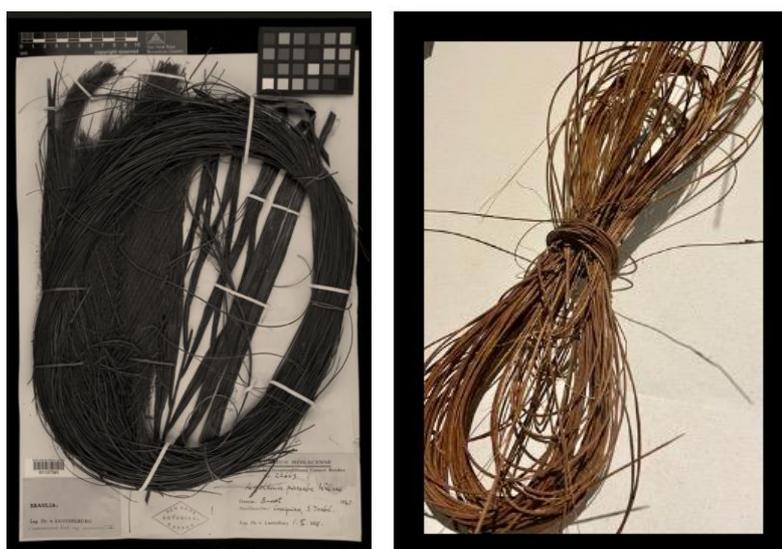


fig. 108: *Leopoldina piassaba* Wallace [New botanical garden];
fig. 109: *Attalea Funifera* Martius [Foto: Maria Luedy]

Os africanos, ao chegarem à região do Baixo Sul, já conheciam as infinitas possibilidades de uso desta matéria, pois sabiam lidar com as materialidades em forma de linha. Sabiam encontrá-la dentro de suas cascas e destiná-la a seu favor. O conhecimento que eles ainda não possuíam foi ensinado pelos indígenas da região. Ao adentrarem na região, tudo era feito de piaçava: os telhados das casas dos indígenas, os cestos para pegar peixes, vassouras, as cordas, além do coquilho que alimentou os primeiros Rosarinhos do quilombo e serviu de material para as contas do Rosário solicitadas pelos jesuítas nos primórdios da relação entre Brasil e Portugal.

Assim, a piaçava pode ser considerada uma materioteca, catalogada pelas mãos da comunidade que vive nas relações cotidianas de sua diversidade. Podemos perguntar a qualquer extrativista das regiões do Baixo Sul da Bahia sobre as diferentes materialidades presentes na palmeira, e eles saberão responder com minúcias de detalhes. Esse conhecimento, não científico, mas proveniente das percepções e contato diário com a matéria, é importante na construção do conhecimento. Os destinos atuais dessas materialidades, eles sabem escolher com perfeição. Essa acuidade perceptiva corrobora com o que Ingold (1996c, apud PRADO & MURRIETA, 2017, p. 847) afirma:

[...] a percepção é um modo de ação (INGOLD, 1995, 1996a, 2000a, 2000c). Assim, o que é percebido decorre diretamente do modo como se age no ambiente. Nesse sentido, o tipo de atividade na qual o indivíduo se engaja deverá direcionar sua atenção para subconjuntos particulares de informações potencialmente acessíveis em um dado meio.

Novos desafios nas materialidades estão sempre em latência; nesse sentido, experimentações aleatórias com o intuito de descobrir novas *affordances* são bem-vindas. O encontro entre o conhecimento tácito e os processos criativos baseados nos fluxos das matérias revelou novos rumos e expressões, reunindo os entrelaçamentos de possibilidades. Uma proveniente da experiência e da repetição, e a outra dos caminhos ainda não percorridos. Em *Matériaux de Vie*, Ingold (2014) reflete sobre as relações infinitas contidas na matéria e seus caminhos ainda por desvendar.

Assim, seguimos os fluxos da fibra, fita, capa e resíduo, provocando seus novos rumos a partir de exercícios criativos com ênfase na paisagem. Técnicas inventadas por mim, como moldes

de bola de soprar, bolas de brincar enroladas em filmes plásticos, misturando os resíduos da piaçava com látex e endurecendo com a fécula da mandioca fornecida pela Luzimare e preparada por ela. Seguimos a bela forma de ninho da mandioca do pássaro guaxe, o japú do quilombo, o pássaro tecelão que cria suas instalações nas árvores do Baixo Sul.

Nas categorias estabelecidas pelos estudiosos da classificação das materialidades, podemos então chamá-lo de ecomposto: a mistura do látex com as fibras residuais. A modelagem através das bolas, uma nova técnica que compartilhei com as artesãs, e o ecomposto bidimensional com a mesma mistura, demos o nome de Plácido: o tecido feito desta mistura dos resíduos com o látex. Estas experiências inauguraram novos fluxos da matéria, apresentados em detalhes no capítulo quatro desta tese.

Os destinos atuais das materialidades disponíveis quando a piaçava é extraída do coração da palmeira são os seguintes: a fita é utilizada para telhados, a capa para vassouras (que é a fibra negra), e o emaranhado, comumente chamado de resíduo ou borra, é reconhecido como materialidades à espera de novas *affordances* no campo da arte e do design. Há pesquisas nos campos da biotecnologia, agronomia e até mesmo no design de produto, cujo objeto segue na direção desse aproveitamento, como apresentado anteriormente, mas seguindo fluxos novos, há muito a aprofundar no uso dos resíduos. Foi a partir da percepção total (BOHN, 1980) desta matéria que as experimentações nos laboratórios cocriativos junto aos artesãos foram realizadas. Começamos por olhá-la não como resíduo, mas como uma matéria com infinitas possibilidades. Ela surge no último processo da cadeia operatória para separar a fibra negra das outras materialidades, e assim devolvemos-na a uma nova existência, incluindo-a na materioteca da palmeira *Attalea funifera* Martius.

O coquilho

A madeira do coquilho, considerada o marfim brasileiro (fig. 110), desde o período jesuítico este material foi usado para fazer as contas dos Rosários. Os indígenas do Sul da Bahia ganhavam vinténs em troca de contas pintadas de preto. Hoje, é um material utilizado pelos

artesãos para coleções de biojoias (fig. 111) e são exportados há muitos anos para a confecção dos terços turcos (fig. 112).



Fig. 110: Coquilho da piçava [Foto: Maria Luedy]



Fig. 111: Coquilho da piçava artesanato @atitocou



Fig. 112: Coquilho da piçava, terço egípcio

As folhas

As folhas são usadas para o artesanato de bolsas, chapéus, esteiras, abajurs, sendo muito comum nos quilombos de Massarandupió, na linha verde (fig. 108).



Fig. 113: Artesanato da folha
[montagem no Inshot por Maria Luedy]

Embora as materialidades presentes na palmeira *Attalea funifera* Martius, como a madeira do coquilho e a palha da folha, demonstrem caminhos em direção a objetos expressivos, é a matéria que sai do seu *pya*, do seu âmago, e as possibilidades técnicas recentes que têm revelado as memórias gestuais dos descendentes dos africanos no Baixo Sul da Bahia, vistas nos objetos onde a face criativa do artesão do Baixo Sul é finalmente percebida. Isso só se tornou possível a partir do uso da matéria *in loco*, a mesma que eles tanto preparam para o outro, características que, até então, não foram experimentadas anteriormente, como sua dimensão, sua capacidade de se curvar, sua finura, sua cor, sua impermeabilidade, entre outros aspectos de sua linguagem visual.

Essas características permitem reviver a técnica espiralar, que inaugura o terceiro ciclo dos objetos da piaçava na história da Bahia. Assim que essa matéria se torna objeto-território, a partir da técnica espiralar, mostrando suas novas *affordances*, resgata uma prática

interrompida por séculos, mas que, em sua retomada, reacende os saberes guardados e apresenta fluxos potentes.

Durante muito tempo, a antropologia e a arte estavam mais preocupadas com o *porquê* do que com o *como* os objetos eram feitos. A matéria e a técnica eram muitas vezes apenas coadjuvantes de toda uma ideia-forma, seguindo o hilemorfismo aristotélico, onde produzir significava *in-formar*, ou seja, dotar a matéria de uma forma. Matérias e técnicas estavam simplesmente a serviço de um mito, uma crença ou mesmo uma subjetividade inalcançável.

No entanto, no séc. XXI, uma virada de pensamento sobre essas questões ocorreu, conforme indicado por Golsenne (2015). Alguns filósofos, historiadores da arte e antropólogos, como Henri Focillon (2000 [1943]), Pierre Francastel (1964), Étienne Souriau (2000 [1943]), Gilbert Simondon (2005 [1954]), Tim Ingold (2000), André Leroi-Gourhan (1965) e Marcel Mauss (1950) enfatizam as técnicas corporais e os caminhos que tecem objetos. Todos eles concordam em se desprender da ideia-forma e analisar os universos humanos a partir da matéria-técnica, considerando-as fundamentais em relação às comunidades, indivíduos e artistas na percepção e tecelagem de suas criações. A cadeia operatória do fazer, seu ambiente, a matéria escolhida e como se relaciona com ela, criando sua própria técnica, tornou-se um novo caminho de saberes e respostas mais adequadas.

Encontramos assim uma ressonância com esses pensamentos e estruturamos todas as experiências e análises nesta pesquisa em torno da fibra negra e suas novas técnicas. Celebramos a potência da matéria e a itinerância da técnica, ambas protagonistas da criação, em diálogo constante, encaminhando, desviando rumos e inaugurando novas *affordances*.

Essas novas *affordances*, um território de existência criado pela técnica espiralar cosida, são reveladas nos *sousplats*, mandalas, cestos, vasos, luminárias, onde as qualidades físicas da matéria se potencializam: sua flexibilidade que se curva sem se romper, sua espessura que permite a união de vários fios que se comportam de maneira a serem costurados, sua pele de silicone que permite receber elementos como tintas, e sua técnica que pode acompanhar

moldes em plástico (fig. 114), artefatos moldados (fig. 115), moldes de isopor (fig. 116) e garrafas moldadas (fig. 117).



Fig. 114: Boleira plástica, molde para fazer a forma da boleira com a piaçava [Foto: Maria Luedy]; fig. 115: Boleira da piaçava, 2024 [Artesão: José Roque]



Fig. 116: Molde de isopor para fazer a forma da garrafa, 2021 [Foto: Maria Luedy]; fig. 117: Garrafa da piaçava, 2024 [Artesão: José Roque]

A observação do uso dessas bases para dar forma nos levou a pesquisar empresas e softwares³¹ que desenham e transferem para a máquina a forma desejada. Acredito que, para

³¹ Cf. <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=UMhwqOd7-3k>>

um futuro projeto com eles, essas aproximações com a tecnologia serão importantes. Para a costura de palhas e fios, pode-se contrastar com as cores ou tons amarelados da palha da costa, apresentando bordados gráficos (fig. 118) ou com linhas nos tons de sua cor, destacando os contornos de sua forma (fig. 119).



Fig. 118: *Sousplat* com bordados gráficos da palha da costa, artesã Aidil do Rosario, 2008 [Foto: Maria Luedy];
fig. 119: Vaso da piaçava com linhas da cor da fibra, artesão Roque Assunção, 2024 [Foto: José Roque]

3.5.6. Topografismos do artefato têxtil

Os lugares no mundo onde encontramos o artefato têxtil, seus *topos* e o tempo de sua existência são difíceis de precisar, porém alguns indícios histórico-geográficos são as pistas que nos levam ao próprio corpo, ao cabelo, às tranças, que provavelmente são os primeiros têxteis do mundo. Sua materialidade não é dura como a pedra, nem alquímica como o barro. É relacional e efêmera, como a vida. Em relação ao *terroir*, sabemos que as palmeiras são abundantes nessas materialidades e que elas remontam ao Eoceno, 350 milhões de anos. Apesar da dificuldade de registros, fazemos um paralelo entre o neolítico e o que denominamos neotêxtil, numa relação: para o Cáucaso, pedra; para as matas, palhas e fibras. Concordamos com Gibson (1979, p. 133) sobre as *affordances* e o ambiente com suas materialidades distintas, que cada homem desde o princípio criou seus objetos.

Alguns autores se debruçaram nos estudos das técnicas têxteis e sua existência no mundo, como Anquetil e Balfet (1979), onde encontramos algumas informações importantes no livro *Vannerie (Encyclopédie Contemporaine des Métiers d'Art, 1979)*, repletas de imagens que revelam partes deste topografismos têxteis. No mundo antigo, veremos os topos dos têxteis

representados principalmente pela Mesopotâmia, Egito e África Negra, em savanas, desertos e florestas tropicais. Cada *terroir* apresenta características próprias, pois a botânica é muito específica de cada lugar. Mas as técnicas se repetem como uma gênese de construção e, assim, com materialidades diferentes, encontramos técnicas similares que continuam no tempo desde os primórdios, inclusive porque as materialidades em muitos lugares também sobreviveram.

Os têxteis podem ser emaranhados, colados, costurados, bordados, aglutinados, resinados, pois formas novas de unir e estruturar fios foram possíveis pelo desprendimento dos modos tradicionais, na ideia de seguir os fluxos das matérias, o livre experimentar contemporâneo e com o advento de novos produtos químicos sintéticos. Porém, nos têxteis tradicionais, existem algumas bases técnicas que se repetem e são conhecidas por cestaria e tecelagem (BALFET, 1979). A cestaria, segundo Balfet (1975, p. 7), é a montagem manual de fibras relativamente rígidas para formar um recipiente ou uma superfície plana que poderá ganhar altura e profundidade, além da consistência dos materiais que as distinguem. Na tecelagem, existe a montagem de fios fixos que são envolvidos com fios flexíveis, geralmente feita através de um tear. Na cestaria, não existem os elementos fixos presos a um tear, um elemento mais passivo e outro mais ativo. O passivo promove a estrutura, também chamados de montantes, e os ativos, ou móveis, que se enredam nos passivos, chamados de vertentes. Para ela, é a partir de um inventário de todas as disposições possíveis dos montantes e das vertentes que é possível caracterizar cada cestaria de forma bastante rigorosa.

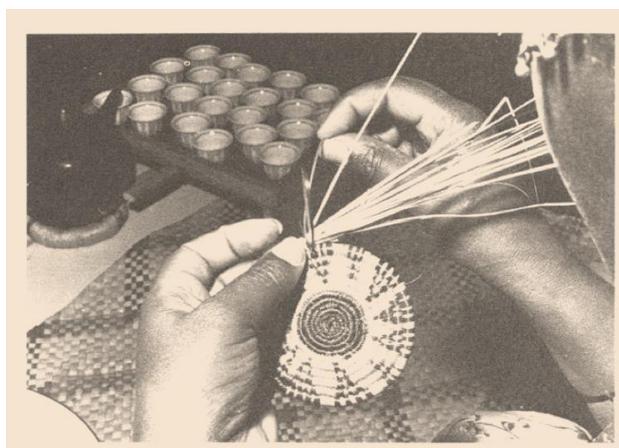


Fig. 120: Artesã da Etiópia (África) tecendo uma peça em técnica espiralar cosida [ANQUEIL, 1975, p. 159]

As técnicas em espiral

Este tipo de técnica tem o caráter distintivo da forma particular da sua moldura, constituída não por uma série de montantes, mas por um elemento contínuo enrolado sobre si mesmo. No universo das técnicas, esse montante contínuo que se enrosca em espiral é chamado de colombina. As voltas são fixadas entre si pelos fios (fig. 120) que geralmente são mais macios e maleáveis, sendo o trabalho realizado ponto a ponto ao longo das fiadas sucessivas. Uma certa variedade é introduzida pelo método de enrolamento dos fios, que depende em grande parte da natureza da quantidade:

- i) **Vertical compacto:** Formado por uma única haste rígida, que força o fio a se enrolar em duas fileiras sucessivas, resultando em um efeito "cruzado" ou diagonal em trabalhos apertados. Esta forma é encontrada na Europa, norte da Ásia e Noroeste da América (raízes de pinheiro), no Pacífico Sul e em algumas partes da África. Na América do Norte, existem variações obtidas pela combinação de dois ou três palitos dos quais o fio leva apenas um.
- ii) **Reforço de múltiplos elementos:** Feito de fibras, cada volta pode ser costurada à anterior, costurando-se o fio na espessura desta com uma agulha ou uma punção. Em aspectos variados, conforme o enrolamento do fio esconde ou não a moldura, a cestaria cosida em espiral é amplamente distribuída: forma predominante em vastas regiões da África, especialmente no Norte e no Leste, é conhecida em toda a bacia do Mediterrâneo e Europa, leste da Arábia, Índia, depois esporadicamente no Pacífico Asiático, e cobre parte da América do Norte e em muitos lugares no Brasil, principalmente no norte e nordeste.

A técnica descrita no item ii) corresponde à espiralar cosida e se assemelha à técnica utilizada no Baixo Sul. Podemos notar, no texto acima, que é uma técnica predominante em toda a África, já conhecida desde o neolítico. Nas fig. 121 e 122, podemos ver detalhes da técnica espiralar cosida, onde a fibra é costurada, mas não encoberta. A fig. 123 mostra um detalhe de uma cestaria africana, e a fig. 124 apresenta um detalhe de uma cestaria, um *sousplat* feito em Salvador, Bahia, com fibra de bananeira. O fio que costura é transparente, feito de nylon.

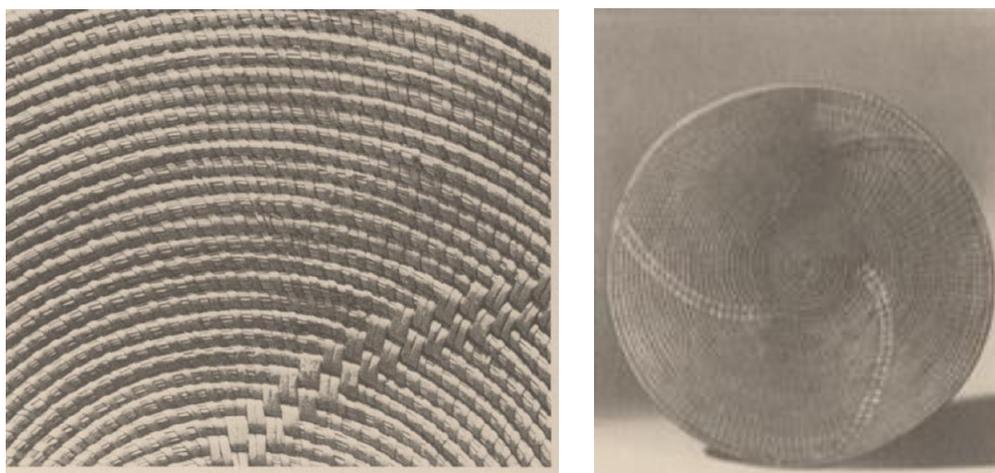


Fig. 121: Detalhe da técnica espiralar cosida; fig. 122: Técnica espiralar cosida – detalhe gráfico [VANERIE, ANQUEIL, 1975, p. 14]



Fig. 123: Detalhe da técnica espiralar cosida com núcleo aparente; fig. 124: Técnica espiralar sem contrastes.

Os materiais similares favoreceram a repetição dessa técnica, devido à consistência, rigidez ou flexibilidade encontradas em diversas plantas. No entanto, a consistência, flexibilidade, tonalidade e impermeabilidade da fibra negra são únicas no mundo. Sua presença nos remete sempre a um ambiente florestal da Mata Atlântica, proveniente de uma palmeira que só se encontra na Bahia e na Amazônia. Essas características evidenciam a riqueza dessa matéria e técnica.

Na Bahia, a técnica consagra-se na construção de objetos afro-diaspóricos (fig. 125). Na Amazônia, ela é proveniente dos indígenas. Portanto, são topografismos em linhas costuradas

que refletem a força e a beleza do Brasil: de um lado, os originários, nosso povo tupi (fig. 126); de outro, nossos construtores, o belo povo africano.



Fig. 125: Cestos feitos no Baixo Sul com a fibra negra, 2024 [Foto: artesão José Roque];
fig. 126: Técnica espiralar cosida com a piaçava da Amazônia pelos indígenas do Xiê

O artesanato feito com a fibra negra

Quando abrimos o dicionário de Antônio Vieira e buscamos o significado de piaçava, encontramos "fibra que faz utensílios úteis". Isso instiga a pesquisa desses exemplares para ampliar o repertório dessa fibra. O que não se perdeu na tradição são os telhados, os *bocapius*, os pentes e as cordas.

Outra fonte de sobrevivência para os nossos antepassados Pataxó era a piaçava que era um recurso muito importante para a economia. Ela era recolhida na mata para a cobertura das casas, para fazer vassouras e, principalmente, para conseguir dinheiro para comprar alimentos, além de ser usada como material de troca por tecidos e produtos que não existiam em nosso território Pataxó. (BRAZ, 2013, p. 17)

Como já foi dito, o nome que os tupis e tupinambás usavam para essa palmeira era piaçava ou piaçaba, gramaticado pelo Padre Antônio Vieira para facilitar a compreensão da língua tupi-guarani. O significado é "fibra que faz utensílios" e que sai do *PYA*, do coração da palmeira. Sabemos que as cordas de piaçava, feitas pelos indígenas, foram importantes na navegação dos navios tumbeiros. Assim, cordas, bocapiu, muzua, pentes, escovas, vassouras

e chapéus (fig. 127) eram objetos que surgiam conforme a necessidade humana nessas regiões.



Fig. 127: Chapéu da piaçava [Museu Goeldi, Pará]

Por ser autóctone e endêmica, a fibra negra não era conhecida pelos africanos. Foi no encontro com os indígenas do Baixo Sul que eles descobriram as possibilidades de uso da palmeira de "cabelos" longos e pretos, semelhantes aos dos próprios indígenas. Não é possível determinar se, desde o início do trabalho escravo nas florestas de piaçava, eles começaram a extrair e fabricar utensílios. A grande dificuldade em encontrar essa resposta está na efemeridade dos têxteis, que, quando expostos ao sol e ao vento, ressecam e se quebram. No entanto, vassouras, enchimentos de travesseiros e colchões e até mesmo buchas foram artefatos feitos na comunidade para uso próprio.

Peças de piaçava do séc. XVIII, intactas, foram encontradas apenas nas escavações no Cais do Valongo. Esses artefatos, que seguiram o fluxo espiralar dessa fibra, são vestígios importantes e incluem ornamentos corporais, como apresentado por Agostini:

O estudo dos artefatos, particularmente através da perspectiva arqueológica, permite uma aproximação a contextos cotidianos, por meio de vestígios diretos das práticas de sujeitos que tiveram por muito tempo sua história e experiência pensada apenas através do olhar de quem os sujeitava (AGOSTINI, 2012, p. 4)

Esses vestígios também são parte do *circumnavigare* da piaçava. No Rio de Janeiro, onde essa fibra não era nativa, sua presença testemunha o saber-tecer, experimentar e criar com o que está disponível, uma característica do povo africano. Do ponto de vista afro-diaspórico, esses artefatos de piaçava, encontrados na região do Rio de Janeiro, são os primeiros registros de objetos feitos pelos africanos no Brasil, produzidos logo na chegada, no Cais do Valongo. Essa aproximação da fibra fora do habitat da palmeira foi possível porque a piaçava já era utilizada como colchão e corda nos navios, e posteriormente, transportada em toneladas para fabricantes de vassouras ingleses.

Embora a piaçava tenha se tornado conhecida por esses artefatos, pouco se sabe sobre os sujeitos, os artesãos que preparavam essa fibra. A botânica comercial menciona apenas que era uma fibra retirada pelos "pobres escravos". É com a cestaria construída com a técnica espiralar cosida que a matéria e os artesãos do quilombo mostram sua verve ancestral têxtil no Brasil. Trazendo em sua nova cadeia de gestos as memórias neolíticas desse *savoir-faire*, o exaustivo preparo da fibra ganha um novo sentido. A fibra sai do emaranhado, da invisibilidade dessa tarefa anônima, para uma construção centrada, costurada com a matéria dos ritos africanos na Bahia. A palha da costa e a fibra negra se unem em um discurso que fala sobre as Áfricas. Seu contraste, perfeição e continuidade no tempo, desde o primeiro aprendizado, revelam a beleza do povo descendente dos bantus, angolanos e congoleses que tanto teciam na África.

O *topos* sensível da fibra negra: análise poética-técnica-matérica do artefato

Espirais revelam tempos cíclicos, tempos espiralares num movimento que, do centro da roda, se expande infinitamente, após o caos da dura história dos escravizados africanos. Na fig. 128, o emaranhado nos lembra esse ciclo, e o fio que ordena devolve o fluxo em espiral da ancestralidade africana. As espirais são expansões, evoluções que crescem na horizontal, na vertical, nas laterais, feitas de círculos que se fecham e se abrem, nunca perdendo a conexão com seu início.

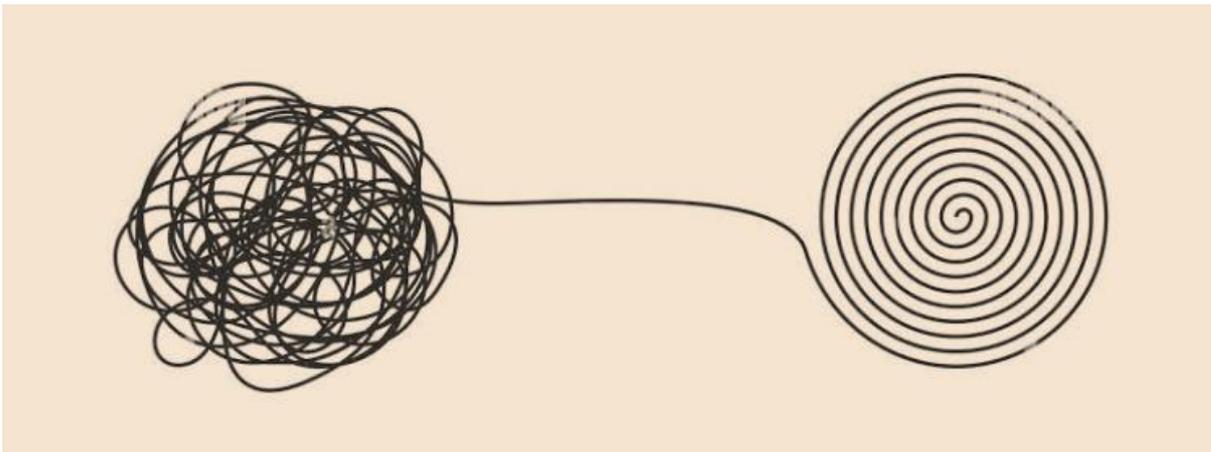


Fig. 128: Do caos à ordem

Os círculos revelam o tempo ancestral que se inicia no centro cosmogônico da África. As retas são desenhadas pela palha da costa, extraída da ráfia, conhecida como *icô* (ìko) pelo povo do santo. Esta palha é extraída de uma palmeira chamada *Igí-Ògòrò* pelo povo africano (fig. 129) e, no Brasil, recebe o nome de *jupati*, tendo o nome científico de *Raphia vinifera*.

É proveniente da Costa ocidental africana, conhecida no Golfo do Guiné. É obtida das folhas tenras de uma palmeira cujas palmas cujo nome científico é *raphia vinifera*. As fibras devem ser extraídas dos talos da palmeira quando novas e erguidas, antes de se abrirem e se curvar. O *iko* é a fibra da ráfia obtida de palmas novas de *igui-ogor*. Extraída do *Igí-Ògòrò*, a “palha da costa”, elemento de grande significado ritualístico, principalmente em ritos ligados a morte e ao sobrenatural, sua presença indica que algo deve ficar oculto. A palha da costa, tendo sua origem na palmeira ganha o simbolismo universal de ascensão, de regenerescência e da certeza da imortalidade da alma e da ressurreição dos mortos. É um símbolo da alma. Além de proteger a vulnerabilidade do iniciado, sua utilização também é reservada aos deuses ancestrais, numa reafirmação de sua ancestralidade, eternização e transcendência. No Brasil, recebe o nome de *Jupati*. A palmeira é considerada a esteira da terra. Usa-se trança em diferentes artefatos litúrgicos. Nos cultos afro-brasileiros, o emprego dessa ráfia é tão importante, em virtude da profunda simbologia que lhe é atribuída, que foi impossível adaptar ou transferir seu uso a produtos locais similares, como outros elementos rituais foram adaptados. É por esse motivo que sua importação persiste até hoje, não admitindo substitutos nativos. O *iko* é um material de grande significado ritual. Participa de quase todos os ritos ligados à morte e a ancestralidade. Por isso é indispensável em todas as situações em que se maneja com o sobrenatural e cuidados especiais devem ser tomados. (CHAROTH, 2020)

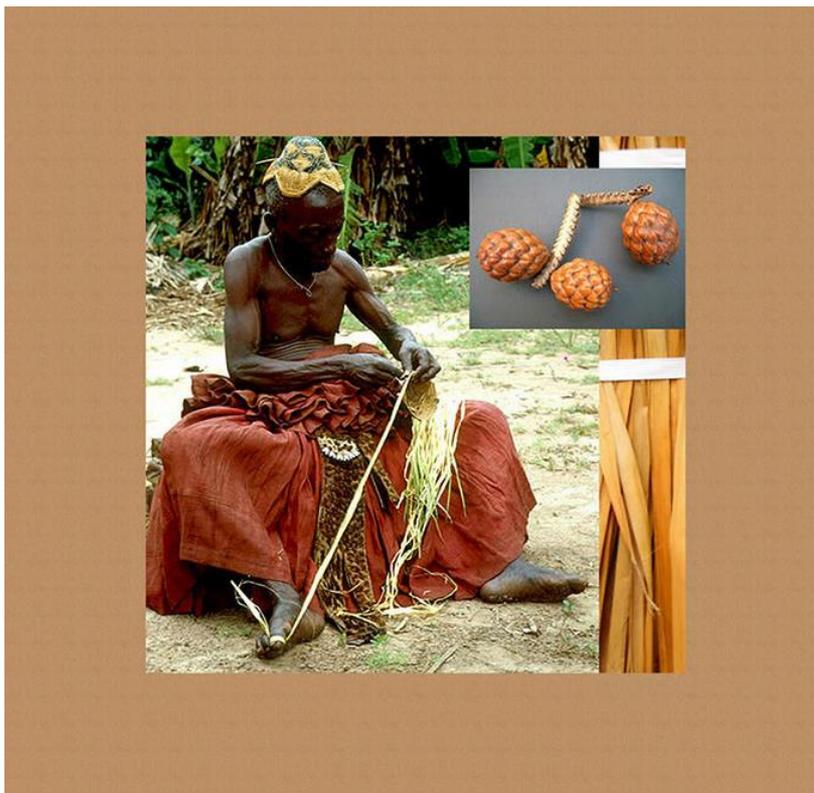


Fig. 129: Africano tecendo com a palha da costa, Kuba hatmaker, 1971
 [Foto: Eliot Elisofon, Smithsonian's National Museum of African Art]

Elemento verdadeiramente pertencente ao *terroir* africano, a palmeira ráfia permeia e une todos os ciclos de vida existentes no quilombo desde sua origem. Metaforicamente, através do artefato que conjuga a fibra negra com a fibra clara, representa-se o tempo africano, seus ritmos e a fusão afro-indígena-brasileira. No artefato, o cíclico e o cronológico são ritmados pelos grafismos que surgem da união das circularidades negras com sua ancestralidade, revelando o ritmo cotidiano “ornamental” integrado aos seus saberes e fazeres. Ambas as fibras são flexíveis: a negra, resistente, maleável e impermeável; a clara, também flexível, ajuda a costurar o tempo espiralar, um tempo que vai e volta das raízes para o cosmo.

