

História do Design no Brasil: contribuição negra

Design History in Brazil: the black contribution

Factum, Ana Beatriz Simon; Doutoranda (FAUUSP); Professora - UNEB
afactum@uneb.br

Resumo

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

Palavras Chave: Design, História, Contribuição negra.

Abstract

This article aims to provide an overview of the African contribution to the Brazilian design, from its prefiguration to the present time. The selection of objects follows the methodology of Brazilian art history, since there are no established intradisciplinary parameters. The ambiguous character of the Brazilian society, where identity boundaries are blurred, gods touch one another other, blood is mixed and ethnic identity, however defensible, has nothing to do with “purity” laws, is herein taken into account. Objects are therefore selected according to the different sections proposed by Silva and Alcântara (2004). As a result, a bibliographic material is produced by critically reviewing the ethnocentric historiography that usually overlooks the Black contribution.

Keywords: Design, History, Black contribution.

Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

Introdução

Materiais e Métodos

Este artigo aspira proporcionar uma visão panorâmica das contribuições africanas¹ para o design brasileiro, desde a sua pré-figuração até os dias atuais. Constituído-se em uma parcela dos esforços, ora existente no Brasil, para a construção da história do design brasileiro, que não pretende repetir o erro do lamentável desinteresse pelos assuntos não-brancos que existiu no discurso histórico anterior. Ou seja, a História do Design do mundo europeu, que se pretende universal, não possui parâmetros que dêem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas de países como o Brasil. É necessário e urgente incorporar a História do Design novo material, das regiões menos desenvolvidas do mundo, bem como, das classes subalternas, das mulheres, e das etnias historicamente discriminadas, índios e negros.

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

O que se pode mostrar como produção/produtos afro-brasileiros quando intra-disciplina (design) não existem parâmetros² estabelecidos para fazê-lo? Então, recorre-se a história da arte brasileira, que investe em conceituar a arte afro-brasileira, mais intensamente a partir da comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, em 2000, tarefa também colocada pela exposição comemorativa deste fato denominada “Mostra do Redescobrimto”. Tem-se aqui a mesma questão vivenciada pelo Prof. Munanga (2000, p.108) como um dos curadores da referida exposição,

Numa sociedade como a brasileira, na qual não devemos negar categoricamente o sincretismo cultural, ou, pelo menos, as influências entre culturas, seria raro encontrar um artista da chamada arte afro-brasileira que manipulasse estrita e exclusivamente os critérios formais, estilísticos e temáticos oriundos do universo africano, ou que empregasse uma linguagem estética exclusiva de uma África aliás muito diversa, sem lançar mão de alguns elementos provindos desse universo nacional mais amplo, no qual as diversas culturas que aqui foram trazidas dialogam e se influenciam, apesar do contexto histórico colonial e escravista, caracterizado pela assimetria, no qual se encontram. Concretamente, em algumas obras, e entre alguns artistas brasileiros, a forma, a técnica e o estilo, isoladamente, podem ser inspirados na tradição artística africana sem necessariamente integrar a temática, as fontes de inspiração, a iconografia e o universo simbólico familiares ao mundo africano tradicional e contemporâneo. Em outras obras, estas últimas características podem aparecer reinterpretadas e recriadas dentro de estruturas e de estilísticas que nada ou pouco têm a ver com as africanas. Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambigüidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com leis de “pureza”.

Propondo discutir a contribuição negra na história do design brasileiro têm-se algumas questões de fundo que devem ser explicitadas. Em primeiro lugar, como se entende o sincretismo cultural da citação acima em relação à cultura material brasileira, não se irá

¹ Neste artigo sempre que houver referência a África trata-se da África negra, a subsaariana, pois os povos que vieram para cá como mão-de-obra escrava são procedentes desta região africana.

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

advogar em favor do mito fundador, nem a favor da fábula das três raças, mas é sabido que são as premissas do pensamento de nacionalidade brasileiro como mostrou Chauí (2000) e Da Matta (1981), respectivamente. Esta colocação é indicativa do posicionamento de que não se está a buscar a essência da identidade brasileira, nem da identidade africana nos exemplos mais adiante elencados. Estes são frutos da valorização e reconhecimento da particularidade negra que é social e historicamente construída e constituída pelas subjetividades negras (Pinho, 2004, p.20).

