

Ano 9 – Número 10

Agosto 2021

ISSN: 2236-4129

Vidas Negras:

histórias, narrativas e interfaces
com a arte e o design

TRANS VERSO

editora



Revista Transverso – Ano 9 – Número 10 – Agosto 2021

ISSN: 2236-4129

Núcleo de Design e Cultura – NUDEC

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavínia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Raoni Benito da Rocha

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais

Diretora

Heloisa Nazaré dos Santos

Vice-diretor

Igor Goulart Toscano Rios

Centro de Extensão:

Nadja Maria Mourão

NUDEC

Vânia Myrrha de Paula e Silva

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

2020, Revista Transverso – Ano 9 – Número 10 – Núcleo de Design e Cultura – NUDEC – Escola de Design/UEMG

Centro de Extensão – CENEX – revista.transverso@uemg.br – eduemg@uemg.br

Rua Gonçalves Dias, 1434 – Lourdes – Belo Horizonte/MG CEP: 30140-091

Ano 9 – Número 10

Agosto 2021

ISSN: 2236-4129

TRANS VERSO

editora



Conselho Editorial

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cassia Macieira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Cleomar Rocha
Universidade Federal de Goiás

Glaucinei Rodrigues de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

Gonçalo M. da Silveira de Vasconcelos e Sousa
Universidade Católica Portuguesa

José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Universidade Federal de Goiás

Mariane Garcia Unanue
Universidade Federal de Juiz de Fora

Mauricio Silva Gino
Universidade Federal de Minas Gerais

Moacyr Laterza Filho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Patricia Helena Soares Fonseca
Fundação Armando Álvares Penteado

Rodrigo Daniel Levoti Portari
Universidade do Estado de Minas Gerais

Wânia Maria de Araújo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Editor

Luiz Henrique Ozanan de Oliveira
Universidade do Estado de Minas Gerais

Comissão Editorial

Giselle Hissa, Safar, Dra..
João Paulo de Freitas, Dr.
Vânia Myrrha de Paula e Silva, MSc
Yuri Simon Silveira, MSc.

Pareceristas 2021

Cássia Macieira
Charles Antônio de Paula Bicalho
Genesco Alves de Sousa
Luiz Lagares
Raphael Grazziano
Samanta Coan
Thatiane Mendes Duque

Revisores

João Paulo de Freitas, Dr.
Patricia Pinheiro

Projeto Gráfico

Ricardo Portilho Mattos

Estagiário

Heitor Vinícius Wacha de Santana
Lucas Augusto Santos Mota

Linha Editorial

A Revista Eletrônica Transverso é uma publicação on-line, de periodicidade semestral, do Núcleo de Design e Cultura/Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

A Revista, por meio de editais de chamada, aceita artigos, ensaios visuais, resenhas e relatos de experiência relacionados à arquitetura, artes visuais, cultura material e imaterial e design, sempre que possível abordando vínculos transdisciplinares com as Letras, as Artes e as Ciências Humanas e Sociais

Transverso [recurso eletrônico] / Núcleo de Design e Cultura e Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. - Vol. 1, n. 1 (jul. 2010) - . - Belo Horizonte : EdUEMG, 2010- .

Annual: 2010-2016. Semestral: 2017- .
Periódico on-line.
Acesso: <http://revista.uemg.br/index.php/transverso>.
ISSN: 2236-4129

1. Desenho (Projetos) - Periódicos. 2. Arquitetura - Periódicos. 3. Cultura - Aspectos sociais. I. Ozanan, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título.

CDU: 7.05

Ficha Catalográfica: Ciléia Gomes Faleiro Ferreira — CRB 6/236

Editorial

Foi com grande expectativa que a equipe editorial da Revista Transverso abriu a chamada *Vidas Negras: histórias, narrativas e interfaces com a arte e o design* para este número 10.

Nosso objetivo era participar de uma série de mobilizações da contemporaneidade, do campo acadêmico e de fora dele, que procura trazer visibilidade ao pensamento e realizações dos negros, no caso específico, relacionados às artes, ao design e à cultura em geral.

A calorosa resposta da comunidade acadêmica nos surpreendeu positivamente, mas aumentou nossa responsabilidade com a manutenção da qualidade para fazer jus à temática. Se flexibilizamos a extensão de alguns trabalhos foi na convicção de que o assunto não poderia ser reduzido, com risco de perder riqueza de conteúdo.

Os trabalhos selecionados para este número 10 da Revista Transverso são bem diversos, assim como são seus autores, mas compartilham conosco a certeza de que nunca será demais falar sobre heranças e tradições culturais tão ricas e que, ao longo do tempo, foram marginalizadas de nossa cultura.

Estamos felizes com o resultado e parabenizamos a todos os colaboradores que nos ajudaram a fazer desse número um belo trabalho coletivo.

Sumário

- 8 Uhlola kweNdebele: reconectando o Zimbábue por meio do design tipográfico**
Nolwazi Mpopu e Marcos Mortensen Steagall
- 18 Na pancada da Ganzá: moda, arte, design e samba**
Leonardo Augusto Bora
- 28 Espaços urbanos como arenas de disputa social: racismo estético**
João Paulo Xavier
- 35 Signos da mulher negra na xilogravura MAJESTADE/2005, de Jacira Moura**
Vilma Maria Santos Rebouças e Marjorie Garrido Severo
- 44 Artefato têxtil no candomblé: tessitura sobre processos, cultura, artefato e divino.**
Henrique Campos Petarelo dos Santos e Regina Barbosa Ramos
- 53 Visibilidade e valorização: o reconhecimento de mulheres negras do Design de Ambientes**
Paula Márcia Alves Quinaud Minchilo e Izabela de Menezes Benedito
- 61 Entrevista: a gente é pedaço do outro na gente**
Pai Ricardo de Oxóssi, Joviano Gabriel Maia Mayer
- 79 Relato de experiência: uma conversa sobre design e raça**
Célio Teodorico dos Santos
- 97 Resenha: Representações do negro no Modernismo Brasileiro: artes plásticas e música**
Lucia Santiago
- 100 Ensaio visual: Camarão que dorme a onda leva**
Froiid K

Uhlola kweNdebele: reconectando o Zimbábue por meio do design tipográfico

Nolwazi Mpofu, Marcos Mortensen Steagall

Nolwazi Mpofu

Designer gráfica baseada em Aotearoa, Nova Zelândia, e originalmente do Zimbábue.

Ela é bacharel em Design de Comunicação concedido pela Universidade de Tecnologia de Auckland e seu trabalho artístico investiga como a prática do design pode promover reconexões éticas e promover consciência cultural.

Contato: sjk9105@autuni.ac.nz

Marcos Mortensen Steagall

Senior lecturer e coordenador do programa de Graduação em Communication Design do curso de Design de Comunicação da Universidade de Tecnologia de Auckland - AUT. Possui mestrado (2000) e doutorado (2006) em Comunicação e Semiótica adquiridos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e Ph.D. em Arte e Design concedido pela Auckland University of Technology em 2019. Seus interesses de pesquisa estão ligados a semiótica visual; metodologias de pesquisa orientadas para a prática em Arte, Design e Tecnologia; produção de imagens e epistemologias indígenas.

Contato: marcos.steagall@aut.ac.nz

RESUMO (PT): Este artigo apresenta os componentes metodológicos e contextuais de uma pesquisa conduzida pela prática artística com foco no design tipográfico e na reconexão da cultura ancestral. Uhlola kweNdebele concentra-se na estética e nos elementos simbólicos dos símbolos Adinkra, parte da cultura Ndebele. A tipografia desenvolvida foca no reconhecimento de formas dos símbolos africanos, enquanto para o praticante é uma crônica que reconhece uma história pessoal. O objetivo do artigo é contribuir para as discussões quanto ao uso do design gráfico como motor de uma pesquisa cultural e auto etnográfica, reintegrando o passado e o presente. O artigo pretende sugerir um comentário social e noções de representação na tipografia africana, desafiando uma vasta quantidade de países com as suas próprias culturas e valores.

Palavras chave: Design tipográfico; Design Africano, Símbologia Adinkra.

ABSTRACT (EN): This article presents the methodological and contextual components of a research conducted by artistic practice with a focus on typographic design and the reconnection of ancestral culture. Uhlola kweNdebele focuses on the aesthetics and symbolic elements of the adinkra symbols, part of the Ndebele culture. The typography developed focuses on the recognition of forms of African symbols, while for the practitioner it is a chronicle that recognizes a personal history. The purpose of the article is to contribute to the discussions regarding the use of graphic design as an engine of cultural and autoethnographic research, reintegrating the past and the present. The article aims to suggest a social commentary and notions of representation in African typography, challenging a vast number of countries with their own cultures and values.

Keywords: Typographic design; African Design, Adinkra Symbolology.

RESUMEN (ES): Este artículo presenta los componentes metodológicos y contextuales de una investigación realizada por la práctica artística con enfoque en el diseño tipográfico y la reconexión de la cultura ancestral. Uhlola kweNdebele se centra en la estética y los elementos simbólicos de los símbolos Adinkra, parte de la cultura Ndebele. La tipografía desarrollada se centra en el reconocimiento de formas de símbolos africanos, mientras que para el practicante es una crónica que reconoce una historia personal. El objetivo del artículo es contribuir a las discusiones sobre el uso del diseño gráfico como motor de la investigación cultural y autoetnográfica, reintegrando el pasado y el presente. El artículo tiene como objetivo sugerir un comentario social y nociones de representación en la tipografía africana, desafiando a un gran número de países con sus propias culturas y valores.

Palabras clave: Diseño tipográfico; Diseño Africano, Simbología Adinkra.

Introdução

1. Ndebele do norte, também chamado de Ndebele, isiNdebele, Ndebele do Zimbábue ou Ndebele do Norte e anteriormente conhecido como Matabele, é uma língua africana pertencente ao grupo Nguni de línguas Bantu, falada pelo povo Ndebele do Norte ou Matabele, do Zimbábue.

A designer é uma pesquisadora nascida no Zimbábue, mas criada na Nova Zelândia, com conexão cultural com isiNdebele¹, mas com forte influência das ideologias da sociedade ocidental. A prática de design foi orientada para permanecer autêntica com a tradição isiNdebele e os valores da sociedade ocidental, o que às vezes é difícil em se tratando de epistemologias tão diferentes. O objetivo é abordar de uma forma que as diferenças estimulem maneiras de conectar essas duas visões, construindo uma ponte sobre auto-descoberta, conexões culturais e prática de design.

Este projeto constituiu a oportunidade de desenvolver uma investigação pautada na prática, imbricada na identidade cultural, ao mesmo tempo que promove o sentimento de pertença e o reencontro étnico. É uma forma de promover a memória do lar, com sua cultura e seus costumes, para jovens designers deslocados de sua terra natal.

Revisão do Conhecimento Contextual

A prática como uma abordagem de investigação para a pesquisa precisa se assentar sobre pensamento crítico e documentação que possam situar a reflexão em relação ao campo de conhecimento existente (NIEDDERER e ROWORTH-STOKES, 2007). Ao considerar o conhecimento sobre o qual este projeto se apoia, é útil compreender os principais elementos extraídos a partir da prática. Esses elementos foram a simbologia Bantu e Adinkra, a oralidade da literatura africana e os fatores sociais que influenciaram este projeto.

Oralidade africana

É amplamente reconhecido que a maioria das epistemologias africanas se baseia na comunicação um a um, e a oralidade é a comunicação preferida em relação à história, cultura, crenças religiosas e ideologias.

Essa comunicação entre as partes pode ser vista como uma forma de transmitir grandes tradições, histórias e sistemas de crenças, tendo como foco principal preservar uma memória coletiva e, adicionalmente, criar um registro permanente. Smart (2019, p.17) argumenta que “os africanos transportaram um repositório de conhecimentos e habilidades indígenas que transmitiram às gerações subsequentes por meio de tradições orais e épicas, muitas das quais ainda estão em prática hoje”.

A oralidade africana pode se manifestar de várias maneiras, tais como canções, instrumentos e poesia. No contexto visual, pode se manifestar por meio de pictogramas, simbologia, esculturas e dispositivos mnemônicos. Nesse sentido, a pesquisa foi composta com um sentido de rigor acadêmico em diálogo com epistemologias que informaram sobre a singularidade cultural e literária (CAREY, 2011).

Símbolos e pensamento simbólico

O pensamento simbólico é a representação da realidade por meio do uso de conceitos abstratos como palavras, gestos e números. A marca registrada do pensamento simbólico é a linguagem, que usa palavras ou símbolos para expressar conceitos (mãe, família), referências abstratas para transcender a realidade concreta (conforto, futuro) e permite que elementos intangíveis, como os símbolos matemáticos, sejam manipulados (LANDY e GOLDSTONE, 2007).

Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi um linguista e filósofo suíço que

2. Entre 1906 e 1910, Saussure ministrou três cursos sobre linguística na Universidade de Genebra. Em 1916, três anos após sua morte, dois de seus discípulos, Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Ridlinger, compilaram as anotações de alunos que compareceram a estes cursos e editaram o Curso de linguística Geral, livro seminal da ciência linguística (Nota dos autores)

marcou fundamentalmente o pensamento construtivista. Ele propôs no *Curso de Linguística Geral*, publicado originalmente em 1916², uma semiologia da linguagem com uma estrutura de signos bilateral formada por significado e significante. De acordo com essa semiologia saussuriana, a língua pode ser interpretada como um sistema de signos.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) avançou na semiologia de Saussure propondo um modelo semiótico triangular que amplia a interpretação do que é um signo. Peirce estrutura o signo em interpretante, objeto e *representamen*, pelo qual o significado pode ser apreendido examinando a relação entre eles para identificar suas qualidades icônicas, indexicais e simbólicas. Ao construir uma ligação entre a simbologia africana e ocidental, foi relevante a afirmação de Lanir, que argumenta que:

O símbolo ou sinal simbólico é atribuído arbitrariamente ou é aceito como uma convenção social. Portanto, a relação entre o representamen e o que o signo representa - eu objeto ou referente e o sentido por trás dele, o interpretante - deve ser aprendida. Por exemplo, letras do alfabeto, sistema numérico, sinais matemáticos, código de computador, sinais de pontuação, sinais de trânsito, bandeiras nacionais e assim por diante. (LANIR, 2019, não paginado).

Em relação ao contexto da arte e dos símbolos africanos, observou-se que a arte rupestre africana tem sido associada à antiga civilização humana e sua complexidade ao vínculo com o pensamento simbólico em povos antigos (VINNICOMBE, 1972; COULSON e CAMPBELL, 2001). Os povos antigos usavam a arte para expressar ações, estados, objetos, também a usavam para comunicação e para externalizar estados mentais internos (MIYAGAWA *et al*, 2018). A evolução cognitiva da espécie humana se deu no sentido de processar diferentes tipos de símbolos e pictogramas, processar a realidade presente em conceitos e ideias abstratas, e usar modalidades de tais símbolos, arte e pictogramas para expressar tais conceitos (DONALD, 1993).

Simbologia Zulu / Bantu:

Bantu refere-se aos falantes do grupo das línguas Bantu que compõem várias centenas de grupos étnicos indígenas na África Subsaariana, desde as vastas áreas da África Central até os Grandes Lagos africanos e a África Austral.

O bantu tem mais de 535 línguas e, embora envolva muitos grupos, é um "grupo polifilético" (agrupados, eles não partilham um ancestral comum ou não herdaram traços do ancestral comum). Para a maior parte desta pesquisa, o foco será predominantemente no sistema de símbolos Bantu usado pelo povo étnico Ndebele na África do Sul e no Zimbábue (HADEBE, 2002). As origens do povo Ndebele residem na população do grupo étnico Nguni, que representa cerca de dois terços da população na África do Sul e dez por cento no Zimbábue. O grupo étnico Nguni é composto por Zulu, Xhosa, Ndebele e Swazi e vivem predominantemente na África do Sul (MITI, 1996).

Os símbolos Bantu não dão nenhuma indicação de como uma palavra ou ideia deve ser pronunciada, é um sistema de escrita que deve ser lida silenciosamente, não em voz alta. A linguagem de símbolos Bantu não é algo comumente ensinado a pessoas normais, não é uma linguagem que funciona como árabe ou suaíli, onde é escrita em um estilo cursivo. Cada símbolo não representa um único caractere ou letra de forma semelhante ao coreano; em vez disso, cada um expressa uma palavra completa ou, muitas vezes, uma ideia completa, como os caracteres chineses, nos quais o sistema de escrita é aproximadamente logossilábico (HADEBE, 2002).

A transmissão de ideias ou palavras assume várias formas, como mensagens temporárias em cabaças queimadas e mensagens sentimentais de

amor tecidas em esteiras com miçangas. Mais usos permanentes de símbolos bantu foram encontrados em tambores, cerâmicas e nas paredes dos locais de habitação, como formas de comunicação para as gerações futuras (MAFUNDIKWA, 2007). Os símbolos Bantu ainda são usados nos trabalhos com contas e na pintura de parede Ndebele, principal foco desta pesquisa.

Na África do Sul e, ocasionalmente, no Zimbábue, as mulheres Ndebele pintam as paredes de suas casas como uma tradição. As paredes têm padrões detalhados, intrincados e elementos gráficos compostos de retângulos, triângulos, divisas, diamantes, cada forma conduzindo a um evento importante na vida, como nascimento, casamento, morte ou um menino enviado para a escola de iniciação (MUN-DELSALE, 2019).

Ao compreender o significado histórico e cultural da escrita do símbolo Bantu, podemos compreender melhor o significado que a linguagem dos símbolos tem sobre o povo Ndebele e sua identidade cultural, especialmente com a preservação da tradição da oralidade, mas também sobre a língua e sua evolução das formas tradicionais às contemporâneas.

Símbolos Adinkra:

Os símbolos Adinkra são do povo Akan de Gana e Cote d'Ivoire (Costa do Marfim), que representam conceitos ou aforismos (uma observação incisiva que contém uma verdade geral). Eles são a forma de protoescrita mais amplamente reconhecida na África. O sistema de símbolos Adinkra originou-se há mais de 400 anos produzido pelos clãs Gyaaman da região de Brong, Era direito exclusivo dos membros da realeza e líderes espirituais e só deveria ser usado para cerimônias importantes como funerais, costumes que ainda estão em vigor hoje (APPIAH-ADJEI, 2014).

As histórias contam que, no início do século XIX, o rei de Gyaaman irritou Nana Osei Bonsu-Panyin (o rei Asante) ao copiar o banquinho dourado Asante (o símbolo da nação Asante). O rei Gyaaman foi morto e o rei Asante levou seu manto como troféu, junto com o manto vinha com o conhecimento de adinkra aduru (a tinta especial usada no processo de impressão de moldes em tecido) (BODDY-EVANS, 2020). Com o tempo, o povo Asante desenvolveu ainda mais a simbologia Adinkra, incorporando suas próprias filosofias, contos populares e cultura.

Os símbolos Adinkra têm função decorativa, mas também representam objetos que encapsulam mensagens evocativas que transmitem a sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do ambiente ao redor. Existem vários símbolos com significados e nomes distintos, na maioria das vezes associados a provérbios, contos, atitudes ou emoções humanas, eventos históricos, vida animal e vegetal ou às formas e formatos de objetos inanimados e artificiais. O simbolismo de Adinkra segue a representação visual do pensamento social para a história, filosofia e crenças religiosas do povo Akan de Gana e da Costa do Marfim (MAFUNDIKWA, 2007). Os símbolos Adinkra são usados em muitas aplicações diferentes, como cerâmica, logotipos, paredes, características arquitetônicas, trabalhos em metal (especialmente *abosodee*, ornamento de espada essencial).

Os símbolos Adinkra são amplamente conhecidos na África e têm sido empregados em filmes como *Pantera Negra*, *Idade de Ultron* e *O Aprendiz de Feiticeiro*, nos quais o seu significado foi apropriado na cena comercial (*Adinkra...*2019). Da mesma forma que a simbologia Bantu, compreender a história e o significado cultural que tem sobre o povo Akan pode aumentar a consciência e contribuir para preservar o significado e a essência da simbologia Adinkra, trazendo à tona seu significado e valor para a cultura africana. Após uma pesquisa inicial sobre os símbolos Adinkra, foram selecionados cinco que inspiraram este projeto (FIG. 1): *UAC Nkanea*, *Hwehwemudua*,

Nea Onnim, Nkyinkyim e Woforo Dua Pa A. Segundo Danzy, (2009), seu significado amplo poderia ser traduzido como:

1) *UAC Nkanea*: representa os avanços tecnológicos. Simboliza o registro de avanços na sociedade Asante e Gana;

2) *Hwehwemudua*: este símbolo representa uma vara de medição ou instrumentos. Representa alta qualidade e excelência em nossos avanços.

3) *Nea Onnim*: Representa conhecimento e aprendizagem. Vem de um provérbio Segundo o qual "quem não sabe pode saber aprendendo".

4) *Nkyinkyim*: se traduz como "torcendo". Simboliza iniciativa, dinamismo e versatilidade.

5) *Woforo Dua Pa A*: Símbolo de Apoio, Cooperação e Incentivo. Da expressão "Woforo dua pa a, na yepia wo" que significa "Quando você sobe em uma árvore boa, você recebe um empurrão". Mais metaforicamente, significa que quando você trabalha por uma boa causa, você obterá apoio.



Figura 1. Os cinco símbolos Adinkra selecionados neste projeto. Acervo dos autores

Metodologia e métodos

A pesquisa conduzida pela prática é um paradigma de pesquisa porque a prática criativa se situa como o condutor da investigação, ao mesmo tempo que ela é o resultado do processo de pesquisa, com uma relação *sui generis* com o pesquisador-praticante (SMITH E DEAN, 2009). É uma pesquisa baseada no conhecimento especializado que os profissionais criativos possuem e nos processos em que eles se envolvem quando estão fazendo arte - que pode levar a *insights* que podem então ser generalizados como um novo conhecimento (MAFÉ, 2009).

Metodologicamente falando, este projeto se situa sob o paradigma pós-positivista que está focado na subjetividade da experiência humana, e longe da realidade lógica avançada por Descartes e do pensamento positivista (RYAN, 2006). Hamilton e Jaaniste (2010) argumentam que:

A pesquisa conduzida pela prática é um paradigma de pesquisa único porque situa a prática criativa como um impulsionador e resultado do processo de pesquisa; também posiciona o pesquisador em uma relação única com o sujeito da pesquisa. (p.37)

De acordo com Gray e Malins (2004) "a pesquisa em arte e design envolve múltiplos métodos, principalmente visuais, originados da prática ou adaptados para pesquisas conduzidas pela prática de outros paradigmas de pesquisa" (p. 31). Esta seção apresenta os métodos empregados neste projeto para aumentar as chances de descoberta e criar novos *insights* por meio da prática de design.

Métodos

Um dos métodos usados neste projeto foi uma espécie de diário visual no qual o autor poderia não só desenhar e esboçar, mas também idealizar, rabiscar, trazendo à tona ideias imanentes, mas não evidentes. Também foi preenchido com pensamentos, perguntas e revelações, uma espécie de diálogo contínuo entre o designer e o eu. Em 2014, o escritor criativo Bacon, que usou o diário como método de pesquisa, argumentou que:

[...] um instrumento para entradas caprichosas, para anedotas não reflexivas; é um instrumento flexível de percepções pessoais e acadêmicas. O registro no diário informa o mapeamento do eu e da pesquisa. Isso é feito por meio de uma experiência intuitiva, embora reflexiva, em que intuitivo se refere a discernir, não apenas algo baseado em sentimentos, em vez de fatos ou evidências, e reflexivo significa reflexão interior, algo que está focado em melhorar o “eu” e o “processo”. (p.1)

Embora nos dias de hoje, a ideia de carregar seu *iPad* ou *tablet* soe muito mais atraente e conveniente, especialmente com a abundância de aplicativos de desenho, de fotografias e de anotações, a sensação de gravar permanentemente no material físico e sentir o material sob suas mãos é única, bastante diversa e diferente. A mesma razão pela qual os pintores pintam sobre tela é a razão para o uso de um diário visual: sentir-se materialmente conectado a tudo o que foi expresso na página, e envolver-se na sensação de ter que colocar algo no papel como concreto e absoluto. Neste diário, vários esboços do tipo foram produzidos antes de se comprometer com um estilo particular. O diário visual foi uma abordagem que empregou palavras e imagens como uma memória viva dos sentimentos e emoções da designer durante o desenvolvimento deste projeto, contribuindo para a autodescoberta e a conexão cultural (HIEB, 2005).

O artefato tipográfico: uma expressão de reconhecimento pela cultura africana

De início, previa-se que este projeto focaria exclusivamente na cultura Zulu (isiNdebele) com o uso de símbolos Bantu. A pesquisa para rastrear a origem da designer foi um fator chave para descobrir, por acaso, a simbologia Adinkra usada na cultura Ndebele. Esses elementos inspiraram o design da fonte Uhlola kweNdebele, um artefato que busca encapsular a busca por identidade cultural e senso de pertencimento (FIG. 2 e 3) e que responde a esse projeto conduzido pela prática.

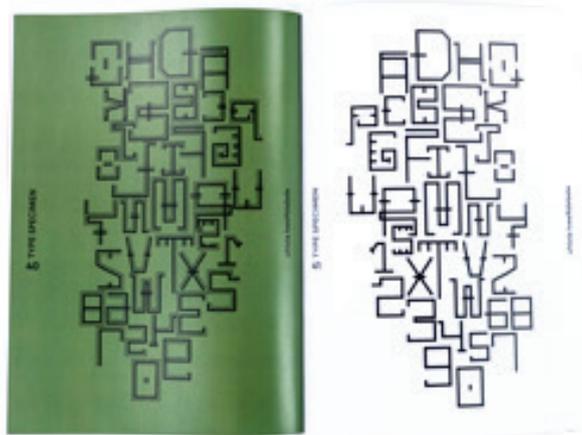


Figura 2. Página dupla apresentando a tipografia Uhlola kweNdebele em formato impresso. Acervo dos autores



Figura 3. Capa da publicação contendo a tipografia Uhlola kweNdebele. Acervo dos autores

Conclusão

Este artigo descreve o conhecimento contextual e as metodologias que influenciaram os resultados do projeto, apresentando o contexto e os métodos essenciais para projetar a fonte. A fonte incorpora não apenas a forma e a estética dos símbolos, mas também os significados que impulsionaram seu desenvolvimento como a intenção de representar uma cultura que muitas vezes não é amplamente apresentada ao público, enquanto serve como uma reconexão de identidade cultural. É uma expressão do nosso amor por nós próprios e pelos outros, uma forma de reconhecer e valorizar aqueles que nos precederam e o que vivenciaram. Apesar de pesquisar temas pessoais e auto etnográficos, Uhlola kweNdebele propõe uma ligação entre duas culturas e uma valorização do pensamento simbólico da minha cultura ancestral, um intercâmbio entre dois mundos distantes e as vozes entre eles.

Referências

APPIAH-ADJEL, Daniel. **Sankofa and drama: A study of adinkra and Akan clan symbols in modern Ghanaian plays.** 2014. 314 fls. Tese (Doutorado em Artes Teatrais) — University of Ghana, Accra, 2014.

ADINKRA Symbols and Meaning: West African Adinkra Symbol of Knowledge. In: Adinkrabrand, october 20, 2020. Disponível em <https://www.adinkrabrand.com/>.

BACON, Eugene. Journaling: a path to exegesis in creative research. **Text Journal**, v. 18, n.2, não paginado, october 2014.

BODDY-EVANS, Alistair. The Origin and Meaning of Adinkra Symbols. **ThoughtCo**, January, 22, 2020. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/>.

CAREY, Piers. From the outside in: a place for indigenous graphic traditions in contemporary South African graphic design. **Design Issues**, v. 27, n.1, p. 55-62, Winter, 2011.

COULSON, D; CAMPBELL, A. **African rock art: paintings and engravings on stone.** New York: USA: Harry N Abrams B.V., 2001, 256 p.

DANZY, Jasmine. **Adinkra symbols: an ideographic writing system**, 2009, 47 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) - Stony Brook University, Stony Brook, NY, 2009.

DONALD, Merlin. Human cognitive evolution: What we were, what we are becoming. **Social Research**, Baltimore, v. 60, n. 1, p.143-170, 1993.

GRAY, Carole; MALINS, Julian. **Visualising research: a guide for postgraduate students in art and design.** Farnham (UK): Ashgate Publishing, 2004, 230 p.

HADEBE, Samukele. **The standardisation of the Ndebele language through dictionary-making**, 2002, 239 fls. Tese (Doutorado em Artes) — Faculty of Arts, University of Zimbabwe, 2002. Alex Project, University of Zimbabwe.

HAMILTON, Jillian; JAANISTE, Luke. A connective model for the practice-led research exegesis: an analysis of content and structure. **Journal of Writing in Creative Practice**, v. 3, n.1, p. 31-44, July 2010

HIEB, Marianne. **Inner journeying through art-journaling: learning to see and record your life as a work of art.** London: Jessica Kingsley Publishers, 2005.

LANDY, David; GOLDSTONE, Robert. L. How abstract is symbolic thought? **Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition**, v. 33, n.4, p. 720-733, July, 2014.

LANIR, Lesley. Charles Sander Peirce: Symbolic, Iconic, and Indexical Sign. **Medium**, July, 4, 2019. Disponível em: <https://medium.com/>

MAFUNDIKWA, Saki. **Afrika Alphabets: the story of writing in Afrika.** New York (USA): Mark Batty, 2007, 169 p.

MAFÉ, Daniel. **Rephrasing voice: art, practice-led research and the limits and sites of articulacy.** 2009, 140 fls. Tese (Doutorado em Filosofia) — Art and Design Creative Industries Faculty, Queensland University of Technology, 2009, Brisbane, Australia.

MIYAGAWA, Shigeru; LESURE, Cora; NÓBREGA, Vitor A. Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language. **Frontiers in Psychology**, Lausanne, Switzerland, v. 9, n. 115, p. 3-910, February, 2018

MITI, L. M. Subgrouping Ngoni varieties within Nguni: a lexicostatistical approach. **South African Journal of African Languages**, v. 16, n.3, p. 83-93, 1996.

MUN-DELSALLE, Y-Jean. Esther Mahlangu, one of South Africa's most famous artists, perpetuates traditional Ndebele painting. **Forbes**, June, 7, 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/>

NIEDDERER, Kristina; ROWORTH-STOKES, Seymour. The role and use of creative practice in research and its contribution to knowledge. In: IASDR CONFERENCE: EMERGING TRENDS IN DESIGN RESEARCH, November, 2007, Hong Kong.

RYAN, Anne. B. Post-positivist approaches to research. In: ANTONESA, Mary. **Researching and Writing your Thesis: a guide for postgraduate students**, Maynoot (Ireland): Maynoot University Press, 2006, p. 12-26.

SMART, Cherry-Ann. A. African oral tradition, cultural retentions and the transmission of knowledge in the West Indies. **IFLA journal**, v. 45, n.1, p. 16-25, February 2019.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. Introduction: practice-led research, research-led practice-towards the iterative cyclic web. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. **Practice-led research, research-led practice in the creative arts**. Edinburgh (Scotland): Edinburgh University Press, 2009, p. 1-38.

VINNICOMBE, Patricia. Myth, motive, and selection in southern African rock art. **Africa: Journal of the International African Institute**, Cambridge, v. 42, n.3, p. 192-204, July 1972.

Recebido em: 11/03/2021

Aprovado em: 20/05/2021

Na pancada da *Ganzá*: moda, arte, design e samba

Leonardo Augusto Bora

Leonardo Augusto Bora

Mestre e Doutor (com período de mobilidade acadêmica na *Université Nice Sophia Antipolis*, em Nice, França) em Ciência da Literatura – Teoria Literária (UFRJ), Bacharel em Direito (UFPR) e Licenciado em Letras Português – Inglês (PUCPR). Pós-doutorando do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ. Foi professor substituto do curso de Produção Cultural do IACS-UFF (2015-2016) e do curso de Artes Cênicas (Figurino e Cenografia) da EBA-UFRJ (2019-2021). É autor do livro *A Antropofagia de Rosa Magalhães*. Como carnavalesco, já assinou desfiles para as escolas de samba Mocidade Unida do Santa Marta, Acadêmicos do Sossego, Acadêmicos do Cubango e Acadêmicos do Grande Rio. Contato: leonardobora@gmail.com

RESUMO [PT]: O trabalho investiga a produção do designer Antônio Gonzaga, a fim de questionar a ideia de “identidade visual” no contexto das escolas de samba. Para isso, são tecidas reflexões sobre a trajetória pessoal do artista, que é compositor de sambas e idealizador da *Ganzá*, empreendimento que dialoga com manifestações negro-populares brasileiras. Num segundo momento, são observados os trabalhos de criação visual desenvolvidos para o carnaval de 2020 da Acadêmicos do Grande Rio. Defende-se o entendimento de que a linguagem analisada é híbrida: expressão de um sistema próprio, prenhe de subjetividade e memória.