É preciso não esquecer dos “tempos”; é preciso bordar o presente com os ritmos da ancestralidade, seguindo a voz de Leda Martins (2018): a África, em toda sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas. Essas impressões estão presentes nos grafismos arabescados, ornamentos de um coletivo que traz a beleza no dia-a-dia. Ornamentar é também reverenciar e cuidar, ressaltando a presença mística de todos os atos sagrados. Assim, nesses artefatos, vemos uma

expressão que vai além do ornamental, funcional e estético: é uma devolução, um comunicado, um registro para o mundo. Um mundo “novo”, sobrevivente à escravidão, onde a saudade se manifesta num *terroir* de plena natureza. Ali, homens e mulheres tecem seus afazeres, prosperam e deixam legados para os filhos que virão, onde “a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2018, p. 84).

A árvore tem uma grande importância para os africanos, pois delas vem a abundância de suas vidas. Nesse *terroir*, as palmeiras milenares vivem como um templo para uma cultura em que a natureza é o grande deus e a árvore é a grande mãe. O respeito sempre foi o elemento que manteve a ecologia preservada e reverenciada, pois foram seus frutos, seus coquinhos, seu leite e suas fibras que alimentaram seus filhos e netos, e continua a ser floresta.

Dos pedaços de cada etapa, cada materialidade que surge – fibra bruta, fibra negra, fita, bagaço ou resíduo – da sobrevivência por mais de um século da extração, dos pedaços dela, o artefato aparece como uma forma. E, ao formar, o homem se reconhece (OSTROWER, 1994) e, se reconhecendo, remodela o seu mundo. Essa remontagem das partes dessa árvore no objeto reinstaura o todo, um objeto-sensível, a verdadeira biografia desse lugar. Assim, cada etapa se torna ainda mais significativa, de pedaços a partes, a linguagem cuja forma e inscrições gráficas revelam dimensões profundas, coesas e matriciais de uma maneira ímpar de ser e de estar no mundo.

E assim ressoam nas formas e nos grafismos surgidos das superfícies as palavras de Conceição Evaristo (2020): “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los dos seus sons injustos”. Isso ressoa nos dois elementos essenciais dos quilombos: o território e os caminhos. Os caminhos na itinerância da mata criaram as linhas rítmicas representadas nos desenhos gráficos. A forma do artefato coincidiu com a aprovação das terras quilombolas do Baixo Sul e suas certificações. O artefato passa a ser, a meu ver, uma grande representação simbólica de uma luta de mais de 120 anos pela terra, uma luta carregada de insegurança, sem saber se seriam, um dia, retirados daquele lugar.

Os grafismos fazem parte da linguagem universal e simples da humanidade, pois é a linha que traça o desenho de seus dias, seus ritmos. Ingold (2014), no seu livro *Linhas: Uma breve história*, nos contempla com essa percepção, contrariando formas e estruturas, o *hylemorphique* aristotélico, e reforça que a vida é feita de linhas. Andar, desenhar, escrever, fazer música, dançar; a vida são os fios que percorrem nossos mundos. O homem atravessa seu mundo em rotas, numa espécie de *circumnavigare* de si mesmo.

Técnica

A palavra *técnica* tem origem no grego *tekhnē*, que significa toda produção de artefatos, seja utilitária ou estética. Essa produção se origina e sobrevive por fazer sentido na vida de um lugar, trazendo sentido e facilidades matéricas-operacionais. A necessidade de entender as evoluções nas formas e linhas da trajetória recente do artefato cultural quilombola do Baixo Sul, feito com a fibra da piaçava e a palha da costa, requereu ouvir a voz dos artesãos, dos aprendizados técnicos e de suas liberdades criativas. Ao longo da gênese e da continuidade deste artefato, entendemos e concordamos com Lemonnier (1992) que mudanças sociais e técnicas são relações recíprocas.

A história e a continuidade, evocando aqui novamente o o *Nacheleben* (WARBURG, 1940), se configuram na potência deste grupo de descendentes dos africanos, em sua floresta de piaçava. Eles revelam as características fundamentais de sua ancestralidade que, para além da música, da dança e de suas performances, imprimem sua marca no uso de sua matéria-prima, a fibra negra, objetificando sua força. Os objetos quilombolas são marcados pela matéria; é um objeto onde matéria e forma se unem num protagonismo sincrônico. É por ser flexível a fibra que a forma se torna coesa e estruturada. Essa afirmação é compreensível, como aponta Ingold (2000, p. 45):

Na verdade, o cesto mantém-se unido e assume uma forma rígida, precisamente por causa de sua estrutura elástica. Em suma, a forma da cesta é o resultado de um jogo de forças, tanto interno e externo ao material que o compõe. Poderíamos dizer que a forma se desdobra dentro de uma espécie de campo de força, em que o tecelão é apanhado num diálogo recíproco e bastante muscular com o material.

A história inicial deste artefato começa nas espirais que relacionam o povo africano no Brasil com sua nova visibilidade. Os registros visuais estão na objetificação de um processo que, por muitos anos, findava na etapa de "preparo" da fibra para ser comercializada por produtores de vassouras, artefatos seculares, como a corda e o telhado, mas que eram produzidos fora da comunidade. A visibilidade do objeto artesanal em sua gênese tornou-se possível no Brasil no século XXI, como consequência dos movimentos de afirmação da nossa cultura, integrando aspectos anteriormente pouco relevantes, como a presença do objeto afro-diaspórico.

Conhecer muito bem o preparo e seguir a cadeia operacional desde a palmeira até a entrega da matéria-prima favoreceu um profundo conhecimento sobre a piaçava e as distinções entre seus elementos e sua qualidade. Porém, foi transformando a matéria em forma que a voz destes artesãos começou a ser ouvida. A linha no entrelaçar da palha africana se transformou em forma-superfície, num lugar de discurso, através dos grafismos provenientes de suas materialidades contrastantes. Assim, finalmente, o lado sensível da piaçava se revela. Da aspereza da vassoura, da ancoragem da corda e da cobertura dos telhados, ao universo poético da técnica espiralar, revelando os ciclos da vida, da ancestralidade e do tempo.

O sensível cumpre uma função de conhecimento e a fenomenologia lhe restitui este estatuto. A palavra conhecimento remete, em parte, a "nascer com" (cum-nascere). É na experiência que nasce o conhecimento. O conhecimento não adquire sentido se não estiver relacionado às coisas humanas, ele é produzido em regiões do corpo onde o inteligível convive intimamente com o sensível. (CARBONEL, 2015, p. 43)

Esta nova maneira de trabalhar a piaçava através da técnica espiralar cosida foi ensinada numa breve oficina realizada em 2000 pela mestra artesã Maria Helena, contratada pelo IDES (Instituto de Desenvolvimento Sustentável do Baixo Sul) e pela COOPRAP (Cooperativa dos Produtores e Produtoras de Pratigi), ambos com apoio da empresa Odebrecht. Este novo conhecimento modificou o movimento dos habitantes das florestas de piaçava, revelando o potencial criativo e trazendo à luz uma história escondida da África diaspórica.

3.5.7. Topografismos do design em relação à fibra negra

Os caminhos do artefato de fibra negra em direção a novos designs e os lugares onde ocorreram fazem parte das migrações de designers que buscaram conhecer as regiões do

Baixo Sul da Bahia. Isso coincidiu com informações trazidas pelo movimento em direção ao reconhecimento da importância do africano no Brasil, intensificado pelos desdobramentos do design brasileiro na itinerância dos designers *makers* e pelo vasto saber das comunidades artesãs. Essas itinerâncias foram apoiadas por projetos institucionais e continuadas pelo potencial dos artesãos, incitando novas pesquisas e experimentações envolvendo a história dos quilombolas do Baixo Sul, a cadeia operatória em volta da piaçava e suas micro-histórias entrelaçadas.

Três designers deram contribuições importantes desde 2008, quando o artesanato da técnica espiralar cosida foi apreendido pelos quilombolas numa oficina oferecida pela COOPRAP, disseminada em todos os quilombos a partir do mestre José Roque de Assunção. Desde então, o intuito foi expandir as potencialidades dos artesãos e das técnicas com a piaçava. A primeira designer-artista foi Maria Luedy (a pesquisadora), a segunda Irá Salles (designer têxtil de moda) e o terceiro, o artista-designer Miguel Bitencourt.

Já que não tivemos um liceu das artes têxteis no Brasil, a solução foi levar elementos desses universos em cocriações com os artesãos, indo até o seu *terroir*. Desta forma, a tendência do design etnográfico também se instaura e cresce à medida que se une aos campos humanistas, entrelaçando os campos estéticos, a botânica, os saberes da comunidade e sua história.

A contribuição da artista-designer Maria Luedy em 2008

Em 2008, além das experimentações com a piaçava para transformá-la em papel artesanal, fui convidada a desenvolver uma linha de produtos novos com a técnica espiralar cosida. Na fig. 130, estou ajudando a limpar os fios da palha da costa no quilombo São Francisco. A primeira atitude foi conhecer a piaçava e ouvir dos artesãos sobre os elementos importantes na vida cotidiana deles. Assim, artefato e vida se entrelaçaram.



Fig. 130: Conhecendo a técnica espiralar em 2008, quilombo de São Francisco [Foto: Miquele Tobaldo]

Inspirando-me junto com eles em sua realidade cotidiana e utilizando o método junguiano da livre associação de palavras, conforme apresentado na introdução, buscamos referências para a criação de novas formas a partir dos objetos reais ou imaginários que faziam parte da história de cada quilombo. Para exemplificar, no quilombo de São Francisco, que fica perto do mar, eles trouxeram como exemplo o Pequi.

A contribuição da designer Irá Salles

A designer de bolsas Irá Salles, ao longo de sua carreira, vem se aproximando das técnicas têxteis e do artesanato brasileiro para criar suas peças. Nos primórdios do artesanato quilombola, a COOPRAP, junto com o IDES, optou por convidar designers que tivessem relações com materialidades e técnicas têxteis.

Assim, Irá Salles foi chamada para conhecer o artesanato no Baixo Sul e deu uma breve, mas potente contribuição: o uso da linha de crochê colorida no lugar da palha da costa. Esta consultoria permitiu que os artesãos não só usassem o crochê colorido, fácil de encontrar e mais barato que a palha da costa, mas também compreendessem que o elemento costurável, "a vertente", poderia ser substituído por vários outros materiais.

A contribuição do artista-designer Miguel Bittencourt

O designer Miguel Bittencourt iniciou sua carreira como pintor e se graduou em design nos últimos anos. Há cerca de seis anos, atua como consultor do SEBRAE, onde tem desenvolvido um trabalho significativo junto aos artesãos da região do Baixo Sul. Suas atividades incluem pesquisa, experimentação com pátinas, exploração de formas diversas e introdução de novos produtos. Sua formação como pintor influenciou, por exemplo, a introdução da técnica de pintura branca na fibra negra. Abaixo está sua resposta sobre sua atuação como designer na região do Baixo Sul, extraída de uma entrevista *online* realizada em 29 de janeiro de 2024:

Em 2018, fui convidado por Tatiana Martins, gestora do Sebrae-Ba do artesanato, para desenvolver coleções de produtos no Baixo Sul da Bahia, mais especificamente em Nilo Peçanha e Ituberá, com grupos quilombolas que utilizam a piaçava como material principal em seus produtos. Inicialmente, meu objetivo era simplesmente agregar design como ponto de partida para alcançar um diferencial nas produções de cada grupo.

No ano seguinte, em 2019, após realizar algumas pesquisas sobre a utilização da piaçava na recomposição de áreas pantanosas e na purificação de águas poluídas, percebi que as fibras adquiriram uma tonalidade mais escura, diferente das fibras naturais da piaçava, que nesta região do Baixo Sul da Bahia são mais avermelhadas, quase uniformemente. Como as peças de artesanato produzidas com a piaçava tinham até então a mesma tonalidade de cor, idealizei uma inovação na composição de novos produtos para o grupo, acrescentando cor às fibras através de uma técnica artesanal secular, conhecida como "pátina". Isso não só criaria produtos inovadores no artesanato tradicional, mas também agregaria valor às suas peças, permitindo que o grupo quilombola de Lagoa Santa oferecesse produtos contemporâneos com maior valor agregado no mercado.

A partir daí, por meio de treinamentos e consultorias realizadas em ações presenciais, a técnica foi repassada e vários experimentos foram feitos. Inicialmente, a pátina foi aplicada em tábuas de madeira para que o grupo pudesse entender o processo produtivo na prática. Em seguida, aplicamos a técnica diretamente nas fibras da piaçava para observar o comportamento da nova proposta em uma superfície de pouca absorção. Inicialmente, houve alguma resistência por parte de alguns membros do grupo devido à inovação proposta, uma vez que a inclusão da nova técnica em seus produtos exigiria mais trabalho no processo produtivo.

Os resultados da intervenção foram logo percebidos em 2020, durante um evento *online* de comercialização de artesanato que envolveu lojistas baianos e de outros estados. Em 2021, dando continuidade aos trabalhos com a nova proposta, desenvolvemos uma nova coleção chamada "Queimadas", em alusão à técnica de cultivo onde o pequeno agricultor faz um "aceiro" para limpar o terreno e recompor os nutrientes da terra, utilizando as cinzas resultantes das queimadas. As cores incorporadas na pátina para tingir as fibras da piaçava foram o branco e o preto, representando adequadamente as cores resultantes do "aceiro". Toda essa coleção foi desenvolvida com pátina branca e preta, cobrindo cestos, vasos, *sousplats*, descansadores de panela, sacolas, porta-vinhos, porta-pirex e outros utilitários e itens decorativos já utilizados na produção de

suas peças. Artesãos de outras comunidades que trabalham com a piaçava, além do Grupo de Lagoa Santa, também fizeram parte desse processo.

Nos anos de 2022 e 2023, continuamos o trabalho utilizando a técnica da pátina na piaçava em diversas cores, incorporando elementos da Mata Atlântica, como cipós e gravetos descartados pela natureza, e reaproveitando-os nessas novas coleções desenvolvidas durante esse período, nos treinamentos e consultorias promovidos pelo Sebrae Bahia.

Confesso que quando vi a fibra negra com a pátina branca, senti uma sensação de descaracterização da qualidade visual e simbólica dessa fibra, com sua cor negra inconfundível. Seguindo esse desconforto, questionei José Roque, o mestre artesão do quilombo que participa de todos os laboratórios com o consultor Miguel. Em 13 de agosto de 2023, ele me enviou fotos (fig. 131 e 132) e então perguntei: "Está branqueando a fibra negra?" Em sua reflexão, ele respondeu com a frase: "Duas artes de fibra humana e vegetal negra, com suas ranhuras brancas".



Fig. 131: O artesão José Roque passando a tinta branca na fibra negra;
fig. 132: Cesto da coleção [Fotos: José Roque]

Em outro momento, José Roque me apresentou a coleção *As Ranhuras Brancas na Pele Negra* (fig. 133), exposta no Centro de Convenções da Bahia em novembro de 2023. Esse diálogo e sua resposta aproximaram o artesão dos significados que podem ser atribuídos ao tema de uma coleção. Talvez tenha sido a primeira coleção coesa e conceitual na história do artefato quilombola. Esta coleção foi conduzida em termos técnicos pelo consultor-designer do SEBRAE, Miguel Bitencourt, e direcionada para um fazer reflexivo com a pesquisadora.



Fig. 133: O artesão José Roque e sua coleção, 2023 [Foto: Maria Luedy]

Outras contribuições

Em suas espirais, a fibra negra se torna um elemento inspirador para outros designers. O Jeffrey Arts, por exemplo, se inspira no objeto vassoura para criar uma cadeira (fig. 134). Essas novas percepções revelam as novas possibilidades de uso estético da piaçava, permitindo aplicações diferenciadas para um objeto facilmente encontrado e de baixo custo.

Em seu design, ele realiza uma bricolagem com 22 bases da vassoura, criando linhas que combinam a parte de madeira com o negro da fibra, deixando o lado cortante para fora. O contexto desse design está nos Estados Unidos, e os grafismos e caminhos que levam um americano a pensar na vassoura de piaçava para o design são consequência da influência da *Bass Broom* no mundo, como observado em *topografismos botânicos*

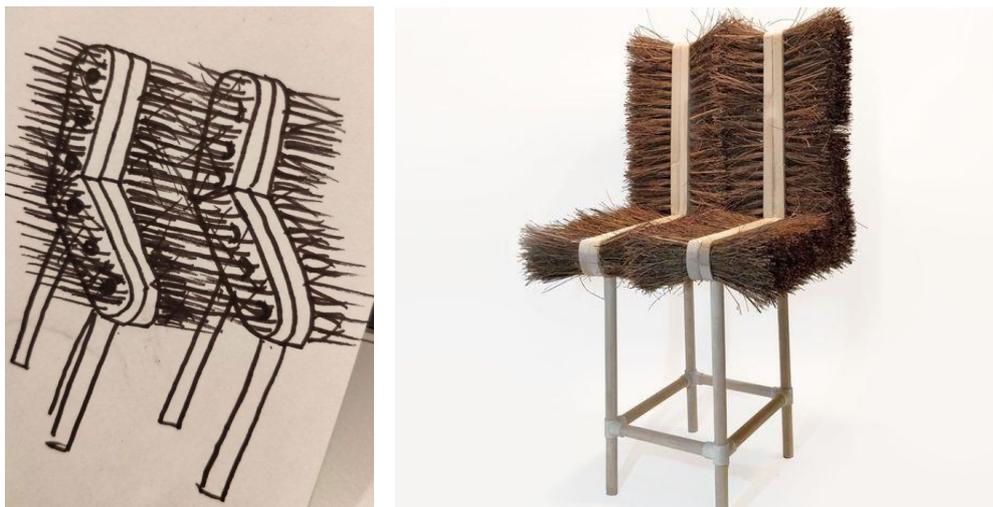


Fig. 134: *Affordances* no design – a vassoura no lado macio da piaçava

Um exemplo relevante é a pesquisa de Igor Rosas (2020) no campo do design (fig. 135). Trata-se de um ecocompósito feito com resíduos da vassoura de piaçava e resina ecológica. Além de servir como base para o banco, esse ecocompósito mostrou-se viável também para pisos.



Fig. 135: Banco com tampo ecocomposto: PIAÇAVA / *desenho técnico do banco longo* [SILVA, 2020, p. 94]

3.5.8. Topografismos da arte e da fibra negra em tangenciamento

A *Raphia hookeri*, a palmeira da qual os africanos extraem a fibra negra, é conhecida como *African Bass* (TULEY, 1974, p.39) devido à sua semelhança com a piaçava da Bahia. Inclusive, o nome foi emprestado, pois era mais comercial naquela época referir-se a ela como um tipo de piaçava, transformando assim "piaçava" de substantivo em adjetivo, embora para os africanos ela fosse simplesmente *raphia* ou bambu. Muitas esculturas africanas eram feitas

no Congo e em Angola, de onde a maioria dos africanos que se instalaram no Baixo Sul provinha, e utilizavam os elementos e técnicas têxteis que conheciam bem, como a técnica espiralar cosida e a fibra negra africana (fig. 136). Esses cruzamentos reforçam uma cultura e um *savoir-faire* próprios que, ao se mesclarem com a botânica comercial, tornaram a fibra da piaçava um elemento especial.



Fig. 136: Escultura do povo Lega, Congo, técnica espiralar e piaçava africana, 1950

Nas explorações artísticas, podemos observar a instalação *Jardim Suspenso*, dos irmãos Campana, enquanto no Baixo Sul, temos a coleção do artesão José Roque Assunção *As Ranhuras Brancas na Pele Negra*, apresentada juntamente com as casulas feitas da técnica espiralar colada, utilizando a fibra negra em conjunto com látex e fécula de mandioca, elementos da etnobotânica local. Essas obras serão um dos temas do último capítulo, resultado das experiências e laboratórios criativos realizados com os artesãos durante a residência artístico-científica.

3.5.9. Topografismos ressonantes

As Áfricas ressoam em gestos, saberes e percepções das materialidades, tecidas a partir das palhas, dos talos e do âmago das palmeiras. Tanto da África angolana quanto da Serra Leoa partiram muitos africanos que, em suas diásporas africanas, teciam. O povo de origem bantu entrelaçou seus saberes têxteis, evidenciados pelas semelhanças nas técnicas e formas de seus artefatos culturais. Desde a Serra Leoa até a América do Norte, na Carolina do Sul, o povo

Gullah, após colher algodão durante o dia, utilizava suas horas vagas para trabalhar com talas de capim doce, incorporando seus saberes ancestrais na confecção de cestos.

Os africanos vindos de Angola e do Congo, assim como os do Brasil, mantiveram por mais tempo sua matriz têxtil, revelando hoje a vitalidade dos saberes antes encobertos. Esses objetos se tornaram espelhos refletindo uma longa e rica história de vida criativa, demonstrando a força ancestral dos africanos, que mesmo em condições adversas, não perdem sua força nem renunciam às suas origens.

Há seis gerações, na Carolina do Sul, existe o artesanato do povo Gullah, descendentes dos africanos que trabalhavam nas plantações de algodão. No Baixo Sul, há apenas uma geração, existe o artefato ancestral da técnica espiralar, a mesma utilizada pelo povo Gullah, e por uma incrível coincidência, a linguagem visual de seus artefatos é muito semelhante. Embora as fontes materiais sejam diferentes, as colorações e a combinação de tons amarronzados com tons amarelo-claros, criando contraste, são idênticas. Na forma, observam-se artefatos quase idênticos. Esse eco reforça a ideia dos conhecimentos guardados que se reacendem na dança gestual.

O pesquisador afro-americano Lorenzo Turner inaugurou em 2015, no MAFRO (Museu Afro Brasil), a exposição *Gullah, Bahia, África*, buscando apresentar as ressonâncias entre eles por meio das linguagens dos entrelaçamentos diaspóricos, identificando palavras em comum. As linguagens visuais e a linguística parecem discursar sobre as origens.

O importante nessas convergências é perceber a riqueza cultural e os saberes guardados, assim como o impulso fornecido por linhas têxteis e *terroirs* botânicos semelhantes, pois são sobreviventes.

Na imagem a seguir (fig. 137), apresentamos o topográfico ressonante.



Fig. 137: Topográfico ressonante do artesanato afro-diaspórico da Carolina do Sul e do Baixo Sul da Bahia [Painel desenvolvido por Maria Luedy]

3.5.10. Utopografismos

Nesse encontro entre artesanato e arte, percebemos a oportunidade de trilhar um novo caminho. Essa integração pode ser vista como uma quarta espiral da fibra negra, representando um momento de maior autonomia para os quilombolas que dependem da piaçava para sua subsistência, mas recebem muito pouco em troca pelo trabalho árduo de extração e limpeza da fibra. Embora possa soar como uma utopia, acredito que redirecionar a cadeia operacional para valorizar a fibra no artesanato, encerrando seu ciclo ali, recriaria o percurso circular de sua herança africana: seus grafismos espirais, sua inventividade refletida em suas formas e linguagem gráfica. Isso permitiria a incorporação da técnica espiral, que une suas narrativas distantes, e revelaria seus pequenos territórios têxteis, iniciando na dança dos gestos da palmeira, passando pelas mãos das mulheres e homens e culminando em seus ornamentos. O uso sensível da piaçava no contexto estético seria um momento de glória para o quilombo.

Essa utopia já está se tornando realidade na Amazônia. Os indígenas do Xiê, na bacia do Rio Negro, decidiram investir na produção de artefatos de piaçava para evitar a desvalorização da

matéria-prima nos negócios com comerciantes locais, aumentar a autonomia das comunidades, gerar renda para os artesãos e contribuir para a proteção da biodiversidade amazônica. Essa iniciativa é destacada por Natalie Unterstell e Carla de Jesus Dias, do Instituto Socioambiental (ISA).³²

Existem ações importantes a serem realizadas para pavimentar os caminhos rumo a esse novo *topos* da fibra negra no quilombo. Por exemplo, no Xiê, há um desejo genuíno de receber uma compensação justa por todo o trabalho realizado para obter a piaçava limpa. Eles estão realmente investindo no produto artesanal e procuram escoar a produção sem intermediários, por meio de oficinas e com o apoio de organizações como o Instituto Socioambiental (ISA), a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) e a Coordenadoria Regional do Alto Rio Negro e Xiê (CAIARNX).

Como designer e artista, vejo esse utopografismo como uma solução crucial para os desafios enfrentados pelas novas gerações quilombolas. Os jovens demonstram cada vez menos interesse em manter a cadeia operatória da fibra negra, por isso acreditamos na importância de investir em projetos culturais que aproximem os jovens quilombolas e fortaleçam o setor artesanal dentro das comunidades.

³² Cf. <<https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/16093>>

4

RESIDÊNCIA ARTÍSTICO-CIENTÍFICA
NO QUILOMBO

4.1. Apresentação

Com algumas premissas sobre o que é uma troca de saberes, entramos no quilombo para construir um tear, onde cada linha dialoga na construção e no intercâmbio de conhecimento. Para isso, colocamo-nos em ressonância com as ideias de Cassirer (1979, p. 65) sobre a cultura:

A cultura só é possível se apropriada pelos indivíduos que, ao se apropriarem dela, reproduzem-na e transformam-na e, assim, idealmente, percebem a si mesmos. Com amparo no teorema da “dualidade da estrutura” de Anthony Giddens (1984, p. 25), poderíamos dizer que a cultura é tanto o meio quanto a consequência das práticas significativas dos indivíduos. A cultura conecta e, embora esteja sempre ligada a condições nacionais e até mesmo individuais, é potencialmente universal. Ela transcende comunidades particulares e proporciona uma base para a construção de um mundo comum. Este mundo comum, no entanto, não é um dado, mas uma ideia e um ideal. Como a razão, a cultura não é, portanto, um dado, mas uma tarefa. Neste sentido, a cultura realmente exige um sistema de ações – ações que atualizam o potencial da cultura e que tentam realizar as promessas da razão prática.

A prática se mistura com o lugar, as pessoas e as materialidades potentes. Fibras, fios e palhas não se fundem, mas se entrelaçam ou se espiralam. Essas materialidades suscitam movimentos e encontros. Na perspectiva dialógica do entrelaçamento, imitamos esse movimento para modelar novas percepções e *affordances* da fibra negra com a comunidade quilombola do Baixo Sul. As relações de engajamento do sujeito com o meio são delineadas por suas percepções, paisagens e ações que definem repertórios e possibilidades de existência, sabendo que é possível conhecer existências semelhantes por ambientes similares. É possível "trocar saberes", criar "teares" entre o lugar e o sujeito pela ação comum com materialidades que "importam" no tecer de nossas vidas.

Para Ingold (2000), o que é percebido decorre diretamente do modo como se age no ambiente. Imbuídos desses aportes, estar no ambiente de pesquisa no quilombo de Jatimane do Baixo Sul, "promovendo a interdependência entre práxis, percepção e conhecimento", faz cruzar caminhos nas particularidades dos saberes das fibras, com suas técnicas manifestando novas possibilidades.

É esse aspecto particular do pensamento ingoldiano – promover a interdependência entre práxis, percepção e conhecimento – que pode ser transformado em realidade. Trata-se de uma nova virada na espiral dos percursos da fibra negra, que vem se expandindo na

temporalidade e na simultaneidade de existência no extrativismo, nos artefatos, no design e na arte. Essa espiral tem início na escravidão, passa pelos quilombos, pela sobrevivência, pela reinvenção do quilombo e pela virada histórica em relação à colonização, ao design, às histórias dos africanos no Brasil, à arte contemporânea e à valorização das comunidades tradicionais e seus saberes.