Em segundo lugar, será observado que a maioria dos objetos possui procedência baiana, sem dúvida pela Bahia ser constantemente citada como a parte mais africana do Brasil e mais,

Além de ser habitada pela maior população afro-descendente do país, a Bahia é conhecida nacional e internacionalmente pela vibrante cultura negra produzida em seu seio e que constitui de modo fundamental a sua imagem pública (Pinho, 2004, p.19).

Em terceiro lugar, os exemplos aqui relacionados como afro-referenciados oriundos de qualquer período histórico (do colonial até hoje) perpassam pela tese de Eric Hobsbawm (2002:13) das tradições inventadas, afirmando que “houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins”. Visto que, quando se é retirado da sua terra natal de forma brutal para ser escravizado, se passa por um processo de perda de identidade étnica, não existindo, portanto o que se manter e sim, reconstruir o que foi perdido. E nesse processo de reconstrução, as representações objetificadas da cultura negra no Brasil estão profundamente atravessadas por modos e códigos ocidentais (Mercer, 1988 apud Pinho, 2004, p.171).

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

- Arte Africana: com peças produzidas em África que se distinguem entre as nações produtoras Nagô, Jêje e Angola, entre outras;
- Visão exótica do escravo africano: pinturas de Debret, Rugendas e Carlos Julião, entre outros;
- Visão do negro sobre si mesmo: artistas negros representando a imaginária afro, como é o caso de Arthur Timóteo (séc. XIX) e José Benedito Tobias (1930), entre outros.
- Visão do branco sobre o negro: possível devido aos dois séculos de convivência interracial, seus representantes são Tarcila do Amaral, Portinari e Di Cavalcanti, entre outros;
- Objetos de uso cotidiano: denominados como artesanato ou objetos utilitários, refletem igualmente uma estética afro;
- Objetos de uso ritual: onde fica muito clara a dialética Aié-Orúm, importante aspecto do ideário africano;

- O momento atual: artistas como Rosana Paulino, Rego Monteiro, Mestre Didi, Rubem Valentim e fotógrafos como Walter Firmo, Pierre Verger, Madalena Scharwartz, Mario Cravo Neto, retratando a situação atual da cultura afro no país;
- Campo antropológico: como proposta de Raul Lody que estuda a cultura material corporificada, as jóias de Axé, pincas guisos dos orixás e fios de contas.

Pretende-se seguir tanto quanto possível as sessões acima estabelecidas, mas existirá uma ênfase maior nos objetos classificados como design ou artes aplicadas, tanto por ser o campo específico da pesquisa, como também pelo fato de haver maior quantidade de registros em relação às peças classificadas como arte pura ou belas-artes. Mesmo estando consciente do fato que a África desconhece uma separação estrita entre arte aplicada e arte pura. Como aponta Junge (2003:39), curador da exposição “Arte da África” explicando a parte da exposição denominada “Design” (vide na figura 1 um dos objetos expostos nesta parte da exposição),

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



Figura 1³ – APOIO PARA NUCA Uganda, Lango. Séc. XIX (madeira, fibra vegetal, comp. 24 cm).

Para dar a este apoio para nuca esta forma elegantemente arqueada, a madeira cortada e polida foi vergada enquanto estava molhada. Este processo de fabricação lembra o das chamadas “cadeiras vienenses” da marca Thonet, fabricadas na Europa desde meados do século XIX. / A.S.⁴ (2003, p.219).

Contribuição Negra Indo a África

O que tem se difundido ao longo da história deste país, é a capacidade técnica oriunda do branco, como um legado dos portugueses. Quanto aos índios e aos negros, o que se tem é a força bruta destituída de qualquer capacidade intelectual. Retrocedendo no tempo, quando se

³ Imagem digitalizada do catálogo da exposição.

⁴ Estas iniciais no catálogo indicam o autor do texto que acompanha a peça, neste caso uma autora Anke Scharbeck.

iniciou a relação de Portugal com a África no século XV, os diversos povos africanos, fossem eles da região sudanesa ou bantu, possuíam o mesmo desenvolvimento técnico dos europeus. Dominavam a metalurgia desde o primeiro milênio a.C. e produziam peças em bronze pelo processo da cera perdida e em terracota; praticavam o artesanato em vidro e possuíam uma grande perfeição na arte cerâmica; sempre praticaram a pintura rupestre e os desenhos incisos de excelente qualidade na pedra desde o Paleolítico Inferior até os nossos dias, em que as pinturas dos Bosquímanos chegam a incluir até automóveis e outros bens de consumo da tecnologia ocidental; além da escultura considerada por Cunha como a maior contribuição da África negra do ponto de vista técnico e artístico (Cunha, 1993, p.977, passim).