Palavras-chave: identidade visual; design; escolas de samba; Acadêmicos do Grande Rio; memória.

ABSTRACT [EN]: The work investigates the production of the designer Antônio Gonzaga, in order to question the idea of “visual identity” in the context of samba schools. For this, reflections are made about the personal trajectory of the artist, who is a samba composer and creator of *Ganzá*, an undertaking that dialogues with Brazilian black-popular manifestations. In a second step, the works of visual creation developed for the 2020 carnival of Acadêmicos do Grande Rio are observed. The understanding is that the language analyzed is hybrid: expression of its own system, full of subjectivity and memory.

Keywords: visual identity; design; samba schools; Acadêmicos do Grande Rio; memory.

RESUMEN [ES]: El trabajo investiga la producción del diseñador Antônio Gonzaga, con el fin de cuestionar la idea de “identidad visual” en el contexto de las escuelas de samba. Para ello, se reflexiona sobre la trayectoria personal del artista, quien es compositor de samba y creador de la marca *Ganzá*, emprendimiento que dialoga con las manifestaciones negras-populares brasileñas. En un segundo paso, se observan los trabajos de creación visual desarrollados para el carnaval de 2020 de la escuela Acadêmicos do Grande Rio. Se defiende la comprensión de que el lenguaje analizado es híbrido: expresión de su propio sistema, lleno de subjetividad y memoria.

Palabras clave: identidad visual; design; escuelas de samba; Acadêmicos do Grande Rio; memoria.

Introdução

Em meados de 2009, o jovem Antônio Gonzaga, então estudante do ensino médio, comunicou aos pais que gostaria de inscrever um samba na disputa que escolheria o hino do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Acadêmicos do Salgueiro para o carnaval de 2010. As “disputas de samba” são eventos importantes para a compreensão do calendário anual das agremiações sambistas, mobilizando a vida social de comunidades inteiras e mexendo com um “mercado cultural e artístico” ligado à indústria fonográfica (CAVALCANTI, 1994, p. 84). Depois que o enredo (a história a ser contada na avenida) é publicizado, os compositores se organizam, escrevem, gravam e inscrevem sambas que disputarão um campeonato. As eliminatórias, que podem durar meses (as “finais de samba” das escolas do Grupo Especial do Rio de Janeiro costumam ocorrer nos meses de setembro e outubro), lotam as “quadras” (sedes recreativas) e, graças à popularização da internet, invadem as redes sociais e as plataformas de compartilhamento. Os investimentos das parcerias podem ser tão grandes (envolvendo contratação de cantores, pagamento de torcidas, feitura de camisetas, bandeiras, shows pirotécnicos etc.) que muitas discussões estão eclodindo sobre a pertinência de tal formato e sobre a padronização de letras e melodias em busca de uma certa “funcionalidade” (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 127).

1 Sobre isso, ver o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, disponível no seguinte sítio: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em 28/02/2021.

O Salgueiro havia sido campeão, em fevereiro de 2009, com o enredo *Tambor*, transformado em desfile pelas mãos do carnavalesco (que alguns preferem chamar “diretor artístico”) Renato Lage. Para brigar pelo bicampeonato, apresentou um enredo sobre a história do livro e a importância da leitura, intitulado *Histórias sem fim*. Por motivos óbvios, o processo de escolha do samba de 2010 foi muito comentado. Gonzaga compôs um samba sozinho, algo raro na contemporaneidade. Os pais arcaram com os custos da gravação em estúdio e da inscrição da obra na disputa. Mas a saga durou pouco para o compositor estreante: o samba foi “cortado” na quarta eliminatória. O desejo de “ganhar um samba”, porém, não foi deixado de lado: desde então, ele apresentou sambas concorrentes em todas as disputas da tradicional escola tijuicana, firmando-se como um dos mais promissores compositores do gênero, que é reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN como uma das matrizes do samba carioca¹.

Este trabalho se debruça sobre a produção de Gonzaga enquanto sambista e artista negro que, em paralelo à atuação nas rodas do Salgueiro — escola associada a enredos de temáticas afro-brasileiras, em homenagem “a figuras que ficavam à margem da historiografia oficial, como Zumbi dos Palmares” (BRUNO, 2013, p. 49) — cursou Design na PUC-Rio e trilhou uma curiosa trajetória que une o projeto de produto, a moda, a comunicação visual e o samba. Nesse fluxo, criou a *Ganzá*, marca voltada para a confecção de peças que exploram motivos de festejos populares. Num primeiro e breve momento, portanto, será observada a presença do samba enquanto elemento biográfico fundante das criações da *Ganzá*. Depois, o foco recairá sobre a atuação de Gonzaga enquanto profissional contratado para a construção da identidade visual do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Acadêmicos do Grande Rio, escola do Grupo Especial carioca, para o carnaval de 2020. Por fim, as lentes enfocarão conexões entre os trabalhos mencionados e obras de duas exposições recentes. Objetiva-se, com tal percurso, mapear linhas identitárias, a fim de dar visibilidade à produção de um designer cuja biografia se mistura ao fazer artístico e começa a se espalhar por diferentes círculos culturais.

Ganzá

Criada em 2018, a marca *Ganzá* embalou a pesquisa de conclusão do curso de Design apresentada por Antônio Gonzaga, na PUC-Rio. A fim de unir a vivência de compositor à criação visual exercitada nos laboratórios e ateliês da universidade, ele idealizou e confeccionou bolsas e mochilas inspiradas em instrumentos das baterias das escolas de samba: agogô, xequerê, surdo, caixa, cuíca, pandeiro, repique, ganzá e tamborim. Da seleção de elementos se extrai a primeira camada de sentidos do nome *Ganzá*, que ainda expressa uma variante do sobrenome Gonzaga (o que ressalta o aspecto biográfico entrelaçado à criação artística) e uma menção a um dos mais conhecidos sambas de enredo do Salgueiro: *Festa para um Rei Negro*, de 1971, composto por Zuzuca. A obra, apelidada de “Pega no ganzê” (COSTA, 2003, p. 130), gerou debates, na época, devido a uma “estrutura melódico-rítmica” que “parecia mais cantiga de Folia de Reis” (COSTA, 2003, p. 131). Para Fernando Pamplona, um dos carnavalescos do desfile citado, o samba era híbrido, sendo que a “segunda parte era mais chegada à Festa do Divino” (PAMPLONA, 2013, p. 126). Um mesmo refrão era repetido 3 vezes, o que parecia estranho. Na avenida, no entanto, foi um estouro — o que contribuiu para a vitória salgueirense:

Ô-lê-lê, ô-lá-lá

Pega no ganzê

Pega no ganzá

Mussa e Simas entendem que a obra “retomava os padrões abandonados desde os anos 40, quando eliminou os refrões únicos” (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 72). Tal caráter híbrido, por si só, confere à obra uma aura diferenciada. Além disso, há o componente histórico da vitória e o fato de que a composição extrapolou os limites carnavalescos. Gonzaga, compositor do Salgueiro e amante do gênero, sabia disso ao escolher um nome tão polissêmico e multifacetado (FIG. 1).



Figura 1: Marca *Ganzá*. Antônio Gonzaga, 2018. Acervo do autor.

As bolsas confeccionadas nesse momento inaugural apresentaram tingimento padrão nos tecidos externos e 4 combinações possíveis para o forro e as alças, referências às chamadas “Matriarcas da Avenida”: verde (Império Serrano), rosa (Mangueira), vermelho (Salgueiro) e azul (Portela). Nota-se que o designer não ficou preso à memória salgueirense, mas contemplou as “quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra” (FABATO et al., 2016). As variações de tonalidades foram alcançadas por meio

de tingimentos naturais, processo artesanal que utilizou jurema, manga e urucum. O objetivo conceitual de Gonzaga era embeber os tecidos de saberes ancestrais, inserindo em suas criações elementos étnicos ligados às raízes negras do samba. A primeira coleção, sob o nome *O samba que eu levo*, foi exposta após um ensaio fotográfico realizado no barracão do GRES Acadêmicos do Cubango, em dezembro de 2018. Gonzaga convidou personalidades negras do “mundo do samba” para serem modelos, casos de Squel Jorgea, porta-bandeira da Mangueira, e Larissa Neves, passista do Salgueiro (FIG. 2 e 3).



Figura 2: Larissa Neves com bolsa Ganzá. Antônio Gonzaga, 2018.
Foto: Luciana Gouvêa. Acervo do autor



Figura 3: Squel Jorgea com bolsa Ganzá. Antônio Gonzaga, 2018.
Foto: Luciana Gouvêa. Acervo do autor

Em paralelo à produção das bolsas, o designer confeccionou uma série de estampas desenhadas digitalmente. Os padrões exploravam manifestações da cultura negro-popular brasileira: maracatus, bumba-meu-boi e escolas de samba. Tais estampas foram aplicadas em cangas de crepe *georgette* que passaram a ser comercializadas via redes sociais – o que revela, nos termos do idealizador, uma “grande dificuldade de inserção no meio da moda do Rio de Janeiro.” Ainda segundo ele, conforme revelado em conversa com o autor, o objetivo é expandir a marca, comercializando peças de vestuário em algum endereço físico.

Tata Londir

A divulgao dos trabalhos de Gonzaga via redes sociais despertou a ateno dos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, que estavam, em 2018,  frente do GRES Academicos do Cubango. A dupla convidou o designer para desenvolver a “logo” do enredo de 2019 da agremiao de Niteroi, que tratava de objetos de devoo das religiões afro-ameríndias e do catolicismo popular brasileiro, dando início a uma parceria. Aqui,  necessário problematizar alguns termos.

“Logo”  a maneira como são chamados, no meio das escolas de samba, os cartazes ou pôsteres de divulgao dos enredos, muito semelhantes aos cartazes de cinema, teatro e pera. O uso da palavra “logo”, nesse contexto específico, tem origem indefinida, o que pode gerar futuras prospeces acadêmicas. Fato  que até meados da década de 1990 não se observavam grandes cuidados para com a divulgao dos enredos, tanto que inúmeras escolas não apresentavam uma arte ilustrativa, o que dirá a preocupao com o desenhar de um “sistema de identidade visual” (PON, 2001) enquanto reunião de elementos constitutivos (logotipo, símbolo, marca etc.) capaz de “formalizar a personalidade visual de um nome, ideia, produto ou serviço” (STRUNCK, 2001, p. 57). Com a maior penetrao da internet nos lares brasileiros e a criao das *webpages* das escolas, popularizou-se a apresentao de uma “arte” ilustrativa do enredo. Tal constructo visual  chamado de “logo” ou “logomarca”, o que desperta questionamentos entre designers. São raros, afinal de contas, os casos de enredos que geraram “logos” no sentido específico de “símbolo gráfico”².

2. Um possível exemplo  Mangueira 2008. Ver: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/2008/>. Acesso em 02/03/2021.

3 Ver: <https://www.carnavalesco.com.br/portela-divulga-nova-marca-com-presenca-de-baluartes-e-segmentos/>. Acesso em 28/02/2021.

A expressão “marca gráfica” enquanto sinnimo para “o conjunto símbolo e logotipo” (CAMEIRA, 2016, p. 39) sequer aparecia no debate. Somente nos últimos anos algumas agremiaes passaram a comercializar produtos sob uma determinada “marca”, caso da Portela, que apresentou, em 13 de setembro de 2018, uma “nova marca”, desenvolvida pela *Saravah Branding Comunicao e Design*.³ Em resumo, nota-se que o modelo preponderante, no que tange ao lançamento dos enredos,  outro, mais rotulvel como cartaz ou pôster.

Para o carnaval de 2020, a dupla Bora e Haddad foi contratada pelo GRES Academicos do Grande Rio e propôs um enredo em homenagem a Joãozinho da Gomeia, babalorixá baiano, negro e homossexual, que se fixou em Duque de Caxias, atraiu celebridades para o seu terreiro e ficou conhecido como o “Rei do Candomblé”. A narrativa recebeu o título *Tata Londir: o canto do caboclo no Quilombo de Caxias* (“Tata Londir”  o nome iniciático do homenageado). Durante os diálogos iniciais com Gonzaga, que permaneceu trabalhando com os carnavalescos, definiu-se que não apenas seria produzida uma “logo”, mas uma nova identidade visual para a escola, que estava disposta a se reconectar com as temáticas afro-brasileiras, depois de mais de duas décadas explorando enredos patrocinados. Gonzaga, então, se utilizou da experiência na *Ganzá* e propôs quatro artes ilustrativas do enredo, além de uma nova marca para a escola (reinterpretao do escudo da agremiao).

Os cartazes do enredo foram desenvolvidos a partir de uma sobreposio de técnicas. Pairava sobre as salas de criao, na Cidade do Samba (complexo fabril localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, onde são confeccionadas as fantasias e as alegorias das escolas do Grupo Especial), a ideia de que a Grande Rio estava com a imagem “arranhada” perante a opinião pública, resultado de desfiles problemáticos e de manobras políticas escusas para evitar um rebaixamento, em 2018. O enredo escolhido para 2020, portanto, tinha, além da funo precípua de contar uma história importante para a luta contra a intolerância religiosa, o desafio de expor uma mudança de rota: o retorno às narrativas engajadas, enraizadas nos saberes

dos terreiros. Ciente disso, Gonzaga escolheu como base para os cartazes um tecido orgânico, sarja de algodão, a fim de despertar no público as ideias de rusticidade, memória, afeto e enredamento. A sarja foi tingida naturalmente com casca de jurema preta, processo realizado em um sítio de Sertão do Rio Bonito, na região serrana do estado do Rio. A escolha da jurema não foi aleatória, uma vez que a juremeira era uma das árvores sagradas do terreiro da Gomeia.

Finalizados alguns estudos em aquarela, foram pintados, sobre os tecidos tingidos com jurema, dois totens inspirados em decorações de rua assinadas por Fernando Pamplona para o carnaval de 1962 — um diálogo com a memória carnavalesca de João da Gomeia, que desfilou como “destaque de luxo” na década de 1960. E um diálogo, nas entrelinhas, com a subjetividade sambista do designer, uma vez que Pamplona é um dos principais nomes da “Revolução Salgueirense”, movimento de reconfigurações estéticas ocorrido na escola tijuicana, na mesma década de 1960. Gonzaga imaginou um totem com elementos representativos de Oxóssi (FIG. 4) e um totem com elementos composicionais de Iansã (FIG. 5) — uma entidade masculina e uma entidade feminina, portanto, ambos os orixás regentes da “cabeça” (termo corrente entre os iniciados no candomblé) do pai de santo. Para além dos cartazes com as versões masculina e feminina, foram apresentados um pôster híbrido (fusão de metades, expressão do corpo cambiante de João da Gomeia, que causava escândalos ao aparecer travestido de vedete) (FIG. 6) e uma quarta proposta, que enfatizava as cabeças dos totens-orixás (FIG. 7).

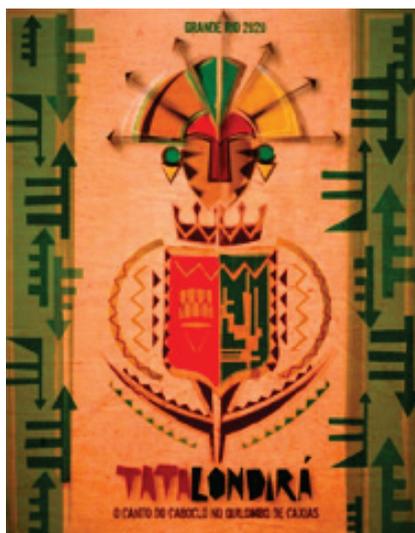


Figura 4: Pôster do enredo de 2020 da Grande Rio – 1 (Oxóssi). Antônio Gonzaga, 2019. Acervo do autor.



Figura 5: Pôster do enredo de 2020 da Grande Rio – 2 (Iansã). Antônio Gonzaga, 2019. Acervo do autor.

O corpo desses totens era formado por uma variação autoral do escudo da agremiação. Originalmente, conforme o que é visto no centro da bandeira da escola, o escudo apresenta evidente inspiração nos brasões medievais. Gonzaga propôs uma releitura a partir da utilização de grafismos já observáveis nas criações da *Ganzá*, ou seja, uma ressignificação simbólica. Para além da presença do escudo nos totens, o designer desenvolveu uma marca para ser utilizada em demais publicações, ao longo daquele ciclo carnavalesco, de modo que o símbolo da Grande Rio, no segundo semestre de 2019 e nos meses de janeiro e fevereiro de 2020, adquiriu características identitárias do enredo gestado para o desfile (FIG. 8). Criava-se, portanto, um conjunto visual capaz de mobilizar “as representações sociais, a imaginação coletiva, as imagens mentais que surgem das marcas e se instalam na memória” (COSTA, 2008, p. 86). A divulgação das artes foi aclamada nos meios carnavalescos, levantando debates sobre experimentação.



Figura 6: Pôster do enredo de 2020 da Grande Rio – 3 (Fusão). Antônio Gonzaga, 2019. Acervo do autor.

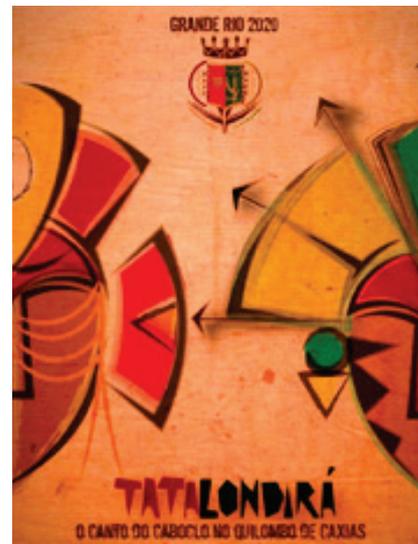


Figura 7: Pôster do enredo de 2020 da Grande Rio – 4 (Cabeças). Antônio Gonzaga, 2019. Acervo do autor.



Figura 8: Marca/símbolo para o carnaval de 2020 da Grande Rio. Antônio Gonzaga, 2019. Acervo do autor.

Conclusão

O trabalho desenvolvido por Antônio Gonzaga para a identidade visual do enredo de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio é um caso interessante para se pensar a teia subjetiva que enreda um cenário tão complexo e heterogêneo quanto o chamado “mundo do samba”. O conjunto visual produzido (cartazes, símbolos gráficos e marca) serviu de base para a confecção de inúmeros produtos comercializados na sede recreativa da agremiação, inclusive versões tridimensionais, em madeira, dos totens de Oxóssi e Iansã. A “identidade visual” impressa sobre o tecido tingido de jurema se espalhou pelas paredes e corredores da quadra e do barracão na Cidade do Samba, identificando automaticamente o enredo (e o desfile) que ganhou a Avenida Marquês de Sapucaí, na noite de 23 de fevereiro de 2020, conquistando o vice-campeonato.

Não parece equivocada afirmar que o sistema visual assinado por Gonzaga tanto expressava os fundamentos do enredo desenvolvido pela escola (a

presença da jurema preta, o diálogo com a memória festiva do Rio de Janeiro e com os traços de Fernando Pamplona, as ferramentas dos orixás regentes de João da Gomeia) quanto as principais características da linguagem autoral dele, sendo a tipografia compartilhada com a *Ganzá* o maior exemplo dessa intercessão. Se o samba do Salgueiro de 1971 era considerado “híbrido”, também pode ser lida como híbrida a proposta analisada, havendo transbordamentos.

Parte do material (esculturas, adereços, desenhos) que ajudou a compor o desfile de 2020 da Grande Rio foi inserido no percurso da exposição *SEMBA/SAMBA – corpos e atravessamentos*, inaugurada no Museu do Samba, no dia 2 de dezembro de 2020. Gonzaga assinou a identidade visual da mostra, reprocessando a tipografia da *Ganzá* (FIG. 9). Além disso, o artista produziu 5 pinturas sobre portas de madeira coletadas em caçambas das ruas da cidade do Rio de Janeiro. A série, intitulada *Porta de entrada*, trata, conforme o narrado pelo autor, do abandono cotidiano de corpos pretos, identidades invisibilizadas que, na pintura sobre o material refutado, oriundo de demolições, renascem enquanto seres aquáticos coroados – corpos híbridos capazes de guiar os visitantes a reflexões acerca das memórias afro-diaspóricas.

No oceano da internet, Gonzaga concebeu uma “logo alternativa” do enredo de 1960 do Salgueiro, *Quilombo de Palmares*, para a exposição virtual *SAL60*, sobre o legado da Revolução Salgueirense (FIG. 10). A mostra lançou um olhar contemporâneo para a produção estética de nomes como Fernando Pamplona, membro da comissão de carnaval que assinou o desfile campeão em homenagem a Zumbi. A tipografia, a base de tecido e os grafismos recorrentes observáveis no cartaz muito dizem dos simbólicos “fluxos e refluxos” (VERGER, 1987) abordados aqui, navegação inconclusa em busca de novas batucadas.



Figura 9: Identidade visual da exposição SEMBA/SAMBA - corpos e atravessamentos. Antônio Gonzaga, 2020. Acervo do autor



Figura 10: “Logo alternativa” para o enredo de 1960 do Salgueiro. Antônio Gonzaga, 2020. Acervo do autor.

Referências

BRUNO, Leonardo. **Explode, coração: histórias do Salgueiro**. Coleção Cadernos do Samba. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.

CAMEIRA, Sandra Ribeiro. **Branding + Design: a estratégia na criação de identidades de marca**. São Paulo: SENAC, 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: MinC/Funarte, 1994.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Joan. **A imagem da marca: um fenômeno social**. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

FABATO, Fábio; GASPARANI, Gustavo; MAGALHÃES, Luis Carlos; MELO, João Gustavo; SIMAS, Luiz Antonio. **As Matriarcas da Avenida: quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra**. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2016.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2013.

PÉON, Maria Luísa. **Sistemas de Identidade Visual**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2001.

STRUNCK, Gilberto Luiz Teixeira Leite. **Como criar identidades visuais para marcas de sucesso**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2001.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. São Paulo: Corrupio, 1987.

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em 28/02/2021.

<https://setor1.band.uol.com.br/portela-ganha-nova-marca/>. Acesso em 02/03/2021.

<https://www.carnavalesco.com.br/portela-divulga-nova-marca-com-presenca-de-baluartes-e-segmentos/>. Acesso em 28/02/2021.

<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacao-primeira-de-mangueira/2008/>. Acesso em 02/03/2021.

Recebido em: 15/03/2021

Aprovado em: 17/05/2021

Espaços urbanos como arenas de disputa social: racismo estético

João Paulo Xavier

João Paulo Xavier:

Possui graduação em Letras - Inglês pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Pós-Graduação em TESOL Methods pela University of Oregon. Mestrado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas Estrangeiras (UFMG); Doutorado em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Seus interesses de pesquisas partem do viés crítico-social dos multiletramentos e das multimodalidades aplicados ao ensino de línguas, Letramento Visual Crítico e Educação Racial. É líder do Grupo de Estudos Críticos para as Relações Etnico-raciais (GECRE/CNPq). Autor do livro: Racismo Estético Decolonizando os corpos negros. Contato: prof.joaopauloxavier@gmail.com

RESUMO [PT]: Este trabalho discute, à luz da Teoria Racial Crítica (LADSON-BILLINGS, 1995) como os espaços urbanos têm se constituído em arenas nas quais as tensões das relações sociais têm sido evidenciadas, principalmente diante das tentativas de silenciamento e apagamento da presença e ações sociais dos sujeitos negros na sociedade. O meu argumento principal é a favor de uma abordagem educacional que explicita as tensões raciais no seio da sociedade diante das disputas pelos espaços urbanos ao mesmo tempo que informe à sociedade e contribua na luta contra o racismo estético. Propiciando, portanto, uma reflexão que esteja alinhada com um projeto educacional antirracista e que acolha a diversidade expressa por meio das múltiplas identidades e estéticas dos atores sociais.

Palavras-chave: Racismo. Estética. Racialização. Educação. Urbanismo

ABSTRACT [EN]: This paper discusses, in the light of the Critical Racial Theory (LADSON-BILLINGS, 1995), how urban spaces have become arenas in which the tensions of social relations have been evidenced, mainly through the silencing and attempts to eradicate the presence and the social actions of black subjects in society. My main argument is in favor of an educational approach that explains racial tensions within society in the face of these disputes over urban spaces while informing society and contributing to fight against all forms of aesthetic racism. Providing, therefore, a reflection that is aligned with an anti-racist educational project and that embraces the diversity expressed through the multiple identities and aesthetics of the social actors.

Keywords: Racism. Aesthetics. Racialization. Education. urbanism.

RESUMEN [ES]: Este trabajo discute, a la luz de la Teoría Crítica Racial (LADSON-BILLINGS, 1995), cómo los espacios urbanos se han constituido en escenarios en los que se han evidenciado las tensiones de las relaciones sociales, principalmente ante las relaciones de silenciamiento y borrado de la presencia y acciones sociales de los sujetos negros en la sociedad. Mi principal argumento es a favor de un enfoque educativo que explique las tensiones raciales dentro de la sociedad frente a las disputas por los espacios urbanos, informando a la sociedad y contribuyendo a la lucha contra el racismo estético. Aportando, por tanto, una reflexión alineada con un proyecto educativo antirracista y que abrace la diversidad expresada a través de las múltiples identidades y estéticas de los actores sociales.

Palabras clave: Racismo. Estética. Racialización. Educación. urbanismo

Introdução

Este artigo surge como fruto de um estudo conduzido com apoio do Grupo de Estudos Críticos para as Relações étnico-raciais (GECRE) vinculado ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e credenciado pelo Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq). Nesse estudo, buscou-se acolher as reflexões dos respondentes acerca de suas histórias pessoais, experiências com o racismo, as pressões sociais que enfrentam quando sofrem rejeições e preconceitos devido às suas estéticas corporais, traços fenotípicos negroides e expressões abstratas e produções artísticas.

A partir desse olhar, uma coleta extensa de dados foi feita e por meio da metodologia de pesquisa Narrativas Autobiográficas as informações fornecidas pelos respondentes foram discutidas. Devido às limitações de espaço, apenas uma das temáticas que emergiram como resultado dessa pesquisa será discutida neste artigo: a questão do silenciamento e o apagamento das vozes e produções negras na sociedade brasileira. Outros aspectos, igualmente importantes concernentes às estéticas negras, incluindo a pele negra, os corpos negros e outras estéticas por meio das quais pessoas negras se expressam serão publicados em trabalhos futuros.

Pensando na melhor forma de apresentar os resultados da pesquisa, a Teoria Racial Crítica será introduzida e, em seguida, passaremos à discussão dos espaços urbanos como arena de disputas sociais e, finalmente, apresentaremos o conceito de Racismo Estético baseado na pesquisa de Xavier (2020).

Teoria Racial Crítica

A Teoria Racial Crítica (TRC) passou a ser estudada e discutida a partir de um viés educacional e pedagógico por meio dos trabalhos dos pesquisadores Gloria Ladson-Billings e William Tate (1995). Ladson-Billings é pesquisadora e professora no Departamento de Currículo e Ensino da Universidade de Wisconsin, nos Estados Unidos. Segundo Ladson-Billings, a teoria racial crítica defende que há uma outra história a ser contada.

Ela se baseia, fortemente, na recuperação da história e da memória em oposição ao tradicional, empírico e estéril “Estes são os fatos”; “Isto foi o que aconteceu”. A teoria racial crítica se baseia em uma combinação de disciplinas, não se limitando ao Direito. Na Educação, por exemplo, outras áreas do conhecimento, tais como Sociologia, Antropologia e uma variedade de outras disciplinas são usadas para analisar os fenômenos educacionais desde uma perspectiva crítica (GANDIN; DINIZ-PEREIRA e HYPOLITO, 2002, p. 277).

Para a pesquisadora, as premissas que justificam essa incorporação teórica às práticas e epistemes da Educação se justificam diante da insipiência de teorizações acerca do construto e implicações do conceito de raça. Nesse sentido, as questões referentes às classes sociais e gêneros têm, felizmente, recebido alguma atenção e sido discutidas. No entanto, devido à toda história escravocrata que inferiorizou indivíduos diferentes dos padrões fenotípicos caucasoides ou europeus, a questão da raça e alguns conceitos mais delicados como etnia não receberam a mesma atenção.

A TRC não atua de forma isolada, ela lança mão das contribuições e epistemes de outras disciplinas e campos de estudo para enfatizar a importância da construção de um entendimento que valoriza os saberes, a história e a representatividade dos grupos, anteriormente escravizados e dominados, em ambientes que, historicamente, são elitizados, excludentes e racializados de maneira a fazer a manutenção de um pensamento que inferioriza e segrega pessoas negras.

O entendimento do nosso lugar no mundo e como nossas origens, culturas e interesses se integram para formar as identidades dos indivíduos contribuem no processo educacional que forma, informa, aceita e inclui os sujeitos. “A consciência sociopolítica serve para fazer com que [eles] entendam que os estudos que fazem na escola e o que aprendem aí têm um objetivo social maior” (GANDIN, DINIZ-PEREIRA e HIPOLITO, 2002, p. 283).

Este entendimento possibilita, inevitavelmente, a reflexão acerca de como a Educação pode desempenhar adequadamente o seu papel na formação de indivíduos conscientes das relações sociais e como suas subjetividades são atravessadas pelas tensões e construções identitárias.

Estética urbana e a presença do negro

Dentre as tantas formas de se falar de estética, na Arquitetura-Urbanismo (AU) podem ser encontradas questões pertinentes de serem discutidas. Para isso, é preciso entender que a AU não se resume ao projeto de prédios e ao planejamento das cidades — inclui as pessoas que neles habitam ou que dele fazem uso; bem como todo o conhecimento, história, cultura e tecnologia para produzi-los. Esta imbricação entre os esforços, recursos e interesses humanos conflui para a realidade e a necessidade da criação dos projetos urbanísticos, segundo a Teoria Ator-Rede (LATOURETTE, 2005; RHEINGANTZ et al, 2019).

No cerne dessas discussões, Sbarra (2020) examina a região portuária da cidade do Rio de Janeiro. Ao investigar a inserção e a presença de objetos considerados ícones arquitetônicos, como o Museu do Amanhã, o pesquisador discute como estes afetam as relações sociais das pessoas e o ambiente ao seu redor. O autor destaca que a história da construção da identidade nacional se relaciona com a própria imagem que o porto — e a reboque a cidade — reverbera(m) para outras cidades e países. Como a criação da marca “Cidade Maravilhosa” é fruto dessa imagem construída desde o início do século XX e que se perpetua até hoje (SBARRA, 2020, p. 216).

Outro ponto que merece atenção é a história do porto carioca como entrada de um número, até hoje impreciso, de negros escravizados sequestrados da África. Segundo Sbarra (2020), o descaso com o registro da chegada dessas pessoas se deve ao desprezo dos traficantes pelas vítimas que raptavam e traziam para serem vendidas como mercadoria.

A reflexão de Sbarra (2020) sobre a organização urbana em torno dos portos no Rio de Janeiro se justifica pelas atividades que eram realizadas ali. A saber, o escoamento das riquezas das Minas Gerais; a vinda da família real portuguesa em 1808 que ressaltou a importância de um porto como parte de uma “cidade moderna”; e, por fim, já no início do século XX, durante as obras de revitalização feitas pelo prefeito Pereira Passos (mandato 1902-1906), com o intuito de estabelecer uma política de embelezamento que se assemelhasse ao estilo francês, típico da estética da *belle époque*. Essas melhorias tiveram um preço duplamente alto, segundo Sbarra. Em primeiro lugar, os custos financeiros e, em segundo lugar, o apagamento das memórias construídas naquele lugar.

Para a expansão do porto, áreas antes pertencentes à Baía de Guanabara foram aterradas. A famosa Pedra do Sal, localizada no Largo da Prainha, à beira mar, passou a fazer parte do continente e foi, convenientemente, esquecida. Hoje, o Largo da Prainha continua a ser lugar sagrado para religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé. Nesse local, próximo ao Largo da Prainha está o Cais do Valongo — lugar onde oficialmente o porto se localizou entre 1811 a 1831 e no qual desembarcaram milhares de negros. Devido à vinda da princesa Teresa Cristina, para se casar com D. Pedro II, em 1843, foi construído, por cima do Cais do Valongo, outro cais: o Cais da

Imperatriz. Hoje, quem visita o local pode ver as várias camadas de terra de épocas diferentes e o antigo Cais do Valongo que foi 'descoberto' durante as escavações para as obras do Porto Maravilha. O Cais da Imperatriz também foi encoberto, em 1904, pelas obras de embelezamento propostas por Pereira Passos.