A maneira ingoldiana que encontramos para vivenciar essa troca de saberes foi "migrando" para o quilombo, como um pássaro que traz uma semente, cujo voo o conduziu para aqueles ares... migrar e morar... pertencer. Estar na paisagem, na floresta de piaçava, ver, tocar, sentir-se como outro, ser outro: "ser outro é de uma grande utilidade metafísica, deus é toda gente" (PESSOA, 2015). É preciso estar dentro da paisagem, estar corpo a corpo, ver e se ver em outra perspectiva. Tecer *in loco*.

Residência artística

Apesar das residências artísticas terem se institucionalizado ao longo dos últimos 20 anos, a vontade do artista de sair do cotidiano para pesquisar e criar é comum desde o séc. XV. No Brasil, os primeiros residentes artístico-científicos foram artistas estrangeiros, botânicos, zoólogos, aquarelistas e desenhistas. Entre eles, destacam-se von Martius, botânico austríaco já mencionado anteriormente, os franceses Rugendas e Debret, e os holandeses Albert Eckhout e Frans Post. Eles retrataram cenas envolvendo a piaçava, os africanos e o navio negreiro, capturando o cotidiano infernal e paradisíaco do "novo" mundo. É preciso afirmar a importância dos registros deixados por eles para o nosso entendimento da história colonial sob a perspectiva África-Brasil. O olhar estrangeiro, com sua distância étnica, impõe direções perceptivas às paisagens e cenas do lugar, pois mistura o lado sensível e científico, revelando detalhes desconhecidos.

A residência artística, como instituição alicerçada, surge entre os séc. XX e XXI e se propaga em boa parte do planeta. Os pontos de maior destaque são as instituições artísticas e os espaços alternativos. Na Bahia, a instituição mais antiga é a Fundação SACATAR, localizada na ilha de Itaparica. Para incentivar o deslocamento de artistas residentes na Bahia, editais

governamentais se multiplicam, favorecendo os intercâmbios artísticos. A contextualização desta nova modalidade institucionalizada tem como origem a ressonância das histórias de muitos artistas que se deslocaram e a consequente produção revelada a partir das imersões em lugares cultural, geográfica e socialmente diferentes.

A arte contemporânea, com sua pluralidade de expressões e questões sobre processos artísticos, expõe as obras fruto desses intercâmbios nas aproximações entre arte e matéria, arte e natureza, arte e etnografia, *site specific*. Uma tendência dessas aproximações é bem representada por alguns artistas e designers que se voltam para as geopoéticas, onde todo o contexto da criação provém dessa circularidade e entrelaçamento. Esta pesquisa desdobra essas tendências e se aproxima da arte relacional, entre arte e ecologia, arte e matéria. Esse movimento desemboca também na arte nômade e na incessante busca por *terroirs* de pesquisa e pelo encontro de novas materialidades e técnicas, expandindo horizontes em trocas e espaços onde o foco é o processo criativo através das materialidades orgânicas. No meu caso, as residências que realizei ao longo da minha trajetória como artista foram impulsionadas pelas materialidades têxteis em *terroirs* de fibras e pelas características socio-simbólicas do lugar, suas paisagens e memórias.



Fig. 138: Maria Luedy, *Mandalas de Outono*, resultado da residência artística no sítio do Conde. Caixa Cultural, Salvador, 2002 [Foto: Michel Rey]

Minha primeira residência artístico-científica foi no Sítio do Conde, na Bahia, em um *terroir* abundante de fibras, dentro de uma comunidade situada entre o mar, o rio e o mangue. O projeto, denominado *Mandalas de Outono* (fig. 138), resultou também em uma exposição

individual com o mesmo nome, fruto da seleção anual para exposições da Caixa Cultural, em 2002. Naquela época, "residências artísticas" ainda eram incomuns, não se ouvia falar disso no meio artístico baiano. Na verdade, surgiu da necessidade de estar em um lugar específico, focada no projeto, explorando as materialidades, com um profundo desejo de "só pensar e fazer o trabalho". Foram 30 dias de imersão, com a ajuda da comunidade local. Essa experiência ampliou minha consciência do processo artístico, do *terroir* e da geopoética, tornando-se um método nômade e imersivo que passou a fazer parte do meu processo como artista. Tudo começou como uma necessidade de me dedicar inteiramente ao processo criativo, mergulhar fundo e trazer à tona algo novo, mas se desdobrou em uma pesquisa artístico-científica e um aprofundamento na troca de saberes com as comunidades.

Em 2011, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia abriu uma seleção para residências artísticas. Inscrevi então um projeto para Pondicherry, na Índia, dentro da *Sri Aurobindo Handmade Paper*, denominado *Mandalas da Índia* (fig. 139). Ali, encontrei as fibras do algodão (matéria-prima dos resíduos das fábricas de tecido) em um ateliê improvisado. Com essas fibras e corantes indianos, produzi vinte estruturas redondas de 1,20 m de diâmetro, revelando a relação com o *terroir* daquele lugar através das cores da Índia, das fibras do algodão e da bricolagem de papéis de outras tantas fábricas artesanais.



Fig. 139: Maria Luedy, *Mandalas da Índia*, Índia, Pondicherry, 2011 [Foto: Saulo Kainuma]

Nesta pesquisa, incorporo a proposição de Hal Foster (2014), que considera o artista como etnógrafo, e a relação com Walter Benjamin (1987), que incentivava o artista a utilizar técnicas tradicionais e a estar mais próximo da comunidade. Incluo aqui a percepção da fusão entre o *terroir* e o etnógrafo, o artista e o tecelão, buscando lugares para tecer, onde é possível reunir três tempos distintos e entrelaçáveis: observar, viver e traduzir.

No mundo do sensível, o conhecimento científico substitui as impressões confusas e sempre cambiantes dos empiristas por um sistema simbólico de conceitos, leis e relações que não tanto refletem a realidade, mas conceitualmente a geram. Portanto, ao deixar de lado as impressões dos sentidos, ao introduzir uma “ruptura epistemológica” com o realismo ingênuo e ao se deslocar “da substância para o substituto” (BACHELARD, 1993, p. 59), a ciência constrói um mundo desmaterializado e simbólico. O que o mundo perde em termos de substâncias, ganha em termos de relações.

Buscamos um lugar onde podemos “tecer”, primeiro pela técnica (trabalhos com fibras e com a natureza) e, segundo, pela pesquisa de elementos inerentes a cada *terroir*, sempre com a possibilidade de fazer novas descobertas, tanto em relação às técnicas quanto à sistematização dos elementos fitobotânicos. Dentro das antigas instituições, talvez a que mais se aproxima das tendências naturais do processo que me levou a escolher a residência artística no quilombo sejam as colônias rurais (*Rural Artists’ Colonies in Europe*), que ocorreram entre 1870 e 1910, período em que os artistas, já cansados do agito das grandes cidades, buscavam no campo e na natureza uma maior possibilidade de aprofundar suas criações.

Apesar dessa aproximação com as “colônias rurais” na forma de escolhas para vivenciar mais profundamente o processo criativo, discordamos de Moraes (2009) quando ele entende essas colônias como refúgios utópicos e compara as novas residências a heterotopias, utilizando o conceito de Foucault (2013) que propõe a heterotopia como proposta real para novas realidades. Acreditamos que a heterotopia não elimina as questões utópicas e enaltecemos a perspectiva do devir utópico, proposta junto à comunidade, fazendo parte de mais uma volta nas espirais do tempo.

O movimento dos artistas nômades dos *Cahiers de Navigations* introduziu uma metodologia sensível-científica nas escolhas de viver etnograficamente e artisticamente em quatro tempos: flunar, registrar, editar, traduzir. Esses *Cahiers* forneceram um suporte metodológico para a residência artística no quilombo, pois a concepção desses cadernos de navegação nos levou a registrar de forma artístico-literária, dentro de uma geopoética escolhida pelo grupo participante, as impressões sensíveis do lugar.

O resultado é poético. Os perceptos e reflexões são transformados em uma pesquisa mais profunda, desenhos, escritos e, por fim, em uma síntese visual ou literária. Esses registros em livros documentam o processo criativo de cada participante, escritores e artistas, que se colocam em residência num território e lá aguçam seus olhares e reflexões nas paisagens e na vida.

Durante os dez meses do doutorado na França, entre 2019 e 2020, assistindo aos seminários do historiador da arte Georges Didi-Huberman sobre utopia, entendi, intrigada, por que a utopia se fez presente em seu pensamento. Vendo-o ao vivo, entretido em seu raciocínio, com uma única imagem projetada e imbuído das ideias de Ernst Bloch, cuja máxima é pensar um real possível, imaginar o real (INGOLD, 2019), encontrei respostas importantes para a valorização de um certo sonho e das itinerâncias que a utopia pode proporcionar em pesquisas que envolvem comunidades tradicionais, processos criativos, design e arte. Por quê? Porque a utopia expande o imaginário, um lugar que se quer alcançar mesmo que seja impossível, ajudando a trilhar um caminho que nos aproxima do melhor, do ideal, trazendo também o significado de uma sociedade que aspira a uma transformação na ordem existente.

Aqui, aspiramos à utopia de que a fibra negra seja valorizada por seus artefatos, seus novos designs, sua aproximação com a arte, e que a comunidade de Jatimane e os artesãos dos quilombos ao redor sejam finalmente reconhecidos por seu lado sensível, sógnico, estético e que os processos operacionais para se obter a fibra da piaçava possam ser reconhecidos como performances diárias do povo africano, de mulheres e homens que disseram “não ao não” e alimentam seus filhos há mais de 120 anos com esta mesma palmeira.

Trago no imaginário toda a poética de estar dentro de uma comunidade tradicional quilombola e as imagens dos desenhistas estrangeiros. A cocriação nasce desse espírito onde o ponto de encontro é expresso na busca de novas *affordances* da matéria fibrosa, numa pesquisa profunda sobre como se delineou a geopoética quilombola. Tudo isso se torna mais fácil com a imersão, com meu olhar pensante, meu *thinking eyes* (KLEE, 1978).

A poética imaginária que fui cultivando nos meses de espera para entrar no quilombo se ampliou. Descobri a geopoética de um lugar moldado por saberes ancestrais, por uma abertura ao conhecimento, uma alegria de viver. Um lugar em que a *Mater*, a mãe, a mulher, a matéria criam seus contornos, delineando um mundo ímpar na geografia histórica afro-brasileira. Tudo gira 80% em torno da piaçava, matéria de vida. Foi a matéria que me levou a esse lugar, ou, melhor, foi o objeto quilombola com sua materialidade aparente. O objeto feito de matérias têxteis não esconde nada; ele cria vazios para serem preenchidos, em torno da matéria marrom escura e viva, a cor da fibra, a fibra do tom negro mais bonito e potente. Cor da África, África no Brasil.

Observamos então os processos de extração das fibras, o extrativismo e toda a sua cadeia produtiva. Experimentamos com os resíduos desse processo, pesquisando e ampliando soluções. Lançamos um olhar curatorial sobre as possibilidades das técnicas têxteis utilizadas, imersos na criação coletiva, analisando os grafismos quilombolas.

Pesquisa-ação; observador-participante; narrar o vivido a partir de convivências estreitas entre artista e artesãs, vivências no espaço do ateliê em laboratórios experimentais e processos criativos, explorando temas pela paisagem-memória, em encontros coletivos e acompanhamentos individuais, em consonância com a análise minuciosa das imagens artísticas dos artistas viajantes que vieram ao Brasil. Essas imagens e seus relatos foram mais importantes do que os métodos científicos etnográficos de Mauss (1950), por exemplo, porque as imagens criadas por esses artistas não descreviam apenas os lugares, mas continham uma poética e uma crítica importante. Assim, imbuída desses ícones históricos, fui para a residência artístico-científica no quilombo de Jatimane, no Baixo Sul da Bahia, afetada

pelos olhares desses artistas, seus desenhos, suas pinturas, suas traduções imagéticas e seus diários. Carl von Martius me inspirou de duas maneiras: primeiro, pela valorização da palmeira do Baixo Sul, que o desenhista Thomas Ender representou no primeiro desenho científico da *Attalea funifera* Martius, a palmeira mais importante do Brasil; e segundo, por me aproximar da *Naturphilosophie*.

Aqui, refletimos sobre teorias de processos criativos com autores como David Bohm, Fayga Ostrower, Tim Ingold e Cecilia Salles. Sobre histórias e mitos africanos, destacamos a pesquisa de Leda Martins. Propomos também experimentações com elementos botânicos. Para evidenciar a importância do desenho na percepção, incorporamos as ideias de Charles Watson, professor e escritor, em seus discursos sobre criatividade, percepção e *physical thinking*. Com Lina Bo Bardi, aprofundamo-nos nas questões do artesanato brasileiro, complementando com a pesquisa de Adélia Borges sobre artesanato e design. John Dewey é convocado aqui com sua teoria sobre aprender desentendendo, a importância da experiência, a concretização do conhecimento e suas bases pedagógicas, que permeiam a estrutura dos laboratórios, nas trocas de informações, práxis e avaliações.

4.2. A geopoética do quilombo de Jatimane

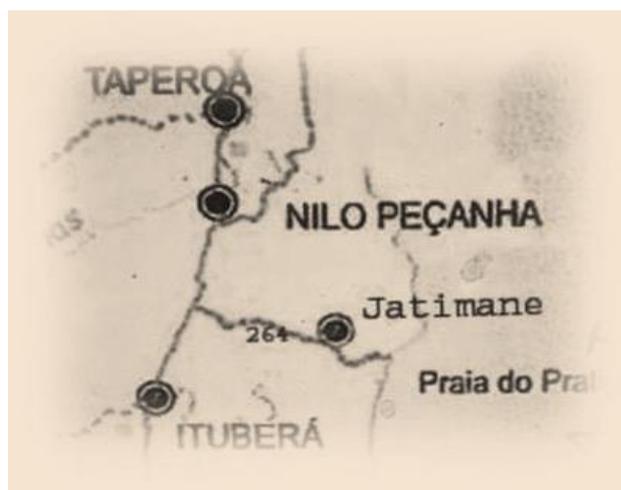


Fig. 140: Mapa da localização de Jatimane

A comunidade quilombola de Jatimane situa-se no município de Nilo Peçanha, Baixo Sul da Bahia (fig. 140), região na qual uma grande parte da população é afrodescendente e onde

foram identificadas 47 comunidades remanescentes de antigos quilombos. A comunidade tem o formato de um pequeno povoado e é constituída essencialmente por negros descendentes de escravizados. Está situada às margens do rio Cachoeira de Jatimane, a leste da BA-001, na região turística da Costa do Dendê, a 23 km da sede do município, e é passagem obrigatória para a bela praia de Pratigi.



Fig. 141: Vista aérea de Jatimane
[Cadernos Odebrecht, 2008]

Os aproximadamente 400 habitantes de Jatimane residem num território apropriado pelos antepassados e compartilhado entre parentes e agregados. A economia local baseia-se na extração e beneficiamento da piaçava, com atividades complementares como a produção de farinha, pesca, artesanato e turismo. Trata-se de um arraial com um desenho circular, rodeado por uma floresta de piaçava, um rio, setenta casas-ateliê, uma igreja católica e uma igreja evangélica.

Segundo o *Michaelis online* (2022), *arraial* tem dois significados que resumem bem o lugar de que falo, em termos espaciais: uma reunião de pequenas casas à beira de rio ou mar, onde os pescadores se abrigam e guardam seus apetrechos de pesca; e uma pequena povoação, aldeola ou lugarejo. No meu dicionário poético, o nome composto *arraial de Jatimane* significa um lugar *geofropoético*.

4.3. As paisagens ou *land art* do quilombo de Jatimane

As paisagens, como materialidades têxteis em constante mudança, são fontes ricas de construções imaginárias, tecendo possibilidades ainda por significar. Podemos enxergá-las como paisagens simbólicas, onde cada cena narra um contexto cultural, alinhando-se ao pensamento do filósofo Cassirer (1998). Ele afirma que cultura é a tomada de consciência do que se é e de onde se está, observando-se em relação ao outro para explorar diferenças e ressaltar possibilidades de ser e viver. Como afirma Schama (1995, p. 70), a paisagem “é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha”. É propriedade de um lugar e, portanto, possui um poder simbólico de reafirmação nacional.

Ao longo da história da geografia, conforme Vitte (2007), a paisagem foi considerada resultado da interrelação entre natureza e cultura, mediada pelo trabalho. Dentro da história da ecologia, a paisagem emerge pelo conceito de geo-relevo, englobando os princípios de totalidade e harmonia natural, segundo Humboldt (apud VITTE, 2007). A concepção da paisagem e sua estrutura territorial pode ser determinada por seu potencial biológico e de ocupação.

Segundo Vitte (2007), a concepção de estrutura territorial foi efetivada quando a definição de paisagem geográfica foi compreendida como produto da interação entre o georelevo e as paisagens naturais com os produtos das ações humanas, as paisagens culturais. O conceito de paisagem geográfica é abrangente e, ao longo do tempo, modifica-se. Espaço e tempo são um *continuum*, em devir, e seguem em constante mutação, como nos afirmou Einstein (HAWKING, 1988 apud VITTE, 2007).

O espaço sempre se manifesta como um devir de complexas relações estabelecidas pelas estruturas culturais de cada sociedade. A partir de 1960, houve uma mudança na concepção desse espaço. Segundo Vitte (2007), passou-se a vê-lo como um conjunto estruturado de objetos e atributos, nos quais as inter-relações estruturais e funcionais criam uma totalidade que, obviamente, não seria encontrada quando considerada de forma isolada.

A geração da paisagem é o resultado imediato da intencionalidade humana na superfície terrestre. Seja ontem ou hoje, por meio dos mais variados meios técnicos e científicos, a sociedade imprime sua marca no espaço que fica registrada na paisagem. Assim, a paisagem é uma representação do espaço. Na Ciência Geográfica e particularmente na geografia física, a paisagem passa a ser o sinônimo de natureza. (VITTE, 2007, p. 77)

O conceito de espaço não está confinado a um único domínio de conhecimento. Pelo contrário, ele se situa no cruzamento de diversos campos de estudo, transitando pelas ciências naturais, políticas e outras áreas, e desempenhando um papel central na história da arte, especialmente na arte contemporânea, conforme observado por Bianchi (2016, p. 13):

O conceito de espaço (e lugar) não pertence exclusivamente a um determinado campo do saber, encontra-se, ao contrário, na encruzilhada dos saberes mais heterogêneos. No que diz respeito à história da arte, a noção de espaço tem sido objeto de vários estudos devido a questões específicas. Por exemplo, a partir da década de 1960, a atenção ao espaço, aos parâmetros espaciais e à exibição do espaço passou por um momento que também podemos considerar como um verdadeiro ponto de virada espacial. É o caso, primeiro, da evolução de uma arquitetura museográfica mais atenta às exigências espaciais do espectador, das obras e da exposição, depois, do desenvolvimento das instalações e, finalmente, do nascimento de uma nova terminologia específica que introduz, na linguagem cotidiana, termos como *in situ*, *site specific*, *white cube* (para citar apenas alguns).

O surgimento da paisagem na arte remonta ao séc. XVI, com Leonardo da Vinci, durante o advento da perspectiva. Posteriormente, foi influenciada pela pintura holandesa de Van Eyck e, desde então, tornou-se cada vez mais evidente nos territórios e espaços artísticos, especialmente a partir de 1960, explorando questões previamente elaboradas por artistas como Marcel Duchamp. Os conceitos de paisagem, território, *terroir*, *landscape* e *land art* têm se entrelaçado na vida do cientista, do artista e do artista-cientista.

Para o artista, a paisagem se torna tanto um tema quanto um suporte para sua arte, enquanto para o pesquisador representa uma miríade de possibilidades de investigação. Quando a pesquisa une o olhar científico e artístico, a paisagem se transforma em um universo de novas e sensíveis percepções durante a pesquisa *in loco*. O conceito de paisagem tem suas raízes na *Naturphilosophie*, que não vê a natureza como algo subjetivo, mas sim como um sistema regido por leis gerais, onde suas partes se integram para formar um todo em uma dimensão ontológica. Essa concepção de natureza é considerada autônoma e espontânea, conforme observado por Mendes & Ferreira (2016):

[Goethe e Humboldt] foram um dos principais pesquisadores que contribuíram com o conceito de paisagem e geoesfera dentro da Geografia e Geomorfologia. Goethe estava vinculado à morfologia, que era sua área de especialização, isto lhe permitiu possuir embasamento para reestruturar a geomorfologia. A morfologia Goetheniana estava ligada ao método descritivo, ele via o pesquisador como um artista, que estava sempre buscando novas formas para serem analisadas.

A Universidade de Jena, na Alemanha, foi o epicentro da filosofia da natureza, conhecida em alemão como *Naturphilosophie*, visando integrar o geral e o particular, a ciência e a poesia. Ela foi o palco da nova cena científica e intelectual do final do séc. XIX (WOLOSKY, 2015). Schelling³³ afirmava, segundo Silva & Silva (2017, p. 1), "que todos os componentes eletromagnéticos, químicos, físicos e os organismos deveriam se entrelaçar, formando uma grande associação que se estenderia por toda a natureza, e, nessa tentativa de provar, investigou os processos de conversão e transformação". Foi desse centro de estudos da natureza que os *Naturphilosophen* se formaram e interessaram-se por explorar o novo mundo, em busca de amostras de diferentes biomas.

Foi com essa perspectiva poética e científica que Humboldt partiu em sua expedição pelas Américas, embora tenha sido impedido de chegar ao Brasil devido a restrições políticas. Os portos estavam fechados para ele, mas Carl von Martius chegou através da expedição de Nassau, acompanhando a arquiduquesa Leopoldina em sua viagem para se casar com D. Pedro I. Ambos deixaram um legado significativo sobre a "geografia das Américas" e, junto com Goethe, buscaram compreender não apenas os aspectos morfológicos, mas também a dinâmica e a essência da natureza. Para Goethe, a morfologia natural deveria ser estudada através de uma nova metodologia, por meio da observação, para compreender essas relações. Nesse sentido, Goethe estava pavimentando o caminho para a chamada "filosofia do olhar" (VITTE, 2007).

Os processos de formação na natureza eram, para Goethe, a própria dinâmica, onde residia a essência das formas. Nesse sentido, os conceitos de cultura e paisagem se alinham, considerando a cultura como uma força modeladora das paisagens. No Brasil, uma das

³³ Schelling acreditava que a natureza não era uma massa inerte, mas uma inteligência incessante e eterna em seu brotar, fenecer e renascer, dando origem a tudo que existe (REGINALDO, 2016).

contribuições mais significativas aos estudos sobre as paisagens naturais foi feita por Ab'Saber (2003), que introduziu uma renovação metodológica e instrumental nas pesquisas geomorfológicas realizadas no país. Ao resgatar o conceito de fisiologia da paisagem, Ab'Saber a compreendeu como resultado da interação entre processos passados e presentes. Assim, os processos pretéritos foram responsáveis pela configuração regional da superfície, enquanto os processos atuais influenciam a dinâmica atual das paisagens.

Após uma extensa investigação sobre a história dos africanos, suas rotas e outras geografias, através de pesquisa bibliográfica e iconográfica, a pesquisa adentrou os "arquivos dos pés" (SCHAMA, 1995), imergindo na paisagem do quilombo de Jatimane e suas manifestações de *land art* espontâneas (fig. 142). Na geopoética de Jatimane, podemos vislumbrar uma floresta moldada pelos africanos no Brasil, uma paisagem oculta que permaneceria desconhecida se não fosse por eles, lutando por sua sobrevivência. Portanto, o desenrolar desta paisagem é um entrelaçamento de história, coragem, colonialismo, África e comunidades indígenas.



Fig. 142: Arquivo dos pés na paisagem de Jatimane -
"arquivo – paisagem – pés" [Foto: Maria Luedy]

4.4. Residência artística na rua debaixo, s/n, quilombo de Jatimane

Não apenas etnográfico ou etnobotânico, mas sim geopoético-etnográfico e geopoético-botânico. Dessa forma, obtemos uma compreensão mais abrangente e circular das linhas que formam um lugar, sua dinâmica e seu *Nachleben*.

Cahier geopoético em Jatimane

Para chegar em Jatimane, meu ponto de partida é a cidade que representa a própria África no Brasil, uma África diaspórica, separada pela imensa Calunga Grande, o oceano Atlântico, milhares de quilômetros distante do continente africano. Este caminho percorre água e terra, uma jornada pela terra aquática da maior baía do Brasil, tornando-se destino para muitos curiosos devido à sua geopoética única. Geralmente, são atraídos por dois principais motivos: a representação da África no Brasil e sua arquitetura anacrônica. Salvador, situada a 400 km de Jatimane (fig. 139), entre mar e terra, é uma das cidades que delineiam as origens do Brasil. Esta cidade portuguesa, africana e indígena é um emaranhado de influências, explorado por cientistas sociais, artistas e viajantes, impulsionado pelas novas mídias, sempre aberto a novas perspectivas e descobertas.



Fig. 143: Chegando em Jatimane depois de 3h e 36 min de Salvador
[aplicativo Google Maps]

Meus olhos contemplaram demoradamente, de maneira poética, esses lugares: a África na Bahia, retratada pela performance diária da extração da piaçava. Homens abrindo caminho pela mata, mulheres em pé em suas casas-ateliês, dedicadas a limpar, escovar e preparar a materialidade para vassouras, telhados e artefatos. Tudo isso em um *terroir* afro-indígena que reflete as qualidades fundamentais da riqueza do sangue africano e o saudável

entrelaçamento com os indígenas Tupis, os habitantes originais do lugar há cerca de 125 anos. Nesta paisagem moldada pela matéria, surgem ateliês de piaçava, rios, pássaros e um movimento em torno de uma fibra-fio que é transmitido através das gerações. Os Rosario e as piaçavas trazem consigo uma história original de trocas entre o indígena *Mane* e os africanos, a partir da matéria.

Assim começa meu *Cahier* Geopoético em Jatimane, com uma imersão nos registros da presença africana no Brasil. Este mergulho inicial foi uma contínua homenagem aos conhecimentos dos africanos, sua história e as camadas ocultas sob o manto colonialista. Na geopoética de Jatimane, encontrei um substrato comum entre os dois povos, nascidos no mesmo terroir: o indígena tropical em sua forma tribal de viver e os africanos. Para os indígenas, essa terra era o cotidiano, um tempo-espaço mágico entrelaçado com a sobrevivência, fruto de uma grande interconexão. Já para os africanos, essa terra representava a saudade, o banzo, a cicatriz. Um povo que lidou com todas as adversidades, trazendo consigo não apenas a saudade, mas também uma sabedoria e um movimento corporal que se manifesta neste lugar como substrato, essência.

Cahier significa *caderno*, termo francês emprestado e inspirado nos *Cahiers Geopoéticos*, conceito que inspira a relação com as geografias de forma mais sensível possível. Kenneth White (1994) cunhou o termo *geopoética* e explicou como habitar o mundo geopoeticamente. Foram as leituras sobre este tema que fundamentaram o tempo inicial e moldaram todo o período dentro da geopoética quilombola. Esse espaço de afetos e andanças alimentou as inspirações nos encontros para uma práxis em torno das possibilidades latentes da fibra negra.

4.5. Quilombo do Baixo Sul: Jatimane

A origem do quilombo de Jatimane remonta ao séc. XVII. Outros “mocambos” também se formaram na região de Cairu e Camamu, parte sul da capitania da Bahia. Fernandes (2009) afirma que Jatimane seria um dos quilombos remanescentes. O historiador João José Reis (1996) analisou o quilombo do Oitizeiro, onde negros foragidos trabalharam para 'homens livres e seus escravos, ambos assumindo o papel de protetores e empregadores de

quilombolas'. Na análise de Reis, a população desta região mostrava-se culturalmente 'protetora' e 'absorvente' ao fenômeno do quilombolismo. O espaço geográfico e sua configuração, com florestas, mangues e mar, favoreciam rotas de fuga, além de ser um *terroir* conhecido dos africanos, com características da vegetação e clima de seus lugares de origem. A maioria dos africanos que vieram para o Baixo Sul são da África Continental – Nigéria e Angola, os bantus. Essa afirmação é corroborada pelos estudos de Munanga (1996) e Fernandes (2020) sobre a mito-poética comum da região.

Quilombo, um lugar mágico, território onde o conhecimento tácito sobre a lida com a natureza abreviou a escassez dos elementos que confortam o cotidiano. É um lugar de coragem, descoberta, trocas e resistência. Segundo Reis (1996, p. 16), a origem da palavra quilombo remonta a comunidades guerreiras e corajosas:

O próprio termo quilombo derivaria de kilombo, uma sociedade iniciática de jovens guerreiros mbundu adotada pelos invasores jaga (ou imbangala), estes formados por gente de vários grupos étnicos desenraizada de suas comunidades. Esta instituição teria sido reinventada, embora não inteiramente reproduzida, pelos palmarinos para enfrentar um problema semelhante, de perda de raízes, deste lado do Atlântico. Teria sido de fato depois de Palmares que o termo quilombo se consagrou como definição de reduto de escravo fugido. Antes se dizia mocambo. Contudo, tanto nestas como naqueles, por pouco que se conheça realmente da dinâmica interna de ambos, predominou a reinvenção, a mistura fina de valores e instituições várias, a escolha de uns e o descarte de outros recursos culturais trazidos por diferentes grupos étnicos africanos ou aqui encontrados entre os brancos e indígenas.