Observe na Figura 2 o saleiro em marfim do século XV ou XVI elaborado por africanos para o mercado europeu e o texto que acompanha esta peça no catálogo da exposição “Arte da África”, para entender que classificar a África e suas produções de primitiva, é no mínimo um equívoco. Além de mostrar que a África nada devia a Europa em todos os sentidos, técnicos, artísticos, sociais, etc.



Figura 2⁵ – SALEIRO / Serra Leoa, Sapi com influências portuguesas. Século XV ou XVI (marfim, altura 27,4cm.).

Não é possível definir exatamente quando este saleiro foi adquirido para a coleção de arte Brandenburgo-Prussiana. A partir do século XV, depois de terem alcançado, em 1471, a foz do rio Niger, os portugueses começaram a importar da África Ocidental para Europa saleiros deste tipo.

Este objeto foi fabricado por um artista africano especialmente para o mercado europeu, no Reino do Sapi localizado no atual território de Serra Leoa. Esculpido em marfim, material altamente valorizado na Europa, reúne elementos europeus e africanos: sua forma e função, e também cada um de seus ornamentos, como os colares de miçanga, correspondem às preferências européias. As figuras humanas e zoomórficas na base, bem como as serpentes ao meio e em torno da tampa, fazem parte do repertório formal local do artista Sapi. Este saleiro é um exemplo da criatividade dos entalhadores da África Ocidental, não apenas por sua qualidade

⁵ Imagem digitalizada do catalogo da exposição.

artística, mas também na sua flexibilidade na produção de artigos para exportação /P.J.⁶ (2003, p. 74 e 75)

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

Objetos Arqueológicos

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

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

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

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

Apesar da existência da descrição destes cachimbos, até o momento, não se encontrou nenhuma imagem deles, recorre-se a descrição: eram cerâmicos, decorados com grande variedade de padrões decorativos, alguns com maior frequência (Rio de Janeiro) com seqüência de linhas e semi-esfera nas extremidades do forninho e do porta-boquilha e com duas concentrações de linhas onduladas no meio da peça; outro padrão possui características barrocas (Minas Gerais) com decorações mais rebuscadas compostos por duas seqüências de semi-esferas menores, mediada por uma de semi-esferas maiores, no meio da peça duas concentrações de linhas onduladas, também existiam padrões decorativos antropomorfos nestas duas regiões (AGOSTINI, 1998 p. 128 e 129, *passim*).

O hábito de fumar foi e ainda é muito apreciado pelas mulheres negras, na Figura 3, uma pintura de Carlos Julião do final do século XVIII, onde se vê: uma escrava com turbante, cachimbo, o pano *bamburol*⁷ e as escarificações.

⁶ Estas iniciais no catálogo indicam o autor do texto que acompanha a peça, neste caso Peter Junge.

⁷ Segundo nota do artigo de LARA (2000): Vocábulo mandinga que significa “trazer ao dorso” e que designa o pano utilizado para carregar as crianças às costas. Cf. Antonio Carreira - *Notas sobre o tráfico português de escravos*. Univ. Nova de Lisboa, 1983, p. 118.



Figura 3⁸ – Mulher escrava. Pintura de Carlos Julião do século XVIII.

Entre os cachimbos e as contas, não resta dúvida que usar contas é uma permanência muita mais explícita do que fumar cachimbo ao longo da história deste país e mais especificamente na Bahia. Mas, se pode constatar na Figura 4 a continuidade do uso destes dois artefatos por uma mulher negra baiana do século XX participando de uma festividade local.



Figura 4⁹ – Mulher negra baiana. Foto de Aristides Alves (1997).

O uso de contas ou miçangas na África tanto é intenso quanto antigo, as pesquisas arqueológicas descobriram no Sudão e Líbia, contas datadas em torno de 10.000 anos a.C. Eram e ainda são usadas como símbolo de beleza, riqueza ou posição social, para proteção e cura, para indicar uma adesão religiosa, como sinais de fases da vida e como indicador de identidade grupal (Clarke, 1998, p.36), vide na Figura 5 contas de vidro usadas na África.