As discussões de Sbarra (2020) revelam como a arquitetura de uma cidade pode ser utilizada de maneira ideológica para a promoção, mas neste caso para o apagamento, da história dos negros que entraram no Brasil por meio daquela região, no período escravagista. Para o pesquisador, as obras e revitalizações iniciadas a partir da escolha da cidade do Rio de Janeiro para sediar a Copa do Mundo no ano de 2014 e as Olimpíadas de 2016 se assemelham às tentativas propostas por Pereira Passos em 1904. Novamente, o *city marketing* se valeu da ideia de algo maravilhoso para criar o "Porto Maravilha", um empreendimento de renovação e revitalização da área portuária, que há muitos anos vinha sendo deixada de lado pelos governos que se sucederam no poder, com o objetivo de deixá-la mais atrativa para os milhares de visitantes em transatlânticos interessados em conhecer as maravilhas prometidas nas propagandas da cidade do Rio de Janeiro (SBARRA, 2020, p. 182).

Para Sbarra (2020), nas melhorias, embora pareçam benéficas e necessárias, subjazem as tentativas de ocultação das comunidades e morros localizados ao redor daquela região. O autor denuncia a construção de arranha-céus de 150 metros de altura que encobrem inteiramente os morros que foram ocupados pelos negros que conseguiram alforria (SBARRA, 2020, p. 190). Esta tentativa de ocultar a presença dos morros ao redor da região portuária não foi exitosa devido à crise imobiliária e econômica, no ano de 2008, inviabilizando o projeto.

Esconder os trechos precários da cidade habitados, majoritariamente, por negros não é novidade na cidade do Rio de Janeiro. Podem ser observados, entre o caminho que leva ao Aeroporto Internacional, localizado na Ilha do Governador, até a chegada na Avenida Francisco Bicalho — que faz parte do projeto 'Porto Maravilha' — imensos tapumes. Esses, foram colocados, em 2010, para esconder as favelas ali existentes dos olhares dos turistas que visitam a cidade. Por ser pesquisador, foi inevitável a curiosidade com relação àquela situação e a reflexão a respeito de como é vista a presença do negro periférico e em situação de vulnerabilidade social nos espaços urbanos. Ironicamente, enquanto a prefeitura se empenhava em esconder os negros e trechos inteiros da cidade atrás de "muros de vergonha" (SBARRA, 2020, p. 179), na região central foram encontrados restos humanos nas imediações do Cais do Valongo, ao longo da linha de Veículo Leve sobre Trilho (VLT) que atravessa o local.

Os ossos são de homens e mulheres negras que foram despojados ao longo da "vala longa, ou seja, Valongo" que é o nome pelo qual a área é conhecida (SBARRA, 2020, p. 200). Apesar de sua importância histórica, não há informações a respeito dessas questões no local, como denuncia o pesquisador.

A estética arquitetônica de uma cidade é projetada de maneira ideológica e através de lentes políticas (XAVIER, 2020). Isto é, a história das pessoas negras que sustentaram a fundação deste país atravessa todas as estruturas sociais que conhecemos aqui: os aspectos urbanos — morros, favelas e a tentativa de escondê-los — a economia, a cultura, as expressões artísticas, as crenças religiosas, a maneira como nos apresentamos e nossas heranças ancestrais. O trabalho de coleta de dados e a documentação das plantas e projetos urbanísticos sobre os quais Marcelo Sbarra discute em sua pesquisa são perturbadores.

O entendimento postulado por Sbarra (2020) a respeito do apagamento da presença negra nos espaços urbanos se caracteriza como uma forma de

Racismo Estético (XAVIER, 2020). Nessa dimensão racial, são rejeitados os vestígios da história e da cultura afro-brasileira. É premente que sejam resgatadas a presença e o protagonismo negro na construção de sentidos para a estética do que compreendemos como brasilidade tanto na arquitetura, nas manifestações culturais e artísticas, quanto nos costumes que contribuíram para a construção da nação brasileira.

Considerações finais

Neste artigo foi discutido como os espaços urbanos se configuram em arenas nas quais as disputas sociais ocorrem. A invisibilização do negro em seus espaços e as tentativas de silenciamento de sua voz são aspectos que precisam ser tensionados e discutidos com o intuito de combater o racismo que rejeita a dimensão estética das produções periféricas de sujeitos negros. Entendo que as pressões sociais e o cerceamento da liberdade de pessoas negras expressarem suas subjetividades por meio de seu próprio corpo e de sua arte são formas de agressões sérias que precisam ser denunciadas à sociedade e combatidas por meio de um processo de educação racial perene.

A análise da estética arquitetônica do caso apresentado, permite o entendimento de que o conceito de Racismo Estético (XAVIER, 2020) é um recorte teórico necessário para nomear e diferenciar esse aspecto multifacetado e importante das construções identitárias de pessoas negras, o seu corpo e as expressões de suas subjetividades como as suas produções antropológicas. Nessa tela, cada cerda dos pinceis recebe uma carga cultural e ideológica desde a sua raiz até as extremidades, como elemento capaz de fortalecer as construções identitárias de pessoas negras que enfrentam avaliações pejorativas e racistas, a negação de sua beleza e a opressão para que sejam invisibilizadas. A desconstrução dessa mentalidade precisa ser fomentada por uma educação ideologicamente orientada, que valorize e inclua a diversidade, questione as ideologias e imaginários coletivos embebidos na colonialidade que ainda permanecem sobre as nações invadidas e colonizadas e, assim, contribua para a ressignificação do olhar que rejeita, desrespeita e tenta alijar as pessoas de suas próprias identidades, destituí-las de seus próprios corpos e cerceá-las do direito ao pertencimento social e produção cultural.

Referências

GANDIN, Luis Armando; DINIZ-PEREIRA, Julio Emilio; HYPOLITO, Álvaro Moreira. **Para além de uma educação multicultural:** teoria racial crítica, pedagogia culturalmente relevante e formação docente (entrevista com a professora Gloria Ladson-Billings). *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 79, p. 275-293, Ago. 2002.

LADSON-BILLINGS, Gloria.; TATE, William. **Towards a critical race theory of education.** *Teachers College Record*, New York, v. 97, n. 1, p. 47-67, 1995.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social:** an introduction to Actor-Network Theory. New York: Oxford University Press, 2005

RHEINGANTZ, Paulo A.; PEDRO, Rosa M. L. R.; ANGOTTI, Fabiola B.; SBARRA, Marcelo H.; GUERRA, Juliana M. **Contributions from Science-Technology Studies and ActorNetwork Theory to Urban Studies.** *Area Development and Policy*, Brighton (UK), v. 0, n. 0, p. 1-26, 2019. <https://doi.org/10.1080/23792949.2019.1631196>

SBARRA, Marcelo. **Os ícones do Porto Maravilha numa abordagem da Teoria AtorRede.** 2020, 307 fls. Tese. (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

XAVIER, João Paulo. **Racismo Estético:** decolonizando os corpos negros. Belo Horizonte: Amazon, 2020, 79 p. kindle edition.

Recebido em: 24/03/2021

Aprovado em: 25/05/2021

Signos da mulher negra na xilogravura MAJESTADE/2005, de Jacira Moura

Vilma Maria Santos Rebouças , Marjorie Garrido Severo

Vilma Maria Santos Rebouças

Especialista em Artes Visuais Cultura e Criação – SENAC/SE. Graduada em Artes Visuais Licenciatura - UFS. Graduada em Design de Interiores – UNIT/SE. Professora de Artes – SEDUC/SE. Pesquisadora em Artes e Gênero. Artista Visual. Mestranda em Culturas Populares - PPGCULT/UFS.
Contato: vilmareboucas6@gmail.com

Marjorie Garrido Severo

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Artista Visual. Professora do Departamento de Artes Visuais e Design – DAVD/UFS e do mestrado em Culturas Populares – PPGCULT/UFS.
Contato: garridosevero@yahoo.com.br

RESUMO [PT]: Apresentamos um estudo preliminar que tem como objetivo analisar a xilogravura *Majestade/2005*, da artista sergipana Jacira Moura, associada à cultura popular e aos significados atribuídos à imagem da mulher negra. Abordamos um conciso estudo sobre a representação da mulher negra nas artes visuais para proceder à análise da gravura. O método teve como base princípios para aplicação da semiótica visual segundo Pietroforte (2004, 2007), que tem fundamento na semiótica greimasiana. Entendendo a xilogravura como um texto, identificamos as categorias do plano de expressão para, então, relacioná-las ao plano do conteúdo. A princípio, encontramos os atributos do plano de expressão que constituiu sentido e relações semissimbólicas entre mulher negra rainha vs. mulher negra popular.

Palavras-chave: Xilogravura. Jacira Moura. Semiótica Visual. Signos da Mulher Negra. Cultura Popular.

ABSTRACT [EN]: We present a preliminary study that aims to analyze the woodcut *Majestade/2005*, by the artist Jacira Moura, associated with popular culture and the meanings attributed to the image of black women. We approached a concise study about the representation of black women in visual arts to proceed to the analysis of the print. The method was based on principles for applying visual semiotics according to Pietroforte (2004, 2007), which is founded on Greimasian semiotics. Understanding the woodcut as a text, we identified the categories of the expression plane to then relate them to the content plane. At first we found the attributes of the plane of expression that constituted meaning and semisymbolic relations between the black queen vs. the popular black woman.

Keywords: Woodcut. Jacira Moura. Visual Semiotics. Signs of the Black Woman. Popular Culture.

RESUMEN [ES]: Presentamos un estudio preliminar que pretende analizar la xilografía *Majestade/2005*, de la artista Jacira Moura, asociada a la cultura popular y a los significados atribuidos a la imagen de la mujer negra. Abordamos un estudio conciso sobre la representación de las mujeres negras en las artes visuales para proceder al análisis de la impresión. El método se basó en los principios de aplicación de la semiótica visual según Pietroforte (2004, 2007), que se basa en la semiótica greimasiana. Entendiendo la xilografía como un texto, identificamos las categorías del plano de expresión para luego relacionarlas con el plano de contenido. En un primer momento encontramos los atributos del plano de expresión que constituían relaciones de sentido y semisimbólicas entre la mujer negra reina y la mujer negra popular.

Palabras clave: Xilografía. Jacira Moura. Semiótica visual. Señales de la mujer negra. Cultura popular.

Introdução

A análise aqui apresentada faz parte da pesquisa em andamento no mestrado em Culturas Populares: *A imagem da Mulher Negra nas Xilogravuras da Artista Sergipana Jacira Moura*. Este artigo traz um estudo preliminar que tem como objetivo analisar a xilogravura *Majestade/2005*, de Jacira Moura, a partir da cultura popular e dos significados atribuídos à imagem da mulher negra. Inicialmente abordamos, de forma concisa, a representação da mulher negra nas artes visuais para depois proceder à análise visual da gravura. Os trabalhos da artista alvo da pesquisa são xilogravuras produzidas entre 2005 e 2006, que fazem referência às mulheres negras. Jacira Moura é uma artista negra, nascida em Santa Luzia do Itanhy, em 1955, que hoje reside em Aracaju, capital do estado de Sergipe. A escolha da xilogravura *Majestade* para este estudo se justifica pela representatividade da artista e pela temática envolvida.

O método de análise teve como base os estudos da semiótica greimasiana, e principalmente da semiótica tensiva ou semiótica visual, cujos princípios, sistematizados por Fontanille e Zilberberg, são explicitados por Pietroforte (2020). Entendendo a xilogravura como um texto não-verbal, partimos da descrição das categorias do plano de expressão para, então, relacioná-las ao plano do conteúdo.

Aspectos da representação da mulher negra nas artes visuais no Brasil

A representação dos negros e das negras nas artes plásticas do Brasil sofreu importantes transformações ao longo dos séculos e, frequentemente, a figura feminina foi vista e interpretada pelos valores sociais de cada época. Com o passar do tempo e a transformação das ideias, a imagem da mulher passou a ser representada de diferentes maneiras, mantendo como base, porém, alguns arquétipos há muito radicados no imaginário masculino, geralmente responsável por tal representação. Dentre as características iniciais da imagem da mulher na arte podemos citar a beleza física e o estilo maternal. Na representação da imagem de mulher negra no Brasil e em Sergipe, seu poder de decisão e seu intelecto, na maioria das vezes, não são considerados, sendo ainda manifestos os resquícios de uma realidade vivida no período da escravidão. Sendo assim, as mulheres negras são vistas como pessoas exóticas, sua figura é normalmente romantizada (como por exemplo a figura da mãe de leite), cumpre funções estereotipadas de trabalhadora doméstica ou tem seu corpo sexualizado. Ribeiro (2020, p.34 e 37) diz que:

[...] existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções. Para a filósofa francesa Simone Beauvoir 'a mulher foi constituída como o Outro'. [...] Se para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.

Bonifácio (2017) diz que diversas pinturas exibem a mulher negra de forma hipersexualizada, ressaltando seus atributos físicos e sua atuação no trabalho escravo ou na reprodução, minimizando ou mesmo eliminando sua capacidade intelectual. Ela cita como exemplo o trabalho do artista Di Cavalcanti que, para a autora, foi um dos responsáveis por levar a imagem da mulher negra para fora do Brasil, reforçando os estereótipos racistas. O mesmo acontece com Tarsila do Amaral, que Bonifácio (2017) entende que, ao exagerar os "detalhes etnográficos, ressaltando o nariz largo, as bocas grandes, mãos, pés e seios grandes e cabeças pequenas", acaba por resumir a negra ao "trabalho, tirando seu aspecto pensante". A situação do gênero

feminino negro no Brasil e em Sergipe, ainda manifesta resquícios de uma realidade vivida no período da escravidão, como o preconceito racial enraizado na nossa sociedade.

A partir desse contexto, nos chamou atenção o trabalho da artista sergipana, natural de Santa Luzia do Itanhhy, Jacira Moura Ribeiro, mulher negra, professora e mãe, que aborda temas que vão desde a representação da mulher e do homem negros a questões ambientais e sociais. Logo após o seu nascimento, filha de sertanejos, em uma família de muitos irmãos, veio morar em Aracaju. Formada em Geografia e Estudos Sociais pela Universidade Federal de Sergipe, em 1989, hoje não mais exerce a profissão, tendo se aposentado como professora. Decidiu dedicar-se às artes visuais após frequentar cursos de pintura e gravura e depois da sua participação no Salão dos Novos, da Galeria Álvaro Santos de Aracaju, em 1995, no qual foi premiada. Desde esse período, não mais parou. Produziu mais de quinhentas obras artísticas, sendo que destas, cerca de cem são xilogravuras e, entre essas, quarenta abordam o tema da mulher negra sob diversas faces. Seu processo criativo é animado por aspectos perceptuais e afetivos da memória e da sua cultura ancestral. Por vezes, alia às suas xilogravuras fios bordados e costuras de tecidos e representa a mulher negra a partir da sua beleza, força e cultura.

Análise semiótica da xilogravura *Majestade/2005*

A semiótica greimasiana de Algirdas J. Greimas (1917-1992), também denominada de discursiva, é a base do método que utilizamos aqui. A semiótica greimasiana refere-se a uma metodologia direcionada para a leitura e análise de textos em que o texto pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo é o que a imagem diz e como ela foi feita para dizer o que diz, a sua narratividade. O plano de expressão é a manifestação desse conteúdo (PIETROFORTE, 2020, p.11), que envolve atributos como cores (categoria cromática), formas (categoria eidética) e espaço (categoria topológica).

Diana Barros (2005, p. 11) também explica que: “a semiótica tem por objeto o texto, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Assim, o conteúdo é a manifestação do plano de expressão, que pode ser verbal, não verbal ou sincrético. Segundo Pietroforte (2020), o conjunto desses níveis é chamado de percurso gerativo de sentido, ou seja, como o sentido se constrói. Na semiótica discursiva, os elementos do conteúdo adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles e esses mesmos elementos. Para Pietroforte, um texto se manifesta quando o conteúdo é relacionado com o plano de expressão, aspectos de como o conteúdo se apresenta, e essa relação é chamada de semissimbólica.

Ao olhar uma xilogravura, reconhecemos de imediato a expressividade dos seus desenhos, traços, formas, texturas etc. O claro do papel ou de outro suporte escolhido acentua a força das linhas e formas produzidas pelo corte das goivas ou outro objeto cortante na madeira. O termo xilogravura deriva do grego *xýlon* – madeira – e *gráphein* – escrever, pintar ou marcar. Fazemos um desenho na madeira e com goivas, formões e facas criamos linhas e rebaixamentos para gerar uma matriz e, em seguida, entintar com rolo de borracha e tinta as partes elevadas da madeira. A matriz entintada é impressa sobre papel ou outro suporte através de prensa ou manualmente por fricção com colher de pau ou baren¹.

A xilogravura *Majestade* (FIG. 1) apresenta uma organização com base em linhas estruturais que estabelece o espaço da obra, apresentando equilíbrio. Sua estrutura é formada pelas linhas inclinadas e horizontal que integram uma configuração triangular (FIG. 2). Impressa em preto e vermelho, medindo 42 por 30 centímetros, em papel branco, exhibe uma figura com atributos

1. Baren: almofada de corda torcida coberta com papel, tecido e folha de bambu com a qual um gravador transmite pressão, normalmente esfregando em papel colocado em uma xilogravura com tinta. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/baren>) (Tradução livre das autoras)

físicos, como cabelo crespo e nariz largo, de uma mulher negra, cujo título é *Majestade*. Majestade faz parte de um dos títulos de nobreza; é um substantivo feminino, que descreve a característica daquilo que se mostra grande, pomposo, altivo, imponente. (HOUAISS, 2009, p.1219).



Figura 1: Majestade, 2005. Jacira Moura. Xilogravura s/ papel. 42 x 30 cm.
Fonte: Acervo da Artista, reprodução autorizada.



Figura 2: Linhas estruturais da xilografia Majestade, 2005.
Fonte: Acervo da Artista, reprodução autorizada.

Observamos que há apenas um sujeito semiótico, figurativizado pela imagem de uma mulher na cor preta, elegantemente sentada no chão. Encontra-se ereta como se estivesse sentada em seu trono, o que lhe confere uma postura de rainha. O sujeito semiótico é sujeito da enunciação que, antes de ser “uma substância”, ou sequer “a emanção (reflexo) de uma substância primeira que lhe seria exterior e que o determinaria”, é forma, “produto de uma

organização formal (discursiva), um efeito de sentido” que se pode tomar “como o pressuposto ou a resultante do discurso realizado” (LANDOWSKI, 1992, p. 168).

Na imagem, a linha horizontal, o chão em que a figura se encontra, apresenta uma espécie de estampa cujo desenho lembra a arte e tradição das pinturas das mulheres de Ndebele — região de Lesidi, na África do Sul. (NASCIMENTO, 2016). As pernas da figura encontram-se cruzadas, a perna direita está levantada com seu pé apoiado no chão e amparando o braço direito no joelho, conferindo-lhe uma postura nobre, embora sua mão direita segure o dedão do pé, nos remetendo a uma posição corporal popular. Seu braço esquerdo encontra-se relaxado ao longo do corpo aparentemente nu, pois pode vestir uma espécie de tanga, que frequentemente era usada pelas mulheres africanas no século XVII ou mesmo pode estar totalmente desnuda, porém a ênfase não está na noção do corpo sexualizado. Seu corpo está adornado com acessórios ou joias. Silvia Lara (2000) diz que “a nudez e as marcas corporais somam-se aos adornos e ao restante do traje para mostrar enorme distância em relação aos padrões ocidentais”. No braço direito, um bracelete na cor vermelha e uma tira amarrada no antebraço na cor preta remetem a adornos. No esquerdo, usa dois braceletes, um vermelho no seu punho e outro preto no braço. No pescoço, um grande colar com um pingente suntuoso e, nas orelhas, brincos longos. Seu olhar é fixo, seguro e determinado. Seus cabelos lembram uma coroa que nos remete à realeza. Encontra-se em uma postura ou posição corporal que lembra a rainha Njinga de Ndango e Matamba, região que conhecemos hoje como Angola.

Ao redor do corpo da figura, forma-se uma espécie de aura vermelha, preta e amarela, dimensionada por oito triângulos, na cor vermelha, de tamanhos variados, cada um dos quais encerra outro em seu interior. Reforçados pelos tons amarelos no fundo da obra, podem sugerir os raios de sol a lhe iluminar e dar poder e força ou ao seu próprio brilho. Os triângulos na cor preta lembram o grafismo elaborado nas paredes das residências das mulheres de Ndebele e ajudam a compor, juntamente com os triângulos vermelhos, uma espécie de aura que envolve a figura da mulher negra.

Diversas fontes documentam a simbologia que associa o calçado à figura do colonizador ou dominador, durante o período de vigência da escravidão, e os pés descalços aos escravos. A ausência de uma cobertura ou teto, bem como o fato de a figura da mulher estar sentada no chão, em vez de numa cadeira ou banco, são indícios de ambiente externo.

É possível, portanto, construir a narrativa de uma mulher negra, elegantemente sentada, adornada com vários acessórios ou joias, de olhar penetrante e cabeça erguida indicando uma mulher negra soberana, uma vez que sua postura imperante e seu olhar nos lembram a imagem de uma rainha africana do século XVII, como uma daquelas que foram guerreiras e líderes, romperam costumes, conquistaram poder e respeito, expandiram domínios e combateram invasores europeus (FONSECA, 2012). Identificamos semelhanças, principalmente na postura corporal, com a atriz Lesliana Pereira, miss Angola, que desempenhou o papel da rainha Nzinga (1582-1663), rainha de Matamba, que enfrentou com bravura os portugueses comerciantes de escravos e cuja história foi apresentada no filme “*Nzinga, a Rainha de Angola*”². A categoria semântica fundamental, portanto, é mulher negra rainha em oposição à mulher negra popular sugerida pelo fato de estar sentada no chão, com os pés descalços e a tocar no pé direito com a mão, condições que nos remetem à cultura popular.

Stuart Hall (2003) diz que para se trabalhar com as culturas populares é preciso desconstruir a visão ingênua que as circundam; nesse sentido, as culturas populares podem ser compreendidas como as tradições e práticas transmitidas informalmente, mas também no movimento de tensão que

2. Este filme narra a trajetória de uma das mais importantes mulheres africanas que marcou a história da Angola. Esta mulher é Njinga, uma guerreira africana, que durante quarenta anos lutou pela independência dos reinos de Ndongo e Matamba ao longo do século 17.

essas práticas estabelecem com a cultura dominante. Canclini (1998, p. 205) define o popular como:

[...]o excluído; aquele que não tem patrimônio ou não consegue que ele seja reconhecido e conservado; os artesões que não chegam a ser artista, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

Moreira (2019) diz que Stuart Hall entende que, para as culturas populares negras, não existem formas puras; ao contrário, ela é resultado de negociações, de experiências e tradições de populações negras, sendo tais experiências profundamente marcadas por similaridades e continuidades em articulação com diferenciações e rupturas. “Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existe formas puras” (HALL, 2003b, p. 56). Stuart diz que essas articulações devem-se à experiência da diáspora, na qual o tráfico atlântico trouxe para a lavoura homens e mulheres provenientes de diferentes culturas, comunidades que falavam línguas próprias, cultuavam divindades específicas, traziam hábitos distintos, e, em contato com as culturas ocidentais, criaram novos repertórios que, por sua vez, “[...] conduziram a inovações linguísticas na estilização do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (HALL, 2003, p. 324-325).

Portanto, a categoria semântica que identificamos, a princípio, foi: Mulher Negra Rainha vs. Mulher Negra Popular, que se articulam com: Mulher Negra não Rainha vs. Mulher Negra não popular, como podemos ver na Figura 3.

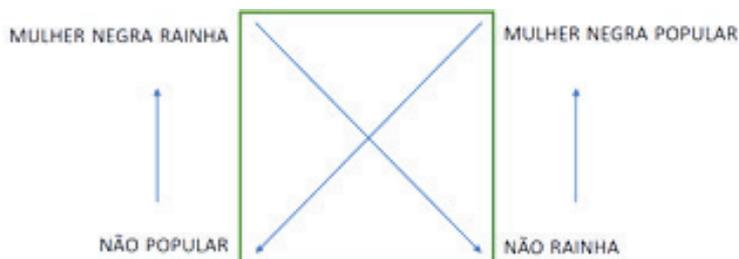


Figura 3: Quadrado semiótico a partir da xilogravura Majestade

Fonte: Elaborado pelas autoras. Acervo da pesquisa.

Na Figura 4, reunimos os atributos do plano de expressão que constitui sentido e relações semissimbólicas entre Mulher Negra Rainha vs. Mulher Negra Popular.

Plano de Conteúdo	Figuras do discurso: mulher x majestade
Plano de Expressão	Categoria eidética: curvas x triângulos Categoria cromática: preto x vermelho/amarelo Categoria topológica: chão x espaço

Considerações Finais

A partir da análise visual com base no quadrado semiótico e na identificação das categorias vinculadas ao plano de expressão, observamos que a xilogravura *Majestade/2005* pode ser descrita como de uma rainha africana, representada por suas características como a nudez exótica, a riqueza de adornos, a postura corporal que se aproxima de representações em que estão codificados signos de nobreza e orgulho e a representação da aura ao redor de todo o corpo.

Em contraponto, identificamos signos da representação da mulher negra popular ou comum através de características como pés descalços, posição sentada no chão e a representação do gesto de tocar no pé direito com a mão. Estes aspectos nos fazem considerar que a xilogravura em análise pode ser descrita como de uma rainha africana do século XVII e que a artista Jacira Moura retrata a imagem da mulher negra na xilogravura *Majestade/2005* com dignidade, procurando ressaltar sua cultura ancestral.

A produção artística de Jacira Moura, notadamente a gravura *Majestade/2005*, promove olhares distintos daqueles estereótipos que mencionamos no início deste artigo. O estudo das gravuras desta artista nos atenta para outras possibilidades de aproximação em relação aos signos da mulher negra no campo das artes visuais.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria Semiótica do texto**, 4 ed. 6ª impressão. São Paulo: Parma, 2005.

BONIFÁCIO, Beatriz Nascimento. **Representação da mulher negra nas artes plásticas reforça estereótipos racistas, diz arte-educadora do NAC**. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://portal.metodista.br/nac/noticias/representacao-da-mulher-negra-nas-artes-plasticas-reforca-estereotipos-racistas-diz-arte-educadora-do-nac> Acesso em: 19 jan. 2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

FONSECA, Mariana Bracks. **Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola século XVII**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP. São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14032013-094719/publico/2012_MarianaBracksFonseca.pdf Acesso em: 19 dez. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003b.

HOUAISS, Antônio; VILAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1219. LARA, Silvia Hunold. Mulheres Escravas, Identidade Africana. In I Simpósio Desafio da diferença. UFBA, Salvador, 2000. Disponível em: www.desafio.ufba.br/gt3-006.html Acesso em: 19 dez. 2020.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

MOREIRA, Carina M. Guimarães. **Cultura Popular Negra e subalternidade: uma análise do espetáculo Zumbi de João das Neves**. Revista Brasileira do Estudos da Presença, vol.9 n°1. Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602019000100401&tlng=pt Acesso em: 4 fev. 2021.

NASCIMENTO, Sônia. **A arte dos Ndebele**. RAÇA BRASIL. Disponível em: <http://afroneab.blogspot.com/2011/11/arte-dos-ndebele.html> Acesso em: 19 dez. 2020.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3 ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala — Feminismos Plurais**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

Recebido em: 19/04/2021

Aprovado em: 19/05/2021

Artefato têxtil no candomblé: tessitura sobre processos, cultura, artefato e divino.

Henrique Campos Petarelo dos Santos, Regina Barbosa Ramos

Henrique Campos Petarelo dos Santos

Graduado em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente trabalha como autônomo com estamparia e ilustração. Durante a graduação realizou monitoria voluntária nas matérias de moda e identidade; desenho de observação e teoria das cores, além de participar dos projetos de extensão e foi assistente de criação no LabModAR (ex-Coletivo Moda e Resiliência). Desenvolve ilustrações e trabalhos têxteis para fins diversos. Contato: henrique.campos06@gmail.com

Regina Barbosa Ramos

Doutora em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, bacharel em Negócios da Moda com Habilitação em Design de Moda (2006) e Mestre em Design pela mesma IES (2009). Atualmente é STEAM Professor na Escola Antonieta e Leon Feffer- Peretz (Alef Peretz), tendo atuado também como docente nos Bacharelados em Design de Moda e Negócios da Moda da Universidade Anhembi Morumbi entre os anos de 2009 e 2019. Coordenou entre 2016 e 2019, a criação e desenvolvimento de coleção do Projeto Pérola, desenvolvido pelo LabModAR (ex-Coletivo Moda e Resiliência), atividade de extensão dos Bacharelados em Design e Negócios da Moda da Universidade Anhembi Morumbi. Também desenvolve projetos de ilustração para fins diversos, além de desenvolver consultorias em projetos que conjuguem o desenvolvimento sustentável, a autoria coletiva e principalmente as manualidades têxteis. Contato: reginabarbosaramos@gmail.com

RESUMO [PT]: O presente artigo trata das conexões realizadas no fabrico do artefato têxtil associado à ideia de vestir, em contexto externo à produção industrial seriada, e investido de cultura ao associar-se à religiosidade. O contexto das religiões afro-brasileiras, a destacar o Candomblé, demanda que a produção do artefato obedeça às tradições. O aprendizado do fazer se dá pela transmissão oral e geracional/hierárquica. Nos aproximamos desse fazer também pela lente da sustentabilidade quando observamos a permanência dos aspectos culturais que conectam a fé e o fazer à natureza em uma relação de não-desperdício, nem dos recursos e nem dos processos.

Palavras-chave: Artefato Têxtil, Candomblé, Sustentabilidade, Processo, Manualidade.

ABSTRACT [EN]: This article deals with the connections made in the manufacture of the textile artefact associated with the idea of dressing, in a context external to the serial industrial production, and invested with culture when associated with religiosity. The context of Afro-Brazilian religions, especially Candomblé, demands that the production of the artefact obey specific traditions. The apprenticeship of making those artefacts occurs through both oral and generational/hierarchical transmission of knowledge. We approach this process also through the lens of sustainability when we observe the permanence of the cultural aspects that connect faith and making to nature in a non-wasteful relationship, neither of resources nor processes.

Keywords: Textile Artifact, Candomblé, Sustainability, Process, Handcraft

RESUMEN [ES]: El presente texto trata de las conexiones que se hacen en la fabricación del artefacto textil asociado a la idea de vestir, en un contexto externo a la producción industrial en serie, e invertido de cultura cuando está asociado a la religiosidad. El contexto de las religiones afrobrasileñas, especialmente el Candomblé, exige que la producción del artefacto obedezca a las tradiciones. Aprender a hacer ocurre a través de la transmisión oral y generacional / jerárquica. Abordamos este hacer también a través de la lente de la sustentabilidad cuando observamos la permanencia de los aspectos culturales que conectan la fe y el hacer con la naturaleza en una relación no derrochadora, ni de recursos ni de procesos.

Palabras-clave: Artefacto Textil, Candomblé, Sostenibilidad, Proceso, Manualidad.

Introdução

O artigo que apresentamos propõe observar a roupa ritualística do Candomblé a partir da sua fatura, e não do objeto em si. Entendemos que o processo de construção de tais itens promove a existência perene de uma cultura por meio da construção de objetos que são, todos eles, fatos culturais.

Para tanto, oferecemos ao leitor a partir desse momento, o nosso entendimento do que é artefato, principalmente pela leitura do conteúdo organizado por Coelho (2008), como ideia levada à matéria e, portanto, presente na memória e na vida de um indivíduo e de um povo (STALYBRASS, 2012).

No caso aqui apresentado, tratamos da vivência e experiência de um dos autores ao vestir e construir artefatos de vestir no Candomblé, como transmissão oral e exemplar das tradições dessa religião e que reforçam o senso de pertencimento a uma comunidade. Para além da vivência, utilizamos como metodologia a etnografia descritiva e analítica juntamente com entrevistas semiestruturadas com costureiras de diferentes terreiros de Candomblé na cidade de São Paulo.

Artefato

O artigo aqui apresentado propõe expor conexões entre o artefato e seu processo em um lugar externo à produção fabril e à lógica empresarial. O(s) artefato(s) analisados estão inseridos em um conjunto denominado Moda, lugar esse em que se faz necessário desvincular o pensamento instintivo de referências como o desfile; a marca de luxo ou o varejo. Olha-se para uma moda que dialoga com naturalidade e organicidade com um cotidiano tão simples, visto à primeira vez, que evidencia outras tangentes da moda, tais quais: a memória; a subjetividade; o afeto.

1. O que denominamos materialidade, o autor chama de bens. Contudo, sabemos que em algumas culturas a ideia de posse não é a mesma que atravessa o pensamento ocidentalizado, branco colonizador e colonizado.

2. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cultura material engloba os objetos físicos e sua empregabilidade. Tais objetos são produzidos e consumidos por uma sociedade, incluindo todo e qualquer objeto material fruto da criação humana, de indivíduos num grupo. Já a cultura imaterial apresenta-se enquanto objetos intangíveis, mas de extrema importância simbólica, como músicas, festas, agrupamentos, danças e folclores.

Isso dito, definimos artefato, em acordo com o apresentado por Coelho (2008, p. 21) como o objeto oriundo da fatura humana, e, ao mesmo tempo resultado e fato da cultura, uma vez, que, ainda de acordo com o autor supracitado, “entra em existência através de algum processo que transforma a ideia em matéria”.