Caminhar nesse *tear* 'África – Brasil – Bahia – Baixo Sul – Quilombo' como *flâneur*, como *performer*, com olhar fotográfico, aprofundando-se na relação geopoética, requer o emprego de três perspectivas diferentes:

primeiramente, a exploração física do lugar permite uma interação concreta com uma paisagem, um andamento singular, uma percepção íntima e polissensorial do ambiente; em segundo lugar, intervenções feitas por pessoas que têm um conhecimento aprofundado do lugar, graças aos saberes históricos, geográficos, científicos, ou ainda em razão de uma longa experiência vivida nesse lugar, permitem melhor compreender os diferentes aspectos do sítio; em terceiro lugar, atividades de criação, literária ou plástica. (BOUVET, 2012, p. 13)



Fig. 144: Jessica Rosario e a pesquisadora entrando no quilombo de Jatimane
[Foto: Liliane Reis | Arquivo Maria Luedy]

Habitar a geopoética do quilombo de Jatimane, numa casa-ateliê cravada na mata da piaçava, demandou dois tempos – um de olhar atento, presença e vivência; outro, de recuo e reflexão.

Além disso, podemos dizer que duas temporalidades se cruzam: o momento presente, o instante captado ao vivo, ilustrado por certas realizações feitas no lugar, como mapas, desenhos, fotos, e um tempo distendido, prolongado, necessário a toda empreitada de reflexão ou criação que exige um recuo, uma distância, uma decantação, um trabalho de aprofundamento, de ajuste. (BOUVET, 2012, p. 13)

Caminhos estreitos de terra, pedra e folha, aromas e mistérios cravados no silêncio, a presença da palmeira, suas narrativas, seus bichos peçonhentos, os homens que nela trepam, rasgando seus cabelos de fibras negras. A sua permissão materna como quem amamenta filhos de fios e coquilhos. O encontro com a comunidade que me apresenta, com orgulho, seu lugar (fig. 144). Surgem os mapas imaginários, onde esse percurso foi desenhado, não falo das linhas infinitas de tantos navios que singraram os mares vermelhos da diáspora, mas das linhas gráficas traçadas pelos braços negros em fuga para encontrar um pouso, contornos perdidos

que reacendem no imaginário a sobrevivência dos africanos neste lugar. Lugar que tem som do pássaro preto Guaxo, o Japim ou Japiau, que conta e canta as melodias do tempo e tece seus ninhos com os elementos daquela natureza específica.

E volto então ao *circumnavigare* (RANGEL, 2005), pois todo começo se fecha abrindo-se em novos círculos, entrelaçando-se no tempo, no presente, e assim movidos por forças internas, inteligência e saberes indestrutíveis. Porque foi a fibra negra que retomou os fios de Ariadne desta sabedoria encoberta do tecer pois ao singrar os mares em suas *affordances* manteve a comunidade quilombola numa relação estreita com os piaçavais.

O termo geopoética traduz o que seria um possível “momento técnico” desses ancestrais com suas crenças, sabedorias e mundos sensíveis. Neste vasto mundo de uma África que se reparte Brasil adentro, principalmente nas cidades costeiras, vai assim se fundindo África com Brasil e, aos poucos, nas mesclas do tempo, perde as origens geográficas, acendendo as origens ancestrais. O quilombo é um lugar geopoético e geopoético. Ele traz uma poesia única inscrita no desenho circular do miolo do piaçaval. A sua arquitetura construída no tempo é misto de ateliês de piaçava, abrigo, casa, lar, empreendimento e resistência. Em sua rota, a beleza feminina penteia os fios da piaçava e homens belos e bem-humorados seguem a linha sinuosa da floresta para retirar em estado bruto os cabelos longos da palmeira.

Jatimane é um quilombo ímpar, lugar rubro-negro, encontro do indígena com o africano. Explorar essa história na geopoética que desenha uma África em Pindorama, por dentro e no percurso da fibra negra, preenche uma lacuna da vida em potência dos africanos na Bahia.

Em seus ensaios, Kenneth White insiste na necessidade de sair, a fim de captar, graças à viagem, toda a beleza do mundo, que se encontra, dentre outras coisas, em sua diversidade, e de explorar, graças ao nomadismo intelectual, os diferentes saberes e as diferentes obras artísticas e literárias desenvolvidas nas mais diversas culturas. (BOUVET, 2012, p. 10)

A paisagem no quilombo é surpreendente. É um conjunto de florestas de piaçava ao fundo, na distância espacial da *paisaggio*, com uma camada paisagística entre as palmeiras e os habitantes, os ateliês abertos (fig. 145 e 146).



Fig. 145: Ateliê da piaçava; fig. 146: Mondongo, fita e resíduo.
Quilombo de Jatimane, março 2022 [Fotos: Maria Luedy]

Dentro dessa paisagem, as materialidades desmontadas da piaçava são constantes, como esculturas em linhas (fig. 147). Podemos imaginar que, desde que os homens falam e produzem signos, eles fabricam e seguem linhas (INGOLD, 2014, p. 10).



Fig. 147: Fibra negra limpa, pronta para ser mondongada
Quilombo de Jatimane, 2022 [Foto: Maria Luedy]

A paisagem desmontada

Elementos constantes nas paisagens do quilombo de Jatimane são os “mondongos mistos”, “mondongos capa”, “mondongos fita” – fitas, capas e resíduos emaranhados. Fazem parte dos

ateliês abertos que estão localizados em interação com o espaço, sendo paisagens fora e dentro das casas, ou no fundo delas, entre a água e a terra, ligados por pontes e quintais. São com esses elementos das paisagens, e nessa constante criação e recriação, que os quilombolas sobrevivem. Essa poesia visual, construída diariamente pelos gestos, pelos fios e pelas esculturas, fazem a beleza deste lugar.

Enquanto alguns cientistas avaliaram o quilombo pelo viés da geografia, do agronegócio ou mesmo da biotecnologia, vemos a geografia da arte construída por seus artesãos. Como afirma Cassirer (1998, p. 234), coadunando com essa perspectiva, a arte, como todas as outras formas simbólicas, “é um dos meios que leva a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade”. Enquanto a ciência e a linguagem abreviam a realidade, a arte a intensifica. Assim, podemos ver este lugar com a intensidade simbólica mesclada pela força ancestral dos africanos, sua organização, sua harmonia no panorama visual, tudo entrelaçado no *continuum* do tempo-espaço, entre terra e água ligadas por pontes.

A cadeia operatória da fibra negra ao artefato, uma dança de gestos

Em vez da concatenação de operações discretas, às quais analistas de técnicas deram o nome de *chaîne opératoire*, temos aqui algo mais como um ininterrupto acoplamento de uma dança com uma modulação da matéria. Até o ferro flui, e o ferreiro tem que segui-lo. No entanto, é relevante também a ideia de *chaîne opératoire*, pois ao acender a luz em cada etapa tão árdua para a deliberação da matéria fibrosa, são revelados aspectos importantes do processo etnográfico e único do povo guerreiro das comunidades quilombolas do Baixo Sul. Acentuar os processos mostra o entrelaçar da vida social e seus objetos:

Sob influências combinadas [...] (também sob sua forma “pós-colonial”), dos *cultural* e *gender studies*, mas também da fenomenologia ou da cognição, vemos desenvolver-se uma série de estudos etnográficos dos objetos que destacam seu papel na construção das relações sociais [...] Tanto a circulação e o consumo de bens manufaturados de massa e seus efeitos nos contextos próximos ou distantes, quanto os “discursos produzidos” pelos usos, os artefatos (sejam obras de arte ou produtos das “novas tecnologias”) não são mais somente testemunhas, reflexos ou significantes passivos, mas sim os “atores” da vida social, e isto às vezes de maneira não metafórica. Dentre os conceitos e as noções que emergiram destes trabalhos e que são agora parte do arsenal conceitual contemporâneo, encontramos a “biografia” dos artefatos, seu

entrelaçamento (*entanglement*) nas relações sociais, sua agência, sua *affordance* ou sua materialidade, todos se construindo sobre a ideia central de que a impermeabilidade da fronteira entre pessoas e coisas (*things*) depende do contexto etnográfico (COUPAYE, 2017, p. 476)

Lemmonier (1992) também aderiu ao conceito de tecnografia, que consiste no registro visual do processo de uma técnica. Contudo, no encontro entre os gestos humanos e as materialidades, percebemos que a expressão comportamento operatório (Leroi-Gouhan, 1965) é mais apropriada. Essa expressão abrange os ritmos, subjetividades e a ambiência, os quais se entrelaçam em uma espécie de 'dança gestual', moldando forças, fluxos, gestos e materiais.

Por que o corpo e a fibra negra formam uma dança de gestos? Porque é necessário uma série de movimentos diferenciados no tempo e no espaço para deixar a fibra negra disponível para seu principal destino – a vassoura. O primeiro são as trilhas horizontais dentro da mata, o segundo, a trilha vertical no tronco da palmeira em alturas que podem chegar a 50 metros, sem nenhum mecanismo além do corpo e um facão. É preciso força, agilidade e leveza. O terceiro é a destreza de andar por entre as folhas como pássaros aéreos. Fora as surpresas da palmeira que abriga muitas vidas, sendo a mais temível delas a cobra (fig. 148).

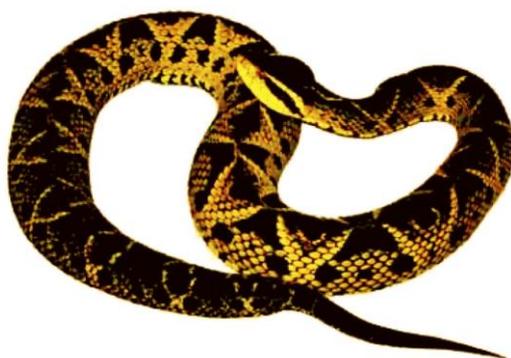


Fig. 148: Cobra jararacussu

A cadeia operatória da fibra negra ao artefato começa com as jornadas ao raiar do dia pelas trilhas improvisadas dos florestais da piaçava e continua até noite adentro, quando uma quantidade significativa de fibras é depositada ao chão para ser transformada nos mondongos mistos. O tirador utiliza uma bota de plástico, uma bolsa lateral e um facão, sendo este último

seu principal instrumento. Ele sobe na primeira palmeira e, em seguida, atravessa as folhas retirando as fibras (fig. 149, 150 e 151).



Fig. 149: Tirador / Sr. Rosario em cima da piaçava
[Foto: acervo Pedrina do Rosario]



Fig. 150: Tirador andando sobre as folhas; fig. 151: Tirador andando sobre as folhas
Baixo Sul da Bahia, agosto de 2023 [Fotos: José Roque]



Fig. 152: Mondongo misto antes da separação. Quilombo de Jatimane, 2023 [Foto: Maria Luedy]

Neste lugar de mata, o transporte das fibras embrulhadas em mondongos (fig. 152) são levadas até a estrada em cima de um burrinho ou um jegue. Os gestos das mãos femininas são constantes para separar e depois pentear a fibra. As mãos delineiam os contornos dessa ação cotidiana. Ao perguntar à Dona Maria do Socorro do Rosario em quanto tempo ela limpa e escova a piaçava, ela responde: “minha filha, eu criei meus filhos todos, todos agora casados” (fig. 153).

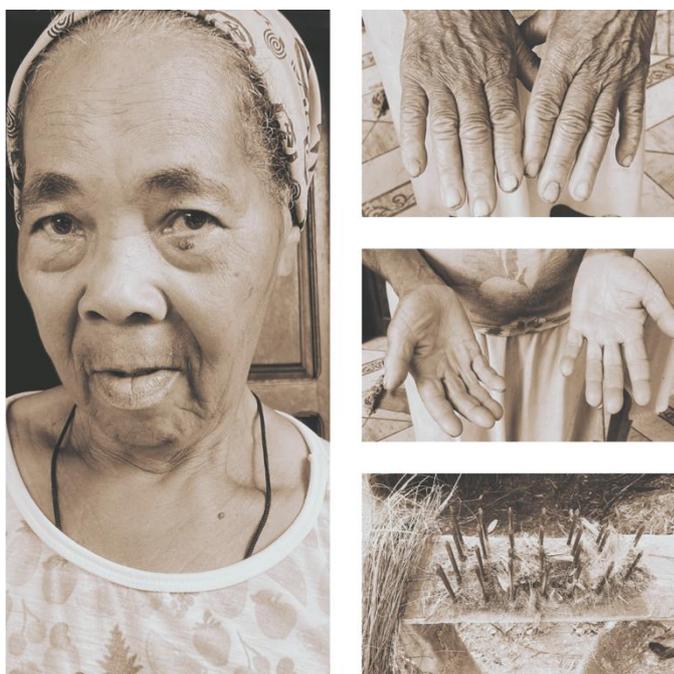


Fig. 153: D. Maria do Socorro do Rosario; fig. 154: As mãos de D. Maria; fig. 155: O pente da piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Fotos: Maria Luedy]

As mãos femininas do quilombo estão entrelaçadas em uma vida marcada pela demanda pela fibra negra desde a invenção da vassoura. Sem o tirador, não há fibra, e sem a limpadora, não há fibra. Uma atividade depende da outra; todo o trabalho masculino do tirador só se completa com a limpeza e separação do mondongo misto pelas mãos das mulheres quilombolas (fig. 156). Experimentei também escovar a piaçava no quintal de D. Rita do Rosario, um trabalho árduo, reservado às mulheres potentes (fig. 157).



Fig. 156: Miralva do Rosario e Anarubia do Rosario.
Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: Maria Luedy]



Fig. 157: A pesquisadora (Maria Luedy) limpando a piaçava.
Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Foto: D. Rita do Rosario]

A escova para pentear e limpar a fibra negra

Os instrumentos importantes na cadeia operatória da fibra negra são três. O facão é essencial para cortar a piaçava na palmeira e deve estar bem afiado. Em seguida, a escova móvel (fig. 158) é utilizada para remover pequenas impurezas após a escovação com a escova fixa de prego (fig. 159). Esta última é responsável por reter os resíduos.



Fig. 158: Escova móvel para limpar a piaçava; fig. 159: Escova fixa para limpar a piaçava. Quilombo de Jatimane, janeiro de 2022 [Fotos: Maria Luedy]

Essas cadeias de gestos femininos, ao final, produzem três materiais diferentes: a fibra negra (a capa) (fig. 160), a fita (fig. 161) e o resíduo (fig. 162). É com esses materiais que o quilombo de Jatimane é delineado, estabelecendo conexões com fábricas de vassouras, construção de telhados e pesquisas científicas e artísticas para o destino dos resíduos.



Fig. 160: A capa; fig. 161: A fita; fig. 162: O resíduo [Fotos: Maria Luedy]

As esculturas espontâneas e as materialidades

Após a separação, a fibra limpa (a capa) e a fita são embrulhadas. Esses embrulhos são chamados pelos jatimanenses de “mondongo”. Podemos sentir o volume, a dimensão, o peso e a beleza desta fibra que, socialmente, é conhecida em pedaços, destinada a ser utilizada na confecção de vassouras. Nas mãos dos artesãos de Jatimane, este embrulho se transforma em uma verdadeira escultura (fig. 163 e 164).



Fig. 163: Rosalvo do Rosario, mondongueiro;
fig. 164: Mondongos no quilombo de Jatimane [Fotos: Maria Luedy]

Com uma dimensão que varia entre 6 e 8 metros de comprimento, os fios da piaçava são habilmente dobrados e agrupados em uma espécie de embalagem automática, projetada para facilitar tanto a venda quanto o transporte dessa fibra. Uma vez que a piaçava é comercializada em arrobas, é nessa embalagem elaborada que se consegue atingir o peso ideal. Da fibra até sua configuração final, cria-se uma espécie de escultura corporal. Antes de serem limpos, esses feixes de fibras são referidos como "mondongos mistos" (fig. 165), uma combinação de "capas e fitas"; os moradores de quilombos denominam a fibra negra como capa. Os "mondongos capas" consistem exclusivamente na fibra negra, sem nenhum resíduo ou capa adicional. Já os "mondongos fita" são emaranhados desordenados. As três formas materiais resultantes da extração do "pecíolo" da piaçava são a "capa" (a fibra negra), a fita e

os emaranhados mistos de resíduos da capa e da fita, que *ao longo de* seu tempo espiralar vem ganhando novos destinos.



Fig. 165: Mondongos mistos [Foto: Maria Luedy]

A fita, matéria que surge da separação da fibra com a capa, até recentemente também era considerada um resíduo. Isso mudou quando houve um ressurgimento do interesse arquitetônico nas belezas das casas indígenas e africanas, desencadeando uma grande demanda por telhados. Nesse contexto, surgiu a necessidade de aprender uma nova técnica: a tecelagem para telhados (fig. 166)



Fig. 166: Wilson do Rosario tecendo telhado com a fita da piaçava [Foto: Maria Luedy]

A cadeia operatória termina quando os mondongos são amarrados e entram em caminhões com destino às fabricas de vassoura do Rio de Janeiro, Recife, São Paulo, e também destinados à exportação.

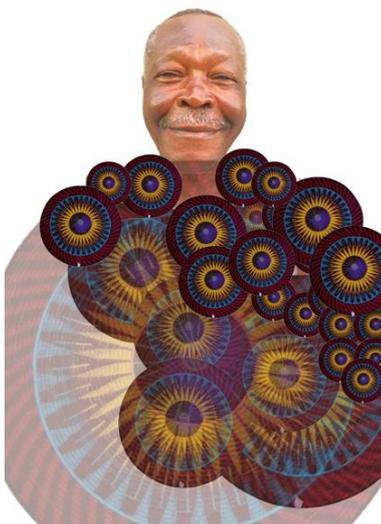


Fig. 167: Seu Bode, o rei da piaçava no quilombo [Foto: Maria Luedy]

Seu Bode (fig. 167) é um dos homens quilombolas mais velhos de Jatimane. Ele é uma pessoa ímpar, engraçada, distribuindo o sorriso de quem enfrentou a floresta, suas cobras e adversidades, conquistando um lugar de vida rica, abundante e feliz. Em seu ateliê de piaçava, ele entrega a fibra no tamanho que o cliente solicita. Na imagem seguinte (fig. 168), vemos um dos seus colaboradores levando a piaçava já cortada para um cliente.

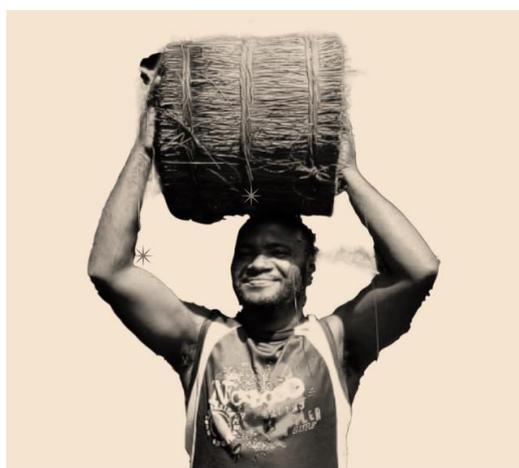


Fig. 168: Rosario com fibra negra cortada [Foto: Maria Luedy]

A incrível dança de gestos foi o que mais me marcou neste quilombo – uma comunidade que subsiste da fibra. Lá, todos são Rosario, homens e mulheres que dependem dessa cadeia operacional, porém a remuneração não corresponde ao esforço despendido. Assim, a matéria fibrosa resultante desses processos, ainda sem destino definido, tornou-se um campo de experimentação nos laboratórios cocriativos que surgiram após minha percepção total e holística (BOHN) dos modos de vida dos quilombolas neste lugar.

Nesse cenário, não é por acaso que os resíduos se transformam em esculturas de linhas emaranhadas. Ali, eles permanecem como resíduos da limpeza e separação entre a capa e a fita da piaçava. Gradativamente, esses emaranhados se acumulam como esculturas sem destino e, por fim, são queimados. Os resíduos desses emaranhados contam a história do processo e podem ter outro fim. Quando queimados, esses materiais morrem sem terem vivido sua existência plena. Assim como a fibra lançada no Tâmba foi vista como uma nova *affordance* por um fabricante de escovas, tornando-se um neomaterial de grande importância até os dias de hoje, há muito o que se descobrir das possibilidades desconhecidas da matéria.

Nesse emaranhamento, cultura, ciência, design e arte estão presentes e devem explorar possibilidades em comum. A virada cultural desses resíduos pode significar muito para esta paisagem, além de ajudar a reduzir a emissão de gases de efeito estufa produzidos pela queima. Em seu livro *Design for a real world*, Papanek questiona o design apenas como a concepção de objetos. Dentro da perspectiva cultural das paisagens quilombolas, é necessário adotar uma abordagem científica e de design para encontrar soluções que transformem o que é supostamente lixo em matéria potente.

Foi ao sentir as “dores” da paisagem e da vida da comunidade em relação à matéria residual (fig. 170) que nos aproximamos, examinando suas infinitas nuances cromáticas, texturais e dimensionais. Assim, essa matéria residual se tornou o foco dos processos cocriativos nos laboratórios experimentais. Mais adiante, detalhamos os caminhos, descobertas e cocriações que resultaram nas *vassourinhas design*, no *piacido* e nas *casulas*.



Fig. 169: Escultura de resíduo da piaçava, matéria potente [Foto: Maria Luedy]

No próximo tópico, nos dedicaremos à análise do artefato quilombola, que representa uma das fases mais importantes da utilização da fibra negra no quilombo. Pretendemos ouvir a voz dos artesãos e compreender que, devido à complexa cadeia operatória em que a comunidade está envolvida, o quilombo de Jatimane não é, atualmente, o epicentro da produção do artefato quilombola. No entanto, consideramos que incentivar sua prática dentro do quilombo é um dos pontos importantes a se pensar para o futuro desta comunidade.

Nesta análise, destacamos a produção de D. Dilma do Rosario, D. Aidil do Rosario e D. Nida do Rosario, além dos artesãos dos quilombos de Boitaraca, Ingazeira e Lagoa Santa, que estão impulsionando este artefato na região, em colaboração com o SEBRAE.

A voz dos artesãos

Através da nossa voz, as vozes ancestrais
re encontram o seu canto no mundo.

(CARBONEL, 2015, p. 30 apud FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 60)

A necessidade de compreender as evoluções nas formas e linhas da trajetória recente do artefato cultural quilombola do Baixo Sul, feito com a fibra da piaçava e a palha da costa, demandou ouvir a voz dos artesãos, seus aprendizados técnicos e suas liberdades criativas. Ao longo da gênese e da continuidade deste artefato, concordamos com Lemonnier (1992): as mudanças sociais e técnicas são relações recíprocas.

A história inicial deste artefato começa nas espirais que relacionam o povo africano no Brasil com sua nova visibilidade, cujos registros visuais se encontram na objetificação de um processo que, por muitos anos, se encerrava na etapa de "preparo" da fibra para serem comercializadas por produtores de vassouras e artefatos seculares, como a corda e o telhado, mas que são produzidos fora da comunidade. A visibilidade do objeto artesanal em suas gêneses tornou-se possível no Brasil no séc. XXI, como consequência dos movimentos de afirmação de nossa cultura, integrando aspectos antes pouco relevantes, como a presença do objeto afro-diaspórico.

Conhecer muito bem o processo de preparo e seguir a cadeia operacional desde a palmeira até a entrega da matéria favoreceu um amplo entendimento sobre a piaçava e as distinções entre seus elementos e qualidade. No entanto, foi transformando a matéria em forma que a voz desses artesãos começou a ser ouvida. A linha entrelaçada da palha africana se metamorfoseou em forma-superfície, tornando-se um espaço de expressão por meio dos grafismos derivados de suas materialidades contrastantes. Assim, finalmente, o lado sensível da piaçava se revela. Da aspereza da vassoura, da firmeza da corda e da cobertura dos telhados ao universo poético da técnica espiralar, os ciclos da vida, da ancestralidade e do tempo são revelados.

Ao longo das espirais do tempo da fibra negra quilombola, em suas expansivas voltas, uma das mudanças mais marcantes é, sem dúvida, a construção do objeto pela técnica espiralar cosida. Assim, a fibra se desloca de suas primeiras relações – a de força com as cordas e a de higiene com as vassouras – e se torna a expressão da beleza e do conhecimento tácito dos africanos e seus descendentes que aportaram no Brasil. Pouco a pouco, eles vão adentrando o universo estético-sensível da arte e do design.

A fibra negra inicia sua digna trajetória pelas mãos artísticas e habilidosas dos moradores dos quilombos que vivem, total ou parcialmente, em torno da piaçava. Embora essa técnica seja nova para muitos, na prática cotidiana, ela resgata habilidades ancestrais que estavam guardadas em sua memória. A matéria disponível, então, acompanhou a história técnica dos

quilombos, transformando-se em três materialidades distintas: a fita, a capa e o resíduo, e continua a ser a razão de existência desta comunidade.

Percebe-se que ao longo da trajetória desta matéria, seu destino serviu mais ao colonizador do que à própria comunidade, e continua sendo, de certa forma, moldado pelo outro e suas necessidades. Imbuídos de uma necessidade de sobrevivência, a piaçava alimentou essas comunidades quando nem sequer havia trilhas nas regiões do Baixo Sul. Mais tarde, ela se tornou necessária nos vaivéns dos navios e na limpeza das ruas já urbanizadas da Europa. Aos poucos, em um Brasil em crescimento, a piaçava se tornou a matéria-prima fibrosa mais vendida no país, contribuindo significativamente para a economia local e nacional.

Nos múltiplos gestos desta cadeia operatória, com instrumentos cortantes e pentes feitos de pregos gigantes, uma nova técnica surge: a técnica espiralar, que traz a delicada agulha como um novo instrumento. Assim, a delicadeza gestual se revela finalmente, numa espécie de bordados gráficos que geram superfícies com contrastes entre a fibra negra e a palha africana. Surge algo como o mistério da arte africana, reabrindo memórias e histórias tão importantes e tão encobertas nas travessias do Atlântico. Embora desde os primeiros momentos da chegada no Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, eles já tenham deixado suas matrizes têxteis, encobertas nas camadas das histórias urbanas e encontradas em 2016 pelas escavações, essa matriz têxtil demorou a ser reencontrada pelos quilombolas do Baixo Sul. No entanto, vem se firmando como uma herança da memória-gesto, inaugurando o objeto afro-diaspórico de uma força e beleza sem precedentes, com a perfeição que testemunha algo para além de apenas 20 anos de conhecimento.

A técnica, resguardada no corpo-memória, em pouco tempo recupera sua maestria. Apenas a técnica é capaz de guardar um tempo imemorial (LEROI-GOURHAN); muitas coisas se esvaem, não sobrevivem, mas as tecnologias sim, elas sempre testemunham as verdades de um grupo.

A tecnologia constitui um ramo particularmente importante entre as disciplinas etnológicas, pois é a única que evidencia uma continuidade total no tempo, é a única que permite compreender os primeiros atos propriamente humanos e acompanha-los de milênio em milênio até os limiares dos tempos atuais. Quando se recuperam no passado, os diferentes ramos da informação etnológica morrem mais ou menos rapidamente: as tradições orais desaparecem com a última geração que as transmitiu, as tradições escritas depressa escasseiam e o século XVI é já mudo para a grande

maioria dos povos e são apenas os produtos das técnicas e da arte que permitem recuperar mais no tempo, sempre que as estatísticas permitam tirar sua sobrevivência. A própria arte desaparece bem depressa e para além dos -50 000 anos, só que as técnicas permitem subir a corrente humana até às suas origens, a um ou dois milhões de anos de distância do tempo presente. (LEROI-GOURHAM, 1965, p. 11)

Assim, complementamos a paleontologia do gesto. O gesto de cada técnica cria um laço com o *phatosformel*, que era para Warburg uma fórmula: *páthos* é um conceito desenvolvido a partir do reconhecimento de “estados de espírito” cristalizados em imagens que ele identificou na arte antiga e que retornavam em tempos posteriores (WARBURG, 2018). Antes da imagem, o gesto; no entrecruzamento, sugerimos o *gestoformel*, pelas semelhanças gestuais de cada técnica.

Grafismos quilombolas

Neste tópico, quero destacar a linguagem gráfica e os significados que encontramos em ressonâncias adormecidas entre os grafismos africanos e quilombolas. Ressalto também como a linguagem gráfica permeia a identidade e a comunicação dos africanos que vieram para o Brasil, em suas tentativas de mostrar por onde estavam, suas rotas e caminhos de fuga, presentes nos cascos das tartarugas e nos cabelos.

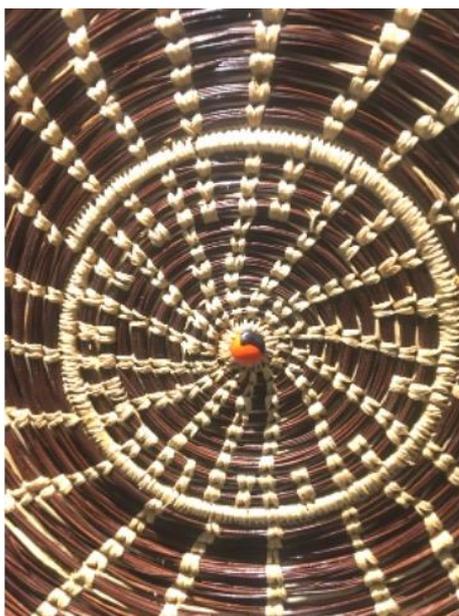


Fig. 170: O grafismo básico quilombola [Foto: Maria Luedy]

Linhas, caminhos e itinerâncias sempre fizeram parte desses africanos provenientes dos povos bantus, que vão em suas jornadas abrindo suas próprias trilhas e entrelaçando seus caminhos, como tranças. O grafismo se torna desenho (fig. 170), mas também é o elemento que une as fibras nesta técnica. O grafismo quilombola tem como característica a união da África Continental com a África brasileira, o africano e o Afrô. Ele revela a adaptação, a junção e a costura a partir do centro, ressoando com a ancestralidade que costura suas vidas e seus territórios na outra margem do Atlântico.