⁸ Imagem capturada do artigo “**Mulheres Escravas, Identidades Africanas**” da autoria de Silvia Hunold Lara.

⁹ Imagem digitalizada do livro *Mágica Bahia* (1997:27).

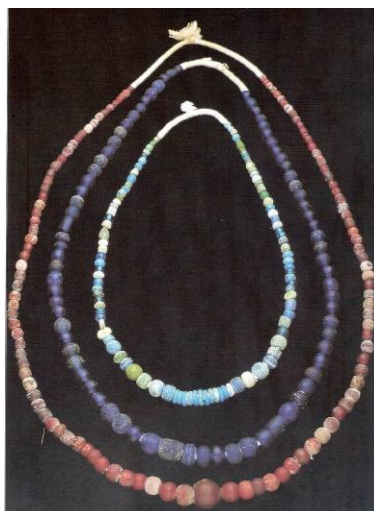


Figura 5¹⁰ – Contas antigas de vidro, de origem européia, recuperadas das pilhagens de túmulos no delta do rio Niger, no interior da região de Mali.

Aqui no Brasil o uso das contas é preservado pelas mulheres negras mesmo nas situações em que elas pretendem, o mais fortemente possível, se aproximarem dos padrões brancos de vestir. Observe na Figura 6 que a retratada está vestida à moda das senhoras brancas, mas ainda preserva os colares usados exclusivamente pelas mulheres negras nos séculos XVIII e XIX, denominado colar de crioula de bolas confeitadas, sendo esta uma conta, uma esfera decorada com aplicações de filigranas em forma de círculos concêntricos, conhecida em Portugal como contas de Viana, mas o nome tradicional é “contas de olho de perdiz”, devido ao efeito visual produzido (Trindade, 2005, p.44). A mulher retratada livra-se de quase tudo que faça referência a sua condição anterior, exceto os colares de contas de ouro, talvez pelo forte vínculo identitário das contas com as suas origens africanas. Inclusive a igreja católica era complacente com o uso deste objeto, como está colocado nos dizeres de Padre Antonio Vieira, século XVII, citado por Luz (2003:346 e 347) quando relata sobre as irmandades negras aqui no Brasil e diz que Antonio Vieira foi um dos incentivadores da aproximação dos negros com a igreja, autorizando-os a usarem colares de contas em homenagem ao rosário,

Assim quer que tragais a sua marca a Senhora do Rosário: Pone me ut signaculum super cor tuum, ut signaculum super brachium tuum; as voltas de contas que trazeis nos pulsos e no pescoço (falo com as pretas), sejam todas as contas do Rosário. As do pescoço, caídas sobre os peitos, serão a marca do peito. Pone me ut signaculum super cor tuum. E a dos pulsos como braceletes, serão marcas do braço: ut signaculum brachium tuum. E uma e outra marca, assim no coração, como nas obras. Serão um testemunho e desengano para todos de que já estão livres vossas almas do cativo e do demônio e do pecado, para nunca mais o servir.

¹⁰ Imagem digitalizada do livro de CLARKE: 38.

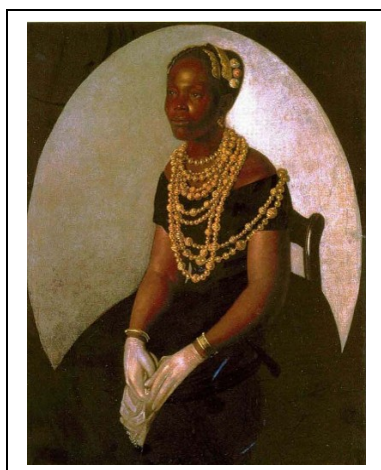


Figura 6¹¹ - Baiana – Século XIX

Vale ressaltar que algumas mulheres negras no século XIX, na Bahia, tinham como ofício fazer conta de ouro na prensa, conforme investigação de Cecília Soares (2007, p.37 e 38). Deve-se também salientar o importante papel da liderança religiosa feminina nas questões que se referem à identidade negra e aos demais como conta Mãe Stella (apud JOAQUIM, 2001, p.140),

O candomblé facilita a reatualização de tradições afro-brasileiras, porque o procedimento do dia-a-dia das pessoas desde o nascimento está misturado com a religião e inserido na cultura do povo. Por exemplo, tem dias que as pessoas podem comer certas comidas outros dias não. A forma de saudar os pais e os mais velhos, a forma de se vestir; a forma de sair na rua, etc.