Ora, se tratamos de artefatos e os definimos como investidos de cultura - e não inseridos - é porque, mais uma vez em acordo com o que aponta Coelho (2008, p.61), entendemos a cultura como construção dos grupamentos sociais, definidos no tempo e no espaço pela produção de sua materialidade¹ e valores. É importante frisar que produção material e imaterial² são suporte uma da outra na compreensão das culturas.

Isto posto, fazemos nosso recorte nos artefatos associados à ideia e ação de vestir oriundos do Candomblé e que, para além de vestir corpos e transmitir mensagens, estão investidos de cultura e são eles mesmos fatos culturais. Tendo sua produção associada ao serviço àquilo que é divino por meio da transmissão oral das tradições produtivas, também não tem o papel naturalizado social e culturalmente daquilo que é vestido de individual. Também não uniformiza, mas confirma o pertencimento a um grupo, a uma fé, a uma tradição.

Roupa-Memória e cultura

O artefato têxtil, sobre o qual esse artigo se debruça inicialmente serve como ponto de partida para entender o quanto de processos e diálogos tramam uma vestimenta que guarda narrativas e que compõem uma memória cultural capaz de tecer identidades tão fortes e poderosas que estranha o fato

da mesma ser pouco estudada. Conforme reforçado por Peter Stallybrass (2012, p.14)

O poder particular da roupa (...) está associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é uma memória.

Relacionando a prática processual com memória em nosso artefato, encontra-se a primeira parada: a relação entre a cultura imaterial e material, sendo os conhecimentos que o produzem e as relações que circundam esse fazer, representantes da cultura imaterial e a vestimenta final, uma importante representante da cultura material.

O artefato têxtil, o qual guia a presente discussão, é a vestimenta religiosa do Candomblé brasileiro, em específico de origem Ketu. Buscamos, além da intenção de conhecimento, fazer também um exercício de buscar referências em outros lugares externos à Academia ou à indústria.

Apresentamos o termo *asò*, que no iorubá designa vestimenta, tecido, roupa e que relaciona diretamente esses objetos à noção de subjetividade, memória que apresenta mitologias e narrativas (SOUZA, 2013). Ressaltamos, ainda, que o artefato têxtil, em especial a vestimenta é parte essencial e fundamental da vivência e prática religiosa, sendo essa um meio de materializar o divino e seus signos; evidenciar hierarquias e dar continuidade a uma identidade visual fortíssima para o imaginário de moda no Brasil.

3. Uma estruturada sequência de cantigas e danças que formam as festas no Candomblé. Todos os Orixás (conforme cada nação e seus fundamentos) são saudados com suas cantigas particulares e danças, começa com o Exu e termina com Oxalá, passando por todas as divindades. A Palavra *xirê* significa “dançar”, “rodar”.

A vestimenta no candomblé é dividida em dois grupos: a roupa de razão e a roupa de festa, sendo a primeira utilizada nos afazeres cotidianos do terreiro e a roupa de festa é a mais conhecida, pois é que se usa nos *xirês*³ e eventos abertos ao público. As vestimentas de determinado grupo carregam signos, fundamentos e resultados de construção transdisciplinar: sociologia, ergonomia, matemática, artes, entre outras. Desenvolvendo um estudo observacional desde 2018 com mulheres que fazem as vestimentas do candomblé, percebeu-se que o processo de relacionar diferentes áreas e conhecimentos é algo tão inerente ao fazer delas, que nem é uma questão a ser destacada, “simplesmente é assim” como diria uma das entrevistadas.

A voz que ensina

É necessário ressaltar que esse fazer (como, quando e quem o faz) não é algo que é ensinado em curso ou na universidade, mas é um ensinamento através da oralidade, elemento esse tão característico das religiões de matriz africana, a palavra! Como apresenta a pesquisadora Ana Nascimento (2016, p.65):

Conjectura-se que a tradição para confecção desse traje seja um conhecimento passado de forma oral e sabe-se que parte desse conhecimento é privado para apenas os adeptos do Candomblé e não pode ser divulgado.

Assim como a dinâmica de ensinamento de todos os aspectos da religião, os elementos visuais, tecidos, técnicas são ensinados pelos adeptos mais velhos e/ou de posições elevadas. O candomblé é uma religião que se fundamenta na hierarquia e esse aspecto é de grande importância e valor para os adeptos. Quanto mais alto você está na hierarquia maiores são as suas responsabilidades dentro da rotina religiosa e consecutivamente mais conhecimento você tem. Ressalta-se que a posição na hierarquia não está ligada diretamente com idade, está ligada com certos ritos pelos quais o adepto passa.

4. Cargo feminino no Candomblé, também chamada de *ajoié* significa: “mãe que o Orixá escolheu e confirmou”. Esse cargo é responsável pelo cuidado e zelo com os adeptos tanto em transe ou não, está ligado diretamente com as funções de cuidado, por isso essas mulheres não entram em transe.

5. Cargo no Candomblé, também escrito *ebomim* significa: “meu mais velho”. Esse cargo corresponde ao adepto que tem mais de sete anos de iniciação e já fizeram um ritual chamado *odu ejé*, são responsáveis pelo auxílio nas tarefas do terreiro e possuem maior contato com os fundamentos litúrgicos.

É muito comum, ao conversar com os adeptos, eles se referenciam a alguém mais velho como o responsável pelo ensinamento de determinado gesto, dança ou cantiga; esse lugar da pessoa que ensina em 80% é ocupado por mulheres e quando foca o processo têxtil, todas as pessoas citaram mulheres, entre mães-de-santo, *ekedi*⁴ e *ebomi*⁵.

É importante ressaltar que esses saberes vêm de uma voz feminina e é através dessa voz que se constroem os artefatos têxteis que são elementos primordiais no contato com o divino; ou seja, a voz dessas mulheres preserva ancestralidade; ensina subjetividades enquanto são tecidas as narrativas da religião.

Os relatos aqui presentes partem de duas óticas: uma interna e outra externa. Sobre a visão interna, conta-se com um adepto do candomblé e frequentador do Terreiro de Umbanda e Candomblé da Mãe Ruth de Xangô (São Paulo, SP) desde seu nascimento, coletando ao longo de anos relatos, ensinamento e experiências. Da ótica externa, encontra-se uma pesquisadora de cultura e têxteis, que a partir de seu conhecimento acadêmico e repertório pessoal, analisa tais vivências. Unidas, essas duas mãos tecem conexões entre as vivências e o projetar design.

O processo que constrói

Sobre o desenvolvimento desses artefatos têxteis, a vestimenta, encontra-se um diálogo intimista e coeso com o que definimos como parâmetro sustentável. A relação é tão orgânica que é possível perder detalhes se não olhar com muita atenção, a forma como o tecido é cortado e costurado; a reutilização dos retalhos; o manejo das matérias primas e seus resíduos. É uma prática tão amarrada e que envolve tanto afeto em seu caminho, que se torna uma infeliz realidade não olharmos mais atentamente e com maior frequência para essa narrativa tão rica e poderosa.

Podemos dizer que o grande alicerce para essa prática seja a relação do Candomblé com a natureza, onde tudo é sagrado. Esse vínculo é fortíssimo e vivo em cada ponto, aspecto e tessitura da religião, tanto que os Orixás representam as forças e estão ligados a fenômenos da natureza como Iansã e o vendaval; Oxum e o rio; Ossain e as folhas; entre outros.

Ao analisarmos o processo de corte e costura dos artefatos têxteis e conversarmos com as mulheres que os fazem, entendemos como o cuidado e perfeccionismo circundam cada etapa do desenvolvimento que atingem um resultado impecável em aspecto técnico, marcante visualmente e que, independentemente de sua religião e vivência, passível de causar uma profunda emoção.

Para além da importância que o artefato tem em seu uso litúrgico, um ponto forte é a duração das peças. Como elas são feitas, mantidas e se necessário ajustadas pelas mesmas pessoas ou utilizando a mesma técnica, sua durabilidade em bom estado é algo notável, sendo muito comum ouvir frases como: “essa saia aqui tem 30 anos e ainda uso”. A escolha de materiais, o cuidado e precisão na confecção e o cuidado com as peças mostram a relevância que o artefato têxtil ocupa na vida litúrgica do candomblé e por sua extensão a magnitude do processo que o desenvolve.

Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso. (SILVA, 2006, p.101)

Na colagem (FIG. 1) a seguir, encontra-se a vestimenta, paramenta, acessórios e ferramenta do Orixá Ossain. A vestimenta composta por uma calça; uma saia e um retângulo de tecido, chamado de *ojá*, que serve para vestir a região do tórax, são estampados com folhas, símbolo principal desse Orixá. O capacete de palha-da-costa, búzios e miçangas; os colares de miçanga e o colar de palha-da-costa (*mokan*) bordado com miçangas foram feitos de forma manual. Por fim a ferramenta, desenvolvida em ferro por um artesão adepto do Candomblé, representa as folhas que Ossain carrega.



Figura 1 – Vestimenta do Orixá Ossain.

Fonte: Acervo pessoal (2021)

O têxtil que conecta

A fim de tornar ainda mais evidente a relevância do têxtil para essa religião, trago a etimologia do nome de um Orixá muito importante para o candomblé: *Obatalá* ou *Oxalá*. Segundo Pierre Verger (2018, p.95), “*Orìsànlá* ou *Obàtálá*, “O Grande Orixá” ou “Rei do Pano Branco”, ocupa uma posição única e incontestante do mais importante Orixá e o mais elevado dos deuses iorubás”.

A fotografia (FIG. 2) a seguir, registra um momento na saída de santo⁶ no Terreiro da Mãe Ruth de Xangô (SP), no qual a *Iaô*⁷ do Orixá Ogum está em transe e dança acompanhada da mãe-de-santo e *ekedi*, trajando a roupa em homenagem a *Oxalá*. Destaca-se que as *ebomis* ao fundo, juntamente com os outros adeptos também se trajam de branco, reafirmando a importância da vestimenta branca para a religião.

6. Festa litúrgica que marca o processo de iniciação do adepto na religião.

7. Do ioruba *ìyàwó*, designa o adepto que realizou a iniciação no Candomblé e não completou sete anos ainda.



Figura 2 – *laô* de Ogum vestindo roupa em homenagem a Oxalá. Fonte: Acervo Pessoal (1994)

8. Termo utilizado pelos adeptos do Candomblé para indicar o momento em que em um lugar reservado os cargos responsáveis vestem o adepto que entra em transe com a vestimenta; paramentas e ferramentas correspondente ao Orixá daquele adepto. Esse momento geralmente precede o instante em que o adepto já em transe adentra o terreiro para realizar algum procedimento litúrgico e/ou dançar.

Para além do exemplo no nome de *Obatalá*, muitas das histórias (*itãs*) que se contam sobre os Orixás tem como ponto marcante o artefato têxtil, como: as três toucas de Oxalá após encontros com Exú; Iemanjá tecendo a roupa de palha-da-costa de Obaluaê; Iansã e sua veste de búfalo.

Como elucidada Vagner Gonçalves da Silva (2006, p.100), isso se deve ao fato de que: “No corpo, ou por meio dele, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais que podem voltar à terra durante o transe ritual, e do visível habitado pelos vivos”. Essa conexão exposta não acontece sem o intermédio do artefato têxtil, o ato de “vestir o santo”⁸. Só após a vestimenta é que se materializa o divino, não apenas no transe, mas no espaço-lugar no culto.

A vestimenta além de carregar em si diversos aspectos simbólicos e subjetivos de cada Orixá, através das cores, costuras, amarrações, padrões e estampas, ela mesma é um signo que dá forma e comunica visualmente a energia de cada divindade, proporcionando uma experiência inenarrável para visitantes e de muita emoção para os adeptos. Pode-se afirmar que, no candomblé, o caminho de relacionar-se com o divino é tramado pelo têxtil.

Conclusão

O artefato têxtil associado à religiosidade e visto como produto investido de cultura, apresenta por meio da sua fatura, os meios, as práticas, as tradições e as narrativas de um grupamento social humano.

A permanência dessas práticas se dá, certamente, pelos ritos, mas também por todo evento de diálogo e conexão sociocultural que perpetua as narrativas da fé, relação que proporciona para os estudos no design de moda um

horizonte alternativo para análise das subjetividades presentes no artefato têxtil; práticas processuais que não são inerentes à lógica capitalista; diferentes narrativas e óticas sobre o desenvolvimento de artefatos têxteis e suas pontes com a cultura.

No caso específico da produção de artefatos têxteis do Candomblé, as narrativas coletadas na vivência da própria religião e do fazer das vestimentas constroem uma tessitura que conecta não apenas o sagrado com a secularidade dos corpos que o vivenciam, mas também traz sentido às pessoas que os produzem.

Referências Bibliográficas

COELHO, Luiz Antonio L. (org) **Conceitos-Chave em Design**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias, 2008.

IPHAN — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Art. 216 da Constituição Federal**, [s.d.]. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/constituicao_federal_art_216.pdf >. Acesso em: 22 mai. 2021.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do. **Pespointos nos trajes de candomblé: os trajes sagrados de Nóla de Araújo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) — FFLCH, Universidade de São Paulo.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 4 ed. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. 2 ed. Salvador: Editor Pierre Verger, 2018.

Recebido em: 19/04/2021

Aprovado em: 02/06/2021

Visibilidade e valorização: o reconhecimento de mulheres negras do Design de Ambientes

Paula Márcia Alves Quinaud Minchilo, Izabela de Menezes Benedito

Paula Márcia Alves Quinaud Minchilo

Mestre em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento Local pelo Centro Universitário UNA. Especialista em Arquitetura Contemporânea pela PUC Minas. Especialista em Cinema | Cenografia pela PUC Minas. Graduada em Design de Ambientes pela Escola de Design UEMG. Graduada em Design de Produto pela Escola de Design UEMG. Sócia em escritório de design e arquitetura. Coordenadora do Curso de design de Ambientes - UEMG. Professora e pesquisadora do CEDA - Escola de Design UEMG. Escritora e Poeta.
Contato: paulaquinaud@hotmail.com

Izabela de Menezes Benedito

Bacharel em Design de Ambientes pela Escola de Design - UEMG. Voluntária no projeto de iniciação científica “As convergências entre as práticas de design de produção e direção de arte: uma pesquisa sobre a produção cinematográfica brasileira”. Estagiária no CDE - Centro de Design e Empresa - UEMG. Atua profissionalmente na área de Design de Ambientes com projeto e consultoria.
Contato: izabela.menezes.20@gmail.com

RESUMO [PT]: O desconhecimento da produção de designers negras na academia e no mercado de trabalho retrata a invisibilidade encarada em suas áreas de atuação. O racismo e o machismo, presentes de modo estrutural em nossa sociedade, geram uma segmentação das oportunidades e impactam em termos de reconhecimento. Esse artigo busca apreender a realidade vivida por mulheres negras de modo geral e na área do Design de Ambientes. Para isso, traz os conceitos de equidade de gênero e raça, a definição de Design de Ambientes, sua abrangência e possibilidades de inclusão. Ao investigar ações estabelecidas que miram na visibilidade do trabalho produzido por profissionais negras, abre a discussão acerca da potencialização, representatividade e respeito à diversidade.

Palavras-chave: Design de Ambientes. Gênero e raça. Mulher Negra. Visibilidade.

ABSTRACT [EN]: The ignorance of the production of black designers in the academy and in the job market portrays the invisibility faced in their areas of activity. Racism and sexism, which are structurally present in our society, generate a segmentation of opportunities and impact in terms of recognition. This article seeks to apprehend the reality experienced by black women in general and in the area of Interior Design. For that, it brings the concepts of gender and race equity, the definition of Interior Design, its scope and possibilities of inclusion. When investigating established actions that aim at the visibility of the work produced by black professionals, it opens the discussion about empowerment, representativeness and respect for diversity.

Keywords: Interior Design. Gender and race. Black woman. Visibility.

RESUMEN [ES]: El desconocimiento de la producción de los diseñadores negros en la academia y en el mercado laboral retrata la invisibilidad que enfrentan en sus áreas de actuación. El racismo y el machismo, que están estructuralmente presentes en nuestra sociedad, generan una segmentación de oportunidades e impacto en términos de reconocimiento. Este artículo busca apreender la realidad vivida por las mujeres negras en general y en el área del Diseño de Interiores. Para eso, trae los conceptos de equidad de género y raza, la definición de Diseño de Interiores, sus alcances y posibilidades de inclusión. Al indagar en acciones establecidas que apuntan a la visibilidad del trabajo producido por los profesionales negros, se abre la discusión sobre el empoderamiento, la representatividad y el respeto a la diversidad. sobre el empoderamiento, la representatividad y el respeto a la diversidad.

Palabras clave: Diseño de Interiores. Género y raza. Mujer negra. Visibilidad.

Introdução

Quantas designers de ambientes negras você conhece? Essa foi a inquietação inicial que motivou uma investigação acerca dos caminhos, por vezes invisíveis, trilhados por profissionais que se formam e atuam no mercado de trabalho. Questões de crença, orientação sexual, gênero, raça e etnia são tratadas no campo da diversidade. Mas o que é ser diverso? O que é um ser diverso? Desde a década de 1990, muito se tem discutido sobre identidade e significados culturais. Essas diferenças quando ocorrem em um mesmo sistema social conformam a diversidade, palavra que deriva do latim *diversitas*, *atis* e significa variedade, alteração, mudança, diferença. Mas o que é a regra e o que é a exceção?

Segundo o Relatório Mulheres, Empresas e o Direito do Banco Mundial de 2018, apesar das mulheres representarem mais de 50% da população do nosso país e serem 43% do total da força de trabalho, têm um nível baixo de ocupação em cargos de liderança. Quando se adiciona a questão da raça a esse contexto, a situação piora bastante. Existe sim uma busca por igualdade de oportunidades e isso já resultou, em relação ao gênero, em uma grande evolução que hoje é observada em mulheres que ocupam cargos tradicionalmente reservados aos homens. Segundo Pinto (2006), esse cenário se conformou como resultado de movimentos feministas que acontecem desde o século XIX. A representatividade feminina, porém, se torna bem mais crítica ao se olhar apenas para as mulheres negras, uma vez que, segundo o Instituto Ethos, em 2019, 46,17% das mulheres negras se encontravam em situação de trabalho informal. Realidade que impacta diretamente no desenvolvimento profissional, na permanência no mercado e na visibilidade dos trabalhos desenvolvidos.

A partir dessas constatações, busca-se aqui identificar e questionar a invisibilidade encarada por mulheres negras nas áreas de competência do Design de Ambientes. A relevância encontra-se na própria discussão e na apresentação de ações voltadas para divulgação das atuações junto à sociedade. A partir de ferramentas e conhecimentos de design investigam-se formas de potencializar e dar foco ao trabalho dessas profissionais.

Equidade de gênero, raça e o mercado de trabalho

Para Aristóteles, “devemos tratar igualmente os iguais e desigualmente os desiguais, na medida de sua desigualdade”. O princípio da igualdade iguala todos os seres humanos em relação a seus direitos e deveres. Apesar de termos os mesmos direitos, nem sempre é possível atingir a todos de maneira igual, devido às particularidades existentes entre os indivíduos (AZEVEDO, 2013). Por meio do princípio da equidade consegue-se corrigir as desigualdades, falta de oportunidades e discriminações, a fim de atingir a chamada justiça social. A equidade confere a determinados grupos um olhar particular devido a sua própria vulnerabilidade.

Dentre os pontos vulneráveis de nossa sociedade estão questões de raça e de gênero. Por meio do conceito de gênero é possível esclarecer as relações sociais entre as pessoas de sexos diferentes, considerando a inserção cultural e o meio. No que diz respeito à raça, o conceito é utilizado para caracterizar um grupo de pessoas que possuem características morfológicas e fenotípicas semelhantes, como a cor da pele, tipo de cabelo, traços faciais,

ancestralidade e genética. Para compreender a discriminação em nossa sociedade, é necessário o conceito de estereótipo. De acordo com Zauli et al. (2013), os estereótipos são doutrinas partilhadas socialmente por um grupo de pessoas, base do preconceito e formam atitudes de desrespeito, intolerância, ódio ou aversão. As autoras acreditam que a construção dos estereótipos leva à discriminação, que é o preconceito em ação e pode se caracterizar pela diferenciação, segmentação ou favoritismo de determinado grupo com base em sua raça, cor, sexo, religião, opinião política, nacionalidade ou origem social. Discriminações de gênero e raça, associadas à falta de oportunidades, são o retrato de uma realidade que vivemos e que colabora para um ciclo de exclusão social.

Em contextos como esse, devem surgir medidas políticas que visem acabar com a exclusão social, cultural ou econômica de indivíduos pertencentes a grupos que sofrem discriminação. O Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros - COPENE (2018) evidencia que o movimento de inserção das mulheres no mercado de trabalho acontece a partir da expansão da escolaridade, que viabiliza o acesso a novas oportunidades de emprego. Entretanto, observa que, mesmo com evidências de que há um crescimento no acesso à educação pelas mulheres, é possível levantar a hipótese de que nas organizações brasileiras o gênero feminino é objeto de menos preconceito do que os negros. As formas de desigualdades vividas especialmente pelas mulheres negras, discriminadas pela raça e gênero, prejudicam sua ascensão profissional e o desenvolvimento da carreira. Elas aparecem nos piores postos de trabalho, recebem menores rendimentos, sofrem com relações informais, ocupam posições de menor prestígio e apresentam dificuldade de ascensão aos cargos de chefia ou direção.

O Design de Ambientes e as designers negras

Cenário recorrente em todas as esferas do mercado, o descompasso social também aparece no Design de Ambientes. A Lei Federal Nº 13.369 de 12 de dezembro de 2016 dispõe sobre a qualificação para se exercer a profissão de Bacharel em Design de Ambientes. Segundo a Associação Brasileira de Designers de Interiores (ABD), a principal atividade exercida está na “busca por soluções criativas, técnicas e esteticamente atraentes que resultam em qualidade de vida, bem-estar e cultura para os usuários do ambiente”¹. Um projeto deve levar em consideração fatores como estrutura, localização, meio ambiente, contexto social e legal do uso do espaço. O trabalho está relacionado à solução de problemas e o maior desafio é projetar considerando os diferentes aspectos, sendo eles tangíveis e intangíveis (ABREU et al. 2019). Através do Design de Ambientes é possível dar sentido ao espaço, concebendo significado, colocando-o na condição de lugar. Oliveira e Quinaud (2020) entendem que é preciso ter um olhar amplo e sistêmico de forma a investigar e apurar todos os aspectos e particularidades que irão influenciar na percepção do usuário.

1. <https://abd.org.br/sobre-a-abd>

A partir dessa compreensão do ofício, é preciso aproximar o olhar para a realidade vivida pelas profissionais negras do Design de Ambientes. Com o objetivo de levantar e mapear seu percurso profissional, um questionário online traz o entendimento de como elas se veem, suas dores, anseios, satisfação e motivação. Destinado a mulheres negras com ou em formação em Design de Ambientes, o questionário apresenta perguntas voltadas à identificação, tempo de atuação, satisfação, áreas de interesse e abre espaço para que coloquem as dificuldades enfrentadas. Ao todo 30 mulheres responderam, a maioria com faixa etária entre 20 e 30 anos. Em relação ao tempo de atuação 45,7% estão no mercado há mais de cinco anos e 16,7% atuam de alguma forma mesmo antes de formar. Sobre o modo de atuação, 26,7% não atuam na área, enquanto 40% trabalham de maneira informal, como pode ser visto na Figura 1 abaixo:

ATUA DE QUE FORMA NA ÁREA?

30 respostas

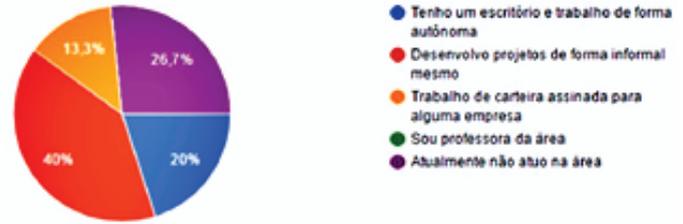


Figura 1: Gráfico - Tempo de atuação no Design de Ambientes

Fonte: Questionário Online Mulheres Negras do Design de Ambientes, 2020.

Com relação ao grau de satisfação profissional a maioria, 34,6%, sinaliza que se sente parcialmente satisfeita; 23,1% se diz insatisfeita e somente 15,4% totalmente satisfeita, como aparece na Figura 2 abaixo:

QUAL SEU GRAU DE SATISFAÇÃO EM ATUAR DE TAL FORMA NA ÁREA?

26 respostas

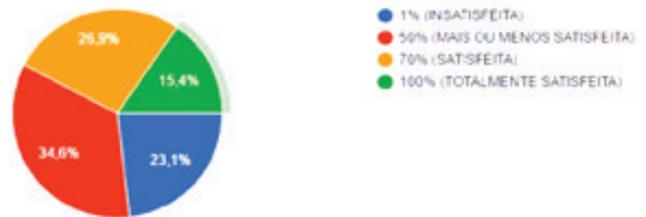


Figura 2: Gráfico - Grau de satisfação em atuar no Design de Ambientes

Fonte: Questionário Online Mulheres Negras do Design de Ambientes, 2020

Sobre os principais interesses, os que mais aparecem são: Iluminação e materiais sustentáveis; Projetos residenciais e comerciais; Habitação social; Gestão de projetos; Acessibilidade; Design sensorial; Ergonomia; Urbanismo e Paisagismo. Na última questão, sobre as dificuldades encontradas, algumas semelhanças entre as respostas podem ser observadas e os depoimentos colhidos retratam de forma explícita sentimentos e situações comuns, como se nota em alguns trechos:

“É difícil ser preta e não ter dinheiro.”

“Trabalhei em um escritório e o cliente não queria que eu apresentasse o projeto para ele, sendo que eu tinha os conhecimentos, acompanhei e participei do desenvolvimento. Logo, outro profissional apresentou.”

“Existe um racismo velado.”

“Sou negra e percebo pouca aceitação do mercado por isso.”

“O principal é o preconceito.”

“Existe um racismo institucional e intelectual na atuação e na história de negros na área. Na sala de aula uma professora perguntou se eu estava na aula correta pois, segundo ela, eu não tinha a ‘cara’ de um designer de ambientes.”

“Existe uma dificuldade de achar estágios na área.”

Pelo questionário, podem-se destacar alguns pontos de vulnerabilidade: valorização, oportunidades e aceitação. Nos relatos, fica claro que há uma dificuldade em legitimar essas mulheres enquanto profissionais capacitadas, bem como sua aceitação. Percebe-se que existe um impasse no acesso a oportunidades, de trabalho ou de estágio, que pode estar diretamente relacionado ao fato de a maioria atuar informalmente ou até mesmo não atuar na área. A análise desses dados reforça a necessidade de se pensar o reconhecimento profissional e propor soluções que busquem uma mudança de cenário. Nesse aspecto, as ferramentas do design podem contribuir, uma vez que promovem reflexão ampla sobre os problemas, compreendendo-os de maneira estratégica e holística.

Design social, inclusão e algumas ações

Assim como esclarece Pazmino (2007), cabe ao designer levar em consideração os problemas sociais existentes e propor soluções para os mesmos. Em busca deste olhar está o Design Social que se relaciona ao desenvolvimento de soluções que respondam às reais necessidades de pessoas em situação de insegurança social, cultural e econômica. É importante que o Design Social aconteça em diálogo com outras áreas e em troca com o público alvo a quem se destinam as proposições. Por meio desta troca, são alcançadas mudanças sociais de forma mais efetiva. Esse contexto devolve para a sociedade aspectos positivos como a inclusão social, e é aí que pode contribuir, em visão e estratégia, para dar voz e protagonismo a mulheres negras.

Muitas ações já acontecem nesse sentido de elucidar os problemas encarados por mulheres negras em sua trajetória. Projetos que buscam, assim como este estudo, promover visibilidade e inclusão. A seguir alguns exemplos de intervenções e práticas:

ARQUITETAS NEGRAS²: Criado em 2018, tem como objetivo mapear a produção de arquitetas negras e criar uma plataforma para pesquisa e contratação. A falta de representatividade fez com que questionassem soluções para minimizar o cenário. A primeira proposta foi a Revista Arquitetas Negras - vol.1 com conteúdo pensado e produzido por arquitetas negras brasileiras. A iniciativa ainda oferece um edital para mulheres negras que queiram tocar projetos de promoção econômica, combate à violência ou fomento na educação e cultura.

ÉDITODOS³: Aliança entre organizações que reúnem figuras do empreendedorismo negro no Brasil - AfroBusiness, Agência Solano Trindade e Pretahub (São Paulo); FA.VELA (BH); Instituto Afrolatinas (DF) e Vale do Dendê (Salvador). Teve início em 2017, com objetivo de apoiar empreendedores e empresas que souberam transformar cultura em inovação para produtos e serviços voltados para o consumo da população negra e não negra. Busca promover o empreendedorismo como forma de enfrentar o racismo estrutural e as disparidades de gênero.

FEIRA PRETA⁴: Desde 2002, se dá por meio do mapeamento do afro-empreendedorismo no Brasil. Atua como aceleradora e incubadora de negócios negros. Promove educação empreendedora e tem atividades distribuídas em todo o país com a meta de “virar o Brasil de cabeça pra baixo e ajudar no empoderamento e ascensão social da população negra.”

AFROGUERRILHA - Mapeamento de Designers Negrxs⁵: Em 2017, a plataforma desenvolveu uma pesquisa chamada “Mapeamento de Designers Negrxs | BR”. Tinha como objetivo descobrir estudantes e/ou profissionais do design negras e negros, de todo o Brasil, de forma a facilitar encontros físicos e virtuais, promover estudos em design com base em teóricos, referências africanas do continente e da diáspora, além de fazer conexão de designers com

2. Mais informações no site <https://linktr.ee/arquitetasnegras>.

3. Para saber mais: <https://pretahub.com/editodos/>.

4. Com a pandemia do Covid-19 e a busca por novas formas de conexão, a feira investiu na versão virtual e pode ser acessada a partir de <http://feirapreta.com.br/>.

5. É possível saber mais sobre a ação em: <https://tutano.tramos.co/16038-onde-estao-os-designers-negros-no-brasil/>.

6. O contato, informações e trocas se dão através de suas redes sociais, @casadaspretas.

afro empreendedores. Os dados do mapeamento foram compartilhados com o projeto “Entreviste um Negro”, que faz um levantamento de profissionais e especialistas negros de várias áreas.

CASA DAS PRETAS⁶: Espaço para encontros, acolhimento, produção e prática de saberes específicos da vivência de mulheres negras. Inaugurada em 2017, na Rua dos Inválidos, 122, Lapa, no Rio de Janeiro, reúne mulheres negras para pensar e articular medidas que garantam igualdade social, política e econômica. Promovem atividades como oficinas, economia solidária, rodas de estudo, leitura sobre feminismo negro, desenvolvimento acadêmico para auxiliar o acesso a mestrados e doutorados, e cursos de dança e percussão.

Levando em consideração a falta de visibilidade de gênero e raça já descrita, esses coletivos identificados surgem como ações para dar espaço e voz às mulheres negras em diversos campos de trabalho, obtendo resultados significativos em termos de representatividade e inclusão.

Considerações Finais

Diante dos dados coletados no questionário e das informações levantadas ao longo da pesquisa, é possível estabelecer uma análise sobre a realidade vivida por mulheres negras nos campos de atuação do Design de Ambientes. Um fator relevante para construir esse entendimento é considerar que a forma como o mercado absorve mulheres negras em geral, reflete diretamente em campos específicos. Esse fato deve-se ao desequilíbrio social presente no Brasil, pois apesar de existir um crescimento no número de pessoas negras alfabetizadas e concluintes do ensino médio, o índice de analfabetismo entre as mulheres negras ainda é maior. A discriminação e o racismo estrutural, caracterizados pelo julgamento sofrido pela cor da pele, cabelo e outros atributos físicos se fazem obstáculos agravados pela questão do gênero.

Através das ferramentas do design é possível contribuir para uma mudança no cenário apresentado e vivido por mulheres negras no Design de Ambientes. Ao posicionar o usuário no centro dessa construção, por meio do seu olhar sensível, o design consegue desconstruir questões sociais, desenvolvendo soluções efetivas que oferecem uma nova perspectiva para essa realidade. Entretanto, percebe-se que a elaboração de qualquer proposta deve estar voltada não somente para o reconhecimento dessas profissionais, acesso e valorização dos seus trabalhos. Será preciso promover uma rede de apoio que fortaleça econômica, política e socialmente as mulheres negras do Design de Ambientes. Entendendo que o tema tem a amplitude do déficit histórico que o acompanha, ficam as provocações e a semente para um projeto que se faça modificador de diversas realidades e realidades diversas.

Quando uma mulher negra se movimenta,
toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela.