Os grafismos quilombolas, por serem recentes, trafegam entre o ornamento, a simetria, a linha e a forma. A questão da representação, o signo, começa a despontar pela continuidade da artesanaria, que, por não ser tradicional, mas atávica, em linhas gráficas que revelam poéticas nas mãos das artesãs. Depois de passarem pela dureza da limpeza da piaçava, elas experimentam a delicadeza da costura. A piaçava, depois de limpa por suas mãos, continua sua jornada na relação dos gestos, criando um "campo unificado" e revelando suas memórias ancestrais, sua delicadeza e sua relação com a natureza.

Do ornamento ao signo, e do signo ao ornamento, com suas simetrias e linhas, este tecido circular vai delineando o espaço e revelando novas potências no entremeio do design e da arte. De objetos úteis aos sensíveis, ao tecer suas mandalas ornamentais, elas encontram os seus centros apagados no contraste da costura de sua ancestralidade pela palha da costa ou com as linhas coloridas do crochê que se entrelaçam em sua realidade, sua matéria-prima, a fibra negra revisitada como objetos de sua cultura ancestral.

A evolução dos grafismos e experimentações com a fibra, utilizando novas técnicas inspiradas nas cestarias africanas, é um fenômeno que fortalece o discurso sobre a memória-gesto. Ao reviver a costura das fibras, um passado remoto se rerepresenta. É nesse fluxo que encontramos a voz desses filhos da África. Em Jatimane, todos são artesãos da retirada eficiente da fibra, passando pela limpeza perfeita até o mondongueiro. Mesmo com menos tempo de prática nos artefatos espiralares, demonstram habilidades guardadas, e quando podem, as filhas de Jatimane reservam um tempo para costurar a fibra e revelar seus

desenhos, como D. Dilma do Rosário, D. Aidil e D. Nida, e as artesãs Luzinete do Rosário, Luzimar do Rosário, Irene do Rosário, Jessica do Rosário e Eleildes do Rosário.

Representando o Quilombo de Boitaraca, temos o Mestre polinizador José Roque, responsável pela evolução desta técnica. Um homem criativo, persistente e muito habilidoso. No quilombo de Lagoa Santa, as artesãs Daniela Conceição e Daiane Conceição, e no quilombo de Ingazeira, as artesãs Rita, Luciana, Antonia, Jaciene e Jecivaldo. Na sequência, falarei sobre esses artesãos e artistas e sua relação com esta técnica espiralar desde a sua origem nos quilombos em 2008.

Artesãs do quilombo de Jatimane

O quilombo de Jatimane, devido à intensa cadeia operatória para retirada da piaçava, destinada aos comerciantes das fábricas de vassouras, de certa forma, impossibilita uma dedicação maior a um artefato que não possui uma venda certa e constante. Apesar disso, muitas mulheres experimentam a técnica e apresentam uma habilidade e beleza reconhecíveis na maneira delicada com que tecem.

D. Aidil do Rosario e D. Dilma do Rosario, ambas casadas e proprietárias de pousada e restaurante, estão entre aquelas que têm dado continuidade a este artefato na comunidade. Acredita-se que, por terem mais tempo e outras atividades de sustentação, elas vêm mostrando suas mandalas artísticas. Acreditamos que foram tomadas pelo *Kunstwollen* (vontade de arte), um neologismo criado por Alois Riegl (OLIVEIRA, 2013), que também abrange a existência em cada ser individual ou comunitário de se expressar, tornar visível sua vida sensível.

Faltam palavras para descrever a beleza que vem das águas doces de **D. Dilma do Rosario** (fig. 171), uma das mulheres mais encantadoras que tive a oportunidade de conhecer. Conectada com as forças da natureza, ela mescla sua relação espiritual com tudo que é do bem. Em seu restaurante, o Muzuá, ela está sempre a tecer suas peças, exibindo-as nas paredes e bancadas para serem vistas e adquiridas. O objeto têxtil que mais me tocou, feito com suas mãos

habilidosas, é a sua mandala, que ela mostra com orgulho, adornada com grafismos inusitados criados por ela mesma.



Fig. 171: D. Dilma tecendo o centro e expondo sua Mandala [Foto: Maria Luedy]

D. Aidil do Rosario (fig. 172) tece desde 2008, nos tempos atuais suas mandalas revelam a África nas suas memórias-gestos (fig. 173, 174 e 175).



Fig. 172: D. Aidil do Rosario tecendo um *sousplat*, 2008;
fig. 173: *Sousplat* pronto [Foto: Maria Luedy]



Fig. 174: D. Aidil do Rosario e sua Mandala, 2023;
fig. 175: Mandala de D. Aidil [Fotos: Maria Luedy]

D. Nida do Rosario (fig. 176) é a mulher mais alegre, divertida, sensual e forte que conheci em toda minha vida. As suas micromandalas são de uma delicadeza que se mostra como expressão de sua beleza (fig. 177).



Fig. 176: D. Nida do Rosario;
fig. 177: Mandalas delicadas de D. Nida [Fotos: Maria Luedy]

Luzimar do Rosario, Irene do Rosario (fig. 178) e **Luzinete do Rosario** (fig. 179). Luzimar, é Luz e Mar, uma artesã de mão cheia. Apesar de dispor de pouco tempo para se dedicar, participou de todos os laboratórios. A sua filha Luzinete também gostaria de ter mais tempo para o artesanato. Irene é uma das guardiãs do quilombo. Apesar de não se dedicar muito ao artesanato, participa e incentiva a todos que trazem algo de bom para a comunidade. Na fig. 180, vemos as três mulheres, Luzinete, Luzimar e Irene, em frente à Associação Comunitária Jatimane, mostrando com orgulho as vassourinhas tecidas nos nossos encontros.



Fig. 178: D. Irene do Rosario e Luzimar do Rosario;
fig. 179: Luzinete do Rosario [Fotos: Maria Luedy]



Fig. 180: As artesãs da vassourinha: Luzinete do Rosario; Luzimar do Rosario, D. Irene do Rosario. Quilombo de Jatimane, 2022 [Foto: Maria Luedy]

Jessica do Rosario (fig. 181) se dedica sobretudo às eco-joias, utilizando o coquilho, mas também desenvolve peças com a técnica espiralar.



Fig. 181: Jessica do Rosario
[Foto: Joias do Quilombo]

Eleildes do Rosario (fig. 182), presidente da associação comunitária de Jatimane, é a mulher que representa a comunidade politicamente. Curiosa e atenta aos movimentos que podem trazer benefícios para a comunidade, ela abriu as portas do espaço da associação para o ateliê “malha têxtil” durante o período da residência artística no quilombo.



Fig. 182: Eleildes do Rosario
[Foto: *selfie* por Eleildes]

Artesãs do quilombo de Lagoa Santa



Fig. 183: Vista do Quilombo de Lagoa Santa

O quilombo de Lagoa Santa não é regido pela vida social em torno da cadeia operatória da piaçava. Este quilombo está localizado na zona rural do município de Ituberá (fig. 183). Duas artesãs, Daniela Lacerda da Conceição e Daiane Conceição, estão fazendo um belo trabalho com o artesanato em espiralar cosida. Para elas, é uma descoberta de sua criatividade e um encontro com sua ancestralidade. Ao longo dos oito anos em que vêm se dedicando, participam sempre das feiras e rodadas de negócio propostas pelo Sebrae. Elas não participaram dos laboratórios, mas conversamos e analisamos juntas os grafismos e a evolução do artesanato nas oficinas patrocinadas pelo Sebrae (figs. 184, 185 e 186).



Fig. 184: Daniela na rodada de negócio; fig. 185: Daiane com seu cesto; fig. 186: Daniela tecendo. Rodada de negócio, SEBRAE, hotel WISH, 19 de abril de 2023 [Fotos: Maria Luedy]

O artesão do quilombo de Boitaraca

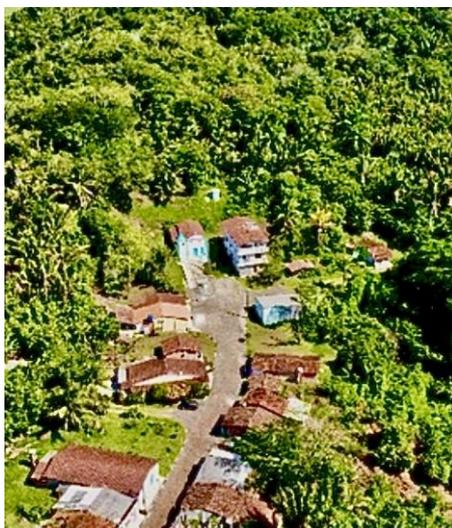


Fig. 187: Quilombo de Boitaraca

No quilombo de Boitaraca, encontramos o mestre artesão José Roque (fig. 188). Filho de um artesão têxtil, ele conta que seu pai sempre utilizava palhas e fibras de piaçava para inventar objetos para a comunidade. Uma vez por ano, seu pai fazia abanadores para distribuir no quilombo de Boitaraca, onde nasceu. Quando menino, José Roque ajudava o pai e eles gostavam de criar objetos juntos. O tempo passou, e a lida com a piaçava continuou. Os homens da comunidade seguiam na missão de serem os “tiradores”. Até que um dia, a técnica de tecer com a piaçava foi apresentada a ele.



Fig. 188: José Roque, artesão mestre, polinizador do artefato.
Rodada de negócio, E-AGRO, Centro de Convenções da Bahia, 23 nov. 2023 [Foto: Maria Luedy]

José Roque é o mestre artesão que semeou a técnica espiralar cosida nos quilombos. Ele aprendeu, gostou, se identificou e disseminou esta arte nos quilombos do Baixo Sul. Desde 2008, acompanho o incansável trabalho de José Roque. Ele é engraçado, criativo, perseverante e tem se revelado um grande designer-artista-artesão.

Artesãs de Ingazeira, Ituberá

Nos quilombos, o mestre artesão José Roque incentiva a produção de artefatos através do grupo *Transart*. As encomendas são divididas entre os artesãos, cada um responsável por entregar uma quantidade. Muitas vezes, eles produzem em suas residências, nas horas vagas.

Os encontros coletivos, geralmente realizados na associação quilombola, são para trocar experiências. Nas fig. 189 e 190, D. Valdineia mostra com orgulho um cesto com pátina branca e D. Joviniana faz o acabamento de um cesto. Antônia cuida dos fios pintados de piaçava. Todas elas fazem parte do grupo *Transart*.

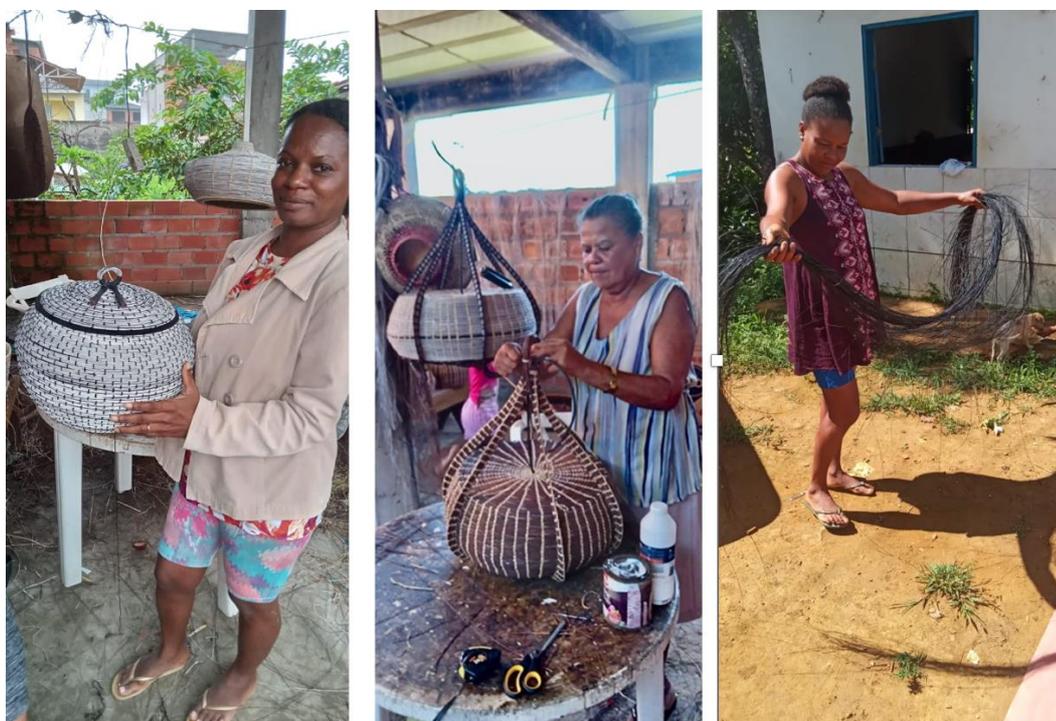


Fig. 189: Valdineia, artesã do quilombo de Ituberá; fig. 190: D. Joviniana, artesã do quilombo de Ituberá; fig. 191: Antônia, artesã do quilombo de Ingazeira [Fotos: José Roque]

4.6. Inventário dos grafismos quilombolas

Desde 2008 até 2024, o artefato quilombola demonstra sua evolução a partir de experimentações que revelam as colaborações dos designers envolvidos nesta trajetória e a autonomia dos próprios artesãos em suas pesquisas visuais em sites e no Instagram, que os inspiram. Outro fator importante é a relação direta com públicos diferenciados que vêm demandando criações personalizadas.

Dentro desse fluxo, novas experimentações surgem constantemente. Pátinas na superfície, objetos com duas cores, a perda do contraste valorizando a forma e o uso de novas técnicas, como a costura com linhas sem contraste, resultam em criações realmente surpreendentes desde seu início em 2008.

Essas percepções são parte das aproximações que vivi em 2008 e retomei com esta pesquisa. Sem perder o elo com os artesãos, pude reunir, mesmo à distância, este inventário. Nele, evidenciamos o *Nachleben* – a sobrevivência, a continuidade e a criatividade dos artesãos.

Para visualizarmos esses conjuntos experimentais, criamos painéis divididos em categorias relacionadas. O primeiro painel elenca os grafismos com a palha da costa (fig. 192). O segundo painel mostra os grafismos com as linhas de algodão coloridas (fig. 193). No terceiro painel, destacamos os grafismos invisíveis, resultantes da utilização de linhas sem contrastes (fig. 194). O quarto painel apresenta objetos pintados na superfície (fig. 195).

Percebemos que essas experimentações fazem parte de uma etapa na construção da verdadeira identidade dos artefatos quilombolas. Acreditamos que, com o tempo, as escolhas das cores e grafismos se consolidarão, criando um estilo próprio para cada artesão e uma identidade coletiva.

Grafismos quilombolas

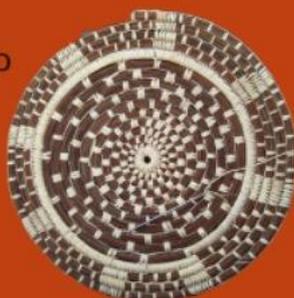
Baianinhas
Grafismo
Pontilhado

01



Cesto
pontilhado

02



Balde
Grafismo
piacava

03



Flores
de lagoa
santa

04



Luminária
Inspirada
No Jequi
São francisco

05



2008

Fig. 192: Grafismos com a palha da costa
[criação no Adobe Spark por Maria Luedy]



Fig. 193: Grafismos com as linhas de algodão coloridas
 [criação no Adobe Spark por Maria Luedy]



Fig. 194: Grafismos invisíveis, preponderância da forma
[criação no Adobe Spark por Maria Luedy]



Fig. 195: Objetos pintados na superfície
[criação no Adobe Spark por Maria Luedy]

4.7. Laboratórios cocriativos

A criação pressupõe a possibilidade, mas esta não é uma substância e não parece existir separada e independente. A noção de possibilidade como acidente só pode residir em um sujeito, e esse sujeito é a matéria. A existência da matéria é eterna e a criação do novo e a possibilidade são coeternas com a matéria. (LIMA, 2010, p. 34)

Um parlamento de fios: itinerância, criação e improvisação

Ao longo desta pesquisa, visitei diversas feiras e rodadas de negócio onde os artesãos apresentavam suas peças e identificavam as preferências do público. Esse processo tem sido essencial para a comercialização e continuidade desses belos artefatos. Os artesãos e artesãs mais envolvidos nessa atividade são os de Lagoa Santa, Boitaraca e Ingazeira. O mestre José Roque, quilombola de Boitaraca, tem sido um grande disseminador dessa técnica, ensinando-a desde 2008 em toda a região. Ele é um grande incentivador do novo caminho para o uso da fibra negra. Nas rodadas de negócio promovidas pelo SEBRAE, esses artesãos têm alcançado um público nunca antes imaginado. Nessa "guerra", como José Roque costuma dizer, eles estão conquistando o inimaginável, como exemplificado pela primeira coleção coesa e conceitual *As ranhuras brancas na pele negra*. A minha inquietação é encontrar formas de exhibir esses objetos em espaços expositivos, onde eles possam ser os protagonistas de uma cena especial, com iluminação adequada e informações sobre a trajetória dos artesãos e suas vidas no quilombo. O objetivo é criar um verdadeiro parlamento de fios.

Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. “Seguir”, como colocam Deleuze e Guattari (2004, p. 410), “não é o mesmo que reproduzir”: enquanto reproduzir envolve um procedimento de interação, seguir envolve itinerância. O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Ler as coisas “para frente” implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação (INGOLD; HALLAM, 2007, p. 3)

Ingold (2012) troca a palavra *objeto* por *coisa* porque entende que todo objeto é resultado de um agregado de fios vitais, um parlamento de fios. Trocar a palavra *objeto* por *coisa* também significa que nada está isolado, tudo se entrelaça. Criar é se inserir nesses entrelaçamentos,

participando das trocas onde os fios de cada um se entrelaçam com os fios do mundo, resultando em uma *coisa* formada por esse entrelaçamento. Este pensamento ressoa com o de SALLES (2016, p. 10):

pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

Entendemos o ato de criar como uma soma de itinerâncias, nas quais trazemos para dentro de nós imagens, palavras, sons e lembranças que se tornam elementos fundamentais na hora da expressão diante da matéria. O campo é um elemento pré-criação, onde o relicário de afetos é conectado. Esses elementos vêm de fora, mas só permanecem no arquivo de memória se ressoarem na *poiesis* interior. São o resultado de um parlamento de fios que dialogam de dentro para fora, interagindo com a matéria que ganha forma na modelagem desses fios. Como afetos e reflexões estão em constante movimento dentro desse pensamento, a cada momento algo novo, um novo fio, surge remodelando as formas, sempre em devir, numa improvisação. Este é o resultado desse campo relacional, não de uma forma imposta. É um entre, nem fios de dentro nem de fora, mas sua interseção.

Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos. É, como escrevem Deleuze e Guattari (2004, p. 344), “juntar-se ao Mundo, misturar-se a ele. Nos aventuramos para fora de casa através da linha de uma melodia”. A vida, para Deleuze e Guattari, se desenrola ao longo dessas linhas-fios; eles a chamam de “linha de fuga”, e por vezes “linhas de devir”. O mais importante, contudo, é que essas linhas não conectam. “Uma linha de devir”, escrevem eles, “não é definida pelos pontos que ela conecta, nem pelos pontos que a compõem. Pelo contrário, ela passa entre pontos, insurge no meio deles [...] um devir não é nem um nem dois, nem a relação entre os dois; é o entre, a [...] linha de fuga [...] que corre perpendicular a ambos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 323). Assim, na vida, como na música ou na pintura, no movimento do devir – o crescimento da planta a partir da semente, o soar da melodia a partir do encontro do violino com o arco, o movimento do pincel e seu traço – os pontos não são conectados, mas colocados de lado e tornados indiscerníveis pela corrente à medida que ela se arrasta através deles. A vida está sempre em aberto: seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente. A planta, o músico ou o pintor, ao seguirem em frente, “arriscam uma improvisação”. (INGOLD, 2012, p. 26)

Os laboratórios cocriativos foram baseados nesses universos teóricos, em diálogo com a materialidade da piaçava. A matéria, revista sob outras perspectivas e retirada de suas paisagens para dentro do ateliê, impulsionou reflexões, memórias e *insights*, fruto do

entrelaçamento dos fios que constituem as relações entre a pesquisadora-artista e as artesãs, a paisagem, as memórias, e todo o repertório do *circumnavigare* da piaçava, permeados e modelados pela experiência prática das relações do fazer-pensando e do pensar-fazendo.

Há uma característica importante nos processos cocriativos. Esses fios, que se movem de dentro do indivíduo para o mundo e do mundo para o indivíduo, encontram-se com os fios do outro, e nesse entrelace surge uma coisa, um terceiro corpo, com a característica dos fios de cada um. Os fios do outro podem ser a sua vida, a sua paisagem, suas materialidades e suas técnicas. O cocriar é amplo e pode ser apenas instigar novas percepções sobre algo em comum.

O repertório que surge em imagens e palavras

Não se cria do nada. Piaget (2001) ilustra isso com a figura do dragão, que simboliza a criatividade. O dragão é um animal que não existe, mas é composto de partes de vários outros animais. Assim, podemos dizer que a criatividade é uma bricolagem de ideias, sempre montadas de formas diferentes. Nos LABS em Jatimane, usamos as relações com as materialidades da fibra negra como elemento conectivo para aguçar memórias e paisagens. Propomos também uma bricolagem com elementos matéricos, imagens, palavras e objetos, na forma de painéis semânticos em contexto warburguiano, para entender melhor a geopoética da fibra negra e seus contextos históricos, bem como seus devires.

O fazer design é, de certa forma, um fazer projetual. No decorrer desse processo projetual, os profissionais envolvidos percorrem inúmeras etapas, dentre elas a etapa de criação. Atualmente o uso do painel semântico visa organizar as imagens referenciais coletadas no início da elaboração do projeto criativo – na etapa de conceituação. Neste painel são colocadas inúmeras imagens que abarquem ou que traduzam uma linguagem verbal, ou seja, o conceito do projeto que muitas vezes é metafórico ou abstrato é transformado em imagens referenciais. (GUSMÃO, 2012, p. 2)

Enquanto o uso do painel semântico no design é uma prática comum, seu encontro com o Atlas Mnemosyne de Warburg, na área projetual, torna-o ainda mais amplo e flexível. A abrangência histórica e as ancestralidades no manejo da terra, na produção de matéria-prima, e nas gestualidades próprias do "fiar", escovar, limpar, tecer, ampliam a compreensão destas

práticas e saberes sobreviventes. Através de imagens correlatas que apresentam relações com os países de origem de seus ancestrais e a presença milenar destes saberes, os artesãos da comunidade ampliaram a consciência e a importância de suas atividades.

Ingold (2018) diria que "educar é modular percepções", e acreditamos nos "repertórios" como nutrientes para a criação. Assim, os artesãos podem visualizar, dentro do mapa desenvolvido, as correlações entre suas histórias e memórias, percebendo o quanto estão entrelaçadas a um tempo longínquo. Notam o que se repetiu como um saber que, mesmo na invisibilidade histórica, proporcionou a dignidade da existência de seus antepassados que foram escravizados e, em muitos casos, antecipou sua liberdade. As pranchas criadas nos painéis partem inicialmente da livre associação de palavras e conversas sobre a história do lugar, respostas sobre sua própria história perdida no tempo, suas paisagens internas e externas, e assim compomos um painel coletivo em torno da matéria piaçava.

A ideia de Warburg com seu Atlas era estabelecer elos imagéticos jamais fixos (DIDI-HUBERMAN, 2014 apud CAMPOS, 2017). O pensar por imagens, sugerido por Warburg, auxilia-nos na compreensão genealógica dos processos técnicos, gestuais e criativos relacionados com a biografia do tecer.

A estrutura dos laboratórios criativos é um tecido de propostas que tem como eixo principal a percepção e a modelagem. Junto com as teorias de Ingold, Bohm e Ostrower, definimos uma metodologia do olhar a partir das paisagens e das memórias para novas *affordances* da matéria de vida do quilombo – a fibra negra. Para melhor sentir o ponto de vista do nativo, entendi que seria importante residir no quilombo e entender necessidades e possibilidades que eram latentes no universo em torno da fibra negra.

Ao longo de 70 dias em residência, registramos algumas dessas necessidades e possibilidades que modelaram as ações nos laboratórios. Tudo começou com uma apresentação de meu percurso como pesquisadora e minhas intenções junto à comunidade. O primeiro encontro, depois de algum tempo flanando na geopoética de Jatimane, foi com a apresentação da história da África a partir dos seus têxteis, sua matriz tecnológica e a paisagem do lugar onde

pude recolher os ninhos dos pássaros Japiau caídos das árvores do quilombo. Assim, começamos um longo diálogo sobre a paisagem, lembrando as memórias atávicas em suas habilidades ancestrais, a matéria que tece a casa do pássaro e as casas dos jatimanenses.

A primeira pergunta surgiu a partir dessas conexões: *o que significa a piaçava para vocês?* A resposta era quase unânime: *força, sobrevivência, luta*. Outra pergunta: *o que vocês fazem com os resíduos da piaçava?* Eles responderam: *queimamos ou às vezes usamos na beira do rio para fazer de amparo*. No segundo laboratório, focamos nas possibilidades de uso dos resíduos da piaçava, para encontrar novos caminhos.



Fig. 196. O que fazer com os resíduos? [Foto: José Roque]

Nesta fase, percorri os quilombos e suas paisagens. Os pequenos montes de resíduos nos cantos de cada ateliê de limpeza chamavam minha atenção. Aos domingos, sentia o forte cheiro de fumaça, proveniente da incineração desses resíduos. Constatei a 'dor' da matéria ainda sem destino. Aproximei-me desses montinhos para observar suas características tangíveis, sua linguagem visual. Visualmente, são um emaranhado de fios de todas as espessuras e texturas, cheios de vida latente (fig. 196), resultado de um trabalho ininterrupto no quilombo. Minha primeira vontade foi entender como eles eram gerados e experimentar,

assim como experimentei a técnica espiralar cosida e, mais adiante, a técnica espiralar colada criada a partir desses entrelaçamentos.

O conteúdo dos laboratórios foi surgindo à medida que eu compreendia o campo relacional, as possibilidades das materialidades e as 'dores' matéricas. Assim, foram realizados quatro encontros coletivos e um virtual. Os presenciais ocorreram no período de 11 a 30/3 de 2022. O primeiro foi em 11/03, com o tema reflexões sobre os resíduos da piaçava, com a presença das artesãs e de outras pessoas da comunidade. O segundo Lab, sobre o que podemos fazer com os resíduos, ocorreu em 26/03, com a participação das artesãs. O terceiro, sobre cobertura, piso, piacido e ninho, foi realizado em 28/03, e o quarto, realizado em 30/03, foi onde criamos painéis semânticos, discutimos a importância da vassoura na existência de Jatimane e sua cadeia operatória, e experimentamos usar os resíduos para confeccionar vassourinhas-design (fig. 197).



Fig. 197: Linha do tempo dos LAB em Jatimane durante a residência artística [Design: Maria Luedy]

Os LABs foram definidos então pela matéria residual, pela paisagem e por elementos técnicos que pude compartilhar. Participaram deles as artesãs de Jatimane: Eleildes do Rosario, Luzinete do Rosario, Dilma do Rosario, Irene do Rosario, Aidil do Rosario, Luzimar do Rosario e Jessica do Rosario.

Preparando o LAB

Antes das artesãs chegarem, o artesão José Roque e eu enchemos de resíduo a sua caminhonete e, em seguida, revesti a entrada da Associação Comunitária de Jatimane, nosso local de experimentações a que demos o nome de “Malha têxtil”, ateliê nômade dessas materialidades sem destino (fig. 198).



Fig. 198: Forando a entrada do ateliê com resíduos
[Foto: Luzimar do Rosario]

Como artista-designer, ao observar aquela paisagem diariamente durante a residência artística, sentia que os materiais residuais me atravessavam, questionando-me sobre seus destinos, enquanto eu os questionava: *o que podemos fazer com vocês?*. Ouvi um sussurro: *Olhe para os ninhos dos pássaros-tecelões. O nosso Japú, também conhecido como Guaxe (Cacique haemorrhous), o Cacique. Eles podem te inspirar.*

É incrível como os ninhos do pássaro-tecelão são inspiradores. Eles usam pedacinhos de restos da piaçava e tecem com o bico de agulha. Este ninho surpreendente é considerado um dos dez ninhos mais lindos do mundo e, na paisagem, parece uma espécie de arte instalada. Esse pássaro tem vários nomes dependendo da cultura local, e já comentamos anteriormente o belo mito que o ronda. Na troca de saberes entre o pássaro e o humano, entre a artista e as artesãs, novas *affordances* são descobertas, e assim vamos aprimorando nossas habilidades.



Fig. 199: Os ninhos do pássaro Guaxe; fig. 200: A árvore com os ninhos do pássaro Guaxe [Fotos: Maria Luedy]

A partir dos resíduos, eu propus a criação de um tecido e, em seguida, peças tridimensionais inspiradas na paisagem, como os ninhos do Guaxe (fig. 199 e 200). Assim, iniciamos um diálogo perceptivo-material sobre as relações da piaçava em todo o seu contexto relacional, indo além de sua cadeia operatória e incluindo os seres não humanos. O pássaro Guaxe ou Japú foi introduzido nas interações dentro do ateliê, com a modelagem de seus ninhos, a curiosidade sobre como eles são tecidos e a relação de suas texturas com as dos resíduos.