Figura 7¹² – Mulher negra do século XIX usando o colar de contas de ouro

¹¹ Imagem capturada da Dissertação de Renata Bittencourt. (2005:17). Autor: Anônimo. Obra da Coleção do Museu do Ipiranga.

¹² Foto da fotografia do acervo da Fundação Gregório de Mattos (Salvador-Bahia) foi realizada pelo designer e fotógrafo Julio Acevedo e tratada pelo designer Daniel Quadros.



Figura 8¹³ – Mãe Menininha do Gantúá usando colar semelhante fabricado em prata.

Nos terreiros de candomblé esses colares são indícios de nobrezas e são patrimônios que circulam pelas gerações descendentes na hierarquia dos terreiros e nas relações entre famílias-de-santo (LODY, 2001:82). As mais emblemáticas maneiras de resistir via ornamento de corpo são aquelas vinculadas as suas funções de uso e simbólicas: dar aspecto mais atraente a pessoas, implicando em manutenção de auto-estima e explicitar crenças, envolvendo preservação cultural, respectivamente.

Esta herança africana é de fundamental importância, principalmente no que diz respeito ao ambiente em que o processo de design está inserido, como se vê no texto de Sodré (1995, não publicado),

O legado cultural africano sempre foi à forma de expressão da maioria dos habitantes da cidade do Salvador, mesmo se levarmos em conta outras contribuições históricas, assim é que baiano rima com africano. Traduzida pela expressão da alegria do carnaval, inúmeros blocos, identificados como ‘afro’, além de proporcionarem um valioso acervo de melodia, ritmos e coreografias, incorporam em seu patrimônio, um relevante discurso estético impresso nos motivos de suas indumentárias, consubstanciadas por uma referência étnica africana, claro.

Ourivesaria

Como já foi dito anteriormente, os povos africanos, fossem eles da região sudanesa ou bantu, que vieram para o Brasil como escravos já se encontravam em alto grau de desenvolvimento, principalmente no quesito metalurgia de uma maneira geral e em particular, a metalurgia aplicada à fabricação de adornos e ornamentos pessoais.

No Brasil, a Bahia foi o centro produtor das chamadas jóias crioulas ou jóias escravas,

As jóias crioulas foram uma expressão ímpar na joalheria brasileira. Segundo a maioria dos autores, essa arte é tipicamente baiana. Parece que unicamente a Bahia foi o grande centro produtor desses exemplares, confeccionados nos séculos XVIII e

¹³Foto do acervo do Jornal Correio da Bahia (S/D) capturada no site < <http://soteropolitanosculturaafro.wordpress.com/2007/11/08/maes-de-santo/>>. Acesso em 29/03/2008.

XIX. Elas diferem das jóias das senhoras brancas quanto à dimensão, ao peso, a qualidade do material, ao formato e a decoração. As jóias crioulas são de grandes proporções, embora quase sempre sejam ocas, em sua maioria em ouro, profusamente decoradas e usadas em quantidade (profusão de colares, anéis em todos os dedos, muitas pulseiras) (Silva, 2005, p.19).

Os ourives que confeccionavam estas jóias, apesar de ainda não se ter uma fonte documental, se encontram dados bibliográficos afirmando sobre a probabilidade de existirem especialistas na confecção destas jóias. Estes profissionais possuíam aprendizes escravos e forros, ou os próprios eram ex-escravos e em sua maioria, eram adeptos dos cultos afro-brasileiros ou tinham pleno conhecimento dos signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes,

Aliás, é bem possível que tenham existido ourives especialistas na elaboração dessas jóias-amuletos consumidos em larga escala. Vários desses ourives tinham aprendizes escravos e forros, alguns artesãos eram, eles próprios, ex-escravos e quase todos eram iniciados em cultos afro-brasileiros ou conheciam os signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes. Não foram poucos os africanos artífices do ouro que entraram escravizados e trabalharam em varias regiões da Colônia. O trabalho de todos eles possibilitou a injeção de valores culturais, de objetos e de material africanos e afro-brasileiros na ourivesaria colonial e facilitou, também, a apropriação de emblemas, representações e estéticas européias pela população negra e mestiça (Paiva, 2001, p. 221e 222).