Angela Davis



Colagem - Acervo Pessoal

Referências

ABD - Associação Brasileira de Designers de Interiores. Disponível em <http://abd.org.br/sobre-a-abd> Acesso em: 07 abr. 2020.

ABREU, Simone; PESSOA, Sâmla; PONTELLO, Isabella; ALVES, Matheus; FANI, Letícia. Ensaio na prática projetual de design de ambientes: Uma abordagem sobre a práxis do ensino. **Revista Intramuros**. ABD - Ed. 03. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://revistaintramuros.com.br/ensaios-na-pratica-projetual-de-design-de-ambientes/> Acesso em: 25 abr.2020.

AZEVEDO, Mário Luiz Neves. **Igualdade e equidade: qual é a medida da justiça social?** Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior Campinas, 2013. Vol.18, n.1, pp.129-150.

COPENE - Congresso Brasileiro De Pesquisadores Negros (MG). Relações de Gênero, Raça e Trabalho nas Organizações. **(Re) Existência Intelectual Negra e Ancestral**, Uberlândia, pp. 1-27, out. 2018. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1528116667_ARQUIVO_RELACOESDEGENERO_RACAETRALHONASORGANIZACOES_Final.pdf Acesso em: 05 mai. 2020.

OLIVEIRA, Ana Célia; QUINAUD, Paula. Aspectos conceituais do design de ambientes. In: CARPINTERO, Edson (org.). **Design de Ambientes em Pauta**. Curitiba: Ed. CRV, 2020. pp. 15-29.

PAZMINO, Ana Verónica. **Uma reflexão sobre design social, eco design e design sustentável**. I simpósio brasileiro de design sustentável. Brasil, Curitiba, 2007. Disponível em: <http://naolab.nexodesign.com.br/wp-content/uploads/2012/03/PAZMINO2007-DSocial-EcoD-e-DSustentavel.pdf> Acesso em: 13jun. 2020.

PINTO, Giselle. **Situação das mulheres negras no mercado de trabalho: uma análise dos indicadores sociais**. 2006. Caxambu. Disponível em: <http://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/NEAB/Giselle%20Pinto.PDF> Acesso em: 23 mar. 2020.

WORLD BANK GROUP. 2018. **Women, Business and the Law 2018** (Mulheres, Empresas e o Direito 2018). Washington, D.C.: Grupo Banco Mundial. Disponível em: https://popdesenvolvimento.org/images/noticias/WorldBank_MulheresEmpresasDireito2018.pdf. Acesso em: 04 abr. 2020.

ZAULI, Amanda; ROCHA, Candyce; SALES, Clarissa. **Reflexões sobre Diversidade e Gênero**. Brasília: Câmara dos Deputados: Edições Câmara, 2013. 40 p. v.19. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=AxnhDwAAQBAJ&hl=pt-BR&lr=&printsec=frontcover&pg=GBS.PA15#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 10 mar. 2020.

Recebido em: 24/04/2021

Aprovado em: 24/05/2021

A gente é pedaço do outro na gente¹

Conversa com Pai Ricardo de Moura gravada na manhã de segunda-feira, em 03 de agosto de 2020

Nesse exuzilhamento da memória, vemos a nós mesmas nas outras, as outras em nós mesmas, nessa interligação de caminhos que a todas nos une e distancia. Nos irmana e aponta diferenças.

(Wanderson Flor do Nascimento)



Pai Ricardo de Moura, filho de Oxossi e Iemanjá, é o Zelador da Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente e fundador do OriSamba, filho carnal e herdeiro da Mãe Maria das Dores de Moura que fundou o Terreiro com seu marido e primeiro Zelador da Casa: Pai Joaquim Camilo. Pai Ricardo é membro diretor do CENARAB (Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira) e, atualmente, está como presidente do RUM (Reunião Umbandista Mineira) e membro titular do COMPRI (Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial). (Foto cedida pelo entrevistado)

Joviano Gabriel Maia Mayer

Arte-educador, advogado popular, mestre e doutor em arquitetura e urbanismo pela UFMG. Contato: mayerjoviano@gmail.com

1. Nota da equipe editorial: Por se tratar de entrevista e com o objetivo de preservar a linguagem original das pessoas, a revisão se deteve em elementos que não descaracterizassem o vocabulário e as nuances do falar dos envolvidos.

2. Sobre a CCPJO e a forma que os povos de terreiro concebem acerca de noções como lugar, bairro e território tradicional, recomendo a dissertação *Lá no caminho eu deixei meu sentinela: territorialidade e movimento de um terreiro de umbanda* (Lânia Silva, 2018), defendida pela amiga Lânia Mara em banca realizada dentro do próprio Terreiro, no território-sagrado-ancestral da CCPJO.

Joviano: Pai Ricardo, primeiro agradecer pela oportunidade e pela honra de poder ter essa conversa com o senhor. Como eu falei, é mais uma conversa do que uma entrevista, então fica bem à vontade para propor questões de discussão. Primeiro, me fala um pouco da história desta encruzilhada aqui, desta Casa, da sua história também.

Pai Ricardo: Então, meu nome é Ricardo de Moura, todos me conhecem, me chamam como Pai Ricardo. Hoje eu estou Zelador da Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente, Associação da Resistência Cultural Afro-Brasileira². A gente tem o carinho de chamar a Casa de CCPJO, a gente abrevia porque o nome é grande. E é um terreiro de Umbanda que se estabeleceu aqui na Vila Senhor dos Passos, antigo Buraco Quente. E quem fundou esse terreiro foi meu pai, no final da década de 1950 para 1960. Belo Horizonte estava aí sendo construída, estava naquela transição de Arraial para cidade. A cidade já tem uns 120 anos, mas isso aconteceu lentamente, e essa comunidade, essa Vila, ela fica bem ao lado das pedreiras que iam tirando as pedras para fazer a Avenida do Contorno. Que a cidade seria construída somente dentro da avenida do Contorno e nós íamos ficar às margens de novo.

E é engraçado que eu tô num bairro que é a primeira encruzilhada de Belo Horizonte. Tô aqui no bairro que é a primeira encruzilhada, quando a gente para para entender a Lagoinha, é uma encruzilhada onde quem é de ficar fica, quem é de passar passa. Porque nesse bairro aqui, Lagoinha, hoje está subdividido em tantas coisas, não apenas no sentido geográfico, mas antes era tudo Lagoinha, aqui é o maior berçário e celeiro da tradição e cultura afro e popular de Belo Horizonte. Daqui saíram e permanecem muitas formas de cantar, de dançar, de fazer, de beber, de viver. É nesse lugar que a gente tá, nesse terreiro de Umbanda que é fundado pelo meu pai, Joaquim Camilo, e minha mãe, Maria das Dores Moura.

Meu pai é oriundo de uma fazenda escravagista que quebrou na crise de 1940, aí eles foram postos para fora. Minha mãe era mais nova que meu pai, quase 30 anos, então minha mãe é uma mestiça da zona rural ali de Carmo da Mata, Oliveira, daquela região ali. E, nesse processo de caminhada, encontrou com meu pai no Rio, eles vieram pra cá e montaram o terreiro. Quando eu nasci já tinha terreiro.

Joviano: Eles foram iniciados no Rio?

Pai Ricardo: A iniciação do meu pai é... meu pai já era de uma família dentro da fazenda que tomava conta da parte espiritual, da parte sagrada do povo, meu pai não ia para a lavoura, não ia quebrar pedra, a família do meu pai. E isso com a permissão, com a liberação dos donos da fazenda. Porque os donos da fazenda entendiam que a fazenda vivia melhor, não tinha fuga, não sei o quê. A lavoura era melhor quando o pessoal podia praticar a tradição. Desde os pais dos donos, dos herdeiros da fazenda, já tinham observado essa

força da espiritualidade, essa força do Axé e começaram a implantar isso na fazenda também. Só que a fazenda não aguentou o processo de industrialização e quebrou.

Então a formação do meu pai ela é de berço mesmo, conforme essa diáspora, meu pai já é uma diáspora também, eu sou diáspora do meu pai. Estamos falando de uma coisa, assim, da década de 1920. Minha mãe, como era uns 30 anos mais nova que meu pai, pegou uma situação de terreiro edificado. Meu pai não, meu pai ainda tinha aquela coisa muito de fazer as coisas junto à natureza, nas matas e tal. Minha mãe já pegou uma situação de terreiro edificado, os fundamentos da minha mãe foram feitos no Rio de Janeiro, em Madureira, Casa de Pai Najô.

E eu nasci já tinha terreiro. Quando eu nasci em 1970, já tinha terreiro, há uns 10 anos, 15 anos. E a vida inteira tudo que eu fiz foi terreiro, sou filho de Pai Nepanji, Tateto Nepanji, Nelson Mateus. Eu sou essa confluência aí, eu fico andando nessa encruzilhada, eu vou e fico parado nela, eu trabalho na encruzilhada. Porque quando a gente.. voltando ao título do trabalho né, "De pé na encruzilhada", a gente tá nisso aí a vida inteira. Então esse é o Pai Ricardo e esta, a Casa Pai Jacob do Oriente, envolvida em várias lutas aí, em várias formas de resistir e de somar a outras resistências e de iniciar resistências. Essa coisa toda aí que o pessoal tem visto a respeito da Casa Pai Jacob do Oriente que trabalha muito em torno da comunidade onde ela tá, o território onde ela tá, tem uma confluência muito grande com outros territórios.

Joviano: Pois é, Pai Ricardo, falando em confluência, foi muito bonito para todos nós sua ida lá ao Kilombo Souza. E, quando o senhor entrou no quartinho, uma das primeiras coisa que o senhor viu foi uma imagem de Pai Jacob do Oriente.

Pai Ricardo: Exatamente.

Joviano: Foi uma confluência. E nós já estávamos tentando te levar lá, eu fiquei enchendo a paciência da Michelle Pessoa. Me desculpa a insistência, mas sabíamos que era importante.

Pai Ricardo: É, muita coisa, não consigo acompanhar o celular, e a Michelle é essa pessoa que faz a ponte.

Joviano: Pois é, mas por que do Oriente? Tem o Pai Jacob, apenas, e tem as entidades que têm a denominação do Oriente. Um amigo, o André Luiz, dono deste equipamento, me pediu pra fazer essa pergunta.

Pai Ricardo: Então, a Casa chama Pai Jacob do Oriente porque é o mentor espiritual que meu pai incorporava, um Preto Velho que falou para meu pai dar continuidade à Casa. Nem era abrir a Casa, era dar continuidade. Porque uma casa, ela se estabelece não pela formação das paredes, das portas e da janela. Uma casa é o que tem dentro dela, são os costumes, a tradição, os modos de viver, comer, tudo que acontece. Isso é uma casa.

Então, Pai Jacob do Oriente, quando meu pai chegou aqui, meu pai incorporou esse Preto Velho e a Casa tem esse nome por causa desse Preto Velho, que pediu para que meu pai desse continuidade às tradições e tudo, restabelecesse a Casa para isso. Daí então a Casa chama Pai Jacob do Oriente. E esse nome, como é que a gente entende isso? É um nome antigo, tem gente que fala que é um nome bíblico, porque o pessoal de lá que começou a fazer a divulgação das escritas, a partir da Bíblia, tudo que eles escrevem falam que é deles, apropriam né? Usam a escrita para apropriar. Mas antigamente Jacob do Oriente porque... eu sou Ricardo Moura hoje, mas já foi Ricardo filho da Maria e do Camilo. Os nossos nomes, nossos sobrenomes carregam a referência territorial, ancestral, assim nosso povo é. Hoje o Gabriel filho do Ricardo,

qual Ricardo? Filho da Maria e do Camilo. Ah, o Camilo, pedreiro, aparelho do Pai Jacob. A gente se localiza pela nossa herança, que eu não sou sozinho.

Quem é o Ricardo? Não é o Ricardo que tem uma Casa, mas que está em um território, que tem uma história. Então, Pai Jacob do Oriente antigamente não tinha divisão de estado, mais antigamente era esse lado de cá e aquele lado de lá. Tinha o lado que o sol nascia, e o lado que o sol se põe, nem tinha norte e sul. Então quando fala Pai Jacob do Oriente, esse nome, essa história, a respeito das coisas do Oriente, geograficamente. É geograficamente porque a África é Oriental, a África não é ocidental. E eu acho que eles deram nome de Oriente também por causa do dicionário, oriente de orientação, de lugar. E o mentor espiritual é orientação. Mas Pai Jacob do Oriente, realmente, porque a gente pesquisou, a gente procurou saber da própria Entidade, sua origem, então ele vem de uma parte muito oriental, do oriente da África por aí.

Quando meu pai morre, o mentor espiritual que assume a Casa...

Joviano: Que ano ele morreu?

Pai Ricardo: Em 1977.

Joviano: O senhor estava novinho.

Pai Ricardo: É. Pai Mané de Embaré³, o nome da Entidade da minha mãe. Embaré é um lugar. Aí minha mãe morre em 2005, quem assume a Casa, o mentor espiritual que eu trabalho com ele hoje se chama Pai Josias de Luanda. Tem Pai Joaquim de Angola, então você vê isso, sabe?

3. Pai Manoel de Embaré. Optei por manter a grafia oral do nome desse Preto Velho.

Joviano: Entendi, e é uma Casa de Umbanda Omolokô...

Pai Ricardo: Aí a gente cai na eterna separação do nosso povo, porque nosso povo é de uma diversidade grande, linguística, são vários troncos de línguas, às vezes no mesmo território. E o colonizador acabou separando tudo, até o que nos une, que é a espiritualidade. Então o que acontece, as casas de Umbanda Omolokô, de Jeje, Nagô, de Angola, de Ketu, de Mina, de Fon, todos louvam Oxalá. Todos têm um Deus do Fogo, todos têm uma Rainha dos Raios, todos têm uma Deusa das Águas, onde é que nós somos diferentes? O que é água para mim é água para o Keto, Jeje, Nagô. Pode trocar o nome: amazi, omi, amunga, mas sempre vai ser água, e sempre vai ser essencial. O que é folha para mim é ewé, pro outro é insaba, mas é folha.

Lógico que o território e as diferenças de território favorece um jeito ou outro de praticar, que onde é que vai se dando, aqui é Angola Congo porque usa tal folha, que a gente não canta tal cantiga, não fala tal palavra, e aí vai trocando. E a gente começa a ficar um ser humano diferente do outro, e não existe isso no ser humano, tudo é ser humano. Porque, indiferente da nação ou da forma de rezar, lá em cima os caras é organizado, nós que somos bagunçados aqui embaixo. Lá em cima o pessoal é organizado, sabe? E com essas coisas a gente vai se colocando assim. Então, quando um vai na Casa do outro, "olha, véi, me identifiquei com você, você é Omolokô também?". Por exemplo, minhas obrigações são de Congo. Meu pai nem sei quais eram as obrigações dele.

Joviano: Aproveitar que o senhor falou que nós aqui somos bagunçado, no dia que eu vim aqui o senhor falou uma coisa muito bonita: que a encruzilhada ficou muito tempo marginalizada, mas ela é o centro, né? Ela não é bagunça, ela não é confusão. Fala um pouco.

Pai Ricardo: Só pra encerrar isso, então historicamente nasce no Brasil uma coisa que se chama Candomblé, que é o nome dado por alguém de fora que

conhece a linguagem do povo de dentro. Quando vê os nego juntando pra rezar, pra cantar, pra dançar, pra bater, algumas pessoas que não discriminavam falam: “Olha que legal aquilo ali, o que que os nego tão fazendo?”. Aí fala que é Candomblé. Candomblé é o ato do povo celebrar o Orixá, juntar, ritualizar a parte sagrada da espiritualidade, do Candomblé. Mas de tanto essas pessoas, de ver o Candomblé só com um olho, só com uma forma, acham que é uma coisa só virada para uma parte da divindade afro. Mas o ato de se juntar e celebrar é o Candomblé. Tornar uma coisa Sagrada é candomblé. Sacralizar alguma coisa é Candomblé. Mas quais são as formas de Candomblé que tem?

Joviano: É pluri, né?

Pai Ricardo: Pluri. E tem que ser pluri. Tem que ser. Tem que ser respeitada, internamente por nós, de terreiro. Porque até nós começamos a nos subdividir. Povo de terreiro, né? Ah, vamos pôr no edital: “aberto a povo de terreiro porque aí contempla os povos de Umbanda. Porque aí contempla os povos de tradição”. Então aqui se pode falar que é um terreiro de Umbanda, de raiz Banto, que nós somos Banto, Minas é Banto, bem dizer, né? E essa Casa tem na sua formação, porque a Umbanda é isso, é uma bacia que tem a formação de várias influências religiosas, ritualísticas, a qual se sobressai a formação da liderança, certo? E todas as outras louvam a encruzilhada. O Jeje, Angola, Nagô, Fon, todo mundo louva a encruzilhada, a Umbanda. Mesmo com diferença física, material, tem uma igualdade na subjetividade.

Então a encruzilhada acho que é a coisa mais democrática que tem. Ela é realmente pra todos, o que todos dão conta, o que todos têm, seja o que for. Então acho que o terreiro também é uma encruzilhada.

Joviano: E sobre isso que o senhor fala, os novos quilombos, os desterrados da cidade?

Pai Ricardo: Era uma outra conversa que estava tendo, em um outro espaço, a respeito disso, foi na época das enchentes, tirou muita gente, no início deste ano (2020), e veio uma conversa: “mas você também construiu no lugar do rio”. E ninguém quer construir dentro do lugar do rio, a gente é obrigado a construir por lá, porque, né? Então foi expandindo e expandindo, e eu falei assim: “Ô gente, a gente tem que observar que o momento tá assim, tá um momento agressivo, existe os sem-terra do campo e os desterrados da cidade”.

Porque acaba fazendo isso, se o colonizador, se a máquina me empurrou pra construir na periferia, me empurrou pra morar na periferia e pra morar dentro do leito do rio, ela tem que dar condições pra isso. E as condições de moradia envolve a observação, mais do que o local para cobrir do sol e da chuva. O local de confluência, o território de confluência, de sua tradição e suas coisas, isso é moradia por completo. E às vezes isso não é observado, é colocado em espaço, não em moradia. Te colocar em um espaço para você ficar é uma coisa, te dar um local de moradia é outra, na minha opinião.

O que acontece é que a gente tem um movimento que é dos sem-terra do campo, com agronegócio, latifúndio, com a monocultura, e nós temos os desterrados da cidade. E os desterrados não sabem pra onde vão. Eles não sabem plantar, então o desterrado que tem uma condição, uma graninha boa a mais pra morar na cidade desde sempre: “ah, eu aposentei, vou pro sítio, no campo, que aqui não me cabe mais”. Mas o cara não sabe criar uma galinha, o cara não sabe tratar uma terra. Enquanto quem tá lá sem terra no campo quer a terra pra fazer isso tudo e acaba que eu, desterrado da cidade, vou entrar em conflito com quem sabe fazer, vou estar num lugar pra não fazer nada, eu vou ser um colonizador? Vou ser um latifundiário? O que eu vou ser? Desterrado. Vou estar numa terra para aproveitar uma comunidade, de

umbigo, que é olhar a natureza, ter um lugar livre do barulho. E que é legítimo também, mas a gente cai nesses conflitos.

Então, eu costumo falar que a gente tem os sem-terra do campo e os desterrados da cidade. Os desterrados da cidade têm esse problema aí, não sabem o que vão fazer depois. Hoje passa, vai urbanizando as vilas e favelas, e vai dando espaços para as pessoas se acomodarem e não vão dando moradia. Tá cheio de espaço melhorado para se ficar dentro das vilas e favelas, mas não tem espaço de moradia.

A encruzilhada transatlântica codifica-se de forma ambivalente, forja-se em caráter duplo. Ao mesmo tempo em que a experiência do desterro é produzida como impossibilidade há o cruzo e a necessidade de reinvenção como possibilidade de sobrevivência. (Rufino e Simas, 2018, p. 50).

Costumava falar isso lá no CENARAB⁴ com o pessoal que a gente estava conversando esses dias, eles ficam doido: “cara, vou demorar a entender esse negócio aí”. Agora, para entender esse trem aí, você tem que vivenciar esse negócio.

O povo é o inventalínguas na malícia da maestria no matreiro

Da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia

Azeitava o eixo do sol (Caetano Veloso, 1991)⁵

Joviano: Tem que vivenciar pra entender, né?

Pai Ricardo: Isso.

Joviano: O senhor considera aqui um quilombo?

Pai Ricardo: Considero. Considero um quilombo. Aqui nessa Vila nós somos nove terreiros.

Joviano: Tem o do Pai Joviano de Oxossi, né? Eu já estive lá.

Pai Ricardo: Pai Joviano. Aqui embaixo tem um, tem o do Pelé lá em cima, que, apesar que o Zelador morreu, ficou o espaço e quem quiser ir lá toca, tem um espaço. Olha pra você ver: o Zelador morreu e a família não tinha ninguém preparado para assumir o toque da tradição, preferiu manter o espaço pra quem quisesse ir lá fazer uma sessão, os amigos que quisessem fazer alguma coisa lá, deixou o espaço. Tem a mãe Naná, tem o Alisson ali. Entendeu? Então nós temos a Dona Mirtes. Nós temos muitos terreiros. Não temos nenhuma igreja evangélica e a igreja católica está desativada no morro.

Então, a gente tem um espaço muito confluyente e eu considero aqui um quilombo. Apesar que, se dá um significado para a palavra “quilombo”, que é uma área de família e os espaços são comunais... O entendimento de quilombo como vilas e favelas, nas comunidades é diferente. O quilombo se estabelece pela prática da tradição, mas não por tornar o espaço geral em área comum. Cada um tem sua área, porque cada um chega com a sua tradição. Mas nos espaços comuns a gente conflui. Eu acho que é um quilombo sim. É uma forma de quilombo. Porque se estabelece uma forma de viver equânime, uma forma de viver que conflui, muitas das vezes no meu território, igual... apesar de ser Omolokô, Jeje, Nagô, Angola, tudo nesse espaço, nós somos iguais. Eu tenho a mesma prática às vezes de forma diferente dos outros que estão aqui.

Os quilombos, que variavam segundo o tamanho das terras ocupadas

4. Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira.

5. Canção Circuladô de Fulô, de Caetano Veloso, do disco Circuladô, Polygram: 1991

e o número de seus habitantes, costumavam manter bem organizada e eficiente produção agrícola, formas de vida social instituídas segundo modelos tradicionais africanos adaptados à nova realidade da América. (Nascimento, 2019, p. 74).

Então isso para mim é um quilombo, mas o meu espaço territorial ele não é comum. Espaços de terreiros são comuns, mas espaço dos outros não são comuns pra mim, não são espaços assim comunitários, né? Por exemplo, todo mundo usa do terreiro comunitariamente: pra beber, pra comer, pra rir, pra rezar, mas às vezes eu não tenho esse espaço lá, o Pai Ricardo pode ter, mas não é todos do Pai Ricardo que vão ter espaço na sua casa. E é legítimo isso dentro da favela. Enquanto no quilombo a gente tem isso, as áreas são áreas comuns, todos têm sua casa, mas o território em geral ele não pode ser vendido, não é isso? Me explica melhor.

Joviano: É, formalmente não.

Pai Ricardo: Não podia ser isso, tem que ser coletivo. Aqui não, cada um tem seu título, a subjetividade garante a coletividade, mas os espaços geográficos dos territórios são entendidos de formas diferentes.

Joviano: Massa, é isso.

Pai Ricardo: E aí, voltando àquela coisa, a gente tem que voltar a aprender a se ver no outro. A ver que o outro tem um pedaço de nós nele, a gente é pedaço do outro na gente, senão a gente vai continuar se separando...

Joviano: Que a principal arma do colonialista é dividir, né? Divide e reinarás. É bíblico.

Dividir, separar, isolar e solapar nossa força física e espiritual tem sido uma continuada estratégia empregada contra nossa unidade e nossa resistência. (Nascimento, 2019, p. 70).

A ESCRAVIDÃO AFRICANA NAS AMÉRICAS produziu, para aqueles que foram escravizados, dispersão, fragmentação, quebra de laços associativos e morte dupla: física e simbólica. (Rufino e Simas, 2018, p. 57, caixa alta no original).

Pai Ricardo: É isso. A coisa que quebra o colonizador é juntar. É juntar. É a gente ter noção realmente da nossa identidade, da gente saber fazer ficar entre nós. E, é isso, é uma luta. Porque é imposição muito grande que fez isso no Brasil a partir da semente, a gente tem que voltar a ser uma semente não híbrida, né? A gente tem que ser diásporo, mas não híbrido...

Joviano: Híbrido que o senhor fala no sentido da mestiçagem?

Pai Ricardo: Não. Da mudança forçada a partir da influência humana. De humanos com propósitos, porque tem influência humana.

O verdadeiro encontro entre os povos ocorre de forma espontânea e sob o signo do respeito mútuo. Nosso objetivo deve ser o de preservar, resgatar e reconstruir criativamente os aspectos positivos de nossos valores tradicionais espirituais, artísticos, culturais e éticos, em vez de "fundi-los" com outros num contexto de desigualdade. Procurando respeitar e exigir respeito, como seres humanos com uma identidade e uma história específicas, e conviver com os outros em paz, respeitando as suas identidades específicas. (Nascimento, 2019, p. 350).

O grupo de pesquisa, decidiu escolher o caminho das confluências

a partir de dores e curas. A capacidade em sermos resolutivos nos levou vislumbrar quase que a certeza que é possível, construir conhecimento em confluência em vez de influência, pois a influência um lado tende a dominar, enquanto a confluência ambos os lados se possibilitam a construir e desconstruírem, em uma simbiose de dupla afetação. Esta pesquisa se materializou como resultado concreto e confluído que é possível construir pesquisa que contemple aos interesses de todos os sujeitos da pesquisa. (Silva, 2019, p. 72)

Joviano: Nêgo Bispo fala que o contrário da confluência é a influência.

Pai Ricardo: É, influência. Então a gente tem que ser diásporo, mas não híbrido a partir da influência humana. Porque o ser humano, ele não é perfeito, a gente pode tá cheio de boas intenções, cheio de bons entendimentos e saberes, mas a gente é um ser em formação, é um ser que se afastou muito da natureza, é um ser que se afastou muito do equilíbrio, é difícil vigiar, prestar atenção nessas coisas na minha opinião, sabe? Eu falo híbrido a partir do que a gente vê, do homem transformando a semente, para dar mais isso, aquilo, tererê, tarará. (risos)

Joviano: Influenciando diretamente na natureza.

Pai Ricardo: Exatamente. Olha o que está acontecendo aí, com essa bagunça aí, na Terra.

Joviano: Pois é, Pai Ricardo, sobre isso, esse momento aí, da pandemia, esse vírus, o que que a gente pode tirar de ensinamento, de aprendizagem, o que o senhor tá achando desse momento que a gente tá vivendo? Que é único, né? Inédito.

Pai Ricardo: Rapaz, quando eu paro em frente ao altar para fumar o cachimbo, eu vejo os meus mais velhos, os Pretos Velhos falando: "Tá vendo? Eu não mandei você comer folha verde escura? Pra você ter respiração melhor, ter os órgãos do pulmão fortificado. Eu não mandei lavar as mãos antes de comer comida? Não mandei trocar de roupa na hora de você chegar em casa? Tá vendo? Eu não mandei você não comer na rua?". Ou, eles estão procurando vacina, a gente tinha condições de não deixar a doença entrar.

Os nossos mais velhos já nos ensinavam isso tudo. E olha que a condição humana já viveu uma febre, uma peste negra. Não é primeira vez que nós passamos por isso. E nesses tempos aí todos os terreiros, todos os oráculos, vêm falando dessa condição de como a gente tem tratado a Terra, como a gente tem influenciado na natureza, como a gente tem disseminado agentes que influenciam, que agem na natureza, e não como parte da natureza. O que acontece com ela, acontece comigo. Como eu trato a mim eu estou tratando a natureza.

Então essa pandemia é bem dessa forma. E ela vem numa forma perigosa, não só mata, mas como ela pode e vai, vai provocar novas formas de escravidão, porque muita gente sendo desempregada e, quando você abrir as portas de emprego, tem gente que vai ter que trabalhar quase de graça. Por quase nada. E o colonizador vai deitar e rolar. Mas nós temos ela como arma, a gente tem inteligência e vivência. Nós temos tecnologias avançadíssimas. Nós temos respostas para essa pandemia nas folhas, no modo de viver, porque a gente é um povo que trata bem a natureza, povo de tradição, povo de terreiro.

Esse é um povo que respeita a natureza, que trata bem, que entende a natureza como parte dela. Infelizmente nós não temos recursos materiais. A gente é sempre colocado, não na encruzilhada, mas às margens da encruzilhada para agir, sabe? Porque o colonizador entendeu que esse vírus é um vírus

que mata o quê? Velhos. Mais velhos e pessoas com problemas. Assim, ela mata mais idosos. E a pior coisa que pode acontecer com o povo de tradição oral é matar o idoso.

Então, conversando com a Makota Celinha⁶ outro dia debatendo sobre isso, eu falei assim: “Ô Makota”, isso foi o ano passado, “ô Makota, eu tô preocupado”. A Makota Celinha é uma grande militante Presidenta do Cenarab e uma mulher de ponta, sabe?

6. Makota Celinha Gonçalves, liderança destacada do Povo de Santo, é jornalista, empreendedora social da Rede Ashoka e coordenadora nacional do Centro Nacional de Africanidade e Resistência Afro-Brasileira (CENARAB).

Uma mulher muito atuante, forte, forte como toda mulher é, sabe? A Makota: “O que que foi, Moura? Invém um trem aí. O pessoal não quer...”. Nós tava falando sobre a mortalidade do jovem negro. “Tão matando muito jovem negro”, e a Makota batendo nessa tecla, “tá, vamo combater, vamo formar as políticas, vamo entrar pra dentro, vamo pôr PL pra juventude, não sei o que, não sei o que, vamo, vamo”. Aí tem uns nove meses, quase um ano, a Makota: “tô preocupada, eu tô observando algumas coisas, e eu tô sentindo que os nossos jovens estão mais atuantes, nossos jovens estão mais fortes, nossos jovens estão assim, assim, nossos jovens estão se sobressaindo, nossos jovens teve acesso a faculdade, nós temos um sistema de cota, e eu tô na faculdade falando das nossas coisas, tem mãe Muiandê, tem um tanto de mestres, né? É... esses caras não vai ficar de braços cruzados, não. (risos)

7. Mometu N’Kise Muiandê, Mãe Efigênia, matriarcal do Kilombo Manzo Ngunzo Kaiango (Senzala do Pai Benedito).

“Porque mais um pouquinho nós, nós não toma, não, mas a gente vai procurando uma equidade aí. De que você tá falando, Moura?”. “Eu tô falando, mãe, é que eu acho que a próxima estratégia do colonizador para continuar no comando, no poder, na tirania, é: ele vai parar, porque não é interessante também ele continuar matando a mão de obra que ele tem, de obra ele não aguenta. O velho não aguenta carregar peso, o velho não aguenta trabalhar noite e dia, o velho não, sabe? Então ele vai parar de matar os jovens e irão começar a matar velho porque é isso, porque os velhos estão falando mais, os velhos estão abrindo, estão com a oralidade na ponta da língua, estão transmitindo.

“A gente tem aí um bocado desses anciões, desses griôs aí, em plena ação, a gente pensa que é um bocado, mas são muitos, são poucos que estão tendo visibilidade, mas nós somos muitos. Não é só Pai Ricardo, Muiandê... sabe? Quando a gente cai dentro de nós, a gente vê o tanto de pai e mãe, de mais velho passando, ensinando, aconselhando, e o colonizador tá prestando atenção, não só nos que têm visibilidade, mas nos que estão falando sem tanta visibilidade, de mídia, de espaço pra fazer”. Eu falei: “Olha, Makota, você vai ver, eles vão começar a matar velho. E os mais novos, sem orientação da oralidade, sem orientação da vivência, vão estar, eles vão cair na conversa deles, vão escravizar todo mundo de novo, olha o trem aí, né?”

Mas, ao mesmo tempo, essa doença que mata mais velho, que mata nossa oralidade, todo mundo fala: “não, então é só botar os velho aí na solitária. Que a doença não chega neles, estão em reclusão social”. Mas não é fácil. Esses velhos de saberes, de tradição, estão numa favela, e são até gestores de uma casa com quinze pessoas. Por mais que ele esteja confinado, vão dizer assim, porque nós não temos reclusão social, nós estamos confinados, né? Uma coisa que entrar vai pegar nele, pode pegar em todo mundo, mas ele vai pro saco.

Então, eu tava nessa conversa. Mas, por outro lado, essa doença também é uma doença que nos tira do comodismo e nos põe na tradicionalidade. É uma doença que nos tira da zona de conforto, nosso povo achou zona de conforto, e tamo confundindo como uma zona de comodidade. Tem hora que a gente sente até preguiça, velho. E a gente não é um povo preguiçoso. A gente é um povo que ao nosso modo quer o conforto. Mas a comodidade é uma coisa que eu, pelo menos, não me adequo bem, nosso povo não se adequa à comodidade. A caber em cômodos. Não tem isso.