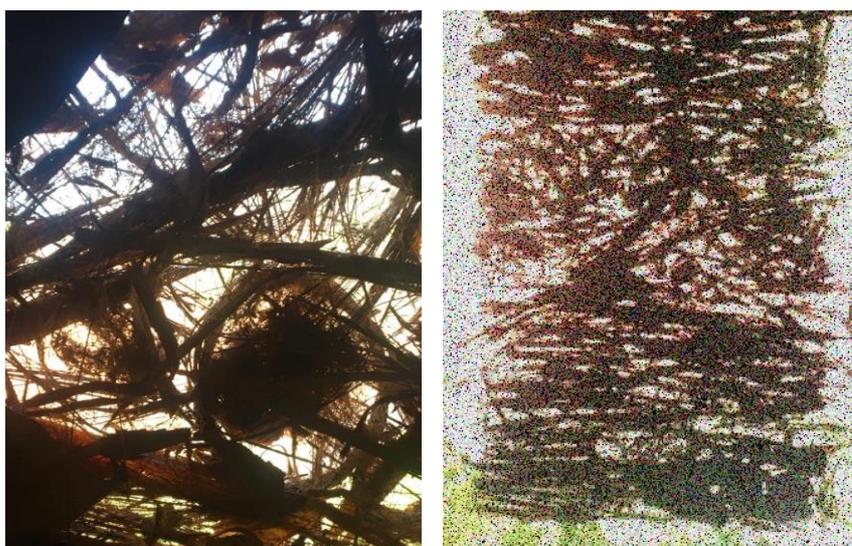


Fig. 201: Detalhe do *piacido*; fig. 202: *Piacido* [Fotos: Maria Luedy]

Dessa colaboração, surgiu a peça bidimensional, o *piacido* (figs. 201 e 202) e a experimentação tridimensional com a modelagem em bolas de encher. A partir dessa experiência, houve a necessidade de uma pesquisa técnica sobre como endurecer as fibras para alcançar a tridimensionalidade. Foi então que os elementos da etnobotânica do quilombo foram integrados ao processo, como a fécula de mandioca e o látex. Esta fase foi menos coletiva; fiz experimentações solitárias até alcançar o resultado desejado. Nesse período, ao me envolver com as artesãs, em nossas conversas femininas, às vezes coletivas, às vezes em duplas, descobri relações entre nossas almas arquetípicas e o simbolismo do ninho, que acolhe, e do casulo, que acolhe para transformar. Foi assim que surgiu a instalação *Casulas*. Estávamos certas de que 'saber estar ligado ao ser, o ser está ligado ao meio ambiente, e esse complexo campo pode ser um lugar de transcendência' (HUMBOLDT, 1799).



Fig. 203: Eleildes e o resíduo da piçava; fig. 204: Irene do Rosario escolhendo matéria [Fotos: Maria Luedy]



Fig. 205: Preparando o molde de bolas; fig. 206: Preparando o molde de bolas [Acervo Maria Luedy]



Fig. 207: Modelando o ninho; fig. 208: Ninho feito do resíduo [Acervo Maria Luedy]

Este segundo laboratório foi de entrelaçamentos técnicos, matéricos e fitobotânicos, no qual pude lhes transmitir pesquisas técnicas para criar as fôrmas de modelar os artefatos da fibra junto com outros materiais. A partir de descobertas anteriores do uso da bola e do filme plástico como um molde tridimensional, neste LAB partilhei essa invenção pela primeira vez. As artesãs se surpreenderam, pois usamos materiais locais como látex e produtos fáceis de encontrar. E assim modelamos a forma do ninho do pássaro Guaxo.



Fig. 209: Flyer para o terceiro LAB [Design: Maria Luedy]

No terceiro laboratório (fig. 209), concentramo-nos no objeto que desencadeia todo o processo da matéria-prima fibrosa e seu destino desde o final do séc. XIX no quilombo: a vassoura. Ao longo deste LAB, compreendemos que novas possibilidades de criação de vassouras, unidas ao artesanato e utilizando a matéria-prima residual, eram possíveis e instigantes, pois o processo operacional é simples e não requer nenhuma operação fora da comunidade, e as vassourinhas podiam incorporar os grafismos do artesanato recente.

Inicialmente, realizamos uma busca por imagens e conteúdos sobre a história da vassoura. Muitas surpresas foram reveladas; curiosamente, em Jatimane, a fabricação local de vassouras é algo distante do cotidiano, devido à falta de mão de obra e ao valor unitário. Assim, pensamos em possíveis vassourinhas de design como uma experimentação. Durante o processo, criamos um painel semântico com palavras e imagens para testar as possibilidades e o mercado (fig. 210).



Fig. 210: Painel semântico. Processos criativos. Vassourinhas design.
Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]

A participação no LAB se deu através de perguntas e do manuseio de técnicas às vezes adormecidas, o que me encorajou a estimular a criação de vassourinhas pelas artesãs. A primeira, nós desenvolvemos em conjunto, e depois todas seguiram em suas tentativas a partir do estímulo proveniente do repertório visual.



Fig. 211: Luzimar criando sua vassourinha.
Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]



Fig. 212: Vassourinhas, resultado do LAB Vassourinha-Design
[Foto: Maria Luedy]



Fig. 213: Luzinete, Luzimar e Irene, orgulhosas com suas vassourinhas. Sala da Associação comunitária Jatimane [Foto: Maria Luedy]

Nos LABs, a fibra negra pôde ser recosturada em suas espirais, moldadas por um novo imaginário. Esta experiência introduz uma nova ferramenta, um novo caminho na produção de peças culturais, tangenciando memórias, paisagens, projeções e mesclas de conteúdos científicos. Assim, remodelamos a própria cultura, inserindo elementos de conhecimento científico do design e da arte, e permitindo que o artesão crie autonomia em suas novas proposições e amplie o espectro de suas linguagens, trazendo sua poética.

Ao perceber melhor as imagens exteriores e trazê-las para o corpo de cada um, onde a memória guarda o ponto que se desdobra em novas imagens, a poética surge. O entrecruzamento entre corpo, memória e imagem de si devolve ao corpo, memória e imagem do mundo um novo movimento, engendrando novos corpos para as matérias. As novas *affordances* podem surgir então de movimentos perceptivos e viscerais.

Os métodos que levam à criação no campo da arte e do design são cada vez mais estudados, gerando inúmeras formas de alcançar algo ainda não existente, imerso. Embora tenham várias formas e métodos, os ritmos e etapas cíclicas da criação talvez sejam sempre semelhantes. Do invisível ao visível, do tênue ao corpóreo, dos inputs aos outputs, do imaginário ao concreto, a criação tem seus movimentos de fusão, nutrição e nascimento.

Ritmos da alma ou movimentos cíclicos da criação

Gabrielle Roth (2000), criadora dos cinco ritmos da alma a partir do movimento e do som, esclarece que nos ritmos está o esqueleto da criação. Os ritmos podem ser substituídos por etapas, ciclos da criação e sua cadência. O primeiro ritmo é o desejo, o *insight*, algo que toca, o afeto, denominado de *flow*, fluir. A criação nasce de um processo de *flow*. Para William Blake, é na alegria que fecundamos, é no estado de *flow*. É um estado circular, um estado da água. É sempre neste estágio que algo surge da relação com o corpo, vindo de fora ou de dentro; ambos se entrecruzam, um dentro e outro fora, *input* e *output* (MUNARI, 2000). O segundo ritmo é de pesquisa, aprofundamento, nutrição, denominado de *staccato*. O terceiro ritmo é de uma certa desordem, transformação, parto, denominado de *chaos*. O quarto ritmo é a obra recém-nascida, esse algo em latência se corporifica, denominado de *lyrical*. O quinto ritmo é a conclusão do processo, um desdobramento para outras criações, denominado de *stillness*.

Sentir os processos da criação com o corpo, em seus ritmos, é uma experiência importante na pedagogia dos processos criativos defendidos nesta tese. Aqui, simulamos, penetramos, e entendemos os ciclos de forma física e emocional, e assim podemos suportar, não desistir, percorrer até o fim, insistir e ultrapassar a tensão psíquica (OSTROWER, 1994). O primeiro hexagrama do livro das mutações, o I CHING, é o criativo. Este hexagrama comenta os atributos do criativo – o sublime, o sucesso, o favorecer e a perseverança. Unir céu e terra através das mãos aparece no mito da criação árabe. Para Boas (1943), existe uma afetividade para criar. Um desejo.

No livro *Mulheres que correm com os lobos* (PINKOLA ESTÉS, 2018), o conto *Sapatinho vermelho* explora simbolicamente o desejo e a materialidade, entrelaçando-os para manifestar algo. A criatividade humana apresenta uma infinidade de caminhos para aqueles que se dedicam a compreendê-la. Nesta pesquisa, optamos por um trajeto que a considera como um instinto inerente ao ser humano, fazendo parte de sua cosmogonia.

Segundo Gottfried Semper (1985, p. 262), a criação e a arte são instintos cosmogônicos: “O instinto cosmogônico é o instinto artístico, pois a arte reproduz as leis do cosmos, da natureza, dando ordem ao universo particular do homem. A arte é, deste modo, uma atividade que surge das circunstâncias do ritual sagrado e é essencialmente simbólica.” Nesse sentido, as itinerantes linhas que tecem a criação podem ser consideradas rizomáticas (DELEUZE, 1982), ou mesmo fúngicas (INGOLD, 2016), um devir que permite acasos em seu percurso.

O percurso da criação é apreensível. Percurso que não é feito sem descontinuidade, rupturas e imprevistos, os quais vêm irrigar lógicas não centradas no respeito ao princípio do terceiro excluído (ou princípio da não contradição, as do não sentido, do rizomático, desenvolvida por Gilles Deleuze, todo um trabalho subterrâneo de múltiplas ramificações e que solicita a intervenção daquilo que chamamos de acaso, por não sabermos como as conexões se fazem e se desfazem. (CAUQUELIN, 2005, p. 109)

As obras construídas nos processos cocriativos

Após inúmeras linhas entrelaçadas e gestos constantes de mãos em diálogos tangíveis e intangíveis, em fios de vida, em um movimento contínuo em direção à modelagem têxtil do desafio com a matéria, emerge um terceiro corpo onde todas as linhas itinerantes se dissolvem em uma superfície delineada. Eis a forma.

Neste primeiro ciclo experimental, a forma surge para nos devolver novos ciclos de gestos, pois ao dar forma, intuímos os desdobramentos, as fragilidades, e assim novas reflexões emergem, revelando novos corpos ou moldando o existente. Foi assim com o *piacido*, com o ninho que se transforma em casula e com a retomada da bricologia de pequenos círculos com a técnica espiralar cosida.

O *piacido* é um protótipo, uma amostra que sugere expansão. A técnica aglomerada de fibra por junção de cola permite grandes dimensões que podem ser compostas por partes, cada artesã cria um *piacido* nas mesmas dimensões e depois unimos para formar um grande tecido ocupando o espaço, na dimensão de 10m por 5m. O protótipo do ninho se transforma em casulas, recebendo novos materiais para torná-las firmes ao sair do molde, na mistura de água, látex e fécula de mandioca. Serão 12 casulas, cada uma feita por uma artesã, resultando

em uma obra coletiva ao final. Os ciclos espiralares com os grafismos retomam a ideia de obra coletiva, para se transformar em um grande tecido feito dos pequenos círculos. Essas novas itinerâncias surgem do fazer reflexivo, do refletir enquanto fazemos.

4.8. Projeto expográfico

A soma de todas as partes nunca é igual ao todo
(WERTHEIMER, 1977, p. 164)

Imersa em um processo de análise, cocriação e percepção da paisagem e do local onde a tese foi desenvolvida, juntamente com as criações realizadas ao longo do processo, reconheci a importância de reunir texto, imagens e objetos criados em um mesmo espaço. Isso não apenas como um fechamento, mas como uma curva na espiral dos ciclos da fibra negra, uma forma simbólica resultante do processo e das descobertas vivenciadas. Esse esforço visa tornar visíveis os artesãos e artesãs dos quilombos do Baixo Sul, que trabalham com a fibra negra e seu tempo espiralado, destacando sua geopoética de forma cenográfica. Podemos até mesmo ir mais longe, evocando sua atmosfera singular, seus aromas de palmeira. Tornou-se crucial reunir nos espaços sagrados da arte o percurso e o resultado desta pesquisa.

Estou interessada na possibilidade de abordar toda a percepção engendrada e percorrida na tese de forma diferente, considerando que estamos inseridos em uma pesquisa no campo da arte e do design. Meu desejo é comunicar artisticamente, não apenas cientificamente, embora ambos se entrelacem frequentemente quando a arte é considerada na academia. Quero, sobretudo, ser capaz de mostrar o percurso e a composição de elementos importantes de maneira estética, em espaços sensíveis da cultura. Acredito que apresentar apenas imagens dos processos e dos objetos deixaria muito distante tudo que foi alcançado, percebido e poeticamente elaborado *ao longo de* (INGOLD, 2014) – desde as pesquisas bibliográficas e iconográficas até os arquivos dos pés (SCHAMA, 1995). A genealogia, os movimentos, as reflexões e materializações, fundamentos do objeto de estudo, consolidam-se na exposição, apresentando o “documento de percurso” (MARTINS, 2021) e trazendo dentro do espaço da arte sua síntese.

No séc. XX, o espaço na/da arte ganha relevância, sendo considerado mais do que apenas um cenário, mas também um elemento integral da obra. Esse espaço não se limita ao ambiente físico onde a arte é criada, mas sim abrange uma exploração mais ampla, incorporando uma jornada etnográfica que explora conexões emocionais e estéticas entre técnicas, materiais e modos de existência. Um exemplo marcante disso é a obra *Fonte* (1917) de Duchamp, na qual ele retira um objeto do cotidiano, um mictório, e o coloca em um contexto artístico, desafiando as noções tradicionais de arte e espaço. Esse gesto reconfigura o espaço como um componente essencial da obra, não apenas como um suporte físico, mas como parte integrante de seu significado. Essa nova abordagem do espaço como um conceito fundamental na arte do séc. XX influenciou uma série de práticas artísticas, introduzindo ideias como justaposição e interconexão, que enfatizam a relação entre elementos espaciais e sua influência na experiência artística.

Na tese de Pamela Bianchi (2006), *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition*, e na obra de Cecília Salles (1996), a pergunta central sobre a obra é *onde* ela está. Este conceito de espaço expandido, que entrelaça os caminhos da arte como uma tecelagem, consagra a heterotopia, valorizando o objeto, o artesanato, o sujeito e as trocas, permitindo que comunidades invisíveis, ocultas no fundo branco da história do Brasil, revelem sua inteireza poética. Os elementos importantes que a expografia organiza em seu aprofundamento têxtil aproximam relações que se entrecruzam no espaço onde a obra efemeramente habita, tornando relevantes os três componentes principais do processo criativo: *espaço, obra e espectador* (BIANCHI, 2015, p. 4).

A piaçava fora da floresta: a fibra negra e suas espirais no espaço da arte

Fora da floresta, a piaçava é frequentemente pendurada ou guardada em cômodos escondidos de uma residência, longe das vistas. Quem olharia para aqueles fios presos por um grampo e imaginaria a história dessa matéria e suas *affordances* ao longo de sua trajetória?

Quando Marcel Duchamp retira seu mictório do banheiro e o coloca numa galeria, ele destaca a importância dos espaços onde interagimos com os objetos. Há duas dimensões presentes

nessa atitude do artista: uma é o questionamento sobre o lugar que a máquina ocupa e seu mecanismo de reprodução perfeita dos objetos. Vale notar que um mictório é quase uma peça de porcelana, uma técnica nunca imaginada sem as mãos humanas. A outra dimensão é que, nos espaços sagrados da arte, tudo se transforma em objeto sensível. Ao colocar a fibra negra no espaço sagrado da arte, somos tomados por sensações muito diferentes daquelas experimentadas em seus contextos habituais.

Os irmãos Campana, arquitetos-designers, foram os primeiros a ocupar esses espaços com a piaçava. Na comemoração dos seus 35 anos de carreira, utilizaram a piaçava na instalação *Jardim Suspenso* (2019), um diálogo entre arquitetura e paisagismo (fig. 214). A relação do espaço com a materialidade ressignifica componentes da natureza por meio de sua dimensionalidade incomum. A matéria da obra é a fibra (a capa) e a fita (matéria mais suave usada nos telhados). Nesta obra, a matéria é protagonista, ressoando com a obra de Sheila Hicks, *Pillar of Inquiry/Supple Column*, de 2013-14 (fig. 215), no processo de confecção de cada um desses pilares. No entanto, não vejo, por trás desta instalação, os sujeitos e a grandiosa história da fibra negra para os africanos.



Fig. 214: Irmãos Campana, Instalação *Jardins Suspensos*, 2019;
fig. 215: Sheila Hicks, *Pillar of Inquiry/Supple Column*, 2013–14

O caso dos irmãos Campana é particular, pois são pesquisadores das materialidades brasileiras, evidentes em seus repertórios. Outro lugar onde exaltam essa matéria é na fachada de uma casa (fig. 216), onde expõem a textura e a beleza das linhas da piaçava, criando um revestimento ornamental. Além disso, a piaçava melhora o calor interno da residência. Eles também utilizaram a piaçava como elemento cenográfico para compor a ambiência da SPFW – São Paulo Fashion Week (fig. 217).



Fig. 216: Fachada com a piaçava [design Irmãos Campana]



Fig. 217: Cenografia dos irmãos Campana para o SPFW

O desejo, a organização e a montagem da exposição

Gumbrecht (2010, p. 138) afirma que “todo contato humano com as coisas do mundo contém um componente de significado e um de presença (...). O contexto da experiência estética é específico na medida em que nos permite vivenciar esses dois componentes em sua tensão.” O objeto simbólico proporciona nuances e estimula caminhos próprios na experiência estética. Ao retirarmos o objeto de seu lugar de origem (a floresta de piaçava), ou mesmo de sua relação cotidiana como objeto funcional feito com a fibra (cestos, *sousplats*, porta-copos), e instalá-lo no espaço sagrado da arte, induzimos uma experiência que vai além de sua origem e funcionalidade, percorrendo a ancestralidade conjugada com elementos atávicos da cultura africana encoberta pelo colonialismo. Podemos ver, enfim, as mãos negras têxteis no fundo branco. E podemos compreender a sabedoria dessas mãos projetadas no espaço da obra e, assim, reavivar, revalorizar e visibilizar nas espirais do tempo a verdade encoberta.

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 2006, p. 32)

Todo este percurso foi maturado para, ao fim, entrar no contexto expográfico e pensado no sentido da pesquisa em arte na linha design gerar um fazer-reflexivo. Assim, optamos por expor os lados sensíveis da piaçava, os percursos, a trajetória da fibra negra. Ao mostrar a obra *Manto quilombola*, sintetizamos a integração com os quilombos da pesquisa. A *Circumnavigare* mostra a síntese dos caminhos da fibra negra numa mandala de 1,80 cm de diâmetro, e as *Casulas* instaladas em conjunto, inspiradas nas árvores-instalações dos ninhos do pássaro no quilombo, foram cocriadas junto com artesãs e artesãos. Essas obras sintetizam aspectos imanentes e transcendententes do universo vivido, experimentado e pesquisado.

Até então, toda a minha busca estava em captar o que era aquele lugar, como poderia colaborar do ponto de vista da matéria e dos processos criativos junto às artesãs. Porém, algo estava se movendo em mim como artista e me perguntando: o que você faria com esta fibra, estes resíduos, com tantos afetos e sentimentos que brotaram desta longa investigação, deste grande percurso? Eu estava dentro daquela paisagem, afetada pelos ninhos do pássaro guaxo,

pela história tão contundente e profunda, vendo tudo em outra perspectiva. Do meu lado, pude ver como eles lidam com a piaçava, experimentar a materialidade dolorida dos resíduos e criar caminhos junto, fazendo o piacido e as vassourinhas design, modelados com elementos da sua etnobotânica: o látex e a fécula de mandioca. E, do lado deles, como podiam me ver no sentido amplo se eu estava ali de passagem? Essas reflexões me tomaram e, ao voltar para meu ateliê em Salvador, cheia de piaçava, senti a necessidade de mostrar o seu lado sensível a partir desses afetos, pois até então algo estava faltando para mim. Eu precisava tocar em silêncio aqueles fios funíferos, a sua pele, desdobrar o meta-objeto *ninho* iniciado naquela experiência no quilombo. Percebi que era parte do processo sentir essa matéria, modelando-a da maneira que ela me tocava, e que isso também era um elemento da experiência cocriativa e era a minha maneira particular de contribuir com as novas *affordances* da fibra negra.

Nesta exposição que desejamos realizar, espécie de síntese visual da tese, pretendemos fazer sentir a geopoética e a poiética africana que se instauram nos quilombos do Baixo Sul. Uma espécie de *Gestalt* final da tese, sintetizada no projeto expositivo intitulado *A fibra negra no tempo espiralar*, que destaca a relevância dos caminhos da fibra negra na história dos africanos no Brasil, em particular os Congo-Angola, ancestrais dos Rosario de Jatimane, além dos boitacarenses, lagoa-santenses e ingazeiros. A exposição será dividida em dez partes:

- i) Topografismos da fibra negra
- ii) A matéria: a fibra negra, suas dimensões, tonalidade, espessura, textura, composição, morfologia e química
- iii) A cadeia gestual operatória da fibra negra: suas ferramentas e objetos
- iv) Os artefatos da fibra negra na história
- v) A técnica espiralar cosida: objeto afro-diaspórico
- vi) Arte dos artesãos e processos cocriativos no quilombo
- vii) Obra: *Casulas*
- viii) Obra: *Manto Quilombola*
- ix) Obra: *Homenagem ao Cesto*
- x) Obra: Instalação *Circumnavigare*

Na recepção, será apresentado o texto conceitual em uma plotagem intitulada *A fibra negra no tempo espiralar* e uma linha do tempo circular, referenciando com palavras-chave cada ciclo do processo e a relevância dos irmãos Rosario e dos artesãos envolvidos, seu *circumnavigare*, seus topografismos.

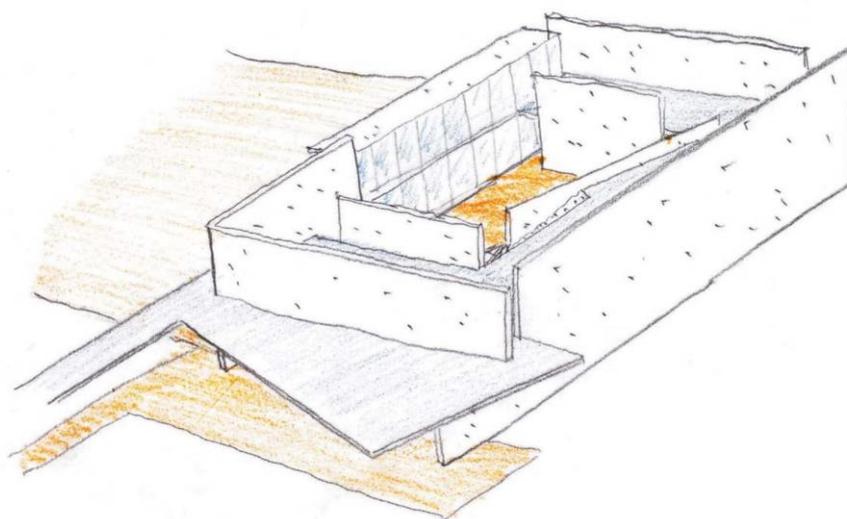


Fig. 233: Espaço expositivo (possibilidades futuras para a exposição *A Fibra negra no tempo espiralar*)

Descritivo organizacional dos conteúdos a serem expostos

Primeiro espaço: as obras

- *Casulas*
- *Manto quilombola*
- *Homenagem ao Cesto*
- Instalação *Circumnavigare*

Segundo espaço:

- Topografismos da fibra negra

Terceiro espaço:

- A matéria: a fibra negra, suas dimensões, tonalidade, espessura, textura, composição, morfologia e química

Quarto espaço:

- A cadeia gestual operatória da fibra negra: suas ferramentas e objetos
- Os artefatos da fibra negra na história
- A técnica espiralar cosida: objeto afro-diaspórico
- Arte dos artesãos e processos cocriativos no quilombo

Sobre as obras expostas**OBRA: *Casulas***

Entre paisagem e memória, mergulhamos em exercícios perceptivos no quilombo, o que nos fez deparar com os ninhos do pássaro Guaxe, cujo nome científico é *Cacicus haemorrhous* (Lineu, 1766). Em inglês, ele é chamado de *Red-Rumped Cacique*, o pássaro-tecelão, que nos recorda aquele bonito mito para os indígenas Palikur que vivem na Guiana Francesa. Este pássaro habita exclusivamente os lugares quentes da geopoética da América do Sul (fig. 218).



Fig. 218: Mapa das regiões quentes onde os pássaros Guaxe habitam

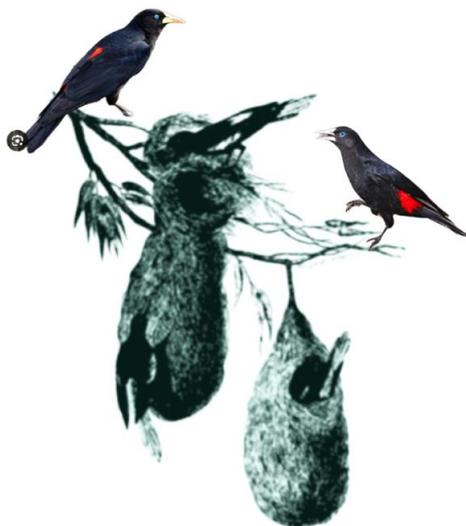


Fig. 219: Ninhos do Guaxe (*Cacicus haemorrhous*), *Histoire de la Plume*

Nos caminhos do quilombo, tanto na estradinha entre a cidade de Nilo Peçanha e Ituberá, encontramos a primeira árvore com muitos ninhos do pássaro Guaxe, conhecido no quilombo como Japú. São ninhos em forma de casula, ou casulo. Para os cientistas, esses ninhos têm forma de mandioca, o que é coerente, pois se trata de uma região de cultivo. O fato é que estão ali, e são as fêmeas que os tecem com os resíduos da piaçava. A árvore onde esses ninhos são tecidos se torna uma instalação de arte natural.

Ao caminhar dentro do quilombo, próximo à quadra de futebol, a paisagem da árvore repleta de ninhos se repete aos meus pés. Sinto a textura de um deles, e assim a paisagem se torna um objeto de observação e um guia para os laboratórios cocriativos junto às artesãs. Aquele ninho simboliza alguns aspectos daquele lugar e remete ao profundo feminino quilombola e a todo o feminino em processos de transformação.

Isso nos levou a traçar as ressonâncias constantes entre o nosso próprio tecer e o ninho dos pássaros-tecelões que habitam nossa América. Além do mais, eles nos ensinam a tecer com os elementos disponíveis ao redor. A forma dos ninhos é igual em toda a América do Sul, variando apenas o tamanho e os elementos colhidos em sua execução. Para cada *terroir*, há um tipo de ninho com materialidades diferentes (fig. 220).



Fig. 220: Ninho do Guaxe (*Cacicus haemorrhous*) da Guiana Francesa [ANQUEIL, 1979, p. 204]

O pássaro tecelão de Jatimane tece com os resíduos da piaçava. Neste movimento de penetrar a memória e aprofundar na paisagem, ao mesmo tempo que se percebe a dificuldade da comunidade em lidar com os resíduos da piaçava, a árvore dos ninhos nos conforta e indica um caminho. Assim, intuitivamente, fomos tocando aquele monte de resíduos, percebendo-os de outra maneira, redefinindo com as mãos cada textura, cor e espessura. Foi assim que as histórias do uso daquelas matérias, perdidas na paisagem, se reacenderam. Luzimar conta que enchia travesseiros e colchões. Luzinete dizia que a parte do resíduo mais enrugadinha era usada como bucha para lavar pratos. Irene teve uma nova ideia para decorar a igrejinha. Assim, fui buscando maneiras de usar conhecimentos técnicos, unindo paisagem, memória, resíduos e elementos da botânica, como o látex e a fécula de mandioca, para criar esses ninhos femininos, essas casulas. Esse percurso nos uniu. Fizemos juntas o primeiro experimento, o ninho do quilombo, com bolas de encher, filme plástico e resíduos (fig. 221).



Fig. 221: Ninho do quilombo feito pelas artesãs e pela pesquisadora [Foto: Maria Luedy]

Este experimento teve suas fragilidades em termos de técnica. No entanto, a persistência em solucionar os problemas me levou ao uso dos elementos da etnobotânica do Baixo Sul. Pesquisando materiais que colam e endurecem, introduzi no experimento o látex, extraído das muitas seringueiras ao redor, e a fécula de mandioca, produzida pela artesã Luzimar do Rosario. Assim, a técnica espiralar colada foi criada. As peças foram feitas com o fio da piaçava, que me envolveu com sua beleza (fig. 222).



Fig. 222: Sentindo a piaçava, dimensão e textura no corpo.
Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

Em espirais, cada fio foi banhado com a mistura proporcional de fécula e látex e enrolado em moldes de bolas plásticas. No primeiro experimento, misturei cordões de algodão com a piaçava (fig. 223 e fig. 224). Essa peça, em movimento, foi exposta na Casa de Mulheres no MAM em 2024.³⁴ No segundo experimento trabalhei somente com a fibra da piaçava.