Como exemplo paradigmático destas jóias se tem à penca de balangandãs, peça que era usada em variados trajes do cotidiano ou denotava hierarquia nas festas religiosas, católicas ou afro-católicas, pelas mulheres negras (Figura 9).



Figura 9¹⁴ – Penca de Balangandã em ouro.
Único exemplar em ouro existente no acervo do Museu Carlos Costa Pinto.

Os escravos dominavam, desde a África, diversas técnicas existentes ao longo da história da joalheria, tais como, a gravação, o cinzelado, a granulação e a filigrana. A técnica do cinzelado, decoração muito utilizada nos balangandãs que compunham as penças que as mulheres negras e mestiças levavam à cintura, preservada até hoje na sua feitura artesanal.

¹⁴Fotografia da penca de balangandã do acervo do Museu Carlos Costa Pinto de autoria do fotografo e designer Julio Acevedo (2005).

Atualmente as penças de balangandãs são utilizadas como objeto de decoração das residências baianas, penduradas nas paredes ou dispostas em cima de móveis. Tem-se nas Figuras 10 e 11 a mão afro-brasileira forjando permanentemente o primeiro exemplo de design de jóia brasileiro.

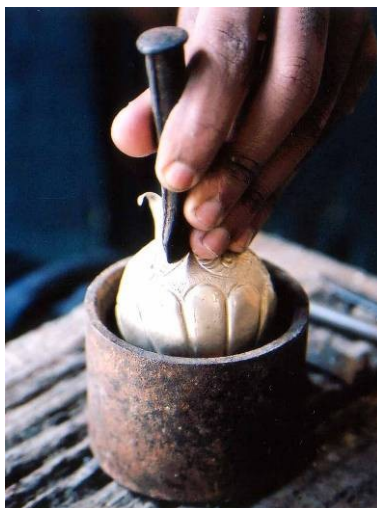


Figura 10¹⁵ - Execução de cinzelado em um componente da pença de balangandãs.

O cinzel é seguro entre o dedo polegar e os outros três dedos, enquanto o dedo mínimo descansa no metal para firmar e apoiar a mão. Com golpes firmes e ritmados o cinzel é martelado, imprimindo as marcas que formarão o desenho decorativo.



Figura 11¹⁶ - Exemplo de cinzelado em um componente da pença de balangandãs.

O resultado final dessa técnica é uma ornamentação de diferentes texturas e volumes.

Contrariando a tentativa histórica de invisibilizar o negro como projetista e executor da cultura material brasileira, é que o primeiro exemplo de design de jóias brasileiro tem cor e sua cor é negra, seja no projeto, seja na produção, seja no uso.

Afro-design

¹⁵ Fotografia de Julio Acevedo produzida na oficina artesanal de fabricação de balangandãs do Sr. Antonio Maçaranduba. Salvador – Bahia, 2002.

¹⁶Fotografia de Júlio Acevedo produzida na oficina artesanal de fabricação de balangandãs do Sr. Antonio Maçaranduba. Salvador – Bahia, 2002.

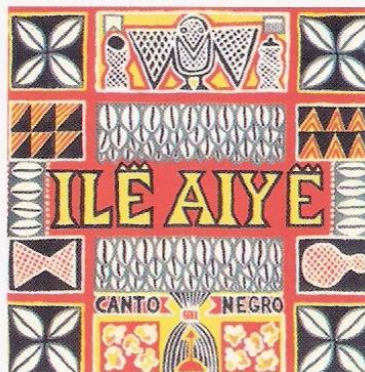
Como dito anteriormente, a Bahia é considerado o mais negro dos estados do Brasil, não só pelo seu contingente populacional ser majoritariamente negro ou mestiço, mas por possuir uma incomensurável herança de africanismos. Mas a partir da década de 70 do século passado, a população da cidade de Salvador vem exercitando uma prática de retomada e reafirmação de valores da cultura negra, valores que foram secularmente reprimidos estão sendo recuperados através de um acelerado processo de conscientização e auto-estima, alterando radicalmente o clima cultural da cidade,

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

Com isso se abre um grande espaço para elaboração de produtos cujo design tem em sua concepção referências africanas, não importando a origem geográfica africana, o obrigatório é que remeta a África. Como exemplo de afro-design para blocos afro existe o trabalho do designer J. Cunha, que durante mais de 30 anos assinou a concepção visual e estética do Ylê-Ayê. Suas criações são pautadas nas temáticas estabelecidas pelo bloco, geralmente homenageando países africanos como a Nigéria, Benin, Congo, Angola, Guiné Conakry, etc. Relata que desde o início, ficou combinado com a direção do bloco que as cores utilizadas não mudariam, a fim de manter um estilo: preto (relacionada à condição da cor da pele), amarelo (luz), vermelho (sacrifício, a história do negro no Brasil) e branco (a vitória, a paz e o candomblé). Nas Figuras 12 e 13, trabalhos do designer desenvolvido para o bloco.