A partir da hora que a gente vê que é preciso uma doença para parar tudo, sacode a gente. Uma doença parou tudo e quando parou tudo o colonizador teve que pular, teve que falar que vai dar comida, falar que vai dar dinheiro, e nem sabe, a gente sabe que eles vão querer cobrar isso depois, mas cabe à gente saber se vai querer pagar. Se eu vou pagar para eles ou se vou dividir minha renda com os meus. Se a gente vai criar a nossa maioria social, fazer o negócio rodar entre nós...

Joviano: Nossas escolas, né?

Pai Ricardo: É, enquanto eles têm escolas, nós educamos. Não tem um povo que educa melhor do que nós. Na escola se aprende escola. Nós somos um povo de educação. E hoje nós somos uma diáspora que teve acesso à escola. Podemos juntar escola e educação. Sabe?

Esses diferentes modos de educação, gerados nas frestas e nas necessidades de invenção da vida cotidiana, evidenciam a potência dos saberes de mundo que se assentam sob as perspectivas da corporeidade, oralidade, ancestralidade, circularidade, comunitarismo. (Rufino e Simas, 2018, p. 46).

Então, quando a gente entende que a gente pode fazer isso tudo, mas que essa doença mostra que a gente tem o poder de entender que tem condição, que os caras falam: "Ah, não tem condição de fazer isso", a gente aceita os não dos "caras", e não vê o porquê do não deles, que o porquê deles é sempre para garantir privilégios. E eu já falei isso mais de uma vez, os privilégios desse pessoal estão sempre alicerçados em cadáveres do nosso povo. Só que uma hora até o osso vira pó.

Então vai precisar de mais cadáveres, se eles quiserem que os privilégios continuem firmes e alicerçados. Então, quando a gente vê isso, então, se a doença para isso, então nós também paramos, nosso povo. Por que a gente não se junta e para também? Por que a gente não se junta? A gente quebra os colonizadores se a gente juntar. A gente pode estar separados, mas nós somos um povo de junta. A gente pode estar separado um do outro, mas "nós dois é junto, viu, véi? Ô véi, a gente tá separado, pela distância, por uma situação, mas a gente fecha!".

Joviano: A gente conflui, né?

Pai Ricardo: É, a gente conflui, a gente transflui. Né? A gente conflui quando tá juntinho. Quando a gente encontra, a gente conflui. E, quando a gente está distante, a gente transflui. O que você faz lá me afeta aqui. O que você constrói lá pode me favorecer do lado de cá. Isso é transfluência.

Joviano: O que foi o caso do Kilombo Souza.

Pai Ricardo: Exatamente! Então, esse momento é um momento importante para entender o que as organizações de saúde, a partir das pesquisas, a partir de tudo, falam, orientam, mas é importante também colocar juntas as orientações e a educação tradicional nisso, potencializar. Agora precisa da vacina. Mas amanhã, igualzinho a febre amarela, a peste negra, igual aquele negócio que teve para trás aí, passou, isso também vai passar. A dengue não passou, ela apagou, mas a gente arrumou um jeito e tal, isso também vai passar. Cabe a nós não precisar de uma próxima vacina.

Joviano: Massa! E o Luiz Rufino que eu te falei, aquele camaradinho lá do Rio, falando sobre educação, ele reivindica então uma "Pedagogia da Encruzilhada", né? Que seria como que os saberes "exusíacos", os saberes de Exu, podem fundar, contaminar, contagiar essa educação. E mais do que isso, a própria luta contra-colonialista. Então, em quais saberes o senhor

acha que a gente pode nesse momento se inspirar pra poder enfrentar o colonizador?

Pai Ricardo: É entender no princípio a partir da palavra e do lugar. Tem a palavra encruzilhada, e tem esse lugar de cruzo, de cruzamento. Não existe cruzo de um. Então a gente não pode se limitar, de achar que a encruzilhada é lugar só de Exu. A gente entende encruzilhada, como povo de terreiro, a partir das entidades. Exu, que é o senhor dos caminhos, que é o senhor da comunicação, que é a energia mais próxima da carne humana, da divindade assim, que consegue; os Exus que se incorpora. E tem os Exus que são a fonte magma da natureza. Exu também é Orixá.

Então, quando a gente pensa na encruzilhada como lugar de educação, como ferramenta de educação, como lugar de buscar a educação, a gente tem que entender isso, que a encruzilhada não é só de Exu. Exu é o trabalhador magma da encruzilhada. Ele tá no caminho, se ele é o caminho, a encruzilhada é o quê? Cruzo. Caminho. Exu está lá, mas ele conflui com tudo. Com Ogum, com Oxóssi, com todos os Orixás, como também com a parte humana.

Quando você me perguntou: “Pai, sobre a encruzilhada...”. O melhor lugar que tem pra estar é na encruzilhada, meu filho. É o lugar onde eu quero estar, por onde eu quero passar, que eu quero ter acesso, quero ter oportunidade de ter encruzilhadas na minha vida. Porque eu vou ter Exú me orientando o caminho. Porque eu vou ter caminho.

Joviano: Alternativas...

Pai Ricardo: Alternativas, então escolhas, pra que eu possa exercer meu livre arbítrio e arcar com as responsabilidades deles. Porque Exu faz isso. Exu pergunta: “Aqui? Olha essa responsabilidade nisso”. Porque Exu anda em todos os caminhos, aí ele sabe o que tem na frente.

Quando a gente fala dessa questão da encruzilhada, entender realmente esse lugar de palavra e de geografia da encruzilhada. Que quando fala assim “encruzilhada”, a primeira coisa que vem na sua cabeça é de subjetividade, casa de Exu, lugar de despacho... Geograficamente, você pensa logo em um cruzo de duas ruas, que vira quatro. Não é isso? Nosso povo não. Nosso povo vê na encruzilhada um junta, confluência das coisas, da palavra, da subjetividade, da geografia disso. Porque a palavra te dá alusão, te dá o pensamento, a fantasia, te dá o pensamento, né?

Joviano: E pros Bantos, ouvi o Tiganá Santana falar num ao vivo, a palavra vem antes da imagem, né?

Pai Ricardo: Exatamente. Então, quando a gente fala de cruzo, a gente vai produzir sempre na encruzilhada. Porque o cruzo produz muita coisa. Você junta uma coisa com outra e produz outra. E quando essas coisas, elas são confluentes, não influentes, a produção é boa. Só que a encruzilhada é pra todos, pra quem conflui e pra quem influi. Democrática.

Joviano: Está em disputa.

Pai Ricardo: Ela chega a ficar em disputa até, sabe? Mas a gente sabe que o senhor dos caminhos é Exu e é a ele que a gente reverencia na encruzilhada. Mas ele faz questão de ser o Zelador, de ser o trabalhador e de aceitar e confluir com todos lá e orientar todos na encruzilhada. É muito bom tá com Exu. (risos)

Joviano: Total. Pai Ricardo, tem uma coisa que eu ouvi no dia da roda do sétimo dia em homenagem ao Mestre Moa, na Praça 7, aí um companheiro do Afoxé Bandarê fez uma fala crítica, assim, no sentido de que hoje muitas

vezes nos terreiros, na capoeira, tá cheio de gente branca, enquanto que nas igrejas evangélicas o negro tá muito presente. Então, como que a gente pode inverter essa equação, no sentido de o que fazer diante disso, né? Assim, como o senhor vê isso, se tem uma confluência, mas ao mesmo tempo pode ser uma influência, como que a gente lida com esse cenário?

Pai Ricardo: Pois é, olha só o que eu penso disso. Primeiro que eu acho que terreiro não é lugar só de preto. Quando você fala de terreiro, quando você fala de lugar, nós somos um povo acolhedor, um povo que não faz essa distinção, se tem que ter preto se tem que ter branco, tem que ter é ser humanos. E, antes disso, a própria entidade, o próprio Orixá não escolhe pela cor. Até que nós, seres humanos, não temos nada que pode atrair um Orixá, nós somos agraciados. Quando eu nasci: “Ah, Oxóssi te escolheu, Pai?”. Eu vou ter o que para Oxóssi me escolher?

Joviano: Okê, okê!

Pai Ricardo: Entendeu? Então, a vaidade ainda é muito grande sobre isso, porque eu acho, na minha opinião, Oxóssi me catou, ele nem me escolheu, me catou, me forma e me dá vida. Sabe, cada dia tento ser agradecido a Oxóssi. Eu não, eu não sou uma pedra brilhante pra Oxóssi desejar. Eu não tenho nada de tão bom que Oxóssi possa faltar para ele, pra ele me escolher. Passou, catei essa, catei essa, depois que ele foi ver quem era eu, vou dar isso pra esse, isso pra aquele, assim eu penso. No lugar que me coloco, perante aos guias e Orixás, enquanto Zelador, praticante das coisas de terreiro. Da tradição.

Segundo, como Zelador de uma casa, velho, não dá, existe historicamente um déficit na questão racial. Irreparável. Existe. Quando você traz isso para dentro do terreiro, é perigoso. Não existe racismo ao contrário. Não existe apartheid ao contrário. Não existe isso, mas quando isso entra para dentro de um terreiro, o Zelador, os detentores desses saberes, como é que eu deixo, eu, o Zelador, e as lideranças têm que ter sabedoria, vivência, entendimento de ser humano e da tradição. Não perder o controle de seu território frente às questões raciais e lutas de classe.

E quando cai nisso aí que os terrenos estão mais cheios de branco e as igrejas mais cheias de preto, por que então? Já me fizeram essa pergunta. “Pai Ricardo, o senhor não acha que a CCPJO tem muita gente da faculdade? Tem pouca gente da favela?”. Fico incomodadíssimo. Sabe o que que eu fiz? Fui pra dentro da favela. E principalmente casas de pessoas negras. Cheguei na casa da vizinha que não frequenta o terreiro, que não põe roupa, nem nada, e aí: “Oi, Pai Ricardo, bença”. Nem frequenta, não tem uma obrigação de pedir bença, mas pede. “Ô Preta, o que que aconteceu lá em Casa com você?”, “Por que, Pai?”, “Você não vai na sessão... até hoje você não interessou por roupa... Por que você não é do terreiro?”. Ela tomou um susto assim. “Pai, não sou do terreiro do senhor? Não. Por que, Pai, o senhor está falando isso?”, “Uai, você não está lá desenvolvendo, incorporando”, “Ô Pai, para eu ser do terreiro do senhor eu tenho que estar lá dentro? Eu pego comida do senhor quando o senhor distribui. O senhor benze meu menino. Quando eu passo mal e não acho nada no posto de saúde, eu pego as folhas do senhor. Eu tomei bença do senhor agora, eu não sou do terreiro? Respeito o senhor. Cuido das plantinhas, molho as plantinhas do senhor e eu não sou do terreiro? Então, pra você pertencer você tem que estar dentro?”.

Você pode ser pertencente e ter uma expansão das várias formas de participar, de praticar aquele pertence seu. Lógico que, quando eu vejo um, dentro da igreja evangélica, professando contra os seus e contra a sua tradição, isso dói. Mas isso é um problema de estrutura que não vai ser os terreiros que vão mudar. É um problema de estrutura que a igreja pode dar comida mais que o terreiro, é um problema de estrutura que a igreja pode dar condições de trabalho mais que os terreiros.

Mas eu aposto com você: pode tá cheio de negro na igreja, como eu vejo quando a procissão passa, um tanto de negro, mas a procissão, isso eu tô falando exemplo da CCPJO, mas não sei no magma, a procissão do dia 8 de dezembro, de Nossa Senhora da Conceição, passa na frente do terreiro e para, a imagem para em frente ao terreiro, os médiuns da Casa saem, jogam flores, confluenciam, lembrando a coisa do sincretismo, que Conceição é Oxum pra nós. É sincretizada em Oxum. E a gente acredita nos milagres de Nossa Senhora da Conceição e sabemos quem é Oxum. Por que que eu posso ter uma coisa e não posso ter a outra? Por que eu não posso dar conta de confluir com as coisas?

Joviano: Ser poli, né?

Pai Ricardo: Entendeu? Então, quando a gente fala dessa coisa, eu, Pai Ricardo, eu tenho uma certa dificuldade de entender algumas coisas, mas eu tenho a vivência de ver essas coisas. Então, quando essa procissão passa e para, a maioria de preto, branco, azul, japonês... “Ô Pai Ricardo, bença. Sopra a pomba em mim também. Canta aquela cantiga que você canta pra Oxum”. Eu vejo que há muita hipocrisia nas coisas. Nos discursos, nas palavras.

Eu vejo que a igreja ainda tem muito mais força, muito mais poderio de pôr medo, que a gente ainda é um povo que sente medo, sabe? É um povo ainda que sente medo, porque, se você não vier, Deus castiga, sua vida tá ruim por causa disso. Meu Deus não castiga. Minhas deusas são mães, se doam. Agora, eu quero ter mais negros, mais pessoas dentro do terreiro? Quero! Mas não quero impedi-las de ir lá também não. Não tenho esse direito. Porque elas têm entendimento, da identidade delas, como é que elas se reconhecem. E que nessa encruzilhada ela veja Exu, e Exu fala: “O caminho é esse, e tem isso nesse caminho, e tem esse e isso”.

8. Padre Mauro Silva, liderança incansável na construção do Muquifu — Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos, que também constitui o espaço da igreja. (Áurea Carolina apud Silva, Cidinha da; 2019a, p. 187

Quando a gente assume nessas conversas, assim, nessas coisas, é... é um déficit, um problema estrutural, um problema político, ter mais negros lá e mais brancos aqui. É um problema espiritual, porque, quando nego vai pra lá, pode ter certeza, ele vem cá. Há pouco tempo, o Padre Mauro⁸ do Muquifu veio aqui no terreiro. “Ô Pai Ricardo, vamos cantar para os negros lá. Vamos não sei o que da treta lá”.

Joviano: Foi lindo o “Negricidade”, o senhor já viu o vídeo que está na internet? O senhor fala no vídeo, é muito bonito. Aquele evento que vocês fizeram...

Pai Ricardo: Sim. Na Timbiras.

Joviano: É, ali na Timbiras.

Pai Ricardo: Não, não vi, manda pra mim.

Joviano: Aí, tem a Makota Celinha, o Padre Mauro...

Pai Ricardo: Espera, deixa eu dar uma orientada ali na obra...

(A entrevista foi realizada enquanto ocorria obra de reforma e ampliação da CCPJO.)

Pai Ricardo: Aí, quando Padre Mauro chama a gente, quando a igreja para em frente ao terreiro, a gente vê que tem pessoas dentro dessas autarquias, vê que tem gente nessas autarquias que tem um pensamento confluyente, apesar da autarquia, da instituição ser influente e “desconfluyente”. Então, a gente não pode ficar preso a esses limites. Tem limites que tem que implodir por dentro mesmo, sabe? A gente vê que, reconhecendo o ser humano nesses lugares, é a melhor coisa, reconhecendo o ser humano como parte da natureza é a melhor coisa.

O colonizador é dose, mas a gente consegue ver as pessoas e a sinceridade, a gente não é bobo, né? De estar lá e agir, não aproveitar as oportunidades. Mas, quando a gente vê isso, a gente tem que entender, porque aquela pesquisa que eu fiz na comunidade eu fiz com 90 casas aqui na comunidade e recebia a mesma resposta: “Pai, como eu não sou do terreiro? Você me ajuda com isso, eu faço isso aqui. Aqui o que eu tenho aqui na minha casa, aqui tem uma Estrela do Mar aqui, ó, então como que não é do terreiro?”.

Ela pode não estar no meu território, mas tá com a tradição. Então, a gente tem que ter essa expansão e esse sentimento que o terreiro edificado é esse lugar geográfico, de educação, de divulgação, de combate, de território, geograficamente falando. Mas que as pessoas podem ser do terreiro da subjetividade, que as pessoas podem estar no seu terreiro a partir dos seus ensinamentos, que ela pode ser do seu terreiro a partir de te seguir e não só de estar dentro da sua corrente mediúnica, sabe?

Entender que as pessoas num terreiro não podem ser mais assistentes ou clientes. É difícil conversar sobre isso, mas chega a incomodar realmente às vezes. Quem chega e olha uma igreja cheia de preto e um terreiro cheio de branco, tá trocado as tradições. E quando às vezes as cobranças vão para cima das lideranças: “Pô, vocês não podem aceitar isso, não sei o que”. Eu acho que as lideranças têm que lutar realmente pelo seu povo. Sabe? Mas têm que entender que todo povo é povo dele. Respeitar o outro na sua magnitude é difícil quando você tem... Então, politicamente é complicado você vê isso, né? “Ah, as igrejas estão com mais gente nossa”. Por que nós somos mais atraídos pra lá? Porque lá eles têm mais dinheiro? Lá eles têm mais comida? Vai ter mais oportunidade? Por que que ele tá lá? Não teve acesso à educação do seu povo? Foi capturado? Porque nós não capturamos branco.

Joviano: Os brancos que vieram.

Pai Ricardo: Entendendo que eles também têm Orixá, guias e mediunidade, eles vieram. Mas vocês não têm? Por que eles foram para lá? Os nossos têm, agora tem aí aquela aquela estrutura, aquela diferença histórica.

Joviano: Muita grana também, do colonizador, né?

Pai Ricardo: Do colonizador que impera em cima da necessidade. Eu não consigo às vezes dar uma cesta básica para 600 fiéis todo mês. Se a igreja tem, e o cara tem que comer. E eles condicionam dar comida a estar lá dentro. Aqui não. A condição aqui é você precisar. Você precisa da comida? Se não tem pra você levar, sempre vai ter pra você comer. Todo dia você pode comer aqui. Tem dia que você pode trazer todo mundo pra comer aqui. Tem dia que você vai ter pra levar pra casa. Todos terreiros sabem, tiram da lata e dão pras pessoas. Só que nós não temos uma quantidade para suprir.

Agora, tem que entender esse povo que está lá que eu tô falando. Às vezes ele está lá na igreja, mas na casa dele tem uma Estrela do Mar, tem um pé de comigo-ninguém- pode na porta, tem um pé de Espada de São Jorge, e ele tá na igreja. Entendeu? Então a gente tem que olhar isso e ver o que que esses corpos em cada lugar representam politicamente e subjetivamente. O que que isso fortalece o colonizador, o que que isso nos enfraquece, e trabalhar a situação. Mas a gente tem que entender, né? Fazer essas observações, entendendo muito bem quando tenho isso, mas temos que entender isso. Se não Orixá ou Inquice não vibra na cabeça de branco. Meu Pai de Santo é branco, quem vai falar que ele não carrega N’Kosi? A primeira casa de Congo, de Angola Congo de Minas Gerais, ele é branco, e aí? Difícil. A gente começa agora...

Joviano: O senhor está falando de qual Casa?

Pai Ricardo: Tenda Espírita Nossa Senhora da Glória. Pai Nepanji, Pai Nelson

Mateus. O Sidney é branco, está num terreiro tombado!

Joviano: Então, a última pergunta que eu ia fazer para o senhor tem a ver com isso, sobre patrimônio...

Pai Ricardo: Só pra redondar, então é complicado. Agora, essas falas são importantes. O lugar geográfico de cada fala tem que ser observado. Lógico que nós temos que ter uma fala contra o racismo na Assembleia, na Câmara, tem que falar dessa diferença que é colocada pra negro. O que é colocado na afro-periferia. Então, a gente tem algumas conversas próprias para alguns lugares próprios geográficos de falar, e quais nós vamos fazer no nosso território, desse mesmo assunto. Porque nos territórios que a gente fala, a gente observa quem tá falando. O que você acha disso?

Joviano: Demais! É uma mandinga, né? De certo modo, é uma mandinga.

Pai Ricardo: É uma mandinga, então a gente não pode se perder na nossa mandinga.

Joviano: Lembro o título da tese do mestre Cobra Mansa: *Gingando na linha da Kalunga*⁹ (Peçanha, 2019). Como que a gente... o de pé na encruzilhada, o de pé pode ser gingando, né?

Pai Ricardo: Exato. Você estar de pé na encruzilhada não quer dizer que você está parado. Que a encruzilhada é movimento, por si só é um movimento, não tem como ficar parado na encruzilhada se a encruzilhada movimentada. Palavra, subjetividade e geografia. Não pensa “encruzilhada é um cruzamento de ruas estáticas”; encruzilhada é um movimento de caminhos.

Joviano: E é que nem bicicleta, né? Se parar, cai.

Pai Ricardo: Exato, entendeu? Encruzilhada é movimento de caminhos, se movimentar no movimento, vê, entendeu? Então, isso é interessante. Eu fiz isso aqui, aqui em casa eu fiz esse exercício com o meu corpo mediúnicamente, com a minha comunidade, com as pessoas que frequentam o terreiro. Eu tô tranquilo quanto a essa questão. “Ah, Pai Ricardo tem 300 pretos na igreja lá embaixo”, “Nossa! Que bacana! Ele pode estar lá, como ele pode estar aqui, como ele pode estar em lugar nenhum”.

Joviano: Como pode estar nos dois.

Pai Ricardo: Como pode estar nos dois. Cabe a mim entender ele e servir ele naquilo que ele dá conta. Entendeu? Então é um tema difícil, entre nós, entre os movimentos negros, para ver se confunde com a tradição. Movimento negro de luta política, de luta de espaço, de equidade é uma coisa, é uma coisa que a gente tá dentro também. E outra coisa é a subjetividade da tradição e do povo de terreiro, frente à religiosidade. Aí que dá o choque, porque a religiosidade é re-ligare, então tem uma hora que você religa, se liga. E nós não, estamos no 220 o tempo todo, a gente não tem religião, a gente é aquilo. Então a gente nem é um povo religioso. A gente é um povo de tradição. Porque a religiosidade é o ato de se religar ao sagrado. Pra mim tudo é sagrado o tempo todo, não tem ligação.

Joviano: Não tem desconexão, né?

Pai Ricardo: Não tem desconexão. Complexo, né? Mas a vivência é mais fácil. (risos)

Joviano: Então, pra liberar o senhor, eu queria só comentar que o senhor tem uma atuação destacada na questão também do patrimônio, do registro imaterial da Festa dos Pretos Velhos, né? E lá no Kilombo, isso foi muito forte

9. Nessa perspectiva, a condição do ser se manifesta como algo integrado entre o “eu” sensível ao mundo invisível e o “eu” terreno, visível e palpável. O gingar na linha da Kalunga é estar em movimento com um pé em cada uma dessas esferas. Porém, isso não é “estar em cima do muro”, mas experimentar a interação com os dois planos, que manifestam de maneira integrada a fisicalidade e a espiritualidade das coisas. O cosmograma bakongo representado em forma de encruzilhada, a linha Kalunga, marca a distinção e integração do mundo material e ancestral. (Rufino, Peçanha e Oliveira, 2018, p. 77).

também. Aquele território só conseguiu impedir o despejo porque resgatou sua memória.

Pai Ricardo: Sua tradição, forma de pensar. Então, foi muito bom chegar lá no Kilombo Souza e ver Pai Jacob, cheguei lá tô em casa. Aquilo, né, a gente nunca se vê, a gente pouco se fala, mas a gente consegue se ver no outro, se sentir na casa do outro, como a gente faz parte do outro. Olha pra você ver. Pai Jacob do Oriente estava lá. Cheguei lá: “Uai, meu velho, bença”. Pai Jacob do Oriente.

Joviano: Tinha que estar aqui. Tinha que ir mesmo, né? Que bonito!

Pai Ricardo: Ou seja, era caminho. A encruzilhada se movimentou para mim chegar lá. Então, quando eu chego lá e lá é um quilombo, lá tem dos meus, lá tem um terreiro de Umbanda que a gente abriu a casinha de Exu, que a gente abriu o altar, o altar da mesma forma que aqui em casa, em pirâmide, os Pretos Velhos na base, Oxalá em cima, Exu à esquerda, sabe? Pô, véi, como nós somos separados? Como lá é isso, e aqui é outra coisa? Então a encruzilhada sempre se movimenta a fim de nos juntar, e a gente não percebe. Nossa percepção tem que ser praticada mais, né? A gente tem que ter percepção das coisas, perceber as coisas. Então aquela coisa no Kilombo Souza foi muito linda porque aí a gente foi lá um dia, aí depois a gente foi na certificação do Kilombo, a mãe renovou. Quando chegou na hora da tradição, ela: “Fluup...”. A tradição tomou conta dela, e ela cantou: “Vamos defumar isso, vamos fazer aquilo”. Aí depois ela trouxe uma cantiga de uma autora da música popular: “Ninguém ouviu...”

Joviano: Ah, “O canto das três raças”... Foi lindo mesmo!

Pai Ricardo: E ela é dada como demente, como doente... Mais atual que nós tudo ali. Mas é uma anciã. Ela tem vivência. E ela tem prática de vivência. Ela não é observadora de vivências.

Joviano: Massa! Esse é um bom critério, né? Pra colocar pra Academia...

Pai Ricardo: Exato!

Joviano: Menos observador de vivência e mais praticante de vivência.

Pai Ricardo: Quando começaram a chegar no terreiro as condições da gente participar de editais, fazer oficinas, na hora eu mudei o negócio. Eu falei: “Aqui não tem oficina não! Aqui a gente não conserta nada, não! Aqui a gente pratica vivência.” (risos) Então eu acho que a nossa casa foi uma das primeiras casas de escrever vivências, de forçar no edital...

Joviano: Lembrei da Conceição Evaristo: escrevivências.

Pai Ricardo: Exato! Eu lembro que o primeiro edital que a gente passou deu um pau danado. Porque lá estava escrito: “Não vamos fazer oficinas, não, vamos fazer vivências! Oficinas você faz o que você quer. Mas não, os caras têm que me respeitar pelo nome, véi. Vocês estão abrindo um trem pra gente tá dentro, eu tenho que tá dentro por inteiro, véi. Da forma que eu sou, se eu começar a falar de oficina e fizer outra coisa, eu vou ficar igualzinho ocês”.

Joviano: É, o Nêgo Bispo fala que é pelo nome que o colonizador... é nomeando, primeira coisa que o colonizador faz é nomear.

Pai Ricardo: É nomeando. “Escreve vivência aí”, “Mas e se não passar?”, “Eu não passo, eu vou bancar isso aí”, “Mas, Pai Ricardo, é um marco o terreiro participar”, “Pode ser um marco participar, é dois marco não ceder”, “Mas, Pai, vai melhorar tanto”, “Pode melhorar, mas não vai faltar se não deixar de ter”. Estou aqui até hoje, véi. E tô nessa luta por causa da minha tradição,

por causa dos meus. Aí muita coisa passou a ser vivência, vivência, vivência... E o cara já empurra o colonizador pra lá: “põe vivência na escrita do edital”.

Joviano: Massa! Ô Pai Ricardo, é isso. Se o senhor quiser falar mais alguma coisa...

Pai Ricardo: Uai, eu quero é agradecer demais a oportunidade desse trabalho ser mais uma ferramenta da gente. Eu tô até mudando também, eu queria sempre implodir esse sistema, mas acho que a gente tem que mudar ele, tem coisas boas postas aí, a gente tem que observá-las, aproveitá-las, adequá-las, ou transfluí-las, confluir com elas às vezes. E que esse trabalho seja uma ferramenta pra isso. Pra gente poder realmente trabalhar por dentro. Te agradecer, viu, Joviano? Quem chegou em você, chegou na Gabinetona, chegou nos espaços que você está. E por você estar nessa disposição aí, de se movimentar junto com o movimento da encruzilhada. Eu tenho certeza que Exu, que você tem licença para fazer esse trabalho. Tenho certeza que esse nome é permissível, não tem que ficar assim, porque inclusive falei com você (firma o ponto): Exu trabalhador da encruzilhada, toma conta e presta conta no romper da madrugada. (gargalhada).

Sei que encruzilhada é de Exu, mas é lugar de todos. Pode ser pertence de Exu, os caminhos, a comunicação dos caminhos, os movimentos dos caminhos, mas é o melhor lugar de se estar, e em que todos podem estar. A encruzilhada não é um cruze de caminhos estáticos, encruzilhada é um movimento de caminhos, de cruze de caminhos. São cruzos em movimentos. Nosso povo é um povo em movimento. É um povo circular. E o que não tem quina, não para, não. (gargalhada)

Joviano: Massa!

Pai Ricardo: Entendeu, entendeu? (risos)

Exu executava tudo de forma exímia. Oxalufã, reconhecendo os méritos de seu trabalho, o recompensou, ordenou que todos aqueles que vinham à sua casa e lhe ofertavam algo destinassem parte das oferendas também a Exu, que desta forma manteve-se como guarda da casa de Oxalufã e fez da encruzilhada sua morada. A encruzilhada nos ensina que não há somente um caminho; a encruzilhada é campo de possibilidades. (Rufino e Simas, 2018, p. 117-118).

Referências

KIDOIALE, Makota; MUIANDÊ, Mametu N'Kise. **Senzala, terreiro, quilombo**. Revista Piseograma, Belo Horizonte, n. 12, p. 52-61, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma Militância PanAfricanista**. São Paulo: Perspectiva, 2019

PEÇANHA, Cinézio Feliciano. **Gingando na linha da Kalunga**: Capoeira Angola, Engolo e a construção da Ancestralidade. Tese (Doutorado) — Programa de Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC) da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinésio F.; OLIVEIRA, Eduardo. **Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga**: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. Capoeira Revista de Humanidades e Letras, Redenção (CE), v. 4, n. 2, 2018, p. 75-84

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

SILVA, Ana Cláudia Matos da. **Uma escrita contra-colonialista do Quilombo Mumbuca, Jalapão-TO**. 2019. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) — Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SILVA, Cidinha da. **#Parem de nos matar!** São Paulo: Pólen, 2019a.

SILVA, Lânia Mara. **Lá no caminho eu deixei meu sentinela**: territorialidade e movimento de um terreiro de umbanda. 2018. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável). Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Recebido: 09/03/2021

Aprovado: 05/05/2021

Relato de experiência: uma conversa sobre design e raça

Célio Teodorico dos Santos



Célio Teodorico dos Santos

Bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Paraíba (1983). Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), na área de Gestão do Design e do Produto. Doutorado em Engenharia Mecânica, na área de Projeto de Sistemas Mecânicos pela UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina em 10 de dezembro de 2009. É professor Associado do Departamento de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina. Tem experiência na área de Desenho Industrial, atuando principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em Design, Design Industrial, Design Thinking, Ergonomia, consultoria no desenvolvimento de produtos eletro eletrônicos, equipamentos hospitalares, projetos especiais e mobiliário. Pesquisador em Prospecções Metodológicas em Design, linguagem do Produto, Tecnologia Ubíqua e Perfasiva e Tecnologia Assistiva, Pesquisas Ergonômicas, Métodos Representacionais para o Ensino de Design, Pesquisas em Design de interações. É professor Associado da UDESC. É professor permanente do Programa de Pós Graduação em Design (PPG Design) da UDESC. É Coordenador do Laboratório de Pesquisas em Design de Interações LPDI UDESC. Contato: celio.teodorico@gmail.com

RESUMO [PT]: Este texto é um relato de experiência, a partir do conhecimento adquirido no Campo do Design, com uma atuação profissional e acadêmica do autor ao longo de trinta e oito anos. Neste ensaio, o autor compartilha seus *insights* sobre o processo criativo e tópicos de raça, privilégio e agência dentro de um contexto de prática e ensino superior de Design. A partir de estudos relacionados à semântica de produtos, busca relações entre as referências culturais pessoais e a proposição de um modelo metodológico com ênfase nos atributos perceptuais e em modelos de ensino que ressaltem as experiências manuais. De suas experiências de infância aos estudos de graduação e pós-graduação e seus caminhos de carreira na academia e na prática, sua história impactante oferece perspectivas para estudantes e designers negros emergentes, criando um ponto de entrada para abordar as complexidades da raça no Design e trazer à luz os desafios do ensino de Design. Ao longo do texto estão imagens que mantêm significado cultural, de relíquias de família a trabalhos que destacam aspectos de sua identidade. *Palavras-chave:* Ensino, Design, Raça, Identidade Negra no Brasil, Política, Semântica do produto, atributos simbólicos, atributos de estilo.

ABSTRACT [EN]: This text is an experience report, based on the knowledge acquired in the Field of Design, with the author's professional and academic performance over thirty-eight years. In this essay, the author shares his insights into the creative process and topics of race, privilege, and agency within a context of Design higher education and practice. Based on studies related to product semantics, he seeks relationships between personal cultural references and the proposition of a methodological model with an emphasis on perceptual attributes and on teaching models that emphasize manual experiences. From her childhood experiences to undergraduate and graduate studies and her career paths in academia and practice, her impactful history offers perspectives for emerging black students and designers, creating an entry point to address the complexities of race in Design and bring to light the challenges of teaching Design. Throughout the text are images that maintain cultural significance, from family heirlooms to works that highlight aspects of their identity. *Keywords:* Education, Design, Race, Black Identity in Brazil, Politics, Product semantics, symbolic attributes, style attributes.