Fig. 223: Detalhe casula-ninho; fig. 224: Casula-luminária.
Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]

³⁴ Disponível em <<https://www.instagram.com/reel/C2ka4MrLkHn/?igsh=MWN6cGhud2RkNmRqbA==>>>



Fig. 225: Detalhe da *Casula* com fibra negra, apresentação na Galeria Castro Alves. Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [foto: Marcia Gannem]

Tudo o que vivi e experimentei ficou gravado no corpo. O olhar, o sorriso e a delicadeza de cada pessoa dentro do quilombo me cativaram. As mulheres guerreiras, alegres e de fibra. O feminino latente em mãos fortes, marcas do pentear, em pé, ao longo de toda uma vida, os cabelos longos da piaçava. Todas são Rosario, cujos avós vieram provavelmente de Angola, Congo, e por muitos anos a África brasileira foi encoberta, maltratada, inviabilizada.

A *Casula-Ninho* veio como uma casa, um ateliê de asas. Um novo topografismo de fios em espirais, uma descoberta de uma nova técnica, matérias e olhares, um emaranhado transdisciplinar, um lugar arquetípico que nos une na construção de novos lugares, menos árduos, mais potentes.

Casulas, um lugar para “transer”, na sua intangibilidade expressamos os arquétipos dos seres que querem voar e fazemos essas asas dentro de um ir para dentro, reflexivo, imbuídas de desejos que nos impulsionam a novos voos. A casula, a pequena casa, em seu trajeto de construção de abrigo, representa esse lugar, o ateliê de asas. Foi dentro das ressonâncias perceptivas com esta paisagem externa e as relações arquetípicas que surgiu a instalação *Casulas*. O pássaro, a casula, os lugares que estão para além do tempo, do espaço, das relações de raça, classe, crença, fé. Somos todos nativos relativos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A *Casula-Ninho* é então um objeto feito das linhas de piaçava e outros materiais. É funcional, como luminárias que trocam de cor (fig. 227). É artesal, inteiramente feita com as mãos. É arte

matérica, tem conceito, história, trazendo o lado mais sensível da piaçava. A instalação é composta por 12 casulas feitas na comunidade, com suas artesãs e seus artesãos (fig. 226).



Fig. 226: Simulação da instalação *Casulas* no espaço Casa Castro Alves, 22 set. 2023 [Foto: Beija]



Fig. 227: Simulações da mudança de cor das casulas [Simulação no Adobe: Maria Luedy]

OBRA: *Manto quilombola*

A ciência é a experiência, e a experiência é um manto que se tece ao longo de vários séculos; e quanto mais o manto se estende, mais a ciência é completa e segura.

C. Bini

A história dos africanos no Brasil, especialmente em relação aos seus conhecimentos técnicos, foi tecida na invisibilidade colonial, onde esses imigrantes eram vistos apenas como corpos servis. Nesse contexto, seria impossível enxergar o manto quilombola, feito das linhas do tempo, das memórias, e do conhecimento tácito, nascido com os primeiros traços da capacidade de transformar materiais a favor do homem.

No conto *Sapatinhos Vermelhos*, uma história muito antiga e arquetípica, uma criança órfã, sem ninguém, tem um forte desejo que a acalenta: ter um sapatinho vermelho. Ela mora numa floresta, com ervas e árvores, e, mesmo sem saber como, seu desejo é tão intenso que ela vai colhendo elementos vermelhos na floresta: galhos, folhas, fibras secas. Com isso, consegue tecer seu sapatinho vermelho, mesmo de forma rudimentar. Isso a transforma psiquicamente, passando de uma menina sem sapatinhos vermelhos para uma menina com sapatinhos vermelhos feitos por ela mesma. Com o tempo, ela tende a aprimorar sua materialização, sua artesanaria e estética, surgindo novas formas de tecer seus sonhos.

Esse conto me faz imaginar algo como a infância da humanidade, onde desejos e necessidades surgem, e buscam-se os meios para realizá-los. Essa infância da humanidade estaria nessas primeiras relações entre desejo, necessidade, imaginário e materialização. Esse período, que podemos considerar como o neolítico, é marcado pela modificação do homem nos materiais, desenhando, moldando e cortando.

Aqui, aproximamo-nos da segunda obra da exposição, *Manto quilombola*. Segundo o dicionário *Oxford Languages*, o manto é uma peça do vestuário, uma capa de grande cauda e roda, presa aos ombros, usada por dignitários em atos solenes. O *Manto Tupinambá* (fig. 228),

de Lygia Pape (1996/99), é uma reinterpretação do manto utilizado pelos tupinambás (fig. 229) em suas cerimônias.

A indumentária emplumada representa para o povo Tupinambá uma confluência entre a dimensão espiritual (os Encantados e os antepassados), o meio ambiente, a economia e a agroecologia e a transmissão de saberes. Para além do notável significado histórico, o Manto também traz em si uma imensurável importância para o contexto presente, a partir de sua forte presença identitária que garante a permanência da cultura, memória e cosmologia do povo Tupinambá a cada geração. O Manto expressa o protagonismo indígena em suas produções, rituais e tradições. (GONÇALVES, 2023)



Fig. 228: Lygia Pape, *Manto Tupinambá*, 1996/99



Fig. 229: Manto Tupinambá [Foto: Neils Erick Jehrbo]

O manto cobre, distingue e fortalece o usuário, sendo motivo pelo qual heróis dos quadrinhos frequentemente usam uma capa-manto. As obras de Lygia Pape, como *A mão do povo* (1975), *Catiti catiti* (1978) e *Mantos Tupinambás*, são produções que destacam o artesanato, os saberes populares e a cultura dos povos indígenas (MACHADO, 2008, p. 42). Lygia Pape reinterpreta o manto em várias versões. Na fig. 228, temos uma versão em que o manto é composto por pequenos círculos, 190 bolas cobertas de penas, em uma instalação de amplas dimensões.

Esta manifestação simbólica de Lygia Pape ecoa em nossa obra coletiva *Manto quilombola*, uma instalação de 600 cm x 400 cm, feita em pequenos círculos com técnica espiralar cosida, onde artesãos quilombolas expressam seus grafismos unindo os três quilombos da pesquisa. Cada artesão tece 100 círculos de 8 cm em suas casas, que são posteriormente unidos para formar o grande manto. O *Manto quilombola* homenageia os reis do Congo-Angola, os africanos que vieram para o Brasil e celebra o artesanato feito com fibra negra e os saberes têxteis afro-baianos (fig. 230).



Fig. 230: *Manto Quilombola* (projeto visual)
[Produzido no Adobe, baseado nos objetos gráficos do quilombo, por Maria Luedy]

OBRA: *Homenagem ao Cesto*

A obra *Homenagem ao Cesto* (fig. 231) presta homenagem ao objeto que carrega tantos significados entrelaçados na vida dos africanos no Brasil, destacando a semelhança que surge a partir da espiral da fibra negra em suas *affordances* expressivas. O balaio-cesto, em sua jornada histórica e seu *Nachleben*, representa a simplicidade em um universo de técnicas corporais, sendo verdadeiro símbolo de uma ancestralidade mágica que remonta aos tempos em que o artesão era Amon, aquele que manifestava o céu e a terra. Na rica trajetória deste objeto, o mais importante foi proporcionar uma existência mais digna e transformadora para africanos e seus descendentes no Brasil e na África.



Fig. 231: José Roque, Transart e Maria Luedy, *Homenagem ao Cesto* (projeto visual)
[Produzido no Adobe baseado nos objetos gráficos do quilombo, por Maria Luedy]

OBRA: Instalação *Circumnavigare*

A obra *Circumnavigare* é inspirada no vai e vem da fibra negra pelo mundo, nas suas voltas por debaixo da terra, nas águas e nas ruas das cidades. É uma matéria rubro-negra que teceu e continua a tecer a vida dos indígenas do Xiê e dos descendentes dos africanos que se entrelaçaram nas florestas do Baixo Sul. Foi lá que a piaçava os acolheu e alimentou inicialmente com seu coquilho, usado para preparar o Satin, uma canjica feita com o coco da piaçava. Em seguida, essa fibra se transformou em matéria de vida, com seus fios potentes e circulares (fig. 232). Essa é a obra com a qual vamos chegando ao encerramento da tese, tomando como imagem final essa navegação, esse movimento de ir e vir que tramou todo o caminho da pesquisa e da percepção sensível do quilombo, da paisagem, das pessoas e, sobretudo, da matéria viva.



Fig. 232: Instalação *Circumnavigare*. Casa Castro Alves, jan. 2023 [Foto: Flavia Virne]

5
CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa, nas linhas espiralares do seu percurso até o momento, registra elementos importantes sobre processos criativos focados na matéria, na técnica, na cadeia operatória, na percepção geopoética do lugar e nas trocas sensíveis, condições fundamentais para o entrelaçamento de saberes e cocriações entre comunidades artesãs, artistas e designers. Esses elementos, quando reunidos, provocam novas *affordances* matéricas, impulsionam inovações, engendram novas formas e usos na criação de objetos, em uma interseção entre o funcional, o prático, o objeto-signo e o objeto sensível, aproximando-os do campo do design e da arte contemporânea.

Nas conclusões provenientes deste longo processo de pesquisa, que envolveu muitos diálogos, reflexões, observações e experimentações com a fibra negra e seus resíduos, destaco a sua biografia e seus contextos sociais como elementos fundamentais. Além disso, é de suma importância ressaltar a dimensão afro-diaspórica das matrizes tecnológicas têxteis ativadas pelos arquivos de memória provenientes dos lugares e dos topografismos de origem do povo quilombola do Baixo Sul da Bahia.

Do meu lado, o processo de me relacionar com esses contextos gerou novos ciclos e percepções sobre o meu trabalho como artista, a minha história, a minha ancestralidade e a minha própria formação, pois olhar profundamente o outro é também ver-se a si, e ser visto pelo outro nos constitui (SARTRE apud PIVETEAU, 1995, p. 114). Dessa forma, a tese foi construída por meio de desenhos e criações pessoais que foram brotando a cada momento reflexivo, e a trajetória revelou e reforçou algo que venho fazendo desde os meus primeiros passos como artista: potencializar a matéria e explorar suas dimensões técnicas, muitas vezes ocultas, como um caminho para os processos criativos.

No meu processo de matéria-fluxo, descobri que a água tece. Criei a técnica *action paper* (misturando a técnica do adobe com a *action painting*³⁵) durante a minha residência artística

³⁵ O adobe refere-se à técnica de construção de paredes utilizando barro. A *action painting*, por sua vez, é uma técnica criada por Pollock, na qual o artista aplica tinta de forma espontânea e gestual, muitas vezes sem o uso de pincéis. A mistura dessas duas referências técnicas proporcionou a solução e inspirou a criação das *Mandalas da Índia* durante a minha residência artística neste país. Essas mandalas são uma forma de tecelagem aquática utilizando fibras de trapos de algodão.

na Índia, na *Handmade Paper Sri Aurobindo*, utilizando fibras de algodão. Também desenvolvi a técnica de ampliação de papéis, utilizando camadas sobre filme plástico.

Como pesquisadora na graduação, os meus projetos já revelavam a tendência de observar o ambiente ao redor, a geopoética das materialidades têxteis, e de montar ateliês nômades. O meu primeiro projeto, intitulado "Novas Fibras, Novos Papéis", apoiado pela bolsa de iniciação científica CNPq-CAPES, já continha as sementes desta pesquisa, pois intuitivamente uni processos técnicos-matéricos com o *terroir*. O *terroir* era o entorno da Escola de Belas Artes, fazendo parte do meu percurso diário e geopoético desde a minha casa até a minha Escola. O roteiro começava no Corredor da Vitória, passava pelo Campo Grande, onde havia o bagaço da cana, em seguida pela barraquinha de coco ao lado da EBA e a bananeira nos fundos do grande casarão. Foi assim que construí a experiência do lugar-matéria e desenvolvi a minha poética, utilizando a materialidade encontrada nos caminhos da minha querida Escola. Dessa forma, transformei as fibras do coco da barraquinha em corantes da cor ferrugem, as fibras do caldo da cana em elementos fibrosos para luminárias, e a bananeira nos fundos da Escola em papéis. Durante esta pesquisa, após reflexões e estudos teóricos sobre as materialidades têxteis e o ato de tecer, entendi que a minha técnica, antes conhecida como papel artesanal, tratava-se na verdade de um tipo de tecelagem que denominei de "tecelagem aquática".

Essas experiências vividas colaboraram para delinear e revelar, nesta pesquisa, a potencialidade dos processos criativos que podem surgir a partir da relação entre matéria e técnica. Ou seja, o "o quê" – a matéria – e o "como" – a técnica – são elementos fundamentais dos processos criativos, traçando um caminho diferente do já mencionado *hylemorphe*, que privilegia a ideia ou a forma. Entendemos que a subjetividade da matéria nos permite acessar caminhos novos ao conhecê-la profundamente, pois ao tocá-la de forma sensível e dialógica, ela nos propõe novas formas de construção e os fenômenos técnicos se apresentam.

A experimentação sugerida pelos fluxos da matéria (INGOLD, 2016, p. 35) traz consigo novas possibilidades formais e construtivas, emergindo de um processo mais perceptivo, orgânico e improvisado, em contraste com abordagens mais mentais e padronizadas. Conforme afirma Ingold (2016, p. 38), "improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se

desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos”. Isso não significa que modelos e padrões referenciais sejam descartados, mas sim que eles são vistos como um novo caminho, e ao seguirmos os fluxos da matéria, ampliamos os nossos referenciais técnicos.

Nesta pesquisa, a fibra negra foi a matéria-fluxo que exploramos em suas diversas dimensões. Investigamos sua biografia genética, social e técnica, reconhecendo sua propriedade principal de ser uma linha, e, portanto, relacional, sempre pronta para se conectar com o outro, dialogar e construir novas potencialidades. Foi necessário conhecer sua dimensão terrena, entender de onde ela brota, sua botânica e, nesse contexto, seu *terroir* ganhou relevância. O *terroir*, como um lugar com seus signos sociais e botânicos, tornou-se parte integrante de sua narrativa pulsante. Conforme Abécassis (1987 apud PIVETEAU, 1995, p. 114), um povo não pode materializar a sua vocação senão na relação com uma terra. Foi nas ressonâncias matéricas entre a África e o Baixo Sul da Bahia que as vocações inatas gradualmente emergiram nos lugares têxteis.

A matéria é a *Mater*, aquela que permite, doa e revela sua abundância. Refletir sobre a matéria e o lugar nos campos da arte e do design é de extrema importância, assim como a relação com essa matéria, seu solo e seu desenho no espaço-paisagem. A matéria resgata o gesto ancestral, e quando consideramos a memória nessa pesquisa, ela é acessada através do gesto com a matéria, a própria matéria presente no gesto. É nesse espaço onde as materialidades se relacionam com os lugares de memória que o povo africano pôde, de alguma forma, reconectar-se com sua verdadeira origem. Na memória do tecer, em suas conquistas tão sofisticadas ao longo da trajetória dos lugares da África, nas dimensões artesãs, a dimensão do ato criador reaparece.

Ler o território quilombola como um lugar de memória é ampliar as dimensões desses territórios, que por semelhança despertam conhecimentos guardados. Esses territórios reacendem seus lugares anteriores à grande e dolorosa travessia, onde a abundância de materialidades gerou infinitas técnicas e objetos muito antes de nossa civilização cristã. Pois um lugar de abundância é um lugar de África. É um lugar de movimento, de corpo, de dança,

de sons infinitos de pássaros, é um lugar de formas de vida constantes, lugar onde as matérias se entrelaçam, assim como o lugar de abundância no Baixo Sul da Bahia, onde sua memória é celebrada nos atos constantes com a terra.

Cada homem, cada grupo, em cada um de seus atos, celebra a memória. As projeções espaciais das memórias, reconstruídas a cada vez à luz de um novo presente, são múltiplas. É, pois, uma complexa anastomose de reminiscências, é uma sutil alquimia que transforma um espaço, inicialmente (teoricamente) "sem qualidade", num território de significado, legitimação e, conseqüentemente, cresce a consciência que dele tomamos juntos. (PIVETEAU, 1995 p. 114)

No curso intitulado *A visão de mundo africana por trás do tempo*³⁶, com o professor beninense Senakpon Kpoholo, acadêmico africano residente em Juiz de Fora (MG), tive a oportunidade de conhecer o verdadeiro ponto de vista de um africano e a estreita relação dos povos originários com as materialidades e a abundância, bem como o simbolismo das espirais como representação do tempo. Percebi semelhanças poéticas com a técnica espiralada dos artefatos quilombolas. O professor apresentou a imagem dos grandes lagos na África, de onde a maioria dos africanos foi trazida, contrastando com as paisagens caucasianas e suas relações de falta e escassez. Isso iluminou um pouco mais a compreensão sobre a colonização e sua tentativa de encobrir o potencial africano. Felizmente, aos poucos, estamos recuperando sua verdadeira história, cosmovisão e tecnologias ancestrais.

Na pesquisa, acreditamos que o lugar abundante dos florestais da piaçava no Baixo Sul da Bahia e, conseqüentemente, as similaridades das paisagens, trouxeram à tona o sentimento de abundância e as conexões com suas raízes. Ao se estabelecerem com a liberdade necessária para utilizar seus próprios recursos e conhecimentos nesses lugares escondidos e ricos em biodiversidade, a árdua travessia transformou-se em novos ciclos, e assim a memória soterrada de seus gestos ressurgiu. Entre resistência e resiliência, suas terras tiveram o reconhecimento de posse pelo INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) e pela Fundação Cultural Palmares em 2020.

³⁶ Participação em curso *online* do Prof. Dr. Senakpon Kpoholo, realizado nos dias 29 e 30 de abril de 2023.

Através das relações com o território, mesmo sendo fisicamente imutável, ele se transforma em conceito e é moldado pela cultura social, adquirindo suas próprias dimensões identitárias. Dessa forma, as terras da piaçava foram moldadas pela fibra negra nas mãos dos descendentes africanos e recentemente estão passando por um processo pelo SEBRAE para obter o selo IG³⁷ (Identidades Geográficas). Conforme Piveteau (1995, p. 114), a memória semiotiza o espaço e o espaço estabiliza a memória. Assim, a memória da preservação ganha destaque, pois os povos africanos têm diálogos e respeito pelas florestas e seus territórios.

O reconhecimento científico-artístico se destaca na Bienal de Arquitetura de Veneza deste ano de 2023, por meio do pavilhão brasileiro intitulado *TERRA*, que expõe a força das terras indígenas e quilombolas como os lugares mais preservados, conforme afirmam os curadores Gabriela Mattos e Paulo Tavares.

A exposição demonstra o que várias pesquisas científicas comprovam: terras indígenas e quilombolas são os territórios mais preservados do Brasil e assim apontam para um futuro pós-mudanças climáticas onde “de-colonização” e “descarbonização” caminham de mãos dadas. Suas práticas, tecnologias e costumes ligados ao manejo e produção da terra, como outras formas de fazer e de compreender a arquitetura, estão situadas na terra, são igualmente universais e carregam em si o conhecimento ancestral para ressignificar o presente e desenhar outros futuros, tanto para as comunidades humanas quanto para as não humanas, em direção a outro futuro planetário. (ARCHDAILY TEAM, 2023)

Isso é mais uma afirmação em torno da palavra *diálogo*. Esses povos estabelecem um diálogo com a terra, eles a escutam. Essa escuta e diálogo preservam as relações. Portanto, a trajetória da pesquisa na defesa de *terroirs* semelhantes e biomas irmãos é de grande importância, pois esses lugares são impulsionadores de histórias adormecidas, sendo ricos em materialidades têxteis e abrigando palmeiras na Mata Atlântica.

³⁷ O registro de Indicação Geográfica (IG) é uma certificação concedida a produtos ou serviços que são característicos de uma determinada região geográfica, conferindo-lhes reputação, valor intrínseco e identidade distintiva em relação a outros similares no mercado. Esses produtos possuem uma qualidade única devido aos recursos naturais presentes na região, como solo, vegetação, clima, bem como ao conhecimento e habilidades específicas (*know-how* ou *savoir-faire*).

É o gesto de tecer, gesto de quem manipula as fibras e os fios, usando as mãos para criar algo novo e explorar as infinitas *affordances* da matéria, gesto que busca novas combinações, encontros de técnicas e materialidades, e resulta em sensações únicas e experimentações inovadoras. O *terroir*, nesse contexto, também é visto como uma geopoética, expressão de um mundo a ser desvendado e percorrido de forma sensível, transformando-o em diferentes signos culturais.

Na pesquisa, a troca com o outro se deu por meio da matéria, especificamente a fibra negra e o seu resíduo. O ponto de entrelace foi a paisagem e a memória. O ponto-chave foi a ampliação das percepções. Para aqueles que desejam estimular comunidades artesãs em seus processos criativos, é essencial mergulhar na geopoética do lugar. Mesmo em ambientes urbanos, é possível captar as geopoéticas botânicas em suas interconexões.

Nessa imersão, valorizamos os arquivos dos pés (SCHAMA, 1995), a presença sensível e os perceptos do lugar, desenhando-o e absorvendo-o por meio das mãos, bocas e olhares. Compreender as diversas esferas do lugar, em suas múltiplas peles: chão, fibra, mãos e tudo o que está envolvido nesse complexo sistema do lugar. Traduzi-lo poeticamente e, por fim, observar as produções existentes, suas técnicas e destinos, aprendendo como esses processos acontecem.

Rastrear a biografia do objeto existente. Para isso, exploramos na pesquisa a *chaîne opératoire*, ou seja, o processo pelo qual a matéria se torna disponível, suas diferentes fases e as pessoas envolvidas nessa narrativa de gestos e processos. O designer-artista, nesse contexto, assume o papel de mestre-aprendiz, buscando perceber novos caminhos que surgem a partir da interação entre matéria, paisagem, memória, percepção e técnica.

Quais são?

Quem faz?

Como acontece?

Onde acontece?

Quando acontece?

Essas são perguntas fundamentais no processo, pois quanto mais informações e experiências vivenciadas nos percursos e experimentações das técnicas, mais recursos teremos para a cocriação. Aos poucos, a alteridade se entrelaça nesse profundo conhecimento, utilizando as ferramentas daqueles que vivem os processos criativos. No campo da arte e do design, que estão sempre interligados, vamos ampliando nossa compreensão desse universo e das múltiplas dimensões presentes na matéria, clareando o caminho para novas possibilidades.

Assim surgiram, na pesquisa, curiosidades que nos conduzem a respostas nos diversos campos em que a matéria se encontra. A história do lugar, da comunidade e de suas técnicas, bem como suas profundas relações com a matéria, contribuem para a existência potente da comunidade. As espirais presentes nessas práticas se transformam em repertório que estimula a criatividade. Nessa pesquisa, as matérias-primas, como a fibra negra e a palha da costa, juntamente com a técnica espiralar cosida, são compreendidas como símbolos.

O sentido das espirais estreita as relações entre a matéria-signo e a técnica-signo. A técnica entrelaça a fibra negra e a palha da costa, conferindo-lhes uma dimensão sensível e simbólica. Essas duas matérias unem a África: a fibra negra remete aos remanescentes quilombolas e a palha da costa é o *ikó* africano, utilizado nos rituais do candomblé.

A técnica em espiral evoca a África, pois é uma forma de costurar as espirais do tempo com a ancestralidade. A palha da costa, conhecida como *ikó*, matéria-símbolo da África, ainda é preservada e utilizada nos rituais do candomblé, especialmente no acessório chamado *Contra-egum*. Essa materialidade é trazida da África e não existe no Brasil, o que contribui para uma contextualização significativa dessa história, ao retirar a técnica e o objeto de seus lugares e ampliar suas nuances simbólicas. Ao observar o encontro entre a fibra negra e o *ikó*, unidos por meio da costura, percebemos uma interseção de conceitos e uma beleza autêntica expressa por meio de contrastes, grafismos e semelhanças. Esses entrelaçamentos ocupam lugares sagrados na arte, simbolizando encontros matéricos. Nas espirais da pesquisa, esse caminho levou à criação coletiva do *Manto Quilombola*, projeto de instalação que reúne, traduz e sintetiza todo esse processo.

Reunimos as histórias da África, suas mitopoéticas afro-brasileiras, com a história em si. Em nossos estudos sobre o lugar das palavras, refletimos sobre as possíveis relações entre os 380 Rosario e a Nossa Senhora do Rosario, que representou uma irmandade poderosa durante o período da escravidão no Brasil – a Irmandade dos Rosários dos Pretos. Durante a pesquisa, também exploramos as relações com o congado, uma mitopoética disseminada pelo Brasil, que faz referência ao Rei do Congo e à Nossa Senhora do Rosário. Nas performances da imagem da Nossa Senhora do Rosário, desde o séc. XIII, ecoa sua esperança através da frase “reza o meu Rosário, um buquê de 54 rosas, 54 orações”. Sua imagem evoca a promessa de libertação: “eu te livrarei da escravidão e te devolverei o cetro, a coroa e o manto”. Além disso, evocamos as rainhas africanas, como Nzinga e a Rainha Matamba (1582-1663), uma guerreira que forjou alianças para libertar Angola das forças portuguesas. Ao longo da pesquisa, delineamos uma maneira de unir esses processos vivenciados e pesquisados bibliograficamente, buscando possíveis caminhos para a construção criativa e trazendo à luz a potência dessa história.

Assim, a curadoria do designer-artista-curador desempenhou um papel fundamental nesse processo, atuando como um orquestrador capaz de vivenciar, observar e estudar, enxergando possibilidades de união entre as peças e mandalas, com seus grafismos e técnicas têxteis, como a criação de redes. O resultado foi a montagem do grande manto, representando a força e importância dessa história. A intenção é apresentar essa narrativa nas catedrais do sensível, como museus, galerias e até mesmo espaços públicos, com o objetivo de criar novos ângulos de visibilidade para essa matéria-técnica tão significativa na vida dos africanos do Baixo Sul da Bahia, que há mais de 120 anos vivem dessa prática.

A mudança de lugar, a forma de dispor e relacionar matérias e objetos, retirando-os de sua face funcional, alteram sua posição e fazem estabelecer novas relações, transcendendo sua funcionalidade original. São trazidos, então, à cena do signo, da história e da arte contemporânea, ocupando fisicamente o espaço. Essa obra é capaz de expressar a monumentalidade dessa trajetória, carregando consigo um significado epistemológico. A

palavra "monumento", com sua origem na memória, adquire um sentido especial, registrando de forma estética e sensível o poder dessa narrativa.

Em uma expografia adequada, que ilumine a cena da história dos descendentes africanos do Baixo Sul da Bahia, podemos destacar uma África diaspórica representada, revelando assim outros talentos do afro-brasileiro em sua matriz tecnológica têxtil. Esses talentos incluem o poder da improvisação, criatividade, adaptabilidade, resistência e impermeabilidade.

Quase ao fim deste percurso, esboço então uma pequena cronologia que resume o trabalho empreendido:

- experimentamos as paisagens, inspirando-nos nos ninhos dos pássaros para criar futuras luminárias, utilizando a matéria-paisagem;
- exploramos o tecido feito a partir de resíduos da piaçava, pequenos fios misturados com cola látex;
- valorizamos os grafismos presentes na matéria, registrando os nomes dados a eles;
- entendemos o ciclo de produção do primeiro artefato criado com a técnica espiralar cosida e suas evoluções, em métodos utilizados pelos designers capacitadores;
- cocriamos coletivamente o projeto de instalação *Manto quilombola*, que faz referência ao manto da Nossa Senhora do Rosário, evocando também sua prece e as rainhas africanas. A instalação ainda não foi executada no espaço expositivo, mas já realizamos a sua projeção e seguimos na busca de sua concretização espacial.

Por fim, compartilho os passos-chave dessa trajetória:

- 1) Primeiro, sinta geopoeticamente o lugar. Percorra os caminhos, os aromas, as plantas e os animais. Observe a arquitetura e seu desenho. Pare e respire. Sinta o vai e vem. Veja as indumentárias, as ferramentas, as expressões e os gestos. Aprenda. Participe. Converse. Construa seu arquivo dos pés (SCHAMA, 1995).

- 2) Segundo, troque conhecimento, mostre-se. Apresente sua poética. Compartilhe seu ponto de vista sobre essa experiência. Compartilhe suas técnicas, seus métodos. Contribua com o que puder. Faça perguntas, formule respostas.
- 3) Terceiro, celebre o encontro por meio de uma obra coletiva.

Termino então esta tese com uma imagem e um poema, que evocam sobretudo o gesto, as mãos: trançar, tramar, tecer o fio que faz aliança, que liga os tempos, os lugares e os corpos.