Figura 12¹⁷ - Estamparia para o bloco Ylê-Ayê / Carnaval de 2001.



¹⁷ Imagem digitalizada do livro Design na Bahia (2002:72)

Figura 13¹⁸ - Capa de disco para o bloco Ylê-Ayê.

A designer baiana Goya Lopes desenvolve produtos para moda e decoração de interiores (vide Figuras 14 e 15), que segundo o texto disponível em seu site optou por este caminho por razões empresariais de tendência de mercado,

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

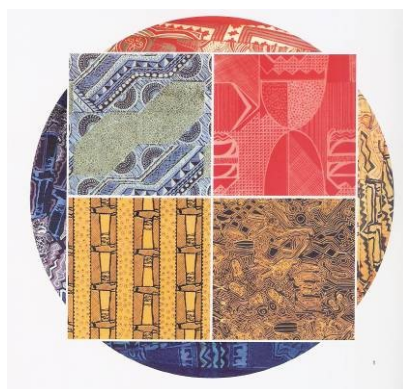


Figura 15¹⁹ – Composição de várias estampas.



Figura 16²⁰ – Vestuário e acessórios diversos.

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

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

¹⁸ Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (2002:73)

¹⁹ Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (2002:66)

²⁰ Imagem digitalizada do livro *Design na Bahia* (2002:67)

Considerações Finais

O apresentado é apenas o resumo de um dos capítulos de uma tese de Doutorado que se encontra em andamento, portanto há muito a construir, mas a melhor construção é a compartilhada, o olhar do outro amplia sobremodo a nossa visão.

A investigação sobre a contribuição negra para o design brasileiro promove o resgate das nossas raízes e nos possibilita lograr um “design da palavra”, a escrita mantém o difícil equilíbrio entre um desenvolvimento eloqüente e uma profunda relação com o seu referente; explora uma sintaxe, não como mero jogo, mas como meio de transmissão de significados reais. E para isso utiliza palavras que tenta compor um discurso projetual, palavras que não falam de si mesmas, mas que falam da cultura de um povo.

Referências

AGOSTINI, Camilla. Resistência Cultural e Reconstrução de Identidades: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX. **Revista de História Regional**. n.º 3 (2), p. 115-137, inverno 1998.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX**. Campinas: [s.n.], 2005. **Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CLARKE, Duncan. **African Hats and Jewellery**. New Jersey: Chartwell Books, 1998.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte afro-brasileira**. In: ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

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

JUNGE, Peter. **Arte da África**. In: JUNGE, Peter. (org./editor) **Arte da África: obras-primas do museu etnológico de Berlim**. Rio de Janeiro: GOTHE-RJ, 2003.

LARA, Silvia Hunold. **Mulheres Escravas, Identidades Africanas**. In: **I Simpósio Internacional: o desafio da diferença**, 2000. (http://www.desafio.ufba.br/gt3_lista.html)

LODY, Raul. **Jóias de Axé: fios de conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-Brasileira: O Que É Afinal?** . In: AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

RISÉRIO, Antonio. **Um Mundo Afrobarroco**. In: AUTORES, vários. *Mágica Bahia*, Salvador/Barcelona: fundação Casa de Jorge Amado, Bustamante, Coelba, 1997. p.18-67.

SILVA, José Carlos Gomes da. & ALCANTARA, Ana Paula de Oliveira. **Artes étnicas: um estudo acerca do patrimônio material afro-brasileiro**. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (org.) *Arte em pesquisa: especificidades*. Brasília: UNB/ANPAP, 2004, v.1.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Salvador: 2005. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes.

_____. **As Jóias, reflexo de uma época**. IN: *A Sedução das Jóias – séculos XVIII e XIX: coleção particular* - São Paulo: catálogo. Salvador: FMCCP, 2005.

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