RESUMEN [ES]: Este texto es un relato de experiencia, basado en los conocimientos adquiridos en el Área del Diseño, con el desempeño profesional y académico del autor a lo largo de treinta y ocho años. En este ensayo, el autor comparte sus conocimientos sobre el proceso creativo y los temas de raza, privilegio y agencia dentro de un contexto de educación y práctica superior del Diseño. A partir de estudios relacionados con la semántica de producto, busca relaciones entre los referentes culturales personales y la proposición de un modelo metodológico con énfasis en los atributos perceptivos y en modelos de enseñanza que enfatizan las experiencias manuales. Desde sus experiencias infantiles hasta estudios de pregrado y posgrado y sus trayectorias profesionales en la academia y la práctica, su impactante historia ofrece perspectivas para estudiantes y diseñadores negros emergentes, creando un punto de entrada para abordar las complejidades de la raza en el diseño y sacar a la luz los desafíos de la enseñanza. Diseño. A lo largo del texto hay imágenes que mantienen un significado cultural, desde reliquias familiares hasta obras que resaltan aspectos de su identidad. *Palabras clave:* Educación, Diseño, Raza, Identidad Negra en Brasil, Política, Semántica de producto, Atributos simbólicos, Atributos de estilo.

Introdução

Os estudantes negros nos cursos de Design ainda são uma minoria. Apesar das universidades públicas estarem abertas à Lei nº 12.711, Lei de Cotas, aprovada no Brasil em agosto de 2012 e o número de estudantes negros matriculados em universidades ter aumentado de 1,7 milhão em 2014 para em torno de 3 milhões em 2018 (uma diferença de 74,6%), os cursos mais procurados nos vestibulares (entre os quais está a Medicina, mas também o Design) ainda têm um número pequeno de estudantes pretos e pardos. Entre 2010 e 2019 o número de alunos negros no ensino superior cresceu quase 400%, mas dados do Censo da Educação Superior mostram que as graduações que mais incluem alunos pretos e pardos ainda são Serviço Social, Licenciaturas em Letras e em Química, Recursos Humanos e Enfermagem (INEP, 2019).

Tenho trinta e oito anos de atuação profissional e acadêmica no campo do Design, e iniciei a minha experiência acadêmica como professor aos vinte e sete anos em um curso de especialização em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como notório saber, pois só tinha a graduação. Desde então, são muitas as inquietações em busca de me aprofundar e desmistificar o Design por meio de uma abordagem reflexiva para estimular os alunos na construção de caminhos e tomada de decisões ao longo dos processos experienciados, e do ensino aprendizagem.

Em minha vida acadêmica, ao longo desses 38 anos, não tive 10 alunos negros. E na pós-graduação, somente três. Ainda são muitos os desafios. É necessário quebrar esta barreira. Os negros que atuam profissionalmente ou na vida acadêmica relacionada ao design podem ser contados nos dedos. Os obstáculos estão em toda a parte, e você percebe isso em atitudes dissimuladas de grupos de não pretos: a cobrança para nós é muito maior, detalhada, incisiva e dura.

No Design, a construção de um projeto é resultado, entre outras coisas, de uma compreensão da história, linguagem, símbolos, padrões e estética da imagem. É imperativo que os designers tenham uma base sólida nessas áreas a fim de apoiar a criação de trabalhos com consciência cultural. Apesar dessa consciência, permanecem lacunas na história do Design que negligenciam a exibição de um amplo espectro de linguagens visuais do passado e excluem discussões sobre como o Design foi cúmplice na formação e no reforço do racismo (WALTERS, 2020).

Ao observar de perto a nossa formação décadas atrás, percebe-se que grande parte deste percurso foi o de replicar o modelo europeu de Design, negligenciando nossos valores identitários. As mudanças estão aflorando pelas manifestações de pequenos grupos de artesãos, comunidades e designers que carregam em seu trabalho valores imprescindíveis de suas origens. A acuidade que se utiliza é reflexo de simplicidade e maturidade, na dança dos detalhes: com o uso de narrativas metafóricas são construídas histórias que alimentam a alma e nos mantém sonhando. A linguagem e os gestos, padrões identificáveis emergem apontando para mudanças nos estilos e na representação cultural do Design de produtos.

“Lixar é uma arte”

Nasci em 11 de fevereiro de 1957, na cidade de Garanhuns, Pernambuco. Na marcenaria do meu pai, logo cedo, aprendi a utilizar algumas ferramentas. Minha principal tarefa era ajudá-lo lixando os móveis que ele fazia sob encomenda. Eu não gostava nem um pouco de lixar, preferia que ele me deixasse envernizar ou fazer outra tarefa. Certa vez ele me disse: “meu filho, lixar é uma arte”. Naquele momento, achei que era só para me entusiasmar e não reclamar da tarefa. Só muito tempo depois, quando saí da universidade e

depois de ter desenvolvido vários projetos de produtos, entendi que, de fato, o meu pai tinha razão. Design se faz nos detalhes, “no lixar”. Por trás disso vem a intenção do designer em evocar significados. Ao lixar, você pode modificar um chanfro por um raio, alterar uma característica de estilo e o caráter de expressividade do objeto, alterar as suas qualidades estéticas. Ao lixar, vamos nos lixando também como designers: esta sensibilidade vem com a prática e, infelizmente, passa longe da academia.

São raros os professores das disciplinas de prática projetual que tecem comentários nesta direção com os seus alunos. Cuidar dessas qualidades subjetivas é um domínio do design necessário para construir conteúdos e um discurso próprio da área. Nossas histórias — e por isto deixei colegas me convencerem que escrever um texto em primeira pessoa era importante — oferecem perspectivas únicas sobre as maneiras como abordamos o Design e como a experiência de ser um negro designer, um negro professor e um negro pesquisador influencia a maneira como ensinamos nossos alunos.

Sou de uma família de sete irmãos, duas mulheres e cinco homens, de casa simples no interior do estado de Pernambuco. Meu pai faleceu em 1976, quando eu tinha 14 anos. Minha mãe Dona Jovelina foi sempre a grande motivadora que via nos estudos um caminho melhor para os seus filhos, mesmo sem saber ler e escrever. Curiosamente, ainda hoje aos 103 anos, ela não sabe o que é a minha profissão de designer (FIG.1).



Figura 1: Dona Jovelina no quintal de sua casa. Fonte: acervo da família

Um pouco antes de servir o exército, ainda jovem, trabalhei em uma loja de confecções no centro da cidade de Garanhuns. Muitas vezes ao sair, no final de tarde, costumava passar em uma revistaria. Meu primeiro contato com as possibilidades do Design (ou pelo menos de um Design formal, como área de conhecimento), foi por meio de uma coleção chamada “Biblioteca Salvat de Grandes Temas”. Um destes temas era “O Desenho Industrial”. Folheei o pequeno livro inteiro, e não parei de ler as primeiras vinte páginas de abertura do livro, um texto de Ettore Sottsass falando sobre condicionantes estéticas, tecnológicas e sociais, origem do Design, evolução histórica e sua função social e artística, além das importantes pontuações sobre a responsabilidade do designer perante a sociedade. Comprei o livro, que não custava tanto, e decidi naquele momento que o Design seria a minha prioridade numa percepção de presente e de futuro.

Nesta época, face à pouca oferta de cursos, era mais simples se fazer uma escolha por uma área do conhecimento e tentar o vestibular. Hoje, a oferta

de cursos superiores aumentou consideravelmente e a internet auxilia na busca pelo curso que talvez se encaixe com os seus sonhos. As dúvidas e incertezas, no entanto, estão presentes nas duas situações. Acredito que hoje os estudantes estão chegando à universidade bem mais jovens, e toda uma conjuntura de fatores comportamentais e de contexto gera tensão ainda maior na tomada de decisão neste mundo tão complexo.

Foi também por esta época, na mesma loja de confecções, que percebi que algumas pessoas ficavam incomodadas porque eu era negro, murmuravam comentários racistas porque me vestia bem. Eu gostava de desenhar as minhas roupas e, na época, calça boca-sino estava em alta. Certa manhã, quando entrei na loja com uma calça boca-sino lilás, uma das balconistas falou para sua amiga ao lado, “esse neguinho é metido a besta”. Algo que aprendi com esse episódio, e outros ao longo da vida, é que um negro deve andar bem vestido para ser respeitado, porque somos observados, continuamente, ainda com certo receio.

Mesmo com todas essas coisas que unem a humanidade e nos tornam semelhantes — as famílias grandes, ter perdido o pai, ser jovem, gostar de manifestar esta juventude através da roupa e da música, escolher uma profissão, ser seduzido por uma perspectiva de carreira — há algumas experiências compartilhadas pelo fato de ser negro que nos conectam — e continuam conectando nossos alunos negros que chegam às universidades hoje: as histórias de opressão e desvantagens econômicas impactaram diretamente em suas vidas, muitas vezes tornando-os estudantes universitários de primeira geração. Muitos contam, como eu, com ajuda financeira para cobrir despesas de subsistência, enquanto também fazem malabarismos com empregos e trabalho. As experiências que eu tive e que meus alunos negros têm hoje influenciam nossa compreensão de mundo e as escolhas que fazemos como designers.

Antes de ingressar na faculdade, eu estudava em escola pública e trabalhava na oficina do meu irmão como auxiliar de mecânico. Durante este período pintei toda a oficina e fiz desenhos de motores e peças nas paredes; montei uma loja de autopeças no mezanino e percebi que não era difícil ganhar um bom dinheiro com este tipo de negócio. Aos quatorze anos abri uma conta no banco, sob a tutela do meu irmão, e fazia toda a movimentação de compra e venda de peças. Mas o meu sonho maior era fazer uma universidade e, inicialmente, vislumbrava arquitetura ou engenharia mecânica.

O próximo passo foi o vestibular, quando tomei conhecimento que em Campina Grande iria ter um processo seletivo para um curso novo de Desenho Industrial. Não tive dúvidas e comecei a estudar mais. Eu me lembro que ficava no quintal lendo em voz alta para facilitar a memorização. Fui aprovado no teste de habilidade específica (desenho e criatividade), mas ainda precisava enfrentar as provas; tudo era muito difícil. Eram apenas vinte vagas. Felizmente, um colega que havia prestado vestibular comigo, chegou até a minha casa trazendo a notícia, ouvida no rádio, que o meu nome estava entre os aprovados para o Curso de Desenho Industrial.

Fui morar em Campina Grande ajudado pela família e obtive um crédito educativo para poder me manter por lá. Pegava muita carona para visitar a minha família em Garanhuns, mas tudo valia a pena. A possibilidade de estudar no ensino público, e a ajuda ofertada a alunos carentes é muito importante na geração de oportunidades. Para estudantes pobres, o maior problema é se manter estudando. O fantasma das ações afirmativas, vemos diariamente na Universidade, é o desamparo, a falta de ações de permanência.

Os dois primeiros meses morando em uma república, indo de ônibus para universidade, foram um misto de alegria e curiosidade. Em uma aula de Introdução ao Desenho Industrial, fomos tomados de surpresa por um

professor que falou, “quem pensa que terá um futuro com o desenho industrial, está enganado, este curso é para madame”. Naquele momento, todos na sala emudeceram e eu fiquei uns dois meses pensando sobre a minha escolha. A crítica, no entanto, estava relacionada ao tipo de design que se deseja praticar. Além da formação em design, o referido professor tinha outra graduação, em antropologia, e era natural que ele estivesse engajado com questões sociais mais relevantes. Foi um período crítico e de incertezas.

Quando acreditamos em um paradigma é importante se aprofundar nele, e no segundo ano de curso, pensei: é isso que quero levar adiante como indivíduo e profissional. Então comecei a embrenhar-me nos estudos e a melhorar algumas habilidades que acreditava, poderiam aprimorar a minha formação: passei a tirar dúvidas e levar trabalhos para os professores comentarem, isso ajudou bastante.

Uma pergunta importante de se fazer é, por que só passamos a entender os sistemas de segunda ordem, ou seja, do campo das significações, depois da graduação? As aulas teóricas de semiótica e correlatas davam um nó na cabeça, eram maçantes e a bibliografia um terror. Esta questão pode ser vista, tanto da perspectiva do aluno quanto da perspectiva do professor em relação à pouca leitura dos alunos e de uma forte necessidade em se obter receitas prontas para quaisquer problemas de design. O ensino é dinâmico e aberto, num processo constante de transformação, e no Design não poderia ser diferente.

Já com uma carreira consolidada, em 2016, tive a oportunidade de levar três projetos da Universidade do Estado de Santa Catarina, ao Global Grade Show em Dubai. Participaram conosco 30 universidades, com cerca de 150 projetos, vindos das diversas partes do planeta. Do Brasil éramos apenas a UDESC e a PUC-Rio. Foi uma semana de troca de experiências com colegas de diferentes instituições. Infelizmente, percebi que lá fora o Design é muito mais experimental, a pesquisa é geralmente aplicada e apresenta soluções para as pessoas, cidades e meio ambiente. O nosso formato acadêmico de geração de artigos que efetivamente, apresentam contribuições muito pequenas ao estado da arte, onde se conjectura muito e se produz muito pouco, está muito longe da formação em Design no restante do mundo. O número de patentes e de soluções transformadoras é pífio em nosso país.

Me lembro que cada professor tinha 10 minutos para falar sobre o que o Design poderia fazer, respondendo ao questionamento “*What Design Should Do?*”. Foi um bom momento de reflexão, a partir da percepção de diferentes culturas e o modo de como agir neste mundo. Pensando em uma abordagem desejável, realista e geradora de resultados mais efetivos, e neste texto em particular, eu diria que o Design deve investir em sua inserção formal no setor político. Os efeitos dessas ações, de combate ao racismo e às discriminações no ambiente acadêmico, não ficam limitados às universidades. Se desdobram a toda a sociedade. Investir nestas ações é fazer com que a Universidade consiga cumprir seu papel. É um investimento no porvir, na diversidade, em uma visão de mundo e de ciência mais complexa. Não esqueçamos que existe o racismo sistêmico, e que pensar uma disciplina a partir deste ponto de vista antirracista, político, é atacar a causa desse racismo, que é silenciar, colocar embaixo do tapete, tornar invisíveis sujeitos que, historicamente, compõem a formação social do Brasil.

Dentro disso, fazer mais uso da tecnologia e da ubiquidade para o desenvolvimento de produtos e serviços direcionados a melhorar a vida das populações desfavorecidas, atuando em áreas como saúde, educação, transporte, segurança e meio ambiente. É preciso também lembrar que introduzir conceitos sobre princípios de Design e o seu papel social é, de alguma forma, também uma arte, é também lixar: é pensar uma educação para o presente e o futuro, (sem esquecer as raízes).

Design para quem é e para quem não é designer

Se você me perguntar se meu pai era designer, eu diria que sim. A pequena marcenaria do meu pai ficava ao lado de nossa casa e era um convite para “fazer arte”. Observava como ele desenhava e construía os móveis, tudo com ferramentas manuais muito simples. Estávamos nos anos 1970. Numa cadeira, por exemplo, as partes se encaixavam perfeitamente. As curvas que moldavam o encosto e o assento, a partir de uma combinação de madeira e compensado laminado, eram um convite para o sentar.

As cristaleiras ele fazia com gabaritos de compensado laminado fino, para obter curvas e desenhos que eram esculpidos no formão em baixo relevo na madeira. Estes detalhes traziam expressividade e estilo para o móvel. Tinha uma parte que eu gostava muito, quando ele misturava álcool com goma laca para fazer o verniz, e com uma bucha de algodão envernizava a peça. Era uma cena de encher os olhos. O conhecimento prático, tácito, envolvendo várias condicionantes e aspectos formais, ergonômicos, de fabricação, de materiais, entre outros, são bem conhecidos na área do Design. Meu pai, tinha um domínio claro e objetivo sobre essas condicionantes, projetava o móvel de acordo com o gosto de seu cliente, tinha domínio sobre a forma. Ele provavelmente só fez o ensino básico até a quinta série, mas sabia ler e escrever, e mais ainda lia e interpretava os desenhos. Na Figura 2, apresento uma cena de família de meu pai e minha irmã mais velha, em um momento de confraternização.



Figura 2: Seu Antônio e Crisna. Fonte: acervo de família

Em paralelo às minhas atividades de professor, nestes últimos anos venho desenvolvendo um projeto autoral, com muitas peças confeccionadas a mão com achados de madeira, explorando a combinação de materiais, estampas e de características estéticas bem peculiares, afirmando nossa identidade. Ao longo desses 38 anos de vivência no design, tenho um produto (Poltrona *Joker*) como “obra do acervo permanente do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba”, e mais de vinte projetos premiados na área. Este reconhecimento traz um pouco de conforto, prestígio e se transforma em estímulo que é dividido com meus alunos na construção de caminhos possíveis.

Design requer um propósito, assim como a vida: estar vivo é um propósito. Este ingresso na marcenaria é um desejo antigo e os objetos desenhados para esta coleção mesclam irreverência, delicadeza e riqueza de detalhes com uma estética bastante peculiar. Todas as peças desta linha são produzidas de forma artesanal.

O *Banco Modernista* (FIG. 3) segue o espírito do movimento moderno, enquanto, a *Banqueta Lampião* (FIG. 4) traz referências ao nordeste e às vestimentas dos vaqueiros. A *Mesa de Centro Mangue* (FIG. 5), a *Luminária Frevo* (FIG. 6) e a *Cadeira Cintura Fina* (FIG. 7), trazem referências dos manguezais. O mobiliário infantil *Jocker* (FIG. 8), e a *Poltrona Barriguda* (FIG. 9) são produzidos pelo processo de fabricação de rotomoldagem, e foram premiados pelo Museu da Casa Brasileira em 2002 e 2004 respectivamente. De formas orgânicas, são, como as cadeiras do meu pai, um convite para o sentar.

De forma angulosa e assimetria transversal, o *Banco Modernista* remete a elementos e vãos livres vistos na arquitetura, criando uma sensação de levitação e leveza. Suas características morfológicas representam atemporalidade.



Figura 3: Banco Modernista. Fotos: Pedro Mox

Mercados públicos do Nordeste comercializam adereços, acessórios, chapéus e outros produtos de couro. A *Banqueta Lampião* foi inspirada em características semânticas deste contexto, e é confeccionada com tecido laminado, explorando estampas e na versão marchetada com acabamento em laminado de madeira.



Figura 4: Banqueta Lampião. Fotos: Pedro Mox

De caráter expressivo e ênfase semântica, a *Mesa de Centro Mangue* explora o universo dos manguezais mexendo com nossa imaginação em busca de analogias para leitura de suas formas. As estampas internas coloridas das malas feitas em papel e cartonado do Nordeste, e as estampas das cortinas de chita foram referências para aplicação na superfície da mesa, trazendo um pouco do lúdico e do aconchego da casa. São lembranças do designer que não era designer.



Figura 5: Mesa de Centro Mangue. Fotos: Pedro Mox

A *Luminária Frevo*, possui linguagem formal que estabelece uma unidade com as demais peças da coleção. De perfil elegante, combina diferentes materiais com iluminação de Led, o detalhe do pé remete ao esporão do galo reforçando sua expressividade. De formas orgânicas, a *Cadeira Cintura Fina*, cria sensações de dinamismo de um ser vivo, que as vezes, lembra um Louva a Deus e as relações de assento e encosto proporcionam conforto ao sentar-se.



Figura 6: Luminária Frevo. Foto: Pedro Mox. vFigura 7: Cadeira Cintura Fina. Foto Pedro Mox.

O projeto do mobiliário infantil Jocker foi um mergulho no universo da criança, e ao mesmo tempo, um despertar de reminiscências afloradas nas características formais e lúdicas de cada peça, realçando o caráter irreverente e empático do conjunto, com o intuito de criar uma relação mais interativa com o seu público-alvo.



Figura 8: Mobiliário infantil Jocker. Foto: Cláudio Brandão.

De desenho orgânico e linhas fluidas, a poltrona Barriguda é um convite para o sentar, a relação do assento e encosto na forma de concha passa a sensação de conforto e acolhimento.



Figura 9: Poltrona Barriguda. Foto: Cláudio Brandão

Design é identidade

Muito me perguntam a respeito da força do design europeu como influência do que é criado na contemporaneidade. Como colonizadores, eles plantaram suas raízes e isto é muito forte. A Europa, como centro intelectual do ocidente, durante muito tempo irradiou suas verdades para o Novo Mundo, ainda que influências africanas tenham sido utilizadas ocasionalmente, como, por exemplo, quando o artista Pablo Picasso trabalhou sobre máscaras de povos da África (BARROS, 2011). Os norte-americanos perceberam a necessidade de incentivar artistas a desenvolverem um trabalho local quando passaram a ser o novo centro intelectual do mundo no pós Segunda Guerra. Hoje, podemos falar sem medo de errar, de design local em várias partes do planeta, basta promover uma descolonização do olhar.

Design é identidade, e as referências úteis, resultado de nossas experiências, podem nos guiar considerando valores contextualizados de nossas comunidades. Este tipo de design preserva e reforça os valores sociais e culturais de grupos e regiões no modo de fazer e cultivar suas práticas. Muitas empresas que investem em design também criam suas identidades (DNA), e trabalham seu marketing para criar uma conexão com seu público, para estabelecer certos compromissos e fidelização. Muitas referências identitárias são utilizadas nas formas e estamparias.

O Design avançou bastante e atua de forma transdisciplinar, trabalhando com grupos heterogêneos por uma causa comum. Aprender a ouvir e transformar os seus projetos em soluções integradoras que ofereçam interações positivas e propriedade de uso para quem faça uso deles. No entanto, há uma dificuldade que reside e resiste, por ser vista pelos opostos. Fomos educados a seguir padrões sociais, tais como: homem — mulher, preto — branco, caro — barato, bom — mau... as ambiguidades que permeiam esses limites são importantes e devem ser tratadas no processo de design, não basta ser empático, mas olhar e fazer pelas comunidades envolvidas, alimentar os seus discursos e respeitá-las. Hoje é possível ver um maior número de negros sendo protagonistas em arte e design impondo seu estilo. Design pode ser um estimulador para estas mudanças.

Algumas iniciativas ao redor do mundo, na África, por exemplo, têm servido como modelo aos jovens designers brasileiros negros, impulsionando o Design com o propósito de desenvolver lideranças e qualificar futuros profissionais para projetar um mundo mais equitativo, justo e sustentável. Primam pela manutenção de suas identidades que são trabalhadas em sala de aula, e nos projetos desenvolvidos por seus alunos. O African Design Centre — ADC, é um desses espaços com um programa para a formação de estudantes que estão ocupando cargos fora do Centro em diversas áreas e no ensino superior.

Para Moses Mutabararuka, o Centro Africano de Design é uma “Bauhaus of África” com um programa educacional que visa abordar a atual escassez de designers em todo o continente. Saki Mafundikwa (designer gráfico), deixou uma carreira de sucesso em Nova York, onde estudou e trabalhou por 15 anos, e voltou para o Zimbábwe, onde fundou o primeiro curso de Design Gráfico e novas mídias de seu país (ZIVA-Zimbabwe Institute of Vigital Arts - <http://vigital.org/>). Mugendi K. M'Rithaa, professor e designer foi o primeiro africano do Kenia a ser presidente da WDO — World Design Organization de 2015 a 2017. Ele considera que pensar o Design tem um papel central no desenvolvimento do continente africano.

Kelly Walters (2020) desenvolveu em 2018, enquanto foi professora visitante no curso de Design de Comunicação Gráfica na Central Saint Martins (CSM) em Londres, Inglaterra, uma exposição intitulada *Diálogo Aberto: Artistas + Designers de Descendência Afro-Caribenha*. O trabalho foi feito em parceria

com alunos e técnicos da CSM, e a experiência acabou se transformando em um ensaio para a revista *Design and Culture*. Estes são alguns exemplos de pessoas negras que estão trabalhando para modificar o panorama do design.

Em seu livro, *The Meanings of Modern Design*, Peter Dormer (1990), fala sobre a relação entre estilo e engenharia, sobre o design abaixo da linha e o design acima da linha. Esta referência demonstra que o design da engenharia (design abaixo da linha), é o design essencial, que faz as coisas funcionarem, ele é intrínseco e duradouro, mas é aquele que pouco aparece nas mídias e a grande maioria das pessoas não tem ideia do que seja e de seu valor, diferentemente do design estilo (design acima da linha), que é o design da superfície, muitas vezes efêmero, não essencial e dinâmico, mas está presente na maioria das mídias e as pessoas têm mais conhecimento sobre ele. Uma reflexão minha, baseada em Baudrillard: o design abaixo da linha pertence ao sistema de 1ª ordem (tecnológico) estrutural e concreto, o design acima da linha, pertence ao sistema de 2ª ordem (das significações) cultural e simbólico. O design deve se aprofundar no campo das significações com vistas a estruturação de um repertório próprio aprimorando a sua comunicação com outras áreas.

Os artefatos construídos pelo homem, além de suas funcionalidades, vêm carregados de uma dimensão simbólica e cultural evidenciando perfis e identidades. O design de alcance social saiu de uma resposta aos mercados e à alimentação de produtos que auxiliam no giro da economia para uma abordagem e princípio filosófico mais holístico e comprometido com as mazelas do mundo. Não basta se colocar no lugar do outro, porque este sempre será o seu público-alvo, mas estender a sua atuação para causas maiores, e que possam atender um maior número de pessoas, a partir de suas necessidades, de seus hábitos e ações, respeitando os seus discursos. Isto significa, trazer as comunidades direta e indiretamente envolvidas para dentro do processo, as pessoas precisam ser ouvidas, o design não deve ser ditatorial. Temos tudo por fazer, e os artefatos e serviços não estão ao alcance de todos.

A universidade deve estimular seus estudantes a serem boas pessoas em propósitos e ações, o grande profissional vem no bojo dessa formação, não separar preto e branco, mas, acabar com as barreiras e ambiguidades dissimuladas que se apresentam num véu de fumaça.

Grandes mestres e LBDI.

Iniciei meus estudos em design no ano de 1979 na Universidade Federal de Campina Grande, sendo da primeira turma que prestou vestibular, e me graduei em 1983/1. Tudo era novidade, a começar pelo curso, para cuja implantação, a universidade havia contratado mais de uma dezena de professores, a maioria do eixo Rio-São Paulo. Durante esse tempo tive a oportunidade de ver o mundo de dentro para fora, a diversidade de assuntos, pessoas de diferentes partes do Brasil e do exterior. Em nosso Departamento não havia nenhum professor negro, e eu era o único negro em uma turma de vinte e três alunos. Nesse contexto alguns professores foram significativos para mim. Destaco o professor Gustavo Amarante Bomfim, responsável pelo projeto pedagógico do curso e recém vindo de uma pós-graduação na Alemanha e que ministrou várias disciplinas de base teórica. Os ensinamentos do Gustavo sobre semiótica e semântica para uma teoria de design, foram a inspiração necessária para o meu campo de estudo com ênfase em semântica do produto. Na figura 10 de 1980, apresento uma cena das aulas de marcenaria ministradas pelo professor, Sr. Ulisses, de bata, a direita da foto.



Figura 10: Eu e os colegas de curso, numa aula de marcenaria. Fonte: acervo João Dias

Graças ao meu empenho e um pouco de sorte neste mundo de incertezas, perto de me formar, recebi dois convites de emprego: um deles era continuar na universidade como bolsista e coordenador de um laboratório de projeto voltado para pesquisa aplicada que seria montado pelo professor Gustavo Amarante; o outro era ir trabalhar em uma empresa situada em Campina Grande que desenvolvia acessórios para eletrificação de postes de alta tensão. Antes de me decidir, montei um escritório de design com um amigo de turma, Roberto Coura e começamos a prestar serviços de design e fotografia. O primeiro trabalho, o muito significativo, foi para o hospital João XXIII, para o qual fizemos todo o projeto de sinalização interna e externa, bem como o projeto de um pequeno elevador (monta carga) para levar a roupa até a lavanderia com autoclaves. Na sequência, tomamos dois “calotes”: um projeto para a marca de uma gráfica e o outro para fazer a identidade de uma frota de ônibus urbano de João Pessoa. Nos dois casos, utilizamos o projeto que desenvolvemos. Lição número um, não se faz nenhum projeto sem contrato assinado e parte do pagamento realizado! É necessário e básico valorizar a propriedade intelectual de qualquer profissional. Logo que me graduei, a primeira coisa que fiz foi pagar na Caixa Econômica Federal o restante do carnê do financiamento estudantil, de uma só vez. Pensei que outros nas mesmas condições poderiam se utilizar destes recursos que me deram suporte. No início de 1984, tive a oportunidade de fazer um curso de Metodologia Experimental, oferecido pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e Ministrado por Gui Bonsiepe, que havia sido contratado por Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, presidente da instituição na época e que acreditava que o design poderia melhorar a qualidade de produtos e serviços das empresas brasileiras. Com o Bonsiepe veio também um casal de alemães, Petra Kellner e Holger Poessnecker, para ministrar o curso no qual eram oferecidas 12 vagas e os inscritos recebiam um problema de design que deveriam solucionar por meio de um projeto entregue 72 horas após a inscrição. O meu projeto foi aprovado e assim, tive a oportunidade, durante quatro semanas, de conviver com o Bonsiepe, uma figura conhecida internacionalmente na área do design por sua atuação e pelos livros que escreveu e são referência em muitas universidades de design ao redor do mundo. Na última semana de curso, quando apresentamos nossas soluções de projeto, o Bonsiepe nos reuniu na marcenaria da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, e comentou que havia sido convidado por Lynaldo Cavalcanti e Itiro Ida, para fundar o primeiro Laboratório Brasileiro de Design, que iria funcionar em Florianópolis. Ao final da análise dos projetos apresentados, Bonsiepe teceu comentários positivos sobre o meu especificamente dizendo que havia gostado muito da forma como abordei todo o processo de design, e na frente de todos, me convidou para fazer parte do LBDI juntando-me à sua equipe (Petra, Holger e Regina Álvares). Foi um susto para mim. Foi como se tivesse ganhado uma bolada na mega sena, foi incrível. A partir deste momento, começamos a nos comunicar por carta e, finalmente, no dia 13 de julho de 1984, uma sexta-feira chuvosa e fria, desembarquei no aeroporto de Florianópolis. Na mala

algumas roupas e uns cinquenta discos de vinil, foram a bagagem na minha primeira viagem de avião. Um filme passava pela minha cabeça, num misto, de ansiedade e saudade da cidade pequena. O obstinado e visionário professor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque via no Design, no início da década de 80, uma chance para o desenvolvimento industrial do país, um caminho para que as instituições de ensino contribuíssem mais objetivamente na geração de inovações, e sua posterior transferência para sociedade. O professor Itiro Iida, que à época também trabalhava no CNPq, propiciou a aproximação de Lynaldo Cavalcanti com Gui Bonsiepe, remanescente da famosa escola alemã de ULM e reconhecido mundialmente pelas suas publicações. O trabalho desenvolvido por ele no Chile e na Argentina, com a montagem de dois Laboratórios de Design e coordenação dos mesmos durante alguns anos, resultou em iniciativas de design direcionadas ao setor produtivo, tendo ajudado no desenvolvimento de vários projetos implantados nesses países. Em 1983, portanto, o CNPq idealizou a criação de uma unidade no Brasil com o objetivo de diminuir a distância entre as universidades e a indústria brasileira, por meio do aperfeiçoamento de competências na área do Design Industrial, para a prestação de serviços junto às pequenas e médias empresas de nosso país. Oficialmente, o Laboratório Associado de Desenvolvimento de Produto/Desenho Industrial de Santa Catarina — LADP/DI, foi criado em 22 de março de 1984, a partir de um Convênio de Cooperação entre várias instituições: CNPq, a Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), a Fundação do Ensino da Engenharia em Santa Catarina (FEESC), a Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e o Governo do Estado de Santa Catarina, através de suas secretarias de Estado da Administração e Indústria e Comércio. Alguns anos depois, o LADP/DI passou a ser chamado Laboratório Brasileiro de Design Industrial — LBDI. Gui Bonsiepe foi marcante em minha trajetória. As reuniões que ocorriam no LBDI tinham o objetivo de construir argumentos, vivenciar processos e buscar caminhos plausíveis para e pelo design, nos levando a melhores práticas. Holger, também contribuiu em minha formação com sua particular obstinação, em pensar sobre o conceito e detalhes das soluções propostas, uma acuidade que leva o design a um nível de excelência. O ambiente de trabalho do LBDI possuía uma atmosfera única, instigante, e a diversidade cultural da equipe, com uma legião de estrangeiros, contribuía para a mística de que o grupo era muito especial. Esse ambiente permitia discussões calorosas em busca de um design centrado no usuário e das melhores práticas didático-pedagógicas. O LBDI nos anos 1980 e 1990 foi um marco sem precedentes, com repercussão no cenário nacional e internacional pelo papel desempenhado em sua curta trajetória (1984 a 1997); e serviu de referência em termos de disseminação do conhecimento e de experiências na área do design. Suas práticas foram incorporadas e compartilhadas por uma legião de estudantes, professores, profissionais e convidados do Brasil e do exterior, atingindo e transformando o ambiente acadêmico e de empresas privadas. Fui convidado pelo ISDI — Instituto Superior de Diseño industrial em 1992, para ministrar um curso durante um mês em Havana, Cuba, minha primeira viagem internacional. Foi uma experiência e tanto, dada a situação política e a carência de produtos básicos aos quais poucos cubanos tinham acesso. Foram quatro semanas muito ricas pela troca de experiência, e pela oportunidade de ver como eles conduziam o design para melhoria da qualidade no atendimento às necessidades básicas das pessoas em projetos de alcance social que traziam à tona o papel do design e sua responsabilidade social. Foi um momento para refletir sobre muitas coisas. Em 1996 fui contratado como professor do Curso de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina, a UDESC onde pude novamente sentir a força do racismo, que pensava fazer parte de um passado no Nordeste. Certa vez, em uma reunião de departamento onde leciono, meu chefe falou “você veio no navio negreiro e aportou aqui em Florianópolis”. Eu sou o único negro professor em todo o Departamento e do Centro de Artes, que combina as áreas de Artes Visuais, Música, Teatro, Design Gráfico, Industrial e Moda, com cerca de 90 professores efetivos e seis programas de

Pós Graduação. Ainda assim, quando parado por um policial, este olhava para o carro e para mim, e não se contentando perguntava: “esse carro é seu?”. Atitudes como estas mostram que o preconceito continua forte. Não havia mudado muito ser negro na região mais rica do país e ter sido criança em Garanhuns, onde meu vizinho me chamava “carinhosamente” de “pedaço de nego”. E olhe que ele era negro! Na escola, no primeiro ano primário, fiz uma foto clássica com um livro aberto sobre a mesa e a Bandeira do Brasil ao fundo (FIG. 11). Quando as fotos ficaram prontas, minha professora olhou a foto e disse que eu parecia o Pelezinho: o racismo é estrutural.