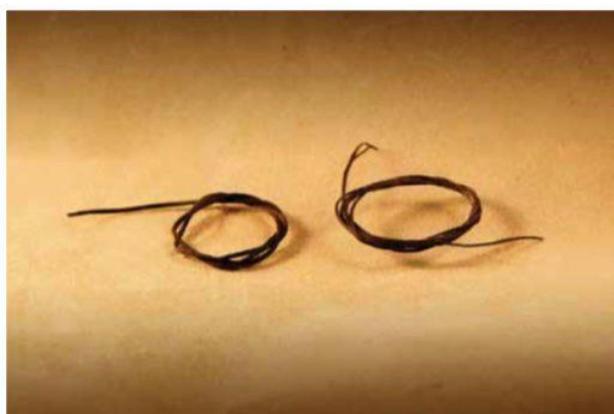


Fig. 234: Pré-formas de anéis de fibra vegetal, Cais do Valongo, 2014 [Foto: João Maurício Bragança]

Por mais simples que sejam esses dois círculos feitos de piaçava,
 neles vemos os navios negreiros, e a descoberta da fibra negra.
 Vemos a corda com seus 20 anos de existência,
 vemos o Cais do Valongo,
 vemos o tempo de espera no casarão,
 sem nada para se fazer.
 Vemos os fios largados do esteio do navio
 ou talvez os pedaços de corda,
 vemos na espera a vontade de tecer.
 Nesses dois singelos anéis,
 vemos o feminino, o adorno,
 vemos a criatividade, a improvisação,
 vemos as belas histórias do africano que foram soterradas.
 Vemos o Baixo Sul da Bahia,
 e as novas espirais que agora se delineiam.

Maria Luedy Mendes
 outono de 2024

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, A. N. (2003). *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- AGOSTINI C. (org.). (2013) *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- ALBUQUERQUE, W.; FRAGA, W. (2006). *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais / Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- ANDRADE, B. B. F. (2016). Os desdobramentos do debate sobre os conceitos de Natureza e Cultura em Tim Ingold. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 3, edição especial.
- APPADURAI, A. (2006). Toward an anthropology of things. In: _____ (ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. London: Cambridge University Press, p. 3-63.
- ARCHDAILY TEAM (2023). Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza 2023 divulga detalhes sobre a exposição "Terra", 15 abr. 2023. *ArchDaily Brasil*. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/998654/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-2023-divulga-detalhes-sobre-a-exposicao-terra>>. Acesso em: 7 jun. 2023.
- ARGAN, G. C. (1992). Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: _____; FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARNHEIM, R. (2004). *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira.
- BACHELARD, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BALFET, H. (éd.) (1991). *Observer l'action technique*. Des chaînes opératoires, pour quoi faire? Paris: Éditions du CNRS.
- BANON David (2001/2). Création et origine, *Pardès*, n. 31, p. 59-72. DOI : 10.3917/parde.031.0059. URL : <https://www.cairn.info/revue-parde-2001-2-page-59.htm>
- BARBOSA, L. (1951). *Pequeno vocabulário Tupi-Português*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- BARBOSA, V.; COSTA, L.; LEÃO, M. (2019). Análise histórica da piaçava e seu potencial para a construção civil. *Terceiro Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira*, Salvador, Bahia.
- BARBUY, H. (1994). *Manual para registro de objetos e as normas do INPI*. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- BARDIN, C. (2015). *Un désir, une idée, une action, une matière*. Verre et création artistique en France, 1950-2010. Lormont: Ed. Bord de l'Eau.
- BARRAUD, E.; LEFORT, J.; BERANGER, C. (2005). Le futur a besoin des terroirs. *Rencontres Internationales – Planète Terroirs – Unesco*.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense.
- BÉRARD, L.; MARCHENAY, P. (2007). Produits de terroir - Comprendre et agir. *CNRS – Ressources des terroirs - Cultures, usages, sociétés*
- BEZERRA, R. E. P. (2014). *Utilização de fibras residuais de piaçava (Attalea funifera m.) em mistura com cimento Portland para produção de painéis compostos*. 40 f. Monografia (Bacharelado em Engenharia Florestal) - Universidade de Brasília, Brasília.

- BHABHA, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- BIANCHI, P. (2016). *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition*. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain. Paris: Connaissances et Savoirs.
- BIANCHI, P. (2015). Exposer la performance : une forme nouvelle d'interface spatiale, *Les chantiers de la création* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 04 septembre 2015, consulté le 14 de março 2024. URL : <http://lcc.revues.org/1055>
- BOAS, F. (1996). *A Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda.
- _____ (2004). *Anthropology and Modern life*. New York: Norton.
- BOEHM, G. (2007). Das Paradigma 'Bild'. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In: BELTING, H. (ed). *Bilderfragen*. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Munich: Fink.
- BOHM, D. (2021). *Sobre a Criatividade*. São Paulo: UNESP.
- BORGES, A. (2019). *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome.
- BOUFFARTIGUE, J. (2006). Les animaux techniciens. *Rursus*, n.1.
- BOUVET, R. (2012). Como habitar o mundo de maneira geopoética? Interfaces Brasil / Canadá. *Revista Brasileira de estudos canadenses*, v. 12, n.1.
- BUCHLOH, B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, v. 55, p. 105-43.
- CAMARGO-MORO, F. (1986). *Museu: aquisição/documentação*. Rio de Janeiro: Livraria Eça.
- CAMINHA, P. V. (1500). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 25 out. 22.
- CAMPOS, D. (2017). Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, n. 4
- CANDY, Linda (2006). *Practice Based Research: A Guide*. Sydney: Creative & Cognition Studios.
- CARDOSO, C.; FLAMARION, S. (2010). Iconografia e história. *Resgate: Revista interdisciplinar de cultura*, v. 1, n. 1, p. 9-18.
- CARDOSO, R. (2012). *Design para um Mundo Complexo*. São Paulo: Cosacnaify.
- CARLEI, C. (2014). *LogoTopos: une nouvelle méthode d'apprentissage*. Université de Genève. Master.
- CASSIRER, E. (1998). *Filosofia de las Formas Simbólicas I: el lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1979). *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer, 1935-1945*. New Haven (CT): Yale University Press.
- CAUQUELIN, A. (2007). *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2005). *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

CHAROTH, A. (2020). *Palmeiras da Ancestralidade*. Disponível em <www.sossegodaflora.blogspot.com/2020/08/palmeiras-da-ancestralidade.html>. Acesso em 20 jan 2024.

CHEVALLIER, D. (1991). Des savoirs efficaces. *Terrain*, n. 16, p. 5-11.

CLAVAL, P. (2013). O papel do trabalho de campo na geografia, das epistemologias da curiosidade às do desejo. *Confins: Revue franco-brésilienne de géographie*, n. 17.

_____ (2021). Processus spatiaux et géographie culturelle. *Confins: Revue franco-brésilienne de géographie*, n.53.

CLIFFORD, J. (2002). A experiência etnográfica: antropologia e literatura no séc. XX. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *James Clifford*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

COSTA, R. L. (2016). *Palha e Tala: estudo da tecnologia do trançado entre grupos pré-históricos brasileiros*. Tese (Doutorado em Arqueologia). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

COUDER, J. (2019). *Design, qualité de la relation à la marque et terroir d'origine: le cas du vin*. Gestion et management. Université Grenoble Alpes.

COUPAYE, L. (2017). Cadeia operatória. Transectos e teorias: alguns reflexos e sugestões sobre o percurso de um método clássico. In: SAUTCHUK, Carlos Emmanuel (org). *Técnicas e Transformações*. Rio de Janeiro: Ed. ABA publicação. p. 475-494.

CREVAUX, J. (1883). *Voyage dans l'Amérique du Sud*. Paris: Hachette.

CUNHA JUNIOR, H. A. (2011). Quilombo: patrimônio histórico e cultural. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 11, n. 129, p. 158-167.

DAVY, D. (2007). *Vannerie et vanniers: approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*. Anthropologie sociale et ethnologie. Université d'Orléans.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2000). Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. (2009). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.

DENIS, M.-N. (2015). Daniel Roche, La culture des apparences – une histoire du vêtement (XVIIe-XVIIIe siècle). *Revue des sciences sociales*, n. 52.

DEWEY, J. (1983). *Démocratie et éducation: Introduction à la philosophie de l'éducation*. Lausanne: L'Age d'homme.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

_____. (2016). *Soulèvements*. Paris: Gallimard.

DOMINGUES, F. (1979). *Topografia e astronomia de posição para engenheiros e arquitetos*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.

DOMINGUES, P. (2007). Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, n. 23, p. 100-122.

DONDIS, D. A. (1991). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.

- DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (2020). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte.
- DURANTE, A. M. (2017). *As interferências e ações de designers no artesanato brasileiro: um recorte sobre a opinião dos artesãos de Minas Gerais e Brasília*. 105 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade de Brasília, Brasília.
- DUSSORT, H. (1963). *L'école de Marbourg*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. (2008). Etnografia: saberes e práticas. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 9, n. 21.
- EINSTEIN, A. (1981). *Como vejo o mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ELIADE, M. (1979). *Ferreiros e Alquimistas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FERNANDES, M. C. R. (2009). JATIMANE: um espaço de memórias e manifestações culturais. Santo Antônio de Jesus. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional. Universidade do Estado da Bahia.
- FERREIRA, L. M. (2009). Sobre o conceito de arqueologia da diáspora africana. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 16, p. 267-275.
- FERREZ, H. D. (1994). Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. *Estudos de Museologia*, Cadernos de Ensaio, Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, n. 2.
- FOCILLON, H. (1992). *The life of forms in art*. New York: Zone Books.
- FONSECA, D. M. (2008). A pedagogia científica de Bachelard: uma reflexão a favor da qualidade da prática e da pesquisa docente. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 34, n. 2, p. 361-370.
- FOSTER, H. (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- FOUCAULT, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1.
- FRANINOVIĆ, K. (2013). *Affordance choreographies: What does a material want?* Disponível em: <<http://www.enactiveenvironments.com/reflecting/what-affordance-affords/>>. Acesso em: 25 out. 22.
- FREITAS, J. M.; OLIVEIRA, L. R. (2020). Memórias de um tamborete de baiana: as muitas vozes em um objeto de museu. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 5, n. 14, p. 541-564.
- FREITAS, F. V. d. (2015). *Das kitandas de Luanda aos tabuleiros na terra de São Sebastião: Conflitos em torno do comércio das quitadeiras negras no Rio de Janeiro do século XIX*.
- GALLESE, V.; GATTARA, A. (2021). *Simulazione incarnata, estetica e architettura: un approccio estetico sperimentale*. In: ROBINSON, S.; PALLASMAA, J.; ZAMBELLI, M. (ed.). *La mente in architettura*. Florença: Firenze University Press, p. 160-175.
- GELL, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GIBSON, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. [s.l.] Houghton Mifflin.
- _____ (1977). The Theory of Affordances. In: SHAW, R.; BRANSFORD, J. (ed.). *Perceiving, Acting, and Knowing: toward an ecological psychology*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum, p. 67-82.
- GOLSENNE, Thomas (2015). Les chaînes opératoires artistiques, *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 décembre 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/tc.7551>

- GOMBRICH, E. (2012). *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookmaker.
- GONÇALVES, M. C. F. (2005). Schelling: filósofo da natureza ou cientista da imanência? In: PUENTE, F. R.; VIEIRA, L. A. (org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 71-90.
- GONÇALVES, Ana Carolina (2023). O manto Tupinambá, Espaço do Conhecimento UFMG, Belo Horizonte, 8 de ago de 2023. Disponível em <<https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/o-manto-tupinamba/>> Acesso em: 12 de maio de 2024.
- GÖTHE, J. B. (2011). *Entre o significado e a forma: uma releitura do livro Arte Primitiva, de Franz Boas*. TCC (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Ciências Sociais.
- GOUVEIA, Rosimar (s.d.). Sublimação. *Toda Matéria*. Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/sublimacao/>> Acesso em: 25 fev. 2024.
- GRENIER, J.-Y. (1997). Daniel Roche, Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVIIe- XIXe siècles). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n. 6, p. 1401-1403.
- GUICHARD, C. (2015). Image, art, artefact au XVIIIe siècle: l’histoire de l’art à l’épreuve de l’objet. *Perspective*, 1. _____ (2018). *La Griffes du Peintre*. Paris: Seuil.
- GUIMARÃES, C. A.; SILVA, L. A. (2012). Piaçava da Bahia (*Attalea funifera* Martius): do extrativismo à cultura agrícola. Ilhéus: Editus.
- GUIMARÃES JUNIOR, José Carlos; et al. (2020) Políticas Públicas e o Extrativismo da Piaçava *Leopoldinia piassaba* Mart. em Barcelos-AM. *Revista Científica Multidisciplinar*, Núcleo do Conhecimento. Ano 05, Ed. 10, Vol. 03, pp. 47-70. Disponível em <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/meio-ambiente/extrativismo-da-piacava>> Acesso em: 25 fev. 2024.
- GUMBRECHT, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- GUSMÃO, C. O. (2012). *Painel Semântico: técnica metodológica no ensino prática projetual design*. Design Arte Moda Tecnologia. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e UNESP-Bauru.
- HALL, S. (1996). When was the Postcolonial? CHAMBERS I.; CURTI, L. (ed.). *The post-colonial question: common skies, divided horizons*. London: Routledge, p. 242-260.
- HAMA, B.; KI-ZERBO, J. (1979) *Tempo mítico e tempo histórico na África*. Correio da Unesco, n. 10-11, ano 7.
- HANH, T. N. (2008). *A arte do poder*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HARARI, Y. N. (2020). *Sapiens: uma breve história da humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HEIDEGGER, M. (1958). Bâtilr habiter penser. In: _____. *Essays et Conférences*, Paris: Gallimard.
- HIPOLITO, R.; PEDRONI, F. (2017). A visão de Didi-Huberman sobre Warburg e a contribuição do retorno à “ciência sem nome” para o tratamento com a arte contemporânea. *Revista interdisciplinar de artes visuais*, v. 4.
- INGOLD, T. (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London, New York: Routledge.
- _____ (2010). *Da transmissão de representações à educação da atenção*. São Paulo: Educação.
- _____ (2016). Les matériaux de la vie. *Multitudes*, n. 65, p. 51-58.

_____ (2018). *Marcher avec les Dragons*. Paris: Points.

_____ (2000). *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.

JORDÃO, R. P. (2015). *Uma descoberta anunciada: lembranças, apagamentos e heranças do mercado de escravos do Valongo no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

JULLIEN, F. (1989). *Procès ou Création: Une Introduction à la Pensée Chinoise*. Paris: Seuil.

JUNG, C. G. (2009). *A Prática da Psicoterapia*. Petrópolis, RJ: Vozes.

KIDDIER, W. (1912). *The Brushmaker and his craft*. Sir Issac Pitman Pub.

KI-ZERBO, J. (org.). (2020). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO.

KLEE, P. (1978). *Notebooks. The thinking eye*, vol. I. London: Lund Humphries.

KOPYTOFF, I. (2008). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, A. (ed.). *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, p. 89-121

KOSUTH, J. (1993). The artist as anthropologist. In: _____. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge: The MIT Press.

KRISHNAMURTI, J.; BOHM, D. (1999). Thought and perception. In: _____. *The limits of thought: discussions*. London; New York: Routledge, p. 67-82.

KRUCKEN, L. (2009). *Design e território: valorização de identidades e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel.

LAGE, G. (2009). Revisitando o método etnográfico: contribuições para a narrativa antropológica. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 9, n. 97, p. 03-07.

LARROSA, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira da Educação*, Rio de Janeiro, n. 19.

LEÃO, M. A. (2008). *Fibras de licuri: um reforço vegetal alternativo de compósito polimérico*. Dissertação (Mestrado em Ciência e Engenharia de Mecânica). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of space*. New Jersey: Blackwell Publishing.

LEMONNIER, P. (2002). Introduction. In: _____. *Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic*. London: Routledge.

_____ (1992). "Elements for an anthropology of technology". *Anthropological Papers*, Michigan, Museum of Anthropology, n. 88. Wagner Gabriel Leal Schuques 2, Luana

LEMONNIER, P. (2002). Introduction. In: _____. *Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic*. London: Routledge.

LEROI-GOURHAN, A. (1984). *Evolução e técnicas I – o homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1990). *Evolução e técnicas II – o meio e as técnicas*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1992). *L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel.

- _____ (1973). *Milieu et technique*. Paris: Albin Michel.
- _____ (2002). *O gesto e a palavra I – técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (2002). *O gesto e a palavra II – memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70.
- LÉVY-BRUHL, L. (1927). *L'âme primitive*. Coleção Les classiques des sciences sociales. Université du Québec.
- LÉVY, P. (2003). *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola.
- LIMA, I. B. (2010). Utopia concreta, esperança e educação: o Princípio Esperança de Ernst Bloch como filosofia da educação. 159 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza.
- LION FILHO, C. A. P. Q. (2013). *Desenvolvimento e caracterização de compósitos a partir da borra da piaçava para construção da parábola de um fogão solar a concentração*. 197 f. Tese (Doutorado em Ciência e Engenharia de Materiais). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- LORENZI, H.; SOUZA, H. M.; COSTA J. T. M.; CERQUEIRA, L.S.C. & FERREIRA, E. (2004). *Palmeiras brasileiras e exóticas cultivadas*. Instituto Plantarum de Estudos da Flora Ltda. São Paulo: Nova Odessa.
- MACHADO E SILVA, R. C. (2011). A teoria da pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos? *Horizontes Antropológicos*, v. 17, n. 35.
- MALINOWSKI, B. (1984). *Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural.
- MALYSSE, S. (2005). Schneider, A. & Wright, C. (ed.). Contemporary art and anthropology. Oxford/New York: Berg, 2006. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 2, p. 739-747.
- MANDELLI, M. C.; SOARES, M. P.; FAVERO, R. P. F. (2017). O método genealógico na pesquisa antropológica. *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia.
- MARTINS, E. (2014). *Linguagem de panos africanos: uma abordagem gráfica de estampas*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Bauru: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP.
- MARTINS, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- MARTIUS, C. F. P. V. (s.d.). Flora Brasiliensis: seu enumeratio plantarum. *Biodiversity Library*. Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org/item/27737#page/6/ mode/1up>>. Acesso em: 08 set. 22.
- MASON, O. T. (1902). *Aboriginal American basketry: Studies in a textile art without machinery*. United States: Report of the US National Museum, p. 171–548.
- MATURANA, H. (2002). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MATURANA, H.; VARELA F. J. (2002). *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena.
- MAUSS, M. (1950). Les techniques du corps. In: _____. *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF.
- _____ (s.d.). *Manuel d'ethnographie*. Cours donnés à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, réunis par M. Leiris & D. Paulme. Paris: Payot.
- MELO, E. C. de (2019). Entre “cantos” e “batuques”: territórios e territorialidades negro-africanas na cidade de Salvador no século XIX. *Revista Cerrados, [S. l.]*, v. 17, n. 02, p. 03–24. DOI: 10.22238/rc24482692201917020324.

- MENEGHETTI, A. F. (2016). *Curadoria museológica & curadoria de arte: aproximações e afastamentos*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre.
- MIGNOLO, W. (2010). *Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- MOASSAB, A. (2008). A prática da ecologia de saberes: reflexões sobre a hipermissão educativa a invenção do outro na mídia semanal. *E-Cadernos CES*, n. 2.
- MOGUE KAMGA, S.; SONKÉ, B.; COUVREUR T. L. P. (2019). *Raphia vinifera* (Arecaceae; Calamoideae): Misidentified for far too long. *Biodiversity Data Journal*, 7: e37757.
- MORAES, M. J. S. (2009). *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MOURA, C. (1981). *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense.
- MUNANGA, K. (1996). Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, n. 28, p. 56-63.
- MUNARI, B. (2000). *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- NORA, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- OBRIST, H. U. (2010). *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei.
- OLIVEIRA, F. I. S.; RODRIGUES, S. T. (2014). *Affordances: a relação entre agente e ambiente*. São Paulo: Ed. UNESP.
- OSTROWER, F. (1987). *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo: Vozes.
- PAIVA, E. F. (2006). *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica.
- PANOFKY, E. (1991). Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- PANTALEÃO, L. F.; PINHEIRO, O. J. (2011). A ornamentação contemporânea em arte e design: função estética, anagógica, terapêutica. *Educação Gráfica*, v. 15, n. 1, p. 1-22.
- PAPANÉK, V. (2005) *Design for the Real World*. Chicago: Chicago Review Press.
- PAZ, O. (2006). O uso e a contemplação. *Revista Raiz – Cultura Brasil*, n. 3, p. 82-89.
- PEDRÃO, F. (2001). O extrativismo e a periferia da produção: referências à experiência da Bahia desde o fim da escravidão. *História Econômica & História de Empresas*, IV, n. 2, p. 35-64.
- PESSOA, F. (2015). *Sobre Orpheu e o sensacionismo*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- PETITIER, P. (1989). Les Lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora. *Romantisme*, n. 63, p. 103-110.
- PIAGET, J. A. (2001). Criatividade. In: VASCONCELOS, M. S. (org.). *Criatividade: Psicologia, Educação e Conhecimento do Novo*. São Paulo: Moderna, p. 11-20.
- PIMENTEL, N. M. (2015). *Uso tradicional, manejo e processamento da piaçava da Bahia (Attalea funifera Mart.)*. 210 f. Tese (Doutorado em Ciências Florestais) – Universidade de Brasília, Brasília.
- PINKOLA ESTÉS, C. (2018). *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco.

PIVETEAU, J.-L. (1995). Le territoire est-il un lieu de mémoire? *L'espace géographique*, tome 24, n. 2, p. 113-123.

POPYGUA, T. (2016). *A Terra é uma só*. São Paulo: Hedra.

PONTE, Raquel; MARTINS, Marcos; NIEMEYER, Lucy. (2014) Design Anthropology e o processo de design: experiência e cocriação no projeto, produção e uso. *Arcos Design*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 20–35. DOI: 10.12957/arcosdesign.2014.12802.

QUERINO, Manuel (2006). *A raça africana e os seus costumes na Bahia*. Salvador: P555 edições.

RANGEL, S. (2005). *Casa tempo*. Salvador: Solisluna Design.

READER, JJ. (1890). Commercial botany of the nineteenth century. A record of progress in the utilisation of vegetable products in the United Kingdom, and the introduction of economic plants into the British colonies, during the present century, Londres: Cassell & company.

REED, E. S. (1988). The Affordances of the Animate Environment: Social Science from the Ecological Point of View. In: INGOLD, T. (org.). *What Is an Animal?*. London: Routledge, p. 110-126.

REIS, João José (2003). *Rebelião Escrava no Brasil: a História do Levante dos Malês, 1835*. São Paulo: Companhia das Letras.

REGINALDO, G. (2014). O começo do terrível: o legado de von Martius entre a ciência e a ficção na representação da natureza brasileira. *Visualidades*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 113-141.

REGINALDO, L. (2011). *Os Rosários das Angolas: Irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista*. São Paulo: Alameda Editorial.

REIS, J. J. (1996). Quilombos e revoltas escravas no Brasil. *Revista USP*, n. 28, p. 14-39.

RELLA, F. (1978). *Il mito dell'altro: Lacan, Deleuze, Foucault*. Milão: Feltrinelli.

ROCHA, M. (2013). A quarta é das tribos: uma análise etnográfica dos frequentadores de uma praça localizada na cidade de João Pessoa. *Revista Científica Semana Acadêmica*, Fortaleza, ano MMXI, n. 000003.

RODRIGUES DA SILVA, L. C.; BRITO DIAS, R. (2020). As tecnologias derivadas da matriz africana no Brasil: um estudo exploratório. *Linhas Críticas*, Universidade de Brasília, v. 26, e28089.

ROGERS, Y.; SHARP, H.; PREECE, J. (2013). *Design de interação: além da Interação humano-computador*. Porto Alegre: Bookman.

ROTH, G. (2000). *Os ritmos da alma: o movimento como prática espiritual*. São Paulo: Cultrix.

RUGENDAS, J. M. (1835). *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann & Co.

RIUL, M. et al. (2015). Design espontâneo e Hibridismos: Artefatos da cidade e artefatos do interior. *Estudos em Design*, v. 23, n. 2.

SALLES, C. A. (1992). *Crítica Genética: uma introdução*. São Paulo: EDUC.

_____ (1998). *Gesto Inacabado: processo de criação artístico*. São Paulo: Fapesp, Annablume.

SAMFORD, P. (2007). *Subfloor Pits and the archaeology of savery in Colonial Virginia*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

- SANSONE, L. (2003). De 'Afrique' à 'Afro', utilisation et abus de l'Afrique dans la culture intellectuelle et populaire brésilienne. *Journal des africanistes*, tome 73, fascicule 1, p. 23-62.
- SANTAELLA, L. (2016). A matriz heterotópica na obra de Didi-Huberman. *Paralaxe*, v. 4, n. 1, p. 60–75.
- SCHAMA, S. (1995). *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf.
- SCHNEIDER, A.; WRIGHT, C. (ed.) (2006). *Contemporary art and anthropology*. London: Routledge.
- SEEMANN, B. (1862). The technologist: the piassaba fibre of commerce and economic products of attalea palms. Ed. P.L. Simmonds, vol.2.
- SEMPER, G. (1985). London lecture of autumn 1854: On architectural symbols. In: PELLIZZI, F. (ed.). *RES: Anthropology and Aesthetics*. New York, London: Cambridge University Press. p. 61-67.
- _____ (1989). *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2007). *Du style et de l'Architecture*. Ecrits, 1834-1869. Marseille: Editions Parenthèses.
- SHEPHERD, G. J. (2022). Uma breve história da obra. *Flora Brasiliensis*. Disponível em: <<http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?history>>. Acesso em: 11 ago. 22.
- SILVA, A. P. B.; SILVA, J. A. (2017). A influência da Naturphilosophie nas ciências do século XIX: eletromagnetismo e energia. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 687-705.
- SILVA, F. A. (2009). A variabilidade dos trançados dos Asurini do Xingu: uma reflexão etnoarqueológica sobre função, estilo e frequência dos artefatos. *Revista de Arqueologia*, v. 22, n. 2, p.17-34.
- SILVA, I. C. R.; OLIVEIRA, A. K. F. (2020). Fibra de piaçava: Possibilidades no Design Sustentável e Economia Circular. *Colóquio Internacional de Design 2020*, v. 8, n. 5, p.928-942.
- SILVA, Igor César Rosa da (2020). Ecocompósito de resina vegetal e resíduos de fibra de piaçava: estudos de usinagem e sensorialidade para aplicações no campo do design. Rio de Janeiro.
- SILVA, Igor; GOMES, Luiz (2023). Economia criativa e Design sustentável: revendo métodos para produtos atuais. *RChD: creación y pensamiento*. 8. 23-38. 10.5354/0719-837X.2023.69895.
- SIMMEL, G. (2009). *A filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofia Press.
- SINGLETON, T. A. (1995). The archaeology of slavery in North America. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, p. 119-140.
- SOUZA FILHO, J.R. DE (2015) Obtenção e caracterização de um ecocompósito a base de látex e bainha da palha do coqueiro para isolamento térmico e acústico. 2015. 139 f. Tese (Doutorado em Engenharia Mecânica). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal.
- SOUZA, M. A. T. (2013). Por uma arqueologia da criatividade: estratégias e significações da cultura material utilizada pelos escravos no Brasil. In: AGOSTINI C. (org.). *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 11-36.
- SOPHY, Moody (1864). The Palm tree. London: T. Nelson and Sons, Paternoster Row; Edinburgh, and New York. pp 287-290.
- SOYINKA, W. (2010). As artes na África durante a dominação colonial. In: BOAHEN, A. A. (dir.). *África sob dominação colonial, 1880 - 1935*. Brasília, UNESCO, v. VII, p. 625-655.

- TAFANI, C. (2021). Le tourisme rural: un produit de terroir? Regard sur la destination Corse. *Belgeo: Revue belge de géographie*, n. 2.
- TAUNAY, V. (1901). *Ao entardecer: contos vários*. Rio de Janeiro: Garnier.
- TULEY, Paul (1994). African Bass/ Piassava- A historical Perspective. *Principes*, 38 (1), pp. 36-46. Disponível em: <<https://palms.org/wp-content/uploads/2016/05/vol38n1p36-46-1.pdf>> Acesso em 4 abril 2024.
- VANDEBERGHE, F. (2018). Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer. *Sociedade e Estado*, v. 33, n. 3, p. 653-674.
- VENÂNCIO, M. D. (2003). *Ancestrais: uma introdução à África Atlântica*. Belo Horizonte: Campus.
- VERTOVEC, S. (2009) *Transnationalism*. London: Routledge.
- VIANA, A. O. (2017). *Gottfried Semper e o ornamento em arquitetura*. Tese (Doutorado em Ciências) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____ (2012). O princípio do revestimento em Gottfried Semper e a questão da policromia na arquitetura. *Mneme: Revista de Humanidades*, v. 13, n. 31.
- VITTE, A. C. (2007). O desenvolvimento do conceito de paisagem e a sua inserção na geografia física. *Mercator: Revista de Geografia da UFC, Fortaleza*, v. 6, n. 11, p. 71-78.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). O nativo relativo. *Mana*, v. 8, n. 1.
- VOEKS JR, R. A. (1987). *A biogeography of the piassava fiber palm (Attalea funifera Mart.) of Bahia, Brazil*. Tese de Doutorado. University of California, Berkeley.
- Wallace, A. R. (1853). *Palm Trees of the Amazon and Their Uses*. John Van Vorst, London, 129 pp
- WANNER, M. C. A. (2010). *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal.
- WARBURG, Aby (2018). O legado do antigo. *Escritos inéditos*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, v. 1.
- WEIL, P. (1992). *Antologia do êxtase*. São Paulo: Palas Athenas.
- WERTHEIMER, M. (1977). *Pequena história da psicologia*. São Paulo: Editora Nacional.
- WHITE, K. (1994). *Uma abordagem filosófica da geopoética*. Disponível em: <<https://www.institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/64-uma-abordagem-filosofica-da-geopoetica>>. Acesso em: 25 out. 22.
- WOLOSKY, A. C. (2015). Alexander von Humboldt et la "Naturphilosophie". *Francia*, n. 42.