Figura 11: Foto do autor na 1ª Série do 1º grau. Fonte: acervo de família.

Outra experiência que tive neste mesmo período, foi em uma fábrica de móveis populares de pinus para o mercado nacional e móveis para exportação. Desenhei toda uma linha de mobiliário, em três meses, reduzi a bitola das pranchas de madeira e aliei detalhes estéticos com funcionalidade e processo de fabricação, reduzindo o número de peças diferentes. Criei um sistema a partir de soluções simétricas e confeccionamos gabaritos para furação e outras soluções para tornar o processo mais inteligente, sem perder qualidade nos produtos; muitas peças eram utilizadas em vários produtos.

Na época era uma inovação, trouxe a combinação de materiais para valorizar a madeira pinus que era visto como um móvel para quem não tinha poder aquisitivo, combinei o pinus com formica, com vidro e metal. Por ser uma madeira mole, desenhei umas peças metálicas para unir as partes de pinus, oferecendo mais rigidez e longevidade durante o uso do produto. São soluções que o design pode fazer e que trazem grandes benefícios e produtos de melhor qualidade. Existe um engano de que pessoas com baixo poder aquisitivo, não querem coisas boas. O design deve ser para todos e se tiver um alcance social, melhor ainda.

Em 2015 fui convidado para ministrar algumas palestras e workshops no Instituto Tecnológico e de Estudos Superiores de Monterrey na Cidade do México. Tive a oportunidade de visitar e trabalhar em cinco *campi* na Cidade do México e na cidade de Puebla. Inicialmente o que me chamou a atenção foi a organização, a arquitetura e principalmente a atmosfera em cada campus visitado, a receptividade dos colegas professores e o respeito dos alunos para com os seus mestres. Ao final dessa experiência, recebi o convite quando quisesse para ficar um tempo como professor convidado ou permanente.

Rafael Cardoso (2011), considera que a escola é apenas um reflexo parcial de todo um pensamento, e que qualquer atividade precisa existir antes que seja possível ensiná-la e, mais ainda, precisa ter história progressa antes de assumir uma dimensão institucional. O autor comenta que se tornou comum pensar a história do design como uma história de seu ensino e o que se viu foi “uma cultura do didatismo reativo” a partir de modelos importados.

Como disse John Dewey (1859-1952),

Ao estudante, não se pode ensinar o que ele precisa saber, mas se pode instruir. Ele tem que enxergar por si próprio e à sua maneira, as relações entre meios e métodos empregados e resultados atingidos. Ninguém mais pode ver por ele, e ele não poderá ver apenas falando-se a ele, mesmo que o falar correto possa guiar seu olhar e ajudá-lo no que ele precisa ver, (DEWEY apud SCHON, 2000).

Doutorado e o Modelo de Abordagem do Design para a Estética – MADfAe: minha contribuição ao ensino de design

A motivação que definiu a investigação no projeto de doutorado em 2005 na UFSC, com tema *design for aesthetics*, partiu de observações ao longo de vários anos, e de uma enquete que realizava por meio de um questionário para avaliar o domínio dos estudantes a respeito do design. Percebia uma dificuldade muito grande dos alunos nas disciplinas de prática projetual, para a configuração semântica de seus projetos e de uma resposta adequada aos requisitos de projeto. A importância da leitura na formação de repertório, e o entendimento dos elementos subjetivos de segunda ordem a meu ver, seriam uma solução para auxiliar a prática projetual.

A ideia central do modelo considerou dois pilares chamados de configuração semântica e configuração técnica, no qual a configuração semântica se refere aos atributos sensoriais e perceptivos. A ideia do modelo é que quem o utilize, possa configurar o retrato falado daquilo que ele gostaria de desenhar, seja um artefato ou serviço.

O Modelo de Abordagem do Design para a Estética (MADfAe), resultado do meu projeto de doutorado, vem sendo, desde então, utilizado por mim com meus alunos da graduação e pós-graduação. Foi criado para ser aplicado nas fases iniciais do processo de desenvolvimento de produtos e possui uma estrutura aberta para apoiar as fases de projeto informacional e de projeto conceitual. Cada fase do modelo possui quatro etapas com entradas e saídas obedecendo a um fluxo de atividades voltadas para a determinação dos requisitos de linguagem com vistas ao refinamento da forma considerando os atributos estéticos, simbólicos e de estilo do produto.

Os resultados apresentados nos trinta e sete projetos desenvolvidos com a utilização do modelo atenderam expressivamente aos objetivos das etapas iniciais do processo de desenvolvimento de produtos, com um índice de qualidade elevada. Foi possível observar que o modelo proposto não apresentou nenhum tipo de restrição em sua utilização de forma independente ou com outros métodos e ferramentas de apoio ao projeto. Ao ser utilizado com outras ferramentas de apoio, melhorou a qualidade das informações, tornando a comunicação mais clara e objetiva. Por parte das respostas dos estudantes e dos especialistas que participaram da avaliação, o modelo proposto apresentou uma aceitação acima de 98% quanto a melhoria do processo com a sua utilização.

A eficácia do modelo proposto será sempre maior quando da possibilidade de observar e vivenciar as ações e hábitos do público-alvo pela equipe de projeto, permitindo uma compreensão mais aprofundada sobre os fenômenos experimentados. E com isto facilitar a tarefa da equipe na definição inicial das características conceituais (técnicas e semânticas) a serem adotadas para o novo produto.

Considerações Finais

Vivi tudo com intensidade, receios, medos e coragem para enfrentar as adversidades. Com recursos limitados, muitas vezes, fazia atividades extra para atingir metas. Não fui o primeiro da minha família a fazer curso superior: minha irmã mais velha se formou em História e Pedagogia, começando a trabalhar logo cedo, sendo uma espécie de guia para mim.

Durante um tempo, minha mãe passava roupas para ajudar na renda familiar. Nós tínhamos um quintal grande na casa e repleto de flores, e muito jovem eu enchia dois baldes com flores nos sábados pela manhã e ia a pé até o centro da cidade para a feira vender as flores. Era uma iniciativa minha e fiz isso muitas vezes, me sentia bem com isso. Dois outros irmãos mais velhos trabalhavam em uma oficina mecânica e tempos depois cada um montou sua própria oficina. As coisas estavam indo bem para a família e pude me dedicar mais aos estudos formais

Quando saí do LBDI no início dos anos 90, com esposa no final da gravidez, tinha dinheiro o suficiente para passar mais dois meses em Florianópolis, e não me imaginava voltando para Garanhuns, mesmo sabendo que poderia montar uma marcenaria e fazer móveis autorais.

Peguei os classificados do jornal de domingo e selecionei algumas empresas que poderiam me oferecer uma oportunidade de trabalho. Não tinha um portfólio pronto. Em uma segunda feira fui a uma empresa de telefonia rural na grande Florianópolis, conversei com o diretor de projetos, mostrei um pouco do meu trabalho e falei sobre o que poderia fazer na empresa. Fechei um contrato de consultoria para ir duas vezes por semana, meio expediente na empresa por uma quantia quatro vezes maior, do que ganhava no LBDI.

Eu seria capaz? A resposta estava no design, teoria e prática. Levei esse conhecimento e uma abordagem sistemática e de muita experimentação na construção de modelos físicos, ensinei aos projetistas a fazerem perspectivas e reduzi o tempo de criação de novos produtos e de seu lançamento no mercado. Trouxe o processo de design para dentro da empresa e compartilhei com o grupo; era um processo ativo, o objetivo era comum.

O futuro é certamente um projeto social. Vidas negras importam, mas respeito e oportunidades importam também. Não é intenção transformar este relato em lamúria, mas, trazer uma reflexão para a ação por mais igualdade no fluxo da vida. Que a educação seja um fio condutor em proporcionar estas condições para todos. As respostas para aquela pergunta de Dubai- *What Design Should Do* - estão presentes na variedade de conceitos e projetos que compõem a trajetória de designers como os que vieram de todas as partes do mundo para montar o LBDI, mas também de brasileiros como eu e meu pai. Os projetos do LBDI, de minha tese, meus projetos pessoais, os móveis de meu pai que enfeitam nossas lembranças e ressignificam a casa em Garanhuns onde minha mãe vive até hoje, são ricos em atributos e significações, são partes importantes do que sou. O Design ultrapassou limites até pouco tempo inimagináveis, mas é possível ir além, é preciso mais! A fronteira não está nos limites do sistema do ensino formal em Design, mas nos limites que nos impomos.

Quero agradecer aos amigos e colegas da Universidade do Estado de Santa Catarina; Monique Vandressen e Cláudio de São Plácido Brandão, pela colaboração e incentivo para tornar este relato uma realidade.

Referências e fontes consultadas

BARBETTA, A. P. **Estatística aplicada às Ciências Sociais**. 5 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

BARROS, José D'Assunção. **As Influências da Arte Africana na Arte Moderna**. Afro-Ásia, s/v, n. 44, p. 37-95, 2011.

BERGMANN, Barbara. **In defense of affirmative action**. New York: Basic Books, 1996.

BERMÚDEZ, Ana Carla **Número de alunos negros na universidade explode; entre docentes, alta é tímida**. UOL Educação 05/10/2020 acessado em 27/05/2021 em <https://educacao.uol.com.br/noticias/2020/10/05/n-de-alunos-negros-na-universidade-explode-entre-docentes-alta-e-timida.htm>

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CENSO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR, 2019. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, acessado em 27/05/2021 <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior>

DORMER, Peter. **The Meanings of Modern Design**. Great Britain: Butler & Tanner Ltd, 1990.

SANTOS, C. T. **Requisitos de linguagem do produto: uma proposta de estruturação para as fases iniciais do PDP**. 2009, 205 fls. Tese (Doutorado em Engenharia Mecânica) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SCHON, Donald A. **Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SOUZA, A. C. de; BRANDALISE, M. Ângela T. **Política de cotas e democratização do ensino superior: a visão dos implementadores**. Revista Internacional de Educação Superior, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 515–538, 2017. DOI: 10.22348/riesup.v3i3.7763. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/riesup/article/view/8650621>. Acesso em: 28 maio. 2021.

WALTERS, Kelly. **Open Dialogue: Artists and Designers of Afro-Caribbean Descent**. Design and Culture, v. 12, n.1, p. 83-101, 2020. DOI: 10.1080/17547075.2020.1690281

<https://www.africandesigncentre.org>

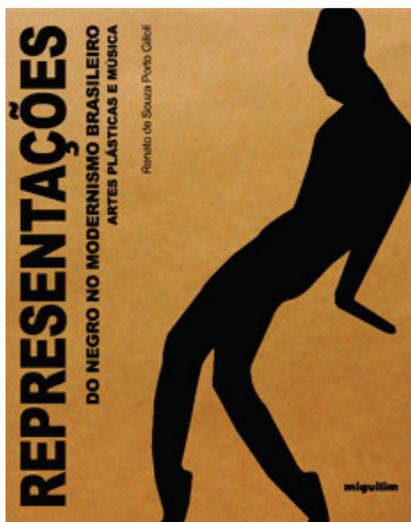
<https://www.grapheine.com/en/graphic-design-en/africa-design>

https://designsummitsept2018.sched.com/speaker/prof_mugendi_k_mrithaa.1yir22si

Recebido em: 20/04/2021

Aprovado em: 07/06/2021

GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Representações do negro no Modernismo Brasileiro: artes plásticas e música**. Belo Horizonte: Miguilim, 2017, 240 p.



Lucia Santiago

É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Possui licenciaturas em Educação Artística e Desenho e Plástica pela Universidade Estadual de Minas Gerais. Estilista formada pela Escola de Belas Artes da UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Fios - Processos e Experiências Criativas (<https://grupofios.blogspot.com/>). É pesquisadora do LINHA: grupo de pesquisa sobre o Desenho e a Palavra (<http://linhaalemmar.com/>). Foi Subchefe do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes/UFMG e Subcoordenadora do Curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da UFMG. Professora do Departamento de Desenho com atuação no Curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da UFMG.

Contato: lfsantiago@gmail.com

Renato de Souza Porto Gilioli é autor, coautor e organizador de diversos livros. Doutor e mestre em Educação pela Faculdade de Educação (FE-USP), historiador pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), trabalha como professor de “Estética e História da Arte” na Universidade de São Judas Tadeu. De sua autoria, o livro “Representações do negro no Modernismo Brasileiro: artes plásticas e música” apresenta uma abordagem muito importante sobre a representação do negro na cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX. A pauta é bastante contemporânea e pela qual ainda há muito a ser feito.

De forma atenta, Gilioli, ao longo de seu livro, aponta as ambiguidades do modernismo brasileiro. Entre elas, o fato de os modernistas buscarem uma certa distância de sua própria cultura ao mesmo tempo que estavam cercados por ela - uma cultura que excluía os negros e os tratava como motivo de ‘atraso’ no desenvolvimento do Brasil. Naquele período, a sociedade brasileira desejava a criação de uma nova nação. Vale ressaltar que o caráter multidisciplinar dos temas abordados no livro, principalmente sobre as artes plásticas e a música, desmistifica a ideia de que o projeto modernista tratava de maneira igualitária as origens da cultura brasileira.

Gilioli, ao abordar a representação do negro no modernismo, considera a maneira de pensar daquela época, na qual, o negro era visto como um “tabu” pela sociedade e até mesmo como curiosidade. O autor ainda mostra ao leitor o pensamento estético de figuras importantes do modernismo brasileiro como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Victor Brecheret e Heitor Villa-Lobos. A leitura de “Representações do negro no Modernismo Brasileiro: artes plásticas e música” é um convite para aqueles que se interessam pela cultura brasileira.

Antes do modernismo, o negro era invisível para a sociedade. No decorrer do movimento, os artistas, por muitas vezes, representaram o negro como “exótico” e nos anos de 1930, em obras tardias, acabaram por realizar uma autocrítica. Diante do pensamento tradicional e da cultura brasileira daquele momento, os modernistas abriram caminho, através de modificações relevantes, para as suas práticas artísticas frente às características europeias de uma cultura civilizada. Os artistas introduziram elementos da cultura negra e indígena em suas obras, reforçando a necessidade de englobá-los na cultura brasileira.

A busca pela identidade nacional impulsionou os artistas do movimento. As práticas artísticas, o pensamento estético, cultural, político e ideológico apresentava características comuns que diziam respeito às circunstâncias da época. Além disso, através do modernismo é possível compreender a “noção de brasilidade”, vislumbrar uma maneira diferente de pensar as questões raciais do Brasil e o modo pelo qual a visão sobre o negro foi reelaborada.

O autor defende ser o modernismo mais que um projeto cultural. Tal período (ou movimento) deve ser visto e estudado como um “produto de um pensamento social que vinha se consolidando, em diversas correntes, ao

menos desde o início do período conhecido como Primeira República (1889-1930) no Brasil. Desse modo, portava valores típicos daquela época” (p.15). O momento foi cercado por mudanças, entre elas a busca por novos modos de representação e reorganização da cultura brasileira, devido ao branqueamento da população que ocorreu com a chegada de um número relevante de imigrantes europeus no Brasil. Por trás dessa política de branqueamento da população estava o desejo de “desafricanizar” o Brasil.

A partir desse contexto Gilioli aponta que o modernismo buscou uma representação e uma constituição de um Brasil mestiço através da combinação das raças (brancos, negros e índios) de forma que uma nova identidade surgisse. O livro apresenta também o pensamento do modernista Mário de Andrade, que acreditava ser possível criar uma cultura que unisse todas as culturas existentes no território brasileiro, de modo que essa criação pudesse constituir a paz, a ordem social além de gerar a prosperidade da nação. No entanto, essa convivência entre as culturas estava cercada de tensões. Inclusive, no contexto do modernismo, seus próprios integrantes aceitavam os elementos, vindos de outras tradições, que não fossem ameaçadores, pois tudo era visto com desconfiança, principalmente os elementos da cultura negra.

Durante a leitura dos capítulos do livro de Gilioli, o leitor vai sendo introduzido na complexidade das construções artísticas daquele tempo, tanto no que diz respeito às artes plásticas quanto à música. Aos poucos, vai compreendendo também o enraizamento dos preconceitos raciais no Brasil; a convivência entre culturas e hábitos diversos; as influências dos movimentos da vanguarda europeia como o Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, Expressionismo nas práticas artísticas daquele tempo; as tendências anteriores ao modernismo; a importância da Semana de Arte Moderna de 1922 para a cultura brasileira e para a busca de uma nova estética que pudesse representar o negro; as ambiguidades do modernismo; os padrões acadêmicos que estavam em vigência desde o século XIX; as tradições escravistas; o reconhecimento da cultura negra e operária do início do século XX; o surgimento de uma indústria cultural no Brasil; os mecenas que patrocinaram os artistas nas primeiras décadas do século XX nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro; a busca do nacionalismo; a relevância das artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral para as artes plásticas e para temática negra no modernismo; como a representação do negro no modernismo recebeu influência da produção africana de maneira indireta através das vanguardas europeias; a substituição de termos como “caboclo”, “mameluco”, “caipira”, “mulato” que diluíam as identidades étnicas; a existência de uma estética da mestiçagem; as causas cívicas, sanitárias e educacionais defendidas pelos intelectuais e artistas; a queda dos cânones artísticos tradicionais e conservadores entre outros. A postura de autocrítica “valoriza ainda mais o esforço desses artistas e intelectuais em remodelar a cultura nacional, mostrando o quanto o movimento foi plural e criativo. Com todas as limitações culturais que a época oferecia, o modernismo abriu novas possibilidades de pensar a brasilidade” (p. 58).

A leitura de “Representações do negro no Modernismo Brasileiro: artes plásticas e música” Renato de Souza Porto Gilioli é instigante, clara e fluida. É um ótimo começo para quem desejar entender um pouco mais sobre a nossa cultura brasileira.

Ensaio Visual:

Camarão que dorme a onda leva

Froiid K

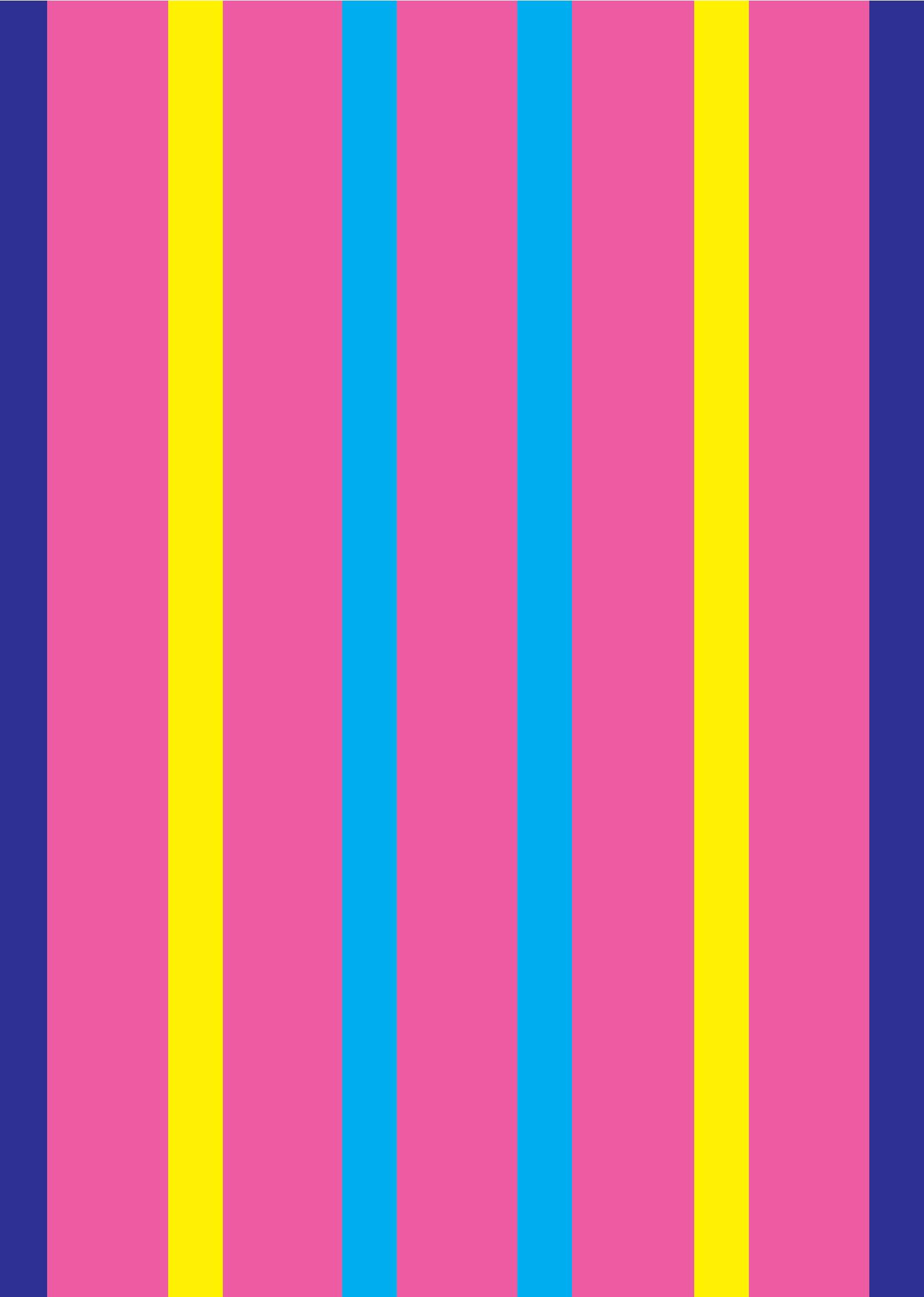
Froiid K

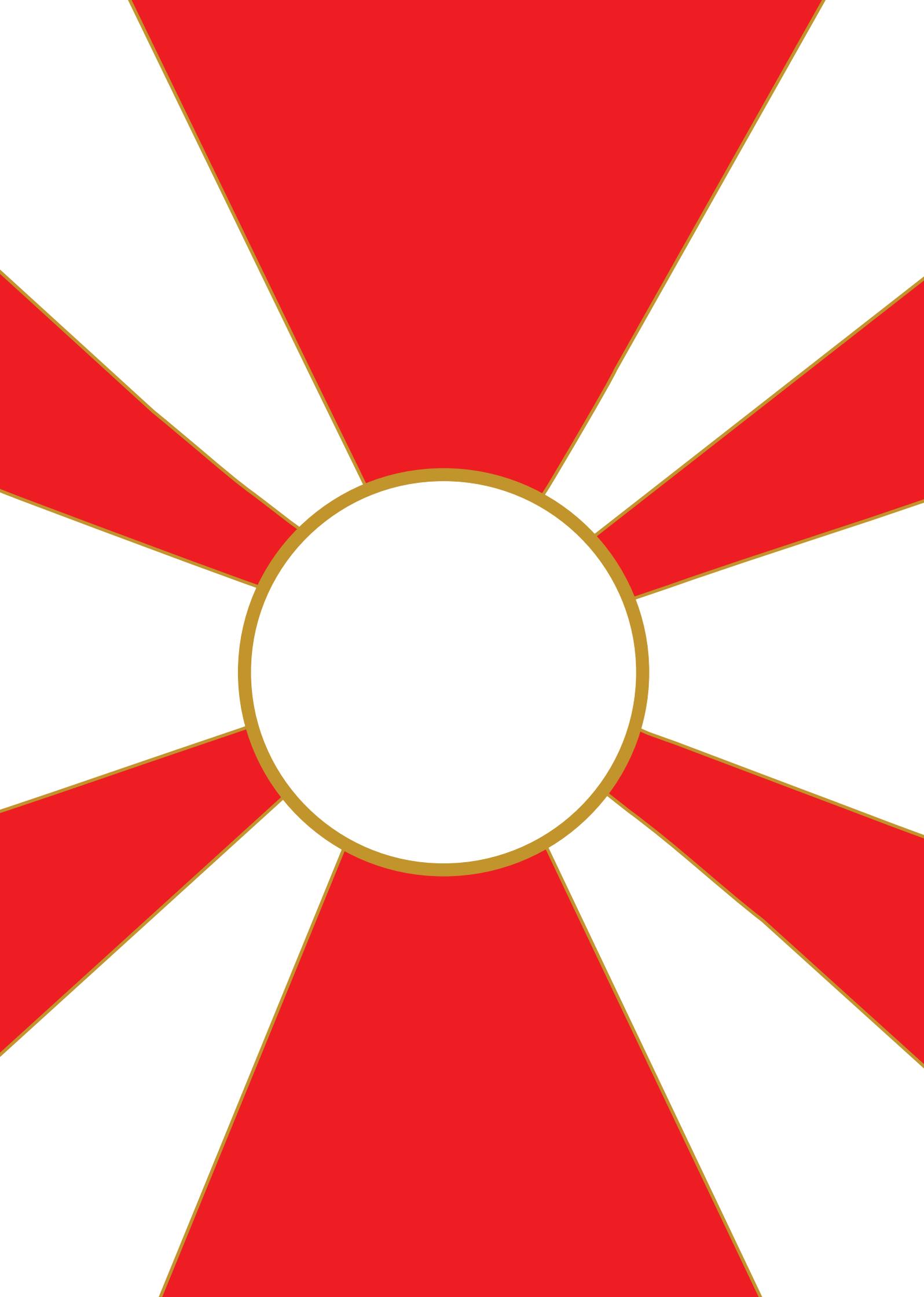
Formado em Artes Plásticas (Licenciatura) pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes (UEMG). Como artista participou de diversas exposições individuais e coletivas, tais como: “Boi de Piranha, Brazilian Zodiac” (2021); “É Hora da onça beber água” (Palácio das Artes, 2020-2021); “Onde a coruja dorme” (Galeria de Arte BDMG Cultural, 2019-2020); na exposição “EmMeio” (Museu Nacional de Brasília, 2018); Festival Internacional de Fotografia (2017); “Copa do Mundo” (Sesc Palladium, 2014). É membro do grupo de pesquisa, desenvolvimento e inovação Laboratório de Poéticas Fronteiriças (CNPq).
E-mail: froiid@hotmail.com

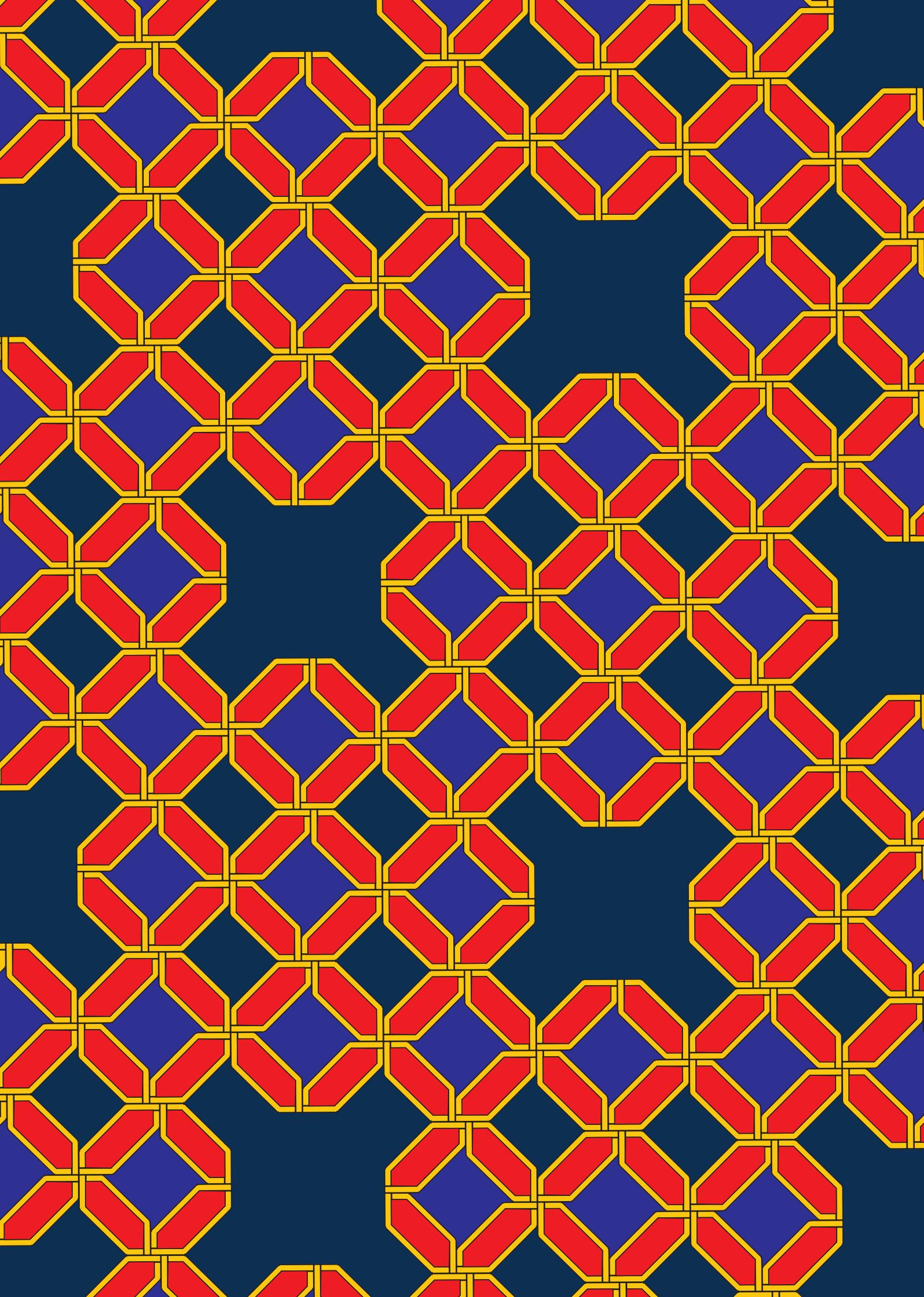
Muito pode-se falar sobre influência das matrizes estéticas africanas na construção e no imaginário gráfico do Brasil. Alguns artistas brasileiros conseguiram trazer a tona com maestria tais representações que permeiam nossa cultura e, conseqüentemente, também o nosso design. Rubem Valentim, Mestre Didi e Emanuel Araújo são apenas alguns exemplos de artistas que conseguiram trazer, em suas produções, estudos amplos que dialogam com um mar imenso de referências. Em suas produções buscam nossos ritos, crenças, costumes e tradições, trazendo destaque a poéticas que ainda são postas à margem da história.

Este ensaio visual revisita uma pequena amostra das iconografias que tem por base as matrizes africanas, a partir de elementos presentes e representados em comunidades da região metropolitana de Belo Horizonte. A farda de um congadeiro, a bandeira da Escola de Samba da Cidade Jardim, a estampa da camisa de um jovem dentro de um ônibus, o oxé (machado de Xangô) e o ofá (arco de Oxóssi) estão aqui presentes em figuras minimalistas e trazem um estudo relacionado as diversas representações advindas de nossas raízes, matrizes e origens.













THE UNIVERSITY OF CHICAGO





